

düşünen şehir

SAYI 7 • EKİM 2018 • ISSN 2564 - 6354

6

ŞEHİR VE
SİNEMA

30

SEMİH
KAPLANOĞLU

128

İSLAMİ
MEKÂN



KAYSERİ
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ

www.kayseri.bel.tr



şehirakademi

ŞEHİR AKADEMİ GÜZ DÖNEMİ BAŞLIYOR!

İslam Düşünce Atlası Atölyesi

Eşref Altaş
İnsan Fazlıoğlu
Lütfi Sunar
Ömer Türker
İbrahim Halil Üçer

Akademiye Giriş (Düşünce)

Ahmet Kamil Cihan

Şehir Okumaları

Yusuf Yerli

Görsel Düşünme

Dursun Çiçek

Sosyal Bilimlerde Saha Araştırmaları

A. Yonca Gençoğlu

Türk Modernleşmesi

Faruk Karaarslan

DeneySEL Okuryazarlık Atölyesi

Mustafa İbakorkmaz

Basın Dili Arapçası

Mehmet Çetinkaya



kayseribusam.com



DÜŞÜNEN ŞEHİR
EKİM 2018 SAYI: 7

Ücretsizdir
Yerel Süreli Yayın
ISSN: 2564-6354
E-ISSN: 2564-7121



İMTİYAZ SAHİBİ

Kayseri Büyükşehir Belediyesi adına
Kayseri Büyükşehir Belediyesi Genel
Sekreteri Hüseyin Beyhan

GENEL KOORDİNATÖR VE SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Yusuf Yerli

GENEL YAYIN YÖNETMENİ

Dursun Çiçek

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Köksal Alver
Prof. Dr. Celalettin Çelik
Dursun Çiçek
Dr. M. Fazıl Himmetoğlu
Dr. Faruk Karaaslan
Prof. Dr. Atabey Kılıç
Salih Özgöncü
Osman Yalçın
Yusuf Yerli

HAKEM VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Muharrem Akoğlu
Prof. Dr. Köksal Alver
Prof. Dr. Yunus Apaydın
Prof. Dr. Hakkı Büyükbaş
Dr. Aynur Erdoğan Coşkun
Mehmet Çayırdağ
Prof. Dr. Celalettin Çelik
Dursun Çiçek
Dr. Abdulkadir Dağlar
Can Deveci
Prof. Dr. Muhittin Eliaçık
Doç. Dr. Alev Erkilet
Dr. Fatih Ertugay
Dr. Yonca Gençoğlu
Fatih Gökdağ
Dr. M. Fazıl Himmetoğlu
Leyla İpekçi
Semih Kaplanoğlu
Dr. Faruk Karaaslan

Fikret Karakaya
Aydın Karakimseli
Prof. Dr. Atabey Kılıç
Prof. Dr. Turan Koç
Prof. Dr. Yurdagül Mehmedoğlu
Ayşe Önder
Prof. Dr. İlhan Özkeçeci
Prof. Dr. Selahattin Polat
Prof. Dr. Şefaettin Severcan
Prof. Dr. İhsan Toker
Prof. Dr. Nur Urfaloğlu
Osman Yalçın
Yusuf Yerli
Hasanali Yıldırım
Dr. Ali Yıldız

YAPIM



bilge tasarım atölyesi

Barbaros Mahallesi Oymak Caddesi
Sümer Hukuk Plaza A Blok Kat: 10 D: 55
Kocasinan - KAYSERİ
t: +90 352 221 16 16
bilgi@bilgegrafik.com

KAPAK TASARIMI

Ali Saraçoğlu

İLLÜSTRASYON

Tuğba Dökmeci (s. 108)

TASARIM

Ahmet Deniz Doğan
Şerife Bozdağ

REDAKSİYON

Mustafa İbakorkmaz
Rumeysa Ersözlü
Kevser Bayraktar

FOTOĞRAF KURULU

Dursun Çiçek
Ali Saraçoğlu
Abdullah Koç
Faik Çiftçi
Fatih Çolak



İLETİŞİM

Milli Mücadele Müzesi
Tacettin Veli Mah. İnönü Bulvarı No.72
38050 Melikgazi / KAYSERİ
t: (0352) 220 70 50 - 90
sehir38@kayseri.bel.tr
www.kayseribusam.com

BASKI

EXPRESS DİJİTAL BASKI MERKEZİ
Serçeönü Mah. Ahmetpaşa Cad.
Uğur Plaza No:28 / B
Kocasinan / KAYSERİ
bilgi@expressbaski.com
T.: (0352) 222 28 78

Düşünen Şehir Kayseri Büyükşehir Belediyesi'nin dört ayda bir yayımlanan hakemli dergisidir.

Bu dergide yer alan yazı, makale, fotoğraf ve illüstrasyonların elektronik ortamlar da dahil olmak üzere çoğaltılma hakları yalnızca Kayseri Büyükşehir Belediyesi'ne aittir. Yazılı izin olmadıkça makul alıntılar dışında bir kısmının ya da tamamının çoğaltılması yasaktır. Yayımlanan yazıların hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.

Dergimiz TÜRDEB -Türkiye Dergiler Birliği üyesidir.



▲ Mostar Köprüsü | F.: Mustafa Çelik

BAŞKAN'DAN

Orhan Veli “İstanbul’un orta yeri sinema” derken modern şehirlerin merkezî ilgi alanına parmak basmış olmalı. Sinema merkezli bir sosyal, kültürel, sanatsal ve hatta siyasal hayat şehrin tüm mekânlarını adeta kuşatmıştı. Yazlık sinemalar, sinema salonları, duvarları süsleyen film afişleri, artistlere öykünen insan yığınları, kentlinin sosyalleşme, buluşma ve eğlenme mekânları.

Sinema şehirliyi ve şehri tüm yönleri ile kuşatmıştı kısa ömründe. Şehirde doğmuştu sinema, dolayısıyla şehirli de oluvermişti. Modern şehirler, modern hayat ve modern insan sinema/film dolayımında anlatılır, anlamlandırılabilir olmuştu; adeta biri diğerkinin varlık nedeni haline gelmişti.

Kadim şehirlerin orta yeri mabetti oysa. Hayat kutsalın etrafında dönüp dolaşırdı. Kutsala göre yaşanılırdı hayat, Kutsal tarafından yönlendirilirdi insan. Sanatın, siyasetin, sosyalleşmenin hemen her şeyin odağında din vardı. İnsanlar, toplumlar dil ve cinslerinden daha çok dinleri üzerinden tanımlanırdı.

Günümüz şehirleri için artık Küresel Kentler/Şehirler tabirini kullanabiliriz. Küresel kentlerin orta yeri ise internet oldu. Küresel kentin tüm aygıtları internet tarafından yönetilir bir konumda. Kültür sanat etkinliklerinden ticarete, siyasetten sosyalleşmeye varlığımızı ifade edebildiğimiz yegâne aygıt olma yolunda internet hızla yol almakta.

Şehri insanlığın keşfettiği en geniş ve en kapsamlı mekân organizasyonu olarak kabul edecek olursak sinemaya da neredeyse tüm sanatlara kendi bünyesinde yer vermesi bakımından en kapsamlı bir sanat organizasyonu diyebiliriz.

Sinema şehir ilişkisi aslında sinema-toplum ve sinema-insan ilişkisidir. Şehrin sinemayı belirleme, sinemanın şehri dönüştürme gücünün yanı sıra, toplumsal ve bireysel anlamdaki yansıma ve etkileri de en az onlar kadar önemlidir. İçinde yaşadığımız modern hayatta bu olgular ve etkilerle iç içe yaşarız. Hatta kimi sosyologlar ve araştırmacılar sinemayı modern hayatta muhayyilesini kaybeden insanın bir metafizik arayışı ve rüyası olarak telakki ederler.

Şehirlerle sinemanın en ortak yanı şüphesiz ki görünürlük ve görüntü ile olan boyutudur. Tıpkı filmler gibi aslında biz caddeleri, sokakları, mahalleleri ile şehirleri de kurgularız.

Hayal gücümüzü, entelektüel birikimimizi, kültürel derinliğimizi bu kurguya yansıtırız. Bir bakıma yönetmenin yaptığı gibi aslında şehirleri kurarız. Bu yanıyla şehirler de bir görüntüdür. Şehrin bütününe görülebileceği bir alana çıkıp baktığınızda veya şehri güzelleştirdiğini düşündüğünüz bir eserin, görüntünün önünden geçtiğinizde yekpare bir film karesi izlediğini hissine kapılırsınız. Bugün içinde yaşadığımız modern kentler ışıklandırma biçimleri, camın kullanımı, yeni bina biçimleri, reklam panoları vb. unsurlarla seyredilen görüntülerdir. Nitekim içinde yaşadığı şehrin güzelliğinden söz eden birisi onun silüetinden başlayarak genel görüntüsünü kasteder. Şehirlerin mekânsal görüntüsü ile birlikte, imajsal görüntüsü de artık hayatın gerçeğidir.

Şehrin gittikçe sinemasallaşan bu yanının ötesinde sinema ise kültürler arası taşıyıcılık özelliği ve görüntüler vasıtası ile bize farklı şehirleri, mekânları, insanları, toplumsal olayları getirir. Bu da bizim bireysel ve toplumsal hayatımıza etki eder. Yaptığı kurgularla bazen geçmişin şehirlerini canlandırıp bizi geleneğe götürürken, bazen de geleceğin şehirlerini ve mekânlarını tasavvur edip bizi geleceğe götürür. Bu yanıyla sinema şehrin hafızası ve muhayyilesi olur.

Hâsılı sinema ve şehir birbirini besleyen, kültürel ve toplumsal anlamda birbirini etkileyen iki unsurdur. Biz de bu düşüncelerle bu sayımızı şehrin sinema, sinemanın şehir üzerindeki etkilerine ayırdık. Özellikle sinemanın bugün içinde bulunduğu durumu da yansıtarak birbirinden önemli yazarlarımız, sinemacılarımız, sosyologlarımızla şehir-sinema ilişkisini tartıştık. Sinema üzerine düşünen insanlarla şehir üzerine düşünen insanları bir araya getirdik. Ve ortaya dolu dolu bir dergi çıktı.

Ana dosyamızın yanı sıra, araştırma-inceleme, düşünce, deneme, çeviri ve kitabiyyat bölümlerimizde de ilginizi çekeceğini düşündüğüm birbirinden önemli yazılar var. Bir sonraki sayımızda buluşmak dileğiyle keyifli okumalar diliyorum.

Mustafa ÇELİK

KAYSERİ BÜYÜKŞEHİR BELEDİYE BAŞKANI

DOSYA

CELALEDDİN ÇELİK
Şehrin Aynası: Sinema
6

ENVER GÜLŞEN
*Mimari ve Film Sanatı; Mekân
Şuuru Bağlamında Bir Bakış*
18

SÖYLEŞİ: DURSUN ÇİÇEK
| ENVER GÜLŞEN
*Semih Kaplanoğlu ile Varlık/
Zaman/Mekân Ekseninde
Sinemanın Hakikati ve Görsel
Düşünme Üzerine*
30

DURSUN ÇİÇEK
*Tarkovski: Görünenden
Görünmeyene Bir İz Sürücü*
38

MEVLÜT ÜÇPUNAR
*Aslına Rücu Eden Kurosawa'nın
Düşleri*
46

HASANALİ YILDIRIM
*Karanlık Şehir'de Varlığın
Mahiyeti*
50

MUSTAFA İBAKORKMAZ
Ayşe Şasa ve Yeşilçam Günlüğü
56

BURÇAK EVREN- ÖZTÜRK BİRDAL
Kent Efsanesine Dönüşen Bir Olay
60

YAŞAR ELDEN
Kayseri'de Sinema Kültürü
72

KERİM ABANOZ
*Şehirler Film Festivalleri ve
Kayseri Film Festivali*
84

KEREM DUYMUŞ
*Elia Kazan: Kayseri'den
Amerika'ya Bir Yolculuk*
88

BETÜL OK
Göçtü Kervan
94

AYŞE YILMAZ
*"Film Her Yerde, Şehrin Dört Bir
Yanında"*
100

MUSTAFA OĞUZ YEĞİN
*Balkan Sinemasında Bosna
Hersek Savaşının Yansımaları
Üzerine Bir İnceleme*
104

HAYRETTİN OĞUZ
Sine-Masal Kentler
108

ARAŞTIRMA-İNCELEME

AYŞE ÖNDER
*Enerji-Teknoloji-Ekoloji
Bağlamında Geleneksel
Mimarinin Yeniden Keşfi*
114

AHMET ULU
*Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in
Kayseri Ziyaretleri ve Kayseri
Defterleri*
124

ALINTI

OLİVIER LEAMAN
İslami Mekân
128

ÇEVİRİ

PETER STROMBERG
Elvis Yaşıyor mu?
140

DENEME

İLYAS ASLAN
Harf
148

DÜŞÜNCE

TUĞBA BAŞAR
*Batı'nın Tarih Hegemonyası ve Bu
Hegemonya ile Doğu'ya Bakışı*
156

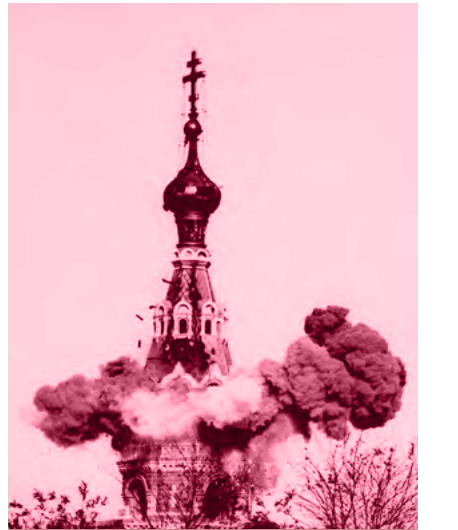
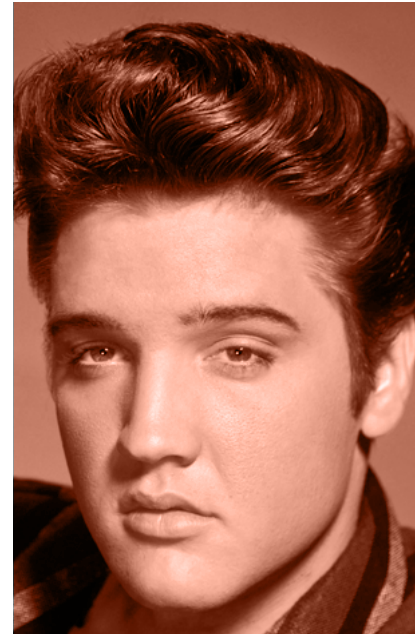
GEZİ-MEKÂN

NİDAYİ SEVİM
Ahlat
160

KİTAPİYAT

FATMA ATTİLA
Görme Biçimleri
168

NUMAN YILDIZ
Sosyolojiye Çağrı
172



SİNEMA



CELALEDDİN ÇELİK

Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi İlahiyat
Fakültesi Din Sosyolojisi Öğr. Üyesi,
celikcela@gmail.com

SİNEMANIN SOSYOLOJİSİNDE ŞEHİR

Şehir, sinema gibi zaman ve mekânda akan bir senaryodur. Elbette bu senaryo daha çok geleneğin ve kültürün içinden süzülüp gelen bir zihniyet, dünya görüşü ve hafızanın izlerinden başka bir şey değildir. Ancak hayatı boyunca farklı varoluşları tecrübe eden insan da filmlerdeki gibi önceden belirlenmiş bir senaryo ve rol içine hapsolmuş değildir. Şehir hayatında nispeten belirlenmiş statüler, güzergâhlar ve hedefler söz konusu olsa da, özel yorumlar, arayışlar ve dirençler her zaman için imkân dâhilindedir. Bir başka deyişle şehrin sakinleri ya da oyuncularını hayat sahnesi içinde hem kültürün hafızasına ve hedeflerine hem de “ân”ın ve mekânın durumuna göre düşünüp hareket ederler.

Sinema şehir hayatının aynası, şehir ise sinemanın ilişkilerini ve mekânlarını bulduğu bir dünyadır. Şehir bir kültür ve yaşam tarzı olduğu için sinema vardır, sinema ise mekânlarını ve seslerini şehrin ritimleri içinde keşfeder. Sinemadan söz etmek için onun muhtevasında ve arka planındaki şehirden başlamak gerekir, zira şehir sinemayla birlikte kendi varlık senaryosuna şahit olur.

Bu yüzden sinema şehirle vardır; sinema bazen kültürel ve sanatsal ufku coğrafyasının sınırlarına sıkışmış bir taşrada mahdud ve mahcup hayalleri yıkmanın

bir çağrısı, bazen de hafızayı ve kişiliği yutan devasa bir metropolde sessiz çılgınlıkları duyabilmenin aynası olur. Toplumsal dünyada sinema tahayyül bir dünyanın rüzgârında vakit öldürmek gibi görünse de, gerçekte daha çok arşivlenmekte olan bir hafızanın inşasına katkıdır.

Bir sanat olarak sinema kentsel hayatın kültürel boyutuna eşlik etmiş ancak zamanla kitleler için bir boş zamanları değerlendirme ve eğlence aracına dönüşmüştür. Kalabalık nüfusun biriktiği şehirlerde sinema, henüz televizyon ve internetin olmadığı bir dönemde halkın belli rutinlerle ev dışı dinlenme ve eğlenme araçlarının en önemlisiydi. Sinemanın sanatsal sunumu kitlesel bir seyirle mümkün olduğu için, ister istemez popüler ilgi ve ihtiyaçlar sinemanın gelişimini etkilemiştir. Daha fazla sayıda seyirciye (müşterilere) ulaşma ve yaygın pazarlama eğilimi, sürekli gelişen teknoloji ve piyasa kültürü içinde cezbedici, şaşırtıcı, baş döndürücü popüler konular ve ilgilerle sinema bugün sanatsal boyutunun ve hedeflerinin çok ötesine geçmiştir. Bu durum sinemanın kendi içindeki gelişme ve eğilimlerden ziyade küreselleşen yeni kentsel aile ve bireyin yaşam tarzlarından etkilenmektedir.



Kentsel aile yaşamı mekânsal yapıların değişim hızına bağlı olarak aynı ölçüde çeşitlenerek farklılaşmaktadır. Hızla modernleşen ailenin kültürel tercihleri ve tüketim eğilimleri, sosyal konumuna ve zaman içerisindeki mevki değişimlerine bağlı olarak farklılaşmaktadır. Şehirlerin büyümesi ve tüketim kültürünün mekânsal gelişmeyi de dönüştürmesi, kentsel sinema mekânlarını da oldukça etkilemiştir. Geçmişin şehir sinemaları bir ölçüde sosyal farkları belirsizleştiren bir kapsayıcılığa

sahipken, günümüzde durum bir hayli çeşitlenmiş ve ayrılmıştır.

Bugün şehirlerimizde artık yazlık ve daimî olmak üzere müstakil sinema binalarından eser kalmamış, onların yerini küreselleşen tüketim kültürünün bir yansıması olarak AVM’lerde yerleşen çok sayıda cep sineması almıştır. Televizyon kültüründen önce, şehir hayatı ve şehrin kültürel hafızasında sinemaların bazı izleri kalmıştır. Yakın dönemlere kadar büyük oranda yerli filmlerin oynatıldığı sinemalar, merkez ile çevre arasında kültürel farkların açılmasını önüyor, bir bakıma taşra-nın mahalli çeşitliliği sinemalarda bir araya gelebiliyordu. Sinema, televizyonun yaygınlaşmasıyla her eve girerek daha geniş bir izleyiciye ulaştı belki ama diğer yandan devasa salonlarda topladığı seyirci kitlesinin coşkusal kolektifliğini de kaybetti. Bugün büyük alışveriş merkezlerinde bir dizi iç içe geçmiş küçük sinema salonları ise farklı ilgi ve eğilimlere göre seçenek çeşitliliği ile karşımıza çıktı. Ancak seçim tercihindeki çeşitlilik imkânına karşın, izleyicilerin sosyal statülerinde ve çeşitliliğinde bir standartlaşmadan söz etmek mümkün. Artık nispeten orta ve orta üst yaş grubu insanlar





Sinema için zaman ve mekânda tezahür eden bir şehirden çok, senaryoda duran ve parçalarından kendisine ulaşamayan bir şehir vardır. Esasen modernlikle birlikte şehirler tarihsel kimliklerini kaybederek bir benzeşmeye ve standardizasyona maruz kalırken, sinema da bir ölçüde kentli bireylerin aidiyetsiz mekân algısını biçimlendirmektedir.

sinemayı daha çok evlerinde bazen de televizyonun sunduğu imkânlar ölçüsünde izlemeyi tercih ediyor. Daha önceleri video kasetlerle eve taşınan bu seyir arzusu günümüzde internet sayesinde artık yerelden ziyade giderek küresel etkiye açık çok farklı diziler ve filmlerle boyut değiştirdi. Seyirciye ulaşımı açısından yaşadığı mekânsal ve teknolojik değişme, seyrin konusu olan muhteva ve senaryonun da bundan etkilenmesine yol açmıştır.

Sinemanın tarihsel süreçte geçirdiği bu değişim, estetik ve sanatsal boyutuyla birlikte boş zaman endüstrisi olarak tüketime konu olması arasında gidip gelen bir gerilimi üretmiştir. Estetik boyutu çoğu zaman ideolojik ilgilerle de bir çatışma eksenine taşınmıştır. Ancak tüketici kimliğiyle muhatap alınan kitlelere yönelik sinema, çoğu

zaman ve ağırlıklı olarak estetik, ahlaki ya da sanatsal kaygıların ötesine geçmektedir. Bugünün sineması, insanî merak, arzu ve iştiağın dur durak bilmeyen bütün ilgilerini ve arayışlarını kolaylıkla seyirlik meta haline dönüştürebilmektedir. Sinema belki de hayatın ve ilişkilerin daha çok mahremiyet olgusu etrafında bir anlamı olan Müslüman toplumlarda, en tartışmalı sanat alanlarından biri olmuştur. Ancak yine ilginçtir ki hayatı İslami ilkeler ve değerler etrafında inşa etmeye çalışan İslami eğilimler de sinemaya ilgisiz kalmamış, ülkemizde ve diğer Müslüman ülkelerde bu tarz alternatif arayışlar ve örnekler sergilenmiştir. Müslüman toplumların şehirleşme tecrübesi ile şehirde İslam'ı yaşama gerilimi, İslami sinemanın ilgi çekici örneklerini karşımıza çıkarmaktadır.

Bugün geline nokta ise ideolojik grupsal bir milli İslami sinemadan çok, Müslüman entelektüel senarist veya yapımcının kişisel yorumlarıyla yön değiştiren bir olgudan söz etmek mümkündür. Kuşkusuz bu dönüşümde neoliberal bireyci iklimin küresel ve kültürel dünyamızdaki egemenliğinin etkisi göz ardı edilemez.

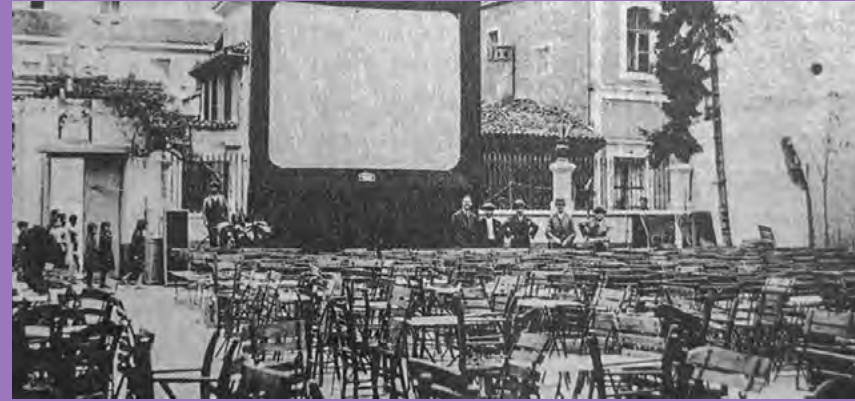
Genelde yaşanan bu değişmelerle birlikte sinemanın küreselden yerele uzanan bağlantıları ve etkileri beslediği ve kullandığı açıktır. Nitekim bugün teknolojiyi alabildiğine kullanan sinemanın, modern dünyayı, küreselleşen kenti ve onun karmaşık ilişkilere sivrulmuş insanının farklılaşan hayat deneyimlerini sergilediği aşikârdır. Modern kentin devasa, karmaşık ve sarsıcı yapısal işleyişi sinemada hazır mekânlar olarak yerini alırken, bu cangılta insani ilişkiler ve onun mekânsal arka planı çarpıcı tonlar ve vurgularla sahneye aktarılmaktadır. Sinema her bir seyirciyi içine alacak şekilde ortak acıları, sevinçleri, ümitleri veya arzuları yine benzer ya da müşterek şehir mekânları içinde canlandırmakta ve işlemektedir. Burada sinema elbette sadece bir yansıtma rolü oynamıyor, aksine hem şehri hem de onun içindeki insani tecrübeyi değişen anlamları içinde kendine özgü yorumlarıyla sunuyor. Ancak sinemanın etkileyici yorumları bazen şehir ve insan ilişkileri hakkındaki niyet ve algılarımızı da etkileyebilmektedir. Zira pek çok türünde filmler genellikle modern şehir hayatını ve ilişkilerin karmaşık, parçalanmış, dağınık zihinsel durumlarını özel bir tema olarak almıştır (Öztürk, 2007, 18, 27). Bugün büyük şehirlerin gerilim yaratan dağınık ve karmaşık psikik yönelimleri ile yalnızlık, yabancılaşma veya birliktelik görünüşleri sinemanın bitmez tükenmez kaynaklarını oluşturmaktadır.

KENTSEL HAYAT VE SİNEMA ETKİLEŞİMİ

Büyükşehirler artık sosyal ve kurumsal hayatın bir bütünsellik içinde algılanmasının mümkün olmadığı yerlerdir. İç içe geçmiş ve hepsi bir şekilde birbiriyle bağlantılı yapıların ve ilişkilerin ördüğü şehir hayatı, çoğu zaman bilinen bir gerçeklikten çok bir tahayyül olarak insanların algısında yer alır. Bu tahayyül büyük ölçüde sinemanın da ortak olduğu bir yansımayla güçlenir. Sinema modern şehrin bireylere uzak ya da gizemli, karanlık ya da karmaşık olan yönlerini ifşa eden bir işlevle içselleştirilmiştir. Şehir modern dönemde sinema yoluyla bir bütün olarak ya da merakı mucip müphem yanlarıyla seyircinin nazarlarına sahne olmaktadır. Ancak yaşayan bir mahal olarak şehir de, sinema gibi modernliğin etkisinde

2007, 20). Sinemanın kitlelere ulaşmaya başladığı yirminci yüzyıl başları, aynı zamanda hızlı sanayileşme ve kentleşmenin yaygınlaştığı döneme tekabül eder. Bu süreçte yaşanan büyük çaplı göç hareketi nüfusun kısa zamanda şehirlere yığılmasına ve bununla ilişkili olarak ciddi yapısal ve kültürel krizlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Giderek merkezileşen ve metropollere dönüşen bazı şehirler, insanlar için sunduğu cezbedici özelliklerin yanı sıra psikolojik ve kültürel sorunları da içeren bir yaşam dünyaları haline gelmişti. Bu dönüşümler toplumsal ve kişisel düzeyde istikrarlı aidiyetlerin ve geleneksel kimliklerin kırılmasına ve sivrulmasına sebep olmuş, bu bağlamda yeni kentsel yaşamın ürettiği sorunlar ve hastalıklar ortaya çıkmıştır. Modern insanın yaşadığı sosyo-psi-



sürekli dönüşmektedir. Bu anlamda sinematografik şehir tasavvurları, şehirle kurulan ya da kopan bir tahayyülün izlerini paylaşmıştır hep. Sinema şehre ya da onu daha geniş anlamda içeren medeniyete farklı yaklaşımların sahnesi olmayı daha ilk dönemlerinde benimsemiş görünmektedir.

Modern sinema tarihinin başlarında kentsel hayatın birbirinin zıddı olarak ya “dünyevi bir cennet” ya da “yitik bir cennet” gibi tasavvur edilmesi, bir bakıma medeniyete farklı bakışların ve yorumların bir neticesidir (Öztürk

kolojik ve kültürel krizler bir bakıma “cennetten düşüş” ya da “cennetin yitilmesi” gibi görülüyordu. Diğer yandan sürekli organize olan kentsel hayatta, kurumları, yapıları ve sistemleriyle insanlar için daha müreffeh, düzenli, sistematik, bireysel ve sosyal hakları güvence altına alınmış bir “dünyevi cennet”in inşası söz konusuydu. İşte sinema her iki algıyı ve tasavvuru insanın idrak, düşünce ve hayatına değen boyutlarıyla ütöpik ve distöpik filmlerle karşımıza çıkardı. Ütöpya veya distöpyalarda insanların hızlı dönüşen

kentsel devrim karşısında yaşadıkları travmalar, yenilikler ve sivrulmalar, adeta vakıyyla tahayyülün iç içe geçtiği serüvenlerin konusu oluyordu.

Bir sanat eseri olarak sinema, kentsel düzeyde yaşanan bu travmatik dönüşümlere karşı sosyal karmaşanın lehinde veya aleyhinde yorum veya itiraz geliştirmenin uygun bir aracı haline gelmişti. Modernlikle başlayan “medeniyetin huzursuzluğu”na ilişkin semptomlar, sinema dilinde de şehrin geleceği hakkında olumlu ya da olumsuz cevap arayışlarına dönüşebiliyordu. Sinemanın burada diğer sanat türlerine ve ürünlerine göre avantajı ise, yalnızca seçkinlere değil şehrin bütün sakinlerine hitap edebilme potansiyelinde kendini gösteriyordu. Neticede boyutları genişledikçe psikik algılamının zorlaştığı modern kent, geleneksel anlamda insanın gündelik mekân sınırlarından uzaklaşmıştır. Sinema kentin mekânsal anlamdaki bu kontrol edilemez genişlemesiyle yaşanan dönüşüm karşısında, kent insanının çatışma ve gerilimlerini ya da umut ve özlemlerini yansıtabildiği bir sanatsal araç olmuştur.

SİNEMA VE KENTSEL KRİZ

Tüketim kültürü ve neoliberal ekonominin küreselleşmesiyle birlikte ulusal ve yerel anlayışlar, inançlar, gelenekler ve kültürel formların yaşadığı etkileşim ve dönüşüm, ideolojiler ve düşünce sistemleri kadar din ve sanatı da etkiledi. Nitekim bu süreçte diğer alanlarda olduğu gibi sinema da hem zamanın ruhunu yansıtan bir çeşitliliğin hem de yeni tüketim kültürünün bir nesnesi haline geldi. Sinema bugünkü piyasa anlayışına uygun yeni türler ve teknolojilerle eğlence endüstrisinin bir aracına dönüşmeden önce modernliğin krizinden etkilenmiş, medeniyetin getirdikleriyle birlikte huzursuzluklarını da yansıtmıştır. Bu anlamda bir yandan iç içe geçmiş kurumsal, mekanik işleyişi ve gözcü yapısal gelişimiyle, diğer

yandan çevresel tahribat, yabancılaşma, kültürel yozlaşma, benlik ve kişilik problemleriyle kentin paradoksları sinemada hep öne çıkan temalar olmuştur. *Blade Runner*, *Beşinci Element*, *New York'tan Kaçış*, *Metropolis* gibi filmler (Öztürk, 2007, 32) modern zamanların kentsel cangılına ait görüntüler ve konular etrafında adeta düzenle kaos arasındaki gidiş gelişleri işlemektedir.

Yine bu çerçevede Martin Scorsese (1942) gibi yönetmenler ve çağdaşları olan Coppola, Spielberg, Lucas, De Palma, Milius ve Schrader gibilerinin yaptığı savaş filminden müzikale, fantastikten aile öykülerine kadar egzotik bir sinemanın örneklerini sergileyenlerin aksine kendi toplumunun sorunlarına ilgi duyan filmler yapmış, “Mean Streets”, “Taksi Şöförü”, “Geç Saatlerde-After Hours”, gibi filmlerde büyük kentte yalnızlık, ahlaki çöküş, insan kişiliğinin sömürüsü gibi konuları, “Alice Artık Burada Yaşamıyor” filminde ise taşra hayatının monotonluğunu ele almıştır (Dorsay, 1989, 115).

Artık gelişen teknolojinin desteğiyle sadece boş zamanları ve eğlence kültürünü değil, bir bütün olarak hayatı ve ilişkileri biçimlendiren sinema, küresel kente ve yeni ilişkiler düzenine entegre bir dilin ve yaşamın kodlarını da üretmektedir.

Kentsel hayatın psikik düzeyde ciddi kırılmalara yol açan birey ve aile etrafındaki sorunları sinemada karşılığını bulmuştur. Ailenin dışında diğer geleneksel kurumların da sarsıntıya uğradığı kent hayatında cinselliğin giderek kurumsallaşmış bir yapı olarak tüketime sunulması, sinemanın da buna ilgi göstermesine yol açmıştır. Sanayileşmiş kent toplumunda cinselliği konu alan ve onu bazen yan öge gibi bazen de bir bunalım teması olarak kullanan filmler öne çıkmıştır. Cinsellik modern kentte ya içsel bir gerilim olarak ya da daha önce duyumsanmayan bir cinselliğin zorunluluğu ve teşhiri

gibi durumlardan dolayı, kültür ve kişilik üzerinde yarattığı bunalımlar ve dramlar sinemanın ilgilendiği bir gelişme olmuştur (Dorsay, 1989, 182). İnsan ilişkilerinin bireyselleşme ve sekülerleşme ekseninde geleneksel haritalarını ve kutsal şemsiyesini kaybettiği modern şehirde, gerilimli diyaloglar ve yaşantılar sinemanın özel ilgi konusu olmuştur.

Modern kentin krizi bilindiği üzere sadece sınıfsal bir ayrışmada yani yoksullarla zenginlerin mekânsal ve kültürel kopuşlarında kendini göstermez. Kuşkusuz kentler arasında sosyo-ekonomik düzeyde beliren eşitsiz ve adaletsiz gelişmeler kadar kültürel, kimliksel ayrımlar da söz konusudur. Esasen kentsel yabancılaşma dediğimiz kurumsal ve bürokratik hayatın, bireycileşme ve sekülerleşmenin sosyo-psikolojik düzeyde yarattığı gerilimler ve sancılar yaşanan sorunların temel kaynağıdır. Ancak özellikle ekonomik ve kültürel ayrımların zorlaştırdığı sosyal hayat ve ilişkiler düzeni Türk

sinemasında arabesk tarzı filmlerde çok fazla öne çıkmıştır. Bir başka deyişle kentsel gerilimlerin yarattığı travmalar, savrulmuş hayatlar, dağılan aileler ve kişilik görüntüleri arabesk filmlerde ya kaderin cilvesi ya da bu kadderden sıyrılmanın bir yolu olarak sunulmuştur. Gecekondu kentleşmenin yarattığı travmatik geçiş görüntüleri arabesk filmlerde ifadesini bulmuş ve aynı zamanda kente sığınmış göçmenlerin bazen sosyal bir kader gibi varoşlarda yoksulluk ve sefalet içinde kaybolmaları, bazen de talihin ve kişisel yeteneklerin desteğiyle edinilen statüler ve dönüşümlerin örnekleri sergilenmiştir.

SİNEMANIN SOKAĞI, SOKAĞIN GÖRÜNÜMLERİ

Sokak, henüz kentleşmenin bütünüyle yok edemediği geleneksel mahalle hayatının izlerinin varlığını sürdürdüğü yerdir. Esasen sokak bir yönüyle ayarsız-kontrolsüz değişime karşı geleneksel bir direncin ve durağanlığın mekânı, diğer yandan şehrin her türden dinamik aktörlerinin kendini belirli karşılaşmalar, ilişkiler veya çatışmalar üzerinden dışa vurduğu bir alandır. Bir başka deyişle sokak, kentin kılcal damarları gibi çeperlerde varlık bulan özgül bir hayatın muhitidir. Sokak, bedende gizlenmiş ritimlere kulak verilebilecek, satır aralarında saklanmış bir öfke ya da desteği okuyabileceğimiz bir vasattır. Sokak, bütün bu yönleriyle sinemanın da odaklandığı bir kentsel geçiş hattıdır. Sokak pek çok filmde, Müslüman kültürler ya da üçüncü dünya toplumlarında daha çok oryantalist ve arabesk bir güvensizliğin kendine özgü işaret diliyle kurgulanmış özel bir iletişim sahnesini, dar, biçimsiz, kıvrımlı, metruk ya da çıkmaz olanı temsil eder. Çoğu zaman şehirlerin ve medeniyetlerin mekânsal ve ritimsel kimlikleri sokak üzerinden kurgulanır.

Postmodern kentte de sokak vardır, ancak o mahal daha çok çetelerin, gangsterlerin, uyuşturucu tacirlerinin, fuhuş ve suç örgütlerinin karanlıklar ve çirkinlikler içinde ikamet ettiği pek tekin olmayan bir bölgedir. Sinema, kent sokağını, karanlık, durağan, korkutucu, bakımsız, metruk ve güvenli olmayan bir çevre olarak tahayyül dünyamıza yerleştirmiştir. Öte yandan Müslüman şehir geleneğinde sokağın mahrem bir güvenlik alanı olarak kuşatıcı, gözetici ve muhafazakâr özelliklerinin öne çıktığını, ancak “apartmanlaşma” ve “siteleşme”nin karakterize ettiği kentsel gelişmede ise yalnızlaşma, yoksullaşma ve ötekileşme resmine sıkışan bir arabesk dünya olarak karşımıza çıktığını görüyoruz. Sinema sokağın bu farklı renklerini ve sükûnetini kaybetmiş

resmini bugün orada yaşanan dramlar ve trajediler üzerinden bilinçlerimize kazırmaktadır adeta. Diğer yandan sokak, özellikle romantik muhafazakarlığın artık samimi ilişkilerin kaybolduğu modern kente rağmen, nostaljik bir mekân arayışında ilk başvurduğu kurgu-çevredir. Sokak hem kendinden ürkülen, uzaklaşmak ve terk edilmek istenen, hem de komşuluk ve akrabalık ilişkilerinde yoğunlaşmış anlamlı bir hayatın adresi olarak iki farklı yüze sahiptir.

Sinemada “tarihsel şehir” genelde kapsama ve dışlama sınırlarını belirleyen “duvarlarla” çevrili kapalı bir alan olarak tahayyül edilmiştir (Diken, 2011, 109). Tarihi şehrin fantastik görünümü duvarlar ardında kendine özgü yapısı, daha çok krallar, yöneticiler ve aslında belirsizleşmiş sıradan halk arasındaki ilişkilerle örülmüştür. Peki, modern şehirde kapsama ve dışlama sınırları nasıl biçimlenmiştir ve sinema bunu nasıl kurgulamıştır? Aslında modern şehir tarihi şehre göre daha fazla tecrit edici sınırlamalar, denetimler ve kontroller içerir. Esasen sinema tarihi, şehrin ve toplumun ötekilerini istihkâm eden gettolarla ilgili çok ilginç örnekleri içerir. Getto, toplumun, kültürün ve şehrin farklı olanlarını daha doğrusu ötekilerini tecrit edilmiş bir alanda tutabilmeye yönelik mekânsal bir kamplaşmadır. Gettolar, şehrin asıl sahiplerinin ve yerlilerinin huzur ve sükûnet dolu hayatlarını güvence altına alma, tehlikelerden, uğursuz ve belirsiz olandan korumaya yönelik bir işlev taşır. Bu tür sosyal kamplar olarak gettolar, gecekondu ya da kenar semtler şehir planlamasının ve normallüğünün ötekisini simgeleyen kaotik alanlardır daima. Buralar aynı zamanda her türden kanunsuzluk ve suçun işlenebildiği “gizli keyif” veya “ihlal mekânlarıdır” (Bkz. Diken 2011, 110). Sinema arka mahallelerin “ihlali” en acımasız bir şekilde ve daha çok karanlık sahneler içinde yansıtır.



Karanlık sokaklar ya da şehirler hem müphemiyetin endişe uyandırıcı yanını hem de heterojenliğin renkli ve heyecan verici boyutunu taşır.

Geleneksel veya modern bir muhit olarak sokağını kaybeden şehirlerde, geçmişin büyük rutin sinema mekânları da artık geride kaldı. Sinema salonlarının plazalara ve AVM'lere taşındığı günümüzün kentlerinde sinema daha çok kentsel gündelik hayatın bir boş zamanlar eğlencesi ya da tüketim unsuru haline gelmiştir. Bugün sinema artık gerek kullanılan teknikler, gerekse ele aldığı konular bakımından sanatsal bir üretimden çok kitlelerin tüketim arzularına hitap eden endüstriyel bir alandır. Sinema başlangıçta her ne kadar geniş halk kesimlerine hitap eden bir sanat ise de, günümüzde artık salonlarda tüketilen pop kültürün nesneleştirici bir mekanizmasıdır. Öte yandan sinemanın yerini artık televizyon almış, sinema salonlarının karanlık loş ortamı yerine evin bir köşesine kurulmuş televizyonlarda bir akşam rutini olarak filmler çoğu zaman süresiz bir ilginin aracı olmuştur. Sinema eve taşındıkça, eve uygun tüketim araçları ve konularıyla farklılaşmaktadır.

Küresel kapitalizm kentleri dünya sisteminin egemen tüketim kültürüne göre tektipleştirirken sinemayı da bu kültürel benzeşmenin ya da daha doğrusu kültürsüzleşmenin temel araçlarından biri olarak kullanmaktadır. Bu bakımdan sanatsal kaygılardan daha çok kârlılık prensiplerine göre işleyen sinema “seyirlik, düşsellik, kamusalılık ve toplumsallık” gibi niteliklerinden çok şey kaybetmiştir (Öztürk, 2007, 444).

Sinema yerine göre kentin dönüşen yapısı ve kültürüne uygun bir dili ve sunumu kullanmaktadır. Nitekim başlangıçta bireyleşme, özgürlük ve mutluluk vadeden bir dünya tasavvuru olarak idealize edilen kent, sinemada da karşılığını bulmuş, bu minvalde şehir hayatını idealize eden filmler üretilmiştir. Ancak hızlı değişim süreçlerinde toplumsal kesimler arasında yaşanan uzaklığı, yabancılaşmayı, yalnızlaşmayı, bürokratik bir kaos ve çatışmayı içeren kent atmosferi de buna müteakıl filmlerle işlenmiştir. Nitekim özellikle çarpık şehirleşme sürecinde kırılan ve ideolojik filmler çok ilgi çekmiştir. Öte yandan artık kültür endüstrisinin tüketim alanları olarak yeni kentsel hayat için alabildi-

ğine çeşitlenen fantastik, animasyon, komedi, gerilim, bilim-kurgu, aile ve dram gibi farklı ilgi ve eğilimlere yönelik seri üretilen filmler hazır bir tüketici kitlesine hitap etmektedir.

Hızlı ve yıkıcı bir şekilde dönüşen kentsel mekânlarla birlikte tarihsel, kültürel estetik boyutların da kaybolması, sakinleri gözünde şehirlerin görsel kimliğini ve estetik potansiyelini etkisizleştirmektedir. Kentsel mekânları kullanan ve ondan beslenen sinemanın kültürel biçimlerin sürekliliğine ve geleneksel arayışlara bir katkısından söz edilebilir. Bugün biliyoruz ki şiirsel, düşsel ve görsel zenginliklerini koruyan “geleneksel şehirlere” göre “modern kent” daha az seyirlik, daha az fantastiktir. Bilimkurgusal devasa kentlerin fantastikliği daha çok mühendislik ve teknolojik-ekonomik mekanizmaların desteğiyle üretilmektedir. Sinema kentsel hayatın bir tanığı ve yansıtıcısı olduğu kadar, seyirciyi kendine çeken modern bir “masal”dır aynı zamanda (Öztürk, 2007, 448-449, 451-452). Ancak sinema bir metalaştırıcı endüstriyel mekanizma haline geldikçe, insani varoluşun mekânla ilgili süreklilik ve kalıcılık arayan anlamlı boyutlarını aşındırmaktadır. İnsan, sinemanın çok hızlı değişen ve izafileştirici fantastikliğinde hayalle gerçeklik arasında anlam ufuklarını seçemez hale gelmektedir. Bu bakımdan şehir sinema için mekânsal bir araç olmaktan çok, ilişkilerin ve hikâyenin bütünleştiği bir zemine dönüşürse anlamlı bir muhit olarak sahiplenilecektir. Zira aslında şehir sinemanın pasif bir nesnesi değil, aksine aktif bir bütünsellik içinde insani varoluşların vuku bulduğu hayatın gerçek bir sahnesidir.

Öte yandan Türk sinemasında mahalle ve sokak, kültürel çatışmaların yaşandığı bir sosyal dokuyu, göçmenin dezavantajlı durumunu, hamiyetperver insan ilişkilerini, çoğu zaman nesiller arasındaki kopukluğu ve dinî hayat bakımından ise adeta yaşlılara terk

Sinema, oryantalizmin içeriden üretilmesine uygun bir zemin işlevi görebilmektedir. Sinema bu anlamda basitçe tüketim kültürü ve piyasa mantığıyla çalışan bir endüstriyel kitle kültürü aracı değil, aynı zamanda kimliğin inşasına da katkıda bulunmaktadır.

edilmiş bir dindarlığı temsil eder. Sokak çoğu zaman mahrumların ve mağdurların giderek büyüyen ve kendi mahallelerine tasallut eden görgüsüz zenginlere veya şirketlere karşı güç birliği yaparak savunma hattı kurdukları bir yerdir. Sokak daha çok merkezin içine almayan gücüne ve yerleşikliğine karşılık, kenarda geleneğin kendine özgü yapılanmasını ve direncini temsil eder.

