

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA – TV ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ**

**1990 SONRASI ULUSAL SİNEMADA BİREY
ÜZERİNDEN GÜNDELİK YAŞAM İDEOLOJİSİNİ
YANSITMA SORUNSALI**

**Hazırlayan
Tuğba ELMACI**

**Danışman
Prof. Dr. Oğuz ADANIR**

İZMİR-2011

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “**1990 Sonrası Ulusal Sinemada Birey Üzerinden Gündelik Yaşam İdeolojisini Yansıtma Sorunsalı**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

14/11/2011

Tuğba ELMACI

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve.....sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sinema-TV Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Tuğba Elmacı'nın "1990 Sonrası Ulusal Sinemada Birey Üzerinden Gündelik Yaşam İdeolojisini Yansıtma Sorunsalı" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat ' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin.....olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: **Konu Kodu:** **Üniv. Kodu:**

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ELMACI **Adı:** Tuğba

Tezin/Projenin Türkçe Adı: 1990 Sonrası Ulusal Sinemada Birey Üzerinden
Gündelik Yaşam İdeolojisini Yansıtma Sorunsalı

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Problem of Reflecting The Ideology of
Daily Life Through The Individual in National Cinema After 1990

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2011

Diğer Kuruluşlar :

Tezin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı:210

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı:251

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanının

Ünvanı: Prof. Dr. **Adı:** Oğuz **Soyadı:** ADANIR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Birey
- 2- Gündelik Hayat
- 3- İdeoloji
- 4- Ulusal Sinema
- 5- Toplumsal Cinsiyet

- 1- Individual
- 2- Daily Life
- 3- Ideology
- 4- National Cinema
- 5- Gender

Tarih:14.11.2011

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

İnsana ait olan her şey toplumsal, kültürel dolayısıyla da ideolojiktir. Gündelik yaşamın ise toplumsal hakkında ciddi bir ideolojik metin barındırdığı göz ardı edilemez. Gündelik yaşamın sanatın konusu olması ya da gündelik yaşam içerisindeki sıradanlığın sanatın konusu olması yeni bir olgu olmamakla birlikte üzerinde pek durulmayan bir alandır. Sanatı da bu bağlamda ideolojinin gizlediği gerçekliği deşifre edecek bir araç olarak görmek gerekmektedir. Türkiye’de sinemanın serüvenine bakıldığında 1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren hızlı bir ivme kazanan ulusal sinemanın, genelde büyük anlatılar yerine sıradan yaşamlara ve sıradan insan öykülerine yöneldiği görülmektedir. Bu yeni oluşan sinemanın anlatılarını, birey olma mücadelesindeki toplumsal aktörlerin gündelik yaşam içerisinde nasıl bir ideoloji ile şekillendikleri sorusu üzerine inşa ettikleri görülmektedir. Mevcut ideolojinin, temelde milliyetçi ve ahlakçı bir söylemde ilerlemesine karşın bireylerin otoritenin stratejilerine gündelik taktiklerle cevap verebilen ama otoritenin çok da dışına çıkamayan bir algılayış ve yaşayış biçimi ortaya koyduğu ortadadır.

Bu çalışmada gündelik yaşam içerisinde, birey ve birey algısını belirleyen temel kavramlar ışığında, Türkiye’de kadın ya da erkek toplumsal aktörlerin, bu toplumsal alanda nasıl varlık gösterilebildiği tartışılmıştır. Bu bağlamda yerleşik ideolojik metnin birey olmaya ne kadar izin verebildiği ideolojik ve sosyolojik eleştiri yöntemi kullanılarak örnek filmler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Örnek filmlerde de görüldüğü gibi birey kavramı, entelektüel bir tartışma konusu olmasının ötesinde gündelik yaşamda kendisine çok da karşılık bulamayan ve toplumsal aktörlerce de hayata geçirilmesine izin verilmeyen bir olgudur. Bu nedenle de Türkiye’de birey olgusundan genellikle nominal bir kavram olarak söz edilebilmektedir. Filmlerde de görüldüğü gibi nominal olarak beliren bireyin temel sorunu; ister kent mekanında olsun, isterse taşrada, temelde bir varoluş mücadelesinden öteye geçememektedir.

ABSTRACT

Everything that is related to human being is social, cultural and therefore ideological. The fact that daily life inherits an ideological text about the social can not be disregarded. That daily life or the ordinariness of daily life is a subject of art is not a new phenomenon, but one that has not been dwelt upon very seriously. In this respect, art is to be regarded as a tool to decipher the truth masked by ideology. When one has a look at the adventure of cinema in Turkey, it can be seen that the national cinema which gained an rapid impetus from the second half of 1990s onwards has turned towards ordinary lives and ordinary stories rather than grand narratives. It can also be seen that the narratives of this recently emerging cinema are based on the question by what ideology the social actors in the struggle to become an individual are shaped in daily life. Although the current ideology is based on a nationalist and moralist discourse, it is clear that individuals can respond the strategies of authority through daily tactics, but they have a perception and life style that cannot go beyond the boundaries of authority.

This study elaborates upon the way women and men in Turkey exist as social actors in the social sphere under the light of the basic concepts that determine the individual and the concept of individual in daily life. In this respect, the extent to which an ideologically established text allows one to be an individual will be explained through an ideological and sociological criticism on the exemplary films. As it can be seen in the exemplary films, the concept of individual is one that cannot have a full correspond in daily life and that is not allowed to be put into practice by social actors apart from being a subject of intellectual discussion. Therefore, the concept of individual is discussed as a nominal one in Turkey. As it can be seen in the films, the main problem of the individual appearing nominal is not to be able to go beyond a struggle for existence in either the country or the city.

ÖNSÖZ

Türkiye’de akademik faaliyet yürütmenin zorlukları bir yana, bilimsel bir metin ortaya çıkarmanın kendi doğasının getirdiği sıkıntılar ve özgün bir metne ulaşma çabasının zaman zaman umutsuzlukla birlikte seyretmesi ile geçen bu sürecin sonuna ulaşmış bulunuyorum. Bu çalışma her doktora çalışmasının geçtiği zorlu ve önemli bir süreç sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu zorlu süreçte çalışmamın doğmasına öncülük eden, bilimsel alt yapısını düzenleyen ve denetleyen, uzak şehirlerde olmamıza rağmen, zaman ve emek harcayan sevgili hocam Prof. Dr. Oğuz Adanır’a sabrı, yardımları ve hoşgörüsü için çok teşekkür ediyorum.

Teze başlamamdan bugüne değin onları, zaman zaman ihmal etmeme rağmen benimle birlikte gelişen her türlü sıkıntı ve olumsuzluğu sonsuz bir desteğe dönüştüren değerli babam Osman Zekai Elmacı ve tabii ki bu hayatta varlığını benim hayatıma denk tutacak kadar içimde olan insan, canım annem Gönül Ağır Elmacı’ya sonsuz teşekkürler ediyorum.

Tuğba ELMACI

İÇİNDEKİLER

1990 SONRASI ULUSAL SİNEMADA BİREY ÜZERİNDEN GÜNDELİK YAŞAM İDEOLOJİSİNİ YANSITMA SORUNSALI

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

BİREY VE TOPLUM

1.1.Toplumsallaşma ile Ortaya Çıkan Kültürel İmge Kavramı.....	6
1.2.Bireyi Şekillendiren Gündelik Yaşam	8
1.2.2. Bireyi Şekillendiren İdeoloji.....	14
1.3. Toplumsal Bağ Sorunsalı ve Bunu Yaratan Mekanizmalar.....	19
1.3.1. İktidar	22
1.3.2. Toplumsal Tahakküm Aracı Olarak Devletin İdeolojik Aygıtları.....	23
1.3.3.Toplumsal Tahakküm Aracı Olarak Şiddet Sorunsalı.....	24
1.3.3.1. Simgesel Şiddet	25
1.4. Birey Sorunsalı	27
1.4.1.Toplumsal Cinsiyet Rejimi.....	29
1.4.1.1. Toplumsal Cinsiyet Rejiminde Kadın Algılamaları.....	32
1.4.1.2. Toplumsal Cinsiyet Rejiminde Erkek Algılamaları.....	38

II. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI'NDA BİREY VE TOPLUM SORUNSALI BAĞLAMINDA KÜLTÜREL İMGENİN SERÜVENİ	41
---	----

2.1.Yeşilçam Sineması'nın Birey Toplum İlişkisine Bakışı.....	43
2.1.1. Birey-toplum İlişkisi Çerçevesinde İlk dönem Yeşilçam Sineması ve Sinemamızda Yerleştiği Kültürel İmge Mirası	43
2.1.2. 1960 ve 1970'li Yılların Ortalarına Kadar Popüler Bir Tür Olarak Melodram Filmlerinde Birey ve Toplumsal Hayata Bakışla Birlikte Yerleşen Kültürel İmgeler.....	54
2.1.3. Arabesk Filmlerin Bireyi Kurgulayış Biçimleri ve Oluşturduğu Sorunlu Birey İmgesi	60
2.2. 1980'lerden 90'lı yıllara Kadar Sinemamızda Yeni Arayışlar.....	66
2.2.1. Sanatsal Kaygıyı Merkeze Alan Filmler Çerçevesinde Birey İmgesi.....	66
2.2.2. Kadın Filmleri Çerçevesinde Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Kentli Kadın İmgesi	72
2.2.3. Video Film Döneminin Topluma ve Bireye Bakışı Bağlamında Yarattığı Kültürel İmgeler	76
2.3. 1990 Sonrası Oluşan Yeni Sinemanın Toplum ve Bireye Yaklaşımı Çerçevesinde Beliren Kültürel İmgeler.....	79
2.3.1. Yeni Sinema Kavramı, Biçimsel ve İçeriksel Farklılıkların İnşa Süreci.....	79
2.3.2. 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Birey Sorunsalının Toplumsal Cinsiyet Kodları Bağlamında Oluşturduğu İmge Sunumları	82
2.3.3. 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Gündelik Hayatın Tahakkümü ve Bu Bağlamda Ortaya Çıkan Birey Toplum Gerilimi ile Şekillenen Şiddet Kutsamaları	90
2.3.4. 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Devletin İdeolojik ve Baskı Aygıtları Bağlamında Toplumsal Bağa İlişkin İmge Sunumları	97
2.3.5. 1990 Sonrası Türk Sineması'nı Oluşturan Popüler Film Kanadının İnşasını belirleyen Politik/ideolojik Bakış ve Yarattığı İmgeler.....	103

III. BÖLÜM
ÖRNEK FİLMLERDE BİREY ÜZERİNDEN GÜNDELİK YAŞAM
İDEOLOJİSİ

3.1. Şiddet Sarmalındaki Konjonktürde Militarizmin Gündelik Yaşamı	
Belirlemesi.....	110
3.1.1. Nefes: Vatan Sağolsun.....	111
3.1.2. Yazı Tura.....	127
3.1.3. Gündelik Yaşamı Etkileyen Militarizmin Belirlediği Birey İmgesinin Yansıtılması.....	138
3.2.Simgesel Şiddet Mekanı Olarak Taşradaki Gündelik Yaşamda İdeolojik Perspektif.....	140
3.2.1.Vavien.....	142
3.2.2. Süt	154
3.2.3.Taşradaki Gündelik Yaşamın İdeolojik Olarak Birey İmgesini Yansıtması.....	165
3.3. Kentsel Gündelik Yaşamda Bireyin Serüveni.....	167
3.3.1.Çoğunluk.....	168
3.3.2.Gişe Memuru	181
3.3.3. Kentsel Gündelik Yaşamda Bireyi Belirleyen İdeoloji.....	188
3.4. Yeni Türk Sinemasında Gündelik Hayatta Birey Sorunsalı.....	190
SONUÇ.....	198
KAYNAKÇA.....	203
ÖZGEÇMİŞ	

*“Bir film toplumsal ve
analitik
açıdan çok hakiki bir olgudur.”*
C. Metz.

Giriş

Kültürel temsil alanına ilişkin tüm üretimler ister açık bir anlatım isterse kapalı bir anlatım biçimini benimsesin, gösterdiği en basit imgede dahi ideolojik dolayısıyla da kültürel bir okumaya ihtiyaç duyduğu gerçeğinden hareket edilmek durumundadır. Burada yaratım süreci ya da yaratıcının kendisinden bağımsız olarak sanat yapıtı ve izleyici ilişkisinden türetilen anlam dışında, güncel olanın (siyasal ve ekonomik durum) etkisiyle de oluşan yeni anlamların göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Sanat yapıtının yaratıcısından bağımsız olarak, kendi varlığı üzerinden alımlayıcısı tarafından yüklenen anlamı, o sanat yapıtının zamansal ve uzamsal bağlamı ile ortaya çıkan ve o bağlamdan kopartılamayan nitelikleridir. Doğal olarak sanat yapıtının üretim koşulları ve üretildiği zamansal ve uzamsal bağ yani bizzat kendisini belirleyen temel itkinin kaynağı gündelik hayattır. Sinema sanatı da sanatın diğer alanlardan beslendiği gibi ister yaşadığı çağı isterse de zamanın başka bir parçasını anlatsın kendisini gündelik hayattan soyutlayamaz.

Gündelik hayat içerisinde gözlemlenen toplum ve birey arasındaki gerilim, mevcut topluma ilişkin ideolojik metni de ortaya çıkaracaktır. Özellikle devlet, aile, milliyet gibi kişileri belirleyen mekanizmaların *“Türk toplumunun kolektif tahayyülünde, hafızasında, hayalinde yaşayan; dolayısıyla kendi adına gerçekleştirilen her türlü faaliyete rağmen kutsal kalan bir mefhum.”*¹ olması, tüm bu kavramların bizi götürmesini beklediğimiz nokta konjonktürle birlikte şekillenen gündelik hayat pratiğinde toplumda yaşayan aktörlerin mevcut algılamalarının kavramsallaştırılmasıdır. Dolayısıyla da bu kavramlar ışığında, yaygın toplumsal algının temelinde yatan felsefi ve sosyolojik çıkarımlarla, topluma duyarsız kalmayan sinemanın ortaya koyduğu metinlere, doğru okumalarla yaklaşabilmek dahası o metinleri deşifre etmek gerekmektedir.

Kuram gibi uzmanlaşmış bir etkinliği savunmaya sıradan olduğunu öne sürerek başlamak tuhaf gelebilir. Kuram, ilgilendiğiniz ve son derece gündelik;

¹ARGİN, Şükrü; “Türk Aydınımının Devlet Aşkı ve Aşkın Devlet Anlayışı” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler**, Birinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul,2009, 53 s.

sokakta ya da işte size nasıl davranıldığı, ya da daha derin düzeyde, belirli bir filmi neden izlemeye gittiğiniz ya da ondan neden hoşlandığınız, ya da belki hoşlanmadığınız gibi- sorun ya da sorunlara bir çıkarım getirmeye çalışır.² Bu anlamda da felsefe üretemeyen bir toplumun bu görsel metinlere nasıl yaklaştığı ve bu görsel metinleri üretenlerin ise üretim süreçlerini belirleyen temel zihinsel sürecin açığa çıkartılması gerekmektedir. Kurama ihtiyaç duyulan nokta da burada kendisini göstermektedir. Yani; *aşına olunanın her zaman bilinen olmadığı* gerçeğinden hareketle mevcut metinlerin doğru anlaşılması aynı zamanda bu toplumsal yapının da deşifre edilmesine katkıda bulunacaktır.

Türkiye özelinde, birey ve toplumdan bahsederken modernlikten ve modernitenin temelden sarstığı birey toplum ilişkiselliğinden de bahsetmek gerekmektedir. Modernlik kişinin toplumsal değerlere bağlılığı ve bu bağlılığı kendi özgül karar mekanizmasından geçirip geçirmediğiyle ilgilenir. Bireyin karar verirken kurduğu düzeneğin, toplumsal bağla kurup, geliştirdiği ilişki ile kendisi arasındaki mesafe modernliğin temel ilgi alanını oluşturmaktadır. *“Bireyi birey yapan, farkına varsın ya da varmasın toplumsallaşma süreci boyunca geliştirdiğimiz özgür bireyselliğimiz değil, topluluğun bir yansıması olarak ortaya çıkan kimliğimizdir”*.³ İşte bu noktada da toplum birey arasındaki gerilimin toplumsal aktörleri gerçek bir bireye dönüştürüp dönüştürmediği sorgulanacak ve birey kavramının bu coğrafyada içeriğinin nasıl doldurulduğu ya da doldurulamadığı, toplumsallaşma pratiği ve toplumsal aktörlerin yapıp etmeleri üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

Bu çalışmada 1990 sonrası Türkiye’sinin kültürel/zihinsel haritasında yeniden üretilen ilişki biçimlerinin geleneksel algılarımızda derin değişikliklere yol açamaması; ortaya çıkan kültürel haritanın bu eklektik ve homojen olmayan yapısı tartışılmaktadır. Özellikle bu metinde 1990 sonrasında kültürel imge üretimine bakıldığında, toplumsal bağ sürecinde bireye genel olarak nasıl bir imge alanı oluşturulduğu ya da nasıl bir imge yaratımının içerisinde sunulduğu sorusunun yanıtı aranmaya çalışılmaktadır. Tam olarak; gündelik hayat içerisinde her gün karşılaşılan

² BÜKER, Seçil ve Y. Gürhan Topçu; **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, Birinci Basım, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul,2010,79 s.

³ ÇOTUKSÖKEN, Betül; “Değerler,Toplum/Topluluk-Birey” **Maltepe Üniversitesi Gençlik ve Rehberlik Sempozyumu**, 28 Haziran 2005. <http://www.betulcotuksoken.com/degerler-toplumtopluluk-birey/>

bu imgelerin benimsenme sürecinde bireyin maruz kaldığı şiddetin ideolojisi ya da neye hizmet ettiği noktasının belirlenmesi yaygın kanıyı da ortaya koyacaktır.

Özellikle de toplumsal aktörlerin gündelik hayat içerisindeki tutarsız ve birbirinden kopuk taktiklerinin, oteritenin hangi stratejilerine karşı geliştirdiğinin açığa çıkartılması da bu kültürel haritalamanın temel yapı taşlarını oluşturur. Örneğin; *yükselen milliyetçilik bugünü anlamlandırma çabasının bir ürünüdür. Bugünün gündelik hayatını determine etmektedir.*⁴ Dolayısıyla toplumsala ilişkin her türlü çıkarım bizlere kültürel temsil alanının etkilenme ve etkileme gücü üzerinde tekrar düşünmeye itmektedir. Topluma ilişkin tüm bu açıklamaların kültürel temsil alanında kendilerine buldukları görevler toplumsal dönüşüme ya da katarsise ne ölçüde hizmet etmektedir.

Sinema kendisiyle ilintilendirilen pek çok yerleşik disiplinin aksine anlatmak istediğini alımlayıcısına doğrudan geçen sunumlarla verdiği için diğer disiplinlerden daha fazla etkileme ve toplumu değiştirme ve belki de dönüştürme gücüne sahiptir. Burada toplumun bireyi nasıl gördüğü ve ona nasıl ödev ve görevler verdiği hem bireyi hem de toplumun açıklanmasında önemli bir ögedir. Tez üç bölümden oluşacaktır. Bu nedenle de birinci bölümde temel olarak toplumsal aktörleri değiştiren ve dönüştüren temel etmenleri kavramsallaştırarak açıklamak onun yarattığı kültürel imgenin serüvenini de aydınlatacaktır. Birinci bölümde incelenen tüm kavramların kültürel temsil alanında sıradan görünümüne altında neye işaret ettiği, kuramsalla pratiğin ne derece örtüştüğü üzerine bize iyi bir açıklama olanağı vereceğine kuşku yoktur. Birey kavramının çağdaş metinlerde nasıl ele alındığının anlatıldığı birinci bölümde temel kavramların sadece batılı metinler ışığında ele alınmasının yanlışlığını tartışırken; diğer taraftan Türkiye özelinde bu kavramların neye işaret ettiğinin anlatılmasına çalışılacaktır. Ayrıca bazı kavramların gündelik dildeki içerikleri ile bu çalışmada kullanılan içeriklerinin örtüşen ve örtüşmeyen yanlarına ilişkin tartışmalar da birinci bölümün temel problemlerinden biri olarak ele alınacaktır. Özellikle ideoloji kavramı ve birey kavramlarının gündelik dildeki kullanımı ile pratikte uyuşmayan içerikleri de temel tartışma konularından biridir. Birinci bölüm temelde birey, kültürel bir imge olarak, toplumsal cinsiyet

⁴ KENTEL, Ferhat, Meltem Ahıska, Fırat Genç; **Milletin Bölünmez Bütünlüğü Algılar ve Zihniyet Yapıları: Demokratikleşme Sürecinde Parçalayan Milliyetçilik(ler)** Tesev Yay., İstanbul, 2007, 139 s.

çerçevesinde, onu şekillendiren gündelik hayat ve toplumsal bağa ilişkin diğer unsurlarla birlikte değerlendirilecektir.

Tezin ikinci bölümünde Türkiye'deki sinemanın birey toplum ilişkisine bakışı açısından nasıl bir serüven izlediğinin genel bir panoraması yapılacaktır. Bu bölüm de Yeşilçam sinemasından, 1980'li yıllara ve 1990 sonrası oluşan Yeni ulusal sinemayı ortaya koyan süreçte sinemanın kültürel bir imge olarak bireyi nasıl konumlandığı açıklanmaya çalışılacaktır. Burada bu panorama ile Türkiye'de kültürel bir imge olarak birey ve içinde yaşadığı toplumun ona bakış hikayesinde nasıl bir imge alanına sahip olduğu da açıklanmış olacaktır.

Tezin son bölümünde ise tüm bu sinemasal serüvenin Yeni Türk Sineması, Yeni Türkiye Sineması ya da burada kullanıldığı gibi -politik göndermeden uzak-genel toparlayıcı anlamıyla ulusal sinema olarak adlandırılan son yirmi yıllık süreçte, birey sorununun hangi ideolojik alt yapıda tartışıldığının sorgulaması yapılacaktır. Bu bölümde incelenmesi planlanan filmlerin hem popüler kanattan hem de sanatsal kanattan seçilerek birey sorunun bütünleyici bir şekilde tartışılmasının olanağı aranmaktadır. Özellikle popüler olanın dönemin ideolojisini yansıtacak en önemli araç olarak görülmesi, seçilen bazı filmleri bu bağlamda daha anlamlı kılmaktadır. Ayrıca seçilen filmlerin gerek coğrafi gerekse konjonktürel olarak farklılıklar içermesine dikkat edilerek dönemin zihinsel haritalamasında daha sağlam verilere ulaşılmasına katkı sağlaması amaçlanmaktadır. Birinci bölümde ele alınan kavramlar ışığında militarizmin belirlediği gündeliğin içindeki birey öykülerinin anlatıldığı Nefes: Vatan Sağolsun filmi ve Yazı Tura filmleri; taşranın gündelikliliğinde şekillenen birey hikayelerinin anlatıldığı, Vavien ve Süt filmleri; Kentin gündeliğinde şekillenen birey hikayelerinin anlatıldığı Çoğunluk ve Gişe Memuru filmleri incelenecektir.

Bu amaçla incelenecek filmlerin çözümlemelerinde; temel olarak ideolojik eleştiri yöntemi kullanılacaktır. İdeolojik film eleştirisinde; ⁵*filmlere oldukça geniş bir perspektif içinde yaklaşılmaktadır; filmler kültürel bir pratik alanı olarak, estetik, sosyoekonomik, tarihsel bir boyuta sahip olan bir anlamlandırma ve güdüleme aracı olarak ele alınmaktadır.* Fakat film çözümlemelerinde tek bir çözümleme yönteminin yeterli olmaması gerçeğinden hareketle ideolojik eleştiri yöntemine ek

⁵ ÖZDEN, Zafer; **Film Eleştirisi**, İmge Yayınevi, 2004, 165s.

olarak film karakterlerinin toplumsal yapı ile olan ilişkilerini ortaya çıkarabilmek amacıyla sosyolojik eleştiri yöntemi de kullanılacaktır. Sosyolojik eleştiride mevcut durumun betimlenmesi söz konusudur. Dolayısıyla da temel bir eleştiri yöntemine yardımcı bir unsur olarak kullanılması daha uygundur. Sosyolojik film eleştirisinde sınıf, cinsiyet, toplumsal rol, statü, değerler, yaşam biçimi, gündelik hayat gibi kavramlar ışığında topluma ve onu oluşturan kişilere ilişkin kodları sinemasal anlatı içerisinde bulup deşifre etmeye çalışır.⁶

Karmaşık olan toplumsal yapı içerisinde eylemde bulunan toplumsal aktörlerin, birbirleriyle olan iletişimi, paylaşımları ve ortak oluşturdukları tarihsel alanla birlikte sorgulanması ve anlamlandırılması amaçlanmaktadır. Aslında yapılmaya çalışılan Marcel Mauss'un toplumsal morfoloji deyimiyile zihinsel yapılarla toplumsal yapılar arasındaki ilişkiyi zaman ve mekân içerisinde açıklanması yani o toplumu yansıttığı düşünülen filmsel metinler aracılığıyla açıklanmaya çalışılması da denilebilir. Bu amaçla incelenen filmlerde, birey olma ya da olamama serüveninde gündelik hayat içerisinde toplumsal aktörleri kuşatan toplumsal gerçekliğin ve bunu yaratan ideolojinin kültürel temsil alanında nasıl temsil edildiği sorusunun yanıtı aranmaktadır.

⁶ Y.a.g.e.,160-161 s.

“Aşına olunan her zaman bilinen değildir.”
Hegel

1.BİREY VE TOPLUM

1.1.Toplumsallaşma ile Ortaya Çıkan Kültürel İmge Kavramı

Kültürel söylemlerin, ideolojilerin sadece birer “tasarım” olmadığını, bunların aynı zamanda “nesnel nitelikte” ve “maddi” olduklarını ve bu yüzden de “gerçekliğin” bir kurucu ögesi olduklarını söyleyen Saffet Murat Tura, Althusser’in “ideoloji kuramı”nın dayanaklarının da burada temellendiğini ekler. Ben (ego) (özne olarak ben), öznenin “imgesel özdeşleşmesinin” yeridir ve Ben’in esas işlevi bir imge ile özdeşleşmek ve kendini bir kültürel imge olarak görmektir. Lacan’ın “özne” kavramının, “ben” (nesne olarak ben) kavramı ile örtüşmediğini, onun “özne” kavramının iki boyutlu olduğunu vurgular. İlk olarak “eşzamanlı” bir değerlendirmede “toplumsallaşmış insanı” anlatır. İkinci olarak “art zamanlı” boyutta ise “insanın kültüre uygun bir varlık haline dönüşmesini” özetler. Bu boyuttaki özne “kültürel özne”dir, kültürün simge düzeniyle belirlenmiş insandır.⁷

Bireyin kültürel bir öge olarak tanımlanmasının ardından onun zihninde yaratılan her türlü anlamın da aynı kültürel anlamlandırma sürecinden geçtiğine hiç kuşku yoktur. Burada *kültürel imgelerle kastedilen kültürel içerikli ve kültür anlamını taşıyan görsel karşılıklar olarak algılanabilir. Örneğin Türk kültüründeki mahremiyet olgusu mimarlık kapsamında belirli somut izdüşümlerle yansımaları bulmakta ve bu imgesel boyutun nesnel karşılığını vermektedir.*⁸Yaşama alanlarından, medya alanına kadar, gündelik hayat pratiği içerisinde şekillenen her türlü alana ait görsel malzemenin aynı kültürden gelenler için oluşturduğu imge ile farklı kültürel süreçte toplumsallaşan bireyler için oluşturduğu imge farklıdır. İmgenin bu şekilde kültürel olarak içeriğinin değişmesi farklı toplumsallaşma ya da ideolojikleştirme süreci geçiren bireylerce farklı algılanması, onun kültürel olarak varlığının en önemli göstergesidir.

⁷ TURA, Saffet Murat; **Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, 22 s.

⁸ YILDIZ, Süleyman; **Türk ve Alman Toplumlarında Kültürel İlişkiler, İmgeler ve Medya**, <http://www.millifolklor.com>, 12.02.2010

İmgeler; göstergelerin bir araya gelerek oluşturdukları anlama ilişkin birer şifredir. Bu şifreler aynı zamanda ait oldukları toplumsal yapının kodlarıdır. Dolayısıyla da imgeleri deşifre edecek süreç içinde yaşanan toplumsal yapının kültürel süreci arasında bir paralellik vardır. Sanatsal üretimler de bu anlamda kültürel imgeyi yaratırken içinden çıktıkları toplumsal yapıları iyi çözümlemiş yapıtlar ortaya koyarlar. Özellikle de bu yaratım sürecinde göstergelerin sınırlı kullanımı ve çağrışımsal anlamlandırma sürecinde alımlayıcısına ulaştığı düşünüldüğünde, kültürel imge kullanımında her zaman görüneni anlamlandırma geçerli değildir. Mesela gündelik hayat pratiği içerisinde her zaman karşılaşılan göstergeler, sanatsal alana taşındıklarında yoruma açık hale gelmektedir. Çünkü sanat eseri onu sıradanlıktan ya da rutinin içerisinde kaybolmasına izin vermeden çekip almaktadır.

Kültürel imgeler farklı bellekler ve yaşam tecrübelerinde farklı içeriklere sahip olur. Dolayısıyla da bu tür imgelere özellikle de sinematografik anlatımda fazlasıyla rastlanmaktadır. *'Açık imge' adı verilen bu imgeler, sıra dışı durumları değil, gündelik hayata ait basit ayrıntıları gösterirken, tıpkı 'optik imge'de (Deleuze'un belirsizlik ve kavranamamazlık ilkesi olarak tanımladığı) olduğu gibi, bellekteki sanal imgeleri harekete geçirerek, kendi üstüne kapanmayan, sonuca ulaşmayan, ucu açık bir imge tipi yaratmaktadır.*⁹ Burada amaçlanan şey daha önce de Lefebvre'nin gündelik hayatın dışarıdan bakılmadan kavranamayacağına ilişkin sözleri üzerinde yeniden düşündürür. Çünkü sanat eseri tam da bu bağlamda yarattığı bu imgelerle yaşanan anı dondurarak üzerinden düşünme imkânı vermektedir. *Açık imgenin muğlâk, tanımlanamaz bir yanı vardır. Nereye bağlanacağı ne anlama geldiği belirsiz biçimde, kendinden önce ve sonra gelen imgelerle net biçimde ilişkilendirilemeden asılı kalır anlatının içinde. Belirli bir anlama sabitlenmeyen imge, farklı çağrışımlara, bellek süreçlerine açıktır.*¹⁰ Özellikle de bu çalışmanın ana eksenin sinema olması bağlamında, Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin kültürel imge yaratımında; açık imge kullanarak anı düşündüren, neden sonuç ilişkiselliğinden çok, eylemsizliğin doğurduğu duygu durumu anlattığı bir görsel-işitsel kodlama örnekleri pek çok kereler karşımıza çıkmaktadır.

⁹ SUNER, Asuman; **Hayalet Ev**, Metis Yay. , İstanbul, 2006, 24 s.

¹⁰ Y.a.g.e., s.125.

Sonuç olarak sanat alanında beliren imge; Marksçı terminolojide açıklandığı gibi bir nevi düşünüş biçimidir. Sanat imgelerle gerçekleştirilen bir düşünüş biçimidir. Fakat ne olursa olsun *imge farklı geçeklik kategorileri içerisinde yaşar; bir ayağı soyutta bir ayağı somutta durur; bir yanıyla reel gerçeğin bir parçasıyken bir yanıyla kurmaca dünyanın malıdır. Amacı bu farklı düzlemleri birbirine yaklaştırmak, birbirinin içinde eritmek, onlardan yeni bir dünya yaratmaktır.*¹¹ Mevcut toplumsal yapıdan izler taşıması ya da bazen salt o toplumsal yapı içerisinde varolanlar tarafından anlaşılması kaçınılmazdır. Bir sanat yapıtının anlamlandırma sürecinde pek çok bağımsız ya da bağımlı değişkenin etken olduğu düşüncesinden hareketle gösterilen her türlü görünümün yarattığı imge aynı toplumsal koşullar için geçerli ve anlamlı olacaktır. Ve bu imgeler doğru okuma ya da anlamlandırma sürecinden yani toplumsal morfolojiden geçmek zorundadır. Türkiye'deki sinemanın da geçirdiği bu serüvenine bakıldığında (bu kültürden etkilendiği gerçeğinden hareketle) ise bu kültürel imgelerin bireyi oluşturan süreçte nasıl bir yol izlediğinin anlaşılması da bize bu morfolojiyi yapma imkânı sağlayacaktır.

1.2. Bireyi Şekillendiren Gündelik Yaşam

Gündelik kavramı genel olarak belli bir düzeni tanımlamazken neden sonuç ilişkisine dayanan, insan yaşantısı içerisinde oluşan ilk anlamlar kümesini içerir. Gündelik bilgi de bu yaşamsal deneyimler sonucunda elde edilen çıkarımlarla oluşturulan bilgidir. Gündelik tanımının içerisinde yaşamsal alanda gerçekleştirilen her türlü etkinlik (yeme içmeden, barınmaya, üretim ve tüketim alışkanlıklarından, düşünüş şekline, davranış kalıplarımızdan her türlü yapıp etmeye kadar) dâhil edilebilir. *Gündelik sadece bir kavram olmakla kalmaz, bu kavram toplumu anlamak için de bir ipucu olarak da alınabilir. Gündelik olanı küreselliğin, tekniğin ve kültürün (kültürün çözümlemesinin) v.s. içine yerleştirmek gerekir.*¹²

Gündelik yaşamın, veri olarak alınmasında en önemli amaç kültürel çıkarımların ya da toplumu düzenleyen yasaların pratikte neye dönüştüğü ve ne şekilde algılandığına ilişkin bilgiye ulaşmaktır. Çünkü pek çok toplumsal değişimi

¹¹ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, 2001, İstanbul, 51

¹² LEFEBVRE, Henri, **“Modern dünyada Gündelik Hayat**, Çev: Işın Gürbüz, Metis Yay. 2. Basım İstanbul, 2007 ,39 s.

uygulamış devlete ilişkin gözlem göstermiştir ki tepeden inme ve zorlayıcı her türlü siyasal ya da seçkin baskı, pratik alan içerisinde tüm baskılamalara karşın farklılaşmıştır. İşte *bu tasavvurların üretici değil, uygulayıcı konumda olan kullanıcılar tarafından hangi yöne saptırıldıklarını incelemek gerekmektedir.*¹³ Gündelik hayatın içerisinde gizlenen kıyıda köşede kalmış pek çok ayrıntı vardır ve bu ayrıntılar o toplumsal yapıyı çözümlenecek ve açıklayabilecek bilginin kaynağıdır ve de sıradan olanın içine hapsedilmişlerdir.

Gündelik yaşam dönemini yansıtan ve yaşanan dönemin zihniyet kalıplarının neye benzediği üzerine en net bilgiyi verebilecek alandır. Çünkü insanlar dahil oldukları fakat yaşamın içerisinde akıp giderken çok da fark edemedikleri bu ortamdaki yapıp etmelerini planlı bir düzenlemeye tabi tutmazlar. Anlık yaşananların farklı bir okuma ile açığa çıkartılması, bireylerin o toplumsal yapı içerisindeki çok da düşünmeden gerçekleştirdikleri eylemleri, toplumsal düşünüş ve kültürel yapıya ilişkin en sağlam bilgiyi verecektir. Lefebvre de *gündelik hayatın eleştirel çözümlemesinin ideolojileri açığa çıkaracağını; gündelik hayat hakkında bilginin ise; ideolojik bir eleştiriyi ve sürekli bir özeleştiriye kapsayacağını*¹⁴ söyleyerek gündelik olanın toplumsal yapıyı deşifre edecek enstrümanları barındıran bir alan olduğu noktasının altını çizer.

Gündelik hayat içerisinde akıp giderken fark edilemez, bu nedenle gündelik hayat olduğu gibi okunamaz, zaten olduğu gibi okunabilmesine de çok olanak yoktur. Çünkü *Gündelik hayatı kabul ederek, geri çekilmeksizin onu edilgin bir biçimde “yaşayarak” olduğu gibi kavramak imkansızdır.*¹⁵ İçinde yaşanan ve gündelik hayatın tekrar eden ritmi boyunca sıralanan eylemlerin içinden çekip çıkmak, ya da gündelik olandan sıyrılmak kolay değildir.

Gündelik hayat kavramının genel olarak neye tekabül ettiğine ilişkin temel ayırmadan sonra kavramın temel felsefi dayanağının, onu görünür kılan düşünsel serüvenin ne olduğuna bakmak yerinde olacaktır. Gündelik hayat kavramı ve onu anlamlandırma çabaları özellikle de Marks ve Engels’in Alman İdeolojisi’nde tanımladıkları biçiminden evrilerek 1920’li yıllardan itibaren kapitalizmin uygulamadaki sorunları ve sol düşünüşün politik alanda kendisini daha belirgin bir

¹³ CERTEAU, 40 s .

¹⁴ Lefebvre, 39 s.

¹⁵ Y.a.g.e ., 38 s.

şekilde var etmesi ile Marksist kuramcılarının ilgi alanlarına dâhil olmuştur. Özellikle Lukacs'ın, Gramsci'nin ve ondan etkilenen Athusser'in Marksizmi yeniden yorumlayan çalışmaları ve ekonomik belirlemecilikle aralarına koydukları mesafe ile birlikte Agnes Heller ve Henri Lefebvre gibi düşünörlere gündelik hayat teorisi ve etiği ile ilgili yeni ufuklar açılmıştır.

Macar düşünöür Agnes Heller'e göre gündelik hayat; toplumdan topluma ve bireyden bireye farklılık gösterir. Kendisi o dönemde sosyalist bir rejimin bireyidir ve uzun süre içinde yaşadığı sosyalist düzene ilişkin gözlemlerine dayanarak gündelik hayatın insanları dönüştürme gücü ve uygulamada karşılaşılan sorunlar üzerine çok düşünöür. Ona göre; *gündelik hayatın yabancılaşması zorunlu bir durum değildir. Zira ona göre, son tahlilde gündelik yaşamdaki yabancılaşma gündelik dünyanın yapısından değil, toplumsal ilişkilerin yabancılaşmasının genelleşmesinden kaynaklanır. Toplumsal ilişkilerdeki yabancılaşma azaldıkça gündelik yaşamdaki yabancılaşma da azalacaktır.*¹⁶ Ve kişileri bireye dönüştürecek sürecin o bireye sınıfsal bilinç kazandırılması ile oluşacağını söyler. Heller aslında bu yaklaşımı ile Marksizmin temel düsturlarından çok da ayrışmaz. Onun için gündelik hayat kişileri dönüştürücü bir yerdir ve yabancılaşma mücadelesinin muhakkak verilmesi gereken bir alandır. Kendi yaşadığı toplumdaki dönüşümün sorunlu alanı olarak da bireyi etkileyen gündelik hayatı bulur ve bu nedenle de onu eleştirir.

Marksizme daha radikal eleştiriler getiren Lefebvre'ye göre ise, Marks, kapitalizmi eleştirirken doğal olarak ekonomiyi merkeze oturtmuştu. Ama asıl bakılması ve üzerinde düşünöülmesi gereken nokta ise ekonomi değil her türlü kültürel, ekonomik ve politik unsuru barındıran gündelik hayattır. Althusser gibi Lefebvre de ekonomik indirgemeciliği zararlı bulur ve kültürel çözümlemenin önüne geçtiğini ileri sürer. *“gündelik hayatı tanımlarken içinde yaşadığımız toplumun gündelikliliği doğuran özelliklerini saptamak zorunludur.”*¹⁷ diyerek toplumsal dönüşümü sağlayacak olan şeyi; gündelik hayatın kendisinde ve onu anlamlandıracak süreçlerde bulur. Jean Baudrillard da “Tüketim Toplumu” adlı çalışmasında içinde yaşadığı toplumu çözümlerken *“gündelik yaşamı; yalnızca günlük olayların ve hareketlerin toplamı, sıradanlığın ve yinelemenin boyutu değil bir yorumlama*

¹⁶ŞAHİN, Özlem, Ecehan Balta, **Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist Düşünce**, <http://www.praksis.org/files/004-Sahin-Balta.pdf>, 06.11.2009.

¹⁷Lefebvre, 40 s.

sistemi”¹⁸ olarak düşünür. Gündelik hayat aslında görünür düzeyde anlamlar üretmeyen ve sıradanlık altında her şeyin yaşandığı bir yerdir; *mütevazi ve sağlamdır; doğal olandır, kısımları ve parçaları belli bir zaman kullanımı içinde kuşkuya meydan vermeyecek biçimde birbirlerine bağlanan şeydir. Gündelik hayat tarih taşımaz. Görünürde göstergesizdir; kişiyi meşgul eder ve uğraştırır, yine de söylenmeye gerek duymaz.*¹⁹ Gündelik olanın gözden kaçan ya da göz ardı edilen varlığı aslında her gün karşılaşılan ama anlamlandırma ihtiyacı hissedilmeyen ve döngüler üzerinden işlediği için de uçup giden anlamlar üretir. Halbuki; *gündelik belli bir gerçeklikle kuşatılmıştır; ama bizatihi gerçekle iç içe geçemez, bireyin her gün işgal ettiği sıradan işlerin sıralanmasına da indirgenemez.*²⁰ Sıradan olarak nitelenen her şey aslında belli bir gerçeklikle sarmalanmış ve içinde bulunduğu toplumsal yapının gizil kalmış unsurlarını açığa çıkaran birer mekanizma işlevi görür. Sıradanlık gündelik hayatın kamuflajıdır. Her gün tekrarlanan ama belli bir düzen içerisinde gerçekleşen tüm bu eylemler tekil olduklarında anlamsız, ama sıralandıklarında ise bağlamları ile toplumsal kodları ifşa eden anlamlar üretirler. *Gözün toparlayıcı, bütünleştirici imgelemlerinden kurtulduğunuzda, günlük yaşamın yabancı, farklı bir yönüyle karşılaşsınız. Günlük yaşamın bu yönü çok fazla yüzeye çıkmaz ya da görünen yüzeyi belli bir yönde ilerlemiş bir sınır bölgesinden ibarettir, görünür olanın sınırında bulunan bir kıyı bölgesidir.*²¹

Heller ve Lefebvre genelde kapitalist toplumun bireyi, kuşatıcı etkisinin en fazla hissedildiği alan olarak gördükleri gündelik hayatı eleştirirken aslında Marksist yapıların da bu alanı kullanarak bireyi dönüştürmesini arzularlar. Baudrillard gibi düşünürler ise kapitalizmin geldiği son nokta olan tüketim toplumunda gündelik hayatın kuşatıcı dahası her hücreye sinmiş sistemli yapısından kaçışın mümkün olmadığı bir tablo çizerler. Michel de Certeau ise Gündelik Hayatın Keşfi adlı çalışmasında oteritenin dayattığı her türlü baskının yaşamın aktörleri tarafından olduğu gibi mi yoksa dönüştürülerek mi uygulandığı noktasını tartışır. Certeau gündelik hayat içerisinde aktörlerle ilgili olarak; sistemin, ya da oteritenin karşısında

¹⁸ BAUDRİLLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev: Ferda Keskin, Hazal Deliceçaylı Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 28 s.

¹⁹Lefebvre, 35 s.

²⁰ZOYANİ, Mohammed; “Gündelik Hayatı ve Ritimleri”, Çev: Elçin Gen, **Birikim Dergisi**, sayı:191, Mart 2005. 7 s.

²¹ Certeau, 188 s.

direnç gösterebileceklerine ilişkin bir iyimserliğe sahiptir. Uygulayıcıların kendilerine oterite tarafından dayatılanları, kendi özümstedikleri şekliyle farklılaştırılabileceğini ve dayatılanların aktörler tarafından algılandığı ya da istendiği şekliyle uygulanabileceğini söyler. Certeau'ya göre ;

“Günlük yaşamımızdaki pek çok alışkanlık, tutum ve uygulama (okumak, konuşmak, dolaşmak, pazara gitmek ya da yemek yapmak v.b.) taktik türündendir. Ve “eylem, uygulama ve üretim tarzlarının” büyük bir bölümü de taktiktir: Zayıf olanın “güçlü olana”(erk sahipleri, hastalık, şiddet ya da bir düzenin uyguladığı şiddet v.b.) karşı başarıları, dolap, oyun ve dümen çevirme sanatı, “avcılara özel hileler, tuzaklar el çabukluğu, çok biçimli simülasyonlar (öykünmeler), mücadeleciler oldukları kadar şairane, sevinçli neşeli bulgular, hepsi taktiktir.(...)Taktikler bize aklın, günlük mücadelelerden ve bu mücadelelere eklenen zevklerden ayrı düşünülmemeyeceğini gösterirler. Oysa stratejiler, ait olunan bir mekan ya da kurum aracılığıyla korunan ve onları bir biçimde destekleyen erkle ilişkilerini, nesnel hesaplamalar ardına saklarlar.”²²

Gündelik hayatın uygulayıcıları oteritenin stratejileri karşısında savunmasız, edilgen olamazlar. Onların da oteritenin uygulamalarına karşı geliştirdikleri direniş yöntemleri yani taktikleri vardır. İdeoloji başlığı altında ayrıntılı olarak tanımlanacak Bourdieu'nun habitus kavramı da bu bağlamda değerlendirilebilir. Bourdieu aktörlerin bu eylemlerini ya da taktiklerini belli bir rasyonellikle yaptığını söylerken Certeau ise bu eylemlerin yaşanılan gerçeklik içerisinde karşılaşılan tekil durum bağlamında geliştirilen taktiklerle uygulandığını söyler. Yani her farklı olay, farklı birer taktik gerektirir. Ona göre; *taktik zayıfın sanatıdır*²³. Çünkü aktörün oteritenin major rasyonel stratejileri karşısında takınabileceği ve kendisini koruyabileceği tek yöntemdir. Oterite aktörler karşısında stratejiler belirler ve onların bu stratejilere doğal olarak uymalarını bekler fakat aktörler bu stratejileri bir şekilde (kurnazlık v.b. taktiklerle) kendileri lehine dönüştürürler.

“İnsanların kaderi gündelik yaşamda yer alır. Ne var ki, özünde bir karmaşayı içeren bu kaotik bilgi, yumağı, bilim için ilk anda kabul edilebilecek gibi değildir, mutlaka işlenmesi gerekir. Gündelik yaşam bir ilk anlamlar küresidir. Sanatçılar, bilim insanları bu ilk anlamlar küresinden bir çerçeveleme yapıp bizlere önermeler, bir başka deyişle olası dünyalar sunarlar.”²⁴ Gündelik hayatı inceleme alanı içine alan sanat da bu anlamda içinde yaşadığı toplumu anlamlandırmaya, dönüştürmeye çalışır. Sanat yapıtı; yeni ortaya çıkan ilişki biçimleri ve uygulayıcı

²² Y.a.g.e , 55 s.

²³ Y.a.g.e., 114 s.

²⁴ ÖZDEMİR, Önder Murad; “Dünyayı Keşfetmek Üstüne: Dökü-Safarilerle Seyr-i Alem”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 94 bahar YKY, İstanbul, 2005, 110 s.

aktörlerin eylemlerinin-taktiklerinin gündelik hayatın hızlı ritminde farkedilemeyen yapısının dışarıdan bir şekilde görülmesini sağlamaktadır. Bu sağlayış sıradan görünen ama toplumsal yapıyı meydana getiren unsurlara da farkındalık katar. *Kültür yaklaşımı da, sıradan insanın anlatıcıya dönüştüğü, söylemin (ortak) alanını ve gelişiminin (anonim) uzamını tanımladığı noktada başlar.*²⁵ Sıradanın anlatıcıya dönüştüğü, taktiklerinin üzerine düşünülmesi gereken ve aynı sıradanlığın ancak dışarıdan bakılarak farkına varılan sifrelerini ortaya koyar. *Başka bir deyişle öyküler günlük uygulamalara anlatisallık kazandırmışlardır. Elbette bunlar sadece bölük pörçük parçaları betimlemektedirler. Anlatılardaki ise bunların sadece eğretilmeleridir.*²⁶ Aktörlerin eylem, uygulama ve yeniden ürettikleri ilişki biçimleri, sanatın alanına da girmiş ve orada yeni kurgularla yeniden üretilmiştir. Yeniden üretilirken *“geçmişin şimdinin ve geleceğin eşzamanlılığı zamanı mekan içinde eritmiştir. Bu eş zamanlılığa hala roman türüne ait olduğu bir anlatıdan ziyade filmlerde rastlarız.”*²⁷ Gündelik hayatın bilgisi de zaten dünü, geleceği, bugünü kendi içinde eritir. Türkiye’de de gündelik hayat bugünle ilgilenir ve bugünü yaşar. *“Geçmişin de geleceğin de herhangi bir önemi yoktur. Tek önemli şey tanrıya ibadet ve zikir yapılan ‘şu an’dır. Yani geçmişten ve gelecekte koparılmış ve sadece bugünlerle sınırlı bir zaman anlayışı söz konusudur.”*²⁸

Filmsel anlatılar da somut görüntüler gösterdikleri için, gündelik hayat içerisinde de benzer görüntülerle karşılaşıldığında belli bir kurgusallıkla anlatılmış olsalar dahi alımlayıcıyı diğer sanatlardan daha etkili bir biçimde o kurgusallığın içine çekebilmektedir. Anlık eylemler geçmişin birikimi ve geleceğin öngörüsü arasında ortaya çıkar ve biz günü yaşarken aynı zamanda hem geçmişi hem de geleceği kurgulamış oluruz. Bu filmsel metinlerde de esas olan şu an yani şimdi ne olduğudur. Şu anın açıklaması ise düne ve geleceğe ilişkin bilgiye ulaşmayı sağlar. Böylece mekana ilişkin verilen her imge alımlayıcının imge alanına kayıtlanmış olur.

Sıradan insan, kendi naif dünyasında gündelik hayat içerisinde çıkan sorularına cevaplar bulmaya çalışır. Dolayısıyla da sıradan insanın geliştirdiği taktiklerin açığa çıkartılması mevcut toplumsal yapıya hakim olan zihinsel ve kültürel süreci,

²⁵ Certeau, 71 s.

²⁶ Y.a.g.e 159 s.

²⁷ Lefebvre, 17 s.

²⁸ ÜLGENER, Sabri F.; **İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı**, Der Yayınları, İstanbul, 1981, 77-78 s.

konjonktürel olarak gelişen algılama ve eylemleri dolayısıyla da tikel direniş yapılarını ortaya çıkaracaktır. Stratejilerin sahibi olan erkin toplumsal yapı içerisindeki aktörleri ne şekilde birarada tuttuğu ya da bu aktörleri birarada tutan bağı hangi yapılarla işlettiği gibi sorular; üzerinde durulması gerekir. Bu da toplumu oluşturan oterite ve aktörlerin karşılıklı olarak geliştirdikleri strateji ve taktiği açıklayabilecek verilere ulaşmamıza olanak tanıyacaktır. Toplumsal yapıda sıradan olarak aktörler tarafından ifa edilen eylemler neye göre gerçekleşmekte olduğu bu eylemlerin aktörler tarafından nasıl algılandıkları ve hangi algılamalara göre eylendikleri noktası gündelik hayatı anlamlandırma çabası için mutlak açıklanması gereken önemli bir soru olacaktır. Bu alanı açıklamaya yönelik girişilen pek çok bilimsel çalışma, gündelik hayatın hangi zihinsel yapılanmaya göre şekillendiğine ve ilerlediğine ilişkin kavramsallaştırmalarda bulunur. Bunun için bu çalışmada da bu zihinsel süreci açıklayacak temel kavram olarak belirlenen ideolojinin ve ona paralel olarak geliştirilen diğer kavramların da açıklanmasını zorunlu kılmaktadır.

1.2. 2. Bireyi Şekillendiren İdeoloji

Gündelik hayatı belirleyen ideoloji kavramı; genel olarak herkes tarafından bilindiği kabul edilen ve olumsuzlanan bir içeriğe sahip olmasına karşın tek bir tanımın içine sıkıştırılamamıştır.

İdeoloji terimi içerik olarak farklı yorumları kapsayan ve tarihsel süreci içerisinde değişen ve gelişen bir anlamlar kümesini barındırmıştır. Terry Eagleton'un "İdeoloji" adlı kitabının girişinde yaklaşık onaltı farklı ya da benzeşik ideoloji tanımlamasının ardından bu kavramın içeriğinin ne kadar çeşitlilik gösterebileceği üzerinde ciddi bir fikir sahibi olunabilir. Eagleton, bahsedilen çalışmasında ideolojiyi bu geniş perspektifi içerisinde şu şekilde tanımlamaktadır: "*ideoloji terimi, kullanışsız ölçüde geniş, düşüncenin toplumsal belirlenimi anlamından yanlış fikirlerin yayılmasının yönetici sınıfın doğrudan çıkarlarına olduğuna dair şüphe uyandıracak ölçüde dar fikre kadar geniş bir yelpaze oluşturan tarihsel anlamlara sahiptir.*"²⁹ Ama temel olan bir şey var ki ideoloji toplumsal alanın her alanında varolan, kendisini hissettirsin ya da hissettirmesin toplumsal alanın her hücresinde

²⁹ EAGLETON, Terry; **İdeoloji**, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996, 304 s.

kendisini barındıran bir yapıdır. Toplumsal hayat ve ideoloji birbirinden ayrılmaz bir bütünlük oluşturmuştur.

Bu tez kapsamında ideoloji kavramı ile ilgilenilmesinin temelinde yatan şey gündelik hayat içersisinde gösterilen her türlü imgenin bir kültürel, dolayısıyla da ideolojik okumaya tabi tutulması gerçeğidir. Toplumsal temsil işlevini de üstlenen sinematografik anlatım içinden çıktığı toplumsal yapıdan soyutlanamaz. Bu nedenle de ideoloji kavramı; kendisini kültürel bir okumayla bağdaştıran Fransız düşünür Louis Althusser' in ideoloji tanımlaması çerçevesinde ele alınacaktır.

Althusser Marksist ideoloji tanımlamasından yani ideolojinin altyapının bir ürünü olduğu tezinden ayrışır. Maddi olan kendi pratiğinde ideolojisiyle birlikte varolacaktır. (Ama Türkiye'de genelde bu, ideolojinin çağırması ile olmakta ve maddi yapı çok daha sonra yerleşmektedir.) *İdeoloji hiçbir zaman ben bir ideolojiyim demez ama egemen ideoloji her zaman isimlendirme, çağırma gibi yöntemleri kullanarak; okul, kilise, yığın iletişim araçları gibi araçların gücünden yaralanarak bireyin üzerine çökmektedir. Ancak bu durumdan birey rahatsız değildir.*³⁰ Çünkü birey her tarafını sarmış, varolduğu günden itibaren tüm kodlamalarıyla ortada duran bir yapıyı öylesine kanıksamıştır ki bu durumdan şikayetçi olması beklenemez. Bu noktada Althusser sanatı da açıklarken onu; *ideolojinin gizlemeye çalıştığı gerçekliğin altında yatanları ortaya çıkartan bir araç olarak görür ve öncülerinden farklı olarak da kapitalizmin yarattığı illüzyonda öznelere özdeşleşecekleri (oynayacakları) rollerin sahnelenme alanı olarak görür.*³¹ Dolayısıyla da sanat yapıtı doğru okumaya tabi tutulduğunda anlaşılabilir bir aygıttır.

“Althusser için sanatın bu araştırmada vurgulanması gereken en önemli yönü temel ve keskin epistemolojisi. Sanat, burada ne katı bir bilgi ne de saf bir ideolojidir; daha çok ikisi arasında önemli bir soluklanma noktası sağlar. Althusser'e göre 'Sanatın bizi algılama ve duyumsamayla görmeye yönlendirdiği şey, içinden doğduğu, boğazına kadar battığı ideolojidir ama üstü kapalı olarak gönderme yaptığı (ideolojilerden) kendini sanat yapıtı olarak ayırır’”³².

“Eleştirinin buradaki görevi bazı geleneklerde olduğu gibi metnin estetik olarak yanıltıcı görünümüyle suç ortaklığı yapmak, böylece onun tüketimini desteklemek değil, sanatın kendine özgü epistemolojik karakteri tarafından üretilen

³⁰ Y.a.g.e., 6 s.

³¹ Büker, 116 s.

³²Y.a.g.e., 116 s.

ideolojinin içsel metinsel nesnelleştirmesini kavramak ve ölçmektir.”³³ Burada Althusser’in metne gönderme yaptığı ideolojik eleştiri, o metnin içinde bir şekilde kodlanmış ama görünür olmayan bir alandaki ideolojinin ortaya çıkarılmasını sağlayacak temel enstrümandır.

Althusser’in estetik epistemoloji fikri temelinde sinema filmlerinin ideoloji ile ilişkisini metinsel okuma ile ortaya çıkartmayı hedeflemektedir. Ayrıca Althusser’e göre de her film bu tarz bir okumaya müsait değildir. İlerici metin denilen ana akım sinemanın kodlarını taşımayan auter kavramına yaklaşan ve biçimsel olarak da farklılık gösteren filmlerin ideolojik metin okumasına daha uygun olduğu savına karşın bu tez de homojen bir yapı arz etmez.

*“Sorgulanan şey metinle bazı ayrılabilen gösterenler arasındaki ilişki değil, metinsel anlamla... ideoloji dediğimiz daha yaygın anlamlar arasındaki ilişkidir... Metin ne ideolojinin bi yan etkisidir, ne de tamamen özerk bir unsurdur... Metnin gerçeği bir öz değil bir uygulamadır- ideoloji ile ilişkisinin ona dayanarak da tarihle ilişkisinin uygulanmasıdır.”*³⁴

Metnin bağlamla olan yani dışsal faktörlerle (dağıtım, reklam,sosyolojik alanı v.s.) olan ilişkisinin ortaya çıkartılması bu tezin temel sorunlarından biridir. Çünkü sanat yapıtının temel olarak salt bir metinsel incelemeye tabi tutulması onu bağlamından kopartacaktır. Metnin ideoloji ile ilişkisinin doğru oturtulabilmesi için de bağlamı yani dışsal faktörlerin de devreye sokulması gerekmektedir.

Burada özellikle de sinema; geniş kitlelere ulaşan ve konjenktürel olarak da anında yaratılan farkındalık gibi özellikleri barındırması nedeniyle diğer sanatlardan ayrılan, kendine özgü kodlamaları olan bir sanat türüdür. Öte yandan, kayıt sanatlarının sunduğu görsel organizasyonun bireyi ve dolayısıyla da toplumu etkileme, şekillendirme gücü, ideoloji gibi yaşamın her alanında zaman ve mekan gözetmeden varolabilen bir yapı için de vazgeçilemez bir enstrümandır. Althusser de sinemayı bu açıdan değerlendirmiş ve onu toplumsal ilişki düzlemini kurgulayan önemli bir iletişim kategorisi içerisinde değerlendirmiştir. *Aslında kameranın kaydettiği, egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır. Sinema dünyanın kendi kendisiyle iletişim kurduğu dillerden bir tanesidir.*³⁵ Demek ki sinema ideoloji için, salt propaganda

³³Y.a.g.e., 117 s.

³⁴ Y.a.g.e., 135 s.

³⁵ Y.a.g.e., 104 s.

üretimlerindeki kadar katı bir içerikle sunulması gerekli olmayan, aksine sıradan görünümler içerisinden bile sızan anlamlar kategorisi yaratabilme gücüne sahip bir araçtır. Gösterilenlerdeki sıradanlık ya da naiflik salt resimlerden ibaret olamaz, her saniye geçen ve değişen akıştaki görüntüler birer ilişki biçimi gösterdiği gibi bunları sıradanlığın içine hapseden kanıksanmışlıkla birlikte kendisini içselleştirmeye bırakır.

“Althusser’e göre ideolojilerin kendileri değil taşıyıcıları olan ayinler, dini törenler, toplantılar, kitle iletişim araçları, kitaplar, gazeteler, filmler, televizyon programları, radyolar v.b. sürekli dir. İdeoloji belirli taşıyıcılara adeta yüklenmiştir. Onlarla birlikte vardır. Çünkü ideoloji onların pratiğinin içindedir. Gelenekler, görenekler, din ve öteki toplumsal alışkanlıklar, kitle iletişim araçları yaşadığı sürece ideolojiler de yaşar.”³⁶

Althusser burada ideolojinin taşıyıcı unsurlarının tüm kültürel alanı saran pratiği dolayısıyla hayatın akışında kendisini göstermeden, içsel mekanizmalara tutunarak varedebileceğini ve bu özellikleri ile birlikte öznelerin kendi aralarındaki ilişkisellelikle birlikte anlamlandırılarak kavranacağını vurgular. Toplumsal tahakküm bölümünde ayrıntılı olarak incelenecek olan devletin ideolojik aygıtlarını sayarken (Dini DİA, Öğretimsel (Okul); Aile DİA'sı, Hukuki DİA, Siyasal DİA, Medya, Kültürel DİA) belirttiği her sosyal yapı bu içselleştirmenin mevcut taşıyıcısı olduğu sürece de özneler için farkındalık çok da söz konusu olamayacaktır.

“İdeolojiler, temelde insanlar üzerinde onların anlayamadığı bir şekilde etkide bulunan kültürel objelerle kavranır-kabul edilir. İnsanların ideolojilerle açığa vurdukları onların varlık durumlarını doğrudan yansıtmaz, ama varlık koşullarına nasıl tepki gösterdiklerini yansıtır, bu bir gerçek ve bir kurgusal ilişkinin varlığını öngörür.”³⁷

Genel olarak Marksist geleneğin açıklamaya çalıştığı ve yeni kavramlarla birlikte yeni tartışma alanları açan ideoloji kavramından bahsederken Fransız sosyolog Pierre Bourdieu ve onun ideoloji kavramı ile ilişkilendirilen habitus ve doksa kavramlarına da değinmek uygun olacaktır.

Pierre Bourdieu ideolojiyi, Althusser gibi zorla dayatılan bir yapı olarak görür fakat bunu toplumsal yapıları günlük hayat akışı içerisindeki karşılıklı ilişkileri üzerinden değerlendirip, kavramsallaştırırken tanımın sertliklerini törpülemeyi de ihmal etmez. Pierre Bourdieu;

“Kültürel alanın kendisini, en yalın biçimde “bedene dönüşmüş toplumsallık” şeklinde tanımlanabilecek olan ve özünde bireyin kendi maddi yaşam koşullarıyla kültürel öz

³⁶KAZANCI, Metin “Althusser, İdeoloji ve İdeolojiyle İlgili Son Söz “, **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Bahar , İstanbul, 2006. 5s.

³⁷ Bükers.104

varlığı arasındaki dolaysız bağıntıyı açığa vuran kimliğe, tüketim pratiklerine, kültürel alışkanlıklar ve beğeni yargularına ilişkin ayırt edici ve tanımlayıcı bir kategori oluşturan "habitus"u sınıfsal yeniden üretimin ideolojik temeli sayan görüşüyle oldukça geniş bir düzlemde tartışmaya açar."³⁸

Habitus, aktörlerin toplumsal alanda sergileyeceği tavır ve davranışları şekillendiren, kodlayan bir sistemdir. "*Habitustan söz etmek, bireysel olanın, hatta kişisel öznel olanın dahi toplumsal kolektif olduğunu ortaya koymaktır.*"³⁹ Toplumsal yatkınlık ve eğilimler, içselleştirilmiş olan toplumsallık tarafından şekillendirilir. Ama bu durum eylemlerin anında ve sorgulanmaksızın, kendiliğinden birey tarafından tutarlı bir şekilde uygulanması durumudur. Bireyin kendi öznel arzuları toplumsalın nesnel yapısıyla uyum içindeymiş gibi görünür. Birey burada kendi özgür iradesiyle davrandığını düşünse de onun eylem tarzı aslında habitus tarafından şekillendirilir. Dolayısıyla da "*habitus kavramı toplumsal ilişkiler ve etkileşimlerin yerleşik niteliği ile biçimlenmiş ideolojinin gündelik yaşama nüfuz etme biçim ve görünüşlerinden ayrı düşünülemez.*"⁴⁰ Habitus bir nevi alışkanlıklar iklimidir. Aynı zamanda yaşayan ve aynı toplumsal aktörlerin oluşturdukları bir alışkanlıklar iklimidir.

Bourdieu'nun bir başka kavramı ise alandır. Toplumsal eyleyicilerin hem eylemde hem de otoritenin eylemlerinden etkilendiğini söyleyen Bourdieu'ya göre "*alan sadece anlam ilişkilerinin değil güç ilişkilerinin ve bu ilişkileri değiştirmeyi hedefleyen mücadelelerin yeridir.*"⁴¹ İnsanların toplumsal yapı içerisindeki tüketim ve üretim alışkanlıklarından, sahip oldukları ya da olmadıklarına kadar her şeyin birbiri ile bağlantılı olması gerekmektedir. Fakat alan, gerçek mekânla da bağlantılı olmak zorunda değildir. Bourdieu alanı, hem bir savaş alanı, hem de bir güç alanı olarak görür. Habitus ve alan ise Bourdieu terminolojisinde şu şekilde ayrılır: *Toplumsal yaşam her sistemin Bourdieu'nun alan olarak nitelediği şeylerden birisine denk düştüğü, bir dizi farklı habituslar barındırır.*⁴² Habitus bir anlamlar kümesi iken 'alan' Bourdieu'nun oyun olarak gördüğü ve oyuncuların oyunun kurallarına göre oynadıkları yer olarak karşımıza çıkar.

³⁸ KÖSE, Hüseyin "Neoliberal Estetik'ten 'Habit'e Bourdieu ve Popüler Kültür", **Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını**, İstanbul, 2009. 73s.

³⁹ BOURDIEU, Pierre; **Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, Çev. Nazlı Ökten, İletişim yayınları, İstanbul,2003, 116 s.

⁴⁰ Köse, 73 s.

⁴¹ Bourdieu, 116 s.

⁴² Eagleton, 223 s.

Bu bağlamda Bourdieu'nun doksa kavramına da değinmek doğru olacaktır. Doksa kelime anlamı olarak kanı demektir. Fakat bu duyularla elde edilen bir bilgidir. Bourdieu'ya göre ise doksa;

“iktidarın mevcut olandan farklı hiçbir toplumsal düzenlemenin hayal bile edilemeyeceği şekilde, tamamıyla doğallaştırıldığı ve sorgulanamaz olduğu türden istikrarlı, geleneğe bağlı, toplumsal düzenlere özgüdür. Bu düzenlerde, özne ile nesne, adeta ayırt edilemeyecek derecede birbirine karışıp kaynaşmıştır.”⁴³

Bourdieu'nun 'doksa' kavramı aslında gündelik hayatın sorgulanmaksızın yaşanmasını olanaklı kılar. Özellikle geleneğin yerleşik düzeni belirlediği yapılarda içselleştirme, otoritenin dayatmalarının doğal olarak kabul edildiği bir özdeşim sunar. Özne ve nesnenin birbirine kaynaşmış bu durumu özellikle, de ezilenlerin mevcut durumlarını çok da sorgulamadan benimsemelerini sağlayan bir süreci işaret eder.

İdeoloji artık farkında olunmadan kanıksanan süreçleri barındıran bir yapı olarak gündelik hayatın her alanında karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Marksist gelenekten gelen pek çok düşünür de mevcut durumu görüldüğü gibi birden çok ve farklı kavramla açıklamaya çalışırken, genelde yaşanan sürecin kaçınılmaz adeta bilinçdışıyla özdeş bir süreç olduğunu göstermektedir. Mevcut durumun adına ister ideoloji ister doksa ya da habitus ne dersek diyelim artık toplumsal yapı, aktörleri tarafından dayatılan süreçler içerisinde, aktörlerin sanki özgürce gerçekleştirdikleri eylemleriymiş gibi oynandığı bir oyuna dönüşmüş durumdadır. Dile gelen en yaygın tanımıyla aktörler suda yaşayan balık gibi suyun farkında olmadıkları bir süreci “kendiliğinden” ifa etmektedirler. İşte gündelik hayat da tüm eylemlerin sergilendiği, sıradan gibi gözükken ve belli bir rutinde adeta akıp giden, üzerinde çok da düşünülmeyen pek çok mikro-yapıyı barındıran fakat tam tersine üzerinde daha çok düşünülmesi gereken bir alandır.

1.3. Toplumsal Bağ Sorunsalı ve Bunu Yaratan Mekanizmalar

İnsanlar toplum içinde yaşar. Toplum, sosyal gereksinmelerini karşılamak için etkileşen, ortak bir kültürü paylaşan çok sayıdaki insanın oluşturduğu bir bütündür. Toplum içindeki ilişkilere “toplumsal ilişki” denir. Toplumsal ilişki,

⁴³ Y.a.g.e., s. 221

“birbirlerinden haberi olan en az iki insan arasında bir süre devam eden , anlamlı, belirli amaçları bulunan toplumsal bağ” olarak tanımlanabilir.⁴⁴

Türkiye’de toplumsal bağın yaratılmasında uzun süre korku kültüründen faydalandığı gerçeğinden hareketle toplumun üzerinde yönlendirme ve eyleme geçirme enstrümanı olarak da şiddet kullanılmıştır. “*Korku insanları kendi evine, safına geri çağırır. Korkmayan insan ortalığa atılır. Korkan ise önce kabuğuna çekilir, kendini korumaya çalışır. Bunun için de kendi gibilerle yan yana durur, ortaya saflaşma çıkartır. Korku politikaları bunu mümkün kılar*”⁴⁵ Zaten konjonktür takip edildiğinde görülecektir ki tüm toplumsal kriz anlarında hortlayan milliyetçi söylem yaratılan ortak düşmana karşı toplumda bir linç psikolojisi yaratarak, ortak düşmana karşı eyleme geçme konusunda teyakkuzda bekletilmiştir. “*Kolektif paranoyanın bireysel taşkınlığı engellediği*”⁴⁶ gerçeğinden hareketle, düzeni yani rutini bozacak olana karşı geliştirilen önleyici mekanizmalar, genelde devletin ideolojik araçları ile iktidar arasında genel gerilimin yansımalarından doğan ve tarihe geçen olaylarla şekillendiği görülecektir.

“(...) toplumsal bağın her şeyden önce bir iktidar ilişkisi olduğunu, asıl sorunun ekonomi alanı iktidarın uygulanma tarzında rol oynasa bile, ekonomik sorun (malların üretim ve dağıtımında) değil, bireylerarası ilişki sorunu da değil; şiddet, uyum, kurulacak kurumlar, kurulmuş olan toplum tipini desteklemek amacıyla kullanılan ikna etme ve zorlama girişimleri, toplumsalın işleyişi için vazgeçilmez olan kimi kişilik tiplerinin üretimi, dokusu toplum için gerekli minimum oydaşımı güvence altına alan (dinsel ya da ideolojik) mitlerin inşası sorunudur.”⁴⁷

Şerif Mardin’in Weber’den alıntıladığı gibi inanç sistemleri de toplumsal hayat için önemlidir ve din toplumsal bağın yaratılmasında en temel belirleyenlerden biridir. Bunu yaparken de genel kanının aksine sistematize ve köklü bir şekilde eylemde bulunabilmektedir.⁴⁸ Şerif Mardin “*dinin yalnız bir kurum (ulema sınıfı, medreseler, tarikatlar ve vakıflar) işlevini görmediği; aynı zamanda “devlet” ile sıradan halk arasında kurumsal bağlantıların söylemini de oluşturduğu.*”⁴⁹ gerçeğinin de altını çizer.

⁴⁴ Wikipedia, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Toplumsalla%C5%9Fma>. 12.12.2009

⁴⁵ SİRMAN, Nükhet; **Star Gazetesi Röportaj**, <http://www.stargazete.com/roportaj/yazar/fadime-ozkan/prof-nukhet-sirman-vatandasin-ve-siyasetin-adi-degisti-81569.htm> 13 Mart 2010.

⁴⁶ ENRÍQUEZ, Eugene; **Sürüden Devlete**, Çev: Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 90s.

⁴⁷ Y.a.g.e., 28

⁴⁸ MARDİN, Şerif “Modern Türk Sosyal Bilimleri İçin Bazı Düşünceler” **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul,1999.62-63 s.

⁴⁹ Y.a.g.e., 63 s.

Özellikle de bireyi şekillendiren, toplumsallaştıran en temel ideolojik araç olan ailenin toplumun ve iktidarın en küçük birimi olduğu gerçeği gözardı edilemez. Ama buna karşın ilişkiler ağı ve toplumun şekillendiği en küçük birim olması nedeniyle de en karmaşık yapılardan biridir. Aile aslında ister modern, isterse geleneksel yapılar çerçevesinde değerlendirilsin toplumun adeta bir mikrokozmu gibidir. Toplumsallaşmanın, buna bağlı olarak da işleyen cinsiyet düzeninin çoğu içeriğinin temellerinin bireye kazandırıldığı yerdir. Eviçi hiyerarşi düzeni, işbölümü ve ideolojilere ilişkin ilk fikirsel temasın alanıdır. Ailedeki iktidar düzeninin kimin elinde olduğu sorgusu çoğunlukla da cinselliğin iktidar alanı ve aile içi ekonomik düzenle paralellik göstermektedir. Toplumsal ilişkilerin toplumsal cinsiyet tarafından belirlendiği de düşünüldüğünde aile toplumsal bağı kuran en etkin ideolojik araçlardan biri olarak karşımıza çıkar.

Bu noktada Travis Hirschi'nin 'Sosyal Bağ' teorisinden bahsetmek yararlı olacaktır. Hirschi'ye göre birey bağlılık, taahhüt, katılım ve inanç gibi dört temel toplumsal bağ yöntemi ile sosyalleşmektedir. Hirschi toplumsal bağ teorisini açıklarken temel olarak suç davranışının temeli üzerinde düşünmüş ve bunu açıklarken de toplumsal bağın zayıf olarak kurulduğu toplumsal failerin suça daha eğilimli olduğunu ileri sürmüştür.⁵⁰

*"Bu teoriye göre sosyal bağ dört ana bileşenden oluşmaktadır. Bunlar; aileye, arkadaşlara, eğitim kurumlarına ve kendi yaş grubunda olan bireylere olan bağlılık şeklindedir. Travis Hirschi'nin Toplumsal Bağ teorisi ile suç davranışının topluma karşı bireysel bağların zayıfladığı ve koptuğu zaman sonuçlanacağına dikkat çekerek sosyal bağ konusuna odaklanmaktadır. Hirschi'ye göre, bireyin topluma olan bağlılığının zayıflığı, onu suç veya sapma davranışlarını gerçekleştirmek için özgür olduğu yönünde bir duyguya kapılmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda; bireyin aile, din, okul, aile ve arkadaşlık gibi geleneksel kurumlara olan bağlılığı ne kadar fazla veya güçlü olursa, onun suça yönelme olasılığı da o denli az olur."*⁵¹

Hirschi'nin suç ve toplumsal bağ arasında ortaya koyduğu ilişki ile belirttiği gibi toplumsal aktörler, geleneksel kurumlar tarafından şekillendirilmektedir. Peki bu geleneksel kurumları da süreç içerisinde değiştiren ya da dönüştüren üst yapı olan iktidar ve toplum arasındaki ilişki toplumsal aktörleri ne şekilde etkilemektedir?

⁵⁰ Akt.;BURKAY, Senem, **Teorik Çerçeve ve Suç ve Ethos**, Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, Sayı: 2/4, Ekim 2008, 5s.

⁵¹A.g.e., s.4

1.3.1.İktidar

Foucault iktidarı genel olarak- ki kendisiyle ilgili yaygın kanının aksine- yönlendirilen ve tek bir yöne organize edilen eylemler bütünü olarak değil, bir ilişki ya da eylem biçimi olarak görür. İktidar bunu yaparken illa bir zorlamaya tabi tutmaz. Devlet de hem bireyselleştirici hem de totaliter bir özellik taşıyabilir. Burada her türlü kırılma, çatlaklar, sızıntılar olabilir. Ona göre iktidar tam anlamıyla baskı ve denetim üzerine kurulu olursa orada iktidar değil salt tahakküm vardır der. Öznenin yok edildiği durumlarda iktidarın varlığından da söz edilemez çünkü özne yoksa ilişkiler de yok demektir. Baskı ya da bedensel şiddet gibi unsurlar özneyi ya da onun özgür iradesini ortadan kaldıran süreçler oldukları için iktidar ilişkisinden de söz edilemez. Foucault bedenin şiddet kullanılmadan tahakküm altına alınmasını ve uyumlu hale getirilmesi sürecinde kullandığı yeni ve ince tekniklere dispoitif adını verir. Foucault burada devletin şiddeti bizzat göstererek uygulayan bir kurum olmaktan uzaklaşmasını, aksinin ise gücünü azaltacağını söylüyor. Toplumsal aktörlerin davranışları; içinde buldukları toplumsal yapıdaki aktörlükleri ve bu aktörlükleri uygulayış tarzlarının kontrolüne odaklanmak iktidara asıl güç alanını sağlayan eylemlerdir.

Ona göre “*iktidarın olduğu her yerde direniş ya da direniş imkânı vardır.*”⁵² İktidar özgürlüğün düşmanı ya da karşıtı olarak kurgulanamaz tam tersine var olabilmek için özgürlüğe de ihtiyacı vardır. Kendilerini özgür olarak kabul eden bireyler için de zaten yaratılan bu özgürlük hayali iktidar tarafından kontrollü bir organizasyonun parçası olarak var olabilmektedir. Doğal olarak da bu iktidar ilişkisinden kaçış imkânı çok bulunmamaktadır.

Burada kültürel üretim alanında da gözlemlenen şey; tüm bu durumun aslında sıradanlık adı altında pek çok toplumsal imgenin deşifreyonunda göz önünde bulundurulması gerçeğidir. Bu çalışmada da temel hedeflerden biri de gündelik hayat içerisinde gösterilen pek çok kültürel imgenin doğru bir okumayla belirlenmesi ve iktidarın birey üzerinden belirlediği bu stratejilerinin hangi kültürel imgelerle yansıtıldığının anlaşılmasına çalışılmasıdır. Bir başka deyişle hangi kültürel

⁵² FOUCAULT, Michel; **Özne ve İktidar**, Çev: Işık Ergüden, Osman Akınhay, 2. Basım, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003, 21 s.

imgeler bu iktidarın yerleşmesine hizmet etmektedir sorunu üzerine yeniden düşünmektir.

Anlaşıldığı gibi iktidarın aktörleri denetim altına alma sürecine belirli mekanizmalara da ihtiyacı vardır. Bunu yaparken devlet gibi; *"ülke adı verilen belirli bir toprak üzerinde yaşayan insan topluluklarının bir egemenlik anlayışı ve hukuk içinde bir siyasi iktidar altında örgütlendiği"*⁵³ bir yapıda, iktidar tüm bu yapılanmanın bir üst aşamasını ifade etmektedir. İktidarın yasa koyucu ve uygulayıcı olarak oluşturduğu bu yapısal düzenlemede aktörleri denetim ya da hegemonya altına alırken uyguladığı yöntemler ve bu yöntemleri hayata geçirecek araçlara ihtiyacı vardır. İşte bu noktada Althusser'in ortaya attığı devletin ideolojik aygıtları kavramından bahsetmek yerine olacaktır.

