

sekans

sínema kùltürü dergísí

EYLÜL 2024 | Sayı e25



Cam Perde / Daha ve Sarmaşık / Cici
Jukti Takko Aar Gappo / Entr'acte
Sinema Eserlerinde Toplu Hak Yönetimi
Fırat Özeler Söyleşisi
Kapımızdaki Yabancılar

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi

Eylül 2024, Sayı e25, Ankara

© Sekans Sinema Grubu

Tüm Hakları Saklıdır.

Sekans Sinema Kùltürü Dergisi ve sekans.org içeriği,

Sekans Sinema Grubu ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

Editör

Gökhan Erkiğ

editor@sekans.org

Yayın Yönetmeni

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Kapak Düzenleme ve Tasarım

Cem Kayalığıl

cemkayaligil@sekans.org

Seda Usubütün

sedausubutun@sekans.org

Derya Şele

deryasele@sekans.org

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Web Uygulama

Ayhan Yılmaz

ayhanyilmaz@sekans.org

Kapak Fotoğrafı

Jukti, Takko Aar Gappo (Ritwik Ghatak, 1974)

Katkıda Bulunanlar

Gülşah Altuğ, Tutku Mavi Erkiğ, Gökhan Gökdoğan, Tarhan Gürhan, Süheyla Tolunay İşlek, Eda Güngör Korçak, İlker Mutlu, Ömer Yavuz Özaslan, Fatma Şahin, Doğu Şenkoy, Gül Yaşartürk

Bu elektronik dergi, bir Sekans Sinema Grubu ürünüdür.



Facebook:
[Sekans Sinema](#)

Instagram:
[@SekansSinema](#)

Twitter:
[@sekansinema](#)

E-posta:
info@sekans.org

Web:
<http://sekans.org>

İÇİNDEKİLER

ELEŞTİRİ

- Fikret Reyhan Sineması ve *Cam Perde*** 3
Cem Kayaligil

ÇÖZÜMLEME

- Yeni Dönem Türk Sinemasında İktidar ve Eril Tahakküm Meselesi: *Daha* ve *Sarmaşık* Filmlerinin Analizi** 10
Ömer Yavuz Özaslan

- Sinemasal Şehirler** 29
Eda Güngör Korçak

- Cici*: Alınlarımıza Yazılmış Yalnızlıklar** 36
Fatma Şahin

ANISINA

- Atları Artık Sevmemek** 43
İlker Mutlu

50 YAŞINDA

- Jukti, Takko Aar Gappo*** 50
Gökhan Gökdoğan

100 YAŞINDA

- Entr'acte*** 59
Gökhan Erkilic

DENEME

- Kaza Raporu -Olay Yeri Tutanağıdır-** 63
Tarhan Gürhan

TEMA

- Kapımızdaki Yabancılar: *Children of Men*, *Elysium* ve *Snowpiercier*'a Baumancı Bir Bakış** 70
Gül Yaşartürk

SÖYLEŞİ

- Fırat Özeler İle *Kavur* Filmi Üzerine** 90
Eda Güngör Korçak

BELGESEL

- Aralık Dışlı Kadınlar* İle Dünya Etrafında Hızlı Bir Tur** 96
Derya Şele

Madımak Katliamı Hafıza Merkezi ve Çok Kötü Bir Şey Oldu - 104
Madımak Katliamı ve Ötesi Üzerine Bir Film
Süheyla Tolunay İşlek

HUKUK

Avrupa Birliği Ve Türkiye İlişkileri Bağlamında Sinema 114
Eserlerinde Toplu Hak Yönetimi
Tutku Mavi Erkiç

SİNEMA KİTAPLIĞI

Alakalı Filmler (Hakan Bıçakcı, İletişim, 2023) 131
Süheyla Tolunay İşlek

SONSÖZ

Yayıncılık ve Sinema Üzerine Bir Örnek Üzerinden Notlar 137
Doğu Şenkoy

FİKRET REYHAN SİNEMASI VE *CAM PERDE*

Cem Kayalığıl

*Cam Perde***Senaryo ve Yönetmen:** Fikret Reyhan**Görüntü Yönetmeni:** Barış Aygen**Kurgu:** Fikret Reyhan**Sanat Yönetmeni:** Meral Aktan**Yapımcı:** Nizam Reyhan**Oyuncular:** Selen Kurtaran, Uğur Karabulut, Alper Çankaya,
Emrah Özdemir, Fatih Sönmez

2023 / 86' / Türkiye

Fikret Reyhan'ın bu filmi, sinemada gerçekçiliğin, illaki sinematografik bir şeyler yapılarak *kurulması* gereken bir şey olduğunu anlayabilmemiz için iyi bir örnek. İyi bir örnek, ama tersinden: *Cam Perde*, ne olmayınca neyin olmadığını iyi örnekliyor. Biraz biraz adı gibi. Camdan perde yapamazsınız veya (şeffaf) cam kullanarak bir şeyi perdeleyemezsiniz. Gerçekçilik iddiasındaki bir senaryoyu salt filmsel kayda almak da size doğrudan gerçekçi bir sinema filmi vermez. Buradaki mesele, özünde, bir filmin gerçekçilik niteliğini barındırıp barındırmamasında değil (sanki öyle diyormuşum gibi anlaşılacak olabilir, hayır dediğim başka şey). Mesele, bir *sinema* filminin (kesmeler ve montaj öğeleri barındırsa bile) bir görüntü kaydından fazlasını barındırmasının gerekliliği. Bunu atlayınca sonuç pek iyi olamıyor, hele ki hikâyenizde de özgün bir yön yoksa.

Reyhan filmografisinin ilk halkası olan *Sarı Sıcak* (2017) bu gerekliliği karşılıyordu. *Sarı Sıcak*'ta Adana-Mersin coğrafyasında geleneksel usulde tarla sebzeciliği yaparak geçim sağlamanın sosyal (belki, daha doğrusu, antropolojik) ve ekonomik boyutlarının zengin bir görünümü vardı: İşçileri nasıl bulursun, işçileri tarlaya nasıl taşırsın, tarlada nasıl bir işbölümü var, sepetler kamyonete nasıl

yüklenir, komisyoncuyla nasıl anlaşılır, borçlanma zinciri nasıl oluşur, borçtan kurtulman için sana nasıl bir teklif yapılabilir, geleneksel çiftçiliğin alternatifi nasıl bir şeydir, kestirme yoldan ve icabında gizlice para kazanmanın mekânizmaları o yörede nelerdir... **Reyhan** hiç de geri planda bırakmadan böyle şeylerin bir kaydını ortaya koyarken filmine *belgeleyicilik* kazandırmış oluyordu. Ama *Sarı Sıcak*'ı örneğin TRT için yapılmış bir çiftçi belgeselinden ayırıp bir sinema filmine (hem de gerçekçi bir sinema filmine) dönüştüren şey, en öncelikli olarak, baş karakter İbrahim'in böylesi bir düzendeki dramıydı. Daha net ifadeyle, bu düzendeki soğurulmuş hali ve arzuları, motivasyonları ve spontanlığıydı. İbrahim odaklı kurmacadaki inandırıcılık, zaten yeterince nitelikli olan belgeleyici-anlatısal düzenin üstüne bir kat çıkıp filmi, iyi anlamıyla "film gibi" kılıyordu. Ama isterdim ki kamera jestleri ve imge yaratımları birkaç taneyle sınırlı kalmasın, filmin mizansenlerini tayin edecek yoğunlukta olsun. (Arabadaki fahişeyi ima eden kamera kullanımı veya İbrahim'in yengesine duyduğu ilginin davranışsal göstergeleri gibi şeyleri kastediyorum.) O zaman *Sarı Sıcak* hakkında daha fazla düşünmeye de sebepim olurdu.



Fikret Reyhan'ın ayırt edici özelliği bir aile içindeki mesafeleri, yakınlıkları ve gerilimleri, mikro düzeyde, diyaloglar yoluyla aktarabilmesi. *Sarı Sıcak*'ta şöyle

böyle belli olan bu meziyet, yönetmenin sonraki filmi **Çatlak**'ın (2020) kurucu ögesi idi. Filmde yaşlı anne baba, bunların tahminen 20 - 35 yaş aralığındaki beş çocuğu, babanın felçli annesi (büyükanne), iki gelin, iki damat ve üç torun bir aile yemeği bahanesiyle toplanıyordu. Çocuklardan birinin kolayca kapatılamayacak büyüklükteki borcunun ailenin diğer üyeleri tarafından da sahiplenilip sahiplenilmeyeceği hikâyedeki asal çatışmayı oluşturuyordu. Filmi ilginç kılan şey, büyük karakter kadrosu içindeki ikili-üçlü birimlerdeki küçük hikâyelerin (yakınlık ve gerilimlerin) çeşitliliği idi: Evli çiftler, oğul ile baba, anne ile oğul, büyük kardeş ile küçük kardeş, yeğen ile dayı, damat ile kayınpeder, gelin ile kayınpeder, kayınbirader ile enişte, bacanaklar, gelinler... arasındaki türlü türlü durumların birbirine eklenmesi. Arka arkaya getirilen diyalogların kısa tutuldukları, tam tadında bırakıldıkları halleriyle açtıkları bu hikâye pencereleri (minyatürler şeklinde çıkar ortaklıkları ve çekememezlikler, laf sokmalar, birbirini idare etmeler) hem **Çatlak**'ın anlatısal temposunu yüksek tutuyor hem de filmin anlam katını kurucu işlevler görüyordu. Artı hanesine yazdığım bu senaryo öğelerinin karşındaysa, maalesef, kamera yönetimindeki gelişigüzelik vardı. **Sarı Sıcak**'ta belki tempoyu artırma etkisi yüzünden göz yumabileceğimiz *fazla serbest* kamera kullanımı **Çatlak**'ta görsel bir düzensizlik yaratıyor, senaryosundaki meziyetleri gölgede bırakıyordu.



Filmografisinin geneline baktığımızda (*Cam Perde* dâhil) **Reyhan**'ın plan seçimlerini ağırlıklı olarak aksiyona (karakterin beden hareketine) göre yaptığını görüyoruz. (**Çatlak**'ta buna *repliklerin* oradan oraya takibi de katılıyordu. Kötü anlamıyla “baş döndürücü” bir seyir deneyimiydi.) Yönetmen kesmesiz hareketli çekimleri tercih ediyor (açık bir aksiyon bulunsun bulunmasın) ama bunu yaparken kamera hareketi hızından yana titiz davranmıyor, kameradaki rotasızlığın, titreme ve sallantıların çok belirgin olmasından da galiba hiçbir rahatsızlık duymuyor. **Reyhan** bunlarla bir tanıklık estetiği inşa ettiğine inanıyor olabilir. Veleve ki böyle olsun, ben bu inancı paylaşamıyorum. Kurmaca sinemasında tanıklık, ancak *kendisi sorunsallaştırıldığında* estetik değer üretebilir. (Aslında fotoğraf ve resim sanatı için de benzer bir iddiada bulunulabilir. **Velázquez**'in “Las Meninas” tablosu bu noktada verilebilecek herhalde en klasik örnektir.) Böyle bir tanıklık estetiğinin inşası anlatısal içeriğe bağımlıdır; gösterme-göstermeme (kadraj-dekadraj) diyalektiğine, seyirciye “Bunu şimdi niye görüyorum/görmüyorum?” sorusunu sordurmaya dayanır. Öteki türüsünden, yani örneğin özensiz kalmasına göz yumulmuş kamera yönetiminden kendi başına bir sinema filmi çıkmaz. O salt *görsel kayıttır*. Günümüzde en iyi ihtimalle sosyal medyada bir geçerliliği olabilir, o da kısa tutulması koşuluyla. Bu değerlendirmeler ve genel saptamaların ardından *Cam Perde*'nin hikâyesine ve kusurlarına geçebiliriz.

Nesrin, 4-5 yaşlarındaki oğlu Tarık'ın babası Ömer'den boşanmış. Bir kafede çalışıyor ve patronu Selim ile sevgili (Selim de boşanmış, Tarık'tan daha büyük yaşta bir kızı var). Nesrin'in eski eşi Ömer hakkında, anlatı zamanının öncesindeki şiddet eylemleri yüzünden (bunlar arasında Selim'in burnunun kırılmasına yol açan bir kavga da varmış) uzaklaştırma kararı verilmiş. Ömer Nesrin'in evinin ve kafenin yakınına gelemiyor, oğlu Tarık'ı ancak Nesrin'in ablası ve eniştesinin evindeyken görebiliyor. *Cam Perde*'nin anlatısı, Ömer'in uzaklaştırma kararını ihlâl ederek kafeye gelmesi, hayatındaki yeni değişiklikleri Nesrin'e müjdelemesi (artık bir işi olabileceği); Nesrin'in Ömer'i soğuk karşılaması, yine de gelişmeleri olumlu bularak eski eşiyle birkaç dakika sohbet etmesi; durumdan belki fazlaca tedirgin olan kafedeki genç garsonun patronu Selim'i araması ve Selim'in de komiser arkadaşı Ahmet'e haber vermesi üzerine iki polis memurunun kafeye intikal etmesiyle başlıyor. Karakolda Ömer ve Nesrin'in ifadeleri alınıyor; Komiser Ahmet Nesrin'le senli benli, onu kolluyor, Nesrin'in Ömer'den şikâyetçi

olmamasını olumlu karşılamıyor. Mesele savcılığa taşınıyor, Ömer'e karşı dava açılacak. Hikâyenin akışında Nesrin'in hamile olduğunu ve Selim'le evlenmeyi planladığını öğreniyoruz. Onun, Ömer'le olan genel münasebetini olaysız tutmak; birbirlerine karışmadıkları, Selim'le Ömer arasındaki gerilimin tırmanmadığı ve Ömer'in çocukları Tarık'ı kısıtlı ama tutarlı biçimde görmeyi sürdürdüğü yeni bir hayat kurmak istediğini anlıyoruz. Ömer'in (ve onun ailesinin) tarafındaysa Nesrin'in Selim'le birlikteliği, Tarık'ın varlığı bahane edilerek tedirginlik ve tehdit algısı yaratıyor. Eski eş bunun etkisiyle ve Nesrin'in toleranslı halini de suistimal ederek gitgide daha sertleşen eylemlerde bulunuyor, Tarık'ı annesinden koparma güdüsüyle Nesrin'i ve çevresini daha çok zorlayan ve kendisine açılan davada aleyhine işleyecek şeyler yapıyor. Nesrin'i taciz ediyor ve ona darpsız şiddet uyguluyor (Selim'le de küfürleşiyorlar, kavga ediyorlar, çevredekiler onları hemen ayırıyor). Nesrin şiddete maruziyeti sonrasında bebeğini düşürme korkusu yaşıyor. Bundan bağımsız olarak (kendini şu durumda yeni bir annelik sürecine hazır hissetmeyerek) kürtaj olmayı düşünüyor. Yargı süreci ve Ömer'e verilebilecek olası cezalar Nesrin'in sevgilisi Selim'e yeterli görünmüyor. Film, Selim'in Ömer'e hukuk dışı ve kaba yoldan ders vermek istediğinin, bunun da Nesrin'e yaramayacağını ima edilmesiyle sonlanıyor.



Açık açık yazmalı: Bu senaryodaki temel sıkıntı dümdüz bir hikâye olarak kalması, bize yeni bir şey söylememesi (*Sarı Sıcak*'ta en azından çiftçilerin yaşamına odaklı, bu yaşamı içinden gören, içinden bilen bir bakış vardı), çeşitlilik veya derinlik içermemesi (*Çatlak*'ta en azından mikro hikâyelerin çokluğu vardı) ve sonuçta hiçbir yere varmaması. Filme adını veren "cam perde"yle belli ki sosyal ağın ve hukukun, Nesrin'de somutlanan kadın durumu ve dramının oluşum

koşullarını engellemekte yetersiz kaldığı imlenmek isteniyor. Ama bu zaten böyle bir filmin potansiyel seyircisi için ortak duyuda paylaşılan bir kanı; demek istediğim, söylemsel olarak bunda özgün bir şey yok (“kapitalizm emeği sömürüyor” demek ne kadar özgünse bu da o kadar). Nesrin’in bir şansı, onu -Nesrin’in kendi motivasyonlarına rağmen- Ömer’e karşı koruyan bir komiserin varlığı. Ne yazık ki bu, senaryoyu geliştirmek için bir şans olarak değerlendirilememiş. Komiser Ahmet, Nesrin’in tarafını tutan biz seyirciye azıcık rahat nefes aldırabildiğiyle kalıyor, gerisindeyse işte biliyoruz, *onun da yapabilecekleri bir yere kadar*: Ahmet’in şartları biraz olsun zorlamasının, biraz olsun farklı bir devlet memuru olarak davranmasının bir hikâyesi oluşmuyor. Burası işlenmeye değer görülüyor ve muhtemelen gerekçesi de bunu yapmanın Nesrin’in hikâyesini gölgede bırakacağı, bir yanıyla da filmin gerçekçiliğine halel getireceği zannı. Oysa Ahmet’in varlığı olmasa *Nesrin’in zaten bir hikâyesi yok* (hamileliği haricinde - oraya da geleceğim), Nesrin eski eşinin zorbalığına maruz kalan *herhangi* bir kadın. Dramanın temel ilkelerinden birisini (tip ve karakter farkını) bu noktada hatırlatmam mazur görülsün: Nesrin bir hikâye/film karakteri olacak ise onda, bildiğimiz ve deneyimlediğimiz yaşamdaki boşanmış ve şiddet gören kadınları *temsil etmekten* fazlası bulunmalı; onun bir farklılığı, bir aykırılığı olmalı ki ortaya bir *kurmaca* çıksın (ve sayesinde etik-estetik bir etki yaratılabilsin). Bunun bir yolu Ahmet’e hikâyede kurucu bir işlev yüklemek olabilirdi (Behzat Ç. polisiyesi türü bir fantezi beklediğim sanılmasın; Ahmet’in elinin kolunun bağlı kalmasının sözel düzeyde bırakılmayıp sinemasal yollarla gösterilmesi yeterli olurdu). **Fikret Reyhan** bu yoldan gitmemiş.

Bir diğer yol da Nesrin’in hamileliğinin ve kürtaj kararının senaryoda öne çıkartılması olabilirdi. **Cam Perde**’deki bu hikâye hattında da başka tür bir senaryo kususuyula karşılaşıyoruz. Nesrin’in bebek beklediği bize en baştan veriliyor, ama evlenmeyi düşündüğü Selim’in bundan haberdar olup olmadığına veya Selim’in bu durumu nasıl karşıladığına ilişkin bilgilerden uzun süre mahrum bırakılıyor. Doğal olarak seyirci varsayımımız da Nesrin’in hamileliğini Selim’den gizli tuttuğu oluyor ve buradan ayrı bir çatışmanın çıkacağı beklentisine kapılıyoruz. Ama hayır, meğer bu bir sır değilmiş! Her nedense Nesrin ile Selim hamilelik süreci takibiyle ilgili herhangi bir şey paylaşmazlarmış (benim aklıma hiç yatmadı). Selim’in bebeğin durumunu dert edişini ilk kez anlatının çok ileri bir bölümünde, Nesrin ancak düşük yapma riskiyle karşı karşıya kalınca görebiliyoruz. Bunun öncesinde

yer alan, ablası Selma'nın Nesrin'e kürtaj kararını Selim'le konuşarak vermesinin icap ettiğini söylediği mizansen de, dikkat edelim, Selim'in bebekle ilgili olarak neyi bilip neyi bilmediğini bize açık kılacak bir içeriğe sahip değil. Bu mizansenle sadece, Selim'in kürtaj kararından habersiz olduğunu öğrenebiliyoruz. Ama belki Selim'in Nesrin'in hamile olduğundan bile haberi yoktur? Nesrin hamileliğini sadece ablasıyla paylaşıyor ama bunu Selim'den sakladığını da ablasından gizliyor olamaz mı? Bunlar ne Nesrin'e ilişkin bilgimizle ne de anlatının bu noktaya kadarki kuruluşuyla tutarsız olacak olasılıklar. Oysa bir kez daha ifade etmeli, asıl bu olasılıkların değerlendirilmesinden özgün bir "Nesrin" yaratılabilirdi.

Bunlar olmayınca **Cam Perde**'nin Nesrini de, gerçekçilikle ilgili yaygın yanlış anlayışın aksine, hiç de gerçek birisi olamıyor. Onu tanıyamıyoruz, çünkü film bize Nesrin'i *Nesrin'e yabancılaşarak* merak edeceğimiz, dert edineceğimiz bir hikâye vermiyor (karşılaştırın: **Sarı Sıcak**'taki İbrahim). Bunun yerine zaten bildiğimiz şeyleri doğrulamaya yaslanıyor: Dünyamızda Nesrin'in durumunda birçok kadın var mı var. Oyuncularını gücendirmek istemem (sözüm doğrudan onlara değil) ama **Cam Perde**, çevremizden duyabileceğimiz veya sosyal medya paylaşımları/ifşaları yoluyla haberdar olabileceğimiz bir kadına şiddet vakasının canlandırılmış versiyonu mertebesinde kalıyor. Etik ve estetik yönden, televizyon ve dijital platformlar için yapılan, kolay tüketilir suç dramalarını hatırlatıyor. "Bu filmde anlatılanlar, gerçek ve yaşanmış olaylara dayanmaktadır." türünden bir uyarı *çermemesi* bizim açımızdan fark yaratmıyor.

YENİ DÖNEM TÜRK SİNEMASINDA İKTİDAR VE ERİL TAHAKKÜM MESELESİ: DAHA VE SARMAŞIK FİLMLERİNİN ANALİZİ¹

Ömer Yavuz Özaslan

Giriş

Yönetmenliğini **Onur Saylak**'ın yapmış olduğu *Daha* filmi ve yönetmen koltuğunda **Tolga Karaçelik**'in yer aldığı *Sarmaşık* filmleri anlatı yapıları, karakterleri ve kurgulanan atmosferleri ile içlerinde oluşturmuş oldukları iktidarları, güç ilişkilerini ve eril tahakküm gibi kavramların okunmasına olanak sağlamaktadır. **Han**'a (2020, s. 9) göre iktidarın oluşabilmesi, sadece oluşturulan direncin kırılmasıyla veya güce karşı zorla rıza gösterilmesiyle sınırlandırılmamaktadır. Temel olarak iktidarın baskıcı bir tutum sergilemesi beklenmemektedir. İktidarın gücü, onun sessizliğinde ve derinden hareket etmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda tarihsel süreç içerisinde iktidarı birçok farklı açıdan ele alan düşünürlerin birçoğunun iktidarı baskı ve güç ile değerlendirmeleri **Han**'ın bu görüşüyle örtüşmemektedir. İktidarın oluşumunda ve kabullenilmesinde etkili olan faktörler **Foucault**'ya göre sürekli olarak dolaşımda olması, yeni söylemler üretmesi, zevk pazarlaması, pozitif olması ve eğitsel yönü bulunması ile gerçekleşmektedir. İktidarın sürekli yayılım gösteren bir merci olarak her yerde olması ve sürekli olarak kendini yenileyen bir düzene sahip olduğuna değinilmektedir. (Foucault, 2005, s. 69-70 akt. Yılmaz, 2007, s. 16). **Foucault**'nun iktidarı tanımlamasında değinmiş olduğu pozitif yapı ön plana çıkmaktadır. İktidarın her yerde olmasıyla, kurduğu güç ilişkilerinin oluşturulduğu ağa dikkat çekilmektedir. Temel anlamda iktidarın varlığı söylemler ile oluşmakta ve karşıt söylemler karşısında yıkılmaktadır. Hegemonik iktidar modelinde ise yöneten sınıfın oluşturmuş olduğu ideolojiler ve fikirlerin tümü karşıt topluluklara

¹ Sekans Film Çözümlemesi Yarışması 2024 Birincisi

karşı kullanılır ve istenilen üstünlük kurulur. Kurulan bu hegemonya rıza temellidir. Gösterilen rıza karşısında ortak bir fikir ve kültürel yapının oluşması beklenir. Bu durum hegemonik yönetimin pekişmesinde etkili bir rol oynamaktadır (Gramsci, 1997, s. 28). Rızaya dayalı bu sistem içerisinde hoşgörü ve sağduyu temelinde bir topluluk üzerinde hegemonya kurmak isteyen kurumların üstünlüğü ön plana çıkmaktadır. Sivil ve politik toplum ayrımını yapan hegemonik düşünce içerisinde, rıza anlayışı sivil toplumu temsil ederken, baskının ve zorlamanın bulunduğu toplum düzeni ise politik toplum olarak algılanır. İktidarın erk bir yapısı içerisinde sunulması ve şekil almasında temel olarak toplumsal cinsiyet pratiklerinin sunduğu ve eril tahakküm tarafından üretilen, dolaşıma sokulan yapı neden olmaktadır. Kadının nesneleştirilmesi, erkek ve kadın bedeninin iki farklı şekilde ele alınması biyolojik farklılıkların temelinde inşa edilmiş ve sosyal yaşam içerisine bu şekilde sızması toplumsal cinsiyetin empoze ettiği gerçekliğin sunuluşudur. Bedenin bu sunuluşu ile algılanış biçimi değişmiş ve dışa vurulan biçimler aracılığıyla erkeksilik ve kadınsılık bedenin tahakkümü altına alınmıştır. Sosyal tahakkümün ilişkilerinin bedenselleşmesi eril tahakkümün yaratımıdır (Öztürk, 2012, s. 43). Modern toplumlar içerisinde de kendisini en aktif şekilde kullanan eril tahakküm, dolaşım ağıyla, kültürel zemini ve toplumsal pratikleri ile sembolik şiddetin uygulandığı bir paradigma oluşturmakta ve sürekli olarak yeniden üretilmektedir (Eren, 2016, s. 227). Sosyal yaşam içerisinde en çok kendisini hissettiren toplumsal cinsiyet kavramı, toplumların denetlenebilir bir mekanizma içerisinde, kontrol altında tutulabilmesi için ideolojik söylemler kullanılarak yeniden üretilmektedir. Kadınların eril yapıdaki iktidarın altında ikinci sınıf bir vatandaş gibi algılanmasında eril tahakkümün söylemleriyle şekillenen kadınların gücünün alınması durumu eril tahakkümün kapsayıcılığını arttırmaktadır (Erdem, 2019, s. 32).

Amaç ve Kapsam

Filmlerin analiz edilmesinde ve karakterlerin incelenmesinde ***Daha*** ve ***Sarmaşık*** filmlerindeki iktidar ilişkilerinin nasıl oluşturulduğuna, iktidarın kimler üzerinden sunulduğuna, kurulan sembolik ve biyo-iktidar modellerinin nasıl kurgulandığına, oluşturulan iktidar içerisinde kurulan güç ilişkilerine ve eril tahakkümün işleyiş pratiklerinin nasıl temsil edildiklerini okumak amaçlanmaktadır.

Türk sineması içerisinde farklı şekillerde sunulan eril tahakküm ve iktidar modelleri *Daha* ve *Sarmaşık* filmlerindeki temsiliyetleri üzerinden incelenecektir. İktidar kavramı içerisinde oluşturulan baskı, güç, otorite ve rıza temelli modellerin iktidarın oluşum süreçleri ve sürekliliğinin korunabilmesi için birçok alternatif tercih edilmektedir. Bunlar baskı ve ideolojik aygıtlar veya söylemler ile desteklenmektedir. İktidarın eril bir yapıda oluşmasını sağlayan eril tahakküm eril bir hegemonya oluşturmakta ve kadınları görsel bir imge olarak metalaştırmaktadır. Ele alınan bu kavramlar ışığında Türk sinemasında, iktidar modellerinin ve eril tahakkümün nasıl oluşturulduğu soruları ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda yapılan araştırmalar, tartışmalar ve yapılan literatür taraması çalışmanın kapsamını belirlemiştir.

İktidar Kavramına Genel Bakış

İktidar kavramının ortaya çıkışı uzun yıllar öncesine dayanmaktadır. İktidar üzerine yürütülen birçok tartışmada kaçınılmaz olan bazı kavramlar ortaya çıkmıştır. Bunlar devlet, şiddet, otorite ve güç gibi kavramlardır. İktidarı oluşturan topluluklar, ellerinde bulunan imkân ve öğretileri ile sıradan insanların bulunduğu ortamı aşacak güçteki insanlardan oluşmaktadır. Bu tür bir iktidar topluluğu bir şirketi yönetenler, devletin aygıtlarını yönetenler ya da bir orduyu yönetenler olabilmektedir. İktidarda bulunan yöneticiler bu yönetimi güç ilişkileri ile yapmaktadır. Onlara yardım eden akıl hocaları, danışmanları ve yönetici yardımcıları bulunmaktadır (Mills, 1974, s. 8). İktidarda bulunan yönetici sınıf bulunduğu konumun önemini kavrayıp ona göre bir tavır sergilemektedir. Bu bağlamda üst yapı güç ve otoritesini kullanarak alt yapı üzerindeki varlığını koruyabilmektedir. İktidarın bulunduğu konumdaki güç sayesinde, diğerlerinin üzerinde bir tahakküm kurar ve bu anlamda itaat edilmesini sağlamaktadır. Bir toplumda üst yapının kullandığı güç o toplumda kural belirleyici olmaktadır. Böylelikle toplumu idare etmekte ve daha baskılı bir şekilde yönetebilmektedir. Aynı zamanda güç ilişkileri ile toplumdaki bireylere dağılarak yaşamın her yerinde olduğu savunulmaktadır. Bu güç ilişkilerini kullanarak üretim ilişkilerinin de ilerleyişinde önemli rol almaktadır (Cengiz Ö. Y., 2021). Güç ilişkilerinin eşitsizliği her zaman bir iktidar ortaya çıkarmaktadır. Bu durum her ortamda bu şekilde gerçekleşmektedir. Özellikle üretim ilişkilerinde üretimi yapanın zorunlu olarak iktidara itaat etmesi gerekmektedir.

İktidar, öncelikle bir siyasi güç veya toplumların kaba kuvvet kullanılarak boyun eğdirildiği kurum ya da kurallılık ve şiddet kullanılarak oluşturulmuş bir hegemonya durumu değildir. Bu bağlamda tartışmalar yaratan iktidar kavramı farklı görüşlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır. **Foucault** iktidarı uygulanan ve olumlu bir şey olarak açıklamaktadır. Ona göre bir aracısı ve çıkarı yoktur. Bir gerçekliği vardır ve sürekli olarak üretmektedir. İktidar eşit olmayan ve sürekli devinen ilişkilerde kendini gösterir. Özellikle vurguladığı ise öznenin özgür olmadığı ve şiddete maruz kalarak itaate zorlandığı durumlarda iktidar ilişkilerinin kesinlikle oluşturulamamasıdır (Canpolat, 2005, s. 99-100). **Foucault** iktidarın söylemlerinde hem baskıladığını hem de ürettiğini belirtmektedir. İktidar ilişkileri ne alt ne üst yapılarda ortaya çıkar. Toplumsal yapının her alanında ortaya çıkabilmektedir. **Foucault**'ya göre iktidar söylemler ile kurulup karşı söylemler ile yıkılabilmektedir. **Foucault**'nun iktidar üzerine ortaya çıkardığı bir metafor olan Panoptikon yani Hapishane modelinde sunulduğu gibi iktidarın yapıcı gücü açıkça ortaya çıkmaktadır. Burada ortaya konan şey dünya siyaset sistemlerinde iktidarın birey odaklı değil, bireyin iktidar odaklı olmasıdır. Bütün toplumların dev bir Panoptikonda yani bir kulede olduğunu ileri süren **Foucault**, iktidarı bu anlamda toplumun asla göremediği şekilde kuleden gözetleyen ve kurallar koyan bir güçtür diye nitelendirmektedir (Özdel, 2012, s. 25). İktidarın görünmez olduğunu söyleyen **Foucault**, dev kulede gözetim yapan dev bir göz olarak görmektedir. Toplumun ise bu gözetmenin oluşturduğu hücrelerde, iletişim kuramadan bireyselleştikten söz eder. Bu kule aynı zamanda din unsuru olarak tanrısal bakışa da gönderme niteliğindedir.

İktidar ilişkilerini açıklarken **Gramsci**'nin hegemonya kavramından söz edilebilir. **Gramsci**, doğrudan baskının yerine rızaya dayalı baskının olduğunu, egemenliğin yalnız tahakkümle sürdürülemeyeceği kanaatinden yola çıkarak hegemonya kavramını şekillendirmiştir. Hegemonya siyasal bir iktidarın olduğu her ortamda ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda iktidarda oluşan bütün toplumlarda kendini göstermektedir. Direk olarak uygulanan baskının ve zorlamanın sivil toplumlarda ters bir karşılık almasıyla beraber **Gramsci**, yeni bir egemenlik anlayışı oluşturmaktadır. Hegemonya kavramı sayesinde iktidar, siyasal zeminin dışında toplumun her bölümüne yayılmıştır (Gramsci, Hapishane Defterleri, 1997, s. 28-29). Bu bağlamda iktidar, toplumu zorlayıcı ya da baskıcı bir yönetim ile değil aynı zamanda toplumlara yönlendiren ve rızaya dayalı eğiten

ahlaki bir yönetim tarzıdır. İktidar kendi içerisinde oluşturmuş olduğu güç ilişkileri ile düzenli bir yapıyı oluşturmaktadır. Bu durum içerisinde oluşturulan hegemonik iktidar modeli içerisinde, düzeni korumak ve gözle görülür bir tahakküm yaratmamak için sembolik bir iktidar oluşturmaktadır.

Dunç'a (2020, s. 387) göre, sembolik olan ile iktidar arasında önemli bir bağ vardır. Sembol kullanımı hem gücü destekleyici hem de onu uzun süreli koruması açısından önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda sembolik unsurlar iktidarın gücünün pekişmesi ve ileriye yönelik kalıtsal atılımlar yapmasına yardımcı olmaktadır. İktidarlara hep aynı sembolleri irdeleyerek aslında insanları itaat etmeye zorlamaktadır. Böylelikle bireye hissettirmeden onun duygularını ve tavırlarını yönlendirebilmektedir (2020, s. 387). Semboller iktidar ve toplum ya da birey arasında görünmez bir diyalog oluşmasını sağlamaktadır. İktidar bir kesime ulaşmak için bizzat bir söylemde bulunmadan onları kolayca harekete geçirebilecek bir sembol üretir ve bu sayede kitleye konuşmadan seslenmiş olmaktadır. Özgürlüğün olmadığı yerde iktidardan söz edilemeyeceğini dile getiren **Foucault**, öldüren ve haklarını elinden alan iktidar yerine üreten, yenileştiren ve pozitif güce sahip yeni bir iktidar modeli sunmaktadır. Bu modele biyo-iktidar adını vermektedir. Biyo-iktidar, rızaya dayalı ve özgürlükçü bir yapıyı öngörmektedir (Sargın, 2022, s. 152). İktidar ve özne ilişkisinin biyo-iktidar ile oluştuğunu söyleyen **Foucault**, iktidarın olmasını istediği öznenin, inşasında bu iktidar modelinin varlığına vurgu yapmaktadır. Biyo-iktidarın asıl amacı, kuralları, düzeni ve itaat etmeyi kendine göre uyarlayabilen bir birey yaratmaktır. Kapitalizm için önemli bir unsur olan biyo-iktidar gelişim için ihtiyaç duyulan özneleri desteklemektedir. Öznenin emek gücüne ve itaatkârlığına ihtiyaç duyan kapitalizmin asıl amacı insan bedeninin üretimde bulunmasıdır. Belli bir nüfusun ekonomik gücü oluşturması açısından biyo-iktidar önemli bir yere sahiptir (Yılmaz, 2007, s. 27). Özne üzerine yoğunlaşan biyo-iktidar, birey ile ilgili alternatifler oluşturmaktadır. Özgürlük ve baskının dışında bir taraf belirlemektedir. Böylelikle özneyi ilgilendiren durumlarda destekleyici bir tarafı da bulunmaktadır.

Eril Tahakküm ve İktidar İlişkisi

Eril tahakküm kavramı, temel anlamda erkek ve kadınlar arasında kurulan bağların ve bu bağlar arasındaki eşitsiz yapının sürekli olarak kendini yinelemesi

ve dolaşıma sokması olarak tanımlanabilir. Eril iktidar veya erkek egemenliği kavramlarından ayrılan eril tahakküm, toplumsal cinsiyet kodlarını ve bu kodların ataerkil alt yapısını kendisiyle özdeşleştirmiş ve bedeni kalıplaştırarak kendi merkezini oturtmuştur. Eril düzen içerisinde oluşturulan tahakküm, objektif bir yapı içerisinde olduğu düşüncesi ile hareket etmekte ve erkek merkezli yapı içerisinde kendi meşruluğunu ispatlama çabası içerisinde girmemektedir. Cinsiyetçi bir yaklaşım içerisinde eril tahakküm, kurulan toplumsal düzen içerisinde devam etmektedir (Bourdieu, 2015, s. 22). Bu bağlamda, toplumsal süreç içerisinde şekillenen, eril tahakkümün bedenselleşmesi ve bu durumun toplumsal bir düzlem içerisinde bilinçdışı tutulması, yeniden ve yeniden üretilmesi, sürecin tarihsel bir kalıba sokulmamasını sağlamış ve doğal bir süreç olarak benimsendiği algısı oluşturulmuştur.

Erkeklik ve kadınlık arasında, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin eril tahakküm tarafından sürekli olarak pompalanması, iki tür arasındaki iktidar ilişkilerini biçimlendiren emek, cinsel ilişkiler ve iktidar kavramları çerçevesinde sıralanmaktadır. Farklı yapıları ile aynı düzlem içerisinde işlerlik kazanan bu kavramlar ev, iş, güç, şiddet, yetki, evlilik, çocuk yetiştirme ve askerlik gibi bireylerin cinsel kimliklerine göre şekil almaktadır (Giddens, 2012, s. 510). Bu bağlamda, eril tahakküm toplumsal cinsiyet kodlarının, cinsiyetler içerisinde inşa ettiği yaşayış biçimleri içerisinde kurulan düzeni öznelleştirerek varlık gösterir. Eril tahakkümün varlığını toplumsal cinsiyet kodları üzerinde kurduğu baskı ile devam ettirmektedir. Bu baskı hiç durmaksızın kendisini yeniden üretmekte ve yaşamın her alanında dolaşıma sokulmaktadır. Sosyal ortamlarda, aile içerisinde, okullarda, kurum ve kuruluşlarda ve medyanın hemen hemen her alanında baskın bir güç oluşturarak düzenin devamlılığını sağlamaktadır (Kurtuluş, 2021, s. 19). Kabul gördüğü ve rıza gösterildiği sürece beden ve hareketler üzerinde tahakküm kurar. Eril aklın, toplumsal hareketliliğin merkezileşmesinde ve yönetiminde aktif rol aldığı sistem içerisinde karşılıklı kabullenme ile içselleştirilir. İktidarın elinde bulundurduğu ve ileri sürdüğü eril tahakküm, kullandığı teknikler ile toplumsal cinsiyet kalıplarını ve özünde cinselliği ele alan, kontrol eden, daraltan, sürekli olarak yenileyen, kurgulayan ve sınırlarını belirleyen ilişkilerin tamamını kapsamaktadır (Yüksel, 2021, s. 10).

Eril düzenin korunması ve evrensel bir dile sahip olabilmesi için eril tahakküm, doğal bir sürecin gerçekliği gibi sunduğu erkeğin, kadınlardan daha üstün olduğu

düşüncesini dayatmaktadır. Eril iktidarın söylemleri ile şekillenen kadın, geleneksel kodlar ile bütünlük sağlamış ve bu durum karşısında aşağılanmıştır. Böylelikle eril tahakküm beden ve toplumsal cinsiyet öğretileri üzerinde yeniden bütüncül bir yaklaşım sergilemiştir. Sınıfsal ayrımların ve toplumsal cinsiyetin birleşimi ile kendisini gösteren eril tahakküm, yeniden kurguladığı erkeklik ve kadınlık ilişkileri içerisinde bedeni temel alan bir hegemonya oluşturmaktadır (Açer, 2020, s. 767). Hiyerarşik bir eğri oluşturan eril tahakküm bu ayrımı cinsiyetler üzerinde oluşturmakta ve kadını topyekûn olarak eril otoriteye boyun eğdirmektedir. Bu itaatin doğal bir süreç içerisinde yaşandığını da sıfırdan kurgulamaktadır. Toplumsal yapılar içerisinde pekişerek yayılım gösteren bu itaat, toplumsal cinsiyet kodları ile üretilmektedir. Eril tahakkümün gücünü korumasındaki en büyük etken ise, oluşturulan bu tahakkümün uygulayıcısına gösterdiği iltimastan kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda hüküm sürene veya onun elinde bulundurduğu güce duyulan aşk, hüküm sürenin hükmetme arzusunu kamçulamaktadır (Bourdieu, 2015, s. 103).

Erkek otoritesine dayanan toplumsal örgütlenme düzeni içerisinde, zamana yayılan ve geçmişi çokta yakın bir geçmişe sahip olmayan hegemonik erkeklik, sürdürdüğü mücadele içerisinde değişimler yaşamış ve yaşamaya da devam etmektedir. Bu bağlamda iktidara sahip olan erkeklerin kullandıkları erkeklik imajlarını temsil etmekte ve kapsamlı bir tahakküm oluşturmaktadır. Bu imajların kullanımı ile hegemonik bir erkeklik yapısı oluşmakta, zaman ve mekânın sınırlarını aşarak değişik modeller ile sunulmaktadır.

Eril tahakküm sadece kadınlar üzerinde değil aynı zamanda erkekler üzerinde de bir baskı oluşturmaktadır. Eril iktidarın oluşumunda karşı koyma, yarışma, başarı hırsı, güç ve hedef gösterme erkeğin temel normları arasındadır. Bu ve buna benzer ifadeleri kendi bünyesine katamamış erkekler, yeterli kabul edilmemekte ve toplumsal cinsiyet kodlarına göre erkeklik kalıpları içerisinde yer alamamaktadırlar. Tam tersi bir bakışla, bu özelliklere sahip olan erkek ise iktidarın yanında yer almaktadır. Toplumsal hareketlenmeler ile farkındalığı artan kadınlar tarafından, zayıf düşürülebilirler (Eşitti, 2020, s. 135).

Kurulan bağlar ve dikte ettirilen düşünceler ile hegemonik erkeklik, eril tahakkümün dışladığı kadınlara karşı ortak bir yapı içerisinde onları önemli konumlardan uzaklaştırmış; zorlayıcı, aşağı ve en alt kademe işler sunarak onları baskılamıştır. İktidar alanı, kurduğu güç ilişkileri ile toplumsal cinsiyeti eril

tahakküm altında düzenlemektedir. Eril tahakküm altında sergilenen ve seçtiği kurbanlarca fark edilmeyen sembolik şiddet veya naif şiddet, sürekli olarak eril tahakkümü empoze etmekte ve yeniden üreterek ona karşı katlanılabilir bir zemin hazırlamaktadır (Bourdieu, 2015, s. 12). Bu zemin içerisinde algı yönetimi, eylemlerin kontrol altında tutulması ve sonuçlarının hesaplanması gibi unsurlar habitusların etrafında şekillenmektedir (Bourdieu, 2015, s. 34). En büyük etkilerini, eril tahakkümü kabullenmiş veya bu konuda meyilli olan kadınlara karşı kullanmakta ve çizdiği sınırlara onları hapsederek göstermiş olduğu sembolik şiddeti uygulamaktadır (Bourdieu, 2015, s. 51). Eril tahakküm içerisinde uygulanan bu eril yapıdaki şiddet belirli bir hiyerarşik eğri oluşturmakta ve güçlü olanın kazanabileceği davranışların tümünü oluşturmaktadır. Eril şiddetin temel uygulanış nedeni olarak gösterilen toplumsal kurallar, ahlaki değerlerin sürdürülebilirliği için uygulanan disipline edici şiddetin ortaya çıkması olarak gösterilmektedir. Sembolik şiddetin uygulandığı taraf sadece kadınlar değil aynı zamanda erkeklerdir. Lakin uygulayıcı etken bireyin kendisidir. Bu durum kadınlara gösterilen şiddet ile bir bütünlük sağlamak ve erkeğin iktidarla olan ilişkisinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Bunun yanı sıra kurulan iktidarın benimsenmesi içinde uygulanırken sadece kadınlar baz alınmayarak erkeklerin birbirlerinin iktidarlarını kabul etmesi için de sembolik şiddet tesir edilir (Karaca, 2020, s. 412).

Eril tahakkümün oluşmasında kullanılan toplumsal cinsiyet normlarının, eril bir gözle sunulması, doğal bir döngü olarak yansıtılması ve fizyolojik yapıları nedeniyle bedenlerin, cinsiyetlerin ve cinselliğin yansıması olarak iktidarı erk bir yapıda şekillendirmiştir. Kendi içerisinde iktidar olan erkeğin ve herhangi bir iktidarı bulunmayan erkeklere yönelik hazırlanmış kademeli bir iktidar ilişkisini oluşturan eril tahakküm, aile bireyleri üzerinde başlayarak kamusal ve özel alanlar arasında dolaşımındadır. Bu dolaşımın özgürlüğü toplumsal cinsiyet kodlarının yayımı ve benimsenmesi aracılığıyla sosyal bir zemin oluşturmuş ve kabul görmüştür. Süreç içerisinde kadınlar algılanabilen birer nesneye dönüştürülmüştür. **Bourdieu**'ya (2015, s. 28) göre, erkek bedeni üzerinden inşa edilen eril tahakküm, temelde erkek bedeni içerisindeki kadınsı korkulardan ortaya çıkmakta ve bastırılmadığı takdirde ise dışa vurulmaktadır.

Daha Filminin Analizi

Onur Saylak *Daha* filmi ile ilk defa yönetmen koltuğuna oturmuştur. Filmin yapımcılığını **Kerem Çatay** üstlenmiştir. Başrollerde **Hayat Van Eck**, **Tuğba Büyüküstün** ve **Ahmet Mümtaz Taylan** yer almaktadır. Film 2017 yılında vizyona girmiş ve 1 saat 55 dakikadan oluşmaktadır. Gaza karakterinin etrafında gelişen olaylar belirli bir düzlem oluşturmakta ve babası Ahad ile arasındaki bağa dikkat çekilmektedir. Film genel itibari ile Gaza'nın Ahad'laşma süreci olarak da nitelendirilebilir. Gaza'nın etrafında gelişen olaylar ve yan karakterlerin etkisi filmin atmosferine gerçekçilik kazandırılmıştır.



Filmin ana karakteri olan Gaza, 14 yaşında lise sınavına hazırlanmakta ve babasıyla bir sahil kasabasında yaşamaktadır. Yaşadığı bu yerden ayrılmak ve kendisine yeni bir hayat kurmak isteyen Gaza için işler istediği gibi gitmez. Babasının ona çizdiği yola girmesi istenmektedir. İnsan kaçakçılığı yapan Ahad, bu yolda oğlu ile birlikte ilerlemek istemekte ve ona karşı baskı uygulamaktadır. Kurduğu bağlantılar ile işleri aksamayan Ahad, bu sürecin nasıl işlediğini Gaza'ya öğretmeyi hedeflemektedir. Ahad'ın hırsları ve sert tavrı çerçevesinde, Gaza kazanmış olduğu fen lisesine gitmeyi arzulasa da babasının iş ortakları tarafından geri çevrilir. Ahad'ın insani hırslar içerisinde yok olan kişiliği, taşımış olduğu mültecilere, iş ortaklarına hatta kendi kanı olan oğlu Gaza'ya kadar duygusuzluğu ve acımasızlıklarıyla yansımaktadır. Babasının taşıdığı mülteci kadınlardan birine tecavüz etmesine şahit olan Gaza düzene ve babasına karşı yabancılaşmaya başlamıştır. Bu durum içerisinde henüz çocuk olan ve hayallerini Gaza'ya anlatan bir mülteci çocuk da can vermiştir. Babasının bir çuval taşır gibi kaldırıp götürdüğü çocuğun gömülüşünü izleyen Gaza, geceleri altına kaçırılmaktadır. Hayallerinin babası tarafından hapsedilmesi ve gerçek manada hapiste geçirdiği süreç içerisinde

dönüşüm geçiren Gaza, Ahad ile yüzleşir. Ahad'ın iş ortaklarıyla yaşadığı sorunlar ve taşıdığı göçmenlere uyguladığı muamele onun sonunu hazırlamıştır. Babasını toprağa gömen Gaza, onun kurmuş olduğu ilişkileri devralarak Ahad'laşma sürecini tamamlamıştır.