Türkiye’de şehirleşme olgusu yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra kendini göstermeye başlamıştır. Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde Anadolu şehirlerinin durumu her ne kadar Selçuklu ve Osmanlı’dan tevarüs edilen çok sayıda tarihî mekânları ihtiva etse de, modern kurumlar ve yapılarla henüz tanışmamıştır. İstanbul, Bursa ve İzmir gibi nispeten gayrimüslim nüfusları da barındıran şehirlerin belli düzeyde bazı kurumları ayakta tuttukları ve mimari dokuyu yeniledikleri söylenebilir. Ancak şehirleşme sürecinin kendine özgü sorunları nedeniyle İstanbul başta olmak üzere bütün büyüyen şehirler hem geleneksel dokularını kaybettiler hem de gerçek anlamda yerleşmiş kurumsal yapılar ve modern mimarinin aksine çarpık bir gelişmeye maruz kaldılar. Türk sineması şehirleşme sürecinin toplumsal ve kültürel dünyamızdaki dönüşümlerine bigâne kalmamış, geçişin travmatik yansımalarını bazen olduğu gibi bazen de ideolojik kalıplara göre kullanmıştır. Anadolu’nun Türk sinemasında temsili ise İstanbul’un gölgesinde ve neredeyse yalnızca taşra formundadır. Endüstriyel ve popüler bir sanat alanı olarak sinema üretimi, sosyo-ekonomik ve kültürel sermayenin toplandığı İstanbul’la sınırlı kalmıştır daha çok.

İstanbul bir büyük şehir olarak Türk kültüründe, düşünce, siyaset, ekonomi ve sanatı bütün diğer bütün alanlarında olduğu gibi sinema sanatı ve üretimi konusunda ana eksenini oluşturmuştur. İstanbul sinematografik temsilin yegâne mekânsal merkezi olarak halen dizi üretiminde de belirleyici merkezdir. Gerçekte tarihsel, kültürel, siyasal ve ekonomik sermayesiyle, sanatsal potansiyeli ve estetik tarihî dokusuyla, nostaljiden geleceğe uzanan kentsel mimarisiyle İstanbul zaten hazır bir sinema platformudur. Ancak zamanla uluslararası alanda da bir temsil cesareti kazanan Türk sineması, şehri özgül yerel motifleriyle sunmak yerine daha çok evrensel değerlere vurgu yapan insan ilişkilerinin dönüşen bir mekânı olarak ele alma eğilimindedir. Şehir mekânı insanı hayat ve kültürüyle birlikte dönüşmekte, özel ilişkiler ve psikik süreçler uluslararası alana çıkabilmenin bir aracı haline gelmektedir. Küresel şehrin insanı dünyanın her yerinde aynı sorunlarla boğuşmakta, sinemada da şehirler giderek birbirine benzemektedir.

MODERN KENTİN SİNEMASI, SAHNE-KENT

Şehir sinema için bir anlamda her düzeyde hazır bulunan hikâyelerin sahnesidir. Sinema kentsel yaşamın belirli kesitlerini, özel tecrübelerini ve karmaşık görünümelerini sergileme potansiyeline sahiptir. Sinema, izleyicisini kent hayatının tehlikeleri, korkuları, kavgaları, karşılaşmaları ve aynı zamanda bulvarlar ve caddelerin erotizmiyle dolu bir labirente çeker. Esasen sinema kentsel alanı olduğu gibi yansıtmaz, hatta çoğu zaman kente özgü görsel tecrübeleri bile biçimlendirir (Öztürk, 2007, 18). Sinema bu anlamda

kentsel hayata müdahalenin, onun görseelliğini kendi özel perspektiflerinde biçimlendirmenin bir aracıdır. Bu bakımdan sinema türleri ve süreç içinde değişen konular esasen kentsel yenilikler ve gelişmelerle bağlantılıdır. Eğer mafyatik baba filmleri, aile temalı senaryolar, doğanın ve çevrenin tahribine odaklanmış fütürist konular ilgi konusu oluyorsa bunlar gerçekte kentsel hayatın ailede, çevrede ve sosyal yapıdaki yansımalarıyla doğrudan bağlantılıdır. Anlaşılan eğlence ya da boş zamanları değerlendirme nosyonu öne çıksa da sinema sanatı topluma ve onun etkileşimsel mekânı kente duyarsız kalamıyor.

Elbette sadece kentsel gelişmenin yansımalarına değil, toplumsal eğilimlere ve süreçlere göre de sinemanın temaları ve hedef kitlesi değişkenlik gösterir. Örneğin “gelişmekte olan” ya da “az gelişmiş” gibi kategorilerle tanımlanan Üçüncü Dünya Sineması’nın genellikle “sürekli şehirleşme, durmak bilmeyen göç, gecekondulaşma işsizlik, yoksulluk, ağır çalışma koşulları, maişet ve geçim için çocukların çalışma zorunluluğu, keskinleşmiş sosyal eşitsizlikler vb.” konulara odaklandığı bilinmektedir (Öztürk, 2007, 38). Nitekim köyünden kasabasından bir şekilde şehirlere göç etmiş ve gecekondü semtlerinde sefalet ve yoksullukla boğuşan taşralı insanın filmi, baş edilemez yoksunlukları ya da mucizevi statü değişimlerini trajik, ironik ve zaman zaman da komik bir üslupla yansıtır. Hızlı şehirleşmenin insani dokuyu ve geleneksel yapıyı sarsıp yıkan sonuçları, Türk sinemasında çoğu zaman sosyal bir kader gibi umutsuzluğa dair yıkımları, kimi zaman da alaycı ironik taşlamaları öne çıkarmıştır. Köyden şehre inmek, şehrin bir türlü oluşmamış kültürüne ve ayrıcalıklar üreten seküler değerlerine karşı savruk mizahi bir salvodur aslında.

Ancak ileri modernleşmiş toplumlar da sinema bir ölçüde modernliğin yaşadığı sıkıntılara ve bir bütün olarak



medeniyet krizine yönelik bir ilgiye de sahiptir. Modern kentin devasa kurumları ve yapıları arasında “güçsüzleşen özne” ile “niceliğin ve nesnelliğin ege-menliği” arasındaki gerilimli ilişkiyi, insani varoluşu tehdit eden çevresel ve psikolojik sapmalara odaklanan filmler öne çıkmıştır. Bu anlamda modern kentsel cangılı ele alan “Taksi Şoförü, Dünyada Bir Gece, New York’tan Kaçış, Protesto” gibi filmler söz konusudur (Öztürk, 2007, 39). Burada küresel pazarlar için üretilen endüstriyel sinemayı modernitenin krizini anlamada esaslı bir gösterge olarak ele almak da mümkündür.

Öte yandan sinema yoluyla bir toplum çoğu zaman kültür üretime ve gelenek inşasına yol bulabildiği gibi, şehir hayatı ve kültürü de sinema üzerinden sürekliliğini kurabilmektedir. Sinema elbette mevcut bir gerçekliğe dayanarak, mevcut bir hayattan yola çıkar. Belki tamamen ve hatta kısmen bile bu hayatı aynen yansıtmak durumunda olmasa da, sonuçta insanların ilgi ve dikkatini çekmek için hayatla da ilişki kurmak zorundadır.

Bazı düşünürler sinemanın kent hayatıyla ilişkisine atıfta bulunarak, onun özellikle ilk dönem sinemasında

stresler, gerilimler, çatışma ve kaygıların en uygun ifade edilme biçimi olduğuna işaret etmişlerdir. Bir başka deyişle aslında sinema kentsel uygarlığa yani modernlikle birlikte öne çıkan kent kültürüne eşlik eden sanatsal bir boyutu temsil etmiş, kentsel alanın inceliği, estetiği ve zarafeti kadar kaotik, karmaşık ve çatışmalı yapısı da sinemada yansımaları bulmuştur. Kent hayatına ilişkin sosyolojik değerlendirmeler, örneğin modern kente olumlu ya da olumsuz değerlendirmelerin sinema üzerinden devamına tanık oluruz. Ancak kentin sinemada olduğu gibi yansıtıldığını ya da sinemayı bu anlamda belirlediğini düşünmek yanlış olur, zira sinema aynı zamanda kentlerin görsel tecrübelerini de biçimlendirmiştir (Öztürk, 2007, 17-20). Sinema belki ilk etapta boş zamanları değerlendirme ve eğlence endüstrisinin bir unsuru olarak kent kültürüne eklemlenmiş bir yapıydı, ancak aynı zamanda onun modern kent kültüründeki dönüşümler ve çatışmaların sanatsal eleştirisine zemin oluşturuyordu. Bir başka deyişle kentsel gerilimlerden, yorucu iş ve çalışma hayatından uzakta bir dinlenme ve eğlenme fırsatı sunan sinema, aynı zamanda bunları anlama, eleştirme ve değiştirme için sosyo-politik ve kültürel bir devinimin aracı haline gelebiliyordu.

KENTSEL AYRIŞMA VE FARKLILAŞMANIN SİNEMADA TEMSİLİ

Başlangıçta şehirli burjuva ve seçkinlere hitap eden ve seyircisini toplumun orta üst tabakalarından çeken sinema, süreç içerisinde belki de bütün diğer sanat dallarından daha fazla olarak bütün toplumsal kesimlerin ilgi ve tüketimine açık bir ürün haline gelmiştir (Öztürk, 2007, 23, 25). Bu anlamda sinemanın sosyal ve kültürel çevrelerdeki algılanışını ve etkilerini anlamak önemlidir, zira ideolojik bir araç olarak kullanıldığında sinema sosyal katmanlarda hareketlilik ve

düşünce üretiminde etkinliği teşvik edebilmektedir. Burada elbette ideolojik sinemaya ayrı bir paragraf açmak gerekmektedir. Bir başka deyişle toplumsal sistemle etkileşimi bağlamında sinemanın sosyal kesimlerin ekonomik ve kültürel taleplerini yansıtması, onun aynı zamanda egemen güçler veya ideolojik aygıtlarca araçsallaştırılmasına fırsat vermektedir. Sinema ideolojik tahakküm aygıtlarından biri olarak kullanıldığında daha çok sosyal ve ekonomik seçkinlerin çıkarlarına hizmet etme potansiyeliyle tartışılmıştır.

Küresel tüketim kültürünün temel araçlarından biri olarak sinema, aynı zamanda çevre kültürlerde geleneksel kimliklerin ve yerel bağların zayıflamasına yol açabilmektedir. Kentin yalnızlaşan ve güçsüzleşen bireyleri sinema ile giderek monoton, bayağı, popüler ve parçalanmış bir hayata alıştırılmaktadır. Öte yandan sermaye ve siyasette olduğu gibi Hollywood’la özdeşleşen sinemada da merkezin ürünleri küresel şirketler ağıyla ve reklamın gücüyle dünyanın en ücra köşelerine kadar yayılmaktadır. Kuşkusuz bu durum sinemanın estetik bir sanattan çok giderek haz ve heyecan gibi daha kontrol edilebilir ve yönlendirilebilir özellikler üzerinden gitmesine sebep olmaktadır. Sonuçta bu olgu sinemada nispeten seçkinlere ve sanatseverlere hitap eden düşünsel, estetik ve ahlâki boyutların ihmal edilmesine yol açarken, daha çok piyasa ekonomisinin çarklarına uygun ve müşterilerin tüketim eğilimlerini dönüştürmeye yönelik bir üretime zemin oluşturmaktadır. Esasen her yaş grubuna hitap eden filmler üretilse de, sinema bugün artık daha çok patlamış mısırdan evrensel içeceğine kadar bütün tatları ve ritüelleriyle biçimlendirilmiş ve bağımlı kılınmış bir kitleyi muhatap almaktadır. Sinemanın özel tüketim rutinleri ve standardize mekânları, kentin uyuma açık ancak birbirine kapalı sosyal katmanlarını hoşça vakit geçirmeye çağırır, üstelik

bunu neredeyse günün her vaktine yayarak yapar.

Sinema başlarda belki orta sınıfa ve entelektüellere hitap ediyordu, ama artık modern sinema eğlence endüstrisinin en önemli boyutlarından birini oluşturduğu için geniş kitleleri içerecek şekilde tüketime arz edilmektedir. Gelişen yeni teknolojik unsurlar sinemanın bu işlevini hem yaygınlaştırmakta hem de kitleler nezdindeki cazibesini arttırmaktadır. Sinema yaygınlaşan tüketim kültürünün hem bir yansıması hem de teşvik edici araçlarından biri olarak küreselleşen kentlerin büyük alışveriş merkezlerinde çevreyi içine alan özel bir rolü yerine getirmektedir. Sinemayı diğer sanat kollarından ayıran en önemli özelliği de zaten onu seçkinlerle sınırlı bırakmayan, geniş kitlelerin ilgi ve tüketimine açık yapısında gizlidir.

SİNEMADA ÜTOPIK VE DİSTOPIK ŞEHİRLER

Sinemada şehrin çoğu zaman yalın bir gerçeklik ya da olgusal bir mekân olarak ele alınmasının yanı sıra, ütöfik ve distopik filmlerle de gelenekten geleceğe bazı tasarımların işlendiğini görmek mümkündür. Bu anlamda kimi filmlerde kent bir mutluluğun ve sosyal düzenin mekanikleşmiş dünyası gibi resmedilmiş, bir kısmında ise kaotik bir cangıl, güvensizliğin ve endişenin kol gezdiği sokaklar ve caddeler içinde huzursuzluk ve çatışma ortamı olarak yansıtılmıştır.

Nitekim distopik filmlerde şehirler devlet gücü ve otoritesinin dışında mafyatik örgütlerin silahlı ve kalabalık güçleri tarafından ele geçirilmiş gibidir. Hatta bazı filmlerde şehir ya tamamen ya da belli kısımlarıyla resmi otoritenin dışında ayrı bir egemen zümrenin eline geçmiş, zorbalık kanunları ya da keyfi uygulamalarla metruk bir bölge haline getirilmiştir. Korku ve baskının egemen olduğu bu şehirlerde tam karşı kutupta ya da şehrin öteki

yakasından yeraltına inmiş güçsüz iyiler vardır. Azınlık durumundaki bu iyiler egemen totaliter zümrenin dışladığı, ama onların da diğer baskı altındaki insanlarla iletişim kurmaya ve direnişi geliştirmeye çalıştığı küçük bir gruptur.

Ütöfik şehir tasavvurlarının sinemaya aktarılışında ise çoğu zaman öne çıkan vurgu, olması istenen huzur ve mutluluğun dışında bir görüntüdür. İnsanlar bu kurgusal şehirlerde mutlu ve sakin bir hayat sürüyormuş gibi görünse de genellikle sıradanlaşmış, monotonlaşmış ve rutinize olmuş gündelik ilişkilerle sıkı bir denetim altında pek de huzurlu değildirler. Sürprizlere, tesadüflere ve bireysel arayışlara fırsat vermeyen bu kaskatı yapılar içinde bütün insani ihtiyaçlar karşılanmış gibi görünse de, bu şehirlerde “belirsizliğin, gizemin ve maneviyatın izleri” kaybolmuştur.

Tanrının kendisinden uzaklaştığı, hayatı ve sakinlerini şeytani güçlere terk ettiği bu adaletsiz ve güvensiz şehir manzaraları, büyük ölçüde geleneğin ve ailenin çözülerek, uyuşturucu batağına saplanmış, parçalanmış, itilmiş ve sahipsiz kılınmış bireylerin sadist ve ürpertici hayalleriyle baş başadır. Sinemada bu şehirler hayattan ve insani ilişkilerden bir kaçışın ya da umuttan, zamandan ve güvenli mekândan kopuşun bir temsili gibidir. Bu şehirlerde suç işlemek ve en hafifinden cinayet işlemek sıradan bir olay olup, her an insan kötülüklerle ve suçlarla örülü bir dünya içindedir. Zaten insanlar canlı cenazelere dönmüştür. Modernite kentlerde insanlara özgürmüş hissi vererek onları teslim alırken, distopik filmler bu durumu doğrudan ve aracısız olarak sahneye koymaktadır. Distopik sinemanın şehri, çökmekte olan bir toplumun bütün özelliklerini yansıtır, seyrederken çöküşü bütün varlığımızla hissedersiniz.

Esasen geleneksel hafıza zincirini sağlayan anlam sistemini ve kutsal gök kubbesini kaybeden modern toplumun seküler şehri, modern özneyi



evsiz, bir başka deyişle yersiz-yurtsuz bırakmıştır. Distopik şehir, modern insanın ve toplumun geleneğin her türlü bağlarından kurtulayım derken, otorite, denetim ve baskının bütün totaliter yöntemlerine maruz kalışının acısını yansıtır daha çok.

Modern zamanların yabancılaştırıcı ve yalnızlaştırıcı dinamiklerinde öğütölmüş insan, kabilesini kaybeden bir kişiye göre daha fazla muzdariptir. O kendi kaybolmuşluğunu anlamaya, çaresizliğini bir çare gibi daha fazla sahiplenmeye, boyunduruk altında yaşamayı özgürlük gibi algılamaya koşulmuştur. Gündelik hayatın koşturmacasında en yakınlarına, ailesine, arkadaşına, dostuna ve insanlığa ayıracak zamanı bile yoktur, hareket halindedir sürekli ama ne için hızlandığının farkında bile değildir.

Distopik konular sinemanın ilk yıllarından itibaren ele alınmaya başlanmış, diğer sinema türlerinde de benzer temalar işlenebilmiştir. Bu konular “baskı altında yaşayan bir toplum, özgür düşüncenin olmayışı, kişisel ilişkilerin mahremiyet içermemesi, insanlara korku hissinin giderek sinmesi” gibi aslında kentsel hayatın muhtemel sonuçları olarak karşımıza

çıkan temalardır. Aşırı sistemli ve düzenli makine medeniyeti karşısında insanın özellikle yeni seçkinler sınıfını desteklemek için makine gibi çalışmak zorunda oluşunu bu konudaki en eski distopik film olan Metropolis’te izlemek mümkündür (Yakın, 2017, 176). Distopik filmler kentsel krizin sinemadaki yansımasıdır.

Distopik filmlerle birlikte belli belirsiz kapitalist döneme ilişkin kaygıların sinemaya yansıtıldığı anlaşılmaktadır. Genetik, yapay zekâ, enformasyon ve iletişim gibi çeşitli alanlarda yaşanan baş döndürücü teknolojik gelişmeler insani şaşkınlığın yanı sıra kurumsal ve kentsel karmaşayı da artırıyor. Bu gelişmelerle birlikte öznenin kaybolması, süreksizlik, hız, akışkanlık ve eklektizm gibi postmodern dönemi karakterize eden durumlar, hem zaman mekân algılarında hem de teknolojinin kullanımında kritik dönüşümlere yol açıyor. Distopik hikâyeler genellikle ileri teknolojinin belirlediği bir dünyanın etrafında dönmekteyken, distopik filmlerde toplumsal yapı, tabakalar ve kesimler arasında coğrafi alanları da içine alan keskin çizgilerle birbirinden ayrılmaktadır. Filmlerde aslında hepsi kentsel cangılın bireyler üzerindeki

etkilerini yansıtan, “öngörülemezlik, belirsizlik, aşırı hıza uyum sağlama, sürekli yenilenme zorunluluğu, kökler, aidiyet ve kültürel hafızayla ilgili kaygıların belirlediği güvensizlik” gibi yeni karmaşık durumlar yansıtılır. Bu krizi temellendiren ve besleyen sebepler daha çok bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yol açtığı küreselleşme ve kapitalizmi işaret etmektedir. Kapitalistleşen dünya gerçekten hayatı ve kenti distopik bir evrene mi dönüştürmektedir ya da bu filmler gelecekle ilgili küresel kaygıların belirlediği bir paranoyadan mı beslenmektedir? Doğrusu bu bağlamda soruları genişletmek mümkündür. Toplumsal yapıların giderek mekanikleşmesi kadar siyasal alanda özellikle baskıcı yönetimlerin, militarizm ve totalitarizmin yaygınlaşması da bu kriz senaryolarının ana temalarından biridir. Dünya genelinde merkez ve merkezî güçlerin sahneden çekilirken, ekolojik felaketlerin artışı, çatışmalara, terör saldırıları ve iç savaşlara bağlı olarak büyük çaplı kitlesel göçlerin sınırları tehdit etmesi, distopik senaryolar için mümbit bir malzeme sağlamaktadır. Öte yandan genetik çalışmalar, biyo-teknoloji, tıp ve sağlık alanında ortaya çıkan yenilikler, zihinlerde bazı soru işaretleri bırakmakla birlikte neredeyse bilimkurgu ile bilimsel gerçeklik arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmış durumdadır. Bir önceki yüzyılda hayal olan birçok şey gerçekleşmiş, insan ile makine arasındaki ayrım neredeyse giderek bulanıklaşmış, teknoloji hayatı kolaylaştıranın ötesinde bedenlere nüfuz ederek bedenin yerini aldığı ya da algılandığı bir evreye bizi taşımış görünmektedir. Bugün yaşamakta olduğumuz kentsel hayat her an bir şekilde değişime ve yenilenmeye açık yapısıyla dünyamızı evirip çevirmekte, yeni teknolojilerin yardımıyla hayatımız eskisine göre daha fazla kaygılarla kuşatılmış bir distopyayı andırmaktadır (Favaro, 2017, 200). Distopik filmler için fazla uzağa gitmeye gerek kalmamıştır adeta.

İDEOLOJİK SİNEMADA KENT VE SORUNLARI

Sinema ve ideoloji ilişkisi üzerine çok şey söylenmiştir. Sanatın bütün boyutlarında olduğu gibi sinema da zamanın ruhundan, ideolojik yönelimlerden ya da egemen düşüncelerden etkilenmiştir. Nitekim Türkiye'nin tarihsel toplumsal gelişiminde kültürel ve sosyal görünümüleriyle şehrin, dinî, siyasî ve kültürel grupların sinemadaki temsilleri de bu anlamda oldukça değişkenlik göstermiştir. Genel olarak değişimin yukarıdan aşağıya sosyo-politik bir mühendislik olarak tasarlandığı dönemlerde sinema da resmi söylemin ideolojik aygıtı gibi işlev görmüş, zamanla ideolojik muhalif düşüncelere göre alternatif filmler de üretilmiştir. Geçmişin resmi ideolojik söyleminde geleneksel dinî sembollerin ve pratiklerin karikatürize edildiği senaryolar öne çıkarken, özellikle yetmişlerden sonra üretilen sol muhalif filmlerde “ağanın, patronun ve işbirlikçi zümrelerin” hedefe konduğu temalar işlenir.

Dönüşümün artık sosyo-politik planlama ve düzenlemeleri aşarak toplumsal ve kültürel süreçlerde gerçekleşmeye başladığı seksenler sonrasında sinema, gruplar ve topluluklar düzeyinden çok kişilerarası ilişkilere ve bireysel yönelimleri hedef alan yapımlara yönelmiştir. Şehrin yabancılaşan kültürel muhitinde ailenin ve savrulan bireylerin hayat hikâyeleri daha bir önemsenmeye başlamıştır artık. İdeolojik söylemin gösterge ve temsillerinin yerini, savruk yalnızlıklar, çarpık ilişkiler, yabancılaştırıcı yönelişler ve psiko-dramların aldığı görülür.

Zamanın ruhuna sızan ideolojiler ya da egemen eğilimler, sanat üretiminin bütün boyutlarında bir yansıma bulabilmektedir. Bu etkilerin toplumsal ilgi ve alakadan kaynaklanan meşrulaştırıcı bir boyutu olmakla birlikte, bazen giderek genelleşen teslimiyet ruhuna hizmet ettiği de gözardı edilmemelidir. Örneğin incelendiğinde görülecek-

tir ki, yirminci yüzyılın başlarında Alman sinemasının bazı filmleri esasen Nazizmin bir ön habercisi sayılabilecek türdendi. Bu bakımdan sinemanın düşünce ve ideoloji telkin etmesi, inanç ve yaşam tarzı aşılması üzerine bazı değerlendirmeler yapılmıştır (Öztürk, 2007, 165). Sinemayı bir ideolojik aygıt olarak gören egemen kesimler kadar, özellikle sivil toplumun, burjuvazinin ya da uluslararası şirketlerin güçlendiği dönemlerde siyasi sosyal gruplar ve hareketler de onu bu yönde kullanma eğiliminde olmuşlardır. Her halükarda düşünsel ve pragmatik hedeflere göre nesnelleşen bu araçsal yaklaşımı bütün sinema tarihinde görmek imkân dahlindedir. Bir başka açıdan bakıldığında ise ideolojiden ve zamanın ruhundan bağımsız bir sinema da yoktur.

SİNEMADA ÖTEKİ ŞEHİR YA DA DOĞU-BATI İMAJI

Batı sineması, sosyolojinin geçmişte icra ettiği role uygun olarak Türkiye'yi ve Türk insanını konu alan filmlerde klasik şarkiyatçı kalıpları başından itibaren hep kullanmıştır. Yirminci yüzyılın başlarında yapılan filmlerde bir tür Doğu romantizmi altında paşalar, saraylar, harem, camiler, esir pazarları, değerli halılar, fesler, kavuklar, entariler, dansözler, dilenciler, hırsızlar, tehlikeli ve güvenilmez Türkler genel-geçer oryantalist kalıplar olarak kullanılmıştır. Bu filmlerde İstanbul, Türkiye'yi simgeleyen bir şehir olarak fakat diğer Doğulu şehirler gibi egzotik, maceralarla dolu, yabancılar için güvenli olmayan bir dünyadır (İmançer, 2008, 40).

Batılı sinemanın kentsel imaj üretiminde Doğu-Batı farklılaşması sıklıkla reel görüntülere dayanıyor gibi görünmekle birlikte, çoğu zaman tarihsel bir şaşırtmaca yapılıdır. Yirminci yüzyılın sonlarında örneğin konusu İstanbul'da geçen bir Hollywood yapımı film, pekâlâ fesli, kavuklu, şallı, çarşafı, saraylı, haremli eski zaman görünümünü yeniymiş gibi gösterir. Burada ideo-

lojik anlamda tarih dışı bırakılan bir gerçekliğin sinema yoluyla kaba bir şekilde tarih dışılığı ya da ilkeliliği resmedilmeye çalışılır. Filmler bir bakıma Doğu'da halen var olabilecek sembol ve görüntüleri, gerçekliğe tekabül edecek mekânları kullanmakla birlikte, resmi ya da zamanı tamamen orada dondurarak bilinç arkasında hayalî Doğu imajını beslemektedir. Bu konuda imaj üretiminin sadece Batılı sinemanın kullandığı bir hazır kalıp olmadığını, buna yerli yönetmenlerin de içeriden eşlik ettiği söylenebilir.

Bu bağlamda Batılı kentsel hayat insan ilişkilerinde yadırganmayan soğukluğu, anonimliği ve resmiliği yansıtırken, Doğu için örneğin *Hamam* filminde mahalle ve kent hayatı modernliğin etkilemediği bir köy yaşamı gibi resmedilir (Diken, 2011, 46). Ancak çoğu zaman Batılı yönetmenin kullandığı oryantalist gözlük, sıklıkla Batı'da yaşayan Doğulu bir yönetmenin elinde daha kabul edilebilir hale gelebilmektedir. Şehir görüntüleri ve mekânın işleniş, medeniyetler arası ayrımı bu sefer aşılmaz farklarla ortaya koymaktadır. Nitekim *Hamam* filminde Batılı kentsel sistemin (Roma) rutin mekaniksel düzeninde soğuk insani ilişkilerine karşılık, Doğulu (İstanbul) şehrin her şeyi kendi zaman ve mekân anlayışında samimiyet ve yakınlık temelli insan ilişkileri karşılaştırılmaktadır. Bir başka deyişle sinema, oryantalizmin içeriden üretilmesine uygun bir zemin işlevi görebilmektedir. Sinema bu anlamda basitçe tüketim kültürü ve piyasa mantığıyla çalışan bir endüstriyel kitle kültürü aracı değildir, aynı zamanda kimliğin inşasına da katkıda bulunmaktadır. Ancak bu katkı oryantalizmin dışarıdan yaptığı icralarda olduğu gibi, içeriden takviyeyi de içerecek şekilde genişleyebilmektedir.

Öte yandan son zamanlarda dindar, muhafazakâr çevreye ve geleneksel tipolojiye nesnel bakan filmlerin artışı ile sosyo-politik iklim arasında bir yakınlık

ilişkisi aranabilir. Bununla birlikte söz konusu durumun iki tür açıklaması olabilir; birincisi gerçekten “çevre merkezi fethetmiş”, taşra muhafazakârlığı da sinema ile yeni bir dili konuşmaya başlamıştır, ya da “merkez” bir şekilde muhafazakar taşırayı da içine alarak yoluna devam etmektedir.

SONUÇ

Sinema şehrin aynasıdır. Ancak bu ayna gelişen teknolojinin de katkısıyla muazzam bir hayal makinesine dönüşmüş durumdadır. Elbette bu aynada zaman ve mekân, insan ve kültür asla olduğu gibi görünmeyecektir. Bu ayna, masaldaki cadının arzuladığı en güzeli yansıtmak, gerçekliği ters yüz etmek konusunda çok özel işlevlere sahiptir.

Sinema için zaman ve mekânda tezahür eden bir şehirden çok, senaryoda duran ve parçalarından kendisine ulaşamayan bir şehir vardır. Esasen modernlikle birlikte şehirler tarihsel kimliklerini kaybederek bir benzeşmeye ve standardizasyona maruz kalırken, sinema da bir ölçüde kentli bireylerin aidiyetsiz mekân algısını biçimlendirmektedir.

Tarihsel olarak kentsel devrimler ve dönüşümler çağında sinema sarsıcı değişme süreçlerini tanımlayan ve tamamlayan bir işlevle sahneye çıkmıştı. Modern öncesi toplumlarda ritüeller ve mekânlar üzerinden sağlanan hafıza ve aidiyet, modern şehir toplumunda sinema mekânları üzerinden yeni ve farklı bir kolektiviteye kapı açtı. Sinema modernizasyon sürecine sosyo-politik müdahalelerle angaje olan toplumlarda modernleştirici bir vasıta olarak yerini aldı. Sinema-şehir ilişkisini bu yüzden basitçe sanatsal bir boyutun veya unsur sahnedeki topluluğa transferi olarak görmemek gerekir. Zira sinema bazen bir dünya görüşünün kent anlayışını bir ütopya olarak görsel bir boyuta taşıırken, bazen de karmaşıklaşmış ve mekanikleşmiş distopik bir kent tasavvurunu gözler önüne sermektedir.

Çarpıcı bir şekilde canlanan geçmiş veya geleceğe ait tasavvurlar, zaman ve mekân algılarımızı altüst etmekte, senaryo hafızayı biçimlendirmektedir.

Sinema ile şehir arasındaki etki-leşimin boyutları, kişisel, sosyal ve kültürel alanlardan, mekânsal, çevresel ve finansal düzeylere uzanmaktadır. Başlangıçtaki estetik ve sanat bağlamını sürdürmekle beraber, sinema bugün siyasi, ticari, endüstriyel ve küresel hesapların da içine dâhil olduğu bir piyasa olgusudur. Bu anlamda kentin değişen yeni yüzleri, sosyal ve kültürel aidiyetlerin farklılaşan yeni görünüm-leri, sinemanın müşteri ve muhteva eksenlerini de dönüştürmektedir. Bir başka deyişle kent kültürünü tanımlayan sinema zamanla o kültürü de belirleyen bir mekanizma konumuna geçebilmektedir.

Bugün sinema ve kent ilişkisi bakımından geldiğimiz noktada dikkat çekici biçimde bazı kentlerin adeta rutin sinema ödülleriyle özdeşleştiğini görüyoruz. Öte yandan yerleşik sinema kültürünün yanı sıra geleneksel ve görsel imkânlarıyla öne çıkan bazı “film veya sinema şehirleri” de yeni bir tanımlama olarak öne çıkmaktadır. Bütün bunların dışında neoliberal kültürle uyumlu eğlence endüstrisinin giderek evrenselleştiği zamanımızda artık şehir ve sinema arasındaki tarihsel, kültürel ve organik bağlar da zayıflamaktadır.

Artık gelişen teknolojinin desteğiyle sadece boş zamanları ve eğlence kültürünü değil, bir bütün olarak hayatı ve ilişkileri biçimlendiren sinema, küresel kente ve yeni ilişkiler düzenine entegre bir dilin ve yaşamın kodlarını da üretmektedir.

Sinema bugün sanatsal kaygılar ya da arayışların anlamını, neoliberal dünyanın piyasa ekonomisi ve onun evrensel değerleri ışığında yeniden yorumlayan tasvirlerin karargâhı haline gelmektedir.

Şehirlerin giderek benzeştirici mekanik, bürokratik uyum çevrelerine

dönüştüğü yeni zamanlarda sinema, bu evrimin izlerine tanıklık etmek için yine de sahneye çağrılan en önemli tanık olacaktır. Kim bilir, belki de insani duyarlılığın ve ahlaki çağrılarının eşliğinde filizlenen bir erdemli toplum umudu da bu sahnede yerini alacaktır. ◀

KAYNAKLAR

- Diken, Bülent-Carsten B. Laustsen (2011). *Filmlerle Sosyoloji*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Dorsay, Atilla (1989). *Yönetmenler, Filmler, Ülkeler-1*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Favaro, Aslı (2017). “Distopik Filmlerde Teknolojik Evrenler”, *Doğu Batı Dergisi*, S. 80, ss. 199-221.
- İmançer, Dilek (2008). “Türk Sinemasında İslamın Temsili: “Takva”, Der. Seyide Parsa, *Film Çözümlemeleri İçinde*, Multilingual, İstanbul. (37-66).
- Öztürk, Mehmet (2007). *Sine-Masal Kentler, Modernitenin İki “Kahraman”ı Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*, Donkişot Yayınları, İstanbul.
- Yakın, Orhun (2017). “Bazen Ölümünden İyisi Yok: Bir Distopya Filmi Olarak Threads”, *Doğu Batı Dergisi*, S. 80, ss. 167-197.

Mimari ve Film Sanatı; Mekân Şuuru Bağlamında Bir Bakış

ENVER GÜLŞEN

“İskân etmenin temel ayırt edici özelliği [...] insan varlığının iskân etmeye ve gerçekte ölümlülerin yeryüzünde kalması anlamında iskân etmeye dayandığını düşündüğümüz anda bize kendini ifşa eder. Gelgelelim “yeryüzünde” [toprağın üzerinde] demek zaten “göğün altında” demektir. Her ikisi de “tanrısalların huzurunda durmak” anlamına gelir ve “insanların birbiriyle olmasına bağlılığı” gerektirir. Dörtlü -toprak, gök, tanrısallar ve ölümlüler- asli bir birlikle birbirine bağlıdır.”¹

“Ne isterseniz yapınız, her yaptığınız şey mutlaka inancınızın tam bir inikâsı (yansıması) olacaktır”
Hadis-i Şerif

¹ Heidegger'den aktaran Adam Sharr. Mimarlar İçin Heidegger; S. 45. Yem Yayınları, 2013

JAPON SİNEMASININ AZ BİLİNER AMA EN BÜYÜK YÖNETMENLERİNDEN birisi olan Hiroshi Teshigahara'nın büyük Gaudi'nin eserlerini temaşa ve tefekkür etme amaçlı *Antonio Gaudi* (1984) filminde yapılarına göz gezdirelim: Teshigahara, Gaudi'nin eserlerini ve özellikle de muhteşem *La Sagrada Familia*'yı belgesel bir edayla aktarmak yerine başka bir şey deniyor. Gaudi'nin eserlerinin, kendi ruhunda yankılandığı şeydir, yönetmenin asıl peşinde koştuğu. Bu yüzden eserler bazen tedirgin edici bir cehennem hararetine, bazen de teskin edici bir cennet kokusuna bürünürler filmde. Gaudi'nin mekânı düzenleme şekli, Teshigahara'nın filminde bir adım öteye geçerek bir üst aşamaya gelir. Filmde aktarılan şey mekânın teknik detayları değil tecrübe edilme biçimidir bir anlamda. Bu da, Heidegger'in, iskân etmekle inşa etmek arasında kurduğu bağın, film tecrübesi aracılığıyla ifşa edilmesi demektir. Mesela *La Sagrada*'nın, toprağa kurulmuş ama göğün altında “olma” ve “tanrısallığın huzurunda ölümlü olmanın” şuuruna sahip olmak için inşa edildiğini düşünürsek; yani ölümlü olanların birlikteliğini ölümsüz olanın huzurunda kurmanın

bir biçimi olduğunu idrak edersek, Teshigahara, bu idrak hâlinin bir tecrübe hâline getirilmesiyle ilgilenir görünür.

Film mekânı ile mimari mekân arasındaki bağ, film mekânının, mimari mekânın “bulunuşuna” birkaç katman

daha ekleme kapasitesinde aranmalı büyük oranda. Film, mimari mekânı ya da daha genel anlamda mekânı, bulunduğu fiziki konumdan üste taşıyarak bir ucunu açar: Mimari mekânın fiziki anlamda sınırlılığını metaforik yönelimlerle “gizlemesine”, film mekânı, mekânın bir ucunu sonsuza dayamakla karşılık verir. Mimari mekânın metaforik olarak yaptığı şeyi, film mekânı, potansiyel olarak ve “gerçeklik içinde” inşa eder.

Turgut Cansever bir yerde “Ben, etraftan dönemediğim şeye sanat demem!” gibi bir cümle kullanmıştı mimarının sanatların en büyüğü olduğunu destekleme anlamında... Cansever'in film sanatına pek de olumlu bakmadığını biliyoruz. Bu durum, büyük oranda mimari mekân ile sinematografik mekân arasında bir uyumsuzluk olduğunu düşünmesinden olabilir. Ancak, film sanatının imkânlarının ortaya koyduğu şey, Cansever'in düşündüğünün aksi emareler veriyor bana kalırsa.



METAFOR OLARAK MEKÂN?

Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (2017) filminde, Peygamber Efendimiz'in (s.a.v.) bir uygulamasından ilhamla yaptığı şeyi hatırlayalım: Efendimiz (s.a.v.), çölde bir yere gittiğinde, namaz kılınacak / yaşanacak, güvenli iskân edilmiş bir yer görmediğinde, kumun üstüne bir daire çizer ve o dairenin içinin “temizliğini” ve “güvenilirliğini” “inşa” ederdi. Kaplanoğlu, *Buğday*'da benzer bir şey yapıyor. Cemil, bir yerde konaklamaları gerektiğinde ilk olarak kalacakları yerin etrafına bir daire çiziyor ve içine ayakbıyıklarla girilmeyen “temiz” ve güvenli bir mekân inşa ediyor.

Kojin Karatani'nin “metafor olarak mimari”¹ derken kast ettiği başka bir şey de olsa, inşa etmenin “varolmakla” ya da Nietzsche'den ilhamla “inşa etme iradesiyle (will to architecture)” ilgili olduğunu düşünmesi önemli bir çıkış noktası sunabilir bizlere. *Buğday*'da sözünü ettiğimiz olayda gördüğümüz şey bir anlamda inşa etme iradesidir, doğru; ama bu iradede, Heidegger'in dörtlüsünün (o dörtlüyü birazdan kendi «dilimize» tercüme etmemiz gerekecek) izlerini bulmak daha önemli. Cemil, gittiği yerlerde “temiz” ve güvenli bir yer bulamadığında, aynı Efendimiz'in (s. a. v) yaptığı gibi, daire çizerek içerisini “inşa ediyor” bir anlamda. Bu inşa edilen şey, bir şuurun, “yeryüzünde ama Allah'ın huzurunda olma hâlinin” bir dışavurumu. Göğün altında olmak, Allah'ın huzurunda olmak, “nereye bakarsak bakalım O'nun 'yüzünü' görmek” demektir bizler için. Mekânın “inşa edilmesi” huzurda olmanın şuuruna sahip olduğu iradesinin ikrarı anlamına gelir böylece.

Buğday'ı “kazımaya” devam edelim biraz daha... Film hakkında en sık yapılan eleştirilerden birisini düşünelim: Filmin ultra-teknolojik ilk yarısıyla, ölü topraklara geçildiği ikinci yarısı arasın-



daki teknoloji ve mekân “karşıtlığının” anlamını kazıyalım. Ultra-teknolojik şehir, üstü görünmez bir kubbeye ve enerji duvarlarıyla kapalı bir “tanımlanmış mekân”dır. “Göğün altında” değildir yani... “Tanımlanmış” mekân, “Tanrısallığın huzurunda” olmak değil, o teknik dünyayı inşa etmiş olanların huzurunda olmak demektir büyük oranda. Bir Big Brother dünyası... İkinci bölümde, arazi yapısının da verdiği görüntüyle, adeta sonsuz ve tanımlanmamış, en azından ucu bir yanından açık başka bir mekâna gireriz. Ölüdür bu mekân, ama aynı zamanda “Tanrı huzurunda olmanın” ve göğün altında olmanın sonsuzluk arzusunu çağırın diri bir yönü de vardır. Şehrin mekânı bütün katmanlarından soyulup tek bir “bilimsel kata” sıkıştırılmıştır; ama Cemil ile Erol'un yolculuğuna eşlik eden mekân çok katmanlılığa sahiptir. Mekânın katmanları yolculuğun aşamalarıyla birlikte açılacaktır. Filmin ilk yarısıyla ikinci yarısı arasında görülen mekân ve teknolojik farklılık, yolculuğun bizi kendisine yönelik bir seçimin mekân olarak dışavurumudur büyük oranda. Metafor olarak mekâna gireriz filmin ikinci yarısında; tüm metaforlarından soyularak tek kaba anlamına sıkıştırılmış ilk bölümün mekânına

zıt olarak... Filmin temel meselesinin, dünyayı giderek daha kötü bir yer hâline getiren “hikmeti bünyesinden atmış modern bilimin” karşısına, kadim olan ve bilgiyi parçalamayan başka bir anlayışın getirilmesi olduğunu düşünürsek, bu mekân seçimlerinin adeta elzem olduğunu öngörmek çok zor değildir. Şehrin mekânı, “temsil olarak düşünme”yi şiar edinmiş bilimciliğin; ölü toprakların mekânı ise “tecelli olarak hayat”ı önemseyen kadim bilgeliğin “metaforuna” dönüşür böylece.

Yazının başında andığımız Teshigahara'nın, muhteşem filmi *Kumlardaki Kadın / Woman in the Dunes* (1964), “metafor olarak mekân”ın film tarihindeki en önemli dışavurumlarından birisidir. Kum tepeleri, hem gizleyen, hem hapseden, hem de özgürleştiren işlev görür kadın için. Oraya düşüp hapsolan böcekbilimci için, öncelikle aşılması gereken bir engeldir o devasa kum tepeleri. Sonra alışkanlığa, en sonra da Heidegger'in iskân etmek tabirini kullandığı “iskân ettiği” yere dönüşür.

Filmde hapsolmaktan iskân etmeye kadar tüm aşamalarını görürüz mekân ile insan ilişkisinin. Böylece mekân, insanın özgürlük macerasında, hapsediği, kurtulmak istediği, ama genellikle daha sonra alışkanlık hâline

geldiği için kanıksadığı her şeyin metaforuna dönüşür. “Kum kürümek için mi yaşıyoruz; yaşamak için mi kum kürüyoruz!” sorusu, bütün hayatımızı içine alan bir soruya dönüşür.

Film sanatının, mekânı “fiziksel durumundan” metaforik ve daha da giderek manevi konuma taşıma potansiyelinin en önemli örneklerinden olan *Kumlardaki Kadın*, “inşa” ve “iskân” ilişkisinin modern çağlarda iğdiş edilmesine yönelik bir eleştirinin de dışavurumu sayılabilir. “Bu dünyada olmak” huzurda olmak demekti, insanlık tarihinin modern döneme gelinceye kadarki çağlarında. Ancak bu durum, Rönesans ile birlikte keskin bir dönüşüme uğradı. İnsan Allah'ın ya da Heidegger'in tabiriyle “tanrısallığın” huzurunda değil, tüm ilkelerini kendisinin belirlediği bir sistemin huzurunda oldu. Hatta “huzura alan”a dönüşmesi çok da uzun sürmeyecekti.