1.3.2. Toplumsal Tahakküm Aracı Olarak Devletin İdeolojik Aygıtları

Althusser, "Devletin İdeolojik Aygıtları" nda bahsettiklerini temel olarak Gramsci'nin devletin baskı araçlarından esinlenmiştir. Ama Althusser ile Gramsci'nin bu kavramlara yükledikleri anlamda bir ayrılma vardır. Althusser' e göre devletin ideolojik aygıtları ile devletin baskı aygıtları arasında farklar vardır. Althusser' göre hükümet, ordu, polis, hapisane, mahkemeler devletin baskı aygıtı iken; okul, aile, kilise, din, sendika gibi pek çok kültürel aygıtlar ise; "Devletin İdeolojik Aygıtları" kategorisine girmektedir. Devletin baskı aygıtlarının çoğu kamusal alanda yer alırken devletin ideolojik aygıtları kültürel yani özel alanda varlık gösterir. Etkileme gücü de buradan gelmektedir. Devletin baskı araçları yasal cezalandırmalarla baskılama gücünü en ağır şekliyle uygulamakta iken devletin ideolojik aygıtları baskı aracı olarak dışlama, sansür, ihraç, yok sayma gibi yaptırımları uygular.⁵⁴ Okul ve aile gibi ideolojik aygıtlar ile simgesel şiddet yaşamın her hücresinde kendisini göstermektedir.

Özellikle okul gibi ideolojik aygıtların devletin resmi ideolojisinin belirgin şekilde taşındığı ve içselleştirildiği alan olarak görmek çok da yanlış olmamaktadır. Okul; resmi ideoloji ile temellendirilmiş bir aidiyete ilişkin bilgi üzerinden referanslarda bulunurken; toplumsallaşmanın metazori olarak devam ettirildiği bir mekanizma işlevi görür. Doğal olarak da devletin en etkili ideolojik aygıtlarından

⁵³ Vikipedi <http://tr.wikipedia.org/wiki/Devlet>. 02.01.2010

⁵⁴ ALTHUSSER, Louis; **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümertekin, İthaki yay., İstanbul, 2000, 33-34 s.

biridir. Özellikle de belli bir sistematikle uzun yıllar devam ettirilen bir eğitim planlamasının egemen ideolojik metni, gerek politik gerekse kültürel anlamda yükselteceğine hiç kuşku yoktur.

Ataerkil yapılanmanın etkin olduğu Türkiye gibi toplumlardaki kültürel ideolojik aygıtlar mevcut cinsel politikadan toplumla baş edebilme tavrına kadar pek çok alana ilişkin ürettiği imge ile belirleyici ve etkileyici olabilmektedir.

“Devlet, topluma gittikçe artan ölçüde müdahale eder, gündelik hayatın düzenine karışır, bu düzeni sıkıca denetler ve simgesel olarak değersizleştirir.”⁵⁵

Özellikle kamusal alan dışında yapılan müdahalelerde devlet, toplumsal aktörlerin daha koordine taktikler geliştirmelerine ve aleyhte eylemlerde bulunmalarını tetikler. Şah dönemi İran örneğinde olduğu gibi devletin sert bir biçimde düzenlemeye çalıştığı özel alan, eril gücün daha fazla aşağılanmama adına radikal bir toplumsal aktörlükte bulunmasının önünü açmıştır.

1.3.2. Toplumsal Tahakküm Aracı Olarak Şiddet Sorunsalı

Uygulayıcısı tarafından bilinçli olarak karşıdaki kişiye ya da kişilere, kurum ya da kuruluşlara hatta canlı diğer varlıklara (bitki örtüsü, hayvanlar, yaşam kaynakları vb.) çeşitli amaçlar adına çıkar elde etmek, onlara karşı üstünlük ya da hakimiyet kurmak, istenilen hal ve hareketlerin elde edilmesini sağlamak, imtiyaz ya da ayrıcalık sağlamak, saygınlık ya da sevgi kazanmak, kısacası maddi ve manevi çıkar ve menfaatlerin elde edilmesini sağlamak amacı ile fiziksel, sözlü, psikolojik ya da işaretler yardımı ile uygulanan kişi ya da kişilerin, kurum ya da kuruluşların hatta canlı diğer varlıkların (bitki örtüsü, hayvanlar, yaşam kaynakları vb.) yaşam, özgürlük, irade, istek, hak ve sağlıklarına zarar verici, bu hakları ortadan kaldıran ya da geçici süre ile bunların ortadan kaldırılmasını sağlayan hal ve hareketlerin tümüne şiddet denilebilir.⁵⁶ İktidarın ya da toplumun bireyleri maksimum uyumlu hale getirmek için uyguladığı bedensel baskı ya da zorlamalar da bu kapsamda ele alınabilir.

Şiddet kavramı günümüzde artık salt ilk anlamı dışında soyut olarak yürütülen tüm psikolojik yıldırma faaliyetlerine kadar uzanan geniş bir içeriğe sahip olmuştur. Dolayısıyla da bedeni cezalandırmanın dışında pek çok tanım da şiddet

⁵⁵ Kandiyoti, 171 s.

⁵⁶ <http://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eiddet>, 12.11.2009

kavramının içini doldurabilmektedir. Bizim gibi toplumlarda bedeni cezalandırmanın gündelik rutinin bir parçası olduğu toplumsal yapılarda maalesef şiddet kavramı hala birincil içeriğini terk edebilmiş değildir. Doğal olarak da simgesel dediğimiz psikolojik boyutta ve hissedilmeden yaşanan pek çok şiddet gündelik pratikte çok farkına varılmadan geçirilmektedir. Özellikle de devlet şiddeti gibi, toplumsal travmalara neden olan şiddetin, hukuk adı altında insanlara empoze edildiği bizim gibi toplumlarda, simgesel şiddet üzerinde yeterince düşünülmediği ve tüm bu sürecin kanıksanmış bir şekilde gündelik hayat içerisinde tekrarlandığı görülmektedir.

1.3.3.1.Simgesel Şiddet

Görüldüğü gibi şiddet sanıldığı gibi aksine salt bireylerin beden cezalandırılması olarak kurgulanamaz. Günümüz toplumlarında şiddet Gramsci'nin hegemonyasında da kendisini gösterdiği gibi; ruhen, aklen de varlık gösterebilmektedir. Bourdieu da bu tarz şiddeti “simgesel şiddet” olarak kavramsallaştırmaktadır.

(...) Her toplumsal alan, zorunlu olarak, kendi içinde geçerli bir tarzda ifade edilebilen veya kavranabilen şeylere ilişkin dile getirilmemiş bir kurallar bütünü tarafından inşa edilir ve bu kurallar Bourdieu'nun simgesel şiddet olarak adlandırdığı şeyin bir biçimi olarak işler. Simgesel şiddet meşru sayıldığı için genellikle şiddet olarak kabul edilmeksizin varlığını sürdürür.⁵⁷

Bourdieu'nun tanımladığı gibi rızayı en mümkün kılan ve toplumsal biatı sağlayan bu tahakküm mekanizmaları kendilerini uzlaşma ve rıza yoluyla kabul ettirir. Günümüz insanı için de “şiddetin, hiçbir zaman şiddet olarak algılanmayan kibar ve görünmez biçimidir; maruz kalınmaktan çok tercih edildiği söylenebilecek bir şiddettir; nüfuz kullanma; güven, kişisel bağlılık, konukseverlik, hediye, minnettarlık ve acımanın şiddetidir.”⁵⁸ Simgesel şiddet baskı araçları yoluyla uygulanmakta devletin ideolojik araçlarından kabul edilen aile, okul, din gibi yerlerdeki hegemonyanın temelindeki ve onları birarada tutan şey simgesel şiddetin varlığıdır.

⁵⁷ Eagleton, 222 s.

⁵⁸ BOURDIEU, Pierre; **Outline of a Theory of Practice**, Cambridge Press, Cambridge ,1977, 192 s.

Burada Bourdieu'nun eril tahakküm (masculine domination) kavramından da bahsetmek gerekmektedir. Bourdieu'ye göre; *“Eril tahakküm, acıtan ve empoze eden bir alan olarak paradoksal bir şekilde sunulur. Benim simgesel şiddet olarak tanımladığım şey bu bağlamda hafif şiddet olarak algılanamaz. Çünkü simgesel şiddet duygusal ya da bilişsel olarak olsun tüm iletişim kanalları içerisinde geçerek, kurbanları tarafından görünemez bir şekilde varolur.”*⁵⁹ Toplumsal cinsiyet politikaları üzerinden de düşünen Bourdieu'ye göre eril tahakküm (masculine domination)'de işaret ettiği bir şey, gündelik ilişkilerde cinslerarası ilişkinin ve bu cinslerin birbirlerini algılayış biçimlerinin, kategorilerinin, eril tahakküme ait algılamalardan oluşan kategoriler olduğunun anlaşılmasıdır. Burada da *“devlet şiddet ve diğer kontrol mekanizmalarının ana düzenleyicisi olarak yasalar ve yönetsel düzenlemeler aracılığıyla eril bir hiyerarşi üretir çeşitli kanallarla kolektif şiddeti organize eder.”*⁶⁰ Dolayısıyla da mevcut eril tahakküm, toplumsal aktörler tarafından yerleşik bir düzen olarak tüm yasa ve kurumlarıyla sıradanlaştırılarak içselleştirilir.

Burada eril tahakkümün salt erkeklerin kadın aktörleri denetim altına almak için sistematize ettiği gibi bir çıkarımda bulunmak elbette yanlış olacaktır. Daha önceki bölümlerde bahsedildiği üzere eril tahakküm, kadınlık kadar erilliği de denetleyen ve tanımlayan bir mekanizmadır. Özellikle iktidar söz konusu olduğunda asıl rekabet alanının kimler arasında olduğu bellidir.

*“Devlet baskıcı bir aygıt olarak ele alındığında fiziksel baskının asıl nesnelere erkekler olduğu açıktır.(...) Ama bu yine de devlet baskısının toplumsal cinsiyetle hiçbir bağlantısı olmadığı anlamına gelmez. (...) Devlet hem hegemonik erkekliği kurumsallaştırır hem de onu denetlemek için çok büyük çaba sarf eder. Baskı nesnelere, örneğin “suçlular”, tam da baskının faileri olan polis veya askerlerinkine fazlasıyla benzeyen bir toplumsal profille şiddet pratiğine bulaşan, genellikle genç erkeklerdir.”*⁶¹

Görüldüğü gibi belki de denetlenmesi gereken asıl alan, eril toplumsal aktörlerin iktidarın stratejileri karşısında geliştirdiği taktiklerdir. Eril aktörlerin mevcut düzendeki avantajlarını bireysel olarak kendi lehlerine döndürebilmek konusunda kadın aktörlerden daha heyecanlı oldukları gerçeğinden hareketle, genç

⁵⁹ BOURDIEU, Pierre; **Masculine Domination**, Stanford University Press, USA, 2001, 11s.

⁶⁰ Akt:Sümbüloğlu, R.W. Connell “The Statae, Gender, And Dexual Politics: teory and appraisal”, 2004,s. 148

⁶¹ Y.a..g.e., s.176

eril aktörlerin mevcut düzenden çıkar sağlama faaliyetleri şiddeti daha görünür hale getirmektedir.

Sonuç olarak şiddet bireyle toplum arasındaki ilişkiyi belirleyen, onu harekete geçiren ya da tam tersine hareketsiz bırakan bir düzenleyici ya da denetleyici araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda şiddet ve toplumu oluşturan aktörleri birarada tutan sürece ya da toplumsal bağa hizmet eden en önemli araç olarak belirmektedir.

1.4.Birey Sorunsalı

TDK tanımına göre **birey**: Kendine özgü nitelikleri yitirmeden bölünemeyen tek varlık, fert; Psikolojiye göre insan topluluklarını oluşturan, insanların benzer yanlarını kendinde taşımakla birlikte, kendine özgü ayırıcı özellikleri de bulunan tek can, fert; Sosyolojiye göre toplumları oluşturan ve düşünsel, duygusal, iradeyle ilgili nitelikleri toplum içinde belirlenen insanların her biri, fert.

Toplumları oluşturan, mental ve ruhsal olarak her türlü edimleri toplum tarafından belirlenen, aktörlerden her biri, birey olarak karşımıza çıkar. Michel Foucault da bireyi tanımlarken; bireyi mevcut toplumsal yapıda etkin bir iktidarı yaratan ve ona tabi olan bir tanımlama içerisine yerleştirir.

“Bireyi temel alan bir çekirdek, ilkel bir atom, iktidarın etki altına aldığı ya da cezalandırdığı çoğul ya da parçalanmış bir şey olarak düşünmemek gerekir. Aslında beden, hareketlerin, söylemlerin, arzuların bireyler olarak tanımlanması ve kurulması tam olarak iktidarın birincil etkilerinden biridir. Yani birey iktidarın dışında ve karşısındaki şey değil, yani iktidarın birincil etkisi ve aynı zamanda bir etkisi olduğu ölçüsünde de bir araçtır: İktidar kurduğu, oluşturduğu birey üzerinden işler.”⁶²

Ünlü sosyolog Georg Simmel’e göre birey ne bir atom ne de bir tikellik değildir. Bireye, etkileşimlerin tam ortasında duran, bir kesişme noktası⁶³ bir süreç olarak bakar. Aslında görüldüğü üzere birey salt bir etki ya da bir sonuç değil tam aksine bir birleşim, bir süreçtir. Birey de zaten içinde yaşadığı toplumun kültürünü ve normlarını sosyalizasyon sürecinde içselleştirir. Yani bir süreçle birlikte değişir, dönüşür.

Bireyselleşme ise tüm birey tanımlamalarının aksine , toplumun genel beklentileri doğrultusunda hareket etmeme, özgür iradeye bağlı eylemde bulunma

⁶² FOUCAULT, Michel; “İki Ders” **Entelektüel’in Siyasi İşlevi**, Çev: Ferda Keskin, Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2000, 107s.

⁶³ Aktaran: IŞIK, Emre; **Beden ve Toplum Kuramı**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998, 27 s.

olanağının tercihiyle ortaya çıkar. “*Kişilerin bireyselleşmesi ve kişiliklerini geliştirmeleri normatif rol beklentilerinin değişik yorumlara izin verecek derecede esnek olması ve kişilerin dil iletişimi aracılığıyla bu serbestiyi kullanarak kendi bilinçlerine varmalarıyla gerçekleşir.*”⁶⁴ Özellikle geleneksel yapının esnek olmadığı toplumlarda bireyselleşme davranışları normalin düzenini bozan davranışlar olarak görülür ve cezalandırılır. Birey burada kendisi bir nevi toplumun denetiminden kurtarmış, özgür bir aktör olarak kendisini toplumsal alanda var etme mücadelesine girişmiştir.

Birey kavramının şimdiye kadar olan tanımlamalarında ne olması gerektiği üzerinden yapılan değerlendirmelere yer verilmiştir. Fakat birey kavramı her toplumsal yapıda, Batılı tanımlamalardaki gibi gerçekleşmemektedir. Çünkü modernlikle birlikte insanın konumunun da değişmiş olması ve Batıyı belirleyen entelektüel sürecin bu değişimin getirdiği birikimle şekillenmiş olması gibi pek çok etmen, bizim gibi toplumlarda her aşaması ile ortaya çıkabilmiş değildir. Dolayısıyla da entelektüel etkinliğin sınırlı ya da hiç yapılamadığı toplumsal yapılarda birey kavramının da varlığından söz etmek tam anlamıyla doğru olmamaktadır. Selahattin Hilav da Türkiye’de felsefi düşüncenin gelişmeme nedeni olarak birey kavramının içinin doldurulamamış olmasına bağlar.

Diğer yandan toplumsallaşmanın tam anlamıyla olamadığı toplumlarda bireyden söz etmek de doğru olmamaktadır. Oğuz Adanır bu konudaki temel sorunu şu şekilde açıklar:

*(...) birey ancak toplumsallaşmış bir bütünün içinden çıkabilir. Yoksa insanların biraraya gelmesi bir toplumun oluşması için yeterli bir önkoşul değildir. Birey, bir ülkede yaşayanların her birine verilen bir ‘ad’ değildir. Birey yüzyıllardır oluşan bir toplumsallaşma sonucu insan gruplarının yetiştirdiği bilinçli, saygılı, kimi inandığı şeyler olan insandır. Yoksa bu olgunun farkında olmayan insan gruplarına ait bir kişi değil. Bu anlamda ne yazık ki tüm toplumu kaplayan bir toplumsallaşmadan sözedilemez. Bütün bu sorunlar toplumsallaşma olgusu ile içiçe geçmiş gibidir.*⁶⁵

Türkiye özelinde birey kavramı görüldüğü gibi nominalist olarak yani adcılıkla ilerlemekte ve kavramın içeriği gerçek anlamda doldurulamadığı için de nominal olarak bireyden sözedilmektedir. Sonuç olarak toplumda aktif olarak yer

⁶⁴ATİKER, Erhan; **Bireyselleşme ve Toplumsal Farklılaşma**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, İstanbul, 1995,65s.

⁶⁵ ADANIR, Oğuz; **İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi**, +1 kitap, İstanbul,2007,23 s. (a)

alan ama cemaat zihniyetinden kendisini soyutlayamamış her türlü aktör için kullanılan ancak nominal olarak değeri bulunan bir kavramdır.

Türkiye gibi bireyselleşmenin tam olarak gerçekleşmediği ya da gerçekleşmesinin geleneksel olarak olumlanmadığı toplumlarda toplumsal olana genel bir biatın kabulü beklenmektedir. Toplumsalın geneliyle çatışmayan birey için toplumsal hayat daha kolaylaştırılmakta özellikle de yerleşik toplumsal cinsiyet politikalarına uygun davranmak kişileri daha az toplumsal taarruzla karşı karşıya bırakmaktadır. Bu bağlamda genel olarak toplumsal cinsiyet politikaları ve her iki cins için oluşturulan bu politikaların işleyişlerine bakmak yararlı olacaktır.

1.4.1. Toplumsal Cinsiyet Rejimi

Cinsiyet rejimi kavramı ile toplumsal olguların cinslere ve cinsiyetlere atfedilen özelliklerle ilişkilendirilerek iktidar süreçlerine eklenmesi, toplumsal hiyerarşiler ile cinsiyet hiyerarşileri arasında kurulan metaforik ilişkiler yoluyla, sınıf, etnik köken, bölge ve ırka dayalı toplumsal özneler arasındaki iktidar ilişkilerini ‘doğallaştıran’, yani ‘cinsiyetlendiren’ toplumsal örüntüleri tanımlamaktadır.⁶⁶

*“Toplumsallaşma teorisi, toplumsal cinsiyet oluşumunu, toplumsal normların kazanılması ve içselleştirilmesi olarak görür.”*⁶⁷ Toplumsallaşma aslında toplumsal rollerin az ya da çok içselleştirilme sürecidir. Doğal olarak da toplumsal cinsiyet rolleri açısından da bakıldığında, toplumla olan bağı sağlayan davranış kalıplarını oluşturan yerleşik cinsiyet kodlarının da benimsenmesi yani içselleştirilmesi demektir. Toplumsal cinsiyeti bu bağlamda toplumla kurulan bağın bir aracı olarak görmek gerekmektedir.

Toplumsal cinsiyetin toplumsal ilişkilerin en temel belirleyeni olması ve toplumsal yapıda yer alan aktörlerin kendilerine atfedilen toplumsal cinsiyet rejimine uygun eylemlerde bulunmaları; *toplumsal cinsiyet ilişkilerinin, toplumsal pratiğin tüm alanlarında ve erken kapitalizmin belki de sınıflı toplumların tüm türlerinde ortaya çıktığı gerçeğiyle de bağdaşmaktadır.*⁶⁸ Burada cinsiyete ilişkin davranış kalıplarının ve cinsiyet tanımlamalarının toplumsallığın bir parçası olarak

⁶⁶SANCAR, Serpil Üşür; “Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi”, **Doğu Batı Dergisi**, Doğu Batı Yay., Sayı:29, İstanbul,2004, 46.s.

⁶⁷CONNEL, R.W. **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar - Toplum, Kişi ve Cinsel Politika**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 254 s.

⁶⁸Y. a.g.e, 76 s.

algılanması ve cinsiyet kalıplarının toplumsal olarak inşa edildiği gerçeğini yadsımamak gerekmektedir. “*Cinsiyet biçimlerinin toplumsal olarak inşa edildiği görüşü, radikal tarihçileri çalışmalarında, söylem analizinde, etkileşim sosyolojisinde (...) Herbert Marcuse’nin çalışmasında ortaya çıkmıştır. Karakter yapıları olarak kadınlık ve erkekliğin, tarihsel açıdan değişken olarak görülmeleri gerekir.*”⁶⁹ Sadece Herbert Marcuse değil Michel Foucault gibi düşünürler de cinsel ideolojinin ve toplumsal cinsiyet rollerinin toplumsal olarak inşa edildiğini pek çok kere tekrarlamaktadırlar.

Toplumsal olarak inşa edilen ve her toplumda benzeşik özellikler göstermekle birlikte radikal ayrılıkları da olan toplumsal cinsiyet kavramı, temelde bir iktidar mücadelesinin bir parçasıdır. “*Jill Matthews’un sözünü ettiği “toplumsal cinsiyet düzeni”, daha açık bir ifade ile erkeklerle kadınlar arasında tarihsel olarak kurulmuş bir iktidar ilişkileri örüntüsü.*”⁷⁰dür. Tarihsel olarak yerleşik hale gelen davranış kalıpları ve zihniyet algılamaları cinsiyetin aynı zamanda toplumsalla olan bağına da ortaya koyan pek çok doneyi de açığa çıkartır. Toplumsallaşmanın ya da toplumsal bağın yaratımında en temel belirleyen olan toplumsal normlara sapmasız gerçekleşen itaat, toplumsal cinsiyet politikasının içselleştirilmesiyle daha sorunsuz bir yapılanma gerçekleştirir.

Toplumsallaştırma sürecinde bireyi şekillendiren ve ait olduğu toplumsala ilişkin bağı yaratan kurumlar olan ve Althusser’in Gramsci’den alarak geliştirdiği ‘Devletin İdeolojik Aygıtları’ kavramıyla okul, aile, medya v. b. araçlar yoluyla da bu içselleştirme gerçekleştirilmektedir. Özellikle de aile gibi muhafazakâr bir kurgusu olan yapılarda da hiyerarşik düzeni belirleyen ve yeniden inşa eden toplumsal cinsiyettir. Örneğin “*bir kurum olarak aile, toplumsal düzenin bağlardan kurtulmuş erkekler tarafından yıkılmasını önlemesi açısından yaşamsal önem taşır; toplum da, erkekler için ekonomik ve yönetsel rolleri sağlamak zorundadır.*”⁷¹ Aile tüm aşırılıkların törpülediği iktidarın özellikle de eril iktidarın tüm kodlarının en ince yapılarına kadar işlendiği yapısal bir kurum işlevi üstlenir. Aile toplumsalın en küçük birimi olarak üzerine düşen toplumsal aktarım ve kodlamaları layıkıyla yerine getirmekle yükümlüdür. Toplumsal yapı da mevcut iktidar tarafından, özellikle de

⁶⁹Y.a.g.e, 97 s.

⁷⁰Y. a.g.e, 140 s.

⁷¹ Y.a.g.e, 66 s.

toplumsal cinsiyetin içselleştirilmiş bu kodlamalarının sınırsız yardımı ile yeniden üretilmektedir. Doğal olarak da eril kodlara ilişkin algılamada derin dönüşüm beklentisi ya hiç oluşmamaktadır ya da oluşsa bile eyleme geçebilecek mekanizmalar olan aile gibi en temel birimler tarafından mevcut yerleşik algı, bunun şiddetini azaltmaktadır.

Dişillik ya da erillik toplumsallaşmanın sonucu olarak bireyleri şekillendirmekte ve onları toplumsala ait hale getirmektedir. “(...) kadınlık karakteri kadınlık rolüne toplumsallaşma ile aynı şekilde erkeklik karakteri de erkek rolüne toplumsallaşma ile üretiliyor- bu bağlamda toplumsallaşma sürecinde meydana gelen kimi aksamalar sonucu sapma gösteriyor.”⁷² Yerleşik cinsel politikanın dışında eylemde bulunan aktörlerin yarattığı bu sapma yerleşik cinsel politika tarafından toplumsalın dışına çıkartılarak cezalandırılmakta toplumla olan bağı kopartmaktadır. Toplumsal bağ, toplumsallaşmasını toplumun genel beklentilerini karşılamış bireyler arasında oluşturulan bir mekanizmaya atıfta bulunduğu için bu tarz sapmalar aktörlerini toplumsal bağın dışında tutulma tehdidi ile karşı karşıya bırakır. Cinsiyet düzeni ya da hiyerarşisi görüldüğü gibi toplumsaldan sapma göstermeyen bizzat onun içerisinde anlam kazanan bir yapıdır. Dolayısıyla da cinsler arası ilişki ya da cinsin kendisini tanımlaması bu yapıdan ayrı bir algılamayla bağdaşmaz.

“Erkek bedenim bana erkekliği vermez; toplumsal tanımı olan erkekliği (ya da onun bazı parçalarını) alır. Aynı zamanda cinselliğim de doğal olanın işgali altında değildir; o da toplumsal bir sürecin parçasıdır. Bedenimin verdiği karşılıklar, tıpkı Hint işi elbiselerdeki küçük ayna parçaları gibi, en olağanüstü ayrıntısıyla toplumsal anlamların kaleidoskopunu geri yansıtırlar.”⁷³

Yukarıda tanımlandığı gibi eril ya da dişil konumlanışa ait her türlü özellik toplumsalın geneliyle bağdaşan ve onu yansıtan argümanlar üretir ve aktörlerini de ona göre konumlandırır. “Günlük hayatın gerçekleri ile ilgisi olmayan erkeklik (ekonomik güç) ve kadınlık (kocanın servetini tüketmek) imgelerine sıkı sıkıya yapışmamız, kadın erkek etkileşimlerinin gerilim ve çatışmanın en can yakıcı kaynaklarından biri haline gelmesine yardımcı olmaktadır.”⁷⁴ Fatima Mernisi burada klasik ataerkilliğe ilişkin düşüncü, yerleşik eril kodlamaları yerine getiremeyen

⁷² Y.a.g.e.,79 s.

⁷³ Y.a.g.e., 121 s.

⁷⁴ Aktaran: Deniz Kandiyoti, Fatima Mernisi, **Beyond The Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society**, John Wiley p., 1975, Newyork, 149 s.

erkeklik ile kamusal alanda daha fazla görünür kılınan kadınlık pratiklerinin, klasik ataerkilliği bunalıma sürüklendiğini gerçeği ile açıklamaktadır. Gündelik hayatın toplumsal normlar üzerine kurulu yapısı ve gündelik hayat içerisinde eylemde bulunan aktörlerin özellikle de eril kimliğe sahip olanlara daha toleranslı olduğu gerçeği bu gerilimi oluşturan temel ayrım noktasıdır. Fakat tüm bunlara karşın modern yaşamın kadını daha görünür yapan pratiği ile eril yapının gündelik hayat üzerindeki tahakkümünde kısmi bir farklılaşma yarattığını da kabul etmek gerekmektedir. Daha sonraki bölümlerde kadınlığa ya da erkekliğe ilişkin yerleşik düşünceleri belirleyen temel zihinsel sürecin açıklanması bu kavramların daha net bir şekilde anlaşılmasını sağlayacaktır.

Toplumsal cinsiyetin toplumsallaşmanın önemli bir parçası olduğu ve toplumsal bağı yaratan temel unsurların da doğal olarak en önemli aracı olduğu gerçeğinden hareketle, erillik ve dişillığe ilişkin yerleşik algının nasıl yorumlandığı ve daha sonra da kültürel temsil alanında ise hangi kurgulamalarla karşımıza çıktığına odaklanmak yerinde olacaktır.

1.4.1.1. Toplumsal Cinsiyet Rejiminde Kadın Algılamaları

Toplumsal cinsiyet rollerinde kadının konumlandırılışında, kadının toplumsal birer aktör olarak ortaya çıkışı ve değerlendirilmesinde genel olarak bu bölümde incelenen diğer kavramlar gibi, içinde yaşanılan toplumsal yapıdan soyutlanmış açıklamalardan kaçınılmış ve yerleşik zihinsel algılamaları belirleyen süreçlerin temel alınmasına gayret gösterilmiştir. Özellikle kadının toplumsal konumlanışına ilişkin literatürde var olan pek çok yaklaşım yerel okumalar ışığında değerlendirilmiştir.

Kadının toplumsallaşmasında, sosyal denetim mekanizmalarının kadın üzerinde erkekte daha fazla etkin olduğu gerçeği görmezden gelinemez. Özellikle muhafazakâr düşüncenin hâkim olduğu toplumlarda toplumsal alanda eylemde bulunan her türlü aktör, bu denetimden kendisini soyutlayamazken; kadın aktör, bu kaçışın daha uzağında bulunan bir alanda, ancak kendisine yer bulur. Özellikle de toplumun beklentilerini en kusursuz şekilde yerine getirmekle yükümlü olan kadın aktör için toplumsal bağdan kaçış çok mümkün değildir.

“Kadınlar, etnik/ulusal gruplar arasındaki farkların yeniden üretiminde önemli bir rol oynarlar, kültürü taşırlar ve ulusal farkların ayrıcalıklı belirleyicileridirler; ayrıca

“ulusun anneleri” (resmi önceliklere uygun biçimde ideolojik olarak tanımlanan bir görev) olma yükünü de taşırlar. “Ulus”un talepleri tıpkı soy, aşiret ya da akrabalarla ilgili temel sadakat bağları kadar zorlayıcı olabilir; fark bu tür taleplerin erkekler tarafından değil, devlet tarafından ve devletin yasal yönetim aygıtınca dayatılmasıdır.”⁷⁵

Kadınlar üzerinde kurulan bu tahakküm sisteminde aslolan devletin tüm ideolojik aygıtlarının kadını kuşatıcı bir şekilde teslimiyete zorlamasıdır. Erkeklerin çıkarları ile ulusal çıkarların bağdaştırılması gibi unsurlar ise genel kadın algılamasında devletin de cinsiyetini ortaya koymakta ve yasa doğal olarak babanın buyruğu olmaktadır. Toplumsal cinsiyet politikaları başlığında da belirttiği gibi Connell; devleti toplumsal cinsiyet rejimine koyduğu yasalarla doğal olarak taraf olan bir yapı olarak görmektedir.

Kadın ve kadına atfedilen her türlü davranış kalıbı ve değer, erillğe atfedilen değer ve davranış kalıplarından daha belirleyici bir toplumsal analiz imkânı vermektedir. Çünkü kadınlara yönelik toplumsal denetim mekanizmalarının, erillğe ilişkin olan denetim mekanizmalarından daha belirleyici olması ve birey üzerinde bıraktığı etkiye göre de daha zorlayıcı olmaktadır. Gerek kamusal gerekse özel alanda baskılanan ve her türlü denetime tabi tutulan kadın aktör için toplumsal bağ kendi bedeninde şekillenen ve dahası kendi bedeni üzerinden gelişen bir süreçtir.

Özellikle Türkiye gibi toplumsal cinsiyet düzeninin konjonktüre rağmen hala keskin sınırlar içerisine hapsedildiği bir toplumda gelenek gibi temel belirleyicisini yasadan değil de bizzat gündelik hayatın pratiğinden alan bir yapıda toplumsal aktörlerin özellikle de kadın olarak eylemde bulunuş tarzları, mevcut toplumsal yapıyı deşifre edebilecek en önemli göstergeleri de içinde barındırır. Kadını toplumsal aktör olarak eylemde bulunuşu ile birlikte (...)giyim tarzları, makyaj ve beden duruşlarıyla işaret edilen kadınlık ifadeleri, küresel medya ya da reklamlardaki modern kadınlık imgeleri kadar, toplumsal konumunun yerel üslubunu ve ideolojik tercihlerini de ortaya koyar.⁷⁶ Dolayısıyla da kadın burada modernlik olarak yaşanan süreci ne kadar içselleştirmiş olursa olsun toplumsal yapının denetimine tabi olan bedeni ve onunla birlikte gelen her türlü gösterge, dolayısıyla da bizatihi kendisi, yerleşik olan zihinsel süreçten (yani gündelik hayatın özündeki ideolojiden) kaçamaz.

⁷⁵ KANDİYOTİ, Deniz; “Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar” Metis Yayınları, 2. basım, İstanbul, 2007. 163 s.

⁷⁶ Y.a.g.e, 240 s.

Kadın ve kadının kamusal alanda varlığını yasal bir temele oturtan cumhuriyet rejimi ile birlikte Türkiye’de yaşayan kadınlar, İslami düzenle gerisinde bırakıldıkları kamusal alanın görünür aktörlerine dâhil edildiler. Şirin Tekeli özellikle de cumhuriyetin ilk yıllarındaki kadına ilişkin yasal hakların verilmiş sürecindeki kazanımlarını dönemin faşist diktatörlerinden ayrılmak ve batılı demokrasilere yakın duruş adına yapılan siyasi bir manevra olduğunu söyler. Cumhuriyet rejimi inşa edildiği süreçte özellikle cinsiyet politikalarında toplumun genelini batı tipi bir birey anlayışı ışığında ele almış özellikle de kadını, Şirin Tekeli’nin de öne sürdüğü gerekçelerle de olsa toplumsal yapının ününe geçirerek yeni bir öjeni düşüncesi ortaya atmıştır. Cumhuriyet Türkiye’sinin kadınları cinsiyetinden sıyrılmış, iffetli birer neferdir. Faşist öjeni düşüncesinin yansıması gibi ahlaklı gelecek kuşakları yetiştirecek iffetli ve vatanperver analardır. Cumhuriyet rejiminin kadını cinsiyetsiz bir varlık olarak görme eğiliminin temelinde yatan şey aslında Anadolu kültüründe de olan kadının kamusal alanda saygın bir alana taşınmasının en önemli kıstası, cinselliğinden vazgeçmeyi kabullenmesidir. Bu konuda pek çok yerleşik inanç ve araştırma göstermektedir ki kadının kamusal alanda söz ve mülkiyet sahibi olmasının belli ölçütleri vardır. B. Aswad’ın Türkiye Suriye sınırında yerleşik bir toplulukta, kocalarının ata soyundan gelen kadınların toprak üzerinde hâkimiyetini araştırdığı çalışmasında;

“Dört buçuk nesillik bir dönemde, topluluktaki altmış sekiz erkeğin on yedisinin mülkleri, ondokuz kez kadınlar tarafından yönetilmiştir. Ancak bu yetkiyi kullanabilme koşulları çok ağırdır. Dul eşin kocasıyla aynı ata soyundan gelmesi ve kocası öldüğünde küçük çocuklarının olması zorunluluğunun yanı sıra yeniden evlenmemesi ve tüm cinsel işlevinden feragat etmesi gerekliliği,”⁷⁷

vurgulanmaktadır. Burada da görüldüğü gibi mevcut coğrafyada kadının kamusal bir varlık gösterebilmesinin en temel belirleyici unsuru, cinsellikten feragat olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadının kamusal alanda kendisini göstermesinin belli şartları yerine gelmelidir.

Eril zihniyet tarafından gündelik hayat pratiği içerisinde karşılaşılan kamusal mekânda ve söylemsel düzeyde abla ya da bacı yani dilsel olarak cinsel arzusunun en uzak alanına çekilerek kendisine bahşedilen yaşam alanından istifade eder. Aslında kadınların bu şekilde; *cemaatlerinin sınır taşları ve toplu kimliklerinin*

⁷⁷ Akt: Deniz Kandiyoti, B. Aswad, ” Key and Peripheral Role of Noble Women in a Middle eastern plains Village”, Anthropological Quarterly, 40 (temmuz 1967) s. 139-52

*ayrıcalklı taşıyıcıları olarak nitelendirilmeleri, onların modern ulus devletlerin tam anlamıyla modern yurttaşları olarak ortaya çıkışlarına olumsuz etkide bulunur. Bu en açık biçimde kadınların zorlukla kazandıkları yurttaşlık haklarının, laik projelerinin çöküşünün ilk kurbanı haline gelmesinde görülür.*⁷⁸

Kadının özelin içine alınması ve diğer aktörlerden daha farklı bir alana oturtulması tam da ataerkil zihniyetin yerleşikliğinin bir göstergesi olarak ele alınmalıdır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi toplumsal olarak en mahrem alan olan çekirdek aile, yerleşik toplumsal cinsiyet rejiminin de yeniden üretildiği en temel ideolojik birim olarak karşımıza çıkmaktadır. “Özel’e baskıcı, devlete karşı bir direnme alanı olarak ya da kültürel kimliğin en belirleyici odağı olarak değer veren söylemler, çoğu durumda ‘özel’ denenin ataerkilliğin daha doludizgin işlemesine bağlı olduğunu gözden kaçırmamıza yola açmamalı.”⁷⁹ dır.

Kadının özele indirgenmesinin tehlikelerinden biri de kadın üzerinden oluşturulan güncel politikanın her anlamda muhafazakârlığa alet edildiği gerçeğini göz ardı etmemek gerekmektedir. Yaygın bir anlayış olarak milliyetçi söylemdeki kadın tanımı vatanla eş tutulur. O da vatan gibi korunması ve safiyetine dokunulmaması gereken bir alandır. “Ulus olmak bu nedenle, cinsiyet, soy, ırk gibi kaçınılmazlıklarıyla bizden özverili bir bağlılık ve fedakârlık isteyen oluşumlarla eşitlenir. Kadınların özel alanla bir tutulması, ulus/cemaatin fedakâr bir anne/sadık eş ile hemhal olmasını destekler; bu durum onu savunmak, hatta onun için ölmek, son derece doğal bir tepkidir.”⁸⁰ Kadın üzerinden geliştirilen bu mülkiyet teorisi dişil varlığın vatan mülkiyetiyle eşitlenen kutsal cismaniliği ile farklı bir içeriğe büründürülmektedir. Kadın artık sıradan bir toplumsal aktör olmanın ötesinde kutsal bir mülki alana taşınmış ve nesneleştirilmeye tabi tutulmuş bir varlıktır. Serpil Sancar mevcut durumla ilgili şu tespiti yapar:

*Batı'nın tehdidi karşısında bir ulus olarak ayakta durabilme meselesi, modern Türk kadınının nasıl yaşadığı ile her zaman yakından ilişkili olmuştur. Geri kalmış, yoksul ülkesinin kalkınması için Anadolu yollarında mücadele eden, gerektiğinde savaştan Türk kadını imgesi, bu anlamda aktif ve kamusal görünürlüğü olan kadınlara gönderme yapar. Bu görev peşindeki fedakâr ve cefakâr modern kadından kendi kişisel varlığını ve sorunlarını unutacak kadar suskunluk ve cinsel açıdan da aseksüelliğe varan püritenlik beklenir.*⁸¹

⁷⁸ Kandiyoti, 182 s.

⁷⁹ Y.a.g.e 182 s.

⁸⁰ Y. a.g.e., 172 s.

⁸¹ Sancar, s.10

Kadın; vatan gibi savunmasız ve cismaniliği üzerinde en ufak bir tasarrufu olamayan aciz ama kutsal -olmaya zorlanan- bir varlıktır. Bu aciziyetin en önemli işlevi; eril figürün yerleşik ataerkil kodlamalardaki kurtarıcı fantazmını ifa etmesini sağlayacak yegâne enstrümanı da ona sağlamış olmasıdır.

Cumhuriyet rejimini ilk dönemdeki Batılı yüzünü aslında hem modern hem de kendi öz kültürüne barışık bir toplum hedefi ile geliştirdiğinde toplumsal cinsiyet alanına da müdahil olmuş oldu. Çünkü batılı yaşam tarzının tek belirleyeni erillğe ilişkin imgeler olamazdı. Batılı imge yaratımında kadın ön plana çıkartılmıyordu ve bu yapıldı. Serpil Sancar; ‘Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi’ adlı çalışmasında asıl olanın Batıdan farklılaşmak olduğu tezini öne sürer ve şunları ekler:

“Batı içinde kalarak ‘fark’ oluşturmak süreci, kurucu elitlerin eril zihniyetiyle beslendiğinde, zamanla cinsiyetlenmiş anlamlara dönüştü. Kurucu iradenin, ‘Batı gibi’ yaşamak; ama, ‘erkeklik’ dışında kalan bir alandan bir ‘gösteren oluşturmak’ aracılığıyla kültürün temsilini düzenleme iradesi millî kültürün kadın/aile öznesini yaratmıştır. Batılı olmayacak olanın temsilini olanaklı kılan göstergeler alanı kadın ve aile etrafında odaklanan ve esas olarak cinsel ahlâkın düzenleme alanına yönelmiştir. İşte bu anlamda, Türk modernleşmesinin kurucu öğelerinden biri olan modern Türk kadını aslında Batı’dan bir ‘fark’tır.”⁸²

Cumhuriyetin kurucu unsurları da görüldüğü gibi kadını ahlakçı bir noktada kurgulamış ve bu anlamda batılı kadın gibi özgür bırakmamıştır. Sancar’ın altını çizdiği fark da batılı yaşam tarzını benimsemekle birlikte söz konusu kadın olduğunda, kadını ataerkil düzenin içinde hapsedme çiftstandardıdır.

Milliyetçi muhafazakâr ideoloji ise, özellikle yeniden ürettiği kadın tanımında kadını, klasik batı literatüründeki ezilmiş ya da aşağılanan bir tanımdan çok, az önce de ifadelendirildiği gibi kutsiyet arz eden bir alana çekmiştir. “Yeni Turan kadını, “kadınların et durumundan, bir makineden, erkeklerin temizlikçisi ve ağır işçisinden, çocukların ve tüm milletin annesine ve tüm milletin öğretmenine dönüşümünü gerçekleştiren biridir.”⁸³ Dikkat edilirse kutsallaşan kadın figürü giderek cinsiyetsizleştirilmekte cumhuriyetin de öngördüğü öjenik düşünce her türlü ideolojik görüş tarafından pazarlanmaktadır.

Gündelik hayatı belirleyen en önemli ideolojik araçlardan biri olan din ise batılı toplumlardaki kadar belirleyici kurumsal yapılara sahip olmasa da yerleşik

⁸²Y.a.g.e., s.9

⁸³ Akt: Kandiyoti: Halide Edip Adıvar, Yeni Turan, İstanbul Atlas, 1982 s.29

kültürün içerisinde var olan ve yasalarının, toplumsallaşma ile her toplumsal aktör tarafından bilinme gücüne sahip olduğu özel bir alandır. Deniz Kandiyoti de “Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar” adlı çalışmasında; İslamiyet’in ideolojik bir sistem olarak kadınların denetlenme biçimlerini etkileyen bazı birleştirici kavramlara sahip olduğunu söyler. İslamiyet’in toplumsal alanı düzenleyen ya da en azından düzenlenirken sorulan soruları en aza indirgeyen yapısı itibariyle geliştirdiği türdeşleştirici etki modernizasyon sürecinin sancılarının da törpülenmesine hizmet eder.

“İslamiyet’in çağdaş dünyada kadınlar, aile ve cinsiyet ilişkileri ideolojisini ve uygulamasını bir anlamda türdeşleştirmeyi teşvik edebileceği düşüncesi vardır. Söz konusu siyasal İslam, ataerkil pazarlıkların çöküşü ile hızlı ve genellikle de ürktücü toplumsal dönüşüm süreçlerinin yarattığı belirsizlik alanlarındaki boşluğa hitap eder. Ancak aile ve cinsiyet ilişkilerinin kendisini yaygın şekilde “ideolojikleştirme” İslamiyet’in kendisine mal edilemeyecek tamamen modern tarihsel bir olgudur.”⁸⁴

İslamiyet yekpare bir ideolojik metin ortaya koyma durumunda olmasa bile gündelik hayatı şekillendiren zihinsel sürecin algılanmasında üstlendiği kaynaştırıcı misyonu görmezden gelinemez fakat tüm gündelik hayatı belirleyen temel itki olarak da görülmemesi de gerekmektedir. Pek çok ataerkil yapı gibi din de bu ideolojinin hizmetinde yer alır ve ataerkil krizin çözümediklerini dogmatik boyutta çözümlenmeye çalışır.

Kandiyoti “Ortadoğulu kadınlarla ilgili literatürdeki temel zayıflıklardan birinin, ideoloji ve pratik olarak İslamiyet’in ataerkillik ile karıştırılmasından kaynaklandığını ve gerek İslamiyet’in gerekse ataerkilliği tek tipmiş gibi algılanmaları bu yanlışlığı teşvik ettiğini öne sürer.”⁸⁵ Kandiyoti’nin de belirttiği gibi toplumsallaşmanın bir parçası olan yerleşik cinsiyet kodlarının içselleştirilmesi ile birlikte kadın aktörlerin toplumsal yapı içerisinde kanıksadıkları her türlü ikinci sınıf tavır doğal karşılanmaktadır. Doğallaştırılan ataerkil baskı, kadın aktörler için dogmatik olarak normalleştirilmiş bir süreçtir. Çünkü din gibi dogmatik bilme yöntemiyle edinilmiş bilgiyi almaya ikna olmuş zihinsel yapıların diğer bilgiye ulaşmada kullandığı yöntemde değişiklik beklemek yanlış olur. Özellikle mevcut coğrafyadaki kadın popülasyonunun kendisine empoze edilen öjenik gelecek nesil

⁸⁴ Kandiyoti, s.145

⁸⁵ Y.a.g.e., 143 s.

üretme aracı konumundan çıkarak kamusal alanda görünür ve bağımsız bir varlığa dönüşmesi için yerleşik düşünce biçiminden kurtulabilmesi gerekmektedir.

Türkiye’de özellikle de modernizasyon sürecinde ev dışı işbölümünün değişen görünümü ile birlikte kadının konumlanışında da nispi bir dönüşüm söz konusudur. Fakat cumhuriyet ideallerini gerçekleştirecek kadın profiline hala büyük kent çevrelerinde konumlanması, homojen olarak tüm kadın popülasyonuna yayılamamış olmasının sıkıntıları vardır. Tüm bunların yanı sıra devletin her türlü aygıtının kadın üzerinden ürettiği gündelik politik süreçler de bu durumu iyice belirsizliğe ya da eril politika açısından olması gereken yöne doğru sürüklemektedir. Çünkü;

“Otoriter modernlik anlayışı, mazbut, sadık ve sessiz modern kadın kimliği etrafında o kadar büyük bir toplumsal uzlaşma yaratmış ki artık kendi ‘ötekisi’ olan geleneksel kadın ile farkı fark edilmeyen bir noktaya gelmiş. Eril otoriterliğin dayanak yaptığı modern kadın ve aile anlayışı zaman içinde kendi ‘öteki’leri tarafından da benimsenmiş; hayata geçirilmiş. Bugün aralarında kala kala başörtüsü takıp takmamaya ilişkin şekilsel bir fark kalan karşıt kadın kimlikleri, aynı modern kadın kimliğinin içinde erimiş, farksızlaşmış.”⁸⁶

Görüldüğü üzere toplumsal cinsiyet açısından kadın aktörün toplumla olan bağı yoğun denetim mekanizmaları tarafından şekillendirilmektedir. Kadına ilişkin cinsiyet rejimi, toplumsallaşmanın en uyumlu aktörünün tam denetimi üzerinden üretilen ataerkil eylem tarzına uygun bir süreçle belirlenmektedir. Gündelik hayat içerisinde günümüz koşullarında, daha görünür olan -en azından görsel bir imge olarak çoğullaşan- kadının, bireyleşmesinde erkek aktörden daha fazla efor sarfetmek zorunda olduğu gerçeği inkar edilemez. Bizim gibi doğulu toplumsal yapılarda gündelik hayat pratiği içerisinde rasyonel ya da irrasyonel her türlü yaptırım da bu tip bir sisteme hizmet etmektedir. Toplumun aktörleri üzerinde sert denetim mekanizmaları kurduğu bir toplumsal yapıda ve toplumsal bağın sorgulandığı bu aşamada eril politikanın kendi kurguladığı bu düzende, kendisini nasıl konumlandığına bakmak yerinde olacaktır.

1.4.1.2. Toplumsal Cinsiyet Rejiminde Erkek Algılamaları

Cinsiyet kavramı, sadece insanların üreme özellikleri üzerinden şekillenmeyen aynı zamanda o kategoridekileri de karakterize eden ve tanımlayan bir kavramdır. “Judith Butler’ın, cinsiyetin sabit bir kimlik veya davranışların takip ettiği sürekli bir aktörlük hali yerine, zamanda ve dış mekânda belirli hallerin stilize

⁸⁶ Sancar, s.14.

tekrarlarıyla sürekli yeniden tesis edilen hareketli ve ilişkisel bir kimlik olarak okunması gerektiğini önerir.”⁸⁷ Butler’ın önerdiği gibi toplumsal cinsiyetin yerleşik kodlamalarının dışında kurgulanması ve okunması gerekliliği belki de tüm cinsiyet tartışmalarını da noktalayacak bir yaklaşım olabilir. Bu okumada cinsiyetleri daha derinlikli yapılar olarak analiz ederken; eril aktörün toplumsal olarak kendisini konumlandığı noktada, geleneksel ilişkiselliği göz ardı edemeyeceğimiz için, ataerkil baskılamının dışında bir eril politikadan bahsetmek zorlaşmaktadır. Özellikle de geleneksel yapının hâkim olduğu ve radikal değişimlerin zamana yayıldığı toplumsal yapılarda, eril politikanın apriori olarak ataerkil yapılar içerisinde kurgulanması normal bir süreçtir.

Eril politika aslında hem erkeklik hem de kadınlık üzerinde belli bir hiyerarşik baskı yaratır. Bunu yaparken de “*Cinsiyetler arası iş yükünün niceliksel dağılımı ne olursa olsun, kamu alanını ve toplumsal olarak önemli kabul edilen uzmanlaşmış etkinlikleri denetleyen, erkeklerdir.*”⁸⁸ Kadınlık da erkeklik de toplumsal yapı içerisinde şekillendikleri için erkeklik, tüm toplumsal kazanımlarıyla var olan ve bu kazanımları korumaya çalışan aktörler olarak var olur. Eril durum tüm mevcudiyeti ile sızdığı toplumsalın her bir hücresinde hegemonyasını ilan etmiştir.

Hegemonik erkeklik hem kadın hem de erkek için kültürelleşmiş bir süreç olduğu için genel bir rıza ile adeta üzerinde uzlaşmış bir kavramdır. “*Hegemonya görüşü, büyük ölçüde rıza gerektirir. Çok az erkek bir Bogart ya da Stallone’dır; büyük çoğunluk ise bu imajların ayakta tutulması için işbirliği yapmaktadır.*”⁸⁹ Eril imgenin ne olması gerektiği ya da eril imge ile ilgili herhangi bir sorunda, toplumsala ait imge repertuarından (ister yukarıda değinildiği gibi, kültürel temsil araçları yoluyla edinilsin isterse de baskı araçları yoluyla edinilsin) çağırılan bir imge ile eril kodlama rahatlıkla ortaya konulabilir. Eril failin kendisinden çoğunlukla, bu koda uygun davranması beklenmektedir. Aksi takdirde toplumsal konsensüse aykırı hareket ettikleri yani kodun dışına çıktıkları için dişil yaftalarla hegemonik kodlamaya tabi olmaya zorlanmaktadırlar.

⁸⁷ ÖZBAY, Cenk ve İlkey Baliç “Erkekliğin Ev Halleri” **Toplum ve Bilim Dergisi**, Güz, sayı:101, 2004. 98 s.

⁸⁸ Akt:Kandiyoti,M. Z. Rosaldo ve L. Lamphere, Women, Culture and Society, Stanford: California, Stanford Universty Pres, 1974, 56.s.

⁸⁹ Y.a.g.e, 248 s.

“Klasik ataerkilliğin yeniden üretiminin anahtarı, aynı zamanda tarım toplumlarındaki köylülüğün yeniden üretimi ile de ilişkili olan ata soylu geniş hanenin işleyişinde yatar.”⁹⁰ İster kandaşı olduğu bireylerden oluşan çekirdek aile kastedilsin, isterse de daha önce dışıl politikada açıklandığı gibi topyekûn bir ülke kastedilsin tüm bu alanlar eril politikayı içselleştiren en önemli mekanizmalardır. Tüm bu alanlar kadın bedeninde olduğu gibi, eril iktidar tarafından kollarlanması ve korunması gereken mülkiyet alanlarıdır. Futbol sahası, cami, sokak (belli saate kadar kadın için eylemde bulunulan bir alan), karakol vs. erkeklığe ilişkin mekânlar olarak birer teşhir alanı olmanın ötesinde erilliği yeniden üreterek cinsiyetler arası toplumsal hiyerarşiyi pekiştirirler. Özellikle bu alanlarda üretilen ve kullanılan dilin kirliliği de genellikle eril kodun simgelerindedir. Kadın bu koda genellikle toplumsal konsensüsün dışına itildiği alanda dâhil olabilir. (fahişeler, deliler v.b.) Erkek içinse doğuştan dâhil olduğu bu alandan kovulmamak ve eril hiyerarşinin alt basamaklarında yer almamak adına ifa edilmesi gereken önemli bir eylemdir.

Erkeklik kültürel olarak yüceltmeye tabi olduğu için kendi içerisinde bile hiyerarşik olarak yapılıdır. “Hegemonik erkeklik daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleri ile ilgili olarak da inşa edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz bir parçasıdır.”⁹¹ Hegemonik erkeklik yerleşik ideoloji için de her türlü faili kontrol altına alan ve bu failerin eylemlerini belirleyen dönüştürücü bir mekanizmadır. Özellikle de içselleştirilmiş olan yapısı cinsiyet fark etmeksizin, tüm failer için baskılayıcı (ama rızaya dayalı olduğu için fark edilmeyen bir baskı), türdeşleştirici ve sınıflandırıcı bir özellik taşır. Erkeklik rolü; genel yani kanıksanmış algılamasının dışında, günümüzde kadının kamusal alanda daha görünür kılınması ile birlikte radikal bir değişime uğradığı düşünülse de “ideolojik ve yapısal desteklerle beslenen (özellikle iş sahası) erkeklik rolü, değişimden belki de en az etkilenen rol gibi görünmektedir.”⁹² Özellikle toplumsal olarak belirlenen rollerdeki değişim kendisini gösterse de karar alma uygulama mekanizmalarındaki eril iktidar, baskın olma pozisyonunu terk etmemiştir.

⁹⁰ Kandiyoti 132 s.

⁹¹ R.W. Connell, 245

⁹² Kandiyoti ,s.52.

"Sinema hayatın akışının ve fiziksel gerçekliğin kutsanmasıdır."

Siegfried Kracauer

II. BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI'NDA BİREY VE TOPLUM SORUNSAĞI BAĞLAMINDA KÜLTÜREL İMGENİN SERÜVENİ

Sanat, temel anlamda insana ait olan, doğal olarak da toplumsal olana ait bir üründür. Çünkü "sanat, içinden çıktığı toplumun değer yargılarını ve zihniyetini yansıtır, bunu toplumsal zihniyetin gelişebilmesi için eleştirir."⁹³ Sinema bu bağlamda diğer sanat dallarından daha etkileyici bir güce sahip olduğu için, kendisini toplumsaldan soyutlayamaz. Dolayısıyla da *filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür, ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. (...) Bu yolla sinemanın kendisi de toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci temsillerin kısmen içselleştirilmesi ile ortaya çıkar.*⁹⁴ Toplumsalı asıl şekillendiren alan ise gündelik hayattaki pratiktir. Gündelik hayatın içerisinde yaşananlar toplumsalı değiştirir ve dönüştürür.

Gündelik hayatı sanatın merkezine taşıyan ise gündelik hayatın karmaşık ve yaratıcı olmasıdır. "Sinema bize yalnızca şimdiki zamanı halletmekle kalmayıp, birbirlerini durmadan art arda etkileyen olayları da göstermektedir. Bir olaysal bütün ya da sürenin varlığını sürekli gelişimi içerisinde izleyebilen ve tutabilen 'şu an burada olanı' yakalayıp, gerçeğin kendiliğindenliğini anlatabilen tek sanat sinemadır."⁹⁵ Sinemamız da gündelik hayatı ya da sıradanlığı imgeleştirirken bu gelişimi bilerek ya da bilmeyerek zamanın tanığı olarak kaydetmiştir. Aslında hedeflediği tekillik olarak birey değil daha geniş bir yığın olarak toplumu hedeflemiştir. Bireyin kendisinden çok toplulukla ilgilenmiştir. Özellikle de toplumsal değişimin yansıtıldığı filmlere bakıldığında bireye ilişkin bir önermeden

⁹³ ADANIR, Oğuz; **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994, 19 s.

⁹⁴ KELLNER, Douglas, Michael Ryan; **Politik Kamera**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, 35 s.

⁹⁵ Aktaran: Adanır (a), s.52, Esthétique et Psychologie du Cinéma, Cilt I, s. 179.

çok toplumsal hedefleyen bir üslubu benimsemiştir. Çünkü toplumsal aktörlerin teker teker ne yaptıklarından ziyade bu toplumsal yapıyı etkile-me-yen olarak yapımeleri daha önemlidir. Çünkü toplumsal aktörler toplumsal yapı içerisinde (Türkiye gibi kapalı toplumsal yapılarda) kuralları belli bir ‘özgürlük’le var olma durumundadır.

Sinema içinden çıktığı toplumundan etkilendiği için, o topluma ait ideolojik metnin de bir nevi taşıyıcısıdır. Dolayısıyla da sinema hem etkileyen hem de etkilenen bir araç olarak; *toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili olduğu ve bu aracın toplumu yansıttığı gerçeğini inkâr edemeyiz.*⁹⁶ Ayrıca *filmlerin farklı toplumsal bağlamlarda farklı işlevler gördüğü* gerçeği de göz ardı edilememelidir.⁹⁷ Yani filmin kendi ideolojik evreni, dâhil olduğu farklı ideolojilerde farklı metinler olarak da okunabilir. Doğal olarak da sinema ilk dönem kitle iletişim kuramlarındaki gibi (mesela epidermik iğne kuramında olduğu gibi) derinin altına ne zerk edilirse kişi onu uygular ya da yapar diye bir durum yoktur. Sinema bir sanat eseri olarak yaratıcısından farklı bir yol, süreç de izleyebilir.

Bu metin; Türkiye’de sinema tarafından yaratılan bireye ilişkin imgenin serüveninin hangi dönemlerden, neleri içine alarak ya da dışlayarak geçtiğinin muhasebesini yapmaktadır. Bunu yaparken de bir imgenin görünüş tarzını belirleyen temel materyalleri, mevcut metinlerden çekip almak gerekmektedir. Lefebvre’nin daha önce bahsettiğimiz alıntısındaki gibi, bireyi belirleyen gündelik hayatın, dışarıdan bakılmadan anlaşılamayacağı gerçeği ile karşı karşıyayız. Doğal olarak da sinema bize bu şansı veriyorken onu iyi değerlendirmek ve teamüllerini ortaya çıkartmak gerekmektedir. Teamül ise o sanat eserinin ortaya çıkarken izlediği yoldur. Richard Leppert de teamülü şu şekilde tanımlar ve ekler:

*Herhangi bir imgenin görünüş tarzı, kısmen belli bir tarihsel dönemde geçerli olan temsil teamülleri tarafından belirlenir. Teamül, kısaca tanımlamak gerekirse, herhangi bir işi toplumun onay verdiği belli bir tarzda yaparken izlenen yoldur.(...) teamüllerin etkinliği bir ölçüde doğal görünmelerine, dolayısıyla da sanki belli toplumsal ya da kültürel çıkarlara hizmet ediyormuş ya da çıkarlar tarafından dayatılıyormuş da evrensel şeylermiş gibi görünmelerine bağlıdır. (...) diğer bir deyişle teamüller düzeni işleten ilkelerdir; tıpkı düzenin iktidarın dışavurumu olduğu gibi. Toplumsal bağlamda teamüller, ideolojinin bilinçdışı bir özellik kazanmış dışavurumlarıdır.*⁹⁸

⁹⁶ KALKAN, Faruk; **Türk Sineması Toplumbilimi**, Seçin Yayınları, İzmir, 1992, 4 s.

⁹⁷ ABİSEL, Nilgün; **Popüler Sinema ve Türler**, 2.basım, Alan Yay., İstanbul,1989, 38 s.

⁹⁸ LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev:İsmail Türkmen, Metis Yay., İstanbul, 2002, 21 s.

Bu metin boyunca teamüllerin ışığında bir sinemasal serüvenin ve onun izleğinde bir toplumun da değişim ve dönüşüm sürecine tanıklık edilecektir. Bu bağlamda da mevcut ideolojiler açığa çıkartılacaktır. Tabii burada mevcut görsel okuryazarlığın hangi ideolojiler tarafından belirlenmiş olduğunun da önemi büyüktür. Türkiye’de sinema üretiminin aslında metnin ilerleyen bölümlerinde de bahsedileceği gibi izleyici temelli bir üretim tarzı olduğu gerçeğinden hareketle; mevcut toplumsal yapıyı oluşturan gelenek ve değerlerin bir nevi içselleştirme görevini üstlenmiş bir sinema karşımıza çıkar. Yani

“ filmler herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla bir takım tezleri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konuyu ya da bakış açısını telkin ederler. Biçimsel gelenekler de sinemasal yapaylığa ilişkin ilişkileri silip süpürerek bu konularının içselleştirilmesine katkıda bulunur.”⁹⁹

Türkiye’de sinemanın izlediği zor bir sürecin, hangi aşamalardan geçtiğini bilmek hem sinemanın kendisine nasıl bir düşünsel ve görsel zemin hazırladığını ortaya çıkarmak, hem de günümüz Türk Sineması’nın görsel ve kültürel anlatı kodlarının nelerden beslendiğini belirlemek açısından faydalı olacaktır. Amaç burada film adlarını sıralamanın ötesinde günümüz Türk sinemasının hangi gelenek ya da geleneksizlik içerisinde var olduğunu sorgulamaktır. Bunun için de Türkiye’de sinemasal anlamda ilk çalışmalardan günümüze kadarki süreci birey toplum ilişkisi içerisinde nasıl bir gelişim izlediğine bakarak başlamak yerinde olacaktır.

2.1.Yeşilçam Sineması’nın Birey Toplum İlişkisine Bakışı

2.1.1. Birey-toplum İlişkisi Çerçevesinde İlk dönem Yeşilçam Sineması ve Sinemamızda Yerleştiği Kültürel İmge Mirası

Türkiye’de ilk filmin 1911’de Yunanlı Milton ve Yanaki kardeşlerin yaptığına ilişkin araştırmaların (Nezih Erdoğan ve Deniz Göktürk’ün birlikte yaptığı) olması Türk sinema tarihinin ilk filmi olarak gösterilen Fuat Uzkınay’ın **Ayestefanos Abidesi’nin Yıkılışı**’na kuşkuyla bakılmasını sağlamıştır. Zaten bu filme ilişkin en ufak bir bulgunun günümüze kadar ulaşmamış olması da bu kuşkuları

⁹⁹ Kellner, 18. s.

doğrulamaktadır. Tüm bunlara rağmen Türkiye’de sinema serüvenini yalnızca bu alanda çalışarak icra eden, Ordu Film Çekme Merkezinin de başında bulunan ve belgesel nitelikli çalışmaları ile tanınan ilk Türk isim olarak Fuat Uzkınay ismi karşımıza çıkar.

Türkiye’de sinemanın serüveni ilk konulu film olarak 1916 yılında çekimlerine başlanılmasına rağmen 1918 tamamlanan **Himmet Ağa’nın İzdivacı** yerine 1917’de gösterilen Sedat Simavi’nin **Pençe** adlı filmi olur. Pençe adlı film döneminde özellikle de evlilik kurumunu yerleşik kültürel kodlamaların dışında bir önerme olarak sunması nedeniyle çok eleştirilmiştir. *“Evliliği insanlığa en büyük acıları veren bir pençe olarak gören bir düşünce ile asıl pençenin aşk ve alaka olduğunu savunan bir düşüncenin çarpıştırıldığı oyun, serbest aşkın da övgüsünü yaparak evliliğin ehven-i şer olduğu”*¹⁰⁰ konusuna yaklaşan bir sonla bitmektedir. Sedat Simavi’nin de sinema yolculuğu ikinci ve son filmi olan 1917 yapımı **Casus** filmi ile son bulur.

1919 yılında Ahmet Fehim, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın **Mürebbiye** adlı romanını filmleştirerek Türk Sinema tarihinin de ilk sansüre uğramış filmini yapmış olur. Fransız bir mürebbiye’nin Türk ailenin yanında çalışırken, ailenin erkeklerini birbirlerine düşürme hikâyesinin anlatıldığı film dönemin işgal kuvvetlerinin hoşuna gitmeyerek gösterilmesi engellenmeye çalışılmış fakat yine de gösterime girmiştir. Dönemin ahlaki yapısına ve konjonktüre karşı olma özelliği taşıyan bu film diğer filmlerden daha fazla yerellik ve gündelik hayata ilişkin bir saptama üzerine oturtulduğu için Türk sinema tarihinde kendisine yer bulabilmiştir. Ahmet Fehim sinema serüvenini Sedat Simavi gibi 1917 yılında çektiği **Binnaz** filmi ile birlikte iki filmle tamamlamış olur.

1923 yılından itibaren Muhsin Ertuğrul’un etkisinde bir sinema, yani daha sonra ‘tiyatrocular dönemi’ olarak adlandırılacak bir dönem başlar. (Burada şunu belirtmek gerekmektedir: Türk Sineması’nda dönemler Türk sinema tarihinin her döneminde olduğu gibi bundan sonra da Batılı sinemaların tarihi ve düşünsel dönemlerinin aksine bireysel dönemler baz alınarak bölünecektir.)

Muhsin Ertuğrul’la ilgili pek çok sinema tarihi çalışmasında, filmografisine ilişkin pek çok bilgi mevcuttur. Bu çalışmada özellikle de Türkiye’de film yapım

¹⁰⁰ SCOGNAMİLLO, Giovanni; **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, 42s.

sürecinde birey toplum arasındaki gerilim ve bireyi belirleyen toplumsal tahakkümün hangi şartlar altında ortaya çıktığı üzerinde bir kez daha düşünme fırsatı vermesi açısından yeniden değerlendirilecektir.

Muhsin Ertuğrul bir tiyatro adamı olarak sinemaya başladığında sinemayı yaz aylarında boşta kalındığında yapılacak bir iş olarak görmüştür. Muhsin Ertuğrul'un ilk önemli filmlerinden biri **Ateşten Gömlek**'tir (1923). Halide Edip'in (Adıvar) aynı adlı romanından sinemaya aktarılan Ateşten Gömlek, ilk konulu Kurtuluş Savaşı filmi olarak kayıtlara geçer. Bu filmin bir diğer önemli özelliği de taklitten uzak güncel bir gerçekliği sunmaya çalışmasıdır. 1923 **Leblebici Horhor**, yine aynı yıl çekilen **Kız kulesinde Bir Facia** ve **Sözde Kızlar** filmleri ile taklit yollu bir sinemayı iyice benimser. Yine Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen **Bir Millet Uyanıyor'da** (1932) Muhsin Ertuğrul, Ateşten Gömlek'in başarısını yakalayamaz ve tüm iyi niyetine rağmen kötü bir tarihi film havasında macera filmi çeker. 1922 yılında çekmiş olduğu **Nur Baba** adlı film ise Mürebbiye gibi sansürle karşılaşır ve daha sonra **Boğaziçi Esrarı** adı ile gösterime girebilir. Bu filmi ilginç kılan ise filmin daha çekim aşamasında toplumsal bir sansüre uğramış olmasıdır. Bir alay Bektaşî Dervîşi stüdyoya baskın yapmış, Bektaşîlik hakkında film yapıyorlar diye oyuncuların üzerine yürünmüş, dekorları kafalarına geçirmişlerdir. Papazyan adlı oyuncu korkusundan bir daha Bektaşî kostümü giymeyince yönetmen o rolü oynamak zorunda kalmıştır.¹⁰¹ Mevcut sofî şeyh imgesinin karşısında zevk ve şehvet düşkünü olarak betimlenen şeyh imgesi toplumsal rahatsızlık uyandırmıştır. 1931 yılında yaptığı **İstanbul Sokaklarında**'yı takip eden **Aysel, Bataklı Damın Kızı** da yarı melodramatik özellikleri barındırır. Muhsin Ertuğrul filmografisinde Türk sinemasında defalarca tekrarlan bir prototip olarak öne çıkan bu film, 1934-1935 yıllarında Lagerlöf'ün bir hikâyesinden uyarlayıp Nâzım Hikmet tarafından senaryolaştırılmıştır. Film kendi döneminde bir fenomen olmasına rağmen Scognamillo filmi ağdalı bir melodram olarak görür ve iğfal edilmiş kız, fakir oğlan klişesinden kurtulamamış bir yapım olarak değerlendirir. Böylece Muhsin Ertuğrul filmografisi ile Türk Sineması'nın yerleşik görsel kodları da şekillenmeye başlamaktadır. Toplumsal cinsiyetin her seferinde yerleşik kodlamalarla

¹⁰¹ Y.a.,g.e., 67 s.

pekiştirilmesi ve iyi kötü ayrımının da bu ahlaki ikiyüzlülük üzerine oturtulması üzerine dayanan anlatımların prototipleri yaratılmaya başlanmıştır.

Muhsin Ertuğrul'un çektiği bir başka yapım **Aynaroz Kadısı** adlı komedi film ise; bazı erotik sahneleri nedeniyle büyük sansasyon yaratmış ve 1939 yılında Meclis gündemine girmiş; halkın ar ve haya duygularını incittiği gerekçesi ile "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" çıkartılmasına vesile olmuştur. Görüldüğü gibi Muhsin Ertuğrul'un sinemada attığı pek çok adım birer birer sinemamızın görsel ve kültürel alt yapısını belirlemiş ve o zamana kadar akla gelmeyen yasal müeyyideleri de sinema ile tanıştırmıştır.

Müzikli güldürüler, vodviller ve ağır meleodramlarla süslü filmografisi ile Muhsin Ertuğrul bir geleneğin de temellerini atmaktadır. Özellikle de Mısır filmlerinin etkisi ile başlayan şarkılı, türkülü film furyası, Nazife Güngör'ün de belirttiği gibi arabesk furyanın temellerinin oluşmasına ön ayak olmuştur.¹⁰² Cahide Sonku ile başrolü oynadığı **Şehvet Kurbanı** (1940) da bir melodramdır; Alman sinemasından (Tendeki Şeytan, 1927) uyarlanan filmin konusu gayet dürüst bir aile reisinin bir tesadüf neticesinde karşısına çıkan bir kadına karşı gösterdiği zaaf ve irade mukavemetsizliğini, bunun neticesinde de bir daha evine ve cemiyete dönemeyişinin hikâyesini anlatmaktadır.¹⁰³ Gösterildiği dönemde abartılı bir övgü alan filmin yerleşik kodlamaları pekiştiren ahlakçı önermesi ile bu övgüleri kazandığına hiç şüphe yoktur. İzleyici için de her şeyin siyah beyaz olduğu bir önerme üzerine şekillenen bir görsel imge alanı da oluşmaya başlamıştır. Son filmi **Halıcı Kız** (1953), ilk renkli film çalışmasıdır. Film biçim ve içerik yönünden başarısız olmuş ve Muhsin Ertuğrul için tek adam dönemi ve onun sinema anlayışı çoktan bitmiştir.

Görüldüğü gibi Muhsin Ertuğrul Dönemi; Türkiye'deki sinema serüveninin temellerini atarken aynı zamanda o temelin nasıl bir yapıda yükseleceğini de az çok göstermiştir. Muhsin Ertuğrul Sineması'ndan yansıyan, sonraki on yıllar boyunca vazgeçilmez bir tür olan, fakat Batılı tarzın kodlarının dışında kendisine has bir yapı oluşturan melodram geleneğinin yerleşmesi; toplumsal cinsiyetin yerleşik kodlarının sinematografik imgelerce defalarca pekiştirilmesi; toplumsala ilişkin en ufak bir

¹⁰² GÜNGÖR, Nazife; **Arabesk**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1990, 18 s.

¹⁰³ SCOGNAMİLLO, 67s.

eleştirel yaklaşımın sunulamaması, tüm iyi niyetli çabalara rağmen, sinemamızın etkili bir üslup geliştirememesine kaynaklık etmiştir.

Genelde tiyatro oyuncularının oynadığı, tiyatro oyunlarının perdeye aktarıldığı ve tiyatronun bahsettiği zamanlara sıkıştırılan bu dönem 1939'lara kadar sürmüş daha sonra ise eğitim almış gençler (Ömer Lütfi Akad, Baha Gelenbevi, Şadan Genç, Faruk Kenç, Aydın Arakon) sinemaya girmiştir. 1939'dan başlayan ve 1950'leri kapsayan bu dönem ise sinema tarihçileri tarafından 'geçiş dönemi' olarak adlandırılacaktır. Bu geçiş dönemi sinemacıları Muhsin Ertuğrul'un sinemasına karşın, sinemaya daha gerçekçi, biçimsel anlamda daha derli toplu, toplumsal konuları da yansıtan örnekler kazandıracaklardır.

Sinemacılar kuşağı, toplumcu bir sinemaya doğru

1950'li yıllar hem toplumsal değişme olarak hem de sinemanın gelişimi açısından hareketli bir dönem olmuştur. Türk sineması artık gerçek sinemacıların hâkimiyetindedir ve kendine yeni bir üslup yaratma çabası içerisinde. Zaten bu döneme de 'sinemacılar dönemi' adı verilecektir.

Arap ve Mısır filmlerinin etkisiyle Anadolu'da filmler ilgi görmeye başlamış ve bu durumu kaçırmayan ve halkın bu isteğini paraya dönüştürmek isteyen yapımcı evleri ortaya çıkmıştır.¹⁰⁴ Bir sinemadan bahsedebilmek için ticari olarak kendisini döndürebilen bir sinemanın varlığından söz etmek gerekmektedir. Tabii burada diğer şartların da Türkiye'de bir sinema ortamının oluşmasına katkı sağlaması gereklidir. Bu dönemde sinemacıları umutlandıran gelişmeler olur. Özellikle

*"Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının Türk filmleri gösterecek sinemalar yüzde elliye yakın belediye vergi indirimi tanınması, iş adamlarını bu yeni iş koluna sermaye yatırımlarına çeker. Mısır filmlerinin gösteriminin durdurulması, Amerikan ve Avrupa filmlerinden hoşlanmayan geniş yığınları birdenbire artan Türk filmlerine bağlar."*¹⁰⁵

Bu dönemde, konjonktürdeki Amerika ve Amerikan filmlerinin etkisi ile gangster türünün şiddet öğeleri ile süslü filmlerin yapımına yönelinmiştir. Genel anlamda geçiş dönemi sinemacıların aksine artık oyuncu, mekân ve konu sınırlılıklarını kıran ve yasal zeminde de aradığını bulan sinema için yenilikleri deneme vakti gelmiştir. Özellikle de kameranın tiyatral alandan kurtarılması, sokağa ve gündelik yaşama inmesi ile birlikte kameraya da sinemaya da bir hareket gelmiştir.

¹⁰⁴ ESEN, Şükran; **80'ler Türkiye Sineması**, Beta Yayınları, İstanbul, 2000, 7 s. (a)

¹⁰⁵ Scognamillo, 137 s.

Gülseren Güçhan'a göre de sinema dili açısından salt bir sinema çalışması sayılabilecek ilk örnek de bu etkiden nasibini almış olan, büyük kentin zor koşulları içindeki küçük insanların anlatıldığı, kenar mahallelerin, caddelerin gösterildiği Ö. Lütfi Akad'ın **Kanun Namına** (1952) filmidir. Bu dönemde Akad'ın izinden gidecek olan Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Halit Refiğ ve Memduh Ün gibi sinemacılar da dikkat çeker.¹⁰⁶ Artık gerçeklik vodvil sınırlarından kurtarılmış ve sokağa, gündelik hayatın içine kaydırılmıştır. Bireyin toplum içerisinde konumlanması ve değişimin gündelik hayat içerisinde en can acıtıcı versiyonları ile yaşandığı bir ortamın varlığı yansıtılmaya başlanır.

1950'li yıllar yoğun siyasi ve ekonomik baskıların hissedildiği bir dönem olduğu için sinemacılar için de toplumsal sorunlara eğilmek pek mümkün olmayacak, sinemasal dilin geliştirildiği, sinemanın iyi niyetli olarak öğrenilmeye çabaladığı; sıradan, eğlencelik konularla izleyicilerin oyalandığı, melodramatik roman uyarlamalarının hâkim olduğu bir dönem olacaktır. 1939 tarihli "Sinema Filmleri Sansür Tüzüğü" ise hala yürürlüktedir. Bu dönemde toplumsal gerçekçi anlayışla filmler çeken yönetmenler, belli bir tavır almak zorunda kalmıştır. Sinemacılar için baskıların daha azalacağı ve rahatlayacakları dönem 1960 Anayasasının sağlayacağı kolaylıklarla birlikte gelecektir. Halit Refiğ Türk Sineması'nın bu mevcut durumunu "Evet, 1960 yılının başlarında Türk Sineması artık konuşur hale gelmiştir. Peki, ne söyleyecekti?" diyerek açıklar.¹⁰⁷

1960'lı yıllar, hızlı bir sanayileşme hamlesinin başladığı, kitlelerin daha yoğun bir şekilde kentlere göç ettiği ve kentsel yaşamın tüketim kültürüyle birlikte geleneksel değerleri de değiştirdiği bir ortamdır. 27 Mayıs 1960 ihtilalinin getirdiği ve 1961 anayasası ile de güvence altına alınan nispeten daha özgürlükçü ortam ve hızlı toplumsal değişimin yarattığı demokratikleşme süreci, Türk Sinemasında da farklı ufuklar açmıştır. Film sayısı hızla artmış, çeşitli türlerde film örnekleri verilmiş, ticari kaygılarla çekilen filmlerin yanı sıra Türk Sineması'nın ilk klasikleri yine bu dönemde ortaya çıkmıştır.¹⁰⁸ *Sinemaya yön vermek isteyen, bir sinema kültürünü, bir sinema bilimini, öğretimini yaymayı amaçlayan kurumlar bu dönemde*

¹⁰⁶ GÜÇHAN, Gülseren; **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, 79 s.

¹⁰⁷ REFIĞ, Halit; **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971, 22 s.

¹⁰⁸ DORSAY, Atilla; "1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar' ", **Sinemamızın Umut Yılları**, İnkilap Kitabevi, İstanbul, 1989, 12 s.