Film, **Onur Saylak**'ın ilk filmi olma özelliği taşıması sebebiyle, yönetmenin sinemaya bakış açısının anlaşılması ve üstüne eğildiği tema ile toplumsal düzlem içerisindeki yerinin anlaşılması açısından önem arz etmektedir. Toplumsal olayların sinema filmleri üzerindeki etkisi, sinema tarihi boyunca ağırlık kazanan ve yönetmenlerin kayıtsız kalamadığı bir durumdur. Toplumsal bir gerçeklik sunan film teması, anlatı yapısı ve öykü eğrisi ile iktidar ve eril tahakküm kavramları çerçevesinde okunabilmektedir. Film, Gaza karakterinin dış ses anlatımı ile başlamaktadır. Hikâyesini anlatacağını ve anlattıktan sonra unutacağını söyleyen Gaza'nın '*Benim adım Gaza. Ben dünyanın en önemli adamının oğluyum.*' cümlesi, Gaza'nın babasını konumlandığı yer hakkında bilgi vermektedir. Bu cümle ile babasını yüksek bir yerde konumlandığı ve ona karşı rızaya dayalı bir hegemonya altında olduğu söylenebilmektedir. Bu sahnenin hemen ardından ekranda '*İnsanın kullandığı ilk alet, başka bir insandır.*' cümlesi yer almaktadır. Makalenin birinci bölümünde değinilen, iktidarın baskıcı ve şiddet temelli algılanışı içerisinde kurulan hegemonya durumuna ve kurulan tahakküm ile bireylerin boyun eğdirilerek üretim ilişkileri içerisine alındığına gönderme yaptığı düşünülebilmektedir.

İnsan kaçakçılığı yapan Ahad, yanından ayırmadığı Gaza ile mültecileri almaya gider. Mültecilerin kamyonu yüklendiği sırada, bu işin içerisinde olan Osman'la konuşan Ahad, insan kaçakçılığındaki tüm süreçlerin, araya kimseyi sokmadan onların tekeli haline gelmesini istediğini dile getirir. Bilmediği işi yapmayacağını dile getiren Ahad, kurmuş olduğu güç ilişkilerinin önemli olduğunu dile getirir. Kendi düzeni içerisinde iktidarı temsil eden Ahad, kurmuş olduğu güç ilişkileri ile bu işin sorunsuz bir şekilde işlediğini söyler. **Foucault**'ya göre iktidar her yerdedir. Bu durum, film içerisinde de gözlemlenebilmektedir. Ahad yapmış olduğu iş içerisinde iktidarı temsil etmektedir. Ahad'ın yapmış olduğu işin biyo-iktidar içerisinde tanımlaması da yapılabilmektedir. Birey özne konumuna getirilerek kapitalizmin ihtiyaç duyduğu emek gücü ve itaatkârlık, insan bedeninin de kapitalist üretim ilişkileri içerisine dâhil edilmesi örneği ile sunulmuştur. Mültecilerin yerin altında bir depoda bekletilmesi ve insani şartların hepsinden

yoksun bırakılması dikkat çekmektedir. Bu bağlamda üst yapı (Ahad ve Gaza) güç ve otoritesini kullanarak alt yapı (mülteciler) üzerindeki varlığını koruyabilmektedir. Metafor olarak verilen bu mekân kullanımını içerisinde sınıfsal bir farklılık verilirken aynı zamanda yöneten ve yönetilen arasındaki ilişkiye de dikkat çekilmektedir.

Ahad, Gaza'yla birlikte mülteciler için yemek hazırlarken Gaza'nın öğretmeniyle arasında geçen diyalogu anlatmaya başlar. Gaza'ya okul için Kandalı'dan ayrılmasına gerek olmadığını, çünkü onu seven bir babası olduğunu ve bu işte ortak olacaklarını söyler. Gaza'nın ensesinden tutan Ahad, ona söylediklerini tekrarlamasını söyler. Burada geçen diyaloglar ile **Gramsci**'nin söz ettiği şey, yöneten sınıfın oluşturmuş olduğu ideoloji ve fikirlerin tümü (bu durumda Ahad'ın fikri) karşıt topluluklara karşı kullanılır ve istenilen üstünlük kurulur (Gaza'nın üzerinde kurulur). Gaza'nın göstermiş olduğu bu rıza karşısında ortak bir fikir oluşmaktadır. Gaza'nın üzerinde kurulan hegemonik yapı aktarılır.

Ahad'ın kamyoneti sürdüğü esnada jandarmayla karşılaşması, jandarmanın karşısında el pençe durması ve başının eğik olması, onun kendi yaşamı içerisinde iktidar olmasının, devletin baskı aygıtı olan kolluk kuvvetlerinin yanında bir değerinin olmadığı göstermektedir. Böylelikle Ahad'ın kendisinden daha büyük bir yapıya hizmet eden kurum veya bireylerin iktidarını kabul ettiği görülür. Eril tahakkümün kadınlara yönelik uyguladığı sembolik şiddet, bu sahne içerisinde iki erkek arasında geçmektedir. Erkeklerin birbirlerinin iktidarlarını kabul etmesi için de sembolik şiddet tesir edilir. Eril tahakküm içerisinde uygulanan bu eril yapıdaki şiddet aynı Ahad ve jandarma personeli arasındaki gibi belirli bir hiyerarşik eğri oluşturmakta ve güçlü olanın kazanabileceği davranışların tümünü oluşturmaktadır. Böylelikle gösterilen bu sahne içerisinde eril tahakkümün göstermiş olduğu sembolik şiddet film özelinde anlam kazanmaktadır.

Mülteciler arasında çıkan kavga ile Ahad olaya el koyarak onlara karşı sözlü şiddet uygulamakta ve kural koyucunun kendisi olduğunu hatırlatmaktadır. Mülteciler üzerinde kurulan hegemonyanın devamlılığının sağlanabilmesi adına, onlar üzerinde baskı uygulayan Ahad'ın yönlendirici bir üstünlük kurduğu görülmektedir. Böylelikle Ahad'ın egemen gücün kendisi olması nedeniyle duruma el koyduğu görülür. Bu durumun yaşanması üzerine Ahad, Gaza'ya '*Evini terk edenlerin başına bunlar gelir, görüyor musun?*' diyerek, tekrardan kendi fikrini ve ideolojisini Gaza'ya empoze etmeye çalışmaktadır. Sembolik iktidarın, hep aynı

sembolleri irdeleyerek aslında insanları itaat etmeye zorlaması, film içerisinde de Ahad'ın Gaza'ya verdiği öğütler ve nasihatlerle kendi iktidarının kabul edilmesini istediği gerçekliğini sunduğu görülmektedir. Ahad gözüne kestirmiş olduğu bir mülteci kadını depodan çıkararak zorla eve getirir ve tecavüz eder. Burada yaşanan durum, iktidarın elinde bulundurduğu ve ileri sürdüğü eril tahakküm, toplumsal cinsiyet kalıplarını ve özünde cinselliği ele alan, kontrol eden erkeğin kadına olan bakışını aktarmaktadır. Ahad'ın fikrini dahi sormadan zorla sahip olduğu kadın, iktidarın eril bir yapıda olması ve eril tahakkümün eril bir hegemonya oluşturması nedeniyle, kadınların görsel bir imge olarak metalaştırıldığı ve toplumsal cinsiyet kodlarının aracılığıyla erkeğe hizmet etmesi ve onun gücünü kabul etmesi gerektiği düşüncesi çerçevesinde bütünlük kazanmaktadır. Eril tahakkümün, kadın ve erkekler arasındaki bedensel ayrımı yapması, erkeklerin bilinçaltında yatan hükmetme güdüsüne gönderme yapmaktadır. Bu nedenle Ahad, istediğini zorla da olsa almıştır. Bütün bunlar yaşanırken Gaza'nın havalandırmayı açmaması üzerine tecavüze uğrayan kadının oğlu hayatını kaybeder ve Ahad tarafından gömülür.

İkinci tur mülteci grubu gelmiştir. Ahad'ın bu gruba anlatması gereken kuralları bu sefer Gaza anlatmaktadır. Bu durum, Gaza'nın yavaş yavaş içerisinde bulunduğu iktidar ile uyumunun arttığına ve tam bir rıza esasına dayanarak hegemonyanın kabul edildiğine işaret etmektedir. Film içerisinde kullanılan kadın karakterler belirli ortak özellikler ile resmedilmektedir. Babası tarafından bir hayat kadınının yanına götürülen Gaza'nın o kadınla birlikte olması beklenmektedir. Oradan çıkan Gaza, babasının 'Nasıldı?' sorusuna verdiği 'İyi' yanıtıyla film içerisinde ilk defa babası tarafından takdir edilmektedir. Erkeklik ve kadınlık arasındaki toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin eril tahakküm tarafından sürekli olarak pompalanması, toplumsal cinsiyet kodlarının aktarımıyla ve babasının Gaza'yı tebrik ettiği tek noktanın bir kadınla birlikte olduğu düşüncesiyle gerçekleşmektedir. Burada Ahad, sessiz ve derinden ilerleyen eril tahakkümün üretmiş olduğu normları Gaza'ya aktarmaktadır. Ahad'ın pavyonda olduğu esnada jandarma personeli olan Yadigar da orada arkadaşları ve oğluyla birlikte. Eril tahakkümün varlığını toplumsal cinsiyet kodları üzerinde kurduğu baskı ile devam ettirmektedir. Bu baskı neticesinde sosyal ortamlarda, aile içerisinde, okullarda, kurum ve kuruluşlarda hemen hemen her alanında baskın bir güç olan eril tahakkümün öğretileri nesilden nesle, tıpkı Yadigar ve oğlu örneğinde ya da Ahad ve Gaza

örneğinde olduğu gibi aktarılmaktadır. Ahad güç ilişkilerini koruyabilmek için Yadigar'ın ondan talep ettiği her şeyi gerçekleştirmek zorunda olduğunu bilmektedir. Gaza'nın yakın bir ilişki kurduğu mülteci kadın Ahra, Ahad tarafından Yadigar'a sunulmuştur. Gaza durumu fark etmiş ve olayı sonlandırmak isterken babası tarafından engellenir. Gaza'ya karşı öfke duyan Ahad, insan kaçakçılığının bu kadar kolay yapılmasında kurulan güç ilişkilerinin öneminden bahseder. Ahra karakterinin hayallerine olan yolculuğunda hayata kurt gibi tutunduğunu ve bu yolda kendinden vazgeçtiğini Gaza'ya anlatır. Eril iktidarın söylemleri ile şekillenen kadınların temsili burada Ahra özelinde aktarılmaktadır. Bu durum, eril tahakkümün geleneksel kodlar ile bütünlük sağlayarak kadınların bir meta haline getirilip nasıl aşağılandıklarını göstermektedir.

Babasıyla kavga eden Gaza ona İstanbul'daki okulu kazandığını ve gideceğini söyler. Yediği dayakların izini taşıyan Gaza ilk defa babasına karşı tepki göstermiştir. Otobüse binen Gaza İstanbul'a doğru giderken, Ahad elinde bulundurduğu güç ilişkilerini kullanarak Gaza'yı otobüsten indirtip hapse attırır. **Foucault**'un deliler olarak tanımladığı bireylerin ıslahı için devletin kurumlarının olduğunu ve bu kurumlar aracılığıyla tekrardan topluma kazandırıldıkları şablon burada Gaza özelinde aktarılmaktadır. Babası tarafından terbiye edilmek üzere hapisanede bırakılan Gaza, tam bir dönüşüm yaşamıştır. Ahad'ın Gaza üzerinde, söylemleri ile oluşan iktidarı bu sefer Gaza'nın karşıt söylemleri doğrultusunda yıkılmaktadır. Dengelerin değiştiği filmde güç ilişkileri de değişmektedir. Ahad'ın herkese karşı göstermiş olduğu şiddet, otorite ve güç el değiştirmektedir. Gaza güç ilişkilerini kendi eline alarak babasına karşı kullanmaktadır. Harmin'e işin neden aksadığı yönünde bağırarak Ahad, Harmin tarafından öldürülmüş ve Gaza tarafından kurulan güç ilişkileri ile Ahad'ın iktidarı karşıt söylemler ışığında yıkılmıştır. Son olarak Gaza, yaptığı iş içerisinde tanrı olmayı planlamış ve en iyisini yapacağını dış ses aracılığı ile dile getirmiştir. Mültecilerin kaldığı depo içerisine kameralar yerleştirmiş ve onları anbean izlemiştir. Bu durum **Foucault**'un iktidar üzerine ortaya çıkardığı hapisane modeline (panoptikon) bir gönderme yapmaktadır. Gaza Ahadlaşma sürecini tamamlamış ve kurmuş olduğu iktidar içerisinde asla görülmeyen tanrısal bir bakış ile kurallar koyan, cezalar veren bir güç olarak kendisini tanrısallaştırmıştır.

Sarmaşık Filminin Analizi

Yönetmenliğini ve senaristliğini **Tolga Karaçelik**'in üstlendiği filmin başrollerinde **Nadir Sarıbacak**, **Hakan Karsak** ve **Kadir Çermik** yer almaktadır. Film 2015 yılında vizyona girmiş ve 1 saat 44 dakikadan oluşmaktadır. Film, bir armatörün iflası sonra deniz hukukuna son derece sadık olan kaptanın otoriter tavrı etrafında derinleşmektedir. Beş gemici ve bir kaptanın arasındaki hiyerarşik mücadelesini gerçekçi bir tavırla sunmaktadır.



Sarmaşık gemisi Angola'ya gitmek üzere sefere çıkar. Sefer sırasında armatör iflas eder ve izini kaybettirir. Gemi Mısır'a yaklaştığında limanın ödemesinin yapılmadığı ve geminin üzerine haciz geldiği söylenir. Geminin kaptanı olan Beybaba'dan gemiyi kimsenin olmadığı bir bölgeye demirlemesi istenir. Geminin mürettebatından sadece olası bir durumda gemiyi hareket ettirebilecek sayıda kişinin kalıp diğerlerinin tahliyesine karar verilir. Geminin kaptanı Beybaba, makedede Kürt, mutfakta Nadir, gemici olarak Alper ve Cenk ve son olarak usta gemici İsmail gemide kalır. Huzursuz ve uzun bir bekleyişe giren bu kaptan ve beş gemici bir güç mücadelesinin içine girer. 120 gün sürecek olan bu hikâyede yiyecek-içecek kıtlığı ve belirsizlikle devam eden bir çabalama başlar.

Film oldukça güçlü sembol ve metaforlar barındırmaktadır. Hiyerarşik düzen, iktidar ve toplumsal statü gibi kavramlar altı karakter üzerinden verilmektedir. En küçük toplulukların bile içerisinde barındırdığı bir iktidar ve hiyerarşik düzen bulunmaktadır. Filmi üç bölümde işleyen **Tolga Karaçelik**, her bir bölümü İngiliz şair **Samuel Taylor Coleridge**'ın *Yaşlı Gemici* şiirinden dizelerle başlatmaktadır. Filmin başlangıcında altı karakterin geçmişlerinden kesitler görmekteyiz. Bu

karakterlerin gemiye gelmek için bir bahane ve sebepleri vardır. Öncelikle Nadir karakterini işsizlik sıkıntısı çeken, psikolojik olarak çökmüş bir kişi olarak görmekteyiz. Gemiye bir umut ışığı olarak görmektedir. Cenk yüzü yara içinde yatar vaziyette karşımıza çıkmaktadır. Uyuşturucu bağımlısı olan Cenk, sahtekarlık ve hırsızlık yaptığı gerekçesiyle işinden ayrılmış ve sığınacak bir yeri dahi yoktur. Gemiye sığınacak bir yer ve ortadan yok olmak için kullanılmaktadır. İsmail camide namaz kılarken karşımıza çıkmaktadır. İnançlı, itaatkâr ve değerlerine önem veren dindar kişiliği temsil etmektedir. Ekonomik sorunları olan, bu nedenle gemiye gelen İsmail, ruhsal bunalımını dine dayanarak çözmeye çalışmaktadır. Bir taksi şoförü olan Alper, uyuşturucu bağımlısı ve bulunduğu her durumu idare edebilen bir karakterdir. Sakin tavırlarıyla normal insan modelinde diyebileceğimiz Alper, işlerinin bozulması ile birlikte gemiye gelenler arasındadır. Bir gece kulübünde görünen Kürt'ün kapıda bodyguardlık yaptığı anlaşılmaktadır. Hiçbir sahnede konuşmayan, sakin, iri yapılı bir karakterdir. Gerçek ismi bilinmeyen Kürt'ün hikâyesi bilinmemekle birlikte filmdeki akıbeti de belirsiz kalmaktadır. Otoriter yapıyı temsil eden Beybaba, bir meyhanede ciddi bir surat ifadesiyle içki içerken görünmektedir. Tek başına içmekte olan Beybaba, otoriteyi tek başına oluşturduğunu anımsatmaktadır. Bu karakter ile filmde otoriter bir kimlik olarak karakterler üzerindeki baskı ile gerginlik arttırılmıştır.

Filmde iktidar ve güç, gemi metaforu kullanılarak verilmektedir. Gemi Türk sinemasında da çoğunlukla gördüğümüz gibi bir hapishaneyi, bir kapalı düzeni temsil etmektedir. Filmde gemi metaforu, sınırları belli olan, gelenek ve kültürü belli ve gemide bulunan herkesin ortak bir çabasının olması bir devletin bulunduğu konumu ifade etmektedir. Otorite nasıl bir iktidara bağlı ilerliyorsa gemiyi de yöneten bir kaptan bulunmaktadır. Filmdeki gemi, **Foucault**'un panoptikonuna örnek olarak gösterilebilmektedir. Hapishane diye de adlandırılan bu modelde gözetim altında olan alt sınıf aynı zamanda denetim ile cezalandırılmaktadır. Cenk ve Alper'in ahlaki kurallara aykırı davranışlarından sonra Beybaba'nın İsmail ile onlara ceza uygulatması bu modeli doğrulamaktadır. Bir diğer metafor Kürt karakteri üzerinden verilmektedir. Kürt film boyunca hiç konuşmaz ve devamında hayalet olarak kaybolur. Bir adı olmayan Kürt'ün bir dili ve dini de yoktur. Sessiz olan karakter aynı zaman da güçlü ve bireysel tartışmalarda bulunmamaktadır. Toplumsal bir kesimi temsil eden Kürt, belirli bir dönem dil konusunun yasaklandığı döneme göndermeler yapmaktadır. Genellikle İsmail'in yanında

bulunan ve iktidarı destekleyen Kürt, dindar kesimi destekler niteliktedir. Kürt ortadan kaybolduktan sonra dengeler değişir ve iktidar gerilemeye geçer.

Filmin ilerleyen bölümünde Nadir haberlerde ailesinin kaldığı evin yıkılacağını öğrenmesi üzerine ödeme alamadığı gemiden ayrılmak istemesi üzerine Beybaba'ya gider. Nadir otorite karşısında çekingen ve kafası yerde durmaktadır. Otorite sahibi Beybaya, Nadir'i devletin kimseyi dışarda bırakmayacağına inandırmasıyla bu fikrinden vazgeçirir. Nadir toplumun boyun eğen kısmını temsil etmektedir. Böylelikle de Beybaba'nın sözüne itiraz etmez. Toplumun belli bir kesiminin de otorite karşısında savunmasız olması nedeniyle boyun eğişleri gösterilmektedir. Geminin hacizli olduğu öğrenildikten sonra boşaltılması ile kalan altı kişi, başlarda yatarak para kazanacakları fikri cazip gelse de daha sonra biten yiyecek ve içecek sıkıntısı ile birlikte tek mekânda aynı yüzlerle kalmanın psikolojik gerçekliği ile yüzleşirler. Bu gergin ortamda yönetimde yardımcı olması adına İsmail'e görev veren Beybaba, Cenk, Alper ve Kürt için gözünün tutmadığını ve ne olursa olsun idare etmesi gerektiği ile ilgili İsmail'e direktifler verir. Üstünden emri alan dindar İsmail, kurallara uymadıkları için Cenk ve Alper'e baskı ve ceza uygular. Fakat hiyerarşik ortama karşı gelen Cenk, İsmail ile zıtlaşır. İsmail günümüzde de görebileceğimiz gibi bu tavrı ile gücün yanında yer alarak altı ezme eğiliminde bulunur. Seyir halindeki gemide yöneten ve yönetilenler arasında katı bir bölme vardır. Alt ve üstlerin birbiri ile iletişime dahi geçmediği katı bir hiyerarşik düzen görünmektedir.

Filmin ilk bölümünde Beybaba'nın geldiği yerde herkesin ayağa kalması ve üstlerin alttakilerden birini yanına çağırıp konuşması bize katı bir hiyerarşinin varlığını bildirir. Fakat geminin durması ile iktidar koltuğunda oturan Beybaba'nın anlamını yitirmesine yol açar. Böylelikle sıkışan iktidarın bencilleştiği Beybaba karakteri ile verilmektedir. Düşen otoritesini ayakta tutmak için çaba sarfeder. Ayakta durmasına engel olan Cenk karakterini sert bir dille durdurmaya çalışması da sarsılan otoritesinin son demleridir. Gücünü geri kazanmak adına mürettebata küfür ve aşağılamalarda bulunur. Yanına çekmeye çalıştığı yandaşlar ile istediğine ulaşamaz ve şiddete başvurur. İç politikada sert, kaba ve zorlayıcı olsa da dış politikada aciz ve çaresiz kalır. Filmin son bölümünde Nadir karakterinin yaşanan hiyerarşik karışıklık ve psikolojik baskıdan yılmış, intihar girişiminde bulunduğunu görürüz. Aslında Nadir karakteri üzerinden yönetmen, yoksul kesimin yaşadığı çaresizliği ve kaosa karşı koyamadığı için bunalıma girdiğini

vermiştir. Sürekli olarak iktidarı desteklemese de karşı da çıkamayan Alper'in, filmin sonlarında birlik olmayı teklif etmesi ile çaresizliği görünür. Asıl olarak Alper, günümüz genç kesimine örnek olarak gösterilebilir. Farkında olup hala bir şey yapmaz ve sefasına devam eder. Film boyunca anarşistlik ve iktidara karşı gelen Cenk, İsmail'in elindeki ilaç odasının anahtarını almak için çabalar. Sonunda anahtara ulaşır ve uyuşturucu almaya devam eder. Cenk iktidarın çıkarıcılığını İsmail'e kabul ettirmeye çalışırken '*Beybaba parasını aldı biz sürünüyoruz.*' söyleminde, iktidarın sömürgeci yapısına vurgu yapmıştır. Cenk, çıkardığı küçük çaplı isyan ile ortalığı iyice kaosa çevirmiştir. Kontrolsüz tavırları ile diğerlerinin de psikolojik bir sürüncemeye girmelerini ve birbirlerinden kaçmalarını sağlamıştır. Bu sırada tekinsiz ve dar koridorda kimin yaptığı belli olmayan bir şekilde İsmail'in başından yediği darbe sonucu yerde yattığı görünür. Burada ortaya çıkan sarmaşık bütün gemiyi sarmaya başlar. Sarmaşık metaforu, gemide bulunan karakterlerin korku, endişe ve psikolojik bunalımlarının dışavurumunu temsil etmektedir. Son olarak Cenk karakterinin uyuşturucu alması sonucu ortaya çıkan salyangozlar bir lanet gibi gemiyi sarmaya başlar.

Sarmaşık filmi, iktidarın gücünü kaybetmesi üzerine sürekli değişen konumunu anlatmaktadır. Hegemonya üzerinden erkeklik olgusunu gemide sadece erkeklerin birbiriyle alt üst çatışmalarıyla bağdaştırmıştır. Gemide görünen, erkek egemen toplumlarda olduğu gibi iktidar ilişkileri ataerkil bakış açısıyla ilerlemektedir. Hegemonik erkekliğin yani erilliğin sadece kadınlar için olmadığını filmde altı erkek üzerinden inceleyebiliriz.

Sonuç

İktidarı oluşturan üst sınıf daima gücü elinde bulunduran sınıf olmuştur. İktidar elinde bulundurduğu bu güç sayesinde diğerleri üzerinde tahakküm kurmaktadır. Böylece alt sınıfta bulunanlar üzerinde baskı uygulayarak onları itaate zorlamaktadır. **Foucault**'nin söylemlerinde olduğu gibi, iktidar üretken ve baskılayıcı bir unsurdur. Bu bağlamda **Gramsci**'nin hegemonya kavramında iktidarı, baskı ile toplumu hem yönlendiren hem de rızaya dayalı yönetim olarak görmekteyiz. İktidar ilişkilerinde ortaya çıkan eril tahakküm kavramı, erkek ve kadın arasındaki bağların eşitsizliği olarak bilinmektedir. Toplumda cinsiyetçi bir yaklaşımı ifade eden erillik, bir düzen şeklinde devam etmektedir. İktidarın elinde olan eril tahakküm, erkeğin kadından daha üstün olduğu düşüncesini dile

getirmektedir. Kadın toplumsal cinsiyet normları tarafından aşağılanmaktadır. Bu ilişkide beden odaklı bir hegemonya ortaya çıkmaktadır. Sadece kadın değil erkek üzerine de baskı uygulayan bir erillik söz konusudur. Türk sinemasında da oldukça net çizgilerle işlenen iktidar kavramı, bu çalışmada **Daha** ve **Sarmaşık** adlı filmlerle incelenmektedir. Her iki film üzerinden eril tahakküm ve hegemonik iktidar en belirgin şekilde verilmiştir. Erkeklik üzerine bir baskı, hiyerarşik düzen ve güç üzerine işlenen iki filmde, eril tahakküm üzerinden yansıtılmaktadır. Güç dengelerinin değişmesiyle birlikte iktidarın otoritesinin durum ne olursa olsun yıkıldığı gerçeğiyle yüzleşmekteyiz. Kadının eril tahakküm karşısında aşağılandığı **Daha** filminde bu durum Ahra karakteri temsilinde gerçekleşmiştir. Kadının bir meta olarak kullanıldığını ve erkek iktidar karşısında güçsüz kaldığını görmekteyiz. Son olarak **Sarmaşık** filminde oluşan, yöneten ve yönetilen arasındaki güç çatışması söylemleri desteklemektedir. Burada ortaya koyulan konu ise, otoritenin üstler tarafından desteklenmediği durumlarda ayakta durmakta zorlanan bir iktidar modeli görülmektedir. **Foucault**'nun söyleminde olduğu gibi özgür olmayan bir toplumda iktidar gücünü kaybetmektedir.

Kaynakça

- Açer, T. M. (2020). Kamusal Alanın Yeni Yüzü Ekşi Sözlük Üzerinden Toplumsal Cinsiyet, İktidar ve Beden Analizi. Erciyes İletişim Dergisi, 767-788.
- Bourdieu, P. (2015). Eril Tahakküm. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Canpolat, N. (2005). Kadife Karanlık. İstanbul: Su Yayınevi.
- Cengiz, Ö. Y. (2021). İktidar, Hegemonya ve Distopik Dünya Modeli: Köpek Adası (Isle Of Dogs) Filminin Metinsel Analizi. İletişim ve Sanat Dergisi, 155-169.
- Erdem, E. (2019). Eril Tahakkümün Distopyası: Damızlık Kızın Öyküsünün Söylem Analizi. Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi, 30-48.
- Eren, O. (2016). Eril Tahakkümün Gölgesinde Bir Sanatçı: Alma (Mahler). Sosyoloji Dergisi, 223-242.
- Eşitti, A. S. (2020). Kürk Mantolu Madonna'da Eril İktidarın Yansımaları. (32) , 111-136. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları.
- Giddens, A. (2012). Sosyoloji. İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gramsci, A. (1997). Hapishane Defterleri. İstanbul: Belge Yayınları.
- Han, B.-C. (2020). İktidar Nedir. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Karaca, N. (2020). Yeniden ve Yeniden Üretilen Eril Tahakküm. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 405-416.

- Kurtuluş, G. (2021). Bir Sembolik Şiddet Sunumu ve Ön Plana Çıkarılmış Kadınlık Temsili Olarak Temizlik Benim İşim Yarışması Örneği. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 16-38.
- Mills, W. (1974). *İktidar Seçkinleri*. (Ü. Oskay, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özdel, G. (2012). Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve Panoptikon İle 'İktidarın Gözü' Göstergeleri. *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication*, 22-29.
- Öztürk, A. (2012). Eril Bedenselleşme: Hegemonik Erkek Bedeninin İnşası. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 39-53.
- Sargın, E. G. (2022). İktidar Her Yerdedir: Biyo-İktidar Bağlamında Kitap Okuma Kültürü ve "The Bookshop" Filminin Çözümlemesi. *Türk Kütüphaneciliği*, 149-168.
- Yılmaz, H. (2007). Michel Foucault'nun Biyo-İktidar Kavramı Çerçevesinde Nazi Dönemi Propaganda Belgesellerinin Analizi. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yüksel, A. (2021). Modern Felsefede Eril Tahakkümün İzlekleri. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SİNEMASAL ŞEHİRLER

Eda Güngör Korçak

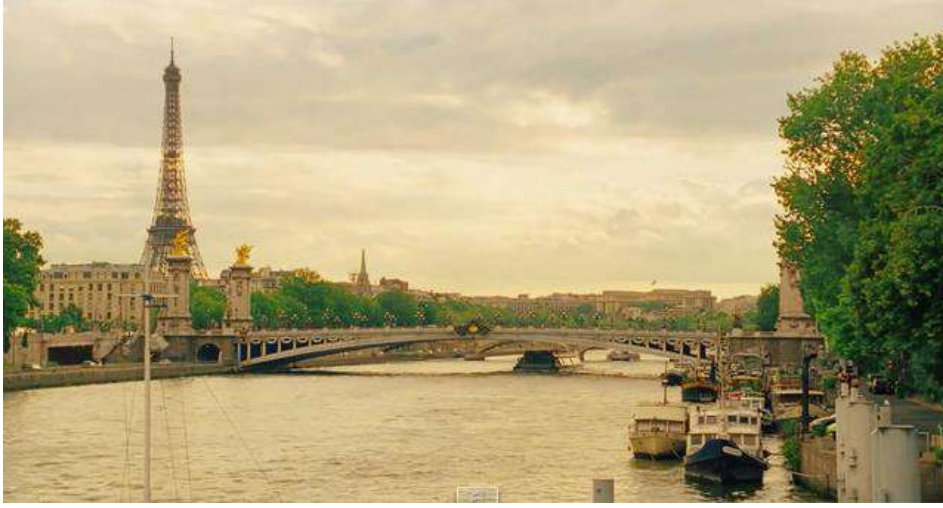
Paris'te Gece Yarısı (Midnight in Paris)

Yönetmen ve Senarist: Woody Allen

Görüntü Yönetmeni: Darius Khondji, Johanne Debas

Oyuncular: Owen Wilson, Rachel McAdams, Michael Sheen

2011 / 100' / ABD, İspanya



Gill: Bu inanılmaz bir şey, şuraya baksana! Dünyada böyle bir şehir daha yok, hiç olmadı!

Inez: Buraya daha önce hiç gelmemiş gibi konuşuyorsun.

Gill: Yeterince sık gelemiyorum. Sorun da bu zaten. Bu şehrin yağmurda ne kadar nefes kesici görüldüğünü düşünebiliyor musun? Şehri 20'lerde hayal et. 20'lerde Paris. Yağmur, sanatçılar, yazarlar...

Inez: Neden her şehir yağmurlu olmak zorunda? İslanmanın nesi güzel ki?

Gill: Yani evlendikten sonra buraya taşındığımızı hayal edebiliyor musun?

Inez: Ah Tanrım, hayır! Amerika'dan başka bir yerde yaşayamam.

Gill: Burada kalıp romanlar yazabilseydim ve eziyet çeke çeke senaryolar yazıyor olmasaydım, sana bir şey söyleyeyim mi? Beverly Hills'teki evden, havuzdan ve her şeyden hiç düşünmeden vazgeçerdim.

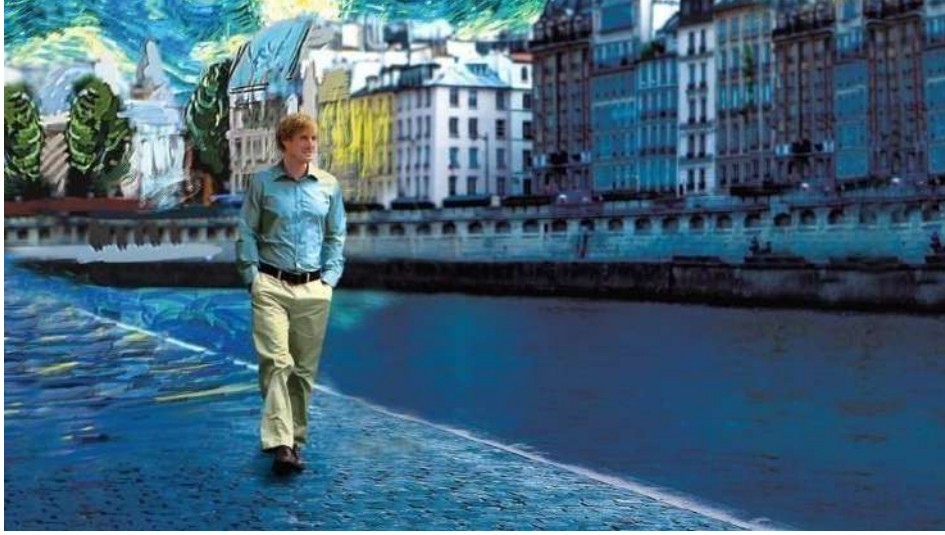
Dedi ve vazgeçti.

Filmin açılış sekansında **Allen**, sizi adeta elinizden tutup romantizm ve sanat kokan bu şehirde hızlı bir yürüyüşe çıkarıyor. Güneşli bir havada Paris'in o güzel köprülerinde, Arnavut kaldırımlı sokaklarında, taş binaların arasında, kruvasan kokuları eşliğinde geziniyorsunuz bir süre. Sonra size diyor ki: Bak şimdi yağmur başladı, bakalım sen Gill gibi yağmuru sevenlerden misin yoksa Inez gibi taksiye binip kaçanlardan mı? Yağmur kokusunu aldıktan sonra akşam olmaya başlıyor. Siz tam ışıklı caddelerde dolaşırken hop hevesiniz kursağınızda kalıyor ve **Allen**'in o karışık zihninden şu sözcükler sizin zihninize aktarılıyor: Bugüne kadar bildiğin Paris gecelerini unut, Paris'te gece ne yaşanır sana ben anlatacağım! Mesela, Seine Nehri kenarında gece yarısı dolaşırken **Zelda Fitzgerald**'ın intihar etmesine engel olabilirsin ya da köprüde yağmura yakalanıp hayatının aşkını da bulabilirsin. Belki **Bunuel**'in 1962'de yaptığı **Yokedici Melek** (El Angel Exterminador) filminin fikrini **Bunuel**'e sen verebilirsin, hatta kim bilir, belki **Dali**'nin şu hep bahsettiği gergedanı ile tanışabilirsin!

Romantik Paris sokaklarında dolaştıktan sonra siyah ekran üzerinde jenerik akarken bir kadın ile bir erkeğin yukarıdaki konuşmalarına şahit oluruz. Bu diyaloglar sayesinde filmin tamamına ait bir fikir edinebiliriz daha ilk dakikalarda. Hikâyenin "Paris"te geçtiği, henüz ismini bilmediğimiz kadın ve erkeğin evlenme aşamasında oldukları ancak pek de uyumlu bir çift olmadıkları ve adamın Paris'te yaşamak için her şeyden vazgeçebileceği bilgileri bize aktarılır. Aslında yönetmen bize bir adam, bir kadın ve Paris arasında geçen üç kişilik bir aşk hikâyesi anlatacağının ipuçlarını vermiş oluyor böylece.

Hikâyenin geçtiği şehir ve mekânlar, izlediğim filmlerde beni en çok etkileyen unsurlardan birisi. Uzay filmlerini bu yüzden pek sevmiyor olabilir miyim? Düşüneceğim... Belki de meslek hastalığıdır, kim bilir? Bir şehir plancısı olarak, izlediğim filmlerde en çok ilgimi çeken hikâyenin neden "orada" geçtiğidir. Başka bir şehirde veya mekânda anlatılabilir miydi bu hikâye, diye düşünürüm. Bazen kendimce daha güzel mekânlar bulurum, bazen de aklıma başka bir seçenek gelmez ve yönetmenin önünde bu tercihten dolayı saygıyla eğilirim. Bazı filmlerde de sanki önce yönetmen o şehri gezmiş de sonrasında o şehrin ruhuna

uygun bir hikâye anlatmaya karar vermiş gibi gelir. Şehrin başrolde olduğu birçok film var tabii ki ama neredeyse her filmde bir şehri başrole koyan pek fazla yönetmen yok kanımca. **Woody Allen**'in senaryosunu yazıp yönettiği **Paris'te Gece Yarısı** filminde dikkatimi çeken tam olarak buydu: Başroldeki Paris'in güzelliği...



Filmi izlerken -Paris'i ziyaret etseniz de etmeseniz de- Eyfel kulesini gördüğümüzde hikâyenin Paris'te geçtiğini hemen anlarız ve hemen içimizde bir yerlerde romantizm duygularımız kıpırdanmaya başlar. Şehrin bu ikonik yapısı hemen ruhumuza işler ve bizde bir takım duyguları tetikler. İşte bu nedenle sinemada mekân seçimi çok önemlidir. Fiziki mekânlar yeniden kurgulanır ve izleyici üzerinde bir duygu yaratması amaçlanır. Sinema bu açıdan bakıldığında büyüleyicidir. Bildiğiniz, gördüğünüz ve belki de deneyimlediğiniz mekânlar size beyaz perdede öyle bir sunulur ki sizde duygusal bir iz bırakır: Eyfel kulesinin yanında Zafer Takı, Louvre Müzesi, Versay Sarayı, Seine Nehri, köprüler, sokaklar... Her bir mekân **Allen**'in filmine sinemasal bir anlam katar ve bir turist misali gezeriz şehirde.

Gill, Inez'in materyalist dünyasından sıkıldığında otele yürüyerek gideceğini söyler ve geniş caddelerden ara sokaklara uzanan bu yolculukta kaybolur. Aslında bu kayboluş bir kendini bulma yolculuğuna evrilir film ilerledikçe. Bristol Otel'i arar, bulamaz, bulmak da istemez aslına bakarsanız. Merdivenlerde oturmuş etrafi

izlerken Quasimodo çanları çalmaya başlar ve kahramanımızı maceraya davet eden bir araba yanaşır yanına. Gill, daveti kabul eder ve belki alkol, belki de sakinleşmek için kullandığı *valium* adlı ilacın da etkisiyle hep hayalini kurduğu 1920'lere kaçar böylece. Altın Çağ'da hayranı olduğu sanatçılarla tanışıp Adriana'ya âşık olur. Gelin görün ki o aşk hikayesi de Adriana'nın nostalji tutkusu nedeniyle yani 1920'ler değil de *La Belle Epoque* yani 1890'lara olan hayranlığı sebebiyle sonlanır. Gill o an hiç kimsenin şimdiki zamandan memnun olmadığını, herkesin başka bir geçmişe özlem duyduğunu fark eder. Antibiyotiğin henüz o dönemde keşfedilmemiş olması da belki bu aşkın bitişini hızlandırır, kim bilir. Gill ile Inez arasında yaşanan uyumsuzluk bu sefer Adriana ile Gill arasında yaşanır ve bu küçük oyunda Gill, Inez'in temsil ettiği mantık tarafında yer alarak, ait olduğu zamana dönmeye karar verir. Bu bitmeyen bir döngüdür adeta, herkes ulaşamadığına tutkundur.



Gill'in Altın Çağ'a özlemi bize çocuksu gelse de, onun hayallerinde kendimize yer edinmeye çalışıyoruz ama diğer taraftan Inez'in sunduğu konforlu hayatı da kaçırmak istemiyoruz aslında. Inez'in annesi ile babası ise aynı bizim gibi ilişkiye dışarıdan bakıp bu işin çok da yürümeyeceği konusunda bizimle hemfikir olmaları içimizi rahatlatıyor. Yalnız değiliz neyse ki. Böylesine farklı düşünce yapısındaki bir çiftin nasıl bir arada olabildiğine şaşırsam da izlerken, aslında içimde aynı iki karakteri de barındırdığımı fark ediyorum bir anda. Acaba **Allen** da böyle düşünmüş müdür? Ne demişti **Tarkovsky**: "Sanatçı dünyayı tanımlamaz, dünya onundur." **Allen**'in dünyası da çelişkilerle dolu değil mi zaten?

Paris bu film için sinemasal bir mekân sunmuş yönetmene. Gill'in şimdiki zamanda değil de özlemine duyduğu 1920'lerde olduğunu yoldan geçen arabalardan ve tabi ki kostümlerden anlamak mümkün. Bazı sahneler set ortamında çekilmiş olsa da filmin geneli itibariyle şehir eşsiz bir manzara sunar izleyiciye, müzelerde gördüğümüz eserler kadar cezbedicidir şehrin kendisi. Sokaklarda gezen insanların şıklığından tutun da taş binaların heybetli görüntülerine kadar içine çeker sizi adeta. Gill ile Inez bir yandan şaraplarını yudumlarırken Eyfel Kulesi tüm asaletiyle beliriverir ekranın bir köşesinde. Sonra Arnavut kaldırımlı yollarda kıydan usulca akan suların ışıltısına çevirirsiniz gözlerinizi. Oradan usulca akan su tesadüfen mi oradan akıyor, yoksa yönetmenin küçük bir esprisi mi, bilemiyorum ama şehrin ışıltısı her yerde bir şekilde belirir. **Monet**'nin resimlerine ilham veren parkta romantik bir yürüyüşten, **Picasso**'nun eserlerine, oradan da **Rodin**'in heykellerine uzanan güzel bir yolculuk sunar size yönetmen. Hiç Paris'e gitmeyenler bile **Picasso**'nun resmindeki boya kokusunu hissedebilir ya da **Rodin**'in hayatını anlatan iki ciltlik kitabı okumak isteyebilir.

Filmin son saniyelerinde ***Köprü Üstü Aşıkları*** (Les Amants du Pont-Neuf, 1991, Leos Carax) filmine ufaktan bir gönderme yaparcasına, aşkı buluyor karakterimiz. Hem de filmin ilk saniyelerinde gördüğümüz köprünün üstünde, Gill'in o çok sevdiği yağmur altında yürürken... Bu arada ne hoş bir tesadüftür ki Gill'in yazdığı kitaptaki ana karakter nostalji dükkanında çalışırken, karşılaştığı kadının da Paris'in ünlü bit pazarı Les Puces de Saint-Ouen'de çalışması. Tesadüf mü sizce? Peki, Gill'in kitabında yer alan ana karakteri (aslında Gill'in ta kendisi) aldatıldığını nasıl oluyor da fark edemiyor ve Gill **Hemingway** sayesinde bu aydınlanmayı yaşayıp Inez ile ilişkisine son verebiliyor? Tabi ki tesadüf diye bir şey yoktur, ne hayatta ne de filmlerde. Zamansal bir döngü söz konusu aslında her bir anda, kendisini kendisinden yaratır. Mesela, Gill zamanda yolculuk yapıp **Bunuel**'e film fikrini vermeseydi biz yine de ***Yokedici Melek*** filmi izleme fırsatı bulabilecek miydik?

Biz dönelim tekrar Gill'in Inez'le yaşadığı buhranlı ilişkiye. Bir taraftan kendi yarattığı nostaljik dünyayı anlatmaya çalışırken ve anlaşılamazken, hemen peşinden Inez ve Inez'in annesiyle birlikte antikacıda görüyoruz kendilerini. Eski bir sandalyeye binlerce dolar vermeleri gerektiğine dair tuhaf bir diyalog yaşanıyor.

Nostaljiyi yaşamak ve nostaljiyi parayla satın almak arasında gidip geliyoruz bir anlığına. Tam da Gill boğulmak üzereyken o an üzerinde çok düşünmediğimiz ve herhangi bir figüranmış gibi ekranda bir anda beliren Gabrielle ile tanışıyoruz. Ne onlar ne de biz tahmin edebiliyoruz o an, birkaç gün sonra Paris sokaklarında yağmur altında romantik bir yürüyüş yapacaklarını... Kendileri de farkında değil o an, güzel bir aşk hikâyesinin filmin ilerleyen dakikalarında başlayacağını... Tanıdık geldi mi kendi hayatlarınızdan? Bizim gibi, Gill ile Inez de farkında pek de uyumlu bir çift olmadıklarının. Ayrılmaları gerekirken, hep o oldurma çabası yüzünden gidemiyorlar, Inez alışverişe Gill de nostalji dünyasına kaçmayı tercih ediyor. Ben burada Gill'in tarafındayım sanırım. Size de olur mu bilmem, kafanızdaki sorulardan kaçmak için Yeşilçam filmlerine sığınır mısınız hiç? Eski dönemlere özlem mi, yoksa sonunu bildiğin filmleri izleyerek anksiyeteni azaltmak mı, sebebi ne olursa olsun nostalji iyi gelir bazen.

Adriana ile yollarını ayıran Gill, buradan aldığı cesaretle midir bilinmez, Inez ile de yollarını ayırmaya karar veriyor. Bu kırılma noktasıyla birlikte önünde başka bir kapı açılacaktır. Gill işte bu pencerenin açılacağından habersiz âşık olduğu Paris sokaklarında gezmeye başlıyor. Ve âşıklar şehri Paris onu köprüünün üzerinde Gabrielle ile karşılaştırarak ödülünü veriyor.

Karakterlerin Paris ile ilişkilerine baktığımızda ise Inez'in şehre bakış açısını çok net bir şekilde dile getirdiğini fark edebiliyoruz. Inez'in yağmurlu şehirleri sevmediğini, gözalıcı bulvarlar görmek istemediğini, sokaklarda yürüyüş yapmak yerine taksiyle dans etmeye gitmenin daha cazip geldiğini fark etmek hiç de zor değil. Amerika'da yaşadığı konforlu hayatı bırakmaya da hiç niyeti yok, Gill'in aksine. Bu sebepten olsa gerek Inez'i film boyunca sokaklarda yürürken görmeyiz. Inez, annesi ve babasıyla birlikte ya lüks bir restorantta ya bir kuyumcunun önünde ya da bir çatı katında şarap tadım etkinliğinde karşımıza çıkar. Genellikle şehrin lüks mekânlarında olmayı, sokaktan yani şehirden uzak kalmayı tercih eder.