Hümanist mimarının, Rönesans ile birlikte başlayan² yönelimindeki

2 Turgut Cansever, bu meselenin Batı mimarisinin (Hristiyan Bizans ve Roma'dan kökleri Antik Yunan'a) temel özelliği olduğunu vurgular. Bu meselede Cansever'e genel olarak katılmakla birlikte katılmadığımız kimi yönlerin de olduğunu söyleyerek alıntıyı aktaralım: “Antik Hellenistik kültürünün temelleri üzerinde gelişen Hristiyan ve Bizans mimarisinde sonsuz-sınırsız genel mekan geç Roma yapılarında olduğu gibi kapatılmış, sınırlandırılmışken, Bizans'ta parıldayan yaldızlı mozaik sathların gayri maddi ifadeleri ile sonsuzlaştırılmış aynı sınırsızlık ifadesi Gotik katedralde taşın bin bir profil, ışık-gölge etkisi ile gayri maddileştirilmesi sureti ile sağlanmıştır. Benzer şekilde Rönesans'a karşı Hristiyan inançların yeniden canlandığı 17. ve 18. asır kültürlerinde, Barok mimaride yapıyı oluşturan maddi unsurların duvar, tonoz, kemer ve kubbelerin üzerlerine ilave edilen süsler ile maddi varlıkları ve asli özellikleri gizlenirken, sınırsız genel mekânın kopartılarak sınırlandırılmış mekân parçasının da sınırları yok edilmekte, mekânın sınırsızlığı insanın yarattığı ile bozulduktan sonra, bu sefer yapıyı vücuda getiren maddi varlık gizlenerek sınırsızlığın bir imaj olarak tekrar tesis edilmesine çalışılmaktadır.

“matematik ve estetik kusursuzluk” sevdasının temel sebebi budur. Kusurlu ve tevazu sahibi olanın karşısına, Rönesans ve sonrasında da Barok/Rokoko mimarilerinin aşırı gösterişçi, anlamdan soyutlanmış biçimleri gelmeye başlamıştı. Huzurda olmak değil, huzuru bireyin despotizmiyle tayin etmekte artık söz konusu olan. Film sanatının ortaya çıkma sebeplerinden birisi, mekânı lâmekân'a, zamanı ebediyete bağlama kapasitelerinin birkaç yüz yıllık modern tecrübeye ortadan kalkmaya başlamasına bir reddiye ihtiyacı olmasındandır büyük oranda. Film sanatı, sınırlandırılmış fiziki mekânı sınırlandıramaz olana açma potansiyeliyle de oldukça önemli bir sanat olmayı başarır.

Dreyer'in *Ordet* (1955) filmini düşünelim: *Ordet*'te mekân fiziki olarak tek kısıtlı bir mekân gibi görüne de, Dreyer, belki de filmlerinin üzerine aksettirdiği Gotik katedral üslubuyla, mekânı kadrâjın “bir ucunun açıklığıyla” sınırsıza doğru taşımaya becerir. Filmin de, ölümlü olmakla, Ölümsüz Olan'ın bitip tükenmek bilmeyen ilişkisi üzerine olduğunu düşünürsek, Dreyer, mekânı ele alma biçimini, filmin içeriğinin bünyesine etle tırnak gibi geçirir. Bu yaklaşım, belki tam da zıddından hareket etse de 1928 yapımı *Jean D'arc*'ın

Böyle bir çelişki İslami mekân telakkisinde ve mimarisinde söz konusu değildir. Aksine var olan ve yapıyı meydana getiren maddi unsurlara da saygı gösterilir. İslam mimarisinde barınmak için meydana getirilen yerler genel sınırsız mekânın ayrılmaz parçaları, devamdırlar. Hiçbir Hristiyan Ortaçağ yapısında eyvanın açık genel mekâna bağlanması veya Osmanlı camilerinde göz seviyelerindeki pencereleer ile iç-dış bütünlüğünün kurulması gibi genel sonsuz mekânın devamlılığını koruma endişe ve iradesine rastlanmaz. Hristiyan Ortaçağ ve Barok kültürlerinden derin şekilde farklılaşan Rönesans'ta ise mekânın sınırlandırılması, bölünmesi bir sorun olarak idrak bile edilmez. Rönesans'ta mimari bu sınırları vücuda getiren maddi varlıkların güçlerinin dengelerinin tezahür alanıdır.” Turgut Cansever. Şehir ve Mimari Üzerine Düşünceler. S. 56-57. Ağaç Yayıncılık. 1992

Tutkusu / Passion of Joan of Arc filminde de vardır. Kadrâjları kaplayan yüzler, neredeyse bir yüz boyutuna sınırlandırılmış mekânlar, bir Bizans ikonasına benzer şekilde sınırsız olana geçit olmaya başlarlar. Dreyer, filmlerinin mimarisini, az önce alıntılıdığımız, Cansever'in Gotik mimari ile ilgili tespitlerine hak vereceğimiz şekilde kurar ve sonlu mekânı sonsuz mekâna, kimi estetik müdahalelerle çevirir. Ancak, bu noktada mimarideki müdahalelerle, film sanatının doğasında mevcut olan “film sanatının zati sıfatlarından” sayılabilecek “kadrâj-dışılık” özelliklerini kullanmak arasında kimi yapısal farkları göz ardı etmemek gerektiğini not etmemiz şart.

HUZURDA OLMANIN KARŞISINDA BİR ŞEHVET OLARAK MİMARİ VE MEKÂN

Mekân ve mimari şuur (suzluğ) un insanlık tarihindeki güzergâhı üzerine muhteşem bir üçleme olan Godfrey Reggio'nun *Qatsi Üçlemesi*'nin³ üçüncü filmi *Naqoyqatsi*, Bruegel'in *Babil Kulesi* resmi üzerine ağır ağır çevrinen kameranın resimdeki Babil Kulesi'nden, günümüz insanlığının sefaletine geçişi ile başlar. Zira Reggio, üç filmini de, insanlığın hırsının tabiatı ve insanlığı getirdiği yeri ifşa etmek için bir tür ağıt olarak kurar.

Reggio'nun, ağıtının merkezine Babil Kulesi'ni koyması rastlantı değildir. Zira “huzurda olmak” olarak mimariye karşılık, hırs ve şehvet mimarisinin miladıdır Babil Kulesi.⁴ Reggio'nun *Qatsi Üçlemesi*'nde, *kadim-insan*'dan

3 Üçleme'nin ilk filmi Koyaanisqatsi 1982, ikinci filmi Powaqqatsi 1988 ve üçüncü filmi Naqoyqatsi 2002 yapımıdır.

4 “Başlangıçta dünyadaki bütün insanlar aynı dili konuşur, aynı sözleri kullanırlardı. Doğuya göçerlerken Şinar bölgesinde bir ova bulup oraya yerleştiler. Birbirlerine, “Gelin, tuğla yapıp iyice pişirelim” dediler. Taş yerine tuğla, harç yerine zift kullandılar. Sonra, “Kendimize bir kent kuralım” dediler, “Göklere erişecek bir kule dikip ün salalım. Böylece yeryüzüne dağılmayız.”

1 Geniş bilgi için Kojin Karatani: *Metafor Olarak Mimari*. Metis Yayınları

modern-insan’a ve oradan da *post-in-san*’a geçişi, mekân ve mimariyi bir tür metafor olarak kullanma aracılığıyla aktarması meselemiz açısından hayati önemdedir. Kadim-insan, huzurda olmanın yoldaş olduğu mekân ve iskâna önem verir. Huzurda olmak huzuru, tabiatın denge ve dinginliğini gözetmeyi öne alır. Reggio, üç filmde de huzurda olmayı, huzurlu olmayı tabiatın dengesini bozmamak ve sonsuz mekânın sonsuzluğu içinde tevazu ile huzurda olmayı çağrıştıracak mekân ve zaman anlayışıyla kurar. Ancak modern-insan’a ve sonrasında da post-insan’a geçişte her şey değişir; huzurda olmak “huzuru bozmaya”, huzurlu olmak hızın ve hazzın tedirginliğine, insan olmaksa, bir yedek parça dükkânına dönüşmeye başlamış post-insan’a dönüşür yavaşça. Şehirler, modern Babil kuleleriyle doludur artık! Babil kulelerinin olduğu ortamda, o devasa gökdelenlerdeki iş yerlerinde, devasa sitelerdeki her biri birer kutucuk olmuş steril evlerde ve bunların sefil ayna görüntüleri olan yoksul mekânlarında insanlar aynı dili konuşsa da iletişim kalmamıştır artık! Adeta Tevrat’taki Babil Kulesi meselesi aynıyla ama başka bir yüzle yaşanmaktadır. Huzurun mekânlarıyla hazzın mekânlarının birer antolojisi gibidir *Qatsi* Üçlemesi ve bir belgeselden çok, insanlık tarihinin kısa bir temaşa ve tefekkürü anlamını taşır.

RAB insanların yaptığı kentle kuleyi görmek için aşağıya indi. “Tek her halk olup aynı dili konuşarak bunu yapmaya başladıklarına göre, düşüdüklerini gerçekleştirecek, hiçbir engel tanımayacaklar” dedi, “Gelin, aşağı inip dillerini karıştıralım ki, birbirlerini anlamasınlar.” Böylece RAB onları yeryüzüne dağıtarak kentin yapımını durdurdu. Bu nedenle kente Babil*fs* adı verildi. Çünkü RAB bütün insanların dilini orada karıştırmış ve onları yeryüzünün dört bucağına dağıtmıştı. (Not 11: 9 “Babil”: İbranice “Kargaşa” sözcüğünü çağırıştırır.) Tevrat. Tekvin 11: 1-11: 9

Babil Kulesi’nin insanın yazgısındaki yeriyile uğraşan elbette sadece Reggio olmadı. Fritz Lang’ın 1927 yapımı *Metropolis* filmi, sinemanın, modern toplum projesinin problemleri konusunda önemli araştırmalar yapmış ilk filmlerinden birisi olarak değerlendirilebilir. Filmin çeşitli toplumsal, siyasi, mitolojik, dinsel tartışmaları da beraberinde getirmesi bu açıdan bakıldığında sürpriz olmamalı. Ancak *Metropolis*’te kurulan “mimarinin” ve şehir biçiminin modern toplum kavrayışı ve şehir biçimi ile ilgisi bütün bu tartışmaların çıkış noktası olarak ele alınmalıdır.

Metropolis’te “yaratılan” şehir bir modern şehir distopyası olarak okunabilir. Şu an gerçekleşmekte olan bir distopya ya da gerçekleştirmemiş bir ütopya! Şehrin mimari açıdan oldukça farklı ve devasa gökdelenlerinde yaşayan yönetici elit kesim ve onların çocuklarıyla, şehrin toprak altında kalan derinliklerinde yaşayan ve şehrin yaşaması için fiziksel emek sarf eden işçiler ve çocukları, Bauman’ın çizdiği “yasa” temelli modern örgütlenmenin bir dışavurumu gibidir.⁵ İşçiler birer robot gibi görevlerini sorgulamaksızın ve kendilerine biçilen konum çerçevesinde iş yaparken, yöneticiler bu etik kodları yasaya çevirir ve itaat mekanizmalarını kurarlar. Modern mega-şehirlerin örgütlenmesi de bu tür bir “iş bölümü” aracılığıyla mümkün

5 “Modern Proje, sadece günahkârların değil aynı zamanda günahın da olmadığı, yalnızca yanlış seçim yapan insanların değil aynı zamanda bizzat yanlış seçim olanağının da olmadığı bir insani dünyanın mümkün olduğunu koyutluyordu. Şunu diyebiliriz: Modern proje, nihai anlamda, ahlaki müphemliğin olmadığı bir dünyayı ve bu müphemlik de ahlaki durumun doğal bir özelliği olduğu için, insani seçimleri bu seçimlerin ahlaki boyutlarından koparmayı koyutluyordu. İşte özerk ahlaki seçimin yerine etik yasayı ikame etmenin pratikte vardığı nokta budur.” Zygmunt Bauman. Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri. Ayrintı Yayınları.

hâle gelir. İş bölümü, herkesin yerini, görevini ve yetkilerini bilmesini sağlayan yasalar yoluyla mümkün olur ancak. Sorumluluk insanın ahlaki bir duruşu değil, yasaya karşı yükümlülüklerini yerine getirmesi demektir sadece. Modern şehirlerin ve toplum yapısının ayırt edici özelliği de bu iş bölümünde yatar zaten. Zira iş bölümünün içinde yer bulamayan ya da “arıza çıkartanlar” gettolara terk edilirler. *Metropolis*’te işçiler için olan gettolar, Metropolis’in öngördüğünden çok daha büyük şekilde tüm toplum katmanlarında görünür hâle geldiler. Ancak bir farkla; gettolaşma toplumun “yasaya uyan” kahir çoğunluğunda merkezci bir şekilde değil merkezkaç-merkezsiz bir şekilde tezahür etti ve artık her hane bir getto oldu post-modern toplumda.

Metropolis’in, sonunda bir uzlaşıyla çözülen sorunları, modern/ultra-modern toplum için kalıcı oldu. İnsanlık tarihi boyunca sadece bir araz olarak görülmesi gereken Babil Kulesi, İkiz Kuleler reenkarnasyonu ile şehirlerimiz her yanını kapladı. “Allah’ın huzurunda olmak”, yerini ekonominin, bilimin, teknolojinin, siyasetin, kariyerin huzurunda olmaya bıraktı ve “sonsuz mekânların” yerini, ne kadar büyük olursa olsun her kademesiyle tanımlanıp belirlenmiş bir kibrin ürünü sonlu mekânlar aldı.

Ne olursa olsun, her arıza, halı altına süpürülen hakikatin çarpılmış bir yüzüyle karşılaşmaya yazgılıdır. Modern-insanın iki dünya savaşı ile birlikte karşı karşıya kaldığı şeydi bu! Dışavurumculuğun çarpıtılmış mekânları almıştı, o çok güzel planlandığı söylenen “Aydınlanma”nın yerini. Robert Wiene, *Dr. Caligari’nin Muayenehanesi / The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) filminde yeni gelecek olan ve “mükemmellik” yerine kusurlu olanı, gösteriş yerine bozulmuş olanı imleyecek yeni bir mimarinin habercisiydi adeta. Çarpılmış mekânlar, her biri aslının birer karikatürüne dönüşmüş nesneler, korkunç



gölgeler ve gerçek dışı renkler, filmin perdesinden iki dünya savaşı arasındaki toplum ve mimari tasavvuruna taşacaktı hızla. Dışavurumculardan sürrealistlere, dadacılara kadar sanatın her alanında ve özellikle de sinemada göreceğimiz şey, modern düşüncenin kibirli ve “mükemmel” toplum ve mekân tasavvurunun akamete uğradığı ve artık böyle bir şeyin söz konusu dahi olamayacağının ifşasıydı. Rönesans’ın bir kibir olarak sunduğu o sihirli ve altın oranlar, yerini her şeyin çarpıtıldığı ve bastığımız zeminin de ayağımızdan kaydığı bir düzensizliğe bıraktı hızla.

Nesnelerin “kendilik” hâllerinin kaybolması, muhteşem Jacques Tati’nin filmlerinde bir tür modern mimari eleştirisine dönüşür. *Oyun Zamanı / Playtime* (1967) Paris’te geçer ve mekânın insanın ruhu ve “huzuru” ile ilişkisinin bir parodisine dönüşür. Müzelerde artık afilli birer çöp kutusuna dönüşmüş

Yunan sütunları, baktığımız her yerde akseden bir imge olarak gözümüze sokulan Eiffel Kulesi’nin diktası, iş mekânları ile “iskân” mekânları arasında Heidegger’i mezarında ters döndürecek ters yüz olma hâlleri, modern mimarinin ve onun da ilkesiz bir devamı olan post-modern mimarinin sinema perdesindeki tefekkürüne dönüşür.

Oyun Zamanı, muhteşem bir plan-sekans ile açılır. Bir havaalanında, gelip giden yolcuların karmaşası arka planda devamlı akarken, ön planda annesiyle bir şeyler konuşmaya çalışan orta yaşlı bir adam vardır. Ön tarafta “kalıcı” olan, geçici ve değişken olanın hegemonyasına maruz bırakılır her seferinde. Hulot (ki Tati’nin kendisi oynar) modern/ultra-modern mimari ve toplum yapısının çatlaklarını gayri-ihtiyari bir saflıkla ortaya çıkaran saf bir adamdır. Kâh bir iş merkezinde labirent yapısı içinde her hücresi diğerinden bağımsızlaşmış ve

traji-komik denecek bir yapıya bürünmüş yeni iş ortamı mimarisinin yapısını alaya alır; kâh mahremiyetin yok olduğu post-modern mimarinin camdan evleri üzerine tefekkür etmemize sebep olur.

Tümüyle dışarıdan görülebilen ev içlerine karşılık, içerisi asla görünmeyen işyerleri vardır artık. Ancak tuhaftır ki dışarıdan her şeyi görülebilen ev içlerine kimse dikkat kesilmezken, anlamsız bir şeyi izlemek için kuyruğa girebilmektedir insanlar. Filmin sonundaki restoran sahnesi, belki de burjuvazi dâhil tüm post-modern toplumun olabilecek en ağır eleştirilerinden birisidir sinema perdesinde.

Bunuel’in, *Özgürlüğün Hayaleti / Phantom of Liberty* (1974) ve de diğer filmleri modern toplumun ve ahlâk yapısının hicvini, genellikle nesnelerin görevlerini ters yüz ederek yaparken, Tati’nin mizahi hicvinde görünürde hiçbir “terslik” görünmez. Bunuel, *Yokedici Melek / Exterminating Angel* (1962) filminde, burjuvaziyi, önce parti yaptıkları kapalı bir mekândan, sonra da kiliseden çıkamaz hâle getirirken, modern / ultra -modern anlayışların, mekânın anlama bağlı işlevselliğinin içini boşaltmasından şikâyet eder adeta. Tati’de ise şikâyetten çok “açığa çıkarma yoluyla çelişkileri ifşa etme” durumu vardır. Modern toplumun her mekânı, insanın ve toplumun anlamının içini boşaltarak yerini insan ve toplumu genellikle içten içe çürüten başka yansımalarla bırakır. Restoran sahnesinde, o müthiş gösteriş ve lüksün bir katman altındaki sefaletin, yaklaşık kırk dakika boyunca sürecekt müthiş bir sahnede açığa çıkarılması, film sanatında mekân şuuru ile insanın neliği arasındaki en müthiş ilişkilerden birisi sayılabilir.

Film sanatında dinî anlamda bir derdi olmayan yönetmenlerin çoğu (Bunuel ve Tati bunlardan sayılabilir) mekân, mimari ve toplum arasındaki ilişkileri, Heidegger’in dört unsurundan ikisini kullanarak inşa ederler: toprak ve ölümlüler... Göğe bakmak ve mekânın

Tanrı'nın huzurunda olmak olarak kavranışının sinematografik tefekkürünü yapmaksa, düzden ya da tersten de olsa dini, inancı veya maneviyatı temel meselesi etmiş yönetmenlere kalacaktır.

Antonioni'yi, “dini, meselesi yapmış” yönetmenlerden saymak pek mümkün olmasa da, bütün büyük sanat eserleri gibi onunkiler de, dinle ilgili “konuşmadan konuşmayı” başarabilmiş filmler olarak sayılabilir. Antonioni'yi tümüyle mimari ve mekân yönetmeni saymak mümkün bana kalırsa. *L'Avventura / Macera* (1960) filminin sonunda, “erkek kadının birbirine kavuşamazlığını” bir mimari metafor olarak yansıtmaya becerisiyle mimari mekânla insan ilişkilerinin analogisine soyunması sonraki pek çok yönetmene ilham verecektir. *Gece / La Notte* (1961) filminde, bir parti mekânının kalabalığında birbirleriyle iletişimi unutmuş insanların ve özelde de iki âşğın, kapalı mekândan sonsuz gibi görünen bahçeye geçince birbirlerini tanımaları ve aşklarının tazelenmesi bize *Buğday*'ın en başta söylediğimiz mekân ayrımını hatırlatmalı: Temsil olarak mekân ile tecelli olarak mekânın, insan ruhuna etkilerini...

Antonioni'nin, mekânı, insan ruhunun bir tür tasvir imkânına dönüştürmesi, sinematografik anlamda filmin “gerçekliğine” zarar vermeden yapıldığı için, hem mekânı hem de filmi bir üst katmanda (yani zaman katmanında) çalışır hâle getirir. Mekânı lâmekâna açabilen her film, zamanın mekânla iç içe olduğunun görülebileceği başka bir hakikat düzlemine teslim eder kendini.

Antonioni, mekânı iletişimsizliğin bir metaforuna dönüştürmeyi amaçlayan birçok başka yönetmen için kopya edilen bir yönetmen olageldi onlarca yıldır. Ancak çoğunun mekân ile anlam arasındaki kopmaz bağı anlayamadığı düşünülmürse, Antonioni'nin kopya edilme teşebbüslerinin çoğu akamette sonuçlandı.

Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965), bana kalırsa bu başarısızlıklar-

dan birisidir. Erksan, Antonioniesk bir mekânda, “Doğulu” bir aşkın metaforunu kurmaya çalışarak en baştan yenik başlar macerasına ve film, bu yenilgiyi, defalarca tekrarlanan ve maalesef parodiye dönüşen belirli sözlerle yaslanarak telafi etmeye kalkışır; ama beceremez. Yine Lütfi Akad'ın bir filminde, iki âşğın ayrılığının / kavuşamazlığının yürüyüş sırasında ikisinin arasındaki bir kaldırımın giderek yükselerek duvar hâline

Alain Resnais'in bir başka filmi Auschwitz kampının “mimarisiyle” modern katliam pratikleri arasında kurduğu bağın filmi olan *Gece ve Sis / Night and Fog* (1956), modern “araçsal” mimarinin arızaları üzerine bir tefekküre dönüştürür film ortamını. Hannah Arendt'in “*Modernite, daha kötü, daha zalim, daha namussuz, daha acımasız insanlar üretmedi; ama zulmün, katliamların, kötülüğün, tam da bu kötü*



dönüşmesiyle “sembolize” edilmeye çalışılması başarısız bir Antonioni öykünmesi olarak sayılmalı.

Alain Resnais'in belki de tümüyle bir hafıza filmi olan *Geçen Yıl Marienbad'da / Last Year in Marienbad* (1961) filmi, hafızayı, Barok mimarinin önemli bir örneği sayılabilecek bir şato mekânı üzerinde (n) inşa eder. Rokoko süslemelerin hafızaya “konuşması” söz konusudur filmde! Mekândaki minicik ayrıntıların dahi, filmdeki aşkın “hafızasına” katkı yaptığı muhteşem bir zaman filmidir bu film. Mekânı lâmekâna açabildiği için zamanda ve hafızada o kadar güçlü işler.

olmayan bireyler tarafından yapılabildiği mekanizmayı üretti.” Anlamına gelebilecek yazı ve kitaplarının sağlamasını “katliam mimarisini” ifşa ile yapıyor Resnais. Kampta, en az yakıtla en çok insanı yakabilecek, yakılanların en az iş gücüyle atığa ulaştırılabileceği mekanizmaları üreten modern mekanizmanın, Babil Kulesi'ne yeltenen insanın kibrinin ürünü olduğunu; ama bu kibrin en çok da Rönesans sonrası “mükemmellik/kusursuzluk takıntıları” tarafından beslendiğini kabul eder miydi Resnais bilemiyorum. Ancak Resnais'in aşamasından bir sonraki aşamaya geçiş için, hayatın katmanlarının görünen,

akledilen ve duyulandan yukarıda bazı unsurlar taşıdığını kabul eden ve bu katmanları arayan yönetmenleri beklemesi gerekecekti.

MEKÂN, MİMARİ VE MAHREMİYET

Heidegger, mimari üzerine yazdığı yazılarda, mesela bir iş yerinin neden iskân edilen bir yer sayılamayacağından, ama evin iskân edilen bir mekân olduğundan bahsederken yine o dört unsurun birlikteliğini önemser. İnsan, gününün on saatini iş yerinde geçirirse dahi, orası onun iskân ettiği yer değildir. Orada “kendî” olamaz ve “huzurda bulunmanın” imkânlarına açılmaz. Demek ki, huzurda olmak, aynı zamanda belirli bir mahremiyet imkânına sahip olmak anlamına geliyor. Bu kırıldığı an, insanın “huzuru kaçıyor.”

Kurosawa'nın, *Düşler / Dreams* (1990) filminin ilk rüyasını mahremiyete ayırması rastlantı değildir. Modern düşüncenin en önemli problemi; nesnenin, tabiatın ve giderek tek tek her bir insanın “kendileri” olarak görülmekten çıkarılıp mahremiyetlerine tecavüz edilecek başka bir “tanımlanma” alanına aktarılmasına önyak olmasıdır. Kurosawa, filmin sonraki rüyalarında bir kâbus olarak tanımlanabilecek bütün o tükenmişlik hâlini ortaya çıkaran şeyin, en temelde mahremiyete yönelik saygısızlık olduğunu ima ediyor adeta. “Tilkilerin evlenme törenini” izinsiz izlediği için annesi tarafından eve alınmayan ve tilkilerden özür dilemesi ve af dilemesi gerektiği söylenen (affı kabul edilmezse kendisini öldürmek zorundadır) küçük çocuk, mahremiyet mekânlarının tabiatın var olma biçimi olduğunu acı bir tecrübeyle fark edecektir.

Tatî'nin filmlerindeki cam evler, mahremiyetin yokluğunun toplum ve insanda neleri değiştirebileceğinin metaforudur adeta. Çok yakın zamanda izlediğim (ve bana göre tam bir çöplük olan) 2018 Abdellatif Kechiche filmi

Mektoub My Love, mahremiyetin yokluğunun insanı getirdiği çukurun tasviri olarak değerlendirilebilir; ancak kendisi bizatihi çöplüğe dönen bir tasvirdir bu. Fakat yine de bu filmde dahi çok önemli bir sahne vardır: İnsanların kadınlı erkekli mahremiyet bilmedikleri rezil bir dünyanın tam ortasında, koyunlar, doğurmalarına yakın, ıssız, sesiz, kimse-nin olmadığı yerlere çekilirler. Filmdeki o sahne, filmin tüm dünyasıyla tezat oluşturan ve “huzurun” bulunduğu tek yer sayılabilecek olan sahne olarak özellikle anlamlıdır.

Demek ki mahremiyet, modern/post-modern mimarinin göz ardı ettiği bir şey olmakla birlikte, insanı insan yapan ve insanın “iskânının” en temel meselesi olarak görülebilir. Çölün ortasına çizilen bir daire de bu anlamıyla mahremiyet inşasıdır.

Aynı mimari muadilinde olduğu gibi post-modern sinemanın da büyük oranda mahremiyete yönelik saldırgan olduğunu düşünebiliriz. Haneke'nin burjuva mekânları, belki de Renoir'in *Oyunun Kuralı / Rules of the Game* (1939) filminin Haneke yansıması olarak, bir yanıyla kapalı, ama öte yanıyla mahremiyeti patlamaya hazır sefalet mekânlarıdır. *Saklı / Cache* (2005) filminde korunaklı mekânlarının iskâna dönüşemediği bir kaçağı ile karşı karşıya kalırız burjuvanın. Ölümçül Oyunlar / *Funny Games* (1997) korunaklı mekânların artık mahrem olamayacağı yeni bir dünyanın gelişini haber verir.

Bu yüzden film sanatının en büyük ustaları film mekânını mahremiyet mekânları olarak “tasarlar.” Ozu'nun muhteşem filmlerinin en ünlüsü *Tokyo Hikâyesi / Tokyo Story* (1953), bir yanıyla kaybedilen şeylere yönelik bir ağıtken, öte yanıyla film sanatına mahremiyet bakışını sunar. Ozu'nun kamerası, o minicik Japon evlerinde karakterlerine misafir muamelesi yapar. Ne onların, ne de mekânın mahremiyetine tecavüz eder. Bunun için, aynı Zen sanatında olduğu gibi, film mekânını sonsuz mekânın bir

uzantısı hâline dönüştürür. Kadrajda gördüğümüz mekân parçası, sonsuz mekânın (boşluğun; ki Tao'da kısmen de Zen'de boşluğun yeri negatif teolojinin ‘hiçbir şeye benzemeyen Tanrısı’ demektir bir anlamda) bir temsili değil tecellisidir Ozu'da. Bel hizasına yerleştirilen kamera, karakterlere, mekâna ve tabiata tevazu ile bakar. Müdahale değil, nesneyi “ne ise o şekilde” anlamak çabası söz konusudur. Japon ev ve iş yeri mimarisinin geleneksel uzantıları Ozu'nun “geçici olanda kalıcı olanı görmek” çabasında başat aktör işlevi görür. Ozu mekânları en az filmin oyuncularını kadar kıymetlidir. Ozu'nun film mimarisi, mahremiyet mimarisi olarak sonraki birçok yönetmene ilham olacaktı.

Elbette bir parantez de Bresson için açmalı... Bresson, mahremiyeti, Ozu'nun mekân algısına benzer bir algıyı belirli oranda yenilemesine ek olarak, oyuncularının “model edilmesi” aracılığıyla kurar. Oyuncular, oynamaz, karakter mahremiyetine zarar verecek bir “oyuncu atraksiyonuna” girmezler. Sadelik, mekâna ait bir şey değildir sadece, aynı zamanda filmin her unsuruna sirayet eden bir dünya algılama biçimidir Bresson'da.

Bresson mekânları, en küçük odalardan en büyük mekânlara kadar, kadrajın ve kameranın eğilimi gereği ucu açık bir anlayışla gösterilir. Hiçbir mekân kendisini bir kerede “teslim etmez” izleyiciye. İzleyicinin, mekâmı -lâmekânla ilişkisi nispetinde- kazınmasına imkân verir. *Bir Taşra Papazının Günlüğü / Diary of a Country Priest* (1961) filminde papazın çalıştığı ve iskân ettiği yer arasındaki silik geçişlilik, bu defa Heidegger'in başka bir boyuttan açıklaması gibidir. Papaz, manevi “yürüyüşünün” bir yansıması olarak, yaşadığı ve çalıştığı mekânla ilişkisini de ortaklaştırmıştır büyük oranda. İkisini de mahrem, ikisine de reddiye?

ŞEHİRLER... AYIRAN, BİRLEŞTİREN, YAKLAŞTIRAN, UZAKLAŞTIRAN ŞEHİRLER...

Bazı mekânlar, gerçek görevlerinin üstünde kimi işlevler görürler filmlerde. Heidegger'in köprülerle ilgili bir metnini hatırlayıp, Visconti ve Dostoyevski hatırlamasına girişelim. Heidegger şöyle diyor: “Köprü ırmağın üzerinde “rahatça ve güçlüce” salınır. Zaten orada olan kıyıları birbirine bağlamakla kalmaz. Kıyılar ancak köprü ırmağın üzerinden geçince ortaya çıkar. Köprü onların karşı karşıya durmasına açıkça sebebiyet verir. Yakalar köprü sayesinde birbirine karşı durmuştur. Kıyılar da karanın ilişkisiz kıyı şeritleri olarak ırmak boyunca uzanmaz. Köprü, kıyıların yanı sıra, her ikisinin de gerisinde uzanan geniş peyzaj alanını [Lifetiaudschti\ hem kır manzarası hem de teknik anlamda “peyzaj” demektir]ırmakla buluşturur. Irmak ve kıyıyı birleştirerek onları birbirine komşu yapar. Köprü toprağı peyzaj olarak ırmağın çevresinde bir araya getirir. Böylelikle çayırların arasından geçerken ırmağa eşlik edip yol gösterir. Iрмаğın yatağına dimdik oturan köprü ayakları, ırmak sularını akışına bırakan kemerleri asılı tutar. Sular sessizce ve neşeyle çağıldayabilir; göğün sağanak yağmurla veya buzları eriterek taşırdığı sular azgın dalgalar halinde ayaklara çarpabilir - köprü gökyüzündeki hava durumuna ve onun kararsız doğasına karşı hazırlıklıdır. Köprü, ırmağın üzerini örttüğü [überdeckt] yerde bile, onun akıntısını bir an için kemerli geçidin altında tutup sonra tekrar serbest bırakarak göğe taşmaktan alıkoyar. Köprü ırmağı doğal akışına bırakır ve aynı zamanda ölümlülere yol ihsan eder, böylece onlar da bir kıyıdan diğerine gidip gelebilirler. Köprüler birçok yol gösterirler [gelciten, “iştirak etmek” veya “refakat etmek”] [...] Köprü insanlara oyalanarak ya da aceleyle gidip gelirken her zaman ve daima farklı şekillerde yol gösterir, böylece onlar da diğer kıyıya ve sonunda ölümlüler olarak öte yakaya geçebilirler. Köprü kâh yüksek kâh alçak bir kemerle dar vadinin

ve ırmağın üzerinden atlar - ölümlüler ister köprünün ırmağın üzerinden atlayışını akılda tutsunlar, isterse her zaman son köprü yolundayken aslında tanrısal varlıkların dinçliği karşısına çıkmak için kendilerinde bayağı ve çürük olan her şeyi aşmaya çalıştıklarını unutsunlar. Köprü tanrısal varlıkların huzurunda öte yakaya geçen bir geçit [iiberschwingende Übergang] olarak bir araya getirir - bizler ister köprü azizi tasvirinde olduğu gibi, onların mevcudiyetini açılıca düşünüp gözle görülür biçimde şükranlarımızı sunalım, isterse bu ilahi mevcudiyeti engelleyelim hatta tümüyle bir kenara itelim.”⁶



İtalyan yönetmen Visconti'nin Dostoyevski'nin aynı başlıklı eserinden uyarladığı *Beyaz Geceler* (1957) filmi Heidegger'in köprüler hakkında yazdığı bu cümlelerin tefsiri gibidir adeta. *Beyaz Geceler* bir mekân hikâyesidir adeta. Filmin de odak noktasında yer alan, yazını kışını, yağmurunu çamurunu gördüğümüz ve “iki yakayı” her şekilde birleştirişine şahit olduğumuz köprü, mekânsal olarak bir birleştiricilik işlevi görmez sadece; aynı zamanda iki yabancıyı, iki uzak sevgiliyi, şehrin iki ayrı insan tipolojisini, sükûnetle gürültüyü, hüznüyle eğlenceyi de “bağlar”

⁶ Heidegger'den aktaran Adam Sharr. Mimarlar İçin Heidegger; S. 48-49

ve birleştirir bünyesinde. Visconti'nin bu uyarlamadaki en büyük başarısı, hikâyenin temel meselesinin neredeyse tümüyle köprü imgesiyle “temsil” edilebileceğini fark etmesi ve filmin ana aktörü olarak köprüyü seçmesidir. Köprü, daha önce fark etmediğimiz ayrıntıların, sırf köprü olmasıyla altını çizer. Bir aşk hikâyesinin hüznünün tüm taraflarının ortaya çıkması köprünün üstünde gerçekleşir filmin sonunda. Çok uzakta da olsa kız ile köprünün “aynı yakasında” olan kazanmış, öte yakada olanın öte yakada olduğu/ kaldığı vurgulanmıştır!

Köprüler her zaman iki yakayı birleştirmezler; hatta çoğu zaman bir yakanın “anlamını”, diğerini dışlayacak şekilde inşa ve ifşa ederler. Angelopoulos'un *Leyleğin Geciken Adımı / Suspended Step of the Stork* (1991) filmindeki köprü, geçilmesi yasak bir sınırdır. Bir adım atarsanız yanacağınız bir sınır. Angelopoulos'un birçok filminde, köprüler, nehirler, mekânlar birleştiren değil ayıran sınırları gösterirler. “Kendimizi evimizde hissetmek için daha kaç sınır geçmemiz gerekecek!” sitemi tüm Angelopoulos sinemasının mottosu sayılabilecek bir cümledir. Mekânın sınırlar değil sonsuzluk inşa etmesi gerektiğini düşünen bir şairin acısı...

Bazı filmlerin ana aktörüdür şehirler. Mike Leigh'in muhteşem *Çıplak / Naked* (1993) filminin ana karakteri gibi görünen Johnny'nin “kaybedenliğine” Londra sokaklarındaki kayboluşu eşlik eder çoğunlukla. Filmin sonunda, topal bir köpek gibi boş caddelerde, yaklaştıkça uzaklaşan bir yürüyüşle kaybolur Johnny... Sinema tarihinde, yersiz, yurtsuz, suçlu, dertli, uyumsuz ne kadar insan varsa şehrin sokaklarının labirentinde yitirilmişliğinin en çarpıcı aktarımlarından birisidir bu sahne. Kalabalık caddelerin, devasa binaların, lüks iş merkezlerinin “gecesinde” insanları nasıl yuttuğunun cıvılcıplak bir anlatımıdır *Çıplak*... Şehirlerin yeni organizasyonunun sadece “kazananlar” için olduğu, kaybedenlere düşeninse şehrin karanlık mahzenleri, gözden ırak sokak kenarları olduğunun Johnny gibi gururlu ama “kaybeden” bir karakter nezdinde dile gelişi...

Johnny'ye benzer bir karakterin kayboluşuna dair *Çıplak*'tan çok daha önce çekilmiş bir edebiyat uyarlaması vardır: Henning Carlsen'in 1966 yapımı *Açlık / Sult* başlıklı Knut Hamsun uyarlaması... Bu sefer şehir Oslo'nun buz gibi sokaklarıdır. Pontus, aynı Johnny gibi aşırı gururlu bir karakterdir. Açlıktan günlerce başı dönecek hâle gelmesine rağmen, gururuna leke sürdürmeye çalışan nesli tükenmiş bir tip... Pontus'un, filmin zamanında sadece birkaç günlük hikâyesi, hemen hemen tümüyle Oslo sokaklarında geçer. Ticari mekanizmasıyla, insan ilişkileriyle “organize olmuş” bu şehirde, bu organizasyonun kustukları vardır bir de... Pontus gibiler işte o atıklarındandır modern şehirlerin... Aynı Johnny gibi onun da içinde, kalbinde, zihninde fırtınalar kopar, ama şehir sokakları o fırtınaları yutar ve sadece sefaletine zemin hazırlar Pontus'un...

“Eski” şehirlerle modern şehirlerin insana dair anlayışları arasındaki farkı, sözünü ettiğimiz bu iki filmle Nacer Khemir'in Endülüs üzerine

olan bir filmini karşılaştırarak görmek mümkün: *Kayıp Güvercin Gerdanlığı / The Dove's Lost Necklace* (1991). 11. yüzyıl Endülüs'ünün o canlı, ticari, kültürel açıdan zengin şehirlerinden birinde geçer film. Yoksuluyula, zenginiyle, tüccarıyla öğrencisiyle çok canlı olan şehir, yoksul olanların da bir şekilde yer bulabildikleri bir mekanizma üretmiştir içinde. Johnny ya da Pontus gibi değildir toplumun yoksulları... Onlar da şehrin canlılığı içinde yer bulurlar, dışarı kusulmak yerine...

Şehirler, ruhlarını taşırlar göstergesi oldukları medeniyetlerin. Modern uygarlık, şehirlere kendi ruhunu, yani çatışmacı, rekabetçi, acımasız ruhunu katar ve şehirleri, uyumsuz olanın, yoksul olanın, şehrin arka sokaklarında çöplüklere mahkûm edildiği bir şekilde organize eder. Gettolaşma tam da bunun için modern şehirlerin temel karakteristiğidir. *Qatsi* Üçlemesi'nin her üç filminde de dünyanın en büyük şehirlerindeki yoksul gettolarına yönelik hüznü bakışın çok çarpıcı bir özelliği vardır. Mesela New York'ta, o devasa gökdelenlerin gösterişli ışıltısının hemen arkasındadır yoksulların yitirildiği neo-Auschwitzler... Modern düşünce ve organizasyon biçimlerinin zorunlu bir ürünü olan Auschwitz, post-modern çağlarda büyük şehirlerin “kaybedenlerine” bir başka yüzle görünür kılınır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki sinemaların, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden Fransız Yeni Dalgası'na Yeni Alman Sineması'na kadar şehirlerle uğraşmasının çok özel bir sebebi vardır. Şehirlerle insanlar birbirlerinin yazgılarını paylaşırlar ve özellikle savaş sonrası yıkıntının insan ruhuna nasıl sirayet ettiği, toplumsal ilişkileri ve yapıları nasıl darmadağın ettiğinin “tasviri” şehirlerin tasvirinden geçiyordu büyük oranda. *Roma: Açık Şehir / Open City: Roma* (1945) ve *Almanya Sıfır Yılı / Germany Year Zero* (1948) filmleriyle Rossellini, savaşın yıktığının sadece şehirler olmadığını kalbimize bir mih

gibi saplar. Berlin'in yıkıntıları içinde oyun oynayan, öte yandan ailesinin tüm yükünü taşımak mecburiyetinde kalan Edmund'un, o çocuk yaşında yaşadıkları ve filmin sonundaki “kötülüğe” eş değer intiharının mekân ve biçimi, şehirlerin ruhun ayna görüntüleri olduğunun birer kanıtı sayılmalı.

Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (1948) başlıklı filminde Roma sokakları nasıl filmin ana karakteriye, Godard gibi birçok Fransız Yeni Dalga yönetmeni için de Paris sokakları, ama daha da çok kafeleri filmlerin ana karakterlerine dönüşürler. Zira mekân, insanın ne olduğunu ve o toplumda nasıl bir işlev gördüğünü de ifşa eder mahiyettedir. Paris'te yaşananla Roma'da yaşananlar elbet farklı şeylerdir. Paris, daha çok geçmiş, savaşı unutup yeni bir dünyanın (ki genellikle nihilist bir dünyadır artık bu) kurulmasının eşliğini kafeleri, sokakları, partileriyle Yeni Dalga sinemasında inşa ederken, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde, savaşın kalıntılarıyla baş etmenin ve yoksulluğun insanın yazgısındaki silinmez yaralarını temizlemenin mekânına döner Roma sokakları. Paris sokaklarının nihilizmne karşıt şekilde, Roma sokakları biraz daha umutludurlar bütün o yoksulluğa rağmen. De Sica, bisikleti çalınan bir adamın, oğluyla Roma sokaklarını arşınlamasını, alın teriyle kazancın bir metaforuna ve umudun yankısına dönüştürür. Ancak filmin sonunda olan olur ve o umut gölgelenir.

Savaş yıkıntıları denince Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı / Ulysses' Gaze* (1995) filminden bahsetmeden olmaz. Film, Bosna savaşı sırasında Saraybosna'nın yıkıntıları arasında biter. Ancak, Angelopoulos, o yıkıntılar arasından bile bir umut bulmak için çırpınır durur. Umudu kıran şeyler her zaman pusuda olsa da, umudu taşımak, insan yüreğinin yazgısıdır Angelopoulos için...

Filmin mekân duygusuna dair muhteşem bir sahnesi vardır. Balkanlar'da yolculuk eden yönetmenin tuttuğu tak-

siye yaşlı bir kadın izin isteyerek biner. Bindığı yer Yunanistan ile Arnavutluk arasındaki sınırdır. Kadın çok uzun yıllardır görmediği kardeşini görmek için Arnavutluk'ta bir şehre gidecektir ve yönetmen arabalarına binen bu yaşlı kadını oraya kadar götürmeyi kabul eder. Taksi bir meydanda durur. Önce orta planda gösterilir araba. Kadın iner ve “burası neresi” diye sorar. Gitmek istediği şehirdir orası. Taksi kadını bırakır... Kamera yavaş yavaş geri çekilirken arka planda Kuran-ı Kerim okunmaya başlar... Kadın kocaman boş bir meydanda yapayalnızdır. Hüznün, yalnızlığın, göçmenliğin; ama daha da çok Osmanlı sonrası Balkanlar'ın durumunun bu sahneden daha güçlü bir aktarımını bilmiyorum ben. Mekân, direkt ruhun yansımaya dönüştürülür Angelopoulos kamerasında, üstelik bunu mekânı manipüle ederek değil, mekânı neyse o şekilde kullanarak başarır.

EV... NEREDE OLURSAK OLALIM ÖZE DÖNÜŞÜMÜZÜN UMUDUNUN MEKÂNİ

Dünya sinemasının gelmiş geçmiş en büyük yönetmeni Tarkovsky'ye, “eve nostaljinin yönetmeni” demek çok yanlış olmasa gerek. Çocuklukta yaşanmış evin, insanın gelecekte yaşadığı her mekâna izini bırakan, onu sarıp sarmalayan ve hayalimizde her daim özünü koruyan bir hakikati taşıdığı muhakkak. Hz. Mevlânâ'nın Mesnevi'sinin ilk beyitlerinde⁷ neyin koparıldığı yere olan özlemine benzer insanın “evine” özlemi. Ev, insanın, koparıldığı yere, düştüğü Cennet'e olan özleminin metaforuna dönüşür böylece. Tarkovsky'nin *Solaris* (1971) filminden

7 Dinle, bu ney nasıl şikâyet ediyor, ayrıntıları nasıl anlatıyor: Beni kamışlıktan kestiklerinden beri fer-yadımdan erkek, kadın... herkes ağlayıp inledi. Ayrılıktan parça parça olmuş, kalb isterim ki, iştiağ derdini açayım. Aslından uzak düşen kişi, yine vuslat zamanını arar.

Ayna / Zerkalo (1974) filmine ve son Kurban / Offrett (1986)'e kadar süren yolculuğu, ezeli ev'i bulma çabasından başka bir şey değildir.

“Bu koşullarda, evin en çok değer verilen iyi yanı nedir, diye sorulmuş olsaydı, şöyle cevaplardık: Ev, düşü barındırır, düş kuranı korur; ev, dinginlik içinde düş kurmamızı sağlar. İnsana özgü değerleri bize benimseten yalnızca düşünceler ve deneyimler değildir. Düş kurmada, insanı tüm derinlikleriyle ortaya koyan değerler vardır. Hatta düş kurmanın bir ayrıcalığı da öz değerlendirmedir. Düş kurma, kendi varlığından doğrudan yararlanır. Bu durumda, düşün yaşadığı yerler imgelemimizde yeni kurduğumuz bir düşün içinde kendiliğinden yeniden kurulur. Geçmişte oturduğumuz evler içimizde ölümsüzleşmiş olduğundan, eski evlerin anılarını düş gibi yeniden yaşarız.