*doğuyordu. Devlet zaman zaman sinemanın varlığını hisseder gibi oluyor sonra kuramlar yaratılıyordu (Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinema).*¹⁰⁹

Türk Sineması'na yurt dışından 1963 yılında Altın Ayı gibi ilk büyük ödülünü getirecek olan Metin Erksan'ın **Susuz Yaz** adlı filmi su mülkiyeti üzerinden işlenen konusu, kırsal hayatta gündelik yaşamın zorluğu ve olaylara gerçekçi yaklaşımı ile toplumsal bir sorunu işler. Burada sadece su mülkiyeti değil aynı zamanda da kırsal alanda kadını da mülkiyet gibi algılayan zihniyet yapısı üzerine de düşündüren bu film tüm bu özellikleri ile Türk Sinema tarihinde özel bir yere sahip olmuştur.

Bu dönemin sinemaya kattığı ve ileriki yıllarda da pek çok örneği verilecek olan en önemli konularından biri de iç göç olgusudur. Yaşanılan dönem, 1950'li yılların ardından gündelik yaşam pratiğini kökünden dönüştüren göç ve göçle birlikte ortaya çıkan yeni yaşam ve ilişki tarzları ile şekillenmektedir. Bu dönemde köydeki mülkiyet ve su sorunları, feodal sistemin baskıları, ağalık yapısı gibi iç göçü, bu göçün kente savrulan insanlarını konu alan gerçekçi ve kaliteli filmler çekilmiştir. Sinemacılar kuşağı olarak anılacak bu dönemin toplumsal değişimi yakalayan ve yansıtan, 1964 yılı yapımı Halit Refiğ'in çektiği **Gurbet Kuşları** ve Duygu Sağıroğlu'nun 1965'te çektiği **Bitmeyen Yol** öncü filmler olur. Halit Refiğ Gurbet Kuşları filmi ile kente göç eden bir ailenin dramını özellikle de kadın figürlerin kentte tutunmayı yoz bir anlayışla icra etmeleri üzerinden verirken, erkek figürlerin yerleşik ahlaki algılarını, tutkularına yenik düştükleri gerçeğini, dönemi ve dönemin gündelik hayatını gerçekçi bir anlayışla yansıtır. Böylelikle toplumsalın ve mekânın bireyi nasıl değiştirdiği ve dönüştürdüğü üzerine bakan anlayışı ile döneminin öncü filmlerinden biri olur.

Ömer Lütfi Akad'ın ticari film denemelerinin ardından öne çıkan filmi **Hudutların Kanunu** (1966) kaçakçı Hıdır rolündeki Yılmaz Güney'i ağalık sisteminin karşısında yapay bir devlet- birey ilişkiselliğine sürükler. Toplumsal tahakkümden kaçışın destekçisi olarak beliren; devletin ideolojik ve baskı aygıtlarının kırsal figürleri- öğretmeni ve jandarması- gerçeklikle pek bağdaştırılamayacaktır.¹¹⁰

¹⁰⁹ Scognamillo, 189 s.

¹¹⁰ Y.a.g.e., 228 s.

Sinemacılar kuşağının öncü yönetmeni Akad bir süre daha kırsal hayatın gündelik sorunlarına eğilecekse de 1960'ların sonu ile birlikte yeniden kente ve kentin gündelik hayatında savrulan insan hikâyelerine döner. 1968 yılında çektiği kült filmi **Vesikalı Yarım** ile melodramı aşan bir anlatım yakalar. Bir manavla bir pavyon kadının hikâyesini anlatırken toplumsal uyuşmayı öngören sonuna karşın, her şeye rağmen topluma direnmeye çalışan iki insanın gelgitlerini anlatır. Film yerleşik toplumsal konsensüsün her türlü imgesinin arkasındaymış gibi gözükürken saf duyguların peşinde koşan insanların da toplum karşısındaki çaresizliklerini gösterir. Kadının ve erkeğin mevcut cinsiyet kodlarından sıyrılmayı, tüm film evreni boyunca yaratılan gelgitlerle verilirken izleyici için sunulan son: aileden, toplumun yasalarından yanadır. Öykü evrenine göre; doğru olan toplumdandır ve sevenler de tüm tutkularına rağmen o doğrunun esiri olmak durumundadır. Özellikle bolca kullanılan kadın kahramanın yakın plan çekimleri ile bir arzu nesnesi olarak imgeleştirilen kadının başdöndürücülüğü yansıtılırken; bu arzu nesnesine toplumsal uyuşmada yer olmayacaktır. **Vesikalı Yarım** tüm bu gelgitleri, sinemamızın pek alışık olmadığı görsel kodları: uzun planlar ve suskunluklar içinde veren Akad'ın sinema dilinin en karakteristik filmlerinden biri olarak yer alır.

Lütfi Akad için Türkiye'nin gerçekleri tekrar gündemindedir ve kendi sinematografisinin en önemli üçlemesini bu dönemde üretir. Dönemin para kazanma hırsı ve bu yolda her şeyi mübah sayan zihniyetine sahip insan öykülerini bu üçlemeyle anlatır. **Gelin** (1973) filmi üçlemenin ilk filmi olarak karşımıza çıkarken; kente göçüp gelen bir ailenin gelenek ve kent hayatına eklemlenme çabasını anlatır. Kadının ve babasının karşısında söz sahibi olamayan kocanın, birey-belki de sadece varlık- olma mücadelesi üzerinden okunabilecek bir film olan Gelin, aynı zamanda toplumsal değişimin en acılı yanlarını da kendi gerçekliği içerisinde anlatır. Film özellikle de para hırsına kapılmış bir göçmen ailenin kent saçaklarından merkeze doğru ilerleme çabasını aile içi hiyerarşi ve bunun belirlediği eril tahakkümü (kadına baskıyı ve eril hiyerarşiyi) tüm açıklığı ve yalınlığı ile verir. 1974'teki **Düğün** ise; geleneksel yapının göçle birlikte taşındığı şehir ortamında en çok kadınlar üzerinden geliştirilen mülkiyetçi tavra karşı beliren mücadele hikâyesini anlatır. Kente adapte olmayı makyevelist bir yorumla özümseyen, hırslarına esir olmuş insanların karşısına tüm yerleşik cinsiyet kodlarını ve cemaat kültürünü benimsemesine rağmen yıkan bir

kadını yüceltmesi açısından değerlendirilmesi gereken önemli bir filmidir. Bu üçlemenin son filmi olarak beliren **Diyet** (1975) ise; kentte emekçi bir birey olarak varolabilme, insanca yaşayabilme çabası içerisindeki insan öyküsü anlatılır. Bu üçleme ile Akad toplumun biçimle paralel gitmeyen bir gelişme gösteren zihniyet dünyasının nasıl aciz bırakıldığına en iyi örneklerini verir. Toplumun ahlakçı fakat ahlaklı olmayan ikiyüzlü yapısının bireyi sürüklediği hezeyan hikâyeleri, mevcut toplumsal yapıyı açıklayarak kendi realitesi içerisinde en yalın biçimiyle gösterilmiştir. Bu üçlemeye genel olarak bakıldığında kent, tüm keşmekeşine ve ahlaksızlığına rağmen kadına çalışarak özgürleşmeyi, insan olma bilincini dahası birey olmayı vadeden bir mekân olarak kurgulanmaktadır.

Bu dönemde genel olarak her yönetmen tarafından defalarca yansıtılan köy filmleri ise geleneksel olarak kabul görmüş töre, ağalık, kumalık gibi eril hegemonyayı eleştiren köy filmlerine yönelirken, genelde üretilen çözüm insanların kendi kaderlerini yaşamaları ve yerleşik cinsiyet algısına boyun eğmeleridir. Kadının konumlanışında, erkek gibi yetiştirilen **Cemo**'da (Atıf Yılmaz, 1972) bile, erillğe teslimiyet önermesinden vazgeçilmez. Kadın, yine ana olarak kutsallaştırılarak yüceltilir. Atıf Yılmaz'ın birey ve topluma karşı durma çabası içerisinde vermeye çalıştığı **Utancı** filmi de bu dönem içerisinde değerlendirilmesi gereken önemli bir filmidir. Evleneceği sırada tecavüze uğrayan ve olaydan sonra büyük bir kentte şarkıcı olan bir işçi kızla nişanlısının sonları, ölümle biten acılı öyküsünün anlatıldığı film ağır melodram havasını, yarattığı gerçeklikle aşar. Senaryosunu yazan Ayşe Şasa filmle ilgili olarak güncel ahlak sorununa eğilmek istedik diyecektir.¹¹¹ Kadının utancı olarak varolan ve pek çok kereler tekrarlanacak olan bekâret tekeli üzerinden yaratılan eril dünyanın kurallarını yıkmak olası değildir. Erkeğin de sakat hale gelmesi ile iyice kendisini hissettiren eril baskı, filmin kahramanlarına en ağır simgesel şiddeti yaratır. Filmin sonunda beliren ölüm ise adeta bireye sunulan çözüm gibidir. Filmin ünlü repliği olan 'kötü kadınların naylon gecelik giymesi' gibi sınıfsal ve cinsel imge sunumları açısından yakalanan başarı ile birlikte Atıf Yılmaz kadın filmlerine yöneldiğinin ilk işaretlerini verir.

1960'lı yıllarda Osman Seden'in ticari denemeleri ile birlikte **Elveda Sevgilim** (1965), **Sana Layık Değilim** (1965), **Ağlayan Kadın** (1967) gibi

¹¹¹ Y.a.g.e., s.244

melodram olmakla birlikte kadın figürlerinin toplumsal tutunuş hikâyelerini de bu dönemde değerlendirmek doğru olacaktır. Tabii bu filmler için kadın aktörleri toplumsal aktör olarak gösterdiği iddiasında bulunmak çok da gerçekçi olmayacaktır. Sadece kadın figürler üzerinden geliştirilen hikâyeler olması ve kadın aktörün kendisini, gündelik hayatın tüm baskılamalarının içerisinde acı çekerken göstermesi bu filmlerin farklı bir okumaya tabi tutulması açısından önemlidir.

1960 yılında Memduh Ün'ün çektiği **Kırık Çanaklar** filmi, dönemin genel atmosferi içerisinde kenar mahalleye ve oradaki bir aile dramına gerçekçi bir perspektifle yaklaşmaktadır. Özellikle evin aldatılan kadını ve eril simgeselliğini yitirmiş, itilip kakılan yaşlı bir adamın gündelik yaşamdaki naif tutunuşunun anlatıldığı film, bireyin tutunma mücadelesini mekânın belirleyiciliği üzerinden anlatan bir çalışma olarak belirir. Memduh Ün 1967 yılında bir edebiyat uyarlaması olan **Yaprak Dökümü** ile aile ve onu oluşturan bireylerin toplumsal değişimi yanlış anlamlandırarak felakete sürükleniş hikâyelerini anlatmayı denemiştir. Çok başarılı bulunmayan film toplumsal baskı ve bireyin kendini var ediş mücadelesi sırasında yaşadığı acıları vermesi açısından değerlendirildiğinde önemli bir çalışma olarak görülebilir.

1962'ye kadar toplumsal gerçekliği dile getirme konusunda hemfikir olan yönetmenler, 1965'ten sonra toplumsal gerçekliği dile getirme konusunda birbirlerinden ayrılmaya başlamış ve bu ayrılma sonucunda kutuplaşmalar oraya çıkmıştır. Politik eğilimler doğrultusunda sinemanın ne olması gerektiği konusunda çeşitli düşünceler ortaya çıkmıştır. Dönemin sinemacıları, sinemalarına kuramsal bir dayanak oluşturmak amacıyla "Ulusal Sinema", "ATÜT", "Milli Sinema", "Devrimci Sinema" gibi çeşitli görüşler etrafında toplanmışlardır.¹¹² Türk sinemasının kendisine düşünsel bir zemin oluşturma çabası birkaç sinemacının entelektüel ilgilerinin ötesine geçememiş, zaten pratikte de çok fazla örneği olamamış bu çabalamaların devamı da maalesef sinemamızda görülememiştir.

1970'ler siyasi çalkantılarla dolu yıllar olarak Türk siyasi tarihinde yerini alırken; siyasi ortama 12 Mart 1971 askeri müdahalesinin getirdiği sıkıntıların yaşandığı bir konjonktür hakimdir. 1970'lerle birlikte Türk Sineması'na; 60'lı yıllarda Metin Erksan, Ertem Göreç, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu, Lütfi Ö. Akad

¹¹² Güçhan, 86 s.

gibi yönetmenlerin ilk ateşini yaktığı toplumcu gerçekçi etkiden etkilenen Süreyya Duru -Vedat Türkali, ve Yılmaz Güney öne çıkan isimler olmaktadır.

Özellikle de Nijat Özön'e göre; *“Türk Sineması'nda Akad'ın çizgisini sürdüren geliştiren, onun tek meşru varisi sayılabilecek olan aynı zamanda sinemacılar dönemi ile genç yeni sinema dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi gören kişi”*¹¹³ Yılmaz Güney'dir. 1960'lı yıllar boyunca avantür sayılacak pek çok filmle efsaneleşen oyuncu, çirkin kral dönemi olarak adlandırılacağı bu dönem için yine de halktan kopuk olmadan benden isteneni verdiği dönemlerdi diyecektir. 1970 yılında hem kendi filmografisi hem de Türk sineması için bir dönüm noktası olan **Umut** filmini çekmiştir. Dönemin Kontrol Komisyonunca yasaklanan ancak bir yıl sonra gösterim şansına sahip olacak film, Yılmaz Güney mitosunun karşısında duran anlatımı ile fakir insanların gündelik hayatta tutunma çabalarına eğilmiştir. Geçim sıkıntısı içerisindeki at arabacısı Cabbar'ın naif ama zorlu dünyasını dönemin gerçekliği içerisinde veren filmde, bireyin varoluş mücadelesinde ağırlaşan ekonomik koşullarla birlikte toplum, devlet ve devletin bireye bakışını da en saf haliyle gösterir. 1974'te çektiği **Arkadaş** filmi ise; kentteki bireyin yozlaşmış, kendi öz değerlerine yabancılaşmış tavrını Âzem'in gözünden verir. Burada bireyin yozlaşmış toplumsal yapıya direniş öyküsü olarak karşımıza çıkan ve belli bir politik figür olarak yansıyan Âzem karakteri ile birey ve onu dönüştüren toplumsal yapı adeta en pür haliyle çözümlenir. Yılmaz Güney, daha sonra yönettiği ya da senaryosunu yazdığı, **Endişe** (Şerif Gören, 1974), **Bir Gün Mutlaka** (Bilge Olgaç, 1975) filmlerinin ardından senaryosunu yazdığı **Sürü**, Zeki Ökten tarafından çekilir. **Sürü**;

“Aşiretler arası çatışmalar, kişilerarası hesaplaşmalar, insan-doğa, insan-insan, insan toplum ilişkileri dramatik bir kuruluşun içine yerleştirilen malzemenin salt bir kısmın oluşturur. Filmin tümü ise temelde ekonomik zorlamalarla çağdışı kalmış bir toplumun, ezilen kişilerin ve doğan çatışmaların çok geniş bir panoramasını veriyordu”.¹¹⁴

1978 yılında yönettiği ve Cannes Film Festivali'nde Costa Gavras'ın Kayıp (Missing, 1982) adlı filmiyle Altın Palmiye Ödülü'nü paylaşan **Yol** (Şerif Gören, 1982) gibi filmlerle daha politik bir sinema oluşturmanın arayışına girdi. Özellikle Yol filmi hapisten kaçan beş kişinin Türkiye'nin değişik hallerini yansıtan hikâyeleri ile insanın varoluş mücadelesini anlatırken; Türkiye gerçeğinde töre, ekonomik ve

¹¹³ ÖZÖN, Nijat **Sinema, Uygulayımı-Sanati- Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul 1985, 34 s.

¹¹⁴ Scognamillo, 376 s.

siyasi sıkıntılarla sarılı bireyin gündelik hayatının giderek zorlaşan ve baskılanan yapısını anlatmaya çalışır. Yılmaz Güney, sinema üzerine görüşleri ve filmleriyle, bazı filmlerinde birlikte çalıştığı Şerif Gören ve Zeki Ökten'in yanı sıra Yavuz Özkan ve Erden Kıral gibi yeni kuşak sinemacılara da öncülük etti. Özkan'ın, maden işçilerinin mücadelesini konu alan ve dönemin Cüneyt Arkın, Tarık Akan gibi yıldız oyuncularının rol aldığı **Maden** (1978) ve demiryolu işçilerinin grevini anlattığı **Demiryol** (1979), Kıral'ın mevsimlik pamuk işçilerinin sorunları üzerinde duran **Bereketli Topraklar Üzerinde** (1979) gibi filmleriyle birlikte, Yılmaz Güney' in öncülüğünde, 1970'li yıllarda, dönemin koşullarına da uygun biçimde "toplumsal-politik" bir sinema akımı Türk sinemasında etkili oldu.¹¹⁵

1950'li yıllarla birlikte iyice değişen ve gelişen sinema anlatımında sinemanın topluma sırt dönmediği insan hikâyeleri anlatıldığı bir dönem olmakla birlikte, bireyi daha doğrusu insanı anlatırken birey olma çabası içerisindeki değil de insanca yaşama mücadelesi içerisindeki bireyi anlatmaya çalıştığını görürüz. Tabii ki bu dönemin bir diğer üretimi belki de ana üretimi olan; insanca yaşamaya çalışan insanların kaçış ya da boşalım filmleri de olan ve etkileri günümüz sinemasında da hissedilen melodramlara bakmak yerinde olacaktır.

2.1.2. 1960 ve 1970'li Yılların Ortalarına Kadar Popüler Bir Tür Olarak Melodram Filmlerinde Birey ve Toplumsal Hayata Bakışla Birlikte Yerleşen Kültürel İmgeler

Bu dönemin en belirgin türü -ve tabii ki Muhsin Ertuğrul'un da mirası ile kuşkusuz melodramdır. Yeşilçam sinemasının en fazla ilgi gören ve en fazla çekilen türü olan melodram; daha sonraki yıllarda form değiştirerek arabesk olarak da adlandırılırsa, bu coğrafyanın sinemasında vazgeçilmez bir tür olarak yerleşmiştir. Melodramın bu kadar sevilmesini ve yerleşik zihniyet kalıplarımızla örtüşen bir tür olmasını Dilek Tunalı şöyle açıklamaktadır:

"(...) Bir bakıma Şamanist özellikler taşıyan, çekilen acıyı başkalarının görmesi gerektiği tarzındaki potlaç özellikleriyle açıklanacak kültürel aktarım, tasavvuf anlayışıyla birlikte acı duygusunun tanrıya aşk ve geçmiş yaşantılardan duyulan hüzne eşitlenmesi, bu bağlamda acı ve eziyet çekmenin bir lütuf olması dolayısıyla hem seyredeninin hem de film

¹¹⁵ Dorsay, 43 s.

kahramanlarının acı çekme alışkanlığını bu tür kültürel ve zihinsel kodlamaya iliştiirebilmektedir.”¹¹⁶

1960-1975 yılları arasında en popüler dönemini yaşayan melodram sineması etkilerini günümüz sinema anlatıları üzerinde devam ettirse de bu dönemdeki kadar revaçta bir tür olamamıştır. Türk Sineması içerisinde bakıldığında melodramlar 1940’lı yıllardan itibaren Muhsin Ertuğrul sineması ile başlamıştır. Aslında Muhsin Ertuğrul’un Mısır ortak yapımı olarak çektiği **İstanbul Sokakları’nda** filmi şarkılı filmlerin başlangıcı olarak kabul edilebilir. **Aysel Bataklı Damın Kızı (1934)**, **İstanbul’da bir Facia-ı Aşk, Şehvet Kurbanı (1949)** gibi Ertuğrul filmleri ağır melodramatik unsurlar içeren üretimler olarak belirir. **Beklenen Şarkı (1953)**, Atıf Yılmaz’ın **Hıçkırık (1953)**, Memduh Ün’ün **Üç Arkadaş (1958)** gibi filmleri bireyin kaderi ile verdiği mücadele ve dışıl figürün eril himaye arzusu arasında gidip gelen hikâye örgüsü üzerine şekillenen, dönemin geniş kitlelerince sevilen melodram örneklerini oluşturur. Bu örneklerde özellikle de altı çizilmesi gereken unsur; arzulanan da arzulatan da kadındır ve kendi adına karar verme yetisine sahip değildir.

Aslında bu tez kapsamında melodram sinemasına bakıldığında, türün en belirleyici özelliğinin bireysel isteklerle toplumsal isteklerin örtüşmemesinden doğan gerilimin hikâyelendirilmesi açısından değerlendirilmesidir. Oğuz Adanır da aşırı uçlarda dolaşan hikâye ve kahramanları ile duygusal gelişimini tamamlamamış, çocuk kalmış insanların yani “birey” olamamış insanların hikâyelerini anlattığının altını çizer. Kahramanın tüm bu aşırı duygusal gerilimleri ve verdiği rasyonel olmayan tepkiler ile insani değil çocuksu özellikler taşıdığını ileri sürer.¹¹⁷ Tabi burada Türkiye’de birey kavramının zaten tüm içeriği ile doldurulmadığı, insanların birbirinden bağımsız ve tutarsız gündelik taktiklere dayalı çizgilerinin belki de en şaşalı yansıması olarak melodram sineması görülebilir. Bu türün neden bu kadar çok tutulduğunun en gerçekçi açıklaması belki de budur: Gündelik hayat içerisinde zaten tutarsız ve rasyonel olmayan bir mantıksızlık silsilesinden geçen birey için, melodram gibi bu mantıksızlık silsilesine inanmak ve büyülenmek çok da zor bir eylem değildir.

¹¹⁶ TUNALI, Dilek; **Batı’dan Doğu’ya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, Aşına Kitaplar, Ankara, 2006, 309 s.

¹¹⁷ ADANIR, Oğuz; “Gerçeklerden Kaçamayız”, Ed. Murat Dinçer, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yay., Ankara, 1996, 12 s.

Doğal olarak Türkiye’de melodram filmlerinin üretiminin bir süre sonra seyircinin ilgisine göre belirlenmiş star kombinasyonu ve konular üzerinden çekilmesi seyircinin yani toplumsalın genel eğilimlerini yansıtması açısından da türü önemli bir alana taşımaktadır. Anadolu’da bulunan işletmeciler halkın ne istediğini yapım şirketlerine söylüyor ve yapım şirketleri de halkın istediği yıldızları biraya getirerek istenilen konularda yazdırılmış senaryolarla film çektiriyorlardı. Dolayısıyla da kitleleşen seyircinin beğeni ve dünya algısına uygun filmler üretiliyordu. Dolayısıyla dönemin zihniyeti üzerine düşünüldüğünde bu filmler doğru referanslar olabilmekteydi.

Lütfi Akad’ın Vurun Kahpeye (1949) Öldüren Şehir (1954) Kardeş Kurşunu (1955) Beyaz Mendil (1969) Rüya Gibi (1971) Mahşere Kadar (1971) Vahşi Çiçek (1971) Esir Hayat (1974); Muharrem Gürses’in Zeynep’in Gözyaşları (1952) Günah Kadını (1953) Bir Şoförün Hayatı (1954) Sokak Şarkıcısı (1959) Baharın Gülleri Açtı (1961) Gönlüm Yaralı (1961) Sokak Kedisi (1969) Metin Erksan’ın; Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi (1956) Feride (1971) Hicran (1971) Makber (1971) Sensiz Yaşayamam (1977) Memduh Ün’ün; Yetim Yavrular (1955) Çoban Kızı (1958) Boş Yuva (1961) Akasyalar Açarken (1962) Ağaçlar Ayakta Ölür (1964) Namusum İçin (1965) İlk ve Son (1968), Halit Refiğ’in; Yasak Aşk (1961) Canım Sana Feda (1965) Kırık Hayatlar (1965) Aşk Fırtınası (1972) Ertam Eğilmez’in Senede Bir Gün (1965) Seni Seviyorum (1966) Seni Bekleyeceğim (1966) Kalbimin Efendisi (1970) Son Hıçkırık (1971) Ertem Göreç’in; Kanlı Sevda (1960) Ayrılan Yollar (1964) Acı Günler (1967) Affet Beni (1967) Düşman Aşıklar (1967) Kanlı Hayat (1967) Alnımın Kara Yazısı (1968) Aşkım Günahımdır (1968) Sabahsız Geceler (1968) Sahipsizler (1974) Sevmek (1974) Analar Ölmez (1976) Ülkü Erakalın’ın; Bütün Suçumuz Sevmek (1963) Çalınan Aşk (1963) Gecelerin Kadını (1964) Gözleri Ömre Bedel - Hayatımın Kadını (1965) Ölüme Kadar (1965) Veda Busesi (1965) Kadın Severse (1968) Beklenen Şarkı (1971) Elbet Bir Gün Buluşacağız (1973) Orhan Elmas’ın; Hayatım Sana Feda (1959) Bir Yaz Yağmuru (1960) Bir Bahar Akşamı (1961) Yalnızlar İçin (1962) Sensiz Yaşanmaz (1974) Bitmeyen Şarkı 1976 Aşkın Gözyaşları (1978) Türker İnanoğlu’nun; Senden Ayrı Yaşayamam (1960) Kalp Yarası (1961) Belki Bir Sabah Geleceksin (1962) Acı

Tesadüf (1966) Bar Kızı (1966) Fadime Cambazhane Gülü (1970) gibi pek çok film film bu döneme damgasını vurmuş üretimlerdir.

Bu filmlerin çoğunda bireyin mazlumluk hali yinelenir ve bu durum Oğuz Adanır'ın da belirttiği gibi çocuksu bir ezilmişlik çerçevesinde tekrarlanır. Melodramın bireyi sunuşu politik bir ideolojik tarırdan çok toplumsal cinsiyete dayalı bir kültürel metin üzerinden gerçekleşir. Kadın ya da eril aktörün bu toplumsal yapı içerisinde nasıl olması, hangi kalıplarda davranması gerektiği üzerine en net soruları bu tür kendi içerisinde yine ve yeniden sıkılmadan cevaplar. Hollywood melodramlarında politik bir ideolojik metin kaçınılmazken, Türkiye'de bu durum sadece biçimsel olarak ilerler ve patrimonyalizm dolayısıyla da toplumsal cinsiyete dayalı uylaşım dışında pek suya sabuna dokunulmaz.

Laura Mulvey 'in ünlü görsel haz ve anlatı sineması adlı makalesinde belirttiği gibi kadın özellikle de bu tür içerisinde gerçeklikten kopuk olarak erkeğin bilinçaltının yansıması olarak imgeleştirilir.¹¹⁸ Dolayısıyla da bu tür filmlerin, yerleşik zihniyeti tekrarlayan üretimler olarak defalarca çekilmesini ve dönemin ağır sansür koşullarına rağmen ayakta kalabilmesini açıklayabilmektedir.

Dönemin kadın imgelerine bakıldığında ise; ahlak abidesi olarak beliren figür, eril baskıyı adeta arzulayan ve çağırın bir cinsellik üzerinden resmedilmekteydi. Hasan Bülent Kahraman "Şoray Kitlelerin Afyonudur" adlı makalesinde özellikle de 1960'lı yılların kadın imgesi olarak beliren ve izleyicisini de etkileyen Türkan Şoray'ın cismaniliğinde hayat bulan kadın imgesini şöyle açıklar:

"Türkan Şoray bu kuşağın karşısına çıkarılan en önemli imgelerden birisiydi. Neresinden bakılırsa bakılsın taşralı kadını oynamayı ilke edinmişti. Bu belki sadece onun 'kabahati' değildi; fakat, o da bunu dikkatle, özenle ve daima pekiştirerek kullandı. Öte yandan, bir başka husus hepsinden daha önemliydi. Taşralılık, Türkan Şoray'da aslında bir ahlak anlayışını temsil ediyordu. Taşranın benimsediği 'mahalle' gerçeği onun kişiliğinde 'mahallenin namusu' halini alıyordu. Kuşkusuz bu genel çizgilerin dışında kalan filmleri de vardır, ama Türkan Şoray, asıl ününü o ahlaki yansıtmak için süzdüğü gözlerine, döktüğü göz yaşlarına, sonunda kurban ya da kahraman oluşunun hiçbir şeyi değıştirmedeği melodrama borçludur."

Kadın imgesini; sinema tarafından yaratılmış ve benimsetilmiş bir eylem olduğunun en önemli göstergesi olarak yansıtan Kahraman'ın bu görüşünü destekleyen bir diğery argüman ise Türkan Şoray'ın özel hayatında yaşadığı nikahsız

¹¹⁸ MULVEY, Laura; "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", **25. Kare**, Sayı 21, Ekim-Aralık 1997, 45 s.

birlikteliğin, oynadığı filmlerdeki ahlaki tutumla uyuşmamasıdır. Ama sinematografik bir imge olarak beliren Türkan Şoray, seyircisi açısından oynadığı filmlerin geneliyle toplumsal uyuşmanın kesintisiz bir taşıyıcısı olduğu için yadırganmamıştır. Çünkü seyirci için gerçeklik; Türkan Şoray değil film evreninden kopup gelen Nalan'ın ve onun ne yaptığıdır.

Melodramlar; özellikle kadın ve çocuk seyirciyi yakalayan Ayşecik, Ömercik'li filmlerin yanı sıra aile filmi olarak ifadelendirilen filmleri de içerisinde barındırmıştır. *“Türk Sineması'nın 1970'li yıllarla birlikte seks filmlerinin istilasına uğramasıyla birlikte, ailelere ve kadın seyirciye yönelik olan bu filmlere aile filmi denilmeye başlandı.”*¹¹⁹Aile filmleri özellikle de seks furyası ile sinemadan uzaklaşmış olan kadın seyirciyi özellikle de küçük kent ve kasaba kadınlarını çekmek için yapılan filmlerdi. Aile geleneksel değerlerin merkezine oturtulmuş yapısı ile filmin öykü evreninde yer alırken ataerkil düzenden şaşma gözlenmemekteydi. Nilgün Abisel aile filmleri ile ilgili makalesinde genel olarak aile olgusuna nasıl bakıldığı üzerinden inceleme yaparken her türlü aile ögesini içeren filmi bu kapsamda değerlendirerek ve genel olarak melodram sinemasının her türlü örneğinde görüleceği gibi aile, her türlü çatışmanın ya da çözümün baş aktörü olarak sunulduğunun altını çizmektedir. Özellikle de sınıf farkının iki aşığın kavuşmasının önündeki en büyük engel olarak defalarca işlendiği klasik melodramlardan arabeske kadar pek çok film geleneksel aile ve burjuva ailesi ayrımı üzerine oturtulmuş bir temaya sahiptir. Aile, fertlerinin birbirine bağlılığı ve eril figürlerin ailenin genelde kaderini belirleyen –ölümleri bile aileyi felakete sürükleyerek belirlemeye devam eder- yerleşik koda uygun çizilişleriyle önemli bir temadır. Özellikle de Adile Naşit ve Münir Özkul'un aşkın cismaniliğinde defalarca kurulan aile filmleri ise gerçek anlamda aile ve ne olması gerektiğine ilişkin yerleşik bir ideolojik alt metin sunan ve nostaljik bir görsel imge olmanın ötesinde günümüzde bile gündüz kuşağında defalarca yayınlanan filmler olma özelliğini taşımaktadır. Günümüz seyircisi için de aile filmi denilince akla gelen; Engin Orbey'in **Bizim Aile**(1975), Sadık Şendil'in senaryolarını yazdığı ve Orhan Aksoy'un yönettiği **Aile Şerefi** (1976), **Neşeli Günler** (1978) gibi filmlerdir. Özellikle seyircisi tarafından çokça beğenilen bu

¹¹⁹ ABİSEL, Nilgün; “Türk Sineması'nda Aile”, **Türk Sineması Üzerine Yazılar** İmge Kitabevi, Ankara, 1994, 64 s. (b)

filmlerde aile kutsiyet arz eden bir mikrokozmozdur. Özellikle de Adile Naşit ve Münir Özkul’lu klasik mutlu Türk ailesi imgesi bugün bile yerleşik bir kültürel imge olarak nostaljik ve özlenesi imge alanında yerini almıştır. Yaşar usta rolüyle Münir Özkul; Bizim Aile filminde, gelininin aile özlemine kendi evinde değil de bu fakir ailenin yanında bulan, kızına ders vermek amacıyla kendilerini sokağa atan zengin kayınpederinin yüzüne aileyi şöyle haykırır:

“Sen büyük patron, milyarder, para babası, fabrikalar sahibi Saim bey. Sen mi büyüktün. Hayır ben büyüğüm, ben, Yaşar usta. Sen benim yanımda bir hiçsin, anlıyor musun, bir hiç. Gözümde pul kadar bile değer yok. Ama şunu iyi bil, ne oğluma ne de gelinime hiç bir şey yapamayacaksın. Yıkamayacaksın, dağıtamayacaksın, mağlup edemeyeceksin bizi. Çünkü biz birbirimize parayla pulla değil, sevgiyle bağlıyız. Bizler birbirimizi seviyoruz. Biz bir aileyiz.”

Görüldüğü gibi Yaşar Usta’nın repliğindeki klişelere sahip aile sunumları; gerek çocuk kahramanlı olsun, gerekse aileyi merkeze alsın, genel olarak yerleşik ahlaki kodlamalara göre hareket eden ve ailenin tüm tutucu ve önceden belirlenen, toplumsal cinsiyete dayalı kodlamalarına haiz bir yapı oluştururlar. Çoğu zaman Ayşecik’in babası dürüst, mert, çalışkan bir adam iken; annesi namus timsali, kanaatkâr bir ev kadınıdır. Ailenin ataerkil kuruluşun tüm unsurlarını taşıyan ve aktaran yapısı özellikle de bu filmlerle sorunsuz aktarılmaya devam eder. *“Aile melodramlarının anlatsal- izleksel özünde; aileyi düzene koyabilecek ve daha büyük bir toplumla bütünleştirebilecek ideal bir kocanın, aşığın, babanın eğretilmeli bir arayışı vardır.”*¹²⁰ Kadın ya da çocuk eril himayeyi arar çünkü mevcut kötü durumdan onları kurtaracak fantastik bir kahramana ihtiyaç vardır.

Aile; görüldüğü gibi, toplumsal bir yapı olarak sunulduğu ve toplumsal cinsiyetin ve topluma ilişkin yerleşik kodların en belirgin temelde yaşatıldığı bir kurum olarak belirir. Birey toplum ilişkiselliğini belirleyen tüm kurumların yerleşik kodlar çerçevesinde sunulduğu melodramlarda, birey toplum arasındaki gerilim ne kadar hikâyeyi oluştursa da sonuçta beliren önerme toplumsal uyuşmadan yanadır.

Burada melodram türü içerisinde devletin ideolojik ve baskı aygıtları olarak da beliren tüm kurumların asla kötü gösterilemediğini de vurgulamak gerekir. Özellikle de sansür mekanizmasının daha film setinden itibaren devreye giren baskısı; polis, ordu gibi devletle doğrudan ilişkisi bulunan yapıları, kötülemeyi ya da kötü imge yaratımını olanaklı kılacak en ufak bir görsel malzemeyi sansürlemekteydi. Devletin

¹²⁰ AKBULUT, Hasan; **Kadına Melodram Yakışır**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2008, 60 s.

bu tarz kurumlarına eleştirel yaklaşımlarda bulunmak, o dönem için çok da mümkün görünmemekteydi. Hilmi Maktav Vatan, Millet, Sinema adlı yazısında özellikle de Yeşilçam melodram sinemasında Türk askeri ile ilgili en ufak bir kafa karıştırıcı imgenin olmadığını söyler ve şöyle devam eder:

“Yeşilçam sinemasında askerliğin bu şekilde, karakterlerin askere gitmesiyle/askerden gelmesiyle melodrama dönüşen aşk hikayeleri üzerine yapılmış yüzlerce film vardır. Fakat melodramdaki acı olayların başlamasına neden olsa da (kahramanın askere gitmek zorunda kalması, askerde yaralanması veya ölmesi) askerlik hiçbir zaman eleştirilmemiş, yakın zamana dek Türk sinemasının “askerlik kurumu” ile bir meselesi olmamıştır. Aksine, içinde bir şekilde askerliğin geçtiği bütün filmler, tıpkı doğum gibi, ölüm gibi, bu dönemi de hayatın doğal bir seyrine dönüştürme işlevini görmüş, askerliğin kutsal bir görev, bir vatan borcu, dahası Türklerin doğuştan gelen bir meziyeti olduğu görüşünün altı çizilerek bu konuda zaten var olan toplumsal mutabakat bir kez daha onaylanmış ve böylece ordunun gündelik hayattaki rolünün pekişmesine hizmet edilmiştir.”¹²¹

Yeşilçamda askerlikle ilgili gösterilen herşeyin, adeta propaganda filmi kıvamında bir tanımlamanın dışına çıkmayan asker imgesi; her defasında kendisini Maktav’ın da belirttiği gibi “ (...) 1934’te erata dağıtılmak üzere basılan Askerin Ders Kitabı’nda yer alan ‘Türklerin milli kimliğine dair bilgiler’den”¹²² alınmış gibi üretilmiştir. Çok uzun yıllar boyunca da toplumsal uylaşımın da bu kuruma karşı oluşan duygusal (en güvenilen kurum olarak uzun yıllar boyunca ordunun gösterilmesi gerçeğinden hareketle) bağı nedeniyle de olumsuzlanan bir imge üretimi görülmemiştir.

2.1.3. Arabesk Filmlerin Bireyi Kurgulayış Biçimleri ve Oluşturduğu Sorunlu Birey İmgesi

1970’li yılların ortalarından itibaren iyice belirginleşen ekonomik krize karşı kimi sinemacılarımızın bulduğu seks filmleri formülü ve bir sonraki on yıla damgasını vuracak olan, arabesk müzik sanatçılarının merkeze alındığı öyküleri içeren şarkılı melodram türü, sinemamızın bu dönemdeki genel görünümünü belirler. Özellikle de 1980 li yıllarla birlikte erotik filmlere karşı ayakta kalabilen bir furya olan arabesk filmler üzerine, tür olup olmadıklarına ilişkin tartışmalar da devam etmektedir. Bu tarz filmleri, salt bir tür olarak değerlendirmek, tür kavramının kendi kodları ve ikonografisini belirlemesi açısından bakıldığında yeterli olmadıkları ve daha çok melodram kodlarına sadık kaldıkları görülecektir. Özellikle de öykü

¹²¹MAKTAV, Hilmi; “Vatan, Millet, Sinema”, **Birikim Dergisi**, Birikim Yayınları, Sayı:207, İstanbul, Temmuz 2006,74 s. (a)

¹²²Y.a.g.e., 74 s.

evrenindeki aşırılık ve abartı ile birlikte kullanılan müziğin bir anlatım aracı olarak sunulması, melodramın temel kodlarının her filmde okunur ve görünür olmasını sağlamıştır. Bu anlamda da salt kadın figürü üzerine kurulu olmadıkları için farklı bir tür özelliği aranması, çok da doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

Türkiye’de 1950’li yıllarla birlikte gerçekleşen hızlı toplumsal dönüşüm ve modernleşme sürecinde, toplumun tüm katmanları için bu değişim aynı düzeyde gerçekleşmemiştir. Hâlbuki modernleşme kuramına göre kademeli bir geçiş öngörülür ve bu kurama göre batılı olmayan toplumların, batılı toplumlara geçişi üç aşamada olur: Geleneksel toplum, geçiş toplumu ve modern toplum. İlerleme sadece ekonomik temelde ele alınarak bir toplumun ilerledikçe modern toplum halini alacağı düşünülür. Aslında bu konudaki tartışmaların bir başka versiyonunda da özellikle de Nilüfer Göle’nin işaret ettiği gibi; batı dışı toplumların modernizasyon süreci batılı toplumlardan farklı geliştiği gerçeğini de ortaya koymuştur. Sonuçta mevcut değişimin toplumsal alanda hem fiziki hem de zihinsel olarak radikal değişimler yarattığı kaçınılmaz bir olgudur. Buna göre arabeski de kırdan kente gelen bireyin geçiş kültürünün bir ürünü olarak görmek gerekmektedir. Ama arabesk, sadece göç edenlerin uyumsuzluğunun müziği olarak kalmamış, karamsar ve umutsuz kitlelerin yarattığı kent folklorü olarak kent kültürü içerisindeki yerini almıştır.¹²³

Bu bağlamda Yeşilçam dönemi sonrasında beliren arabesk furyanın; birey ve toplum ilişkilerinin değerlendirilmesi, sinemanın izleyicisi üzerinde etkisinin özellikle de bu furya ile önem kazanması gibi nedenlerle ciddi okumalara tabi tutulması gerekliliği vardır. Arabesk filmler; izleyicisine kolayca geçebilen, basit okunan bir form olmanın dışında geniş kitlelerce beğenilen bir etki yaratabilmiştir.

Peki bu furya ile birey, nasıl bir sunumun imgesi haline dönüştürülmüştür? Arabesk, dönemin koşullarına uygun olarak arada kalmış bir müzik türü ve onun beslendiği bir kültür olmuştur. Bu kültür, bir yere ait olamamanın (ne kentli ne köylü) verdiği arada kalmışlık içindeki bireyleşmemiş bir kesime seslenen, yani onun anladığı dille ve simgelerle ona aidiyet duygusu kazandıran bir mekanizma idi. Arabesk kentin alt katmanlarını oluşturan insanların kente ya da moderne direnme çabası olmasından ziyade, var olma biçiminin yansımasıdır. Bu müzik kentte ortaya çıkabilecek tüm gereksinimleri karşılayabilecek tek şeydi. Örneğin bir kahvehanede

¹²³ MAKAL, Oğuz ; **Sinemada Yedinci Adam**, Ege Yayıncılık, 1994, 28 s.

Anadolu'nun dört bir yanından gelmiş insanların tek bir müzik türünde mutabık olmalarını sağlıyordu. O insanların ortak paydasını arabesk oluşturuyordu.¹²⁴ Arabesk kültürü kişiyi toplumsalın karşısında kurgulayan bir yapı olmanın ötesinde onu toplumsal adaletsizlik karşısında daha katlanabilir ve topluma adapte edebilir kılmaktadır. Doğal olarak da toplumsal aktör olarak beliren birey için gündelik taktikler verebilen, toplumsallaşmayı kolaylaştıran bir mekanizma olarak görülebilmektedir.

Minibüs müziği olarak da adlandırılan arabeskin varoluşunda minibüs önemli bir kanaldır. O dönem, gecekondu olarak adlandırılan bu yerlerden şehre insanları taşıyan yegâne araçtır ve bu araçlarla da insanlar işlerine giderken arabesk müzik dinlemek durumunda kalmaktaydılar.¹²⁵ Arabesk, onları belki de kente bağlayan ya da tutan kanaldı. Sonraki dönemde ise arabesk, müzikten çıkıp yaşamın tüm alanlarına hâkim bir kültürü oluşturacaktır. Kent yoksullarının gündelik hayat pratikleri üzerinden gelişen ve özellikle de eril figürlerin kendilerini gerek simgesel gerekse; gerçek şiddetle baş edebilme mücadeleleri üzerine oturtulduğu görülmektedir. Arabesk tüm formlarıyla, eril hegemonyanın daha önce de belirtildiği gibi toplumsal aktörleri saran ve toplumsal cinsiyet açısından da pek ayırım gözetmeyen baskıcı özelliği ile baş edebilmek üzerine kurulu öykü evreni ile dinleyicisini ve izleyicisini sarmaktadır.

Arabesk müzik tüketimi, sanatçıya dönük olan tüketim eğilimidir. Bunun da en önemli nedeni arabesk müzik dinleyicisini oluşturan grupların toplumsal ve kültürel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Onların kentte içinde buldukları olumsuz koşullar, yaşam sıkıntıları, kimlik bunalımları gibi etkenler bu müziği dinlemekle değil onları söyleyenlerle empati kurularak unutulabilirdi. Zaten toplumsal olarak yerleşik bir patrimoniyal (ata, kurtarıcı ata gibi şefin oteritesini esas alan, yönetimin babadan oğla geçtiği yönetim şekli) düşünüş biçimi nedeniyle de halk; bu tarz şarkıcılara baba gibi lakaplar vererek, onları kendi kurtuluşlarını simgesel olarak yerine getirmiş kişiler olarak görmektedir.

Örneğin iç göçerlerin ikonu Orhan Gencebay iken, dış göçerlerin ikonu Ferdi Tayfur olmuştur. Özellikle de bu aktörler; kişinin kendisine, biçimsel anlamda

¹²⁴ KUTLAR, Onat; "Arabesk Olayı", **Milliyet Sanat Dergisi** , Sayı:9, Ekim 1980 18 s.

¹²⁵ ERGÖNÜLTAŞ, Engin; "Arabesk Olayı", **Milliyet Sanat Dergisi** , Sayı:9, Ekim 1980, 16 s.

referans aldığı, genel toplumsal konsensüsle uyumlu bir gündelik hayat içerisinde gösterilmişlerdir. Bu nedenle kolay içselleştirilen ve illüzyon yaratma açısından da kolektifi yakalamış olan figürlerdir. Gerçeklik evreni ile gerçek olmayan illüzyon evreninde defalarca tekrarlanan toplumsal uyuşmaya uygun eril figürün tüm kodlamalarına haiz olan bu kişiler toplumsal cinsiyet sunumu açısından da eril figürü her defasında yeniden üretme işlevini üstlenirler. Diğer taraftan Yeşilçam filmlerinde seyredilen oyuncular Avrupalı tipleri ile özdeşim kurulması zor olan bir görselliğe sahip iken; arabesk filmlerde oynayan şarkıcılar onlara benzeyen ve onlar gibi giyinen , onlar gibi acı çeken ve en önemlisi ise kendilerinin aksine bir şekilde parayı bulmuş, fakirlikten kurtulmuş insanlardı.

Arabesk müzikle birlikte beliren bu furyanın gelişimi; Arap filmlerinin etkisi, Muhsin Ertuğrul Sineması (1950'ler) ve son olarak da sektörel etkilerle belirginleşmiştir. Arabesk olgusu sinemaya 1930'lu yıllarda Anadolu'nun en ücra köşelerinde bile gösterilen Arap filmleri ile girmiştir. İnsanlar bol müzikli, acıklı aşk öykülerine o dönemde büyük ilgi göstermiştir. Bunu gören Türk sinemacılar da bu tarzda filmlere yönelmiş dönemin ünlü şarkıcılarının oynadığı yine bol şarkılı ve acıklı melodramlar çekmişlerdir.¹²⁶ Münir Nurettin Selçuk, Zeki Müren gibi döneminin en ünlü şarkıcı ve bestecilerinin bu filmlerde oynamasıyla da adeta Yeşilçam sieması'nda bir geleneğin temelleri atılmıştır.

1968 yılında Orhan Gencebay'ın arabeskin ilk kıvılcımını yaktığı **Batsın Bu Dünya** plağı satış rekorları kırmış ve hemen peşinden filmi yapılmış, ardından ise bir diğer popüler filmi **Çilekeş** çevrilmiştir. Daha sonraları Zeki Müren'in **Beklenen Şarkısı**, **Boynu Bükükler** ilk dönemde arabeskin öncü filmleri olacaktır. 1971 yılından başlayarak Orhan Gencebay'ın **Bir Teselli Ver**, **Ben Doğarken Ölmüşüm**, **Dertler Benim Olsun**, **Batsın Bu Dünya**, **Bir araya Gelemeyiz**, **Bıktım Bu Hayattan** filmlerinde oynayarak büyük gişeler elde etmesi arabesk filmleri iyice tetiklemiştir. 1977 yılında arabesk filmlere **Çeşme** filmi ile Ferdi Tayfur da katılmış ve Anadolu'da çok tutulmuştur.¹²⁷ Özellikle de 1980'li yıllar arabesk film furiasının patladığı yıllardır. Eğer örneklendirmek gerekirse 1976 yılında 164 filmin sadece 7'si arabesktir. 1977 yılında 125 filmin 10'u arabesktir. 1978 yılında çekilen 126 filmin 19 u arabesktir. 1979 yılında çekilen filmin 19'u arabesktir. 1980 yılında 68 filmin

¹²⁶ Kutlar, s.18.

¹²⁷ ESEN , Şükran; **Türk Sinemasında Dönemler**, Beta Yayınevi, İstanbul, 1994, 118 s. (b)

27'si,1981 de 72 filmin 33'ü, 1982 yılında 72 filmin 30'u, 1983 yılında 78 filmi 36'sı, 1984 yılında ise çekilen 95 filmin 36'sı arabesk türündedir. ¹²⁸

1980'lere gelindiğinde ülkedeki siyasal değişim film sektörünü sadece ekonomik değil; yasaklanma korkusu, sansüre takılma korkusu ile de oldukça sıkıntılı bir alana sürüklemiştir. Arabesk filmler de dönemin lokomotif filmleri olarak, seks filmleri ile birlikte sinemayı ayakta tutmuştur. Agâh Özgüç bu iki film furyasını değerlendirirken bu kadar iyimser olmayacak ve şunları söyleyecektir: *“Arabesk filmler seks filmlerinden daha tehlikelidir toplum için. Çünkü seks dışı arabesk içe dönük bir olgudur. Ne kadar iğrenç boyutlara ulaşırsa da seks filmleri seyirciyi bir anlamda rahatlatmakta, arabesk türü filmler ise karamsarlığa, acıya, mazohist duygulara yönelmektedir.”*¹²⁹ Bu anlamda Agâh Özgüç'ün bu yorumuna şöyle bir ekleme yapılabilir. Özellikle de bu tarz filmlerin kişilerin içsel dünyalarındaki hezeyanı hedef alan içerikleri ve sunulan imgelerle beliren simgesel şiddetin yoğunluğu kitlesel histeri yaratmaktadır. Nurdan Gürbilek'in seksenlerin kültürel iklimi için söylediği ve öne çıkan en önemli imgelerden biri olarak belirlediği ağlayan çocuk imgesinin nasıl da toplumun genelini anlamlandırdığı aşikârdır. Özellikle de bu furyanın 1980'li yıllarda en parlak dönemini yaşadığı gerçeğine; 1980 sonrasının toplumsal hissiyatı ile de örtüştüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Yoğun sansür ve baskı ortamının en fazla üretim yapan filmlerinin arabesk tarzda oluşu ve devletin her türlü aygıtının olumsuzluklarının yansıtılmadan kaderci bir önerme üzerinden şekillenen yapısını da göz ardı etmemek gerekir.

Arabesk filmlerin tümünün senaryoları o filmde oynayan şarkıcının besteleri üzerine yazılmıştır. Yani bu filmlerde olaylar şarkıcının söyleyeceği şarkı sözleri ile gelişip sonuçlanıyordu. Genel bir yanlış kanı gibi başkaldırıcı ve protest bir yanı da yoktur. Düzeni değiştirme söz konusu bile değildir. Kahraman kendi mevcut sosyal yapısını değiştirse yeterlidir. Geriye kalan düzen eskisi gibi devam edebilirdi, dolayısıyla da dönemin ideolojik yapısını da görmezden gelen bir anlatım söz konusudur. Kahraman kendi kişisel kurtuluşunu sağlıyor belki ama geride bıraktığı ağalık sisteminin ya da gecekondu yaşamının bir çözümü sunulmuyor. Dolayısıyla 12 Eylül sonrası siyasal ortamı için de bu tarz konular daha uygun olagelmıştır.

¹²⁸ Kutlar, s.40.

¹²⁹ ÖZGÜÇ, Agah; **Türk Filmleri Sözlüğü,(1980-1983)**, Sesam Yayınları, İstanbul, 1997, 10 s.

Zaten kaderci ve Tanrıya yakarışlı filmlerde böyle bir başkaldırı biçiminin sunulması da zordur. Filmlerde vurgulanan unsurlar; kaderci bir dünya görüşü (varolan düzeni değiştirmeyi düşünmezler), Tanrıya yakarış, yoksulluk, kimsesizlik (o şehirdeki yalnızlık, yabancılaşma), lümpen proletarya, uyumsuzlukların çözümünü içki ve meyhanede arama çabaları gibidir.¹³⁰

Genelde görüldüğü gibi suya sabuna dokunmayan sınıfsal farklılık ve bunun sonucu gerçekleştirilen yapay bir sınıf değişimi zahmetsizce sunulan şöhret ve servet edinimi yalnız para ile kazanılması zorunluymuş gibi görünen bir durum olarak gösterilmiştir. Arabesk filmin kahramanı, gerçek yaşamda alt tabakaya ait olan tüm sıkıntı ve kederlerle adeta sınanan beterin beteri durumlarla karşılaşan yalnız, kötü yazgılı, karamsar, umutsuz, acılı, çileli, yoksul, yaşamaktan çok ölümü tercih eder. Genelde yoksul kişilerdir; şoför, tamirci, satıcı, gurbetçi, ırgat, çalgıcıdır. Ama gönül verilen kız başka sınıfa ait zengin kızlardır. Kızın ailesi de genelde bu ilişkiye karşı çıkar ve kendi sosyal sınıflarına ait birini layık görürler ama kolay yoldan zahmetsizce atlanan sınıfa dâhil olduğunda da aile bu duruma razı olur. Toplumsal cinsiyetin baskılayıcı unsurları sadece eril hegemonyanın üzerinden anlatılırken kadın aktör için toplumsal cinsiyetin, üzerinde anlaşılan kodlamasının dışında, bir önerme sunulmaz. Kadın kapalı toplumun namus anlayışı üzerinden indirildiği meta değeriyle şekillenen ve öykü evreninde yer alan bir figür olmanın ötesine pek geçemez. Kendi öz hikâyesinin anlatıldığı arabesk şarkıcı figür bayan olsa dahi ona sunulan çözüm evinin kadını, çocuklarının anası olmasıdır. Çünkü genel eril tahakkümün kadına biçtiği ve aile olma ile sınırladığı geleneksel rolden sapma olamaz. *“Tarihsel gerekliliğin istemleriyle bu istemlerin yerine getirilmesinin olanaksızlığı arasındaki çelişki trajedi kahramanının ölümüne neden olur.”*¹³¹ Bu nedenle de kadın imge için, toplumsal uyuşmaya boyun eğmek şarttır, eğer bunu yapamamışsa ölmek yegâne çözüm olarak önerilmektedir.

Zeynep Tül Akbal Süalp; Yeşilçam’ı ‘ima ile geçiştirme sanatı’ olarak tanımlar. Zıtlıkları ya da adaletsizlikleri gösterir ama üzerinde düşündürmez.¹³² Tüm bu filmlerin genel ortak özelliği; ağalık sistemi, sınıfsal eşitsizlik gibi vurguları ile

¹³⁰ Kutlar, 18 s.

¹³¹ ASLANYÜREK, Semir; **Senaryo Kuramı**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, 36 s.

¹³² SÜALP, Zeynep Tül Akbal; “Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IX**, Der: Deniz Derman, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, 139 s.

toplumsal gerçekçilikten yana duran tavırlarına karşın otorite ve yerleşik sistemle ilgili çok sorunları yoktur. Zaten hegemonyanın rızaya dayalı olması düsturundan hareketle de oyunun tüm kuralları içselleştirilmiş ve oyun o adil olmayan kurallara göre oynanmak durumundadır. Bu yazgı ancak irrasyonel bir müdahale ile tersine çevrilmekte, kaderine boyun eğen birey de o kaderin ona sundukları ile yetinmektedir. Burada ilk bölümde de tartışıldığı gibi tam anlamıyla bir bireyden bahsetmek bile doğru olmaz. Dolayısıyla da birey olma mücadelesi salt bir varlık olma mücadelesine indirgenmiş bireyin gündelik hayat mücadelesi çeşitli mizansenlerle sergilenmiştir.

Özellikle de 1980 lere kadar ki dönemi; yani Yeşilçam sineması dönemini ele aldığımızda, birey toplum geriliminin en yoğun olduğu- özellikle de kente göçün yoğun şekilde yaşandığı- ve aynı zamanda da filmsel üretimin de buna paralel bir gelişmeyi görmekteyiz. *“Yeşilçam sinemasının temelinde bir takım öncüller vardı. Yeşilçam yoksulluğa, halkın kültürüne –basit ve gündelik de olsa- zaaflarına sempati ile bakabilen bir sinema idi. (...) Belki çoğu zaman bu yaklaşımlarını popülizme götürüyordu ama temelinde sokaktaki sıradan insanın dünyasına yakındı.”*¹³³ Yeşilçam Sineması’nı tüm bu özelliklerinden dolayı pek çok yazar biçimsel ve içeriksel anlamda eleştirse de seyirci ile kurmuş olduğu birincil derecedeki ilişki nedeniyle de samimi bulmaktadır. 1970’lerin ortasında Yeşilçam’ın tamamen çöktüğü gerçeğinden hareketle 1980’li yıllarla birlikte bu anlayış da değişmiş, farklı arayışlara girilmiştir. Özellikle de gündelik hayatın ve konjonktürün de etkisiyle bireysel hezeyan, bunalım hikâyelerine dönen, ama gişede Yeşilçam günlerini mumla arayan bir sinema karşımıza çıkar.

2.2. 1980’lerden 90’lı yıllara Kadar Sinemamızda Yeni Arayışlar

2.2.1. Sanatsal Kaygıyı Merkeze Alan Filmler Çerçevesinde Birey İmgesi.

1980 li yıllarda sanat filmleri, kadın filmleri, Kemal Sunal’lı kara mizah tarzında filmler, 70’li yıllardan daha da güçlenerek çıkan arabesk filmlere ek olarak bir de video filmleri eklenmiştir. 1980’li yıllardaki sinema genel olarak bunalım

¹³³ ALGAN, Necla; “80 Sonrası Türk Sineması’nda Estetik ve İdeoloji”, **25. Kare Sinema Dergisi**, sayı:16 Temmuz-Eylül 1996, Ankara, 6 s.

sineması olarak yansımıştır ve Nezih Erdoğan bunun nedenini dönemin siyasi yapısına, yönetmenlerine bağlayarak dönemin filmlerini şu şekilde yorumlamıştır:

“Yönetmen acı çeken sanatçı kategorisinde, yaratıcılığı toplum tarafından tehdit edilen kişi olarak resmedilir. Biraz da 12 Eylül’ün baskıcı atmosferi yüzünden sinemacılar daha kapalı ve sofistike bir anlatım geliştirme yoluna gittiler. (...) filmler renk kurgu ve kamera işçiliği ile Yeşilçam’ın tamamen dışında Avrupalı bir görünüm kazandı. Zaten bu filmlerin yerli bir seyirciye değil de, Avrupa sanat sineması seyircisine hitap etmeyi hedeflediğini gözlemek mümkün. Ancak ‘festival filmi’ olarak anılan bu ürünler yurtdışında da umulan ilgiyi göremedi.”¹³⁴

Dönemin siyasi atmosferine bakıldığında; giderek artan anarşik şiddet ve akabindeki askeri darbe, toplumsal alandan, entelektüel ve sanatsal alana kadar pek çok platformda radikal ve geriye dönüşsüz etkiler bırakarak ilerlemektedir. Türkiye’deki sinema da yalnız düşünsel anlamda değil aynı zamanda yapısal anlamda da sıkıntılar baş göstermektedir. 1987 yılındaki Yabancı Sermaye Kanunu’nda yapılan bir değişiklikte birlikte Amerikan film şirketleri piyasayı ele geçirerek yerli üretimi iyice sekteye uğratmıştır. Mevcut siyasi ortam zaten toplumsal yapıyı sorgulayan ya da üzerine düşünen hiçbir ferdine yaşama alanı bırakmamış, düşünenleri ise Türkiye tarihinin en karanlık döneminin en acı tecrübelerini yaşatmıştır. 1980’li yılların sonuyla birlikte normalleşme çabası içerisindeki konjonktürün izin verdiği oranda, hesabı sorulacak olan bu dönem; yaşananlarla birlikte sinema tarihimiz içerisinde 12 Eylül filmleri olarak adlandırılacak filmlere de kaynaklık edecektir. 1986 yılında karşımıza çıkan üç filmden ilki Sinan Çetin filmi **Prences**, ikincisi Şerif Gören filmi olan **Sen Türkülerini Söyle**, sonuncusu ise Zeki Alasya filmi **Dikenli Yol**, Ali Özgentürk’ün 1987’de yaptığı **Su Da Yanar**, 1988 yılındaki Erden Kıral’ın **Av Zamanı**, 1989 yılında Zülfü Livaneli’nin **Sis**, yine aynı yıl Başar Sabuncu’nun **Uçurtmayı Vurmasınlar** filmi, 1990 yapımı Memduh Ün filmi olan **Bütün Kapılar Kapalıydı**, 1991 yılında Tomris Giritlioğlu’nun yönetmenliğini üstlendiği **Suyun Öte Yanı**, 1991 yapımı Oğuzhan Tercan filmi **Uzlaşma**, 1998’te İsmail Güneş filmi olan **Gülün Bittiği Yer**, 1999 yılında ise Atif Yılmaz tarafından çekilen **Eylül Fırtınası**, Yılmaz Erdoğan’ın 2004 yapımı **Vizontele Tuuba** filmi, 2005 yılında Çağan Irmak tarafından çekilen **Babam ve Oğlum**, 2006’da Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez’in yönettiği **Beynelminel**, Şambaz Çiftçi’nin Ömer Uğur’un senaryosundan çektiği 2006 yapımı

¹³⁴ ERDOĞAN, Nezih; “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlenmesi Alımlanması Üzerine Notlar”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Yıl:2, Sayı:8, Ağustos Eylül 1999, 122 s.

Eve Dönüş, 2007’de Atıl İnaç’ın yönettiği **Zincirbozan**, 2008’de yine bir Sırrı Süreyya Önder senaryosu olan Murat Saraçoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı **O... Çocukları** gibi filmler 12 Eylül döneminin sancılı ortamını genellikle birey üzerinden şekillenen bunalım hikayeleri olarak beyaz perdeye aktarmıştır.

Tabi bu burada şunu da eklemek gerekmektedir ki tüm bu filmler sentimentalist (aşırı duygusallık akımı) bir perdenin arkasından verilmekte ve bireysel duygu boşalımlarıyla dönem anlatılmaktadır. Asuman Suner özellikle de toplumsal bellek yaratımında yeni sinema daha çok nostalji yapmaktadır derken çok haklıdır. Keza bu dönemi anlatan pek çok filmde tüm iyi niyete rağmen bu sentimentalizmden kurtulamaz.

Bu filmlerde genel olarak devletin ideolojik aygıtı olan ordunun ve kolluk gücünün insanları tektipleştirici, birey olmaktan uzak kitlelere dönüştürme uygulamaları ve bunu uygularken kullandığı sert yöntemler, gündelik hayat anlatımlarıyla yansıtılırken, Türkiye’de sinemanın kırılmayan bir görsel imgesi de yıkılmaya başlamıştır. Daha önce de bahsedildiği gibi ordu ya da Türk askeri asla bir zafiyet ya da olumsuz bir imgelem içerisinde sunulamazken, kendi ayarttığı şiddet ortamının acıları yansıtılırken, bu imge 12 Eylül filmleri ile radikal biçimde yıkılmıştır.

1980’li yıllarda arabesk ve video film furiasının dışında, Nezih Erdoğan’ın da dediği gibi ciddi bir sanat filmi adı altında fazlasıyla da özenti olan bir film üretim süreciyle birlikte seyirci sinemadan iyice soğumuştur. Bu filmlerde bireyin bunalımları anlatılırken aslında yönetmenin kendi dünyasından geçen bir gerçeklik perdeye taşınmıştır. Oradaki gerçeklik sıradan insanın gerçekliğinden çok aydın kesimin sancuları ve içine sığamadığı toplumsal yapı eleştirileri kendisini göstermiştir. Gündelik hayatın içinden çıkıp gelen anlatılar ise ancak; komedinin arkasına saklanarak perdeye taşınabilmiştir.

Türkiye’de komedi bir tür olarak genelde tip odaklı olmuştur. Özellikle de Kemal Sunal bu anlamda ismi ile birlikte güldürü türünü de işaret eden bir kimliğe bürünmüştür. Yeşilçam’da Ertem Eğilmez’in klasik değerlerin işlendiği, sıcak aile ortamı, birincil ilişkilerin geliştirildiği mahalle komedileriyle örülü saf ve naif insanların başından geçen anlatıların aktarıldığı 70’li yıllardan gelen Arzu film geleneği 80’li yıllarla da devam edecektir. Yeşilçam döneminin romantik melodram

komedilerinden farklı olarak gelişen 1980’li yıllar komedileri, ekonomik sıkıntıların daralttığı insan öykülerine yönelmiştir. Bu dönemde genelde Kemal Sunal’ın lokomotif olduğu ve alt kesim insanların gündelik hayattaki tutunma mücadelelerinin anlatıldığı kara mizah tarzında filmler çekilmiştir. Bu tarz filmlerin atmosferini bir karnavala benzetirsek; “*başkaldırma töreni (...) hiyerarşik yapıların tersyüz olduğu ve bütün insanlar arasında temel eşitliğin ilan edildiği bir kahkaha, çılgınlık ve oyun dünyası*”¹³⁵ olarak görülmesini çok da yadırgamamak gerekecektir. Kemal Sunal güldürülerinin eğlencelik havası da dönem içerisinde, insanlara bunu sunmakta; böylece dönemin siyasi imgeye tahammülü olmayan yapısı da eleştiriyi komedinin arkasına saklamış olmaktadır.

Yeşilçam döneminin arzu üzerinden şekillenen ve aşk ögesi dışında fazla bir önermesi olmayan, romantik melodram komedilerinden farklı olarak gelişen 1980’li yıllar komedileri, ekonomik sıkıntıların daralttığı insan öykülerine yönelmiştir.

Bu filmlerde; genelde saf temiz bir insan portresinin etrafında gelişen olaylar üzerine kurulu anlatı yapısı olmasına karşın, bu toplumun bireyleşememesinin temel nedeni olarak defalarca tekrarlanan çocuksuluk asıl güdüleyici öğedir. Çevrenin ahlaksız ve çıkarıcı yapısının ortaya çıkartılması için de kahramanın saf ve temiz olması şarttır. İlk bakışta; popülizme dayalı üretimler olarak ortaya çıkan bu tür filmlerde dönemin politik koşullarında çok da mümkün olamayan eleştiri olanaklı kılınabilmişti. Bu dönemde çekilen karakter odaklı bazı filmler tabii ki popülizmin sığ sularında dolaşmaktan öteye geçememiştir. Fakat diğer kulvarda yol almak isteyen filmler için de önemli bir imkân yaratmıştır. Karakter komedilerinin eğlencelik havası da dönemi içerisinde, insanlara gündelik gerçekliği aktarmakta; böylece dönemin siyasi imgeye tahammülü olmayan yapısı da eleştiriyi, komedi kamufajıyla sunmaktaydı.

Özellikle dönemin içi boş ve alt yapısı oluşturulmadan girişilen liberal politikaları ile iyice kötüye giden günlük yaşamın ele alındığı komedilerde Kemal Sunal, İlyas Salman ve Şener Şen gibi oyuncular ön plana çıkmaktaydı. Zaten bunlar Yeşilçam döneminin Arzu film-Ertem Eğilmez geleneğinden gelen isimleriydi. 1980 yılında da Ertem Eğilmez tarafından çekilen **Banker Bilo**, İlyas Salman ve Şener

¹³⁵ Akt: SANDERS, Barry; **Kahkahanın Zaferi**, çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, 182 s.

Şen'in oynadığı dönemin ilk komedi örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Ertem Eğilmez'in 1985 yılında çektiği dönemin iyice çarpıklaşan yapısı ve ahlaki yozlaşmasının hicvedildiği **Namuslu** da bir önceki film gibi; toplumun ahlaki yozluğunun dışında kalamayan sade vatandaşın, bu topluma rağmen ahlaklı kalamayacağı ortak noktasında buluşurken; sadece toplum değil devletin de tüm kurumlarıyla bu bozuma uğradığını gösterir. Kartal Tibet de yine hocası Ertem Eğilmez'in geleneğini takip ederken; yönetmen olarak en verimli yıllarını yaşar. Kemal Sunal'ı oynattığı: **Zübük** (1980), **Davaro** (1981), **Çarıklı Milyoner** (1983), **Katma Değer Şaban** (1985), **Sosyete Şaban** (1985) **Deli Deli Küpeli** (1986), **Talih Kuşu** (1989), **Gülen Adam** (1989) gibi filmlerle dönemi popülist bir eğilimle hicveder. Bu filmler içerisinde ön plana çıkan film ise **Zübük'tür**. Aziz Nesin'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmış, senaristliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı filmde, mesleğinden ihraç edilmiş sözünde durmayan, ahlaksız bir siyasetçi anlatılmaktadır. Filmin girişinde verilen tanımlamada; "Zübük; bir halk deyimidir. Kendi çıkarları için her yolu mübah sayan kişi. Sözünde durmayan, üçkâğıtçı, egoist, düzenbaz, ahlaksız, kallesiz, namussuz, palavracı, dönektir." O yıllarda daha da belirgin bir biçimde ortaya çıkan bu insan profilinin hicvedildiği filmde; yerleşik toplumsal ve siyasi ahlaksızlık karşısında, toplumsal aktörlerin salt kendi çıkarları üzerinden şekillenmiş olan zihniyetini apaçık ortaya koyar. Zaten filmin sonunda toplumun yozluğuna ve ahlaksızlığına atfen "oysa zübüklük bizde, bizim içimizde" deyişi ile dönemin toplumsal yapısını ve insanlarını da çok iyi çözümlemektedir.

Bu film; dönemin gündelik hayatını belirleyen ahlaksız stratejileri karşısında, daha da ahlaksız taktikler geliştiren, toplumsal aktörler dışında kimsenin ayakta kalma şansının olmadığı bir ülke tasviri ile birlikte; sonrasındaki pek çok filmi de öncüllemiş olacaktır. 1985 yılında Başar Sabuncu'nun çektiği **Çıplak Vatandaş**, **Zengin Mutfağı** (1988); hukuk sisteminin eleştirildiği Zeki Ökten'in **Davacı** (1986), **Düştürü Dünya** (1988) filmleri; Nesli Çölgeçen'in 1985 tarihli **Züğürt Ağa'sı** **Selamsız Badosu** (1987) dönemin popülizminden sıyrılan önemli hiciv unsurları içeren yapıtları olur.

1981 yılında Ömer Kavur'un yönettiği **Kırk Bir Aşk Hikâyesi**'nde taşrada yaşanan bir aşk öyküsünü eril hegemonya ve birey olma çabası içerisindeki bir adamın, toplumsal tahakküme rağmen sevdiği kadınla bir araya gelme mücadelesini

verir. 90'lı yıllar ve 2000'lerde çokça karşımıza çıkan taşranın kloströfobik yapısı ve zihniyetini öncüleyen bir örnektir. Erden Kıral'ın 1982 yapımı filmi **Hakkari'de Bir Mevsim** ise; bir öğretmenin gözünden bu toplumun yaşayışı ve değerleri üzerine bir kez daha soru sorma ihtiyacı duyar. Özellikle törenin sevgiden, insandan uzak, ölüme yakın kurgulanan ve içselleştirilen yanını bir kez daha vurgulamaktadır. Yönetmenliğini Zeki Ökten'in yaptığı 1984 yapımı **Pehlivan**, Muammer Özer'in 1985 tarihli **Bir Avuç Cennet** i; Şerif Gören'in **Yılanların Öcü** (1985) dönemde akılda kalan insan hikayeleri ile örülü önemli filmlerdir.

1986 yılında Ömer Kavur'un yönettiği **Anayurt Otel** ise dönemin buhranlı aydın filmlerinin aksine küçük bir kasabada gelgitler yaşayan yalnız ve sıradan bir insanın bunalımına yönelir. Burada bireysel olarak görünen ama bireysel olanın biraz da toplumsal olduğu gerçeği ile bizi yüzleştiren Ömer Kavur; Zebercet'in askerlik günlerinden kalma travmatik izlerle kurduğu ve aç bir cinsellikle ördüğü dünyasında daha da yalnızlaşan hadım bir adamı sunar.

1987 yılı yapımı olan ve Yavuz Turgul'un yazıp yönettiği **Muhsin Bey** filmi, birçok otoriteye göre Türk sinema tarihinin gelmiş geçmiş en başarılı filmlerindedir. Muhsin Bey toplumun ahlaksızlığı karşısında bireylerin de çok fazla ayakta kalabilme şansları olmadığı anlatıldığı bir film olarak karşımıza çıkar. Hayatta doğru bildiklerinden ödün vermeyen bir adam ile ona göre saf bir Anadolu gencinin öyküsünü anlatan filmde saf kalmanın imkânsız olduğu bir toplumsal yapı en pür haliyle çizilir. Aslında bakıldığında tüm bu filmsel anlatılardan bize geçen şey; bizi, yerleşik kültürel kodların imgelerinin bile, bu toplumsal alanda ne kadar ikircikli bir yapıda olduğu gerçeği ile yüzleştirmektedir. Muhsin Bey'de Türkiye'de hızla değişen beğeni ve ahlaki çöküntünün yarattığı hezeyan ve ahlaklı bir şekilde yaşamak ya da ayakta kalmanın mümkün olmadığı bir dünya tasavvuru ortaya konmaktadır. Yozlaşmış bu kültürel yapının karşısında bir nefer olarak beliren Muhsin Bey'in her yanı sarmış kaçışçı arabeskten, bayağı ve yoz olandan kurtuluşu yoktur. Zaten kurtarmaya çalıştığı Ali Nazik, oyunu kuralına göre oynamaktan başka çare olmadığını şöyle anlatır:

Ali Nazik: -Kusura bakma ağam! kendimi kurtarmam gerekti...

Muhsin Bey: - Kurtardın mı bari...

Aslında bu diyalog adeta döneminin mottosu gibidir. Bireysel kurtuluş dışında hiçbir şeyin önemi yoktur ve kendi kurtuluşu dışında hiçbir değeri ya da

tutumu umursamama kültürü iyice yerleşmiştir. Bireyci ve kendisinden başkasını düşünmeyen düşünsel alt yapı, 1980'lerden günümüze kadar yansıyan bir zihniyet oluşturur.

2.2.2. Kadın Filmleri Çerçevesinde Toplumsal Cinsiyet Kavramı ve Kentli Kadın İmgesi

Kadının sinemamızda konumlandırılışı 80'li yıllara kadar pek de üzerinde düşünülmemiş; sadece toplumsal rol model oluşturacak, star sistemimizin içerisinde kalan ve kanıksanan bir konumdaydı. Star kombinasyonunda yer alan kadın figürler de zaten seyirci tepkisinden çekindikleri için kendi rollerinin toplumsal uylaşımdan yana olmasını istiyorlardı. Faruk Kalkan da Yeşilçam'ın kadına bakışını şu şekilde özetler:

“(...) Kadının temsil biçimi melodram anlatısı içinde erkek egemen ideolojinin kendisine biçtiği değerler ve sembollerle yer almaktadır. 1960'lara kadar kadınlar melodram kalıpları içinde 'faziletli anne' ve 'dokunulmamış sevgili' olarak idealize edilmektedir. Bunun dışında kalanlar ise kötü kadın, seks bombası, erkekleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın v.s. olarak tek boyutlu, iyi ya da kötü kadınlardır.”¹³⁶

1950'li yıllardaki toplumsal değişimle birlikte kadının kamusal alanda özellikle de iş alanında daha da görünür kılınması ile artık evinin kadını olmasının dışında da sinematografik bir imge olarak belirmiştir. Fakat beliren bu imge yine de kadını bir birey olarak kurmanın dışında, kente gelince ilk yozlaşan ve ahlaki bunalıma sürüklenen zayıf kişilikler olarak yansıtmış (Gurbet Kuşları), sonunda da klasik eril hegemonya tarafından kurtarılmayı beklemiştir. Kadın imgesi Yeşilçam dönemi boyunca Faruk Kalkan'ın belirttiği gibi yerleşik toplumsal kodların izin verdiği bir imge olarak belirmiştir. Kadının konumlanması melodram gibi kadın merkezli bir türde bile eril hegemonyayı arzulayan, mutlu yuva ve çocuklarla kanaatkar bir kadın profili çiziyordu. Kadınlar, Victor Hugo'nun bir idam mahkûmuna söylediği gibi adeta bu toplum için öldürülüyorlardı.

1980'li yıllarla birlikte kadının işgücüne katılımı da iyice belirginleşmişti. Dönemin liberal politikalarıyla iyice ezilen alt sınıf insanlar için çalışmak da yeterli değildi. İşini bilen memura yaşam hakkı tanıyan bu dönemde kadınlara da artık önerilen prototip, evinde oturan kadın imgesiyle örtüşmüyordu. “Daha önce

¹³⁶ Kalkan, 42 s.

*filmlerde köyde ya da gecekonduda, fabrikada kendilerine yer bulmuşlardı. Ama şehir merkezinde kadını ya şarkıcı ya da pavyon kadını olarak tanıyorduk, şimdi modern, yalnız şehirli, işi olan bir kadın olarak karşımızda duruyordu.*¹³⁷ 1980'li yıllarda tüm dünyada olduğu gibi kadın sorunu önemli kuramsal temellendirmeler ışığında yeniden ele alınmıştır. Kadın sorunları ya da kadının birey (belki sadece insan) olma mücadelesinin anlatılmaya çalışıldığı filmler Türk Sineması'nda Atıf Yılmaz'ın öncülüğünde kadın filmleri olarak da adlandırılacak bir dönemi yaratmıştır.

Aslında Atıf Yılmaz; daha önce de filmlerinde görülen kadın meselesine olan ilgisini bu dönemde daha da ortaya çıkartmıştır: (**Mine** 1981, **Bir Yudum Sevgi** 1984, **Dul Bir Kadın** 1985, **Kadının Adı Yok** 1988) Selim İleri, Sinan Çetin, Ömer Kavur gibi yönetmenler kent kadının dönüşümünü, birey olma mücadelesi, eril hegemonyaya karşı durma çabalarını, kimlik arayışını ve bu süreçteki sıkıntılarını filmlerine yansıtmışlardır. Fakat bunu yaparken kadını dönemi içerisinde, güçlü ve her türlü ekonomik gücü elinde bulunduran buna karşın mutsuz bir profilde gösteren bir sinemanın dışında; kadının bu toplumsal yapı içerisinde nasıl zayıflatılıp ikinci plana itildiğinin anlatıldığı filmler de yapılmıştır. Saydığımız ilk gruba giren türdeki filmleri Giovanni Scognamillo şu şekilde eleştirir:

*“Kadın filmi dendiğinde asıl hedef büyük kentteki, İstanbul gibi bir megapoldeki kadındır. Eski Yeşilçam'ın çokça ve çoğu kez kendince anlattığı kırsal alan ya da kasaba kadını artık pek ilginç değildir, sanki onlara özgü sorunlar çoktan çözülmüştür. Ancak orta yaş ya da dulluk yalnızlığı- ister kırsal alanda ister karmaşık kentte- pek değişmiyor, cinsel arayışı ise hiç değişmiyor.”*¹³⁸

Giovanni Scognamillo' nun da belirttiği gibi bu dönemde yaratılan kadın imgesi; her türlü özgürlük ve imkâna rağmen – daha önce de sürekli aydın bunalımını işleyen bir anlayışın uzantısı olarak- mutsuz olmuş ve cinsel yönden sıkıntılı bir çerçevededir. *“Bu filmler, güçlü kadınların güçlerini terk etme fantezilerine oynayarak aslında erkek seyirciye seslendiklerini düşündürmektedirler. Ancak öykünün daha çok kadın bakış açısından verilmesi ve erkekle özdeşleşme*

¹³⁷ GÜNDOĞDU, Meral; “Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken”, **25. Kare Sinema Dergisi**, sayı:18 Ocak Mart, Ankara, 1997, 12-13 s.