Gill ise tamamen sokaklarla, şehirle bütünleşmiştir. Dış mekânlarda kendisini daha iyi hissettiğini jest ve mimiklerinden anlamak bile mümkün. Yağmurda yürümeyi seven, çocuksu, heyecanlı, nostalji tutkunu, Paris'i iliklerine kadar hisseden bir karakterdir. Otel odasında, müzelerde ya da lüks restoranlarda onu çok da mutlu göremeyiz belki ama sokakta kaybolduğunu hissettiği anda bile yüzünde hafif bir gülümseme vardır. Özellikle Altın Çağ olarak nitelendirilen 1920'lere gittiğinde şaşkınlık, mutluluk, sarhoşluk bütün duyguları bir arada yaşar

karakterimiz. “Nasıl oldu da buraya geldim?”i sorgulamaz da kitabını Stein’a okutmak için ya da Adriana’nın kalbini kazanmak için ne yapabilirim, diye düşünür.

Gill’in karşısındaki rakibi Paul ise ilk olarak lüks bir restoranda karşımıza çıkar. Karakterin biçimsel tarafını temsilen “Dior” marka bir alışveriş çantası ile yanında kız arkadaşı eşlik eder. Ertesi gün yaptıkları Versay Sarayı gezisinde Paul’ün tavırları ise kendisini biraz daha yakından tanımamıza ve Gill gibi bizim de huzursuz olmamıza neden olur. Müzelerde Paul sürekli önde yürümekte ve bildiklerini burnu havada bir tavırla yanındakilere anlatır, hatta o kadar kendinden emindir ki Rodin Müzesi’ndeki rehberle tartışacak kadar ileri götürebilir mevzuyu.



Paris öylesine büyüleyici bir şehir ki filmi izlerken neden başka bir şehirde değil de Paris’i tercih etmiş yönetmen, diye düşündüm. Başka bir şehir mümkün müydü acaba? Neden Prag, Berlin, Londra değil de Paris? Bu kadar güzel bir doku başka bir şehirde var mı bilmem ama bu kadar çok sanatçının buluşabildiği başka bir şehir yoktur sanırım. **Hemingway**’den **Dali**’ye, **Picasso**’dan nicelerine hepsi bir arada. Afişte yer alan **Van Gogh**’u aradı gözlerim ama derler ya “bazı şeylerin yokluğu, varlığını daha çok hatırlatır” diye. Film zaten **Van Gogh**’un gözünden anlatılıyordu adeta, belki de yönetmen bir ayrıcalık tanımış kendisine.

Masalsı, romantik, sürreal bir film işte **Paris’te Gece Yarısı**.

CİCİ: ALINLARIMIZA YAZILMIŞ YALNIZLIKLAR

Fatma Şahin

*“Yalnızlık bir boşluktur
içimizde;
sisli yamaçlarında babalarımızın
dev gölgesi dolaşır.
(...)”*

*Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır.
Erken çizilmiş karikatürlerimizdir babalar bizim;
onları tamamlaya tamamlaya
çocuklarımızla tamamlanmaya koşullanırız.”*

Hasan Ali Toptaş, Yalnızlıklar

Cici, **Berkun Oya**'nın yönetmenliğini ve senaristliğini üstlendiği, 2022 yılında Netflix kütüphanesinde seyircilerle buluşan bir yapım. Kurgu ve görüntü yönetmenliği koltuğunda **Ali Aga** ve **Yağız Yavru**'yu görmekteyiz. Başrollerinde ise **Nur Sürer**, **Yılmaz Erdoğan**, **Funda Eryiğit**, **Okan Yalabık**, **Olgun Şimşek**, **Fatih Artman** ve **Ayça Bingöl** yer alıyor.

Henry Miller trajediyi, modern insanın içine düştüğü durum olarak ele alarak kişinin kendisiyle baş edememe halini irdeler. Böylece trajedi, benliğimize ve kendilik algımıza vurulan bir darbe halini alarak, yerleşik tüm anlayışı yıkan bir felakete dönüşür. (Yaşar, 2021)

Kadir'in trajedisi de buna benzer. Başına gelen şeylerin kendisinde bıraktığı izlere takılıp kalarak, kaçındıkça kaçınan ve en sonunda kalıcı izler bırakan bir yaraya dönüştürür. Ailesiyle Anadolu kırsalında sürdürdüğü hayatı, babasından belki de genetik miras aldığı kamera ilgisi, kardeşleriyle olan ilişkisi, bahçe işleri ve hayvanlarla ilgilenmeleriyle sürüp gidiyordu. Bir de Cemil vardı tabii, aileye sonradan dahil olan. Ne tam anlamıyla aileden, ne de yabancı olan. Saliha'ya olan yasak aşkını hayatı boyunca taşıyan...



Bir gün Kadir bahçede Cemil ile Saliha'nın birbirlerine nasıl baktıklarını görüp bu durumdan rahatsız olur. Öfkesini yansıtmak için elindeki hortumla Cemil'i ıslatmaya başlar. Bunu gören Bekir, oğlunun bu küçük şakasını affetmez. Hemen koşup kamerasını getirir ve kayda alarak oğlunu ıslatmaya başlar. Hem kardeşlerinin gözü önünde hem de bir kamera kaydında küçük düşmesi Kadir'de hayatı boyunca onu gölgesi gibi takip edecek bir travmaya sebep olur. Havva cezasının bir parçası olarak ıslak kıyafetlerle saatlerce dışarıda bırakılan oğlu Kadir'e çok üzülür. Havva oğlunu salona alır almaz ıhlamur kaynatır ve hem kocası hem de oğluna ikram eder. Bu akşamın ilerleyen saatlerinde ilginç bir şey olur. Bekir televizyon karşısında uyuyakalmıştır ve birden açılıveren pencereden gelen soğuk bile onu uyandırmaya yetmez. Üstelik yanmakta olan soba da söndürülmüştür. Pencereyi açan ve sobayı söndüren kimdir görmeyiz. Tahminlerimiz vardır ancak bu sır perdesi filmin sonunda kalkmayı beklemektedir.

Geceyi buz gibi salonda geçiren Bekir, karmasını yaşıyor gibi hasta olur. Üstelik bu hastalık onun sonu olacak, hasta yatağından hiçbir zaman kalkamayacaktır.

Filmin açılış sahnesinde siyah beyaz eski bir televizyon görürüz. Yaşama alanının televizyona göre konumlandığı, eski bir kasaba evidir burası. Televizyondaki TRT logosunu takip eden sesler, "*hemşirelik sevmektir zaten*" der. Havva gerçekleştiremediği arzusunu izlemektedir. Yarım kalan hayali, kızı üzerinden tamamlanır diye ümit eder.



Bu salon aslında filmde en çok göreceğimiz mekandır ve bunun birçok sebebi vardır. Filmin tüm önemli kırılma anlarının geçtiği mekandır burası. Televizyon karşısındaki koltukta oturan baba ve hemen arkasındaki yemek masasında ödevlerini yapan çocuklar ile tanıdık ve nostaljik bu görüntü bize nasıl bir hikayeye karşı karşıya olduğumuzu hissettirir.

Daha ilk sahnede Kadir'i evin salonunda ışığın düğmesine basması sonucu bir anda filmin siyah beyaza dönmesi aslında filmde birçok defa geçmişle gelecek arasında gerçekleşecek anlık gidiş gelişlerin habercisidir. Aynı zamanda bizi geçmişe (siyah beyaza) götürenin Kadir olması da, ileride çektiğini gördüğümüz filmde geçmişle hesaplaşmasında bizi ortak etmesi bakımından da anlamlıdır.



Bekir karşımıza, duygu ve düşüncesini açıklıkla ifade edemeyen, geleneksel bir baba figürü olarak çıkıyor. Havva ile konuşurken istediği cinsel yakınlığın karşılığını göremediği için yakınlıkta: “*Beni kasabaya mı götürteceksin?!*” der. Havva’ya karşı suçlayıcı bir tavır içindedir çünkü onun görevini yerine getirmediğini düşünmektedir. Hemen sonrasında: “*Sen benim insaniyetime dua et, seni dövmüyorum.*” der. Bekir Almanya’da işçi olarak yaşadığı yılların etkisini üzerinden atamayan eski bir göçmendir. Kendisini şiddet göstermeyecek kadar gelişmiş, medeniyet görmüş olarak nitelendirir. Ancak Kadir’i ve Havva’yı cezalandırış şekli itibarıyla fiziksel olmasa da duygusal şiddet uygulayarak başka travmalar yarattığını görürüz.

Bekir ataerkil despot bir baba olmanın bütün ibarelerini taşıırken onun otoritesini sorgusuzca kabul eden ve onun için tehdit oluşturmayan aile bireyleriyle iyi anlaşır. Çocuklarına olan bakış açısını şöyle ifade edebiliriz: “Geleneksel Türk toplum yapısı ev içi hayatı babaya bir iktidar alanı olarak sunmuştur. Çocuk da evi, aileyi, daha önemlisi erkeğin iktidar alanını tamamlayan bir öge olarak var olma nedenini bulur. Evde çocuklar olmalıdır ki erkeğe baba denilebilsin.” (Bayram, 1997, 23)

Evin ekonomik iktidarını tek başına elinde tutan Bekir’in Havva ve çocuklardan beklentisi onun aldığı kararlara sorgusuz itaat etmeleri ve uyum göstermeleridir. Babasının otoritesi karşısında ses çıkarmak için henüz çok küçük olan Yusuf ve tek kız çocuk olması bakımından daha uysal ve itaatkar özellikler gösteren Saliha, babası tarafından onaylanmaktadır. Saliha annesinin “*hemşire ol*” ısrarlarına “*Ben sizi bırakıp gitmeyeceğim, kasabada kalacağım.*” diyerek karşı çıkar. Bunun sebebi sevgilisi Cemil’i bırakıp gitmemek istemesidir. Kadir ise ergenliğin başlarında bir çocuk olmasının yanı sıra, evdeki okula gitmeyi isteyen tek çocuktur. Kırsaldan uzaklaşıp kente göçmeye en yakın olandır. Bu açıdan kendini gerçekleştirmek isteğiyle babasının karşısındadır. Babasının sarsılmaz otoritesini tehdit eden tek çocuktur. Ayrıca annesiyle kurduğu ilişki bakımından bize Oedipus Kompleksi’ni hatırlatır. Anneye olan hayranlık, babayı rakip olarak görmeye yol açar. Çocuğun bu rakibi elimine etmek isterken bir yandan da ona sevgi duyuyor olması, baba ile özdeşleşmeyi karmaşık hale getirir. Fakat anneye olan hayranlık bastırılmak zorunda kalır. “Babası tarafından iğdiş edilerek cezalandırılacağı korkusuyla geri plana atılır ve oğlan çocuğunu babasını ortadan kaldırıp annesini ele geçirme

düşüncesinden soğutur. Bu şekilde babaya duyulan kin, nefret ve baba sevgisi bilinç dışına itilir.” (Budak, 2003, 386)

Ancak Bekir, Kadir’e diğer kardeşlerin ve Cemil’in önünde verdiği cezanın ardından hemen o gece hastalanarak yataklara düşer. Bu gizemli olay bize başta Bekir karmasını yaşıyor gibi gelir. Ancak hatırlanmak istenmeyen gerçek, filmin sonunda kendini gösterecektir. Freudyen özdeşleşme süreci, Bekir’in ölümüyle yarım kalarak, Kadir’in içinde de bir şeylerin yarım kalmasına neden olur.

Kadir tüm yarım kalmışlığıyla, arayışları olan bir bireydir. Evdeki tüm olayların farkında, sessiz gözlemcidir. Kardeşi Saliha’nın, Cemil ile geceleri ahırda buluştuğunun farkındadır. Babasının annesini geceleri odaya kilitleyerek kendince cezalandırdığının farkındadır. Ailedeki tüm olayları kıydan köşeden izleyen varlığını yakalarız kadrajlarda. Ama içten içe hep öfkeli olduğunu gördüğümüz babası gibi kameraya çok meraklıdır. Onun bu merakı ve olayları kendi bakışıyla anlatması, kendi benliğini kurma çabası sayılabilir. Kadir kendini başkasının gözleriyle görmeyi reddeder.

Ancak travmasına sıkışıp kalan Kadir, kendi içinde bir şeyleri nereye koyacağını bilmediğinden, çektiğini filmini de nereye bağlayacağını bilemez. Ve çekimlerin üzerinden iki yıl geçmesine rağmen filminin kurgusunu tamamlayamaz. Kadir’in bu anlama ve gerçeğin peşinden umarsızca koşuşu Oedipus’un acı yazgısını hatırlatır. Gerçeğiyle karşılaştığında öğrendiklerini kaldırabilecek midir yoksa Oedipus gibi kendini kör etmeyi mi seçecektir?



Kadir’in babasını hatırlatan şeylerden rahatsız oluşu ama buna rağmen ne yapacağını bilemediği sevgisi, edebiyatta da çokça tekrar edilen bir motiftir. **Yusuf Atılgan**’ın *Aylak Adam* (1959) adlı romanı, karakterin babası ile kurduğu travmatik

ilişkiye değinirken aslında bir kendini arayış hikayesi anlatır. Bu arayış, onun kendini gerçekleştirebilmesi anlamına da gelen, kendi deyimiyle “bir tutanak bulma” arayışdır. Ana karakter C.’nin roman boyunca babasını çağrıştıran hiçbir şeye olumlu bakmadığını görürüz. Kadir de adeta babası hakkında konuşmayı reddeder. Kardeşleri babası hakkında anılar anlatmaya başladığında rahatsız olur. Babayla travmatik ilişki aidiyet sorunu ya da hayatta kök salamamayı beraberinde getiriyor olabilir mi? Ve Kadir filmini tamamladığında tutanağını bulmuş sayılabilir mi?

Filmin ilk yarısı, geçmişte geçecek şekilde kurgulanmıştır. Ancak buna rağmen saniyelik görüntülerle aynı mekanın yıllar sonraki halini bize gösterir. Bu iç içe geçmiş zamanlar, zamanı döngüsel bir şekilde yaşamının postmodern bir özellik olduğunu hatırlatır. Çünkü ilerleme barındırmayan zaman, içine hapsolünulan bir şey haline dönüşür.

Rollo May ise bu duruma psikoloji çerçevesinden bakarken: “Hafıza geçmişin bizim üzerimizdeki izlerinden ibaret değildir. O bizim en derin umutlarımızın ve korkularımızın bekçisidir.” der (May, 1997, 239) Film hafıza ve bellek üzerine düşünmeye sevk ederken, insanların sadece saatlerin gölgesinde yaşamadığını, hafızanın hayatımızda kapladığı o alanın muhteşemliğini hatırlatır. Mekanlara anlam katan bizim deneyimlerimizdir. Tam da bu yüzden filmdeki ana mekanımız olan kasaba evi, üzerine sinen çocukluk travmalarından arınamaz. Belki de geçmişlerinden kurtulmak için babalarının ölümünden hemen sonra taşınmış olsalar da, travmalarının bir kısmını o evde bırakmışlardır. Öyle ki yıllar sonra Kadir’in filminin çekimleri için kasabadaki eve dönen Havva, geçmişini hatırlamaktan rahatsız olarak ağlama krizlerine girer. Bu nedenle oğluna sitem eder: “Çekecek başka şey mi bulamadın?!” Çünkü Havva’nın beyni, hatırlamamayı seçtiği şeylerin ağırlığı ve suçluluk duygusu karşısında alzheimer hastalığına teslim olmuştur. Kasabadaki evde bulunmanın rahatsızlık verdiği bir diğer birey de Yusuf’tur. Film çekimlerinden iki yıl sonra tüm aile bu evde buluşurlar. Yusuf eve doğru yürürken oğluna dönüp “Üşüdün mü?” diye sorar. Çünkü o en son bu evde bulunduğu anda, babasını bahçede yere yığılırken görmüştür. Bu yüzden bir yaz günü bile olsa, o bahçe onu her zaman ürpertecek bir serinlik taşır.

Mekanla özdeşleşmiş travmanın sağaltılacağı yer, yine bu mekan olacaktır. Tüm aile bireyleri kamera görüntülerini izlerken, nihayet gerçeklerle yüzleşirler. Kamera arkası görüntülerini çeken Saliha’nın kızı Naz, bilmeden Bekir’in hasta

olduğu gece ne olduğunu açığa çıkararak itiraf görüntülerini çeker. O gece sobayı söndürüp pencereyi açan, çocuğunun intikamını almak isteyen Havva’dan başkası değildir. Bu nedenle yıllar sonra bile kendisini affedemez. Eski fotoğraflarına bakarak “*Naptın kız?! Th sana!*” diyerek kendi kendini kınar.

Hafızasının ona unutturamadığı tek Şey ise hemşire olma arzusudur. Bu nedenle normalde kameranın lenslerinden tozu temizlemek için kullanılan aletin, Havva’nın elinde hayallerini hatırlatan bir tansiyon aletine dönüşmesini izleriz. Bu nedenle kendini nihayet aynada gözlükle gördüğünde “hemşire gibi” olduğunu düşünür. Artık kendini kınama bitmiş, hatta kendini affetme noktasına gelmiştir. Aynaya bakarken ellerini yanaklarına gtrr ve kendi yanaklarını okşar “cici, cici...”

Kaynaklar

- Bayram, N. (1997). “İnsanı zen eğlenceli bir film”. S. Bker (Ed.), *Sinema yazıları içinde* (s. 21-37). Ankara: Doruk Yayınları.
- Budak, S. (2003). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Rollo, M. (1997). *Kendini Arayan İnsan*. A. Karpat (ev.), İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık
- Yaşar, T. (2021). “Arthur Miller ve Modern Trajedi” *Uluslararası Politik Araştırmalar Dergisi* C.7, (s. 49-59).

ATLARI ARTIK SEVMEMEK

İlker Mutlu

*nalesiz var harem-i yâre ki ey dilnale
men-i âsâyişi gül bister-i hâb eylesin*

Ah Güzel İstanbul (Atıf Yılmaz, 1966)

Yeşilçam'da yaprak dökümü dinmek bilmedi bir türlü. Bu sene de şimdiye değin (Umarım kimseyi atlamamışımıdır.) sekiz güzel insan, sekiz ışıltılı yıldız daha kayıp gitti bu geçici dünyadan. Hani sonunu zaten bildiğiniz ama tekrar seyretmekten de hiç vazgeçmediğiniz o filmlerdeki gibi, bir hayal misali görünüp geçiverdiler bizlere türlü heyecanlar yaşatıp...

Ayla Algan (1937, İstanbul), **Hikmet Taşdemir** (1942, Erzurum), **Sevda Ferdağ** (1942, Edremit), **Kayhan Yıldızoğlu** (1933, İstanbul), **Bahar Öztan** (1962, İskenderun), **Türker İnanoğlu** (1936, Safranbolu), **Ahmet Uğurlu** (1952, Isparta) ve **Murat Soydan** (1940, Kırklareli) idi bu sekiz kişi, ölüm tarihlerine göre sıralandığında. Şimdi bu birbirinden güzel oyuncularını **Türker İnanoğlu**'nun yapımcılığını yaparak çektiği bir filmde bir arada görmek ne keyifli olurdu! **İnanoğlu** pek çok ünlüyü dahil ettiği **Bitirim Kardeşler** (Zeki Ökten, 1973), **Gırgıriye** (Kartal Tibet, 1981), **Alev Alev** (Halit Refiğ, 1984), **Paramparça** (Halit Refiğ, 1985) gibi kalabalık kadrolu gişe filmlerini başarıyla kotarmayı bilirdi.

Filmin adı **Ailem** olmalı. Oyuncular oldukları yaşta değil de kendilerini hep hatırlamak istediğim çağda olmalı. **Ayla Algan**, **Ah Güzel İstanbul**'daki (Atıf Yılmaz, 1966) Ayşe haliyle olmalıdır filmde. **Orta Direk Şaban**'da (Kartal Tibet, 1984) o en saf güzelliği ve müthiş gamzeleriyle canlandırdığı genç kız kimliğindeki **Bahar Öztan**'ın, **Bir Dağ Masalı**'ndaki (Turgut Demirağ, 1967) o en yakışıklı zamanlarındaki fiziğiyle arz-ı endam eden **Murat Soydan**'la yaşadığı aşkı kıskanmalıdır. **Cambazhane Gülü**'ndeki (Türker İnanoğlu, 1971) sevimli düzenbaz sihirbaz tiplemesindeki **Kayhan Yıldızoğlu** ve **Seninle Son Defa**'daki

(Feyzi Tuna, 1978) güzelliğinin en olgun zamanlarındaki **Sevda Ferdağ**, onların ebeveynleri olmaları, **Tabutta Rövaşata**'daki (Derviş Zaim, 1996) usta işi yığın kaybeden tiplmesiyle **Ahmet Uğurlu** da onların türlü numaralarla kaderinden çıkış yollarını arayan ağabeylerini canlandırmalı. Eski Yeşilçam'dan kalan ne varsa olmalı filmde: Acı, aşk, entrika, macera...

Ama bu filmi görme olasılığımız yok artık. Şu halde ben bu saydığım yapıtlar içinde beni en çok etkileyeninden yola çıkarak devam ettirmeliyim yazımı. **Ah Güzel İstanbul** hakikaten çok özel bir film. Bir sabahçı lokantasında çorbasını içen **Sadri Alışık**'ın, filmdeki karakteriyle Haşmet İbriktaroğlu'nun görüntüsüyle açılır film. Çorbasını bitirir, bir sigara yakar ve o an fark ettiği kameraya, yani bize kendini anlatmaya başlar. Büyük büyük dedesi padişahın ibrikçi başı iken sonraki büyüklerinin nasıl mirası tüketerek sifra indiklerini anlatır. En sonunda hayatını idame ettirebilmek için seyyar fotoğrafçılık yapmaya soyunmuştur. Bu seçim biraz da özgür hareket edebilme isteğindedir. Rahat bir adamdır Haşmet Bey. Alışkanlıklarından ödün vermez. Hiç ağzından düşürmediği sigarası, başından çıkarmadığı şapkası, beyefendi tarzı ama eskiliği üzerinden akan kıyafetiyle filmin tüm diğer karakterleri gibi biraz gözümüze sokulmuş bir tiptir. Yine de filmi çekici kılan özelliklerin başında bu yaklaşımın geldiğini kabul etmeliyim.

Çorbacıdan çıkar ve mahalleyi gezmeye başlar Haşmet Bey. Bir yandan anlatısına devam ederken bize mahallesini, kendisine ilgi gösteren kadınları ve onlardan eden uzak durduğunu anlatır. Bir de vazgeçemediği sigarasını. Hürmet görmektedir mahallede; geçmişinin bilinmesi ve devam ettirdiği saraylı tavırları da buna nedendir elbette. *"Bu bir İstanbul hatırası. Gerçekte kaldı mı bilmem ama, benim gönlümde hala bir güzel İstanbul yaşar"* der Haşmet Bey İstanbul Hatırası bezini açarken. Hayatını gelen müşterilerin bu bezin önünde çektiği resimler sayesinde idame ettirmektedir.

Film Haşmet Bey'in anlatıcılığında devam ettiğinden görünüşte bir **Sadri Alışık** filmidir, ancak **Ayla Algan**'dır ortaya çıktığı andan itibaren tüm olayları yönlendiren. Filmin beşinci dakikası civarında ortaya çıkar **Algan**, Ayşe Goncagül kimliğiyle. Elinde öteberisi, ağzında sakızı, kocaman çantası, siyah paltosu ve (muhtemelen kırmızı) eşarbiyle arz-ı endam eder ve Haşmet'e, fotoğraf çekirtmeye gelir. Çekingen tavırlarla, Haşmet Bey'in yönlendirdiği, İstanbul Hatırası bezinin önündeki sandalyeye yerleşir ve ürkek ve meraklı gözlerle etrafı seyrederek. Sohbetlerinden İstanbul'a ilk gelişi olduğunu öğreniriz. İş için gelmiştir

şehirlerin padişahına. “Film yıldızı olacağım da” der. “Kendim geldim. Sinema mecmuasının artist yarışması için.” Beş kardeş olduklarını, fakir bir yaşam sürdüklerini, ailesinden habersiz İstanbul’a kaçtığını anlatır saf saf.



Haşmet bey, dostlarıyla müdavimi oldukları meyhanede, filmlerde ufak tefek rol alan arkadaşına kızdan ve kızın bahsettiği organizatörden söz açar ve ondan o adamın dolandırıcı, işe yaramaz biri olduğunu, figüran bürosu sahibi kisvesinde kadın ticareti yaptığını öğrenir.

Ertesi gün kızın bahsettiği pansiyona gider ama kızı sorarken bir nevi baştan savılır. Ama sonra aynı binaya gelen eski bir tanıdığı, Zambak Düriye (**Diclehan Baban**) sayesinde içeri girmeyi başarır. Ayşe, fotoğraflarını çekme bahanesiyle odasına gelen birinin tecavüzüne uğrayacakken Haşmet tarafından kurtarılır ama polise basılırlar. Karakolda ifadeleri alınırken dertlerini anlatamazlar ve kadınlar hastaneye kontrole sevk edilir. Ayşe götürülürken “*Bırakma beni Haşmet Abi!*” diye bağırmaktadır.

Hastane çıkışı Ayşe’yi alıp evine getirir Haşmet Bey. O konak eski şaşalı günlerin bir hayaletidir adeta. Ayşe minnettardır ama hala artist olma sevdasındadır. Haşmet Bey’in aynı akşam konağa misafir olan dostlarına filmin zamanla simgesi haline gelecek olan “*Ben bir küçük cezveyim*” türküsünü söyler. Adamlar onun şarkı söylemesini takdir ederler. Böylece kızın akli film artisti olmaktan ses yıldızı olmaya kayar. Yeni hedefi budur!



Haşmet Bey önce onu memleketine, ailesinin yanına göndermeye kararlıysa da onun niyetini öğrenen kız erkenden kaçıp pavyonlara başvurur ve birine kabul edilir. Orada çalışan bir dansözün yanında kalmaya başlar ancak daha ilk geceden, dansözün erkek arkadaşı ona tecavüz etmeye yeltenir. Onları yakalayan kadın, Ayşe'yi sokağa atar. Sahneye çıktığı ilk gece de tacize uğrar ve kaçıp tekrar ağlayarak Haşmet Bey'in konağına sığınır.

“Utanmıyor musun bu halinden?”

“Affet beni ne olursun. Utanıyorum, çok utanıyorum.”

Sabah nihayet birbirlerine açılırlar ve aşklarını itiraf ederler. Haşmet Bey, tüm dostlarını dolaşıp kendine çok iyi bir iş bulacağını söyler. Arayışı esnasında bir mekanda karşılaştığı, Avrupa'dan dönmüş bir arkadaşı müzikle ilgili yeni tüyolar verir ona: Müziğimizi alafrangalılaştıracak katkılar yapılmalıdır onlara göre. Arkalarından *“Anası babası belli olmayan kozmopolit maskaralar”* diye saydırır Haşmet ama akli da yatmıştır aslında. Eve dönünce Ayşe'ye de durumu açar ve bu şekilde işleyecekleri türkülerle onu lanse etmeyi önerir. *“Elimizde canına okuyacağımız bir müzik hazinesi var!”*

Hazırladıkları parçayı söylemesi için Ayşe'yi Avrupa'dan gelen plakçı arkadaşına götürür. Adam yaptıkları tarzı beğenir ve *“Sen dünya çapında bir yıldız olacaksın. Ben yapacağım, göreceksin”* der Ayşe'ye. Görüşmeler uzar ve Haşmet dışarıda kalır. Mahalleye dönmekten başka çaresi yoktur. Dolanıp eve döndüğünde Ayşe'yi evde kendisine verilen kıyafetleri denerken bulur. Yadırgar bu durumu. Ama bunlara yol açanın da kendisi olduğunun farkındadır ve iyice pişman olmamak için Ayşe'yi vazgeçirmeye çalışır. Ona nasihat etmeye kalkınca da gözünü şöhret hırsı bürüyen Ayşe evi terk eder. Artık kızın tümünden gittiğini düşünen Haşmet eski hayatına, fotoğrafçılığa ve akşamcı dostlarına geri döner. Evlenmek istediğini de belirtir onlara. Gelin adayı da vardır. Nikah tarihi bile alınır.

Bir gün yine makinesinin başındayken Ayşe tamamen değişmiş, makyaj yapmış, kürklü bir şapka ve yepyeni kıyafetlerle, kucağında da bir cins köpekle lüks bir arabadan iner. Yeni varlıklı hayatı üzerine konuşmaya başlarlar. Araba için borca girmiş, patronuna kıyafetler falan aldırıştır. Bunları nasıl ödeyeceği sorulunca da *“Bu para mı ki?”* der küçümser (aslında safça) bir edayla.



Yine bir gün balıkçı arkadaşıyla denize açılmışken bir kayıkla yanlarına gelir Ayşe. Başkaları Haşmet Bey kadar iyi besteler oluşturamamıştır. Yoluna devam edebilmesi için Haşmet Bey'in ona yeni besteler hazırlaması gerekmektedir. “Durumun kötü. Beste istiyorsun. Onun için geldin, öyle mi?” Haşmet kızar ve tersler Ayşe’yi.



Düğün günü gelmiş çatmıştır. Haşmet isteksizdir. İçlerinden biri ona bir gazete haberi gösterir ikna için ama bu onun ateş almış gibi evden fırlamasına neden olur. Hastaneye varır Haşmet. Burada Ayşe, hasta yatağından gazetecilere demec vermeye çalışmaktadır. Söyleyecekleri ona yazılı olarak verilmiştir ve yorgani kaldırıp kaldırıp okumaktadır oradan. O esnada odaya varan Haşmet, Ayşe'nin ünlü bir sevgili hakkında attığı martavalları dinler şaşkınlıkla. “Az önce geldi, kapıdan kovdum” derken onu görür Ayşe kalabalık arasından. Göz göze geldikleri anda utanır Ayşe. “Beni zorladılar. Yalan söylemeye zorladılar beni!” Gazetecilerin boşalttığı odada iki aşık baş başa kalırlar. Ve nihayet asıl gerçeğin bu aşk olduğunun artık ikisi de farkındadır.

Gördüğümüz gibi, aslında olayları sürükleyen **Ayla Algan**'ın canlandığı Ayşe karakteridir. Filmdeki tüm karakterler gibi karikatür bir tiptir aslında. Ama bu o dönem Yeşilçam sinemasına asıl tadını veren özelliklerden biridir zaten. Ayşe ve Haşmet arasındaki uçurum böylece, altı kalın çizgilerle çizilerek verilir. Ayşe zengin olmak sevdasıyla büyük kente gelen bir yarım akıllı kızken, Haşmet Bey görmüş geçirmiş, bu nedenle de dingin, oturaklı bir adam kimliğindedir.

Haşmet'in şapkası, ağzıyla bütünleşik gibi duran sigarası, paltosu ve şemsiyesi; Ayşe'nin konuşma ve sakız çiğneme tarzı, film boyunca yaşadığı değişim, hepsi karikatürize edilerek sunulur ama bu durum izleyicinin genelleme yapmasına vesile olarak özdeşleştirme olanağını da kuvvetlendirir ki Yeşilçam'ı Yeşilçam yapan da budur. Bu arada, belirtmeden geçmeyelim, ele aldığımız film, San Remo'da 10. Uluslararası Bordighera Gülmece Filmleri Şenliği'nde "Gümüş Ağaç" ödülüne değer görülmüştür. Film, günümüzde bile rahatlıkla takip edilebilen, akıcı bir anlatıma sahiptir ve oyunculuklar hala ilgi çekmektedir.

60'larda, 50'lerde sinemaların yayılmasıyla birlikte artan seyirci sonrası, sinemaya ve artist olmaya ilgi de artmaya başlarken (ki Türk sineması altın çağını yaşamaktaydı), bu ve *Ahtapotun Kolları* (Nevzat Pesen, 1964) gibi pek çok film, İstanbul'a gelerek kısa yoldan zengin olma hayali kuran insanları ve onların hayal kırıklıklarını işlemekteydi.



Konu da aslında temelde Pygmalion öyküsünü örnek alan, onu farklı şekillerde, ufak nüanslarla çeşnilendirerek ele alır ki, sinemamızın başlangıcından beri revaçta bir konudur bu öykü. Günümüzde bile versiyonları yapılmaktadır ama *Ah Güzel İstanbul*'u her izleyişimde aklıma nedense hep *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987) gelir. Filmi dikkatle izlerseniz akışlarının ne denli benzerlikler içerdiğini görürsünüz: Ali Nazık'le Muhsin Bey arasındaki ilişki Haşmet Bey'le Ayşe arasındakiin bir aynası gibidir.



Yeniden asıl konumuza, anmakta olduğum **Ayla Algan**'a dönelim. **Algan** (1937-2024), İstanbul doğumludur. Çocukluğunda piyano ve şan dersleri aldı. Notre Dame de Sion'daki ortaokul eğitiminin ardından liseyi Fransa'da bitirdi. Dönüşte **Beklan Algan**'la tanışarak evlendi. İkili Amerika'ya giderek ünlü Actor's Studio'ya girdiler. **Ayla Algan** bir süre Amerika'da tiyatro yaptıktan sonra yurda döndü ve 1961'de Türkiye'de ilk kez *Tarla Kuşu* ile sahneye çıktı. 1964'te **Vedat Türkali**'nin senaryosunu yazdığı *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç) filminde eşi **Beklan Algan** ve **Fikret Hakan**'la birlikte oynadı. Aslında tiyatro ve müziğe ağırlık veren ve az sayıda sinema filmi olan sanatçı 2000'lerde daha çok televizyon yapımlarında yer aldı. 4 Ocak'ta geçirdiği beyin kanaması neticesinde aramızdan ayrıldı.



Evet, o güzel insanlardan biri daha böylece atına binip aramızdan ayrıldı. Bu atlar nasıl hayvanlardır? Nereden gelip nereye giderler ve sevdiklerimizi alıp götürmeleri neden öyle bir anda olur? Onlara durun demek bir çare değil belki ama yitenleri sevgiyle ve saygıyla anmaya devam etmek de bizim boynumuzun borcu...

JUKTİ, TAKKO AAR GAPPO

Gökhan Gökdoğan

Yönetmen: Ritwik Ghatak

Senaryo: Ritwik Ghatak

Oyuncular: Ritwik Ghatak, Shaonli Mitra, Sugata Burman

1974 / 113' / Hindistan

Bazı sanatçıların kendisini sevdirmeye önceliği diğer bazılarına göre o kadar azdır ki, yıllarca insanlara yeterince ulaşamamış olmanın ıstırabını yaşamak zorunda kalsalar da, ideolojik olarak inandıkları sanat yolundan en ufak bir taviz bile vermeden hayat ve sanat yolculuklarını tamamlarlar. Bu müstesna sanat dünyaları, biz sinemaseverlerin özel çabasına ihtiyaç duyar ve çoğu zaman kültürel engeller nedeniyle aşılması zor duvarların arkasında kalır. Duvarların mahrum tarafında kalanlar için, özel bir sanatçı ile karşılaşıldığı bazen fark edilebilir bir gerçek olsa da sanatçının gerçek değerinin ıskala geçilmesine kaçınılmaz olarak sebep olan kocaman bir kör alan da oracıkta durur. Bengalli yönetmen **Ritwik Ghatak** da tam olarak bu tanımdan nasibini almış büyük bir yönetmendir. Sanat ve faal hayatı, yozlaşan kurumlarla ve politikacılarla savaşarak ve hiçbir şekilde taviz vermeden sürdürdüğü söylemleri dolayısıyla festivallerle, yapımcılarla ve önemli film eleştirmenleriyle anlaşamamaya geçti. Filmlerinin toplumda gerçekleşmesini gerekli gördüğü değişimlerin aracı olmasını istedi ve tüm çabasını bunun üzerine kurdu ama ne yazık ki ulaşmak istediği toplumu da onun işlerini yeterince anlamadı. Son filmi *Jukti, Takko Aar Gappo* (1974), **Ghatak**'ın hayal kırıklıkları ile dolu sanat hayatının sonuna koymaya çalıştığı, açtığı geriye dönük kanallarla belki de tüm filmlerinin yeniden gözden geçirilmesini talep eden bir nokta gibi duruyor.

Film bir yanıyla bolca belgesel veri barındırırken belirgin bir şekilde kurmaca bir yapı üzerine kuruludur. Bolca otobiyografik öğeler barındırmasına rağmen alternatif bir tarihten çıkıp gelmiş gibi duran, **Ghatak**'ın ikiz kardeşi yakıştırması

yapabileceğimiz Neelkantha kurmaca karakterinin üzerine kurulan bu ilginç filmde bir süre sonra **Ghatak**, bir alkolik ve tüberküloz hastası olarak parasız bir şekilde öldü.

Film, 1971'de farklı köşelerden gelen baskılarla sarsılan Bengal ethosunun çökmek üzere olduğu bir ortamda geçer. Batı Bengal'de yönetim yozlaşmış bir düzene dönüşmüştür. Naksalit gençlerin silahlı eylemleri, polis ve hükümetin kendi bazı illegal eylemlerini onlara yıkması ve bu yolla halkın gözünde Naksalitler'i itibarsızlaştırma çabaları, kırsalda toprak sahipleri ve topraksızlar arasındaki şiddetli çatışmalar, dönemin gerilim unsurlarından birkaçını oluşturuyordu. Dahası o zamanın Doğu Pakistan'ında, Bengalliler bir kurtuluş mücadelesi başlatmıştır ve askerın müdahalesi ile binlerce insan Batı Bengal'e göç etmek zorunda kalmıştır. Tüm bu olaylar *Jukti, Takko Aar Gappo*'da işlenir. Bunların yanında **Ghatak** da kişisel hayatında bir kriz içerisindedir. Filmleri eleştirilenlerin gözünde olumsuz yorumlar almıştır ve ekonomik olarak da dibi görmüştür. Kendisi ise teselliye git gide daha da fazla alkolde aramaktadır. Mali zorluklar yüzünden karısı Batı Bengal'deki Birbhum'da bir işe girmek zorunlu kalmıştır. Kalküta'daki evi ıssız kalmıştır.

“**Jukti**'yi 1970-72 yılları arasında farklı köy ve kasabalarda kaldığım süre boyunca edindiğim deneyimlerden yola çıkarak oluşturduğum. Ben bunlara film aracılığıyla saldırmayı planladım. Zalimce ve ahlaksız şeyler oluyordu, bunlar olmamalıydı.” der **Ghatak**.



Filmin konusuna gelecek olursak, **Ghatak**'ın kendisinin canlandığı, büyük oranda kendi hayatıyla paralellikler taşıyan Neelkantha isimli, yazdıkları yeterince okunmayan entelektüel yazarımız alkol problemleri yüzünden karısı tarafından terk edilir. Karısı giderken çocuklarını ve Neelkantha'nın kitaplarını da yanında götürür. Gerekçe olarak da çocuğunun Neelkantha'yı bu kitaplardan tanınması gerektiğini gösterir, zaten aksi halde bu kitapları da satıp alkol alacak olmasıyla suçlar eşini. Film ana hikâyesini, Neelkantha'nın evlerini terk edip karısını bulmak için Kalküta'ya yaptığı yolculuk üzerine kurar. Yol boyunca da bir takım yol arkadaşlarının eklenmesiyle ekip büyür. Bunlardan birisi 1971 iç savaşının harap ettiği Bangladeş'ten gelen genç kız Bangabala, ki ona film boyunca defalarca Bangladeş'in ruhu diye seslenir Neelkantha. Onu tanımlarken **Ritwik** "Onun aracılığıyla tüm Bangladeş'in ruhunu yakalamaya çalıştım." der.



Bir diğer yol arkadaşı ise genç işsiz mühendis Nachiketa'dır. O da diğer yüzlerce mühendis gibi ev ve iş arayışına girer. Bu üçlü beraber yola çıkarlar, aslında bir çeşit sürgündür onlarınki. Bu sürgün ve yerinden edilme konusu **Ghatak** sineması için tekrar eden bir motiftir. Tıpkı daha önceki birçok filmde işlediği 1947 bölünmesi sonrası yerinden edilme olayları gibi. Film boyunca toplumun farklı kesimlerinden birçok karşılaşmaya ve çatışmaya şahitlik ederiz. Bangabala ve Nachiketa arasında bir sevgi nefret ilişkisi vardır. Neelkantha bir zamanlar yoldaşı olan ve şimdi başarılı bir romancı olan Shatruijit ile karşılaşır ve bu ikilinin farklı tercihlerle şekillenmiş kariyerlere sahip iki zıt karakter olduğunu anlarız. Shatruijit,

Neelkantha'nın deyimiyle: “Bir başkaldırı ve toplumsal bilincin sanatı olarak başladı, şimdi yeraltı, böcekler gibi isimlere sahip kitaplar yazmaktadır.” Bu söylemden anlaşılacağı üzere Neelkantha, tıpkı **Ghatak**'ın yaptığı gibi toplumsal bilincin sanatı uğruna şöhreti ve parayı elinin tersi ile iterken, Shatrujit çağdaşı olan bazı sanatçılar gibi popüler olma uğruna davalarını satmıştır. Bu isim bazı kaynaklarda, **Ghatak**'ın çağdaşı yazar **Samaresh Basu**'ya bir gönderme olarak yorumlanır.



Filmdeki bir diğer çatışma ise, Sanskrit öğretmeni Jagannath ile kabile Chhou dansçıları için maskeler yapan köylü Panchanan arasındadır. Bu tartışmalar, eğitilmiş seçkinlerin klasik Sanskrit'e dayalı edebi akımı ile alt sınıfların yerli kültürel geleneği arasındaki yabancılaşmayı ön plana çıkarır.

Yolculuk ilerledikçe Neelkantha genç Naksalit devrimcilerle karşılaşır. Onlara, yanlarında kalıp konuşmak istediğini, onları anlamak istediğini söyler. Her an baskın yiyebiliriz uyarısına karşılık da: “*Bangladeş'te hiçbir şey kalmadı. Her şey size bağlı.*” der. Ancak aradaki boşluk ve iletişimsizlik iyice kendisini gösterir. Birbirlerini anlayamazlar ve Neelkantha umutsuzluğa kapılarak: “*Kafam tamamen karışık. Belki hepimizin kafası karışık. Karanlıkta nereye gideceğini bilmeden, doğrunun anlamını araştırıyoruz.*” der. **Ghatak**, Naksalitler'in samimiyetini ve fedakarlık ruhunu hiçbir şekilde sorgulamaz. Bir makalesinde: “Onların görüşlerine kesinlikle katılmıyorum. Ama onların dürüstlüğünü nasıl sorgulayabilirsiniz? Dürüstlüklerine saygı duymak gerekir. Bu gençler yanlış

yönlendirilmiş. Bu görüşümü filmimde de dile getirdim. Ama dürüstlükleri eşsizdir. Kendileri için hiçbir şey istemiyorlar. Ülkelerine hizmet etmek istiyorlar.” der. Sonunda, herhangi bir sol ideolojinin, ne kadar radikal olursa olsun, halkın tarihsel, sosyo-kültürel ve felsefi bağlamıyla uyum içerisinde olmazsa başarısızlığa uğrayacağını belirtir.

Neelkantha'nın keşif yolculuğu devam eder. Anlaşmamış bile olsa Naksalit gençler onun için elde kalan son umut ışığıdır. Ormana gitmeden önce, karısına küçük oğlunu sabah erkenden ormana getirmesini, güneş doğarken yükselen güneşin karşısında onu görmek istediğini söylemiştir ve sabah beklenen baskın gerçekleşir. Çapraz ateşin ortasında kalan Neelkantha vurulur. Bu ölüm filmin otobiyografik yapısına aykırı gibi dursa da metaforik açıdan analiz etmeye kalkarsak **Ghatak**'ın içinde bulunduğu durumla analogi kurmak mümkündür. Toplumun tüm bu çelişkileri ve birlik olamayışı, **Ghatak**'ın hem politik olarak hem sanatsal yaşamında hiçbir toplulukla bir araya gelemeyişine sebep olur. Sürekli arada kalışı, onu umutsuzluğa ve alkolün pençesine sürükler. Kendisi de bir röportajında: “Nedense alkol son kurtuluş gibi geliyor.” der. Gerçek hayatta bu arada kalmışlık ve çağına ait olamayışı sonucu pençesine düştüğü alkol sonunu getirirken, filmde fiilen arada kaldığı için vurularak ölür.

Filmde ölmek üzereyken karısına söylediği son sözler ise **Ghatak**'ın ve Neelkantha'nın politik olarak duruşunu özetler niteliktedir. Karısına çağdaş yazar **Manik Bandyopadhyay**'nın bir hikâyesini anlatır. Para babalarının sömürüsüne karşı dokumacılar grevdedir. Bir akşam bir dokumacının evinin olduğu sokaktan tezgâhının çalışma sesleri duyulur. Grevde olan yoldaşlar şaşkın ve biraz da kızgın bir şekilde sebebini sorduklarında: "*Tezgâhı boş çalıştırıyorum, uzuvlarım paslanmasın, pratiğimi kaybetmeyim diye.*" der. Hikâye, sistem tamamen bozulmuş olsa bile mücadeleyi bırakmamak gerektiğini dolaylı olarak anlatır ve sonra, kendi ölüm anında, "*İnsan bir şeyler yapmalı. Kazançtan bağımsız olarak, hatta sonucun ne olacağından bağımsız olarak hareket etmeli.*" der. Ne kadar karamsar görünse de, bu bir eylem çağrısıdır; hem de siyasi bir şekilde eyleme geçme çağrısı.

Bu noktada filmin ana karakteri Neelkantha'nın isminin kökenindeki Shiva mitinden bahsetmek faydalı olacaktır. Shiva dünyayı kurtarmak için zehirli okyanusu içer. Dünyayı kurtarmayı başarır ancak zehir onu etkiler, maviye döner ve sonuç olarak Neelkantha adını alır. Benzer şekilde Neelkantha da ülkesini kurtarmaya çalışır ancak yetersiz kalır. Çağdaş zamanların zehri onu felçli bırakır

ve politik olarak başarısız olur. Film bu mite yaptığı göndermede, bir bireyin yalnız başına düzeni değiştiremeyeceğini ima eder. Değişim ancak halkın kolektif çabasıyla, bu da bilinçlenmesi ile mümkündür. Ve sistem değişmediği sürece mücadele eden bireyler Neelkantha gibi hayal kırıklığına uğramaya mahkûmdur. **Ghatak**'ın başarısı, ana karakterinin öncü ve sembolik bir konumda olmasına rağmen yüceltilmemiş olmasında yatar. Ne ana karakter ne de onun içinde bulunduğu eylem zinciri yüceltilip toplumsal çıkmazların kökenindeki çelişkilerden rol çalarlar.

Ghatak, ölümünden birkaç yıl önce verdiği bir röportajda: “Bu tamamen siyasi bir film. Bugün bu ülkede ne oluyorsa, o büyük ihanetin, 1947'nin sözde bağımsızlığının sonucudur. Bir grup insan bu durumu sömürüyor, her şeyi yağmalıyor, bu yüzden düzeni sürdürmek istiyorlar. Diğer bir grup ise, şaşkınlık içinde, her biri bir sahtekâr olan, para kazanmakla ve güçlerini göstermekle meşgul olan liderleri takip ediyorlar. Bu filmde bunu insana dair duygular ve deneyimlerle anlatmaya çalıştım. Sanırım bu sorunu insanlara gösterebilirim, onlara 'işte durum bu ve şimdi düşünün ne yapmalı?' diyebilirim yeterli.” der. Bu nedenle **Ghatak**, hayatının sonuna doğru 1974 yapımı *Jukti, Takko Aar Gappo* filmi aracılığıyla bir *praksis* çağrısında bulunuyor ve sol ideolojinin bir halkın kültüründe ve bağlamında kök salmış bir biçim edinmesi gerektiğini, çünkü ancak o zaman bu hareketin bir halk hareketi olacağını belirtiyor.