Amacımız artık açıkça beliriyor: Evin, insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük birleştirici güçlerden biri olduğunu kanıtlamak. Bu birleştirmede bağlayıcı ilke, düş kurmadır. Geçmiş, bugün ve gelecek, eve farklı dinamikler kazandırır; çoğu zaman birbirinin içine giren, kimi zaman birbirine zıt düşen, kimi

zaman da birbirini uyaran dinamikler. Ev, insan yaşamında, kazanılmış şeylerin korunmasını sağlar, bunları sürekli kılar. Ev olmasaydı, insan dağılıp giderdi. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamında yaşadığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Aynı zamanda hem beden, hem ruhtur. İnsan varlığının ilk evrenidir. Üstünkörü metafiziklerin öğrettiği gibi, insan “dünyanın ortasına bırakılmadan önce”, evin beşiğine yatırılır. Kurduğumuz düşlerde evi her zaman bir büyük beşik olarak düşünürüz. Somut bir metafizik öğretisi bu olguyu, bu basit olguyu bir yana atamaz; öyle ki, bu olgu bir değerdir; düş kurmalarımızda dönüp dönüp geldiğimiz önemli bir değer. Varlık, hemen bir değer niteliği kazanır. Yaşam güzel başlar; evin kucagında kapalı, korunmuş, sıcak.”⁸

Bachelard'dan alıntılıdığımız bu cümleler, evin, salt fiziki bir mekân değil, Heidegger'in en başta bahsettiğimiz dört unsurunu mükemmel şekilde taşıyan ve düşlerimizin kozası olarak işlev gören manevi bir yönü olduğunu kabul eder mahiyette. Tarkovsky'nin evleri, “geriye dönüş özlemi” içinde olduğumuz fiziki mekânlardan çok ruhumuzu besleyen düşlerimizin yitilmeyen canlılığının temsilcisi olarak işlev görüyor. Uzayın bir köşesinden “evine” dönen *Solaris*'in Kris'inin, vatanından uzak *Nostalghia*'nın Gorçakov'unun belki de son anlarındaki “ev muhayyilesi”...

Ayna'da bütün rüyaların, anıların, umutların, tazelenme isteğinin çıktığı yer olan ev, *Kurban*'da neden yakılıyor diye düşünelim? *Kurban*'da, belki de Tarkovsky'nin son sözünün yansımaları bir imge, bir rüya olarak, eve gerek duyulmayan bir üst-aşamaya geçiş söz konusu artık. Aleksander, evini yakarak Allah'a karşı sözünü yerine getirmiş ve artık kopup düştüğü yerden “asıl eve” geri dönüşüne çıkacak yolları açmıştır. Bir imge olarak evden, ontolojik bir hakikat olarak “anayurda” geçmiştir bu...

8 Gaston Bachelard. Mekânın Poetikası. S. 39ç Kesit Yayınları

Ev, yaşanmışlığı ile rüyalarımızı, muhayyilemizi besler. W. J. Has'ın muhteşem Kum Saati Sanatoryumu / Hour Glass Sanatorium (1973) filminde, pencerelerde, kapılarda, evin odalarında ve holünde birikmiş tozlara ve o tozların arasında bir şeyler aramakta olan böceklerle yönelen kamera, evin en temel özelliğini, yani yaşanmışlığını ve tam da bu yaşanmışlıktan türeyen muhayyileye zemin hazırlama gücünü yansıtır. Film boyunca peşinde olduğumuz şey, evin tozlarında biriken hafıza ve düşlerdir.

Haneke'nin 2012 yapımı *Aşk / Amour* filmi ile son filmi *Mutlu Son / Happy End* (2017) arasındaki bağ ev aracılığıyla kurulur. Georges'in *Aşk*'ta yaşadıklarının “mutsuz sonudur” *Mutlu Son*'da yaşanan şey... Ancak Haneke'nin evi, daha önceki filmlerinde olduğu gibi bu iki filmde de “sığınılacak” bir iskân mekânı, göğün altında tanrısalın huzurunda olma hâli değildir. Ne de olsa post-modern çağların ilk zarar verdiği şeydir “ev” imgesi. Evler artık, sığınılacak, ömür boyu düşlerimizin besleyicisi olarak işlev görecektir yerler değildir. Her ne kadar *Aşk*, yine de öyle bir sığınma hâline özlemin emarelerini taşıyorsa da, çağımızın kötülüğü bu evi de vurur sonunda... Georges'in *Aşk*'ın sonunda aşk ile yaptığı şey, sonuçları itibariyle aşka değil, evin tükenişine hizmet eder *Mutlu Son*'da... Evler artık tekinsiz yerlerdir! Tarkovsky'nin *Ayna*'sında, rüzgârın dalgalandırdığı perdelerin ruhumuzu bir rüya güzelliğinde serinlettiği o evler, içinde türlü entrikaların döndüğü, kimsenin kimseden emin olamadığı başka bir şeye dönüşmüştür. Haneke, aynı zamanda Batı “evindeki” bu büyük dönüşümün de ressamı olarak Batı'nın vicdanı olarak addedilmeyi hak eden büyük bir şairdir gerçekten de...

Sokurov'un *Ana ve Oğul / Mother and Son* (1997) ile *Baba ve Oğul / Father and Son* (2003) filmlerindeki evler için Tarkovsky ile Haneke arasında bir yerlerde duruyorlar demek mümkün.



Sokurov, zira Batı etkisine girmiş yeni Rus toplumunun bir ressamıdır *Baba ve Oğul* filminde. Ev, özellikle diğer evlerle birleşen çatıları ve zaman zaman baş döndürücü şekilde sunulan uçurumlarıyla baba ile oğlunun arasındaki ilişkinin gitgellerine metafor olur. *Ana ve Oğul* ise bir yanıyla Tarkovsky'ye yaslanır. Ev, muhteşem güzellikte görünse de içinde hep bir şeyler patlayacakmış hissi veren tabiat, annesine duyduğu merhamet, şefkat ve koruma hissiyle terk etme hissi arasında kalmış bir genç nezdinde tüm bir Rus toplumunun tasviridir adeta. Rusya da aynı Türkiye gibi, merhametin, şefkatin “ev imgesi” ile, çekip gitmenin, terk etmenin Batılı “özgürlük” anlayışları arasında sıkışmanın bedelini öder. *Ana ve Oğul* da *Baba ve Oğul* da Sokurov'un bu arada kalma hâlini en güzel yansıttığı filmlerinden sayılabilir.

Ve Parajanov'un Sembolik Mekânları... Sergei Parajanov, *Sayat Nova* (1969), *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri / Shadows of Our Forgotten Ancestors* (1964) ve *Suram Kalesi Destanı / Legend of Suram Fortress* (1985) filmlerinde mekânı tümüyle sembolik bir şeye dönüştürür. Filmlerine “yakıştırdığı” minyatür biçimi, onun mekânların-

daki “gerçeküstü” görünen yerleri, filmin maneviyatına eklemlemekte bir sıkıntı oluşturmaz. Mekân, aynı minyatürlerde olduğu gibi, en fazla “tanımlanmış” görüldüğü zamanlarda dahi tanımlanmamış, biçimlenmemiş olanın, yani lâmekânın sınırlarına taşar. Mekânın sonsuzluğunun film perdesindeki en yetkin aktarımlarından denebilir Parajanov filmleri için.

SONUÇ

Mimari ve film sanatı arasında, mekânı, sadece “doldurulması”, “etrafında dönülmesi” ve fiziki işleve kavuşturulması gereken bir şey olarak görmeye başladığımız sürece, ilişki, hem elzem hem de doğaldır. Zira film sanatı, zaman sanatı olmakla birlikte, zamanı mekânda/ mekânla “akıtması” anlamında (ki bu anlamda da müziğin zamansallığından ayrılır film sanatı) da mekânın ruhuna, en derin katmanlarına kadar sirayet etme potansiyeli taşır. Mekânı, bir düş, bir hayal katı olarak işleyip mekânın ontolojik statüsünü yükseltme imkânlarını bünyesinde barındırır.

Mimarinin, işlevselliği de aşan, metaforlaştıran, sembolleştiren ve medeniyetin “yüzü” ve “ruhuna” dönüşen potansiyelleri, film sanatında sadece temsil edilmekle kalmaz, aynı zamanda yeni bir yüz de kazanır. Son tahlilde film sanatı, mekânı sonsuza açma potansiyeliyle mekân-lâmekan ilişkisini doğal olarak bünyesinde barındırır.◀

Semih Kaplanoğlu ile Varlık/Zaman/Mekân Ekseninde Sinemanın Hakikati ve Görsel Düşünme Üzerine

SÖYLEŞİ: DURSUN ÇİÇEK | ENVER GÜLŞEN
Fotoğraflar: Dursun Çiçek

SEMİH KAPLANOĞLU ÜZERİNE

Yumurta’yı ilk izlediğimde “şiir” okudum sanki demiştim. Uzun ve derin bir şiir okudum. Şiiri insanın kalbi ve düşünsel anlamda çıkabileceği en üst makam olarak kabul ettiğim için izlediğim filmi “şiir”e, yönetmenini şaire benzetmem benim için önemliydi. Çünkü sinema şiirin suret ve temsil haliydi. Nitekim filmin kahramanı Yusuf’un şair olması tesadüf olamazdı. *Yumurta* benim için her şeyden önce ve öte Semih Kaplanoğlu’nun şiiriydi.

Yine bir gün rahmetli Akif Emre ile (o ana kadar henüz kendisiyle yüz yüze tanışmadığımız) Semih Kaplanoğlu’nu konuşuyorduk. “Kim bu adam ve ne yapıyor?” dediğimde Akif Abi, “‘İz’lerin peşinde ve ‘Göstergeler’in derdinde bir adam. Sinema dili ile izlerimize ve göstergelerimize dikkat çekiyor” dedi. Ve ardından “derdi olan bir adam” dedi o anlamlı gülüşüyle ve filmlerinden edindiğim izlenimim ve hissim daha da anlamlı hale geldi. Nitekim bir ‘İz’in ve ‘Gösterge’nin peşinde, derdinde olan insan taşıyabilirdi hakikatin kaygısını ancak. Nitekim Enver Gülşen de sinemanın hakikatinden, hakikatin sinemasına yaptığı yolu o anlam ve dertle temellendirmiyor muydu?

Semih Kaplanoğlu görünenin izinde görünmeyenin derdindeydi. İmajlar, gösteriler, görüntüler, simülasyonlar çağında “görüntü” üretmiyor, aksine yapay suretlere inat “görünen”in ötesine işaret ediyordu. Tecelli ve tezahür bağlamında varlığa dikkat çekiyordu. Varlık ve var olan ne sorusunu sorduruyordu filmine dâhil olanlara. Modern zaman ve mekân anlayışına inat tabiattaki bütünlüğü bir şair derinliği ve duyarlılığında suretle, temsille şiirsel olarak ifade ediyordu. Bu yanıyla *Yumurta* kalpten ayrılan aklın, Can’dan ayrılan tenin, Ruh’tan ayrılan suretin yeniden birleşmek için başlattığı bir yolculuktu. Semih Kaplanoğlu izlenecek değil içine girilecek filmler yapıyordu. “Seyr” edilecek diyebiliriz aslında. Çünkü hem içinize hem dışınıza yaptığınız yolculuklarda hep kendinizi ve hakikatinizi buluyorsunuz filmlerin sonunda. Semih Kaplanoğlu için sinema, hakikatin görünen vasıtasıyla sanatçıya açılımlarının bir bütünlük çerçevesinde anlaşılması ve anlatılmasıydı.

Şiir aslında kavramlardan (kavramlarla da olsa) kurtulma çabasıdır. Kavramlar anlama vasıtasıdır sadece. Kavramlar şiirde şiirleştikçe sembolleşir. Dolayısıyla Semih’in filmleri imkânlar nispetinde kavramlardan kurtulmaya çalışan,



imgeleri de aşırıp anlama işaret eden hikmet boyutunda, tefekkür ve düşünceyi esas alan ve izleyeni de bir “seyr” sürecinde içine alan “sessizliğin, hızsızlığın dili”dir. Onun filmlerinin belki de ana vurgusu “geçen zaman” değil, “ebedi o an”dır. Sükûn ve sükûnet kavramları onun filmlerinde anlam bulur. Nitekim yavaşlık ve aceleci olmamak, hızın ve sesin aksine öne çıkan ana unsurlardır. *Yumurta*’da Yusuf’un gökyüzüne bakarak bir anlamda sükûn bulması, sonsuzu görmesi ve anlamasını, bütünü fark edebilmesini temsil eder.

Belki de bunun içindir ki filmlerinde zaman ve mekân gibi tabiat da Can’dır, canlıdır. Sesiyle, ahengiyle, rüzgârıyla, su sesiyle, yağmuru ve ağaçları ile güneşi ve gölgesi ile anlamdır. Canlıdır çünkü ruhu vardır. Duyduklarımız ve gördüklerimiz bu ruhun tezahürleridir. Zaman bildik zaman değildir, mekân bildik mekân değildir. Daha *Yumurta*’nın başında yaşlı kadının servilere doğru gidişi (ve bu yolculuktaki sükûnet) zaman ile ölüm arasındaki ilişkinin en temel göstergesidir. Kaplanoğlu aslında bütün filmlerinde Batı modern sinemasının zaman ve mekân anlayışına karşı çıkar. O hayatın fitrî akışını bozanlara karşı bir tavır geliştirir. Nitekim *Yumurta*, *Süt*, *Bal* filmlerini zamansal anlamda çekim sırasına göre değil, tersinden çekim sırasına göre izlediğinizde anlamı yakalayabiliyorsunuz. Bu bile onun zaman anlayışının göstergesidir.

Batı düşüncesi ve sineması mekâna, dünyaya “Tanrı gibi” baktı. Aslında bir Tanrısallık iddiası idi bu. Rönesans sonrası modern insanın ana temayülü... Semih Kaplanoğlu ise O’nun nazarı ile baktı. Dolayısıyla burada bir benzerlik değil zıtlık söz konusudur. Birinde Tanrısallık bir iddia ve tavır, diğesinde ise O’nun kulu bağlamı...

O filmlerinin zaman dilimini, mekânlarını, yüzlerini, ana unsurlarını seçerken bir iddiayı yansıtır bize. Bir inanma biçiminin, bir anlama biçiminin ve bir düşünme biçiminin yansımasıdır bu. Filmlerinin isimleri (*Yumurta*, *Süt*, *Bal*, *Buğday*) bile rastlantı değildir. Belki de onun filmlerinin isimlerindeki imgesel boyutu, sembolik anlamı ve temsil gücünü hissetmeden, çözümlemeden izlememeli filmlerini. Tıpkı Yusuf kıssasını, Hz. Musa ile Hz. Hızır kıssasını bilmeden, hatta Kuran’ın kıssalar üzerinden Peygamberler vasıtası ile anlatmaya çalıştığı temel iddialarını anlamadan izlememeli. Bunun içindir ki o filmleri ile bir reçete sunmuyor. Birlikte ne yapılması gerektiğine dair bir çılgılık atıyor. Herkesin baktığı ve göremediği yerin ötesinde bir başka yeri gösteriyor. Terkedilmiş bir şehir, bilinmeyen bir mekân, harap olmuş bir muhayyile, unutulmuş bir dil tesadüfen dolaşmıyor, akıp gitmiyor gözlerimizin önünden. Başka bir akıl, başka bir düşünme biçimi, başka bir dünya, başka bir yaşama biçimi, başka bir anlam ve anlama biçimi mümkün diyor. Ve aslında duruyor, sessizleşiyor ve “seyr” ediyor... Yusuf ile şiir yazıyor, *Süt* ile türkü söylüyor... O filmlerinde bir dünya öneriyor. Başka türlü yaşamının imkânı vardır diyor.

Semih Kaplanoğlu terk ettiklerimize işaret ederek gelenekten hareket ediyor. Kıssalardan, menkıbelerden, rüyalardan yola çıkarak kavramsal ve rasyonel bir dil yerine mitolojik/geleneksel/temsili bir dil öneriyor. Aklın tanımlarından ve daraltmalarından, ruhun ve muhayyilenin genişliğine ve sonsuzluğuna çağırıyor. Onun için tabiatın sesi, görüntüsü, zaman ve mekân duygusu, imgeler, semboller, temsiller terkedilmiş (ilkel ve gerilik olarak kabul edilen) değerler yeniden can buluyor. Yine *Yumurta* ekseninde söyleyecek olursak Yusuf’un moderniteyi temsil eden şehirden Tire’ye (taşraya) dönmesi de terk edilen bir mekâna dönmeyi temsil eder. Tıpkı, annesine, geçmişine, çocukluğuna, geleneğine, kendine dönmelerini temsil ettiği gibi... Sonuç olarak kuyuya atılan Yusuf kuyudan çıkmalı, ağlamalı ve yağmurda ıslanmalı...◀

DURSUN ÇİÇEK

■ Sinemanın Semih Kaplanoğlu’nun anlam dünyasındaki yeri nedir?

Ben kendimi bildim bileli seyredirim. Şehirde, doğada, evde sürekli seyredirim. Şehirde mekân niye böyle, doğada bu görünenler neden böyle ve bunun arkasında ne var, odamdaki kitapları neden böyle dizmişim diye sürekli seyredirim, sorarım ve sezmeye çalışırım. Gördüklerim arasındaki düzeni ve ilişkiler manzumesini anlamaya çalışırım.

İşte bu durum benim için hayal kurmanın başlangıç noktasıdır. Böylelikle hayal vasıtası ile Yaratan’ın yaratılışındaki düzeni ve ilişkiyi hayal yoluyla anlamaya çalışırım. Sanırım filmlerimde ve yazılarımda yapmaya çalıştığım şey bunu anlamaya çalışmaktır. Bu bir şahitliktir ve bir anlamda şahadetimi müşahhas hale getiriyorum senaryolarımla ve filmlerimle. Başka bir deyişle sinema şahitliklerimi, sezgilerimi, anlamalarımı ve hayallerimi anlatma aracıdır. Anlatırken de anlama süreci bitmiyor. Dolayısıyla benim filmlerim yazılı olmayan ayetleri ve delilleri bir anlama çabası, bir okuma çabası ve bir anlatma çabasıdır. Bu yanıyla sinema, benim sinemam şahitliğimi, şahadetimi paylaşma aracıdır.

Fransız Ressam Cezanne bir dönem sürekli bir dağın (**Sainte-Victoire Dağı**) resmini yapar. Yaptığı resimlerin arkasında görüntünün ötesinde birtakım ana formlardan, hacimlerden söz eder. Yaptığı resimlerde görüntülerden öte varlığın veçhelerini gördüğünü söyler. Sanki **dağın âyan-ı sabitesinden bahsetmektedir. Aslında Cezanne görünenin ardında olanı, eşyanın, vücudun ardındaki varlığın tezahürlerini, formlarını hissetmektedir.** Ancak Cezanne gibi sanatçı bu durumu araf dediğimiz berzah dediğimiz bir bağlamda görüyor, hissediyor veya **aktarmaya çalışıyor. Böylece bir dağı defalarca pek çok noktadan ve günün, mevsimlerin değişik vakitlerinde resmederek o**

dağın, kütlenin değişmeyen özünü bize aktarmak istiyor...

Öyleyse görüntünün, görünenin ötesi var. Yani görüntü görüneni sezdirdiği zaman bir anlama sahip. İşte sinema, şiir, müzik dediğimiz şey ya da genel anlamda sanat suretin ve görüntünün ötesinde **görüneni keşfe giden bir yol. Görünendeki görünmeyeni bir anlatma biçimi.**

■ Görüntüyü görünenin tecellisi olarak algıladığımızda değişiyor her şey...

Zaten meselenin ana noktası budur. Biz varlığı bizatihi göremeyiz. Hz. Musa görmek istediğinde tecelliye bile dayanamadı (özel bir tecelliydi o) ve bayıldı. O zaman varlığın tecellileri ve tezahürleri görünenle ilgilidir. Siz bu bilinçle yine tabiatın dili olan ışığı, gölgeyi kullanarak varlığa suretler üzerinden gitmeye, varlığı görüntüler üzerinden anlamaya çalışırsınız. Hz. Musa’nın Allah’ı görmek istemesi, Allah tarafından bunun mümkün olmayacağını belirtilmesi ve dağa tecelli ile birlikte olan olaylar aslında bizim sınırlarımızı da belirliyor. Bu sınırlar işte sanatın varlık kazandığı noktadır...

■ Görüntünün tüketildiği ve egemen olduğu bir çağda sinemanın durumu nedir? Görüntünün bütün gerçekliğin üstünü örttüğü, hatta yerini aldığı çağımızda sinema ne anlama geliyor?

Göz, sakınılacak bir uzuv... Gözü korumamız gerekiyor. Gözü korursak neye bakacağımızı ve neyi göreceğimizi biliriz. Görüntü tüketiminden uzak duramazsak zaten göremeyiz. Göz şahittir. Öyleyse ayrımlar yapmak zorundayız. Göz ruhumuz ve iç dünyamızla ilgilidir daha çok. Ama bugün dış dünyamız geliyor akla göz deyince. Oysa göz dış dünyayı iç dünyaya bağlar. Asıl misyonu budur. Görmemiz için de iyi bir birikime sahip olmamız gerekiyor. Rüyalarımız, içinde bulunduğumuz dünya ve ürettiğimiz görüntüler... Bu



■ Peki, sinema bütünü anlatabilir mi diye sorsam?

Sinema bütünü anlatamaz çünkü bütünü kuşatamaz. Anlatacağını belirli ve sınırlı bir görüntü ile anlatır. Ancak belirli olanı bütünden koparmadan anlatırsa o zaman bütüne bir iz ve gösterge olur. Mesela görüntü ile görünen arasındaki bağı sunabilmeli, anlatabilmeli. Sinema ilişkiler kurmaktır. Bu yanıyla bir fark edıştır. Tefekkürdür çünkü tefekkür ilişkiler kurmaktır.

■ O zaman Semih Kaplanoğlu filmlerine şiirsel sinema veya sanatsal sinema diyebilir miyiz? Başka bir deyişle Semih Kaplanoğlu, filmleriyle bir şiir mi yazmaktadır, şair midir? Elbette ki buradaki şiiri tasavvufi anlamda kullanıyorum.

Surette, görüntüde, sahnede, ışıktaki aradığımız aslında bir anlam, hakikat ve sır. Sahnenin ve görüntünün sırrını yansıtabilmek için de ister şiirsel anlamda isterse sanatsal anlamda olsun varlığın tecellilerini anlamamız gerekiyor. Bunun için de sezgisel, şiirsel bir

üçünün dengesidir önemli olan. Yapay görüntü yerine görünen üzerinde yoğunlaşmamız gerekiyor. Çünkü görünen, görünmeyenle **bitişiktir**. Bağdır. Görüntü ise görüneni örtebilir, bertaraf edebilir. Bugünkü görüntünün genel egemenliği budur zaten.

bakış açısına, ruha, kalbe sahip olmak gerekiyor. Şiirdeki ve sinemadaki ifade biçiminin simgeselliği ve derinliği birbirine çok benzer.

- **Modernite eleştirisi mi yapıyorsunuz? Mesela *Yumurta*'da şehirden (modern hayattan) taşraya (gele-neksel hayata) gelen Yusuf'un adak ile imtihanı bu anlamda bir modernlik eleştirisi sayılabilir mi?**

Özellikle eleştireyim diye film yapmıyorum. Zaten siz modernitenin dünyaya ve insana yaptığının bilincindeyseniz, yazdığınız kitapta, ortaya koyduğunuz eserde bunu yansıtırsınız. Benim filmlerimde de dünya görüşümden, eşya ve hadiselerle bakış açımdan dolayı böyle bir yansıma elbette ki var. Mesela *Buğday*'ı bazıları bir modernite eleştirisi olarak gördü. Direkt böyledir diyemeyiz. Ama yaşanan modern sürecin ortaya çıkardığı insan, zaman, mekân ve toplumla ilgili görüşlerimi yansıtırken tabii ki eleştirelimi de yapıyorum. Ama ben daha çok eleştirelimden ziyade kendi dünya görüşümü, kendi anlam dünyamı, kendi fikrimi yansıtıyorum. Siz bunu başardığınızda zaten eleştiri de içinde mündemiçtir. *Yumurta*'daki adak ise tam da anlatmak istediğim, geliştirmek istediğim sinema dili ile ilgili. Terk ettiğimiz değerlerimiz var bizim. Orada aslında bir modernite eleştirisinden ziyade terk ettiğimiz değerlere dönmenin daha birincil ve önemli olduğunu söylüyorum.

- **Modern süreç insanı gerçekten paramparça etti...**

Çünkü bilgiyi parçalayan hayatı da parçalar. Modernite bilgiyi parçalayarak hayatı parçaladı. İnsan ne kadar birleştirmeye çabalarsa çabalarsın başaramıyor çünkü zihinsel anlamda, kültürel anlamda o da parçalanmış durumda. Akıl ile kalbi birbirinden ayırmışız. Aydınlanmacı ve modern düşünce eşyanın kendisi ile meşgul, eşyanın sahibi umurunda bile değil.



Böyle bir kaygısı da yok. *Buğday*'ın derdi bu. Dikkatleri eşyanın sahibine çekmek. Çünkü sırf eleştiri seküler bir şeydir. Sırf eleştiri kendi başına bir anlam ifade etmez. Burada Aydınlanma ile doruğuna ulaşan modern insanı da bu döneme hapsedmememiz gerekiyor. Çünkü bu bir zihniyet ve prototiptir ve insanlık tarihinin her döneminde vardır. Modernlik aslında bir zihniyet. Kuran kıssaları başta olmak üzere Hz. Musa ve Hz. Hızır kıssasını bu anlamda ele almak gerekir. Hz. Hızır ile Hz. Musa'nın buluşması, akılla kalbin buluşmasıdır. Dolayısıyla böyle bakarsak bugün son dönem modern sürecin bizde oluşturduğu travmalara da bir çözüm bulabilir, en azından ona karşı ne yapacağımızı biliriz. Nitekim vahyin gayesi bilgidaki parçalanmayı engellemektir.

- **Bu bilgi parçalanırsa Allah ile insan arasındaki bağ kopmuş olur insan açısından.**

İnsanın kendi hakikatini ararken uğradığı duraklarda bütünleşmesi ve ölümle hayatın bitmediği şuuru ile ölmeden önce ölümlüzlüğü anlama hali. Bunu anlarsa o bağ kopmaz. Çünkü insan Allah'la olan bağını koparırsa, insanla her şey arasındaki bağ kopar. Bu, eşyanın hakikatinden kopuştur... Resulullah'ın duasını hatırlayalım... “Ya Rabbi bana eşyanın hakikatini göster.”

- **Filmlerinizde, yazılarınızda, sunum-larınızda hep bir sinema dilinden söz ediyorsunuz. Kendi dilinden kendi medeniyetinden beslenen bir Türk sineması var mı?**

Bu soruya evet demek çok zor.

- **Sinema dili derken *Buğday*'daki küçük kız geldi aklıma. Sanırım kaybolmuş alfabe ve dillerle uğraşıyordu. Bu bir sinema dili oluşturma kaygısının izi mi? Yine mesela özellikle *Yumurta*'da tabiatın dilinin (rüzgârın, yağmurun, böceklerin, hayvanların, ağaçların, hatta bazı eşyaların sesinin) kavram-lara göre daha yoğun kullanılması, kavramlardan ziyade görüntünün konuşması bir sinema dili çabası veya kaygısı mıdır?**

Evet... Modern dünyanın dilinden başka bir dil bilmeyen insana bir şeyi hatırlatma kaygısı... Böyle bir dilin oluşması için de elbette kendi kültür ve geleneğinin sinemada bir anlam ve form olması gerekiyor. Bunu çok istiyorum. Divan edebiyatı geleneğimizdeki gibi... Yunus gibi, Niyâzî Mısırî gibi... İçinde yaşadığımız zaman ve mekân bizim her alanda derinleşmemize engel oluyor. İçerikle biçim ilişkisini kuramıyoruz. Bununla birlikte eşyanın, içinde yaşadığımız tabiatın hem sesini hem de fitrî görüntüsünü bilmiyoruz bunun çabası içinde değiliz... Bunu bilmek, öğrenmek istediğimizde onun dilini

de anlamaya başlayacağız, umudum budur. Tabiatın ve eşyanın dili belki de bizim kavramların dışında ve ötesinde başka bir dilin var olduğunu anlamamıza yarayacak.

- **Mesela *Yumurta*'da gökyüzü, yıldızlar, karanlık ve gece konuşuyor...**

Evet... Alışageldiğimiz konuşma biçiminden, yaşama biçiminden, kalıplardan, zorunluluklardan kurtulabiliriz. Başka bir hayat mümkün...

- **Belki bizler her birimiz bir Yusuf olarak modernitenin kuyusunda ve buradan çıkarak önce ağlayarak sonra da yağmurda ıslanarak (içsel ve dışsal temizlik/gusl) arınacağız...**

Kesinlikle...

- **Ne yapmamız gerekiyor?**

Düşünmemiz gerekiyor. Mesela Hat sanatı ile sinema arasındaki ilişkiyi anlam bakımından hiç düşünmedik. Ya da kıssalar ile menakıbnâmeleri düşünmedik. Tasavvufi anlamda rüya tabirleri sinemaya dair bir şeyler söylüyor. Bunları düşünmemiz gerekiyor... Gele-neği sinemaya yansıtmamız gerekiyor.

- **Peki, o zaman sinema görsel anlamda bir düşünme veya düşünme aracı mıdır?**

Elbette...

- **O zaman Düşünsel Sinema için sine-macılar mı düşünce adamları mı bir şey yapacak öncelikli olarak?**

Bu bir bütündür. İkisi de yapacak. Her ikisi birbirini besleyecek. Bütüncül bakış açısı olmayan düşünemez ve dolayısıyla düşünsel anlamda bir film de yapamaz. Sonuçta her bir sinemacı için düşünce dünyası filmine yansıyor. Kavramlarla düşünmeye alıştık yüzyıllardır ve zamanımıza da bu egemen. İnsanlar imgelerle düşünmeyi unuttu. Sinemanın en önemli yanı imgelerle düşündürmektir. Aslında bunu sinema dışındaki alanlara da yansıtmamız

gerekıyor ki bunun en somut örneği zaten şiirde var. Düşünmeyi kavramlarla düşünmeye indirgemek muhayyileyi sınırlar.

- **Bu belki de yüzyılımızın en temel sorunu. Düşünmeyi felsefeye indir-geme alışkanlığı veya hastalığı; kısas, menkıbe, şiir dilini ve muhayyilesini kaybetme, hayal ve rüyayı bile rasyo-nelleştirme çabalarının hâlâ bizim gibi “dindar” toplumlarda bile zirve yaptığı bir dönem yaşıyoruz. Artık tasvir bile yapamıyoruz. Temsili zaten unuttuk...**

İnsanlar artık ütopya bile üretmiyor. Çağımız açısından düşüncecek olursak sosyalizm tıkanı üretkenliğini yitirdi, çünkü sırf kapitalizm eleştirisi yetmiyor. Kapitalizm de büyük bir buhran yaşıyor. İşin tuhafı şu ki bu duruma rağmen insanlar ütopya üretmiyor. Hadi Batı toplumu üretmiyor ama bize ya da geleneğin daha baskın olduğu



toplumlara ne oluyor? Onlar da kendi geleneklerine döneceklerine tıkanan, buhran içinde kalan kapitalizme çözüm arıyorlar... Modern süreç insana geleceğini tasavvur etme gücünü bile kaybettirdi. Bizim açımızdan düşüncecek olursak oysa bizim ütopyaya ihtiyacımız yok. Bu bizim avantajımız ama kullanamıyoruz. Bir tarafta şu ana kadar hiçbir şey söyleyemeyen Batı

düşüncesi, öbür tarafta ise şu ana dair söyleyecek çok şeyi olan biz... Ancak biz de yılların alışkanlığı ile Batılı gibi düşünmeye çalıştığımız için hiçbir şey ifade edemiyoruz. Sinemada olan da bu...

- **Biz bunu nasıl devreye sokacağız?**

Akleden kalbi devreye sokarak.

- **Ama hala bugün bile Batı paradigması egemen ve nasıl düşüneceğimizi hatta dinimize, geleneğimize, geçmişimize nasıl bakacağımızı bile o belirliyor...**

Evet, hala başka dünyanın, kültürlerin kavramları ile kendimizi tanımlıyoruz. Başka bakış açıları ile görme biçimleri ile kendimize ve tarihimize bakıyoruz. Geleneğimizi ve tarihsel tecrübemizi bilmiyoruz. Hayvanları korumak için yapay et üreten bir kafadır Batı kafası. Ürettiği yapay etin insana ne yaptığı umurunda değildir. Çünkü imaj gerçeklikten daha “gerçek”tir. Dünyaya

egemen zihniyet bu. Batı düşüncesi için insan ve hayvan özde farklı değil. Bizde ise insan eşref-i mahlûkat. Bu zihniyet farkı edebiyata, sanata, felsefeye, bilime sinemaya yansıyor.

- **Semih Kaplanoğlu için şiir ve kitap ne ifade ediyor?**

Çok şey... Ortaokul yıllarında yoğun şiir okurdum. Okuduğum kitapların

içine girerdim. Kendimi o kitabın içinde hissederdim. Okuduğum kitapta ismi geçen şehirleri düşünür oralarda dolaştığımı hayal ederdim. Bir anlamda şiire, romana eşlik ederek şehirleri gezerdim. Ve aynı dönemde film izlemeye başladım. Şiir ve roman etkisini sinemada gösterdi. Ortaokul ve lise dönemi bir anlamda insanın kendini anlama ve bulma dönemidir.

■ **Sinema ve zaman meselesi veya sinema ve mekân meselesi. Özellikle sizin filmlerinizde çok belirgin bir anlam taşıyor. Biraz buraya girsek...**

Bir film zaman duygusu vermelidir. “Bir film izledim zaman nasıl geçti anlamadım” diyorsanız film film değildir. Zaman da boşa geçmiştir. Burada film nefsanîyetimizle oynamıştır. Biz ise zamanı idrakle yükümlüyük. Hayatımızın organizasyonu zaman üzerine kuruludur. Zaman algımızın mimarîdeki karşılığını düşünmemiz gerekiyor. Evlerimiz niye böyle camilerimiz niye şöyle? Kalıcı olan ne? Bugün ise kalıcı olması gerekmeyenin kalıcılığı egemen.

Filmde seyirciyle zaman üzerinden ilişki kuruyoruz. Seyircinin filmi sadece izlemesine değil içine girmesine imkândır bu. Hızlı filmler gerçekte sizi zamanın dışına atar. Filmlerim, insanı tefekküre bir davettir... Çünkü insan düşünür. Çünkü insan filmin içindedir. Hızlı film dediğimiz filmlerde ise böyle bir şeye imkân yoktur. Düşünmeye, anlamaya imkân tanımaz. Pasif izleyici olmanız istenir...

■ **Dolayısıyla mekân duygusuna da sahip olamayız...**

Elbette... Mekân duyguyu aktarmadaki en önemli unsurdur. Nitekim ben filmlerimin senaryosunu yazarken mekânları mutlaka gezerim. Bazen mekân senaryomu bile etkiler. Zaman gibi mekânı da aynı önemde algılayamazsanız film sizi içine almaz çünkü filmde zaman olmadığında mekân da yoktur. Dolayısıyla zaman, mekân,



görüntü vs. hepsinin ahengine dikkat etmek zorundayız. Filmlerimde bir mekân önerisinde bulunmuyorum. Ama var olan mekânlardan yola çıkarak modern mekân anlayışını eleştirirken fitrata uygun mekânı arıyorum. Hollywood'ın yaptığı peygamber filmlerini düşünün. Tarihseldir, arkeolojiktir, seküler bir bakış açısı söz konusudur. Yani nostalji yapar. Oysa Kuran'daki Peygamber kıssaları veya tasavvufî hikâyeler, menkıbeler temsiliyet taşır, model taşır. Bugüne hitap eder. Zamansal

kesinti yoktur. Sonsuz bir şimdiyi inşa eder. Bu zaman tasavvuru ile ilgilidir. Temsiliyet zamanı aynileştirir. Kıssalar arkeolojik malzeme değildir.

■ **Şehir ne anlam ifade ediyor Semih Kaplanoğlu için?**

Çok şey... Çok küçük yaşta, gençken özellikle Batı'da pek çok önemli şehri gördüm. İçinde dolaştım. Bir kitap okurken yanımda her zaman atlarım olurdu. Ansiklopedilerden o şehrin fotoğraflarına, geçmişine bakardım... Yukarıda da söz ettiğim gibi okuduğum kitaplardaki şehirleri muhayyileimde gezerdim. Yolculuklar yapardım şehirlere. Öyleyse şehirler de iki çeşittir. Birisi bizi kendimize yaklaştıran şehirler,

diğeri bizi bizden uzaklaştıran şehirler. Modern şehir (kent) bizi bizden, doğadan, mekândan uzaklaştırıyor. Medine değil bugünkü kentler. Ben de filmlerimde doğal olarak bu paradoksu görüntülerle yansıtmaya çalıştım. *Buğday* terkedilmiş bir şehrin görüntülerini, ıssızlığını ve yalnızlığını yansıtır. *Süt*'te geleneksel bir mahallede, geleneksel bir evde yaşayan sütçünün mekânı ile onun gerisinde gelişen, büyüyen geleceğin modern kentini görürsünüz. Bugün



dünyanın neresine giderseniz gidin, hangi şehri gezerseniz gezin tek bir şehri geziyor musunuz hissine kapılıyorsunuz. Modern hayatın ve şehir anlayışının zorunlu sonucu bu. Kapitalizm ve tüketim kültürünün zorunlu sonucu. Alternatifi ise bu insanların terk ettiği mekânlarda aramamız gerekiyor. Bugünün şehirleri gökyüzünde kurulmuyor çoğu düz ve aslında bir örnek olduklarından da mekânsız ve zamansız...

■ **Yolculuklarınız... Filmlerinizde bir yolculuk durumunda mısınız? Ben öyle hissediyorum. Yusuf Üçlemesi'nde ayrı bir yolculuk, Buğday'da daha başka bir yolculuk... Ne dersiniz?**

Yusuf Üçlemesi insanın içine doğru bir yolculuk... Bir çocuğun dünyası üzerinden dünyayı anlama ve kendine



dönme yolculuğu... Kuyudan çıkışın hikâyesi... *Buğday* ise dışa bakıyor. *Bal*'ın karşısında bir alanda...



■ **O soruyu biz de soralım hem de son soru olarak: Buğday mı Nefes mi?**

Keşke nefes diyebilsek. Buğday nefese giden araç, mertebe, imkân... Buğday derken bile Nefes demek için uğraşıyoruz. Yine burada cevaplarımızın ve seçeneklerimizin bir ikilikle, dualite ile ilgisinin olmadığı altını çizmemiz gerekiyor. Buğday mı nefes mi iki zıt unsurdan birinin tercih edilmesi ile ilgili bir soru değildir. Modern kavramsal düşünce, mantık, zıtlıklar ve bertaraf etmeler üzerine kuruludur. Oysa hayal gücünde ya da gelenekte zıtlıklar değil mertebeler, öncelikler vardır. Öyleyse bu sorunun cevabı da sorulanan imkânları ve içinde bulundukları nispetle ilgilidir. ◀

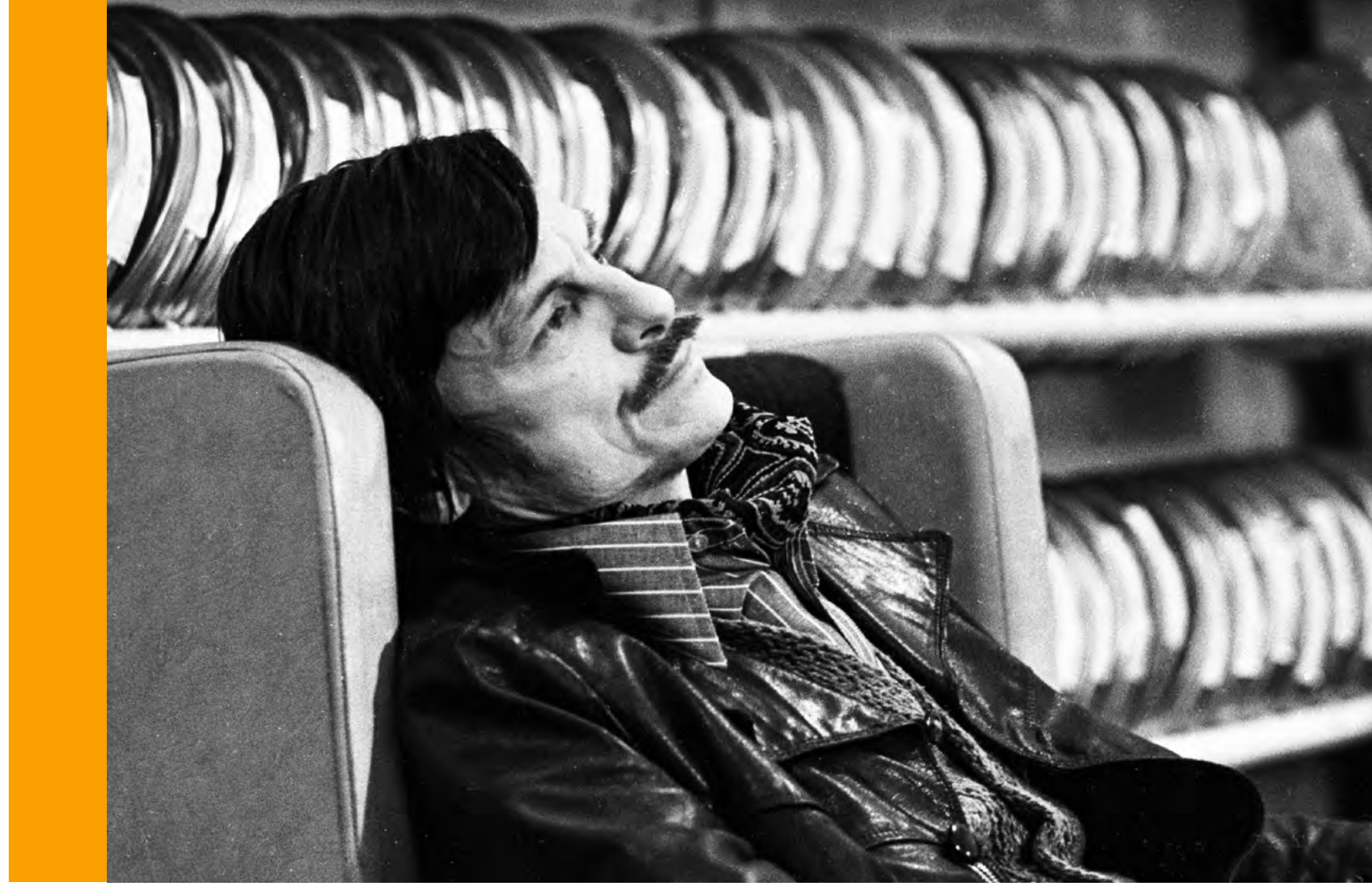
Görünenden
Görünmeyene
Bir İz Sürücü

TAR KOVSKİ

"Bir tek yolculuk mümkün yalnızca;
kendi iç dünyamıza yaptığımız
yolculuk..." [Tarkovski]

Ki

DURSUN ÇİÇEK



GEZGİN VEYA SEYYAH DEDIĞİMİZ ZAMAN, AKLİMIZA EVLİYA ÇELEBİ, İbni Battuta, Marko Polo ve benzerleri gelir. Onların eserlerini okurken, sıra dışı bir tutku ve içsel bir aşkla, yaptıkları gezilerinde tasvir ettikleri zaman ve mekânı yaşar, gezgin olamadığımıza hayıflanırız. Bir zaman dilimini veya bir mekân boyutunu onlarla gezer, onlarla dolaşır; tanımaya, anlamaya çalışırız.

Maddi veya somut yolculuk diyeceğimiz bu Gezgin ve Seyyah olma durumu, genel anlamda seyahat literatürüne de hâkimdir. Ancak gezmeyi, yolu, yolculuğu sadece zaman ve mekân boyutuna indirgemek belki de bu dünyaya geçici olarak gönderilen insanın tam olarak anlaşılmasının da nedenidir.

Bir başka boyuttan bakarsak insanın bu dünya hayatı da "zorunlu bir yolculuk"tan başka bir şey değildir.