¹³⁸ Scognamillo, 510 s.

süreçlerinin göz ardı edilmesi filmin hitap ettiği kesim açısından kafa karışıklığı yaratmaktadır."¹³⁹

Diğer yandan toplumsalın kadını cinsellik temelinde belirleyen namus algısı ve bu konudaki ahlakçı tavrı da dönemin pek çok filminde temel çatışma unsurunu oluşturmuştur. Kartal Tibet'in 1982 yılında yönettiği **İffet**; Atıf Yılmaz'ın 1885'te Barış Pirhasan'ın senaryosundan filme çektiği **Adı Vasfiye** ve 1986 tarihli **Asiye Nasıl Kurtulur** filmleri bunların en iyi örnekleridir. Daha sonra video filmlerinin de değişmez konusu olacak olan iffetli kız hikayelerinin de prototipleridir. Bu dönemdeki her kadın filmi de kadını toplumsal olarak belirlenmiş alandan kurtaracak özellikler taşımaz. Örneğin Kartal Tibet'in yönettiği 1983 tarihli **Aile Kadını** filminde kadın karakteri çileden çıkararak tek şey kocasına ve çocuğuna zarar verilmesidir. Zaten filmin adından da anlaşılacağı gibi kadın bireysel aşağılanmasını üzerinde durmazken; ailesine zarar verilmesine tahammül edemez.

Bu dönemde öne çıkan filmlerden biri de 1986 tarihli Atıf Yılmaz filmi olan *Ah Belinda*'dır. Film sıradan kadının yaşamını ya da bireyin ayakta kalma mücadelesini, sıradan olmayı, kadın figür üzerinden anlatmakta ve aşağılamaktadır. "*Buradaki kabus öteki olarak görülüp dışlanan sıradan insanın yaşamı ve değerlerinin total iğrençliği ve kabalığıdır. Farklı olanın, birey olanın yaşamasını bilen kendisi gibi olmayana, onda birin onda dokuzu olması uygun görülen bakış açısıdır.*"¹⁴⁰ Aslında filmde, sıradan ya da aşağı sınıftan olanın hayatına tahammül yoktur ve bu kadın bakış açısından daha da katlanılmaz bir hayatı ifade etmektedir. Bunun yanısıra toplumsal baskının alt sınıftan insanların yaşamlarının temel belirleyeni olması ve sınıf farkının arttıkça kadının da daha rahat bir hareket alanına kavuştuğunu bir başka filmde daha görmek mümkündür. 1989 yapımı İrfan Tözüm filmi olan **Fazilet**; zengin bir müteahhitle evli bir bale öğretmeninin yanına çocuk yaşta besleme olarak gelen ve kendi köyünden bir inşaat işçisi ile evlendirilen bir kadının hikâyesi anlatılmaktadır. Buradaki ana karakter için ekonomik anlamda rahat bir hayat ve kadınlığa özgü ev içi işçiliğin bir başkasına yaptırılmasına indirgenmiş özgürlük fikri üzerinden geliştirilen hikaye; kadının kurtuluşunu ve mutluluğunu bu ekonomik indirgemeliğin arkasına sıkıştırmıştır.

¹³⁹ Erdoğan, 123 s.

¹⁴⁰ Algan, 6 s.

Bu ekonomik indirgemeciliğin en sade eleştirel örneği ise; 1987 tarihli İrfan Tözüm filmi olan **Rumuz Goncağül'** dür. Yaşı geçkin kızıyla birlikte, iki odalı kiralık bir evde güç koşullarda yaşayan dul kadın bir kadının kendisi ve kızının içinde buldukları ekonomik sıkıntıdan kurtaracak bir evlilik planının hikayesi anlatılmaktadır. Rumuz Goncağül'de kadın aslında kendi bedenini, toplumsal konsensüse uygun bir şekilde pazarlamaktadır. Kendi duyguları ya da fikri dünyası ile ilgilenmeden salt meta durumuna indirgenen bedeni ile Goncağül; bu toplumsal alanda varlık göstermeye çalışan pek çok kadını imgeleştirmektedir. Goncağül; kadının da seçim yapabileceği ve hayatını salt bu ekonomik indirgemeciliğin ikiyüzlülüğüne terk edemeyecek kadar değerli olduğu önermesi ile farklılaşır.

Fahriye Abla ise değişik bir kadın filmi olarak karşımıza çıkar. Fahriye Abla toplumsal kodların kadını öngördüğü her şeyi yaşamasına rağmen, bir noktadan sonra silkinip, ayağa kalkmış bir kadındır. Fahriye Abla düşmeden, bir erkeğe boyun eğmeden ve en önemlisi sıradan bir kadın olarak ayağa kalkmıştır. Ayağa kalkarken de tüm cinsiyet kodlarının tersine, erkeğini de kaldırmayı bilmiş bir kadındır. Tüm film evreni boyunca bize akıp gelen cinselliğini kendince yaşayan ve bu konuda yerleşik cinsel rejimi içselleştirmeyen bir kadın olan Fahriye; dönemin yükselen feminist akımının en temel düsturu olan kadının özgürleşmesini cinsellik olarak öngören yaygın kabule bir de kişisel ve ekonomik özgürleşmeyi önerebilmiş farklı bir kadın karakter olarak karşımıza çıkmıştır.

Şerif Gören, 1985 yapımı **Kurbağalar** filmi ile bu dönemin genel kentli kadının sorunlarına odaklandığı bir dönemde taşraya kamerasını çevirmiş ve Scognamillo'nun da eleştirdiği gibi dönemin yönetmenlerinin kentli kadına aşırı ilgisinin taşradaki kadını görmezden gelmelerine yol açtığı gerçeğinden hareketle; kırsalda kaderine terk edilen kadını görmüş ve ona odaklanmıştır. Taşrada bir kadının ekonomik olarak erkeksiz bir şekilde ayakta kalmasının zorluğunun yanı sıra; bir 'kadın' yani cinsiyetini terk etmemiş bir kadın olarak varolabilme mücadelesini sunmuştur. Özellikle de kapalı toplum yapısında bir kadının zaten zor olan hayatı hemcinsleri açısından daha da daraltılmış ve kanıksanan eril hegemonyanın dünyasında yaşama hakkı tanımadığını göstermiştir. Yine taşrada kadın olarak varolmanın sıkıntılarının anlatıldığı bir diğer film de Atıf Yılmaz'ın

yönettiği **Mine**'dir (1982). Toplum tarafından yasaklanan tutkulu aşklar çerçevesinde kadın sorunlarına eğilmekte olan filmde kadının kendi cinselliği ile bir kasaba da nasıl kısıtlanmış olduğunu anlatır. Mine; sessiz bir kadın karakter olarak çizilirken toplumsal baskıya başkaldırmanın kapalı toplumlarda yaşayan bir kadın için ne kadar zor ve de tacizane bir hayatı yaşamanın bu kadınlar için içselleştirilmiş bir gündelik hayat pratiği doğurduğu üzerine yeniden düşünme fırsatı verir.

Bu dönemdeki pek çok film kadın sorununa; iyi niyetli yaklaşmış olsalar da asıl sorundan uzak ve yine kadın bedeni üzerinden giden bir yaklaşımla devraldıkları gelenekten çokça da sıyrılamamaktadır. Yeşilçam'ın sırt çevirdiği kadın sorunları yine o sinemanın içinden gelen ve konjonktürün apolitikleştirdiği bir sinema için biçilmiş ve zararsız konular olması nedeniyle de pek çok yönetmence işlenmiştir.

2.2.3. Video Film Döneminin Topluma ve Bireye Bakışı Bağlamında Yarattığı Kültürel İmgeler

1970'li yılların bitimiyle birlikte Türkiye'de film yapım için ayrılan bütçeler çok kısıtlı hale gelmiş, seyircinin sinemadan uzaklaşmasıyla iyice daralan parasal akışla birlikte piyasaya yeni giren bir teknoloji umut olmuştur. Yabancı ülkelerde yaşayan Türkler arasında video oynatıcıya sahip olan kitlenin artmasıyla birlikte, bu kitlenin kapalı toplumsal yapı içerisinde, kendi kültürlerine ilişkin filmler görme isteği ortaya çıktı. İlk dönemlerde eski Türk filmlerini yapım şirketlerinden topluca alan dağıtımçı firmalar için bir müddet sonra yeni filmlerin de üretilmesi talebi gelmeye başladı.

Türker İnanoğlu'nun "Ulusal Video" şirketi öncülüğünde de Türkiye'de başlayan, asıl hedef kitlesinin Almanya'da yaşayan Türkler olmasına karşın Türkiye'de yaygın bir izleyici kitlesine ulaşan video filmleri, kötü ışıklandırılmış düşük maliyetli ve kendi yıldızlarını yaratan bir dönem olarak belirmiştir. 1980'li yılların tüm dünya konjonktüründe yükselen yeni muhafazakârlaşma çizgisine paralel olarak Türkiye'de de yansıyan etkileri, zaten kadın figür üzerinde ağırlığını her alanda hissettiren toplumsal baskı, sinematografik olarak da kendisini göstermiştir.

Özellikle 1980 li yıllarda Türker İnanoğlu'nun öncülüğünde getirilen video teknolojisinin sinema salonlarından kopan izleyiciye ev ortamında sunduğu film

izleme lüksü ile başlayan süreçte, üretilen filmlere bakıldığında ise kadının konumlanışı biçimsel anlamda modern, içeriksel anlamda ise tutucu bir yapıyı pazarlamakta idi. Bu dönemdeki filmlere bakıldığında özellikle de gençlik sorunlarını işledikleri iddia edilen filmlerde genç kadın figür, saflığın eşsiz timsali olarak belirlenirken, o saflığı geleneksel ritüelle kaybetmediği noktada ise yaşama şansını da kaybetmektedir. Bekâret filmsel anlatının temel noktasını oluşturur ve bu kavram üzerine belirlenen kadına yönelik toplumsal tahakküm, simgesel ya da simgesel olmayan şiddet, her türü filmsel anlatının sınırlarını yıkarak izleyicinin algısını da ele geçirir.

Toplumsal denetimin yegane alanı olan kadın bedeni üzerindeki tahakküm 1980’li yıllarda üretilen bu filmlerde belki de seks furçasının ahlaksız kabul edilen ortamında beliren karşı görüşün bir yansımasıydı. Ama bu filmlerin tuhaf bir şekilde kadın bedenini her defasında yeniden denetim ve kontrol altında tutulması gereken bir metaya dönüştürmekte ısrar eden tavrı; özellikle aracın kendisinin pratikliğinden gelen özelliği ile pek çok eve girmesi ve tekrara dayalı olarak izlenme ritüeline sahip olması izleyicinin bedensel tahakküme dayalı bu kod bombardımanına aşırı derecede maruz kalmasını yol açmıştır.

Genelde Erdoğan Tünaş’ın senaryosunu yazdığı ahlaki çarpıklığın içerisinde çekilen gençler ve onları kurtarmaya çalışan kahraman Türk polisi kombinasyonları ile şekillenen bu filmler; toplumsal uyuşma olarak da babacan eril figürü özlenen şekliyle izleyicinin dünyasına yeniden kazandırmıştır. Bu dönem için; **Beyaz Ölüm** (1983), Ahu Tuğba’nın oynadığı **Kayıp Kızlar** (1984) Tarık Akan ve Hülya Avşar’ın oynadığı **Telekızlar** (1985), Cüneyt Arkın’ın oynadığı **Polis Dosyası** (1989) v. b. pek çok film video dönemi boyunca üretilmiştir.

Özellikle televizyonun evlere girişinin yaygınlaşması (ilk yayın 1968 olmasına rağmen, 1970’li yıllarla birlikte yaygınlaşma var) gibi nedenler ve sinema sektörünün kendi problemleri ile birlikte 1980’li yıllara geldiğinde, Yeşilçam önemli bir yara almıştı. Özellikle de kendisine has finansman kaynaklarının 80’li yıllarda ortadan kalkması, bu anlamda sektörün de çöküşünü getirdi. Bilindiği gibi Yeşilçam’ı finanse eden tam anlamıyla izleyicisi idi. Türkiye’de de sinemayı o dönem içerisinde, işletmecilerin dolaylı olarak da izleyicinin belirlediğine hiç kuşku yoktur.

Yeşilçam'ın yerleştirdiği kültürel imgelerin seks filmleri furyası iyice erozyona uğramasıyla birlikte; yeni yönetmen kuşağı tarafından da yeni anlatım üslupları ve değişen gündelik hayat pratiğinin değiştirdiği ideolojik metinde de farklılıklar gözlenmiştir. 1950'li yıllardan 1980'li yıllara kadar olan dönem; genel olarak Yeşilçam Sineması olarak adlandırılmış ve bu sinema kendisine özgü bir anlayışla film üretimi yapmıştır. Örneğin dönemle ilgili Nilgün Abisel şu ilginç tespiti aktarmaktadır:

“(...)pek çok filmin konusu ve oyuncular, o filmlerin hangi bölgelere satıldığına, hangisinden daha yüksek avans alındığına yapılan anlaşmaların koşullarına bağlı olarak saptanıyordu. Zaten bölgelere ve günün modasına uygun olarak kullanılan yerleşik kalıplar vardı. Örneğin Samsun bölgesi dinsel motiflerin ağır bastığı, fedakarlık ve iman örneklerinin sergilendiği filmlere daha yatkındı. Adana bölgesinin talepleri ise kavga sahneleri içeren filmlere yönelikti. Senaryonun yazımında neredeyse matematiksel yöntemlerle, her bölgenin sahnelerine uygun sahneler, avanslar oranında yerleştiriliyordu.”¹⁴¹

Dönemin bu ilginç film üretim yapısı, izleyicinin güdümüne bu denli bağımlı iken; birbirine benzeşik, bölgesel beğeni ve ahlaki tutuma ilişkin içerik ayarlamalarıyla hesaplı bir sinemanın, bu finansman kaynağını kaybetmesiyle ayakta durması da pek mümkün olamamıştır. 1980'li yıllarla birlikte geleneksel Yeşilçam'dan radikal kopuşa bağlı olarak gelişen yeni sinemanın, sadece görsel ve anlamsal kodlarındaki farklılık onu yeni yapmamaktadır. Nezih Erdoğan'ın da söylediği gibi seyircisizlik de en belirgin özelliği olmaktadır. 1980'lerden başlayan ve 1990'ların ilk yarısına kadar devam eden bu dönem bir ara dönem olarak kalacak ve 1990'ların ikinci yarısına farklı bir sinema algısı hakim olacaktır.

12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından gelişen ve bireysel sinema yaptıklarını düşünen pek çok sinemacı; insanın yalnızlığı içerisinde resmederken egemen siyasi ideoloji ile uyum içerisinde geliştirilmeye çalışılan ama başarısız olunan bir dönem yarattı. Marjinal kahramanların odak noktası olduğu hayat hikayeleri ile bu dönem, Yeşilçam'dan devranılan toplumcu gelenekten uzak, ayakları çok da yere basmayan pek çok imge yarattı. 1990'lı yıllarla birlikte toplumsalı ifşa eden sıradan yaşama tekrar dönüş yapıldı. Burada 1990 sonrası ulusal sinemada için nasıl bir görsel-işitsel ve düşünsel zemin hazırlandığını irdelemek; toplum ve bireyi kendi rutini ya da gündelikliliği içerisinde, daha sağlıklı değerlendirme imkanı verecektir.

¹⁴¹ Abisel (b), 101 s.

2.3. 1990 Sonrası Oluşan Yeni Sinemanın Toplum ve Bireye Yaklaşımı Çerçevesinde Beliren Kültürel İmgeler

2.3.1. Yeni Sinema Kavramı, Biçimsel ve İçeriksel Farklılıkların İnşa Süreci

1990'lı yıllar; 1980'li yılların iyice erozyona uğrattığı ahlaki tutum ve davranışların, artık toplum içerisinde varolan tüm kurumlarıyla birlikte herkese karşı geliştiği bir ortamdır. Siyasal ve iktisadi anlamda ardı ardına patlak veren olumsuzluklar; devletin, gerekli sermaye birikiminin yaratılmasında tek kaynak olarak görülüp sürekli sömürüldüğü bir ahlaki çöküntü ortamında, devlet içinde devletleşme ve çıkar gruplarının oluşması toplumun güven duygusunu da erezyona uğratmıştır. Siyasal ve ekonomik alanda iyice belirgin ve aleni uygulanan ahlaksız taktiklere bir de düşük yoğunluklu savaş ortamının eklenmesi toplumu her anlamda geriye götürmüştür.

1990'lı yıllarla birlikte sinemada, 80'li yılların buhranlı sineması yerini, sinema salonlarında ezici bir hakimiyet ve yasal destekle birlikte Hollywood sinemasına bırakmıştı. Türkiye'de sinema üretiminin olanaklılığını 1980'li yıllardaki üretimler iyice düşürmüş, seyircisiz, bir grup insan için üretilen filmler ise iyice azalmıştı. Mevcut seyirci sinemadan değil, aslında Türk Sineması'ndan uzaklaşmıştı. Genç kuşaktan ise sinemayı, sinema salonunda izlemeye eğilimli bir kitle oluşmuştu. Bu kitlenin görsel okuryazarlığını ise Hollywood yapımları eğitiyor, dolayısıyla da mevcut ağır kamera hareketlerine dayalı, bol diyaloglu görsel üsluba sahip yerli üretimler gişede pek şans bulamıyordu.

1990 sonrası Türkiye'deki film üretiminin Yeşilçam'dan tamamen kopuk ayrı bir yapıda ilerleyişi, bu dönemden sonraki filmlere ilişkin tasnifte, yeni bir ad arayışına girilmesini gerektirdi. Asuman Suner gibi yazarlar bu dönemi; *"1990 sonrası Türk sinemasının sanatsal kanadına daha uygun görünmekle birlikte, popüler sinemada önceki dönemden ciddi bir kopuş oluşturduğu ve yenilikçi özellikler barındırdığı için"*¹⁴² **Yeni Türk Sineması** olarak adlandıracaktır. Zahit Atam gibi sinema tarihçileri için de bu yeni yönetmenlerin ve yeni görsel imgelerin şekillendirdiği sinemayı, **yeni sinema** olarak adlandırılacaktır. Yeşilçam'ın yerleştirdiği kültürel imgeleri yeni sinemanın kırması güç olsa da Yeşilçam'ın kendi

¹⁴² Suner , 33 s.

belirlediği bu imgelerin, yeni yönetmen kuşağı tarafından değiştirilmeye başlandığını söylemek gerekmektedir. Görüldüğü gibi 1990 sonrasında sinemanın farklılaştığı ve yeni bir sinema anlayışı olduğu noktasında çoğu kişi hemfikirdir.

Tabiki bu dönem gerek görsel-işitsel anlatım araçlarının farklılaşması; yeni ve kalabalık bir yönetmen kuşağının üretimde bulunması ve en önemlisi farklılaşan finansman kaynakları ile artan film üretimi ile de geçmiş dönemden çok daha rahat ayrımlanabilmektedir. Yeni kuşak sinemacılar artık eskisi gibi sinemanın içinden değil; televizyon ve reklam dünyasından gelmekte, özellikle de televizyon dizi sektörünün eğittiği elemanlar film yapım sürecinin de bir parçası olmaktadır.

Bu dönem aslında tuhaf bir şekilde, Muhsin Ertuğrul dönemini hatırlatmaktadır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Muhsin Ertuğrul sinemaya yaz aylarında tiyatrunun tatile girdiği dönemde yapılan bir ek iş olarak bakmaktaydı. Günümüz sinemacılarına da bakıldığında özellikle de 2000’li yıllarla birlikte, televizyon dünyasının popülerleştirdiği oyuncular ve yönetmenlerin yaz aylarıyla boşta kalan zamanlarını kış dönemi vizyona girecek şekilde tamamlanacak filmler çekmeleri ile benzeştiği görülmektedir. Tek fark; günümüz sinemacılarının televizyonu araç olarak kullanıp, sinemayı -salt ticari bir faaliyet olarak görseler bile- daha ciddi bir alandan değerlendirmeleri ve birinci sıraya koymalarıdır.

Yukarıda da bahsedildiği gibi yeni sinema artık Yeşilçam’ın kendisine özgü finansman kaynaklarından daha farklı bir destek bulmuş ve kendi varlığını ilerletmek için de tek bir kaynakla yetinmeyerek; birden fazla kaynağa yönelmiştir. Yeni sinemanın yöneldiği kaynaklar:

- “a)film yapımı için sermaye sağlayan yapımcılar (ki bunların bir kısmı Amerikan şirketleridir;*
- b) yapım maliyetlerini bütünüyle ya da kısmen karşılayan (filmlere sponsorluk yapan) büyük şirketler;*
- c) Kültür Bakanlığı’nın verdiği krediler;*
- d) filmin yayın hakları karşılığında tv kanallarının verdiği maddi destek;*
- e) en az iki Avrupa ülkesiyle ortak yapım olan filmlere Eurimages tarafından verilen maddi destek.”¹⁴³*

şeklinde sıralandığında da görüldüğü gibi, film yapım maliyetine birden fazla kaleme kaynak bulma zorunluluğu yeni sinemanın bir başka özelliğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla da tüm bu kalemler bir araya geldiğinde 1990’ların ortalarından itibaren hem ilk filmini çeken yönetmen sayısında artış olmuş hem de bu

¹⁴³ Akt: Suner, 36 s.

artışa paralel bir seyirci kitlesine sahip olunmuştur. 1996 yılında yeni Türk sinemasının en büyük kıvılcımı olarak beliren **Eşkiya** filmi Türkiye'deki sinemanın Hollywood'a Hollywood yöntemleriyle kafa tutuşunun bir simgesi olarak belirdi. Özellikle de 1980'lerin görsel kodlarında da belirgin bir şekilde iyice yavaşlayan sinema, birden başdöndürücü bir hıza (mecazi anlamda da) yükseliyordu. Hollywood sinemasının izleyiciye öğrettiği görsel ritim yerli filmlerde de aranır olmuş, bunu yakalayan filmler, özellikle de genç seyirci tarafından gişede ödüllendirilmiştir.

Bu dönemi Hilmi Maktav finansman ve mentalite farklılıklarının yanısıra gişeyi de hedefleyen reklam çalışmalarının beslediği gerçeğine işaret ederken şunları söyler; *“Eğer film iş yapacaksa, yani üç koyulup beş alınacaksa başarı garantilenmişse hiçbir fedakârlıktan kaçınılmamalıdır... Başarıyı garantilemenin yolu da elbette daha film başlamadan başlatılan reklam kampanyası ile medya desteği sağlanır. Bu tanıtımda bütçenin genişliğine ve teknolojiye yapılan vurgu çok önemlidir.”*¹⁴⁴ Hollywood anlaşıldığı gibi salt biçimsel olarak değil aynı zamanda pazarlama stratejileri ile de yerli sinemanın yerleşik alışkanlıklarını değiştirip, oyunun kuralını öğretmiştir.

90'lı yılların ortalarında milyonlarca seyirciye ulaşan **Eşkiya** ve akabindeki **Vizontele** filminin geniş izleyici kitlesine ulaşması salt iyi senaryo ya da popüler oyuncular değil aynı zamanda insanları merak ettirme sürecinin medya üzerinden iyi yönetilmesi ile de sağlanmıştır. Bütçesi genişleyen pek çok film başarılı reklam kampanyaları sayesinde, daha gişe öncesi seyircisini beklenti yaratarak belirlerken, daha minimalist filmler yapan yönetmenler için piyasanın şartları uygun olmayacak, gösterilecek sinema salonu bulma güçlüklerinin yanı sıra istenilen seyirciyi -yurt dışından büyük ödüller alınsa bile- bulma da zorluk çekeceklerdir. Altın ayı ödüllü filmi **Bal**'ın tekrar gösterime girmesi sırasında Semih Kaplanoğlu; *filmimi yüzellibin kişi seyretse, bir sonraki filmimi garantilerim* diyerek bu dönemin diğer kanadını oluşturan yönetmenlerin film yapma stratejilerini kendi gerçekliği ile açıklayacaktır.

1990'lı yıllarla birlikte yeni kuşak yönetmenlerle birlikte; Nejat Ulusay'ın da dediği gibi *“kişisel üslupların cesurca ifadesini bulduğu, auteur sinemacılara özgü tematik ve görsel ilgilerin, takıntıların bir filminden diğerine sürdürüldüğü, kitlesel bir seyirci topluluğunu hedeflemeyen ancak kendi seyircisi de olan bir*

¹⁴⁴ MAKTAV, Hilmi; “Türk Sineması'nda Yeni Bir Dönem”, **Birikim Dergisi**, Sayı: 152-153, Birikim yay., İstanbul, Aralık2001-Ocak 2002, 230-231 s. (b)

*sinema ortaya çıktı.”*¹⁴⁵ Bu dönem sinemacıların az önce de bahsedilen farklı finansman kaynaklarına yönelip, daha minimalist filmler çekiyor oluşu da pek çok yazar tarafından Türk Sineması’nda ‘bağımsız film’ kavramının varlığı üzerinde düşünmeye itti. Burada uzun bir bağımsız film tartışmasının çok yeri olmamakla birlikte dönemin temel politik kaygısının bu olmaması ve salt finansman kaynaklarının konjonktür gereği farklılaşmış olması, bu filmleri bağımsız film kategorisinde değerlendirilmesine yetmeyecek argümanlar olduğunu düşündürmektedir. Bu yönetmenlerin bağımsız film üretme derdinden çok, kendi içinde yaşadıkları toplumun dayatmacı bağımlılık ritüelleri ve bir yere ait olma sorunları üzerine düşünmeyi tercih ettiklerini söylemek daha geçerli bir tespit olacaktır.

2.3.2. 1990 Sonrası Türk Sineması’nda Birey Sorunsalının Toplumsal Cinsiyet Kodları Bağlamında Oluşturduğu İmge Sunumları

1990 sonrasında gelişen ve değişen sinemanın temel ilgi alanını tekilliği ile insan oluşturmaktadır. Bu tezde de üzerinde defalarca durulduğu gibi toplumsallaşma-manın dolayısıyla da bireyleşememenin getirdiği sıkıntıların tüm toplumu anlamlandırmamızdaki temel belirleyen olması gerçeğinden hareket etmek gerekmektedir. Mevcut toplumsal yapı içerisinde insanların devletin-onun güdülediği toplumun, acımasız stratejileri karşısında birbirinden kopuk ve tutarsız, kaçışçı ve zaman zaman ahlaksız olabilen taktikleri sinematografik olarak zengin bir tematik alan yaratmaktadır.

*“90’ların sonlarından başlayarak yaygınlaşan ve etkinleşen sınıf meselesine, kadına, topluma ve kente yabancı ve dışarıklı bir bakışın olduğu filmler aynı zamanda lümpenlik ve hiçlik kutsamalarının da yeniden ve yeniden üreticisi oldular.”*¹⁴⁶ Bu dönemin anlattığı insan hikayelerinin hep mutsuzluk ve umutsuzluk üzerinden şekillenen tematik yapısının; Zeynep Tül Akbal Süalp’in de belirttiği gibi hiçlik travmalarını kutsuyor ve imgeleştiriyor oluşu, bu toplumun içinden çıkan yönetmenlerin 80’lerin umutsuzluk geleneğinden henüz sıyrılamadığı gerçeğine bizi

¹⁴⁵ ULUSAY, Nejat; **Sinema**, <http://kvmgm.kultur.gov.tr/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F009750E54D47BA0F0A73>, 18.11.2010

¹⁴⁶ Süalp, 133 s.

götürür. “(...) bir insanın yaşamının bir aşamasında olumsuz öykülerle karşılaşmış olması, bir başka aşamada farklı şeylerle karşılaşmayacağı anlamına gelmez. Oysa bu düşüncenin Türk Sineması için de geçerli olduğunu söyleyebilmek kolay bir iş değildir.”¹⁴⁷ Bu durumu Oğuz Adanır modernleşme çabalarına, bir yapıdan diğerine geçişte ortaya çıkan bunalım ve nevroza bağlarken; benzer bir şekilde Zeynep Tül Akbal Süalp de; savaş gibi büyük toplumsal travma ardından toplumda geri çekilme, kendisini dışarıda tutma gibi durumlarla karşılaşılması ile açıklamaktadır. Dahası bu durumu; özellikle de şiddet temelli pek çok filmin estetik oluşumunu da yine travma sonrası gelişen bir tür olan kara film estetiğine de yakın bulur. Toplumsal travmaların ardından oluşan kitlesel histeri nöbetlerinin, toplum içerisindeki insanları da değişik ve rasyonel olmayan eylemlere yönlendirmesi anlatıları da farklılaştırmıştır.

Türkiye’de yaşayan insanların, kitlesel olarak borderline yani sınırda kişilik (idealleştirme ile aşağılama arasında sürekli değişen bir ilişki, tehlikeli boyutlarda kendine güven eksikliği ve dengesizlik, ruh halinde sürekli ve büyük değişimler. Aşırı ve yoğun öfke, kızgın ve saldırgan patlamalar, ayrılıkta yada kayıp anında panik duygusu, sürekli olarak kendini boş hissetme.) bozukluğundan muzdaripmişçesine kitlesel histeri patlamaları yaşamaları, sevinç ve hüznün arasında dengenin kurulamaması, her işin ucun da aşırılıkla yaşanmasını sinemamızda da tüm süreç içerisinde gözlemlenmektedir. Sinemamızın bu sınırda kişilik rahatsızlığından kurtulamamasının kendi içerisinde yeni hikayeler bulma çabası değil de, dünyayı algılayış biçimi, yani ideolojik (ilişkiler ağının) metnin bozukluğu ile bir ilgisi olduğu gerçeğini görmek gerekmektedir.

90’ların ilk yarısında Atıf Yılmaz’ın **Düş Gezginleri** (1992) ve Gece, **Melek ve Bizim Çocuklar** (1993); Orhan Oğuz’un 1992 yapımı filmi **Dönersen Islık Çal** gibi filmleri kentin marjinal ötekilerini konu edinmeyi tercih ederken 1990’ların ortalarından itibaren gündelik hayatın her alanından daha tanıdık hikayelerle günümüzün pek çok tanıdık yönetmeni ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Zeki Demirkubuz, **C Blok**(1994), **Masumiyet** (1997), **3. Sayfa** (1999), **Yazgı** (2001), **İtiraf** (2002), **Bekleme Odası** (2004) ve **Kader** (2006); Nuri Bilge Ceylan **Koza** (1995), **Kasaba** (1997), **Mayıs Sıkıntısı** (1999), **Uzak** (2002) , **İklimler** (2006), **Üç Maymun** (2008); Reha Erdem **A ay** (1988), **Kaç Para Kaç**

¹⁴⁷ ADANIR, Oğuz; **Kültür, Politika ve Sinema**, +1 Kitap, İstanbul, 2006, 15 s. (d)

(1999), **Korkuyorum Anne** (2004), **Beş Vakit** (2006), **Hayat Var** (2008), **Kozmoz** (2010); Serdar Akar **Gemide** (1998), **Dar Alanda Kısa Paslaşmalar** (2000), **Maruf** (2001), **Barda** (2007); Yeşim Ustaoglu, **İz** (1994), **Güneşe Yolculuk** (1999), **Bulutları Beklerken** (2003), **Pandoranın Kutusu** (2009); Barış Pirhasan **Yerçekimli Aşklar** (1996), **Usta Beni Öldürsene** (1997), **O da Beni Seviyor** (2001), **Âdem'in Trenleri** (2007), Derviş Zaim **Tabutta Rövaşata** (1996), **Filler ve Çimen**(2001), **Çamur**(2003), **Cenneti Beklerken** (2006), **Nokta** (2008), Semih Kaplanoglu'nun **Herkes Kendi Evinde** (2001), **Meleğin Düşüşü** (2005) **Yumurta** (2007), **Süt** (2008), **Bal** (2010); Ümit Ünal'ın **Dokuz** (2001), **Ara** (2008), **Gölgesizler** (2008), **Kaptan Feza** (2009), **Ses** (2010) gibi pek yerli filmler ise kendi üsluplarını yaratmaya çalışan, içinde yaşadıkları toplumu derinlikli eleştirilerle değerlendiren yönetmenlerin ürünü olan yeni sinemanın umut veren kanadı olmuştur.

Sayılan tüm bu filmlerin aslında en önemli ortak özelliği ise pek fazla kategorize edilemeyeşleri ile birlikte homojen olmayan yapılarıdır. Bu dönemin bir diğer özelliği birbirlerine çok fazla benzemeyen üslupları ile bir şeyler anlatmaya çalışan yeni kuşak yönetmenlerin yetiştikleri topluma ve insanına olan bakış açıları daha gerçekçi ve muhaliftir. Diğer taraftan bu sayılan yönetmenlerin minimalist çalışmaları dışında, televizyon dünyasının yıldızları üzerinde şekillenen **Kurtlar Vadisi Irak**, **Deliyürek Bumerang Cehennemi**, **Emret Komutanım: Şah Mat**, **Hababam Sınıfı** serileri, **Recep İvedik** serileri, **Vizontele** serileri, **Maskeli Beşler** serileri, **G.O.R.A.**, **A.R.O.G** v.b. bunlara eklenecek pek çok film geniş bir izleyici kitlesine ulaşabilmeyi başarmıştır. Zeynep Tül Akbal dönemi hem yukarıda sayılan minimalist çalışmaları ve milliyetçi muhafazakar olarak nitelenen filmlerle birlikte, grotesk kahramanlı komedilerle çaplanan popüler kültür üretimlerini genel olarak şu şekilde değerlendirmektedir:

“Bu filmlerin ortak paydası onların toplumsallığını ve tabi ki bireyliğini yitirmiş küçük insan öyküleri olmaları noktasında yatıyor.(...) Topluma ya da seyirciye kahraman olarak layık görülen de saldırgan katiller, tecavüzcüler, yaygınlaşmış mafya fedaileri, bu hayatta kimse için bir şey yapmayı seçmiş, kendinden gayrisine kafayı takmayan, hiçbir üretimde bulunmayan, hayatı tüketen bireyler.(...) Duruşunu, toplumsal dolayısıyla politik varoluşunu yitirmiş bir ‘kaybetmişlik’ hatta ‘yoksulluk’, kimsesizlik söylemi, tahlil ve duruş üretmediği için savrulan yerçekimsiz ağır lümpen hallerini yeniden üretiliyor.”¹⁴⁸

¹⁴⁸ Süalp, 141.s.

Zeynep Tül Akbal Süalp'in de belirttiği gibi Yeşilçam'ın ürettiği kahramanlara tezat ve ahlaklı olmak zorunda olmayan anti kahramanlar geçidi özellikle de 2000'li yıllarla birlikte iyice kendisini gösterir. (Laleli'de Bir Azize, Gemide, Barda v.b.) Özellikle de Gemide filminde gemi kaptanının yapmış olduğu özeleştirisi de bu bağlamda oldukça ironiktir: *Karı orospu becerdik; herif pezevenk öldürdük; paralarını aldık, demezler mi siz misiniz bu kentin zaptiyesi diye!* Zeynep Tül Akbal Süalp de bu anti kahramanların temel sorunu olarak da kaptanın söyleyemediği gibi tüketmemek yani tüketme açlığı olduğunu söyler. Eski dönemin tefekkürücü anlayışı yerini çılgınca ya da ahlaksızca tüketmeye (kadın, içki, uyuşturucu, para) ya da tüketme tutkusuna bırakmıştır.

2000'li yıllarla birlikte geçmiş dönemin çoğunlukla devlet-ata ile barışık kuşağı artık otoriteyi istememekte, yerleşik her türlü kurumla adeta savaşmaktadır. Hatta bunu yaparken devlet- millet gibi kutsiyet arz eden alanlarda bile bir devlet himayesinden ziyade, kendi düzeninin kendinden başka efendisini kabul etmeyen monarklar üretmektedir. Polat gibi bu devlet için ama bu devlete rağmen yaratılmış bir hiper karakter, kendi bildiklerinden asla şaşmayan yeri geldiğinde devletini de yanlıştan kurtarabilen bir figür olarak imgeleştirilir.

Diğer yandan yeni sinemanın eril bir sinema yarattığı gerçeğinden hareketle, eril figürler uç karakterlerle çizilmekte ama her halükarda şiddetle donatılmaktadır. Kayıp baba figürü de mafyavari yapılarda tekrarlanırken şiddetle kutsanmış kahramanlar geçmişin mert, mazlum babası nostaljisinde tekrar tekrar pazarlanmaya devam etmektedir. Özellikle de Yavuz Turgul'un son 15 yıllık sinematografisi, geniş kitleleri salonlara çeken sonsuz ve kurtarıcı baba figürünün Şener Şen cismaniliğinde sunulan formülasyonları (**Eşkya, Kabadayı, Gönül Yarası**) ile yeniden üretilmekte ve her üretilişinde insanları aynı katarsise yönlendirmektedir.

Bunun dışında dönemin koşullarına uygun gelişen 'parayı ne olursa olsun bulma düzeni'nde devlet ya da onu belirleyen tüm kurumlar gönül bağı olmasına karşın yerleşik makyevelist ruhun karşısında tutunamaz. Gündelik gerçeklikte ortaya çıkan kendisinden başka kimseyi umursamayan bir toplumun bencilliğinde beliren insan figürünün; sinemada adeta sonsuz ve fütursuz bir geçidi ile karşı karşıya bırakılmaktayız. Nurdan Gürbilek, dönemin bu yeni kahramanlarını;

“Her şeye rağmen adalet dağıtan, mazlum ya da mağdur, ama masum yetimlerden, çektikleri çileye rağmen onurlu davranan kırılğan Doğulu çocuklardan değil, toplumun yeni korku nesnelere karşı savaş açan, şehri pislik ve kargaşadan korumak için her yola başvuran, suça ve hınca kilitlenmiş güçlü Türklere, artık kendini masum olmak zorunda hissetmeyen delikanlı tipinden alacaktır.”¹⁴⁹

diyerek özetlemektedir. Diğer yandan **O Şimdi Asker, Kurtlar Vadisi Irak, Deliyürek Bumerang Cehennemi, Maskeli Beşler Irak'ta, Yandım Ali, Amerikalılar Karadeniz'de, Emret Komutanım: Şah Mat** gibi filmlerin milliyetçi stratejiler üzerine oturuş hikâyeleri ve konjonktürde yıkılan ulusal onurun kurtarılış hikâyelerinin şanlı geçmiş bağlamıyla pazarlanışı, toplumsal aktörleri birey olmaktan uzak rasyonel olmayan bir aidiyete sürüklemektedir.

Toplumun; topluluğu oluşturan fertlerin üzerinde bir yerde konumlandırılışı, fertlerin özgür eylemde bulunmalarının önündeki en büyük sorundur. Dolayısıyla da toplumsal baskı, gerek toplumsal cinsiyet üzerinden gerekse devlet tarafından ideolojik aygıtlar yoluyla oluşturulsun özgür iradede pek söz edilemez. Doğal olarak da “ kökenle, ulusla kurulan aidiyet ilişkilerinin tümünde, söz konusu aidiyetin, aslında vazgeçilemez, terk edilemez olmasından kaynaklanan kaçınılmaz bir ‘metazori’ durum söz konusudur. İçine doğulan aidiyet ilişkileri özneliği biçimlendirici bir rol oynar.”¹⁵⁰ Aidiyet hissini özellikle de kaybedecek şeyi olmayan toplumsal aktörlerce bir yere ait olmanın, bu toplumda varolabilmenin koşulu olabilmektedir. Yani başlangıçta metazorik olarak kurulan ilişki Michel de Certeau'nun kavramsallaştırması ile strateji karşısında birer taktik malzemesine dönüştürülebilmektedir. Kültürel temsil alanı da bireyin toplumun içine sızmada sıkıntı çektiği, toplumla ve onun parçalarıyla kurduğu metazorik ilişkinin yarattığı bunalımı her bir parçasında fazlasıyla yansıtmaktadır. Özellikle de milliyetçi stratejilerle beslenen aktörler için bu durum içselleştirilmiş ve taktikselleştirilmiş olduğu için dayatılan yapıya karşı direnç mevcut kültürel temsillerin gerek tv gerekse sinema perdesinde yarattığı imgelerle en alt seviyede gerçekleşmektedir. Bu aktörlerin boşalımı salt televizyon üzerinden sağlanmakla kalmayarak 2000’li yıllarla birlikte 4,5 milyon kişinin bizzat eylemde bulunup, izlediği filmlerin varlığı ile milliyetçi stratejinin erillik pompalayan en önemli enstrümanlarından biri olmuştur.

¹⁴⁹ GÜRBİLEK, Nurdan **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 51 s. (a)

¹⁵⁰ Suner , 177 s.

1990'larla birlikte üretilen filmlere bakıldığında; geleceğin arzu değil de korku uyandıran bir kurguyla yansıtıldığı görülmektedir. Şimdi, gündelik olana sığınmakta ya da geçmişin saf çocukluğu ile şanlı tarihi arasında yaşatılmaya çalışılmaktadır. Zaten sıradan insanın gündelikliliğinin tahakkümünde gelişen çağdaş ulusal sinema da çevrenin dünü, merkezin yarınla ilgilenmesi gerçeğinden hareket etmektedir. Dolayısıyla da “geçmişe marazi bir nostalji hissi ile de olsa bağlı kalmayı, dolayısıyla tahayyül dünyasında ona terapik amaçlarla da olsa küçücük bir oda ayırmayı”¹⁵¹ seçen ve seven bir toplumsal yapının varlığına tanık olunmaktadır. Özellikle de milliyetçi strateji ile yüklü ekonomik anlamda sıkıntıları olan, alt sınıfa ait aktörler için arkasına saklanılan şanlı geçmiş hikâyeleri, akabinde kitlesel histerilerle birleştiğinde kaçınılmaz olarak erillik ve onun payesi, şiddetin imgeselleştirilmesi görsel anlamda tamamlanmış olmaktadır.

Asuman Suner “Hayalet Ev” çalışmasında yeni sinema olarak adlandırılan dönemin popüler filmlerinde, geçmişin salt çocuk imgesi ile değerlendiriliyor oluşunda belirttiği gibi toplumsal olarak güç ya da otorite karşısındaki genel hissiyatımızın bitimsiz bir çocukluktan ibaret olduğunu söyler. Aslında bu okumayı bir diğer açıdan değerlendirecek olursak bu toplumsal yapı zaten tekil aktörler olarak da ‘birey’ olmayı çok da başaramamışken, sinemanın hala çocuk imgesinin arkasına sığınmasına şaşırılmaması gerekir. Kültürel temsillerin toplumsal temsillerden etkilendiği gerçeği de bu durumun normal olmasını gerektirmektedir. Doğal olarak çocuk kalmayı seçen bir toplum için çocuk imgesinin anlamı pek de değişmemiştir.

Erkek hikâyelerinin anlatıldığı, eril bir sinemanın varlığından bahsederken; erilliğin genelde milliyetçi strateji ve hala ataerkil düzenin taşıyıcısı olma misyonunun terk edilmediği anlatıların üretildiği de yadsınamaz bir gerçektir.

Kadının imgeselleştirilmesinde ise yeni sinema da maalesef çok parlak bir durum sözkonusu değildir. Eril figür bu kadar yüceltilir ve kahraman özlemine gidermeye yönelik kutsamalar- anti kahramanlar olsalar da- ile erkeklik müsfeddesi olma arasında gidip gelen ama her defasında şiddete mahkum eril sinema; kadını, sürekli negatif kurulmuş özneler olarak lanse etmektedir. Kadının genelde dikkate değer bir formda sunulduğu filmlerde, temayı zenginleştiren kötücüllüğün kaynağı, eril kişiyi güdüleyen bir mekanizma olarak sunulduğu görülmektedir. Dahası kadın

¹⁵¹ Argın, 230-231 s.

bedeni, Yeşilçam'dan daha teşhirci ve ahlaksız olarak sunulmaktadır. Özellikle de toplumsal cinsiyet kodlarının dışına çıkartılan kadının ilgi odağı olduğu hikâyelerin popüler kültür kanadından yansıyan müstehcenliği gişe için de katalizör görevi görmektedir. Özellikle kadın bedeninin cinselliğinin pazarlandığı yapımların Hilmi Maktav'ın yeni sinemanın reklam stratejilerinde açıkladığı etkiyi sağladığına hiç şüphe yoktur. **Kahpe Bizans, Mum Kokulu Kadınlar, Ağır Roman, Yandım Ali, Şellale, Gecenin Kanatları** gibi filmler kadın bedeni üzerinden pazarlanan stratejileri, daha film gösterime girmeden servis edilen görüntüleri ile et fetişizmini pompalamaya devam etmişlerdir. Bu pazarlama stratejilerine ilişkin ilginç bir olay ise; Yandım Ali filminde, Ukraynalı model Anna Babkova ile çekilen sevişme sahneleri ile ilgili Kenan İmirzalıoğlu'na (tüm basın mensuplarının kıskançlıkla karışık büyük bir şehvetle yönelttiği) ne hissettiğine ilişkin soruya, oyuncunun, o bayanın da best model of 1995 birincisi ile seviştiği yönündeki cevabı ise eril zihniyetin dönüşümden ne kadar uzak olduğuna ilişkin bir başka ayrıntıyı barındırır. Bu durum, hem oyuncunun hem de basın mensuplarının eril dünyalarından fıskıran ilkel tortularının katranlaşmış bir erillik pazarladığının 2000'li yıllardan örneklediği bir durumdur. Zaten tüm film evreni boyunca seyircinin aklında ne mütareke İstanbul'u ne de Kurtuluş Savaşı kalmaktadır; izleyicide geriye kalan, Yandım Ali'nin şehvetli gönül maceralarıdır.

Kadının mekânsal olarak konumlandırılışında da temel cinsiyet rejimine sadık kalındığı, yeni sinema için de geçerli bir saptamadır. Kadınlarda eviçi hizmetin kabullenışı ya da kadın imgenin sürekli ev içi mekânda hizmet alanına odaklı (mutfak gibi) konumlandırılışı da toplumsal cinsiyet ayrışmasıyla uyumlanarak bu ataerkil kodları defalarca üretmektedir. Kadının erkeğ-in-e hizmet etmesinin doğallaştırıldığı bir toplumsal yapıda aslolan da hizmeti alanın mutluluğu çevresinde şekillendirilmiş bir gündelik hayat pratiğidir. Ayrıca bu pratik öyle bir pratiktir ki kadın bedeni üzerinden girişilen (türbanlı-açık, modern-gerici) her türlü ideolojik propagandayı nötürlemektedir. Çünkü

“Otoriter modernlik anlayışı, mazbut, sadık ve sessiz modern kadın kimliği etrafında o kadar büyük bir toplumsal uzlaşma yaratmış ki artık kendi 'ötekisi' olan geleneksel kadın ile farkı fark edilmeyen bir noktaya gelmiş. Eril otoriterliğin dayanak yaptığı modern kadın ve aile anlayışı zaman içinde kendi 'öteki'leri tarafından da benimsenmiş; hayata geçirilmiş. Bugün

aralarında kala kala başörtüsü takıp takmamaya ilişkin şekilsel bir fark kalan karşıt kadın kimlikleri, aynı modern kadın kimliğinin içinde erimiş, farksızlaşmış."¹⁵²

Dolayısıyla kadın aktörün kategorize edilerek birey olma durumunun tartışıldığı temel alanın kendisi de eril tahakkümden kurtulamamış, aksine eril tahakküm alanın düzenleyici suçuna ortak olmuştur. Kadın aktör sadece kurulu sistemin stratejileri ile değil aynı zamanda mücadele verdiği eril aktörün kendisine yönelik çelmeleyici taktikleri ile de savaşmak zorundadır. Bunun dışında bile tasvir edilen kadın için *giyim tarzları, makyaj ve beden duruşlarıyla işaret edilen kadınlık ifadeleri, küresel medya ya da reklamlardaki modern kadınlık imgeleri kadar, toplumsal konumunun yerel üslubunu ve ideolojik tercihlerini de ortaya koyar.*¹⁵³ Modern sunumdaki kadın için de, bezenmiş bedenlerin arkasında saklanılan yerleşik cinsiyet rejimine sadakat söz konusudur. 1980'li yıllarda kadının ekonomik ve cinsel özgürlüğünün onu bağımsız bireylere dönüştüreceğine ilişkin genel kanı ile üretilen filmlerde, kadına önerilen yalnızlığın 2000'li yıllarla birlikte, ailesi içerisinde ve toplum tarafından onanma onurunu bekleyen, buna karşı eylemde bulunduğu ise tüm kötülüklerin kaynağı olarak gösterildiği görülmektedir. Zeki Demirkubuz'un pek çok araştırmacı tarafından erkek melodramı yapıyor denilerek eleştirildiği filmlerinde de eril özne hayatta en büyük darbeyi kadınlardan yiyerek dağılır. Ki o kadınlar pragmatizm ve makyavelizmi ilke edinmiş 'aşağılık' insancıklardır. Tüm modern görünümlere rağmen; **İtiraf**'taki sadık kalamayan eş Nilgün, **Üçüncü Sayfa**'da tüm kötülüğün organizatörü Meryem ve uğruna ölünesi kadın, tüm erkeklerin kıyameti Uğur (**Masumiyet, Kader**) kara filmin kötücül kadınlarından daha fazla kötülük saçmaktadır.

Diğer yandan popüler kültürle birlikte geniş kitlelerce kabul edilen ve eril figürün nasıl yansıtıldığının aktarıldığı filmlere bakıldığında ise; kadının kamusal alanda minimal pay sahibi olarak öne süren ve ilk bölümde açıklandığı gibi ekonomik katılımla birlikte iyi bir anne, sadık bir eş ve vatanperver bir aktör isteğinin 2000'li yıllardaki görünümü gibidir. Özellikle de milliyetçi alt metne sahip bu filmlerde (**O Şimdi Asker, Kurtlar Vadisi Irak, Deliyürek Bumerang Cehennemi, Maskeli Beşler Irak'ta, Yandım Ali, Amerikalılar Karadenizde,**

¹⁵² Sancar, 48 s.

¹⁵³ Kandıyoti , 240 s.

Emret Komutanım: Şah Mat) yerleşik düşüncede kadının vatanla eş tutulması gerçeği ve namusu her an tehlike altında sunulan ve erkeğe ise erkek olma şansını bahşeden bir katalizör görevi verilmiştir. *Kadınların özel alanla bir tutulması, ulus/cemaatin fedakâr bir anne/sadık eş ile hemhal olmasını destekler; bu durum onu savunmak, hatta onun için ölmek, son derece doğal bir tepkidir.*¹⁵⁴ Kurtarıcı eril aktör için ise birbiriyle eş tutulan bu iki kavrama sıkı sıkıya sarılmaktan başka çare yoktur.

Kadınların olmak istedikleri ile bu toplumun onun olmasını istediği şey arasındaki gerilim bile hala azalma belirtisi pek gösterememektedir. Filmsel metinlerden bize yansıyan ise mevcut ideoloji ile erilliğin kendi mücadele alanlarında kadının denetim altında tutulması kaçınılmazdır. Bu da kültürel temsil alanında da devam ettirilen bir stratejinin uzantısı olarak görmek pek de yanlış olmayacaktır. Dilek İmançer gibi bazı akademisyenler ise; Türk Sineması'nda kadın sunumunun kendi sessizliği içerisinde bile kayda değer bir varlık gösterdiğini ve dahası bu suskun kadınları yani; *“kuşatılmışlık içindeki suskun kadınları, ‘mutlu son’dan uzak, trajediye güdümlenmiş hayatlarını sürdürürken, geliştirdikleri sessizlik direnişiyle, kültürel gelenek içinde konumlarını izleyici için bir sorgulama kürsüsüne dönüştürmekte”*¹⁵⁵ olduğuna ilişkin pek de paylaşılacak iyimserlikte değerlendirmelerde bulunmaktadır. Halbuki; kamusal alanda kadın görünümünün çoğullaşmasının kadına ilişkin bilgi birikiminde radikal bir değişim yarattığını düşündürmekle birlikte, modern kadın imgesinin kamusal görünürlüğü ile birlikte oluşan suskun, sessiz ve edilgen hâlinin iyice içselleştirilmiş olduğu açıktır. Maalesef ki kültürel temsil alanında da güçlü, taktik üretebilen kadın aktör imgesinden uzak salt bedensel pazarlama stratejilerinin metası olmakla, ulvi ulusun namuslu analarına dönüşmek dışında, kadın aktörlere pek de şans tanınmamaktadır.

¹⁵⁴ Kandiyoti, 172 s.

¹⁵⁵ İMANÇER, Dilek; “Türk Sineması'nda Suskun Kadın İmgesi”, **Manas Dergisi**, <http://yordam.manas.kg/ekitap/pdf/Manasdergi/sbd/sbd12/sbd-12-17.pdf>, 12.04.2010

2.3.3. 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Gündelik Hayatın Tahakkümü ve Bu Bağlamda Ortaya Çıkan Birey Toplum Gerilimi ile Şekillenen Şiddet Kutsamaları

*“İzleyici bakımından sanatsal biçimin algılanışı yapının içindeki ipuçlarından ve önceki deneyimlerden –gündelik hayattan ve diğer yapıtlarından gelen deneyimle- ortaya çıkar.”*¹⁵⁶ Doğal olarak gündelik hayat; bir topluluk içerisinde yaşayan herkes için kaçınılmaz/metazorik bir bilgiyi gerektirir. Film izleme ritüelinin ve filme ilişkin biçimsel kabullenişin dışındaki bu ön bilginin varlığı da sinemasal metinlerin algılanmasını sağlar. Gündelik hayat sanatsal alanın merkezine taşınırken sadece karmaşık ve kuşatıcı olmasının dışında yaratıcı bir alanı da işaret ettiği için de vazgeçilmez bir kaynak teşkil eder. Aslında gündelik yani sıradan olanın ilgi çekmesi ya da üzerinde düşündürmesi kolay bir eylem değildir. Çünkü gündelik hayatı tuhaf bir şekilde, *geri çekilmeksizin onu edilgin bir biçimde “yaşayarak” olduğu gibi kavramak imkânsızdır.*¹⁵⁷ Onu kavratana ya da gündelik hayatın kendi akışı içerisinde anlık olarak üzerinde düşünölmeyen pek çok şeyi, sinema perdesinde sabitlemekte ve üzerinde tekrar (belki de ilk kez) düşündürmektedir. *“Gözün toparlayıcı, bütünleştirici imgelemlerinden kurtulduğunuzda, günlük yaşamın yabancı, farklı bir yönüyle karşılaşırınız. Günlük yaşamın bu yönü çok fazla yüzeye çıkmaz ya da görünen yüzeyi belli bir yönde ilerlemiş bir sınır bölgesinden ibarettir, görünür olanın sınırında bulunan bir kıyı bölgesidir.”*¹⁵⁸ Bu nedenle de sinema için gündeliğın, sıradanlığın perdesinin kaldırıldığı ana tanıklık etme durumu söz konusudur.

Gündelik hayat birey toplum geriliminin yaşandığı ve bunun hangi koşullarda/hangi taktikler ve zorlamalarla yaşanacağıının belirlendiğı alandır. Birinci bölümde de aktarıldığı gibi; *“Türkiye’de radikal siyasal hareketlerin değıştirme iradesinin, topluma değil devlete yöneldiğı gerçeğinin sonuçlarını tartışmak önemlidir. Siyasal radikalizmin erkek birey ile devlet arasındaki egemenlik ve iktidar ilişkilerini demokratik tarzda düzenlemeyi amaçlamış olduğı ortadadır.”*¹⁵⁹ Doğal olarak gündelik hayat içerisinde toplumsal aktörlerin devletin stratejileri karşısında

¹⁵⁶ BORDWELL, David ve Kristin Thompson, **Film Sanatı**, Çev: Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De-Ki Yay., Ankara, 2008, 59 s.

¹⁵⁷ Lefebvre, 38 s.

¹⁵⁸ Certeau, 188 s.

¹⁵⁹ Sancar, 49 s.

taktik geliştirme kabiliyetleri kadar, buna vakıf olup olmadıkları da önemlidir. Devlet yapılanmasının izin verdiği ölçüde hayata geçirilen taktiklerin dışında stratejiye rağmen geliştirilen taktikler mevcut siyasal iktidar ya da onun düzeninin taşıyıcısı eril tahakküm tarafından şiddet ile bastırılabilir.

Michel de Certeau'nun strateji, Louis Althusser'in ideoloji, Pierre Bourdieu'nün habitus kavramlarının daha önceki derin muhasebesinde de belirtildiği gibi toplumsal aktörlerin yaşadıkları alandan soyutlanamayacakları ve içinde dolaştıkları bu alanda, eğilip büküldükleri, etkileyip etkilendikleri gerçekliğinden uzaklaşamaz. Bizi burada ilgilendiren de zaten bu toplumsal aktörlerin toplumsal alanda strateji karşısındaki bu eğilip bükülmeleri yani taktikleridir. Bu taktiklerinin bir bölümünü de sanatsal araçlarla kullanırken bir bölüm taktiklerinde de sanat ana malzeme olabilmektedir.

1990 sonrasında artan film üretimi sinemayı; sanat sineması ve popüler kültür sineması olarak ikiye bölse de tüm filmlerin tuhaf bir şekilde gündelik hayatın sıradanlığının etrafında dolaşmaktan keyif aldıkları gözlenmektedir. Oğuz Adanır'ın da altını çizdiği gibi sinemanın zamanının; şimdiki zaman olduğu, şimdikiyi anlattığı gerçeği de aslında tüm bu filmlere bakıldığında yabancı gelmemektedir. Tarihi bir perspektif bile çizilse, filmler genelde o anın şimdisinde; gündelikliğinde geçmektedir. Bu da bu filmlerin arkalarına sığındıkları o anla birlikte, aslında pek de üzerine düşünmedikleri bu sıradanlıkla kendileri daha geniş bir alana hitap ederken bulurlar. Gündelik hayatın sıradan ve tekrarlayan ritminin arkasına saklanmayı bulmak; toplumu ve o toplumun insanını da anlamayı kolaylaştırır. Lefebvre'nin daha önce de bahsedildiği gibi *gündelik hayatın eleştirel çözümlemesinin ideolojileri açığa çıkaracağı; gündelik hayat hakkında bilgi ise; ideolojik bir eleştiriyi ve sürekli bir özeleştiriye kapsayacağı*¹⁶⁰ tezi gündelik hayatın sıradan olarak ortaya koyduğu yalınlık, gerçeğe ulaşmaya çalışan özneyi kendiliğinden gerçekliğe yaklaştırırken; tüm bu süreç de sıradanlığın altından sızan ideolojik metni ortaya çıkarır. Tüm sıradanlık ve gündelik hayat kutsamalarına bakıldığında bu filmsel metinlerden gelen sızıntı bizi toplumsalın kodlarına götürecek en değerli veri olmaktadır.

¹⁶⁰ Lefebvre, 39 s.

Özellikle 2000’li yıllarla birlikte iyiden iyiye artan şiddet sunumlarının ve dahası şiddet kutsamalarının temelinde gerek siyasal konjonktür gerekse toplumsal aktörlerin hukuk kavramı üzerindeki algı farklılıklarının belirleyiciliği söz konusudur. Daha önce *Gemide* filminde kaptanın söyledikleri düşünülürse toplumsal aktörler için kentin ve çevrenin zaptiyesi rolü adeta kanıksanmış bir durum olarak sinemadan yansıtılmaya devam edilmektedir. Zaten 90’lı yıllarda iyice yükselen ve günümüze kadar gelen düşük yoğunluklu savaş ve mafya ortamı, kentin geniş bir illegal yapıya ulaşması gibi gündelik hayat pratikleri sinemayı da bu alandan soyutlamamıştır. Hanna Arendt’in kötülüğün sıradanlaşması kavramı bir kez daha hatırlandığında, gündelik hayatın sıradanlaştırdığı kötülük, sinema perdesinde estetize edilmektedir. Özellikle Serdar Akar’ın filmlerine bakıldığında şiddetin eril argoyla harmanlanmış ve kadına yönelmiş versiyonlarının yeniden üretildiği görülmektedir. Özellikle tam bir erkek filmi olan **Gemide** ve **Barda** filmlerine bakıldığında filmlerin gerek erkeklik gösterileri ve eril hiyerarşiye sadakatleri aynı zamanda da cinsellikle kurulan saplantılı ilişkileri ile yönlendirilmiş şiddet sunumlarının ötesinde çok da bir şey düşündükleri söylenemez. Kaptanın gemiyi ülkeye benzetişine ise belki de filmi kendi toplumunu açıklamak üzerinden kurduğu iyi bir metafora dönüştürmektedir. Çünkü aynı ülkesi yani yaşadığı habitustaki gibi gemide de kadına yer yoktur; olsa bile kadına reva görülen şey bellidir. Erkekler ise erilliklerini sıraya dizmiş, afyonlu kafalarla bu dünyanın da (ki onu da kadın olarak kurgulamaktadırlar) kadının da hakkından gelmektedirler.

1990’lı yıllar; şiddet, demokrasi, insan hakları gibi konularda sorunların yoğun bir tartışma gündemine çekildiği fakat buna rağmen çok daha fazla şiddet olayının (milliyetçi ve İslamcı tabanda) yaşandığı yıllar olarak tarihe geçerken, AB sürecine rağmen biriken sorunlar 2000’li yıllara kadar taşındı. Ama belirgin olan bir şey var ki; 1990’lı yıllardan günümüze ilginç bir şekilde, 1970’li yılların kutuplaşan milliyetçi çizginin çok ötesinde, tabana yayılan bir milliyetçilik dalgası ve buna bağlı olarak da bir şiddet dalgası oluşmuştur. Meltem Ahıska bu durumu şöyle açıklar:

“Bu insanların varolan kimlikleriyle, yaşam tarzlarıyla, kültürleriyle yaşamaya devam edebilmesi, kendilerini güvence altına alabilmesi için başvuracakları bir şey olarak milliyetçilik yeniden tanımlanıyor. Aşağı konumda olan, giderek yoksullaşan insanlar içinse bir şey kazanmanın, bir yere gelmenin umudu olabiliyor milliyetçilik. Milliyetçilik belki şu anda hiçbir zaman olmadığı kadar ortak bir dil gibi kullanılıyor. Ama, altında yüzlerce farklı çatışma, yüzlerce farklı ihtiyaç, farklı saik var. Türkiye’de 1970’lerde sosyalizm başka bir dil oluşturabiliyordu. Bugün sosyalizmin böyle bir dil olmamasıyla birlikte, insanların haklarını savunmak ya da yaşamlarını sürdürebilmek için başvurabilecekleri tek geçerli dil sanki milli-

yetçilik gibi görülüyor. Üst orta sınıflar için ortak bir imgelem oluşturmak, “biz”e ait sınırları yeniden çizmek ve bu sınırlar içinde kendi konumunu korumaya çalışmakla ilgili bir şey. Bu yüzden sürekli kıskırtarak, sürekli yeniden düşmanlar yaratarak ortaya sürülen bir dil.”¹⁶¹

Kurtlar Vadisi Irak, Deliyürek Bumerang Cehennemi, Yazı Tura, Emret Komutanım: Şah Mat ve son olarak **Nefes:Vatan Sağolsun** gibi filmlerin içerdikleri sistem eleştirilerine rağmen, ordunun ve onu güdüleyen zihniyet milliyetçiliğin, vazgeçilmez oldukları noktasında hem fikir olmaları gerek ataerkil zihniyeti dayatmaları, gerekse ortak düşman kültürünün birleştiriciliğindeki paylarını yadsımamak gerekmektedir. *“Devlet şiddet ve diğer kontrol mekanizmalarının yegane düzenleyicisi olarak yasalar ve yönetsel düzenlemeler aracılığıyla eril bir hiyerarşi üretir ve çeşitli kanallarla kolektif şiddeti organize eder.”¹⁶²* Bunu yaparken de daha önce de bahsedildiği gibi mevcut şiddetin kaynağını kendi koyduğu yasaya, hukuka bağlar. Bu birleştiricilik, kolektif şiddeti araçsallaştırırken; gündelik hayat pratiğinde ise simgesel şiddet bu tarz kültürel temsil yolları ile pompalamaktadır.

Diğer yandan salt milliyetçiliğin pompalandığı metinler dışında gündelik hayatın eril hegemonya üzerinden pazarladığı simgesel şiddet ve gerçek şiddetin de önemli temsilleriyle karşılaşılmaktadır. Zeki Demirkubuz gibi doğrudan şiddet olmasa da acıyı kutsayan ve bu çalışmanın incelendiği dönem boyunca pek çok film üretmiş biri olarak kendi hikâyelerini, özellikle de erkek kahramanın acılarını resmeden anlatılar da görmek mümkündür. Onun erkekleri Yavuz Turgul’unkiler gibi güçlü eril porotipler değil tam tersi pür safiyet içindeki acılı sıradan insanlardır. Zaten Zeki Demirkubuz’un sinemasal serüveninde de genelde sıradan insanın gündelik yaşamı vardır. Yönetmen bunu bilinçli bir eylem olarak sunarken; sinemasını felsefi bir zeminde şekillendirmek ister. Demirkubuz, bu anlamda Dostoyevski ya da Sartre’ın varoluşçuluk çizgisinde ilerlemektedir. Gerçi Zeynep Tül Akbal Süalp onun varoluşçuluk anlayışını kaderci çizgisi nedeniyle; felsefesini Marksist temellendirmeye oturtan Sartre yerine, tutku ve yazgıyı önemseyen Kierkegaard’a daha yakın bulur. *“Demirkubuz, monologla öfkeli bir kadersizliği*

¹⁶¹ KENTEL, Ferhat; Meltem Ahıska ve Fırat Genç; “Örtünün Altındaki Karmaşa”, **Birikim Dergisi**, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=408>, 03.04.2009.

¹⁶² Akt:SÜNBULOĞLU, Nurseli Yeşim; **“Medya Milliyetçilik Şiddet”** Su Yay. , İstanbul, 2009, 105s.

anlatır. Düz, düzgün erkek melodramları anlatır. Bizim sıradanlığımız onun öyküleri ile bağ kurmamızı sağlar. ”¹⁶³Onun için Demirkubuz’un öyküleri aslında erillik için biçilmiş simgesel şiddet hikayeleridir. Çünkü erkek olmak zorunda olan ama bunu içselleştiremeyen erkekliklerin anlatıldığı filmlerin adeta kendileri birer simgesel şiddete dönüşmektedirler.

Dönemin bir başka özelliği de taşranın gündelikliliğinin, yeni sinemanın merkezine oturtulmasıdır. Özellikle de 90’lı yılların ortalarından itibaren kent ve kentin arka sokaklarına yönelen ilginin yanı sıra önemli ölçüde filmin taşranın gündelik yaşamına yönelmesi bu dönemin bir başka dikkat çekici özelliğidir. (**Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Vizonte Tuuba, Yumurta, Süt, Bal, Vavien...**) Zaten kent; Yeşilçam’ın modernlik sembolü olmanın ötesinde kocaman bir taşradır. Daha doğrusu insanların dünyaya bakışı taşradır. Bu dönem özellikle de taşranın bizzat kendisine yöneldiği hikayelerinde, taşrayı şer kaynağı kentin tam karşısı mutluluk mekanlarına dönüştüren bir nostaljiyle donatmakla birlikte (**Vizonte** serilerinde olduğu gibi); hala ufku şehirde olan taşra da (**Uzak, Kasaba, Yumurta, Süt, Vavien**) anlatılmaya devam etmiştir.

Özellikle de bu filmlerde temel olan bir şey de gündelik hayatı sarmalayan zamanın, hem içeriksel hem de kültürel belirlenim açısından da önemli olan anlatıya katkısı üzerine düşünmek gerekmektedir. Taşradaki hayatın ağır ritmi seyirci üzerinde tam da gündelik hayatın içindeyken pek de anlaşılamayan anlamı üzerinde bir seyir yaratmaktadır. Taşranın ritminin yavaşlamış olması, aslında anımsatmak, üzerinde düşündürmek arzusundan ileri gelir. Milan Kundera Yavaşlık adlı romanda unutmama ve zamanın ritmi ilişkiselliğine şu örneği verir:

“Yavaşlık ile anımsama, hız ile unutmama arasında gizli bir ilişki vardır. Gözümüün önüne en sıradan bir durumu getirelim: Bir adam sokakta yürüyor. Birden bir şey anımsamak istiyor ama anı uzaklaşıyor. O anda kendiliğinden yürüyüşünü yavaşlatıyor. Buna karşılık az önce yaşadığı kötü bir olayı unutmaya çalışan insan, hala çok yakınında olan bir zamanda, sanki bulunduğu yerden hemen uzaklaşmak istiyormuş gibi elinde olmadan yürüyüşünü hızlandırır.”¹⁶⁴

Özellikle de sinemamızda son 20 yıldır pek çok tekrarını gördüğümüz taşra anlatılarında taşrayı; ağır ritmi ile filmi hem biçimsel hem içeriksel olarak kodlarken, kameranın kente dönmesi, filmi biçimsel olarak da ve gündelik zamanda da

¹⁶³ Sualp, 142 s.

¹⁶⁴ KUNDERA, Milan; **Yavaşlık**, Çev: Ö. İnce, Can Yay., İstanbul, 1995,38 s.

hızlandırır. (Yeni sinemanın ilk kıvılcımını yakan Eşkîya'nın Hollywood tarzı biçiminin ve ritminin yarattığı etkiden bahsedilmişti.) Yakın geçmişin de özellikle taşra anlatıları üzerinden irdelendiği pek çok filmde (**Vizontele ve Vizontele Tuuba, Beynelminel, Babam ve Oğlum**) acılarına rağmen mutluluğun nadir yakalandığı nostaljik görünümde de taşra, o yavaşlığıyla asla terkedilmek istenmeyen mutlu günlerin mekanıdır. Çünkü her şeyin geleneksel yani yerleşik düzende ilerlediği, beklenmedik yeni taktiklere gerek duyulmadığı, bilindik, tanıdık, yavaş adımlarla terkedilme-me-k istenen bir resim çizilir. Kentle yakın bağ kurulsa bile taşraya döndüğünde orası asla bozulmayan dokusuyla kentin dışında bir ebedi bir sığınak gibidir. Hayat orada olağan ve durağandır, değişim pek mümkün değildir. Gelenek herşeyi kuşatmış, yaşam doğanın kendi akışına bırakılmıştır. **Babam ve Oğlum**'da Sadık karakteri eski kız arkadaşına evlenip evlenmediğini sorduğunda kızın cevabı; *“insan hiç evlenmez mi”* olur. Filmdeki kız toplumsal kodlamasına uygun olarak kendi dünyasının olağan durumları üzerinde başka bir şey düşünemez. Taşradaki kötülük ise dışarıklı ve az estetize edilmiş bir şiddet sunumu ile belirlendiği için taşranın kendi doğallığı dışında insandan kaynaklanan bir vahşet durumu çok çizilmemiştir. Bunun da temel nedeni az önceki geçmişin kıyılamayan, kirletilemeyen pastoral hikâyelerin yegâne mekânı olmasında aramak, pek yanlış olmayacaktır.

Popülerleşen taşra anlatılarının dışında, bu dönemin ağırlıklı hikaye kurgusu öfke, nefret ve hınç üzerine kuruludur. Ömer Türkeş'in 2000'li yıllarla iyice belirginleşen hınç kültürünün roman üzerine etkisi üzerine söyledikleri ve özellikle ortaya attığı “Anadolu sendromu” kavramı ister istemez şiddet kutsamaları yapan sinemamız için de geçerli argümanlar oluşturmaktadır. Türkeş'e göre;

“2000'li yıllarda şiddetin nerdeyse edebiyatın geneline yayılmasının erkek hikayelerindeki artışla örtüşmesi, kurgusal metinlerde toplumsal bellek ve bilinçaltı arasındaki tuhaf ama organik ilişkiyi sergilemesi açısından önemli. “Vietnam Sendromu”, “Anadolu Sendromu”na dönüşürken tıpkı o sendromla baş etmek için üretilen Vietnam filmlerine benzer hikâyeler kaplıyor edebiyatı. “Şiddet bazen adaletin ve yasaların temeli olur” şiarını benimseyen, pek çok roman kahramanını silaha sarılıp birilerinden hesap sormaya iten öfke (...), kendisini köşeye sıkıştırılmış hisseden insanların isyanları, adaletle bireysel ilişkileri şekillendirenleri, böylelikle mazlumdan yargıca, yargıçtan cellada nasıl dönüştüklerini anlatırken, şiddete bahane aranması, şiddet eylemlerine siyasi ve felsefi meşruiyet sağlanması.”¹⁶⁵

¹⁶⁵ TÜRKES, A.Ömer; **Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman**, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Cilt.9:Dönemler ve Zihniyetler, İletişim Yay., İstanbul, 2009, 844 s. (a)

Mazlumluğun artık mazumluktan cellatlığa evrişi ve adalet duygusu zedelenmesinin getirdiği boşluğun yerini bireysel şiddete bırakmış olması çok da şaşırtıcı değildir. Sinematografik metinler bu gündelik hayat pratiğini yaşayan aktörlerin hayal dünyalarının aynı gündelik yaşamdan beslenmesinin bir sonucu olduğu gerçeğiyle yüzleşmek gerekmektedir. Kendi adaletinin peşinde koşan kahramanlar geçidinin en şairane ateşini yakan **Eşkiya**'nın ardından şiddetin estetize görünüşleri sinemamızda fazlasıyla benimsenmiş ve estetize edilmenin dışında varoluş sorununa dönüştürülmüştür. Bunu yaparken salt vatan, namus, şeref gibi kutsiyet arz eden kavramlarla meşruiyet kazanan bir şiddet pazarlamasının (**Kurtlar Vadisi Irak, Deliyürek Bumerang Cehennemi, Yazı Tura, Kabadayı, Nefes: Vatan Sağolsun v.b.**) dışında sadistçe üretilen şiddetin (**Gemide, Laleli'de Bir Azize, Barda v.b.**) daha estetize görünmesinin keşfi ile adeta şiddet kutsamaları üzerinden bolca örnekler üretilmiştir ve -buna aç alımlayıcının varlığıyla da- üretilmeye devam edecektir.

2.3.4. 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Devletin İdeolojik ve Baskı Aygıtları Bağlamında Toplumsal Bağa İlişkin İmge Sunumları

Birinci bölümde ayrıntılandırılan bu kavramaları tekrar hatırlamak gerekirse; Althusser' göre hükümet, ordu, polis, hapisane, mahkemeler devletin baskı aygıtı iken; okul, aile, kilise, din, sendika gibi pek çok kültürel aygıtlar ise; "Devletin İdeolojik Aygıtları" kategorisine girmektedir. Devletin baskı aygıtlarının çoğu kamusal alanda yer alırken devletin ideolojik aygıtları kültürel yani özel alanda varlık gösterir. Etkileme gücü de buradan gelmektedir. Devletin baskı araçları yasal cezalandırmalarla baskılama gücünü en ağır şekliyle uygulamakta iken devletin ideolojik aygıtları baskı aracı olarak dışlama, sansür, ihraç, yok sayma gibi yaptırımları uygular.¹⁶⁶

*"Birey-sistem arasındaki ilişkiler bir eğitim sisteminden geçirilerek yumuşatılmış ilişkiler değil, kaba güce dayalı ilişkilerdir."*¹⁶⁷ Dolayısıyla da devlet ya da sistemin kendi bekası için aktörlerine öngördükleri, genelde kültürel olarak rızaya dayalıymış gibi gözükmele birlikte zorlayıcıdır. Bir önceki bölümde de açıklandığı

¹⁶⁶ Althusser, 33-34 s.

¹⁶⁷ Adanır, (a) s.12.

gibi devletin; şiddet ve diğer kontrol mekanizmalarının yegâne düzenleyicisi olarak yasalar ve yönetsel düzenlemeler aracılığıyla eril bir hiyerarşi üretmesi ve çeşitli kanallarla kollektif şiddeti organize etmesi¹⁶⁸ gerçeği de toplumsal sistemin ne kadar konsensüse dayalı bir yapı olduğunu sorgulatmaktadır.

Daha önceki bölümlerde belirttiğimiz gibi şiddet bizzat kendi varlığının dışında, okul ve aile gibi ideolojik aygıtlar ile simgesel şiddete dönüşerek yaşamın her hücresinde kendisini göstermektedir. Özellikle de aile, eskinin mutluluk alanı değil kötülüklerin başlangıç noktası olarak kurulmaktadır. Ataerkilliğin bastırılmış ya da kısıktırılmasına izin verilmemiş travmatik görünümünün ana kaynağı da bu sorunlu aile imgesidir. Baba figürünün eksik tanımlandığı aile kombinasyonlarında aile, temel toplumsal misyonunu gerçekleştirmediği içinde kötülükler adeta pandoranın kutusunun açılması gibi saçılmaktadır. Ailenin yoksunluğu ya da geleneksel korumacılıktan uzaklığı, Eşkıya'daki mutsuz çocuk Cumali'den, Yumurta'daki Yusuf'a, Kabadayı'daki kötücül Devran'a kadar sayısız kahramanın iyi olmak zorunda hissetmemelerinin temel gerekçesidir. Aile artık yerleşik kodlamanın dışında kutsiyet alanını terk etmiş bir imgeye doğru evrilmektedir. Hala nostaljik aile sunumları olmakla birlikte (Vizontele, Vizontele Tuuba, Organize İşler, Babam ve Oğlum), bir yanı ile kahramanlarının kötü bir kaderi yaşamaya mahkum etmiş aile imgesi yerini almıştır. Kahramanlar temel olarak ailenin eksikliği ya da aile ile birlikte güçlü bir varlığın, kişiliğin kendilerini kurtarmasını beklemektedirler. Cumali'nin Baran'ı bir müddet sonra babalığa terfi ettirmesi de temel kollanma (babalık) ihtiyacının bu figür tarafından karşılanmış olmasında yatmaktadır.

1990'lı yılların ortalarından günümüze kadar geçen sürede özellikle aile gibi en küçük toplumsal yapının temel değerleri olan sadakat, bağlılık, güven gibi temel duyguların tatmini televizyon dizileri üzerinden sağaltılırken; gündelik hayatın acımasız ve zorlayıcı materyalist doğası sinemanın en temel konusu olma özelliği göstermiştir. *Aile bir mahremiyet sığınağıdır, kendi üzerine kapanan bir dünyadır, dışarıdan gelecek hiçbir tecavüzü kabul etmeyen bir yüzyüze yakınlık mekanıdır.*¹⁶⁹ Fakat yeni dönemde, yeni sinema için bu geçerli olmayacak aile sorunlarının birincil kaynağı olacaktır. Sinemada bireyin içinde bulunduğu ahlaki çöküntünün temeli de doğal olarak aile kurumuna dayandırılır ve ahlaki çöküntü toplumun en küçük

¹⁶⁸ Ak:Sünbuloğlu,105 s.