Filmin ana hatlarını çizdiğimizize göre, biraz da **Ghatak**'ın derdini “Bir devrimci sanatçı nasıl olmalı?” sorusu perspektifinden inceleyelim. Mesela ilk olarak şu soruyu sorarak başlayalım: Devrimci sanat hangi duyguyu öne çıkarmalıdır? Naif bir hüznün, umutsuzluk ve acı gibi insanı hareketsizliğe iten duygular yerine, düzene karşı hissedilen öfkeyi güçlendirmeli devrimci sanat. Sanat hayatı boyunca verdiği röportajlardan birinde bir değişimin muhtemelen ancak insanlar aşırı öfke deneyimlediğinde gerçekleşeceğini, çünkü bu öfkenin pasifliğin zincirlerini kırabilecek tek şey olduğunu söyler. Devamında ise şunları ekler: “Ne olacağını ve nasıl mümkün olacağını bilmiyorum. Bir sanatçı olarak, işimin çözümler sunmak değil, sorunları tüm karmaşıklıklarıyla ortaya koymak olduğunu düşünüyorum.” Bu da bizi ikinci soruya getirir: Devrimci sanat neyi göstermelidir? Düzeni değiştirmek isteyen bir sanatçı, sıkışmışlıklardan ve yozlaşma şekillerinden çok ya da onlarla birlikte, düzenin tüm bunlara sebep olan çelişkilerini göstermelidir. **Ghatak** bu ikisini de filmlerinde bilinçli olarak yapmayı tercih etmiştir.

Böyle devrimci olma gayesindeki bir filmin etik ve işlevsel olarak yapması gereken, seyirciyi aşırı bir özdeşleşmeden uzaklaştırmak, ekranda gördüğü herhangi bir çarpıklığı ve adaletsizliği, filmde gördüğü olaylar ve yaşantılar özelinde düşünmekten alıkoyup sürekli sistemin kendisi üzerine düşünmeye yönlendirmektir. Bu aynı zamanda öfke ya da üzüntü gibi duyguları, patlama şeklinde yaşayıp seyircinin sanat eserini tecrübe etme deneyiminden, sağaltılmış bir şekilde ayrılmasını da engeller. Çünkü ihtiyaç, o öfkenin sağaltılması değil, güçlendirilmesidir. **Ghatak** buna uygun bir yapıyı ilginç bir tercih ile daha filmin başında kurmayı başarır. Filmin yazar/yönetmen, oyuncu ve karakter üçgeni, çoklu okumalara olanak sağlarken seyircinin yoğun özdeşleşme yaşayarak manipülasyona maruz kalmasını engelleyecek bir yapı kuruyor.

Bu üçgeni gözden geçirecek olursak, bu filmin yazar ve yönetmeni **Ghatak**'ın kendisidir. Yazar olarak bahsettiği karakter kendisine çok yakındır ama tam anlamıyla kendisi de değil. Çünkü karakterin bize sunulan hayatında bazı farklılıklar vardır. Aslında simetrik olarak oluşturulmuş alternatif bir tarihten fırlamış gibidir. Filmi kurmaca bir metin olarak düşünmek istediğimiz noktada ise bu ana karakteri oynayan kişinin **Ghatak**'ın bizzat kendisi olması (karakterin hayatının **Ghatak**'ın hayatıyla bir hayli benzerlik taşımasıyla birlikte) kendimizi bir kurmaca metnin kollarına bırakmaktan alıkoymamıza sebep olur. **Ghatak**'ın yazar olarak personası, oyuncu **Ghatak**'ın sesinde, mimiklerinde ve bedeninde vücut bulur ama bir de kurmaca bir karakter olan Neelkantha'nın bir tasarım olduğu bilgisi vardır karşımızda. Dolayısı ile yazarın sesi, hem yazar hem de karakter olarak iki farklı perspektiften ulaşır bize. Bu tasarım devrimci bir sanat eseri olma isteğindeki bir film için çok kullanışlıdır. Çünkü biz seyirciler bu sayede, buna bir otobiyografik gerçeklik olarak bakıp yukarıda bahsettiğim, yaşanan çarpıklıkların bir yaşantının özelinde yorumlanması hatasına düşmeyiz, aynı zamanda da buna tamamen bir kurmaca olarak bakamaz, dolayısı ile bir üst bakışın manipüle edici sesinin baskısı altına da girmeyiz. Nitekim her iki sesin kayığı da bir diğerinin varlığı altında su alır ve sesin bu azalan gücü, seyircinin yoğunlaşan tarihsel sorgulama eğilimine dönüşür.

Biraz daha açacak olursam, biz oyuncu olan **Ghatak**'ın mimiklerinde, jestlerinde, tonlamalarında filmin yazarını canlı kanlı bir şekilde görürüz. Bu durum onun bir üst bakış ile sanki tasarımı yapan bir mutlak kudret değil, bu evrenin içinde gezinen olaylardan etkilenen, tamamlanmamış ve değişmeye devam

eden bir varlık olarak yorumlanmasını sağlar. Seyirciyi, çelişkiler üzerine yoğunlaştırmanın en güzel yolu, onun tekil olaylara ve bireylere saplanmasının önüne geçmek, aynı zamanda da bir egemen bakışın tasarısının penceresine sıkışarak yazarın ayak izlerini takip etmekten başka seçeneği kalmayan bir sorgulama yoluna girmesini engellemektir. **Ghatak**'ın gerçek ve kurmaca, kendisi ve alternatif bir tarihten fırlayıp gelen ikiz kardeşi Neelkantha ve yazar-oyuncu-karakter üçgeni arasında gel git yaparak oluşturduğu mesafe, seyirciye rahatça hareket edebileceği ve düşünme pratiği yapabileceği bir alan açar. Ayrıca bireysel tarih yazımındaki bu mesafenin toplumsal tarih yazımına projeksiyonu, tam da **Ghatak**'ın istediği türden bir birlik beraberlik için uygun koşulları sağlama yolunda, keskin bir takım tarihsel çizgilerin silikleşmesine hizmet eder.

Ghatak'ın yönetmenlik stili de film boyunca hep bu dramatisasyonun içerisinde kaybolmayı engelleyecek tercihlerle doludur. Zaman zaman **Eisenstein** tarzı karikatürize edilmiş bir montaj sekansı ile bir fabrika grevinde konuşan tutarsız bir sendikacı ve havlayan bir sokak köpeğini bir araya getirir. Zaman zamansa gerçekleşen olayların sadece ne olduğunu anlamamıza müsaade eder, asla o olay sırasında karakterler nerededir ve nasıl konumlanırlar bilemeyiz. Örneğin polis ile Naksalitlerin çatışmasında olay yerinde kimler vardır, Neelkantha nasıl ateşlerin ortasında kalmıştır asla anlamayız. Bu, olayın anlamının dramatisasyonda değil, sadece çatışmanın kendisinde yattığını ileri süren bir tavidir. Neelkantha'nın vurulduktan sonra yere düşüş sahnesi de ilginç bir tasarıma sahiptir. Yere çok yakın bir şekilde konumlandırılmış kamera Neelkantha'yı çarpıtarak gösterir. Sendeleyerek yere düşen karakter, düşmeden önce yavaşça eğilerek bilerek yaptığı belli bir şekilde elindeki içki şişesini kameraya döker.



Ghatak burada sinemasal bir dille, sembolik olarak biz seyircinin gerçekliği ile filmin gerçekliği arasındaki bağı koparır. Film boyunca, gerçek ile kurmaca arasındaki mesafeye ve kişinin kendini tarihsel olarak konumlandırma sorunsalı üzerine sürekli dikkat çekerek seyircisinin hazır cevaplar almasını engellemesi yetmiyormuş gibi, bir de ona sinema aracılığıyla gerçeğin tamamen kavranıp kavranamayacağı fikrini sorgulatır ve izleyiciye, filmdeki olayların ve karakterlerin mutlak anlamına ulaşmanın mümkün olmadığını gösterir.

Tüm karamsar görünümüne rağmen film umut doludur: “*Her şeye rağmen, hayat...*” der Nilkantho “*akıyor, çaresiz ve muazzam. Ve hepimiz henüz doğmamış ama yakında doğacak olan genç Bengal’in doğumunu bekliyoruz.*” Bu söylem aslında filmin başında Nilkantho'nun Bangabala ve Nachiketa'ya okuduğu **Yeats**'in *At Galway Races* şiiriyle de birlikte yürür. Şiir, uyumanın ölümle eş anlamlı olmadığını ve bir kez insanlar bunu fark ettiklerinde tarihin seyrinin değişeceğini ifade eder:

...

*Şarkını söyle: bir yerlerde, yeni bir ayda.
Uyumanın ölüm olmadığını öğreneceğiz,
Tüm dünyanın melodisini değiştirdiğini duyarak...*

Kaynakça

- Banerjee, Sumanta. "The Auto-Portrait of a Rebel." *India International Centre Quarterly* 27.3 (2000): 41-50.
- Kapur, Geeta. "When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India" Tulika Books, 2000.
- Rajadhyaksha, Ashish ve Paul Willemen. "Encyclopedia of Indian cinema" Routledge, 2014.
- Vahali, Diamond Oberoi. "Ritwik Ghatak and The Cinema of Praxis: Culture, Aesthetics and Vision." Springer, 2020.

ENTR'ACTE

Gökhan Erkiç

“Dadacı şiir tarzının sinemasal karşılığı olan film nedir?” diye sorulduğunda bile akla gelen ilk film bellidir ve neredeyse şaşmaz. Duraksayanlara yönetmenin **Rene Clair** (1898-1981) olduğunu söylerseniz bir kısım tipler hariç yanıt artık nettir. O bir kısım tipler bellek taşması nedeniyle iş göremez hale gelmiş entellerdir ki onlara senaristinin dadavangard **Francis Picabia** (1879-1953) olduğunu söylerseniz, bu haliyle hatırlamanın orgazmik zevkini yaşamış olurlar. Evvvettt, bildiniz efemim, doğru yanıt *Entr'acte*. Hepi topu 20 dakika süren, bir paçasını Dadaist dişlerden kurtaramayıp diğer paçasını zevkle sürrealizmin ağzına vermiş 1924 yapımı bu Frenk film-manifestoya biraz daha yakından bakalım.



Sinemanın olanakları üzerine **Picabia** ve filmin uyarlandığı *Relache* balesinin de bestecisi olan hınzır kompozitör **Erik Satie** (1866-1925) ikilisinden bir prolog: Rüyalarımın penisi tadında bir topun seyirciyi hedef alması dadacı bir espri: Yıkıcı-bölücü bir eylem ve **Freud**'a çakılan bir selam.

Binaların farklı açılardan çekilmesiyle geometrik-kübik bir dünya algısı filme taşınır. Anime bebekler gibi önceden belirlenmiş ve kısıtlanmış bakış açılarıyla dünyaya bakmanın kayıp ve kazançları. Onların gözünden bakmanın sağladığı olanaklar meraklısına çekici geldiyse dada turuna devam edelim... Balerinin alttan çekimi çoğunluğa malum olan bir merakın giderilme çabası mı yoksa daha büyük dertlerin espirik bir çekirdek anlatısı mı?



Ufomsu ışık oyunları teknik olarak bir soyutlama çabası deseniz de yıkıcı etkileri olacak zihinsel belirsizlik sürecine girişte bir antrakt rolü oynar. Derken bir avangard boks eldiveni gözümüze iner, sonuç: Trafik keşmekeşini bulanık görürüz. Ekip katı gerçekçiliğe karşı dada silahını ateşlemiştir. Eğlence sürer: Seyrelmiş bir kafa üzerinde dans ederken tutuşan kibritler!

Sütunlarıyla eski çağları aşıp gelen, güç gösterisinin demir ve çimentoyla dile gelen hali olan anıtsal bina öyle olsa ne olur böyle olsa ne olur tadında, tahterevalli rolünde yalpalar, gider gelir. Ortada gidişattan memnun olmayan birileri olduğunu, dertlerini anlatırken silah olarak kamerayı kullandıklarını anlarız. Arzu edilen eylem uygarlık ve değerlerini şöyle bir silkelemek midir, yoksa dahası mı vardır?

Çatının köşesinde bir ayakları boşlukta sallanan satranç oyuncularının peşine düştükleri zevkin esiri olmaya dünden razı bir tavırları vardır. Ama tarafların birinin pisuvarkafa **Marcel Duchamp** (1887-1968), diğerininse **Kiki'nin**

viyolonundan arta kalan **Man Ray** (1880-1976) olması nedeniyle dertlerinin bu kadarla sınırlı olamayacağını anlarız. Onlar yıkıcı-bölücü faaliyetlere tanıklık etmeye devam edeceğimizin müjdecisidir. Tepeden bakar oldukları kent, bir kayığın denizde ceviz kabuğu gibi sallanmasına benzer biçimde sallanır. Onlar hayatlarından memnundur.



Kabak tadı veren balerinin sakallı bir herif taklidi yapması basit bir absürd vaka değil. Dadacı bir şaka olmasının da ötesinde, duyuşsal algıların açıklığını giderme arzusunun yolu üstündeki tuzaklara dair bir uyarı, sanata yönelik beklentilerle alay etmeye de dair.

Bize yöneltilen tüfek, görece küçük ama daha işlevsel bir penis. Nişan tahtası ile arasında fıskiyeden fıskıran suyun sevip okşadığı bir devekuşu yumurtası. Yumurtanın başrolü kaptığı ve gerçeküstücü bir ruhla oynadığı optik oyunlar. Avcı yumurtayı vurur ve kabuğundan kurtulan kuş uçar ve avcının şapkasına konar. Çatıdaki diğer avcının romantik avcımızın şapkasındaki kuşu vurmak için açtığı ateş onun çatıdan düşerek ölmesine neden olur.

Bir devenin çektiği cenaze arabası ve ona eşlik eden matrak kalabalık bu törenden hemen önce bir düğün törenine katılmış gibidir. İçlerinden bir aristokrat arabaya asılı simitimsiyi yer. Sınıfsal göz doymazlığıyla bunu bile becerir.

Kent meydanında zaman olağandan yavaş akarken, cenaze korteji hoplaya zıplaya gider. Cenaze arabası kendisini çeken deveden kurtulur ve kendi başına yol almaya başlar. Giderek artan tempoyla cenaze arabası önde kortej arkada

koştururlar. Bu koşturmaca sırasında çıkarıldığımız Paris turu zamanın ruhunun bir yansıması. Yine zamanın ruhuna bir gönderme olarak sinematik bir tarzda hıza övgü düzülür. Dada koşar, koşan kazanır. Nihayetinde cenaze arabadan kurtulur ve tarlaya düşer.

Tabut açılır ve içinden başına toplanmış atletik kortejin şaşkın bakışları altında sihirbaza evrilmiş avcı çıkar. Önce tabutu, sonra birer birer çevresindekileri ve son olarak da kendini görüntüden siler. Zaten yoktular ve yoktum ki!



Dadacı ruh kefeni yırtmayı da başarır ama siz onu perdesini yırtan sinema olarak görmeyi deneyin ki Dada'nın ruhu huzur bulsun.

Entr'acte parça anlatılar kullanması, bağıntının kurulmasını engelleyen bağımsız sahne tasarımı, oyuna dönüşen optik çeşitlemelerin girift biçimde sunumu, kontrastın biçimbozumuna neden olacak biçimde kullanımı, doğaçlama yaratıcılığa açık akış, provokasyona duyulan güçlü eğilim, objelerin belirsiz ve parçalı görünüşleriyle metonimik çağrışım yaratma, kamera konum ve ölçeklerin sıradışı kullanımı ve ile dar ölçekte Dadaist, geniş ölçekte avangardizm örneği.

Entr'acte anarşistliği, kasıtlı hamlığı, bayağı sembolizmi ve abartılı sinematik atraksiyonlarıyla dadaizm ile empresyonizm arasına yüksek bir duvar örer.

KAZA RAPORU -OLAY YERİ TUTANAĞIDIR-

Tarhan Gürhan

“Hep bir ihtimal için ölüp gitmiyor muyuz?”

M. E. Erdal Gürhan

I- Şiddetin Öfkeli Estetiği

Sanığa soruldu: “Şiddetin öfkeli estetiği ne demek?”

Sanık: “Arzu ölüme karşı durur, ölümden huzur, arzuda kargaşa vardır. İnsan derdidir. Suç, aşk ve köpek meselesi, sinema yoluyla derdinin üzerine düşünme vesilesidir.” dedi.

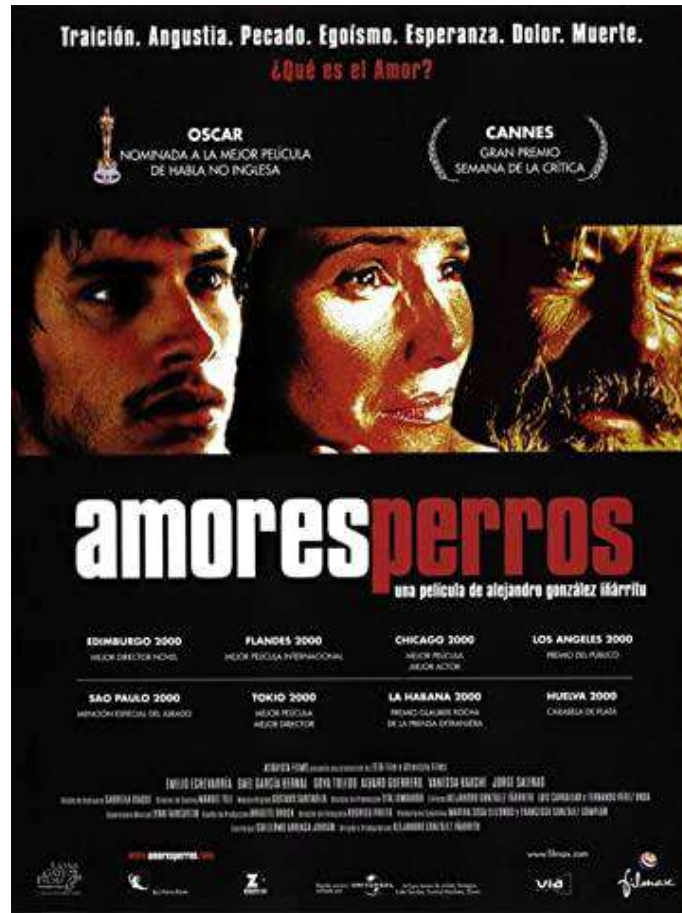
Şiddetin haritasını Meksika’dan başlayıp çiziyor **Iñárritu**. Tabii ki hemen bütün haritalar gibi kanla. Hiçbir film bu denli derin kanamadı bana göre. Ölmediğin için oluyor bunlar, ölsen olmayacaklar. Ölmeden yapılan acılı bir otopsi gibi film, şiddetin otopsisini, şiddetin estetiği... Hayal kırıklıklarıyla dolu... Karanlığın taneleri başlıyor...

II- Hayatta Kalma Biçimleri

2001’den beri defalarca bıkmadan seyrettiğim bu film bende takıntı haline geldi. Bağımlı olduğum için mi seyrettim, yoksa seyrettiğim için mi bağımlı oldum hâlâ meçhul. Gerçek olan film ve parça parça olmuş aşklar, köpekler ve insanlar... O kadar gerçek ki siz de seyrederken paramparça oluyorsunuz. Filmdeki parça tesirli bomba etkisi oradan geliyor. Acı sıradanlaşırsa, çılgınlığı da sıradanlaşır. İşte bu çılgınlığın adı: **Paramparça Aşklar Köpekler**. Üzerinden yirmi üç yıl geçse de eskimedi. Bazı öyküler unutulmuyor işte...

Filme giderken, bütün önyargılarımı evde bırakmıştım. Perdede o hızlı ve heyecanlı kaçma-kovalamaca sahnesinin sonundaki trafik kazası, filmin hem başı hem de sonuydu. İzleyince anladım. “Kaza, geliyorum der!?” , bazen. Ne kokuyor burada?, dedim kendi kendime. Kan kokuyordu. Lokal anestezi gibi bir film. Seyrederken bizi bu dünyadan kat’i bir biçimde koparıyordu. Meksika da kanar, hem de öyle için için değil, oluk oluk diye düşündüm. Suçum buysa kabul ediyorum polis bey.

Gördüklerimizin aslı gördüklerimiz değildir, dedirten cinsten bir film. Sonra hep gördüm. Yeniden, yeniden... Hiç sıkılmadım. Bu filmi kaç defa izlediğimi bilmiyorum ama avucumun içi gibi bildiğimi biliyorum. Sayıya gelecek bir film değil zaten. İzleyenler bilir. Evimin salonunda 70x100 boyutlarında bir afişi asılı. Arkadaşlarım ne zaman “hadi film izleyelim” deseler *Amores Perros* dedim.



Başta dönsek, en başa... Olacakların en kötüsü oluyor. Basit bir trafik kazası bize üç derin hikâye açıyor. Suç ve kaza birbirlerini doğuruyor. Paramparça Aşklar Köpekler, film adı gibi değil de birçok hayatın adı gibi. Aşklar parçalandıkça köpekler daha çok dövüşüyor, daha çok saldırganlaşıyor. Çarpıcı bir araç takip

sahnesinin sonunda çarpışan hayatlar ötekilerin içine açılıyor. Köpekler perişan, insanlar perişan... Kızılca kıyamet havlıyor sanki.

Parçanın bütüne hükmettiği bir film karşımızdaki, kuşbakışı analizine bakacak olursak:

Olaylar: Köpek dövüşü, aşk üçgeni, cinayet, trafik kazası

Kişiler: Octavio ve Susana, Daniel ve Valeria, El Chivo ve Maru

Hikâye Eden: **Guillermo Arriaga**

Olay Mahalli: New Mexico'nun muhtelif sokakları ve evleri

Filmin Rengi: Kırmızı. Nefes ne renkti?... Mavi mi?... Bu film kan kırmızı... Nefes alamıyoruz yani...

Temalar: Aşk, ölüm, ihanet, ayrılık, pişmanlık, tutku, öfke, tereddüt, endişe, irili ufaklı zalimlikler, aldatılmak, sadakat, para, şiddet, hayvan sevgisi, hayvan katliamı, cinayet, kaza, yazgı, kazanmak ve kaybetmek, üç hikâyede de bağı açık geziniyor.

İnsan kendini israf eden bir yaratık. İşte bunu anlatıyor **İñárritu**. Öyküleri birbirine bağlamaktaki ustalığı su götürmez. “Kaç papel sizin sevginiz!?” diye sorguluyor sonunda. Ölümden kurtulmanın yolunun öldürmek olduğunu mu soruyor bize!? Bilmiyorum. Söyleyebileceğim en güzel duygu şu: Film taşıyor, bobinine sığmıyor.

Kendilerini hayata saçı, inatla saçı karakterlerin arasındayız. “Sınırdakiler anlatsın artık”, diyorsunuz, anlatsın ki oraya gitmeye korkanlara “sınır bilgisi” olsun. İç içe geçmiş çemberler. Birbirinden çok farklı öyküler birbirinin içinden geçiyor. Bu yüzden tek bir başlıkta toplamak, içimde toplamak zor oluyor. Hani bazen çıkış kapısı giriş kapısı olabilir, bazen de tersi... Bu hikâyelerin bir çıkışı yok maalesef. Bu şehirden çıkış yok, bu filmde çıkış yok... Kapısı olmayan bir odada gibisiniz. Kendi döngüsünü kendi kaderi tamamlıyor. Bahse konu filmde köpek kara, aşk kara, para kara, kadere inanıyorsan kader kara... Ölüm ve gölgesi uzun bir sükûnettir, o da bu filmde yok.

Muntazam parçalılık bütün film boyunca bizi sarıyor. Hayat paramparçaysa parça edinerek yaşarsınız. Parçaları çaresizce bir araya getirmeye çalışırsınız. Paramparçanın içinde oturacak bir yer ararsınız. Üzerinden bunca yıl geçti hâlâ parçaları topluyoruz filmde. Karanlığın içinde debelenen insanları, köpekleri... Karanlığın tanelerini... Filmin bize bıraktığı enkazı kaldırma çabasındayız. İnsanlar parayı aşk sanıyorlar, o karanlıktan çıkış bileti sanıyorlar. Köpekler

çaresiz, ölümüne dövüşmek zorundalar. En kansız sahnede bile kanın gölgesi var. Bu kör karanlık elbette yanıltıcı. Hafifletici sebepler arıyorum ama bir türlü bulamıyorum. Bir avuç merhamete hepimizin çok ihtiyacı var. Sürekli merhamete dördüncü aranıyor. Yaa, merhamet işte, dönüp dolaşıp sana da saplanıyor.



Meksika'nın dibine tanık oluyoruz. Suç her yerde kol geziyor. Dövük, yenik, çaresiz insanların bir suç labirentinde telaşla çıkışı aramalarının filmi. Yani "bizim" filmimiz. Kayıtsız kalınamayacak durumlar, acınası haller. Parçalar filmi sonunda bütünlüyor. Karakterler diğer öykülerin içinden de geçiyor. Film bittiğinde bitmiyor, çörekleniyor içinize. Bu aşk buralıdır aynı zamanda, Tarlabası'dır, Beyoğlu'nun ara sokaklarıdır... Filmde dendiği gibi: "*Çünkü biz aslında kaybettiklerimiziz.*" aynı zamanda.

Matem makamında sahneleriyle hayatlar kayıp gider gözlerinizin önünden, mi demeliyim, içinden mi?... Suç da geçer. Kalırsa bir derin sızı kalır, o da gittikçe daha dibe gider. Kıymık batmış gibi bir sızı bırakır ardından. Alacakaranlığın içindeyiz, un ufak olmuş hayatların... Karanlığın dibine çakılmak bu olsa gerek. Şiddet de bir iletişim biçimidir. "Filmlerde olur böyle şeyler", demeyin. Atlantik'in ötesinden, Meksika'dan bir film gelir, "Meksika Usulü" diyelim, ne kadar tanış, akraba olduğunuzu anlarsınız. Her film bir mirastır. Bu da kanlı miras. Aşkın, köpeklerin ve giderek hayatın paramparçalaşmasının mirası.

Filmin çok iyi bir senaryosu, rejisi, oyuncularını ve müziği var. Karakterleri ikili olarak ele almış **İñárritu**. Altı ana karakterle filmi bitirmiş. Yan karakterler de hiç

cılız değil. Sıyrıkları bol karakterler yoksul bırakmıyor öyküleri. Poz kesmiyor bu filmde kimse. Herkes kendi kılığında. Karakterlerde hep bir yedek korku var. Filmin en karizmatik adamı eski gerilla, şimdinin tetikçisi El Chivo. En kötü halde bile karizması çizilmiyor. Masumiyetten önceki son çıkışı da kaçırmış görünüyorlar topyekûn. Merhamet neydi?... Masumiyetin parçalanışı ne?... Masumiyet çiplaktır. O yüzden filmin içinde gezemiyor, utanıyor. Kimse de onu aramıyor zaten. Öfke kılıklı da diyebiliriz bu masumiyete. Olsa olsa vahşi olabilirdi. Masumiyet bazen böyledir, kanla kaplıdır.

Yenilikçi kurgusuyla üçgen bir yapısı var filmin. Ezber bozan bir kurgu. Tabii ki ilk değil, ama iyi bir örneği. *Yağmurdan Önce* de böyleydi. **11:45** filmi de... Parçadan bütüne yayılan kurgusuyla sonunda hikâyeleri birbirine bağlıyor yönetmen. Her parçaya üç şahane hikâye sığıyor. Gerçek hayatta da birilerinin hayatlarına girip çıkarız ve gerçeğin sadece tanık olduğumuz kadarını biliriz. Zaten başka türlü de pek mümkün değil. Bu kurgu bize kılçıkları ayıklanmış bir levrek fileto gibi sunuluyor.

Sanki icat edilmiş bir şiddete maruz kalıyoruz. Mexico City'nin dibini seyrediyoruz. "Aşkını da köpeklerini de al, defolup git!", diyesiniz geliyor. "Zıkkımın kökü!", diyesiniz geliyor. Mezar gibi bir havuzda dövüşüyor köpekler. Tıpkı küçük bir arena gibi. Ve birine gerçekten mezar oluyor o havuz. Ve kan köpeklerin dövuştüğü havuzdan taşıp bütün şehri sarıyor sanki. Paramparça tutkular ve köpekler... Ki onlar da içgüdülerinin kurbanı. "Kurban" kavramı bütün karakterlerde yerini buluyor. Aşıkların ve köpeklerin sayılı günleri aslında, ama kimsenin haberi yok. Bu filmin en masumları köpekler. Son bir köpek sağ kalana kadar (o da haşat halde) dövüştürecekler bu zavallı hayvanları, ama ölüm var işte, hepimizi eşitleyen.

III- Hoyratlıklar

İlk seyrettiğim günden bugüne "bu film kitaplaşmalı" diyordum. Önce tek başıma bir kitap yazmaya başladım. Sonra bu kitabın sinemanın farklı yerlerinde duran yazarlarla daha geniş, daha değişik ve daha çeşnili olacağına karar verdim. Daha zengin, daha farklı bakış açıları kitabın boyutunu değiştirir dedim. Bu çılgılık gibi filme; "bir ses, bir yaklaşım, bir bağ, bir metinlerarasılık, bir filmlerarasılık, bir inceleme, çözümlenme, eleştiri arayışı, okuma uğraşı" olarak düşündüm

Karanlığın Taneleri'ni. Filmin etrafını sarmak istedim. Ortaya "Bir Film Üzerine 17 Çeşitleme" çıktı.

Senaristler, yönetmenler, akademisyenler, müzik yazarı, felsefeciler, romancılar, gazeteciler, öykücüler, şairlerden oluşan bir "cast" hazırladım. Bazı kırışıklıklar ütüyle açılmaz, kendinizi de ütölemeniz gerekir. İşte bu filmdeki kırış kırışlıklar ancak böyle açılabilir diye düşündüm. Her yazar farklı bir yerinden buharlı ütü tuttular filme. Daha önce bu kadar çok yazar aynı filmi yazmış mıydı, ya da ben rastlamadım.

Iñárritu'nun adına "Ölüm Üçlemesi" dediği filmlerin ilki olan **Amores Perros**'da (diğerleri **21 Gram** ve **Babel**) kitaplaşacak çok şey var. Genlerimiz var mesela. Sinema da genettir bence, sevdiğin yönetmenlerin genlerini taşırsın. **Iñárritu** hiçbir yönetmenle yakın akraba değil gibi. Uzaktan selamlıyor ustaları. Suçun kapılarını zorlayan ustaları... Aslında kült film, ama bunun anlaşılması için bir yirmi yıl daha gerekiyor galiba. Önerceğim tek şey derin derin nefes al ey okur, seyrederken ve okurken ihtiyacın olacak.

Sinemada henüz koku alamıyoruz. Bir gün gelecek bu da olacak. Film kan kokuyor. Bu kokuyu kitabı okurken de alacaksınız. Filmi ilk izlediğimde kramp girmiş gibi kalakalmıştım koltuğumda, bu kitap da aynı duyguyu versin isterim. Sargı bezi, yara bandı, acil girişi aranıyordum filmde çıktuktan sonra. En azından pansuman yapacak bir hemşire...

Sanığa soruldu: "Yalpalayan, saçılmış hayatların bir kitapta toplanması ne demektir?" Belki de bu hayatları korumak, saklamak isteğidir, kim bilir?... Ötesi okura kalmış artık. Bunca hoyratlık ancak bir kitapta soluk alabilirdi. Hüzünlü bir çığlık, seyrederken ve okurken hep kulaklarınızda değilse, bir yerde bir yanlılık var demektir. O yanlılığı severek üstlenirim.

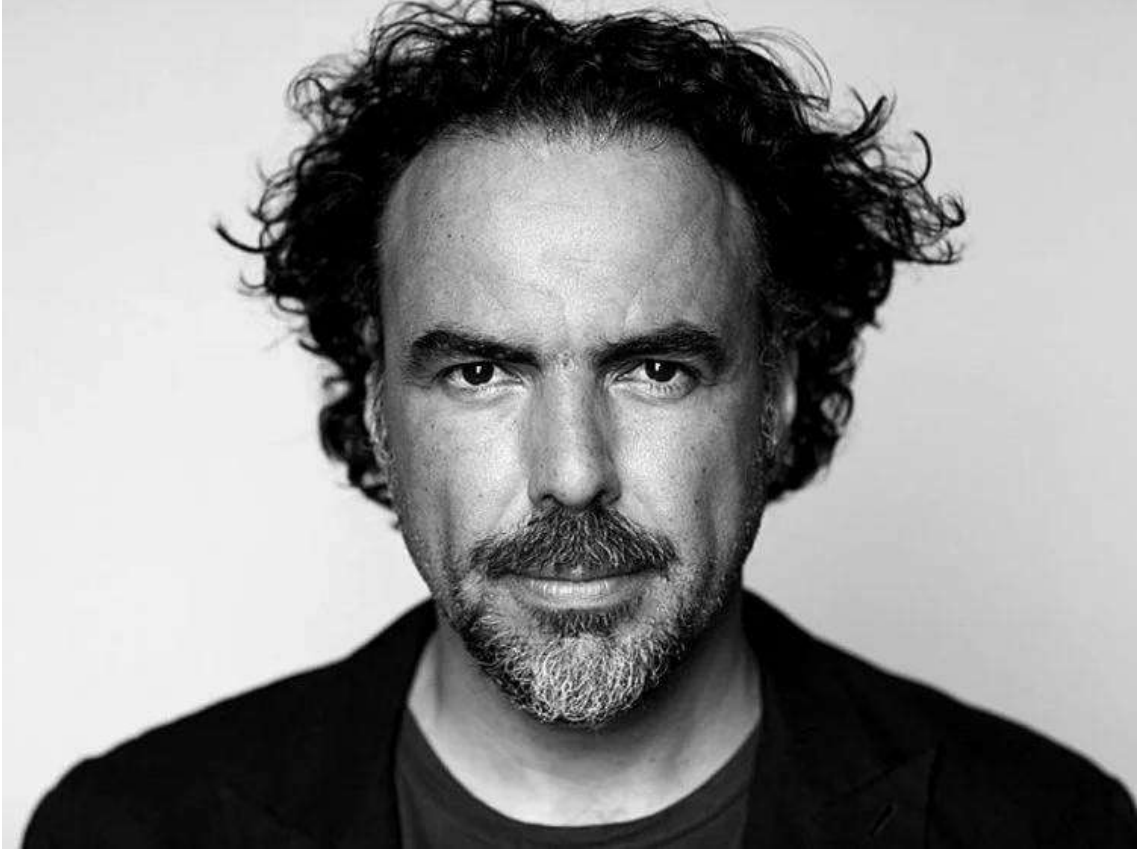
Sinemanın derdi insanı aramak, bulmak değil. Kazara hayatlar değişirirse yeni durumlara adapte olmak çok zorlaşır. İşte bu durumdan çıkışı hep para olarak görüyor karakterler. Başka hiçbir manevi değer kalmamışçasına. Paranın hareketini takip edersen insana ulaşabilirsin. Bu da bir arayış çabası elbette. Okurun hayali burada başlıyor, çözümlenmiş bir filmi okuyarak.

Bu kitap sadece sinemaseverlere değil, yaşayan, soluk alan herkese... Parçalanmış hayaller, umutlar, hayatlar, hangimizin yaşamadığı şeyler ki?... Kavruk hayatlar, ölüme yakın cılızlıklarıyla nasıl yaşayacaklar? İnsan kendini nerelere zulalayacak?

Filmler biter, kitaplar okunur, ama hayatımız onlardan önceki gibi sürüyorsa bir sıkıntı var demektir. Değişime direnmek, budalalığın en uç noktalarından biridir. İnsanın değişimine bir tutam katkıda bulunan acılara da teşekkür etmek lâzım. “Başkalarının acısı”na da... **İñárritu**’nun kaybettiği oğlunun acısına da... Bu film ona adanmıştır. Kararma...

Temmuz 2024 / Ankara

Meksika'nın kanlı gölgesi buraya vuruyor.



Hamis: Filme dalmışım, unutmadan ekleyeyim.

1. İlgili filmin “olay yeri tutanağı” yoktur. (Belki de tutulmadı?...) Bu okuduklarınız editörün tutanağıdır.
2. Ünlem virgül, soru işareti virgül, ünlem soru işareti gibi yazılımlar dizgi hatası değildir.
3. “Taze Kan Aranıyor” anonsu geçseydi keşke film arasında.
4. Bir kitap tanıtım yazısı değildir. Bir film üzerine on yedi farklı dünyadan elimize ulaşan düşüncelerdir. Bazen sinema filmleri bazı kitaplara yol açar. Bunu da öyle varsayın gitsin...

KAPIMIZDAKİ YABANCILAR: *CHILDREN OF MEN, ELYSIUM* VE *SNOWPIERCER*'A BAUMANCI BİR BAKIŞ¹

Çeviren: Doç. Dr. Gül Yaşartürk

Giriş

Kriz dönemlerinde yükselişe geçen en önemli türlerden biri olan bilimkurgu literatürde, günümüz kaygılarını gelecek toplumlar üzerinden ifade eden bir tür olarak kabul edilir. Bilimkurgu türünün etnisite ve sınıf temsilleri yine günümüz Batı toplumlarının güncel sorunlarını yansıtır. Bilimkurgu travel writing / gezi edebiyatını miras alır. Gezi edebiyatı ise sömürgeci imparatorluklar döneminde, dünyada henüz keşfedilmemiş, bilinmeyen ülkelerin olmasından ilham alan bir edebiyat türüydü. Devletin sömürgeleştirme planlarıyla gezginlerin keşfetme arzusu paralel yürümekteydi. Gezi edebiyatında 'Öteki' dediğimiz kavram fiziksel anlamda bir bilinmeyenden yola çıkıyordu. Günümüzde ise artık yaşadığımız coğrafyada / dünyada fiziksel anlamda bilinmeyen, keşfedilmeyen hiçbir şeyin kalmadığını düşündüğümüzde "bilimkurgu filmlerinin ötekileri kim" sorusunun yanıtı ise hayli basittir; huzurumuzu ve refahımızı paylaşmak istemediğimiz davetsiz misafirler yani mülteciler ve göçmenler. 'Biz'den 'kendimiz'den olmayanlar. Bildiğimiz ve tanıdığımız ancak birlikte yaşamak istemediğimiz insanlar.

Michael Ryan ve **Douglas Kellner**'in ifade ettiği üzere gelecekle ilgili filmlerin çağdaş toplumsal sorunlara duyarlılığı en düşük film türü olduğu düşünülebilir (Ryan & Kellner, 2010, 390-391). Oysa bilimkurgunun, Hollywood anlatı kalıpları açısından düşünüldüğünde radikal sayılacak bir duruşa sahip

¹ "Strangers at Our Door: A Baumanian Perspective to Children of Men, Elysium and Snowpiercer" içinde *Transcultural Images: Debates on Migration, Identity and Finance in Transnational Hollywood Cinema.*, Y. Derya Birincioğlu, Uğur Baloğlu, Editör, Lexington Books, Maryland, ss.63-79, 2021 ([link](#))

olduğu da sıkça söylenir. Çağdaş dünyanın gerçekliğinin en uzağında yer aldığı yani 'gerçekçi' olmadığı varsayılan bir tür, sahip olduğu anlatı özellikleri nedeniyle bu dünyanın işleyişini temsil etmek için aslında en elverişli zemini oluşturmaktadır. Geleceğe dönük fanteziler, içinde bulunulan anı ima etmenin bir yolu olarak değerlendirilebilir. Bu filmler zamansal yer değiştirmeye başvurarak Hollywood'da egemen olan realist anlatı rejiminin gizli yasaklarını deler (Ryan & Kellner, 2010, 390-391). Amerika'da 1970'li yıllarda yaşanan ekonomik ve politik krizin bir benzeri, 2000'li yıllarda yaşanmıştır. 1970'li yıllar **Ryan** ve **Kellner**'in kapsamlı biçimde analiz ettiği şekliyle; Vietnam Savaşı, *protest movement of 1968* ve Watergate Skandalı'na tanıklık eder (Ryan & Kellner, 2010). **Ryan** ve **Kellner**'in 1967 - 1987 yılları arasında sürdürdüğünü söyledikleri süreç Amerikan kültürü üzerinde çeşitli politik etkilere sahiptir (2010, 19). Ekonomik ve siyasi krizleri takip eden muhafazakârlaşma ve **Ronald Reagan** yönetimiyle birlikte, filmler de çoğunlukla bu krizleri telafi etmeye, çözümler sunarak izleyicinin kaygılarını yatıştırmaya çalışan temsiller sunmuştur. ABD'de 2000'li yıllar ise **George W. Bush** hükümetiyle birlikte yeniden muhafazakârlığın yükselişine tanık olmuştur. Bush yönetimi birçok konuda Hristiyan köktencilerle aynı görüşleri paylaşıyordu. ABD'nin köktenci sağa kayışına bir direniş varsa bile, "11 Eylül 2001 saldırıları muhafazakârların beklediği fırsatı yaratarak bu son direnişleri de kırar. Bu saldırılarla yıllardır birer Hollywood fantezisi olmaktan öteye gitmeyen ABD topraklarının savaş alanı olması gerçeğe dönüşür" (Topçu, 2010, 158). Saldırının ardından **Bush** hükümeti önce Afganistan ardından Irak'ı işgal eder. 2008 yılında ABD'de başlayan ve tüm dünyayı etkisi altına alan bir ekonomik kriz meydana gelir. ABD'nin Afganistan ve Irak işgali Ebu Garip ve Guantanamo hapisanelerindeki insan hakları ihlallerini ve İslamofobinin güçlenmesini, yabancı düşmanlığını da beraberinde getirir. Bu dönemde yönetime duyulan güvensizliğin boyutu, 1970'li yıllardan daha yoğundur; Gallup'un 2008 yılında yaptığı ankette ABD halkının %26'sı ülkenin iyi yönetildiğini düşünmektedir (Topçu, 2010, 159). Bu oran 1972 yılından bu yana en düşük orandır. Yaşanan dönemi 1970'lere benzer biçimde liberalizmin başarısızlığı ekonomik ve yönetim krizi ve muhafazakârlığın yükselişi şeklinde özetlemek mümkündür (Topçu, 2010, 159).

Bu kriz Amerikan Sineması'nda felaket ve bilimkurgu film türlerine ait örneklerin sayısının artmasına neden olmuştur. 11 Eylül 2001 sonrasında

karşımıza çıkan Amerikan bilimkurgu filmleri; yönetim ve siyasi krize dair temaları *I am Legend* (Francis Lawrence, 2007) ve *The Road*'da (John Hillcoat, 2009) olduğu gibi hayatta kalmayı başaran eril lider figürlerini ekolojik kaygılarla birleştirmiş ya da ekolojik kaygıları *Mad Max Fury Road*'da (George Miller, 2015) olduğu gibi tek başına ele almıştır. 11 Eylül 2001 sonrasında bilimkurgu türünün uzaylı / yaratık ve işgal temalarını kullanan iki önemli filmi ise *District 9* (Neill Blomkamp, 2009) ve *Arrival*'dır (Denis Villeneuve, 2016). *District 9* 1982 yılında Johannesburg'a konuşlanan bir uzay gemisinde üç ay kapalı kalan ve ardından etrafı tellerle çevirili bir kampa / gettoya yerleştirilen uzaylılar üzerinden ayrımcılık, öteki ve mülteci olma halini ele alır. Güney Afrikalı olan **Blomkamp**'ın filminin 1982 yılında geçme sebebi ise kuşkusuz 1948-1994 yılları arasında süren Apartheid sisteminde, siyahların birçok vatandaşlık hakkından mahrum bırakılmasına göndermede bulunmak istemesidir. **Blomkamp** bilimkurgu türünün hâkim ikonografisini tersine çevirerek uzaylıları işgalci ve tehlikeli olarak temsil etmez, aksine tehlikeli olan insanlardır. *District 9*'un başkarakteri de yine Hollywood hâkim kalıplarının aksine savaşçı, girişimci ve ataerkil bir karakter değildir, anti kahramandır (Vitrinel, 2018, 140). *Arrival* da *District 9*'un sıralanan bu iki özelliğini paylaşır. Uzaylılar tehlikeli değil barışçıldır, aksine tehlikeli ve savaş çıkarmaya eğilimli olanlar insanlardır. İkinci olarak *Arrival*'ın başkarakteri dilbilimci bir kadın karakterdir; savaşçı, girişimci ve ataerkil değildir. *Arrival* Donald Trump'ın seçilmesinden hemen önce gösterime girmiştir ve Trump'un söylemlerinin Amerikan toplumunda yarattığı kutuplaşmayı ve ötekileştirilmeyi ele almaktadır. Ancak Trump'ın konuşmalarının ve politikalarının aksine *Arrival*'da uzaylılarla iletişim kurmaya çalışan dil ekibi farklı uluslardan oluşur ve uyum içinde çalışır. Uzaylı yaratıkların düşmanca bir amacı yoktur tamamen barışçıldır, herkesi bir araya getirirler. *Arrival* 'yabancı'ya düşman olmanın kolaylığını, diyalog kurmanın ise çaba gerektirmesinin yanında birleştirici, iyileştirici bir güce sahip olduğunu gösterir. **Camilla Eyre** ve **Joanna McIntyre**'e göre *Arrival* klasik anlatı sinemasının yerleşik gösterişli görsel uyuşmalarını kullanmaz, bunun yerine engelleri aşmak ve yabancı bir ırkı anlamak için yeni bir kültüre dikkat çekmekle ilgilidir, insanlar ve dünya dışı varlıklar arasındaki kişilerarası iletişimin incelemesini sunar (Eyre & McIntyre, 2018, 42). **Gemma King**'e göre ise *Arrival* Hollywood anlatısında hâkim olan tek dil egemenliğini yeniden şekillendirir (King, 2019, 210).

Çokkültürlü bir yaklaşımı benimseyen filmde İngilizce'nin yanında Mandarin ve Rusça konuşulur. Ancak konuşulmayan ve sözü edilen diller de vardır. Başkarakter Louise'nin başka dilleri de konuştuğu filmde ima edilir. Filmin mesajı farklılığın beden ya da renkle değil dil, kültür ve düşünme biçimleriyle ilgili olduğudur, bu farklılıkları silmek yok etmek değil bu farklılıklar aracılığıyla ve bu farklılıklar üzerinden iletişim kurmak gereklidir (King, 2019, 210).