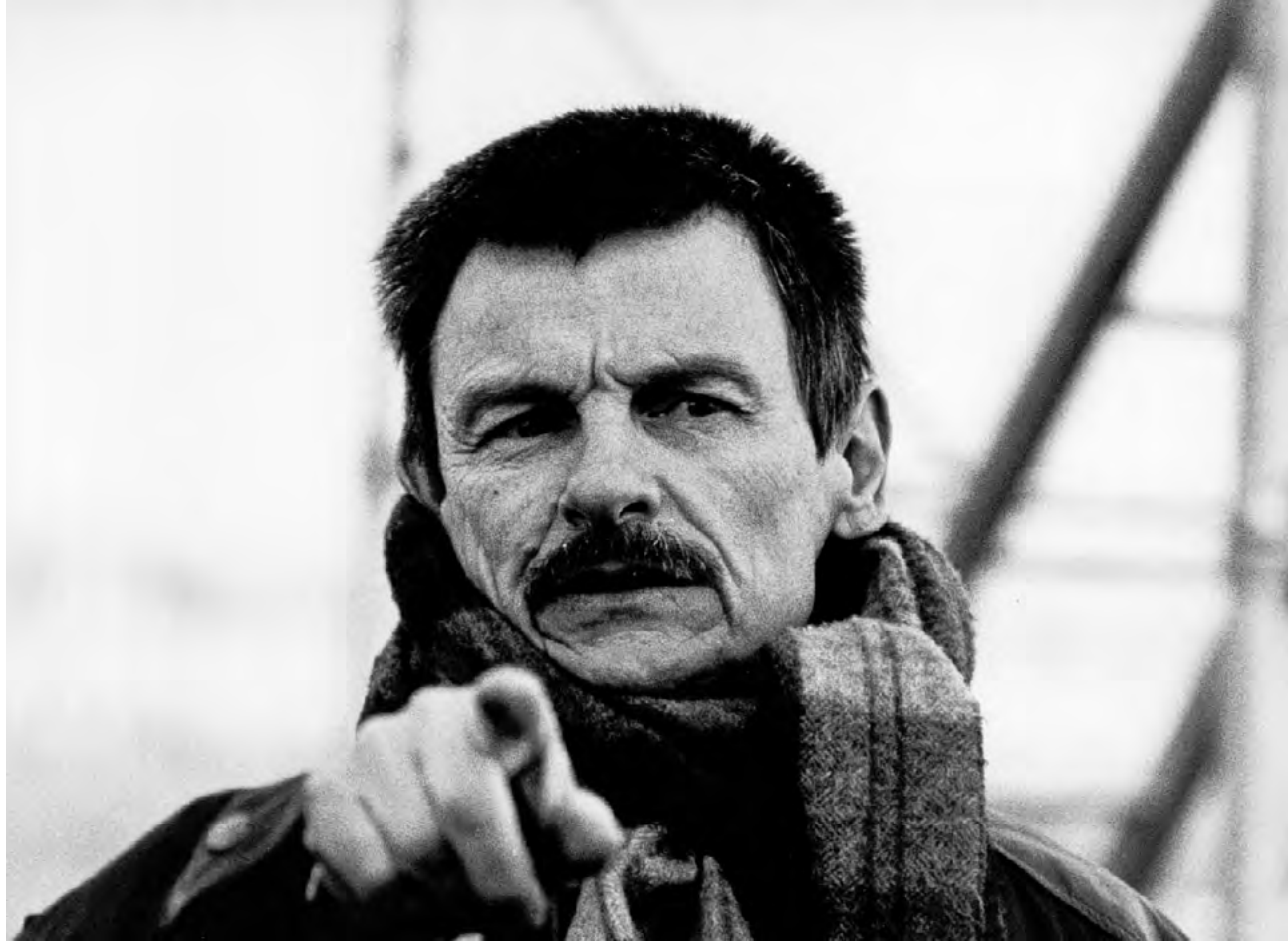
Bağımlılık insanın tek şansdır, çünkü Yaratana duyulan bu inanç, insanın yalnızca daha üstün bir varlığın eseri olduğunu söyleyen bu mütevazı farkındalık, bu inanç dünyayı kurtarma gücüne sahiptir.

İnsan bu dünyada sürekli yolda olma durumunu, yol halini yaşar. Ötelerden gelmiş ve ötelere gidecektir. Her gün ve her an bu yolculuğa, yolculara şahit olmaktadır. İçinde yaşadığı mekânın en somut hali şehirler de bu yolculuğun güzergâhları ve duraklarıdır.

Cennetten bu dünyaya gelen insan neyi kaybettiğinin farkında olarak, aramanın, bulmanın ve olmanın yolculuk halini yaşar. Kaybettiğine kavuşmanın bir bedeli vardır. O da kulluktur ve varlığının manasını idraktır. Bir başka

açıdan kulluk, insanın cennetten dünyaya, dünyadan cennete yaptığı yolculuğun diğer adıdır. Dünya kalıcı bir yurt değildir. Nitekim dünyanın kalıcı bir mesken, mekân ve yurt olmaması insanın yolculuğunun en temel delilidir. Ama cennetteki hatasının karşılığını -imtihan edilmek suretiyle - bu dünyada ödeyecektir. Bu dünyadaki ömrü yeniden cennete gitmenin yolunu açacaktır. Yolculuğu, yolda olma hali ve yapacakları ile doğrudan ilgilidir. Bunun içindir ki yaptığı şehirler, inşa ettiği yapılar kulluğuna dâhildir. Yaratana güzeldir, yarattığı güzeldir. İnsan da bu dünyada bu güzeli görür ve görünür hale getirir. Onun hiçbir eylemi sırf kendine ait olmadığı gibi bu dünyadaki varoluş amacından da bağımsız değildir.

Öyleyse yolculuğu veya gezginliği zaman ve mekân boyutuna indirge-



mememiz gerekiyor. Çünkü mana boyutunda yolculuk içinde olan insan, maddi anlamda yol alırken de ruhsal bir boyut ve hal arar. Bundan dolayı bu insanlar kimi zaman bir şiirle, kimi zaman bir türkü ile kimi zaman bir fotoğraf ile veya filmle yolculuk yaparlar. Buna ister sanatsal, ister şiirsel yolculuk deyin fark etmez. İnsan maddesinde ve manasında aynı anda kul-yolcu olma bilincini taşıyan bir anlama sahiptir.

İbni Arabi, Yunus Emre veya Mevlana seyr-ü süluk ekseninde sözünü ettiğimiz manadaki yolculuğu hakikatiyle yaşayan insanlardır. Siretten surete geldiğinin idrakiyle “mana görünmek için suret ister” düsturuyula Suretten sirete yol ararlar, iz sürerler. Dolayısıyla varlığın idrakinde olan insanlar böyle bir

Eşyanın inadına somutlaştırıldığı ve teşhir unsuru olarak tüketildiği bir dünyada, o da inadına rüyadan, hayallerden, görüntünün ötesinden söz eder. Eşya ve hadiselerin ne denli mekanik olduğunun altını çizer.

seyyah, gezgin veya yolcudurlar. Onlar mana yolcusu, ruh gezgini, hakikatin iz sürücüsüdürler. Hangi meşrepte olursa olsun hakikatin izini sürenler aynı kaygıyı taşırlar ve aynı amaçlar için yol alırlar.

Tarkovski; eserleri ekseninde söyleyecek olursak doğu-batı, mana-madde, suret-siret ekseninde böyle bir iz sürücüdür. Çünkü hakikat kaygısı vardır.

Modern dünyada surete, görüntüye mahkûm değildir. Öteleri zorlayan, ötelerin tecellisini idrak eden ve ötelerin de ötesini hissetmeye çalışan bir insandır. “Zamanın geçişini dokunarak hissedilebilir kılmaya çabalıyorum” diyen Tarkovski, sonsuzun peşinde gönlünün yolunda yürüyen bir insandır. “Hayata umutsuzluğun hâkim olduğu, insanların yabancı boyunduruğu altında ezildiği, adaletsizlik ve yoksulluktan kıvrandığı bir dönemde geleceğe umut ve inanç” derdindedir. “Dünyanın her şeyi kucaklayan uyumunu, ruhun sükûnetini ifade etmeye” çalışır.

Tarkovski tüm filmlerinde ötelere dikkat çeker. O bu dünyanın, bu anın, şu an içinde bulunduğumuz zaman ve mekânın ötelere bir geçiş, bir kapı,



bir yol olduğunu anlatmaya çalışır. Muhayyileyi zorlar. Ancak o öyle bir kapı ki mana gözü ile bakanlar bulabilir ve ancak ruh yolcuları açıp geçebilir. Kavramlarla anlamaya çalıştığımızda tıkanıyoruz. Temsillerle anlayabiliriz belki. Çünkü kavramlar bir filmin karesinin ötesine aşıp bütünü görmüyor. Oysaki bir film karesi bütünün bir parçası olması itibariyle anlamlı. Bütünü anlamadan o kareyi, parçayı anlayabilmek mümkün değil. Bunun için de modern hayat, modern düşünme biçimi hakikati anlayamaz. “Geleneğe dayanmadan, geleneği temel almadan ciddi bir şey yapılamaz.”

Tarkovski sanki bir sürgünün hikâyesini anlatır. Ona göre gezgin sürgündür bu dünyada. Ötelerden sürgün ve hakikati bulmaya sürgün. Hem vuslat anlamında, hem firak anlamında sürgün. Ancak bu sürgünlük bir ceza ile açıklanacak kadar karamsar ve kısır değil. İnsan cennetteki hatasına rağmen bu dünyaya bir güzelliğe gönderilmiştir. O bu dünyadayken de güzellik vasıtası ile cenneti hatırlar. Toprak, su, gökyüzü cennetin temsilleridir. Toprakta yaratılan insan toprağın üstünde, içindedir. Toprakta çıkan her şeyin gökyüzüne hareketlenmesi bir bakıma yücelme, yeniden cennete, hakikate gitme arzusudur. Onun için de

dünya anlamlıdır. Öyleyse dünyayı ifsad eden her şey kötüdür. Özellikle modern süreçle birlikte yolunu şaşırın insan dünyayı ifsad etmeye başlamış, havayı, suyu, gökyüzünü, toprağı bozmuştur.



Mekân da tıpkı insan gibi ruhunu kaybetmiştir. Şehirler ıssız, evler yalnızdır.

Onun filmlerinde ruhunu kaybetmiş mekân dikkatinizi çeker öncelikle. Ve sonrasında yine ruhunu kaybetmiş insanlar ve zaman karşınıza çıkar. Yolunu şaşırmış, savrulmuş, zaman,

mekân ve insan. Ruhu boşalan insan suretini kaybediyor. Siret bilinci olmayan suretini yitirdiğinin bile farkına varamıyor. Bu anlamda o düşlerine, hayallerine giden bir adam. Eşyanın inadına somutlaştırıldığı ve teşhir unsuru olarak tüketildiği bir dünyada, o da inadına rüyadan, hayallerden, görüntünün ötesinden söz eder. Eşya ve hadiselerin ne denli mekanik olduğunun altını çizer. Ev, apartman, şehir, araba, kıyafet vs. bütün boyutuyla varlık mutlaklaştırılmaz der. Ötelerin izini hisseden Tarkovski tanrısalastırılan insanın ne denli ruhsuz olduğuna dikkat çeker. Kadın erkeksileştiğinde kadın olmaktan çıktığı gibi ruhsuzlaşır, erkek efemine olmaya başladığında kimliğini kaybeder. Bu, toplum ve şehirlerimiz için de geçerlidir. Her şeyin sahteleştiği bir çağda ise neyin ne olduğu karmaşıklaşmıştır. Böyle bir ortamda gerçek bir sanat eserinin ortaya çıkarılması

mümkün değildir. “Gerçek bir sanat eseri ortaya çıkarmak için, sahte olanı bir kenara bırakmanız gerekir.”

İçinde yaşadığımız dünyanın, mekânın ve toprağın tahrip edildiğinin farkında olan Tarkovski, tahrip olan bu mekânda yaşayan insanın da ruhsuz-

laştığının altını çizer. Artık insan da içinde yaşadığı kent de hayat hakkında hiçbir bilgiye sahip değildir. Zamanın dışındadır. Çünkü böyle bir kentte insan zamanın nasıl geçtiğini hissetmez ve zamanın doğal akışını bilmez. İnsan; mekân, şehir, zaman ve doğayı/tabiatı kaybetmiştir. Bunun bilincinde olan Tarkovski hayatının bir döneminde bir köy evi olarak oraya taşınır ve hatta çocuklarının bir an önce köye gitmeyi istemelerini mutlulukla anlatır. Nitekim onun filmlerindeki mekânın yalnızlığı ve tenhâlığı aynı zamanda cennetsi bir ize de çağrışımlarla doludur. İnsanın tabiatı kurtulmaya çalışması anlamsızdır çünkü ne yaparsa yapsın insan tabiata bağlı ve bağımlı bir varlıktır. Tabiat insana her an hakikat hissini verir.

Dolayısıyla insanın yol almaktan başka çaresi yoktur. Modernite bu dünyada sabitleşme çabasıdır. İlerleyerek kalıcılığı bulmaya çalışır. Oysa insan kendisine vad edilen bu sahte cennette durduğu, karar kıldığı zaman kaybedecektir. Öyleyse durmak, yol almak durumundadır. Ama hızlanmadan, ama yarışmadan... O kaybettiği ruhunun, rüyasının, hayalinin peşinden gitmek zorundadır. Bugünün insanı için imkânsız görünenin peşindedir o. Olağan dışı, akıl dışı hale getirilenin aslında ne kadar fitrata uygun olduğunun derdindedir. O varoluşunun manasına, hakikatine doğru giden bir yolcudur ve yol alırken de bir haykırış, bir çılgıktır. Adeta “durun kalabalıklar bu cadde çıkmaz sokak” dercesine tek başına haykırır.

Rüyasını rüyasında arayan adam olan Tarkovski, bu dünyadaki her imge, her görüntü ve her suretin gördüğü rüyalarından daha “görüntüsel” olduğunu vurgulayarak, rüyaların bir

gerçekten tecelli ettiğine dikkat çeker. Bir anlamda dünya, bu dünyadaki yolcunun gördüğü mehtaptan başka bir şey değildir. Modernite zamanı ve mekânı sanallaştırdıkça, rüyaların gerçekliği çok daha iyi anlaşılmaktadır. Kavramların dışına çıkamayan dünya, şehir, zaman, mekân ve insan, zihni temsiliyetini ve dolayısıyla gerçekliğini kaybetmiştir. “Cesetleri yalnızca ayaklarımızla hissediyoruz, çünkü gözlerimiz devasa bir televizyonun ekranına kilitlenmiş...”

Tarkovski, filmlerindeki yolculuğunda bu dünyayı mutlaklaştıran insanı ruh boyutundan ve rüyasından koparıp dünyaya mahkûm eden ve yol halini anlamayan insana “yolcu” olduğunu, rüyalarının ve ruhunun izinden gitmesi gerektiğini söyler. İnsanı kendi içinde gezmeye davet eder. Çünkü insan kendini keşfedercesine bilmediği ve hissetmediği zaman asla olamayacak ve eremeyecektir. Bir bakıma kendinin ne olduğunu bilen, ne olmadığını da bilecektir.

Tarkovski’ye göre eşyayı, zamanı ve mekânı paramparça eden, varlığı parçalayan insan, eşya ve hadiselerle bütüncül bakma duygusunu ve yetisini kaybetmiştir. Mesele varlığa bir bütün olarak bakabilmektir. Bu anlamda Andrei Rublev’deki balon sahnesi onun bu vurgusunun en önemli göstergesidir. İpleri kopan balonla gökyüzüne savrulan insanın gözünden bakar dünyaya. Eşya, insan, her şey küçülmektedir. Irmak, evler, insanlar vesaire hepsi. Ona göre sanatçı “tanrısal bakandır”. Hakikatin, eşya ve hadiselerin bütünlüğünü ve birliğini görendir. Yolun ve yolculuğun bilincinde olan gezgin böyle bakar, böyle görür. Nitekim bir süre sonra hızla yere yaklaşan ve çakılan balonla birlikte, sıradan insanın, dünyayı, eşya ve hadiseleri

nasıl gördüğü ve anladığını

da gösterir. Lakin tanrısal

bakmak ile Tanrı’nın nazarı

ile bakmak aynı şey değildir. Hatta

birbirine zıttır. Modern sanat Tanrı

olarak bakmayı ilke edinir. Oysa geleneksel sanatkar-zanaatkar Tanrı’nın nazarı ile bakar.

Solaris’te insanın ruh yolculuğunun, özellikle kendi içindeki yolculuğunun öneminin altı çizilir. İnsan maddi yanıyla bu dünyayı yeterince yaşanmaz hale getirmiştir. Bir anlamda bu dünyayı ifsad etmiştir. İslah etmek için geçici hal çareleri ve tedavi biçimleri ise bir kısır döngüden başka bir şey değildir. Öyleyse yeni bir bakış açısına, yeni bir

hamleye, yeni bir yönetime ihtiyacımız vardır. Bu ise kaybettiğimiz ve anlayamadığımız dünyayı önce muhayyilemizde, içimizde bulabilmekle başlar. Solaris bu zihinsel dünyadır; insanın rüyası, tahayyülü, hatta gerçekliğidir.

Mana yolcusu yolculuk halinde, ararken de bulurken de asla bir rasyonelleşme içine girmez. Çünkü rasyonelleşme bitmiştir. Bu yolda varmak idealdir ama ermek yoktur. Bulsa da arama devam eder. Buldukça yeni sorularla yolculuk devam eder.

Tarkovski Ayna teması ile gerçeği sorgular. Görüneni, görüntüyü, teceliyi ele alır. Gerçek sandıklarımızın ne olduğu ile ilgili ciddi soruları vardır. Bu anlamda Ayna; rüya, hayal ve zihin boyutunda yitirdiklerimize dikkat çeker. Ayna hem dış dünyaya tutulur hem de iç dünyaya. Bir anlamda mana yolculuğunda, görüntünün ve gerçekliğin ne olduğu sorusu tartışılmaya devam eder. En can alıcı soru şudur: Peki, insan neyin aynasıdır? Sadece bu soru bile onun yol halinin anlam boyutuyla ilgili yeterli bilgiyi vermeye yeter.



Tarkovski’nin mana yolculuğunu en iyi yansıttığı filmi şüphesiz Stalker-İz Sürücü’dür. Kendi şahsında insanı “her yerde hücrede” kabul eden Tarkovski, insanın arayışını, bulamayışını, olama-

yışını ve bunun nedenlerini sorgular. İz Sürücü, insanı manevi bir yolculuğa çağırırken, yazarın, bilim adamının ısrarla akılda, kabukta, zahirde kalmasının altını çizer ve dolayısıyla modern dünyanın kısır döngüsünü ortaya koyar. Aklın rehberliği ile kalbin rehberliğinin farkıdır onun hissettirmeye çalıştığı. Yolculuk azığı ve kılavuzu akıl olanlarla kalp olanlar arasındaki temel farka işaret eder. Kavramlarla temsillerin, akılla kalbin, ilim ile bilimin kavgasıdır Stalker aynı zamanda. Tarkovski’nin en büyük rüyası olan Stalker insana ümit verir içinde yaşadığı acımasız süreçte. Bir yer var umidinizi kaybetmeyin. O yer var. Bugün dünyanın en büyük travması ümide ve inanca yer bırakmamasıdır. Öyleyse ümidi ve inancı yitirmemeli insan. İzler ve göstergeler rüyalarımızda, kalbimizde, gönlümüzde. Belki bir kıvılcım onu o var olan yere ulaştıracaktır. Öyleyse temsillerin peşinde iz sürmeye devam...

Nostalgia’da ise bir delinin çılgılığıdır Tarkovski. İnsanın dikkatini maneviyata çeker. Hatta nostalji maneviyata yapılan





bir nostaljidir. İnsanlara maddi yolculuklarının zirve halinin bile bir çöküş, bir bataklık olduğuna, modernitenin en sembol şehrinin meydanında dikkat çeker. Dünya ruhunu kaybetmiştir. Aklın kuralları ve egemenliği dünyayı akılsızlaştırmıştır. Nitekim kendisini yakmasına sadece oradaki bir köpeğin tepki vermesi, diğer insanların kendini yakmasına teşviklerde bulunması, insanın maddi yolculuğunun ne hale geldiğinin en travmatik göstergesidir. Dünyaya ruhunu çağırmak ve arkamızda bıraktığımız ruhumuza geri dönmek ya da onun gelişine zemin hazırlamak durumundayız. Çünkü modern dünya insana kendini, özünü unutturmuştur. Kavramlar insanın zihnini tıkamış, kalbine ve gönlüne giden yolları kapatmıştır. İnsan kendine yol almak zorundadır. Bunun için de duyguları ve hayallerini yeniden kazanmakla başlayacaktır işe. Hatta belki de yeniden çocuklaşarak. Biliyoruz ki hakikati en yalın haliyle en güzel biçimde çocuklar anlarlar.

Tarkovski mana yolculuğunu Kurban ile tamamlar. Nietzsche'nin belki de moderniteyi en iyi ifade eden sözü "Tanrı Öldü" yerine, modernitenin ölümünü daha derinden sarsıcı biçimde ifade edercesine, insanın "Tanrı"yı

değil "kendisini" arzu ve isteklerini "kurban" etmesini önerir. Bir anlamda bu yolculuğun sonunda, ulaşmanın yolu bir vazgeçistir. İnsan teslim olmadan teslim alamaz. Vazgeçmeden bulamaz.



Bulmanın ve olmanın tek çaresi mutlaklaştırdığımız bu "durumumuzu" kurban vermektir. Habil'in kurbanı kendisiydi; tıpkı İbrahim'in İsmail'de verdiği kendisi olduğu gibi. Oysa

modernite Kabil'di. O vermenin değil almanın sembolüydü. Teslim olmanın değil, teslim almanın, rıza göstermenin değil, isyan etmenin... Tarkovski Kurban'da, Habil ve Hz. İbrahim'e işaret eder. İsmailerinizden vazgeçin der. İşte o zaman insan umut edebilir. Ancak bu durumda hakikat filmin sonunda sürgün veren kuru ağaç gibi sürgününü verecektir. Kurban her şeyi inkâr eden modern insana bu boyuttan kurtulmanın işaretlerini verir, izlerini gösterir.

Tarkovski görüntülerle konuşur. Ama görüntü sadece bir araçtır. Önce görüne ulaşmak ve sonra da görüneni görünmeyenin işareti ve göstergesi kabul ederek görünmeyene yol almak için... Suret halimizin durumunu gösterir ve oradan Siret'e bir ışık tutar. Ve insanları oraya çağırır. Bir rüyanın, bir tecellinin peşine. Onun yolculuğu "hızsal" bir yolculuk değildir. İlerlemeci bir yolculuk hiç değildir. Kimi zaman dikey, kimi zaman yataydır. Ama hep

ve her zaman içine. Hatta Tarkovski'nin yolculuğu ilerlemeci hareket ve hız anlayışına inat; yavaşlamak, tabiatın, âlemin hızına uyum sağlamaktır. Çünkü onun ötelerden gelen, aşkın âlemden



gelen rüyaları vardır. Öyleyse insan, ruhunu Tanrı'ya yarın teslim edebileceğini düşünerek yaşamalıdır.

Kurban filminin çekimleri sırasında Bergman'la bir parkta karşılaşılır. Birbirlerini en büyük sinemacı olarak kabul eden ve birbirlerinden çok etkilenen bu iki insan sadece gülümseyerek birbirlerine bakarlar ve tek kelime konuşmazlar. Çünkü onlar mana boyutunda filmleri ile zaten her an konuşmaktadırlar. Orada da kalplerine hitap etmişler ve bu hitabı anlamışlardır.

Modern süreçle birlikte insanın kendini tanrısalılaştırdığını vurgulayan Tarkovski, bu durumun insanın kendini öne çıkarması olarak değil aksine insanın kendine inanmayı bırakması olarak yorumlar. Çünkü insan tanrılığa soyunarak bağlamını kaybetmiştir.

Öyleyse yapması gereken şey kendine inanmasıdır. Modern insan kendine değil, üretilen imajına simülasyonuna inanan insandır. İmajından, simülasyonundan vazgeçen insan kendine inanmaya başlayacaktır.

Sanatkârın-zanaatkârın yolculuğu bir Veli'nin veya çocukların yolculuğuna benzer. O İsmail'ini kurban etmeye hazır ama aynı zamanda Yusuf'unu kuyuda kaybetmiş her an onu arayan insandır. O her an bir İz Sürücü'dür. Çünkü tecellinin nereden geldiğinin, tezahürün kaynağının ne olduğunun bilincindedir. Bu dünya insanın vatani ve yurdu değildir. Yolculuk boyutunda gelip geçtiği bir yerdir. Tarkovski de bu yolculuğun farkındadır ve bize suretin ötesini göstermektedir.

"İnsan kendi kaynaklarına, kendi köklerine inanmalı. Nereden geldiğini, nereye gittiğini, neden yaşadığını bilmeli. Başka bir deyişle, Yaratan'ına bağımlı olduğunu hep hissetmeli. Aksi takdirde, Yaratan düşüncesi elimizden kaçtığı anda, insan hayvan olur. İnsana özgü tek şey, bu bağımlılık duygusudur, bağımlılığı hissetmesi için kendine tanıdığı bu özgürlüktür. Bu duyum maneviyatın yoludur. İnsanın şansı, maneviyata giden yolu hiç durmadan geliştirmesinde yatar. Bağımlılık insanın tek şansındır, çünkü Yaratan'a duyulan bu inanç, insanın yalnızca daha üstün bir varlığın eseri olduğunu söyleyen bu mütevazı farkındalık, bu inanç dünyayı kurtarma gücüne sahiptir. İnsan hayatını kulluk etmekle doldurmalıdır..."◀



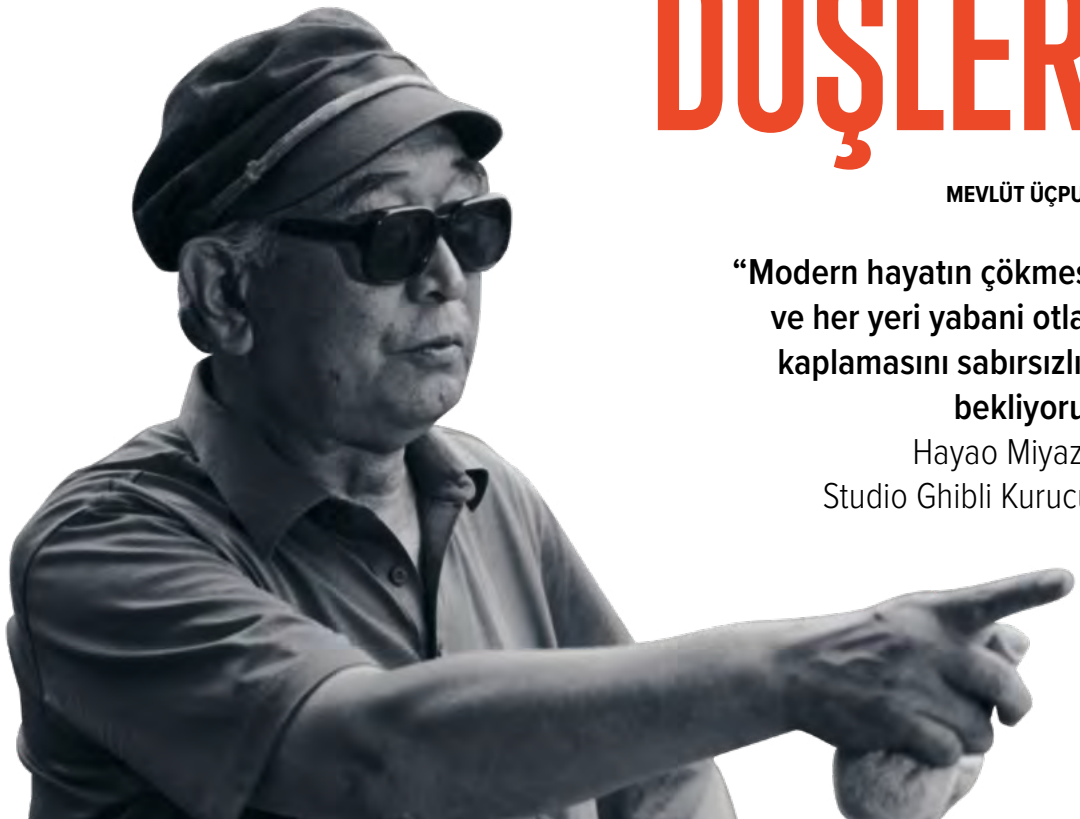
Aslına Rücu Eden

KUROSAWA'NIN DÜŞLERİ

MEVLÜT ÜÇPUNAR

“Modern hayatın çökmesini
ve her yeri yabancı otların
kaplamasını sabırsızlıkla
bekliyorum.”

Hayao Miyazaki,
Studio Ghibli Kurucusu



DÜNYA SİNEMASININ TANINMIŞ YÖNETMENLERİNDEN AKİRA Kurosawa'nın *Düşler* (Yume) filmi yapıldığında sene 1990'dı. Japonya'ya atom bombası atılmasından neredeyse yarım asır sonra... Berlin duvarının yıkıldığı, çift kutuplu dünyanın, soğuk savaş yıllarının artık sonuna gelindiği, küreselleşmenin hızlandığı ve artık sınırların kalkacağı, savaşların olmayacağı gibi büyük düşlerle milenyumun beklendiği yıllar... *Düşler* filminin böyle bir dönemde yapılması; Kurosawa'nın en olgun ürünlerini verdiği, kendini Batı'ya kabul ettirebilmiş bir yönetmen olduğu zamana denk gelmesi de film açısından anlamlı bir kader.

2. Dünya Savaşı'ndan önce başladığı ve 1993'e kadar sürdürdüğü senaristlik-yönetmenlik çalışmaları boyunca yurttaşları tarafından Batılı bir dil benimsediği eleştirileriyle dışlanan biri olarak, Kurosawa'nın filmografisinde *Düşler*'in bir kırılma olduğunu söyleyebiliriz. *Rashomon* filminin 1950'de Venedik'te ödül aldığı haberini alınca çok sevinen yönetmenin yazdığı *Kurbağa Yağı Satıcısı* kitabından böyle bir filmi en başlarda çekemeyeceğini anlıyoruz. Savaş görmüş, atom bombası ile kayıtsız şartsız teslim olmuş bir milletin ferdi olarak herkes gibi yoksullukla yüzleşen Kurosawa, kendini piyasaya kabul ettirmek için hâkim dil olan Batı sinemasının formuyla konuşuyor. Batı sineması ve edebiyatını çok yakından takip etmesiyle (Dostoyevski'nin *Budala* romanını sinemaya uyarlayacak kadar), Hollywood yapımcıları ile kurduğu ilişkiyle (*Yedi Samuray* ve *Yojinbo* filmlerinin senaryolarını verecek kadar) nevi şahsına münhasır biri olan Kurosawa; *Düşler* ile aslına rücu ediyor.

Hollywood'da, Avrupa'da ve kendi ülkesinde iyice tanınan ve ne istese çekecek bir konfora yarım asırlık emeği sonucunda nihayet ulaşan Kurosawa; *Düşler* gibi bir filmi Warner Bros prodüksiyonuyla, Scorsese'ye Van Gogh rolünü vererek çekebilecek özgüvenin de sahibi.



Akıllı olmalarına rağmen insanların habire kendilerini unutturacak ve insanı mutsuz edecek şeyleri icat ettikleri, temizlenmemek üzere kirllettikleri doğa nedeniyle kanser gibi hastalıkların yaygınlaşması, insan ruhunun da bu ortamda temiz kalamayacağı anlatılır *Düşler*'de.

Ayrıca Kurosawa ile aynı dönemde film yapan ve filmlerinin dilinin 'daha Japon' olduğu gibi kıyaslamalarda hep üstte gösterilen, Japon seyircilerin çok sevdiği yönetmenlerden Yajuhro Ozu ve Kenji Mizoguchi'nin öldüğü bir dönemde, Kurosawa'nın yapacağı her iş daha da önemli hale geliyor.

Artık filmografisinin sonuna geldiğinin iyice farkında olan yönetmen; *Düşler*, *Ağustos'ta Rapsodi* ve *Dersu Uzala* filmleri ile sanki gençlere (özellikle de erkek çocuklara) nasihat vasiyet ederek hitama erdiriyor. Öyle ki *Düşler* filminde hep çocukların ön planda olduğunu görüyoruz. Rengârenk çiçeklerin, ağaçların olduğu bir düş ile başlayan filmde, annesinin uyarısına rağmen tilkilerin düğün merasimini izlemek isteyen bir çocuk ile bir nevi doğanın her köşe bucağını, her canlıyı dikizleyen modern insanın haddine dair bir sorgulama yapılıyor. Kadim dinî

inançlarında ve geleneksel resimlerinde olduğu gibi insanın doğanın parçalarından biri olduğu, doğaya tahakküm eden bir Robinson Cruse olmadığı vurgusu yapılıyor. Doğa-hayvan belgeseli diye her şeyi metalaştıran modern sömürgeci zihnin ilk yaptığı şey olan dikizlemenin hiç de masum olmadığı, kendi dışındaki her şeye saygı göstermek gerektiği filmlerinde öğüt verilen erkek çocuğuna ilk tembihlenen husus oluyor. *Düşler*'de; yağmurun, ormanın, güneşin toprağın, okyanusun ve havanın hatta dağın bile kendi başlarına ve yaşayan varlıklar olduğu filmdeki tüm düş bölümlerinde altı çizilen en temel hususlar olarak öne çıkıyor.

Kurosawa, *Düşler* filminde kadim Japon müziğini, mitlerini, Kabuki ve Noh gibi Japon sahne gösterilerini kullanarak çok sert bir modernleşme süreci yaşayan Japonya'ya adeta bir son çağrıda bulunuyor. Doğayı işgal eden,



dağları ormanları yok ederek yerine betonarme binalar diken, ekonomik veriler, büyüme rakamları ile yaşayan çağdaş Japon insanının neleri kaybetmekte olduğu başka bir rüya olan Şeftali bahçesi ile anlatılıyor. Doğaya yapılan kötülükleri yapanların erkekler olduğundan mülhem, öğütlerde hep erkek çocuklar muhatap alınıyor, ibretler erkek çocuklara gösteriliyor. Ailesi şeftali bahçesindeki ağaçları kesen bir erkek çocuğun bu durumdan dolayı gözyaşı dökmesinden Kurosawa'nın *Düşler*'inin gelecek için umutlu olduğunu anlıyoruz. Filmin ilk başlarındaki düşlerde gelecek için iyimserlik muhafaza edilirken modern insanın doğaya ve ötekileştirilen insanlığa tahakküm için gösterdiği hırsların en tehlikeli boyutları olan savaş, nükleer güç ve doğanın sömürüsü konularında ibretlik sahneler sunulurken artık iyiden iyiye tüketim toplumuna dönüşmüş çağdaş seyircilere neleri kaybetmekte olduklarına dair bir hatırlatma ve yüzleşmenin sinema perdesindeki imkânı sağlanıyor.

Filmdeki 8 parçanın her biri Japonya'nın farklı dönemlerine yaptığı atıflar olarak, insan ve doğa arasındaki hayati önemdeki meseleler Japon insanının kültürel belleğine kazınıyor. Artık doğa için yapılacak en küçük şeyin bile çok mühim olduğunun altı çiziliyor. Yönetmen her bir düş parçasında kendi bilindik çizgisinin dışına çıkıp kamera açıları, kostüm, müzik, dekor, mekân ve oyuncular ile özgün bir dil yakalıyor, adeta yapabileceklerinin de ipucunu veriyor. Genelde filmlerde kullanılan rüya sahnelerinden farklı olarak renklerin yoğun bir şekilde kullanıldığı *Düşler*'de, günlük güneşlikte yağan yağmur, portakal çiçekleri üstüne inen kar taneleri gibi çözümlemelerle zahirden batına geçiliyor.

Japon mitlerinde ve kültüründe çok önemli bir yeri olan Fuji Dağı, *Düşler* filminin en önemli unsurlarından biri. Yaşayan kanlı canlı bir varlık adeta. Tarihleri boyunca kutsal olarak bilinen Fuji Dağı'na modern insanın tırmanmaya çalışırken tipi, yorgun-

luk ve uyku yüzünden ölümler burun buruna geldiği düş sahnesinde yakın planlar ile tırmanışçıların iç dünyalarındaki değişimleri görebiliriz. Teknik bilgilerine, teçhizatlarına, haritalarına güvenerek doğanın üstesinden gelme kibriyle yola çıkan tırmanışçıların, Dağ'ın büyüklüğü, hesaplanamazlığı ile yüzleşerek kibirlerini tırmanış güzergâhında bırakarak adeta rükû halinde, kutsal'ın huzurundaki sükûnetlerine, teslim olmalarına ibretle şahitlik ederiz.

Düşler'in en çarpıcı bölümlerinden biri olan 'Tünel' ise ikinci dünya savaşının küçük bir muhasebesi olarak, ağız var dili yok erlere ölüm emri veren bir rütbelinin vicdanı üzerinden yapılıyor. Yaklaşık 22 milyon Çinlinin Japonlar eliyle öldürüldüğü, milyonlarca Japon'un da düşmanları tarafından öldürüldüğü ve atom bombası ile kayıtsız şartsız teslimi ile sonuçlanan her anlamda büyük bir yıkımın olduğu savaşın ardından ne kadar film çekilse kitap yazılsa da yetmeyeceğinin bilincinde olan yönetmen; milliyetçiliğin kuru



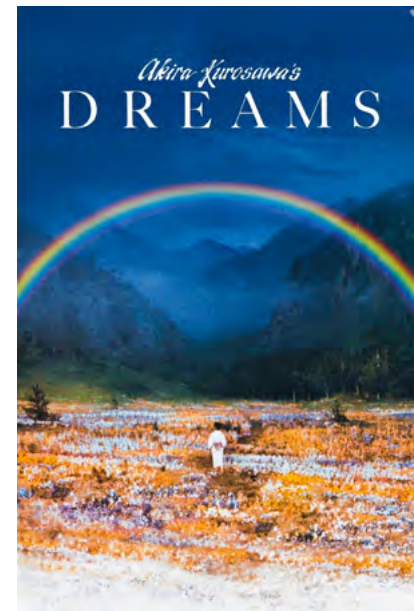
söylemleriyle değil, dağ köylerinde yaşayan ve savaştan dönmeyen evlatlarının yasını tutan anne babalardan biriymiş gibi meseleyi ele alarak olmuş bitmiş bir şeyin, olmuş bitmiş unutulmuş olmamasını sağlıyor.

Diğerlerinden farklı olan düşlerin birinde; kendi ülkesinden uzaklaşarak Hollanda'nın bir köyünde halen popülerliği devam eden Van Gogh'un yanında buluruz kendimizi. Çalışkan, güneşle ve doğayla kendini doldurup resim yapan, çizemediği için kendi kulağını kesecek kadar takıntılı ve resimleri sayesinde insanların tarlaları seyreder olduğu bu eşsiz ressamın üzerinden; doğanın manzaradan çok daha fazlası olduğu, tabloların her ne kadar böyle bir ressamın elinden çıkan şaheserler olsalar da hiçbir zaman doğanın kendisi kadar güzel olamayacağı ile yüzleşilir.

Japonya'daki nükleer enerji santrallerin varlığı ve barındırdıkları tehlikelerin yol açacağı yıkımlar filmin düş parçalarında peş peşe gösteriliyor. Patlayan nükleer enerji santralinden yayılan radyasyondan kaçan insanlar kutsal Fuji Dağı'nın ardına saklanırlar ama felaket o denli büyüktür ki dağ bile dayanamaz yok olur. Dünyadaki tüm canlılar ya yok oluyor ya mutasyona uğruyor. Hırsı ve had bilmezliği yüzünden gezegenin bir atığa çevrildiği, insan hayvan bitkinin olmadığı bir dünya... Cennet olan bir dünyayı cehenneme çeviren bu insanlar mutasyona uğramışlar ve birer iblise dönüşerek ölemeyecekleri ebedi lanetle cezalandırılmışlardır.

Önceki hayatlarında yaptıkları israf ve kıyımın pişmanlığıyla sonsuza kadar ceza çekerler. Tıpkı ayetteki gibi: Ölmek için dua ederler ama ölemez ve azap çekerler. İblis olurlar. Yaratanın emrine uymadıkları için.

Bu korkunç düşlerin ertesinde, insanın içine ferahlık veren, adeta cennet gibi bir su değirmeni köyünde devam eder *Düşler*... Zıtlıkları birlikte kullanarak meselesini çok daha anlaşılır



ve etkili kılar büyük usta Kurosawa. Doğa, tüm bereketi ve güzelliğiyle insana bir kez daha hatırlatılır. Konfor peşinde, bilgi depolayan ve rakamlarla yaşayan modern insanın doğayla iç içe

yaşayan biriyle muhatap olduğunda ne kadar yabancılaştığı da meydana çıkar. Hayatını sürdürmek için gerekli olan bilgiyi kitaplardan değil kadim gelenekten alan, doğayı metalaştırarak endüstriyel bir malzeme olarak değil sadece ihtiyacı olduğu kadar kullanan, mülkiyetin olmadığı, düşünmeyi ve hissediyor olmayı en önemli meziyet sayan insanlara modern insanın ne denli uzak olduğu hatırlatılır. Akıllı olmalarına rağmen insanların habire kendilerini unutturacak ve insanı mutsuz edecek şeyleri icat ettikleri, temizlenmemek üzere kirllettikleri doğa nedeniyle kanser gibi hastalıkların yaygınlaştığı, insan ruhunun da bu ortamda temiz kalamayacağı anlatılır *Düşler*'de. Trafik kazalarının, savaşların, kanser vakalarının olmadığı, gençlerin ölmediği, insanın 90'ına kadar huzur ve barış içinde yaşadığı bir dünya var Kurosawa'nın *Düşler*'inde. Modern zamanlarda çarkın içinde kalan ve birer işçi ve tüketiciye dönüştürülen günümüz insanının zıttı olarak *Düşler*'in son bölümlerinde çarkları döndürenin su olduğu, doğanın her gün hayretle ve her günün kutlanarak yaşanmasının mümkün olduğu inancıyla; "yaşamak için daha fazlasına neden gerek olsun ki?" sorusuyla bitiyor *Düşler*. Geleneksel kostüm ve müzikler ile çocukların Doğaya ektiği tohumlar ile umutla tamamlanarak rakamların dünyasından, Modernliğin konfor diye sattığı her şeyden, turistlikten çıkmaya davet ediyor *Düşler*. ◀



Karanlık Şehir'de Varlığın Mahiyeti

Modern insan, tıpkı kelebekler gibi bir gün yaşar; sadece bir gün. Ertesi güne müspet veya menfi bambaşka bir insan hüviyetiyle uyanır.

HASANALİ YILDIRIM

ÇOĞU BAŞLANGIÇLAR ARDINDAN GELENİ ÖNCELEMekten ÖTEYE gitmez. Nadir kimileriye ters köşe kabilinden küçük bir zekâ gösterisi için feda edilir. Aslında çok ender başlangıçlar bir prolog kıvamı vadederek. *Karanlık Şehir*'in (*Dark City*) başlangıcı o zor rastlanırlardan biri: John Murdoch adlı bir adam, tanımadığı bir otel odasının ıslak ve kaygan zeminli banyosunda, alnından sızan küçük bir kan damlasıyla, dolu bir küvetin içine uzanmış bir şekilde anadan üryan uyanır (Film ilerledikçe bu durum için uygun tabiri 'doğduğunda' ile değiştiriyorsunuz.) ve çok geçmeden odada genç bir kadının

cesedini bulur. Tuhaftır, deliller kendisini işaret etmektedir. Ne ki o yaşananlara dair hiçbir şey hatırlamamaktadır; bütün mazisini de. Belki belli-belirsiz birkaç hatıra kırıntısı. Onlar da hayalle ve tasavvurla karışmış.

Kendisi kimdir? Burası neresidir? Niçin burada ve bu hâldedir?

İyi de anlattığım şu basit ama kimi meçhul hususlar barındıran cinayet hikâyesinin neresi mi bu kadar ender? Şöyle cevaplasam: Çünkü katliam sanığı hem masumdur, hem de suçlu. Aslında hafızasız sanık ile hatırasız zamane insanı arasında film ilerledikçe gittikçe kavileşen o bağı bir türlü yakalayamadığınızda ancak haklı sayılabilirsiniz. Üstelik bir de şurası var: Her gün bu kapkara dünya tam gece yarısında tamamıyla değişmekte (değiştirilmekte), herkes ertesi güne yepyeni bir insan hüviyetiyle, bambaşka bir hayata başlamakta. Bir yanı sıra insanın arayıp da bulamadığı (Ve asla bulamayacağı...) bir lütuf bu. Ama öte yanı sıra tahammülü imkânsız bir tarihsizlik de. Kişiliksizlikten söz ediyoruz çünkü. Zaten kimliğimiz, uzak ve yakın tarihimiz değil midir?

MASUM KATİL

John Murdoch *Karanlık Şehir*'in lâbi-rentlerinde kendisini aramaya başlar. Kendisini, yani mazisini. Müfettişler ve kadimler de onu... Çünkü son kertede genç bir kadını vahşice öldüren seri bir katildir. Öte yandan, kadimler ölümüne çare aramaktadır; yani insanı insan yapan değerlerin içyüzünü. Herkes bir şeyler aramaktadır bu şehirde.

Valensky adlı müfettiş kadimlerin sırrını, yani yaşadıkları hayatın asıl hayat olmadığını, tıpkı fareler gibi dev hacimli bir dolambaca tıkdıkları ve beherinin rasat altına alındığını keşfeder. Ne ki hiçbir hemcinsine kavradıklarını kabul ettiremez; tıpkı Platon'un metaforundaki görüngüler mağarasından dışarıya, yani doğaya çıkarılan ve geri döndüğünde eski

arkadaşlarına hakikati anlatmaya çalışan adam gibi. Elbet aynı kaderi paylaşırlar: tahkir. Öte yandan, kadimlerin insana verdiği değer, insanın deney faresine verdiği değerden eşit.