¹⁶⁹ Kellner, 225 s.

biriminden tüm topluma yayıldığı önermesi desteklenir. Sinema, bu anlamda kahramanlarını, genelde ailede başlayan ve özellikle baba figürünün sorunlu olduğu ya da hiç olmadığı bir ortamda yetişen hayat mücadelesi içerisinde ayakta kalabilen figürler olarak gösterilmektedir. (**İtiraf, Yazgı, Kader, Üç Maymun, Yumurta, Süt...**) Toplumsal aktörlerin birey olamayan ve sürekli çocuklukta kalan doğasının kaynağı da yani eskiden dışarıda aranan kötülüğün kaynağı da artık ailede aranmaya başlamıştır. Nurdan Gürbilek önceki başlıkta taşra filmlerinde özellikle de karşımıza çıkan baba figürünün eksikliği üzerinden gelişen çocuksuluğun gerçek bir babanın yoksunluğundan adil olmayan bir babaya yani; *“haksız yere çocuklarına kıyan baba imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış çocuk imgesinden, haksız yere halkına kıyan devlet imgesiyle suçsuz yere cezalandırılan halk imgesinin”*¹⁷⁰ ikamelendirilmesine de atıfta bulunur. Çünkü bireyin istediği temel adalet duygusu; toplumsal yaşantının her yanındaki tutarsızlık ve ahlaksızlıkla ortadan kalktığı için hem gerçek hem de simgesel anlamda ‘baba’ arayışı sonsuz defa imgeleştirilmeye hem de fantastik olarak imgeleştirilmeye (**Eşkiya, Kabadayı**) devam ettirilecektir.

Yeni sinema için de hala kötülüğün ya da kötücüllüğün kaynaklarının içimizden olmayanlarda arandığı, içimizde olsa dahi içimizde olup da içimize tam olarak alamadığımız figürlerin kötücüllüklerinin yarattığı bir dünya tasavvuru anlatılmaktadır. Kent saçaklarında tutunmaya çalışan insan hikâyelerinden tutun da devlet içinde devlet kuran hiper kahramanlara kadar (Polat Alemdar gibi) pek çok imgenin ortak paydası kendiliğinden beliren bu dışarıklı kötülüktür.

Bir başka ideolojik aygıt olan okul ise son dönemde özellikle de gündelik alanı kaplayan özelliği ile sinemanın da temel düşün alanındaki yerini almıştır. Okul günümüz Türkiye’sinde özellikle alt sınıf açısından bakıldığında toplumsal dikey hareketliliğin merkezi olarak önerilmekte ve sunulmaktadır. Çoğu filmde işlenmesine karşın **Sınav, Süt** ve **Vavien** gibi filmler özellikle alt sınıf gençliğini (özellikle de taşra yaşantısına sahip) mevcut bunalımlarından ve ekonomik yapılarından kurtaracak yegâne alan olarak okulu önermektedir. Özellikle de üniversite eğitiminin altının çizildiği bu vurguda, minimal dikey hareketliliğe giden yolun sıkıntıları üzerine oturtulan hikâyeler, her yıl milyonlarca kişi tarafından

¹⁷⁰ Gürbilek, (a) 44 s.

girilen bir sınavın temelinde yatan temel algıyı ortaya koyması açısından önemlidirler.

Diğer yandan sosyal sınıf geçişi açısından değerlendirilen okulun, tektipleştirici ideolojisinden de bahsetmek gerekmektedir. Pek çok filmde kültürel alanın temel taşıyıcısı olmanın yanı sıra, tektipleştirici özelliği ile de yansıtılan okul, ideolojik güdüme en açık kurum olarak yeni sinema tarafından pek çok kereler eleştirilmiştir. Sabahları milyonlarca çocuğun hep bir ağızdan okuduğu okul andının militarist bir görünümle imgeleştirilmesi oldukça popülerleşen bir eleştiri kaynağı olmaktadır.

Birey toplum ilişkilerine bakıldığında, mevcut toplumsal yapıda bu toplumsal yapıyı birarada tutan toplumsal bağı yaratan mekanizmalardan bir diğeri ve en önemlilerinden olan din konusunun kültürel temsille olan ilişkisinden bahsetmek gerekmektedir. Burada yerleşik kanının aksine Anadolu'daki geleneğin geldiği zihniyeti belirleyen temel süreci yaratan düşünce tasavvufudur. Oğuz Adanır, tasavvufun, İslamiyet dönemi öncesi toplumsal yaşantıdaki potlaç kültürünün İslamiyet'le harmanlanmasını sağlayan bir mekanizma olduğunu ve tasavvuf kültürünün Anadolu'daki yerleşik zihniyeti oluşturduğunu söyler.¹⁷¹ Özellikle de potlaç kültürünün toplumca yok etme, tüketme kültürünün izlerini günümüze kadar taşıdığını da ekler. *Bu yok etme ya da tüketme; tıpkı doğada olduğu gibi kolektif bir biçimde yapılmaktadır. Bir başka deyişle potlaç geriye hiçbir şey bırakmamacasına tüketen, birikmiş her şeyi yok eden bir yaşam biçimidir.*¹⁷² Aslında Türkiye'de İslami ritüellerin yerleşik geleneklerle harmanlanmış ve gündelik hayatı belirleyen doğasının insan zihniyetini şekillendirdiğini kabul etmek gerekmektedir. Özellikle de gündelik hayat sürecinde başımıza gelenler üzerindeki tefekkürcü, kaderci ve teslimiyetçi kabullenişin oluşu bu bağlamda değerlendirilmesi -kültürel temsil alanında da pek çok örneği ile karşılaştığı için- gerekmektedir. Ayrıca olayları algılayış ve yaşayışımızdaki acı çekme ritüelinin bu bağlamda Zeki Demirkubuz'un **Kader** ya da **Yazgı**'da üzerinde durduğu engellenemez teslimiyet; **Beş Vakit**, **Kasaba**, **Mayıs Sıkıntısı**, **Süt**, **Bal** gibi filmler ise gündelik hayattaki doğaya teslimiyet ve kadere olan tefekkür anlayışı ile Anadolu insanının zihniyet

¹⁷¹ ADANIR, Oğuz; **Osmanlı ve Ötekiler**, Birinci basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2004, 35 s.

¹⁷² Y.a.g.e., 28 s.

yapısına ilişkin çok da kanıksanmış bir gündelik hayat hikayesi sunan filmler olarak yeni sinema içerisinde karşımıza çıkarlar. Popüler kanatta da topluca yemek yeme, meta edinme üsluplarındaki vahşilik/hukuksuzluk ritüelleri ile harmanlanan tüketme hırsını ise tüketim toplumu olma çabasının bir ürünü değil de israf toplumu olmanın ve yukarıda da bahsedildiği gibi salt herşeyi yok etmeye (doğayı, insanı) dayalı kültürümüzün uzantısı olarak okumak gerekmektedir.

Birey toplum ilişkilerine bakıldığında, mevcut toplumsal yapıda bu toplumsal yapıyı birarada tutan toplumsal bağı yaratan mekanizmalardan bir diğeri ve en önemlilerinden olan -kültürel temsil alanına bakıldığında- yükselen milliyetçi muhafazakâr söyleme paralel olarak gelişen şiddet görünümleri ve uygulamalarıdır. Bunu elde etmenin en kolay yolu ise devletin baskı aygıtlarının içselleştirilen ve dolayısıyla da rızaya dayalı olarak yerleştirdiği korku kültürüdür. Ünlü siyaset bilimci Hannah Arendt'in "Kötülüğün Sıradanlığı" adlı metninde nazi Almanyası'nda insanların rasyonellikten ve vicdandan uzaklaşarak; kötülüğü gündelik hayat içerisinde nasıl kanıksayıp sıradanlaştırdığını tahlil ederken buradaki en önemli faktörün devletin totaliter stratejilerinin toplumsal aktörleri taktikten uzak eylemlere sürüklediği noktasına işaret eder. Doğal olarak da devletin uyguladığı şiddet yöntemlerinin hukuk olarak kabul edildiği bir düzende şiddet kavramının geçirgen ve soft bir algıya dönüştürüldüğü gerçeği ile yüzleşmekteyiz. Özellikle 1990'lı yıllarda devletin; ayrılıkçı hareketlere karşı yürüttüğü asimetrik savaş stratejilerinin pek çok toplumsal aktörü sarmalayan bir şiddete mahkum etmiş olması sinemanın da gündelik şiddet algılamaları ve sunuşlarını belirlemiştir. Yeşim Ustaoglu'nun **Güneşe Yolculuk** (1998) ve Derviş Zaim'in **Filler ve Çimen'i** (2000) bu anlamda sıradanlaşan ve gündelik bir rutin olan şiddeti devlet üzerinden içselleştirilen bir süreç olarak yansıtımları açısından cesur örnekler olarak sinema tarihinde yerlerini almıştır.

Savaş ve şiddet gibi yapısal bir sorun ahlaklaştırıldığı ve yerleşik kültürel algımızın da bir yanını oluşturduğu için şiddeti yaratan bir ideolojik aygıt olan ordunun eleştirilebilmesi daima sorunlu olacaktır. Çünkü ordu gibi bir baskı aygıtı, temel tabanının halktan oluştuğu ve üstlendiği misyon ile vatani –dolayısıyla da tüm topluluğu- koruyan kollayan bir örgütlenme olduğu kodlamasından uzaklaşamayacaktır. Genel olarak daha önce de bahsedildiği gibi Yeşilçam dönemi

için ordu, asla eleştirilemeyen dahası ulvi statüde imgeleştirilmesi ve yüceltilmesi gereken bir kurum olarak var olmuştur. Günümüzde ise bireysel argümanların arkasına sığınarak başlatılan eleştiri pratiği, salt politik baskı endişesinden öte toplumsal konsensüsünün de etkisiyle radikal biçimlere ulaşamamıştır. (Tabii günümüzde TSK'nın yeniçeri olduğu ve yeni ordu kurulmasını bile teklif edecek uçta düşüncelerin açıklanıyor olması bu durumun imgesel düzeyde bir kültürel temsilde hayata geçmesinin önündeki engelleri kaldırabilmiş değildir.)

Kurtlar Vadisi Irak, Deliyürek Bumerang Cehennemi, O Şimdi Asker, Emret Komutanım: Şah Mat gibi filmler Türk askerini her türlü savaştan galip olarak çıkartarak yerleşik kodlamanın dışına çıkmazken **Yazı Tura** ve son olarak da **Nefes:Vatan Sağolsun** gibi filmler sinema tarihimiz açısından Türk askerinin de zafiyet içerisinde olacağını göstermektedir. Doğuştan asker olduğuna inanılan bir milletin (Her Türk asker doğar! sloganındaki gibi) bekasını bu kurumda görmesi gibi yerleşik bir inancın kırılması tabii ki bu filmlerle de çok mümkün değildir. Bu filmler yalnızca dozu aşırıya kaçmadan bizim de bir parça hatamız olabiliriz itirafının yapıldığı yapımlardır. Yoksa askerlik olgusu ya da ordu üzerine düşündürmek üzerinden planlanmış filmler değildir.

Bu dönem Arendt'in *kitle histerisi* olarak kavramlaştırdığı yapı ile örtüşmektedir. 1990'lı yıllardan günümüze kadar gelen bir gelenek olarak; kitlesel anlamda kendilerini günlük aidiyetlerle çoşturan, milli maç ardından silaha sarılıp, etnik köken farkından dolayı İlçe düzeyinde sopalı neferlerden oluşan küçük ve saatlik ordular kurup taarruza geçen, Sivas'ta katliam yapacak kadar çığrından çıkan, bir toplumsal nevrozu anlatır. Bauman da bu durumu *şaşalı patlamalar* olarak adlandırırken; *Toplumsallık, adeta yüzer gezer durumdadır; demir atacak sağlam bir zemin, herkesin görebileceği bir hedef, birlikte safları sıklaştıracak yoldaşlar aramaktır (...)* *Toplumsallığımız düzenli çıkış imkanlarından yoksun olduğu için, tek atımlık şaşalı patlamalarla boşaltır içini.*¹⁷³ Tüm bunlar geçici de olsa aidiyet hissi ve güven eksikliği ile beliren kitleye anlık bir biraradalık ve toplumsal bağ sağlamaktadır. Toplumun kendiliğinden kurmakta zorluk çektiği bu sağaltıcılar 1990'lardan günümüze ara ara devreye sokulan birer mekanizma işlevi görmüştür. **Köprüdekiler** (Aslı Özge, 2009) filmi boyunca köprünün pek çok kereler bu tarz

¹⁷³ BAUMANN, Zygmunt; **Siyaset Arayışı**, Çev: T. Birkan, Metis yayımları, İstanbul, 2000, 10-11 s.

şaşalı patlamalara ev sahipliği yaptığı yansıtılmaktadır. Kitlenin özellikle milliyetçi çizgi ya da takım holiganizmi çevresinde biraraya gelen bir histeriyi paylaştıkları görülür. Zaten bu tarz patlamalar toplumsal aktörlere saatlik aidiyetler kazandırırken; yirmidört saat bile geçmeden uçup giden bu histerinin de ateşinin ufacık bir kıvılcımdan öte bir itkiye ihtiyacı yoktur. Anlık olarak da biraya gelen bu kitle için o andaki güven duygusu, çoğulluk hissiyatının bile kitlenin boşalımı açısından önemi büyüktür. *Geleceğin bugünden daha kötü olacağına inananların çoğunlukta olduğu bir toplumda güvenlik saplantısı, ulusalcı radikalizmin sağ ve sol unsurlarının yan yana gelmelerine, iç ve dış politika konularında ortak tavırlar geliştirmelerini sağlayan harç işlevi görmektedir.*¹⁷⁴ Dolayısıyla da bu tarz kitle histerileri ya da şaşalı patlamaların, tüm ideolojileri tuhaf bir şekilde kapsayan- ister sol, isterse sağ politikadan gelsin- ortak bir tabanda anlık da olsa birleştirdikleri gerçeği görmezden gelinemez.

2.3.5. 1990 Sonrası Türk Sineması'nı Oluşturan Popüler Film Kanadının İnşasını belirleyen Politik/ideolojik Bakış ve Yarattığı İmgeler

Daha önceki bölümde de açıklanmaya çalışıldığı gibi ideoloji, artık günümüzde politika üzerinden üretilen bir olgu olmayıp, tam tersine toplumsal aktörlerin gönüllü olarak katıldıkları, uyum gösterdikleri bir toplumsal düzene ve ilişkiler ağına işaret etmektedir. Bir film izleyicisine gerek açık olarak yüklediği, gerekse yönetmenin bile belirlemediği anlamlar ifşa ederken; dönemin gündelik politikasından izleyicinin temel algılama düzeyine kadar filmi politik bir metne dönüştürecek pek çok dış etmeni de içinde barındırabilir.

İdeoloji zaten birinci bölümde de tanımlandığı gibi bir ilişkiler ağı olmayı bu dönemde fazlasıyla başarmıştır. Özellikle de politik araçlarla beliren ideoloji kalıntıları kitleleri bir araya getiren temel ilişkiselliğin de tam adı olmuştur. Bu biraradalığı yaratan ya da kolaylaştıran aktörlerden biri olarak sinema da belirleyici bir güce sahiptir. Sinema gibi kültürel temsillerin önemini ve kültürel imge oluşturmadaki yerini Kellner ve Ryan, Politik Kamera'da şu şekilde açıklar:

¹⁷⁴ İNSEL, Ahmet; **Kaybolan Güven Duygusu Işığında Türkiye**, Birikim Dergisi, Sayı: 152-153, Aralık2001-Ocak 2002, Birikim yay., 26 s.

“Temsiller içinde yaşanan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği söz konusu kültürel temsillerde için olan değerleri de benimseyecek biçimde yoğurur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, Toplumsal gerçekliğinde nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların da şekillendirilmesinde hangi figür ya da sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar. (...) bu yüzden kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem taşıdığı gibi toplumsal dönüşümler hazırlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur. Sinema, günümüzde, bu tür politik mücadelelerin yürütülmesi açısından özel önem taşıyan bir kültürel temsil alanı oluşturur.”¹⁷⁵

Bu metnin kapsamında bahsedilen dönemin, yeni politik duruşların şekillendiği ve sinemanın da bu politik duruşların mücadele alanı olarak araçsallaştırıldığı bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bu dönem politik sinema tarihi açısından da zengin bir film arşivi oluşturmaktadır. Özellikle politik olarak geçmişle hesaplaşma hikayeleri; 12 Eylül’ün acılarının anlatıldığı filmler, 6-7 Eylül hikayeleri- 12 Mart dönemini kitle kültürü malzemesine dönüştüren Deniz Gezmiş’in idamına ilişkin filmler, Varlık vergisi sorunu ve Gayrimüslüm vatandaşa karşı yürütülen yıldırıcı politik durum, Ege mübadili hikayeleri gibi sol tandansta pek çok filme de bu dönem içerisinde rastlamaktayız. Türkeş bu durumu da “1923’te tamamıyla silinip 1980’lere kadar ulus devlet projesi gereği tek kimlik üzerine dizayn edilen toplumsal hafızanın, yeni kimlikleri de kapsayacak şekilde yeniden “update” edilişi”¹⁷⁶ şeklinde açıkladığı bir döneme işaret eder. Doğal olarak bu metinde görünürde politik geçmişi ile hesaplaşan bir sinemadan da söz etmek yerinde olabilir.

1990’lı yıllarla birlikte pek çok yönetmen; travma sineması olarak özellikle de 12 Eylül filmleri çekmiş ve genelde devrimci kuşağın gözünden 12 Eylül acılarını yaşayan birey hikayeleri üzerinden politik görüş bildirmişlerdir. Daha önce de bahsedilen **Gülün Bittiği Yer, Eylül Fırtınası ve Vizonte Tuuba, Babam ve Oğlum, Beynelminel, Eve Dönüş, Zincirbozan, O... Çocukları** gibi filmler bireysel hezeyan hikayeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bu filmlerin daha geniş bir kitle tarafından izlenen **Vizonte Tuuba ve Babam ve Oğlum** gibi örneklerinde 12 Eylül dönemi salt bir fon olarak belirlemekte ve aslolanın nostaljik bir bağlanma (topluma ya da aileye) sorunu olduğu noktasında tıklandıkları görülmektedir.

¹⁷⁵ Kellner, 37 s.

¹⁷⁶ Türkeş,(a) 868 s.

Milliyetçi politik ekol ise, eksen kayması tartışmaları, TİKA'nın faaliyet alanları ve yeni Osmanlılık gibi yoğun dış politik gündemle yeni dünyada yer almaya çalışan bir Türkiye gibi politik zihniyetin değişimiyle ilgili yeni politikalar üretme çabasının ürünleridir. Milliyetçilik ve buna paralel olarak geliştirilen politikalar; kültürel temsil alanında militarist bir zemin üzerinde şekillendirilmeye çalışılmaktadır. Bunun belki de başlıca nedeninin temel güvensizlik duygusu olduğu gerçeğinden hareketle Michael Ryan ve Douglas Kellner militarizmin bu şekilde pazarlanmasının karşısında ancak; *militarizmin olmadığı bir dünyaya giden tek yolun militer yaklaşımın altındaki güvensizlik ve düşmanlık duygularını beslemeye yarayan yabancılaşmış ve çarpıtılmış duygusal yapıların yeniden inşasından geçtiği ve militarizmin yalnızca bir dış politika seçimi değil, kolektif bir nevroz*¹⁷⁷ olarak algılanmasıyla durulacağını söyler. Tüm toplumun tepeden tabana sürekli pazarlanan bu militarist yoğunlukla harmanlanan milliyetçi nevrozdan kendisini soyutlaması mevcut koşullarda zor gözükmetedir. Türk sinemasının, özellikle yeni dış politika atağı olarak geliştirilen 'Yeni Osmanlılık' fikrine paralel bir emperyal hayali üzerine şekillendirdiği politikasından üretilen filmlerin, sinema salonlarına çektiği kitle (**Kurtlar Vadisi Irak** -4 milyon 256 bin 566 kişi-, **Deliyürek Bumerang Cehennemi** -1 milyon 51 bin 352 kişi, **Nefes: Vatan Sağolsun** 2.435.667 kişi) ile gündelik politika ile olan yakın bağı da ortaya çıkmaktadır.

Aslında **Kurtlar Vadisi Irak** toplumsal temsil ile kültürel temsilin iyice bulanıklaştığı, neyin ne yerine konulduğunun çoktan unutulduğu ve de kafasına çuval geçirilen otistik (içe yönelmiş, içine kapanık) bir toplumun onurunun, kurtarılmayı bekleyen travmatik yansıması olarak gündeme gelmiştir. Film Metal Fırtına adlı romanla birlikte Amerika ile Türkiye arasında dış politika malzemesine dönüştürülecek kadar da politik bir araçsallığa kavuşması açısından sinema tarihindeki yerini (popüler kanatta işlenmesine rağmen) almış kült bir filmidir.

Kurtlar Vadisi Irak, Deliyürek Bumerang Cehennemi, O Şimdi Asker, Emret Komutanım: Şah Mat, Hababam Sınıfı Askerde, Nefes: Vatan Sağolsun gibi son onbeş yıla damgasını vuran popüler filmlerin; ortak bir milliyetçilik, aidiyet, kurtarılma gibi travmatik topluma özgü argümanları iyi değerlendiren ve tecimsel anlamda da konjonktürü yakalayarak milyonlara ulaşan

¹⁷⁷ Kellner, 334 s.

yapımlar olduğu görülmektedir. Filmler (**Nefes: Vatan Sağolsun** gibi) iddia ettikleri gibi anti-militarizmin dışında biçimsel olarak estetize edilen şiddeti ile adeta militarizme; öncüllerinden çok da uzak durmayan bir politika sile yaklaşmaktadır. Dolayısıyla da bu tür filmler bakış açılarını, imge sunumlarını değiştirmedikçe tasniflendikleri alan söylevlerindeki kadar farklı bir yerde duracaktır.

Bu filmlerde de yine tam anlamıyla bireyden değil patrimonyalizmin emir komuta içerisindeki legallığı ve vatan ile kurulan metazorik ilişkinin kitle ruhu ile insanları güdülemesinin tanıklığı vardır. Biricik bedensel varlık her ne olursa olsun isterse ahlaksız bir kişilikle donatılmış olsun (**O Şimdi Asker, Emret Komutanım: Şah Mat** örneklerinde olduğu gibi) vatan söz konusu olduğunda bir anda ahlak ve sorumluluk sahibi olunan kudretli neferlere dönüştürülmektedir. Ayrıca mevcut bu filmler öyle bir ideolojik alt metin sunar ki; Polat Alemdar ya da Yusuf Miroğlu gibi eril imgenin en bilindik ve en mukaddes özellikleri ile görselleştirilen, kurtarıcı (aynı zamanda vatanın ve namusun bekçisi) kahramanlarının yerine; korkuları olan, sıradan, silik ve sinik insanları kahramanlaştırmaktadır.

Diğer yandan, döneme hâkim olana milliyetçi politik algıyla birlikte; uzak şanlı geçmiş göndermeleri üzerinden şekillendiren anlatılarla faklı bir tarihsel bellek oluşturma çabası konjonktürün de yardımı ile iyiden iyiye çoğalmaktadır. *“Dikkate değer bir nokta, siyasi meselelere tarihi anlatılarla yanıt verilmeye çalışılmasıdır. (Burada daha önce de söz edildiği gibi Kurtlar Vadisi Irak filminin dış siyasi kriz yaratma sürecinin hatırlanması gereklidir.) Tarihi insanlardan koparmanın, toplumsal bellekten silmenin olanaksızlığı karşısında yapılmak istenen bir formatlama işlemidir; bellekte yazılı her türden farklı tarih kaydını silmek, yepyeni bilgilerle doldurulmaya hazır sıfırlanmış bir bellek yaratmaktır.”*¹⁷⁸ Özellikle milliyetçi duruşları ile **Kurtlar Vadisi Irak, Deliyürek Bumerang Cehennemi** gibi filmlerin yakın tarihi geçmiş üzerindeki yarattıkları illüzyona dayalı imge yaratımları, toplumsal belleği formatlayarak yeniden üretmek açısından oldukça etkileyici olmuşlardır.

Milliyetçi çizgide ilerleyen bu filmlerin salt sağaltıcı misyonları dışında insana olan bakışları ve o insanı şekillendirişlerinde de sorunlu bir yan vardır. Özellikle *“savaş ya da suç gibi yapısal toplum sorunlarının kişisel hayat hikayeleri*

¹⁷⁸ Türkes, (a) 856 s.

düzleminde ayrıntılandırılması, yürürlükteki düzenin iyi ve ahlaklı görünmesini sağlar.” Dolayısıyla da toplumsal kodlamalara ilişkin metazorinin kahramanla yaratılan özdeşim sayesinde, içselleştirilmesini kolaylaştırmaktadır. Özellikle de bireysel olarak tek bir kişinin sorunu olarak yansıtılan ve marjinalleştirilen hikâyelerde, mevcut sorununun totalin bir parçası olmasından ziyade, tekil olaylar olarak egzantirik bir görsel imge olmanın ötesinde algılanması güçleşmektedir. **Yazı-Tura** gibi bir film bile askerlik sonrası travmanın ilk gerçekçi örneği olmakla birlikte iki sıradışı hayat öyküsünü yedirdiği hikayesinde, bir anda izleyiciyi mevcut duruma yabancılaştırmaktadır. Doğal olarak da film, döneminde anti-militarist kategoride bir gerilim ve tepki yaratamamıştır. Hilmi Maktav da zaten filmin yönetmeni Uğur Yücel’in kahramanlarını, savaşla değil, kaderleriyle hesaplaştırdığını söyleyerek bu düzenin devam ettirdiği noktasında hemfikirdir.¹⁷⁹

Türkiye’deki insan gündelik hayatında hala cemaat kültürünün sınırlarını aşabilmiş, bireyleşebilmiş olamadığı görülmektedir. Bireyleşememe sıkıntısı, bu tezin temel sorunlarından biri olarak geçmişten günümüze kadar süregelen ve kültürel temsil alanında da defalarca örneklenmeye devam etmiştir. Özellikle bu dönem içerisinde cemaat kültürü ve hayatının gündelik politikanın zihinsel dünyasıyla örtüşük bir algılama yaratması ile kültürel temsil alanına da yansımaları ile karşılaşılmaktadır. Bu dönemde konjonktürün 2000’li yıllarda kendileri lehine dönmesi ile birlikte kazanılan iktidarın muhafazakar ya da İslamcı kesimde de sinemayı politik meseleler üzerinden yeniden değerlendirme sürecine dahil etme fikri uyanmıştır. Özellikle 28 Şubat sürecini, devrimci sol görüşün 12 Eylül acıları ile bir tutan bir zihniyet ve söylem geliştiren muhafazakar kanat için, artık kendi üslubuyla kendi dünyalarını özellikle de “yanlış yansıtılan” (Takva) dünyalarını ve karikatürize edilen muhafazakar insanını anlatma çabası üzerinden hikayeler geliştiren bir sinema anlayışı oluşmaya başlamıştır.

Muhafazakar kanadın **Büşra** (Alper Çağlar, 2009), **Eşrefpaşalılar** (Hüdaverdi Yavuz,2010) ve **The İmam** (İsmail Güneş,2005) gibi filmleri ise güncel politikaya paralel olarak gündemde olan türban, imam hatip liseli gencin acıları ve muhafazakar yaşantı üzerine politika üreten filmleri olmuştur. Özellikle “laik otoriter” devletin ezdiği insanların “muhafazakar birey” olma mücadelelerinin

¹⁷⁹ Maktav, 82 s.

anlatıldığı filmlerde aslolanın; insanın Tanrı ile kurduğu dürüst ilişkiye, cemaat kültürüne bağlayan ve güncel politikanın insanları, nasıl acı çeken bedenlere dönüştürdüğü tezinin arkasına sığınılan zihinsel yapı olduğu gerçeğidir. The Imam'da uzun saçlı ve motorsikletli imamın bir utanç vesilesine dönüştürülen İmam Hatip Liseli oluşundan sıyrılıp gerçek bir İmam olarak bulunduğu benliğinden, başörtüsü ve makyajıyla gündelik hayatında dışlanan ama varolma mücadelesi veren özgür kız Büşra'nın, önyargıları kıran onurlu mücadelesinin verilışı, mevcut politika ile karşıtını (laik kesimin) buluşturma çabaları olarak hatırlanması gereken filmlerdir.

Tabiki bu filmler çekildikleri dönemin baskın politik aurasının ışığında belirmiş ve önermelerini bu mevcut politik enstrümanların ışığında sergilemişlerdir. Mesela, İzmir'in ünlü kabadayı semtinde bir imamın (Fethullah Gülen olduğu muhafazakar basında sıklıkla dile getirilen) kısa hayat öyküsünü anlatan **Eşrefpaşalılar** filminde, dönemin başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın eşi Emine Erdoğan ve bakanlarıyla birlikte galasına katılıp desteklemesi, filmi bir anda belli bir partinin temsiliyet aracına dönüştürmeye yetmiştir. Film, milliyetçi alt metinle kendilerine hiper kahramanlar bulan Kurtlar Vadisi'nin Polat Alemdar'ına karşılık, muhafazakar gençliğe tüm mahalleyi iman yoluyla kurtaran bir cami hocasını önermektedir. Özellikle de film Kültür Bakanlığı ve önceden satılan bilet finansmanlarının desteği ile en başından beri tereddütsüz bir politik sinema (beyaz sinema) alanına taşınmıştır.

Özellikle de resmi ideolojiye bağlı kalınarak hazırlanan ve Ziya Öztan tarafından çekilen **Cumhuriyet (1998)**, **Abdulhamit Düşerken (2002)** filmleri de dönemin bir diğer politik film seçkisini oluşturmaktadır. Bu filmlerin bu çalışmada politik imge yaratımı açısından değerlendirilişinde özellikle de seyirciyi çekiş şekilleri önemli yer tutmaktadır. Filmlerin finansman destekleri (yapımcı kuruluşun dönemin siyasi gücünün elinde bulunan TRT olması gibi) gösterime giriş şekillerine bakıldığında, okullarda öğretilen müfredatla paralel bilgiye dayalı üretimler oluşu ve dönemin iktidarları ile örtüşük politik görüşe göre hazırlanmaları bu filmleri bir anda resmi politik ideolojinin kültürel temsil metinlerine dönüştürmüştür.

Gösterim döneminde özellikle de ilköğretim öğrencilerinin adeta derse gider gibi seyrettikleri **Cumhuriyet** filmi, küçük yaş grubu seyirciyi çeken gişesi ile klasik 12 Eylül Atatürkçülüğü'nün imgelerini yeniden üretmeyi hedeflemiş ve

yarattığı görselliği de bu yönde kullanmıştır. Dolayısıyla da gerek **Cumhuriyet** filmi gerekse **Abdulhamit Düşerken** filmleri Cumhuriyeti kuran kurucu kadroları devrimci ruhtan arındırmış, siyasi zümrenin dar bakışından öte bir yorum getirememiş (zaten böyle bir hedef de yoktur) imge alanı da 12 Eylül zihniyetine uygun belirlenmişlikte kalmıştır.

Görüldüğü üzere popüler film kanadında seyirciyi fazlasıyla çeken pek çok filmin konjonktürün emrettiği siyasal alandan referans alarak ve tecimsel hedeflerle ilerlediği bir dönem yaşanmaktadır. Gerek yükselen milliyetçilik, gerek yeni İslamcı politikalar kendilerini yeni kitlelere yeni imgelerle anlatmaya devam edeceklerdir. Bu yarışta yeni siyasi hedefler ya da yeni iktidarlar ortaya çıktıkça ve güvensizlikle şekillenen aidiyetler arttıkça metazorik olarak propaganda malzemesine dönüşecek bir sinemadan kurtuluş pek mümkün olamayacaktır. Cemaat kültüründen kurtulmuş, toplumla ve topluma rağmen ayakta kalabilen, kendi ilkeleri doğrultusunda ilerleyebilen ahlaklı birey öyküleri; politik temsil alanında fazla karikatürize edilmiş kahraman üretimi ile mevcut anlatılarla çok da olası değildir.

III. BÖLÜM

ÖRNEK FİLMLERDE BİREY ÜZERİNDEN GÜNDELİK YAŞAM İDEOLOJİSİ

3.1. Şiddet Sarmalındaki Konjonktürde Militarizmin Gündelik Yaşamı Belirlemesi

Türkiye’de erkeklığe geçişin aşamaları sünnet, askerlik, iş ve evlilikle birlikte edinilen çocuktan ibarettir. Buradaki önemli halkalardan biri olan askerlik de eril kişiyi var eden önemli bir kültürel taşıyıcıdır. Askerliğe yüklenen anlamın kutsaldan bir türlü sıyrılamaması beraberinde ‘birey’ olma mücadelesindeki bazı eril toplumsal aktörlerin bazılarının travmatik hayatlarına da zemin hazırlamıştır. Buna rağmen erkekler için bu mevcut durumdan kaçış yoktur. Nurseli Yeşim Sünbuloğlu bu paradoksu devam ettiren süreci erkekler açısından şöyle açıklar:

“Erkekler bir taraftan sınırlarının, dolayısıyla üstleri karşısındaki iktidarsızlıklarının, diğer taraftan hiyerarşi karşısındaki yerlerinin kendilerine sınırlı da olsa bir iktidar kullanma olanağı sunduğunun farkına varırlar. Var olan iktidar ilişkilerinin devamını sağlayan da işte bu sınırlı olanaktır. Aksi takdirde askerlik hizmetinin onca kötü muameleye rağmen erkeklere güven vermesini açıklamak mümkün olamazdı.”¹⁸⁰

Erkekler bir gün kendilerine de iktidar sırasının geleceği ümidi üzerinden mevcut yapıdaki tahakkümü gönüllü olarak kabul ederler. Bir gün iktidarın bir parçası olduklarında ise tüm çekilenler unutulacaktır. Erkekliği kuran mekanizmalardan biri olarak askerlik bu anlamda eril hegemonyanın da sahnelenme alanı olarak kurgulanır. Film çözümlerinde de görüleceği gibi defalarca tekrarlanan askerlikle birlikte gelen erkeklik, bizzat canla başla kazanılır. Üstüne karşı kaybedilen onur ya da gurur savaş alanında hakkıyla geri alınır. Askerden döndüğünde diğer erkekliğini kazanmış erkeklerle aynı rütbeye terfi edilir. Toplumsal alanda varoluş bu şekilde bir aşama daha geride bırakılarak kazanılır.

Kadınlar içinse militarizmle kurulan ilişki biraz daha farklıdır. Askerlik erkeğe; yurttaş, eş, oğul ve dahası erkek olarak pek çok değer yüklerken kadını bu alanın dışına itmiştir. Kadını nominal anlamda da olsa birey olarak kurgulamanın dışında tutar. Kadınlar için bu militarist söylevin dışına itilmişlik gibi görünen şey

¹⁸⁰ SÜNBULOĞLU, Nurseli Yeşim; “Normatif Erkekliğin Kurucusu Olarak Askerlik”, **Birikim Dergisi**, Sayı:249, Nisan 2009,63 s.

aslında yine erilliği belirleyen ama aynı zamanda da kadınlığı belirleyen bir başka alana hizmet eder. “Yalnız erkeklerin değil, kadınların da ulusal kimliği askerlik üzerinden belirlenir. Ulus devlet kadını annelik rolünden bağımsız düşünemezken militarizmin bu tanıma katkısı kadınlara oğullarını vatana seve seve feda edecek asker annesi rolü biçmek şeklinde ”¹⁸¹olur.

Meltem Ahıska da *Kayıp Annelerin Şiddete Tanıklığı* metninde kadınların erkekliğe ilişkin belli kalıpların devamındaki suç ortaklıklarından biri olarak görür. Özellikle de koruyucu koca, onurlu evlat, yerel kahramana dönüşen eril figürlerin inşasında kadınların rolünün büyük olduğuna işaret eder. Dahası milliyetçilik söyleminin anneliğe yaptığı yatırımın sonucunda kadının kendisini kutsal ve baştacı konumuna çekişini sağladığını da ekler.¹⁸²

Bu bölümde tüm bu kavramlar çerçevesinde, ‘birey’ olmayı ya da olamamayı belirleyen militarizmin gündelik hayat içerisinde nasıl olağanlaştırılarak şiddetinin görmezden gelindiği, görülse dahi kültürel olarak kodlanan anlamındaki direniş noktalarının sağlamlığı bu filmsel metinleri bir başka açıdan okumayı zorunlu kılmaktadır.

3.1.1. Nefes: Vatan Sağolsun Filmin Künyesi:

Yönetmen: Levent Semerci

Senaryo: Levent Semerci, Hakan Evrensel, M. İlker Altınay

Oyuncular: Mete Horozoğlu, Engin Hepileri, Barış Bağcı, Engin Baykal, Özgür Eren Koç, İbrahim Aköz, Muharrem Bayrak, Hakan Bulut, Doğukan Polat, İlker Kızmaz, Barış Aydın.

Tür: Dram/ Savaş

Filmin Konusu: Nefes: Vatan Sağolsun, 2365 metre yükseklikteki “Karabal” tepesinde bulunan röle istasyonunu korumakla görevli bir yüzbaşının komuta ettiği 40 kişilik bir timin, dağdaki gündelik hayatları, içsel hikâyeleri, geride bıraktıkları ve görevlerini yerine getirirken yaşadıklarının hikaye edildiği bir filmidir. Filmin birinci bölümünde bir dağ karakolundaki gündelik hayat anlatılırken; ikinci bölümünde

¹⁸¹ Y.a.g.e., 61 s.

¹⁸² AHISKA, Meltem; “Kayıp Annelerin Şiddete Tanıklığı”, **Amargi Dergisi**, 2006, 21 s.

doktor adlı PKK'lı ile Yüzbaşı Mete arasındaki gerilimin silahlı çatışmaya dönüşmesi anlatılmaktadır.

Filmi belirleyen konjonktür:

Ekim 2007 tarihinde; Hakkâri'nin Yüksekova ilçesine bağlı Dağlıca köyünde piyade taburu, 250 PKK'lının saldırısına uğramıştır. Tabura saldırmadan önce karayolu bağlantısını havaya uçuran PKK'lılar, taciz ateşine karşılık veren askerlere bomba ve roketatarla saldırmış; 12 asker ölmüş, 16 asker de yaralanmıştır. Saldırı sırasında 32 PKK'lı da ölmüştür. Bu çatışma haberi ve akabinde gelen kendi evinde ve kendi karakolunda gafil avlanma pratiği, ülke gündeminde şok etkisi yaratmış ve iki yıl sonra aynı döneme denk gelen bu filmle birlikte hafızalardan silinmeyen bir travmanın görselleştirilmesi ile karşılaşmıştır.

Bu bölümdeki filmlerden bazıları görüldüğü üzere popüler alandan tercih edilmiştir. Çünkü popüler olan gündeliğin içerisinde çıkmakta, gündelik olan ise o dönemin farkında olmadan toplumuna ve toplumda yaşayarak eylemde bulunan aktörlerine ilişkin net bilgiler aktarabilme gücüne sahip olabilmektedir. “Nefes: Vatan Sağolsun” filmi de bu bağlamda değerlendirilmesi gereken önemli bir film olarak bu metinde yer almaktadır. Diğer yandan; “Nefes: Vatan Sağolsun” filminde özellikle de popüler olanın yakalanması ve kitlesi hazır bir konunun pazarlanması bakımından “Kurtlar Vadisi Irak” filmi ile benzerlik göstermesi açısından da önemlidir. Hatırlanacağı gibi Kurtlar Vadisi Irak filmi de konjonktürü oldukça meşgul eden, Irak'taki Türk askerinin kafasına Amerikalılar tarafından çuval geçirilmesi hadisesini ele almış ve vatanın yıkılmaz onurunu, film evreni üzerinden kurtarmayı amaçlayarak 4,5 milyon kişiyi bu hissiyatla sinemalara toplamayı başarmıştı.

Filmde öykü enformasyonunun alanı, olayın gerçek bir öyküden yola çıkan yapısı nedeniyle oldukça geniştir. Hatta izleyici Kurtlar Vadisi Irak filmindeki katarsisten uzak, bildik bir sonu görmeye gitmektedir. Yani bilmenin, görmenin hazzını yaşamak istemektedir. Bu bağlamda popüler kültür ürünlerinin gerek gündelik hayata gerekse gündelik hayat içerisindeki aktörlerin zihinsel dünyalarına ilişkin ciddi referanslar verdiğine hiç kuşku bulunmamaktadır.

Nefes: Vatan Sağolsun filmi, tam anlamıyla tür kodlarına sadık bir üsluba sahip olmadan karma bir üslubu benimsemekte; klasik film izleyicisini zorlayan 1.

bölümündeki belgesel didaktizmini; 2. bölümde toparlamaya çalıştığı baskın bölümü ile kitlesinin beklentilerine cevap verebilmektedir. Üzerinde tekrar düşünüldüğünde birinci bölüm; dağ karakolunda gündelik hayata ilişkin bir döküdrama iken; ikinci bölüm adeta Dağlıca baskınına ilişkin savaş filmi ile döküdrama arasına sıkışmış görünümü ile, filmi bu ön kabulde seyretmeye gelmiş seyirci için katlanılır kılmaktadır. Çünkü mevcut baskın olayı yukarıda da belirtildiği gibi izleyiciyi, merak unsuru ve vatanperverlik hissiyatı ile karşılamaktadır. Klasik Yeşilçam ya da dizi izleyicisinin alışkın olmadığı bir anlatı inşasına sahip birinci bölüm, uzun metraj bir döküdramaı andırırken; kendisini ancak yüksek maneviyatla pazarlayabilmektedir. Film bu bağlamda yerleşik anlatıyı zorlayan yapısal sorunlar taşımaya rağmen, yüksek bir izleyici kitlesine ulaşmayı başarmıştır.

Film genel olarak gösterildiği dönemde yukarıda da bahsedildiği gibi, türü üzerinde çokça düşündürmüş, bir savaş filmi kategorisinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği oldukça tartışılmıştır. Aslında filmin savaş filmlerine has bir kod olarak, savaşı ya da şiddeti estetize edişi üzerinde fazlasıyla durmuş olmasına rağmen söylemsel düzeyde barışı çağırın durumuyla da göze çarpmaktadır. Fatih Özgüven de filmin bu arada kalmışlığına şu şekilde yaklaşmaktadır:

*“Nefes: Vatan Sağolsun, tam da bu; kendilerine içinde yaşadıkları toplum tarafından normal bir hayat vaat edilmiş (ev, eş, hatta taksitle alınan bir araba, asgari mutluluk), sonra aynı vaat içinde buldukları durum tarafından kesintiye uğratılmış, bunun niye böyle olduğunu içten içe anlayamayan, kabullenemeyen, ‘Vatan Sağolsun’u sık sık kesilen bir nefesle söyleyen bir grup bildik-tanıdık Türkiyeli erkeğin resmidir”.*¹⁸³

Mehmet Ali Kışlalı gibi yoğun siyaset yazarlarından bazıları da filmin politik mesajının aslında bu kadar bulanık olmadığı ve karşı propaganda filmi olarak görülmesi gerektiği üzerinde durur. Anlaşıldığı gibi film politik anlamda hiçbir tarafa tam anlamıyla yaranamamış olmasına rağmen filmin bir “Müfreze” (Oliver Stone,1986) ya da “Full Metal Jacket” (Stanley Kubrick, 1987) olmadığı aşikârdır. Çünkü; film evrenindeki askerler savaşı anlamsız bulmazlar, onlar için metazori söz konusudur ve içinde buldukları durumu sorgulamak söz konusu değildir. Dolayısıyla da askerlerin savaş ya da savaşın kendisine ilişkin bir yapısal sorun

¹⁸³ Fatih Özgüven,

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx%3FaType%3DRadikalYazarYazisi%26Date%3D%26ArticleID%3D960468+nefes+filmi+radikal&cd=1&hl=tr&ct=clnk&gl=tr>, 21,05,2010.

üzerinde fikirleri yoktur. Dogmatik bir ritüeli yerine getirmektedirler. Bunu yerine getirirken de savaş gibi yapısal bir sorunu meşrulaştırmaktan çekinmezler.

Bu bağlamda da filme tekrar bakıldığında, geleneksel kahramanlık öykülerimizden gelen mirasla bir tabur askerin kahramanlık macerası olarak bilinen savaş, aslında doktor adlı terörist ile yüzbaşı arasındaki eril hakimiyet mücadelesine indirgenerek izleyicinin yerleşik tek kahramana ihtiyaç duyan (empatinin kolay sağlanması açısından) şoven ezberini bozmaya yeltenmemektedir. Tüm film boyunca da Yüzbaşı Mete, hem anlatıcı hem de bir karakter olarak yer alan varlığını filmin bazı bölümlerinde iyice aşkın bir mertebeye çıkarmaktadır. Mete'ye ait olan dış sesin yoğun kullanımı Yüzbaşı Mete'yi adeta tanrının sesine dönüştürmektedir. Zaten metaforik olarak da dağdaki 40 kişilik timin tanrısı Mete yüzbaşısıdır. Hatta o tanrı o askerlerin ne zaman öleceğine bile karar verebilme yetisine sahiptir.

Tabi bu arada Nefes filmini militarist bir film olarak nitelemek “Kurtlar Vadisi Irak” gibi örneklerinin yanında haksızlığa uğratılmış gibi görünse de tüm eril kodlamalarını barındıran, askerlik ve vatana ilişkin tüm imgelerin yerli yerine oturtulduğu bir söylem hâkimdir. Filmi diğer savaş filmlerinden ayrı kılan ise bireyi zayıflıklarıyla bir bütün olarak kurması ve özellikle de eril hegemonyanın tüm tutarsızlıklarını sergilemesidir.

Karakoldaki eril aktörler için toplumsal alan ve toplumun kendileri üzerinden beklentileri net olmasına rağmen; gündelik hayatlarındaki açmazları ile kurgulanmıştır. Askerler karakol yaşamı boyunca gelgitler yaşarlar ve toplumsal konsensüse tüm film boyunca biat etme çabası içerisindedirler. Bu bağlamda adeta bir mikrokozmoz olarak sunulan karakol, toplumun “birey”i nasıl gördüğü ve ona nasıl ödev ve görevler verdiği hem “birey”i hem de toplumun açıklanmasını deşifre edebilecek bir ayrıştırıcı rolü üstlenmektedir.

İkinci bölümde ise asıl hedef kitlenin beklediği şiddetin sunumu, filmi bir milletin acılarından, avantür filmin haz alanına taşırken, kendi içerisinde düştüğü çelişkiyi yansıtmaktadır. Özellikle de iki saatlik bir filmin son yarım saati boyunca baskın sekansının yoğun estetizasyonu, bu çelişkinin savaşın da bir nevi eğlence aracına dönüştürülebilme tehlikesi üzerinde düşündürmektedir. Ertan Yılmaz savaş filmleri üzerine yazdığı kitabında Hollywood’u; özellikle de ikinci dünya savaşı

öyküleri üzerinden yarattığı savaş filmleri sayesinde, savaşı eğlenceye yaklaştırmakla eleştirir ve şunları ekler:

“Bir insanın başka bir insanı öldürmesi, bu filmler aracılığıyla bir erdemlilik örneği olarak sunulmuştur. Hollywood savaş filmleri izleyicilere savaşı, yıkıcı ve acı veren bir deneyim olarak değil de çekici bir olaymış gibi göstermiştir. (...) Sonuçta eğlen(dir)me ile savaş birbirine eklemlenmiştir. Savaş filmleri vatan, millet, özgürlük, milliyetçilik, demokrasi gibi kavramları da cilalandırarak, bu türün ürünlerini en fazla kar getiren filmler haline getirmiştir.”¹⁸⁴

Doğal olarak da Nefes: Vatan Sağolsun filmi bu bağlamda seyirci ile olan ilişkisini salt bilgilendirme değil aynı zamanda eril kitlenin katarsisine yardımcı olacak şiddet sunumu ile de pekiştirmekten kaçınmamaktadır. Ama filmin genel arada kalmışlığı bunun üzerine de net bir şey söylememektedir: Son sahnede askerin yaralı bir PKK’lıyı öldürmemesi, gerilla kızın hastaneye götürülmesi gibi yan olaylar ise öykü evreninin gelgitleri içerisinde yer almaktadır.

Karakoldaki askerler için de yine daha önceki bölümlerde birey olmayı engelleyen en önemli yapı olarak cemaat yapısı ve onun mirası kültürel etkiyi görmek mümkündür. Her cemaatin bir ideolojisi vardır ve bu mevcut durumu cemaatin kapalı yapısından dolayı eleştirilememesi ve üyelerinin de bir metazori olarak o cemaatin içinde var olmaları ile ‘birey’ yıkılmaktadır. Dolayısıyla da birey yerine topluluk ön plana çıkmakta ve futbol takımı tutar gibi bir aidiyet ilişkisi içerisinde kendisini hissetmektedir. Nefes filminde de yine kişiler ya da nominalist bir deyişle bireyler, cemaat ruhu ile hareket etmektedir. Bireyler takımın içerisinde kaldıkları müddetçe var olabilmekte, oradaki aidiyetle kendilerini ifade edebilmektedir. Daha önceki bölümlerde de tartışıldığı gibi birey kavramı nominal olarak gündelik hayat içerisinde bir değer taşıırken; cemaat zihniyetinin, ancak toplumsal aidiyetlerle kendisini ifade eden toplumsal aktörlerin varlığının söz konusu olduğu bir toplumsal yapının varlığını, ülkenin mikrokozmozunu olarak sunulan bu dağ karakolunda da fazlasıyla yansıtmaktadır. Bu bağlamda birey olmayı engelleyen cemaat ruhu, dağ karakolunda ve askeri düzenin yapısal alanında da kendisine yer bulabilmektedir. Filmin girişinde bir askerin operasyona gitmek için komutanını ikna etme çabasında bu zihniyetin bir yansıması bulunmaktadır. Asker komutanına: *“Ben de dağa gelmek istiyorum komutanım. Ben şimdi buradan çıkınca ne anlatacağım.*

¹⁸⁴ YILMAZ, Ertan; **Amerikan Sineması’nda Vietnam ve Savaş Filmleri**, LEYA Yay., İstanbul, 1997, 63s.

Benden adam olmaz komutanım. Babam da öyle derdi. Bana siz babalık yapın komutanım. Beni de götürün o dağa. O dağ beni adam edecek komutanım.” diyerek askerliğe ve orada bulunmaya yüklenilen anlamın salt vatan sevgisi ile değerlendirilemeyeceği, eril dünyaya ait ve kutsiyet arz eden bir işin eril hegemonya karşısında “birey”i erkekleştirmesi üzerine bir kez daha düşündürmektedir. Çünkü *“hegemonik erkeklik daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleri ile ilgili olarak da inşa edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz bir parçasıdır.”*¹⁸⁵ Askerin kendisini geçerli, kabul edilebilir bir toplumsal aktöre dönüştürecek mekanizma olarak gördüğü askerlik kavramı da bu bağlamda salt erilliğe ait bir alan olarak yansıtılmakta ve erilliği dönüştüren bir mekanizma işlevi görmektedir. Film bu bağlamda erginlenme ritüelinin iç dünyasına bir bakıştır. Toplumsal alanda kendisini ispata zorlanan erillik askerlikle birlikte kendisini başka bir aşamaya taşımaktadır. Anadolu’daki yerleşik söylemde de, toplumsal ve kültürel biatta sorunlu olan eril aktör için askere gidip gelmenin önemli bir kırılma noktası olduğu düşüncesi egemendir.

Genelde *askere gidince adam olur gelir* ifadesi ile açıklanan bu durum, günümüz gündelik yaşamında da geçerli bir argüman olarak kültürel alanda varlığını devam ettirmektedir. Zaten gündelik hayatın kendisi kişisel tarihleri de dönüştüren bir mekanizma işlevi görmektedir. Dağ karakolundaki gündelik yaşam ise tüm film evreni boyunca-ki özellikle ikinci bölümle birlikte-askerlerin kişisel tarihlerinin yazımına şanlı birkaç satır ekleyebilme şansı gibi sunulmaktadır. *“Erkeklik kazanılan, kaybedilme tehlikesi her an var olduğu için nihai olarak asla elde edilemeyen bir statüdür. Böylece bir erkeğin erkekliğini ispatlaması, erkekliğini kaybetmeyle ilgili sürekli bir kaygıyı beraberinde getirir.”*¹⁸⁶ Gündelik hayat içerisinde yazılan kişisel tarih de bu bağlamda sürekli dinamik bir akış izlemediğinden erilliğe ilişkin kaygının giderildiği askerlik mekanizması, adeta katalizör işlevi üstlenmektedir. *“Bu kaygının varlığı Türkiye gibi bir yandan kadın cinselliğinin sıkıca denetlenip, öte yandan da erkeklerin erkeklik becerilerini sürekli teşhir etmelerini gerektiren kültürlerde fazla şaşırtıcı değildir.”*¹⁸⁷ Askerlik de bu

¹⁸⁵ Connell, 245 s.

¹⁸⁶ Kandiyoti, 82 s.

¹⁸⁷ Y a.g.e, 82 s.

teşhiri en uç noktada gösterme fırsatını sunan bir alan olarak belirir. Askerlik salt bir güvenlik ihtiyacı olmanın ötesinde toplumsal ve bireysel gecikmişliklerin tamamlayıcısı ve tarihsel perspektifli romantik hayallerin öznesi olarak görüldüğü müddetçe, gerekli görüldüğü dönemlerde pompalanmaya devam edecektir. Bu bağlamda yönetmen Levent Semerci için; sergilemeye çalıştığı sorgulayıcı tavrın aslında kaçınılanamayan eril anlamlar kümesinden radikal bir kopuşa işaret edemediği ortadır. Daha önceki bölümlerde Şükrü Argın'ın geçmişe marazi bir nostalji hissiyle de olsa bağlı kalmayı , dolayısıyla tahayyül dünyasında ona terapik amaçlarla da olsa küçücük bir oda ayırmayı seçen bir toplumsal yapının ürünü olan “birey” karşımıza çıkmaktadır . Film genel anlamda üretildiği konjontür içerisinde toplumsal terapiye hizmet ettiği gibi aynı zamanda eril aktörler için de terapi hizmeti sunmaktadır. Bu anlamda da film ideolojik paradigmayı yıkmaya yeltenmemekte dahası onu yeniden üretmektedir. Eugene Enriquez'in *“kadınlar üzerinde tahakküm insan toplumunun inşası için zorunludur. Gençler üzerindeki tahakküm toplumun yeniden üretimi için kaçınılmazdır.”*¹⁸⁸ tespiti üzerinden **Vatan Sağolsun, Kurtlar Vadisi Irak** gibi filmlerin izleyici kitlesinin genelde genç erkeklerden oluşmasının , kültürel temsilin, toplumsal gerçekliğe müdahale gücünün hala olabildiğine ilişkin önemli bir argüman olarak karşımızda durduğunu gösterir. Özellikle de **Vatan Sağolsun** filmindeki genç eril imgenin coğrafi habitusun değişik alanlarından dâhil olan çeşitli varyasyonlarla resmedilişi toplumun geniş tabanı için de realistik bir imge sunumu gerçekleştirmiştir. Eril baskının kendi içerisindeki yıkıcılığı ve eril aktörlerin sürekli bir erkeklik gösterisinde bulunma çabası içerisinde olmaya zorlayan, dahası süreç içerisinde bunu gönüllü bir organizasyona dönüştüren toplumsal yapıdan kaçış yoktur. Yüzbaşı Mete karakolundaki erleri tanımlarken eril teşhirciliğin gizli şifrelerini ifşa eder. Ona göre askerler; *“Sizin kahramanınız olmak için gelirler. Koşarlar ama anlamazlar neden koştuklarını. Yürümek kolay gelsin diye koştururuz onları. Özlemleri de buradır, hüznüleri de. Evleri de artık burasıdır onlar için. Bir gol unutturur her şeyi. Dans ederler ama kıvırmazlar. Erkekçe gülerler.”* Görüldüğü gibi erkeklik kontrolden bile çıktığında kendisinden vazgeçmez. Erkekliği oluşturan tüm kültürel imge en kontrolsüz olduğu alanda ya da zamanda bile terkedilmemesi gereken bir satır gibidir.

¹⁸⁸ Enriquez, 259 s.

Film dramatik olarak karakter yaratımı açısından da oldukça sınırlıdır. Karakoldaki askerlerin çoğu karakter olarak anlatının içerisinde yer almaz.yalnızca Yüzbaşı mete bir karakter olarak öykü evreninde yerini alır. Çünkü Aristoteles'in Poetika adlı eserinde belirttiği gibi karakter temel olarak bir istem yönünün anlattığı şeydir. İstemde bulunması kara verip bunu uygulaması gerekmektedir.¹⁸⁹ Bu bağlamda Mete karakteri dışında bu özgünlüğe sahip Gerilla doktor dışındaki tüm film kişileri karakter olmaktan uzaktır.

Film savaş filmini belgesel didaktizmi ile karıştıran çatısına uygun bir toplumsal cinsiyet algısı oluşturmaktadır. Görüldüğü gibi erillğe ilişkin pek çok argüman mevcut kültürel imgelere yeni bir katkı sunamamaktadır. Doğal olarak da yerleşik kültürel imgede kadın aktörler için, bırakın radikal bir değişimi, nüansı bile görebilmek pek mümkün değildir. Tabii ki sorgulamaya yönelik naif çabalar film boyunca düalist bir biçimde sunulmaya çalışılsa da yerleşik imgelemde radikal bir kopuş gerçekleşmemektedir.

Filmdeki öykü evreni boyunca kadın gerilla dışında herhangi bir kadın karakter söz konusu değildir. Bu bağlamda film toplumsal cinsiyetin sadece eril kanadını betimliyor gibi gözükse de özellikle sesleriyle filme dahil olan kadınların toplumsal cinsiyetin kadına olan bakışına güçlü referanslar verdiği görülmektedir. Eril dünyanın “*Kadının onaylayıcı bakışı olmaksızın, erkeğin kadını dışlayan ve kadının pohpohlayıcı hayranlığını üzerine çeken bu kimliğe, yani eril kimlik denen şeye kavuşması mümkün olmayacaktır.*”¹⁹⁰ Özellikle Vatan Sağolsun filmindeki telefon konuşmasında kadının askerin yaptığı işi ve o anda orada bulunma gerekçelerini önemsiz bulan diyaloguna baktığımızda, eril aktörün onay bekleyen mevcut durumunun bir kadın tarafından ironik bir şekilde küçümsendiğine tanık olmaktadır.

“Sevgili: Ben burada her şeyle tek başıma mücadele ederken...

Asker: Sen orada neyle mücadele ediyorsun Allah aşkına söylesene?

Ne bu küçümser tavırlar?

Sevgili: Sen orada benim burada huzurlu uyumamı sağlıyorsun değil mi, çok özür dilerim.”

Yukarıda alıntılanan dialog eril imgeyi sarsmaktadır. Fakat film evreninden gelen şarkı ise eril imgenin ‘sürtük’ olarak gördüğü bir dişil imgeye karşı hala

¹⁸⁹ ARİSTOTELES, *Poetika*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, 42 s.

¹⁹⁰ Kellner, 119 s.

tahakkümünü yitirmediği noktasına bizi çeker. Dolayısıyla da kadın aktörün rasyonelleştirdiği durum bir anda gündelik gerçeklikteki ikiyüzlü anlamlandırmaya teslim olmaktadır. Yani telefondaki ses, herkesin aklında olan ama ortak bir söyleve dönüşemeyen durumun tespitinden öteye geçemez.

Filmde tek kadın karakter olarak karşımıza çıkan gerilla kız ve yüzbaşı Mete arasındaki diyalogun geçtiği sahne, kadına yönelik yerleşik toplumsal algıya ilişkin çoklu okumayı olanaklı kılmaktadır. Çatışmada ele geçirilen gerilla kızın hem sorgu hem de tedavi için getirildiği karakolda Yüzbaşı Mete tarafından sorgulandığı sahneye bakıldığında; gerilla kız ile arkadaki açık televizyonda yer alan güzellik yarışmasında bulunan kızın aynı kadraj içerisinde gösterilmesi önemli bir ironiyi yansıtmaktadır. Televizyonda güzellik yarışmasını kazanan kız okulunu bitirip oyuncu olmak istediğinden bahsederken; kadrajın altında yaralı bir şekilde yatan ve idealleri uğruna savaşıyor gerilla kız yerleşik toplumsal cinsiyet algısının en keskin iki kanadını oluşturur. Kadına reva görülen seksist bakış Yüzbaşı Mete'nin kirli dilinden de gerilla kıza doğru yöneltilmektedir.

Mete Yüzbaşı: Canın acıyor mu?

Yazık.

Orhan Teğmenin şehit olduğu pusuda sen var mıydın?

Orada mıydın?

Orhan'ın bir karısı, iki çocuğu ve bir de yeni aldığı bir arabası vardı.

Öldürülüşlerini gördün mü?

Seyrettin değil mi?

Çok mu sıktım boğazımı?

Sen ölürsen kaçımız ölür?

Doktorla yattın mı?

Taniyorsun değil mi doktoru!

S.kiyo değil mi seni?

O doktoru getireceğim buraya.

(doktorun kendisini aradığı bilgisi üzerine)Komutanım sevgilinle ilgileniyor de!

Bir kadının idealist olamayacağına ilişkin ezberini bozamayan Yüzbaşı Mete için gerilla kız, cinsel bir meta olarak dağdaki diğer eril gerillalar için sunulmuş bir bedenden öteye geçemez.

Diğer yandan gerilla kızın yüksek idealler peşinden dağa sürüklenişinin aşığılandığı zihinsel alt yapı, yerleşik algının yüksek motivasyonu ile belirlenmiş toplumun bacılarını ise özel alana dâhil eder. Kadının özellikle özel alanla bir tutulması Kandiyoti'nin de belirttiği gibi vatanla eşdeğer görülmesi gibi nedenler onun uğruna ölünmesi gereken bir metaya doğru çeker. Doğal olarak da eril aktör için gerek vatan, gerekse kadın, kendi erkekliğini işlevselleştiren birer mekanizmaya

dönüşmek dışında bir seçeneğe sahip olamaz. Gerilla kızın algılanamayışının altındaki temel motivasyon da budur.

Bu filmde de karşımıza çıkartıldığı gibi, yaygın bir anlayış olarak milliyetçi söylemdeki kadın, vatanla eş tutulur. O da vatan gibi korunması ve safiyetine dokunulmaması gereken bir alandır. “*Ulus olmak bu nedenle, cinsiyet, soy, ırk gibi kaçınılmazlıklarıyla bizden özverili bir bağlılık ve fedakârlık isteyen oluşumlarla eşitlenir. Kadınların özel alanla bir tutulması, ulus/cemaatin fedakâr bir anne/sadık eş ile hemhal olmasını destekler; bu durum onu savunmak, hatta onun için ölmek, son derece doğal bir tepkidir.*”¹⁹¹ Kadın üzerinden geliştirilen bu mülkiyet teorisi dişil varlığın vatan mülkiyetiyle eşitlenen kutsal cismaniliği ile farklı bir içeriğe büründürülmektedir. Kadın artık sıradan bir toplumsal aktör olmanın ötesinde kutsal bir mülki alana taşınmış ve nesneleştirilmeye tabi tutulmuş bir varlıktır. Yüzbaşının karısı ile geliştirdiği diyalogda ise yüzbaşı açık bir ifade ile karısına “*benim vatanım sensin*” diyerek mevcut ideolojik söylemi film evreninden izleyiciye geçirir. Vatan gibi savunmasız ve cismaniliği üzerinde en ufak bir tasarrufu olamayan aciz ama kutsal -olmaya zorlanan- bir varlıktır. Bu aciziyetin en önemli işlevi; eril figürün yerleşik ataerkil kodlamalardaki kurtarıcı fantazmını ifa etmesini sağlayacak yegâne enstrümanı da ona sağlamış olmasıdır.

Milliyetçi muhafazakâr ideolojinin özellikle yeniden ürettiği kadın tanımında kadın, klasik batı literatüründeki ezilmiş ya da aşağılanan bir tanımdan kutsiyet arz eden bir alana çekilmiştir. “*Yeni Turan kadını, “kadınların et durumundan, bir makineden, erkeklerin temizlikçisi ve ağır işçisinden, çocukların ve tüm milletin annesine ve tüm milletin öğretmenine dönüşümünü gerçekleştiren biridir.*”¹⁹² Yüzbaşının geride bıraktığı eşi de tam bu kültürel imgenin yansıması olarak filmde yer alır.

Filmde gerilla olarak karşımıza çıkan kadın karakter dışında sesleri ile filmsel alana dâhil olan kadın figürler vardır. Bunlar sırasıyla anne, eş ya da sevgili olarak konumlandırılmışlardır. Eş ve anne olan kadınlar film boyunca kendilerine atfedilen yerleşik kültürel imgeye uygun profildedir. Fakat sevgili olarak beliren ya da ulaşılamayan kadın ise; tüm film evreni boyunca salt birer cinsel meta ve güvensiz

¹⁹¹ Kandiyoti, 172 s.

¹⁹² ADIVAR, Halide Edip; **Yeni Turan**, Atlas Y., İstanbul 1982, 29 s.

birer aktör olarak belirlemektedir. Kadının o dünyadaki kaypak imgesi de “sokak kadını, vicdansız sürtük” şarkısının arabesk sözleri üzerinden gündelik hayatlarında belirlemektedir. Kadın gerillanın ise idealler uğruna dağa çıkma ihtimalinin es geçildiği karakol sahnesinde komutanın ağzında kadın figürün salt bir cinsel meta olarak pazarlanması eril dünyanın yerleşik imgelerini kırmanın olanaksızlığını göz önüne serer.

Filmi Belirleyen Gündelik Politika

Susan Sontag ‘*Büyüleyen Faşizm*’ adlı ünlü makalesinde faşist dramaturjiden şöyle bahseder: “*Faşist dramaturji büyük güçler ile kuklaları arasındaki ilişkilere odaklanır. Koreografisi durmaksızın hareket ile donmuş, statik ‘eril’ duruş arasında gider gelir. Faşist sanat boyun eğmeyi yüceltir, akılsızlığı över; ölümü çekici hale getirir.*”¹⁹³ Nefes: Vatan Sağolsun filmi de bu bağlamda kendisini vareden ilksel nedenin naifliğinden uzaklaşır. Savaşı övmek, ya da estetize etmediğini iddia etmek dışında gösterdikleri, özellikle de ikinci bölümde ölümü estetize eden imge kullanımı, avantür türü filmin çekiciliğinden soyutlanamaması gibi yapısal ve biçimsel sorunlar filmin tutarlı bir anlam üretimine izin vermez.

Daha önceki bölümde de alıntılandığı gibi Michael Ryan ve Douglas Kellner; *militarizmin olmadığı bir dünyaya giden tek yolun militer yaklaşımın altındaki güvensizlik ve düşmanlık duygularını beslemeye yarayan yabancılaşmış ve çarpıtılmış duygusal yapıların yeniden inşasından geçtiği ve militarizmin yalnızca bir dış politika seçimi değil, kolektif bir nevroz*¹⁹⁴ olduğunu söylerken; Nefes Vatan Sağolsun’da da görülen şey bu hamasetin alttan alta beslendiği gerçeğidir. Çünkü filmde kahramanın temel motivasyonunu oluşturan konu, arkadaşının ‘kalleşçe öldürülmesi’dir. Bu öldürülüş kendi içinde haksız olarak belirlendiği için izleyicisini de bu hamasete ortak etmektedir.

Bu filmin, militarizmi insani boyutta tartışma ve sorgulama düsturu üzerinden yola çıkılarak üretildiği iddia edilmesine karşın; alt metninde politik ideoloji olarak sıkı bir milliyetçi söylem karşımıza çıkmaktadır. Milliyetçilik Kurtlar Vadisi Irak filmindeki gibi bir şoven anlatımı benimsemese de Meltem Ahıska’nın da söylediği gibi (bkz. s.103) milliyetçiliğin giderek yoksullaşan inşalar içinde bir şey

¹⁹³ SONTAG, Susan ; “Büyüleyen Faşizm” Çev: Ertan Yılmaz, **Sinemasal** ortak kitap 7 güz , İzmir, 2002, 10 s.

¹⁹⁴ Kellner, 334 s.

kazanma ve bir yere gelme umudu aşılama üzerinden geliştirdiği ortak dil tüm film evreninden izleyicisine doğru ulaşmaktadır. Özellikle filmde yer alan erlerin toplumun alt ya da orta alt sınıfına ait oluşları milliyetçilik söyleminin en bariz tutunabildiği sınıfları işaret etmektedir. Örneğin; uzun süren çatışma seslerinin arkasından beliren fetih sırasındaki Osmanlı padişahı ve ordusu tasvirinden oluşan “Varna Savaşı” (Stanislas Chelebowski) tablosunun paralel kurguyla bindirilişi önemli bir görsel imge olarak bu bağlamda değerlendirilebilir. Dolayısıyla dağdaki yaşam, politik ideoloji tabanında belli bir referansa işaret etmektedir.

1990 sonrası Türk sinemasında birey toplum gerilimi ile şekillenen şiddet kutsamalarından bahsederken Ömer Türkeş’in hınç kültürü üzerine geliştirdiği Anadolu sendromu kavramını bu bağlamda yeniden ele almak gerekmektedir. Ömer Türkeş’in pek çok roman kahramanının silaha sarılıp birilerinden hesap soran öfkesinin ‘bireyleri’ mazlumdan yargıca yargıçtan cellada evirdiği gerçeğiyle bizi yüzleştirmektedir. Nefes Vatan Sağolsun filmi de bu bağlamda toplumsal adalet duygusu ile sınıfsal kaynaşmanın gündelik bir platformuna dönüşmüştür. Yüzbaşı Mete takıntılı bir hale getirdiği gerilla lideri doktor ile olan hesaplaşmasını rasyonellikten kopartılmış bir şiddet kutsamasına dönüştürmüştür. Vietnam savaşı sonrasında Hollywood tarafından üretilmiş birçok ‘vet’ filmi gibi Nefes Vatan Sağolsun filmi de Türkiye’nin doğu coğrafyasındaki düşük yoğunluklu savaşın görsel olarak imgeleştirilmesinin ilk örneklerini oluşturacaktır. Bu savaşın elbette pek çok taraftan anlatılması gerekmektedir. Fakat mevcut konjonktür ve acılar her iki taraftan da mevcut durumu objektif bir şekilde görselleştirmeyi ve anlatmayı mümkün kılmamaktadır. Nefes Vatan Sağolsun filmi bu bağlamda arada kalmış bir ilk örnek olarak sinema tarihinde yerini alacaktır.

Filmde izleyicinin beklentisini oluşturan savaşa ilişkin nedensellik motivasyonu tüm film evreni boyunca sadece yüzbaşı ile doktorun arasında geliştirilen telefon görüşmelerine bağlanmıştır. Ayrıca bu telefon görüşmeleri filmin tüm politik alt metnini de açığa çıkarmaktadır. Karakoldaki diğer unsurlar için; içinde buldukları durumu anlamlandırma çabası yoktur. Martin Barbero’nun da ifade ettiği gibi, “*Bir sınıfın hegemonyasını kurma çabası, egemen sınıfın sahip olduğu çıkarların bağımlı sınıflar tarafından kendi çıkarlarıymış gibi kabul edilmesi*

ölçüsünde başarıya ulaşır."¹⁹⁵ Oradaki askerlerin orada bulunuşlarına yükledikleri kutsal anlamlandırma da tam bu işe yaramaktadır ve oradaki erler için yapılan görev bir angaryadır, sorguya gerek yoktur. Bu nedenle yapılan savaşın nedenine ilişkin sorgulama yalnızca Doktor ve Yüzbaşı Mete'nin tekeline bırakılmıştır. Askerlik kavramı burada sunulduğu yani yerleşik zihniyetteki görünümü ile hegomonik bir durumun içselleştirilmiş halini yansıtır. Buradaki askerler için askerlik kavramı ya da ordu bir sorgulama alanı olarak belirmez. Tam da burada Gramsci'nin hegemonya kavramına tekrar bakmak yerinde olacaktır. Gramsci'ye göre; hegemonyanın sürdürülmesinde, "*çoğunluğun kendisini ikincil konumuna koyan sisteme rızasının sürekli biçimde kazanılmasını ve yeniden kazanılmasını içerir*"¹⁹⁶ diyerek hegemonyanın rızaya dayalı olarak var olabileceğini söyler. Onlar için savaştıkları düşmandır ve gerisi teferruattır. "*Militarist rasyonellik, devlet aklının birey aklından önce geldiğini savunur. Düşünmek, irdelemek, sorgulamak askerin işi değildir.*"¹⁹⁷ Mesela savaşın nedeninin sorgulanma gereği duyulmamasına en iyi örnek doktorun kendisine önerilen dikey hareketlilik modelini reddedişidir. Yüzbaşı Mete kendi yerleşik hayat felsefesinde ve toplumsal ön kabullerle doktor adlı gerilla ile konuşurken, herkes için tek geçerli dikey hareketlilik modelini ona da önermektedir.

Yüzbaşı Mete: Niye adam olmadın lan sen. Orada dağda domuz gibi yaşayacağına tıp fakültesini bitirseydin

Doktor: Bırak bu ucuz propaganda laflarını. Senin üniversitende okuyacağıma kendi dağında özgürce dolaşırım daha iyi.

Bu konuşmaların üzerine bir asker de tüm bu idealizmi, dikey hareketliliği reddedişi adeta bir 'salaklık' olarak düşünür ve : "*hastanede çalışsın it gibi para kazanır*" diyerek kendi materyalist zihniyetini ortaya çıkartır. Çünkü para kazanmak ya da en kısa yoldan para kazanmak dönemin tek amacıdır. Yirmili yaşlarının başındaki bir asker için de dağdaki gerillanın bir ideal ya da romantizmin peşinden dağa sürüklenişini anlamlandırabilmek güçtür.

Ayrıca toplumsal bağ kurmada korku kültürü insanları birarada tutan önemli güçtür. Dağdaki askerler için sorgulama söz konusu olmaz. Çünkü savaşa ilişkin herhangi bir sorgulama teşebbüsü onları 'vatan haini' yaftası ile toplumsalın

¹⁹⁵ LULL, James; **Medya, İletişim, Kültür** Çev: N. Güngör. Vadi y.,Ankara, 2001, 54 s.

¹⁹⁶ FİSKE, John; **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev: Süleyman İrvan, Ark Yay., Ankara, 1996, 30 s.

¹⁹⁷ SELEK, Pınar; **Sürüne Sürüne Erkek Olmak**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, 211 s.

dışına itecektir. Devletin vatandaşına karşı geliştirdiği strateji de bunun üzerine oturtulur. Daha öne de değinildiği gibi iktidar mekanizmaları; *bir yandan sevgi söylemine diğer yandansa ölüm itkisine hem toplumun bütününde hem de bireysel psişede kendisi için bir uygulama ve meşruiyet alanı bulma imkânı sağlayan paranoyak ve sapkın arzuların gelişmesine dayanır.*¹⁹⁸ Dolayısıyla da korku kültürü insanına birey olma imkanını çok da tanıyamayan toplumlarda önemli bir bağlayıcı araç olarak kalacaktır.

Karakol bir mekân olarak Türkiye mikrokozmu olarak sunulduğundan erler de her türlü ideolojik ve politik alt yapıdan gelmektedir. Örneğin muhafazakâr bir askerin organ bağıışı yapmaları durumunda öbür dünyada bunu hesabının sorulacağı itirazına, Egeli bir asker tarafından biz şehit olunca sorgusuz cennete gireceksek bize organlarımız da sorulmaz nasılsa çıkarımı bu bağlamda değerlendirilmesi gereken ironik bir örnektir.

Filmde az önce de bahsedildiği gibi Doktor ve Yüzbaşı Mete dışında politik ideolojiden bahseden bir karakter yoktur. Tüm film evreni boyunca filmin mevcut ideolojik metni ikisi arasında geliştirilen diyaloglarla izleyiciye geçirilmektedir. İki toplum arasındaki kutuplaşmanın taraflarca nasıl anlamlandırıldığını yönetmen şu diyalogla verir:

*“Doktor: On senedir savaşıyoruz. Korkak adam devam eder mi?
Yüzbaşı Mete: On senedir domuzlar gibi dağlarda yaşıyorsunuz lan. Binlerce genci öldürdünüz, katilsin.
Doktor: Kendi halkımın kanını emen sülüklerle savaştık biz.
Yüzbaşı Mete: Sen kendi insanını katleden bir hainsin.
Doktor: Yıllardır ezdiğin halkımın adını ağzına alma.
Yüzbaşı Mete: Ne zaman ezildin doktor. Ne istedin de vermedi bu ülke sana.
Doktor: Özgürlüğümü vermediniz komutan. Halkımı kendi toprağında sürgün bıraktınız.
Yüzbaşı Mete: Katliam yaparak özgür olunmaz.
Doktor: Dilimi yasakladınız komutan.
Yüzbaşı Mete: Bu ülkenin üniversitesinde okudun.
(...)
Yüzbaşı Mete: Sizin kuralınız çoluğu çocuğu kurşuna dizmek mi?
Doktor: Söylesene kaç tane köy yaktın? Yoksulluğu halkıma kader yaptınız.
Topraklar bizim.
Yüzbaşı Mete: Bu ülke hepimizin.
Doktor: Dağlar bizim.”
(...)
Mete: O bayrak için hepimiz savaştık.
Doktor: Bayrak bile dayanmıyor değil mi rüzgârımıza
Mete: Obayrak için sende savaştın oğlum. Ne çabuk unuttun.
Doktor: Onu unutan sizsiniz. Benim halkımın da kanı var o bayrakta.*

¹⁹⁸ Fiske, 30 s.