Robert Stam'in belirttiği üzere çokkültürlülük Batıya değil Batı merkezciliğe, Batının anlamın tek kaynağı olmasına bir karşı çıkıştır (Stam, 2000, 269). Çokkültürlü fikir, Batı merkezci normların evrenselleştirilmesini eleştirir; "dünyanın çoklu kültürlerinden ve üstünlük kurma ile egemen olma da dâhil aralarındaki tarihsel ilişkiden söz eder" (Stam, 2000, 270). Dünyanın tek merkezli değil başlangıç noktası olmayan birden çok merkeze sahip olduğunu savunur. Çok merkezliliğe yapılan vurguya göre "ekonomik veya politik gücü ne olursa olsun, tek bir topluluk veya dünyanın bir bölümü epistemolojik olarak ayrıcalıklı değildir" (Stam, 2000, 271). Çokkültürlülük liberal çoğulculuktan farklıdır. Her şeyden evvel, "duyarlılıkla" ilgili değildir, "güçsüzleştirilmiş olanı güçlendirmekle ilgilidir. Çok merkezli çokkültürlülük, yalnızca görüntülerde değil, güç ilişkilerinde değişimi gerektirir" (Stam, 2000, 271). Sinema teorisinde ırk ve çokkültürlülük çalışmaları özellikle ırkların stereotipler üzerinden temsillerini araştırarak ilerlemiştir. Ancak **Stam** karakterin stereotipler temel alınarak yapılan analizin eksik olduğunu belirterek, sinemada Batı merkezciğin mizansen ve görüntü yoluyla da iletilebileceğini ekler (Stam, 2000, 277). Farklı sosyal grupların temsilcilerinin hikâyede ne kadar yer kapladığının, hangi çekimler aracılığı ile görüntülendiklerinin, öyküde aktif olup olmadıklarının da Batı merkezciği sorgulamak açısından önemli öğeler olduklarını belirtir (Stam, 2000, 277). Çalışma kapsamında örnek olarak seçilen *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006), *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013) ve *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013) adlı filmler 11 Eylül 2001 sonrası kaygıları yansıtan ve distopya özelliklerine sahip olan, uzaylı / yaratık ve işgal temalarını kullanmayan bilimkurgu filmleridir. Hollywood'un hâkim anlatı kalıplarını kırdıkları, bilimkurgu sinemasının öteki temsillerine, kalıp yargılarına karşı çıkarak içini boşaltan filmler oldukları için seçilmişlerdir. Ana akım bilimkurgu ve korku filmlerinde sunulduğunun aksine; örneklem olarak seçilen üç filmde de bilim ve teknoloji tehlikeli ve kötü sonuçlar doğurmaz. Çünkü **Theodor W. Adorno** ve

Max Horkheimer'in söyledikleri gibi, teknolojinin ve bilimin, çağdaş toplumlar üzerinde güç ve etkinlik kazanmasının temelinde teknolojinin ve bilimin ardında “toplumsal ve ekonomik üstünlükleri en büyük olanların” bulunması yatmaktadır (Oskay, 1994, 185). Teknolojik güce hangi sınıfın sahip olduğu, teknolojik gücün hangi amaçla kimin için kullanılacağını belirlemektedir. Özellikle *Elysium*'da ve *Snowpiercer*'da gördüğümüz gibi teknoloji zengin azınlığın elinde olduğunda, sahip olunanları yitirme korku ve kaygılarını yansıtan, güvenlik ve şiddet amaçlı kullanılan tehlikeli bir güç haline gelmektedir. Yanı sıra, ele alınan filmlerde çokkültürlülüğün olumlu biçimde altı çizilir; mülteci ve göç sorunu, ekolojik sorunlarla birlikte ele alınır. *Children of Men*, *Elysium* ve *Snowpiercer* ekolojik sorunların yıkım getirdiği bir dünyada **Naomi Klein**'a atıfla otoriterleşen yönetimler sunarken², insanlar arasındaki en önemli ayrımın ırksal değil sınıfsal olduğunu ve bu nedenle tüm yoksulların günün birinde mülteci olabileceğini söylemektedirler.

Giorgio Agamben ve Zygmunt Bauman'da Homo Sacer ve Human as Waste Olarak Mülteci

Zygmunt Bauman, günümüzde savaşlardan, despot rejimlerden ya da açlık nedeniyle kaçan mültecilerin modern zamanların başlarından bu yana başka halkların kapılarını çaldıklarını söyler (Bauman, 2016, 14). 21. yy'da henüz göç ve mülteci sorunları yaşanmadan çok önce, kitlesel nüfus hareketlerinde, 'dışarıdan' gelen 'yabancılar'a gösterilen düşmanlık ve ırkçı tepkiler ABD'de 19. yy sonundan beri, Batı Avrupa'da ise 1950'li yıllardan beri görülmekteydi (Hobsbawm, 2000, 157). Oysa yabancı düşmanlığı ve ırkçılık çözümden ziyade belirti olarak kabul edilmelidir. Yabancı düşmanlığı ve ırkçılığın ortaya çıktığı toplumlarda genellikle ekonomik sorunların, krizlerin varlığından söz etmek mümkündür. Toplumsal hayatta ekonomik ve siyasi anlamda herhangi bir kriz ya da krizlerle karşılaşıldığında sorumlu mutlaka 'benden' başkasıdır yani ötekidir. **Eric Hobsbawm**'ın öngörülü ifadesiyle, “hissettiğimiz bütün şikâyetler, belirsizlikler ve yönelimsizliklerden “onlar” sorumlu tutulabilir, tutulmalıdır. Ama “onlar” kimdir? Belli ki ve tanım gereği, “biz olmayanlar” (...) Eğer düzenbaz

² Klein, Shock Doctrine'de hükümetlerin catastrophe dönemlerinde insanların kırılganlığından yararlanarak yeni polis devleti düzenlemelerine başvurabileceklerini söyler (Kaplan, 2016, 78)

numaralarıyla yabancılar yoksa onların icat edilmesi gerekir (...) Mutsuz ülkelerde yabancılar komşularımızdır ve hep öyle olmuştur, ne var ki “onlar”la yan yana yaşamamız, şimdi bizim halkımıza ve bizim ülkemize ait olmanın dışlayıcı kesinliklerini zayıflatmaktadır” (Hobsbawm, 2000, 174). Mülteciler, çaldıkları kapıların ardındaki insanlar için yabancıdır. Yabancı olma sebepleri ise günlük olarak etkileşimde bulunduğumuz ve ne beklediğimizi bildiğimizi sandığımız insanlardan farklı biçimde, öngörülemez olmalarıdır. **Bauman**’ın ifadesiyle, “hepimiz biliriz ki kitlesel yabancı akını değer verdiğimiz şeyleri yok edebilir ve bu avutucu şekilde aşına olduğumuz yaşam şeklimizi sakatlamak ya da yok etmek anlamına gelebilir (...) mahallelerimizde, şehrin caddelerinde ya da işyerlerinde birlikte yaşamaya alıştığımız insanları sıradan bir şekilde dost ya da düşman olarak ayırır, hoş karşılar (...) onlara nasıl davranacağımızı biliriz” (Bauman, 2016, 14). Oysa yabancılar kontrol duygusunun kaybedildiği bir durum yaratır, mülk ve sahip olunan toplumsal konumu kaybetme korkusuna neden olur. Ve aslında söz konusu kaybetme korkusu, kendi konumumuzun ve zorluklarla elde edilmiş iyi halimizin ne kadar incinebilir olduğunu hatırlatır (Bauman, 2016, 20). Mültecilerin sürekli olarak güvenlik sorunu ile ilişkili biçimde terörist kategorisine sokulması ve yaftalanması, aynı toplumda bir arada yaşadıkları insanlar açısından onları “*ahlaki sorumluluk alanı ötesine*” yerleştirme işlevi görür (Bauman, 2016, 33 ve 35). Bu sayede merhamet ve ilgi gösterilmesi gereken gerçek insanlar konumundan çıkarlar. Biz ve onlar arasına çizilen çizgi, ötekiler olarak mültecilere yönelik ahlaki sorumluluğumuzu durdurur (Bauman, 2016, 68). Mülteciler küreselleşmenin ürünü oldukları gibi aynı zamanda küreselleşmenin simgesidirler. Küresel sınırın insani atıklarıdır, mutlak yabancılarıdır (Bauman, 2010, 37-38).

Bauman, Giorgio Agamben’in *homini sacri* tanımına atıfta bulunarak, mültecilerin kamplardaki insanlarda olduğu gibi *insandışılaştırıldıklarını*, ihtiyaç dışı insan olarak konumlandırıldıklarını belirtir (Bauman, 2016, 70 ve Evans & Bauman, 2016). **Agamben** *homo sacer* terimini Roma hukukundan ödünç alır. *Homo sacer*’in hayatı, hem insani hem ilahî açıdan değersizdir. Bir *homo sacer*’i öldürmek suç değildir ve cezalandırılmaz, *homo sacer* ilahî bir amaçla kurban da edilemez. Kanunla belirlenen insani ve ilahî değerlerden mahrum olan *homo sacer*’in hayatı değersizdir. Bir *homo sacer*’i öldürmek suç olmadığı gibi kutsala hüzmetsizlik de değildir, adak da değildir. (Bauman, 2018, 46). *Homo sacer*

olmak hem sıradan hem de dinsel önem ve değerden yoksun insanlar kategorisine yerleştirilmek anlamına gelir (Bauman, 2016, 70). *İnsandışılaştırma* insan haklarına sahip olmamak anlamına gelir. Mülteci ve göçmen sorunu etik / ahlaki bir sorun olmaktan çıkarak güvenlik sorunu kategorisine yerleştirilir. Askeri saldırı ve düşmanlıkla ilişkilendirilir (Bauman, 2016, 70). **Agamben** terminolojisinde kamp, Nazi toplama kamplarına atıfta bulunur. **Agamben**'e göre Yahudilerin öldürülmesi, Yahudi olmanın içkin sıfatlarından biri olan "öldürülebilme özelliği"nin gerçekleştirilmesinden başka bir şey değildi (Agamben, 1998, 68). **Agamben** terminolojisinde kamp kelimesi ise, "belirli bir siyasal düzen içinde geçerli olan mekânın, zamanın ve yasanın çözüldüğü / askıya alındığı, dolayısıyla çıplak hayatın ortaya çıktığı yerleri betimlemek için kullanılan bir kavramdır" (Yardımcı, 2012). Kamplarda insan, insan olması, vatandaş olması üzerinden değil sadece biyolojik özellikleri üzerinden tanımlanır. İnsan, toplumsal siyasal düzenin yasasının korumasından mahrum biçimde, insanlığından sıyrılmış ve çıplak var oluşu ile baş başa bırakılır, egemenin hükmüne terk edilir (Yardımcı, 2012). **Agamben** kamplardaki insanların her türlü siyasal statülerinden sıyrılmış biçimde sadece çıplak hayata indirgendiklerini söyler (Agamben, 1998, 97). **Agamben**'e göre kampla ilgili en önemli soru, vahşetin nasıl yapılabildiği sorusundan ziyade hukuksal düzen ve iktidar yapısına dair olmalıdır. Soykırım vahşetini mümkün kılan ve suç olmaktan çıkaran hukuksal düzen nasıl bir hukuksal düzendir? Günümüz mülteci kamplarında aynı hukuksal sorunun sürdüğünü söylemek mümkündür. Temiz, sağlıklı ve görünür olan dünyanın öteki tarafında mülteciler yer alır, tıpkı Nazi kamplarındaki Yahudiler gibi. **Bauman**'ın ifadesiyle, bir yanda temiz sağlıklı ve görünür dünya diğer yanda kalıntı 'artıkların' karanlık hastalıklı ve görünmez dünyası (Bauman, 2016, 74). **Bauman**'da *human waste* ifadesi gözümüzden gönlümüzden ve vicdanımızdan uzak kimselere işaret eder (Bauman, 2016, 75). Ekonomik ilerleme mantığına sahip olan Batı toplumları, kendisi gibi tüketim kültürüne sahip olmayan kültürleri ezip geçer. **Bauman**'a göre "böylesi bir dünyada dayanılmaz koşullardan kaçmak zorunda kalan insanlar, sözde insanlık için vazgeçilmez sayılanlar bile "hak sahipleri" olarak görülmez. Hayatta kalmaları için kapılarını çaldıkları insanlara bağımlı olmaya zorlanan mülteciler, kendilerine verilmeyen hakların müzakere edilmesi anlamına geldiği sürece bir bakıma "insanlık" alanının dışına atılır" (Evans & Bauman, 2016). Mülteci

kamplarında yaşayan mülteciler, atık insanlardır. Vatandaşı oldukları ülkede sahip oldukları kimlikleri, abilityleri artık hükümsüzdür. Bauman'ın belirttiği gibi “kampın tel örgülerinin ardında, kimliklerini oluşturan öykülerden, kimliğin sağladığı temel konforlardan mahrum, yüzleri olmayan bir kitleye dönüşürler (...) yeni toplumsal bünyeye asimile olmazlar (...) buldukları yerden, yani mezbelelikten geri dönemezler, ileri de gidemezler” (Bauman, 2018, 93-94).

Children of Men Beyaz Adam Atık İnsanları Kurtarır

Alfonso Cuarón'un 2006 yılında gösterime giren filmi *Children of Men*, İngiltere'de 2027 yılında geçer. Bu çalışmada ele alınan diğer iki filmde olduğu gibi ekolojik krizi temel alır ancak bu soruna *Elysium* ve *Snowpiercer*'den daha fazla dikkatimizi çeker. Filmin tüm çatışması 2008'deki grip salgınından sonra hamile kadınların düşük yapmaya başlaması ve en sonunda kadınların tamamen kısır olmasıyla birlikte dünyada son on sekiz yıldır hiç doğumun gerçekleşmemesinden yola çıkar. Kapitalizmle, ilerlemeyle ilişkili yorumlanabilecek çevresel bir felaket kısırlığa neden olmuştur. E. Ann Kaplan'a göre film, 9/11 sonrasında bir eleştirisidir, trajediye verilen kapitalist bir yanıtıdır, bu eleştiri özellikle Abu Ghraib ve Guantánamo'yu çağrıştıran imgelerde somut hale gelmektedir (Kaplan, 2016, 68).

Children of Men giriş bölümünde Theo'nun Jasper'ı ziyaret ettiği sahnede, siyah beyaz bir fotoğrafta Theo ve Julian'ı kucaklarında bebekleriyle gösterir.



Theo ve Julian, çocukları grip salgınında öldükten kısa bir süre sonra ayrılmıştır ve ikisi de bu kaybı atlatamamıştır. Öykünün melodramatik / duygusal zemini bu

şekilde kurulmuş olur. Julian'ın başında olduğu Fish adlı örgütün Theo'yu kaçırmaması ve Theo'nun Julian'ın talebi üzerine sahte geçiş belgesini elde etmesi de hemen takip eden bölümde / sekansta gerçekleşir. Dolayısıyla *Children of Men*'in başkarakteri Theo'nun kurtarıcı rolü motivasyonunu *Elysium*'un başkarakteri Max'inki ile benzer biçimde, bir kadına duyulan aşktan alır. Tek farkla, Theo kurtardığı Kee ile değil kurtarıcı olmasını isteyen Julian'la duygusal bir bağa sahiptir. Theo ve Max'in kurtarıcı erkek karakterler olarak inşa edilmesinde dikkat çeken diğer bir ortak özellik ise dini mitolojik çağrışımlardır. Sara Ahmed'in söylediği gibi, Kee'nin hamileliğini göstermek için Theo'yu ahıra çağırdığı sahnede İncil göndermesi son derece açıktır (Ahmed, 2010, 185).



Filmin son bölümünde yeni doğum yapmış Kee ve ölmek üzere olan Theo yer altındaki kanalizasyon kanalından kayıkla geçerek denize ulaşır ve denizde Tomorrow adlı gemiyi bekler. Söz konusu sahne Musa söylencesine gönderme yapmaktadır, film dinsel mitolojiyi laikleştirerek yeniden üretmektedir (Kutay, 2011, 152-153). Dolayısıyla Douglas Kellner'in belirttiği gibi *Children of Men* giderek artan faşizme ve demokrasi ile uygarlığın çöküşüne dikkat çekmesine rağmen aslında muhafazakâr bir alt metine sahiptir (Kellner, 2010, 87).



Mülteci kamplarında yaşayan milyonlarca insan olmasına rağmen Human Project ve Tomorrow adlı gemi sadece Kee'yi ve çocuğunu kurtarmak için çıkarılır. Film, çocuk doğurmayı insanlığın kilit unsuru olarak konular, Theo'yu depresif bir sinikten inançlı bir aktiviste dönüştürürken umudu tapınılan bir nesne haline gelen bir çocuğun doğumuna havale eder (Kellner, 2010, 87). **E. Ann Kaplan** da, Theo'nun hikâyesinin umutsuzluk ve sinizmi resmettiğini, Kee'nin de Theo'yu türün gerektirdiği biçimde pozitif ve aktif bir kahramana dönüştürme işlevi gördüğünü belirtmektedir (Kaplan, 2016, 74). Kee'nin yeni doğan kızına, Theo'nun kaybettiği oğlunun ismini vermesiyle, Theo ölmeden önce tekrar babalık konumunu kazanmış olur. **Sara Ahmed**'in belirttiği gibi Theo'nun dönüşümü umuda dair konvansiyonların beyaz erkeğin baba olmasına yaslandığını bir kez daha göstermektedir (Ahmed, 2010, 187).

Agamben'e atıfla kamplar, filmde hemen her sahnede görünürdür. Kamplar gündelik hayatın içindedir, insanlar Londra sokaklarında her köşe başında kafesler içerisine hapsedilmiştir, otobüslerle şehir dışındaki mülteci kamplarına gönderilirler.



Filmin kırk dakikadan oluşan son bölümü de bu kamplardan biri olan Bexhill-on-Sea'nin içinde geçmektedir. Söz konusu mekânda farklı kültürlerden farklı dilleri konuşan insanlar bir arada yaşamaktadır. En büyük sorunları kültür farklılığından ziyade sahip oldukları kötü yaşam koşullarıdır. Bexhill-on-Sea kampı “Varşova Gettosu’nu, Nazi toplama kamplarını, çağdaş savaş bölgelerini ve Guantanamo ve Abu Ghraib gibi siyasi 'hapishaneleri' ima ederek 20. ve 21. yüzyılların kâbus senaryolarını örnekler. Bexhill, askerlerin tüm etnik kökenlerden göçmenlere kötü davrandığı, işkence yaptığı, öldürdüğü bir cehennemdir” (Korte, 2008, 322). Devlet kampın dışında güvenlik güçleriyle George Orwell’in 1984 romanını anımsatan otoriter bir düzen sağlarken kampın içinde hiçbir kuraldan ya da düzenden söz etmek mümkün değildir; kampta çıkan isyan sırasında İngiliz devletinin askeri gücü suçlu ya da suçsuz, silahlı silahsız ayrımı yapmadan herkesi yok etmeyi hedefler. Görüntülerin de açık biçimde söylediği gibi kampın içindekiler insan değildir, atık insandır.

Children of Men'in sunduğu dünya, *Elysium*'da olduğu gibi sadece zenginler ve yoksullar (ya da diğer bir ifadeyle ‘vatandaş’ olanlar ve mülteci olanlar) olarak ikiye ayrılmaz. Theo'nun sanattan sorumlu devlet bakanı olan kuzeni, halkın yaşam şartlarının aksine son derece steril, güvenli ve konforlu bir hayata sahiptir. *Children of Men*'de kampın dışındaki hayatta, İngiliz vatandaşları arasında sınıf farkı şiddetli biçimde kendisini hissettirir.

***Elysium* Atık İnsan Kurtarıcıya Dönüşür**

Neil Blomkamp'ın 2013 yılında gösterime giren filmi *Elysium*, kültürel belleğimizde yer etmiş olan mültecilerin teknelerle Avrupa kıtasına yaptıkları tehlikeli yolculuklara dair imgeleri çağırان sahnelere sahiptir. Günümüz dünyasında küçük ve dayanıksız teknelerle denize açılarak başka bir Avrupa ülkesine ulaşmaya çalışan mülteciler; 2154 yılında Los Angeles'ta geçen *Elysium*'da dünyadan kalkan kırık dökük kaçak uzay gemisi yolculuğu ile *Elysium* adlı insanların inşa etmiş olduğu uyduya gitmek isteyen yoksul dünya vatandaşları üzerinden temsil edilirler. Filmin başında bir dış ses izleyiciye “21. yy sonlarında dünya hastalıklarla kirlilikle doluydu ve aşırı kalabalıktı. Dünyanın zenginleri yaşam tarzlarını korumak için gezegenden kaçtı” derken kadraja dünyanın uzaydan görüntüsü girer, ancak görünen sadece Afrika ve Ortadoğu'dur. Avrupa tamamen karanlıktadır, görünmezdir.



Filmin dünya sahnelerinin Mexico City'nin gecekondu mahallelerinde ve çöplüklerinde, **Elysium** sahnelerinin de yine aynı şehrin ve Vancouver'ın zengin banliyö mahallelerinde çekilmiş olması kurulan dünyanın ve öyküsünün günümüzle doğrudan ilişkili olduğunun altını çizer (Mirrlees & Pedersen, 2016, 308). Bu bağlamda **Blomkamp**'ın **Elysium**'un bir bilimkurgu olmadığını, bugünü ve şimdiyi anlattığını söylemesi (Mirrlees & Pedersen, 2016, 305) karşımızdakinin son derece bilinçli bir çaba olduğunu gösterir. **Elysium**'da, dünyada yaşayan farklı ırklardan yoksul insanlar ve Elysium'da yaşayan zenginler arasındaki eşitsizliğin temel göstereni sağlık hizmetlerine erişim olanağıdır. Yoksullar bu temel insan hakkından mahrumken Elysium'daki her evde tüm hastalıkları kısa sürede iyileştiren bir cihaz vardır. Filmin son sahnesi de dünyada yaşayanların sağlık hizmetleri özelinde teknolojiye erişimlerinin sağlanmasının gösterilmesinden oluşmaktadır.



Elysium'da *homini sacri* tanımına atıfla, *insandışılaştırılan*, ihtiyaç dışı insan olarak konumlananlar başta ana karakter Max De Costa olmak üzere dünyada yaşayan ve Elysium'a kaçmaya çalışan tüm yoksullardır. Filmin başındaki fabrika sekansında, robotların yakıldığı bölümün arızalanan kapısını açması için amiri tarafından zorlanan Max, eğer yapmazsa işten atılmakla tehdit edilir. Onu işten atmak ve yerine bir başkasını almak mümkündür çünkü Max, toplumsal siyasal düzenin yasaının korumasından mahrumdur ve egemenin hükmüne terk edilmiştir. Max işsiz kalmamak için isteneni yapar ve ölümcül dozda radyasyona maruz kalır. Sistem Max'ı kullanmış, tüketmiş ve işi bitince bir atık gibi atmıştır. Ancak film son derece politik söylemini Hristiyan mitolojisini kullanarak bir nevi yumuşatır. Max'in çocukluk anılarında gördüğümüz rahibenin Max'in seçilmiş özel kişi olduğunu belirten konuşmaları eşliğinde, Max kendisini dünyada yaşayan yoksullar için feda eden bir kurtarıcıya dönüşür. Max İsa gibi kendisini feda eder (Gibson, 2015, 84).



Max'in yetimhanede birlikte büyüdüğü çocukluk aşkı Frey'i ve onun babasız büyüttüğü lösemi hastası kızını kurtarması, filmin politik söylemini melodramatik bir aşk hikâyesi ile de zararsızlaştırması yönünde işlev görür.

Filmde kaçak yollarla dünyadan Elysium'a kaçmaya çalışan insanlar devlet korumasından faydalanmadığı için hemen hemen hiçbir hakka sahip değildirler, insan haklarına sahip değildirler, etik bir sorun olarak değil güvenlik tehdidi olarak görülürler. **Bauman**'ın belirttiği gibi, gerçek insanlar oldukları göz önüne alınmaz (2016, 71). Bir yanda Elysium'un temiz sağlıklı ve görünür dünyası diğer

yanda kalıntı ‘artıkların’ karanlık hastalıklı ve görünmez dünyası (Bauman, 2016, 74). Ya da **Agamben**’e atıfla her türlü siyasal statülerinden sıyrılmış ve tamamen çıplak hayata indirgenmişlerdir; Elysium iktidarının karşısında saf hayat vardır (Agamben, 2013, 204). Tam da bu nedenle Elysium’un savunma sekreteri Delacourt, izleyiciye korku dolu yüzleri gösterilen mültecileri hava sahasını ihlal eden illegal bir sorun olarak gördüğü için yok edilmeleri emrini verir. Öldürülen kırk altı kişiden “*imha edildiler*” olarak söz eder. Ölenler rakamdan ibarettir, insan olmaktan çıkmıştır.



Elysium açık biçimde Amerika’nın göçmen politikasını eleştirmektedir. Filmin mekânı Los Angeles olarak belirtilmiştir. Bunun yanında dünyalılarının çoğu Latin isimlerine sahiptir. Elysium’un siyahi devlet başkanı Patel ve kadın savunma sekreteri Delacourt; 2009-2017 yılları arasında Amerika’nın devlet başkanlığını yapan **Barack Obama** ve onun ilk döneminde dış işleri bakanı olan **Hillary Clinton**’ı çağrıştırmaktadır;³ “Delacourt’la aynı safta yer alan Başkan Patel Barack Obama’yı çağrıştıran biçimde, arkadaşça bir yüz ifadesiyle kontrol sağlamaktadır” (Galea, 2013). **Nick Recktenwald**, savunma bakanı Delacourt rolündeki **Jodie Foster**’ın Cumhuriyetçi kâbusa ait bir tür **Hillary Clinton** versiyonu olduğunu söylerken (2013), **Scott Foundas** da **Hillary Clinton**’un Frankenstein versiyonu olduğunu ileri sürmektedir (2013). Aslında **Andrew Romano**’nun belirttiği gibi *Divergent*’dan *Hunger Games*’e kadar Hollywood’da kötü kadın politikacı karakterler ve **Hillary Clinton** arasında benzerlik kurma geleneğinin kadın korkusunu yansıttığını söylemek mümkündür (2017).

³ Filmi Obama dönemi üzerinden okuyan bir başka yazı için bkz. Kendrick, 2013

Elysium'da Amerika'nın göçmen politikası, dünya vatandaşlarının sağlık hizmetlerine erişim başta olmak üzere en temel insani yaşam koşullarından mahrum olmalarına karşın, Elysium vatandaşlarının tümünün eşit biçimde üst sınıf yaşam standardına sahip olduklarının gösterilmesiyle eleştirilir. Yanı sıra Elysium yönetiminin sahip oldukları refahı paylaşmamak adına dünya vatandaşlarını güvenlik sorunu olarak görmeleri ve onları öldürmekte beis görmemeleri de Amerika'nın göçmen politikasına yönelik önemli bir eleştiridir. Film son tahlilde, içinde yaşadığımız sorunu sınıf ve ırk sorununun kesişimi olarak ortaya koymaktadır. Dünyada yaşayan insanlar da Elysium'dakiler de Armadyne şirketi tarafından yönetilmektedir. Filmde çözüm işçi sınıfından bir erkek kahramanın kendisini kurban etmesi yoluyla teknolojinin el değiştirmesiyle sağlanır. Elysium teknolojinin en önemli güç olduğunu söylerken, kötü olanın teknoloji değil onu elinde bulunduranın niyeti olduğunu da somut biçimde gösterir.

Snowpiercer: Atık İnsan Kandırıldığını Anlar

Bong Joon-ho'nun 2013 yapımı filmi, **Jacques Lob** ve **Jean-Marc Rochette** tarafından yaratılan ve 1982 yılında yayınlanan *Le Transperceneige* adlı Fransız grafik romanından uyarlanmıştır. Film 2014 yılına ait bir haber programı konuşmasıyla başlar, dünyada yaşanan küresel ısınmaya çözüm olarak bilim insanları CW-7 adlı bir gaz üretmiştir ve yetmiş dokuz ülke küresel ısının azalması amacıyla atmosferin üst tabakasına bu gazı yaymıştır. Ancak gazın yayılmasının ardından dünya buz tutar, yaşam yok olur, dünya buzul çağına döner. Dünyada son hayatta kalan insanlar ise Wilford tarafından dünyadaki hayatın küçük bir kopyası olarak tasarlanan Snowpiercer adlı trene binerler. Tren hiç durmadan belli bir rota üzerinde gidip gelirken, tren içerisindeki hayat insanların ekonomik varlıklarına göre sınıflara ayrılmıştır ve sınıflar arası geçişler imkânsızdır. Bu bağlamda *Snowpiercer*, *Children of Men*'le çevresel bir felâket nedeniyle insanlığın yok olması temasını paylaşmaktadır. Yanı sıra Snowpiercer adlı tren zenginlerin Elysium'da kurdukları hayatla bire bir aynı özelliklere sahiptir. Her iki filmde sınıfsal ayırım son derece keskindir, Elysium yöneticilerinin acımasızlığı ve sahip oldukları refahı paylaşmak istemeyişlerini Snowpiercer'da da görmek mümkündür. Teknoloji ve bilim *Elysium*'da olduğu gibi insanların hayatta kalmasını sağlayan bir güçtür ancak ekonomik gücü elinde bulunduran küçük bir azınlık teknolojiyi kendi refahları ve güvenlikleri için kullanırlar.

Ann Kaplan, *Children of Men* filminde, Kee karakterinin mucizevi biçimde hamile kalması sayesinde / nedeniyle filmin izleyiciye mesihçi bir gelecek önerdiğini ve sonuç olarak *Children of Men*'in ütopyan bir film olduğunu belirtmektedir (2016, 70). **Kaplan**'ın değerlendirmesi *Snowpiercer* ve Yona karakteri için de geçerlidir. On yedi yaşındaki Yona, kâhin özelliklerine sahiptir. Altıncı hissi ile kapıların ardını ve yerin altını görebilmektedir. Trende bozulan, eksilen makine dişlilerinin yerine küçük çocukların kullanıldığını hisseden, keşfeden ve Timmy'nin hayatını kurtaran Yona'dır. *Children of Men*'de Kee ve kızının hayatta kalmasına benzer biçimde *Snowpiercer*'da da Yona ve Timmy hayatta kalır. Film Yona ve Timmy'nin trenin yıkıntılarında çıkıp, karda yürüdükleri ve bir kutup ayısı ile göz göze geldikleri alegorik bir sahne ile sona erer (Andersen ve Nielsen B, 2018, 621).



Snowpiercer'da trenin arka tarafından ön tarafına 'göç' etmek isteyen atık insanlar aynı zamanda *Elysium*'da olduğu gibi en yoksul kesimi oluştururlar. Onları birleştiren ortak özellikleri trenin en yoksulları olmalarıdır. Yoksullar farklı ırklardan oluşurken trenin ön kısımlarında gördüğümüz zenginler yine *Elysium*'da olduğu gibi ağırlıklı olarak beyazlardan oluşur. Trenin arka vagonunda yaşayan insanlar *human waste* konumundadır. Trenin ön vagonlarında yaşayan ve vatandaş olarak adlandırılan insanların sahip oldukları imkânlardan yoksundurlar. Hamamböceğinden üretilen protein kalıplarıyla beslenirler. Arka vagonların temsil edilme biçimi imgesel olarak doğrudan Nazi kamplarını çağırır. Filmin ilk bölümünde, ön vagonların talebi üzerine keman çalan bir insan arayan askerler, yaşlı bir adamı karısından zorla ayırarak (kadına şiddet uygulayarak) isteği dışında götürürler. Benzer biçimde, sağlık kontrolü yapılacağına dair yalan söyleyerek iki küçük erkek çocuğu mezuralar ile ölçtükten sonra annelerine ve diğer insanlara şiddet uygulayarak götürürler. Filmin kapanış bölümünde çocukların trenin makine bölümünde zorla çalıştırıldıklarını

öğreniriz. Başkarakter Curtis'in lokomotifle ulaşım Wilford'la konuştuğundan sonra öğrendiği üzere, ayaklanmayı başlatan bizzat Wilford'un kendisidir. Kaplan'ın faşist lider olarak tanımladığı Wilford'un ifade ettiği üzere 'Nüfus her zaman dengede tutulmalıdır.' Karakter, doğal seçilimi bekleyemeyeceklerini, trendeki sınırlı alan göz önüne alındığında sert önlemler alınması gerektiğini alaycı bir tavırla söylemektedir (Kaplan, 2016, 162). Çünkü trendeki kaynakların korunabilmesi için nüfusun azaltılması gerekmiştir ve bunun için gözden çıkarılanlar elbette arka vagonlardaki atık insanlardır. Onlar sadece rakamdan ibarettirler, birey değildirler. 'Nüfus kontrolü'nün atık insanlar üzerinden tasarlanması da yine **Agamben**'e atıfla Nazi toplama kamplarını çağırır.

Filmin sınıfsal ayrıma dair temsilleri melodramatik öğeler içerir, dolayısıyla Hollywood'un yoksul ve zengin temsilleri ile benzerliklere sahiptir. Farklı etnisitelerden oluşan, çokkültürlü yoksul kesimin lideri olan Curtis'i *Elysium*'da olduğu gibi sarışın mavi gözlü bir yıldız oyuncu **Chris Evans** canlandırır.



Curtis'in akıl hocalığını üstlenen bilge yaşlı karakter Gilliam'ın aslında Wilford'la işbirliği içerisinde olan, kısaca ait olduğu sınıfa başından beri ihanet eden bir karakter olması Hollywood'un, işçi sınıfının her daim yenilmeye mahkûm olduğuna ve kendi arasında birlik olamayacağına dair egemen / yerleşik söylemlerini çağırılmaktadır.

Sonuç

Children of Men, *Elysium* ve *Snowpiercer* filmlerinin başkarakterleri Amerikan ve İngiliz oyuncularından oluşmaktadır ancak başkarakterlerin yakından ilişkili olduğu gruplar çokkültürlü bir yapıya sahiptir. *Children of Men*'in son

bölümü Bexhill-on-Sea adlı mülteci kampının içinde Theo'nun Kee'yi kurtarmak için uğraşmasına odaklanır. *Elysium*'da ise başkarakter Max De Costa'yı çevreleyen yakın arkadaşları Frey ve Julio siyah ve Latin'dir. Julio, Max'i yönlendiren kişidir, akıl hocasıdır. *Snowpiercer*'de ise çokkültürlü yapı diğer iki filmde olduğu kadar belirgin değildir. Başkarakter Curtis'in yakın ilişki kurduğu siyah karakter Tanya filmin başlarında ölürken, Yona ve Yona'nın babası Namgoong Curtis'e yardım eden iki boyutlu tipler olarak konumlanırlar. Curtis'in, Yona'nın babası Nam'la çeviri aletini kullanmadan İngilizce konuşmakta diretmesi, Nam'ın yanıt vermek için makineye ihtiyaç duyması *Snowpiercer*'in WASP özelliklerini kutsadığını göstermektedir. *Children of Men*, *Elysium* ve *Snowpiercer* hayatta kalan karakterler aracılığıyla Hollywood'un stereotipik egemen karakter temsilini kırmakta ve çokkültürlü bir söylemi benimsemektedir. *Elysium*'da Frey ve kızı siyah / Latin, *Children of Men*'de Kee Afro-Caribbean, *Snowpiercer*'da ise Yona Kuzey Koreliken Timmy ise siyahtır.

Ele alınan filmler ekolojik felaketler sonrasına dair kaygıları yansıtmaktadır. Ve bu kaygıları yansıtırken resmettikleri yaşam, **Bauman**'ın atık insan ve **Agamben**'in kamp tarifleriyle ele alınmaya uygun bir zemin sunarlar. Batının ilerleme mantığı, ekolojik felâketlere neden olmuştur. Bu felâketler ekonomik ve teknolojik gücün küçük bir azınlığın elinde toplanmasıyla ve otoriter yönetimlerle sonuçlanmıştır. Ancak teknoloji tehlikeli olarak temsil edilmez. Dolayısıyla teknofobik değildirler. *Children of Men*, *Elysium* ve *Snowpiercer* teknolojinin gücünü ve refahını paylaşmak istemeyen azınlığın elinde olmadığı zaman insan hayatını kurtarabildiğini söylerler. Özellikle *Elysium*'un son sahnesinde dünyaya inen devasa hastane gemilerde ve *Snowpiercer*'da kutup soğuşuna rağmen, dünyadaki hayatın bire bir aynısına sahip olan trenin tasvirinde bunu görmek mümkündür. *Children of Men*'de grip salgınından sonra kadınların kısırlaştığı bir süreci anlatır. *Elysium*'da küresel atıklar nedeniyle dünya yaşanmaz hale gelmiştir, *Snowpiercer*'da ise dünya buzul çağını yaşamaktadır. *Children of Men*'de çevresel felâketle birlikte Great Britain dışındaki tüm ülkelerde ekonomik ve toplumsal düzen bozulmuştur, bu nedenle birçok mülteci Great Britain'e kaçak yollarla gelmektedir. *Elysium* ve *Snowpiercer*'da ise mülteci olma halinin tek ve en önemli belirleyeni sınıf farkı, yoksulluk olarak resmedilir. Söz konusu iki filmde tarif edilen dünya yoksulların /

atık insanların dünyası ve zenginlerin / vatandaşların dünyası olarak ikiye ayrılmaktadır. *Children of Men*'de ise Great Britain vatandaşları tamamen zenginlerden oluşmaz. Başkarakter Theo ve arkadaşı Jasper'da gördüğümüz üzere Great Britain içerisinde, vatandaş olarak tanımlananların hayatı da kendi içerisinde yoksul ve zenginlerden oluşur.

Üç film de genç bir kadın ve küçük bir çocuğu kurtaran erkek figürü sunarak bu konudaki Hollywood kalıplarını pekiştirirler. Bu durum **Ahmed**'in ifade ettiği şekliyle, umut anlayışının beyaz erkeğin baba olması ve insan hayatını sürdürmesiyle ne kadar ilişkili olduğunu göstermektedir. *Children of Men* ve *Elysium* kurtarıcı / kendisini feda eden erkek anlatısını dini referanslar etrafında şekillendirmektedir. Mucize / olağanüstülük söylemi *Snowpiercer*'da kâhin niteliklerine sahip Yona karakteri üzerinden kurulmaktadır.

Kaynakça

- Agamben G. (1998) **Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life**. Stanford California: Stanford University Press
- Ahmed S. (2010) **The Promise of Happiness**. Durham and London: Duke University Press
- Andersen G. & Nielsen E. B. (2018) Biopolitics in the Anthropocene: On the Invention of Future Biopolitics in *Snowpiercer*, *Elysium*, and *Interstellar*. **The Journal of Popular Culture** 51/3 pp: 615-634
- Bauman Z. (2018) **İskarta Hayatlar** (Wasted Lives). Çevirmen: Osman Yener İstanbul: Can Yayınları
- Bauman Z (2016) **Kapımızdaki Yabancılar** (Strangers at Our Door). Çevirmen: Emre Barca İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bauman Z. (2010) Etiğin Tüketiciler Dünyasında Bir Şansı Var mı? (Does Ethics have a chance in a World of Consumers?). Çevirmen: Funda Çoban & İnci Katırcı İstanbul: De Ki Yayınları
- Evans and Bauman (2016) The Refugee Crisis is Humanity's Crisis. ([link](#))
- Eyre C. And McIntyre J. (2018) Traversing National Borders, Transcending Cinematic Borders: The Sojourner Cinema of Denis Villeneuve. ([link](#))
- Foundas S. (2013) "Film Review: *Elysium*". ([link](#))
- Galea K. (2013) Film Review: *Elysium*. ([link](#))
- Gibson S. (2015) Stop the Ships 'Elysium', Asylum Seekers and The Battle Over Sovereign Borders. Screen Education Issue 78 pp: 78-85
- Hobsbawm E. J. (2000) **Nations and Nationalism**. Cambridge: Cambridge University Press

- Kaplan E. A. (2016) **Climate Trauma Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction**. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press
- Kellner D. (2010) **Cinema Wars**. West Sussex: A John Wiley & Sons, Ltd. Publication
- Kendrick J. (2013) Elysium. ([link](#))
- King G. (2019) Villeneuve's Multilingual Cinema: Decentering Space, Time and Language in Arrival. In **Multilingualism in Film**, edited by Ralf Junker Jürgen and Gala Rebane Berlin: Peter Lang, pp: 209-224
- Korte B. (2008) Envisioning a Black Tomorrow? Black Mother Figures and the Issue of Representation in 28 Days Later (2003) and Children of Men (2006). **Multi-Ethnic Britain 2000+ New Perspectives in Literature, Film and the Arts**. Edited by Lars Eckstein, Barbara Korte, Eva Ulrike Pirker and Christoph Reinfandt Amsterdam - New York, NY: Rodopi pp: 315-329
- Kutay U. (2011) **Sinema Politik Sosyo-Semiyoloji Notları** (Cinema Politic Socio-Semiology Notes) İstanbul: Es Yayınları
- Mirrlees T & Pedersen I. (2016) Elysium as a Critical Dystopia. **International Journal of Media & Cultural Politics** 12 (3) pp: 305-322
- Oskay Ü. (1994) **Çağdaş Fantazya** (Modern Fantasy). İstanbul: Der Yayınları
- Recktenwald N. (2013) Elysium Movie Review Big on Action Small on Brains. ([link](#))
- Ryan M & Kellner D. (2010) **Politik Kamera** (Camera Politica). Çevirmen: Elif Özsayar İstanbul: İletişim
- Romano A. (2017) Hollywood's Obsession with Hillary Clinton like Villains from Divergent to The Hunger Games. ([link](#))
- Stam R. (2000) **Film Theory An Introduction**. Malden, MA: Blackwell
- Topçu G. (2010) **Hollywood'a Yeniden Bakmak** (Looking to Hollywood Over Again) İstanbul: De Ki Yayınları
- Vitrinel E. (2018) Uzaylı Olarak 'Öteki': Yasak Bölge 9 Filminin Post-kolonyal Kavramlar ile Okunması (The 'Other' as an Alien: A Postcolonial Reading of the Movie District 9). *Sine Filozofi Dergisi* 3/5 pp: 127-144
- Yardımcı, S. (2012). Kentin Sınırında Toplumsallaşmanın Yeni Metaforu Olarak Kamp (Camp as a new Metaphor of Socialization at the Border of the City). ([link](#))

FIRAT ÖZELER İLE *KAVUR* FİLMİ ÜZERİNE

Eda Güngör Korçak

Ömer Kavur'un filmlerine dair hepimizin bir hikâyesi vardır. Kayaköy'de gezinirken ya da küçük, bakımsız bir otele gittiğinizde resepsiyonist ile görüşürken gözünüzde canlanabilir o hikâyeler. Her bir filmi ayrı bir arayış hikâyesidir aslında. Filmde genç bir kadının kendini arayış hikâyesine tanık oluyoruz, sanki Kavur'un bir rüyasında yitik mekânlarda seyahate çıkıyoruz. Genç kadın kendini bulmaya çalıştıkça, film bittiğinde siz kendi arayışına başlıyorsunuz. Fırat Özeler'in senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı ilk uzun metraj belgesel filmi olan *Kavur*, dünya prömiyerini 52. Rotterdam Uluslararası Film Festivali'nde, Türkiye prömiyerini ise 42. İstanbul Film Festivali Ulusal Belgesel Yarışması kapsamında gerçekleştirdi. Seslendirmesini ise Cem Yılmaz, Funda Eryiğit ve Tilbe Saran'ın yaptığı "Kavur" belgeseli üzerine yönetmen Fırat Özeler ile yaptığımız söyleşiyi size sunuyoruz.



Eda Güngör Korçak (EGK): Öncelikle Fırat Özeler'i tanıyalım biraz. *Sinema yolculuğun nasıl başladı, çocukluğunda sinemayla ilişkin nasıldı?*

Fırat Özeler (FÖ): Çocukluğumdan itibaren sinemayla hep "iyi bir izleyici olarak" bağ kurmaya çalıştım. Erken yaşta ailemle sinemaya gitmeye ve filmler

izlemeye başlamıştım. Filmlerden ziyade beni salondaki atmosfer etkilerdi. Yüzlerce insan, karanlık bir ortam. Herkes tek bir yere bakıyor... Projeksiyondan dağılan ışıktan nasıl etkilendiğimi dün gibi hatırlıyorum. Yani ben aslında sinemadan “sinema” olduğu için etkilenmişim. Bu zamanla hikâye anlatma isteğine dönüştü. O çok sevdiğim ve kendimi huzurlu hissettiğim sinema salonları, bir hikâyenin insanlara ulaşabileceği en güzel yermiş gibi gelmeye başladı bana. Ve böylece izleyicilikten bir adım daha öteye gidip sinema yapmaya karar verdim.

EGK: Dünya prömiyerini Rotterdam’da yaptığın Kavur filmi ile isminden sıkça bahsettirdin festivallerde, tebrik ederim öncelikle. Filmin çıkış noktasını öğrenebilir miyiz? Yönetmenler arasından neden Ömer Kavur’u seçtin mesela?



FÖ: Ben Ömer Kavur’la lisede tanıştım. Yeni filmlere dair inanılmaz bir açılığımın olduğu bir dönemdi. Her şeyi izlemeye çalışıyordum ve her izlediğimden de etkileniyordum. Tam bir sinemaya teslimiyet dönemiymi benim için. Bir gün *Gizli Yüz*’ü izledim. Genel olarak hiç bir şey anlamadığımı ancak neden bu kadar etkilendiğimi sorguladığımı hatırlıyorum. Çünkü o güne kadar hep anlayarak bir filmi sevebileceğimi düşünürdüm, ilk kez sadece bir şeyler hissederek bir filmi sevebileceğimi fark etmem benim bir çok şeye bakış açımı değiştirdi. Zamanla tüm filmlerini tekrar tekrar izledikçe, onu daha yakından tanımak istedim. İç dünyası, duyguları o kadar girift ve etkileyiciydi ki, zaten bunu fark ettikten sonra onu anlatmamak gibi bir ihtimalim kalmadı. Çünkü -belgesel ya da kurmaca fark etmeden- ben insanın iç çelişkilerini ve kendisiyle ettiği kavgaları anlatmaktan zevk alıyorum. Ömer Kavur da tüm hayatı boyunca böyle bir kavganın içindeydi bana göre.

EGK: Ömer Kavur ile ilgili ciddi bir arşiv çalışması var filmden gördüğümüz kadarıyla. Bu süreç nasıl ilerledi?

FÖ: Öncelikle kamusal arşivlerle başladık. Yaklaşık 7-8 ay gibi bir zamanda 30 yıl boyunca gazetelere veya dergilere verdiği tüm röportajları derlemek gibi bir sürecim oldu, elbet eksikler var ancak çok büyük bir kısma ulaştık. Kütüphanelerden, sahaflardan bunları toplayıp aslında birinci ağızdan çok fazla

bilgiye ulaşmış olduk. Bu araştırma zaten filmdeki metni ortaya çıkardı. Bir de kişisel arşivlerden yararlandık. Bunun için de önce ben hayatı boyunca temas ettiği, bir şekilde ilişkisi olduğunu bildiğimiz tüm insanların bir listesini çıkardım ve aslında belli bir düzende onlarla iletişime geçtik. Zaman içinde bu iki paralel süreç sonunda elimizde ciddi bir fiziksel arşiv ve derlenmiş detaylı bir metin vardı.

EGK: *Yapım sürecinden bahseder misin biraz? Senaristlik ve yönetmenliğin yanı sıra görüntü yönetmenliğini de üstlendin. Ve destek aldığınız kurum veya kuruluş var mıydı?*

FÖ: Aslında önce ben tek başıma başlamıştım arşiv çalışmasına. Ama zamanla hem iş yükü arttı, hem de ben tek başıma altından kalkamamaya başladım. Dolayısıyla süreçte ekip de arttı. Küçük sayılabilecek bir ekiple, filmi üç yılda tamamladık. Görüntü yönetmenliğini yapmam evet genelde garipseniyor ancak bu filmde bu bir zorunluluktan benim için. Çünkü çekim takvimi o kadar yoğun, o kadar koşturmacalıydı ki bir noktada rahat hareket edebilmek gerekiyordu. Öyle bir pratikte görüntü yönetmeni ile çalışmak hem hareketi kısıtlayacak hem de bütçesel olarak bizi zorlayacaktı. Dolayısıyla biz de bu kararı verdik, artısını eksisini tartıp. Ki genel olarak bütçesi yüksek sayılabilecek bir filmde **Kavur**, belgesel ortalama bütçelerine göre. Bunu da birçok kamu ve sivil toplum kuruluşundan destek alarak gerçekleştirdik.