Müfettişten önce John Murdoch'u kadimler bulur ve biz de onun hakikatini alenen temaşa ederiz. Adamımız sapkın bir seri katil değildir ama gene de bir sıra dışılığı vardır. Başkalarında görünmeyen bir beyin gücüne sahiptir: telekinezi. Ve elbette kadimler bütün insan zihnine hükmedebilmekte, örneğin dilediklerini istedikleri ân derin bir uykuya gark edebilmekteyken John Murdoch bu menfi etkiden beridir. Üstelik kadimlerin intizam dedikleri istidada da malik. Handiye onlardan biri...

'KARANLIK İNDİ İLKİN'

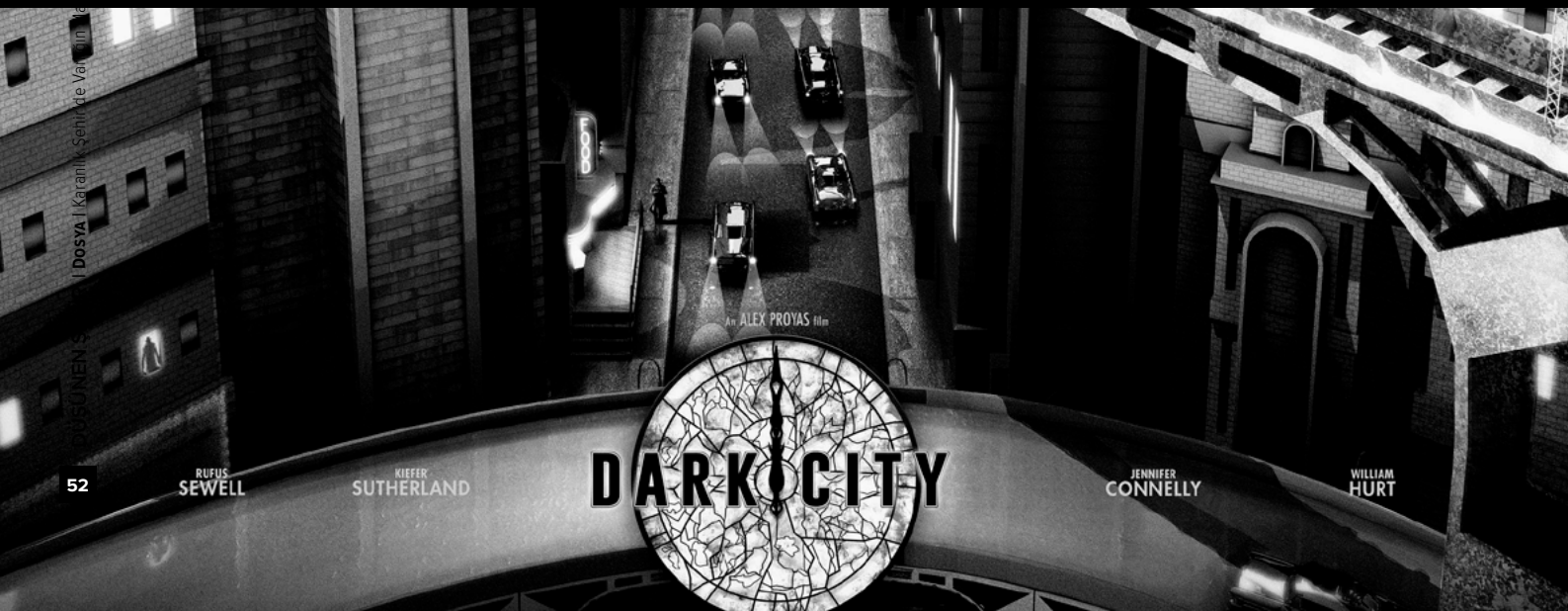
Belki filmin esasını gören gözler için berraklaştıran şu ibareye göz atmanın vakti:

"Karanlık indi ilkin; peşinden de elâlem... Zaman kadar kadim idiler. Fakat en yeni alet edevata sahiptiler. Ve âlemde tecelli edebilmek için talep etmenin kifayet ettiği edevata. 'İntizam' demekteydiler bu istidada..."

Ancak bu kadim millet ömrünü tamamlamak üzereydi. Medeniyetlerinin çürümeye kokusu ayyuka çıkmıştı. Onlar da kendi âlemlerini terk ederek başka diyarlarda dolaşmaya başladılar; ölümsüzlüğün sırrını bulmak için.

Yolları mavi gezegene düştü bir gün. Ve orada yaşayan canlıları mercek altında incelemeye başladılar. Tahlil, tahlil, tahlil... Neyi arıyorlardı dersiniz? İnsanın hakikatini elbet! Çünkü bu hakikati buldukları ânda, hayatın hakikatinin esrarına da aynı zamanda sahip olacaklarını kavramışlardı. Hayatın hakikatini bilen, ölümün hakikatini de öğrenmiştir. Ölümün sırrına vakıf kişi, ölümsüzlüğe ermiş kişidir çünkü.

Yaşadığımız dünya, yaşadığımızı sandığımız yer değildir aslında. *Karanlık Şehir*'e göre insanoğlu kadimlerin lâbo-





ratuvarındaki bir denekten farksızdır artık; lâbirentinde peynirini arayan sefil bir fare. Bütün bir dünya yeniden inşa edilmiştir. Eskisine tıpatıp benzer ama aslında ondan çok başka. Başkadır çünkü dünyaya benzer bu âlemde her şey mekanikleşmiştir. Ve herkes makine; handiyse.

HERKES BİR DENEY FARESİ

Bütün bu deneyler, sinsi dudak kıvrımının açığa çıkardığı güvenilmezlik izlenimine rağmen derinlerinde bazı insani vasıflar barındıran bu psikiyatri doktorunun gözetiminde gerçekleştirilmektedir. Deneyin mahiyeti hem çok bilindiktir, hem de zamanımızın insanı için şaşırtıcı derecede sıra dışı: ruhun mahiyeti nedir?

Şaşırtıcı bir tercih: *Karanlık Şehir*, ancak sıradan klâsik sinema örneklerinde görülen bir uygulamaya, anlatıcıya başvurur. Modern anlayıştaki yönetmenlerin kaçındığı, çoğun olayların akışında arada kaynayabilecek kimi ayrıntıları, duygu durumlarını izleyicinin gözünün içine sokmaya, onu avucunun içine alarak dilediği tahassüs âlemine sürüklemeye sıvanan o dış ses bütün

bunların yanında filmimizde farklı bir görev daha üstlenmekte: Hikâyesi izlenen adamın hikâyesini anlatırken aslında kendi hikâyesini anlatmak. Bu dış sesi çıkardığınızda da pekâlâ akabilecek böylesi bir hikâyeye anlatıcının eklenmesinin başka bir sebebi var demek ki: Anlatılmak isteneni anlamak istiyorsan anlamı anlatılarda aramanın ötesine geç.

LÂBORATUVARDA RUH ARAYIŞI

Peki, insanın hakikatının sırrını arayan o kadim millet nasıl bir deney yapmaktadır ve bu laboratuvar nerededir?

Buyurun *Karanlık Şehir*’in dehlizlerine...

İşbu şehrimiz ismiyle müsemmadır. Gün tamamen geceden ibarettir. Buna rağmen hayat akıp gitmektedir o kendine özgü ritmiyle. Gelgelelim gece yarısında, yani saat tam 12’de hayat birden durur. En hakiki manasıyla. İşte tam o vakitte kıyamet kopar; *Karanlık Şehir*’in kıyameti. *Karanlık Şehir*’e özgü bütün o mekanizma... Bütün arabalar, trenler, tramvaylar... Envai çeşit makine, o ân neredeyse ve hangi hâldeyse böylece

durur. Ve elbette insanlar da. Tıpkı canları çekilmişçesine, ruhları kabzedilmişçesine... Makineleşmişçesine.

Makineleşme meselesine tekrar dönmek mecburiyetindeyiz.

Peşinen ifade edeyim: *Karanlık Şehir*, sinema tarihinde fazla miktarda rastlayamayacağımız incelikli işlerden. Ve bu inceliğini şıppadanak ele veremeyen. Kelimenin tam manâsıyla gizli bir hazine. Bu tespiti yalnızca filmin yeterince tanınmamasına dayanarak değil, tersine, meşhur meçhullüğüne vurgu için ifade ediyorum. Alex Proyas imzalı ve 1998 tarihli *Karanlık Şehir*, örtmeye çalışmaksızın kullanmaktan çekinmediği onca klişeye karşın “mazisini arayan adam” figürünün çok ötesine geçmiş derinlikli bir film. Karafilm, polisiye, bilim-kurgu, aksiyon ve drama... Hem bütün bunların beheri ve harmanı, hem de aslen hiçbirisi.

Bir açıdan bakıldığında Proyas’ın 1998 tarihli *Karanlık Şehri*, Wachowski Biraderler’in bir yıl sonra kotaracakları *Matrix* üçlemesinin mütevazı ama derin bir Vaftizci Yahyası...

Metropolis, (Filmin birçok sahnesi, belirgin bir tarzda görsel açıdan Fritz Lang’a perestişane bir saygı duruşu niteliğinde.) *2001: A Space Odyssey*, *Brazil*, *Blade Runner* ve *Karanlık Şehir*. Ve bir de her nasılsa en titiz seçici ile en sığ tüketici arasındaki bütün sinema izleyici skalasını toptan kucaklamayı başarabilen *Matrix* üçlemesi... Bu filmleri öbür bilim-kurgulardan, hatta kendisine barındırdığı derinlikli özelliklerinden dolayı değer yüklenen öbür filmlerden ayıran en önemli nitelik özellikleri, bu filmlerde gözlemlenen kimi olayların, kurulan kimi cümlelerin birer yan anlam (da) barındırması. Yalnızca filmin başrollerinin değil, bazı karakterlerin, hatta sıradan figürlerin bile sembolik kimi anlamlar veya değerler taşıması. Nitelikli bilim-kurgu filmlerinin resim, fotoğraf, tiyatro, dans (ve elbette edebiyat) dışında çoklukla çizgi roman diline yaslanması ise nicel ortak paydaları.

İçerik açısından baktığımızda da bu filmlerde bir anlam arayışının, belli bir gerçeğin peşine düşüşün tahkiye edildiğini görürüz. Ve çoğun “Balık denizdedir ama denizde olduğunu bilmez.” hâlleri...

Hepsinin başka bir ortak özelliği daha var: Kendi zamanlarında anlaşılamamak, ancak belli bir süre geçtikten sonra hak ettiği değere kavuşmak. Ve kendilerinden sonra gelen benzeri yapımlara ağabeylik etmek. İşte *Karanlık Şehir* bu azınlık kümesinin mümtaz bir üyesi.

BİR VAROLUŞ SORUNU

İçinde hakikatten bir pay barındıran her zahir gibi kadimlerin ruhun kimyasını tayin deneyleri basittir: Son derece iyi tasarlanmış ve bir yapbozun parçaları gibi iç içe geçebilen mekanizmalardan müteşekkil bir şehir üretimi. Evet, *Karanlık Şehir*’dir bu şehrimiz; serapa bir lâboratuvar.

Ruh kırılması, hafıza kaybı, yanıl-sama, her gün yeni bir dünyaya uyanma, insanın ve doğanın mekaniği, insanı ve çevresini sürgit ayarlama anlayışı, bilinmezin sarmalında kaybolma, kendini arama, bir başkasının karanlık kâbusunda yaşama, kendine bir kimlik arama ve kimileyin de akıl almaz garip zihin yetenekleri... *Karanlık Şehir*’de karşınıza çıkacak, beheri sorgulanası meseleler... Ve o bitmeyen Shell Beach arayışı. Yani yeryüzü cennetini. Herkeslerin bildiği ama yerini kimselerin hatırlayamadığı o cennet koyu.

Yahut insanın yaşadığı hayatı rüya kabul etmesi, asıl hayatının uyandıktan sonra başlayacağı zannı...

Filmin çok daha ciddi yönleri de dikkatten kaçmamakta. Örnek kabilinden: Film sanki insanın insana inanma ihtiyacının mütevazı bir destanı.

BİR DÜNYA CENNETİ

Kadimler dünyadaki (Namu diğer *Karanlık Şehir*) insanın hakikatini arama misyonlarında ilgi nesnelerini değiştirmiş, başka bir ifadeyle genel anlamda

“insan”ı anlamak yerine artık belli bir insanın, insan tekinin sırrını keşfetmeye yönelmişlerdi. Nasıl oluyordu da esfeli mahlûkat bir insan, onların sıfatlarıyla mücehhezleşebilmişti? Deneylerin beklenmeyen bir yan etkisi miydi bu, yoksa insanın derinlerinde, görünmeyen yerlerinde bilmedikleri bir başka kuvvet mi gizliydi? Artık kadimlerin ana meselesi buydu. Bu meseleyi hâlledebilmeleri için de kendi yarattıkları *Karanlık Şehir*’in dolambaçlarında izini kaybettiren John Murdoch’u ele geçirmeliydiler.

Bu arada *Karanlık Şehir*’in nizam intizamıyla alâkalı ilginç bir ayrıntı: İnsanlar zahirde (yerüstü âlemde), kadimler ise derinlerde (yeraltında) ikamet etmekte. Ayrıca kadimler, yalnızca sıradan insanlara göre evrimin birkaç üst basamağında; o kadar.



Kadimlerin sır arayışı bu minvalde seyrededursun, John Murdoch için de arayış kesinleşmiştir: Herkesin adını bildiği, hatta birkaç hatırasının bulunduğu o esrarengiz yeri, Shell

Beach’i bulmak ve oradan da kendi hakikatine varmak...

Karanlık Şehir’in birçok panosunda Shell Beach’in reklâmı vardır. Kumsala uzanmış genç bir sarışın, o mekanik kolunu sallamakta ve geleni-geçeni Shell Beach’e davet etmektedir. O yitip giden yokülkeye yani: çocukluğuna. Yahut müşfik bir anne kucağına.

YUNAN ASILLI MISIR DOĞUMLU AVUSTRALYALI

Yunan asıllı, Mısır doğumlu bir Avustralyalı yönetmen Alex Proyas, tuhaf bir zihin kuşkusuz: Alman dışavurumu, çok az kişiye nasip olan sahici sembolizm, aksiyona kaysa da asla sıradanlaşmayan yan anlamlarla örülü bilim-kurgu, dışyüz okumaları için fazla derin karafilm emareleriyle harmanlanmış, dünyaya atılmışlık içinde

insanın düştüğü çaresiz ve bitimsiz yalnızlığın şiiri. Çözüm önermediği gibi soru da sormaz Proyas. Hatırlattır! Unuttuğumuzu, dünya gailisine gömüldüğümüz için.

Tipik Hollywood yönetmenleri gibi seri bir hâlde film çekmek bir yana, gayet az ve ancak kendi projelerini kotaran bir zihin. Başka bir ifadeyle dert sahibi biri. Onun gözündeki sinema, meramını kendine mahsus bir tarzda anlatabileceği bir mecra. O yüzden de her filmindeki temalar hem hayli sıra dışı, hem de belli bir üslûp kaygısı barındırmakta.

Karanlık Şehir'in şehri neye tekâbül ediyor? Burada şehir hem insanın yaşadığı mekân, hem de bu görünen anlamından çok, insanı insan yapan şeyin, yani ruhun (veya aklın, veya nefsin) içine hapsedildiği yer. O yüzden de ruhun kendisinden bağımsız bir biçimde karanlıktır, kötücüdür ve kendisinden kurtulması gerektir.

PLATON VE KARANLIK ŞEHİR

Platon'un belki de kendisi kadar meşhur mağara metaforu... Bu metaforu filmleştirmeyi tahayyül edin. Düzyak değil ama sanatkârane. *Karanlık Şehir*'desiniz!

Ne ki makineleşmiş insanın (Artık resmen kabul gördükten sonra Nasrettin Hoca'nın leyleğine çevrilen Nâzım'ı hatırlama vakti.) içinde yaşadığı bu mekanik şehirde zahirin ardındaki batını bulmak, hakikate ermek hiç de kolay değil. Üstelik uğruna nice cefaların çekildiği hakikatin keşfinin insana huzur bahşedeceğini kim iddia edebilir ki?

Nâzım Hikmet daha 1923'de 'makinalaşmak' istediğinde, aslında o dönemde çoğun anlaşıldığı gibi fütüristik bir talebi dile getirmiyor, tersine, insanın mahiyetini apaçık ifade ediyordu: İnsan zaten bir makinedir. Yine de insanı tamamen maddeden ibaret makineden ayıran bir ayrıcalığı vardır: canlılık. Fakat her şeyi kökünden değiştiren bu fark, aynı zamanda tahammülfersa bir sorumluluk zorunluluğunu da beraberinde getirmektedir: irade. Ne ki modernizm sonrası insanın bütünüyle özgürleşmesinin önündeki yegâne engel

Film aslında modernizmi, en hafifinden modernitenin keşif kolu pozitivizmi yerle yeksan etmeye yeltenen bir yapım hüviyetine bürünmekte. Bu hüviyetin sembol karakteri de, gelişmeleri onun bakış açısıyla takip ettiğimiz anlatıcımız Dr. Paul Schreber. Vazifesi insanoğluna sıhhat bahşetmek. Ne ki bu yarı-kör ve topal hekim, insanoğluna şifa dağıtmayı bırakmış, kadimlerin deneylerine muavenet etmekte.

de iradeden başkası değildir. Demek ki insanın makineleşmesi demek, insanın sorumluluklarından kurtulması demektir. Yani tanrıyı öldürerek onun kendi hayatındaki denetimini ve gözetimini yok eden insan, yegâne denetleyicisi durumundaki kendi iradesini de ortadan kaldırdığında mutlak özgürlüğüne de kavuşabilecek, aslen elbette makineden farklı insan benliğini, tanrının talebi doğrultusunda değil, kendi doğrultusunda yeniden inşa edebilecektir.

Aslında yaşadığımız dünya (yahut daha daraltarak ifade edelim, şehir.) Nâzım Hikmet'in yaklaşık yüz yıl önce ifade ettiğinden başkası değildir. Biraz daha dikkatli baktığımızdaysa şairin bu şiirinde, anlaşılacağına zıddına istikbaldeki bir temennisinden yahut insanlığın istese de istemese de gitmeye yüz tuttuğu istikametinden değil, düpedüz geçmişinden söz ettiğini sezebilirsiniz. Buradaki 'istiyorum'un şaşırtmacasını bir tarafa bıraktığınızda insanın üç yüz yıllık tarihiyle karşılaşsınız.

ÖMÜR DEDİĞİN BİR GÜN

Yalnızca sömürgeleştirilen toplumlar veya kendi kendisini sömürgeleştiren toplumlar değil, herhangi bir uygarlık nesnesinin ulaştığı herhangi bir yerdeki her insan, tarihiyle sorunlu bir ilişki kurmanın şartlarıyla kuşatılmış demektir. Dahası modern insan, tıpkı kelekler gibi bir gün yaşar; sadece bir gün. Ertesi güne müspet veya menfi bambaşka bir insan hüviyetiyle uyanır. Belki de bir ömür sürgit devam eden bu yeknesaklığı aşmanın en münasip yolu, Anka Kuşu gibi her gün küllerinden yeniden dirilmek. Ne ki Anka Kuşu için ölümsüzlüğe yol veren bu hâl, modern insan için yaşanmamışlığa denk gelen bir hayat manasına gelmekte.

Film aslında modernizmi, en hafifinden modernitenin keşif kolu pozitivizmi yerle yeksan etmeye yeltenen bir yapım hüviyetine bürünmekte. Bu hüviyetin



Bütün bir dünya yeniden inşa edilmiştir. Eskisine tıpatıp benzer ama aslında ondan çok başka. Başkadır çünkü dünyaya benzer bu âlemde her şey mekanikleşmiştir. Ve herkes makine; handiyse.

sembol karakteri de, gelişmeleri onun bakış açısıyla takip ettiğimiz anlatıcımız Dr. Paul Schreber. Vazifesi insanoğluna sıhhat bahşetmek. Ne ki bu yarı-kör ve topal hekim, insanoğluna şifa dağıtmayı bırakmış, kadimlerin deneylerine muavenet etmekte.

KENDİ CİNSİNİN HAINİ

Fakat zamanımızın kimi siyasileri gibi ihanetini demagojiyle süslemeye tenezzül etmez. Tersine, bundan bir haz almaya gereksinmeden kendisini suçlar da. Ve vakti zamanı geldiğinde safını belli etmekten kaçınmaz.

Çünkü makineleşmek ihtiyacı başka, makineleştirilmek dayatması daha başka...

Karanlık Şehir adlı film, film-noir edasında, gotik bir tonda ilerleyen bir polisiye. Elbette aynı ânda ve önce-sinde distopik bir bilim-kurgu. Fakat

en önemlisi, bütün bu malzemelerini kendisine fon belirlemesi. Çünkü bütün bunların ve daha fazlasının yanında *Karanlık Şehir*, insanın yeryüzündeki varlığına bir değer ve anlam arama gayretinin, hareketli görüntü dili üzerinden kotarılmış seçkin bir örneği. Aynı zamanda bir mesih hikâyesi de. Ne ki bu mesih, ümmetini veya insanlığı değil, kendini kurtarma derdinde. Çünkü onun kurtuluşu, aslında insanlığın da içine itildiği bu karanlık âlemden kurtuluşu demek. Belki de düştüğü yahut indirildiği bu karanlık dünyada bir teselli bulabilmesi.

Karanlık Şehir, tek kelimeyle bir karanlık tahkiyesi. Ve başka bir mecra (meselâ yukarıdan) gelen ışığın pozitivizmle perdelenerek engellenmesi sonrasında, insanın tanrılığı öğrenmek için kendi cinsine yönelttiği haşın tahlil nazarının tahakkümünün.◀

Derinden Hesaplaşma

Ayşe Şasa ve Yeşilçam Günlüğü*

MUSTAFA İBAKORKMAZ

*Gelenek Yayınları, Ekim 2003, 3. Basım

İNSANI NE TÜR ETKENLERİN GÜNLÜK TUTMAK DENİLEN YAZIN TÜRÜNE YÖNELTTİĞİ BELKİ PSİKİYATRİNİN İNCELEMESİ GEREKEN bir konu olarak kenarda tutulabilir. Çünkü günlük, içerisinde hangi konular ele alınıyor olursa olsun, yayımlanma ihtimali düşünülmeden, hatta gizli ve kişisel olma kaygısıyla kaleme alınan yazılardan oluşur. Günlük, konuşacak, dertleşecek kimseyi bulamayan yalnız insanların kendileriyle konuşmaları, hesaplaşmaları olarak da düşünülebilir. Bununla birlikte yazanı hayattayken ya da vefatının ardından yayımlanan günlükler, yazdıkları dönem hakkında değerli ipuçları içeren birer belgeye dönüşür. Bu ve daha başka yönleriyle günlük tutmak, üzerine düşünülmesi bir alışkanlıktır. Ayşe Şasa'nın *Yeşilçam Günlükleri* de her ne kadar başlangıçta uzun zaman yalnız bir entelektüelin kendi iç konuşmaları, bir senaristin monologları olsa da, yayımlanmasıyla birlikte, en başta belge olma niteliğiyle Türk sinema tarihindeki önemli yerini almıştır.

1941 yılında İstanbul'da doğan Ayşe Şasa, Arnavutköy Amerikan Lisesinden mezun olmuştur. İki yıl Robert Koleji İktisadi İdari Bilimler bölümüne devam ettikten sonra 1963'ten itibaren Türk sinemasının önemli filmlerine imza atan bir senarist olur. *Murat'ın Türküsü*, *Son Kuşlar*, *Ah Güzel İstanbul*, *Utanç*, *Gramofon Avrat* senaryosunu yazdığı filmlerin bazılarıdır.

Bu yazıda konu edindiğimiz *Yeşilçam Günlükleri* adlı kitabında yer alan günlükler, ilk olarak *Dergah* dergisinde yayımlandı. Günlüklerde ele aldığı konular ve sinema sanatına getirdiği yeni yaklaşımlarla yayımlandığı günden itibaren entelektüel çevrelerde ilgi ile karşılandı. Kitapta yer alan günlükler, 6 Mart 1990 tarihiyle 3 Mart 1995 tarihleri arasında tuttuğu günlüklerdir. Günlüklerde gençlik yıllarında bizzat tanıdığı yönetmenler ve filmleri hakkında eleştiriler, değerlendirmeleri önemli bir yer tutar. Bununla birlikte, gerek Amerikan gerekse değişik dünya ülkelerinde üretilen sinema filmleri, bu filmlerin yönetmenleri, televizyonda izlediği diziler, okuduğu kitaplar, sanat kuramları, tasavvuf gibi birçok farklı alanı sinemayı temel alan bir bakış açısıyla inceler. Eleştiriler yöneltir, izlenimlerini aktarır, takdirlerini, heyecanlarını, tespitlerini ve tavsiyelerini okurla paylaşır.

Kitabın, günlüklerin ardından gelen son iki bölümünde, Sadık Yalsızuçanlar'ın 1997 yılında İz Yayıncılık tarafından yayımlanan *Düş, Gerçeklik ve Sinema* adlı kitabında yer alan bir değerlendirme yazısı bulunuyor. Son bölümde ise Fatma Karabıyık Barbarosoğlu ile *İzlenim* dergisi Kasım 1993, Mesut Uçakan'la *Mesaj* dergisi 23 Temmuz 1994, Hasanali Yıldırım ile *Gerçek Hayat*'ta 30 Ocak 2003 tarihinde yapılan röportajlar yer alıyor. Daha önce *Dergah* Yayınları tarafından iki baskısı yapılan *Yeşilçam Günlükleri*, Ekim 2003'te Gelenek Yayınları tarafından üçüncü baskısıyla yayımlanmış.

90'LI YILLAR

Ayşe Şasa'nın *Yeşilçam Günlükleri*'nde, yayımladığı 90'lı yılların izleri bazen bir arka plan, bazen de açık bir etki olarak görülebilir. Arka planda özellikle o yılları anımsarken coğrafyamız açısından belirleyici olan Körfez Savaşı yer alır. Şasa, 4 Eylül 1990 tarihli, "Körfez, Medya ve Şizofreni" başlıklı güncesinde "Büyük dış olaylar karşısında sözü olmayanlar, hiçbir şey yokmuş gibi davranmayı, sözde aldırmaazlığı seçiyorlar. İnsanlar, toplumsal/bireysel kimliklerini temelinden sorgulamanın tam da fırsatı gelip çatmışken, 'regressive' çabalar ile tüm gerçeklerden kaçmanın yerini buluyorlar... Bireyler de, kurumlar da bu kaçmağa teşne" (sf. 46) diyerek, Körfez Savaşı'nın kendi üzerindeki etkisini sergiler. Kendisine teknoloji hakkında soru sorduğu Sinema ve Etik başlıklı 10 Mart 1990 tarihli güncesinde "Bu soruya gelmeme neden olan şeylerden ilki, Körfez Savaşı sırasında CNN televizyonunun

hareket noktaları ve çokça referansa başvurduğu da rahatlıkla görülebilir. Şasa için en önemli referansın Kemal Tahir'in düşünceleri olduğu açıktır. "Sağlığında ve ölümünden sonra Kemal Tahir'in kişiliği, yapıtları ve düşüncesi üstünde sürekli düşünmeye çabalamış biri olmama karşın, bir sorun, kafamda sürekli çözümsüzlüğünü korumuştur.. Kemal Tahir'in düşüncesini ve yapıtlarını onca güçlü, onca canlı ve kalıcı kılan tılsım nedir? Onun, bir sinemacı olarak beni bunca etkilemiş olmasını, temelinde neyle açıklayabilirim? Kemal Tahir Sisteminin can alıcı sırrı nedir?" (sf. 73) diyerek Kemal Tahir'in vefatından yıllar sonra bile devam eden bu etkiyi hem ifşa eder hem de halen anlamaya çalıştığını dile getirir.

Kemal Tahir'in düşünsel etkisi ile birlikte birçok sinemacının, şair, yazar ve düşünürün katkıları da günlük boyunca sürekli kendini gösterir. Günlükler boyunca, Nabi Avcı, İsmet Özel, Sezer

"Su katılmamış yerli olmayınca hiçbir şey olunmaz. İnsan bile olunmaz. Çünkü gerçekten namuslu olunamaz. Bilirsin, Batılılaşmaya yöneldiğimizden bu yana, biz aydınlar halktan ayrılmışız. Çünkü Batılılaşma halktan değil, Saraydan gelmiştir."

yayınları" (sf. 65) deyişi de yine Körfez Savaşı'nın Şasa'nın ruhunda ve zihinsel dünyasındaki etkilerini gösterir. Üstelik bu savaş karşısında duyarlı olmanın, bir düşünce, derlenip toparlanma imkânı olduğunu düşünür. İnsanların vurdumduymazlıklarından yakınır.

ARAYIŞLAR VE KAYNAKLAR

Şasa'nın günlükleri arayışlardan oluşur. Bu arayışlar, Kimlik, manevi arayışlar, kuramsal arayışlar başlıklarında incelenebilir. Ayşe Şasa, günlüklerinde adeta zihinsel bir laboratuvar da kendi var oluşu ve içinde yaşadığı ülkeye yönelik arayışlarıyla birlikte, sinemanın meselelerine de çözümler arar. Ayşe Şasa'nın bu arayışlarında bazı

Tansuğ, Beşir Ayvazoğlu, Orhan Pamuk, Şerif Mardin, Andre Bazin, Hegel, Eric Berne, Eisenstein, Kurosawa, Tarkowski, Nietzsche, Freud gibi birçok isme yapılan atıflar yazarın zihinsel dünyasını bize sergileyen birer göstergedir. Bu isimler içerisinde Daryush Shayegan'ın *Yaralı Bilinç* adlı kitabına özel bir önem verdiğini görürüz (sf 89). Bu kitaptan yola çıkarak sinemacıların tartışması gereken problemleri gündeme getirdiğini, hatta bu tartışmayı özellikle istediğini de görebiliriz.

KİMLİK SORUNU VE YALNIZLIK

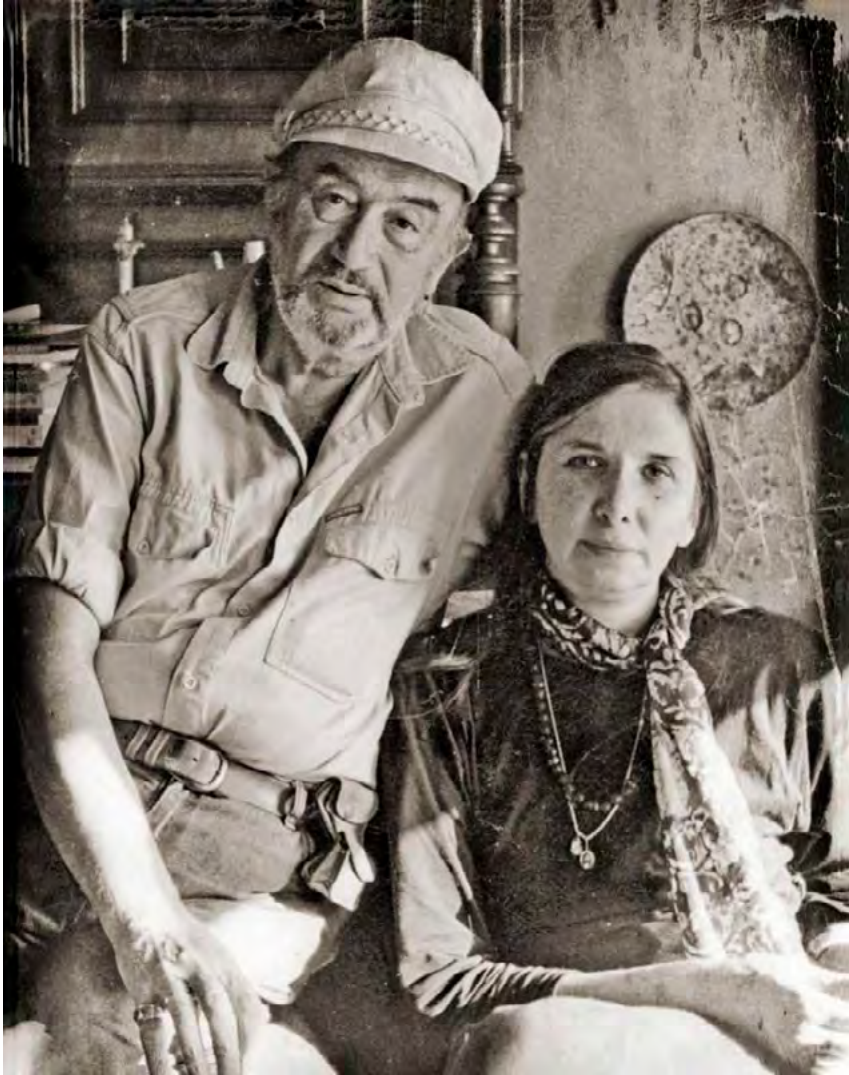
Ayşe Şasa'nın hayatındaki en önemli problemlerden biri kimlik sorunu olmuştur. Bunu kişisel yaşantısında ne

kadar yoğun hissetmişse, sanat hayatında da o derece yoğun hissetmiştir. Günlüklerinde de bu soruna çözüm bulmanın yollarını aradığı görülür. Şasa'nın kimliğin ve kimlik üzerinden yerelliğin önemini kavramasında en önemli etken şüphesiz Kemal Tahir'i tanınması ve onun düşünceleridir.

Daha ilk yazının “Sinemamızın Kimliği” başlığını taşıyor olması önemlidir. Çünkü kişisel kimlik arayışını çileli bir şekilde yaşayan Ayşe Şasa bir sinema emekçisi olarak karşımızdadır. Kimlik sorunu yazarın en temel sorunlarından biridir. Batı sineması, Hint, Japon ve Rus sinemasına daima ve öncelikle kimlik açısından bakar. Kıyaslamalar ve başarı kriterleri de kimlik sorununa nasıl bakıldığı ve ne tür çözümler üretildiğiyle ilgilidir. Türk sineması üzerine getirdiği eleştiriler ve öneriler de en çok kimlik sorunu üzerinden gerçekleşir. Şasa, “Hiç kimse kendisine ait olmayan bir sosyal irsiyetle, yalancı bir tarihle var olamaz, Yalancı kimlik her adımda sırttır; her adımda sahteliğini sahteliğini taşıyıcısının ayaklarına dolaştırır” (sf. 83) diyerek adeta kendi iç hesaplaşmalarını Türk sinemasının kuramsal problemlerine bir çözüm aracı haline getirir.

Şasa için kimlik probleminin aşılması için yerellekle ilgili bakış açısının sağlaması yapılmalıdır. Çünkü “Su katılmamış yerli olmayınca hiçbir şey olunmaz. İnsan bile olunmaz. Çünkü gerçekten namuslu olunamaz. Bilirsin, Batılılaşmaya yöneldiğimizden bu yana, biz aydınlar halktan ayrılmışız. Çünkü Batılılaşma halktan değil, Saraydan gelmiştir.” (sf. 47) Kemal Tahir'in Yol Ayrımı'ndan yaptığı uzun alıntıda kimlik ve yerellik üzerine üretilen çözüm net bir şekilde ortaya çıkar. Ayrıca Kemal Tahir'i neden bu kadar önemseydiği de...

Burada Ayşe Şasa için kimlik sorunun neden bu kadar hayati ve merkezî önem taşıdığını anlamak için kendi hakkında söyledikleri aydınlatıcı olacaktır. Senaryosunu yazdığı, Atıf Yıl-



maz'ın yönettiği Utanç filmi ile ilgili anılarında şöyle diyor: “Çocukluğumda ve ilk gençliğimde tabi olduğum yoğun Yahudi-Hristiyan etkileriyle derinden hesaplaşmaya o dönemde giriştim. Sinema, yaratıcısının bilinçaltını ayna gibi dışarı vuran bir sanat. Senaryosunu yazdığım filmde kendi ruh çelişkilerimi okumak, beni ağır bir kimlik bunalımına sürüklemişti. Kim olup olmadığımı karar vermek için yoğun bir oto-analize girişmem gerekti. Bir dönemde ağır bir sinir bunalımına yol açan, meslekten tümüyle çekilmemi; bütün hayatım, bütün değer sistemim, bana etki etmiş tüm ideolojik yöntemlere kıran kırana hesaplaşmamı

gerektiren bu kişisel bunalım, 30 yaşında başlayıp ancak 18 yıl sonra, 48 yaşında nihayete erdi.” (sf. 104). Gençlik yıllarında içinde bulunduğu çevreler, Türkiye'nin en tanınmış sinemacılarından oluşan bir çevredir. Başta Kemal Tahir olmak üzere, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Halit Refiğ, eşi Bülent Oran gibi birçok ünlü ve entelektüel isim Şasa'nın iş ve sohbet arkadaşlarıdır. Fakat içerisinde yaşadığı dünya görüşü yazarı ayrıca yalnızlaş-tırmıştır. Ayşe Şasa'nın günlükleri okunduğunda böyle bir zihin dünyasının yalnızlığa mahkûm olması da normal görülebilir.

Ayşe Şasa, ruhi buhranları, manevi arayışları ve kimlik bunalımlarının ardından sinemanın da dâhil olduğu sufi bir meşrebe ulaşır. Bir nevi alışım diyebileceğimiz bu düşüncede sanat, nefsi (sf. 104) tanımanın, terbiye ve teziye etmenin yöntemlerinden biri haline gelir. Ayşe Şasa günlük tuttuğu zaman zarfında Akif Emre ve onun vesilesiyle Yusuf Kaplan gibi isimlerle tanışır (sf. 116). O güne kadar, Yusuf Kaplan'a “Sizi Godot'yu bekler gibi bekliyordum.” (sf. 116) diyecek kadar yalnızdır. Bu tanışıklık Şasa için Türk sineması adına umut ve heyecan vericidir. Adeta o güne kadar duygularında ve düşüncelerinde yaşadığı, haklı olarak yakındığı yalnızlık hissinden kurtulur.

SİNEMA VE TÜRK SİNEMASI

Ayşe Şasa başta sinema olmak üzere sanatın felsefi problemlerini yerellik üzerinden milli, sanat kuramları ve varlık düşüncesi üzerinden dinî/manevi değerleri merkeze koyarak düşünür. Çözüm imkânlarını araştırırken Batılı düşünür ve sanatçıların görüşlerinden sıkça yararlanır. Bununla birlikte Batı karşısında bir medeniyet olarak Doğu'nun sanat ve gelenek birikiminde ne tür imkânlar bulunabileceğini araştırır. Bu araştırma Japon ve Hint sinemacıların ortaya koyduğu ürün ve düşünceleri incelemeye kadar uzanır. Bu arada İslam dünyası ve tasavvufun bu güncel sorunlara ne tür çözümler üretebileceği sürekli Şasa'nın zihnini kurcalar.

Ayşe Şasa'nın kuramsal düşüncelerine değer katan bir özellik de sinema dışında sanat dalları ve edebiyatla kurduğu ilişkidir. “Sinemanın öbür sanatların bir bileşimi olduğu çok söylenmiştir. Bu yüzden, öbür sanat dallarındaki pek çok tartışma sinemacıyı da yakından ilgilendirir.” (sf. 26) Günlüklerin tamamında bu bakış açısının merkezde bulunduğu görülür.

Şasa'ya göre Türk sineması, ümmi dönem ve yarı aydın sinema olarak iki



Kimlik sorunu yazarın en temel sorunlarından biridir. Batı sineması, Hint, Japon ve Rus sinemasına daima ve öncelikle kimlik açısından bakar. Kıyaslamalar ve başarı kriterleri de kimlik sorununa nasıl bakıldığı ve ne tür çözümler üretildiğiyle ilgilidir.

ana döneme ayrılır. “Türk sinemasının ümmi dönemi hep sanatsal yönden, içerdigi seviyesizlik açısından ele alınmış, o döneme has büyük tevazu ve samimiyetin, ileriye dönük, sahici bir özün gelişmesi bakımından taşıdığı büyük potansiyel görmezlikten gelinmiştir.” (sf. 39) Bunun sebebi yine kimlik meselesinin çözülmemiş ve yerelliğin bu sorunun çözümündeki öneminin kavranamamış olmasıdır. Yine yazara göre, “Türk sinemasının ümmi döneminde, ortalama Türk filmi, bir Doğulu yabancılaşmanın, ‘alaturka’nın ürünüydü; şimdi Batılılığa özgü bir yabancılaşma, ‘alafranga’ baskın. Yeni dönem sinemasında ne klasik Doğu’ya, ne de köklü bir Batılılığa yer var.” (sf. 40).

Günlüklerde yalnızca sinema filmleri değil, televizyon dizilerine de yer veri-

liyor. Örneğin Osman Sınay'ın Sevinç Çokum'dan uyarladığı Küçük Dünya, Tuncer Baytok'un Erhan Bener'den uyarladığı Yalnızlar adlı diziler bunlardan dikkat çekenlerdir. Şasa'nın günlüklerinde yer vermeye değer bulduğu bu dizilerin çağdaş edebiyatçılarımızın eserlerinden uyarlandığı da gözden kaçırılmamalıdır.

SONUÇ

Yeşilçam Günlüğü yazarının belirttiği gibi “sinema zanaatı alanındaki uzun bir arayışın ve aşama aşama gelişen sancılı bir iç muhasebenin ürünüdür.” (sf. 17) Bu kitapta bir araya gelen günlükler, çağdaş Türk sinemasının kamera arkasını göz önüne serer. Bununla birlikte bir sanatçının iç dünyasına tüm samimiyetiyle ayna tutuşudur. Ayşe Şasa'nın Yeşilçam Günlüğü, ele aldığı konularla, Türk sinemasının psikolojisini, sosyolojisini, görünmeyen yüzünü, entelektüel sığlığını ve derinliğini olanca çıplaklığıyla tanımamıza vesile oluyor. Ayşe Şasa kendiyi hesaplaşırken, kendine yol ararken Türk sinemasıyla da hesaplaşıyor ve henüz bu muhasebeye girişmemiş sinema sanatçılarına, senaristlere, yönetmenlere, eleştirmenlere yol gösteriyor. Atilla Dorsay'ın kitabın takdiminde söylediği gibi “Evet; Ayşe Şasa çoğumuzun (hepimizin?) içine düştüğümüz post-modern çağ çukurundan ve tıpatıp birbirine benzer yaşamlardan farklı bir yerde duruyor; bizi kendince ışıklı bulduğu bir yeni yola çağırıyor.” (sf. 13) En önemlisi Şasa'nın gösterdiği yol, sinemacıların ve sinemaseverlerin dünyada ve ahirette kaybolmadan yürüyebilecekleri bir yol...◀

Türk Sinemasının En Büyük Yangını

BURÇAK EVREN- ÖZTÜRK BİRDAL

TÜRK SİNEMA TARİHİNİN EN BÜYÜK FİLM DEPOSU YANGINI OLARAK tanımlanan ve 1959 yılının 19 Temmuz'unu 20 Temmuz'a bağlayan gece Aynalıkavak sırtlarındaki İstanbul Belediyesi Film Deposu'nda çıkan yangın, aradan onca yıl geçmesine karşın, bir şehir efsanesine dönüşerek hala gizini korumaktadır.

Birçok şirkete ait, yerli, yabancı ve ham filmin yanmasına neden olan büyük yangının gizi, yangını oluşturan nedenlerden değil de, yanan filmlerin

sinema tarihimizdeki niceliği ve niteliğinden kaynaklanmaktadır. Birçok sinema tarihinde bilgi ve belgenin yetersizliği nedeniyle bir trajediye dönüştürülüp karamsar bir görüşün öne sürülmesine malzeme olan bu yangın, gerçekten de iddia edildiği gibi Türk sinema tarihinin belirli bir döneminin tümüyle yok olmasına mı neden olmuştur, ya da gereğinden fazla abratılarak, Türk sinema tarihinin yazımı için bir engel -ya da eksiklik - olarak kabullenilmesinin neredeyse

geleneksel hale getirilen bir mazereti mi sayılmıştır? Bu soruya, yangında yitirilen yerli filmlerin tam listesinin elimizde olmaması nedeniyle gerçekçi bir yanıt vermek pek mümkün değildir. Ama 1959'dan önceki dönemlerinde çekilen Türk filmlerinin hangileri olduğu bilindiğinden, bunların içinden hangilerinin günümüze dek ulaşmış olduğu araştırıldığında, yangının da Türk sinemasını ne denli etkilediği ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki; günümüze dek ulaşamayan kimi Türk filmlerinin

yokluğunu tümüyle belediye deposundaki yangına bağlamak da doğru değildir. Yangından önce ve sonraki dönemlerde de birçok yerli film, farklı nedenlerle kayıplar arasına girmiştir.