*Mete: O bayrağın kırmızısında hepimizin kanı var.
Doktor: O kırmızıya ay yıldız eklediniz.*

Mekân:

Bourdieu zamansal ve mekânsal deneyimlerin toplumsal ilişkilerin kodlanması ve yeniden üretiminde birincil araçlar olduğunu söyler.¹⁹⁹ Doğal olarak da mekânlara göre belirlenen giyim, kuşam, tavır mevcut mekanın ürettiği anlamı da pekiştirir ya da yeniden üretir. Gündüz Vassaf da mekânın kullanımının totaliter olduğunun altını çizer. Nerede ne yapılması nasıl davranılması gerektiğini bizzat mekânın kendisi denetler. Mekânın kendisi bu çalışma bağlamında bir askeri karakol olması itibariyle otoriterdir. Buna karşın orada yaşayanların özel alanını da içinde barındırması itibariyle totaliter bir hal alır. Post yapısalcılara göre de mekan politiktir. Onlara göre;

“Sadece toplumun değil bireyin de kurucu bir ögesi olan mekân politika ve ideoloji yüküdür. Toplumsal yaşamın görünürde masum mekânsal pratiklerinin altında soyut iktidar ilişkileri gizlidir. Gündelik yaşamın coğrafyasında bir dizi politik ve ideolojik öge yer almaktadır. Mekânsal pratikler hiçbir zaman tarafsız değil belli bir ideolojinin taşıyıcısıdır. Mekân politiktir, çünkü toplumdaki eşitsiz güç ilişkilerinin bir aracı ve örtülü bir ifadesidir. Mekân toplumdaki çelişkilerin normalleştirilip, sıradanlaştırıldığı, gündelik yaşamın içinde eritildiği bir alandır. Ancak mekânın politik ve ideolojik niteliği örtüktür, göze hemen gözükmez; bundan dolayı da mekânsal pratiklerin deşifre edilmesi, bunlara karşı çıkılması da güçtür.”²⁰⁰

Devletin en önemli ideolojik aygıtlarından biri olarak ordu; toplumsal kodlamada Peygamber ocağı olması gibi kutsiyet içeren anlamlandırmayı da barındırır. Baba ocağı ve asker ocağı gibi yerleşik tabirlerde kullanılan ocak kelimesinin ev, yuva anlamında kullanılması da bu mekâna verilen toplumsal/kutsal anlamı da açığa çıkartmaktadır. Bu anlam ayrıca sorgulanamaz ve içselleştirilmiş bir yapı arz eder. Doğal olarak da topluma rağmen karşı çıkılması çok zordur.

Film evreninde gösterilen mekân bu çalışma boyunca küçültülmüş bir Türkiye mikrokozmu olarak tarif edilmiştir. Çünkü toplumsal yapının her kesiminden bir arada olması mümkün olmayan genç adamlar biraya gelmişlerdir. Dolayısıyla da yaşanan olaylara ve hayata bakışlarındaki farklılıklar da toplumun geneline ilişkin politik ideolojiye ilişkin geniş referanslar sunma gücüne sahiptir.

¹⁹⁹ Akt: HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, Çev.Sungur Savran, Metis yay., İstanbul, 2006, 279 s.

²⁰⁰ IŞIK, Oğuz; “Değişen Toplum/mekan Kavrayışları: Mekanın politikleşmesi, politikanın mekanlaşması”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, 64-65 kış, İstanbul, 1994, 28-29 s.

Mevcut mekân; salt bir askeri karakol olmanın dışında insani temelde de hayatta kalma ve yaşamı idame ettirme çabasını da beraberinde getiren zorlayıcı bir coğrafyaya sahiptir. Uzun planlar boyunca verilen dağların arasındaki sıkışmışlık hissi aynı zamanda karakterlerin de psikolojilerini yansıtan bir metafor olarak kullanılmıştır. “*Her toplumda ideolojik ve politik hegemonya kişisel ve toplumsal yaşantının maddi bağlamını denetleme kapasitesine dayanır. Bu nedenle paraya, zaman ve mekâna kazandırılan cisimleşme ve atfedilen anlam, toplumsal iktidarın korunmasında önem taşır.*”²⁰¹ Tüm film evreni boyunca da dağlara atfedilen anlam; vatan, şeref ve erillikle bağlantılandırmıştır. Oradaki mevcut savaşa yüklenen anlam da her kamera hareketinde gösterilen dağ metaforu ile kendisini ifşa etmektedir.

Dağlar karşı taraf içinse; metaforik olarak başkaldırının, devlete karşı koymanın ve otoriteyi yok saymanın mekanıdır. Doktor ve Mete arasındaki bir diğer konuşmada bayrak ve vatan kavramına ilişkin kalıp bir düşüncenin sorgulanışı ile o dağlara yüklenen anlam şu şekilde açığa çıkartılır:

Yüzbaşı Mete: Bu ülke hepimizin.

Doktor: Dağlar bizim.”

(...)

Doktor: Bayrak bile dayanmıyor değil mi rüzgârımıza.

Anlatım:

Filmsel anlatıma bakıldığında yönetmen öyküyü Yüzbaşı Mete karakteri üzerinden ilerletmeyi tercih etmiştir. Yüzbaşı Mete hem karakter hem de anlatıcı olarak öykü evreninde yer alır. Yönetmen film boyunca izleyiciyi karakterlerden daha fazla bilgi sahibi yapma yolunu tercih ederken; gerilimi yükseltmek için de zaman zaman film evreni içerisinde kurguda yapılan yanıltıcı gelgitlerle izleyiciyi de yanıltır. Bu bağlamda anlatıyı belirleyen en temel öğelerden bir diğeri olan öykü enformasyonun (Olay örgüsü ile birlikte filmin konusunun sunulmasıdır, genellikle bir olay örgüsü öykü enformasyonunu sunar ya da ima eder.) derinliği kimi zaman gerilim unsuru olarak yanıltıcı bir öge olarak kullanılmıştır. Örneğin yüzbaşının tüm öykü evreni boyunca sloganlaşan “*sen uyursan herkes ölür*” sözü zaman zaman gelgitler şeklinde yarı rüya yarı gerçek olarak defalarca tekrarlanır. Dolayısıyla da izleyici her şeyi bilirken, sadece savaşın başlangıç zamanı konusunda sürekli yanıltılır. Yönetmen burada anlatımı geliştirirken bir anlatıcıyı, öykü karakteri olan

²⁰¹ Harvey, 256 s.

bir anlatıcıyı devreye sokmuştur. Yüzbaşı Mete de tüm öykü evreni boyunca karşımıza çıkan bir öznel anlatıcı olarak var olur. Hikâye onunla başlar ve onunla biter. Özellikle de Yüzbaşı Mete karakteri gerek sesi gerekse kendisi ikinci yarıdan sonra filmin temel motivasyonuna dönüştürülür. Yüzbaşı Mete karakter olarak da öykü evreninde yer aldığı için öznel bir bilgiye sahip olduğu düşünülür fakat Yüzbaşı Mete anlatıcı olarak öngören ve ne olacağından son derece emin, sonunu bilen bir anlatıcıdır. (Çocuk sahibi olmak için aldığı ilaçları baskından önce içmeyi bırakışı, bunun en net örneği olarak karşımıza çıkar.)

Ses:

Film boyunca hâkim olan diegetik (öykü evrenine ait olan) ses kullanımı daha önce de bahsedildiği gibi birinci bölümdeki belgesel film biçimine yakın anlatımı destekler niteliktedir. Filmin gerçeklikle kurmaya çalıştığı sıkı bağ nedeniyle anlatıcının ağzından dökülen diegetik olmayan ses dışında, tüm film boyunca diegetik ses kullanımına sadık kalınmıştır. Filmin, karakolun bulunduğu coğrafi alanı tanımladığı ilk bölümde yoğun doğa seslerinin kullanımı, sadece anlatıcının ve yine diegetik olarak verilen askerlerin marşları ile kesilmektedir. Bu bölümde kullanılan diegetik sesin varlığı, özellikle de mekânın temel belirleyen olduğu tüm öykü evreninde, mekânı tanımlaması ve yaratması açısından da başarılı bir kullanımla yer almaktadır.

Oyunculuk:

Oyunculuk stili filmin genelinde hâkim olan belgesel didaktizmi ve gerçekliğe sadıktır. Profesyonel oyuncu kullanımı en az düzeyde bırakılmış ve genelde amatör oyuncularla çalışılmıştır. Ayrıca popüler olmayan profesyonel oyuncu seçimi de filmin gerçeklik söylemi içerisinde değerlendirilebilir.

3.1.2. Yazı Tura

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Uğur Yücel

Senaryo: Uğur Yücel

Oyuncular: Kenan İmirzalıoğlu, Olgun ŐimŐek, Bahri Beyat, Engin Gũnaydın, Teoman KumbaracıbaŐı, Erkan Can, Settar Tanrıoğen

Tũr: Dram

Filmin konusu:

“Yazı Tura” 1999 yılında geçen, biri Gŕemeli eski futbolcu "Şeytan Rıdvan" ile İstanbul'da hasta babası ile yaşayan "Hayalet Cevher" adında iki gencin hikâyesidir. Bu iki farklı insanı bir arada tutan ise Gũneydođu'da yaptıkları travmatik askerlikleridir. Rıdvan ile Cevher askerdeki aynı mayın patlamasında fiziksel olarak hasar almıŐlardır. Filmin ilerleyen bŕlũmlerinde anlaşılır ki Rıdvan çatışmada eski kız arkadaŐını (gerilla kız) öldũrdũđũnũ anladığındaki ũzũntũsũyle dikkatsizce mayına basar ve o sırada kontrolsũzce kullandığı tũfeđinden çıkan kurŐunlarla da Cevher sağ kulağından yaralanır. Asıl travma, savaştan dŕnũŐte yaŐanmaya başlar. Futbolcu olan Rıdvan sağ bacağını yitirirken; Cevher de sağ kulağını yitirmiştir. Rıdvan kŕyũne geri dŕndũđũnde fiziksel eksikliğinden dolayı nişanlısı tarafından terkedilir ve arkadaŐlarından da beklediği saygıyı gŕrmez. Cevher'in hayatındaki değişim ise Marmara Depremi'nde babasını enkaz altından çıkardıktan sonra baŐlayacaktır. ũnkũ asla sahip olmak istemeyeceği, fakat babasının ilk eŐinden olan eŐinsel ve Yunanlı bir abi ile babasının rahatsızlığı sebebiyle bir araya gelmek zorunda kalmıştır.

Film; eril vurgusu ve milliyetçi çizgisi kuvvetli bir adama eŐinsel ve Yunan bir abi, futbolcuya ise kopuk bir bacak ve saygı gŕsterilmeyen bir gazilik unvanı gibi toplumsal tezatlıklar denklemi ũzerine oturtulmuŐtur. Genel anlamda Amerikalılar'ın Vietnam savaşı sonrası çektikleri tũrden ‘vet’ (gazi) filmlerine benzer bir yapısı vardır. Gũneydođu'da son yirmi beş yıldır devam eden dũŐũk yoğunluklu savaş sonrası travmayı atlatamayan askerlerin, toplumla olan adaptasyon sorunlarının anlatılması açısından da bir ilktir. Ömer TũrkeŐ'in Anadolu sendromu olarak adlandırdığı bir dŕnemin, gerçek anlamda ilk sinemasal zeminini hazırlayan Yazı Tura'da da yine kendi adaletinin peşinden giden Cevher ve kendi adaletini yaratan Rıdvan için meşru zemin hazırdır. Onların birer gazi oluşları zaten hınlarının da tepkilerinin de en haklı gerekçesidir. Film evreninde Cevher ve Rıdvan'ın ağzından

defalarca yankılanan; “Ben sizin için savaştım sizin için kaybettim bu bacağı. Gaziyim lan ben, savaştım.” nidaları, gazi olmak daimi haklılık, ayrıcalık ve farklı bir toplumsal statü algısının dışavurumudur. Belki de bu Anadolu sendromunun temelindeki şey de ulvi değerler uğruna ölmeyi pompalayan genel ideolojinin gerçeklikte pek işe yaramadığıdır. Hilmi Maktav da “Vatan, Millet, Sinema” adlı makalesinde şunları ekler:

“Türk askerinin tüm savaşlardan bir kahraman olarak çıkmadığını, esasen hiçbir savaştan da bir kahraman olarak çıkılmayacağını söylemektedir çünkü. Cesaretiyle ve gücüyle tek başına bir orduyu deviren, yakışıklılığı ile ‘kusursuz bir erkek’ olarak düşman kızlarını dahi kendine aşık edip Türkleştiren, herkesin gıptayla baktığı asker kahramanların yerini bu kez sonları intihar ve cezaevi olan iki Mehmetçik almıştır sinemada. Askerlik kurumunun ve e ordunun üzerindeki zırh ciddi bir biçimde delinmiştir.”²⁰²

Hilmi Maktav’ın belirlediği gibi kutsallığı her zaman kabul edilen bir kuruma karşı dolaylı yoldan da olsa getirilen bu eleştiri önemli bir aşamadır. Maktav makalesinin devamında bu çabayı yeterli bulmayarak, yönetmeni kahramanlarını olup bitenleri sorgulayacak bir bilinç düzeyine taşımamak ve savaşla değil kaderleriyle hesaplaştırmakla suçlar.²⁰³

“Yazı Tura” bir ‘vet’ filmi olarak bakıldığında ise savaşın gündelik hayatından sıyrılamamış bireyi merkeze alır. Çünkü savaş sonrası döndükleri yer, artık onların bildiği kodlarını çözdüğü bir yer değildir. Geliştirebilecekleri taktikleri yoktur. Çünkü fiziki eksiklik onları sıradan taktikleri bile uygulayamaz hale getirmiştir. Bu bağlamda Yazı Tura filmine bakıldığında temel sorun bireyin gündelik hayat pratiğini yitirme sıkıntısıdır. Ama bu yitiriliş yerleşik kodlamada asla dile getirilemeyen, görünür kılınmayan bir yapısal sorunu imgeleştirmeyi başarması açısından önemlidir. Fakat film gişede istediği başarıyı elde edemez. Bu olumsuzluk filmin yönetmeni tarafından ‘İki beden büyük geldi, erken oldu’ yorumuna neden olacaktır.

Kişiler:

Yazı tura trajik kahramanların öyküsüdür. Hayalet Cevher ve Şeytan Rıdvan hayattaki hatalarıyla kendi sonlarını hazırlayan iki genç adamdır. Savaşta gazi olmuş

²⁰² Hilmi Maktav, (a) 53 s.

²⁰³ Hilmi Maktav, (a) 82 s.

onurlu, dimdik ayakta duran, sağlam kişiler değillerdir. Tüm zaafları ve bencillikleri ile topluma kafa tutan genel kabulün dışında zayıflıkları olan tutunamamış karakterlerdir.

Öykü evrenindeki trajik olayların tüm kaynağı erilliğin ayakta tutulması üzerine şekillenir. Rıdvan'ın erkek olarak kasabasında varolma çabası, Cevher'in homoseksüel bir abiyle olan mücadelesi hep bu yöndeki çabalardır. Aslında öykü politik ideolojiye ait bir metinken temelde toplumsal cinsiyetin yıkıcı ve bunalıma sürüklemiş figürlerini resmetmeye odaklanır. Yazı Tura bu bağlamda erilliğin bunalımına şahit olmaktadır.

Bedensel yani fiziksel eksiklik filmdeki iki kahramanın ortak paydasıdır. Birisi bacağına yitiren Rıdvan ile diğeri erilliğini yitiren Teoman'dır. İkisi de bu anlamda erkek olamamakta dolayısıyla da mevcut toplumsal yapıda aktif aktörler olarak kabul görmemektedir. Rıdvan için içinde yaşadığı habitus dışında bir yaşam alanının olamaması bu durumu daha travmatik hale getirmektedir. Çünkü toplumsal yapıda erilliğini bacağı ile yitirmiş bir erkek olarak var olabilmesi tüm kutsal değerler uğruna yitirilse de güçtür. Simgesel olarak ondan eksilen şey bacağı değil fallusudur. Doğal olarak yerleşik eril kodlamaları yerine getiremeyecek bir eril figür olarak beliren Rıdvan için kamusal alandan sıyrılış süreci başlar. Sonuçta erilliği bunalımda bir kahramanın derin hezeyanları başlar. Müstakbel kayınvalidesinin "*benim sakata verilecek kızım yok*" haykırışı da toplumsalın dışına itilme sürecinin en önemli dışavurumu olarak öykü evreninde yer alır.

Buradaki temel sorun gerek militarizmin kışkırttığı erillik, gerekse toplumsal alanda içselleştirilen eril hegemonyanın acımasızlığıdır. Burada kahramanlar bireysel anlamda salt toplumsal cinsiyet vurgusuna dayandırılan figürler olarak, onu yitirdikleri noktada sıkıntı yaşarlar. Özellikle Rıdvan'ın bir erkek olarak toplumsal alanın dışına itildiği süreç, onun için askerdeki travmanın çok ötesinde bir anlama sahiptir. Eril hegemonyanın kadınlar üzerindeki baskılamasının dışında erkekler arasındaki tahakkümü daha keskin ve nettir. Dolayısıyla da Rıdvan bu hegemonyandan en ağır yarayı, sadece bacağına değil kendi toplumsal konumlanışına alır. Askerlik onların beklediği anlamada yaşamlarını kolaylaştıran ya

da onları ‘erkek’ yapan bir paye vermez. Tam tersine mevcut erilliklerine zarar verir. Onlara aidiyet duygusu kazandırması gereken askerlik, tam tersine ait oldukları toplumsalın dışına çıkışlarını hızlandıran bir sürecin başlangıcı olur.

Hayattaki duruşları cemaatin bir parçası olmakla mutlu kılınmış iki kahraman için de cemaatin dışında bırakılmak ‘birey’ olamayan bu kişileri yıkmaktadır. Cemaat yapısının birey olmaya izin vermeyen topluluk adına hareket eden ve kişiden önce topluluğu ön plana çıkartan zihniyetin hezeyanı sergilenir. Kişiler topluluğun onları içinde absorbe edişine göre bir yaşam hakkı olduğuna inanır. Kendi değer yargıları, duruşlarının ya da yapıp etmelerinin bir hükmü yoktur. Bu iki kahramanın da toplumla olan gerilimlerinin temelinde yatan budur.

Cevher Rıdvan’ın aksine fiziksel olarak erilliği altı çizili bir karakterdir. Cevher ayrıca şiddeti kendi varlığının bir parçası olarak gören ve kendi adaletini kendisi dağıtan biridir. Tek eksikliği olan bir kulaktan yoksunluk, onu cinsiyet anlamında toplumsalın içinde tutar. Fakat ona reva görülen erilliğini yitirmiş abi ise adeta Cevher’in toplumsal statüsünü yıkıcı bir dinamit işlevi görür. Cevher’e göre böyle bir abi olamaz. Zaten erilliğini yitirmiş bir Yunanlı ile kan bağı bile olması oldukça travmatiktir. Cevher klasik ataerkilliğin tüm kodlamalarını içselleştirmiş, cinselliği ile varolan bir karakterdir. Onun için erillikle olan sorunu salt Yunanlı ve homoseksüel bir abiye sahip olmanın ötesinde gazi olarak saygıyı hakedememek de sarsıcıdır. Cevher bu toplumsal yapıda adalete olan inancını kaybetmiş ve kendi adaletinin peşinden koşan bir figürdür. Dağda savaşırken kurulan kendi adaletini dağıtma mekanizması gündelik hayatta, sokakta mümkün değildir. Ama bunu mümkün kılacak araçlara ulaşmaya çabalayarak, kutsal sayılan değerlere olan bağlılık yani toplumsal bağa olan yüksek sadakatle yaptıklarını haklılaştırmaya çalışmaktadır. Sorunun temelindeki şey de özellikle de 2000’li yıllarla birlikte kaybolan toplumsal adalet duygusu ile gündelik hayatı belirleyen bireyci tutumlardır. Milliyetçi duyguların sürekli pomapalanması toplumsal aktörleri daha ahlaklı yapmamakta, milliyetçi aidiyetler kişisel çıkarlarına hizmet ettiği ölçüde saygı görmektedir. Dolayısıyla da bu pragmatik tutum gündelik hayatın ikiyüzlü ideolojisini beslemeye devam etmektedir.

Kendi fallusunu küçükken baba şefkati aradığı kollarda yitiren Teoman ise; ait olmaya çalıştığı bu toplumsal yapıdan daha fazla darbe alacaktır. Çünkü onun için bir vatana tam anlamıyla ait olmak için vereceği bir bacak ya da kulak yoktur. O ta en başından beri erilliğinden vazgeçen bir hiçtir. Rıdvan erkekliği için mücadele etmeye devam ederken Teoman için erkekliğin bu kadar altının çizilmesinin anlaşılması güçtür.

Toplumsal bağ:

Nefes filmi Certeau'nun deyimiyle stratejinin filmi iken yazı Tura filmi stratejinin çökerttiği taktik geliştiremeyen aktörlerin filmidir. Çünkü strateji onları gündelik hayatın içerisinde zayıf ve taktik geliştiremez halde bırakınca, anlık taktikler geliştiremeyen toplumsal aktörlerin çöküşleri de kaçınılmaz olmuştur. Çünkü toplumsal aktörler için sistemin içerisinde anlık geliştirilen taktikler bir nevi ayakta durabilme, katlanabilme olanağı vermektedir. Certau taktiğin, zayıfın sanatı olduğunu söyler fakat gerek Rıdvan gerekse cevher için gündelik hayatlarında fiziksel ve ruhsal eksikliğin getirdiği hezeyanlar bu taktikleri geliştirmelerini çok da olanaklı kılmaz. Film kahramanları için toplumsal olarak bu sanatı uygulamaktaki beceriksizlik kaçınılmaz olarak onları toplumsalın dışına iter.

Film ilginç bir şekilde toplumsal uyuşma açısından sorunludur. Aslında filmin özgün bir film olma yolundaki macerası içinde doğru bir konumlanıştır. Toplumsal uyuşmanın vatan uğruna ölmeyi her genç erkeğine şiar ettiği bir yapıda gazilerine gösterdiği tahammülsüzlük ya da riyayı kültürel temsilde sunmak ya da Zeynep Tül Akbal'ın Yeşilçam sineması için söylediği gibi ima yoluyla geçiştirmek bile önemli bir uğraştır.

Toplumsal bağ aslında bizzat şiddetin sunumu ile gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi toplumsal bağın yaratımında Türkiye'de uzun bir dönem korku kültüründen yararlanılması şiddetin yaratımını toplumsal bağın oluşumunda önemli bir araca dönüştürmektedir. Askerlik gibi şiddeti meşru bir zemine yayan bir ortamla gündelik hayat gerçeğine geri dönüşte yaşanan travma tam da bu bağlamda sorunun temelini oluşturur. Her genç erkek için yapılması gereken bu vazife bir metazori olarak yaşanır ve sorgulanmaya gerek

duyulmaz. Sorgulamak vatan haini yaftası ile sonuçlanacağı için toplumsal baskıdan kaçamayan aktör için aksi tavır göstermek pek mümkün değildir. İronik olan toplumsalın dışına atılma korkusu ile hareket eden aktörler için bizzat askerlik, onları o toplumsalın dışında bırakmaktadır.

Özellikle Rıdvan savaşa götürülüşüne ilişkin tekdüze ezberin dışında bir şeyle karşılaşmıştır. Karşısındakinin bir hayvan değil bir insan olabileceğini dahası hayatındaki en büyük sevginin kaynağı olarak varolan bir insan olabileceği gerçeği ile yüzleşmiştir. Savaşın amacını sorgulamaz ama kendi bireysel tecrübesi onda eksik de olsa böyle bir his bırakır. Bunu da filmin başında arkadaşına “*Bana bak aslanım askere aptal git aptal gel tamam mı? Her şeye aklın eriyor gibi durma!*” diyerek öğütleyecektir.

Cevherin milliyetçi vurgusu ise tüm metin boyunca bahsedilen aidiyet katalizörü işlevi görür. Ona göre Türk olmak bu vatan için savaşmış olmak, varlığı ile özdeş eylemlerdir. Bu bağlamda Cevher karakteri mevcut toplumsal uyuşmadan uzak değildir. Zaten filmde kahramanların en ufak bir sorgusu yoktur. Ağabeyin bir Yunan ve üstelik de transeksüel olması tüm toplumsal uyuşmayı yıkan ve dahası tüm bu toplumsal kodlamaları kendisine motto edinmiş bir adamı yıkan unsurlardır. Teoman’ın “*Sen Türkoğlu Türk ben Rum, sen erkek ben ibne!*” söylemi tam da bunu açıklamaktadır. Zaten yönetmen de Cevher ’in gözünden homofobik bir toplum oluşumuzu tüm saflığı ile gösterirken; Teoman’ı Beyoğlu’nun arka sokaklarından toplumun dışına atar.

Şiddet ve Simgesel şiddetin sunumu:

Şiddet aynı “Nefes Vatan Sağolsun” filmindeki gibi dramatik ögenin bir parçasıdır. Aynı zamanda kahramanları harekete geçiren temel itkidir. Şiddetin sunumu sırasında yaşadıkları fiziksel eksiklik onları gündelik yaşamlarında sıkıntılı hale getirmiştir.

2000’li yıllara bakıldığında 1990’lı yılların konjonktüründen farklı olarak artık şiddet ögesi ideolojik bir metin olarak görülmemektedir. Çünkü 1990’lı yılların kaotik şiddet sarmalı 2000’li yıllarda daha estetize sunumlara kavuşmuş ve politik

ideoloji ile bağı kopartmış gibi yapmaktadır. Halbuki ideolojik olarak şiddet her türlü uyararla sürekli pompalanmakta, gündelik hayatın bir parçası olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla 2000’li yıllarda gerek edebiyat gerekse sinemada görülen şiddet kutsamalarının temelinde bu normalleştirme süreci yatmaktadır.

Filmin girişinde verilen öldürme sahnesi; *Gündelik yaşamın koyduğu ve uyulmak zorunda olunan kuralların ötesine geçerek, içlerindeki birikmiş şiddeti boşaltma olanağına kavuşan askerleri* ²⁰⁴ gösterir. Film ancak kahramanlardan birisinin âşık olduğu kızı öldürmesi üzerine insani bir boyutta olayı anlatmaya başlar. Eğer öldürülen kız yıllardır beklenen âşık olmasaydı, mevcut şiddet gündelik boşalımdan öteye bir anlam kazanmayacak, kahramanımız için şiddetin simgesel alana taşınması söz konusu olmayacaktı.

Devlet ve devletin bireyine dayattığı şiddet tartışması “Nefes Vatan Sağolsun” filminde bir metazori olarak varken Yazı Tura filminde –yukarıda da açıklanmaya çalışıldığı gibi, çoğu zaman çevresinden dolaşsa da- hissedilir bir şekilde varlık göstermektedir. Rıdvan aslında dağda bazı şeylerin ters gittiğini anlamaya başlamıştır. Fakat arkadaşına tavsiye ettiği gibi anlamanın onun hayatını kolaylaştıran bir yanı yoktur. Tam tersine kendisine dayatılan bu metazoriyi anlamlandırmak toplumsalla arasında derin bir uçurum açmaktan başka bir işe yaramamaktadır. Rıdvan’ı da intihara sürükleyen travma, dağda sorguladığı şiddet değil, kendi geçmişinden gelen bir kıza yönelttiği şiddet olacaktır. Zaten film; ilk bölümdeki ve ara ara halüsinasyonlar şeklinde devam eden şiddetin estetize bir sunumundan ziyade, şiddetin akabinde gelişen simgesel şiddetin yarattığı travma üzerine düşündürmektedir. Rıdvan burada şiddetin bizzat kendisinden değil aslında simgesel şiddet nedeniyle yok olmaktadır. Şiddetin kendisi bile kahramanların yaşadığı simgesel şiddet kadar yıkıcı değildir. Toplumun Rıdvan’ı dışlayan tahammülsüzlüğü, arkadaşından ve nişanlısından gördüğü ihanet; Cevher’in homoseksüel ve Yunan bir abiyi saklama çabası katlanılmaz bir ızdırap nedenidir. Onları sona sürükleyen şey de zaten gündelik hayatta karşılaştıkları bu simgesel şiddettir. Zaten şiddet daha önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi toplumsala en üst düzeyde uyum için kullanılmaktadır. Özellikle de simgesel şiddet çoğu zaman

²⁰⁴ Yılmaz;52 s.

şiddetin kendisinden daha tahrip gücü yüksek bir enstrüman olarak varlık göstermektedir. Sadece gündelik hayat içerisinde sindirildiği için tahrip oranı fiziksel bir acı kadar ani hissedilememektedir.

Savaş sonrasında toplumsal alanda hem kendilerinin yaratmış olduğu hem de çevrelerinin onlar üzerinde uygulamış olduğu simgesel şiddet öykü evreni boyunca tekrarlanır. Özellikle de gazi olmanın demagojisi ile şekillenen toplum vicdanı bir noktadan sonra iflas eder. Çünkü sürekli aynı demagoji üzerinden haklılığını göstermek isteyen gaziye, toplumun bireyci kurtuluşu benimseyen iki yüzlü insanlarınca daha fazla tahammül gösterilemez. Bu anlamda özellikle Rıdvan'ın sakat bacağı ile kasabada dolaşması toplum için farklı bir simgesel şiddete dönüşür. Rıdvan'ın gol attığı sağ bacağının yokluğu ve sürekli kafalarına vurulan sizin için sakat kaldım repliği de kasabalı için kısa süreli bir simgesel şiddet eylemi olarak belirir. Ama kasabalı için bu demagoji ile beliren simgesel şiddet fazla etkili olamayacaktır.

Film; görüldüğü gibi bireyi belirleyen temel cinsiyet sorunundan toplumsalın içerisinde yaşama koşullarına kadar pek çok kodu deşifre ederken kendisini de zaman zaman bir simgesel şiddet aracına dönüştürmektedir. Film bu anlamda kahramanlarına sunduğu trajediyi dozunda bırakabilse gerçek anlamda bir simgesel şiddet aracı olmayı başarabilmiş olacaktır.

Zaman/konjonktür:

Dönemin mevcut siyasal ortamı aslında 1990'lı yıllara göre şiddeti azaltılmış bir savaş ortamıdır. Yine de PKK ile olan kırsal alandaki çatışma ortamı halan devam etmektedir. Uğur Yücel de filmle ilgili olarak onu harekete geçiren temel unsurun, yaşadığı zamanın ona hissettirdikleri olarak açıklar ve şunları ekler:

“Yazı Tura bölünmüşlüklerden, Türkiye'deki acılardan doğdu. Ülkenin güneydoğusunda, kuzeyinde ya da bir başka köşesinde patlamış bombaların akıttığı kanlar yüreğime sıçırıyor benim. İçimi allak bullak eden bu acılardan, tanıklıklardan da popüler ve eğlenceli bir şeyler üretmiyorum. Bu bir ruh hali olmalı. Zaten Yazı Tura 'ya da bir yönetmen filmi diyorlar. Ben ise filmime bir halet-i ruhiye filmi diyorum.”²⁰⁵

²⁰⁵DÜZEL, Neşe; Uğur Yücel röp. **Radikal**, 2003, 10.11.2009.

Film bu anlamda konjonktürden etkilenmekte biraz geç kalmış olsa da, temel sorunların çevresinden dolaşmayı tercih etse de ilk örnek olması açısından değerlidir.

Mekân:

Film, merkezde savaşı anlatmasına karşın daha önce de değinildiği gibi savaş sonrası travmanın mekânına döner. Rıdvan'ın küçük kasabası ve Cevher'in kent kıyısındaki yaşam alanları dışında sadece yaralanma anının flashbacklerinde görünen karlı dağ vardır. Savaşı resmeden mekan kullanımından özellikle kaçınan yönetmen için kahramanlarının klostrufobik iç dünyalarına uygun klostrufobik iç mekan kullanımı yaygındır. Zaten bu mekânların kullanımında da bu basıklığı veren üst açı çekim tekniğine de çokça başvurulmuştur.

Daha önce de mekânın politik ve ideolojik olması gerçeğinden hareket edildiğinde özellikle Rıdvan'ın yaşadığı mekânın taşra olması ve taşranın daha yıkıcı bir ilişkiler ağı sunduğu gerçeği ile yüzleşilir. Bu anlamda Rıdvan'ın kasabası toplumsal en iyi deşifre eden mekândır. Çünkü toplumun iki yüzlü tavrı ve Rıdvan'a karşı oluşturulan acımasız ilişkiler ağını tüm saydamlığı ile yansıtması açısından oldukça önemlidir.

Anlatım:

Todorov'un anlatıyı ikiye bölen şemasında olay merkezli ve karakter merkezli anlatılardan bahseder. Karakter merkezli anlatılar karakterin iç dünyası ve psikolojisi ile ilgilenirken, olay merkezli anlatılar karakterden bağımsız olarak eylemi baz alırlar.²⁰⁶ Film aslında savaş gibi bir eylemi odağına almış gibi görünürken aslında daha önce de değinildiği gibi geride kalanlarla ilgilenmektedir. Özellikle de geride kalanların iç dünyalarına eğilmeye çalışmaktadır. Bu anlamda karakter merkezli ya da psikolojik anlatı olarak tanımlamak gerekmektedir. Olaylar minimize edilmemekle birlikte savaşın ardından kahramanlar kendi iç dünyalarını dinler durumdadırlar. Olayları artık bizzat kendileri şekillendirmektedir.

²⁰⁶ OLUK, Ayşen; **Klasik Anlatı Sineması**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008, 58 s.

Flashbacklerde görülen savaşa gidiş kısmı dışında filmin merkezi bu anlamda karakter merkezlidir.

Filmde temel olarak iki kahramanın aynı zamanda fakat farklı mekânlarda geçen öyküsü paralel olarak yansıtılır. Fakat yönetmen öyküyü bir bulmaca gibi izleyicisine sunar. Michel Chion'un öyküleme teknikleri içerisinde anlattığı 'eksilti' ögesi filmde sürükleyici bir unsur olarak kullanılmıştır. Chion'a göre; "*bir filmde bazı geçiş sahneleri, giriş, gelişme ya da çözüm v.b. anlatıyı ağırlaştırabilecek ve seyircide fazlalık ve hareketsizlik izlenimi yaratacak sahnelerde özellikle eksilti yapmaya özen gösterilir.*"²⁰⁷ Filmde tüm anlamı değiştirecek kadar önemli bir bilginin verilmeemsine ise 'temel eksilti' olarak adlandırılır.²⁰⁸ Yazı Tura filminde de Rıdvan'ın aslında gerçek bir gazi olmadığı ve dahası sevdiği kızı vurduğu gerçeği tüm algıyı derinden sarsar.

Filmin kurgulanışında bu anlamda ters kurgu işlenir ve hikâye sondan başa doğru ilerler. Dolayısıyla kahramanın gerçekte ne yaşadığı filmin sonuna doğru belirginleşir. Film bu nedenle sürekli olarak şimdiki zamanı bölen flashback'lerle kesilir. Bu anlamda Hollywood estetiğine yakın bir anlatımı benimseyen yönetmen, farklı kamera kullanımını (hızlı panlar, farklı açı kullanımı ve sürekli devinim halinde olan kamera) da anlatımına yedirerek, Türk sineması içerisinde alışık olunmayan ve yer yer izleyicisini zorlayan bir görsel üslup sunar.

Bunların dışında filmin tüm zıtlıkları bir araya getirilerek izleyiciyi gerçekliğe yaklaştırmakta zorlanan bir yapısı vardır. Milliyetçi bir gence hem Yunan hem de homoseksüel bir abi vermek ve 17 Ağustos depreminden yaralı çıkartılan bir baba ile de duygusallığa boğmak filmin matematiğini fazlasıyla zorlamaktadır. Diğer yandan Rıdvan bu zorlu matematikten en fazla nasibini alan karakterdir. Yıllarca aşık olduğu kızı dağda öldürmek ona düşer. Kasabadaki nişanlısı da kendisinin en yakın arkadaşı ile kaçır. Tabii ki en kötüsü attığı gollerle parlak bir futbol geleceği sağlayacak olan sağ bacağına dağda yitirmesidir. Görüldüğü gibi film inandırıcılık sorunu yaratan zorlayıcı matematiği ile sıkıntılı bir hal alır.

²⁰⁷ CHION, Michel; **Bir Senaryo Yazmak**, Afa Yay., İstanbul, 1987, 203 s.

²⁰⁸ Y.a.g.e., 204 s.

Ses: Film Dijital kamera teknolojisinden faydalanılarak çekilmiştir. Buna rağmen filmde sesin kullanımı ile ilgili sıkıntı yoktur. Tematik anlamda filme hizmet eden ses kullanımı “Nefes Vatan Sağolsun” filmindeki kadar belirgin bir anlam yüklemesi içermediğinden (Cevheri’n kulağındaki sorunu yansıtan sahneler dışında) aksama gözlenmemektedir.

Oyunculuk: Kişisel hezeyana dönük ve güçlü oyunculuk üzerine oturtulmuş olan hikayenin, yapısı gereği profesyonel oyuncu seçimi vardır. Oyuncu seçiminde -büyük oranda ticari kaygılar nedeniyle- popüler oyuncuların faydalanılmıştır. Buna rağmen oyunculuklar genelde tutarlı ve abartıdan uzaktır.

3.1.3. Gündelik Yaşamı Etkileyen Militarizmin Belirlediği Birey İmgesine Genel Bir Bakış

1990’lı yıllardan günümüze kadar gelen düşük yoğunluklu savaşın yarattığı şiddet ortamında geride kalan ya da bu şiddetin içinde yaşayan insanlar için gündelik yaşam eski sıradanlığını kaybetmektedir. Çünkü artık savaştan sonra hiçbir şey eskisi gibi değildir. Aslında savaşa gitmeden önce de genel kabul askerliğin eril toplumsal aktörleri değiştireceği dahası geliştireceği ya da erkek yapacağı üzerinedir. Fakat filmsel metinlerde altı çizilen gerçeklik ise şiddetin erilliği kurarken bir taraftan da acımasızca hayatta sağlam bir şekilde kalabilmeyi dikte etmesidir. Savaş ya da şiddetin yarattığı travma sonrasında toplumsal aktörler için gerçeklikle yüzleşmek oldukça zordur. Çünkü savaşın sonunda; kendilerine vaadedilen ya da inandırılan şeylerin aslında birer ideolojik propagandadan ibaret olduğu gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalmaktadırlar.

Seçilen iki filmde birincisi; içeriden yani savaşın içinden diğer film ise savaşın ardından kalanları nelerin beklediği üzerine tekrar düşünme olanağı vermektedir. Militarizmle şekillenen ve anlamlandırılan erillik her iki filmde de kurucu bir öge olarak kullanılmıştır. Meltem Ahıska’nın da belirttiği gibi savaş ortamında şiddeti bir araç olmaktan çok amaç olarak kullanan eril figürler yerel kahramanlara dönüşmek için var güçleriyle mücadele etmektedirler. Bu durum olgunun kendisinin tespiti açısından oldukça önemlidir. Kellner ve Ryan’ın da belirttiği gibi militarizmin kolektif bir nevroz olması eril toplumsal aktörlerin içinde buldukları dayatmayı yaşamalarını kolaylaştıran bir unsur olarak belirir.

Milliyetçiliğin iki filminde temel ortak politik ideolojisi olması açısından değerlendirildiğinde; şiddet eğilimi ile var olmaya çalışan ve saygınlığın ya da toplumsal prestijin kaynağını buna dayandıran eril aktörler için aidiyet sorununa bulunan en kolay çözümdür. Ayrıca mevcut dayatmanın reddi, toplumsal aidiyeti zorlaştırmakta dahası toplumsal yapının dışına itilmeyi göze almayı gerektirmektedir. Cemaatin dışında kalmak her iki filmin kahramanları için de yıkım anlamı taşımaktadır. Zaten her iki filmde de toplumsal bağı yaratan ya da sağlayan şey militarizmle şekillenen milliyetçi ideolojinin sunumudur. Nefes Vatan Sağolsun filminde görüldüğü gibi dağdaki askerlerin orada gösterdikleri şiddet performansı onların dönüştürülen gündelik hayatlarını da determine etme gücüne sahiptir. Askerin kendi ağzından söylediği gibi dağda savaşmak, onu şimdiye kadarki yaşamında var edecek yegane şeydir.

Nefes Vatan Sağolsun filmi şiddetin bizzat kendisi ile ilgilenirken; Yazı Tura filmi şiddetin akabinde yaşanan simgesel şiddetle ilgilenmektedir. Bu bağlamda örnek filmler şiddeti her iki yönüyle de inceleyebilme olanağı sağlamaktadır. Yazı Tura filminde devletin dayattığı şiddetin tesadüfen de olsa bilincine varan 'birey'ler varken Nefes Vatan Sağolsun filminde genç 'birey'ler için böyle bir durum söz konusu değildir. Onlara dayatılan şeyleri yaşamaktan başka şansları yoktur. Aslında Yazı Tura'da da bireyler kendilerine dayatılanı yaşamış fakat sonrasında gördükleri muamele onlara çıkarımda bulunma olanağı vermiştir. Askerlik yani militarizm bu anlamda cemaat ruhunun devamını sağlayan önemli bir mekanizmadır. Zaten askerliğin kendisi tekil eylemden ziyade kolektif bir hareketi zorunlu kılmaktadır. Bu da cemaat ruhuna uygun bir eylem tarzıdır. Tek fark herhangi bir olumsuzluk halinde cemaat ruhunun tekil kahramanlıklara izin vermesidir. Bu dayatmanın yaşatıldığı bireyler tekil kahramanlara dönüştürülerek aileleri için mevcut durumun vahameti sempatikleştirilmeye, onurlandırılmaya çalışılmaktadır.

Bu bölümde incelenen bu filmler ışığında görüldüğü gibi; militarizmin gündelik yaşamı determine etme gücü aynı zamanda eril toplumsal aktörler için erilliğin kurucu bir unsuru olarak kabul edilir. Filmsel metinlerde de görüldüğü gibi askerlik aynı zamanda milliyetçi bir ideolojinin parçası olarak politik kanattaki ideolojik metnini de kolaylaştırmakta dahası bu alanı sürekli

beslemektedir. Dağdaki şiddetin eril toplumsal aktörlerin gündelik hayatlarını determine etme gücü seçilen iki filmin de temel motivasyonudur. Bu bağlamda filmler birbirlerini tamamlamakta biri şiddetin bizzat kendisini gösterirken diğeri devamında yaşanan travma ile ortaya çıkan simgesel şiddete odaklanmaktadır. Son olarak söylenebilir ki militarizm ‘birey’ olma mücadelesindeki genç erkekler için önemli bir aşama olarak sunulmaya ve toplumsal yapıda bu anlamıyla kabul görmeye devam etmektedir.

3.2.Simgesel Şiddet Mekanı Olarak Taşradaki Gündelik Yaşamda İdeolojik Perspektif

Taşranın sıradan olarak kabul edilen gündelik hayatının toplumsalın genelini açıklayabilecek güçte bir ideolojik metin barındırdığı gerçeği göz ardı edilemez. Ayrıca gündelik hayatı kavrama biçimlerinin ideolojik olması; bizi taşradaki gündelikliğin ya da yaşantıların da ideolojik olduğu gerçeğine götürmektedir. Dolayısıyla da taşraya bir mekân olmanın ötesinde bir zihniyet bir ideoloji olarak bakmak gerekmektedir.

Taşra kavramının kendisine bakıldığında ise içeriği açısından bile ideolojik olduğunu görmekteyiz. Taşranın sahip olduğu bu ideolojinin kendisi, aslında sıradanlığın yeni Türk sinemasında neden temel konu olarak yer aldığına kökenine de ışık tutacaktır. Dolayısıyla da sıradan olanın kendisinde gizli olan ve deşifre edilmeyi bekleyen güçlü bir alt metin olduğu gerçeği ile karşılaşılmaktadır. Taşraya bu anlamda bakıldığında; yerleşik zihniyetin ne olduğunun belirlenmesindeki en önemli ana duraklardan biri olduğu görülmektedir. Taşra, bir mekan değil, gerçekte ülkenin geneline yayılmış bir zihniyetin göstergesidir. Murat Belge de bu yerleşik zihniyeti köylülükten ayırarak şu şekilde tanımlamayı tercih eder:

“Taşra Türkiye'nin toplumsal yapısının başlıca sorununun ne olduğunu tek kelimeyle anlatmak zorunda kalsaydım, 'köylülük' yerine 'taşralılık' demeyi tercih ederdim. Bu aslında terim olarak çok daha belirsiz, kaygan bir terim -ve sanırım bu nedenle onu tercih ederdim. 'Köylülük', sosyolojik bir kategori ve oldukça tanımlı, tek bir yönü işaret ediyor. 'Taşralı', bütün göreliliği ('neye, nereye göre taşra?' vb.) ile bir toplumsal üslubu anlatacak bir metafor olmaya daha yatkın. Yalnız toplumun iç ilişkilerini değil, ülkenin dünya ile kendini ilişkilendirmesinin niteliğini de dile getirdiği için özellikle yatkın görünüyor.”²⁰⁹

²⁰⁹ BELGE, Murat; “Köylü, Taşralı ve AB süreci”, **Radikal Gazetesi**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=130617> 30.12.2010

Taşra bu anlamda neye; ne zamana; kime göre gibi pek çok konumlandırmaya tabi tutulduğunda içeriksel olarak farklılaştığı bir gerçektir. Lefebvre'in gündelik hayat için dediği şey; yani uzaklaşmadan anlaşılamayacağı sözünden hareketle taşranın gündelikliliği de kendisine dışarıdan bakılmadan anlaşılabilir ve çözümlenemez. Taşranın sanatın konusu olması da bu anlamda anlaşılmasını kolaylaştıran bir unsur olarak karşımıza çıkar. Taşranın durağan ve sıradanlığının uzaktan izletilmesi ya da sunulması da taşranın insana geçen rahatsızlığının adeta dışavurumu gibidir. Çoğu zaman taşraya ilişkin anlatılar ötekileştirilerek verilirken; her zaman gerilimini de içerisinde barındıran metinler ortaya konur. Belki de bu gerilim Ömer Türkeş'in de belirttiği gibi *“merkezin çevreyi yuttuğu ve unuttuğu günümüzde, tıpkı ilk gezi notlarında olduğu gibi, taşranın edebiyatta ve medyada bir yer bulabilmesi, ancak uzaklık ve ürkütücülüğüyle, normal dışılığıyla, kendisini merkezde sayanların oryantalist zihniyetini beslediği ölçüde mümkün olabilir.”*²¹⁰ Sinemamızda da nostaljik bir tahayyül olmanın yanı sıra korku unsuru olarak da merkezin karşısına konumlanır. Çoğu zaman yaşanan ‘modern’liğin karşısında belirlenen ve de ana karakter olarak olay örgüsüne dahil edilen taşra, bu anlamda metaforik olarak sinemada kendisine yer bulur.

Taşranın birey olmayı engelleyen cemaat yapısının temel alanı olması gerçeği ve pek çok yönetmenin taşra üzerinden bu toplum ve insanı hakkındaki düşüncüsü; bu tezin de temel problemi olan toplumsallık ve bireyleşememesinin ana nedenidir. Taşranın bir karakter gibi öykü evrenine yerleştirilişindeki matematik de bunun üzerine kuruludur. *“Kişilerle mekânlar arasındaki uyum öykünün gerçeğe benzerliğini en çok belirleyen olgudur. Kişilerle mekân arasında ise fizyolojik ve psikolojik denge kurma zorunluluğu vardır.”*²¹¹ Doğal olarak da taşraya yüzünü dönen pek çok anlatının ortak paydası birey olamayan ve toplumsallaşmayı bir türlü beceremeyen bu toplumun şifrelerini bulmak ve deşifre etmektir.

Bu anlamda Yağmur ve Durul Taylan kardeşlerin **Vavien** ve Semih Kaplanoğlu'nun **Süt** filmi, son yıllarda bu anlamda yüzünü taşraya dönen önemli filmler olarak karşımıza çıkar. Bu filmler taşranın, geçmişin toprağa bağımlı

²¹⁰ TÜRKES, Ömer; “Orada Bir Taşra Var Uzakta” **Taşraya Bakmak** İletişim yay. Der., Tanıl Bora, İstanbul, 2005, 197 s. (b)

²¹¹ Adanır, (d) 38 s.

insanının doğa ile olan mücadelesine paralel anlatılar ya da Asuman Suner'in tanımlamasıyla çocuklukta geçen nostaljik bir mekan olarak sunumunun ötesinde, taşralılığın bir zihniyet olarak insanları nasıl şekillendirdiğini anlatması açısından önemlidir.

3.2.1.Vavien

Filmin Künyesi:

Yönetmen : Yağmur Taylan, Durul Taylan

Senaryo : Engin Günaydın

Oyuncular :Engin Günaydın , Binnur Kaya , İlker Aksum , Settar Tanrıöğen, Serra Yılmaz

Tür: Komedi-Dram

Filmin konusu:

Celal karısı ve çocuğuyla bir kasabada yaşamaktadır. Abisi Cemal'le birlikte ortak oldukları elektrik dükkânları vardır. Celal'in karısı Sevilay, Almanya'da yaşayan babasının gönderdiği paraları biriktirerek saklamaktadır. Celal ise bu paralardan Sevilay'ın izni olmadan alarak Samsun'da bir pavyona gitmektedir. Pavyonda alışan Sibel Ceylan'a âşık olan Celal, bir plan yaparak karısından kurtulmaya karar verir. Böylece karısına aldığı paralar için hesap vermeyecek ve paranın geriye kalan kısmını da rahat rahat pavyonda yiyebilecektir. Piknik yapma bahanesi ile çıktıkları yolda, karısını arabadan uçuruma düşürür. Sevilay ölmez ve geri gelir. Paralarının alındığını anlar ve Celal'e paraları sorar. Celal hem suçluluk duygusu hem de hapse girme korkusu ile durumu inkar eder. Karısının kendisine olan sevgisini de kullanarak hem paralara tamamıyla sahip olur hem de karısı sayesinde büyük bir elektrik işi alır.

Film taşrada geçen bir film noir örneği gibidir. Taşradaki hırsın, ikiyüzlülüğün ve sürekli altı çizili olarak ahlak söylevi çekilen bir mekân olmasına karşın, ahlaksızlığın gündelik hayata sindiğı bir yerdir. Film noir tüm bu unsurları suç çevresinde kent insanı üzerinden anlatmayı tercih ederken, Vavien bu bağlamda taşrada bu kavramları ele alır. Cohen kardeşlerin Fargo filmi (1996) ile senaryo açısından oldukça benzerlik gösterir. Tesadüfi olayların sıradan insanı suça itiş ve

suçu işleyen kahramanın bir şekilde cezasız kalması gibi öğeler bu filmde de karşımıza çıkmaktadır.

Film, genel olarak bir erkek filmi olarak görülmesine karşın, temelde kadının toplumsal hayatta nasıl var olduğunun ve nasıl konumlandırıldığının, dahası bu konumlandırmada erkeğe göre düştüğü geriliğin altındaki nedenleri sorgular. Bu anlamda film genelde erkek hikayeleri anlatan yeni Türk sineması içerisinde taşradaki kadının güncel konumlanışı üzerine en net söylevi çeken filmlerden biri olarak karşımıza çıkar.

Filmdeki ana karakter Sevilay, toplumsal yapının bir kadın için biçtiği geleneksel kodun kusursuz bir figürüdür. Zamanı geldiğinde evlenmiş, çocuk doğurmuş ve kocasına hizmeti bir ödev haline getirmiş tipik bir taşra kadınıdır. Sevilay'ın babası ve kocasının baskısından kurtulamamış bir kadın olması da, onu toplumsal cinsiyet açısından yerleşik algının dışına çıkartmamaktadır. Tipik bir taşralı kadın figürü olarak beliren Sevilay için ataerkil baskılama kanıksanmış ve devam ettirilmesi gereken bir olgudur. Çünkü bu olgunun bilgisine yaşamının tüm alanında (babasının evinde ve kocasının yanında) içselleştirerek ulaşmıştır. Kocasını mutlu etmek onun için temel bir ödevdir. Bu anlamda Sevilay tam bir karakter olmanın ötesinde bir tip olarak öykü evreninde yer alıyor gibidir. Toplumsal uyuşmaya uygun olarak ortaya çıkan tipler, derinlikli kişiler olarak öykü evreninde yer almaz. Daha önce de Aristoteles'ten alıntılandığı gibi karakter, temel olarak bir istem yönünün anlattığı şeydir. İstemde bulunması karar verip bunu uygulaması gerekmektedir.²¹² Fakat Sevilay için bu durum bu durum biraz farklıdır. Sevilay'ın burada salt bir tip olarak varolduğunu söylemek yanlış olur. Çünkü Sevda Şener karakteri tanımlarken; birey olarak ele alındığında ve bireyin toplum içindeki yeri, sorumluluğu, toplumun üyesi olarak sorunları üzerinde durulmaya çalışıldığında karakterin yaratımına başlandığını gösterir diyerek karakter tanımını da genişletir.²¹³ Dolayısıyla da Sevilay tüm edilgenliğine karşın yönetmen tarafından bir karakter olarak öykü evreninde yerleştirilmiştir.

Sevilay babasının kendisine gizlice gönderdiği fakat daha sonra kaybolan parasını Celal'e sorduğunda, Celal üste çıkararak yine Sevilay'ı suçlar ve kadını

²¹² ARİSTOTELES, 42 s.

²¹³ ŞENER; s.16

kendisinden başkasına hayrı olmayan biri olmakla suçlar. Sevilay bu konuşmadan sonra suçluluk hissine kapılır. Onun için güvenmek, birisine dayanmak önemlidir. Çevresinde hep güçlü gördüğü insanlar vardır ve onlara biat etmek Sevilay için olağandır. Babasının sözünden çıkmaz, kocasının her türlü suçlamasına boyun eğer, vekil kadının her türlü ayak işine koşar. Onun hayatı birileri için vardır. O kendisini hep başkalarının hayatının uydusu olmakla yükümlü hisseder.

Sevilay'ın parti faaliyetine katılması onun vatandaş olarak katılım hakkını kullanmasından ziyade yine himayesine sığındığı ve kocasına faydası olduğunu düşündüğü ilişkiler ağı için gereklidir. Zaten parti faaliyetinde yaptığı şey ise onu gündelik rutininden koparmayan kermes işleri için pasta börek yapılmasından ibarettir.

Korku Sevilay'ın tüm ruhundan bedenine yansımıştır. Sevilay için kocasının onu terk etmesi ve toplumda dul bir kadın olarak kalma korkusu, babasından korkması kendisini iyice pasifileştirmiştir. Kocasını onu terk edeceğini söylediğinde; *“Ben para pul istemiyorum Celal. Ben seni istiyorum. Sen olmasan ne işe yarar para. Ben bunu anlamıyorum. Ne olursun yanımdan gitme. Sen benim her şeyimsin. Sen olmasan ben yaşayamam. Her yerlerimde sen varsın. Ne olursun gitme. İstemiyorum ben para. Senin olsun. Her şeyim sensin Celal ne olursun gitme”* diyecek kadar kendi varlığından, kadınlığından ve her şeyden önemlisi onurundan taviz verir. Birey olarak var olmak onun için bir anlam ifade etmemektedir. Çünkü kendi varlığının bu ikincil konumunu yaşamının her alanında içselleştirmiştir.

O, kendi habitusunun dışına çıkmaz. Kendi gibilerle olmaktan hoşlanır. Vekilim dediği ve kendisi gibi olmayan bir kadının yanında bile kendi habitusuna ait bir varlıktır, onun ne amaca hizmet ettiğinden ziyade kendisine verilen ödevle ilgilenir. Bu da çoğu zaman sarma sarmaktan öteye geçmez. Toplumsal cinsiyette kadını sürekli aynı aşağı safta tutan temel güç toplumun yarattığı ve içselleştirdiği bu korku kültürüdür. Bu bağlamda tekrar düşünüldüğünde korku kültürü zaten başlı başına bir iktidar aracı olarak (hem eril hem politik) gündelik hayatın içinde sürekli yaşatılan bir olgudur. Filmin yönetmeni Yağmur Taylan da Sevilay karakterini yaratırkenki düşüncelerini şöyle açıklar:

“Hayatında sadece erkekler var! Kocasından para saklıyor ama babasının zoruyla. Kaygıları ve kuşkuları neticesinde. Sonuçta bu kadın hiçbir şeyi olmayan bir kadın. Zaten kocasına da söylüyor ‘Senden başka hiçbir şeyim yok’ diye. Babası para gönderiyor

'Ne olur ne olmaz, yarın öbür gün bu adam seni boşar' diye. Ki bu mevzuda gündeme geliyor. Anadolu'da ev kadınlarının yaşadığı korkuları, hissettikleri endişeleri onların tarafından anlatmaya çalıştık."²¹⁴

Burada Yağmur Taylan'ın tespit ettiği gibi Sevilay tam anlamıyla taşradaki kadının kendi varoluşundan vazgeçmesinin neticesinde oluşan korkularla donatılmıştır. Aslında sorunun kendisi de budur. Yani, bir kadının birey olarak konumlanamamasından kaynaklanan korkular vardır. Bir başka insanın direktiflerine dayanan, analiz ve sentez yeteneğinden yoksun yalnızca biata dayalı bir düşünsel yapı vardır. Görünürde Sevilay'ın birey olmakla ilgili bir derdi yoktur. Aksine Sevilay'ın tek istediği kocasının uydusu olma durumundan uzaklaştırılmamaktır. Ama işin özü Sevilay'ın birey olmayı başaramaması ya da bu toplumun dayattığı kodlamada bir kadın için birey olmaya çalışmanın yapısal olarak imkânsızlığıdır.

Filmdeki diğer kadın olan vekil hanım, Sevilay'ın tam zıttı bir toplumsal statüye sahip bir kadındır. Görünürde birey olarak konumlanan bir figürdür. Kendi kararlarını alabilen, ekonomik özgürlüğe sahip, toplum içinde saygı gören bir kadındır. Kasabanın tüm erkekleri ve kadınları tarafından saygı görür. Saygı görmesinin temelinde bir kadın olmasından çok milletvekili olarak iktidarın - patriarkal- sahibidir. O patriarkal düzenin bir parçası olarak en tepedeki isim olarak taşrada yer alıyor. Yalnız ve çocuksuz bir kadın olarak mevcut toplumsal yapıda 'kadın' olarak da kabul edilmemektedir. Fiziksel anlamda da feminen bir kadın değildir. Aslında bu anlamda cinsiyetsizdir. Filmde kadın olarak toplumsal uyuşmada yer almanın konumu bellidir. Kadın evini çekip çevirmek, çocuklarını büyütme ve kocasına daimi mutluluk sağlamakla yükümlüdür. Ama Sevilay'ın karşısına konumlandırılan güçlü ve muktedir kadının ise ne kadar kadın olduğu tartışılır. Taşradaki erkek egemen güç ilişkilerindeki konumu kadın olmasına rağmen toplumsal bir eril aktörden farklı değildir.

Filmin senaristi aynı zamanda da Celal karakterinin oyuncusu olan Engin Günaydın, karakterin çıkış noktasını Anadolu'da erkekler üzerine yapılmış bir araştırmaya dayandırır. Araştırmaya göre; yerleşik kanının aksine (genelde kadınlar

²¹⁴ TAŞÇIYAN, Alin; Yağmur Durul Taylan Röp., **Star Gazetesi**, <http://www.stargazete.com/pazar/yazar/alin-tasciyan/vavien-deki-erkeklerin-tamami-anti-kahraman-231404.htm>, 25.11.2010.

zorla evlendirildiklerinden) Anadolu’da erkeklerin istemedikleri evlilikler yaptıkları ve mutsuz oldukları sonucuna ulaşılmış. Engin Günaydın da Celal karakterini bu çıkarım üzerine oturtarak öykü evrenine dâhil etmiş.

Celal abisi ile birlikte elektrik işleri yapmaktadır. Bu işte de aslında çok başarılı değildir. Sevilay ile olan evliliğinden de hoşnut değildir. Mutluluğu abisi ile birlikte Samsun pavyonlarındaki hayat kadınlarında bulmaktadır. Celal tam bir karakter olarak öykü evreninde yer alır. İster, karar verir ve harekete geçer. Harekete geçerken de kendisini toplumsal uyuşma uygun bir kötülüğün içine çekmekten kaçınmaz. Bu anlamda izleyicinin ahlak anlayışına çok da hitap etmez. Fakat Celal tutarlı ve inandırıcı bir karakter olarak kurulmuştur. Tüm film boyunca da kendi isteklerinin peşinde tutarlı ve istikrarlı bir şekilde gider.

Filmde Celal ve oğlunun paralel bir kurgu ile kadın peşinde koşuşları da (Celal’in pavyondaki kadınlarla, oğlunun ise komşu kızı ile olan münasebeti) tipik bir taşralı erkek mantalitesini yansıtmaktadır. Celal için kadın erotik bir nesnedir. Ama o erotik nesne önünde erilliğinin aşağılanmasını önemsemez. Amacı o erotizme kavuşmaktır. Taşradaki cinsel açlık ya da tatminsizliğin temelinde de bu bastırılmış duygular ve yaşanmışlıkların azlığı yatmaktadır. Celal’in hayatta beraber olduğu ilk kadın muhtemelen karısıdır. Karısı dışında farklı bir beden tanımayan Celal orta yaşlarında barda pavyonda bulunduğu satılık bedenlerle bu açlığını gidermeye çalışmaktadır. Senaristin de söylediği gibi Anadolu’da sanıldığı gibi ya da görünenin aksine evliliğe zorlanan sadece kadınlar değil aynı zamanda da erkeklerdir. Ailelerinin uygun bulunduğu kadınlarla evlenen erkekler için evlilik birliğinde ulaşılamayan tatmin, dışarıdaki kadınlarda aranmaktadır.

Celal için kadınlar ve onlarla kurulan cinsel münasebetin bu kadar hayatın merkezinde yer alıyor oluşu ve dahası toplumsal konumlanışı gereği de diğer eril aktörlere göre geride oluşu, erilliği üzerinde çokça düşündüğünü göstermektedir. Celal’in 20 yıllık bir elektrikçi olarak ‘vavien’ (aynı ampülü kontrol eden iki anahtar) tarzda bir elektrik bağlanma yöntemini bilmemesi ve Sevilay’ın bunu eleştirmesi Celal’i gereğinden fazla öfkelenirir. Çünkü erilliğin eksik olduğu bir alanın yüzüne vurulmasından hoşlanmamıştır. Zaten erilliğin kadınların onaylayıcı bakışı olmadan ilerlemesi çok da mümkün değildir. Daha önce de belirtildiği gibi erillik sürekli pompalanması ve şişirilmesi gereken bir ilke üzerine oturur. Pavyondaki Sibel’in

parasını almak uğruna söylediği yalanlar, Sevilay'ın onu hayatının merkezine yerleştirmesi bu erillik vurgulama zincirini kesintisiz ilerletmektedir. Celal'in de ihtiyacı olan şey rekabet halinde olan erilliğinin sürekli tazelenmesidir. Filmin sonundaki mutlu aile tablosundaki Celal'in yüzündeki mutluluğun çözümlemesi de budur: Sahip olunması gereken bir iş, kendisine biat eden bir kadın ve erkeklğini ispatlamış bir erkek çocuk.

Celal ailesini de kendi erilliğinin tamamlayıcısı olarak görmektedir. Zaten onu tamamlayamadığını düşündüğü için de filmin başında ailesinden nefret etmektedir. Güzel olmayan bir kadın ve kendisine göre ahmak bir evlada sahiptir. Filmin bir bölümünde Sibel'e, bana bir şans daha ver diye yalvaran bir mesaj atarken bir taraftan da oğluna ahlak dersi verme çabası içerisindedir:

“Keşke okumaya hevesli olsan da ben de ceketimi satıp seni Ankaralarda İstanbullarda filan okutsam. Ama bakıyon karşında tam bir andaval. Tam bir mal. Ne dediğini anlar ne dediğini yapar. Oğlum senin kafan niye çalışmaz ya. Ben başkaları gibi çocuğumla gururlanamayacak mıyım ya. Benim oğlum şöyle benim oğlum böyle diye hava atamayacak mıyım ya ben.”

Görüldüğü gibi kendi ahlaksız dünyasına karşın toplumsal onaylanmadan geçen bir yaşamın olumlayıcı dahası kendisine hizmet edecek alanlarında da mutlu olmak istemektedir. *“Kadın bedeni ve siyasi olarak hor görülen erkek ve çocuk bedenleri; gücün oteritenin, tahakkümün kendi gücünü gösterebileceği bir zemin olarak; ele geçirilip, egemenliğin sahiplenileceği bir muhabere alanı, bir toprak parçası gibi uzanabilir.”*²¹⁵ Celal de oğlu ile gururlanmak dahası kendi varlığını yüceltmeyi, diğer erkeklerle girdiği yarışta öne geçmeyi istemektedir.

Komşusunun büyük bir iş yerinden teklif alıyor oluşuna tahammül edemeyen Celal, aynı komşusunun aslında öyle bir iş teklifi almadığını öğrendiğinde sergilediği abartılı sevinci yerleşik bir ideolojik metin sunar. Bu sunuş başkalarının mutsuzluğundan haz alma kültürünün tipik bir yansımasıdır. Ayrıca Celal için eril rekabette bir adım öne çıkmış olmak da bu hazzın önemli bir bölümünü oluşturur. Ama Celal'i sevindiren asıl şey ise komşusunun kızıyla oğlunun arasında gelişen cinsel münasebete ilişkin göndermedir ve bu onu hazzın zirvesine taşır. Celal tüm film boyunca oğluna karşı geliştirdiği tepkiyi de bir anda yaşadığı tuhaf eril hazla farklılaştırır. Oğlu belki de hayatı boyunca ilk defa babasının onaylaması ile

²¹⁵ Akt: SÜALP, Zeynep Tül Akbal; **Zaman Mekan Kuram ve Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, 149 s. (b)

karşılaşır. Ama bu onaylama tuhaf bir şekilde oğlunun kendisini eril cinselliği ile ispat etmesinden sonra gerçekleşmektedir. Daha sonrasında oğluyla sergilediği ilkel dövüş gösterisiyle de erginlenme ritüeli tamamlanır. Erillik kendi kurtuluşunu, yine kadın bedeni üzerinden geliştirdiği tahakkümle sağlar.

Filmdeki Mesut karakteri evin tek oğludur. Ergenliğin zirvesinde olan Mesut için kızlar dışında pek fazla ilgi çekici şey yoktur. Doğal olarak da babasının kendisinden beklentilerini karşılayacak bir azim içerisinde değildir.

Babadan onaylanmayı bekleyen ve babanın gölgesinde bir kişiliktir. Onun yeni keşfettiği cinselliği dışında eril bir güç olarak babanın karşısında duracak bir iradesi henüz yoktur. Babasına da varlığını, ancak komşu kızı ile girdiği cinsel münasebet sayesinde kanıtlayabilecektir. İlkel düzeydeki bu erillik kutsamasının taşranın ruhuna ve toplumsal cinsiyete yüklediği uyuşum tüm öykü evreni boyunca da bozulmaz.

Celal'in abisi ise Celal'in aksine mazbut bir karakter olarak öykü evreninde yer alır. Kaybettiği karısının ardından hayatını yalnız bir adam olarak sürdürmeyi tercih eder. Kardeşi ile pavyona gitmesine karşın kadın bedenine açlığı yoktur ya da bastırılmıştır. Bu bağlamda toplumsal onayın dışında yer almayan kendi halinde bir figür olarak yer alır. Aslında bu açıdan bakıldığında abi, Sevilay ile benzeşiklik gösterir. Abi için toplumsal onaylanma, toplumun dışına itilmeme hayatının temelini teşkil eder. Celal'in karısına yaptıklarını duyduğundaki sert tepkisi de bu durumla örtüşür. Onun için doğru ve iyi bu toplumsal alanın onayından geçmek zorundadır.

Mekân:

Filmin yönetmenlerinden Durul Taylan film için; *“Fargo nasıl Amerika'nın yüreğinde bir taşra kasabası sıkıntısını anlattıysa Vavien de Erbaa üzerinden istediği gibi yaşayamayan, ağabeyiyle çalışan, uygun bir evlilik yapmış, bir pavyon şarkıcısına umutsuzca aşık olan bir adamın sıkıntısını bize aktarıyor²¹⁶ demektir. Yani filmde taşraya aslında bir mekan olmasından çok daha fazla bir değer biçilmektedir.*

Vavien'in mekanı, taşradaki gündelik hayatı oluşturan ideolojiyi, ilişkiler ağını vermesi açısından önemlidir. Film, Anadolu'nun küçük bir beldesinde

²¹⁶ Taşçıyan.

geçmektedir. Vavien’de taşra, Murat Belge’nin de belirttiği gibi daha çok zihinsel bir haritanın izleği gibidir. Çünkü filmin geçtiği mekân küçük bir belde olmasına karşın, filmde gösterildiği kadarıyla toprakla olan bağları minimal düzeyde kalmış bir taşradır. Yani köy denilebilecek bir mekân değildir. Fakat mevcut toplumun kodlarını bütünlüklü bir şekilde kavramayı olanaklı kılan bir yerdir. *“Toplumsal pratiklerin mekânı, gerçek mekândır ve kodların kodu olarak okunmalıdır. Bu nedenle Lefebvre, üretilen toplumsal mekânın özgül pratiklerine işaret eder. Özgül pratikler zaman içinde kendilerini dayatırlar, kendi özerklikleri ile günlük yaşamın çizgilerine geçerler ve Lefebvre’e göre de mekânsız ideoloji yoktur.”*²¹⁷ Dolayısıyla da mevcut yerin; ideolojik bir metin olarak okunması ve deşifre edilmesi gereklidir. Aksi takdirde Sevilay’ı bu kadar pasifleştiren ve itaate sürükleyen, Celal’i ise tüm ahlaksızlığına rağmen patriyarkın yıkılmaz şefliğinden azat etmeyen toplumsal kodun, hangi zeminde şekillendiğinin, bir insanı başka bir insana tabi kılmanın nasıl bir süreçle içselleştirilebildiğinin açıklanması güç olacaktır. Lefebvre’in de dediği gibi mekan ilişkileri yani ideolojiyi bir nevi dayatmakta, gündelik hayatı belirlemektedir.

Asuman Suner 1990’lı yıllarla birlikte Türkiye’de sinemanın taşra hikayelerinde taşrayı yoğun bir nostalji yani geçmişin yitirilmiş saf, temiz mekanları olarak (Nuri Bilge Ceylan’ın hikayeleri dışında) anlatıldığını söyler.²¹⁸ Tanıl Bora ve Burak Onaran da Nostalji ve Muhafazakarlık adlı metinlerinde geleneğin saf görünümlerinin iyice kıt bir kaynak olduğunu söylemektedirler. Tanıl Bora aynı metinde zaten taşranın artık 1990’larla birlikte bozulmamış bir kültürel alan olduğu noktasını nostaljik bulur.²¹⁹ Doğal olarak da Vavien’in mekânı da bu anlamda bir taşradır. Geçmişin saf görünümleri ile donatılmış bir nostalji mekânı değildir. Nuri Bilge Ceylan’ın taşrasına daha yakındır. Yani bugünün taşrası neye tekabül ediyorsa Vavien’in taşrası da odur.

²¹⁷ Aktaran: Sualp, 150s.

²¹⁸ Suner, 157 s.

²¹⁹ BORA, Tanıl ve Burak Onaran; “Nostalji ve Muhafazakarlık”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Muhafazakarlık**, cilt:5 Birinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul,2003, 234 s.

Toplumsal bağ/ilişkiler:

Toplumsal ilişkileri ile bireyin kendisini ifade etmesine çok da olanak vermeyen, gündelik hayatı katı kurallar içerisinde örgütleyen, cemaat ruhunun hâkim olduğu bir taşrada geçmez. Aksine daha zayıf ilişkilerin kurulduğu -buna rağmen yine de toplumsal baskının hissedildiği- bir ortamda geçer. Vavien'in taşrası, temel olarak birincil ilişki geliştirme üzerinden şekillenen, herkesin birbirini tanıdığı ama samimiyetten uzak toplumsal ilişkiler kurar. Yani kendi içerisinde güvensiz ilişkiler üzerine kurulu bir toplumsal yapı vardır. Bir arada yaşayan çekirdek bir aile olmasına rağmen kişilerin kendi aralarında güven bağı bulunmamaktadır. Zaten filmi çözüme götüren yanlış anlama da bu güvensizlik üzerine kurulur. Sevilay'ın kocasından para saklıyor oluşunun Sevilay'da yarattığı suçluluk duygusu, bir anda tüm filmi ahlaksız bir erkeğin ahlaksızlıklarını örtme aracına dönüştürür.

Taşra bir habitustur. Kendisine göre bir alışkanlıklar iklimi yaratır ve bunu bir metazori olarak "birey"e yaşatır. Doğal olarak da taşrada yaşayan birey için toplumsal bağ zorunlu olarak kurulur. Celal karakterinin de öykü evreni içerisinde toplumsal uyulaşımın dışında bir figür olarak yer almasının temelinde, toplumsal bağa olan uzaklığı yer almaktadır. Hirschi'nin toplumsal bağ teorisinde bahsedildiği gibi toplumsal bağın gücü aileye, arkadaşlara, eğitim kurumlarına ve kendi yaş grubunda olan bireylere olan bağlılıkla doğru orantılıdır. Toplumsal bağ ne kadar kuvvetli ise suça eğilim de o kadar az olmaktadır. Bu filmde Celal'in aileye ve kendi çevresine olan mesafesi, bencilliği ise onu toplumun genel beklentilerinin dışında eylemlere sürüklenme olanağı sağlamaktadır. Celal toplumsal bağı zayıf bir karakter olarak taşra hayatından kaçış yollarını Samsun pavyonlarında konsomatris kadınlarda bulmuş gibidir. Ama filmin sonundaki mesaj ise nettir. Toplumsal bağdan kaçış yoktur ve mutluluğun kaynağı her türlü ahlaksızlığa rağmen toplumsal onaylanmadan geçmektedir.

Bu bağlamda taşra ne kadına ne de erkeğe birey olma olanağı tanımamaktadır. Toplumsal onaylanmadan kaçışın olmaması ve toplumsal tahakkümün toplumsal aktörler üzerindeki yoğun baskısı Celal'in bulduğu çözüm gibi ahlaksız ve acımasız taktikleri devreye sokmaktadır. Celal için boşanma gibi bir seçenek de mevcut olmadığı için karısından ayrılmasının toplumca kabul gören tek yolu, karısının ölmesidir. Nilgün Abisel kadının bu konumlandırışını Türkiye'deki

sinemasal serüvende sıkça karşılaşılan bir durum olması üzerinden şu şekilde değerlendirir:

“Kadın karakterlerin başına gelenler – ister töreler, ister kötüler, ister kader yüzünden olsun- çok korkunçtur; bu yüzden kadınlara acımamak elde değildir ama işte kadını kadın yapan da tam da budur; bütün bu korkunçluklara gerektiğinde boyun eğmesini bilmesidir. Kadın eğer çok büyük bir yanlışlık yapmadıysa sabrının ve fedakârlığının bir ödülü olarak erkek karşısında küçük duygusal başarılar ve ‘evlilik tacı’ni kazanabilir. Ama erkeğin temel mutsuzluk kaynağı olduğundan, gerektiğinde öldürülerek cezalandırılması da mubahtır.”²²⁰

Celal de tüm mutsuzluğunu yüklediği Sevilay’a aynı sonu uygun bulmuş ve ondan toptan kurtulmaya karar vermiştir. Ama Sevilay azminin karşılığında kocasını yani evililiğini geri kazanmıştır. Çünkü o toplumun dayattıklarının dışına çıkmadan hatta toplumsal tahakküme sonsuz biat göstererek hak ettiği ödülü kazanmıştır. Bu denli ahlaksız bir kocayı ödül olarak sunan bu toplumsal dayatma, kadın için farklı bir yaşamın mümkün kılınmaması, taşranın alternatif bir hayat konusunda kısır bir mekan oluşundan kaynaklanmaktadır. Taşrada zamanın ağır ritmi değişimi de etkilemiş, zaman da değişimle senkronize hale gelmiştir. Dolayısıyla yerleşik ataerkil ideolojinin dışında bir alternatif gelişimi taşra için pek de olanaklı görünmemektedir. Taşrada birey olarak var olabilmek ne kadın ne de erkek için mümkün olmasa da kadın için süreç daha ağır ve zalimce ilerlemektedir.

Tüm film evreni boyunca hikâyeyi yürüten kapalı toplumlara özgü işleyişin de bir parçası olarak *dedikodu; deli-akıllı, hasta-sağlıklı, serseri-efendi, yoksul-zengin, tembel- çalışkan ayrımını yapan, genel ahlak ve davranış normlarını üreten, kurallara uymayanı dışlayarak cezalandıran bir kurum olarak çalışır. Bu kurum taşra muhafazakârlığının da beslenme kaynağıdır.*²²¹ Özellikle de taşrada insanların birbirlerinin hayatlarına ilgisinin kendi hayatlarının da iç işleyişini belirliyor oluşu, Vavien’de de temel problematiktir. Celal’in kendisini bir erkek olarak yan komşusu ile yarışır bulması da tam böyle bir ilişki üzerinden şekillenir. Celal’in yan komşusunun özel hayatı ve iş hayatına olan ilgisi üzerinden karısıyla yürüttüğü dedikodu, söylenti çarkı Celal’in temel motivasyonu olur. Hatta filmin sonunda Celal’in mutluluğun büyük parçasını da bu oluşturur. Bunun yanı sıra Celal’in Sevilay ile olan ilişkisi hem maddi hem de kapalı toplumsal yapının oluşturduğu zorunluluk nedeniyle varolabilmektedir. Aksi bir durumda Celal için bu metazoriden

²²⁰ Abisel, (b) 127 s.

²²¹ Türkes (b) 186 s.

kaçıp kurtulmak tek amaçtır. Sevilay için de yaşadığı toplumsal yapıda dul bir kadın olarak yaşamak Celal'in düşeceği durumdan daha kötü bir durumdur. Çünkü kapalı toplumsal yapılarda kadın toplumsal aktör için kamusal alanda yaşam daha fazla kısıtlanmaktadır. Dolayısıyla da dedikodu çarkının dışında ya da az da olsa içerisinde yer alabilmenin koşulu toplumun uyuşmasının dışına çıkamamaktan geçmektedir. Bu da bir nevi mevcut toplumsal kodları gündelik hayatta çok da fazla dönüşüme uğratmadan yaşatmak demektir.

Şiddet ve Simgesel şiddetin sunumu:

Filmde şiddet unsuru olarak genelde simgesel şiddet karşımıza çıkar. Özellikle de mekânın bizzat kendisi bir simgesel şiddet aracı olarak kurgulanmıştır. Çünkü mevcut kasaba ortamı, özellikle de Celal'i istemediği bir hayatı yaşamaya zorlamaktadır. Zaten senarist Engin Günaydın da hikâyenin çıkış noktası olarak, taşrada istemeden evliliğe sürüklenen erkekleri anlatma isteğinin kendisini güdülediğinden bahseder. Aslında Sevilay için de mevcut durum geçerlidir. Çünkü Sevilay'ı silik ve sinik bir kişiliğe taşıyan da yaşadığı bu ortamdır. Kapalı toplumsal yapının kadın aktörü çevreleyen ve kısıtlayan yapısı daimi bir simgesel şiddeti dayatır. Sevilay için de simgesel şiddete dönüşen evliliği tüm bunalım ve huzursuzluğuna rağmen var olması gereken bir kurumdur. O başka türlüünü bilmez, bilemez. Toplumun kendisine dayattığını sorgulamak değil, yaşamak zorundadır.