EGK: *Filmin farklı bir anlatım dili var. Özellikle sinematografisinin çok etkileyici olduğunu düşünüyorum. Çekim yaptığın mekânları neye göre belirlemiştin? Özellikle son sahnelerde yer alan terkedilmiş tren garının güzel bir hikâyesi var bildiğim kadarıyla, ondan da bahseder misin?*

FÖ: Filmi en başından beri mekânlar üzerine kurmak istiyordum. Çünkü

insansız bir yol filmi yapmak niyetim vardı. **Ömer Kavur**'un sinemasını da düşündüğümüzde tüm bu mekânlar filmdeki yolculuğun ana karakteri olacaklardı. Ben de hem **Ömer Kavur**'un filmlerindeki mekânları hem de aslında benim ilgimi çeken ve merak ettiğim mekânları bir araya getirdim. Bunları tematik olarak birbirleriyle eşledim ve filmin dramatik yapısını buna göre kurdum. Örneğin kendi Kayaköy'ümü Cürek'te buldum ve aynı gece yolculuğunda olduğu gibi filmin kadın karakteri de Cürek'te ortadan kaybolmayı tercih etti örneğin. Tabii ki planlı olduğu kadar plansız bir şekilde bulduğumuz mekânlar da oldu. Örneğin Cürek'e giderken, trenin bizi indirdiği istasyon harabe bir istasyondur ve ben haftalarca harabe bir tren istasyonu aramıştım. Bulamayıp vazgeçmek üzereyken tesadüfen karşıma çıkmıştı finaldeki istasyon.

EGK: Filmin seslendirmelerini yapan Cem Yılmaz, Funda Eryiğit ve Tilbe Saran ile çalışmak nasıldı?

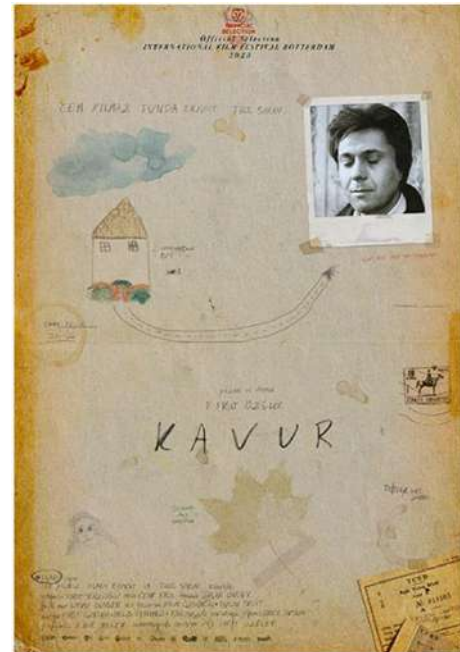
FÖ: Hepsinin filme inanılmaz katkıları oldu, karakterleri gerçekten ete kemiğe büründürdüler ve bu da filmi daha yaşayan bir hale getirdi. Çünkü 90 dakika boyunca sadece dış seslerden oluşan bir filmin seyirci tarafından izlemesinin bazen zor olabileceğinin farkındaydık, öyle yorumladılar ki karakterlerini, bu “zor izlenme” korkum da boşa çıkmış oldu.

EGK: Filmin afişi de çok ilginç bu arada, bir hikâyesi olmalı diye düşünüyorum.

FÖ: Afişi bir puzzle gibi düşünmüştük. **Kavur**'un hayatı boyunca uğradığı durakları, izleri, bazı unutamadığı anıları ve cümleleri biraz oyunlu biraz da duygusal bir yapıda toplamak asıl amacımızdı. Ve ben **Kavur**'u hep biraz çocuksu bulurum; bu da afişin ana teması olan sanki bir çocuğun çizimiymiş gibi olmasına sebep oldu.

EGK: Ömer Kavur'u en iyi anlatan filmi hangisi sence?

FÖ: *Gece Yolculuğu* ve *Karşılaşma*. Çünkü *Gece Yolculuğu* ilk kez kendisine karşı bu kadar dürüst olmayı tercih ettiği film bana göre. Genç bir yönetmenin böylesi bir özeleştirici yapması, o güne kadar çektiği filmleri resmen silip çöpe atması



ve ben bundan sonra başka şeyler deneyeceğim demesi bana hiç karşılaşmadığımız bir şey gibi geliyor. **Karşılaşma**'da ise bu kararı büyük bir hevesle alan ve hayaller kuran bir yönetmenin, hastalıkla, sorunlarla ve pişmanlıklarla dolu kariyerinin izlerini görüyorum. Oradaki karakterlerde yine kendisini gizlediğini anlayınca, o filmin de “karşılaşmadığı” şeylerle alakalı olduğunu anlıyorum.

EGK: Araştırma sırasında Ömer Kavur ile aranda nasıl bir bağ oluştu? Onu tanıma yolculuğunda kendine benzettiğin yanları var mıydı?

FÖ: Kendime benzettiğim yanları olsa da çok fazla deşmemeyi tercih ettim ben o tarafları, çünkü o mesafeyi korumak zorundaydım. Koruyamasam, bu sefer filmde anlatacağım şeyleri veya anlatmayı seçtiğim şeyleri doğru seçemeyecektim. Ancak tabii ki, bir sanatçı hakkında bir belgesel yapıyorsanız, siz de bu ülkede sanat üretmeye çalışan biri olduğunuz için, içinizi yaralayan, “neden böyle” diye sormanıza sebep olan ve özdeşlik kurduğunuz birçok nokta oluyor.



EGK: Sana ilham veren 10 film söyleyebilir misin peki?

FÖ: *L'Immortelle* (Alain Robbe-Grillet, 1963)

Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (Apichatpong Weerasethakul, 2010)

Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick, 1999)

Gizli Yüz (Ömer Kavur, 1991)

L'Argent (Robert Bresson, 1983)

Killers of the Flower Moon (Martin Scorsese, 2023)

Spirited Away (Hayao Miyazaki, 2001)

Alice in the Cities (Wim Wenders, 1974)

Beyoğlu'nun Arka Yakası (Şerif Gören, 1987)

Showgirls (Paul Verhoeven, 1995)

(Ek) *Devotion* (Cynthia Madansky, 2003): İzlediğimde çarpıldığım ve **Kavur**'un en büyük ilhamlarından biri olan gizli kalmış bir başyapıt.

ARALIK DIŐLİ KADINLAR İLE DÜNYA ETRAFINDA HIZLI BİR TUR

Derya Şele

Aralık DiŐli Kadınlar (Gap Toothed Women)

Yönetmen: Les Blank

1987 / 31' / ABD

Havva'dan Bu Yana Kadınlar

Henüz filmin jeneriği akarken ses kuşağında duyduğumuz o ısırma ve çiğneme sesi ile hızlı bir "elma – cennet – Havva – günaha çağrı – Kadınlar" anıŐtırması ile başlıyoruz belgeseli izlemeye.

Küçükken anne ve babasının, onlar evde yokken elmayı yiyenin kim olduğunu her seferinde nasıl anladıklarına anlam veremeyen, o kocaman gülüşü ve dişlerinin arasındaki boşlukla Teresa ile tanışıyoruz. Oysa Cennet'te elmayı yiyenin Havva olması kadar aŐikâr çocuklardan hangisinin elmayı diŐlediĐi.



Belgesel boyunca dünyanın dört bir yanından ve çeşitli kültürlerden kadınlar geliyor ekrana sırayla. Uzun, kısa, esmer, beyaz, güçlü, zayıf, ünlü, farklı kariyerleri olan ve farklı yaşlarda onlarca kadın. Ortak özellikleri ön dişleri arasındaki boşluk.

Bu birbirinden farklı, yetenekli ve "güzel" kadınları izlerken yıllar içinde kendilerine yaşattıkları ya da yaşatılanları da izliyoruz bir yandan. Çünkü sahip

oldukları şey dünyanın büyük kısmında genel güzellik anlayışının/formunun dışında. Ve buradan **Les Blank**'in bizi bir başka sorgulamaya doğru çektiğini fark ederken neden bu konuda bir belgesel çekme gereği gördüğünü de anlamaya başlıyoruz.

Aslında insanlık tarihi kadar eski ve özellikle biz kadınların çeşitli nedenlerle sürekli yaşadığı bir durumu ön dişlerinin arası boş olan kadınlar üzerinden sorgula(t)mak istiyor **Blank**: Güzel nedir, kime güzel denir, güzelliğin tek bir tanımı olabilir mi, güzellik sadece fiziksel midir, kimin güzel olduğuna hangi otorite karar verir?

Neden “Gap Toothed Men” değil de “Gap Toothed Women” olduğunun cevabı da bu sorgulamada. Kadının güzel/daha güzel/kusursuz olması için yaratılan ve çok büyük paraların harcandığı koca bir sektör var. Belgeselde de bir sürü örneğini görüyoruz: diş boşluklarını kapatmayı teklif eden diş hekimleri, diş boşluğunu kapatan aparat reklamları vb.

Gelelim belgeselden sırası ile geçen o GÜZEL kadınlara...

Linda'nın ilk gençlik yıllarında her gece dişlerine, oradan burnuna ve oradan da saçlarına uzanan aparatı takarak yatmaya gittiği hikâyesini dinlerken ilk gençlik yıllarımızda kendimize yaptığımız eziyetleri hatırlayarak iç geçiriyoruz.

Kimisi sahip olduğu bu “sıra dışı” görünümle barışmayı başarmış, bazıları buna özel anlamlar yükleyerek kendisini özel ve ayrıcalıklı hissetmeyi tercih etmiş. Kimisi yeteneklerini geliştirerek kendince negatif bu durumdan pozitif bir eylem çıkarmayı denemiş. Ama denk geldiğimiz kadınlardan biri bunu başaramamış. Boyundan, kilosundan ve bunlar yetmiyormuş gibi dişlerinin arasındaki o boşluktan ölesiye nefret ediyor. Ve kendine yönelttiği bu nefreti -sırf kendini görmemek için belgeseli seyretmemeyi tercih edeceğini ifade edecek kadar- sert bir şekilde ortaya koyuyor.

Filmin açılışında tanıştığımız Terera'nın annesinin de dişlerinin arasında üçüncü bir diş girecek kadar boşluk olduğunu öğreniyoruz belgeselin ilerleyen bölümlerinde. Ve annesinin bu boşluğa gerçekten üçüncü bir diş yaptırdığını!

Diane O'Connor “Düz saçlılar kıvrıcık istiyor, kıvrıcıklar düzeltmek istiyor.” derken bir başka lanete işaret ediyor: Kendinde olmayanı isteyen kadının mutsuzluğuna!

Carrie Adell “*En az gri saçlarının olması kadar normal.*” diyor gülerek. Gri saçlı olmak normal mi gerçekten? Öyleyse neden bir elin parmaklarını geçmiyor etrafımızdaki gri saçlı kadın sayısı?

Çoğunlukla maymuna, Howdy Doody’ye¹ benzetildiğinden bahseden Michelle, kızının dişleri arasındaki boşluğu sevimli buluyor ve **Lauren Hutton** sayesinde kendisiyle barıştığını anlatıyor.



Lauren Hutton’ı dinlerken onun da kendi sınavlarını verdiğini görüyoruz. “*Ancak görünüşümüzle barıştıktan sonra iyi görünmeye başlıyoruz.*” diyor **Lauren**.

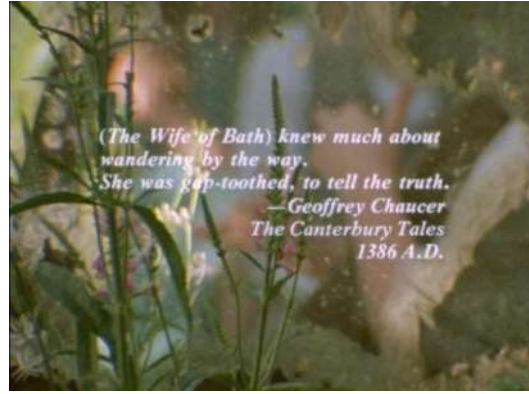
Farklı Kültürlerde, Aralık Dişlerin Peşinde

Toplam süresi 31 dakika olan belgeselde **Blank**, dünyanın dört bir yanından farklı kültürlerden kadınlarla konuşuyor ve onların arkasında her biri başka dünyalara açılan küçük küçük geçitlerden mitolojik, kültürel, folklorik verilerin peşine düşüyoruz.

Bunlardan ilki **Geoffrey Chaucer**’ün *Canterbury Masalları* eserindeki *Bath’li Kadın*’ı. Peki kimdir bu *Bath’li Kadın*? İngiltere’nin ve İngiliz edebiyatının ilk büyük şairi kabul edilen 1340 – 1400 yılları arasında yaşamış **Chaucer**’ün, Aziz **Thomas Becket**’in Canterbury’deki mezarını görmek üzere Londra’dan yola çıkan 30 kadar hacının, yolda hoşça vakit geçirmek için birbirlerine anlattıkları hikâyelerden oluşan eserindeki en güçlü ve tek kadın karakterdir Bath’li Kadın. Ortası ayrık ön

¹ Amerika’da 1947 – 1960 yılları arasında gösterilmiş bir çocuk programındaki kuklanın adı.

dişlere sahip olduğu belirtilen bu karakterin sekse olan düşkünlüğü sıklıkla vurgulandığı için belki de bu özelliğe sahip kadınların cinselliğe düşkün olduklarına dair çıkan söylencelerin kaynağıdır.



Kültürel verilerin peşinde yolumuz Afrika'ya düşüyor. Senegal'de insanların bunun şans ya da güzellik sembolü olduğuna inandığını anlatıyor Cassandra. Ön dişleri arası boş olan kadınların etraflarındaki insanlara da şans getirdiğine inanılıyor. Evlenmek isteyenlerin bu kadınlara hediyeler getirip adaklar adadığını da Cassandra'nın Senegal'e gitmiş olan Ruthie isimli arkadaşının hikâyesinden öğreniyoruz. Senegal'e iki valizle giden Ruthie kollarında altın bilezikler ve iki kamyon eşya ile döndüğünde Cassandra'ya durumu "*Dişimde boşluk var ve belli ki bu oralarda çok iyi bir şey.*" diye açıklıyor.

Batı Afrika'dan Doğu Afrika'ya geldiğimizde tüm söylenceler içinde en şiirsel olanına kulak veriyoruz Katherine'in anlattığı hikâye ile. Mısır'da, ayın bu kadınların dişlerinin arasından ses telleri üzerinde parladığında ve onlara kuşlar gibi şarkı söylediğine inanıldığını öğreniyoruz. Fransa'da buna "mutluluk dişleri" dendiğini -bu durumundan kesinlikle hoşnut olmayan bir ergenden- Natacha'dan dinliyoruz.

Ama içlerinde en eğlencelisi Hintli Vijaya Nagarajan'ın yorumu oluyor. Aralıklı diş hakkında hiç Hindistan halk hikâyesi duymadığını söylüyor önce ve Hintli kadınların yarısının dişlerinin aralıklı olduğunu belirtip gayet safiyane "*Neden böyle bir film yapıyorsunuz?*" diye soruyor gülerek.

Dinlediğimiz mitlerin hiçbirinde ön dişler arasındaki boşluk "kıyamet alameti, kıtlık, savaş" gibi kötü şeylere yorulmamış. Hep "bolluk, bereket, mutluluk" vaat ediyor. Peki, her kültürde olumlu anlamlar yüklenen bu özelliğe sahip olmak neden mutlu etmiyor bu kadınları?

Belgesele Eşlik Eden Müzikler

Yönetmen **Blank** (27 Kasım 1935 – 7 Nisan 2013) Amerikan geleneksel müzisyen portreleriyle tanınan bir belgesel film yapımcısı. 1987'deki *Gap Toothed Women* belgeseline kadar; 1965'te caz dünyasının trompet virtüzünü anlattığı *Dizzy Gillespie*'yi, 1970'te *The Blues Accordin' to Lightnin' Hopkins*'i, 1971'de pekçok kişi tarafından tüm zamanların en iyi gitaristi kabul edilen **Mance Lipscomb** hakkında *A Well-Spent Life*'i, 1973'te Zydeco'nun² Kralı **Clifton Chenier** için *Hot Pepper*'i, 1976'da Birleşmiş Milletler – Meksika sınırında geleneksel Tejano (Tex-Mex) müziğini incelediği *Chulas Fronteras*'i ve 1983'te, North Carolina'lı bir kemancı olan **Tommy Jarrell**'i ve müziğini anlattığı *Sprout Wings and Fly* belgesellerini çekmiş. Bu nedenle belgeselin anlatım diline eşlik eden hatta yol gösteren müziklerine de bir bakmamız gerektiğini düşünüyorum.

Belgeselin genelinde hangi kültüre doğru yol aldığımızın ipucu ses kuşağında dinlemeye başladığımız müzikle verilmiş. Rock, jazz, hindu, arabik, folklorik, mitsel müzikler arasında çok keyifli bir dünya turu yaptırıyor bize **Blank**.

Maire Ni Chathasaigh'i “cennet”ten bir köşede arp çalarken görüyoruz önce ve **Chaucer**'ın *The Canterbury Tales* hikâyesine geçişini izliyoruz. Seçilen eser *The Fisherman's Hornpipe / The Cuckoo's Nest*³. Düşününce bu hikâyeye arpten başka bir enstrümanın eşlik edemeyeceğine ikna oluyoruz. Ve yine arp eşliğinde *Un Amour De Swan* (Volker Schlöndorff, 1984) filminden bir karede **Ornella Muti**'yi görüyoruz. Yani yine “cennet”ten bir başka köşe...

Romanya'lı sanatçı **Dona Dumitru Siminica**'nın uzun koyu saçları örülü, dişlerinin arası boşluk olan kız hakkında söylediği *Lelea Cu Coadele Lungi* şarkısı eşliğinde 1970'lerde Yugoslavya'da çıkan bir magazin dergisinin kapağında Sırp Aktris **Vesna Čipčić** var. Dişlerinin arasındaki küçük boşlukla birlikte... Ve kısa bir araştırma ile o boşluğun ilerleyen yıllara kalamadığını fark ediyoruz biraz hüznle...

² New Orleans'ta, blues, folk ve Tejano (Tex-Mex) müziğinin birleşiminden ortaya çıkan hibrit bir müzik türü

³ The New Strung Harp Albümünden 1985 - icracı: Maire Ni Chathasaigh



Ragtime Band Plays *When my baby smiles at me* şarkısı ile Amerikan kültürüne hızlı bir dönüş yapıyoruz ve **Jim Davis**'in meşhur Garfield serisinde aralıklı dişleri olan bir dişi kedinin Garfield tarafından uğradığı zorbalığı görüyoruz.



Derken tam olarak ön dişler arasındaki boşluğu anlatan bir şarkı çıkıyor karşımıza:

- ♪ *They say they want to save your face* ♪
- ♪ *But they just want to take away your space* ♪
- ♪ *Fill your mouth with wire, your head with lies* ♪
- ♪ *About the smile that should go with those pretty eyes* ♪
- ♪ *It makes you want to do your duty* ♪
- ♪ *Used the tried-and-true recipe for beauty* ♪
- ♪ *No, no, no* ♪

Böylelikle **Claudia Schmidt** belgesel için bestelediği ve dayatılan güzellik formüllerine isyan eden *Gap Rap* ile görüntüsünden önce şarkısı ile giriyor belgesele. Ve belgeselin ilerleyen dakikalarında ekranda aralıklı dişleri olan ünlülerin görüntüleri geçerken ses kuşağında *Gap Rap* şarkısının devamını dinliyoruz ve dişler arasındaki o boşluğa “diastema” dendiğini öğreniyoruz.

♪ Now me, i like my spacious grin ♪
♪ It feets just perfect for the mood I'm in ♪
♪ You can call it diastema Call it gap ♪
♪ But od Chaucer knew where the score was at ♪
♪ No fuss, no floss you're part of my face ♪
♪ So everywhere I go I got my space ♪
♪ Yes yes yess ♪

Ses kuşağında **Claudia Schmidt** scat singing yaparken görüntü kuşağında belgeselin afişini ve **Dori Seda** imzasını görüyoruz. Ve **Dori** dişlerinin arasındaki boşlukla ekrandan gülümsüyor. Hayatının bir döneminde bir şey yapması gerektiğine karar veren **Dori** karikatür çizmeye başladığını anlatıyor. Çalışmalarında **Kleopatra**, **Rembrandt**'ın eşi Saskia var. Hepsini aralıklı dişleri ile çizilmiş. **Rembrandt**'ın eşini hep ağzı kapalı çizdiğini öğreniyoruz. Bu sefer hüznle karışık küçük bir öfke ile...

Narcino Martines'in yorumuyla "Muchachos Alegres"ın muzip ve oyuncu akordeonu eşliğinde bir başka sanatçı **Miranda Bergman**'a dönüyoruz. Aralıklı dişleri ile sanatı neden sevdiğini açıklıyor. Eserlerini açık alanlar için yapıyor Miranda ve insanların sevip sahiplendiği işler yapmayı seviyor. Halka mal olan, herkese ait olan işler...

Ses kuşağındaki geçit töreni sürüyor: **M.S. Subbulakshmi**'nin büyümlü sesinde *Vishnu Sahasranamam* (Sanskritçe). Ne yaptığını soran röportajcıya, sağlık ve refah tanrıçası Lakshmi'yi karşılama ayini olduğunu açıklıyor **Vijaya**. Rock müziği eşliğinde kamyonuna binen **Carrie Lauer**, fotoğrafını gösterdiği BB K-Whopper tractor-tailer unit ile ülkeyi baştanbaşa on iki günde geçiş hikâyesini gururla anlatıyor. Dinleyicinin ne anlattıklarıyla hiç ilgilenmediğini, sadece öfkeli kelimelere otomatik reaksiyon verdiklerini fark eden **Eden Unger** bu sebeple Heavy Metal grubundan ayrıldığını açıklıyor *Never Don't and Yesterday* şarkısı eşliğinde. The San Francisco Salvation Army Band'den *When The Salvation Army Comes to Town* ile Hâkim **Sandra Day O'Connor**'ın hayattaki üç değerini "yaratıcılık, çalışma ve aşk" olduğunu açıklıyor. Ortadoğu ezgileri eşliğinde dans eden **Sharlyn Sawyer**, yakın zamanda kanseri yenen birinin dişleri arasındaki boşluğu nasıl da dert edinemediğini anlatıyor gülerek.

“Belgeselin başında sadece dişler arasındaki boşluğu görürken, belgeselin sonunda sadece kadınları görüyoruz”⁴ diyor **Roger Ebert**⁵ 26 Şubat 1988 tarihli köşe yazısında.

Sonsöz

Les Blank'in 31 dakikaya sığdırdığı bu çılgın “lunapark hızlı treni” gezisi bittiğinde, kanda yükselmiş adrenalin ve ne izlediğimi analiz etme ihtiyacı ile kalıyorum ekran karşısında. Estetikten mitolojiye, oradan felsefeye derken sanatın ne işe yaradığı sorgulamasına ve ölüm gerçeğine hızla uğradığımız bu kısa turdan gayet memnunken bir soru geliyor aklıma: 1978'ten günümüze işler ne yönde değişti?

Günümüz plastik cerrahisinin geldiği aşama, botokslar, dolgular, Fransız askıları gibi hayatımıza girmiş terimler ve sonsuz gençlik, kusursuz güzellik peşindeki kadınların vampirliğe doğru evrilmesiyle birlikte çılgınlığın katlanarak arttığını söyleyebilirim. Günümüzde böyle bir belgesel çekmek istesek daha çok korku filmine benzeyeceğini düşünerek kalkıyorum ekranın başından.

⁴ <https://www.rogerebert.com/reviews/gap-toothed-women-1988>

⁵ Chicago Sun-Times gazetesinde 1967 – 2013 arasında film eleştiri yazıları yazan eleştirmen

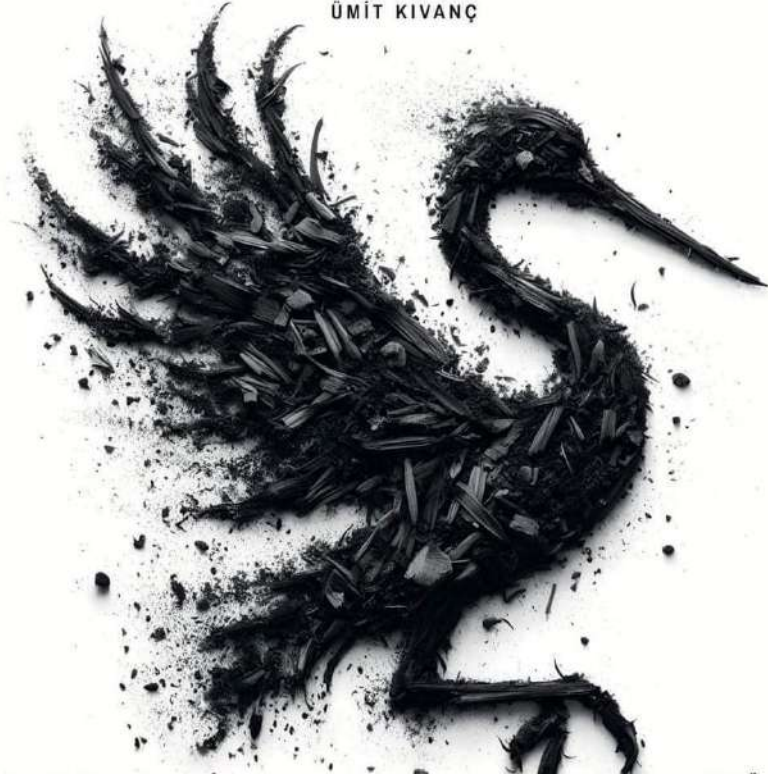
BELGESEL

**MADIMAK KATLIAMI HAFIZA MERKEZİ VE
ÇOK KÖTÜ BİR ŞEY OLDU - MADIMAK KATLIAMI
VE ÖTESİ ÜZERİNE BİR FİLM**

Süheyla Tolunay İşlek

Çok Kötü Bir Şey Oldu
Madımak Katliamı ve Ötesi Üzerine Bir Film
A Terrible Thing Happened
Film on the Madımak Massacre and Beyond

ÜMİT KIVANÇ



Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman - Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma* adlı kitabında tarafsızlık iddiasında bulunmadan, acıları çoğaltmadan, kısaca kendimizi kandırmadan, toplumsal belleği nasıl oluşturabiliriz, diye sorar. Bu sorunun cevabı olarak da demokrasinin yeniden inşası için kurbanların söz sahibi olup devletin çektirdiği acılara tanıklık etmeleri, hikâyelerinin kanıt işlevi

görmesinin önemli olduğunu söyleyen **Sarlo** "Anlamak hatırlamaktan daha önemlidir." diye de uyarır. Bu iki yönü olan bir uyarıdır. **Susan Sontag** "Anlamak için mutlaka hatırlamak gerek." der ancak anlanacak olgu için hatırlanacak hakikatin kimin hakikati olduğuna dikkat edilmesi önemli bir ayırım oluşturuyor. Türkiye gibi çok güçlü bir devlet şiddeti pratiğinin olduğu bir ülkede genellikle dönemin iktidarına yakın duran ya da egemenin hizmetinde olan bir medya organında yazılanlar ve devlet görevlilerinin beyanları hatırlanır ve hatırlatılır. Zira Türkiye’de bir katliam ya da pogromdan sağ çıkanların anlatılarından açığa çıkan tanıklıklar ana akım medya kuruluşlarında kendine yer bulamaz ve dolayısıyla toplumun geniş kesimlerine ulaşamaz. **Beatriz Sarlo**’nun bahsettiği tanıklıkların kanıt işlevi görmesi ya da bunların ceza yargılamalarında kullanılmaları ise mevzu bahis bile değildir. Demokrasi ve insan haklarının epey uzağında, oldukça dışlayıcı, milliyetçi ve tek boyutlu bir ulusal hafıza hüküm sürer ülkede. Ancak son yıllarda -her ne kadar bugün de türlü şekillerde devlet şiddeti ve cezasızlık devam etse de- şiddet mağduru ve öteki addedilen kesimlerin çabalarıyla ve sivil arşiv girişimleriyle birlikte tanıklık toplama, bunları belgeleme gibi hafızalaştırma çalışmaları adına önemli işler yapılıyor. Örneğin ağır insan hakları ihlallerine uğrayan birçok grup ve bireyle ilgili çeşitli formatlarda hafızalaştırma projeleri hazırlanıyor, hafıza merkezleri kuruluyor.¹ Temel amaçları toplumun geniş kesimlerine ne olup bittiğinin duyurulması ve katliamlar hakkındaki sorumlulukların altının çizilmesi olan hafıza merkezleri geçmişle hesaplaşma mücadelesinde ve hafıza sahalarının oluşumunda çok önemli bir role sahip.

Bu hafıza merkezlerinden bir tanesi de Madımak Katliamı Hafıza Merkezi². "Bir Daha Asla!" mottosuyla³ işe başlayan ve projelerini hayata geçiren merkez 2 Temmuz 1993’te 33 kişinin yakılarak öldürüldüğü Sivas Katliamı’nı, katliamın öncesini, sonrasını, bugüne yansıyan uzantılarını, Alevi kültürünü, Alevilerin Türkiye’deki yaşama koşullarını, uğradıkları baskı ve katliamları yaklaşık üç yıllık bir çalışmayla ve katliamdan sağ çıkan kişilerin tanıklıklarını temel alarak aktarmaya çalışıyor. Dünya’daki ve Türkiye’deki Alevilerle ilgili çalışma yapmak

¹ Memorializeturkey.com, "Türkiye’de Hafızalaştırma" ([bağlantı](#))

² Madimak.info, "Madımak Katliamı Hafıza Merkezi" ([bağlantı](#))

³ Arjantin’deki askeri diktatörlük döneminde kişilerin zorla kaybedilmesini açıklığa kavuşturmak ve soruşturmak amacıyla 1983 yılında Arjantin hükümeti tarafından Kişilerin Kaybolması Ulusal Komisyonu (CONADEP) kuruldu ve komisyon, Eylül 1984’te yayınlanan "Bir Daha Asla" anlamına gelen "Nunca Más" Raporunu yayınladı.

isteyen herkes için kaynak olacak, oldukça geniş bir belge ve tanıklık serisini bir araya getiren Madımak Katliamı Hafıza Merkezi toplam beş ayaktan oluşuyor: Sözlü Tarih, Dijital Kütüphane, Sanal Müze, Web Belgesel ve **Ümit Kıvanç'ın Çok Kötü bir Şey Oldu - Madımak Katliamı ve Ötesi Üzerine Bir Film** isimli belgeseli.



Bütün bu projelerden, merkezin 29 Haziran 2024 tarihinde İBB Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda gerçekleştirdiği ve yaklaşık 9 saat süren İstanbul gösterimi sayesinde haberdar olma imkânımız oldu. Alevi canlarla yan yana, dayanışarak geçen bir günün ardından aklımızda tanıtım kitapçığındaki şu cümleler ve Madımak Katliamı Hafıza Merkezi'nin hepimize hatırlattığı hafıza yükünü olabildiğince çok kişiye aktarma sorumluluğu vardı:

2 Temmuz 1993'te, Türkiye'nin tam ortasında, Sivas'ta, Alevilere yönelik bir pogrom gerçekleşti. Aralarında çocukların, gençlerin, yazarların, şairlerin, müzisyenlerin ve düşünürlerin olduğu 33 can Madımak Otel'i'nin yakılmasıyla katledildi. Pir Sultan Abdal Kültür Etkinlikleri'nin ikinci günüydü. Sivas Valiliği ve Kültür Bakanlığı'nın desteklediği bu etkinlik Alevi inancına mensup olanların manevi önderi, halk ozanı Pir Sultan Abdal'ın fikirlerini, şiirlerini ve türkülerini tanıtmak içindi. 33 kişinin

Sivas'ta bulunma amacı buydu; yazarlarla okurları buluşturmak, şiir okumak, türkü söylemek, semah dönmek, tiyatro oyunu sahnelemek, şehri kültür ve sanatla şenlendirmek... Şeriatçılar ve faşist odaklar ise buna karşıydı. Bu yüzden 2 Temmuz günü cuma namazından çıkıp sokaklarda şeriat sloganları atmaya başladılar. Etkinliğe katılanların bir kısmı korunmak için Madımak Otel'i'ne sığındı. Gözü dönmüş binlerce kişi bir anda otelin etrafını sardı. Devletin kolluk kuvvetlerinin müdahale etmediği bu saldırılar 8 saat sürdü. 2 Temmuz 1993'te, Türkiye'nin tam ortasında, bir otel içinde, 33 insan yakılarak katledildi. Her şey devletin gözleri önünde oldu ve Madımak katliamı yalnızca 33 kişinin değil, insanlığı katledildiği bir tarih olarak hafızalara kazındı.

Madımak Katliamı Hafıza Merkezi'nin hayata geçirdiği projenin birinci ayağında ve temelinde sözlü tarih çalışması var. Adalet ve hafıza mücadelesinde çok önemli bir yere sahip olan tanıklık kavramına dayanan sözlü tarih çalışması kapsamında yaklaşık 129 kişiyle görüşme yapılmış. Görüşmelerin bir kısmı 2 Temmuz 1993'te Sivas'ta yakılan otelden sağ çıkan ya da orada evlatlarını, eşini dostunu kaybeden insanlarla, bir kısmı Alevi kuruluşlarının o zamanki yetkilileriyle, yerel yöneticilerle yani katliamla ilgili kimselerle yapılmış. Görüşmelerin bir diğer kısmı da katliamı daha derinlemesine değerlendirebilecek, katliamı tarihsel bağlama oturabilecek ya da bu tip katliamların, pogromların dünyadaki benzerleriyle bağlantısını kurup teorik bir yaklaşım getirebilecek akademisyenler, hukukçular ve gazetecilerle yapılmış.

Madımak Kütüphanesi

Filterle - Sırala

*** Türler**

Gözetle (1893)

Fotoğraf (607)

Hukuki metin (486)

Efemera (401)

Sürelî Yayın (217)

Daha fazla

*** Yıllar**

1990-1999 (3195)

1980-1989 (216)

2010-2019 (132)

2000-2009 (80)

1970-1979 (52)

BİYOGRAFİLER

EFEMERALAR

FOTOĞRAFLAR

AKADEMİK KAYNAKLAR

GAZETELER

KÖTÜLÜĞÜN SÜRELİ YAYINLAR MADIMAK

Projenin ikinci ayağı; dijital kütüphane, diğer adıyla Madımak Kütüphanesi.⁴ Burada Madımak Katliamı'yla ilgili her ne bulunabilirse var: biyografiler, efemeralar, fotoğraflar, videolar, gazete kopyaları, süreli yayınlar, mahkeme dosyaları, akademik makaleler, hukuki metinler, raporlar... Bu belgelerin hepsi kütüphanecilik mantığına göre sistematik bir biçimde bir araya getirilmiş. Türlerine, içeriklerine, arşiv sahiplerine, yıllara ve konularına göre sınıflandırılmış. Tarih aralığı olarak 1930-1999 arasının alındığı ve bölümlenimin 10 yıllık sürelerle yapıldığı dijital kütüphanede örneğin 1990-1999 arasına ait -90'lı yılların yakıcılığını vurgularcasına- tam 3195 adet belge var. Dijital kütüphanedeki konu dağılımı da oldukça geniş: Şeriatçı örgütlenme, Ankara DGM, Temel Karamollaoğlu, Ahmet Karabilgin, Güvenlik Güçleri, Refah Partisi, Tansu Çiller, Teşhis Tutanağı, SHP, Aziz Nesin, Şeytan Ayetleri...



Projenin üçüncü ayağı olan sanal müze, katliamda hayatını kaybeden 33 can için özenle hazırlanmış.⁵ Madımak Otel'i'nin bir utanç müzesi olması için aileler yıllardır mücadele ediyor. Madımak Katliamı'nın ertesinde yeniden inşa edilen binayı Alevi kuruluşları bir hafıza mekânı, bir müze haline getirmek istemekte. Hatta binayı satın alma girişiminde bulunsalar ve bina sahibi satmaya gönüllü olsa da başarılı olunamamış ve 33 canın diri diri yakıldığı binanın alt katında bir kebabçı açılmış, tam 14 yıl boyunca da açık kalmış. 2010 yılında kebabçı kapatılarak bina kamulaştırılsa da buranın müze yapılma teklifi yine kabul edilmemiş ve 2011 yılında bina 'Sivas Bilim ve Kültür Merkezi' adı altında ve temel

⁴ Kutuphane.madimak.org, "Madımak Kütüphanesi" ([bağlantı](http://Kutuphane.madimak.org))

⁵ Sanalmuze.madimak.org, "Madımak Sanal Müzesi" ([bağlantı](http://Sanalmuze.madimak.org))

amacı orada bir katliam yaşandığını gizlemek olan bir yer haline getirilmiş. Madımak Katliamı Kültür Merkezi bütün bunların üzerine yakılan Madımak Otel'i'nde hayatını kaybetmiş 33 canın anısını yaşatmak için bir sanal müze kurmak için kolları sıvamış. Bu sanal müzede otel odaları katliamdan önceki haliyle kopyalanmış ve kaybedilen her can için üç boyutlu bir oda yapılmış. Odalara ilk tıkladığında “Bu oda Madımak Otel'i'nde katledilen canımız onuruna kurgulanmıştır. Onun sesi ve soluğu bu odada yankılanmaktadır, ondan geriye kalan izler bu odada saklıdır. O sesi duyup o izleri takip ettiğimizde, canımız işte o zaman Madımak'ın küllerinden yeniden doğacak ve devri hep daim olacaktır...” sözüyle karşılarız. Odaların duvarlarındaki herhangi bir şeye tıkladığında ise katliamda kaybedilen kişinin fotoğraflarına, çocukluk eşyalarına, sevdiği bir manzaraya ya da icra ettiği bir türküye ulaşabilir. Sanal Müze bütün ailelerin evlerine gidilerek belge ve bilgi toplanıp her bir özel eşyanın 3D modellenmesi ve fotoğraflarının çekilmesi yoluyla oluşturulmuş. Bütün odaların tasarımı bittikten sonra ise bir zoom buluşması yapılarak hazırlanan odalar tüm ailelere gösterilmiş, buluşmaya katılamayan ailelere ise metinler gönderilmiş. Bugün Madımak Otel'i'nin küllerinden bir sanal müze doğmuş olsa da binanın bir utanç müzesi haline getirilme mücadelesi hiç bitmeyecek.



Madımak Katliamı Hafıza Merkezi'nin dördüncü ayağı ise web belgesel.⁶ Yaklaşık iki senede hazırlanan web belgeselde illüstrasyonlardan fotoğraflara, arşivin toparlanmasından sözlü tarih çalışmasına, grafik tasarımlardan metinlerin editörlüğüne, fotoğrafların düzenlenmesine, çevirilerin yapılmasına 100'den fazla kişinin emeği var. Sivas, Ankara, İstanbul ve Berlin bölümlerinden oluşan web

⁶ Webbelgesel.madimak.org, “Alacakaranlıkta 30 Yıl, Madımak Katliamı Web Belgesel” ([bağlantı](#))

belgesel, ilk bakışta bir web sayfasındaki uzun bir metin gibi görünse de seçilen başlıklara tıkladığında ilgili bir belgeye, bilgiye, ses dosyasına, görüntü dosyasına, fotoğrafa, videoya ulaşabiliyor. Özellikle Sivas bölümünde 2 Temmuz 1993'te yaşanan katliam; tanıklıklar, yorumlar ve videolarla desteklenmiş olarak ve kronolojik bir akışta aktarılıyor. Sivas bölümünden sonra Ankara ve İstanbul kısmına geçildiğinde buralarda yapılan cenaze törenlerine, Türkiye ve dünyanın farklı yerlerinde yapılan anma törenlerine ve anıtlara yer veriliyor. İstanbul bölümünün Babıali sekmesinde **Aziz Nesin**'i suçlayan gazetelerin, yayın organlarının Madımak katliamının yaşandığı günlerdeki tavırları, yayınladıkları haberler ve manşetlerin içeriklerine ulaşabiliyor.



Madımak Katliamı Hafıza Merkezi'nin beşinci ve son ayağı ise **Ümit Kıvanç**'ın belgeseli: *Çok Kötü Bir Şey Oldu - Madımak Katliamı ve Ötesi Üzerine Bir Film*. Yaklaşık 4,5 saat süren ve iki bölümden oluşan belgesel aslen sözlü tarih için yapılan görüşmelerden yararlanarak hazırlanmış. **Ümit Kıvanç**'ın kurgu ve yorumuyla hazırlanan belgeselin değindiği -Sivas Katliamı'yla ilgili başka belgesellerde görmediğimiz- iki önemli nokta var. İlk nokta hem aile yakınlarının hem de akademisyenlerin Sivas katliamının şeriatçı bir kalkışmadan ibaret olmayıp

çok boyutlu, çok katmanlı bir katliam olmasına açıkça ve cesurca vurgu yapması. İkinci olarak da kronolojik olarak ilerleyen olaylar akışının arasına eklenen, katliamda kaybedilen 33 canın hepsiyle ilgili bölümlere yer verilmesi. Zaten belgeselin açılışı kardeşini kaybeden bir ablanın “*Benim kardeşim niye Sivas’tan dönmedi?*” sorusu ve bir annenin “*Çok kötü bir şey oldu.*” sözüyle başlıyor. Belgesel devam ettikçe eskiden Alevi köylerinde Cemevleri olmadığını, Alevilerin cemlerini gizlice yaptıklarını, köylerde bir tane bile Alevi dükkânı bulunmadığını, Alevi çocuklarının okuyacak paraları olmadığı için hep yatılı okullarda zor şartlarda okuduğunu, sömestr tatillerinde öğretmenler tarafından “*Alevi çocuklar okumasın, büyüünce başımıza bela olurlar.*” denilerek dövüldüğünü öğreniriz.

1950’lilerden itibaren Alevilere yönelik şiddet olaylarından bahseden, Sivas’ın köylerinin birçok kereler göç verdiğini söyleyen tanıklar -belki bazılarımızın daha önce duyduğu- **Necip Fazıl Kısakürek**’in Aleviler için söylediği “bahçemizden sökülüp atılması, yolunması gereken ısırgan otları” ithamını ve **Nurettin Topçu**’nun Alevilik için sarf ettiği “tarikatları kalbinden vuran, bozuk zihniyet” hakaretini aktararak Alevilere karşı nefret hafızasının bu topraklarda hiç dinmediğini belirtirler. Akademisyen **Yektan Türkyılmaz**, Türkiye’deki Kızılbaş düşmanlığının, Avrupa’daki antisemitizme benzetilebilecek türden bir düşmanlık olduğunu, başka birçok örnekle birlikte örneğin 1961’de Maraş’ta Alevi Kızılbaş nüfusun neredeyse darmadağın olduğunu ifade eder. Bir başka konuşmacı 5 Haziran 1966’da Muğla’nın Ortaca kasabasında daha çok Abdalların yaşadığı bir Kızılbaş köyüne silahla saldırıldığını ve bu esnada politikacıların, Türkiye’de Alevi Sünni sorunu olmadığını söylediğini aktarır. Ortaca Olayları olarak da bilinen bu saldırı Dersim, Maraş, Malatya, Erzincan, Çorum, Sivas ve Gazi’yi bilen birçok kişinin bile bilmediği bir bilgidir örneğin.

Belgeselde 2 Temmuz’da yaşanan katliam ayrıntılarına geçmeden önce 90’lı yıllara odaklanılır. 1990’lardan itibaren Alevilerin giderek artan bir biçimde Alevi kimlikleriyle kamusal alanda var olmaya başladığına, Alevi araştırmacı yazarların kaleme aldığı Aleviliği anlatan birçok kitabın basıldığına, hatta Alevilerin ilk defa bakanlık düzeyinde görev aldığına, kısaca kaynağını Alevilikten alan bir toplumsal hareketin varlığına değinilir. Dolayısıyla **Çok Kötü Bir Şey Oldu - Madımak Katliamı ve Ötesi Üzerine Bir Film** sadece 2 Temmuz tarihli Madımak Katliamı’nı konu almaz. O günlere kadar, özellikle bir yıl öncesine kadar Alevilerin bu ülkede yaşadığı koşullara, 1993’te yaşanan katliamın önünü açan bir durum

olarak 1992'deki Banaz'da yapılan festivalde ortaya çıkan Alevi canlanması olarak adlandırılan olgu gibi birçok ayrıntıya değinilir. 2 Temmuz'daki Pir Sultan Abdal'ı anma şenlikleri hazırlık sürecindeki tartışmalar, ardından o günün nasıl cereyan ettiğine dair tanıklıklara çok ayrıntılı olarak yer verildikten sonra belgeselin ikinci yarısında katliamın yapısı, örgütlülüğü hakkındaki yorum ve analizler ağırlık kazanır. **Yektan Türkyılmaz**'ın bu tür katliamlarda devlet güçlerinin ya kayıtsız kaldığı ya da açık desteği olduğu yorumu kilit önem taşır. Sivas'ta 1993'te gelinen noktada İslamcıların devletin istediğinden daha fazla büyümesi, bağımsızlaşması ve iktidar talep etmesi nedeniyle başlarının ezilmesi gereken bir tehlike olarak görüldüğü konusunda birçok konuşmacı hemfikirdir. Dönemin Valisi **Ahmet Karabilgin** bir başbakanlık görevlisinin kendisine Sivas'ta belediye başkanlığını ilk defa Refah Partisi kazandığı için şehirdeki gerici unsurların oradaki gücünün ölçülmek istendiğini, şeriatçıların ne kadarının militan ne kadarının sempatan olduğunu anlaşılmak istendiğini, bunun için de Madımak'ta bu kitlenin test edildiğini ve olay yerine askerin geç gideceği bilgisini başından beri bildiklerini söylediğini ifade eder. Dönemin emniyet müdürünün kalabalığı niçin dağıtmadıkları sorusuna verdiği cevap: *"Biz dağılmaması için özen gösterdik. Alevi-Sünni hassasiyeti olan farklı mahallelerde sokak çatışmaları başlar endişesi ile eylem başlatanların dağılmalarını sakıncalı bulduk."* olur. Sayıları kısa bir sürede 1000 kişiden 13.000 kişiye ulaşan kalabalığın dağıtılmamasının bir diğer amacı da saldıran kitlenin katliamcı, insan yakan, çağdışı, gerici imajlarının güncellenmesine duyulan ihtiyaçtır. Son olarak da devlet nezdinde, toplumda gittikçe görünür olan Alevilerin İslamcı tehlike karşısında devlete yedeklenen, sol olmaktan çıkan bir konuma doğru çekilmesi gerekliliğidir. Tarihi bir devlet refleksi olarak da "benim yanımda yer alırsan seni korurum" refleksiyle Madımak Katliamı'ndan sonra Sivas'taki Alevi köylüleri korucu yapılmak istenir. Bu noktada **Ayşe Çavdar**'ın Madımak'ta benzin taşıyan kitlenin, devletin ruhunu temsil ettiği ve Türkiye toplumunun, toplum olma niteliğini yitirmesinde devletin çok büyük rolünün olduğu yorumu durumun genel bir özeti gibidir. Bütün bu süreçte medya da "hak ettiler, tahrik var, basiretsiz Vali, **Aziz Nesin** yüzünden oldu" gibi, ölenlerin, yazarların suçlu kılındığı ötekileştirici bir dil kullanır.