Kuşkusuz tüm bunlara rağmen, belediye ait film deposundaki yangında yok olan filmlerin nicelik ve niteliklerine ilişkin elimizde gerekli bilgilerin / sayıların olmaması, Türk sinema tarihindeki bu ilk ve en büyük yangının önemini ve de yerli film yapanlarla yabancı film ithal edenlerden oluşan o dönemin

Türk sinema sektörüne verdiği zararları da göz ardı etmeye yol açmamalıdır. Tecimsel açıdan büyük zararlara neden olan bu yangında -kimilerince iddia edildiği gibi- Türk sinema tarihinin yazılamayacağı denli büyük kayıplar verilmiş olmamasına rağmen; birçok yerli film, vizyon görmüş ve görmeyi bekleyen yine çok sayıda yabancı film, o dönemler için oldukça büyük değerler ifade eden işlenmeyi / kullanılmayı bekleyen ham film ve de çoğunluğu Kemal Film'e ait, Cumhuriyetin ilk



▲ Tepebaşı'ndaki tarihî Şehir Tiyatrosu binasını da bir yangın sonucu yitirmiştik.

yıllarına ilişkin birçok belgesel, yarı belgesel film yanarak ya da yangının söndürülme çalışmaları sırasında ıslanarak, tahrip edilerek yok olup gitmiştir.

Türk sinema tarihinin geçmişini büyük ölçüde etkileyecek kültürel kayba (nitelikli filmlere) sanıldığı ve de iddia edildiği gibi çok büyük etkileri olmayan depo yangını, buna karşılık, sektör olabilmenin yollarını sancılı ve sorunlu bir şekilde arama sürecini yaşayan sinema ortamına maddi açıdan büyük zararlar vermiştir. Depoda yer alan, adlarını ve sayılarını tam olarak bildiğimiz yapımevleri ile bu yapımevlerinin 1959 yılına kadar ortaya koydukları filmlerin nitelik ve nicelikleri hakkında bilgi sahibi olmamız, bu depo yangınının Türk sinema tarihine yaral

NİTRAT TABANLI FİMLER

Nitrat tabanlı, yani bileşiminde barut ihtiva eden filmler, sinemanın ülkemize girişinden altmışlı yılların sonlarına



▲ Pazar Postası'nda yangınla ilgili olarak yayımlanan yazı.

dek, kolayca yanabilme özelliğinden dolayı, güvenlik açısından bir tehlike oluşturmuştur. Ahşap mimarinin egemen olduğu 1900'lerin başında, canlı görüntüler olarak tanımlanan sinematoğrafa karşı girilen olumsuz tavırlar; fotoğrafın ülkemize girdiği tarihlerde olduğu gibi, insan suretinin tespit edilmesi ya da canlandırılmasının günah olmasından değil de, aksine, güvenlik açısından, yangınlara neden olup bir felaket yaratmasının korku ve tedir-

giniğinden kaynaklanmıştır. Ülkeye giren her bir yeniliğı tedirginlikle karşılayıp yasaklayan ya da engellediğı söylenen Abdülhamit döneminde yeni icat sinemaya karşı bilinen tek bir yasak vardır ki o da filmlerin yanmasından doğacak yangınları engellemek için birahane, kahvehane, kıraathane gibi umumi yerlerin dışında ev, yalı, konak vs. gibi hanelerde filmlerin gösterilmesidir. Hanelerde ilk sinema gösterilerini yapan kişilerin böylesine büyük yangınlara neden olması, bu tür bir tedbirin padişah iradesiyle alınmasını bir bakıma zorunlu kılmıştır.

Kolayca yanma özelliğini içiren nitrat tabanlı filmler, daha sonraki dönemlerde filmcilerin başına dert olmuş, bu filmlerin şehir içindeki depo ve yapımevlerinde bulundurulmasının sakıncalı olduğunu her daim ortaya koyan yerel yönetimlerle ara-

ların açılıp bir dizi sorunlar yaşanmasını kaçınılmaz yapmıştır. Büyük depo yangınından önce, küçük bir sürtünme ya da kıvılcımla yanabilir olma özelliğini taşıyan ve barut içeren nitrat tabanlı filmler, çoğunlukla şehir içindeki depolarda, yeterli güvenlik ve koruma önlemlerinden yoksun olarak oluşturulmuş depolarda saklanıyordu. Bu gelişigüzel saklanış biçimleri nedeniyle çoğu kez itfaiye müdürlüğü ile sorunlar yaşanıyor, ama itfaiyenin



RAPOR 2**Adı Soyadı**

Cemil Filmer'e ait (Lale Film):

Filestos Cankopulos'a ait (Koçango Film):

Nubar Hampuryan'a ait (Ceylan Film):

Emin Ayten'e ait (FKA Film):

Mustafa Burak'a ait (Halil Kemak Film):

Metin Alper'e ait (Halk Film):

Toros Şener'e ait (Toros Film):

Şakir Seden'e ait (Kemal Film):

Kariton İlyadis'e ait (Marmara Film):

Şükrü Önkol'a ait (Fitaş Film):

Hayrettin Aksoy'a ait (Reka Film):

Etiyan Kolere ait (Star Film):

Antovan Koler'e ait (Mandiye Film):

Kazım Yurdakul'a ait (Yurt Film):

Belediye'ye ait bina:

Yanan Filmlerde hasar miktarı ehlivukufca tespit edilecektir.

20/7/1959

İmzalayanlar

Beyoğlu İtfaiye 2. Kıt'a Başkanı Cemal Oral

Yeniçeşme Polis Karakolu Komiser Mua. Vekili Polis Memuru

Sigorta Durumu

Öğrenilemedi

Sigortasız

Sigortasız

150.000 İst. U. Sigorta

Sigortasız

Sigortalı (Anadolu Sigorta)

Sigortasız

Sigortalı (İst. U. S.)

Sigortasız

Sigortasız

Öğrenilemedi

100.000 Lr. Lafonsiyer Şirketine

100.000 Lr. Lafonsiyer Şirketine

Sigortasız

33.383. İller Bankasına sigortalı

RAPOR 3

20/7/1959 tarihinde saat 1, 12 de Kasımpaşa Aynalıkavak Caddesi Mezarlık içindeki Belediye Film deposunda Vuku bulan yangına ait su Zabtıdır.

1- Haliç Deniz Motoru denizden iç koldan sarnıç olan 10080 sayılı su tankı deposuna.

2- 10069 plaka sayılı Magirus İmdat makinası Zindan arkasındaki çeşme haznesinden bir kolda sarnıç olan 10080 sun tankı deposuna.

3- Aynalıkavak Kasrı havuzundan 4 sayılı motopomp bir koldan sarnıç olan 10076 sayılı su tankı deposuna.

4- 10080 Ford su tankı 4 koldan yangın yerindeki 10070 sayılı Ford su tankı deposuna.

5- 10076 sayılı Betford su tankı bir koldan yangın yerindeki 10070 sayılı Ford su tankına.

6- Zindan arkasındaki Meles sokağında bulunan 100'lük yangın musluğundan 10069 sayılı İmdat makinasının bağlı bulunduğu Zindan arkasında çeşme haznesine.

7- 10070 plaka sayılı Ford su tankı altı koldan yangına.

8- 10077 plaka sayılı Betford su tankı altı koldan depodaki suyu 10070 sayılı su tankı deposuna.

9- 10123 sayılı su tankı deposundaki suyu 1 koldan 10070 sayılı su tankı deposuna vermiştir.

Borucular**Sicil No**

434 Er Tevfik Ofllu

410 Er H. Avni Önrall

614 Er Nazım Akagündüz

224 Er İzzet Şafak

613 Er Mehmet Karaman

360 Er İsmail Çağlar

Makinalar**P1 NO**

10077 308

10069 45

10070 76

10076 510

10080 653

4 707

10123 139

Sicil NO

10077 308

10069 45

10070 76

10076 510

10080 653

4 707

10123 139

Adı Soyadı

Ahmet Karakaya

Şoför Mehmet Temiz

Şoför Necmi Erdümen

Şoför Sezai Büyükada

Şoför İsmail Erener

Şoför Mustafa Uçar

Şoför Nuri Saykın

İmzası**İmzalayanlar**

Su Amiri Ahmet Ünlü

Terkoz Onbaşısı Rıza Uluyurt

Baş Şoför V. Ahmet Kızılözen

BASINDA DEPO YANGINI

20 Temmuz 1959'da meydana gelen depo yangını, dönemin tüm gazetelerinde yer alır. Haberlerin çoğu gazetelerin birinci -kimilerinde ikinci- sayfasından tek -ve bazen de çift- sütun üzerinden verilir. Haberlerin ortak özelliği yangının büyük

Bina iki katlı ve müstakil olduğu için etrafa sirayet etme endişesi duyulmamıştır. Ancak parlama anı olduğu için depo bekçisi ve ailesinin hayatından endişe edilmektedir. (Milliyet. 20.07.1959. s: 1)

İKİ BEKÇİ YANDI

Kasımpaşa Aynalıkavak'ta yanan film deposunda iki ceset bulunmuştur. Cesetlerden birisi gece bekçisi Hamdi'ye aittir. Diğer cesedin Fitnat adında bir kadına ait olduğu anlaşılmıştır. Yangın yerinde bugün keşif yapılacaktır. Film deposunda bulunan filmlerden bir kısmı önümüzdeki sezon gösterilmek üzere ithal edilen ve henüz sansürü yapılmayan filmlerdir. Zarar henüz belli değildir. (Milliyet. 21.07.1959. s: 3)

Ancak, yangının üzerinden birkaç gün geçtikten sonra deponun içindeki filmlerin önemi kavranır ve bu konuda yayınlar ağırlık kazanmaya başlar. Milliyet gazetesi yangından iki gün sonra “Gelecek sezon sinemalar film sıkıntısı çekecek” başlığı altında yanan deponun sıradan bir depo olmadığı;

▲ Foto. 5

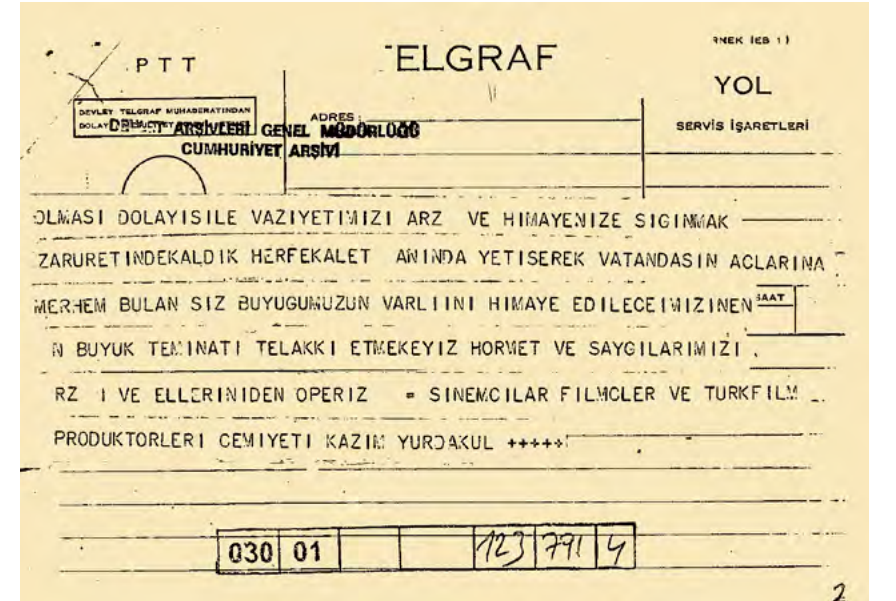
çapta olmasıdır. Ama hiçbir gündelik yayın organı, yangının ertesi günü verdiği haberlerde, deponun içindeki filmlerin öneminden söz etmez.

BELEDİYENİN FİLM DEPOSU DÜN GECE YANDI

Dün gece saat 1.12'de Kasımpaşa Aynalıkavak'ta belediyeye ait film deposu yanmıştır. Yangın filmlerin birdenbire parlaması neticesinde çıktığı için gökyüzü tamamen kıızıl renge bürünmüş ve çok büyük bir yangın intibai uyandırmıştır. Bu yüzden de itfaiyeye yapılan ihbarlarda birçok semtin ismi verilmiştir.

İtfaiye yangına 5 dk. sonra müdahale etmiş ve ateşi baskı altına almaya muvaffak olmuştur. Buna rağmen yangın, sabahın erken saatlerine kadar devam etmiştir.

► Foto. 5 - 6: Sinemacılar ve Filmciler ve Türkfilm Prodüksörleri Cemiyeti adına Kazım Yurdakul'un dönemin Başbakanı Adnan Menderes'e filmcilerin içine düştüğü durumu belirtmek için çektiği telgraf (TSA (Türk Sinema Araştırmaları))



▲ Foto. 6

yalnızca eski filmlerin değil, gelecek sezonda izleyeceğimiz birçok yeni filmin de yandığına dikkat çekerek, yanan kimi önemli filmlerden ve de sinemacılarla belediye arasındaki anlaşmazlıktan söz eder.

GELECEK SEZON SİNEMALAR FİLM SIKINTISI ÇEKECEK

Filmciler şimdiye kadar Türkiye’de çevrilmiş ve ithal edilen filmlerin yanıșından belediyeyi mesul tutuyor.

Önümüzdeki kış mevsiminde sinemalarda 5-6 hafta aynı filmin gösterilmesi mecburiyeti hâsıl olacaktır.

Filmciler, şimdiye kadar Türkiye’de çevrilmiş ve ithal edilmiş bütün filmlerin saklandığı Aynalıkavak film deposunun yanıșından belediyeyi mesul tutmakta ve mesulleri tedbirsizlikle itham etmektedir. Yangının genişlemesine son olarak Rusya’dan ithal edilen yanar filmlerin sebep olduğu da söylenmektedir.

Belediye mevzuatına göre, şehir dâhilinde film saklanması memnu olduğundan, yangın esnasında sinemalarda gösterilmeyen negatif, pozitif bütün filmler yanan depoda muhafaza altında idi. Yangından sonra birçok film şirketi varını yoğunu kaybetme durumuna düşmüştür. İflaslar beklenmektedir.

BELEDİYEYİ İTHAM

Filmcilerin belirttiğine göre, yanan depo belediye tarafından 1953 senesinde inşa edilmişti. Bu tarihten evvel, 1950’den itibaren filmciler her türlü tesisi havi bir site kurup filmleri burada muhafaza etmeyi teklif etmişler, fakat talepleri belediyece kabul edilmemiştir. Deponun dar olması yüzünden birçok film, kanun hilafına, depoya konamamış ve muhtelif zamanlarda çeşitli film stüdyolarında yangınlar da çıkmıştır. Film şirketleri, defalarca deponun yangın söndürme tertibatının noksan olduğunu belediyeye bildirmişlerse de bir cevap alamamışlardır.

Yine filmcilerin iddiasına göre depoda bulunan 1 milyon liralık ham film de yandığından dışarıdan film ithal edilse bile bunlardan kopya çıkartmak mümkün olamayacağından önümüzdeki sezon film darlığı ve ham film karaborsası alıp yürüyecektir.

YANAN FİMLER

Yanan filmler arasında Atatürk’e ait ilk sesli filmler, ‘Kahveci Güzeli’ gibi eski Türk filmleri ve gelecek mevsim oynatılacak Brigitte Bardot’un ‘Parisli Kız’ adlı filmi de vardır. Maddi zararın 15 milyon lira manevi zararın ise ölçülemeyecek kadar büyük olduğu söylenmektedir.

Sinemacılar, Filmciler ve Türk Film Prodüktörleri Derneği belediyeyi dava edeceklerini bildirmiştir.

YANGIN SEBEBİ: SİGARA

Gece bekçisi Hamdi ile Metresi Fitnat’ın ölümüyle neticeleşen yangın mahallinde dün de bilirkişi tahkikatı yapılmış ve

hadiseye yanar vaziyette atılan bir sigaranın sebep olduğu anlaşılmıştır. Sigarayı atan gece bekçisi yangında öldüğünden tahkikat kapanmıştır.

(Milliyet. 22.07.1959. s: 1)

Yangın nedeniyle belediyecilerle filmciler arasındaki tartışmalar sürerken, diğer yandan da yeni depo arayışları içine girilir. Eski hataların yinelenmemesi için yeni deponun nitelikleri üzerinde durulur, bir kez daha böylesine bir yangının yaşanmaması için radikal tedbirler alınmasının bir bakıma zorunlu hale geldiğinin altı çizilir.

Yangınla ilgili en ilginç haber ise, yangının oluşundan beş gün sonra yine Milliyet gazetesinde “Film deposunun kasten yakıldığı iddia ediliyor” başlığı altında çıkar. Haberde, yangında ölen bekçinin ham film hırsızlığına karıştığı, bu filmleri yasal olmayan yollardan adı açıklanmayan kişilere sattığı belirtilir.

FİLM DEPOSUNUN KASTEN YAKILDIĞI İDDİA EDİLİYOR

İhbarda, yangının ham film hırsızlığının saklanması için çıkarıldığı söylendi.

Aynalıkavak’ta yanan Belediye Film Deposunun kasten yakıldığı hakkında polise bir ihbar yapılmıştır.

10 milyon liradan fazla ham ve işlenmiş filmin bulunduğu bu depoda pazar gecesi henüz tespit edilemeyen bir sebepten dolayı çıkan yangında bekçi Hamdi Sağman ile metresi Fitnak yanarak ölmüşlerdir. Tarihi ve dokümanter filmlerin yandığı deponun kasten yakıldığı hakkındaki ihbar üzerine polis önemle tahkikata başlamıştır.

İhbarda depodaki ham filmlerin yangında ölen gece bekçisi Hamdi Sağman’la anlaşılan biri tarafından çalındığı ve hırsızların meydana çıkacağıının hissedilmesi üzerine kundak konularak deponun ateşe verildiği bildirilmiştir. Bu suretle hem hırsızlığın meydana çıkması önlenmiş, hem de bekçinin ölmesi sayesinde hırsızlığın kapanması yoluna gidilmiştir.

Polis bu ihbar üzerine derhal faaliyete geçmiş ve piyasada el altından satılan ham film olup olmadığını tespিতে başlamıştır. İhbarda bildirilen suçluların ismi çok gizli tutulmaktadır.

(Milliyet. 25.07.1959. s: 1)

Yangının şoku atlatıldıktan kısa bir süre sonra yeni depo arayışı içine girilir. Çubuklu’da yeni bir depo bulunur ve Belediye Riyaseti filmcilere durumu bildirerek ellerindeki bütün filmleri yeni depoya teslim etmelerini bildirir. Ayrıca ilgililer, Aynalıkavak’ta yanan depoda yeni vizyon film bulunmadığını, bu yıl gösterilecek filmlerin yeni gelmeye başladığını belirtirler. (Milliyet. 25.07.1959. s: 5)

BİLANÇO

Yangınla ilgili ayrıntılı yazılardan biri de, yangından altı gün sonra, 26 Temmuz 1959 tarihli Pazar Postası’nda Erdoğan Tokatlı imzasıyla çıkmıştır. Tokatlı, kaynak göstermeden yangınla ilgili bilanço veren ilk kişi olmuştur. (Tokatlı, büyük bir olasılıkla şirketleri gezerek bu bilgileri edinmiş olabilir. Çünkü itfaiye raporlarında şirketlerin yalnızca sigortalı olup olmadığına ilişkin bilgiler yer almış, yanan filmlerin miktarı, adları ve de şirketlerin uğradığı zararlarla ilgili bilgilere yer verilmemiştir.)

Tokatlı’nın yazısında yer alan bilanço aynen şöyledir:

Kemal Film: 27 yerli film, 300 yabancı film. Ayrıca bu mevsim için hazırlanan 232 bin lira değerindeki piyasaya sürülmemiş “İzmir Ateşler İçinde” isimli film. Zarar 3, 5-4 milyon lira

Fitaş Film: 800 kopya film. 1, 5-2 milyon lira zarar. Şirketler içinde sigorta durumu en iyi olan Fitaş’tır.

Lale Film: 843 kopya film. 1.800.000 lira zarar. Bütün filmler sigortasız.

Halil Kamil Film: 325 kopya film. 2 milyon lira zarar. Sigortasız.

Koçanga Film: Kaybettiği film sayısı bilinmiyor. 2 milyon aşan zarar. Sigortasız.

Star ve Mondial Fimler: 1 milyon lira zarar. 240 bin lira tutarında ham film. 200 bin liraya sigortalı.

Maden Film: 135 bin lira değerinde “Evlat Hasreti” isimli film. 25 kutu ham film. Sigortasız.

Kazım Yurdakul Firması: 1.200.000 lira zarar. Sigortasız.

Yurd Surat, Ceylan, Erman Kardeşler, Toros Film şirketlerinin zararları öğrenilmemiştir. Bütünüyle uğranılan kaybın 15 milyon lirayı aştığı anlaşıyor.

DEPO YANGINI MECLİSE TAŞINIYOR

Film deposundaki yangın nedeniyle büyük kayıplara uğrayan sinemacılar, bir yandan yangın ve de yeni depo arayışları nedeniyle belediye ile tartışmalara girerken, diğer yandan da zarar-zıyanlarının bir ölçüde telafisi umuduyla, yangının hemen ertesi günlerinde, dönemin başbakanı Adnan Menderes’e bir telgraf çekerler. Sinemacılar, Filmciler ve Türk Film Prodüktörleri adına Kazım Yurdakul’un çektiği telgrafta; özetle, dünya filmcilik tarihinde benzeri olmayan bir felaketle karşılaşıldığı ve bu nedenle de devlet yardımına gereksinim duyulduğundan söz edilmektedir:

Başbakan Sayın Adnan Menderes

19.7.959 Pazar akşamı İstanbul Belediyesi’ne ait film deposunda zuhur eden büyük yangın dünya filmcilik tarihinde benzeri olmayan felaketle sona ermiş ve Türk filmciliği telafisi mümkün olmayacak kadar maddi ve manevi muazzam kayıplara uğramıştır.

Büyük küçük yüzlerce müessese perişan bir haldedir. Belediyenin mesuliyeti altında muhafaza edilmekte olan filmlerimizin

bu şekilde birkaç saat içinde tamamen yok olması dolayısıyla vaziyetimizi arz ve himayenize sığınmak zorunda kaldık.

Her felaket anında yetişerek vatandaşın acılarına merhem bulan siz büyüğümüzün varlığını himaye edileceğimizin en büyük teminatı telakki etmekteyiz.

Hörmet ve saygılarımızı sunar ve ellerinizden öperiz.

Sinemacılar, Filmciler ve Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti

Kazım YURDAKUL (Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Cumhuriyet Arşivi)

Türk sinema sektörünü maddi ve manevi açıdan derinden etkileyip güç duruma sokan depo yangını CHP milletvekili Nüzhet Çubukçu tarafından TBMM’ye getirilir. Çubukçu yangın ve sonrasında çıkan durumlar hakkında Ticaret Vekili’nin yanıtlaması talebiyle sözlü bir soru önergesi verir. Önergede, yalnızca Aynalıkavak’taki son depo yangını değil, ondan önceki 20 sinemada çıkan yangınlardan da söz ederek, yanar filmlerinin yurda serbestçe girişinin nedenlerini sorar.

SİNEMA YANGINLARI HAKKINDA TAKRİR VERİLDİ

Son günlerde üst üste yanan sinemalar ve film depoları hakkında CHP milletvekillerinden Nüzhet Çubukçu, Ticaret Vekilinin cevaplandırması talebiyle BMM başkanlığına bir sözlü soru vermiştir. Çubukçu, sözlü sorusunda şöyle demektedir: ‘Kabili iştial filmlerden şimdiye kadar yirmi sinema kısmen veya tamamen yanmıştır. Son defa İstanbul Belediyesinin muhafaza tekniğine uygun olmayan deposundaki yangın dolayısı ile zarar 15 milyon liranın üstündedir. Üç yüz metrelik yanar filmle ötekiler arasındaki fark yalnız bir dolar olduğuna göre mezkûr yanar filmlerin yurda sokulmasına neden müsaade edilmiştir?’ (Milliyet. 06.09.1959. s: 1)

FİLMCİLERİN BELEDİYEYE AÇTIĞI DAVA

Yangından sonra filmciler, uğradıkları ziyanı karşılamak için belediyeye 6 milyon liralık dava açarlar. Ne var ki, Danıştay, deponun kira ile tutulmuş olmasından dolayı belediyenin bir hizmet kusuru bulunmadığına karar verir. Böylece filmciler yangından sonra bir de Danıştay’ın hışmına uğrarlar.

BELEDİYE 6 MİLYONLUK DAVAYI KAZANDI

Belediye film şirketleri sahiplerinin açtıkları 6 milyon liralık tazminat davasını kazanmıştır.

Film deposu yangınında yanan filmleri getirten firma sahiplerinin belediye aleyhine açtıkları 6 milyon liralık tazminat davasını Danıştay reddetmiştir.

Kasımpaşa Kulaksız’daki binanın kira ile tutulmuş olduğu için belediyenin bir hizmet kusuru bulunduğu iddiası Danıştay tarafından kabul edilmemiştir.

(Milliyet. 17.01.1962. s: 2)

YANGININ BASINDAKİ YANKILARI

Yangınla ilgili rutin haberlerden sonra yangının önemi üzerine köşe yazarları da harekete geçerek yorumlar yazmaya başladılar. Bu ilk yazılardan biri de Çetin Altan'a aittir. Altan, "Romalı Arria Gibi" başlığı adı altında yazdığı yazıda, yangında yitirilen değerlerle, belediyenin bu yangındaki konumunu ortaya koyar.

ROMALI ARRİA GİBİ

...İşte belediyenin Aynalıkavak'ta yanan film deposu... Üstelik de nasıl bir iddia ile filmcilerin elindeki filmler zorla alınıp buraya getirilmiş... Nerelere ne baskınlar yapılmış, elindeki filmleri vermeyenlere ne cezalar kesilmiş.

Artık ne Atatürk'e ait bir döküman, ne Türk sinema tarihine ait bir eser, ne de film sanayimiz için dövizle getirilmiş ham madde kaldı... Önümüzdeki mevsim son zevkimiz sinemadan da aşağı yukarı mahrum yaşayacağız.

Belediye daha dikkatli olsaydı, Deniz Yolları daha itina etseydi, müteahhit daha basiret gösterseydi... Olamaz, edemez, gösteremez... Bu 'Precision' diyebileceğimiz bir incelik kesimidir ki biz toplum olarak henüz o kesime varmış değiliz. Bu bir tedavi değil, bir oluş; bir hastalık değil, bir eksiklik hikâyesidir; ikazla değil, sosyal bir reformla düzelir.

(Çetin Altan. Milliyet. 23.07.1959. s: 2)

Depo yangınıyla ilgili en kapsamlı yazı ise yangından yedi gün sonra haftalık Kim dergisinde çıkar. Yazıda yangın öncesi ve sonrası durum üzerinde durulup belediye ile sinemacılar arasındaki depo yüzünden çıkan tartışmalar ile yangında yanan önemli filmlerin adlarına da yer verilir. Nijat Özön'ün kaleme aldığını tahmin ettiğimiz -ama imzasız yayımlanan- yazıda yangından ve sonuçlarından özetle şöyle söz edilmektedir:

YANAN 35 YIL

Ateş, depodaki yanar filmleri küle döndürmüş, yanmaz filmleri ise kutuları içinde kavurmuştu; yanan filmler sayılırken ilk elde Türk Sineması'nın 1919 yılından itibaren otuz beş yıl içinde yaptığı eserlerin bütününe saymak gerekiyordu. Bunlar arasında Kemal Film'in 1922-1925 yılları arasında yaptığı konulu ilk yedi Türk filmi ile İpekçiler'in çoğunu Muhsin Ertuğrul'un rejisörlüğünde 1928-1941 yıllarında yaptığı filmlerin çoğu bulunmaktaydı. Bu filmlerin hem negatifleri hem de eldeki bütün pozitif kopyaları yanmıştı. Dolayısıyla, Türk Sinema tarihi bakımından en büyük önemi taşıyan eserler artık yok olmuştu. Bunun yanı sıra, beş yıl önceye kadar çeşitli ortaklıkların çevirdiği Türk filmlerinin de negatif ve pozitifleri yanmıştı. Beş yıl ile bugün arasındaki birçok Türk filminin ise sadece negatifleri yanmıştı, yurdun dört köşesinde oynamakta bulunan pozitifler ise, sırf bu sebeple kendilerini kurtarabilmişlerdi.

Şimdi bu kalan filmlerden yeniden negatif çekme yoluna gitmekten başka çare yoktu. Ancak yeni kopyalar pozitifin yıpranma derecesine göre çok daha karanlık olacak, sesler epey bozuk çıkacaktı.

Yangın, Türkiye Cumhuriyeti için değer taşıyan filmlerin de yok olması sonucunu doğurmuştu. Kemal Film'in 1922-1923 yılları arasında çektiği Kurtuluş Savaşımızın gerçek filmi olan 'Zafer Yolları' ve çeşitli dokümanterler ile İpek Film'in yine Mustafa Kemal'e dair birçok kısa metrajlı filmi yanmıştı. Ama bunların en önemlisi 'Atatürk'ün Hayatı' adını taşıyanıydı.

Atatürk sinemayı çok severdi ve sık sık İpek Film Stüdyosu'na uğrayarak, çalışmaları ilgiyle seyrederdi. Bu arada bir gün onuncu yıl nutkunun seslendirilişi sırasında stüdyoya gelen Mustafa Kemal filmde söylediği bölümleri bizzat seslendirmişti. İşte, elde bir tek kopyası kalmamacasına yanan filmler arasında, ölümü üstüne monte edilen bu parçalarla yapılan ve içinde Atatürk'ün kendisinin konuştuğu onuncu yıl nutkunun bulunduğu 'Atatürk'ün Hayatı' filmi de vardı.

Depoda bu yılın ilgi çekici filmlerinden biri sayılan 'İzmir Ateşler İçinde' de ateşler içinde kalarak yanmıştı. Bilindiği gibi sansür esasen bu filmin adındaki İzmir'i çıkararak 'Ateşler İçinde'den ibaret bırakmıştı. Filmin yurdumuzda gösterilişi sansürce bazı formaliteler yüzünden Eylül'e kadar geri bırakıldığından, yapıcı şirket 'İzmir Ateşler İçinde'yi negatifi, bütün kopyaları ve fragmanları ile depoya yerleştirmişti. Şimdi, 'İzmir Ateşler İçinde'den birkaç düzine fotoğraf ile afişten başka şey kalmamıştı. Ancak, film çevrilirken birçok sahneler tekrar tekrar çekildiğinden, neyse ki bu fazla parçalar bir stüdyoda bulunuyordu. Kemal Film, 'İzmir Ateşler İçinde'yi eldeki öteki parçalardan da faydalanarak, yeniden çevirmeye hazırlanıyordu.

Yangından şimdiye kadar çevirdiği bütün filmlerin negatiflerini depoya saklayan büyük Türk film ortaklıklarının yanı sıra, dışarıdan film getiren şirketler de zarara girmişti. Birçok filmcinin beş ya da daha uzun bir süreyle yurdumuzda işletme hakkını satın aldığı çeşitli yabancı filmlerin orjinalleri ile Türkçeye dublaj edilmiş kopyaları da yanmıştı. Ancak, yeni mevsimin filmlerinin çoğu daha gümrükten çekilmediği için, kendilerini bu yangından kurtarabilmişlerdi. Yanan yeni ithal filmlerin sayısı otuzu pek aşmıyordu.

İthal filmleri bakımından durum, Türk filmlerine göre rahat bir nefes almaya izin veriyordu. Zira yabancı filmlerin bir kere gösterme hakları satın alınmış olduğundan, bundan sonra yeni bir kopya için gerekli bedeli ödemek yetecekti. Kopya bedeli ise, filmin uzunluğuna göre mesela bir renkli film için 800 dolar kadardı. Şimdi ithalatçılara yeni kopya getirebilmeleri için, bir miktar döviz tahsisi yetecekti.

Ama yanan, kaybolan Türk filmlerini geri getirmenin artık yolu kalmamıştı. Darbe ağır olarak Türk sineması üzerine inmişti. Ayrıca yanan ham filmler de önemli bir zarardı. Daha yangının ertesi günü, sinema endüstrisi son ekonomik krizden de ağır

bir sarsıntıyı çekmeye başlamıştı. Hangi filmlerin işletmede bulunduğu için yanmadığı anlaşıldıktan sonra, zarar kesin olarak anlaşılabilecekti.

Belediye ise, son olaydan sonra sinemacılara güler yüz göstermeye başlamıştı. Geçen Perşembe günü Belediye Başkan Yardımcılarından Fuat Börekçi bir sinemacı heyetini kabul ediyor ve şehir dışında modern bir depo yapılması kararlaştırılıyordu.

Sinemacılar ise, Ankara'ya bir heyet göndererek, ayrıca hükümetten kredi istemek üzereydiler.

Bu haftanın sonunda, bazı sinemacılar uğradıkları zarardan birinci derecede sorumlu gördükleri belediyeyi davaya hazırlanıyorlardı. Aynı belediye, sinemacıların depoya geçtikleri 1952'den iki yıl sonra sinemacılardan her oda için 200 lira aylık istemiş, ancak filmciler o tarihte Beyoğlu'nda dayalı döşeli apartmanların aydınlığının bile bu kadar tutmadığını söyleyerek karara itiraz edince, Belediye Komisyonu 'karpuz sergilerine kıyasen, kira takdir ediyoruz' cevabını vermişti

(Kim, 27 Temmuz 1959) ◀

KAYNAKÇA:

- ALTAN, Çetin. Romalı Arria Gibi. Milliyet. 23.07.1959. s: 2
- EVREN, Burçak. Büyük Film Deposu Yangını. Türk Sineması. AKSAV Yayınları.
- EVREN, Burçak. Gayri Resmi Türk Sinema Tarihi. Altın Koza Yayınları. 2014
- İSTANBUL İtfaiyesi Yangın Raporu. No: 1
- İSTANBUL İtfaiyesi Yangın Raporu. No: 2
- İSTANBUL İtfaiyesi Yangın Raporu. No: 3
- İSTANBUL İtfaiyesi Yangın Raporu. No: 4
- MİLLİYET. Belediyenin Film Deposu Dün Gece Yandı. 20.07.1959
- MİLLİYET. İki Bekçi Yandı. 21.07.1959
- MİLLİYET. Gelecek Sezon Sinemalar Film Sıkıntısı Çekecek. 22.07.1959
- MİLLİYET: Film Deposunun Kasten Yakıldığı İddia Ediliyor. 25.07.1959
- MİLLİYET. Filmcilere Yeni Depo Verildi. 25.08.1959
- MİLLİYET. Sinema Yangınları Hakkında Takrir Verildi. 06.09.1959
- MİLLİYET. Belediye 6 Milyonluk Davayı Kazandı. 17.01.1962
- MİLLİYET MAGAZİN. 19 Yıl Önceki Yangın. 01.10.1978
- ÖZÖN, Nijat. Düünden Bugüne Türk Sinema Tarihi. Artist Yayınları, 1962
- SEZER, Baykan. Ne olacak?. Pazar Postası, 26.07.1959
- SİNEMACILAR, Filmciler ve Sinema Prodüktörleri Cemiyeti'nin Adnan Menderes'e çektiği Telgraf. (Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Cumhuriyet Arşivi)
- TOKATLI, Erdoğan. Can Çekişen Türk Film Endüstrisi Yanarak Öldü. Pazar Postası, 26 07.1959
- İSİMSİZ. Yangın, Kim. 27 Temmuz. 1959



Kayseri’de Sinema Kültürü

YAŞAR ELDEN

SİNEMA, PARİS’TE 22 ARALIK 1895’TEKİ İLK GÖSTERİMDEN BİR YIL SONRA OSMANLI DEVLETİ’NE GİRMIŞTİR. BU HIZLI GİRİŞ, YALNIZCA GÜZEL sanatlara ilginin bir sonucu mudur? Sorunun cevabı ayrı bir çalışmanın konusu olmakla birlikte, Sultan II. Abdülhamit’in kızlarından Ayşe Osmanoglu’nun anılarına dayanarak, sinemanın Saray’a ilk kez 1896 sonlarında girdiği belirtilmektedir. Aynı yıl Fransız Pathé Film Kurumu’nun İstanbul’daki temsilcisi Sigmund Weinberg’in öncülüğünde, Beyoğlu’nda ilk halka açık film gösterileri yapılmış, gösterilen ilgi, 1908’de Türkiye’de ilk sinema olan Pathé Sinemasının yapıyla sonuçlanmıştır. Bunu Beyoğlu’nda yapılan “Palas Sineması”, “Majik Sineması” vb. salonlar izler. (Aydın, 2008, 19)

Gelecekte dünyayı, insanlığı ve medeniyetleri çok etkileyecek olan “sinema sektörü”ndeki bu gelişmeler, özellikle büyük şehirlerimizde, liman şehirlerimizde ve Batı’yla daha fazla irtibatı olan şehirlerimizde kısa zamanda artmıştır. Osmanlı Devleti’nde ilk film yapımı, ülkenin I. Dünya Savaşı’na girmesiyle birlikte gerçekleşmiştir. “Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı” adlı 150 metrelik film (14 Kasım 1914), ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir. Savaş koşullarının etkisi, sinemanın kurumlaşmasında da görülür. Başkumandan Vekili ve Harbiye Nazırı sıfatıyla ülke yönetimine egemen olan Enver Paşa, Merkez Ordu Sinema Dairesi’ni kurarak, Türk sinemasının sürekliliğini sağlamıştır.

Şehirlerarası otobüs işletmeciliğinin başlaması ve demiryolunun Kayseri’ye ulaşması, küçük ve verimsiz olan tarım alanlarına mahkûm olan Kayseri köylüsünün gözünü açmış, umudunu artırmış ve hayallerine ışık olmuştur. Böylece; Cumhuriyetimizin ilk yıllarından başlayarak, Adana, Ankara, İstanbul ve İzmir gibi büyük şehirlere çalışmaya giden Kayserililerin sayısında artışlar olduğunu görüyoruz. Çiftçilikle uğraşırken, “her işi yaparım”, “ne iş olsa yaparım”, “elimden her iş gelir” düşüncesiyle gidilen gurbette sanat öğrenmeye, meslek edinmeye ve nitelikli insan olmaya başlamışlardır. Sıvacılık, duvarcılık, boyacılık, nakkaşlık ve benzeri işlerde merhale kazanan insanlarımız; genellikle Tomarza, İncesu, Yeşilhisar, Sarız ve Pınarbaşı yöresinden Adana ve Ankara’ya çalışmaya gitmişlerdir. Ağırnas, Gesi, Mimarşinan (Cırlavuk), Tavlusun yöresinde yaşayanların ise İstanbul, Bursa ve İzmir çevresine çalışmaya gittiklerini görüyoruz.

Çalıştıkları şehirlerde gördükleri, tanıştıkları bütün insani gelişmeleri, yaşadıkları köylere, kasabalara ve ilçelere taşımışlardır. “Ayağı çarıklı”, “köylü”, “kafasına vur, ekmeğini al” gibi tanımlamalarla vasıflandırılan bu insanlarımız, kısa zamanda çok önemli bir “kültür elçiliğini” hayata aktararak, Anadolu’nun aydınlanmasına, kalkınmasına ve gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Artık yemeleri, içmeleri, oturmaları, kalkmaları, kıyafetleri ve hatta konuştukları konular değişmiştir.

Büyük şehirlerde, tanışma fırsatı buldukları tiyatro, sinema, radyo, tramvay, telefon, gazete, dergi ve benzeri yenilikleri anlatmışlar ve bu konuda ortaya çıkan çeşitli efsaneler, kulaktan kulağa yayılmıştır.

Sinemanın taşradaki serüveni ise 1909’da açılan ilk sinema salonu ile İzmir’de başlamıştır. Ankara ve Bursa’daki sinema salonları, yayılımın yeni adresleridir. Cumhuriyetin ilk yıllarında (1924) İzmir’de sinema salonu sayısı 17’ye ulaşmıştır. Sinemanın taşradaki serüveni sırasında mola verdiği duraklardan bir tanesi de Kayseri’dir. Bu saatten sonra, Kayseri’nin ileri gelenleri arasında, yöneticileri arasında, kapalı çarşıda, bağ oturumlarında ve tarlada orakla ekin biçerken perdeye yansıyan insanlar, bu insanların hareketleri, kıyafetleri, mutfakları, yemek masaları, arabaları, öpüşmeleri, sevimli hareketleri gibi farklı dünyanın argümanları, konuşulmaya başlanmıştır.

Kayseri’ye ilk sinema filmi ne zaman gelmiştir? Kim getirmiştir? Bu film, nerede perdeye yansıtılmıştır? Filmin adı nedir? Filmde kimler oynamıştır? Filmi kimler seyretmiştir, gibi sorular üzerinde ciddi araştırmalar yapılmamıştır. Erciyes Dağı’na çıkan ilk Türk kadın dağcı olarak tanıdığımız ve 2010 yılının başlarında, Kayseri Kültür ve Turizm Derneği Başkanı (aile yakını) Alim Gerçel ile birlikte, İstanbul’daki evine ziyaretine gittiğimiz, 1914 Kayseri doğumlu İlmiye Bergman’la uzun bir söyleşi yapmıştık. Söyleşide; Kayseri’de geçen gençlik yılları, babasının Hunat Medresesi Müderrisi



olmasının iyi yetişmelerine olan katkısı, sosyal faaliyetleri, Erciyes Dağı’na zirve yapmaları ve aile yakınlarının ticari faaliyetlerini anlatmıştı. Bu ziyarette konuşulan konular, Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Kampus Televizyonu’nda yayımlanan ve şahsımın hazırladığı “Yörelerimiz Kültürümüz” programında, 28 Şubat 2010 ile 7 Mart 2010 tarihlerinde iki bölüm halinde yayımlanmıştır. İlerleyen yaşına rağmen sağlıklı, dinç ve duru bir dimağa sahip olan İlmiye Bergman, gençlik yıllarında, henüz Kayseri’de sinema salonu yokken film seyrettiklerini anlatmıştı. O zaman, bu anlatılanların ehemmiyetini kavramamış olmalıyım ki konunun üzerinde pek durmamıştım.

Erciyes Üniversitesi’nin eski Rektörü ve “sıra dışı bir entelektüel” olan Prof. Dr. Mehmet Şahin, İlmiye Bergman’la yaptığı sohbette bu konuyu irdilemiş, inceliklerini bir makale eşliğinde, “Şu Bizim Kayseri” dergisinin 2011/20

sayısında yayımlamıştır. Prof. Dr. Mehmet Şahin yazısında, konuyu şu şekilde yazıya aktarmıştır: “Hunat Medresesi Müderrisi ve Kapalı Çarşı’da züccaciyecilik yapan 1884 doğumlu Muhaddiszade Alim Bey’in (Alim Muhaddisoğlu) kızı 1914 doğumlu ve şimdi 97 yaşında olan İlmiye Bergman hanım anlattı.

Kayseri’de ilk sinema filmini de mühendis Süreyya Bey oynattı. Muhtemelen yine 1922 yılındaydı. Çünkü ben daha ilkokula başlamamıştım. Kışıkapaı’da Millet Caddesi ile Kazancılara giden caddenin köşesinde eski İş Bankası’nın bulunduğu yerde metruk bir Ermeni Kilisesi vardı. Kilisenin arkasındaki papaz evi de sonradan Hacı Mansur İlkokulu olmuştur. Bu kilisenin avlusu sandalye, kanepeler vb. ile tanzim edilmiş ve duvarına da beyaz bir perde çekilmişti. Mühendis Süreyya Bey orada Şarlo ve Caki Koğan’ın oynadığı, yaramaz

cak’ (The Kid) adlı sessiz komedi filmi olduğunu anlıyorum.” Aynı yazıdan; Mühendis Süreyya Bey’i Muhaddiszade Alim Bey’in, 1919 yılında Boğazköprü ile şimdiki Molu Çiftliği arasında bir yerde, Karasu üzerinde bulunan su değirmenini, un fabrikası haline çevirmek için, İstanbul’dan getirdiğini öğreniyoruz. Mühendis Süreyya Bey, eski su değirmeninin yanına inşa ettirdiği binaya yerleştirdiği makineler sayesinde, Kayseri’de ilk un fabrikasını hayata geçirmiş oldu. Mühendis Süreyya Bey’in, bu un fabrikasından getirdiği jeneratörle oynattığı film, Kayseri sinema tarihi ve Kayseri kültürü açısından son derece önemli bir aşamadır.

Dünyada hızla büyüyen ve gelişen sinema sektörüne duyarsız kalmak, görmezlikten gelmek ve bu sanatı hafife almak mümkün olmazdı. İnsanlığın önünü aydınlatan bu tür yenilikler karşısında, “kapıyı kapatsanız bacadan girer”,



▲ 1982 yılında sinema sektöründe en fazla film ihraç eden Üveyiz Molu’ya takdir şildi verildi

bir çocuğu anlatan, sessiz bir sinema filmi gösterdi. Bu filmi Süreyya Bey’in ailesinden ve bizim ailemizden 15 – 20 kadar seyirci izledi. Hepimiz sinemayı ilk defa gördük ve çok şaşırdık, kahkahalarla büyülenmiş gibi izledik.”

İlmiye Hanım’ın verdiği bu bilgilerden sonra internetten bir araştırma yapıyorum ve Mühendis Süreyya Bey’in gösterdiği filmin Charlie Chaplin’in (Şarlo’nun) ilk çocuk artistlerden Jackie Coogan ile oynadığı, 1921 yapımı, ‘Yumur-

“bacayı kapatsanız rüyalarınıza girer” denir. Entelektüellere, yöneticilere ve insanlarımıza düşen görev; gelişmeye ayak diremeden, ortaya çıkan yenilikleri kendi kültürel zenginliklerine yönelik olarak rafine edebilmektir.