Öte yandan Celal'in kendisi de ailesi için adeta bir simgesel şiddet aracı işlevi görür. Sevilay ve oğlu bu anlamda Celal'in simgesel şiddeti ile karşılaşmaktadır. Özellikle de evdeki sürekli gerilim yaratan Celal'in mevcut durumunu evdekiler çok da anlamlandıramaz. Celal, ailesini dolayısıyla da kadını onu mutlu etmek için var olan nesnelere olarak görür. Mutsuzluğunun yegâne kaynağı sahip olduğu ailesidir. Celal'in bir sabah kahvaltısında; "*Sıkıcam kafama olan o olacak. (...) Bıktım ikinizden bir mutluluk vermediniz bana.*" deyişinin temeli de budur. Yaşadığı ortam kendisi için oldukça kötü iken bu kötü yaşama tüm ailesini de dâhil eder. Evde tiksiniyerek baktığı ailesi üzerinde yarattığı baskı, Sevilay ve oğlunun yüzündeki korkuda fazlasıyla belirgindir.

Zaman/konjonktür:

Filmin geçtiği zaman günümüzdür. Aile ilişkilerindeki kopukluk ve iletişimsizlik de bunu destekleyen unsurlardır. Filmin öyküsünü destekleyen de bu mevcut konjonktürün belirlediği kopuk iletişim, toplumsal aktörlerin kendi yazgılarını hala tam olarak belirleyememeleri gibi unsurlardır.

Taşradaki zamanın yavaş ritmi zaman zaman filmde de belirlemektedir. Ayrıca taşranın nostaljik bir mutluluk mekanı olmasının ötesinde hala değişmeyen bir zihniyeti barındırması açısından verilmesi, taşradaki zamanın değişmeye dirençli yapısını anlatması açısından da önemlidir.

Anlatım:

Filmde klasik bir anlatım vardır. Sevilay'ın geri dönüş sahnesi dışında farklı bir üslup gözlenmez. Sevilay'ın kazadan sonra yaşadıklarını anlattığı sahnede ise yer yer fantastik film türüne yakın bir biçim denemesi vardır. Sevilay'ın başından geçenleri bir dış ses olarak anlatması kara filme özgü belirli bir üslup olarak karşımıza çıkar. Çünkü filmde Sevilay'ın cesedinin bulunamayıp günler sonra ortaya çıkma durumunun karmaşıklığı ancak böyle bir anlatımla verilebilirdi.

Bunun dışında filmde klasik anlatı temel alınmıştır. Burada özellikle de kara filme özgü tesadüflerin belirlediği 'baht dönüşü' filmi çözüme götüren temel unsur olarak kullanılır. Aristoteles Poetika'da baht dönüşünü *eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesi*²²² olarak tanımlar. Sevilay'ın ölmemesi ve paranın kocası değil de başkası tarafından çalındığına inanması filmdeki temel baht dönüşüdür. Düğüm bu baht dönüşünden sonra çözüme doğru ilerleyebilmektedir.

Filmde kamera kullanımı da çok özellikli değildir. Durağan kamera kullanımı, taşra hikâyesini destekleyen ritim ile uyumludur. Ama dönemin diğer taşra hikâyelerindeki kadar (özellikle Nuri Bilge Ceylan ve Semih Kaplanoğlu'nun filmlerindeki gibi.) zamanın ritmi ile uyumlu olması üzerine düşünülmüş özellikli bir tercih yoktur. Olması gerektiği durağanlıkta bir kamera devinimi söz konusudur.

Taşra hikâyesi üzerine odaklanılmasına karşın daha önce de değinildiği gibi film, kasaba ekseninde hikâyeyi geliştirir ve merkezle yani kentle karşılaştırma

²²² ARİSTOTELES; 34 s.

yapmaya gerek duymaz. Bu bağlamda anlatım, mekânı bir karşılaştırma alanı olarak değil de kendi bağlamında değerlendirmeyi tercih eder.

Ses:

Filmde diegetik (öykü evrenine ait olan) ses kullanımını hâkimdir. Filmde Sevilay'ın öldü sanıldıktan sonra geri dönüşünün biraz fantastik öğelerle süslenmek amacıyla farklı bir anlatım biçimin benimsendiği sahne dışında diegetik yapıya uygun ses kullanımını söz konusudur.

Film, naif bir kara film örneği olarak türün kendi kodunun dışında taşrada geçmektedir. Dolayısıyla da taşraya uygun yerel bir ağız, oyuncular tarafından karikatürize edilmeden, oldukça doğal bir biçimde kullanılmıştır.

Oyunculuk:

Film, küçük bütçeli bir yapım olmasına rağmen, filmin senaryosu başrol oyuncusu Engin Günaydın'a ait olması, televizyondan tanınan profesyonel oyuncuların kurulu bir ekibin de desteklemesinin önünü açmıştır. Ayrıca filmde profesyonel oyuncu kullanımı, oyunculuk üzerine kurulu hikâyede (çok fazla aksiyonun olmadığı bir hikâyede) gerçekliğin izleyiciye geçmesi açısından da yerinde bir tercih olmuştur.

3.2.2. Süt

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Semih Kaplanoğlu

Senaryo: Semih Kaplanoğlu, Orçun Köksal

Oyuncular: Melih Selçuk, Başak Köklükaya, Rıza Akın, Saadet Işıl Aksoy, Alev Uçarer, Şerif Erol, Orçun Köksal, Sahra Özdağ, Semra Kaplanoğlu

Tür: Dram

Özet: Süt (2008) filmi, Semih Kaplanoğlu'nun üçlemesinin ikinci filmi olarak seyircinin karşısına çıkar. Liseyi bitirdikten sonra üniversite sınavını kazanamayan ve askerlik çağı gelen Yusuf annesi ile birlikte bir kasabada yaşamaktadır. Süt ve süt ürünleri satarak geçinmeye çalışan Yusuf için şiir yazmak ve onları bir yerlerde yayınlamak en büyük tutkudur. Fakat Yusuf'un bu uğraşları, işleri pek de yolunda gitmeyen annesini mutlu etmez. Yusuf sara hastalığından

dolayı da askere alınmaz. Yusuf'un, annesinin istasyon şefi ile kurduğu ilişki iyice canını sıkmakta, fakat elinden hiçbir şey gelmemektedir. En sonunda Yusuf çareyi madende çalışmaya başlamakta bulur.

Semih Kaplanoğlu bu filmde , Anadolu üçlemesi olarak belirlediği Süt, Yumurta ve Bal üçlemesinin ikinci filmi olarak Yusuf'un gençlik dönemini anlatır. Üçlemenin filmleri Anadolu taşrasının üç farklı bölgesinde geçmektedir. İç Anadolu **Süt** , Doğu Karadeniz **Bal** ve İç Ege ise **Yumurta** filmi ile anlatılıyor.²²³

Film taşrada gelecek kaygısı ve birey olma, var olma mücadelesi veren bir gencin yetişkinliğe ilk adım atış sancılarını anlatır. Filmin yönetmeni Semih Kaplanoğlu filmin çıkış noktasını ve taşraya yönelişinin nedenini ise şu şekilde açıklar:

“Türkiye'nin taşrası, özellikle iç Anadolu, son yıllarda büyük bir toplumsal, ekonomik ve kültürel değişim yaşamaktadır. Tarım ve hayvancılıkla geçinen küçük şehir ve kasabalar son yıllarda etraflarında kurulmaya başlanan sanayi tesisleri, baraj ya da işletmeye açılan madenler sebebi ile yepyeni bir hayata uyanmışlardır. Yeni iş olanakları ve göçün yarattığı dinamikler taşra hayatının yıkılmaz kalesi aile hayatını derinden sarsmaktadır.

Yeni hayat, sadece maddi çerçeveyi değiştirmekle kalmıyor, geleneksel yaşam biçimlerini de değişime zorluyor. Topraktan sanayiye, tarladan fabrikaya doğru yaşanan bu yer değişikliği bazıları için "aydınlık bir gelecek" umudu yeşertirken bazıları için de "kaos ve uyumsuzluk" üretiyor.”²²⁴

Tam da bu noktada filmin yönetmeninin de işaret ettiği gibi taşra algımız, taşranın gündelikliliğinde oluşan değişimlerle birlikte farklılaşmaktadır. Semih Kaplanoğlu için de taşra artık nostaljik bir mutluluk mekanı olma ya da pastoral bir hikaye alanı olarak belirmez. Onun için taşra söylediği gibi kendi başına anlamlar üretebilme gücü olan bir varlık alanı olarak belirir. Taşranın merkeze olan mesafesinin hem merkezden çevreye hem de tam tersi olarak çevreden merkeze bir korku aynı zamanda da bir umut alanı bıraktığı ortadadır. Bu filmde taşra Yusuf için umudun çoktan yitirildiği bir yerdir. Onun için taşranın kendisi artık içselleştirilmeden kaçılması ve kurtulması gereken bir yerdir. Film bu bağlamda taşrayı yokluklar, yoksulluklar ve yoksunlar alanı olarak kurgular.

²²³Semih Kaplanoğlu, **Yönetmen Notu**, <http://www.kaplanfilm.com/tr/sut.asp>, 12.04.2011.

²²⁴Semih Kaplanoğlu, **Filmin Notu**, <http://www.kaplanfilm.com/tr/sut.asp>, 12.04.2011.

Kişiler:

Filmin girişindeki rüyada ağızdan yılan çıkması, ağızından yılan çıktığını görmek: şifa, yükselen yaşam enerjisinin bir ifadesi olduğu gibi içinizdeki yaratıcı gücü doğru yönlendirme yeteneğine sahip olduğunuzu ve bunu kullanmanız gerektiğini işaret eder. Bu anlamda Yusuf için bu dönem yani ilk gençlik döneminden yetişkinliğe geçiş evresinde artık bir varlık olarak belirmesinin vaktinin geldiğini açıklar. Yusuf da yaşamının bu evresinde kendisine yol çizmeye zorlanacaktır.

Süt filminde Yusuf, liseden mezun olmuş üniversite sınavlarının sonuçlarını bekleyen sara hastası askerlik çağında bir gençtir. Yusuf kendisine rol model olacak bir baba figürünün arayışı içerisinde gidip gelirken yetişkinliğe adım atar. Kendisi artık bir erkek olarak en azından evin, iktidarın sahibi olmak istemektedir. Yusuf, genel olarak, askerlikten çürüğe çıkartılmış, gerçek anlamda bir işi olmayan ve tutunduğu edebiyat alanında ise henüz istediğini elde edememiş bir kaybedendir.

Kahramanın çözümsüz kalan bir sorunla karşılaştığı, sorun karşısında çaresiz kaldığı, içsel ya da dışsal faktörler nedeniyle bir şey yapamadığı durum düğümdür.²²⁵ Bu bağlamda Süt filmi Kaplanoğlu'nun üçlemesinin düğüm kısmını oluşturmaktadır. Dolayısıyla da film kendi içerisinde klasik dramatik yapının serim, düğüm, çatışma ve çözüm unsurlarını barındırmaz. Filmin kendisi bu üçleme içerisinde başlıbaşına bir dramatik öge olarak yer alır. Süt filmi de bu anlamda Yusuf'un kendince çözümsüz sorunları ile karşılaşma ve çaresizlikleri üzerine kuruludur.

Yusuf karakterinin bu gençlik döneminde askerlik önemli bir evre olarak belirir. Film boyunca da Yusuf'un askerlik muayenesi ve sonucu değişik zamanlı kesmelerle verilir. Tüm film boyunca izleyiciye adeta bu muayenenin sonucunu bekletilir. Askerlik daha önce de pek çok kereler tekrarlandığı gibi, içeriksel anlamda gündelik hayatta salt bir güvenlik ihtiyacı olmanın ötesinde toplumsal ve bireysel

²²⁵ ŞENER, Sevda; **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, YKY, İstanbul, 1997, 18 s.

gecikmişliklerin tamamlayıcısıdır. Bir başka açıdan da erkek olmak ve bu toplum içerisinde saygı görmenin önkoşuludur. Yusuf'un kasaba garajının önünden geçerken karşılaştığı asker uğurlamasına olan iç geçirişi eril eksikliğinin bir kez daha yüzüne vurulmasına neden olur. Yusuf için içselleştirilen bu toplumsal kodlama oldukça acıtır. Birey olarak var olabilmek için tutunduğu bu toplumsal yapıda herhangi bir statüsü yoktur. Dahası varoluşuyla belirlenen erilliğini bu toplumsal yapıda gösterememektedir. Askerlik de işte bu bağlamda önemli bir enstrüman olarak belirmesine rağmen, Yusuf için travmatik bir olaya dönüşmüştür. Asker muayenesi sonucunda aldığı çürük raporu bu anlamda toplumca onaylanan erkek kodlamasının dışına itilmesine neden olur. Gündelik hayatta argodaki çürük raporunun 'pembe tezkere' olarak tanımlanması (genelde eşcinselliğe yapılan gönderme ile) askerliğin direk cinsiyetle eş tutulan kodlamasının en can sıkıcı örneğidir.

Annesine talip olan adama karşı takındığı görmezlikten ve bilmezlikten gelme ise bastırılmış ve sürekli örselenmiş erilliği ortaya çıkaramayışının ikiyüzlülüğüdür. Toplumsal olarak bir erkeğin yapması beklenen kışkırtılmış eril söylemin altında ezilen Yusuf için bu eylemsizlikten başka kaçış yoktur. Süt bu tema bağlamında , Nuri Bilge Ceylan'ın 2008 yapımı Üç Maymun filmindeki hikâyeye ile örtüşmektedir. Fakat Yusuf taşra da olmasına rağmen(kültürel kodların daha baskın olması beklenir) üç maymunu oynamayı şehrli İsmail'den daha iyi becermektedir. Onun hayata karşı duruşundaki pasiflik fiziksel handikaplarıyla birlikte kendisini iyice sinik hale getirmiştir. İsmail gibi şiddeti arzulayan eril gösterilerden de kaçınan Yusuf için yetişkinliğe geçiş pek de istediği gibi ilerlememektedir.

Yusuf; aslında Nurdan Gürbilek'in Taşra Sıkıntısı makalesindeki henüz açılma evresindedir. Gürbilek bu dönemi şöyle tanımlar:

*"Merkez olmadığını fark ettiği merkez karşısında içinin boşaldığını hissettiği, kendi kabuğunu fark ettiği, darlığını gördüğü, bunun sıkıntısını yaşadığı, ama bunu henüz sessizce yaşadığı, bunu ifade edebilecek dili henüz bulamadığı dönem. Karşıtıyla karşılaşmanın onda doğurduğu sıkıntıyı henüz bir öfkeye, bir hursa, bir inatlaşmaya, bir ödeşmeye dönüştüremediği; dışındaki anlam vaadine, yetişkinlerin dünyasına, büyük şehre açılma umudunu koruduğu yıllar."*²²⁶

Yusuf için hala yazın alanında kendisini gösterebileceği, daha doğrusu kendi varlığını ortaya koyabileceği bir alanın olması önemlidir. İzmir'e her gidişinde şehre

²²⁶ GÜRBİLEK, Nurdan; **Yer değiştiren Gölge**, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, 68 s.

ve insanlara bakışı bu umuda ilişkin izlenimler olarak film evreninde yer alır. Ama Yusuf'un kendisini var etmek için seçtiği yöntem ne annesinden ne de toplumsal koddan onay alamamaktadır.

Yusuf annesi tarafından adam olmamakla suçlanır. Ona göre kitaplar ve boş gezintilerin faydası yoktur. Zehra oğlunun diğer erkekler gibi iş gücü peşinde koşan, evine bakan bir erkek olmasını arzulamaktadır. Fare öldürmek dışında herhangi bir eril gösteride bulunamayan Yusuf için bu dünyada birey olarak var olabilmenin koşulları oldukça ağırdır.

Aslında tüm öykü boyunca Yusuf'un bir erkek olmaktan ziyade bir birey olarak hayata tutunma mücadelesinin serüveni anlatılır. Yusuf'u bunalıma sürükleyen de budur. Fakat gerek annenin telkinleri gerekse toplumsal ve ekonomik koşullar hayatta aslında ne istediğini bilen Yusuf için bağlayıcı unsurlara dönüşür. Kendisini kitaplar ve yazılarla uğraşmaktan bir türlü alamayan Yusuf için dikte edilen toplumsal cinsiyet kodları ile mücadele de oldukça zorlayıcıdır.

Yusuf tüm film evreni boyunca eril tahakkümden kaçmamaktadır. Dahası üzerinde sürekli hissettiği eril baskı onu, annesinin istasyon şefi ile olan ve kendisinin onaylamadığı ilişkisine karşı üç maymunu oynamasını zorunlu kılar. Bu da tüm film boyunca Yusuf'un salt birey olmanın ötesinde bu toplumsal yapıda bir erkek olarak bile var olmasının dayatmacı baskısı ile sarmalamaktadır. Yarışamadığı ve kendi erilliğinin her defasında reddedildiği bu durumu görmezlikten gelmekten başka çaresi de yoktur. *“Erkeklik kazanılan, kaybedilme tehlikesi her an var olduğu için nihai olarak asla elde edilemeyen bir statüdür. Böylece bir erkeğin erkekliğini ispatlaması, erkekliğini kaybetmeyle ilgili sürekli bir kaygıyı beraberinde getirir.”*²²⁷ Eril aktörün kendi konumunu stabil tutabilmesi için kendisinden sürekli tetikte olması ve suça iştirakte daimi bir sadakat göstermesi beklenmektedir. *“Bu kaygının varlığı Türkiye gibi bir yandan kadın cinselliğinin sıkıca denetlenip, öte yandan da erkeklerin erkeklik becerilerini sürekli teşhir etmelerini gerektiren kültürlerde fazla şaşırtıcı değildir”*²²⁸. Geleneksel olarak eril teşhirin gündelik hayat içerisinde sürekli

²²⁷ Kandiyoti, 82 s.

²²⁸ Y.a.g.e., 82 s.

aktörler tarafından sunulması beklenen ve aktörlerini bu anlamda baskılayan bir kültürel yapıda, eril aktör olarak varlık gösterebilmek oldukça zordur. Erkekliklerini sürekli ispatlamak durumunda bırakılan eril aktör için rızaya dayalı olarak üretilen bu baskıdan kaçış yoktur. Bu da tüm film boyunca Yusuf'un salt birey olmanın ötesinde, bu toplumsal yapıda bir erkek olarak bile var olmasının güçlüğü sunulmaktadır.

Yusuf ne annesini ne de dişillikle özdeşleştirilen vatanını koruyabilmektedir. Taşradaki insanın tahayyülleri içerisindeki en önemli dikey hareketlilik aracı olarak sunulan üniversite sınavının da başarısızlıkla sonuçlanması, Yusuf için kendisini başka bir alana taşıma şansından da olmak demektir. Vavien filminde de aynı şekilde Mesut'a sunulan şans iyi bir üniversiteyi kazanıp, toplumsal alanda kendisine prestijli bir konum sağlamasıdır. Kendi dikey hareketliliği için verilen tek şansı da kullanamayan Yusuf için hayat daha da zorlaşmaktadır. Eril hegemonyanın kuşatıcı aurası onu her alanda sarmakta, aşağılamakta ve yermektedir. Özellikle de sara rahatsızlığı nedeniyle fiziksel olarak eksik olan bir erilliği taşıyan Yusuf için mevcut toplumsal yapıda diğer erkekliğin hegemonyasından ya da toplumsal yapının bu hegemonyaya bağımlı olan alanından kaçış yoktur. Kahraman filmin sonunda tüm fiziki yetersizliğine rağmen kaçışı bir maden ocağının derinliklerinde bulur. O maden imgesi, Yusuf'un içselleştirdiği ve tüm hikâye boyunca devam ettirdiği kendi katlanılır mikrokozmozunu yaratmaktadır.

Yusuf'un annesi ise taşrada yaşayan dul bir kadın olarak resmedilmiştir. Taşrada kendi işini yapmakta olan ama eril tacizden de kendisini soyutlayamayan bir kadın aktördür. Postacının kendisini görünce düşüşü, istasyon şefinin ilgisi onun taşrada yalnız (erkeksiz) bir kadın olarak yaşayabilmenin zorluğuna dikkat çeker. Çünkü evde tam olarak eril aktörlükle ilişkilenemeyen bir erkek vardır. O erkek de bu toplumsal yapıda ergenliğini tamamlamamış bir figür olarak resmedilmiştir. Taşrada sağlam bir kadın aktör olarak var olmanın koşulu cinsiyetinden sıyrılmış olmaktır. Zehra içinse bu durum genç ve güzel bir kadın olarak söz konusu değildir. Zehra'nın cinselliği ile var olması ise Yusuf için de oldukça zorlayıcı olmaktadır.

Taşrada kadın olarak var olmak zamanla belirlenmiş eylemleri gerçekleştirmekle yükümlü olmayı da gerektirmektedir. Zamanı geldiğinde evlenmek ve zamanı geldiğinde çocuk doğurmak gibi eylemlerden kaçışı pek mümkün değildir. Bunun dışında da bir yaşam planı öngörmez. Daha öce de örneklendiği gibi Babam ve Oğlum filminde, köydeki eski sevgilinin Sadık'ın evlendin mi sorusuna, kızın “*insan hiç evlenmez mi ?*” deyişindeki evliliğin ölmek doğmak kadar hayati bir olay oluşu gerçeği görmezden gelinemez. Arzu Çur taşranın kadınlarına baktığı yazısında bu bağlamda evliliği kadınlar için gönüllü bir hapisaneyeye benzetir. “*Bir gardiyan olarak taşra, mahkumlarıyla birlikte kendisini de özendirmelerden, seçeneksizliklerden, kabullendirmelerden müteşekkil bir hapse kapattı. Kadınlarınaysa giderek onlara daha da dar gelen bir hapisaneyi tek kurtuluş yolu olarak sunmaya devam etti: evlilik.*”²²⁹ diyerek kadınların içinde yaşamak zorunda bırakıldığı bu gerçeği farklı bir şekilde okur. Evlilik kadın için zorunlu bir hapisaneyeye dönüştüğünden Zehra için de yıllar öncesinden tattığı bu hapisaneyeye tekrar dönmek zorunlu bir hale gelmiştir. Gerek toplumsal baskılanış gerekse ekonomik olarak hayatta yalnız ve vasıfsız bir kadın olarak tutunmanın güçlüğü onu bu hapisaneyeye ikinci kez girme konusunda gönüllü kılmıştır.

Toplumsal bağ/ilişkiler:

Semih Kaplanoğlu'nun taşrası birincil ilişkilerin geliştirildiği bir taşra olmanın ötesinde insanların birbirlerine mesafeli durduğu bir alandır. Süt sattığı insanların mesafeli tavırları, Annenin kasaba ile olan mesafeli ilişkileri bu anlamda taşrada görülmesi gereken klasik bir yakın ilişki ağı sergilemez. Öykü boyunca Yusuf'un iç dünyası ve annesi ile olan ilişkilerine odaklanması da bu anlamda toplumsal hayatla olan bağlarını okumayı pek de olanaklı kılmamaktadır.

Yusuf genel anlamda da toplumdaki kaçmak istemektedir. Kasabada pek kimse ile diyalog kurmaz. Sadece eski edebiyat hocası dışında pek iletişimde bulunduğu kimse de yoktur. Kendi yazar olma ideallerinin gerçekleşmesi toplumsal olarak kendisine çizilen rollerle gerçekleşecektir. Buna rağmen toplum tarafından

²²⁹ ÇUR, Arzu; “Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları ” **Taşraya Bakmak**, İletişim yay. Derj. Tanıl Bora, İstanbul, 2005, 122 s.

dikte edilen eylemleri annesinin zoruyla da olsa yapmaya çalışmaktadır. Annesinin toplumsal onay sağlayacak beklentilerine her şeye rağmen karşılık veremeyen Yusuf için toplumdan kaçış şarttır. Zaten kendisine filmin sonunda bulduğu kaçış yeri de yalnızlığını pekiştirecek maden ocağı olacaktır.

Şiddet ve Simgesel şiddetin sunumu:

Yusuf için taşranın kendisi adeta bir simgesel şiddet aracına dönüşmektedir. Taşra Yusuf için daha fazla kapatılmışlık ve kuşatılmışlıkla yüklüdür. Onun için madende çalışmakla o kasabada yaşamak arasındaki tek fark üç maymunu; yani görmemeyi, duymamayı ve bilmemeyi sağlamasıdır. Mekânın zorlayıcılığı Yusuf'u toplumsal baskıdan kaçamaz hale getirmektedir. Zaten sorunun kendisi de mekânın kendisinin bir simgesel şiddet aracına dönüşmüş olmasıdır. Taşra bir mutluluk mekânı olmanın ötesinde mutsuzluğun kaynağı olmuştur.

Erkekliğin daha önce de defalarca tekrar edildiği üzere sürekli yeşertilmesi gereken bir alan olduğu ve beraberinde de yitirilme korkusu ile donatıldığı bir gerçektir. Yusuf için de daha toplumsal olarak onaylanmamış erkekliği de bu anlamda sancılıdır. Özellikle de sara rahatsızlığı nedeniyle askerlikle kurmak istediği erilliği yara almıştır. Askere alınmayı da bir simgesel şiddet olarak Yusuf'un iç dünyasını yıkmaktadır. Askerlik muayenesinde; komutanın *“daha önce ciddi bir hastalık geçirmiş, ameliyat olmuş, protezi olan ya da organ eksikliği olanlar kalsın diğerleri çıksın arkadaşlar”* cümlesinin ardından sadece Yusuf ile bir kişinin daha kalması oldukça yıkıcı bir sahne olarak verilir. Akabinde Yusuf'un garajın önünden geçerken karşılaştığı asker uğurlamasına olan iç geçirişi eril eksikliğinin bir kez daha yüzüne vurulmasını sağlar. Böylece öykü boyunca defalarca kurgulandığı gibi askerliğe yüklenen; erilliği kurgulayan anlam günümüzde de değişmez bir gerçeklik olarak varlığını devam ettirir. Özellikle eril toplumsal aktör için yaşamın ilk gençlik döneminde geçirilen bu dönem, eril hayatın diğer bölümlerinde de belirleyici olmaktadır. Yusuf karakteri üzerinden verilen -ki son yirmi yılda çekilen ve bu çalışma içerisinde incelenen pek çok filmde görüldüğü gibi- askerliğe verilen değere ilişkin toplumsal kodda herhangi bir değişim gözlenmemektedir. Zaten militarizm ya da askere gitme ritüeli adeta bir erginlenme törenine dönüştürüldüğü için Yusuf'un

askerliğe yüklediği anlam da bu bağlamda patolojik bir hal almaktadır. Bu da militarizmin sorgulanmaya başladığı bir dönemde toplumsal algının hala değişmediğinin önemli bir argümanı olarak yer alır.

Zaman/konjonktür:

Özellikle değişen ekonomik koşulların gösterildiği gündelik hayat filmin zamanının günümüzde geçtiğine işaret eder. Kasaba hayatının artık kırsal geçim kaynaklarının yitirilmiş olması, Yusuf ve annesinin Süt işinden artık kazanç sağlayamayışları öykü evreninde sık sık altı çizilen unsurlardır.

Süt filminde Vavien filminden daha belirgin bir taşra ritmi hakimdir. Yavaş kamera hareketlerinden, uzun planlara kadar pek çok unsur, taşradaki gündelik hayatının yavaşlığını anlatan filmin atmosferine uygundur. Taşradaki zamanın yavaşlığı seyirciye fazlasıyla geçirilmektedir.

Mekân:

Filmde mekân Vavien'den farklı olarak tam bir taşradır. Yani kasabada geçmektedir. Mekân böylece karakterin iç dünyasına uyumlu bir organizasyon sunar. Elias Canetti de *İnsanın Taşrası* adlı metninde “*taşraya bakmak insanın kendi içine bakması demektir*”²³⁰ diyerek taşranın bir mekân olarak kurgulanmaktan çok daha fazla anlamlandırıldığıнын altını çizer. Bu çalışma boyunca da gündelik hayatı belirleyen bir öge olarak mekânın bireyi daha doğrusu insanı şekillendiren bir yapı olduğu gerçeğinden hareket edilmektedir. Mekânlar sadece eşya organizasyonundan ibaret olmayan tüm kültürel alanı biçimlendiren algılar yaratmakta ve dayatmaktadır.

Nurdan Gürbilek de *Yer Değiştiren Gölge* kitabında taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemeyen, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi, bir dışta kalma, daralma bir evde kalma olarak tanımlar.²³¹ Süt filminde de mekân aslında gerçek anlamda taşra olmasına karşın seyirciye geçen mesajdır. Yusuf'un kaçıp kendisini kurtarmak istediği taşra boğucu, kısırlaştırıcı ve varlığını baskılayan bir yerdir. Toplumsal kodların dayatıldığı, ne olması gerektiğinin dikte edildiği

²³⁰ CANETTİ, Elias; *İnsanın Taşrası*, Çev.Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004, 34 s.

²³¹ Gürbilek, (b) 68 s.

taşrada varlık mücadelesi veren bir genç olarak Yusuf, taşranın bizzat kendisinden değil ruhundan sıkılmıştır. Yusuf'un annesinin gönül ilişkisinde görmezden gelmeyi seçen tavrı da aslında taşralılığın dikte ettiklerinden kaçmakla, gördüğünde yapmaya mecbur olduğu şeyden kaçmak arasında sıkışmıştır. Ne olursa olsun Yusuf da genç bir erkek olarak bu durumu hazmedememekte dolayısıyla da karşı çıktığı bu taşra zihniyetini metazori olarak içselleştirmektedir. Gerçek olan ise; taşralılığın bir ideoloji bir zihniyet olarak varolduğudur.

Ayrıca taşrada hiyerarşi kendisini hissettirmeden var olur. Çünkü taşranın kendisi mekân olarak bu hiyerarşiyi dayatır. Fiziksel yakınlık, biraradalık ve cemaat ruhu bu yapıyı dayatmak için yeterli maddi koşulları yaratır. Taşra mekân olarak hiyerarşik bir şekilde kurgulanmıştır. Kimin ne olduğu, nereden gelip nereye gideceği bellidir. Taşra bu anlamda toplumsal olarak ayrışmanın en net şekilde belirlendiği yerdir.

Bachelard Mekânın Poetikası'nda evin bize, *hem dağınık imgeler hem de bir imgeler bütünü sağladığını* söyler.²³² Ev öyle bir mekândır ki geçmiş ve geleceği de içinde belirleyebilen bir gücü vardır. Yusuf için de evleri kötü bir geçmiş ve bugün sunarken geleceği ise belirleyebilen (kaçıp kurtulma dürtüsü ile) önemli bir gücü barındırır.

Ev filmin en önemli mekânıdır ve kasaba gibi dar, boğucu ve klostrofobiktir. İki insan o eve adeta sıkıştırılmış gibidir. Ev aslında korunaklı bir yerdir. Ama bu korunak Vavien'deki gibi insanların birbirilerine karşı duvarlar ördüğü tekinsiz bir yerdir. Yusuf için de o evin başka bir anlamı yoktur. Yusuf salt mekân olarak değil Nurdan Gürbilek'in tanımıyla kendi taşrasından kurtulmak istemektedir.

Özellikle de evin bir korunak, sığınak olduğu düşünüldüğünde ise Yusuf için bu anlam da çoktan yitmiştir. Çünkü o eve istasyon şefi girmek istemektedir. İstemeye geldiklerinde de zaten o ev artık korunak olma anlamını yitirmiştir.

Anlatım:

Filmin girişindeki rüya sahnesindeki kadının içinden yılan çıkarma sahnesi dışında filmde klasik bir anlatım vardır. Bu sahne dışında fantastik sayılabacak hiçbir öge yoktur. Film bir üçlemenin parçası olduğu için kesin bir sonla bitmez. *Dram*

²³² BACHELARD, Gaston; **Mekânın Poetikası**, Çev: A. Derman, Kesit Y., İstanbul, 1996, 37 s.

sanatında anlatının mutlak bir sona ulaşarak olay örgüsünde birlik ve bütünlük sağlaması ya da sağlamamasına göre; kapalı biçim ya da açık biçim olarak adlandırılır. ²³³ Süt filmi de bu anlamda açık biçimli bir çalışmadır. Sahneler birbirlerinden ziyade kendi başlarına anlamlar içerirler. Bir önceki sahne bir sonraki sahne için yer almaz. İzleyici için de filmin sonuna doğru ilerleyen bir merak unsuru barındırmaz. *Oyunun kahramanı oyunun eksenidir, eylem oyun kahramanının davranışları ile belirlenmez, tam tersine dış dünya kahramanın davranışlarını belirler.* ²³⁴ Film bu unsurları ile genelde klasik dramatik yapının dışında özellikler barındırır.

Filmde kamera devinimi oldukça sınırlıdır. Taşranın gündelik ritmi kamera hareketleriyle de uyumludur. Sahneler bu anlamda oldukça durağan verilmiştir. Film bu anlamda oldukça minimal bir anlatımı benimsemiştir.

Ses:

Filmde diegetik yani öykü evrenine ait ses kullanımı vardır. Sesin kullanımı özellikle efektler açısından bakıldığında oldukça yalındır. Film zaten bir iç yolculuk temeline oturtulan konu itibarıyla daha çok sessizliği tercih eder. Mekanı tanımlamaya yarayan doğal ses efektlerinin dışında sadece diyalog sesleri kullanılmıştır.

Film bir kasabada geçmesine rağmen yerel ağız kullanımı yoktur. Dolayısıyla da taşranın kente yakın bir taşra olarak kurgulandığı izlenimi verilmektedir.

Filmin genelinde ise neredeyse hiç müzik kullanılmamıştır. Filmdeki bu ses ve sessizlik üzerine kurulu matematik öykünün minimal anlatımına uygundur.

Oyunculuk:

Filmde minimal bir oyunculuk benimsenmiştir. Yusuf ve annesi dışında öyküye hizmet eden diğer karakterler oldukça sınırlıdır. Anne Zehra dışında tanınmış oyuncu kullanımından kaçınılmıştır. Yusuf karakterini canlandıran oyuncu da tam profesyonel bir oyuncu değildir. Dolayısıyla da oldukça doğal bir oyunculuk sergilemektedir.

²³³ OLUK, Ayşen; 44 s.

²³⁴ Y.a.g.e., 45s.

3.2.3. Taşradaki Gündelik Yaşamın İdeolojik Olarak Birey İmgesini Yansıtmaları

Taşra daha önce de belirtildiği gibi gündelik hayatın insanları yoğun bir şekilde belirlediği ve etkilediği bir toplumsal yapıyı barındırır. Bu toplumsal yapının açıklanması ise toplumun genelini açıklamada güçlü bir referans kaynağı oluşturur. Bireyin kurgulanış sürecinin incelendiği bu metinde de taşranın, insanların tüm yapıp etmeleri, düşünüş stillerini etkileyen gücü, seçilen iki filmde de fazlasıyla mevcuttur.

Seçilen filmlerden ilki olan Vavien, sadece taşradaki gündelik hayatta kadını göstermesi açısından değil; tüm metin boyunca en derinlikli işlenen kadın karaktere sahip olması açısından da önemlidir. Son dönemdeki pek çok filmin kadını odağından çıkartıp yan figürler olarak gösterdiği bir dönemde Sevilay karakteri bu anlamda oldukça değerli ve önemli bir karakter olarak incelenmiştir. Süt filminde kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan Zehra'dan daha derinlikli olarak kurulan Sevilay, Anadolu'da yaşayan sıradan kadının zihniyetinin ortaya konulması ve toplumun kadına yüklediği anlamın deşifresi açısından oldukça değerlidir. Kadının sadece erkekliği tamamlayan bir unsur olarak kurgulanması ve dahası kadının ufkunun da buna paralel bir yapıda olması taşranın kadının zihniyetini nasıl şekillendirdiğinin en somut örnekleri olarak belirir. Taşradaki varolma problemi kadınlar için sorun değildir. Çünkü kadın için sorunun varlığı bilinemediğinden, sorun olması gereken bir unsur olarak da görülmemektedir. Her iki filmin kadın karakteri için de geçerli olan şey; uygun bir evlilikle devam ettirilecek yaşamdır. Sevilay'ın kendisi için korkunç olmasına karşın devam ettirmekte ısrarcı olduğu evlilik ya da Zehra'nın yıllar sonra para kazanma sıkıntısıyla birlikte iyice ortaya çıkan erkek hâkimiyetine olan özlemi yerleşik zihniyetin kadın için neyi öngördüğünün en önemli imgeleridir. Toplumsal yapıda saygı görmenin ve gündelik hayatın kolaylaşmasının yegane yolu evliliğdir. Arzu Çur'un gönüllü hapis hane dediği evlilik, taşranın gündelik hayatındaki kadınlara çocukluklarından beri sürekli dayatılan bir olgudur. Dolayısıyla da gönüllü hapis haneyi her taşra kadını zamanı geldiğinde arzulamakta ve devamlılığı için kendi bireyselliğinden vazgeçme pahasına sonuna kadar mücadele etmektedir.

Taşra, Certeau'nun zayıfın sanatı olarak belirlediği taktiklerin en iyi uygulandığı yerdir. Fakat taşrada bu sanatı uygulayanlar yine erkeklerdir. Özellikle

de Vavien filminde mevcut toplumsal dayatmadan kaçmak ve karısının parasını almak isteyen Celal'in stratejiye yani toplumsala karşı geliştirdiği ahlaksız taktikler tam da taşralı zihniyete uygun sıradanlık ve kurnazlıktadır. Buna karşın Yusuf, üç maymunu oynamak ve toplumsal baskının merkezinden kaçmak dışında pek bir taktik geliştiremez.

Taşrada da erilliği kuran unsurlardan biri askerliktir. Filmsel metinlerde de çokça karşılaşıldığı gibi askerlik, Türkiye'de uzun yıllar boyunca da değişmeyen bir kurucu gerçeklik olarak varlığını devam ettirecektir. Yusuf'un kendisi olma mücadelesinde aldığı darbelerden biri de sara rahatsızlığı nedeniyle askere alınmayışıdır. Diğer yandan Vavien filminde ise erilliği kuran en temel unsur cinsiyetin bizzat kendisidir. Celal oğlunu gerçek bir erkek olarak ancak komşunun kızı ile kurduğu cinsel münasebet sonucunda kabul eder. Çünkü kendi varoluşu da salt erkek olmanın doğasının getirdiği şeylerden ibarettir. İlkel düzeyde erkeklik, taşranın vazgeçilmez ideolojisidir. Çünkü ilkel erkeklik soyun devamı gibi ataerkil zihniyetin en temel kodunu yansıtmaya açısından önemlidir. Taşranın ideolojiyi dayatan bir yer olması gerçeği erilliği de ilkel anlamıyla yaşamayı ve yaşatmayı normalleştirmektedir.

Taşra erkekliği sürekli olarak şişirmekte kadınlığı ise erilliğin tamamlayıcı bir ögesi olarak görmektedir. Bununla birlikte erkeklere de cemaatin sorgusuz sualsiz bir üyesi olmayı dikte etmektedir. Celal ve Yusuf için de o cemaatin dışına çıkmak, kaçıp kurtulmak o kadar da kolay değildir. İki karakter de cemaatten kaçıp kurtulmayı arzulamaktadır. Fakat bunu gerçekleştirebilen tek kişi -belki de şartların da bunu getirmesiyle- Yusuf olacaktır.

Taşra cemaat ruhunun beslendiği ve cemaatin dışında bırakılmanın yıpratıcı olduğu bir mekandır. Dolayısıyla da erillik de sürekli cemaatten onay bekler durumdadır. Vavien'de Celal'in işinde edindiği başarıya paralel ilerleyen cemaat onayı onu fazlasıyla mutlu ederken; Yusuf cemaatin dışına çıkarak kendisini ebedi bir mutsuzluğun başlangıcında bulur. Taşra bu anlamda her türlü hiyerarşinin en belirgin olarak yaşandığı yerdir.

Seçilen iki filmde biri cemaatin içerisinde kalmakla dışında kalmak arasındaki farkın sunumu açısından birbirinden ayrılmamakla birlikte; cemaat ruhunun toplumsal algıdaki değişmez yerini pekiştirmesi açısından önemlidir.

Yerleşik zihniyette kadının ya da erkeğin birey olarak konumlanışındaki zayıflığın kökenleri de işte bu cemaat ruhunda yatmaktadır. Kapalı toplumsal yapı, aktörlerine ister kadın isterse erkek olsun özgür iradesi ile davranabilen, rasyonel kararlar alabilen bir birey olma şansını vermemekte dahası bunun gelenekte yerinin olmadığı altını çizmeye devam etmektedir. Günümüzün modern toplumsal görünümü, toplumsal yapının bazı alanlarında farklılaşmakla birlikte filmsel metinlerde de görüldüğü gibi taşra bu değişimi oldukça yavaştan almaktadır.

3.3. Kentsel Gündelik Yaşamda Bireyin Serüveni

Türkiye’de çağdaş kent, temel anlamda taşralılığı da içinde barındıran estetize görünümü ile köylü görünümü içiçe geçirmiş kozmopolit mekanlara dönüşmüştür. Anlam üretimi açısından da çok farklılaşmayan kent modernlikle özdeş olmasına karşın modernliğin tüm görünüm ve algılamalarının homojen bir şekilde dağılamadığı bir mekândır.

Kent, günümüzde de geçmişte olduğu gibi önemli bir ayrıştırma mekanizmasıdır. Toplumsal hiyerarşinin en keskin mekânsal ayrıma uğradığı kentte, yeni sınıfların da ayrışma ihtiyacına fazlasıyla cevap vermektedir. Toplumsal statünün kent mekanlarından ifşa edilen anlamı gösteriş ya da prestijdir. Dolayısıyla gösteriş aracı olarak beliren kent mekanının ayrıcalıklı bölümleri yeni dönemin metaya bağımlı stratejilerinde de önemli bir pay sahibidir.

Bölümün üçüncü kısmında bireyin kent mekanı içerisinde nasıl konumlandırıldığıнын muhasebesinin yapılmasının yanı sıra taşradan zihniyet olarak ayrılıp ayrılmadığının ya da kentin modern görünümüne rağmen radikal bir ideolojik metin değişimi yaratıp yaratmadığı sorgulanacaktır. Bu bağlamda ortak ya da ayrılan ideolojik yapının neler olduğunun ortaya konulmasına çalışılacaktır. 2010 yılı yapımı *Çoğunluk* ve *Gişe Memuru* filmleri ışığında iki genç adamın birey olarak varoluş mücadelelerine bakılarak toplumun stratejilerine karşı hangi taktikleri geliştirip geliştiremedikleri yarattıkları imgeler üzerinden değerlendirilecektir.

3.3.1.Çoğunluk

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Önder Çakar, Seren Yüce

Senaryo: Seren Yüce

Oyuncular: Erkan Can, Settar Tanrıöğen, Bartu Küçükçağlayan, Feridun Koç, Nihal Koldaş

Tür: Dram

Filmin konusu:

Film Mertkan adlı gencin ailesi ve hayattan beklentileri arasında kalma hikayesi üzerine odaklanır. Mertkan babasının inşaat şirketinde getir götür işlerine bakan, açık öğretim fakültesinde yıllardır sınıf geçmeye çalışan, apolitik, amaçsız, akli fikri kızlarla zaman geçirmek olan bir gençtir. Bir gün Gül adlı Van'lı sosyoloji öğrencisi Kürt bir kızla tanışır. Sevgili olurlar. Fakat babası Gül'ü Van'lı ve ne olduğu belirsiz biri olarak nitelendirerek istemez ve Mertkan'ı ayrılmaya zorlar. Babasının oteritesine her daim boyun eğen Mertkan Gül'den ayrılır ve babasının dolayısıyla da ait olduğu çoğunluğun istekleri doğrultusunda yaşamına kayıtsız bir şekilde devam eder.

Çoğunluğun alt metninde bu çalışma boyunca da izi sürülmeye çalışılan mevcut milliyetçilik ve militarizme dayalı ideolojik algının, toplumun hangi aktörlerince şekillendirilerek yeniden üretildiği üzerine bir kez daha bakmayı sağlamaktadır. Özellikle de Mertkan üzerinden anlatılmaya çalışılan bu durumun nasıl bir aile ortamında kurgulanıp yeşertildiğinin sunumu açısından film, sıradan fakat derin bir alt metinle izleyicinin karşısına çıkar. Film bu bağlamda oldukça sıradan ve genellikle bu sıradanlıkla anlamı kaçan bir gündelik hayat pratiğinin nasıl bir kültürel kodu barındırdığı üzerine oldukça çarpıcı ve düşündürücü referanslar vermektedir.

Aslında Çoğunluk filmi çoğunluğun dışına çıkılamayacağı, çıktığında ise başına geleceklere razı olunması gerektiğinin altını çizmektedir. Çoğunluk,

çoğunluk olarak kalmayı dayatmaktadır. Birey olmanın toplumun içinden ayrılabilmenin imkansızlığını resmetmektedir. Mertkan da bu anlamda gerek simgesel gerekse ekonomik şiddet yoluyla toplumsal uyuşmadan kopmamaktadır. Film bu anlamda günümüzde yaşayan ve kendisi adına karar veremeyen kitlenin saf bir imgesini sunmaktadır. Filmin yönetmeni Seren Yüce filmin çıkış noktası ve adını oluşturan çoğunluk kimdir sorusuna ise şu yanıtı vermektedir:

“Rakamlardan ziyade bir zihniyeti temsil ettiğine inandığımız bir kesim çoğunluk. Kapitalist sistemin en önemli piyonu orta sınıfa, onlar para kazanıyor, onlar harcıyor. Bu da bir orta sınıf aile hikayesi ve o anlamda da bir çoğunluk zihniyetini beraberinde getiriyor, onlar belirleyici olduğundan dolayı. Çoğunluk fikrinin çıkışı oradan. Ayrıca çoğunluk Türkiye’de Türklere tekabül ediyor, dünyada da her ülke hangi etnik grubun üstünden kurulmuşsa onlar orada çoğunluk durumunda. Bu da karşılığında bir şekilde bir azınlık yaratıyor. Sadece bir Türk ve Kürt karşılaşması olarak da görmüyorum bu filmi. Aslında bir egemen sınıfın, alttaki sınıfları yok sayması, ayrımcılık yapması hikayesi. Faşizmin gündelik hayatta nasıl var olduğunu ve farkına varmadığımız sürece de bir zincir halinde paldır küldür devam ettiğini düşündük ve filme çektik.”²³⁵

Çoğunluk filmi aslında yönetmenin de belirttiği gibi bir ideolojinin, bir zihniyetin filmidir. Salt bir etnik üstünlüğün dışında meta fetişizminin ve metadan gelen gücün ezici söyleminin gücünü göstermesi açısından önemlidir. Aslına bakıldığında Seren Yüce azınlığın çoğunluk karşısında tutunma, yaşama şansının olmaması üzerinden bu topluma bir ayna tutmaktadır. Bahadır Türk de bir ruh hali olarak baktığı çoğunluğu şu şekilde özetler:

“Çoğunluk, hem toplumsal tektonik içindeki farklı alanlardaki farklı sermaye türleri arasındaki kesişimleri ve farklı sermaye sahipleri arasındaki görünür/ görünmez güç mücadelelerini, hem de siyasal ve toplumsal eğilimlerin, hakim dünya görüşlerinin, farklı veçheleriyle doxa’nın nasıl ve hangi süreçler üzerinden içselleştirildiğini anlamamız için bize küçük ama güzel bir imkan veriyor.”²³⁶

Film yönetmeninin ilk film denemesi olmasına karşın; gösterildiği dönemde pek çok yarışma jürisinin dikkatini çekmiş ve bolca ödüllendirilmiştir. Bunun akabinde de pek çok eleştiriyi üzerine çekmiştir. Özellikle militarizmle kurduğu mesafeli ve muhalif ilişki, deşifre ettiği milliyetçi ve dışlayıcı söylemin etkisiyle sağ ideoloji açısından beğenilmemiştir. Film sanat filmi kategorisinde değerlendirip

²³⁵ GÜNERBÜYÜK, Çağdaş; “Seren Yüce Röportajı”, **Evrensel Gazetesi**, <http://www.haberruzgari.com/Kultur-Sanat/35452>. 30.05.2011.

²³⁶ TÜRK, H. Bahadır; “Bir Ruh Hali Olarak Çoğunluk”, **Birikim Dergisi**, Sayı:260, Aralık 2010, 71s.

günceli yakalamakla eleştirilmiş dahası festivallerde liberal sol jürileri etkileme stratejisinin bir parçası olmakla suçlanmıştır.

Kişiler:

Filmin en önemli belki de tüm ideolojik metni ortaya koyan kişisi baba karakteridir. Baba karakteri dramaturjik açıdan oldukça güçlü kurulmuş bir karakterdir. Özellikle filmde diğer tüm karakterleri dolaylı ya da doğrudan etkileyebilme gücünü üzerinde barındıran tek karakterdir. Baba gücün, oteritenin yani iktidarın sahibidir. Sahip olduğu işinde ve ailesinde tek hükümdar odur. Çevresindeki herkes onun direktifleri ile hareket eder. O aynı zamanda ait olduğu ‘çoğunluk’u temsil eder. Onun çoğunluğu 1990 sonrasında ortanın üstü kabul edilen refah seviyesine ulaşan bir kesimin ait olduğu gruptur. Tanıl Bora babanın ait olduğu grubu şu şekilde tanımlar:

“Özellikle 1990 sonrasında iyice belirgin hale gelen beyaz Türk kavramı tam da bu dönemdeki üst orta sınıfı tanımlamaya uygundur. (...)Türkiye’de modern Batılılaşmış şehirli elit bütün üst sınıflar gibi, öteden beri kendisini geri alt sınıflardan ayırmış, onlara kah küçümseme kah endişeyle bakmıştır. Ancak resmi ideolojinin Cumhuriyetçi kamucu söylemi, sınıfsal ayırım imalarını men ediyordu. Beyaz Türk ideolojisinin temel farkı elitleri bu kısıttan kurtarmasıdır. (...) Kültürel ve sınıfsal ırkçılıktan bahsederken, Beyaz Türk söyleminin Türk milliyetçiliği ile birleşen manevraları da unutulmamalıdır.”²³⁷

Tanıl Bora’nın aşağı yukarı tanımın yaptığı beyaz Türk kavramını biraz da muhafazakar bir tınıyla süsleyen (ama Anadolu kaplanlarını tanımlayan yeni muhafazakarlıkla karıştırmadan) Seren Yüce’nin çizdiği ailenin temsili söz konusudur. Bu ailenin babası olarak beliren karakter de, özellikle ideolojik alt yapısını belirleyen görüşleri milliyetçilik ve ona paralel ilerleyen militarizm sevgisi, etnik ötekiyi dışlayan ve parasıyla dünyaya hükmeden bir mantalitenin neferidir. Baba da aslında tek başına iktidar değildir. Gücünü içinde bulunduğu zümreden alır. *“İktidar, insanın sadece eyleme kabiliyetine değil, uyum içinde eyleme kabiliyetine tekabül eder. İktidar asla tek bir bireyin mülkünde değildir; bir gruba aittir ve grup birarada bulunmaya devam ettiği sürece varolabilir. (...) iktidarın kaynaklandığı grup ortadan kalktığında bu kişinin iktidarı da yiter.”²³⁸* Bu nedenle baba sürekli ait oldukları değerleri, grupları vurgular. Baba önce Türk sonra Müslümandır. Bunun

²³⁷ BORA, Tanıl; Kirli Beyaz, **Birikim Dergisi**, Sayı:260, Aralık 2010, 27 s.

²³⁸ ARENDT, Hanna; **Şiddet Üzerine**, Çev: Bülent Peker, İletişim Yay., İstanbul, 1997, 50 s.

altını özellikle çizmekten kaçınmaz. Vatan, aile, ev sürekli kutsallıkla çevrelenen yegane değerlerdir. Ona göre; dışarıklı olanın bu kutsiyetin içinde yeri yoktur.

Aslında babanın söylev olarak sürekli yinelediği bu kavramların dışında taptığı ve kudretine inandığı tek değer paradır. Metaya verdiği değer ve anlam her şeyin önündedir. Bu bağlamda ailesi de onun için, onun içinde yer aldığı çoğunluğa uyumunu sağlayan birer metadır. Mertkan'ın arabasına çarptığı taksiciyi para ile savuşturmaya çalışması, Mertkan'ın arabaya verdiği hasar üzerine geliştirdiği tepkiler babanın meta üzerinden belirlediği dünya algısının ve gücün kaynağının ifşa edildiği sahneler olarak filmde yer alır.

Film, Mertkan karakterinin erkek olma ya da tam tersi nasıl birey olamadığının serüveni gibi ilerlemektedir. Güçlü bir baba figürünün altında ezilen Mertkan (asil, mert soydan gelen) kendisine verilen adın hakkını vermesi beklenmektedir. Genelde bu tür isimler güç ve kudret sahibi olan ya da olma arzusundaki babaların erkek çocuklarına verdiği türden (aslan, cesur, hakan, polat, yiğit...) isimlerdendir. Ancak kendi gibilerle birarada olmalı ki geldiği soyun yeri değeri bilinsin ve adına yaraşır çoğunluğun içinde kalabilsin.

Mertkan karakterinin karşılaştığı herkes, anlatı içerisinde nedensellik bağı kurar. Bu anlamda Mertkan karakter olarak olarak karşılaştığı herkese göre değişen ve dönüşen bir kişidir. Dolayısıyla da Mertkan karakter olarak isteyen ama karar verip eyleme dönüştüremeyen biridir. Mertkan'ı da bu filmin öznesi yapan zaten bu edilgenliğidir. Dolayısıyla da Sevda Şener'in dediği gibi toplumsallığı içerisinde değerlendirilmesi gereken bir karakter olarak öykü evreninde yer alır.

Filmin açılış sahnesinde baba bir ormanda yürür ve geride kalan tumbul çocuk kesik nefesiyle önde yürüyen babaya tüm gücüyle yetişmeye çalışır. O küçük tumbul çocuk Mertkan'dır ve tüm film boyunca da bu ormandaki gibi babasının izinde, gölgesinde yaşamına devam eder. Tumbul bedeni bile iradesizliğin, fütursuz ve amaçsız bir oburluğun, onu yaratan zenginliğin sembolüdür. O kadar babasının gölgesindedir ki kaportacıya gittiğinde işini ancak babasının ismini vererek hallettirebilir. Zaten kaportacının babasının ismini duyduğundaki saygı ifadesi Mertkan'ı bir kez daha toplumsal alanda yoksayılmış bırakır. Babanın sahip olduğu otoritenin kudreti en basit gündelik işte bile Mertkan'ın karşısına çıkmaktadır. Zaten *“Otoritenin en önemli belirtisi, baskı ya da iknaya gerek olmaksızın, itaat etmesi*

gerekenlerin verilen kararı sorgusuz sualsiz kabul etmesidir. (...) otoriteyi korumak için kişi ya da makama duyulan saygıyı ayakta tutmak gerekir."²³⁹Babanın etrafındaki herkes bu otoriteye saygıda kusur etmemektedir. Gerek kaportacı gerekse ailenin her ferdi bu otoriteden gelen her emri sorgusuz yerine getirmektedir. Gül'den ayrılmasını söyleyen babasının ardından anne oğul arasındaki diyalog bu otoritenin gücünün ispatı gibidir:

Anne: Peki sen istiyor musun?

Mertkan: Bilmem, istiyorum galiba?

Anne: Sen ne istediğini bilmiyorsun. Ben senin şimdiye kadar ne istediğini görmedim ki! Baban istemiyorsa bir bildiği vardır. Babanla münakaşa ettirme beni!

Görüldüğü gibi şefin otoritesi hem erkekliğini ispatlayamamış genç bir adamla hem de doğal tebası olarak gördüğü yetişkin bir kadın üzerinde oldukça güçlüdür. Mertkan annesinin de söylediği gibi hayatta kendi istediklerini değil başkalarının istediklerinin peşinden gitmiştir. Babası camiye gittiğinde camiye giden, hiç istemediği halde Gebze'deki şantiyeye sürgüne razı olan, dahası oldukça korktuğu halde askere gitme telkinlerine sessiz kalan ve gitmeye zorlanan genç bir adam vardır.

Özellikle de askerlik kavramına bakışı ile babası ve çevresinin ikiyüzlü bakışı arasındaki derin uçurum tüm öykü boyunca Mertkan'ın karşısına çıkartılması söz konusudur. Toplumca ahlaki kabul edilen davranış kodları ile pratikte farklılaşan ahlaksız taktiklerin nasıl da birbirinden bağımsız hareket eden yapılar olduğu sergilenmektedir. İşlerini halletmek için rüşvet vermeyi, devletten vergi kaçırmayı olağanlaştıran mevcut ortamda iş, vatan meselesine geldiğinde askerlik ve nutukların ötesinde bir duruş gözlenmez. Muhtemelen Mertkan askere gittiğinde de ona uygun bir torpille evine yakın bir yerde bu 'şerefli' görev ifa ettirilecektir. Dışlanan, hor görülen vatanın diğer uzak durulası çocukları da bu vatan için, onlar için savaşacaklardır.

Mertkan'ın kadınlara bakışı da sorunludur. Onun için kadınlar evdeki tekmelediği hizmetçiden çok öte değildir. Gül ile yaşadığı ilk cinsel deneyimin ardından yüzünde beliren bir iş becermiş olmanın belki de 'erkek' olmanın gurur vardır. Fakat Gül ile yaşadığı cinsellikle karışık gelişen sevgiden kendisine bile itiraf edemeyecek kadar uzaklaşır. İlk başlarda salt cinsellik üzerine kurulan aralarındaki

²³⁹ Y.a.g.e., 51 s.

bağı zamanla sevgiye dönüştüren Mertkan bunu kendi habitusunda dillendiremeyecektir. Çünkü ait olduğu toplulukta Gül ve Gül gibiler pis kokan çingenelerdir. Onlar sadece bir gecelik ilişki için vardır. Onun ötesinde aile kurulacak ve içlerine sokulacak insanlar olamaz. Bir konuşmasında arkadaşı Mertkan'a: *"Senin işin olmaz bu karılarla! Abazan kalmayacaksın, çakıcan ama uzatmayacan!"* der. Kadına cinsel meta değerinin ötesinde bir anlam yüklemeler ve onlara göre kadın ancak evlilikle kutsiyet kazanır. Hatta Mertkan arkadaşlarına hava atabilmek için abileri tarafından memleketlerine götürülen Gül'ün ardından "o kıza çaktım abi" şeklinde kirli bir eril dil kullanmaktan çekinmez. Ama kendi iç dünyasında Gül'e hissettikleri 'çakma'nın ötesinde şeylerdir.

Mertkan'ın içinde yaşadığı Bourdieu'nun tanımıyla habitus, kendi sınıfsal kodlarını açığa çıkartmada oldukça önemli doneler sunar. Mertkan'ın hayattan beklentileri, beğenileri ve maddi zevkleri hep bunun içine dahildir. Gül ile olan dünyayı algılayıştaki materyalist ayırım ise Mertkan'ı ele veren en önemli verilerdir. Gül'ün ona mimarlıkla ilgili kitap hediye edişine karşılık 'biz inşaat yaparken kitaba bakmıyoruz' cevabı, akabinde kıza ucuz bir savaş filmi (John Woo/ Windtalkers) hediye edişi Mertkan'ın dış dünyaya olan sığ ilgisinin en önemli verileri olarak belirir. Ayrıca Gül'ün dinlediği türküyeye karşılık kendisi arabesk tınlı şarkılara ilgi duyar.

Mertkan Gebze'deki şantiyede aynen çocukluğunda hizmetçi kadını tekmelediği halet-i ruhiyesine geri döner. Kendisi gibi olmayanlarla birarada durmama, yemek yememe konusunda direnç gösterir. Dahası yamuk olmayan nizami bir duvarı yalnızca oradaki insanlara kim olduğunu ispatlayabilmek için yeniden yaptırmadaki ısrarı kendi bilinçaltındaki babanın yerine geçme isteğinin dışavurumudur. Mertkan için de gücün sahibi olmak önemlidir. Babasının kendisine verdiği direktiflerde de bu vardır. Baba, Gül'den ayrılmasını söylediği diyalogda Mertkan'a:

"Bak sen büyük kararlar alacak yaşa geldin. Askere gideceksin, işin başına geçeceksin. Takıldığın adamlara dikkat et. Sen kendin gibilerle beraber ol. Hepimiz elhamdulillah Türküz, Müslümanız. Ailemize yakışır kişilerle birarada olmalısın. Bak ben her gün sizin için, bu vatan için, hep daha fazlası için çalışıyorum. Sen de yarın öbür gün karın için, çocuğun için çalışacaksın. Bu gibi tipler vatani bölme derdinde. Bu gibilerle beraber olmak hepimize zararlı!"

Görüldüğü gibi babanın bu beyin yıkama repliğinde sıkı bir ideolojik metin barınmaktadır. Baba kendi konumunu oğlunu da o çoğunluk içine katarak ortaya koyar. Mertkan için çoğunluğun içinde kalmak dışında bir seçenek yoktur. Kendisine verilen ada uygun bir yaşamı olmak zorundadır. Babası o daha doğmadan onun yaşamını belirlemiştir. Onun bir erkek olarak geçmesi gereken aşamalar babanın yasası tarafından yazılmıştır. Babanın yasasına uymak dışında bir seçeneği yoktur.

Mertkan'ın abisi için de durum Mertkan'ın yaşadıklarından farklı değildir. Mertkan'ın geçmesi gereken süreçleri tamamlayan abi, baba için bitirilmiş bir proje gibidir. Askere gitmiş, ailenin uygun bulduğu bir kızla evlenilmiş ve babaya erkek torun verilmiştir. Onun için babanın hegemonyasından, bizzat onun yasalarına uyararak kaçış söz konusu olmuştur. Abi için de kendisine dayatılanın dışında bir seçenek olamamıştır.

Film bir erkek filmi olarak Mertkan üzerine odaklanmış olmasına karşın kadınlar üzerine de ciddi argümanlar geliştirmektedir. Öykü evreninde karşımıza çıkan dört kadın çerçevesinde bir değerlendirmede bulunulacak olunursa film, kadınların eril hegemonya karşısında hala ciddi bir direnme gücü olmadığını en önemli referansı olarak durmaktadır.

Annenin kendi cinsiyet rolüne uygun olarak beliren mutfak ve salondaki yemek masası arasında gidiş gelişler dışında bir dünyası yoktur. Zaman zaman evin hizmetçisi gibi olmaktan serzenişte bulunsa da mevcut durumunu değiştirmek için en az oğulları kadar isteksiz ve sindirilmişdir. Bir keresinde Mertkan'la yaptığı bir konuşmada: *“ben kendime kızıyorum. Sizi nasıl böyle duygusuz yetiştirdim ona kızıyorum. Nasıl böyle duygusuz adamaların içine düştüm.”* der. Burada aslında yönetmen bu erkekleri yetiştiren kadınların bu durumun suç ortakları olduğunu vurgulamaktadır. Anne için de otoritenin, iktidarın gücünü pekiştirmek dışında bir tavırda bulunmak ya da oğullarından birinin karşı durmasına teşvik söz konusu değildir. Aksine baba ile karşı karşıya gelmek istememekte, mevcut durumun devamlılığını arzulamaktadır.

Filmin ikinci sindirilmiş kadını evin hizmetçisi Şükriye'dir. Şükriye aşağı tabaka kadınlar gibi kocasından muzdarip geçim derdinde olan zavallı bir kadın olarak çizilir. Şükriye zaten aşağı sınıfa ait, Mertkan'a göre pis kokan, çocukken bile

tekmelemekten haz aldığı biridir. Şükriye'nin öldüğünü öğrenen Mertkan ve babasının tek tepkisi yarım ağız söylenen 'Allah rahmet eylesin' cümlesinden öteye bir duygu akışı geçirmez.

Bu bağlamda filmin klasik çizgide eril hegemonyayı yeniden üretmek dışında seçeneği olmayan bu kadınları dışında, yeni jenerasyondan ne istediğini bilen ve kendi hayatları üzerinde söz hakkı olmasını isteyen iki kadını vardır. Birisi Mertkan'ın sevgilisi Gül, diğeri ise Gül'ün ev arkadaşıdır. İki kız okumak için doğudan İstanbul'a gelmiş kendilerine göre hayat görüşleri ve duruşları olan iki ev arkadaşıdır. Gül sosyoloji bölümünde okumaktadır ve ailesinden kaçmaktadır. Mertkan'a duyduğu temiz sevginin karşılığında onunla sevişmekten korkmayan bir kızdır. Bu anlamda toplumsal baskının dışında hareket edebilen genç bir kız olarak Gül, aynı zamanda ekonomik olarak kendisini de finanse etmektedir. Mertkan'ın aksine kendi ayakları üzerinde duran ve ne istediğini bilen bir kızdır. Fakat Gül için bu özgürlük ve kendi olabilme mücadelesi abilerinin onu bulmasına kadar sürecektir. Filmin sonunda abileri Gül'ü memleketlerine götüreceklerdir.

Diğer güçlü kız ise Gül'ün ev arkadaşı olan ve Mertkan' a ne olduğunu haykıran kızdır. Mertkan'ın sarhoşken kapısına dayandığı kız ona Gül'e neden sahip çıkmadığının hesabını soracak kadar cesurdur. Gül mücadelesini aile, babanın ya da törenin zoruyla kaybetmiş olsa da arkadaşı şehirdeki mücadelesine devam etmekte ve hesap sormaktadır.

Görüldüğü gibi film, kadın açısından hala ileri bir aşamaya geçilemediğinin, toplumsal baskının kadın aktörleri hala kuşattığının ve birey olarak varolma mücadelesinde önce kadın olarak varolabilme mücadelesi vermeleri gerekliliğini bir kez daha gösterir.

Toplumsal bağ:

Toplumsal olarak iki farklı sınıfın hikayesinin anlatıldığı filmde toplumsal baskıdan her iki kesim için de kaçış yoktur. Mertkan için ait olduğu aile ve sınıf adeta bir metazori olarak ne yapması gerektiğini her defasında dikte eder. Mertkan için bu alışkanlıkların dışında bir yaşam yoktur. Babasının onu cezalandırmak için gönderdiği şantiye tecrübesinin ardından kendi habitusuna dönmek onun için en doğru olandır. Foucault'ya göre; *“özne sözcüğünün iki anlamı vardır: denetim ve*

bağımlılık yoluyla başkasına boyun eğmiş olan özne ve bilinç ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor."²⁴⁰ Burada da Mertkan için bağlanma ister gönüllü ister dayatılarak gelişsin kendisini var etme durumu mümkün olamamaktadır. Çünkü Mertkan için bir birey olarak varolma söz konusu değildir. Tüm film boyunca flashbacklerle verildiği üzere tombul ve kof bir şekilde semirtilmiş bir çocuk olarak iktidarın/babanın peşinden gitmeye devam etmektedir.

Çoğunluk'un ailesi toplumsal kodlarla bağlanmış bir ailedir. Aileyi birarada tutan sevgiye dayalı bir organizasyon değil yükümlülüklerle bağlı bir organizasyondur. Bu yükümlülükler babanın defalarca tekrarladığı gibi kutsal değerlere (aile, çocuk, vatan, tanrı) karşı sonsuz biat üzerinde yükselir. Toplumdan ve onun dikte ettiklerinden kaçış yoktur. Aileyi birarada ama iletişimsizlikle birarada tutan salt fiziksel bir yakınlıktan ibaret kurulan akşam yemekleri dışında aile içi bütünlük, duygudaşlık yoktur.

Aile daha doğrusu patriarkalin de kararı vermesine, kendisi olmasına izin vermemekte oldukça dirençlidir. Toplumun en temel birimi olan ailenin insanı nasıl şekillendirdiği üzerinden bolca referans verilen filmde aile toplumla olan sarsılmaz bağların en önemli taşıyıcısı konumundadır. Hatta öyle bir bağ kurmaktadır ki Mertkan, annesi ve abisi için ömür boyu alınmış hücre cezasından farksızdır. Abi görünürde evlenerek kendisini kurtarmış gözükse de o da bir aile kurma sözü üzerinden babaya itaat ederek bu kurtuluşu gerçekleştirebilmiştir. Mertkan ve anne içinse bu hapishaneden çıkış babanın oteritesinin sınırlarında pek de mümkün değildir.

Ayrıca Mertkan ve babasının çevresindekilerde bireyin kendisini ifade etmesine izin vermeyen yerleşik bir zihniyet vardır. Örneğin Mertkan korkuları olan bir genç erkektir ve askerlikten mümkün olduğunca kaçmak istemektedir. Ama babası ve babasının arkadaşlarının onun üzerinde kurdukları baskı onu bu eylemden hoşlanır gibi görünmeye itmektedir. Bu anlamda kapalı cemaat ruhu ile hareket eden bir grup vardır. Bu grubun içinde yer almanın kuralları ise koşulsuz teslimiyettir.

²⁴⁰ Foucault, (b), 19 s.

Diğer taraftan kadın için toplumsalın dışına itilmenin ya da onun içinde kalmanın sınırları bellidir. Gül'ün Van'dan gelen abisi için de durum farklı değildir. İstanbul'da tek başına yaşayan kardeşlerini kendi törelerine göre geri alıp memleketine götürmeleri gerekmektedir. Filmin burada kalan açık ucunda Gül'ün akıbeti belirsizdir. Gül de kendi habitusu içerisinde kalmaya ve onun dışında bir yaşam düşlememeye mahkum edilmiştir. Gül için toplumsal bağdan ya da koddan kaçışın bedeli belki de oldukça ağır olacaktır.

Şiddet ve Simgesel şiddetin sunumu:

Film baştan sona patriarkın hem simgesel hem de gerçek şiddetinin sergilenme alanıdır. Evdeki güçlü baba figürü hem aileyi hem de sokaktaki basit vatandaşı bu şiddetin nesnesine dönüştürmektedir. Burada babayı besleyen politik ideolojik alt yapıda kendisini ele vermektedir. Baba kendisini Müslüman, vatan için ve ailesi için çalışan bir Türk olarak tanımlamaktadır. Çoğunluk, militarizmi ve milliyetçiliği besleyen bir sınıftır ve söylevlerindeki sıklıkla tekrarlanan askerlik, vatan, millet kurgusu da bu temel üzerinde şekillenir.

Mertkan'ın babası 20 yaşında bir yetişkin erkeğe vurma hakkını kendisinde görüyor. Çünkü onun için Mertkan, bizzat kendisinin ürettiği, sahip olduğu metalarından biridir. Baba Mertkan ve ailesine hem duygusal hem de ekonomik şiddet uygulamaktadır. Evine ve karısına bakmakla anladığı şey sadece ekonomik devamlılıktan ibarettir. Karısının duygusal ihtiyaçlarını görmezden gelişi, oğluna bir inşaat projesi gibi bakışı babanın meta ile şekillenen zihniyetinin en önemli göstergesidir. Mertkan'ı il dışındaki şantiyede çalışmaya göndererek uyguladığı ekonomik ve psikolojik şiddetin karşılığını fazlasıyla alır. Mertkan bu olayı babasına daha fazla yaranma ve terk ettiği konformizme bir an önce dönme mücadelesine dönüştürür.

Filmde babanın ve arkadaşlarının sürekli olarak ötekileştirdiği, bizden olmayana tepki durumu var. Baba ve çevresini besleyen de bu hınç ve nefret duygusu olmaktadır. Jean Baudrillard nefreti şiddetten sonraki bir eylem olarak görür. Ona göre çağımızda şiddetten nefrete geçiş, *“bir nesne tutkusundan nesnesi olmayan bir tutkuya geçişin ayırt edici özelliklerini taşımaktadır. Saf ve duyarsızlaşmış bir*

şiddettir. Bir ölçüde üçüncül derecedeki şiddettir. (...) sıradan şiddetten daha gerçek dışıdır, daha erişilmezdir."²⁴¹ Bu anlamda nefreti de bir grubun kendisinden olmayana karşı şiddeti olarak da okumak gerekmektedir. dolayısıyla da bir grubun diğerini ötekileştirip kendi mekanı ve kendi içinden dışlama çabası simgesel anlamda şiddet yüklüdür. Gül'ün, hizmetçi kadının dahası hakkını arayan taksicinin bile bir varlık olarak sindirilemediği bu aile için, tüm bu insanlar dışarıklı bir karakter olarak safra gibi atılmaya, yok sayılmaya zorlanır. Bunları görenler de cezalandırılır. Ölen hizmetçinin ardından üzülmeyen fazla görüldüğü anne ile sevdiği kızı hayatından çıkartamaya zorlanan Mertkan için de aynı durum geçerli olacaktır. Baudrillard nefreti aynı zamanda ikili bir yapı olarak da kurar. Ona göre; "*nefreti bütün ikircikliği ile, alacakaranlıkta ortaya çıkan bir tutku gibi almak gerekir. Aynı zamanda, toplumsallığın, ötekiliğin, çatışmanın ve son olarak da genel çekime bağlı çöküş tehdidi altındaki sistemin kendisinin hoyratça ortadan kalkışının hem semptomu hem de yaratıcısıdır.*"²⁴² Aslına bakıldığında buradaki aileyi de bir arada tutan da bu nefret, onları aile yapamayan şeyin de ta kendisidir. Onları aile olarak bir arada tutan, ait oldukları sınıf ve onun toplumsallığı iken; onları ruhsuz ve sevgisiz birer nesneye dönüştüren de tüm bu dışarıda bıraktıklarıdır.

Babanın hakkını arayan taksiciyi dövmesi ise onun alt sınıfa olan hıncının önemli bir göstergesi olarak belirir. Babanın alt sınıfa olan tepkisi evdeki hizmetçiye olan tikslenme dolu bakışı ile taksiciye olan bakışı arasında hiçbir fark yoktur. Tüm film boyunca da baba kendi konumunu dolayısıyla da kendisi ile şekillenen tebasının konumunu korumak ve kollamaktan sorumludur. Bunu yaparken de şiddetin her türlüünden kaçınmamaktadır.

Zaman/konjonktür:

Film 1990'larla birlikte iyice yükselen 'yeni orta sınıfın' 2000 li yıllardaki yaşam tarzlarına odaklanır. Ayrıca film, dönemin milliyetçilik, kazanma hırsı ve ikiyüzlü bencil zihniyeti ile şekillenen kaypak tavrını, orta sınıf bir aile üzerinden hikayelendirir. Rifat Bali de bu dönemin ruhunun; "*toplumun bir kesiminin gelirinin*

²⁴¹ BAUDRILLARD, Jean; **Tam Ekran**, Çev: Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul, 2002, 80 s.

²⁴² Y.a.g.e., 81.

daha çok artmasıyla ben'in ön plana geçtiği, keyif almanın öncelikler arasında yer aldığı, kendilerini İstanbul'un asıl sahipleri olarak görenlerin taşradan kopup gelen köylüler ile birlikte bulunmak istemedikleri bir dönem ”²⁴³ olarak anlatır.

Ayrıca militarizme verilen önem ve askerlik vurgusu ile şekillenen milliyetçi söylem 2000'li yıllarda iyice yükselmiştir. Konjonktür olarak hala düşük yoğunluklu savaş yılları devam etmektedir. Mertkan'a yapılan askerlikle ilgili baskı ve Gül üzerinden babanın bunlar ayrımcı, vatan haini söylemi konjonktürü desteklemektedir.

Mekân:

Filmde mekânın kullanımı öyküye hizmet etmesi açısından oldukça önemlidir. Filmin temel sorunlarından biri olan sınıf ayrımının kentsel mekanda da kendisini göstermesidir. Filmde Mertkan'ın ailesi ile yaşadığı site ile Gül'ün kaldığı varoş olarak nitelendirilen kozmopolit Kuştepe mahallesi arasındaki gerilim tüm film boyunca defalarca tekrarlanır. Daha önce de bahsedildiği gibi Lefebvre de mekânın kendisini ideolojik bulur. Bu anlamda Kuştepe öykü evreni içerisinde ideolojik olarak kurulmuş bir mekandır.

Çoğunluk filminde de dilsel olarak defalarca mekana dayalı ayrımcılık algısı söz konusudur. Mekânsal ayrışma bir grubu diğer grubun dışında tutarak ötekileştirir. Mevcut durum salt bir güvenlik ihtiyacının ötesinde aynı zamanda da sınıfları yaşadıkları mekân üzerinden daha belirgin ve görünür kılar. Yaşam tarzının mekân üzerinden pazarlanması da bu sınıf için oldukça önemlidir. Özellikle de filmde anlatılan orta sınıfın üstü aile için yaşadıkları yerin kendi sınıflarının altını çiziyor oluşu önemlidir. Mertkan'ın şantiyede bile işçilerle yemeğini yemek yerine kendi konumun belirleyen yazıhanede yemek yeme ısrarının temelinde de bu vardır.

Mertkan sevgilisi Gül'ün yaşadığı ve de ait olduğunu düşündüğü habitustan korkmaktadır. Arkadaşları ile yol kenarında bekleyen Gül'ü arabasına davet eden Mertkan onların Kuştepe'ye gideceğini ilk duyduğunda hemen uzaklaşmayı tercih ediyor. Ama ilk aşk ve cinsel deneyim uğruna bu korkusuyla başa çıkmak zorunda kalan Mertkan, bunun bedelini de arabanın teyibini çaldırarak ödüyor.

²⁴³ BALI, Rıfat N., **Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a**. İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, 121 s.

Anlatım:

Film klasik anlatımı tercih etmiştir. Klasik zaman dizgesi ara ara flashbacklerle kırılır ve Mertkan'ın çocukluğuna döner. Bunun dışında film klasik anlatıya sadıktır. Filmin serim, düğüm ve çözüm kısımları oldukça net bir şekilde ortaya konmuştur. Film bu anlamda toplumsal uyuşma hizmet eden karakterlerden örölü yapısı ile çözümü de yine toplumsal uyuşmadan yana kurar. Tabi bu kurulum kendi içerisindeki ironiyi destekleyen bir durumdur. Film tam da bu toplumsal uyuşma eleştirme ve üzerine düşündürme amacı taşımaktadır. Dolayısıyla da belirlenen anlatı yapısı eleştiriyi ortaya koyma için kullanılan bir araç konumuna çekilmiştir.

Filmin anlatımında öykü enformasyonunun verilişinde pek çok bilgi karakterlerle birlikte öğrenilmektedir. Film boyunca eksilti ögesi kullanılmadığından tüm enformasyon öykü akışı içerisinde sırasıyla verilmektedir. Karakterlerin eylemleri dışında bir bilgi akışı yoktur.

Film kent hayatına odaklanmasına karşın yavaş bir dili olup ağır bir ritimde ilerler. Kamera hareketleri genelde geniş planlardan oluşan, Mertkan'ın buhranlarına paralel olarak çok fazla devingen değildir. İzleyiciyi bu anlamda çok fazla içine almaz. Dışarıda bırakarak olayları çözümlemesine, görmesine olanak verir. Filmde hakim renk tonunun da çok canlı olmaması filmin atmosferini destekler.