Belgeselin sonunda katliamın değerlendirilmesi, katliamın arkasından yaşanan mahkeme sürecindeki bir takım can yakıcı noktalar var. En üzücü olan noktalardan biri yakınlarını kaybeden tanıkların mahkeme sürecinde uğradığı hakaretler ve

gördükleri saygısız muameleler. Daha da üzücü olansa mahkeme süreci ve sonrasında katillere sınırsız bir hoşgörüyü davranılması, sanıklara gereken cezaların verilmemesi. Örneğin 33 sanık hakkında verilen idam cezası sonradan ağırlaştırılmış müebbet hapse döner. Hapis cezasına rağmen birçok sanık yurtdışına gider, Almanya'da evlenir, oturum izni alır, iş bulur; sanki yargılanmayacaklarına dair garanti verilmiş gibidir. DGM başsavcısının “örgüt yok, tahrik var” sözleri, davanın avukatlarının her birinin dava sonrası bazı resmi kuruluşlarda çok yüksek görevler edinmeleri de katliamın sistematik ve birtakım siyasi odaklarla ilişkili olarak gerçekleştiğini gösterir nitelikteki diğer can yakıcı ayrıntılardır. Belgeselin çizmeye çalıştığı bu ana hatlar ve ortaya koyduğu hakikatler yaşananların sertliğini, kurumsallığını, köklülüğünü, yapısallığını, sürekliliğini, yakın bir gelecekte bile devam edebilecek niteliğini anlamımıza hizmet ediyor. Sonuç olarak **Ümit Kıvanç, Çok Kötü Bir Şey Oldu - Madımak Katliamı ve Ötesi Üzerine Bir Film** belgeselinde geçmişle hesaplaşma meselesini yaşanmış, bitmiş bir geçmişle, onunla ilişkisi olmayan bir şimdi arasındaki ilişki olmaktan çıkarıp, geçmişin şimdide devam eden süreklilikleri üzerinden yorumluyor ve olağanlaşan bir olağanüstü halin hüküm sürdüğü, devlet şiddetinin yoğun olarak hissedildiği bir coğrafyada felaketi anlatma yükümlülüğü üstleniyor.

AVRUPA BİRLİĞİ VE TÜRKİYE İLİŞKİLERİ BAĞLAMINDA SİNEMA ESERLERİNDE TOPLU HAK YÖNETİMİ

Tutku Mavi Erkiç

Fikri mülkiyet hakları, bir temel hak ve hürriyet olarak İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi'nde de düzenlendiği üzere eser sahiplerinin eserin doğumundan itibaren sahip olduğu bir haktır. Fikri mülkiyet kavramı, kişinin kendi fikir ürünü üzerinde uluslararası sözleşme ve antlaşmalar ve ulusal fikir hakları ile düzenlenmiş olan haklara sahipliğini ifade etmektedir. Bir konuda hak tanınabilmesi için öncelikle maddi bir durum ortaya çıkması gerekmektedir.

İnsanlık tarihinin sinema ile tanışması ancak 19. yüzyılın sonunda mümkün olmuş; sinema eserlerinin ortaya çıkmalarından sonra hukuk nezdinde kabul görmeleri ve diğer fikir eserleri gibi koruma kapsamına alınmaları da yine uzunca bir zaman almıştır. Teknolojinin gelişmesiyle sanatsal ürünlerin de yaygınlaşması artmıştır ve eserlerin korunması için birtakım kanunlara ihtiyaç duyulmuştur. Devletler kendi içinde ulusal uygulamalar yapsalar da uluslararası düzenlemelere de ihtiyaç duyulmuştur. İlk uluslararası uygulama Fransa'da kabul edilmiştir. 28 Mart 1852 tarihinde Fransa'da kabul edilen bir kararname ile Fransa dışında, hatta fikir eserlerini hiç korumayan bir devlette meydana getirilen her eserin Fransa'da, Fransız eserlerine sağlanan kanuni korumadan faydalanabileceği kabul edilmiştir. Bu girişim doğrudan doğruya pratik bir netice vermemiş olsa da diğer devletlerin ilgisini fikri hakların uluslararası himayesine çekmeyi başardığı için tarihsel misyonunu yerine getirdiğini düşünebiliriz.

Avrupa'da ilk meslek birliği olan **SACEM** 1850 yılında Fransa'da kurulmuştur. Mesleki anlamda ilk örgütlenmeye sebep olan olay besteci **Ernest Bourget**'in eserlerinin Paris'te bulunan bir kafede izinsiz olarak icra edilmesi olmuştur. **Bourget**'in kafe işletmecisine karşı tazminat davası açması olayı üzerine kurulan ilk meslek birliği çatısı altında toplanan eser sahipleri fikri mülkiyet hakkı

ihlallerine karşı örgütlenmeye başlamıştır. Fikri mülkiyet korumasına ve telif haklarına Fransız katkısı, sinema sektörü bakımından da büyüktür. Fransız Devrimi'nden sonra fikir ve sanat eserleri üzerindeki hakların korunması yasayla sağlanmıştır. Günümüzde Fransa, telif yasaları ile AB ülkeleri içinde ulusal sinemasını en iyi koruyan ülke olarak gözükmektedir. Bunun sonucunda Hollywood sineması karşısında Avrupa sinema politikalarının oluşmasında Fransa en büyük rolü oynar. Fransa 1940 ve 1941 yasaları ile ulusal sinemaya devlet desteği verilmesini kararlaştırmış ve ardından Fransız sinemasını destekleme ve organize etme görevini 1946 yılında kurulan CNC (Centre National Cinematografie) adlı kuruma vermiştir. Bu tarz bir yapılanmanın Fransızlarca başlatılmasına şaşırılmamak gerek, çünkü Fransa sinemaya endüstriyel altyapı konusunda en büyük yatırımı yapan Avrupa ülkesidir. 1946 yılında yola çıkan organizasyonlardan biri de Cannes Film Festivali'dir. Önemli bir festival ve sinema kültürüne sahip olan Fransa, sinema eğitimini önemseyen ve iyi bir sinema izleyicisi olan vatandaşlar yetiştirmeye yönelik politikalar izler. 1967 yılında Fransız sinemasını destekleme fonuna aktarılmak üzere sinema biletlerinden vergi alınmasına karar verilmiştir ve sonrasında bu yasa televizyon kanallarını da kapsamıştır. CNC'nin gelirinin bir kısmını sinema biletlerinden kesilen vergi, büyük çoğunluğunu ise televizyon kanallarından, dağıtıcılardan ve internet sağlayıcılarından alınan vergi oluşturur. Böylece CNC filmlerin yapım ve dağıtımına, sinema salonu işletmelerine, festivallere ve sinema okullarına destek olur. Fransa'nın sinema için attığı bir başka adım ise 1984'te hem ulusal sinemasını ve Avrupa sinemasını korumak hem de ortak yapımları geliştirmek ve dağıtım ağını genişletmek adına **Fonds Sud Cinema** yani Güney Sinema Fonu'nu kurmak olmuştur.

Türk sinema sektöründeki yasal düzenlemeler ile Fransa CNC modelini karşılaştıracak olursak; çok kanallı olan Fransa modeli karşısında Türkiye'de tek bir destek politikasından söz etmek mümkündür. CNC modeli örnek alınarak oluşturulacak ulusal bir sinema kurumunun Türkiye sinema sektörünün çoğunluğu acil çözüm bekleyen sorunları bakımından gerekliliği uzun zamandır savunulmaktadır. Ülkemizde 1986'da yürürlüğe giren 'Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu' videokasetler için korsana son vermeyi amaçlamıştır. Sinema meslek birliklerinin ve sendikaların çabaları sonucunda 2004 yılında 5224 sayılı 'Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Kanun' yürürlüğe girmiştir. T.C.

Kültür ve Turizm Bakanlığı film çalışmalarına proje, yapım ve yapım sonrası olmak üzere farklı aşamalarda destek sağlamaktadır. Desteklenen yapımların kurulca belirlenmiş festivallerden ödül alması halinde geri ödeme yapmaktan muaf tutulması söz konusudur. Türkiye sinema sektöründe **Eurimages** ve diğer uluslararası destekler sınırlı kaldığından, yönetmen ve yapımcılar için T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı destekleri tek yol olarak görülmektedir. **Eurimages** gibi uluslararası fonlarla karşılaştırıldığında daha fazla ve hızlı sonuçlanan T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı desteklerinin Türk sinemasının gelişmesine ve uluslararasılaşmasına katkısı büyüktür. Bunun yanı sıra tek destek kanalı olması ve projelerin devlete bağlı olan kurum tarafından değerlendirilmesi, kriterlerin belirsizliği ve geri ödeme koşulları sektör çalışanları tarafından eleştirilmektedir. 5224 sayılı Kanun'un yürürlükte olması bir ulusal sinema kurumu kurulmasının önünde engel teşkil eder görünmektedir. Kanun belirlenen sinema desteklerinin Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı kurullarca belirlenmesini düzenler. Türkiye'deki sinemacıların sinemanın gelişimi açısından, devlete bağlı olan ve kendisine ait kaynaklarla tasarruf eden bir kurumun varlığına ihtiyacı vardır. Bu sebeplerle Avrupa'da sinema kurumu bulunmayan tek ülke olan Türkiye'de CNC benzeri bağımsız bir ulusal sinema kurumunun varlığı sektörün en büyük talepleri arasındadır.

Sinemanın kültürle olan ilişkisi bakımından, sinema kültürden doğrudan etkilenirken aynı zamanda kültürün oluşmasında sinema akımlarının ve eğilimlerinin büyük rolü olduğunu görürüz. Bu bağlamda sinema sektörünün ülkeler için kültürel ve ekonomik bakımdan önemi büyüktür. Dolayısıyla Avrupa Birliği altında yerel kültürün ve ulusal sinemanın korunması için çeşitli yasal önlemler alınmaktadır. Sinemada ilk sanatsal gelişmeler Avrupa ülkelerinde başlamış ve "auteur sineması" ortaya çıkmıştır ancak siyasi politikaların etkisiyle ticari alandaki üstünlük özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası ve sonrasında ticari sinemayla özdeşleşen Hollywood'a geçmiştir. Avrupa sinemasının "sanat sineması" olarak da adlandırıldığı 20. yüzyılın ikinci yarısında Hollywood egemenliğine karşı ulusüstü bir kimlik anlayışı benimsenerek farklı kültürlerin korunması amaçlanır, ancak birliğin sağlanması kolay değildir.¹ Sinema tarihine baktığımızda "sanat sineması" olarak anılan Avrupa sineması ve Hollywood sineması arasında daimi bir rekabet söz konusu olmuştur. Sinema sektöründeki bu rekabetin ekonomik etkileri

¹ Thomas Elsaesser, "Avrupa Sanat Sineması", 25. Kare, 1995, s. 3-10.

AB rekabet yasası kuralları uygulanması gerekliliğini doğurmuştur. AB rekabet yasaları sinema sektöründe devlet desteği, anti tekel yasaları ve birleşmenin kontrol altına alınması alanlarını düzenler.² Ancak AB bu rekabet yasasıyla kendi çıkarlarına uyan ekonomik faaliyetleri düzenlemiştir, dolayısıyla kültürel birlikten ziyade ekonomik iş birliği hedeflenmiştir.

Sinema endüstrisinin küreselleşmesi ve giderek Hollywood kontrolünde tekelleşmesinin ardından pek çok ülke kendi ulusal sinemasını koruma amacıyla çeşitli kültür politikalarını yürürlüğe koymak durumunda kalmıştır. Sadece ulus devletler olarak değil, çeşitli örgütlerin de Hollywood sinemasının egemenliğine karşı alternatif stratejiler geliştirildiği görülür. Avrupa Birliği'nin **Creative Europe MEDIA** programı ve Avrupa Konseyi'nin **Eurimages** fonu, üye ülkelerin kendi aralarında ortak film yapımı ve dağıtımını gerçekleştirmeleri amacıyla kurulan destek fonları olarak faaliyetlerine devam etmektedir.³ Avrupa Konseyi'ne kısmi anlaşmayla bağlı bulunan Yaratıcı Sinematografik ve Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımını Avrupa Destek Fonu (**Eurimages**) 1988 yılında kurulmuştur. **Eurimages** Avrupa sinemasının ürünlerinin ortak yapımını, dağıtımını ve gösterimini desteklemek, sinema profesyonelleri arasında işbirliğini teşvik etmek üzere Avrupa Konseyi tarafından oluşturulmuştur. **Eurimages** 1992 yılında Strasburg'da imzalanan **European Convention on Cinematographic Co-Production** yani Sinematografik Ortak Yapım Avrupa Sözleşmesi'ni esas alan bir fondur. Fon, Avrupa sanat sinemasını, Hollywood sinema endüstrisi aracılığıyla taşınan kültür yayılcılığına karşı korumayı hedeflemektedir. **Eurimages** kültürel amacını 'ortak kökenleri tek bir kültürün kanıtı olan Avrupa toplumunun farklı yüzlerini yansıtan çalışmalar' yapmak olarak nitelendirir. Fonun ekonomik amacı ise sinema sektörüne finansal yatırımlar yaparak güçlü bir endüstriye sahip olmasını sağlamaktır. **Eurimages** film endüstrisine filmlerin ortak yapımların desteklenmesi ve filmlerin dağıtımını konusunda ve sinema salonlarına destek ve dijital yapım yardımı alanlarında destek vermektedir. **Eurimages**'ın bir Avrupa Sineması oluşumu açısından katkısı dikkate değerdir: Fon Avrupalı sinemacılar arasındaki kültürel iş birliğini sağlamak, teknik bilgi ve donanımın ortak kullanımını

² Herold, Anna: "Avrupa Film Politikaları ve Rekabet Yasası: Düşmanlık mı, Birlikte Yaşam mı?" Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları Pazarın Düzenlenmesi Erişim ve Çeşitlilik, Der. Mine Gencil Bek, Deirdre Kevin, Ankara Üniversitesi Basım Evi, Ankara, 2005: 292-294

³ Nejat Ulusay, "Avrupa Merkezli Görsel-İşitsel Kuruluşlar ve Türk Sineması", Avrupa Birliği ve Türkiye'de İletişim Politikaları, der. Mine Gencil Bek, Ankara: Ümit Yayıncılık, 2001, s. 59-94.

yoluyla daha kaliteli film üretimini gerçekleştirmek amacıyla ortak yapımlara destek vermektedir. Bu nedenle uzun metrajlı filmler, fona ve üye devletlerden üç ortak yapımcıya sahip olmalı ve Avrupalı bir yönetmen tarafından çekilmelidir. Belgesel filmlerde ise en az iki bağımsız yapımcısının olması şartı aranır.⁴ Eurimages Avrupa filmlerinin seyircisini arttırmak ve Avrupa film pazarını genişletme adına sinema salonları için destek konusunda **Europa Cinemas** ile ortak çalışmaktadır. Bu girişimden yararlanmayı hedefleyen, filmleri kendi dillerinde altyazılı olarak göstermek isteyen, başkent ve üniversite şehirleri gibi yerlerde faaliyet göstermek konusunda gerekli koşulları sağlayan sinema salonları Europa Cinemas ağıyla birbirine bağlıdır.

Eurimages ve **MEDIA** gibi fonlar, Avrupa üst kimliğini koruyarak kültürel çeşitlilikleri sanat sineması formunda uluslararası ortak yapımlarla gerçekleştirilmesinin yolunu açar. **Eurimages** ve **MEDIA** Programı ilişkisine değinecek olursak, **Eurimages** fonu Avrupa Topluluğu bünyesindeki **MEDIA** programının bir parçası değildir; daha çok **MEDIA** programı projelerine girememiş filmler üzerinde çalışır. **MEDIA** Programı, Avrupa'nın görsel ve işitsel endüstrisi için oluşturulan Avrupa Birliği destekli bir programdır. **MEDIA** desteği eğitim ve geliştirmeden dağıtım ve tanıtıma kadar uzanmaktadır. Pek çok eğitici programın, festivalin ve ilerleme projesinin yanı sıra pek çok filmin dağıtımını destekleyerek ulaşılabilirliği sağlamıştır. Avrupa Birliği'nin gerek genel film politikaları gerekse **Eurimages** ve **MEDIA** programı gibi oluşturduğu kurum ve fonlar da bu çabayı destekler nitelikteki oluşumlardır. Program Cannes Film Piyasası ve Avrupa Film Piyasası gibi uluslararası ticaret fuarlarına ve film festivallerine ulaşımı kolaylaştırmayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda Avrupa film ve programlarının tanıtımına ve satışına büyük katkı sağlar.⁵ Sinema salonlarına destek vererek Avrupa yapımı filmler gösteren sinema salonları zinciri oluşturmak **MEDIA** programı kapsamındadır.⁶ **Eurimages** ve **MEDIA** programı ile iş birliği yaparak, Berlin ve Cannes gibi uluslararası film festivallerinde Avrupa film marketleri açmaktadır. **Eurimages**'in dağıtım desteği Avrupa Birliği **MEDIA** programı içinde yer almayan ve **EFDO** (Avrupa Film Dağıtım Ofisi) gibi projelerden faydalanmayan

⁴ Yoca, B 'Avrupa Sineması ve Eurimages', Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1995

⁵ <https://www.europa-cinemas.org/> sayfasında destekçiler içinde Eurimages

⁶ Antrakt Sinema Dergisi, 1995: 12

üye ülkeleri kapsamaktadır. Dağıtım desteğinden yararlanan ülkeler Arnavutluk, Sırbistan, Bosna-Hersek, Makedonya ve Türkiye'dir. Bu ülkelerin dağıtımcıları **Eurimages**'e üye olan herhangi bir ülkenin filmlerinin dağıtımını için başvurabilir.

Eurimages desteğinin Türk sinemasına katkısı, 90'lı yıllarda yaşanan ekonomik krizi aşmaya yardımcı olmuştur. Bununla birlikte ortak yapım olan bu projelerin ulusal sinemamızı yeterince yansıtmaması zaman zaman tartışma konusu olmuştur. **Eurimages**'in belirli aralıklarla gerçekleştirilen toplantılarına Sinema Genel Müdürlüğü katılmaktadır. **Eurimages**'a Türkiye'nin 1990 tarihinde üye olması, sinema endüstrinin film yapım aşamasında yaşadığı önemli gelişmelerden biridir. ABD şirketlerinin dağıtım ve gösterim sahasındaki hâkimiyeti nedeniyle Türk sinemasının tehlikeli bir daralma yaşadığı bir zamanda, **Eurimages** fonu Türk sinemasına yeni bir yön vermiştir. Türk sineması 1990 sonrasında sinemasal bir uyanış sağlasa da film sayısı ve seyirci açısından bu gelişme fikri olarak geride kalmıştır. Ekonomik zorluklar sinemacıların ya popüler kültüre yönelmelerine ya da **Eurimages** fonu gibi ek yardım kaynaklarına yönelmeleri sonucunu doğurmuştur. Türkiye **Eurimages**'a henüz üye olmadan İngiltere ve İsviçre ile ortak yapım olan *Umuda Yolculuk* (Reise der Hoffnung, **Xavier Koller**, 1990) filmi için fondan destek almıştır. Üyelikten sonra destek alan ilk film ise, **Canan Gereede**'nin yönettiği 1990 yapımı *Robert's Movie*'dir. **Eurimages** fonuyla en fazla desteklenen yönetmenler **Derviş Zaim** ve **Zeki Demirkubuz** olarak öne çıkmaktadır. Onları **Erden Kıral**, **Nuri Bilge Ceylan**, **Reha Erdem**, **Semih Kaplanoğlu**, **Tayfun Pirselimoglu** ve **Yüksel Aksu** takip etmektedir. **Atıf Yılmaz**, **Ömer Kavur**, **Ali Özgentürk**, **Yeşim Ustaoglu** gibi birçok yönetmen de fondan destek almıştır. **Eurimages**'in doğrudan yapımına katkı sağladığı film sayısı Türk sinemasının endüstriyel gelişimi açısından ihtiyacı karşılamakta yetersiz kalmaktadır. Örneğin 2007 senesinde yalnızca dört uzun metraj film (**Yeşim Ustaoglu** / *Pandora'nın Kutusu*, **Nuri Bilge Ceylan** / *Üç Maymun*, **Reha Erdem** / *Hayat Var*, **Ali Özgentürk** / *Adalet*) destek görmüştür. **Eurimages** ortak yapımlara katkısı dışında, *Kader* (**Zeki Demirkubuz**, 2006), *Takva* (**Özer Kızıltan**, 2006) ve *Organize İşler* (**Yılmaz Erdoğan**, 2005) gibi Türk filmlerinin yurt dışı dağıtımlarına da destek olmuştur.

Sinema Sektöründe Örgütlenme Karmaşası ve Toplu Hak Yönetimi

Sinemacılar birçok örgütlenme modeli aracılığıyla bir araya gelmektedir. Sinema sektöründeki başlıca örgütlenme araçları dernek, vakıf, sendika ve meslek birlikleridir. Avrupa ve Amerika gibi ülkelerde sendikalar önem taşıırken Türkiye sinemasında sivil toplum kuruluşu niteliğindeki dernek ve vakıflar öne çıkmaktadır. Sinema sektöründeki bazı önemli vakıflardan olan **TÜRSAK**, **TÜRVAK**, **İKSV**, **DKİAV**, **TÜRSAV**, **FİLSAN** gibi vakıflar genel anlamda sinemanın temel hukuki sorunlarından ziyade sektöre yönelik film festivali, sektörel organizasyon ve eğitim gibi etkinlikler düzenlemektedir. Sinema sektöründeki bazı derneklerden olan **SİYAD**, **FİLMYÖN**, **SENDER**, **SODER**, **FİYAP**, **SİSİD**, **ÇASOD** gibi dernekler bazen sendika işlevi üstlenirken daha çok meslek siyaseti üretmek üzerine çalışmalar yaparlar. Sinema sektöründeki bazı sendikalardan olan Sinema Emekçileri Sendikası (**Sine-Sen**), Oyuncular Sendikası, Bağımsız Sahne gibi sendikalar sektör çalışanlarının ve işverenlerin ortak çıkarlarını korumak amacıyla İş Kanunu ve Sendikalar Kanunu'na bağlı olarak kurulmuşlardır. Sinema sektöründe faaliyet gösteren sekiz meslek birliği bir araya gelerek konfederasyon gibi hareket eden Sinema Meslek Birlikleri Güç Birliği adında bir birlik kurmuşlardır.

Türkiye'de sinema alanındaki meslek birlikleri şu şekildedir: **BSB** (BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), **ASİTEM** (Anadolu Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Birliği), **SESAM** (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), **SETEM** (Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği), **SİNEBİR** (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), **BİROY** (Sinema Oyuncuları Meslek Birliği), **TESİYAP** (Televizyon ve Sinema Filmi Yapımcıları Meslek Birliği), **FİYAB** (Film Yapımcıları Meslek Birliği) ve **SE-YAP** (Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği).

Bu birliklerden **BSB**, **SETEM**, **SİNEBİR** eser sahiplerinin oluşturdukları meslek birlikleri iken geri kalanlar bağlantılı hak sahiplerinin oluşturdukları meslek birlikleridir. **SESAM** ise 1995 yılından önceki filmlerin eser sahibi yapımcılar kabul edildiği için karma bir yapı sergilemektedir. **FSEK** filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıya eserin doğrudan ya da dolaylı çoğaltılması ve kamuya iletilmesi konularında bağlantılı hak tanımıştır. **TESİYAP**, **FİYAB** ve **SEYAP** bu haklar doğrultusunda kurulan meslek birlikleridir.

Çok taraflı fikri mülkiyet anlaşmalarının neredeyse tamamı, **WIPO** (World Intellectual Property Organization / Dünya Fikri Mülkiyet Örgütü) tarafından

yürütülmektedir. Eser Sahibinin Hakları ve Bağlantılı Haklar alanında **WIPO** tarafından atılan en önemli adımlar, 1996 tarihli **WIPO Eser Sahibinin Hakları Sözleşmesi (WCT-WIPO Copyright Treaty)** ile aynı tarihli **WIPO İcralar ve Fonogramlar Sözleşmesi'dir (WPPT-WIPO Performances and Phonograms Treaty)**. Bu sözleşmeler sinema eserlerinin dijital olarak çoğaltılmaları hakkında önemli yenilikler getirmiş ve sinema eserlerini taraf tüm ülkelerde koruma altına almıştır. Özellikle **WCT**'de Bern Sözleşmesi'nin teknoloji karşısında düştüğü yetersiz durum bertaraf edilmeye çalışılmış, ayrıca sinema eseri sahiplerinin eserin kiralanması konusunda münhasıran hak sahibi olacağı hüküm altına alınmıştır. Türkiye her iki sözleşmeye de 2007 yılından bu yana taraftır. Bu sözleşmelerin imzasını takiben hem ABD'de (Digital Millennium Copyright Act) hem de Avrupa Birliği'nde (2001 / 29 / EC Direktif) sözleşmeler doğrultusunda yeni düzenlemeler yapılmıştır. Bu gelişmeler Türkiye'de fikri mülkiyet konusundaki düzenlemeleri, dolayısıyla yaratıcı işgücünün mesleki örgütlenmelerini etkilemiştir.

Türkiye'de uluslararası bağlantısı bulunan sinemayla ilgili meslek örgütlerini, ulusüstü bağlantılarını ve bu bağlantının kurulduğu yılları şu şekilde açıklamak mümkündür; **SE-YAP**'ın 2007 yılında üye olduğu **AGICOA** (Association of International Collective Management of Audiovisual Works) 1990 yılında kurulmuş olan, bağımsız yapımcıların ürünlerinin tekrar iletiminden doğan telifleri belirleyen ve dağıtan, kar amacı gütmeyen ulusüstü bir oluşumdur. **AGICOA** 17 ülkeden üyeye sahiptir. **SE-YAP** aynı zamanda 2013 yılından beri **FIAPF** üyesidir. **FİYAB** ise 2009 yılından bu yana **FIAPF** üyesidir. 2016 yılından beri **FIAPF** üyesi olan bir diğer meslek birliği olan **TESİYAP**'ın aynı zamanda bir fikri mülkiyet hakları yönetim kuruluşu olan **EGEDA** ile iş birliği sözleşmesi bulunmaktadır. **SENDER**'in üye olduğu **FSE** (Federation Scenaristes Europe / Avrupa Senaristler Federasyonu) Belçika kanunları ile yönetilen ve kar amacı gütmeyen uluslararası bir birliktir. 22 ülkeden 28 üyesi bulunan **FSE**, temel faaliyet alanını telif hakları üzerinde yoğunlaştırmıştır. **FİLMYÖN**'ün üye olduğu **FERA** (The Federation of European Screen Directors) uluslararası alanda sinema ve televizyon yönetmenlerini temsil eden bir federasyondur. 28 Avrupa ülkesinden 32 üye kuruluşa sahip olan **FERA**, temel olarak Avrupa merkezli eserlerin tanıtımı ve üye ülkeler arasında ortak yapım faaliyetlerine odaklanmıştır. **SETEM** 2008 yılından beri **CISAC** üyesidir. **BSB**, **SETEM**, **SENARİSTBİR** ve **SİNEBİR**'in uzun süredir yürüttüğü ortak çalışmalar sonucunda Sinema Eseri Sahipleri Federasyonu

(SEF) kurulmuştur. Yönetmenler ve senaryo yazarlarından oluşan dört meslek birliğinin bir araya gelerek kurduğu SEF, 2014 senesinde eser sahiplerinin dünyadaki çatı örgütü konumundaki CISAC üyesi olmuştur. CISAC (Uluslararası Yazarlar ve Besteciler Dernekleri Konfederasyonu), dünya çapındaki eser sahiplerinin telif haklarının yasal olarak korunmasını amaçlayan, kâr amacı gütmeyen, merkezi Paris'te bulunan uluslararası bir sivil toplum kuruluşudur.

Ülkemizden SE-YAP ve FİYAB'ın üye olduğu FIAPF ise sadece film ve televizyon yapımcılarına yönelik bir kuruluştur. FIAPF (International Federation of Film Producers Associations / Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu) 27 farklı ülkeden 34 yapımcı meslek örgütünün bir araya gelerek oluşturduğu kar amacı gütmeyen bir federasyon olup, küresel film ve televizyon yapım endüstrileri kapsamında yapımcıların ortak ekonomik ve yasal çıkarlarını temsil etmektedir. Fikri mülkiyet haklarıyla ilgili düzenlemelerde yapımcıların çıkarlarını gözeterek etkili olmaya çalışmakta ve telif haklarıyla ilgili ödemeleri AGICOA vasıtasıyla almaktadır. Yapımcı haklarını savunan bir kuruluş olarak FIAPF, telif hakları ve diğer fikri mülkiyet hakları mevzuatı, dijital teknolojilerin yaygınlaşması ve görsel işitsel değer zincirine etkileri, teknolojik standardizasyon uygulaması, medya düzenlemeleri, kamu ve özel sektör film finansmanı mekanizmaları konularında mesleki ilke ve politikaların koordine edilmesini sağlamaktadır.

Türkiye'de ise meslek birliklerinin ilk ortaya çıkması 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nda yapılan değişiklikten sonra 1983 yılında olmuştur. Sinema sektöründeki ilk meslek birliği olan SE-SAM (Türkiye Sinema Eserleri Meslek Sahipleri Birliği) 1986 yılında kurulmuştur. Türk sinema tarihi incelendiğinde geliştirilen ya da doğru bir ifadeyle yalnızca tartışılan ama bir politika oluşturmayan sürecin ana olaylarını şöyle özetlemek mümkündür; İlk mesleki örgütlenme: Türk Sinema ve Filmcileri Birliği'nin kurulması (1932), Yerli Film Yapanlar Cemiyeti ile Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti (1946), Sinema İşçileri Sendikası (1962), Sinematek (1964), Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi Başkanlığı'nın Kurulması (1977), Sine-Sen (1978), FİYAP (Film Yapımcıları Derneği) (1984), Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu (1986) (Sansür yetkisinin İçişleri Bakanlığından alınıp Kültür ve Turizm Bakanlığına verilmesi), ilk meslek birliği SE-SAM (Türkiye Sinema Eserleri Meslek Sahipleri Birliği) (1986), SODER (Sinema Oyuncuları Derneği) (1986), BSB (Belgesel Sinema Birliği) (1999), TESİYAP (Televizyon ve Sinema Yapımcıları Meslek Birliği) (2003),

SATEM (Sinema ve Televizyon Eserleri Meslek Birliği) (2003), **FİYAP** (Film Yapımcıları Meslek Birliği) (2005), **SİNEBİR** (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği) (2006)⁷.

Yukarıda ölkemiz sinema sektöründeki meslek birliklerinin örgütlenme sürecinden bazı önemli tarihsel adımlar aktarılmıştır. Ölkemizde özellikle 1980 sonrasında sinema ve devlet ilişkisinin geliştiği söylenebilir. Bu amaç doğrultusunda 1986 yılında 3257 sayılı Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu'nda düzenlenen Sinema ve Müzik Sanatı Destekleme Fonu kurulmuştur. 3257 sayılı Kanun kapsamındaki desteklerin yetersiz olması yapımların istenilen düzeye erişmesi için kısıtlı kalmıştır. 1990 yılının başında Kültür ve Turizm Bakanlığı Türk sinemasına yapım desteği vermeye başlamıştır. Yine 1990 yılında Film Yaptırma ve Destekleme Yönergesi'nin yürürlüğe girmesiyle Bakanlık bünyesinde bir değerlendirme komisyonu kurularak film projelerine destek verilmeye başlanmıştır. Kültür Bakanlığı 1990 sonrasında sinemaya destek adına çeşitli düzenlemeler getirmiş olsa da bu uygulamalar sektörün sorunlarını çözmek konusunda yetersiz kalmıştır. 2004 tarihli 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanun kapsamında yürürlüğe konulan Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkındaki Yönetmelik önemli bir gelişme olmuştur. Film yapımlarına verilen destekleri düzenleyen bu yönetmelikte, destekleme kriterleri belgesel, animasyon film, ilk uzun metraj film, ortak yapım gibi çeşitli kategoriler altında düzenlenmiştir. Bakanlık'ın Sinema Destekleme Kurulu kararlarına göre 'yapım desteği' adı altında en fazla desteklenen yönetmenler **Derviş Zaim** ve **Zeki Demirkubuz** olmakla birlikte, onları **Erden Kıral**, **Nuri Bilge Ceylan**, **Reha Erdem**, **Semih Kaplanoğlu**, **Tayfun Pirselimoğlu** ve **Yüksel Aksu** takip etmektedir.

Türkiye 90'lı yılların sonuna siyasal ve iktisadi kriz koşullarında girmiştir. 1994-2001 yılları arasında ikisi ağır beş finansal kriz yaşanmıştır.⁸ Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 2003 ve 2004 yıllarında "Sinemanın Sorunları ve Çözüm Önerileri" adlı iki konferans düzenlenmiştir. Bunun yanında, 2003 yılında 4. Türkiye Sinema Kurultayı toplanmıştır. Bu sürecin başlangıcındaki bir diğer önemli gelişme ise 2003 yılında "Kültür ve Turizm Bakanlığı Teşkilât ve Görevleri

⁷ Erkiçi, Hakan, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003, İstanbul. s.112

⁸ Boratav, K., (2005), Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002, Ankara, İmge Kitabevi. s. 180

Hakkında Kanun”un yürürlüğe girmesidir. Bu arayışların sonucu, neoliberal bir müdahale aracı olarak tanımladığımız sinema filmlerinin desteklenmesi uygulamasını da içeren, 5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” 14 Temmuz 2004 tarihinde yürürlüğe girmiştir. 5224 sayılı Kanun’a göre destekleme “Sinema sektöründe yapım, senaryo yazımı, arşiv, belgeleme, teknik altyapı, eğitim, araştırma, geliştirme, tanıtım, dağıtım, pazarlama, gösterim alanlarına ilişkin projelerin değerlendirilerek uygun görülenlerin desteklenmesini” ifade etmektedir. 11 Ekim 2011 tarihinde yapılan bir değişiklikle Telif Hakları Genel Müdürlüğü ile Sinema Genel Müdürlüğü birbirinden ayrılarak bugünkü yapı ortaya çıkarılmıştır. Kanunun Sinema Genel Müdürlüğü’ne tanımladığı görevler arasında “Sinema sektörüne ilişkin yatırım destek ve tanıtım faaliyetlerini koordine etmek ve bu alandaki kültür mirasımızın gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamak” ve “Ulusal ve uluslararası düzeyde kamu ve özel medya kuruluşları ile sektörel ilişkileri geliştirerek faaliyetleri yürütmek; görev alanında, bankalar, finans kuruluşları, meslek birlikleri, birlikler, dernekler ve diğer sivil toplum kuruluşlarıyla işbirliği yapmak” yer almaktadır.

Türk Hukukunda Meslek Birlikleri Düzenlemeleri

Fikir ve sanat eserlerinin korunması fikri hukukun temel amacıdır. Fikri hukukta korumaya esas teşkil eden fikirler değil, fikirlerin ifade ediliş biçimidir.⁹ Ancak fikri haktan bahsedebilmede temel sorunsal bir fikrin bir esere dönüşmüş olması ve hususiyet kazanmasıdır. Bu husus her ne kadar içeriğin hiç korunmayacağını çağrıştırdığı gerekçesi ile eleştirilse de¹⁰ 1996 Tarihli **WIPO** Telif Hakları Anlaşmasının 2. maddesi uyarınca da: “Telif hakkının korunması, düşünceleri, yöntemleri, uygulama esaslarını ya da matematiksel kavramları değil, ifadeleri kapsar.” sözü yer almaktadır. 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu, eseri “Sahibinin hususiyetini taşıyan ve ilim ve edebiyat, musiki, güzel sanatlar veya sinema eserleri olarak sayılan her nevi fikir ve sanat mahsulleri” olarak tanımlamaktadır. Buna göre “eser”, herhangi bir bilinen ya da henüz bilinmeyen bir araç ve yol ile açıklanabilecek ya da çoğaltılabilecek bir şekilde her türlü, özgün

⁹ Tekinalp, Ünal; Fikri Mülkiyet Hukuku, 4.Bası. İstanbul, Arıkan, 2005. s.117

¹⁰ Memiş, Tekin; Fikri Hukukta Korunan Unsur İfade Mi Fikir Mi?” Prof. Dr. Ali Güzel’e Armağan, İstanbul, Beta, 2010, s. 1447.

düşünce yaratısı olarak tanımlanabilecektir.¹¹ Bu bağlamda eser, fikri bir emeğin sonucunda sahibinin hususiyetini kazanmış kanunda belirtilen türlere giren sanat ürünüdür. Sinema eseri ise, sinema tekniği kullanılarak meydana getirilen ve hukuk düzenince aranan eser sayılma şartlarını taşıyan, tüm parçaları ile bir bütünlük arz eden fikir ve sanat ürünü olarak tanımlanabilir. Cinematographic Work adı da verilen sinema eserinin tanımı, Türkiye tarafından da onaylanmış olan¹², 2 Ekim 1992 tarihli Avrupa Sinematografik Ortak Yapım Sözleşmesi'nde de yapılmıştır. Buna göre "sinematografik eser" terimi, sinemalarda gösterilmek üzere tasarlanmış ve her bir tarafın yürürlükteki film endüstrisini düzenleyen şartlarına uyan, özellikle film, çizgi film ve belgesellerin sinematografik çalışmaları, orta veya herhangi bir uzunluktaki bir çalışma, anlamında kullanılacaktır. Sinema eserleri üzerindeki hakların korunmasına ilişkin fikir hakları esasları sinema sanatının teknik ve içerik yönünden gelişimi ile birlikte hukuk alanında yer almış ve genişlemiştir.¹³

Fikri mülkiyet hukuku kapsamındaki toplu hak yönetimi ile ilgili sorunlar Avrupa Komisyonu'nun Türkiye raporlarında karşımıza çıkmaktadır.¹⁴ Bu sorunlar, en başta meslek birliği enflasyonu olmakla birlikte, yetersiz temsil gücü, şeffaf olmayan katı, içe dönük yapı ve yetersiz teknolojik altyapı olarak görülmektedir.¹⁵

Meslek birliklerinin hukuki dayanağı 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'dur. FSEK'in 42. maddesi uyarınca meslek birlikleri

eser sahipleri ve eser sahiplerinin hakları ile bağlantılı hak sahipleri ile FSEK'in 52. maddesine uygun biçimde düzenlenmiş sözleşmelerle eser veya hak sahibinden malî hakları kullanma yetkilerini devralarak, ilim-edebiyat eserleri üzerindeki hakları kullanarak, süreli olmayan yayınları çoğaltan ve yayanlar tarafından, üyelerinin ortak çıkarlarını korumak ve FSEK ile tanınmış hakların idaresini ve takibini, alınacak ücretlerin

¹¹ Karakuzu Baytan, Dilek; Fikri Mülkiyeti Hukuku 1. Bası. İstanbul, 2005, s. 18

¹² 14/04/2004 Tarih ve 25433 Sayılı Resmi Gazetede Yayımlanan 5115 Sayılı "Sinematografik Ortak Yapım Üzerine Avrupa Sözleşmesinin Onaylanmasının Uygun Bulunduğuna Dair Kanun" İle Onaylanmıştır.

¹³ Karakuzu Baytan, Dilek; Fikri Mülkiyeti Hukuku 1. Bası. İstanbul, 2005, s. 19

¹⁴ European Commission. 2021. Commission Staff Working Document, Turkey 2021 Report, Strasbourg, s. 80. [Link](#)

¹⁵ Doç. Dr. Acun, Ramazan. 2008. Fikir ve Sanat Eserleri Alanında Türkiye'de Toplu Hak Yönetimi. Bölünerek Zayıflama Süreci, Bütünleşerek Derinleşmeye Nasıl Dönüşür?, Legal Fikrî ve Sinaî Haklar Dergisi, sayı: 14, s. 313-324

tahsilini ve hak sahiplerine dağıtımını sağlamak üzere, Cumhurbaşkanınca çıkarılan yönetmelik ve tip statülere uygun olarak tespit edilecek alanlarda kurulan

birliklerdir. FSEK'in 42/5 maddesi, meslek birliklerine uygulanacak mevzuat bakımından Dernekler Kanunu'na atıf yapmaktadır. Bu düzenlemeye göre meslek birlikleri hukuken dernek niteliğindedir. FSEK'in 42/1 maddesi uyarınca meslek birlikleri, "eser sahipleri veya icracı sanatçılar bakımından zorunlu organlarının asıl üye sayısının dört katı kadar; yapımcılar veya radyo-televizyon kuruluşları bakımından bu organların asıl üye sayısının iki katı kadar üye olma niteliklerini taşıyan gerçek veya tüzel kişiler" tarafından kurulabilmekte olup, meslek birliği olarak faaliyet gösterebilmek için Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan izin alınması zorunludur.

FSEK'in 42. maddesi gereğince hazırlanan "Telif Hakları Alanında Meslek Birlikleri Yönetmeliği" 7 Nisan 2022 tarihinde yürürlüğe girmiştir. Temsilcilik sözleşmesi, Yönetmelik'in 2. maddesinde meslek birlikleri arasında imzalanan ve bir meslek birliğinin temsil ettiği hakların yönetimi için bir diğer meslek birliğini vekil tayin ettiği herhangi bir anlaşma olarak tanımlanmıştır. Yetki belgesi ise, hak sahibinin belirli mali haklarının idaresi ve takibi, telif ücretlerinin tahsili ve bu ücretlerin dağıtımını için meslek birliğini yazılı olarak yetkilendirdiği, hak sahibi ile meslek birliği arasında karşılıklı hak ve yükümlülükler doğuran belge olarak tanımlanmıştır. Yönetmelik'in 4. maddesi uyarınca eser sahipleri, bağlantılı hak sahipleri ve kitap yayımcıları ortak çıkarılarını korumak, FSEK ile tanınmış hakların idaresi ve takibi, alınacak tazminat ve telif ücretlerinin tahsili ile hak sahiplerine dağıtımını sağlamak amacıyla ilgili maddede belirtilen alanlarda birden fazla meslek birliği kurabilmektedir. Bu alanlar eser sahipleri bakımından ilim ve edebiyat eseri sahipleri, musiki eseri sahipleri, güzel sanat eseri sahipleri ve sinema eseri sahipleri olarak belirtilmiştir. Bağlantılı hak sahipleri bakımından ise icracı sanatçılar, fonogram yapımcıları, radyo-televizyon kuruluşları, film yapımcıları meslek birlikleri kurabilmektedir. Yönetmelik'in 9. maddesine göre uyarınca meslek birlikleri, faaliyetlerini etkinlik, katılımcılık, şeffaflık ve hesap verilebilirlik ilkelerine göre yürütecek, yönettikleri haklarla ilgili eserlere ve bağlantılı hak konularına ilişkin veri tabanı oluşturup, verileri güncelleyecek ve ilgililerin bilgisine sunacaktır. Bu kapsamda "2014/26/AB sayılı Telif Hakları ve Bağlantılı Haklara İlişkin Toplu Hak Yönetimi ve İç Pazarda Müzik Eserlerinin İnternet

Üzerinden Kullanımlarına İlişkin Hakların Çoklu Bölgesel Lisanslanması Hakkında AB Direktifi” ve diğer uluslararası düzenlemelere paralel olarak, meslek birliklerinin şeffaf ve etkin olmalarına ilişkin somut düzenlemeler getirilerek meslek birliklerine ek yükümlülükler yüklenmiştir. Aynı maddenin devamında, meslek birliklerinin kişisel verilerin korunmasına ilişkin yükümlülüklere uyması gerektiği tekrar belirtilmiştir. Bu kapsamda, özellikle eser sahiplerinin telif haklarına ilişkin olarak elde ettikleri gelirlerin kamuya açık platformlarda paylaşıldığı göz önüne alındığından, meslek birliklerine bu bakımdan ek bir yükümlülük getirilmiştir. Yönetmelik’in 19. maddesinde zorunlu organlar belirlenmiş olup, bu madde uyarınca Genel Kurul, Yönetim Kurulu, Denetleme Kurulu, Teknik-Bilim Kurulu, Haysiyet Kurulu zorunlu organlardandır. Yönetmelik’in 40. maddesinde birlikçe tahsil edilen telif gelirinin ödenmesine ilişkin usul ve esaslar düzenlenmiştir. Buna göre, telif gelirleri birlik payı düşüldükten sonra, tazminat bedelleri ise tahsil giderleri ile birlik payı düşüldükten sonra tahsil edildiği mali yılın sonundan itibaren en geç dokuz ayı geçmemek kaydı ile mümkün olan en kısa sürede ödenir. Yönetmelik’in “Federasyonların Kurulması” başlıklı 60. maddesi uyarınca, en az iki meslek birliğinin federasyon kurabileceği ve aynı anda birden fazla federasyon kurulamayacağı düzenlenmiştir. Yine aynı maddede, federasyon kurulabilecek alanların neler olduğu tek tek sayılmıştır.

Meslek birlikleri temsil ettikleri eser, icra, fonogram ve yapımlar ile üyelerine ilişkin bilgileri, Eser, İcra, Yapım ve Yayınların Kullanılması ve/veya İletilmesine İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik’e göre Bakanlığa bildirmek zorundadır. Bu bildirimler her üç ayda bir güncellenir ve Bakanlıkça gerekli görülen bilgiler oluşturulan ortak veri tabanı üzerinden ilgili taraflara açılır. Eser sahipleri alanında kurulmuş meslek birlikleri veya bağlantılı hak sahipleri alanında kurulmuş meslek birlikleri veya aynı sektörlerde faaliyet gösteren meslek birlikleri, bir araya gelerek protokole bağlamak suretiyle ortak tarifeler belirleyebilir. Ortak tarifeler protokole taraf meslek birlikleri açısından bağlayıcıdır. Yukarıdaki fıkranın radyo-televizyon kuruluşlarının yayınları bakımından uygulanmasında Radyo ve Televizyon Üst Kurulu kayıtları esas alınır. Meslek birliğine üye eser veya bağlantılı hak sahiplerinin alenileşmiş veya yayımlanmış tüm eser, icra, fonogram, yapım ve yayınlarına ilişkin haklarının takibi meslek birliğine verilecek yetki belgesine göre yapılır. Mahaller ve/veya yayın kuruluşları tarafından kullanılan

ve/veya iletimi yapılan eser, icra, fonogram, yapım ve yayınlar üzerinde hak sahibi olan gerçek veya tüzel kişiler, bunların kullanımına ve/veya iletimine ilişkin ödemelerin yapılmasını ancak yetki verdikleri meslek birlikleri aracılığı ile talep edebilirler. Sinema eserleri bakımından bu fikranın uygulanması zorunlu değildir.

Hak sahipleri, meslek birliğine üye olabilmek için Meslek Birliklerine Verilecek Yetki Belgesi Hakkında Yönetmelik esaslarına ve meslek birliklerince belirlenen koşullara uygun olarak bir yetki belgesi vermek mecburiyetindedirler. Yetki belgesi verilmesiyle birlikte, yetki belgesine konu hakları tam ruhsat şeklinde kullanma yetkisine sahip olan meslek birlikleri, bu hakların idaresi ve takibi, telif ücretlerinin tahsili ve dağıtımını konularında münhasıran yetkilidir. Yetki belgesinde belirtilen haklar, meslek birliğinin faaliyet gösterdiği alanda hak sahibinin yayımlanmış veya alenileşmiş bütün eser ve bağlantılı hak konuları için geçerlidir. Meslek birliklerinin temsil yetkisine sahip olduğu eser ve bağlantılı hak konularının tespitinde üyeleri tarafından meslek birliklerince belirlenen yöntemle yapılan bildirimler esas alınır.

Meslek birliği kurulabilecek alanlar Fikir ve Sanat Eseri Sahipleri ile Bağlantılı Hak Sahipleri Meslek Birlikleri ve Federasyonları Hakkında Tüzük'te düzenlenmiştir. Bunlar eser sahipleri bakımından ilim ve edebiyat eserleri sahipleri, müzik eserleri sahipleri, güzel sanat eserleri sahipleri, sinema eserleri sahipleri, işleme ve derleme eser sahipleri olarak belirtilmiştir. Bağlantılı hak sahipleri bakımından ise icracı sanatçılar, fonogram yapımcıları, radyo-televizyon kuruluşları, filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcılar olarak belirtilmiştir. Yukarıda eser sahipleri ile bağlantılı hak sahipleri bakımından gösterilen her başlık, meslek birliği kurulabilecek birer alandır. Bir meslek birliğine üye olan eser sahibi veya mali hak sahibi gerçek ve tüzel kişiler, Fikir ve Sanat Eseri Sahiplerinin Verecekleri Yetki Belgesi Hakkında Yönetmelik esaslarına uygun olarak bir yetki belgesi vermek mecburiyetindedir. Bu takdirde, eser sahibi ve mali hak sahibi gerçek ve tüzel kişilerin eserler üzerindeki mali haklarının takibi, telif ücretlerinin tahsili ve bu ücretlerin dağıtımını, ilgili meslek birliği tarafından yapılır. Yetki belgesi ile verilen bu haklar, mali hak sahibinin yetki belgesinde belirttiği eserler için geçerlidir. Meslek birliği, yetki belgesi vermiş üyelerin temsilcisi durumundadır.

Sonuç Yerine

Türk sinemasında toplu hak yönetimi konusunda temel sorunlardan ilki fikri hakların süresiz ve sınırsız devri konusudur. Uygulamada ücret sözleşmeleri ile telif sözleşmeleri beraber yapılmakta ve eser sahipleri ile bağlantılı hak sahiplerinin fikri hakları nedeniyle elde edecekleri telifleri süresiz ve sınırsız olarak önce yapımcılara sonra da yayıncılara devredilmektedir. Uygulamada yapımcılar hak sahipleri tüm haklarını devretmeden o kimselerle çalışmamaktadır, ancak yasal olarak hak sahiplerinin fikri haklarını devretme zorunluluğu yoktur.

Fikri hukukta bağlantılı hak deyimi, fikir haklarına yakınlık gösteren, benzer yahut komşu kabul edilen bazı hak konuları düşünülerek yakın bir geçmişte benimsenmiş ve icracı sanatçıların, plak yapımcılarının, radyo ve televizyon kuruluşlarının ve film yapımcılarının kendi ürünleri üzerindeki haklarını ifade etmek üzere kullanılmaktadır.¹⁶ Sinema eserleri yönünden eser sahipliğinin belirlenmesinde 1995 yılı öncesi ve sonrası için bir ayırım yapılarak 1995 yılı öncesi yapımlarda yapımcının, 1995 tarihinden sonraki yapımlar için yönetmen, özgün müzik bestecisi, senaryo yazarı, diyalog yazarı, eserin birlikte sahibi kabul edilmişse de bunlar sinemayı oluşturan eserler üzerindeki münferit haklardır. Yani 1995 öncesi yapımlarda yapımcının eser sahibi statüsü korunarak hem eser sahipliği hem de bağlantılı hak sahipliği tanınmaktadır. Bu durum FSEK'in mantığına ve taraf olduğumuz uluslararası sözleşmelere aykırıdır. 1995'ten önce çekilmiş binlerce sinema eseri sürekli televizyon kanallarında yayınlanmakta, yapımcılar ve televizyon kanalları büyük miktarlarda gelir elde etmekteyken sinema eserlerinin gerçek hak sahipleri olan yönetmen, özgün müzik bestecisi, senarist, diyalog yazarı umuma iletimden doğan telif haklarını alamamaktadır.¹⁷ Telif haklarının uygulanması konusunda hak kaybına uğrayan isimlerden biri olan **Kemal Sunal**, ailesinin takip ettiği telif davası ile Türk hukuk tarihine bir içtihat kazandırmıştır. Sonuçlanan Yargıtay kararları ışığında 1995 yılı öncesi ve sonrası filmlerde rol alan icracı sanatçıların icralarının tekrar yayınlanmasından ötürü elde edilen maddi kazançtan pay almalarının sağlanması sonucu çıkmıştır.

İkinci bir sorun ise teliflerin toplanıp dağıtılamaması konusudur. Meslek birlikleri sinema eserlerinin çeşitli araç ve yöntemlerle 5846 sayılı yasanın ilgili

¹⁶ Bülter, Ahmet, Tbb Dergisi, Sayı 59, 2005, s. 92

¹⁷ Gün, Burhan: "1995 Öncesi Sinema Eserinin Sahibi Yapımcı Kaldı" ([link](#))

maddeleri gereğince başta ses ve görüntü nakline yarayan umuma iletimi ve umuma açık mahallerde yayınları olmak üzere her türlü ticari dolaşımından doğan mali haklarına ilişkin tarifeleri belirler. Bu tarifeler yoluyla telif toplar. Özel kopyalama harcı olarak ifade edilen bir eserin kopyalanarak çoğaltılması ve çoğaltılmasına yardımcı araçlardan toplanan verginin meslek birlikleri eliyle toplanıp hak sahiplerine iletilmesi gerekir. Yeniden iletim olarak ifade edilen ve bir eserin farklı mecralarda iletiminden doğan teliflerin toplanıp hak sahiplerine dağıtılması gerekir ancak bu konuda yasal boşluk bulunmaktadır.

Son olarak korsan sorununa değinecek olursak, günümüzde en fazla korsan yayın internet üzerinden gerçekleşmektedir. Yüzlerce site birçok sinema filmini internet sitelerine yüklemekte ve hak sahiplerine bedel ödememektedir. 5651 sayılı 'İnternet Ortamında Yapılan Yayınların Düzenlenmesi ve Bu Yayınlar Yoluyla Yayılan İşlenen Suçlarla Mücadele Edilmesi Hakkında Kanun'da korsanla mücadele ve telif haklarının korunması bakımından yeterince etkin hükümler bulunmamaktadır.

Meslek birlikleri temsilcileriyle yapılan görüşmelerde kurumlar telif hakları konusunda yasalar çıkmasına rağmen sektörde, toplumda ve hatta kendi üyelerinde yasaya paralel bir bilincin oluşmamasını temel sorun olarak tanımlamışlardır. Üyeler telif haklarının alınmasını mümkün kılan yetki belgesini vermemekte, kanallar ise yeniden gösterimden doğan telif bedellerini ödemek istememektedir.

Türk sinemasında toplu hak yönetimi konusunda bir çözüm önerisi olarak sinema alanındaki meslek birliklerinin toplu hak takibi yapabilmelerinin yolu açılmalıdır. Özel Kopyalama Bedelleri (Copy Right Levy) meslek birlikleri eliyle hak sahiplerine ve dolayısıyla kültür ve sanat endüstrisine dağıtılmalıdır. Eser sahiplerinin tüm haklarını devreden sözleşmelerin önüne geçilmelidir. Hak sahibi tüm haklarını devretmiş olsa bile saklı pay ve adil bedel hakkı tanınmalıdır. Hakların süresiz devrinin önüne geçilmelidir. Sinemadaki örgütsel karmaşanın önüne geçilerek başta sendika, meslek birliği ve oda şeklinde örgütlenmelere gidilmelidir. Çalışma hayatında ise sinema ve televizyon alanında sigortasız, iş güvencesiz, iş güvenliği olmayan koşullarda uzun süreler çalışan emekçilerin çalışma koşullarının iyileştirilmesi için gerekli yasal düzenlemeler yapılmalıdır.

ALAKALI FİMLER

Hakan Bıçakcı

İletişim Yayınları

2023 / 230 s.



İlk romanı *Rüya Günlüğü* (2002) ile tanıdığımız **Hakan Bıçakcı**, roman ve öyküleri kadar çeşitli dergiler için yazdığı edebiyat eleştirileri ve sinema yazılarını ilgiyle ve severek takip ettiğimiz bir yazar. *Rüya Günlüğü*'nün ardından yazdığı *Boş Zaman* (2003), *Apartman Boşluğu* (2008), *Karanlık Oda* (2010), *Doğa Tarihi* (2014), *Uyku Sersemi* (2017) ve *Silinmiş Sahneler* (2022) romanlarının yanı sıra -bazıları resimli de olan- birçok öykü kitabı bulunan **Bıçakcı**'nın "Normal Nefes Almaya Devam Edin" (2019) isimli öyküsü 2020 yılında Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü'nün sahibi olur. *Silinmiş Sahneler* romanı da 2023 yılında Vedat Türkali Edebiyat Ödülleri'nde kısa listeye seçilir. *Hikâyede Büyük Boşluklar Var* (2015) isimli öykü kitabından dört yıl önce yayımladığı *Ben Tek Siz Hepiniz* (2011) adlı öykü kitabındaki "Karanlık" adlı öyküsünden uyarlanarak çekilen kısa film **Ben Tek Siz Hepiniz** (Barış Kefeli, Nükhet Taneri, 2022) ise 59. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Kısa Film Ödülü'nü alır. **Hakan Bıçakcı** ayrıca *Silinmiş Sahneler* romanı ile 2023 NDS Liseliler Edebiyat Ödülü'nü kazanır. Yazdıkları kadar söyleşi ve *podcast*'lerini de takip edenlerin bileceği üzere edebiyat kadar sinemayla da çok ilgili ve iç içe bir yazar olan **Bıçakcı**; Arka Pencere Mecmua,

Seven Mecmua ve Kafkaokur dergisinde, belirli bir tema etrafında üç filmi karşılaştırdığı sinema yazılarını genişleterek 2023 yılında *Alakalı Filmler* adı altında kitaplaştırır.

Hakan Bıçakcı bir söyleşisinde edebiyat ve sinemayı, suları birbirine karışmış iki kulvar gibi gördüğünü ve filmlerin hikayelerinin onu başka hikayeler yazmaya ittiğini belirtir.¹ *Alakalı Filmler* sinemaya dair bir edebiyatçının kaleminden çıkmış, sinema ve edebiyatın kesişim noktasında yer alan bir kitap. **Orhan Pamuk**, edebiyatı “kendi hikayemizden başkalarının hikayeleri gibi ve başkalarının hikayelerinden kendi hikayemizmiş gibi bahsedebilme hüneri” olarak tanımlamıştı Nobel konuşmasında. **Hakan Bıçakcı** *Alakalı Filmler*’in önsözünde **Pamuk**’un bu edebiyat tanımından yola çıkarak benzer biçimde, bir filmin hikayesinden bir başka filmin hikayesi olarak bahsedebileceğimiz saptamasını yapıyor ve *Alakalı Filmler* kitabında da bunu yapmaya çalıştığını ifade ediyor. 33 bölümden oluşan kitaptaki tüm yazıların ortak paydası, **Bıçakcı**’nın seçtiği filmlerin birbirlerine göz kırpan hikayeleri. Kitapta incelenen filmler türleri, dönemleri, dünyaya bakışları bambaşka olsa da hikayeleri doğrultusunda yan yana getiriliyor. Yazarın kendi ifadesiyle filmlerin karşılaştırılma mantığı filmlerin hikayelerine dayanıyor.

Hakan Bıçakcı kitabın başında “olay örgüsü” ve “hikâye” ayrımını etraflıca yaptıktan sonra filmlerde *ne anlatıldığı* kadar anlatılan şeyin *nasıl anlatıldığı* olgusuna da değiniyor. Bu ayrım oldukça önemli çünkü kitapta *anlatı* bakımından birbiriyle akraba filmler kadar *anlatım* bakımından akraba filmler de çıkıyor karşımıza. Kitap boyunca hem *hikâye yapıları* arasında benzerlikler kuruluyor hem de *anlatısal bağlantılara* değiniliyor. Yeri geldikçe de sinema tarihi, film teorisyenleri, edebiyat teorisyenleri, akımlar, türler, romanlar, öyküler ve tiyatro oyunlarına yer veriliyor. **Bıçakcı** kendi tabiriyle “filmler arasında alakalar kurarken” filmlerdeki kamera kullanımı, kurgu, mizansen gibi *anlatım* unsurlarına da sık sık değiniyor. Kitapta bahsi geçen birçok şeyin ortak paydası *hikâye* olunca sinema, edebiyat ve hatta tiyatronun *anlatı* başlığı altında birleşmesi de doğal oluyor ve örneğin *The Body Snatchers* romanının tam beş kez sinemaya uyarlandığı ya da *Androidler Elektrikli Koyun mu Düşler?* romanından *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) dışında 14 film uyarlaması daha yapıldığı gibi bilgiler karşımıza çıkıyor.

¹ Youtube.com, “Hakan Bıçakcı ile ‘Alakalı Filmler’ ve sinema üzerine bir sohbet | Netlik Ayarı” ([bağlantı](#))

Kitaptaki bölümlerin başlığı -birçok **Hakan Bıçakcı** roman ve öykü kitabı başlığından alışkın olduğumuz üzere- oldukça ilgi çekici ve okurda merak uyandıran bir muziplikte: Cinayeti görür gibi oldum, Sardı kozmik korkular, Korku türünde hayırsız sonlar, Aile salonunuz dağılmıştır, Tarafını seç, Haberler sende, Biliyorum anlatamıyorum, Dış güçleri beklerken... Ancak bu başlıkların albenisine kapılıp başlığın altında adı verilen filmleri izlemeden yazıları okumamak gerek. Yahut keyifle okunan bir bölümün ardından hız alamayıp bir diğer bölüme hevesle başlamamak, öncelikle okunacak bölümde yer verilen filmleri izleyip izlemediğinizden -ve hatta önceden izlediğiniz filmleri hatırlayıp hatırlamadığınızdan- emin olmak gerek. Zira kitapta konuları irdelenen filmlerin tamamında birçok sürpriz ayrıntıya değiniliyor. Ama **Bıçakcı** kitabın önsözünde *spoiler* uyarısında bulunarak sürpriz bozan gelişmelerle karşılaşacağını haber veriyor okuyucuya.

Kitapta klasik yapıya uyan hikayelere sahip filmler kadar, klasik yapıyı esneten ve klasik yapıya kafa tutan hikayelere sahip filmler de karşımıza çıkıyor. Kitabın içindekiler bölümünde 33 başlık/tema altında toplanmış 99 film olsa da kitap sadece bu filmler, belli temalar ve bu temaların birleştirdiği filmlerin irdelenmesinden ibaret değil. **Hakan Bıçakcı** kitap boyu başka birçok filme atıfta bulunuyor ve yaklaşık 250'ye yakın filmin adı geçiyor. Bu noktada gözler kitabın sonunda bir film listesi aramıyor değil. **Hakan Bıçakcı** bazı çok sevdiği filmleri -kitaba seçilen tema kümelerine girmediği için- kitaba alamadığını belirtiyor. Kitapta bahsi geçen filmlerin büyük bir çoğunluğu kült statüsündeki filmler. Daha önce keşfedilmediyse zaman kaybetmeden izlenilmesinin, şayet uzun bir süre önce izlenilip unutulduysa da tekrar izlenmesinin kişiye çok şey kazandıracığı, söyleyeceklerinin tümünü tüketmemiş, yeniden okumalara her daim açık filmler. **Hakan Bıçakcı**'nın süzgecinden geçerek gruplanan filmler -kitabın ardından yeniden izlendiğinde- okurda bambaşka bakış açılarının kapılarını açabilir, farklı çağrışımlara vesile olup farklı gruplamaların yapılmasına da imkân tanıyabilir.

Hakan Bıçakcı *Alakalı Filmler*'in önsözünde kitabına dahil ettiği filmlerdeki anlatsal benzerlikleri, tekrar eden ayrıntıları asla bir özgünlük sorunu olarak görmediğini, çünkü bunun hikâyenin doğasında olduğunu söylüyor ve bu konuda **Clive Barker**, **Roland Barthes**, **Jean-Luc Godard** ve **Georges Polti**'nin görüşlerine yer vererek okuyucuyu kitaba hazırlıyor. Örneğin **Clive Barker**'in "Yeni hikâye yoktur, sadece yeni anlatma yolları vardır." sözü ve **Barthes**'in her

metnin geçmiş anlatıların yeni bir dokusu olduğu saptaması çok kıymetli. Tam da bu noktada **Hakan Bıçakcı**'nın hazırladığı ve moderatörlüğünü üstlendiği İstanbul Turu programının Şehirde Bilimkurgu bölümünün konuğu **Kutlukhan Kutlu**'nun hikâyeye dair şu tespiti akla geliyor: “Aslında hep aynı hikâyeyi anlatıyoruz kendimize ama kullandığımız şemalar aynı olsa da imgeler değişiyor, resmi nasıl çizdiğimiz değişiyor.”² Her ne kadar hikayelerin hepsi eski hikayeler olsa da hikâye okumak, hikâye anlatmak (**Hakan Bıçakcı**'nın tabiriyle *hikaye tüketmek*) hepimiz için hiç bitmeyecek bir ihtiyaç. **Steven Pinker**, hikâye anlatmanın, insan hayatının büyük ikilemlerini modelleyen, güçlü ve kadim bir gerçeklik teknolojisi olduğunu belirtir.³ Aslında hepimiz doğuştan hikâye anlatıcılarıyız ve mitolojiler, hikâyeler, karmaşık bir dünyayı anlamlandırma biçimimiz, deneyimlerimizi aktarma yöntemimiz. Yaradılış ve dönüşüm mitleri, öyküler, romanlar kendimiz ve başkaları hakkında, kişisel olduğu kadar toplumsal geçmiş ve gelecek hakkındaki hikâye ihtiyacımız neticesinde oluşmuş. **Ursula K. Le Guin**, *Yazma Üzerine Sohbetler* kitabında “İçimde anlatılmak isteyen bir hikâye var. O benim amacım. Ben onun aracıyım. Eğer kendimi, egomu, istek ve fikirlerimi, zihinsel çöpümü bir kenarda tutabilir, hikâyenin odağını bulabilir ve hikâyeyi takip edebilirsem, hikâye kendi kendini anlatacaktır.” der. Bu cümleler belki herkese, hikâyeye gönül verenler ya da hikâye yazmak isteyenlere geldiği kadar etkili gelmeyebilir ama şu bir gerçek ki hepimiz hikayeler yoluyla hatırlıyor, planlar yapıyor, eleştiriyor, öğreniyor, şüphe ediyor, umut ediyor, rüya görüyor, gözden geçiriyor, seviyor ya da nefret ediyoruz. **Mustafa Arslantunalı** *Teknopolis Akıllı Makineler Dağınık Zihinler* kitabının “hikâye” olgusunu derinlemesine ele aldığı “Çünkü Hikâyelerimiz Var” bölümünde bilişsel dilbilimci **Mark Turner**'ın **Gerald Edelman**'ın görüşlerinden yola çıkarak, hikâyenin evrensel dilbilgisini önelediğini iddia ettiğini aktarır. **Turner**'a göre “Hikâye; zihnin temel ilkesidir, yapıtaşıdır. Deneyimlerimizin çoğu, bilgimiz ve düşüncemiz hep hikâyeler şeklinde düzenlenmiştir, düşünmeyi hikâyelerden, hikâyelerle öğreniriz.”⁴

² Open.spotify.com, “Hakan Bıçakcı ile İstanbul Turu- Şehirde Bilimkurgu, Konuk: Kutlukhan Kutlu” ([bağlantı](#))

³ Steven Pinker'dan (The Better Angles of Our Nature: Why Violence Has Declined, Viking, 2011, s. 175) aktaran Mustafa Arslantunalı (Teknopolis Akıllı Makineler Dağınık Zihinler, İletişim Yayınları, 2019, sayfa 429.)

⁴ Mark Turner'dan (The Literary Mind: The Origins of Thought and Language, Oxford University Press, 1996, s. 141-142) aktaran Mustafa Arslantunalı (Teknopolis Akıllı Makineler Dağınık Zihinler, İletişim Yayınları, 2019, sayfa 430.)

Yine **Ursula K. Le Guin**'e dönecek olursak *Kadınlar Rüyalar Ejderhalar*'da hayatı değiştiren şeyin hikâye olduğunu **Le Guin** tatlı üslubuyla şöyle anlatıyor:

Tarihöncesinin ortalama insanı, haftada on beş saat kadar çalışarak gül gibi geçinip gidiyordu. İnsan haftada on beş saat çalışmayla hayatını kazanabiliyorsa, başka şeyler için pek fazla zamanı kalıyor demektir. O kadar ki, belki de hayatlarını renklendirecek çocukları, el işçiliği, aşçılık, şarkı söylemek gibi yetenekleri ya da kafa yoracak pek enteresan düşünceleri olmayan huzursuz tipler, bu zaman bolluğu yüzünden şöyle bir dolanıp mamut avlamaya karar vermiş olabilirler. Sonra da, becerikli avcılar sırtlarında bir ton et, bol bol fildişi ve bir hikâye okuyarak yorgun argın geri dönüyorlardı. Hayatı değiştiren et değildi burada. Hikâyeydi.

Hikâye her şeyi değiştiriyor, hayatta fark yaratan şey hikâye... Benzer veya farklı sebeplerle hepimizin hikâyeye olan ihtiyaç nedeni ise farklı. Kesin olan bir şey varsa o da “zihinlerimiz, hikâye ile işleyen fabrikalardır, varsa gerçek hikâyeler, yoksa da üretilmiş olanları”.⁵ *Alakalı Filmler* kitabında **Hakan Bıçakcı** niye sürekli hikâyeye arayışındayız sorusunun cevabını **Terry Eagleton, Lacan, Freud**'un yazdıkları çerçevesinde özdeşleşme, eksik, yarım kalmışlık temaları üzerinden yorumlamaya çalışırken hikâyenin/hikâyeye anlatmanın kendisi için ne anlama geldiğini “Tesadüf eseri” bölümünde şöyle ifade ediyor: “Hikâyeye anlatmak yaşamın korkutucu rastlantısallığının üstesinden gelebilme, onu kısmen de olsa kontrol altına alma çabasıdır.”

Alakalı Filmler'de **Hakan Bıçakcı**'nın açtığı klasörlere dalmak, birçok yeni şey keşfetmek, unuttuklarımızı hatırlamak çok keyifli. Keşfetmek demişken, kitapta keşfedilmeyi bekleyen birçok film var. Kendi adıma söyleyecek olursam, **Quentin Dupieux**'nün absürt komedi tadındaki *Wrong* (2012) filmi benim için son zamanların en kıymetli keşfi oldu. *Alakalı Filmler* değindiği filmlerin alt metinleriyle ilgili en can alıcı okumaların yapıldığı ve şifreli metinlerin büyük bir yalınlıkla aktarıldığı bir kitap. **Hakan Bıçakcı** olay örgüsü marifetiyle parçalanmış bütünleri tekrar inşa ediyor okuyucusu için. Okura düşense *syuzhet*'lerin zorlu yollarına girmeden önümüze hazır konulmuş *fabula*'ları okumak. **Italo Calvino** “Sizin klasik yazarınız, kayıtsız kalamadığınız ve onunla ilişkiniz kendinizi tanımlamanıza yardımcı olan yazardır.” der. Bana kalırsa **Calvino**'nun bu tespitini

⁵ Jonathan Gottschall'dan aktaran (*Storytelling Animal: How Stories Makes Us Human*, Mariner Books, 2013, s. 103) Mustafa Arslantunali (*Teknopolis Akıllı Makineler Dağıntık Zihinler*, İletişim Yayınları, 2019, sayfa 432.)

Hakan Bıçakcı için söyleyebileceğimiz kadar onun seçtiği bazı filmler ve bu filmlerin anlattığı bazı hikayeler için de söyleyebiliriz. *Alakalı Filmler*'in bizimle çok alakalı olması da bu yüzden... İyi okumalar ve iyi seyirler...

Süheyla Tolunay İşlek

SONSÖZ

Yayıncılık ve Sinema Üzerine Bir Örnek Üzerinden Notlar

Bu yazı yolun başındayken bir kitap tanıtımı olarak düşünüldü. Kitabımız **Burak Medin** ve **Serhan Koyuncu** imzalı *Kültürel Diplomasi ve Sinema*. Notlar çıkarıldı, keyif alınan yerler işaretlendi, kekremsi bulunan saptamaların altı çizildi, hatalar canımızı sıktı. Derken son zamanlarda çeşitli alanlar ile sinema arasında kurulmuş ilişkiler üzerine odaklanmış kitaplardan bir türlü haz alamadığımızı ve yaşadığımız hayal kırıklığıyla okumaya son verdiğimizizi hatırladık. Bir süredir yakın çevremizdeki sinema okurlarıyla sık sık bu sorunu konuşur olduğumuz meselesi de buna eklenince makas değiştirdik. Yine aynı kitap üzerinden gidelim ama tanıtım yazısının sınırlarını aşarak yaşadığımız sorunun ne olduğunu anlatmak için notlarımızı derinleştirelim dedik. Kitaptan uzaklaşmak bir yana çok daha yakın plan çalıştık. Ortaya yüzlerce sinema kitabının taşıdığı sorunları görünür kılan, sıcağı sıcağına okuyan kimilerinin hemen dahil olduğu bir tartışma alanı açan bir metin çıktı.

.....

Elinizdeki bu kitapta, sinema diplomasisinin uluslararası ilişkiler içerisindeki konumuna ve sinema diplomasisinin niteliklerine ilişkin önemli bilgiler yer almaktadır. Bu doğrultuda kitap, sinema diplomasisinin stratejik önemini vurgulayan bir eser olarak literatürdeki yerini alacaktır.

Kamu diplomasisinden beklenen verimin alınabilmesinin öncelikli şartı, sahip olunan kültürel ve tarihsel birikim ve potansiyeldir. Kültürel diplomasi, kamu diplomasisinin alt alanlarından biridir ve belki de en stratejik, en önemli olanıdır. (!?)

Kültürel diplomasi özellikle sinema, tv dizileri, turizm, sanat ve diğer kültürel olguları içerisine alan bir alandır. Sinema diplomasisi de kültürel diplomasiinin en önemli bileşeni konumundadır. (!?)

Kamu diplomasisi ile birlikte kültürel diplomasi etkisini yumuşak güç araçları ile yansıtır. Sinema ise en önemli ve etki alanı en geniş yumuşak güç araçları arasında yer alır. (!?)

ABD'nin sinema endüstrisi Hollywood'un yanı sıra Hindistan'ın Bollywood adı verilen sinema endüstrisi de bu kitapta detaylı bir şekilde irdelenmektedir. (!?)

Yazarlar Hollywood ve Bollywood'u seçmelerinin nedenini en güçlü endüstriler olmalarına bağlar. Hayranlık tutulması mı başka bir sıkıntı mı anlaşılmasa da epeyce dil döktükten sonra ABD'nin küresel anlamda kültürel diplomasinin uygulanmasında da en başarılı, en etkili sonuçları alan devletlerden biri olarak kabul edildiği bilgisine yer verilir. Bollywood'un ise yumuşak güç unsurlarını hem iç hem de özellikle dış kamuoyuna aktarma sürecinde stratejik bir role sahip olduğu belirtilir.

Buraya kadarki tüm bilgiler ya olduğu gibi ya saptama ve yargılar üzerinde sonucu değiştirmeyen ufak değişiklikler yaparak veya üstteki paragraf örneğinde olduğu gibi dizginleyemediğim yorumlar katarak da olsa kitabın ön sözünden aktarılmıştır. Paragrafların sonuna konulan (!?), ilgili paragrafların doğruluğu tartışmaya açık olan ve/veya kanıtlanmasına ihtiyaç duyulan saptamalar taşıdıklarına dönük bir işarettir.

Kamu diplomasisinin miladı olarak gösterilen 1965 tarihini ciddiye almamız için akademik ilgi alanına o tarihte girmiş olması gösterilir. Akademi ilgi göstermemiş olsaydı yok saymamız gereken onlarca alandan biri mi olacaktı kamu diplomasisi? Kamu diplomasisinin yeni bir pratik olduğuna inanmamız için hiçbir neden yok. Kamu diplomasisinin uygulanacağı alan olarak bilimsel tanımlara uygun bir kitlenin varolması gerektiği konusu da üzerinde düşünülmesi bir durum. Her türlü diplomasinin sürüye özel uygulandığı bir çağda kitle ile kamu diplomasisi arasındaki bağın balayı tazeliğinde korunduğunu kabullenmek zor geliyor. Kitle tanım ve kavram olarak moderniteye aitse ve çağımızda geldiğimiz noktada kitle değil de irili ufaklı sürüler çağıysa bu diplomasiye hiç uzatmadan sürü diplomasisi desek de rahata ersek diyorum. Ayrıca, kronolojiye vurursanız, kamu diplomasisinden önce olsa olsa içgüdü diplomasisi gelir.

ABD hayranlığını ve hatta ucundan ucundan boy gösteren seviciliğini Avrupa övgüsü izlerken sürekli vurgulanan üstünlüğe kanıt olarak da üç beş ülkenin Nobel ödülleriindeki başarıları gösterilir. Kendin pişir kendin ye ödülleri dağıtılırken bize yok mu demenin bir anlamı yok. Cannes'ın özellikle yapımcılar ve yapım ortaklıkları üzerinden kendi kendini ödüllere boğan ve hiç olmazsa bir Fransız dağıtımcıya kazandırmayı amaçlayan bir Fransız film festivali olması gibi bir tarih yazımı bu. SSCB'ye gelince, bir şeyler yapmış olmasına rağmen bir şey yapamamıştır tarzındaki diplomatik bir değerlendirmenin hafifliği altında nöbet geçirmemek için 'en iyisi burada bırakalım' noktasına gelmiş bulunuyoruz.

Kitabımızın ilk 30 sayfası kamu diplomasisinin işlev çerçevesi, modelleri ve karakteristik rolleri üzerinde duruyor. Bizim bildiğimiz hemen tüm temel kaynaklardan yararlanılmış. Sıkıntısı ders notları havasında kaleme alınmış olması.

Kültürel diplomasiye ayrılmış bölüm henüz okuma sürecinde art arda sorular sormamıza neden oluyor. Kültürel diplomasinin kamu diplomasisine eklemlenmesi kronolojik olarak nasıl mümkün olabilir? Kültürel diplomasinin akademik formatlama sonucunda kamu diplomasisinin çekmecesine atılmasından önce yüzyıllarca bağımsız olarak tarihi değiştiren bir güç olduğu nasıl göz ardı edilebilir? Diplomasi sahalarının kategorizasyonu ciddi bir sorun olarak görünüyor. Tüm sınıflandırmalar ve bununla ilgili saptamalar sanki 2. Dünya Savaşı sonrasında askeri bir geminin güvertesinde silah zoruyla kaleme alınmış havası taşıyor.

Derken ilerleyen sayfalarda karşımıza çıkan bir cümle: *Kültürel diplomasi yüzyıllardır varolagelen bir pratiktir.* Ne demeli? Küresel kültür ile kültürel küreselleşme arasında nasıl bir aşk ilişkisi yaşandı, yaşanıyor, yaşanacak? Kültürel diplomasiye büyük katkılar sağlayan postmodern entelektüellerin varlığından bahsetmek komik ve ironik çıkarımlarda bulunmak dışında ne sağlar?

Kitabımız 67-68. sayfalarında nihayet sinemadan söz eder bize. Kitaptan bir cümle: 'Akademi ödülleri gibi uluslararası film festivalleri, dünyanın dört bir yanından filmleri bir araya getirerek farklı kültürleri izleyicilere sunar.' (Burada bırakalım noktası-2!) Önceki tüm görüşlerin nasıl bir zihinsel/kültürel altyapıyla şekillendiğini gösteren bir örnek bu; hatta abdi kültürel diplomasi fatihlerinin çiziktirdiği başarı hikâyelerinin bir kanıtı olarak görebiliriz bu kitabı.

Kitabın Sinema Diplomasisi başlıklı 2. bölümüne geçiyoruz. Geçiyoruz ama bölümün ilk on sayfası ilk bölümün nakarat tekrarlarından ibaret. Nihayet sinema ve ilk cümlemiz: '*Sinema algıları şekillendirebilir ve bellekleri arzulan politik hedeflere ulaştırabilir.*' Ne anladıysanız o olan bu cümle bize yeterdi, fazlası keyif kaçırıyor. Aynı sayfadaki (79) '*Sinema kitleleri etkileme gücüne sahiptir.*' cümlesinin dahi alıntı yapılışı bir derinliğe sahip olduğunu görünce tümünden vazgeçesimiz geliyor. (Burada bırakalım noktası-3!)

Tanımımız bu: Sinema diplomasisi kısaca bir ülkenin diğer ülkelerin politikasına, kültürüne, toplumuna, yaşam tarzına ve düşünme biçimine sinema sanatı ile etki etme faaliyeti olarak yorumlanabilir. Aynı sayfada (85) bir cümle

daha: 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan sinema diplomasisi ilk olarak ABD tarafından kullanılmış, dünya genelindeki izleyicilere ulaşmak ve bir kamuoyu oluşturmak amacıyla bir dizi Amerikan filmi gösterime sokulmuştur. Sinema tarihi okumamış olmakla mı, yoksa ilkler tarihinin uyduruk bir versiyonunu dikkate almakla mı ilgili, gerçekten bilmek isterdik. Sahi, şu bir dizi film hangileri? Bu tuhaf söylence söylemi Sovyetler Birliği'nin propaganda faaliyetlerine karşı Batılı ülkelerin kendi kültür ve değerlerini tanıtmak amacıyla sinema diplomasisini kullanarak belgesel ve film yapımı sürecini başlattığından dem vurarak sürüp gidiyor. Yani bizim anlayacağımız şu: Kültürsüz olan propaganda yaparken boğazına kadar kültüre -ve sanata- batmış olanlar kültür diplomasisi yürütüyormuş!

Gelelim Hint sinemasına... Hint sinema endüstrisi kültürel etkileşim ve uluslararası ilişkiler açısından oldukça önem arz ediyormuş ve dünya genelinde izleyiciye ulaşarak Hint kültürünün yayılmasına aracılık etmekteymiş. Nerede ve nasıl ediyor ve etmekte, bilen yok! Aslında doğru tercihin Güney Kore olduğu fark edilmiş ama her nedense yola Hindistan'la devam edilmiş izlenimi ediniyorum. Her nedense desem de neden çok açık: Yazarlarımız askeri ve sert güç diplomasisine destek veren ve/veya doğrudan gündelik politikadan beslenen film yapım anlayışını dikkate almış görünüyorlar. Film seçimleri ve filmlerden seçtikleri pasajlar bunu apaçık ediyor zaten.

Hollywood/ABD ve Bollywood/Hint sinemalarının seçilme nedeni olarak sinema diplomasisi denildiğinde akla gelen ilk sinema endüstrileri olması gösterilmiş. ABD'nin özellikle kültür temelli politikalarıyla uluslararası sahada önemli bir aktör konumunda olduğu eklenmiş. Bu kültürel güce örnek olarak gösterilenlerin neredeyse hepsi tekno-diplomasi, snack-diplomasi, dolar-diplomasi örneği ve sert gücün sahadaki reklam programları niyetine de okunabilir. Kültürel diplomasi, sinema diplomasisi ve yumuşak güç kavramı birlikte düşünüldüğünde ilk akla gelenin Hollywood olduğu söylemi küresel bir algının etkinliğini kanıtıyor. ABD'nin popüler kültürünü dünyaya ihraç etmek noktasında en etkili araç olarak Hollywood sinemasını kullanmasına gelince buna yanıtımız kısa: Doğru söze ne denir! Bize her yer Hollywood! Geniş kitlelere etki etmesinde filmsel anlatıların gücünü keşfeden ilk ülke bilin bakalım hangisiymiş? (Sinema tarihi külliyatı bazı abdliler tarafından bile konuyu bu şekilde yazmayan kaynaklara sahipken bu ne ola ki?!)

Yazanlarımız Hollywood'un oyuncudan kamera hareketlerine kadar sinemanın tüm bileşenlerini çok etkili bir tasarımla sunduklarını yazmakta. (94) Tasarımın etkili olduğu doğru bir saptamaysa bunun ardında mekanik, sıradan, tekdüze, formüler olmasının yattığını pas geçmeyelim. Bu durumda: Kime etkili, nerede etkili, neden etkili? İzleyen sayfada yer alan, sinemasal imajlarla tüm dünyaya yaşam tarzını ve kültürünü aktaran ABD'nin (bu yarı cümle bile bir alıntı!) politik ve psikolojik üstünlüğü elde ettiği görüşüne, bu ideolojik filmsel metinlerle temas eden izleyicide kültürel değişimin kaçınılmaz olduğu saptamasını da ekleyelim. Bu noktada bir soluklanıp, bu teslimiyetçi ruhların sahiplerinin kimler olduğunu bir düşünelim. Ama eşzamanlı olarak sormadan geçemiyorum: Politik ve psikolojik üstünlük için ABD'nin Hollywood'a ihtiyacı var mı? Aslına bakarsanız, geldiğimiz noktada ABD'nin kendine bile ihtiyacı kalmamış görünüyor. Metindeki açık veya örtük etkilenme kitaptaki saptamaların doğruluğunu hemen her sayfada sorgulamamıza neden oluyor. Bilimsel mi dediniz, onu daha ilk sayfalarda terk etmiştik.

Hollywood kodlarına göre film izleyenlerin duygusal bir katılım içinde başat Amerikan ideolojisine eklemlendiği görüşü beklemediğimiz bir anda ve tarzda bir karşı sürüm işlevi görüyor. (96) Amerikancı olmayı duygusal bağ kurmaya bağlamak işi ruhsal teslimiyetçiliğe indiriyor. Burada akıl, kişilik bozukluğu, boyun eğme, cehalet, miskinlik, sıradanlık, satılık olma, yalakalık, ihanet vs. başlıklar üzerinden eklemlenmeler göz ardı ediliyor. Metin filmlerde sunulan içerik ve içeriğin sunma biçiminin dünya genelini hem sanatsal hem de kültürel anlamda yüzeysel hale getirdiğini ve Amerikanlaştırdığını belirterek sürüyor. Bu saptama da ilk bakışta göz alıcı bir karşı sürüm. Bir, Hollywood bir ortama sanatsal anlamda artı veya eksi bir etkide bulunamaz. İki, yüzeysel olanın olsa olsa yüzeysellik düzeyi değişir. Ve üç, nerede olursa olsun dünyaya gözlerini Amerikan olarak açanların Amerikanlaştırılması olasılık dâhilinde değildir.

ABD'nin küresel ölçekli ulusal politika stratejilerinden biri olarak brain drain uygulamasının sinemada da karşılık bulduğu ve Avrupalı yönetmenlerin ABD'ye gelmelerinin teşvik edildiği konusu tam da konumuz gereği açılmaya muhtaç. Kim bu yönetmenler? Gelenler ve gelmeyenler kim? Gelenler kültürel diplomasi açısından bir işe yaradı mı? Bu tercih hangi dönemlerde ters tepmiş, hangi dönemlerde işe yaramış? Özetle sonuç ne?

ABD filmlerinin taşıdığı Amerikan değerleri, yaşam tarzı, Amerikan rüyası gibi kültüre içkin unsurların Sovyet halkına ulaştığı ve halkın Amerikan değerleriyle tanıştığı, ABD'nin Sovyetler Birliği'ne karşı sağlamış olduğu üstünlükte Hollywood film endüstrisinin büyük bir payının olduğu belirtilmektedir. Devamında ABD'nin Hollywood sayesinde 1960'lı yıllarla Sovyetler Birliği üzerinde oluşturmaya başladığı üstünlükle bir kırılma yarattığı, üretilen bazı filmlerin hem Sovyet entelektüellerine hem de Sovyet genç nüfusa etki ettiği vurgulanmaktadır. Hollywood bu durumda bir film fabrikaları topluluğundan çok kültürel ürün taklidi yapan sanayi malları taşıyan uluslararası kargo firması gibi bir şey olmalı; doğrudur. ABD-SSCB tepişmesinde Hollywood'un devrede olduğunu tartışmaya gerek yok ama büyük pay sahibi olduğu hangi veri/bilgiye dayandırılmakta, anlamak zor. Bu saptama bir analizin konusu olamaz, olsa olsa o etkiye maruz kalıp boyun eğmiş bir anlayışın dilek kipinde yorumu olabilir. Aslında daha önemli gördüğüm üç konu var bu notlara yönelik: Birincisi, bu entelektüeller kim, neci, şimdi neredeler ve daha önemlisi etkilendikleri filmlere örnek var mı? İkincisi Hollywood filmlerinin Avrupa entelektüelleri ve gençler üzerindeki etkisi üzerinde dursak ve bunun özgün olduğunu iddia eden kültürleri nasıl boğduğuna baksak nasıl olur!? (İstatistiklere ve verilere bakılarak konuşulsa yazılmayacak metinler vardır!) Ve üçüncüsü, SSCB ile ilgili kültür-sanat-sinema yazıları yazanlar hayatlarında kaç tane Sovyet filmi seyretmiştir acaba, merak işte!?

Gelelim ABD'nin çok başarılı olduğu sinema diplomasisinin çok etkili tasarımlara sahip filmlerinden verilmiş örneklere... **Rambo 3** (P. MacDonald, 1988), **Rocky 4** (S. Stallone, 1985), **Argo** (B. Affleck, 2012), **Olympus Has Fallen** (A. Fuqua, 2013) ve **American Sniper** (C. Eastwood, 2014) bunlar. Sinema diplomasisi yürüttüğü söylenen bu filmler hır-gür temalı, ucuz kabadayı muhabbeti yapan, ABD'nin konjoktürel düşmanları olarak hedefine SSCB, Irak, Afganistan, İran, Kuzey Kore ve İslamcılar alan, Hollywood'un ancak Pentagon'a ortak yapımcı veya yürütücü yapımcı olarak destek verdiği, sinemayla uzak yakın ilgisi olmayan filmler ve konumuz gereği daha önemli olan nokta bunların kültürel diplomasi adına üretilmiş mallar değil, siyasi güç ve silah endüstrisi ortaklığının sert güç kullanımına zemin hazırlamak için yumurtladığı masallar. Eğer bizim kültürden ve kültürel diplomasiden anladığımız bu deniyorsa, o zaman epey zahmetli bir çözümleme sürecine girmek gerekiyor.

Ve Hindistan... Hindistan'ın mutfağı, mistik yapısı, tarihi, inançları, festivalleri, gelenekleri, kostümleri, sineması, tv dizileri vb kültürel unsurlarının günümüzde yaklaşık altı milyar insanı Hindistan topraklarına ve kültürüne çektiği gibi bir cümle ayrılık saatinin geldiğini söylese de (Burada bırakalım noktayı-4!) artık çok geç, çünkü bitirmek üzereyiz. İnternetin Bollywood filmlerini küresel bir kitleye ulaştırdığı, bu filmlerin pek çoğunun yurt dışına ihraç edildiği, ülke turizmine katkısının büyüklüğü, Amerika ve Avrupa'da çok sayıda ülkede büyük gişe başarıları elde ettiği art arda sıralanıyor. İnternet her şeyi küresel dolaşıma sokuyor zaten, mesele Bollywood filmlerini tüketen yurt dışı seyirci kitlesinin küresel ölçekte nasıl bir büyüklüğe ulaştığı. Ama bununla ilgili bilgi yok. Çok sayıda ülkede büyük gişe başarısı elde ettiğine dair veri arıyoruz, bu da yok. Yurt dışına ihraç edilen yapım sayısına da rast gelmedik. Sinemanın turizme olan büyük katkısına gelince, hiçbir uluslararası turizm istatistikleri sıralamasında Hindistan'a ilk onda rastladığımı hatırlamıyorum.

Bollywood sinemasında İslamofobi içerikli filmlerin artışından bahsedilmesi değerli bir saptama. Güvenlik açısından benzersiz derecede sorunlu bir ülke olan Hindistan, hemen her uzlaşmazlığın saldırıya dönüşmesine uygun bir sosyo-ekonomik dengesizliğe sahiptir. Mesele Hindu-Müslüman geçimsizliği gibi din temelli olunca bunu ateşlemek daha kolaydır. Bollywood hip hop yapımlar açısından rakipsiz bir endüstri olmasının doğal bir sonucu olarak gelişen ve gelişeceği önceden bilinen siyasal, dini ve sosyal sorunlara çok hızlı tepki verebilmektedir. **Rojkumar Hirani**'nin *PK/Peekay* (2014) filmi bu duruma güzel bir örnek oluştururken, kültürel diplomasinin kullanımına örnek olması açısından, kitapta adı geçen filmler arasında en yüksek potansiyele sahip olanlardan biri, **Ketan Mehta**'nın *The Rising: Ballad of Mangal Pandey* (2005) filmi fena halde harcanmış görünüyor.

Hollywood sayfalarında kültürel diplomasi adına uygun filmler seçilmediğini, seçilenlerin temel derdinin kültürel diplomasi olmadığını söylemem gerekiyor. Bollywood'a gelince yeterince çalışılmadan, belli bir olgunluk düzeyine ulaşılmadan, film seçimlerine yeterince özen gösterilmeden ve görsel sayfa tasarımları acemice bırakılarak yazıya nokta konulmuş.

Analizi aşarak üzerine eleştirel bir söylem geliştirilebilecek filmler tüm fiyakalı duruşlarına rağmen kusurlu, aksak, özensiz filmlerdir. Aynı durum farklı medyumlara sahip olsalar da diğer kültürel alanlar için de geçerli. Kitabımızın

bize yaptığı en büyük kıyak yüksek niteliğin ve derin içeriğin kolaycı yollarla ulaşılamayacak bir emek ve zaman ürünü olduğunun bir örneği olarak bir süredir yakındığımız tartışma ortamına kapı aralaması oldu. Emin olun ki kitabımız çok ama çok havalı kitapların onlarcasından daha iyi bir konumda. Varın siz düşünün gerisini. *Artık bazı yayınevlerinden kitap okunmaz* oldu diyenlere yanıt verebilecek birileri aranıyor.

Aldığımız notları da unutmadan ekleyelim: Kitabın tasarımında kaybolup gitmiş cümleler (9 ve 55) var. Kırk yıllık Ryan olmuş Ryne. (94) Rambo: First Blood Part III diye bir film yok! (105-106). Dizin de yok, bu filmler için hiç gerek de yok diyesimiz geldi ama kavram dizini olsa işlevsel olurdu. Dahası da var ama burada bitiriyoruz.

.....

Kitaplar ve yayıncılık açısından biz okurları ilgilendiren bazı konular üzerine aldığımız notları aktarmanın yeri ve zamanı gelmiş görünüyor:

1- Kitabınızın önemli bilgiler taşıyıp taşımadığına bırakın da alanın uzmanları ve okur karar versin.

2- Dün olduğu gibi bugün de kullanıma açılmış her şey literatürdeki yerini alır. Geçen zaman bunun yapıtın ve yazarının lehine işleyip işlemediğini gösterir.

3- Kişisel eğilim, inanç, hedef, değer ve planlara uygun söylemlerin bilimsel verilerin arasına sıkıştırılarak sunulması doğruluk ve tutarlılık arayan okur kitlesi için en hafif söylemle iticidir.

4- Tarih bilgisi önemlidir. Uzman olarak ilan edildiğiniz konuda yazıyorsanız alanınızın tarihini detaylıca öğrenin. Uzmanlık alanınızın Tarih içindeki yeri ve rolünü öğrenin.

5- Başka bir alanla ilişkili ortak çalışma yapıyorsanız onun tarihini de hiç olmazsa kaba hatlarıyla öğrenin. Bu alan eğer sanat/kültür/sinema ise bir ömür boyu öğrenmeye devam edin. Bilmiyorsanız bilen birine danışın ve metninizi okutun.

6- Örneklemelemin temaya uygunluk konusundaki seçim başarısı yapıtın kıymetini arttırmada çarpan etkisi yaratır; aksi ise çarpılan.

Doğu Şenkoy