Ses:

Diyaloglar filmin genel ritmi ile uyumlu bir şekilde az ve yerinde kullanılmıştır. Dolayısıyla da diegetik ses kullanımına sadık kalınmıştır. Buna paralel olarak da filmde müzik kullanımı yoktur.

Müzik kullanımının sadece karakterin dünya algısı ve duygusal durumunu tanımlayan (Mertkan'ın türkü duyduğundaki yüz ifadesi ile popüler bir şarkıcı olan Doğuş'tan dinlediği yarı arabesk tondaki Biriciğim şarkısı dışında) birkaç sahne dışında kullanılmamıştır.

Oyunculuk:

Profesyonel oyuncu kullanımı az diyalog üzerine oturtulan hikayede oyunculukları ön plana çıkartmıştır. Başrol oyuncusunun da pek çok ödüle değer görüldüğü filmde genel anlamda başarılı bir oyuncu yönetimi vardır.

3.3.2.Giše Memuru

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Tolga Karaçelik

Oyuncular: Serkan Ercan, Zafer Diper, Nergis Öztürk, Nur Aysan, Sermet Yeşil,

Ruhi Sarı, Büşra Pekin, İskender Bağcılar

Yapımcı: Engin Yenidünya, Tolga Karaçelik

Senaryo: Tolga Karaçelik

Tür: Fantastik Psikolojik Kara Komedi (Filmin kendi sitesinden alınmıştır.)

Filmin konusu:

Kenan, insanlarla pek konuşmayı sevmeyen evinden işine giden hasta babasıyla yaşayan 35 yaşında bir gişe memurudur. Her gün gittiği iş yerindeki insanlarla bile konuşmayan, tüm gün bilet fiyatı dışında pek bir şey söylemeyen Kenan, bazen kendisini hayal elaminde bulur. Bir gün kendisini hayal dünyasına kaptırdığı anlardan birinde şefine yakalanır. Şefi de onu ücra bir bölge olan Afar'daki gişede görevlendirir. Afar'daki görevi sırasında tanıştığı genç bir kadınla olan samimiyeti onun hayatında farklı bir sayfa açar. Fakat çocukluğundan beri kendisini babasına ispatlama gerilimi, babasıyla arasındaki uçurumu iyice açmıştır. Sürekli babasıyla kavga eder. Babasının kendisine uygun bulduğu kızla evlenmeyi reddeder ve bir gün babasıyla kavga ederken babası astım krizine girer. Babasının ilacına ulaşmasına izin vermeyerek babasının ölümüne sebep olur.

Filmin temel kaygılarından biri - belki de toplumsal mesaj kaygısı olarak sunduğu şey- otomasyonla birlikte gişede çalışan memurların başka işlere kaydırılma zorunluluğu ve iş kaybıdır. Fakat bu çalışma bağlamında Kenan karakteri üzerinden, gündelik hayatında bu otomasyona bağlanmış şekliyle yaşamaya çalışan genç bir adamın kendisini var etme mücadelesi irdelenecektir.

Kişiler:

Kenan karakteri bir anda Anayurt Otelindeki Zebercet karakterini çağrıştırır. Zebercet de oteline bir gün ansızın gelen kadını kendi yalnızlığından kurtaracak bir figüre dönüştürür. Kenan da gişesinden geçen genç kadını kendi kurtarıcısı gibi görmektedir. İki karakterin de geçmişinde bir anne eksikliği vardır. Bu anlamda iki yalnız, buhranlı ve mekânsal olarak kapatılmış insan öyküsü olmaları açısından birbirlerine oldukça benzerler. Ünsal Oskay Zebercet'in yalnızlığını toplum-insan ilişkisini tanımlaması açısından başarısını şöyle değerlendirir: *"İnsan ile insan arasındaki ilişkiyi egemen-bağımlı ilişkisi olarak sınırlı bir biçimde tutmakla işlevlendirilmiş, bir toplumsal varoluş biçimi içindeki yalnızlaştırılmış insanın yalnızlığı yaşama olgusunu hem kişinin içindeki görünümüyle, hem de arka plandaki somut görünümüyle verebilmiştir."*²⁴⁴ İnsanı yalnızlığa iten temel nedenin ne olduğu sorusu ya da yalnızlığa mı mahkum edildiği sorusu aslında bir paradoks olarak belirir. Kenan için de yalnızlık görünürde seçilmiş bir durum iken aslında koşulların onu yalnız olmaya mahkum ettiği açıktır. Ünsal Oskay da metnin devamında yalnızlığın toplumsal hayatta insan ile insan arasındaki ilişkinin köle efendi ilişkisinden kurtarıldığında ortadan kalkacağını söyler. Tekrar bu bağlamda Kenan'a dönülecek olursa; astım krizine giren babanın yere düşerek ilacına uzanamaması ve ayakta dikilen Kenan'ın bir anda babanın efendisi konumuna geçişi söz konusu olur. Kenan buyuran bir efendiden çok yaratıcı bir tanrı gibidir. Çünkü babasının ölmesi de yaşaması da ona bağlıdır. Ama o yaratıcı bir tanrıdan çok, yok edici olmayı seçer ve efendi olarak kölesine acımaz. Babasının son nefesini verdiği andaki yüzündeki rahatlama efendinin yerine geçmenin hazzıdır. İlk şoku atlatan Kenan bir anda kendisini efendinin koltuğunda, efendinin tırnaklarını geçirdiği yere tırnaklarını geçirirken bulur.

Kenan babasının kendisine uygun bir eş olarak gördüğü aynı zamanda da babasına bakan Nurgül'ü belki de sadece babası istediği için istememektedir. Zaten gişede onu delirten halüsinasyonda da baba Kenan ile Nurgül'ü sevişirken taklit etmektedir. Bunun akabinde de Kenan Afar'daki gişeye sürülür.

²⁴⁴ OSKAY, Ünsal; **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkilap yayınevi, Ankara, 2000, 35 s.

Kenan adeta bir Kafka karakteri gibidir. Onun için düzene, sisteme ya da patriarka bir başkaldırıda bulunmak önemli değildir. Böcek Gregor Samsa gibi yok olmak görünmez olmayı arzulamaktadır. Deleuze ve Guattari Kafka üzerine yazdıkları metinde Kafka karakterlerini: şöyle yorumlalar: *“Tepetaklak ilerlemektir sözkonusu olan, nerede olursa olsun, hatta yoğun bir biçimde, olduğu yerde; sözkonusu olan, itaat etmenin karşıtı özgürlük değil, yalnızca bir kaçış çizgisi, daha doğrusu, olası en az gösteren olarak sağa sola, nereye olursa yönelen basit bir çikiştir.”*²⁴⁵ Babasının ölümüne göz yumduktan sonra sevdiği kıza *“artık babam yok, seninle gelebilirim, beni götür”* diye yalvaran Kenan’ın bu yersizyurtsuzluk özlemi, aslında mutsuzluktan kaçıp kurtulma isteğinin haykırışıdır. Kızı bir anlamda yıllardır beklediği kurtarıcısı gibi görmek istemektedir.

Kenan’ın babası Hakkı ise oldukça aksi, oğluna saygı duymayan, hasta ve yaşlı bir adamdır. Film baba oğul çatışması üzerinden gelişen hikayesinde babanın iktidarı terketmeme savaşımını da en fütursuz haliyle sergiler. Baba evdeki iktidarın yegane temsilcisidir. Ona göre iktidar; *“başkalarını benim tercih ettiğim şekilde hareket ettirmekten ibarettir.”*²⁴⁶ Kendisi evdeki yerini, kudretin sahibi patriark konumu terketmemekte ısrarlıdır. Oğlunun ne yapması gerektiği kiminle evlenmesi gerektiğini bilen bir kudrettir. Oğlu istemediği halde kendisine çok iyi baktığı için Nurgül’le oğluna bir flört bile ayarlamaktan çekinmez.

Baba oğlunun sürekli acz içinde bırakmaktadır.bu aciz bırakma baba için iktidarın daimi olarak kendi tekelinde bulunması anlamına gelmektedir. Küçükken kendisini ağlarken gören oğlunu korkutarak bu zayıflık gösterisinin üstünü örtmeye çalışır.

Baba tüm yaşamı boyunca yarattığı mikrokozmosun monarkı olmuştur. Teba olarak da oğlu Kenan vardır. Fakat tebası olarak gördüğü Kenan’a bu erki terketmek gibi bir niyeti yoktur. Bunun için geliştirdiği taktik gündelik olarak Kenan’ı aşağılamaya yönelik simgesel şiddet nidalarıdır. Babanın Kenan üzerinde simgesel şiddete dönüşen bu taktikleri gündelik şiddetin bir parçasıdır. Bir sabah işe

²⁴⁵ DELEUZE, Gilles ve Felix Guattari, **Kafka**, Çev: Özgür Uçkan, Işık Ergüden, YKY, İstanbul, 2001, 11-12 s.

²⁴⁶ Voltaire, Akt ;Hanna Arendt, 34 s.

geç kalan Kenan'a "ulan bir tane boktan işin var zaten ona da geç kalıyorsun. Yapman gereken tek şey zamanında orada olmak gerizekalı herif. İşine git ve orada uyu alt tarafı bütün gün oturuyorsun olduğun yerde. Devletin parasını yiyorsun beceriksiz herif!" diyerek sabah sabah hakaret eder. İşe geç kalan oğluna söylediği sözler ise onun bir monark olarak kendi oğluna karşı zulmünün en bariz göstergidir.

Baba yine oğlunun bir şey başarmasına izin vermez. Kenan'ın da sık sık paranoyakça tekrarladığı gibi "önce sen bunu yap der, sonra sen yapmadan gider kendi yapar." Örneğin; tam çalışır duruma getireceği arabayı Kenan'a sormadan hurdacıya satar, apartmandaki ampülü değiştirir. Kenan'ın işe yaramasına asla izin vermez. Kendisini oğluyla rekabetten alıkoyamaz. Kenan'ın birey olmak bir yana, kendisi bile olma şansı yoktur. O daimi köle ve tebadır. Babanın buyruğundan çıkamaz.

Filmde derinlikle görülebilen tek kadın figür babaya bakan ve babanın Kenan'a eş olarak gördüğü Nurgül'dür. Nurgül hayattan beklentileri toplumun ona dikte ettiği naiflikte olan eşi ve çocukları olmasını isteyen hamarat bir ev kızıdır. Aynı zamanda da babanın çöpçatanlığına da gönüllü bir razı olma durumu vardır. Onun için Kenan işi gücü olan ideal bir koca adaydır.

Toplumsal bağ:

Toplumsal ilişkilerin birbirinden kopuk olduğu kent mekanında kendisini daha da soyutlayan Kenan için toplumla olan bağ sıfır noktasındadır. Hatta iş yerindeki arkadaşlarına bile selam vermekten çekinen Kenan için toplumsallaşma da en alt seviyededir. Kendisi ve çevresine karşı oldukça ilgisiz davranan Kenan'ın tek bir arkadaşı vardır ve hayatına giren genç kadın dışında insanlarla pek bir bağ bulunmamaktadır. Dahası Kenan için toplumla kurulan bağdan mümkün olduğunca uzak durma gayreti vardır.

Ayrıca Kenan'ın zaruri ilişki içinde olduğu çevresindekilere de tahammülü yoktur. Nurgül'le gittikleri çay bahçesinde bile Kenan'ın asık suratlı tavrını gören bir kadının Kenan'ı bir korkutma aracı olarak çocuğuna göstermesi de oldukça ironiktir.

Kenan için bu toplumun içerisinde yer almanın ya da onlarla bir bağ kurmanın önemi yoktur. Kenan'ı mutsuz ve umutsuz kılan da belki toplumsala olan bu uzaklıktır.

Kentsel mekân Kenan'ı arzuladığı asosyal yaşamı yaşamaya zorunlu kılmaz. Tam tersi bir okumayla ona bu istediği yaşamı yaşama olanağı verir. Kentin aktörlerinin birbirinden bağımsız ve sorumsuz oluşu, arada bir gişede kendisiyle fazla samimi münasebet kurmak isteyen insanlar dışında tam da kendi arzu ettiği gibidir. Aslında Kenan'ı bu gönüllü olarak toplumdan kaçış olarak görünen tercihi, yalnız ve sevgisiz büyüyen genç bir adam için, bunun dışında bir yaşama öğretisi olmamasından kaynaklanan bir metazoridir.

Şiddet ve Simgesel şiddetin sunumu:

Filmde karakterlerin gerçek şiddete olan eğilimlerinin yerine simgesel olarak birbirleri üzerinde yarattıkları psikolojik şiddet söz konudur. Babanın yoğun simgesel şiddeti aslında filmin ana odaklarından biri olarak Kenan'ın birey olarak kendisini ispat etme çabasını gölgelemektedir. Filmden izleyiciye ilk geçen şey temelde psikolojik olarak sorunlu bir baba oğul çatışması gibi görünmektedir. Halbuki ideolojik olarak patriarkın bir birey olarak asla görmediği oğulun kendisini babasına ispat etme çabası söz konusudur.

Babanın Kenan'ı hiçbir şey olmamakla ve hiçbir şeyi halledememekle suçlayıp giden nidaları Kenan için gündelik şiddetin bir parçasıdır. Babanın varlığı bizzat simgesel şiddetin kaynağını oluşturur. Kenan için onun varlığı her gün katlanılmaz bir azap gibidir. Babasının oturduğundan, konuşmasına hatta koltuğun kenarını tırnağıyla oynamasına kadar en küçük eylemi bile onun tahammül sınırında değildir. Filmin sonunda gişeden geçen kızdan kendisi alıp götürmesini isterken de bedeninden kurtulduğu babanın üzerinde bıraktığı hafiflik hissi vardır.

Zaman/konjonktür:

Film günümüzde yoğun kent hayatında geçmektedir. Köprü geçiş sisteminin tamamen otomasyona dönmesinin anlatılması da filmin gerçek zamanının günümüz olduğunu göstermektedir.

Film bireysel bir öykü çerçevesinde iletişimsizlik, tahammülsüzlük, gişeden geçen insanların ücret vermeme direnci ve yabancılaşma gibi unsurlar üzerine odaklanması gibi doneler, toplumsal aktörlerin birbirinden bağımsız ve kopuk taktiklerinin geçtiği konjonktürü yakalaması açısından önemlidir.

Mekân:

Film kentte ve kentin en yoğun olduğu bir bölgedeki gişede geçmektedir. Kent yaşamının yoğun, iletişimsizlik ve tahammülsüzlük üzerine kurulu hızlı ve yoğun gündelikliliğinin en uç örneklerinin yaşandığı açılış sahnesi ile filmin mekanı hakkında izleyici genel olarak bilgilendirilir.

Filmde mekanlar metaforik bir özelliğe sahiptir. Mekan olarak seçilen gişe ise öyküye hizmet eden güçlü bir metafor olarak kullanılmıştır. Sıkıştırılmışlık, buhran, kapatılma gibi temel özellikleri ile gişe, film boyunca gişe memurlarınca ‘tabut’ olarak nitelendirilmektedir. Kenan da o tabutun içinde tepkisiz bir ölü gibi çalışmaktadır. Arkadaşları da otomatik geçişin yapıldığı OGS (gişe memuruna gerek bırakmayan kartlı otomatik geçiş sistemi) ile Kenan’ın ruhsuz ve tepkisiz çalışma tarzını özdeşleştirmektedir. Kenan filmde sadece gişeye değil aynı zamanda ev ve servis arabası gibi üç kutuya da sıkışmıştır. Tüm yaşamı bu üç mekandan ibarettir. Bu üç mekan da Kenan’ın sıkışmış ruh halinin tamamlayıcısıdır.

Kenan’ın babası ile birlikte yaşadığı ev ise Kenan için kaçıp kurtulmak istediği bir mutsuzluk mekânıdır. Ev daha önce Süt filmindeki Yusuf’u boğan aynı klostrofobik mekândır. Kenan için de çocukluğundan beri yaşadığı bu ev kötü anılarla dolu ve o anılarla dolmaya devam eder. Belki de Kenan için ev mevcut hiyerarşiyi ve baskıyı içselleştirmek zorunda bırakan ve ona özne olma şansının hiçbir zaman tanınmadığı bir islahevi gibidir. Babasının ölümünün ardından Şefine beni eve göndermeyin diye yalvaran tavrı islaheviden kaçan bir çocuk gibidir. Dolayısıyla da Kenan için nasıl bir travmatik mekân olduğunun en önemli göstergesidir.

Gişe kabini evin kendisi üzerinde yarattığı bu travmatik etkisinin karşısında bir kaçış alanı gibidir. Özellikle Afar’a sürüldükten sonra karşılaştığı genç kadının etkisiyle Kenan’ın yaşamı değişmiştir. Kendi hayatı üzerine düşünmeye, hayatını değiştirmeye karar vermiştir. Kendisi ve yaşadıkları üzerine düşündükçe Afar’daki gişe bir anda Kenan için bir fantezi mekanına dönüşmüştür. Afar’daki sahnelerde

gerçek ile hayal ince bir çizgide ilerlemektedir. Zaten filmin sonuna doğru bu gerçeklik algısı iyice ortadan kalkmıştır.

Görüldüğü gibi filmde kullanılan tüm mekanlar sıkışma ve travma üzerine odaklı metaforlar olarak kullanılmıştır. Bu anlamda mekân kullanımını açısından sınırlı bir mekan kullanımını zorunlu kılan hikayede, tüm bu sıkışık mekanlar öykünün gerçekçiliğine büyük katkı sağlamıştır. Doğal olarak da gişe kabini filmin en önemli mekanı olmanın dışında bir anlam üreticisi olarak kurgulanmıştır.

Anlatım:

Film Kenan'ın halüsinasyon sahnelerinde fantastik bir türe doğru kaysa da klasik anlatıya sadık bir üslup benimsenmiştir. Özellikle de Kenan'ın şizofrenik sahnelerinde araya giren hayaller, fantastik öğeler kullanılmaktadır.

Karakter olay ilişkisi açısından bakıldığında Yazı Tura filminde olduğu gibi karakter merkezli bir anlatı vardır. Film boyunca da kahramanı harekete sürükleyen eylemler sınırlıdır. Asıl sorun kahramanın kendi iç dünyasında babasının yarattığı travma ile ilgilidir. Kenan'ın işini kaybetme ve babasını öldürmesine kadar süren süreçte de kahraman eylemsizlik içerisindedir. Ayrıca klasik yapıda kahramanın ne yapacağını önceden öngörülmesine karşın, bu fimde kahramanın stabil yaşamını bu kadar uç bir noktaya çekmesi de karakter yani psikolojik merkezli anlatı inşasını gerektirmektedir.

Görüntü yönetimi açısından oldukça başarılı bir filmidir. Bu anlamda da pek çok ödülü kazanan filmde iyi bir görsel üslup yakalanmıştır. Özellikle Kenan'ın tüm kasvetinin nedeni ev ile yeni bir umudun başlangıcı Afar gişesi çekimleri arasındaki psikolojik ayırtılmayı güçlendiren tonal farkın kullanımı görüntü yönetimi üzerinde oldukça düşünüldüğünü göstermektedir.

Filmde kamera kullanımı, bir buhran hikayesi olmasına karşın oldukça estetik kamera açıları ve estetik yakın planlarla süslenmiştir. Özellikle de Afar'daki sahnelerdeki özenli ve estetize kamera kullanımı filmi ev sahnelerindeki monotonluktan kurtaran bir görsel organizasyona kavuşturmuştur. Kameranın devinimi de ana karakterin psikolojik durumuna paralel bir ritimde kullanılmıştır. Durağan ve ritimsiz kamera kullanımından ev sahneleri dışında kaçınılmıştır.

Ses:

Filmde diegetik ses kullanımının dışında, filmin fantastik bölümleri ve flashback sahnelerinde diegetik olmayan ses (öykü evreni dışından gelen) kullanımı vardır. Ses efektleri ile otomasyon, sıkışmışlık gibi karakterlerin psikolojik durumunu anlatan ve filmin atmosferini destekleyen öğeler oldukça yerinde ve başarılı bir şekilde kullanılmıştır.

Filmde verilmek istenen yine psikolojik atmosferi destekleyen elektronik müzik kullanımı da yerinde bir seçimdir.

Oyunculuk:

Film yönetmenin ilk filmi olmasına karşın oyuncu yönetimi açısından oldukça başarılı bir filmidir. Özellikle Kenan ve babasını oynayan oyuncuların karakter yaratmadaki başarılı oyunculukları, oyunculuğa dayalı bir hikayede inandırıcılığı pekiştiren unsurlar olarak filme olumlu yönde hizmet etmiştir.

Filmde ana karakterlerin dışındaki en küçük rolde (örneğin; gişeden geçen insanların on saniyelik görünüşleri) dahi profesyonel ve tanınmış oyuncu seçimi filmin durağan ritminde ilgi uyandıran bir unsur olarak kullanılmıştır.

3.3.3. Kentsel Gündelik Yaşamda Bireyi Belirleyen İdeoloji

Kentsel gündelik yaşam içerisindeki toplumsal aktörleri odağına taşıyan filmlerin incelendiği bu bölümde, birey olarak var olma problemi film kahramanlarının en temel sorunu olarak belirmektedir. Ayrıca; aile, milliyetçi söylev ve militarizmin erilliği kuran rolü özellikle de eril toplumsal aktörler için 'birey' olmayı, cemaatten kopmayı zorlaştıran mekanizmalar olarak yer almaktadır. Bu bölümde incelenen örnek filmlerde, iki genç adamın var olma mücadelesini yalnızca topluma karşı değil, aynı zamanda cemaat baskısının nispeten daha az hissedildiği kent ortamında ailelerine karşı verdikleri görülmektedir. Dahası eril hegemonya içerisinde birer varlık olarak kabul edilmenin, önemli aşamalardan geçmeye bağlanması ve bu aşamaların herkes tarafından apriori olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Özellikle de gündelik yaşamın hızlı akışında çok da farkında olunmadan yaşanan bu durumun, kent ortamında taşradakinin aksine toplumsal aktörlerce sorgulanmasına rağmen, anlık olarak yaşanmak zorunda bırakıldığı

gözlenmektedir. Gerek Mertkan gerekse Kenan bu durumun farkında olmalarına rağmen toplumsal dayatma ile kendileri için rasyonel bir çözüm üretememektedirler.

Erillik örnek filmlerde de gözleendiği üzere sürekli bir ispata zorlanmaktadır. Mertkan'ın askere gitmesi ile ilgili pek çok kişinin fikir beyan etmeyi kendilerine hak görmeleri ve bunun yarattığı baskı bu zorlamanın bir parçası olarak film evreninde yer almaktadır. Simgesel şiddet askerlikten korkulmasına karşı toplumsal alanın her yerinde dayatılması, vicdani sömürü ile birlikte simgesel şiddete dönüşmektedir. Simgesel şiddet; kent ortamında özellikle de ailede ortaya çıkmaktadır. Küçük aileler kendi üyelerini ne olmaları ya da olmamaları gerektiği konusunda oldukça tutucu davranmaktadır. Bu bağlamda 'birey' olabilmek ya radikal bir mücadelenin sonucunda elde edilmekte ya da babanın izinde devam etmekten başka bir çare kalmamaktadır. Kenan radikal bir çözüm bulurken; Mertkan kendisi olmaktan vazgeçmeyi ve babasının peşinden gitmeyi -tıpkı çocukluğundaki gibi- tercih eder. Kentin de taşradan farklı olarak geniş kitlelere ulaşan radikal bir ideolojik metin yaratamadığı ortadadır. Taşradaki zihniyetin devamının modern görünümüne rağmen kent ortamında da devam ettiği gözlenmektedir.

Milliyetçilik ve militarizmin gündelik yaşamda nasıl yeniden üretildiği sorusu özellikle de Çoğunluk filminde, 'çoğunluğun' ideolojisi olarak belirlemektedir. Çoğunluğun şiddet, şovenizm, milliyetçilik kaplı dünyasında yaşatılan ve yansıtılan politik ideolojik konumu belli eril bir dilin hakim olmasına neden olur. Özellikle de Çoğunluk filmde Mertkan'ın ismiyle başlayan ve yaşamının tüm alanlarında dikte edilen erillik bu anlamda eril bir dilden kaçışın mümkün olmayan metazorisini sergiler.

Erilliğin kendi hiyerarşisi gündelik yaşamın rutinini bir parçası olarak yansıtıldığı toplumsal aktörler için, buldukları duruma tam uyum göstermek dışında bir alternatifin olmadığı gözlenmektedir. İki filmin de temel problemi de bu uyumu göstermek ile kendileri olma ya da kendi isteklerini hayata geçirme konusundaki arzuları arasındaki sıkışmışlıktır.

Babanın varlığı iki filmin karakterleri için de açmazın ana kaynağıdır. Gerek 'erkek' gerekse 'birey' olmaları aslında babanın varlığıyla engellenmektedir. Çoğunluk filminde görüldüğü gibi kent gibi modern görünümlere sahip bir mekânda taşradaki toplumsal baskının aksine aynı eve sıkışmış insanların birbirlerini varlık

olarak tanıma durumu söz konusu. Birey olmanın önündeki engel taşrada olduğu gibi toplumsal baskı değil, babadan kaynaklanan yoğun otorite baskısıdır.

Kent alanında gösterilen kadınların taşradaki kadından farkı; sadece mevcut durumda bir parça rahatsız olmaktır. Mertkan'ın annesi, Gül ve bir erkeği açıkça arzulayan Nurgül bu farkındalıklarına rağmen habitusun dışına çıkmazlar. Bu karakterlerden en güçlüsü sayılabilecek Gül bile ailesinin kendisini çekip memlekete götürmelerine engel olamaz. Eril hegemonya bu kez de kent ortamında kadınlarca üretilmeye ya da üretilmesine izin verilmeye devam etmektedir.

3.4. Yeni Türk Sinemasında Gündelik Hayatta Birey Sorunsalı

1990'lı yıllar Türkiye'deki sinema üretimi için değişim yılları olarak tarihteki yerini alan bir dönem olmuştur. 1990'lı yılların ortalarında daha önceki bölümlerde ayrıntılarıyla aktarıldığı gibi Eşkıya filminin yakaladığı başarı ve değişim sinema alanında gerçek bir hareketlenme sağlamaya yetmiş oldu. Fakat 1990'lı yıllarda gelişen ve kendisine göre bir sinema dili oluşturmaya çalışan yeni sinemacılar kuşağının sinemaya katılması, film dilinin de farklılaşması hatta her yönetmen için bireysel sinema anlayışları ile ilerlemesine neden olmuştur. Bu dönem sinema üretiminde homojen bir yapı yoktur. Aksine kendi hikâyelerini anlatmaya çalışan bireysel sinema anlayışları gelişmiştir. Bu dönemin neden yeni bir anlayışın uzantısı olduğunun sorgulanması, hem seçilen filmlerin yer aldığı konjonktür ve hem de mevcut sinemasal anlayışın beraberinde açıklanmasını gerekli kılmıştır.

Ulusal sinema, yaşadığı değişimlerle birlikte pek çok sinema tarihçisi tarafından belirli bölümlere ayrılmıştır. 1990 sonrasında durma noktasına gelen sinemanın yeniden film üretir hale gelmesi de pek çok sinema araştırmacısını 1990 sonrası dönemin farklı bir dönem olarak kaydedilmesi noktasında birleştirmiştir. Tek sorun olarak bu dönemin nasıl adlandırılacağı mevzuu tartışılmıştır. Son on yılda iyice alevlenen tartışmalar ışığında yeni dalga gibi öneriler de olmasına rağmen (Asuman Suner 'Hayalet Ev' adlı çalışmasında bu şekilde adlandırmaktadır.) bu dönemin adlandırılmasında Yeni Türk Sineması kavramı ya da Yeni Türkiye Sineması kavramı daha yaygın olarak benimsenmiştir. Ayrıca mevcut kavramlar da göstermektedir ki Türk Sineması yerine Türkiye Sineması tartışmaları da bu dönemde fazlasıyla gündem işgal etmiştir. Türk Sineması'nı salt bir milliyete ait

sinemayı yansıttığını savunan pek çok araştırmacı, kavramı ulusal bir alandan kurtarmak adına coğrafi alana işaret eden Türkiye kavramını, sinemanın başına eklemeyi uygun bulmuştur.

Görüldüğü gibi Türkiye’de pek çok tartışmada olduğu gibi sinemanın adının da önemli bir tartışma konusu olması ve insanların ortak bir paydayı bulmaya çok da gönüllü olmama geleneğine rağmen, Türkiye’de sinema ilk başladığı dönemden günümüze kadar tek bir noktada mutabık kalmıştır: Kısıtlı kaynaklarla ayakta durmaya çalışmak. Dolayısıyla da 1990 sonrası film yapım sürecinin pek çok teknolojik gelişme sayesinde film üretimi için teknik olanaklara daha yaygın bir şekilde ulaşır olmuştur. Bununla birlikte umutla beleyen pek çok isim ilk film denemeleri için uzunca yıllar beklemek zorunda kalmamışlardır.

1990 sonrasındaki sinema, homojen olmamakla birlikte ciddi eleştirilerin odağında yer almıştır. 1990’lı yılların sonları ile birlikte Zeynep Tül Akbal Süalp’e göre toplumsal her türlü olgu ve duruma karşı lümpen ve dışarıklı bir sinemanın hakim olduğu yıllar yaşanmaktadır. Ona göre; *“1990’ların sonlarında başlayarak yaygınlaşan ve etkinleşen sınıf meselesine, kadına, topluma ve kente yabancı ve dışarıklı bir bakışın hakim olduğu filmler aynı zamanda lümpenlik ve hiçlik kutsamalarının da yeniden ve yeniden üreticisi oldular.”*²⁴⁷ Belki bu kadar ağır eleştiriyi hak etmeyen yeni sinema için sıradanın, bir ‘hiç’ olmanın, temel sorun olduğu gerçeği ise göz ardı edilemez. Bu anlamda Süalp’in anlattıkları önemli bir tespittir. Ayrıca bu durum sinemada bir geleneğin olmamasının yansımalarıdır. Bir diğer sinema eleştirmeni ve tarihçisi olan Zahit Atam’a göre yeni sinema yeni bir şeyler söylemenin ötesinde kendisini soyutlayan bir anlayışı, kendi isteklerinin peşinden gitmeyi tercih etmiştir. Ona göre;

*“Başta Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan olmak üzere, yeni sinemanın kurucuları, bu alanlarda tarihin nasıl bir yıkıntı içerdiklerini biliyorlardı, Buradan çıkardıkları sonuç, ortak akli oluşturmak çabası değil, sinemanın genelinden olabildiğince kendilerini soyutlamak oldu. Çünkü ne yaparlarsa yapsınlar, sistemin ve sektörün yetersizleri, yetenezsizleri ve iş bilmez yöneticileri nedeniyle anafora kaybolup hem kendilerinden enerji çalacağını hem de kendilerini manen yıpratacağına inanıyorlardı. Sinemamızın ortak aklının olmamasının maliyeti böylesi durumlarda en doğal biçimde toplumun kültürel ve sanatsal olarak yönsüz olması, sahte kahramanlarla yüklü olması, siyasi iktidarın hizaya getirici müdahalelerine çok açık hale getirmesi ve bunlara karşı sanatçıların güçsüz olmasıdır. Türkiye sinema tarihi bize gösteriyor ki bizim sinemamızın kendini tanımlayabileceği, ahlaki/ticari/estetik bir ortak paydası yoktur ve bunun en doğal sonucu üretimden gösterime sürecin tümünde belirgin bir kakofoninin oluşmasıdır.”*²⁴⁸

²⁴⁷ SÜALP, (a) 133 s.

²⁴⁸ ATAM, Zahit; “Türkiye Sineması’nın Ortak Akli Meselesi”, **Birgün Gazetesi**, 27.02.2011

Yeni sinemanın ortaya çıkma ve ayakta kalma koşulları Atam'ın söylediği gibi zor bir süreçte ilerlemekteydi. 90'lı yılların sineması aslında homojen bir yapı oluşturmamakla birlikte iki ana eksende ilerler: Sıradışını odağına alan komedi/avantür filmler ve sıradanı/ gündelik yaşamın durağanlığını odağına alan filmler.

Gündelik ve sıradan olanın merkeze taşındığı filmler özellikle de yurtdışında fazlasıyla ilgi görmüştür. Nuri Bilge Ceylan'ın sıradan ve görünmeyeni anlattığı Uzak filminin ardından pek çok genç sinemacı kendisine temel problem olarak bu toplumsal yapıda birey olarak varolabilmenin zorluğuna odaklanmayı tercih etmiştir. Çoğu genç erkek yönetmen için bu toplumda yaşamının sıkıntıları pek de kendilerine uzak konular olmamış, tam tersi yaşam mücadelesinde pek çok kereler karşılarına çıkan fakat çözüme kavuşturamadıkları sorunlarını kameralarından yansıtmışlardır. Onlar genellikle erkek olmayı dikte eden bu toplumsal yapının, bunu dikte eden araçlarının zorlayıcılığıyla ilgilenmişler ve bunu yaparken de çok iyi bildikleri bir sistemi yansıtmayı oldukça iyi becerebilmişlerdir. Özellikle bireysel bir sıkıntı olarak yaşanan ama toplumsal yapı içerisinde çok da dillendirilemeyen askerlik olgusu çoğu filmin merkezine taşınan bir sorun olarak görülmüştür. Özellikle 1990'lı yıllarda yaşanan düşük yoğunluklu savaş ortamının bu olguya yüklediği anlamın da altının çizilmesi mevcut sorunu tartışılmaz bir alana taşımıştır. Fakat yeni kuşak yönetmenler bunun eril bireyler için kendilerini kuran bir unsur olarak dikte edilmesine ilişkin sıkıntıyı pek çok kereler filme dönüştürmüşlerdir. Askerliğin kendisine ya da ilk anlamının dışında toplumsal bir olgu olarak askerliğe bakıldığında *“askerlik, askerlerin topyekün eğitimden geçirilerek savaşı yapıldığı, bu eğitimler aracılığıyla her türlü kadınsılığın egemen erkeklik değerlerinden dışlandığı; katı bir cinsiyet farkları, hiyerarşileri ile inşa edilen kahraman erkekler miti üzerine kurulu bir yapı”*²⁴⁹ olarak hizmet etmektedir. Gişe Memuru filmi haricinde örnek filmlerin tamamında askerlik; erilliğin kurucu unsuru olarak gösterilmektedir. Dahası askerlikle ilgili yaşanan sıkıntılar toplumsal aktörleri gündelik hayatlarını da yaşayamaz hale getirmektedir. Savaşın bizzat kendisinden etkilenen Rıdvan ya da Cevher'in dışında askere alınmayan Yusuf da bu durumdan muzdariptir. Tüm toplumsal aktörler için yaşamlarında farklı kırılmalar

²⁴⁹ SANCAR; Serpil; **Erkeklik İmkânsız İktidar, Ailede, Sokakta Erkekler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, 154 S.

olur. Aynı metnin devamında Sancar askerliği, hegemonik erkekliği öğrenme okulu olarak da görür. Çünkü askerlik salt bir savunma ihtiyacı olarak pazarlanmamakta aynı zamanda toplumsal hiyerarşiyi oluşturan diğer mekanizmalarında devamlılığını sağlamaktadır.

Yeni sinema bu anlamda bireysel sorunlara yönelirken geçmişten yani Yeşilçam'dan da oldukça farklı bir yapı kurar. Yeşilçam'a tekrar dönülecek olursa, Yeşilçam sineması bireyin kendi sorunu ile değil daha çok bireyin toplumla olan tam uyumu ile ilgilenmiştir. Toplumsal uyuşmayı yeniden üretmenin ötesinde bir sıkıntısı olmamıştır. Ona göre toplum, aile, ülke gibi değerler kişilerin kendi varlıklarından önce gelen kutsal değerlerdir. İnsanın salt kendisi ile ilgilenmesi ya da bunu kendisine dert edinmesi doğru değildir. Bu durumu daha önce kadınlar için söylenildiği gibi, (Voltaire'in *Bir İdam Mahkumunun Son Günü* adlı eserinde kahramanına söylediği) "beni bu toplum için, bu toplumun iyiliği için öldürüyorlar" cümlesindeki kadar gerçek olan bir başka olgudur.

Birey sorunlarına odaklanan sinema özellikle Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un sinemasının önderliğinde yeni sinemada kendisine yer bulmuştur. Sıradan ve gündelik olanın görmezden gelinen ama temelde iyi bir referans kaynağı olduğu gerçeği bu sinemacıların filmlerinde pek çok kereler aktarılmıştır. Toplumun kendisine ayna tutan metinler olarak beliren bu filmlerde ana eksen, sıradan olarak görülen ve sorgusuz sualsiz yaşananların aslında yaşayanlarca hiç de kolay şeyler olmadığıdır. Zihniyet olarak radikal bir dönüşüm yaratamamış bir toplum olarak kendi bireyine bir değer biçmeyen, onu salt toplumsalın bir parçası olarak gören oldukça katı bir yapının izleri görülmektedir. Sıradan ve gündelik olana yönelen bu metinlerde yerleşik zihniyet ister taşrada karşılaşılınsa isterse kent ortamında karşılaşılınsa radikal bir değişim göstermez. Birey olmak, inandığı değerler uğruna savaşmak ya da özgürce hareket etmek söz konusu değildir. Çünkü hangi ortamda yaşanırsa yaşansın bu toplumsal yapıda kendi ilkelerinin arkasında durmak o kadar kolay değildir. Dahası birey olmakla ilgili sıkıntı ise farkındalığı gerektiren bir durum olduğu için toplumsal aktörlerce de pek uygulanma şansı yoktur. Katı bir toplumsal yapı elbette kişileri sıkıntıya sokan durumlar yaratmaktadır. Fakat bu toplumsal yapı toplumsal aktörlere gündelik taktiklerle sorunlarına çözüm bulmak dışında bir alan yaratmamaktadır. Örnek filmlerde de pek çok kereler görüldüğü gibi

gündelik taktiklerle geçirilen sorunlar çoğu zaman bu dönem film üretiminin de ana konularına zengin bir içerik sağlamıştır. Vavien filminin karakteri olan Celal'in sürekli adam olmayı dikte ettiği bir ortamda ahlaksızca karısının parasına sahip olma çabası ya da Yusuf'un annesinin gönül ilişkisi karşısında takındığı üç maymun tavrı bu tarz örnekler olarak film evreninde yer almaktadır.

Mekân ideolojik olarak pek çok şeyi insanlara dayatmaktadır. Örneğin bu çalışmada da incelenen taşrayı odağına taşıyan filmlere bakıldığında en temel sorunun, mekanın bir zihniyeti dikte etme gücünün oldukça baskılayıcı olabileceği gerçeğidir. Tanıl Bora taşrayı tanımlarken; *“dar ufuklar, kahredici bir yeknesaklık, boğucu bir taassup, iletişim evreninin kısıtlılığı, cemaatlere sıkışmış kısır bir kamu âlem, yabancı olan her şeyi tuhaf bir bitkiymiş gibi algılayan ‘yabani’ bir hal, vasatlığın hizaya sokucu egemenliği”*²⁵⁰nden bahseder. Tanıl Bora'nın taşra tanımındaki vasatlığın hizaya sokuculuğu, salt taşrada değil kentin ve bu coğrafyanın her yerinde aynı boğuculuk ve baskınlıkla ilerlemeye devam etmektedir. Öyle bir baskıdır ki içinde yaşayanlar için adeta bitimsiz bir entropi gibidir. Taşranın kendisi ideolojik bir alan olarak yer almasına karşın bu ideolojisini kente de aktardığı görülmektedir. Bu bağlamda taşra genel bir zihniyet olarak yerleşik hale gelmiştir. *“Taşraya ister bir mekân, ister bu mekânın ortaya çıkardığı, yaydığı bir zihniyet, ister başka coğrafyalara da taşınan bir ruh olarak bakalım dünyanın bütün büyük edebiyatlarında, taşranın; bir kasvetin, yalnızlığın ve sıkıntının, taşınmakla, kaçmak, uzaklaşmak, terk etmekle geçmeyen hali ve üslubu olduğunu görürüz.”*²⁵¹ Bu da bir toplumun tüm ideolojik metnini, zihniyetini aktaran bir mekan olarak varolmaktadır.

Filmsel metinlerde de görüldüğü gibi kent ortamında da yaşanan şey çok farklı değildir. Erilliği kuran unsur olarak devam eden askerlik ve eril hegemonyaya itaatle şekillenmesi beklenen kişilikler kent ortamında da değişmez. Çoğunluk ve Gişe Memuru filmlerinde görüldüğü gibi erilliği kuran unsurlar taşra hayatından çok farklı değildir. Modernliğin sembolü olan kentin gündelik hayatı taşradan görünüm olarak farklılaşmakla birlikte ideolojik olarak pek fark yaratmaz. İki filmin kahramanı da kendilerini yaşadıkları evden dışarı atmak istemektedir. Ve bunu

²⁵⁰ BORA, Tanıl; “Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye”, **Taşraya Bakmak** İletişim yay. Der., Tanıl Bora, İstanbul, 2005. 37 S.

²⁵¹ Y.a.g.e., 38 s.

yaparken de en az taşradaki Yusuf kadar isteklidirler. Nurdan Gürbilek de evi tüm bu sıkıntının kaynağı olarak okur ve şu sorulara yanıt arar:

"Her çocuk, er geç aynı şeyi yaşar: bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarız bunu: evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu farkettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı?"²⁵²

Filmsel metinlerde de defalarca karşılaşıldığı gibi birey olabilmek ya da olamamak en önce evdeki hakimiyet mücadelesi ile başlamakta sonra toplum içindeki diğer mücadelelerle devam etmektedir. Fakat en temel bilgi ya da aktarım evde gerçekleşmektedir. Kaçıp kurtulmak istenen ev aslında yaşanan tüm bir ülkeyi ve ideolojisini kapsayan küçük bir prototip gibidir.

Ev, bu çalışmada da belirtildiği gibi kadınların gönüllü hapisanesinin kurucu unsuru, sembolüdür. Çünkü eril aktörler için kimi zaman o evden uzaklaşabilmek mümkündür. Örneğin Yusuf bunu başaran bir kahramanken, Mertkan ya da Kenan için bu durum söz konusu olamamıştır. Diğer yandan bu toplumun yüklediği tüm ödevleri yerine getiren Rıdvan ya da Cevher içinse iki yüzlülükle karşılaşmak ve kendilerine vaadedilenlerin birer hikayeden ibaret olduğunu anlamak oldukça acıtıcı toplumsal tecrübelerdir. Tüm bunlara karşın filmlerde yer alan kadın figürler için içinde yaşadıkları dayatmadan kaçış ancak evlilikle mümkün olmaktadır. Evlenen kadın için evi değiştirmek dışında köklü bir değişim söz konusu olmamaktadır. Babasının evinden kocasının evine gitmektedir. Kadınlar için eril himaye daimi olması gereken bir ideolojik metin olarak filmsel metinlerde yer almaktadır. Kadınlar için gönüllü hapisane olarak adlandırılan evlilik sorunlara çözüm getirmekten uzak bir mekanizma olmakla birlikte toplumsal bağın devamlılığını garantileyen bir konuma sahiptir.

Kadın, yeni sinemada kendisine yer bulmakta oldukça zorlanmaktadır. Halbuki Yeşilçam döneminde kadın daha görünür bir konumda filmlerde yer alabilmişti. Burada dikkati başka bir şeye yöneltemek gerekmektedir. Yeşilçam, Türkan Şoray ya da Filiz Akın gibi büyük kadın starlar çıkarmış bir sinema olarak kadını merkeze taşımış gibi görünebilir fakat sadece yapılan şey, o kadına başrolde

²⁵² GÜRBİLEK, Nurdan; **Ev Ödevi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, 5 S.

rol vermektir. Onun ötesinde oynadığı kadın rolünün toplumsal denklığı, kadının erkeğe göre belirlenen ikincil konumunu perçinlemekten başka bir şey değildir.²⁵³ Yeni oluşan sinema için de durum daha da vahimdir. Artık kadınlar başrolde görünmemekle birlikte yalnızca yan rollerde yer almakta içeriksel olarak da güçlü kadın rolleri çok istisnai kalmaktadır. Bu anlamda yeni sinemanın eril bir sinema olduğu gerçeğiyle yüzleşilmektedir. Zahit Atam Türkiye gibi bir ülkede, sinemada kadının varoluş koşullarını şu şekilde sıralar:

1.Türkiye’de genel olarak sinemadaki kadın temsilleri ikinci karakter üzerinden yapılır. Eğer bir oyuncu, mesela döneminde Türkan Şoray, birinci oyuncu konumuna yükselse bile, bu kadın toplumdaki ikinci karakter rolünü sinemada canlandırmaktaydı. Yani sinemadaki kuralları kadın oyuncu ticari değeri açısından koyabilse bile, aynı kadın oyuncunun beyazperdedeki temsili, toplum içindeki ikinci karakteri canlandırmanın ötesine geçmezdi.

2.Türkiye’de genel olarak söylenebilir, aşağı yukarı 100 yıllık bir sinema tarihimiz var, bu tarih içinde, özellikle kadınlar iç dünyasız yaratılmışlardır. Bizim sinemamızın ne Antigone’si ne de Medea’sı, hatta bir Rosa Lüksemburg’u hiç olmamıştır.

3.Kadına sinemamızda isyankârlık değil, itaat yakıştırılmıştır. Daha da önemlisi kadın filmsel metinde isyan etmesi durumunda bile, bu kirlenen namusu kurtarmak ya da kirlenmeden önce engellemek, ikincisi ise bozulan nizamı yeniden tesis etmek içindir. Düzen sağlandığında, kadın ikinci karakter rolüne rahatlıkla dönebilecektir.

4.Filmlerimizde kadın için “namus” çok önemli bir sınırı çizer, kadının hareket alanını daraltır, erkek için ise, sonradan kadir kıymetini bilmek ve dahası her zaman tövbe kapısını çalıp, yeniden tam bir adam olmak mümkündür. Ancak kadın sınırı aşınca tövbe değil, Allah afetsinle sınırlı, benden uzak olsun da, bari bundan sonra ıslah olsun anlayışı vardır.

5.Kadınlar filmlerimizde, genellikle erkeklerin tebelleş oldukları, yoldan çıkarmak için çok ciddi uğraştıkları insan olarak çizilir. Aynı şekilde, filmlerimizde kötü kadınlar genel olarak cinselliklerini kullanarak kötülüklerini yaparlar. Sonları azap kapısından girmek olarak resmedilir.

6.Filmsel metinde iktidar alanından kadın özellikle uzak tutulmuştur, bu alana girdiğinde kadın “kadın kimliğini kaybetmekte”, falluslu etekli bir kimliğe bürünmektedir.²⁵⁴

Yeni sinemada da kadının konumlandırılması farklılık göstermemekte ve kadın, yeni sinemada kendisine özne olarak pek fazla yer bulamamaktadır. Çoğunluk filminde, Gül gibi bir kadın karaktere reva görülen son bile ailesinin dayatmasına boyun eğmekten öteye geçemez. Çünkü toplumsal algıda radikal bir değişim gözlenmediği sürece, kadın toplumsal aktörlerin ülkenin geneline yayılan bir bilinçlenme, birey olma mücadelesine girişme durumunda gösterilmesi pek mümkün olamayacaktır. Kamusal alanda daha görünür kılınan kadın görünüşleri, yerini gerçek birer toplumsal aktör olmaya, kendileri adına kendilerinin karar verecekleri güçlü bireylere bırakabilmiş değildir. Bu anlamda toplumsal tabana yayılan gerçek

²⁵³ ATAM, Zahit; “Yeni Türkiye Sineması’nda Kadın Olmak”, **Birgün Gazetesi**, 11.07.2010

²⁵⁴ Y.a.g.e.

bir toplumsal dönüşüm hala gerçekleşmemiştir. Bu durum ayrıca salt kadınlar için geçerli değildir aynı zamanda erkekler için de bu durum devam etmektedir.

Yeni kuşak yönetmenlerce toplumun yüzüne tutulan bu aynalar seyircisi ile yeterince buluşamadığı için bu farkında olma sürecinde kültürel temsiller misyonlarını henüz tamamlayabilmiş değildir. Bu filmlerin radikal bir dönüşüm sağlayabilmesi için belki de Zahit Atam'ın "*Mertkanlar'ın da sinemaya gitmesi sağlanmalı*" önerisine kulak asmak gerekmektedir. Mertkanlar ne yaşadıklarının bilincine vardıklarında, farkında olduklarında radikal bir değişimden belki de dönüşümden söz edilebilecektir.

SONUÇ

İnsana ait olan her şey toplumsal, kültürel dolayısıyla da ideolojiktir. Toplumsal yaşamın süregeldiği gündelik hayat ise toplumsala ait herşey üzerinde en iyi referansı sunacak enstrümanları bünyesinde barındıran bir alandır. Gündelik hayatın sanatın konusu olması ya da gündelik hayat içerisindeki sıradanlığın sanat nesnesi olması yüzyıllar almış olsa da çağdaş sanat için gündelik hayat paha biçilmez bir hazine gibidir.

Türkiye’de de sinemanın macerasına bakıldığında özenilen ya da trajedinin en ağıdalı versiyonlarının üretildiği bir sinemanın yerini son yirmi yılda kamerasını sıradan ya da gündelik olan üzerine çokça söyleyecek sözü olan yeni bir sinemacı kuşağına bıraktığı görülmektedir. Özellikle geçmiş dönemin üslubundan ayrılmak isteyen, dünyayı takip eden yeni kuşak yönetmenlerin birey olma mücadelesindeki toplumsal aktörlerin gündelik hayat içerisinde nasıl bir ideoloji ile yoğuruldukları üzerine oldukça fazla düşündükleri görülmektedir.

Bu çalışmada da birey kavramı ve birey algısını belirleyen temel kavramlar ışığında Türkiye’de kadın ya da erkek olarak bu toplumsal alanda nasıl varolunduğunun belirlenmesiyle yerleşik ideolojik metnin birey olmaya ne kadar izin verebildiği sinematografik metinler üzerinden tartışılmıştır. Genel olarak görülmüştür ki birey kavramı, entelektüel bir etkinlik olmanın ötesinde toplumsal hayatta çok da karşılığı olamayan ve toplumsal aktörlerce de üzerinde durulma konusunda çoktan yitirilmiş bir alandır. Bu nedenle de Türkiye’de bireyden genellikle nominal bir kavram olarak söz edilebilmektedir. Filmlerde de görüldüğü gibi nominal olarak beliren bireyin temel sorununun ister kent mekanında olsun isterse taşrada temelde bir varoluş mücadelesi içinde kıvrandığıdır. Ayrıca kent ya da taşra farketmeksizin mücadele ettiği zihniyet ya da ideoloji pek farklılaşmamaktadır. Kendisini toplumsal alanda bir varlık olarak gösterme mücadelesinde de çabuk yorulduğu gözlenen toplumsal aktörlerin, toplumsal hayatın baskılarına boyun eğmekten başka şansı yoktur.

Gündelik hayat içerisinde sıradan hayatlar ve sıradan insan hikayelerinin odağındaki temel sorun da bu toplumun ‘birey’i kurgulayışındaki ideolojik metindir. İdeolojinin insanın toplumsal alandaki tüm yapıp etmeleri olduğundan hareket ederek incelenen filmlerde temel olarak gündelik hayatı şekillendiren ve bu gündelik hayat

içerisinde şekillenen birey incelenmiştir. Mevcut ideolojinin, temelde milliyetçi ve ahlakçı bir söylevde ilerlemesine karşın otoritenin stratejilerine uygunsuz taktiklerle cevap verebilen ama otoritenin dışına çıkamayan bir algılayış ve yaşayış biçimi ortaya koyduğu açıktır. Otoritenin çeşitli kuşatıcı enstrümanlarının toplumsal hayatın her alanında baskılayıcı bir unsur olarak belirmesi ‘birey’i de ahlaksız taktiklere itmektedir. Fakat ahlaksız olarak geliştirilen bu taktiklerin –doğal olarak- toplumsalın geneline referans olacak kadar radikal bir değişime hizmet etmedikleri de ortadadır.

Gündelik hayatın sıradan olarak kabul edilen görünüşleri aslında görünmeyen deşifresi açısından oldukça değerli ve anlamlıdır. Çoğunlukla da kaçırılan anlam bu sıradan ya da rutinin içerisinde gizlidir. Bu çalışma boyunca da altı çizilen de bu sıradan olanın bir kuramsal tartışmanın odağı olması durumudur. Metnin başında da belirtildiği gibi sıradan olanın ya da görünenin güçlü birer alt metin barındırdıkları gerçeğinin sinematografik alanda çoktan keşfedildiği ve oldukça da fazla işlendiği görülmektedir. Aslında sinemanın ilginç ve sıradışı olanın peşinde koştuğu bir dönemde, sıradan üzerine bu kadar kafa yoran sinematografik metnin olması da oldukça ilginçtir.

Türkiye’de kültürel temsilin gündelik gerçeklikten daha fazla etkilendiği aşıkardır. Bu gündelik gerçeklikte toplumun fertleri ile kurduğu ilişkisinin zorlayıcı yanları ise oldukça yıpratıcıdır. Türkiye’de sinemanın birey olma sorununa bu kadar ilgi göstermesinin aslında toplumun tabanına yayılan bir özlemin işareti mi yoksa kısıtlı bir zümrenin arzusu mu olduğu zamanla anlaşılacaktır. Yeni kuşak yönetmenlerin kendi varoluş hikayeleri ile şekillendirdikleri sinemalarında görülen gerçeklik ise toplumsal aktörlerin toplumsalın dışına çıkmada çekingen ve korkak oldukları gerçeğidir. Mevcut toplumsal yapının insanlarına birey olmayı arzulatmadığı tam tersi toplumun genel kodlarına tam teslimi dikte ettiği de aşıkardır. Toplumsal cinsiyet kalıplarından her türlü ideolojik metnin düzenlendiği gündelik hayat pratiğinde sarmalanmış toplumsal aktörler için kaçış yoktur. Yeni kuşak yönetmenlerin yaptığı da toplumun karşısına ayna koymak kadar güçlü bir etkinliktir. Metin boyunca da defalarca tekrarlandığı gibi Lefebvre’nin gündelik hayatın dışarıdan görülmedikçe anlamının kaçırılacağı ve anlaşılamayacağı tezi bu filmsel metinlerle tam anlamını da bulmaktadır. Çünkü bu genç yönetmenlerin ortaya

koyduğu şey aslında bu topluma ve ideolojisine dışarıdan, aynı zamanda da içeriden bakabilmektir.

Çalışma boyunca izi sürülen Türkiye’de sinemanın bireyi nasıl konumlandığı ve kültürel bir imge olarak nasıl kodladığı sorularının ışığında kadın ve erkek toplumsal aktörlerin toplumsalın her alanında olduğu gibi bu alanında da farklılaştığı görülmüştür. Özellikle kadınlar için birey olma mücadelesinin, erkekler için birey olma mücadelesinden çok daha gerilerde konumlandırılmış bir olgu olduğu gerçeğine ulaşılmıştır. Aynı zamanda yerleşik zihniyetin kadın aktörleri gündelik hayatta çok da özgür bırakmayan yapısı eril aktörlere göre çok daha kısıtlı bir hareket alanında ilerlemelerine neden olmaktadır. Dolayısıyla da yerleşik ideoloji kadını birey olmanın çok gerisinde sadece insani olarak varolabilme mücadelesinde bırakmıştır.

Asıl önemli sorun ise kadın için bu toplumsal yapıda birey olma ya da bu alanda mücadele etmenin bilincinin yerleşip yerleşmemesidir. Estetik şatafatı modernlik kabul eden, bunun dışında ideolojik olarak yerleşik davranış kalıplarını yapısal olarak sarsacak bir seviyede bilince sahip olmayan, kendi habitusunda yaşamaya teşne kadının, sinemada da pek karşılığının olmadığı görülmektedir. Ayrıca çalışma boyunca farklı mekan ve konjonktürde üretilmiş filmlerle farklı kültürel yapıdaki kadın hikayelerinde de görüldüğü üzere yerleşik imgede ve bu imgenin üretiminde önemli bir değişim yoktur. Ayrıca kadın bir imge olarak fallosantirik (İrigaray’ın deyişiyle kadının erkeğin karşısında konumlandırılarak anlamlandırılmasının yanlışlığına vurgu yapan anlamıyla) kuruluşundan da kaçmamaktadır. Erkeğe göre konumlandırılan ve ona tabi bir yan karakter olarak belirlemektedir. Kadının bu anlamda yani erkeğe göre konumlandırılan ve anlamlandırılan durumunda ve birey olma mücadelesinde bir kültürel imge olarak belirmesi söz konusu değildir.

Yeni kuşak yönetmenler de genellikle birey sorunu üzerine düşünürken daha çok eril toplumsal aktörlerin nasıl kurulduğu ve şekillendirildiği sorularını sinemalarına taşımışlardır. Özellikle eril hezeyan öykülerini sinemasına taşıyan yönetmenlerin belki de yaratıcısının özyaşamından da çokça nasiplenen bir erkek sinemasını oluşturmaları çok da yadırgatıcı sayılmamalıdır. Erilliği şekillendiren toplumsal, militarizmle belirlenen gündelik hayatı şiddetin her türlüünü

normalleştiren bir miksera dönüştürürken, fertlerine bu gündelik hayatı bir metazori olarak dayatmaktadır. Kadınlığı erkekliğin kaçış alanlarında kuran toplumsal yapının erilliği ise askerlik, iş, evlilik ve neslin devamını sağlayacak çocuk üretimi entropisinden geçmeye zorlamaktadır. Özellikle de son dönemde militarizmin gündelik alanda daha da görünür kılınması ile şekillenen anlatılar, askere gitmeyi erilliği kuran en başat öge olarak gösterir. Toplumsal bağın içerisinde kalmak, gerilememek ve eril hegemonyanın üst taraflarında kalmak isteyen eril aktörler de bu durumun en önemli uygulayıcısı olarak bu durumun devamlılığının garantisini sağlamaktadırlar. Ataerkil düzen diye yüzeysel bir geçişle anlamlandırılan mevcut toplumsal yapıda salt kadın üzerinde baskı yaratan bir algıdan ziyade, aslında tüm fertlerine (kadın, erkek, çocuk...) karşı acımasız bir çarkın varlığını kabul etmek gerekmektedir. Gerçek anlamda burada tartışılan şey toplumsalın kurallarına kendinden geçerek biat ederken; bu durumda bütün toplumsal aktörlerin bu suça iştirak ettiği, suça iştirak ederken kendilerini şekillendiren toplumsalın değişimine en ufak katkısı olamayan, sadece rüzgarın önünde savrulan yaprak gibi öylece yaşamayı bekleyen, dahası gündelik taktikleri ile de sadece gününü kurtaran 'birey' hikayelerini belirleyen bu güçlü ideolojinin özellikle de şiddetle olan bağının sıkça imgeleştirildiği de ortada olan bir gerçekliktir.

İşte, son yirmi yılda sinemanın gündelik ve sıradan olan üzerine çokça kafa yormasının gözden kaçan en önemli unsuru, ideolojik olarak iyi birer metin oldukları gerçeğidir. Türkiye'de sinema sıradan ve gündelik olanı hiç bu kadar merkezine taşımamıştır. Bu konuyu merkezine taşırken de daha önce düştüğü hatalara düşmeden bireyi olduğu gibi içinde yaşadığı habitustan koparmadan, sokağın içinde ve büyük anlatılara gerek duymadan göstermeyi tercih etmiştir. Bireyi bir sorun olarak ele alsın ya da almasın odağını insana çeviren yeni sinemanın kat edeceği epey bir yol vardır.

Tüm bunlara karşın birey sorunu ya da var olma sorunu üzerine daha fazla düşünceği ve bunu yaparken de kadın aktörleri merkezinde daha fazla düşünmesi gerektiği ortadadır. Çünkü bu toplumsal alanın en fazla baskılanan ögesi olan kadın aktörlerin gerçek birer aktöre dönüşebilmesi için de politika kadar sanatta da göz önünde olmaya ihtiyacı vardır. Deleuze sinemayı zaman ve mekan yaratan, kitleleri özneleştirilen ve tüm bunlarla evrensel bir dili yaratma gücüne sahip bir araç olarak

görür. Bu beklenti ya da umudun kendisi sinema için önemlidir. Toplumsal değişim ve dönüşümlerin sınırlı ya da belli bir alanda ilerlediği bir toplumsal yapıda, filmler aracılığıyla da olsa üzerinde düşünölen bu sorunların kollektif bir bilinçle genel bir soruya dönüşebilmesini, daha iyi anlatılara kaynaklık etmesini umut etmek ve daha iyilerini beklemek gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ABİSEL, Nilgün; **Popüler Sinema ve Türler**, 2.basım, Alan Yay., İstanbul,1989. 38 s. (a)
- ABİSEL, Nilgün; “Türk Sineması’nda Aile”, **Türk Sineması Üzerine Yazılar** İmge Kitabevi, Ankara, 1994, 64 s.(b)
- ADANIR, Oğuz; **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994, 19 s. (b)
- ADANIR, Oğuz; “Gerçeklerden Kaçamayız”, Ed. Murat Dinçer, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yay., Ankara, 1996, 12 s. (c)
- ADANIR, Oğuz; **Osmanlı ve Ötekiler**, Birinci basım, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2004, 28 s. (d)
- ADANIR, Oğuz; **Kültür, Politika ve Sinema**, +1 Kitap, İstanbul, 2006, 15 s.(e)
- ADANIR, Oğuz; **İşitsel ve Görsel Anlam Üretimi**, +1 kitap, İstanbul,2007, 23s. (a)
- ADIVAR, Halide Edip; **Yeni Turan**, Atlas Y., İstanbul 1982 29 s.
- AKBULUT, Hasan; **Kadına Melodram Yakışır**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2008, 60 s.
- ALTHUSSER, Louis; **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, Çev. Alp Tümertekin, İthaki yay., İstanbul, 2000,33-34 s.
- ARENDR, Hanna; **Şiddet Üzerine**, Çev: Bülent Peker, İletişim Yay., İstanbul, 1997, 50s.
- ARGIN, Şükrü; “Türk Aydınının Devlet Aşkı ve Aşkın Devlet Anlayışı” **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler**, Birinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul,2009, 53 s.
- ARİSTOTELES, **Poetika**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, 42 s.
- ASLANYÜREK, Semir; **Senaryo Kuramı**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998,36 s.
- ATİKER, Erhan; **Bireyselleşme ve Toplumsal Farklılaşma**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, İstanbul, 1995, 65 s.
- BACHELARD, Gaston; **Mekânın Poetikası**, Çev: A. Derman, Kesit Y., İstanbul, 1996, 37 s.

- BALİ, Rıfat N., **Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a**. İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, 121 s.
- BAUDRİLLARD, Jean; **Tam Ekran**, Çev: Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul, 2002, 80-81 s. (a)
- BAUDRİLLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Çev: Ferda Keskin, Hazal Deliceçaylı Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 28 s. (b)
- BAUMANN, Zygmunt; **Siyaset Arayışı**, Çev: T. Birkan, Metis yayınları, İstanbul, 2000, 10-11 s.
- BORA, Tanıl ve Burak Onaran; "Nostalji ve Muhafazakarlık", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Muhafazakarlık**, cilt:5 Birinci Basım, İletişim Yayınları, İstanbul,2003, 234 s.
- BORA, Tanıl; "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye", **Taşraya Bakmak** İletişim yay. Der;. Tanıl Bora, İstanbul, 2005. 37 s.
- BORDWELL, David ve Kristin Thompson, **Film Sanatı**, Çev: Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De-Ki Yay., Ankara, 2008,59 s.
- BOURDİEU, Pierre; **Outline of a Theory of Practice**, Cambridge Press, Cambridge ,1977,192 s.
- BOURDİEU, Pierre; **Masculine Domination**, Stanford University Press, USA, 2001,11 s.
- BOURDİEU, Pierre; **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, Çev: Nazlı Ökten, İletişim yayınları, İstanbul,2003, 116 s.
- BÜKER, Seçil ve Y. Gürhan Topçu; **Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, Birinci Basım, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul,2010, 79 s.
- CANETTİ, Elias; **İnsanın Taşrası**, Çev.Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, İstanbul, 2004, 34s.
- CERTEAU, Michel De; **"Gündelik Hayatın Keşfi-1"** Çev.Lale Arslan Özcan, Dost Kitabevi, Ankara, 2009, 40 s.
- CHİON, Michel; **Bir Senaryo Yazmak**, Afa Yay., İstanbul, 1987, 203 s.
- CONNEL, R.W. **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar - Toplum, Kişi ve Cinsel Politika**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 235 s.
- ÇUR, Arzu; "Kadınlar: Taşranın Yurtsuzları " **Taşraya Bakmak**, İletişim yay. Der;. Tanıl Bora, İstanbul, 2005, 122 s.

- DELEUZE, Gilles ve Felix Guattari, **Kafka**, Çev: Özgür Uçkan, Işık Ergüden, YKY, İstanbul, 2001, 11-12 s.
- DORSAY, Atilla; “1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar’ ”, **Sinemamızın Umut Yılları**, İnkilap Kitabevi, İstanbul, 1989, 12 s.
- EAGLETON, Terry; **İdeoloji**, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996, 304 s.
- ECEVİT, Yıldız; **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, 51 s.
- ENRÍQUEZ, Eugene; **Sürüden Devlete**, Çev: Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 90-28 s.
- ESEN , Şükran; **Türk Sinemasında Dönemler**, Beta Yayınevi, İstanbul, 1994, 118s., (b)
- ESEN, Şükran; **80’ler Türkiye Sineması**, Beta Yayınları, İstanbul, 2000, 7 s. (a)
- FİSKE, John; **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev: Süleyman İrvan, Ark Yay., Ankara, 1996, 34 s.
- FOUCAULT, Michel; “İki Ders” **Entelektüel’in Siyasi İşlevi**, Çev: Ferda Keskin, Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2000, 107 s. (a)
- FOUCAULT, Michel; **Özne ve İktidar**, Çev: Işık Ergüden, Osman Akınhay, 2. Basım, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003, 19-21 s. (b)
- GÜÇHAN, Gülseren; **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, 79 s.
- GÜNGÖR, Nazife; **Arabesk**, Bilgi Yayınları, Ankara, 1990, 18 s.
- GÜRBİLEK, Nurdan; **Yer Değiştiren Gölge**, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, 68 s. (b)
- GÜRBİLEK, Nurdan **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 51s.(a)
- GÜRBİLEK, Nurdan; **Ev Ödevi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, 5 s. (c)
- HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, Çev.Sungur Savran, Metis yay., İstanbul, 2006, 279 s.
- İŞİK, Emre; **Beden ve Toplum Kuramı**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998, 27 s.
- KALKAN, Faruk; **Türk Sineması Toplumbilimi**, Seçin Yayınları, İzmir, 1992, 4-42 s.

- KANDİYOTİ, Deniz; **“Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar”** Metis Yayınları, 2. basım, İstanbul, 2007, 240-163 s.
- KELLNER, Douglas, Michael Ryan; **Politik Kamera**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, 35 s.
- KENTEL, Ferhat Meltem Ahıska, Fırat Genç; **Milletin Bölünmez Bütünlüğü Algılar ve Zihniyet Yapıları: Demokratikleşme Sürecinde Parçalayan Milliyetçilik(ler)** Tesev Yay., İstanbul, 2007, 139 s.
- KUNDERA, Milan; **Yavaşlık**, Çev: Ö. İnce, Can Yay., İstanbul, 1995, 38 s.
- LEFEBVRE, Henri, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Çev: Işın Gürbüz, Metis Yay. 2. Basım, İstanbul, 2007, 40 s.
- LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü**, Çev: İsmail Türkmen, Metis Yay., İstanbul, 2002, 21 s.
- LULL, James; **Medya, İletişim, Kültür** Çev: N. Güngör. Vadi y., Ankara, 2001, 54s.
- MAKAL, Oğuz ; **Sinemada Yedinci Adam**, Ege Yayıncılık, 1994, s 28.
- MARDİN, Şerif “Modern Türk Sosyal Bilimleri İçin Bazı Düşünceler” **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, 62-63 s.
- MERNİSSİ, Fatima; **Beyond The Veil: Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society**, John Wiley p., 1975, Newyork, 149 s.
- OLUK, Ayşen; **Klasik Anlatı Sineması**, Hayalet Kitap, İstanbul, 2008, 44 s.
- OSKAY, Ünsal; **Tek Kişilik Haçlı Seferleri**, İnkilap yayınevi, Anakara, 2000, 35 s.
- ÖZGÜÇ, Agah; **Türk Filmleri Sözlüğü,(1980-1983)**, Sesam Yayınları, İstanbul, 1997, 10 s.
- ÖZDEN, Zafer; **Film Eleştirisi**, İmge Yayınevi, Ankara, 2004, 165 s.
- ÖZÖN, Nijat **Sinema, Uygulayımı-Sanatı- Tarihi**, Hil Yayınları, İstanbul 1985, 34s.
- REFİĞ, Halit; **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971, 22 s.
- SANCAR; Serpil; **Erkeklik İmkânsız İktidar, Ailede, Sokakta Erkekler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, 154 s.
- SANDERS, Barry; **Kahkahanın Zaferi**, çev. Kemal Atakay, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, 182 s.

- SCOGNAMİLLO, Giovanni; **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, 42 s.
- SELEK, Pınar; **Sürüne Sürüne Erkek Olmak**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, 211 s.
- SÜALP, Zeynep Tül Akbal; **Zaman Mekan Kuram ve Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, 139 s.(a)
- SUNER, Asuman; **Hayalet Ev**, Metis Yay. , İstanbul, 2006, 24 s.
- SÜALP, Zeynep Tül Akbal; “Yabanıl, Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IX**, Der: Deniz Derman, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, 139 s. (b)
- SÜNBÜLOĞLU, Nurseli Yeşim; “**Medya Milliyetçilik Şiddet**” Su Yay. , İstanbul, 2009, 148 s. (a)
- ŞENER, Sevda; **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, YKY, İstanbul, 1997, 18 s.
- TUNALI, Dilek; **Batı’dan Doğu’ya, Hollywood’dan Yeşilçam’a Melodram**, Aşına Kitaplar, Ankara, 2006, s.309.
- TURA, Saffet Murat; **Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, 22 s.
- TÜRKEŞ, Ömer; “Orada Bir Taşra Var Uzakta” **Taşraya Bakmak** İletişim yay. Der;. Tanıl Bora, İstanbul, 2005, 197 s. (a)
- TÜRKEŞ, A.Ömer; **Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman**, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt.9:Dönemler ve Zihniyetler, İletişim Yay., İstanbul, 2009, 844 (b)
- ÜLGENER, Sabri F.; **İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Ahlakı**, Der Yayınları, İstanbul, 1981, 77-78 s.
- YILMAZ, Ertan; **Amerikan Sineması’nda Vietnam ve Savaş Filmleri**, LEYA Yay., İstanbul, 1997, 63 s.
- Dergi**
- AHISKA, Meltem; “Kayıp Annelerin Şiddete Tanıklığı”, **Amargi Dergisi**, 2006, 21s.
- ALGAN, Necla; “80 Sonrası Türk Sineması’nda Estetik ve İdeoloji”, **25. Kare Sinema Dergisi**, sayı:16 Temmuz-Eylül 1996, Ankara, 6 s.

- ARGIN, Şükrü; “80’lerden 90’lara Şimdiki Zaman Diktatörlüğü”, **Birikim Dergisi**, Sayı: 152-153, Birikim yay., İstanbul, Aralık2001-Ocak 2002, 152-153 s.
- BORA, Tanıl; Kirli Beyaz, **Birikim Dergisi**, Sayı:260, Aralık 2010, 27 s.
- BURKAY, Senem, “Teorik Çerçeve ve Suç ve Ethos”, **Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar**, Sayı: 2/4, Ekim 2008, 5s.
- ERDOĞAN, Nezih; “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlenmesi Alımlanması Üzerine Notlar”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, Yıl:2, Sayı:8, Ağustos Eylül 1999, 122 s.
- ERGÖNÜLTAŞ, Engin; “Arabesk Olayı”, **Milliyet Sanat Dergisi** , Sayı:9, Ekim 1980, 16 s.
- GÜNDOĞDU, Meral; “Sinemamızda Bir Dönem Kapanırken”, **25. Kare Sinema Dergisi**, sayı:18 Ocak Mart, Ankara, 1997, 12-13 s.
- İŞİK, Oğuz; “Değişen Toplum/mekan Kavrayışları: Mekanın politikleşmesi, politikanın mekanlaşması”, **Toplum ve Bilim Dergisi**, 64-65 kış, İstanbul,1994, 28-29 s.
- İNSEL, Ahmet; **Kaybolan Güven Duygusu Işığında Türkiye** ,Birikim Dergisi, Sayı: 152-153, Aralık2001-Ocak 2002, Birikim yay., 26 s.
- KAZANCI, Metin “Althusser,İdeoloji ve İdeolojiyle İlgili Son Söz, “**İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi**, Bahar , İstanbul, 2006, 5 s.
- KÖSE, Hüseyin “Neoliberal Estetik’ten ‘Habit’e Bourdieu ve Popüler Kültür”, **Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını**, İstanbul, 2009, 73 s.
- KUTLAR, Onat; “Arabesk Olayı”, **Milliyet Sanat Dergisi** , Sayı:9, Ekim 1980, 18 s.
- MAKTAV, Hilmi; “Türk Sineması’nda Yeni Bir Dönem”, **Birikim Dergisi**, Sayı: 152-153, Birikim yay., İstanbul, Aralık2001-Ocak 2002., 230-231 s. (b)
- MAKTAV, Hilmi; “Vatan, Millet, Sinema”, **Birikim Dergisi**, Birikim Yayınları, Sayı:207, İstanbul, Temmuz 2006, 74 s.(a)
- MULVEY, Laura; “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, **25. Kare**, Sayı 21, Ekim-Aralık 1997, 45 s.
- ÖZBAY, Cenk ve İlkay Baliç “Erkekliğin Ev Halleri” **Toplum ve Bilim Dergisi**, Güz, sayı:101, 2004, 98 s.
- ÖZDEMİR, Önder Murad; “Dünyayı Keşfetmek Üstüne: Dökü-Safarilerle Seyr-i Alem”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 94 bahar YKY, İstanbul, 2005, 110 s.

SANCAR, Serpil Üşür; “Otoriter Türk Modernleşmesinin Cinsiyet Rejimi”, **Doğu Batı Dergisi**, Doğu Batı Yay., Sayı:29, İstanbul,2004, 46 s.

SONTAG, Susan ; “Büyüleyen Faşizm” Çev: Ertan Yılmaz, **Sinemasal** ortak kitap 7 güz , İzmir, 2002, 10 s.

SÜNBUĞLU, Nurseli Yeşim; “Normatif Erkekliğin Kurucusu Olarak Askerlik”, **Birikim Dergisi**, Sayı:249, Nisan 2009 , 63 s.

ZOYANİ, Mohammed; “Gündelik Hayatı ve Ritimleri”, Çev: Elçin Gen, giriş yazısı, **Birikim Dergisi**, sayı:191, Mart 2005, 7 s.

Gazete

ATAM, Zahit; “Türkiye Sineması’nın Ortak Akli Meselesi”, **Birgün Gazetesi**, 27.02.2011.

ATAM, Zahit; “Yeni Türkiye Sineması’nda Kadın Olmak”, **Birgün Gazetesi**, 11.07.2010.

BELGE, Murat; “Köylü, Taşralı ve AB süreci”, **Radikal Gazetesi**, <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=130617> 30.12.2010

DÜZEL, Neşe; Uğur Yücel röp. **Radikal**, 2003, 10.11.2009.

GÜNERBÜYÜK, Çağdaş; “Seren Yüce Röportajı”, **Evrensel Gazetesi**, <http://www.haberruzgari.com/Kultur-Sanat/35452>. 30.05.2011.

TÜRK, H. Bahadır; “Bir Ruh Hali Olarak Çoğunluk”, **Birikim Dergisi**, Sayı:260, Aralık 2010, s.71

ÖZGÜVEN, Fatih; **Radikal Gazetesi**,

<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx%3FaType%3DRadikalYazarYazisi%26Date%3D%26ArticleID%3D960468+nefes+filmi+radikal>. 21.05.2010.

SİRMAN, Nükhet; **Star Gazetesi Röportaj**,

<http://www.stargazete.com/roportaj/yazar/fadime-ozkan/prof-nukhet-sirman-vatandasin-ve-siyasetin-adi-degisti-81569.htm> 13 Mart 2010.

TAŞÇIYAN, Alin; Yağmur Durul Taylan Röp., **Star Gazetesi** ,

<http://www.stargazete.com/pazar/yazar/alin-tasciyan/vavien-deki-erkeklerin-tamami-anti-kahraman-231404.htm>, 25.11.2010.

İnternet

ÇOTUKSÖKEN, Betül; “Değerler,Toplum/Topluluk-Birey” **Maltepe Üniversitesi**

Gençlik ve Rehberlik Sempozyumu,

<http://www.betulcotuksoken.com/degerler-toplumtopluluk-birey/28> .06.2010.

İMANÇER, Dilek; “Türk Sineması’nda Suskun Kadın İmgesi”, **Manas Dergisi,**

<http://yordam.manas.kg/ekitap/pdf/Manasdergi/sbd/sbd12/sbd-12-17.pdf>,

12.04.2010

KAPLANOĞLU, Semih; **Yönetmen Notu,** <http://www.kaplanfilm.com/tr/sut.asp>,

12.04.2011.

KENTEL, Ferhat; Meltem Ahıska ve Fırat Genç; “Örtünün Altındaki Karmaşa”,

Birikim Dergisi,

<http://www.birikimdergisi.com/birikim/makale.aspx?mid=408>, 03.04.2009.

ŞAHİN, Özlem, Ecehan Balta, **Gündelik Yaşamı Dönüştürmek ve Marksist**

Düşünce, <http://www.praksis.org/files/004-Sahin-Balta.pdf>, 06.11.2009.

ULUSAY, Nejat; **Sinema,**

<http://kvmgm.kultur.gov.tr/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF7E7F2B6>

91D9F009750E54D47BA0F0A73, 18.11.2010

YILDIZ, Süleyman; **Türk ve Alman Toplumlarında Kültürel İlişkiler, İmgeler ve**

Medya, <http://www.millifolklor.com>, 12.02.2010

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: TUĞBA ELMACI

Doğum yeri ve yılı: Ankara, 1981

Yabancı Dil: İngilizce

Yüksek Lisans: 2006, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-Tv Anabilim Dalı

Lisans: 2003, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, TV ve Sinema Bölümü

Lise: 1998, Eşrefpaşa Lisesi

İş tecrübesi: Öğretim Görevlisi;5 yıl, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Yayımları: "Atenayım Öyleyse Varım" Cogito üç Aylık Düşünce Dergisi sayı:54 YKY,2008

"Türk Sineması'nda Kent ve Öteki", Akdeniz Sanat Dergisi, Mart 2010

"Belgeselde Çoğalan İmge, Buharlaşan Anlam", Belgesel Sinema Dergisi, 2010.