Kayserililer 1920’li yıllardan sonra da, yeniliklerle tanışmaya devam eder. Kayseri’de görev yapan Rus ve Alman mühendisler ile Amerikalı öğretmen ve doktorların dağcılık ve kayak sporunda kullandıkları sinemaskop makinesi,

fotoğraf makinesi, araç, gereç ve malzemelerle çeşitli toplantılarda kullandıkları slayt (projeksiyon) makineleri bunların başında gelir. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, Rus ordusunda savaşırken Avusturyalılara esir düşen ve Enver Paşa’nın girişimleriyle Anadolu’ya getirilen 50.000 esir Türk’ten Kayseri’ye yerleşenlerden bir tanesi de Ahmet Safa Kazan’dır.

Kayseri’ye yerleştikten sonra, Talas Amerikan Okulunda marangoz ustası olarak görev yapan Ahmet Safa Kazan, Erciyes Dağı’na muhabbetle sevdalanır. Kendi imkânlarıyla, hiçbir dağcılık malzemesi olmadan, 1930’lu yılların başında düşe kalka zirve yapar. Ardından, bu maceraya devam ederken Alman ve Rus mühendislerle tanışır, görev yaptığı okuldaki Amerikalı öğretmenlere rehberlik ederek Erciyes Dağı’na tırmanır. Bu arada, ekip arkadaşlarının kullandıkları fotoğraf makineleriyle çok sayıda resim çekerler ve yine sinemaskop cihazlarıyla Erciyes’in güzelliklerini, tabiatı ve tırmanışlarını filme alırlar. Konu ile ilgili geniş bir makaleyi, orijinal resimlerle zenginleştirerek, Maya Göz Merkezi’nin çıkartmış olduğu Integral dergisinin 2. sayısında (s. 48-55) yayımlamıştım.

Sinemaskop cihazından başka, Kayseri ve çevresi ile ilgili ilk ve önemli fotoğraflar, yine bu yıllarda çekilmiş ve koleksiyonerlerin arşivlerini zenginleştirmiştir. Kayseri Halkevi’nin 1933 yılı faaliyet raporunda, konuya ilişkin önemli

“Kayseri’de ilk sinema filmini mühendis Süreyya Bey oynattı. Muhtemelen yine 1922 yılındaydı. Şarlo ve Caki Koğan’ın oynadığı, yaramaz bir çocuğu anlatan, sessiz bir sinema filmi gösterdi. Bu filmi Süreyya Bey’in ailesinden ve bizim ailemizden 15 – 20 kadar seyirci izledi. Hepimiz sinemayı ilk defa gördük ve çok şaşırdık, kahkahalarla büyülenmiş gibi izledik.”

gelişmelerin kaydedildiğini görüyoruz. “Kayseri’de bulunan tarihî eserleri tanıtmak, eski eserlere olan ilgiyi artırmak için Kayseri Vilayet Gazetesi aracılığı ile çeşitli makaleler yayımlanmış, mahalli tarihe ait konferanslar tertip edilmiş ve bu konferanslarda çeşitli eser ve vesikaların fotoğrafları projeksiyon makinesi ile gösterilmiştir. (Şanal, 2007, 39)

1930’lu yıllara geldiğimizde, başta İzmir, İstanbul ve Ankara olmak üzere birçok şehirde sinema salonları açılmış



▲ Sinema Onay’ın sahibi ve işletmecisi Bekir Molu

ve sinemanın bir kitlesi oluşmaya başlamıştır. Bütün bu gelişmeler, Kayserilerin “merak ve değişim duygularını” etkilemeye başlamıştır. Bunun bir neticesi olarak da, İl Milli Eğitim Müdürlüğü kontrolünde bazı mekteplerde film gösterimleri düzenlenmiştir. Örneğin, 23 Nisan Bayramı nedeniyle, 28 Nisan 1931’de İnönü Mektebi salonunda, çocuklara film gösterimi yapılmıştır. (Topçu, 2012)

1900’lü yılların ilk yarısında, yaşadığımız sinema tecrübeleri, bunlardan ibaret değildir. Öteden beri Kayseri’nin en gelişmiş yerleşim alanlarından biri olan Develi ilçesi de bu sihirli perdeye yabancı kalmamış, sırtını dönmemiş ve

soğuk bakmamıştır. Bu arada, Develi’de yaşanan göçlerin rotası, genellikle İstanbul’a yöneliktir. Bir başka deyimle, hayatı rasyonel yaşamak isteyenler ve insanın varlığını rafine edenler, sürekli İstanbul’a gitmişlerdir. Hatta İstanbul’da Develililerin oturduğu “Develi” mahallesi bulunmakla birlikte, birçok mahalli idarenin belediye başkanı Develilidir. İstanbul’a giden, oradaki kültürü ve yaşama şeklini Develi’ye

taşıyan insanların yaşadığı iklimde, sinema uzak diyarlarda kalmamış ve Develi’ye de gelmiştir.

Develi’ye ilk filmin 1932’lerde geldiği söylenir. İlk gösterime giren film ise; Münir Nurettin Selçuk’un “Aşığa Bağdat Sorulmaz” filmidir. Şayet bu tarih doğruysa o zamanın belediye başkanı Abdulhadi Erdoğan’ın gayretiyle seyyar bir makine ile oynatılmış olmalıdır.

KAYSERİ’DE KURULAN İLK SİNEMA

Kayseri’de hayata aktarılan, insanların hizmetine sunulan ilk sinema salonu, Tan Sinemasıdır. Tan sineması zarif mimari yapısı ve çok amaçlı olarak kullanılmaya müsait olması sebebiyle, kısa sürede Kayserililerin uğrak yeri olmuştur. Kayseri tarihi üzerine son derece önemli ve ciddi eserler yayımlayan Halit Erkiletlioğlu, “Geniş Kayseri Tarihi” isimli eserinde, Tan Sinemasının yeri üzerindeki imar değişiklikleri ile sinemanın yapımına ilişkin bilgileri şu şekilde vermiştir:

“12 Ocak 1880 (29 Muharrem 1297) tarihinde padişah II. Abdülhamid’in irade-i seniyesi ile Hasan Efendizade Tavlusunlu Mehmet Ali Efendi Kayseri Belediye Reisi olarak tayin edildi. Asıl mesleği hattat ve nakkaş olan Mehmet Ali Efendi, İstanbul’daki birçok cami, konak ve sarayın tezyininde çalışmıştı. Bu sırada şehzade bulunan Abdülhamit padişah olunca, Mehmet Ali Efendiyi saraya çağırıp iltifatta bulunmuş ve “Çiftlik Nazırlığı” görevini teklif etmiştir. Mehmet Ali Efendi ise bu görevi kabul etmeyerek, Kayseri Belediye Reisliği görevini talep etmişti. Böylece isteği kabul edilen Mehmet Ali Efendi 29 Muharrem 1297 (1881) tarihli “İrade-i Seniyye” ile Kayseri Belediye Reisi olmuştur. Belediye Reisi olduktan sonra, o sırada sebze bahçesi olan şimdiki Cumhuriyet Meydanı’nı Kayseri Mutasarrıfı Atıf Bey’in de yardımı ile istimlâk etti. “Millet bahçesi” ismi ile geniş bir park yaptırdı. Parkın içinde güzel bir havuz, iki katlı bir kiraathane ve ayrıca altında; Belediye eczanesi, lokantası üst katta ise, belediye oteli bulunan iki katlı bir bina daha yaptırdı. Kayseri’nin ilk eczanesi olan bu dükkân Belediyece işletilmiş, otel ve lokanta ise kiraya verilmiştir. Eczaneden ilaçlar fakirlere ücretsiz verilmekte idi. Uzun seneler hizmet veren bu eczanede Mustafa İbrahim Efendi, Mustafa Mahir Kafesçioğlu ve İbrahim Hakkı Göver eczacılık, Bekir Kantarcı ile Serkis Efendi de eczacı kalfalığı yapmışlardır. Binalar bir süre belediye binası olarak da kullanılmış, daha sonra 1932-1936 yılları arasında, Kayseri Valisi Nazmi Toker tarafından yıktırılarak, yerine Tan Sineması yaptırılmıştır.”

Vali Nazmi Toker, o dönemde bakım, tamir ve restorasyona ihtiyaç duyan mektep, altı adet han, iki medrese, hamam, birçok fırın ve dükkânla birlikte, kapalı çarşının meydana doğru uzanan eklerini yıktırmıştır. Tamir ederek, bakımını yaparak dünya kültür mirasına kazandırmak dururken yıkmayı tercih eden Vali’nin amacı, Kayseri’ye modern bir



▲ Vali Yüksel Çavuşoğlu, Üveyiz Molu, Bekir Selçuki

meydan kazandırma düşüncesidir. Bu amaçla; özellikle, Hükümet Konağı ile Kapalı Çarşı arasında kalan onlarca ecdat yadigârı tarihî eser yıktırılarak, ortaya çıkan alanın bir bölümüne, Temmuz 1933’de Tan Sinemasının temeli atılmıştır. 1935 yılında inşaatı tamamlanarak hizmet vermeye başlayan Tan Sineması, Kayseri’nin ilk sinema binası olarak tarihteki yerini almıştır. Sinema hem yazlık hem de kışlık salonlarıyla faaliyet göstermiştir. Müteahhitliğini Muhaciroğlu Mustafa Ağa ile Kıranartlı Rifat Usta birlikte yapmışlardır. (Erkiletlioğlu, 2006, 689)

Tan Sinemasını yaptırıp işleten kişiler Kayserili değildir. Sivashlı iki kardeş Edip ve Selahattin Erçelik, sinema salonunun inşasına 1933’te başlarlar. Tan Sineması adını verdikleri 600 kişilik salon 1935’te açılır. Alt katı soğuk hava deposu, üst katın bir kısmı düğün salonu olan, gerçek anlamıyla sinema salonu olarak inşa edilen Tan Sinemasından günümüze sadece fotoğrafları kalmıştır. Meydanda, vilayet binasının hemen yanında yer alan Tan Sinemasının yerinde bugün Atatürk heykeli ve rölyeflerle düzenlenmiş beton bir alan yer almaktadır. Tan Sineması özenli iç dekorasyonu ve güzel binasıyla dikkat çekiyordu. Sinemanın asıl müşteri kitlesi ailelerdi. Genelde yerli filmler gösteren sinema, 19 matinesinde yabancı film gösterirdi. Özellikle 19 matinesine şehrin kalburüstü aileleri, üst düzey devlet memurları en iyi kıyafetleriyle bir anlamda görünmeye, gösteriş yapmaya gelirdi. Tan Sineması ne yazık ki çok uzun ömürlü olmamış, 1960’ların hemen başında, Cumhuriyet Meydanı düzenleme çalışmalarında yıkılmıştır. (Topçu, 2012)

Hükümet Konağı’nın önünün açılarak, Kayseri’ye bir “şehir meydanı” kazandırma çalışmaları sırasında doğan, hayata merhaba diyen ve uzun yıllar boyunca Kayserililere

hizmet eden Tan Sineması, yine aynı düşüncelere kurban edilerek, bir başka deyimle “Cumhuriyet Meydanı’nı genişletme ve Valiliğin önünün açılması çalışmaları içerisinde, 1960’lı yılların başında yıkılmıştır.

KAYSERİ SİNEMALARI

1968 yılında, Atatürk İlkokulu ikinci sınıfına gidiyordum. Sinemanın cazibesi, ısıltısı ve coşkusu bizleri de etkilemişti. Arkadaşlarımızla bir araya geldiğimizde, ortak konumuz sinemaydı. Filmlerde oynayan aktörlerin kahramanlıkları, kötü rolde oynayan sanatçıların kalleslikleri dilimizden düşmez ve anlata anlata bitiremezdik. Arkadaşlarımızdan bir tanesi, öğretmenlerinin kendilerine, filmlerin nasıl oynatıldığını anlattığını ifade etmişti. Bu bilgilerden hareketle; evlerimizden topladığımız gömleklerin içindeki kartonlar, elişi derslerinde kullandığımız eski kartonlar, ne bulduysak bir araya getirdik. Bunlara otomobil, uçak, tabanca, kadın, erkek gibi resimler çizdik. Ortalarını bıçak, makas ve jilette keserek çıkarttık.

O dönemlerde, her evde bulunan ve çok kıymetli olduğu için de çocuklara verilmeyen pilli el lambası temin ettik. Bazen kömürlükte, bazen de boş bir odada, ortamı karartarak,

şekilde yaptığımız sinema oyununda, şekillere istediğimiz karakterleri yükler, doğaçlama olarak da seslendirirdik.

Ahmet Kaplan, “Erciyes’in Eteğinden Geçenler” isimli çalışmasında; sinemayı, beyaz perdeyi renklendirenleri, çaman-ekmeği, karaborsacıları, velhasıl Kayseri’de sinemanın gelişile zenginleşen hayalleri şu şekilde kaleme almıştır:

“Sözümona, kendilerini halktan tecrid edenlerin dudak bükmelerine rağmen, eskiden bir Türk Sineması vardı!.. Ve bu ‘varlık’ın nişânesi olarak, bir yıl içinde çevrilen yüzlerce film, bütün Türkiye’de olduğu gibi Kayseri’de de, lebaleb dolu salonlarda, yazlık sinemalarda oynardı. Ayhan Işık, Fikret Hakan, Eşref Kolçak gibi ‘jön’lerin ‘esasoglan’ statüsü ile Belgin Doruk, Muhterem Nur, Türkan Şoray gibi yıldızlarla başrol paylaştıkları bu filmlerde; Ahmet Tarık Tekçe ve Turan Seyfioğlu behemehal ‘kalles’, Suzan Avcı ve Neriman Köksal da mutlaka ‘kötü kadın’ olur; Hulusi Kentmen, Kadir Savun, Salih Tozan, kalendermeşrep tavırları ve üstlendikleri temiz yürekli arkadaş rolleri ile perdeden ‘siyah-beyaz’ tebessüm ederlerdi!.. Bu ‘kahbe dünya’da, tek damla da olsa iyiliğin, güzelliğin kaldığını ve o tek damlanın bütün kötülük, kalleslik ve kahpelikleri temizlediğini bu kordelâların verdiği mesajla anladınız... Bu anlayış yoğunluğu hafta sonlarında artar, biletler karaborsaya düşer, karaborsacı İzzet veya

SİNEMALARDA Bu hafta				
TAŞ	ALEMDAR	BÜYÜK	OGULCUKLU	
1-MERYEM VE OĞULLARI F. Girik	1-EDEN BULUR S. Serdengeçti	1 MACERALAR KRALI	1-DUR YAPMA	MATİNALAR
2-ÇÖL KARTALI C. Arkan			2-3 CANAVAR KILIÇ	11.00 14.30 18.00 21.00

▲ 01 Mayıs 1977 Pazar Tarihli Kayseri Haber Gazetesi

pilli el lambasının ışığını duvara yansıtarak, elde ettiğimiz resim çerçevelerini bunun önünde oynatarak bir nevi sinema çalışması yapardık. Pili el lambası bulamadığımız zamanlarda ise bir mum yakar, yanan mumun üzerine de bir Vita yağ tenekesi geçirirdik. Teneke üzerinde açtığımız delikten çıkan ışığın duvara yansması ile aynı işlevi yerine getirirdik. Hacivat ile Karagöz gölge oyunundaki sisteme benzer bir

Şapkacı’nın cızırtılı megafonlarla oynadığını ilan ettiği, ‘senenin en muazzam... senenin en muhterem filmi’ni görmek üzere, Cumhuriyet Meydanı’nda, kirlenmiş sarı boyalı Tan Sinemasının tek gişesi önünde kuyruk olurdunuz... Bedeli beş kuruş olan ‘çaman-ekmek’ bir elinizde, yine sayısı beş kuruşa kiralananmış Tom Miks’ler diğer elinizdedir. Gözünüz Tom Miks’in serüvenlerini takip ederken, ayazdan moraran

kulağınız ‘ilerleyelim beyler!..’ ikazını alır almaz, ayaklarınız santim santim sürünür; kuyruğa paralel yürüyen İzzet ve Şapkacı’nın uğrun uğrun sattıkları karaborsa biletleri alacak mali gücünüz varsa, hem soğuktan, hem çaman kokusundan erken kurtulur, o matina veya suarede ‘Dokuz Dağın Efesi’ni, ‘Meçhul Kahramanlar’ı, ‘Üç Arkadaş’ı, ‘Kırık Çanaklar’ı, ‘Yedi Köyün Zeynebi’ni seyre dalmak üzere kesif sigara dumanlı antreye erken adım atardınız...

Hatırlıyorum... O günlerin bu basit karaborsacıların bile, zamâne vurguncularından farklı tarafları vardı. Deveyi hamudu ile yutan, kravatlı, mütebessim, çağdaş hırsızların aksine, sevimli idiler... Mesleklerine saygıları vardı. Kuyrukta beklemekten usanınca sorardınız; İzzet veya Şapkacı’ya:

Numaralı mı?

Cevapları her zaman aynı idi:

Ayakta yan yana... Ayakta yan yana...

Evet, ‘ayakta yan yana’ dahi olsa seyretmeyi göze aldığınız, ‘film icabı’, bütün olumsuzluklara rağmen, mertlerin nâmertlere, iyilerin kötülere, yükseklerin alçaklara, yukarıların aşağılara mutlaka galebe çaldığı, aşk, nefret, intikam, kin, ihtiras, mâcerâ... dolu sahnelerin teşkil ettiği, ‘senenin en muhterem’, ‘en muazzam filmi’ ile mülâki olurdunuz. İşte şarapçı İzzet’in teşhis ve takdimi ile bu ‘muhterem – muazzam’ filmlerde, yaşayıp da kaybettiğiniz minnacık sevdâlarınızı, umutsuzluklarınızı, sevdâlarınızın yüreğinize gergef gibi beyaz perdede işlediği acıların panzehiri iki saat süreli teselliye bulur, ‘Esa-soğan’dan, âzim, kararlılık, engelleri aşma irâdesi, yiğitlik, mertlik, gözükaralık, arkadaş veya sevgili uğruna ölümü göze alan feragat dersleri alır, karşılıksız vermeyi öğrenir; Vahi Öz’le, Kadir Savun’la, Hulusi Kentmen’le bütünleşen ruhunuz, dünyanın tükenişine, kâlenderâne gözlüklerle bakmanızı öğretirdi...” (Kaplan, 2000, 84)

Sinema salonları, sadece film izlenen birer mekân değil, ortak tutkuların, hayallerin, deneyimlerin paylaşıldığı, dışarıdaki dünyanın sorunlarından, gerçekliğinden kısa bir süre için de olsa kaçılan birer mabettir. (Topçu, 2012) İnsanın yeryüzündeki macerası müddetince, hayatına



▲ İlimiye Bergman

araya gelebilecekleri, bir araya geldiklerinde ortaya çıkan enerjiyi paylaşabilecekleri ve bundan neşe, coşku ve keyif alabilecekleri ortak alanları bulunmayan bir şehirde, kısa zamanda ortaya çıkan “sinemanın” insan ve toplum hayatında meydana getirdiği değişikliklerin “bilimsel platformlarda” irdelenmesi gerekir.

Bu anlamda; Kayseri’nin ilk buluşma ve paylaşma alanı, bir başka deyimle “ortak alanı” sinema salonlarıdır. Mühendis Süreyya Bey’in 1922 yılında sihirli kutuyu açması ve kutudan çıkanları beyaz perdeye yansıtmasıyla başlayan serüven, çeşitli kuruluşların ve müteşebbislerin çaba ve gayretleriyle en üst noktaya taşınmıştır.

kazandırdığı fantezilerden bir tanesi de “sinema” olmuştur. Kısa zaman içerisinde, öylesine geniş kitleler arasında kabul görmüş ve beğenilmiş ki, insanlar perdeye aktarılan karakterlerde kendilerini, kendi hikâyelerini ve umutlarını seyretmiştir. İnsanın ruh halini en iyi anlatan ve haleti ruhiyesindeki fırtınaları, iniş çıkışları başka başka insanlara incitmeden, afişe etmeden yansıtan bu sektör; aynı zamanda, yığın yığın kalabalıkları kontrol etme, belli bir çerçevede tutma, hatta şekillendirme ve yönlendirme politikalarında ustaca kullanılmıştır.

Kayseri’de, köylerin şehirlere aktığı, ekonomik ve sosyokültürel yapıda dalgalanmaların yaşandığı dönem olan, 1950-1970’li yıllarda sinemacılık sektörü, altın çağını yaşamıştır. İnsanların bir



Bu süre içerisinde; Kayseri’de, bugüne kadar 17 adet yazlık (açık hava) sinema, 7 adet yaz ve kış aylarında film oynatabilen modern şehir sinemaları, 13 adet okul ve müessese sineması ile 31 adet de çeşitli kasaba ve ilçelerde faaliyet gösteren sinemalar olmak üzere toplam 68 adet sinema, sinemaseverlere hizmet etmiştir. Günümüzde ise, çok katlı alışveriş merkezlerinde hayata aktarılan, sinema salonlarını bünyesinde muhafaza eden 4 sinema ile Develi’de faaliyet gösteren Mustafa Aksu Kültür Merkezi Sinemasını da dikkate alacak olursak, toplamda 73 adet sinema, hayal dünyasının çeşitli argümanlarını perdelerine yansıtarak, Kayseri’de yaşayan insanların ruh ve düşünce dünyalarına renk katmışlardır. Bu sinemaların öykülerine, katkılarına, hizmetkârlarına ve kısaca yaşam maceralarına ilişkin, ulaşabildiğim bütün bilgileri teker teker paylaşmak istiyorum. Keşke, bu çalışma 1980’li yıllarda yapılmış olaydı. Unutulan, kaybolan ve yok olan bilgi, hatıra ve belgelerden af diliyorum.

GÖSTERİME GİREN FİLMLERİN DUYURULMASI

Sinemalarda gösterilen filmler, bir hafta süreyle ilanda kalır ve pazar günleri de değiştirilirdi. Bir başka deyimle, her hafta pazar günü, yeni filmler oynatılırdı. Buna bağlı olarak da, pazar günleri ilk matine saat 11.00’de başladığından, sinemaların önü “ana baba günü” gibi olurdu. Günün ilk matinesini kaçırانlar saat 14.30’da başlayan diğer matineyi beklerdi. Bir günde dört defa matine uygulanırdı. Bunlar 11.00, 14.30, 19.00 (tek film oynatılırdı) ve 21.00 (suare matinesi). Ayrıca, haftanın salı günleri, gösterimler bayanlara tahsis edilirdi. Ayrıca, belli günler ve saatlerde ailelere mahsus film gösterileri düzenlenirdi. Ayşecik, Hıçkırık ve Beklenen Şarkı gibi melodram ağırlıklı filmlerin çok seyircisi olduğundan, bu tür filmler için özel uygulamalar yapılırdı.

Bu arada; ilk matineye girenlerden de, film hakkında bilgi edinilirdi. Film nasıldı? Gitmeye değer mi? Gibi, sorulara alınan cevaplar menfi ise, o sinemaya gidilmez, başka sinemadaki filme gidilirdi. Şayet, cevap olumlu ise, içeride ihtiyaç duyulan yiyecek ve içecekler tedarik edilir ve sinemaya girilirdi. Sinemaların bitişiğinde, önünde veya camlarında duyuru panoları vardı. Bu panolar ikiye ayrılmıştı. Bir bölümde gösterimdeki filmlerin afişleri “Bu Haftaki Filmler” başlığı altında asılır, gelecek haftaya ait filmlerin afişleri ise “Gelecek Hafta” başlığı altında duyurulurdu. Bundan



başka, Sahabiye Medresesi’nin Cumhuriyet Meydanı’na bakan tarafında ve İstasyon Caddesi’ne bakan tarafındaki duvarların bitişiğinde, ilan panoları asılı dururdu.

Ayrıca, Kayseri Lisesi’nin Merkez Bankasına doğru köşesinin her iki tarafında da, sinema afişlerinin sergilendiği panolar mevcuttu. Bir ara, Kağrı Pazarı’nda, Tekel binası ile Feyzioğlu binasını geçtikten sonra, yolun kenarına bu ilan panolarından dikilmişti. Hunat Camii’nden çıkanların şikâyetleri üzerine, buradaki panolar, kısa süre sonra kaldırılmıştır. Ayrıca; 1960’lı yıllarda, Sahabiye Medresesi’nin önünde, her sinemanın bir müracaat masası kurulurdu. Sinemaların revaçta olduğu yıllarda, matinelere biletleri bu masalarda satışa sunulurdu ve insanlar gişelere uğramadan bilete sahip olurlardı. Akşam olmadan tükenen biletlerin

büyük kısmı karaborsaya düşerdi. Daha sonraki yıllarda, televizyon yayıncılığının başlaması ile ailelerin sinema salonlarından uzaklaşmasıyla, bu masalar kaldırılmıştır.

Gösterimdeki filmlerin halka duyurulması için uygulanan yöntemlerden bir tanesi de, fayton ve at arabalarına afişler yapıştırılır, üzerine çıkan bir görevli (çığırkan, dellal) eline aldığı koni şeklindeki büyükçe bir huniyi (megafon) tersinden ağzına tutarak bağırırdı: “Taş sinemasında... aile matinesinde... iki film birdennn... sinemaların taşsız kralı Cüneyt Arkınnn... sinemaların kraliçesi Filiz Akın’ın yeni filmiii... bu akşammm... saat 19.00’daaa...”

Daha sonraki yıllarda 1980’li yıllarda, Yılmaz Erdoğan’ın çektiği Vizontele filminde konuyu işlediği haliyle pikap, motoguzzi ve Murat 124 marka otomo-

billere yerleştirilen düzenek ve megafonlarla, yeni filmlerin duyurusu yapılırdı. Ayrıca; parası az olan veya hiç parası olmayıp film seyretmeye can atan bazı çocuklara film afişleri verilerek bunlar kapalı çarşı, kale içindeki esnaflar ile halkın yoğun olarak bulunduğu yerlere gönderilirdi. Bu çocuklar, ellerindeki afişleri göstererek, filmin hangi sinemada oynadığını bağırarak bildirir ve bir nevi reklam (tanıtım) işlevi görürlerdi. Daha sonra, bu çocuklar, sinemaya ücretsiz olarak girerlerdi.

Talaslı Atilla Temuçin, 1953 – 1954 yıllarında, Talas Yukarı Mahalle’de faaliyet gösteren Mustafa Ağa’nın sinemasında, beş arkadaşıyla birlikte film afişlerini ellerinde asılı tutarak Han, Harman, Kışıköy, Tablakaya ve Yukarı mahallelerindeki sokakları dolaştıklarını, gösterime giren filmleri tanıttıkları

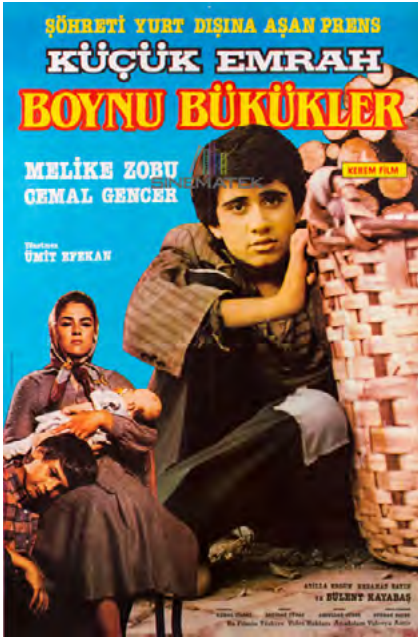
rını ve ellerindeki basit megafonla da ilan ettiklerini ifade etmiştir.

Sinemalarda gösterime giren filmlerin, halka duyurulmasında kullanılan yöntemlerden bir tanesi de gazetelere verilen ilanlardır. Mahalli gazetelerin en uygun sayfalarında her gün yayımlanan program sayesinde, sinemalar müşteri kaybını önlemeye çalışmışlardır.

KARBORSACILAR

Karaborsa, Türk Dil Kurumunun sözlüğünde “piyasada olmayan bir malın gizlice yüksek fiyattan alınıp satılması işi” olarak nitelendirilmektedir. Bir başka deyimle, yasal olmayan bir piyasa oluşturma işi de diyebiliriz. Bu tür piyasalar, cazip olmasından dolayı hemen hemen bütün toplumlarda yaşanan bir durumdur. Gelir dağılımı bozuldukça ve gelir seviyesi düştükçe karaborsacılık işinin trendi artmaktadır. Zengin toplumlarda da paraya sahip olan insanların karaborsadan ihtiyaçlarının büyük bir bölümünü temin etmeye çalışmaları, tatmin olmaları bakımından, bir araç olarak kullanılmaktadır. Bizim toplumumuz karaborsayı, 1940’lı yıllara kadar gaz, tuz, yağ, un ve kaput bezi gibi temel ihtiyaç maddelerinde yaşamıştır. Yaşadığımız ekonomik, sosyal ve kültürel çalkantılar, bu alanlarda karaborsaya can katmış, hayat vermiştir.

Tan Sinemasının açılmasıyla sinema salonuna kavuşan Kayseri, beyaz perdeye yansıyan hayat tarzını yakından görmek için, ilk kez karaborsaya düşen biletle de tanışmak zorunda kalmıştır. Şair dostumuz Atilla Temuçin, 1960’lı yılların başında 15 yaşında olduğunu ve Tan Sinemasının son yıllarında, film seyretmek için sinemaya gittiklerini anlattı. Günlük matinerler için gişe açıldığında, 10-20 müşteriye bilet satıldıktan sonra gişe, bilet bitti diye hemen kapatılmış. Bu sebeple, bileti karaborsaya düşmeden alabilmek için, gişenin önünde çok beklediklerini ifade etti. Sinema bileti gişede 40 kuruşa satılırken, karaborsada 60 kuruşa satılmış.



▲ Tan Sineması (Faruk Yaman Arşivi)

salonlarının en değerli yerleri, eğer var ise localardır. Bunlardan başka, en değerli yerler arka bölüm ile kenarlarda bulunan koltuklar, karaborsacılar için vazgeçilmez yerlerdir. Sinema sahiplerinin, çalışanlarının ve zabitanın bildiği, kanıksadığı ve görmezlikten geldiği karaborsacılık, Kayseri sinema tarihi içerisindeki yerini almıştır.

O dönemlerde, bilet karaborsacılarının varlığı, sinemaya olan ilginin bir kanıtı olarak görülebilir. Karaborsacılar iyi yerleri gişecilerden alırlar ve daha sonra satarlardı. “Bir de Tülek Selahattin, Şapkacı, Kara Mustafa (Boji), Nami Dilbaz (Yamuk), Ermeni Serkis, Müdür İzzet gibi hem sinemada çalışan ve hem de karaborsa bilet satan renkli kişiler vardı... Bunlar, gişeden ‘veresi’ bilet alırlar, satarlar anapara’yı sonra verirlerdi.” (Topçu, 2012) Adı geçen bu karaborsacıardan başka; Beden Terbiyesi İl Müdürlüğünde uzun yıllar çalıştıktan sonra emekli olan Nurullah Boyarbay, namı diğer Kara Zekeriya ile fırıldak Murat’ı da sayabiliriz. Sinema

MAKİNİİİİST.... SEEESSSS... UYUYON MUUU?...

Kayseri’de can bulan, Kayseri’ye hayat veren sinemacılık sektöründe, 1990’lı yıllara kadar kullanılan film gösterme makineleri kömürlüydü. Bu makineler, genellikle Rus, İtalyan ve Amerikan yapımı makinelerdi. Günümüzde ise gelişen teknolojinin ürünü olan ve son derece kusursuz işleyen makineler, lambalı olarak imal edilmiştir ve daha uzun ömürlü olarak kullanılmaktadır. Bu makineleri üreten ülkeler değişmemiş ve aynı ülkeler sektördeki üstünlüklerini sürdürmektedirler.

Kömürlü makinelerin kullanıldığı yıllarda, film perdeye yansırken, makinist sürekli yanan kömürleri takip etmek durumundaydı. Şayet, makinistin bir dalgınlığı veya bir şeyler yerken-içerken, kömürlerin söndüğünü fark edemezse, işte o zaman film durur, salonu derin bir karanlık ve kargaşa kaplardı. Böyle durumlarda; üstelik bu durum filmin heyecanlı bir yerinde meydana geldiyse, seyirci hemen devreye girer ve avazı çıktığı kadar bağırırdı. Makiniiiisssst... Uyuyon mu?... Bu tür bağrıışmalar, aynı zamanda makinistler için olumsuz not olur, prestij kaybına uğrarlardı. Bu ikazlardan sonra, makinist hemen devreye girer, arızayı giderir ve filmi perdeye yansıtmak zorunda kalırdı. Bu kez de, ses olmayacak veya ses kesilecek olursa, seyirci yine devreye girer ve makiniiiisssst seeesss...

Herhangi bir sinemada, bir matinede oynatılan filmde çok kez bu tür aksaklıklar olursa, sinemadan çıkışta, seyirciler arkadaşlarına filmi anlatırlarken

“falan sinemada üç defa, beş defa film kesildi, ses gitti, filmi mahvettiler, bunlar mahsus kesiyorlar, 90 dakikalık filmi 70 dakikada bitirdiler vb.” gibi sözlerle, mağduriyetlerini ortaya koyar ve o sinema hakkında olumsuz not verirlerdi.

Bir de sinemalarda, yer gösteren teşrifatçılar olurdu. Elleri yakıp söndürdükleri pilli el lambalarıyla, matineye geç kalanların salondaki huzuru bozmamaları ve kolaylıkla yerlerini bulmaları için görev yaparlardı. Teşrifatçılar, sinemaların olmazsa, olmazlarıdır. Günümüz sinemalarında da görev yapan bu insanlar, geç kalan müşteriyi el lambalarının

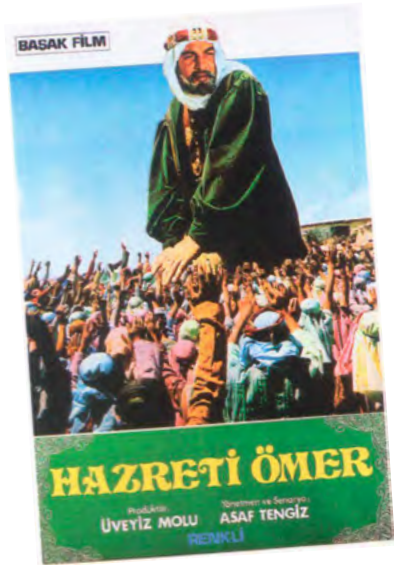


yardımla yerini bulup oturtuktan sonra, o seyircinin başında beklerlerdi. Şayet, misafir hala orali değilse, yani inceliğin farkına varamıyorsa, pilli el lambasını o seyircinin yüzüne doğru yakıp söndürerek bahşişini isterdi. Hatta film başlamadan önce salona giren “sonradan görme” paralı insanlar, eğer yanında da bayan var ise, hiç zahmet etmeden, hiç zora katlanmadan teşrifatçıyı bulur, onun sayesinde yerlerine otururlardı.

ÜVEYİS MOLU SINEMACILIĞI

Beşeriyet ezelden ebede giden çizgisi müddetince, farkı fark eden, ortaya koyan ve farkı sıradanlaştıran insanlara çok şey borçludur. Her işin bir ehli vardır, her işin bir ustası, mimarı ve üstadı vardır. Ehil olmak, usta olmak ve üstat

diye anılmak, kendiliğinden olmuyor, parayla ve pulla satın alnamıyor. Kayseri’de sinemacılık gündeme geldiğinde, akla gelen ilk isim Üveyis Molu’dur. Kurduğu, işlettiği sinemaların yanı sıra, oyunculuğu, bu alanda hayata aktardığı şirketler ve yapımıcılık alanında ortaya koyduğu performansla, Kayseri sinema tarihinin özünü meydana getirmiştir. Sektöre bakış açısı, sektörün geleceği konusundaki düşünceleri ve yaşadığı zaman dilimindeki ekonomik, sosyal ve kültürel hareketliliği göz önünde bulundurarak, çalışmalarında Kayseri’ye bağlı kalmamış, İç Anadolu Bölgesi’ndeki bütün



likten Onur ve Ömürlü isimli iki oğlu dünyaya geldi. Sinema sektöründeki etkinliğini artırmaya başlayan Üveyis Molu; Büyük, Taş, Alemdar, Şahin, Ünal, Emek, Atlas, Çiçek ve Şehir Aile sinemalarının, yıllarca işletmeciliğini yaptı.

Daha sonra, Başak Film ve Sinema İşletmeciliğini kurarak, 1971 yılında, Adana Altın Koza Film Festivalinde 6 dalda ödül alan Yılmaz Güney’in “Acı” filmiyle başladığı yapımcılık hayatına, beyaz perdeye kazandırdığı 17 adet Türk filmi ile devam etti. Kayseri’de gazeteciliğe, Kayseri Haber gazetesinin kurucu üyesi olarak başladı.

1972 yılında, Kayserispor Kulübüne başkan olarak, “bu takımı şampiyon yapmazsam, Cumhuriyet Meydanı’nda kendimi asacağım” diyerek, Kayserispor’u Birinci Türkiye

şehirler başta olmak üzere, Adana ve İstanbul’la bağlantılı olarak, sinema filmi dağıtım ağını kurmuştur. Aynı zamanda, yurt dışı bağlantılarının önemini bildiği için, Türk filmlerini Avrupa’ya ihraç etme ve oralardan film tedariği konusunda önemli merhaleler kat etmiştir.

Kayseri sinema sektörünün çok şey borçlu olduğu Üveyis Molu, 1939 yılında Kayseri merkez Molu köyünde doğdu. İlkokulu Molu köyünde bitirdi. Orta öğretimini Kadı Burhaneddin Ortaokulunda tamamladı. İş hayatına, Mustafa Germirli’nin işlettiği, Kayseri Büyük Sinemasında gişe görevlisi olarak başladı. 1960 yılında, Van Erciş’e Jandarma eri olarak askere gitti. 30 aylık vatani vazifesinden sonra, Mustafa Germirli’nin İstanbul’a taşınmasından dolayı, Büyük Sinemanın işletmeciliğini devraldı. 1964 yılında Şenay Hanımla evlendi ve bu evli-

Ligi’ne çıkarıp, Kayseri halkının büyük sevgisini kazandı. Kayseri Belediyesi ve Ticaret Odasında meclis üyeliklerinde bulundu. 1991 yılında, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Onay Sinemasını işletmeye açtı. 28 Eylül 1991 tarihinde vefat etti.

Üveyis Molu, çalışma hayatı içerisinde, “sıra dışı” olmayı kendisine huy, karakter ve yaşama gayesi olarak seçtiğinden, sinema sektöründe yapılmayanı hayata aktarmış, düşünülme-yeni yapmış bir insan olarak tarihteki yerini almıştır. Sinema filmlerini temin etme, bunlardan maksimum noktada istifade etme, dağıtımını yapma, yurtdışına film gönderme ve yurtdışından film getirme işlerinde rasyonel fayda sağlamak amacıyla üç adet şirket kurmuş, bu şirketlerin kuruculuğuna öncülük etmiş ve bunların yönetimini üstlenmiştir.

1. Başak Film ve Sinema İşletmeciliği (Mahmut Koramaz’la birlikte)
2. Ulusal Video
3. Özleyiş Film (Bekir Molu tarafından yönetilmiştir)

Başak Film ve Sinema İşletmeciliği olarak, Adana ve İstanbul’da şubeler açmış ve bu şubeler marifetiyle sinema filmlerinin temini ve dağıtımını yapmıştır. Ulusal Video şirketi aracılığı ile İç Anadolu Baş Bayiliğini üstlenmiştir. Özleyiş Film şirketi sayesinde Avrupa ülkelerine (Almanya ağırlıklı) film ihraç etme ve oralardan film sağlama çalışmalarını yürütmüştür. Üstelik 1982 yılında Özleyiş Film marifetiyle yurtdışına en fazla sinema filmi ihraç etmesinden dolayı, “takdir şildi” ile ödüllendirilmiştir.

Bütün bu işleri yürütürken, “film yapımcılığı” konusunda da önemli ilerlemeler kaydetmiştir. Kurduğu şirketler aracılığı ile kısa zamanda 17 adet film çekerek, sinema sektörüne sunmuştur. Bu filmler şunlardır:

1. Güney Ölüm Saçıyor
2. Ham Meyva
3. İmzam Kanla Yazılır
4. Onu Allah Affetsin
5. Ali ile Veli
6. Püsküllü Bela
7. Dehşet
8. Sevimli Haydut
9. Zagor
10. Acı
11. Keloğlan
12. İşte Deve İşte Hendek
13. Ver Allahım Ver
14. Hz. Ömer
15. Zavallılar
16. Boynu Bükükler
17. Acıların Çocuğu

- Yılmaz Güney
Nuri Sesigüzel – Fatma Girik
Yılmaz Güney
Yılmaz Güney
Münir Özkul
Yılmaz Köksal
Yılmaz Köksal
Cihangir Gaffari
Yılmaz Köksal
Yılmaz Güney – Fatma Girik
Ali Şen
Münir Özkul
Münir Özkul
Orçun Sonat
Küçük Emrah (Emrah İpek)
Küçük Emrah (Emrah İpek)
Küçük Emrah (Emrah İpek)



ilgilenmeye başlamış ve adeta halkın nabzını tutmak ve bir nevi kamuoyu araştırması yapmak gibi çeşitli yöntemler uygulamaya başlamıştı.

İlginç bir nokta da bazı filmlerin İstanbul’dan önce Kayseri’de gösterilmesidir. Kayserili sinemacılar bir anlamda test gösterimi yerine geçen bu gösterimlerin, filmin ülke genelinde ne kadar iş yapacağını büyük ölçüde gösterdiğini vurguluyor. Kayseri’deki sinema ortamı açısından dikkat çekici bir nokta da “Akasyalar Açarken” (1962), “Zagor” (1971), “Keloğlan” (1971) gibi bazı filmlerin galalarının Kayseri’de yapılmasıdır. Özellikle Molu ailesine ait Özleyiş Filmin çektiği birçok filmin galası Kayseri’de yapılmıştır. (Topçu, 2012) Bunlardan başka Kayseri’de galası yapılan filmler:

Yapımcılığını üstlendiği bu filmlerin çoğunda, Kayseri’nin tanıtılması ve kalkınmasına yardımcı olunması bakımından, şehrimizin tarihî ve doğal güzellikleri ile zengin kültürel yapısından istifade etmeyi ön plana çıkarmıştır. Kayseri ve çevresi ile Kapadokya bölgesinde, en fazla film bu dönemde çekilmiştir.

Yine Kayseri’de çekimleri yapılan, başrollerini Ahmet Mekin ile Eva Bender’in oynadığı “Bir Türk’e Gönül Verdim” isimli filmde, Üveyis Molu da rol almış ve “Faruk Talas” isimli bir avukatı oynamıştır. Üveyis Molu’nun kardeşi ve Kayseri sinemacılığının emektarı olan Bekir Molu da yine aynı yıllarda; Kayseri’de çekilen, başrollerini İrfan Atasoy ile Meral Orhansoy’un paylaştıkları “Topal” isimli filmde, bir “çocuk doktoru” rolünü oynamıştır. Üveyis Molu; çalışmaları, bilgi birikimi ve sektörün geleceğini şekillendirme çabaları içerisinde, sadece film çektirip sinemalarda oynatmıyordu. Sektörün önemli sorunlarıyla

“Ayşecik” (Taş sineması), “Benim Adım Kerim” - Yılmaz Güney (Alemdar sineması), “Tophaneli Osman” - Tamer Yiğit (Alemdar sineması) ve “Kadırgalı Ali” - Serdar Gökhan (Emek sineması).

Kayserili sinemaseverler, galalara alışmış, sevmiş ve gala günlerine özel ilgi göstermeye başlamıştır. Bununla ilgili olarak, hoş da bir hikâye anlatılır. Şöyle ki; bir gün Şahin yazlık sinemasında film galası yapılacağı ve aktör Ayhan Işık’ın geleceği duyurulmuştur. İnsanlar da erken saatlerden itibaren sinemanın önünde toplanarak beklemeye başlamışlar. Herkes Ayhan Işık’ı görmek istiyormuş. Lakin Ayhan Işık gelmemiş. Filmin galasını organize edenler, kıvrak bir düşünce tarzıyla, sinemanın önünde toplanan kalabalığın hararetini söndürmek ve prestij kaybını önlemek için, Şavrole bir otomobile, Üyevis Molu’yu güzelce giydirip bindirmişler. Sinemanın önüne, kalabalığın arasından geçerek geldikle-

Bazı filmlerin gösterimi İstanbul’dan önce Kayseri’de yapılmıştır. Kayserili sinemacılar bir anlamda test gösterimi yerine geçen bu gösterimlerin, filmin ülke genelinde ne kadar iş yapacağını büyük ölçüde gösterdiğini vurguluyor. Kayseri’deki sinema ortamı açısından dikkat çekici bir nokta da bazı filmlerin galalarının Kayseri’de yapılmasıdır.

rinde, birkaç görevli “Ayhan Işık geldi... Ayhan Işık geldi...” diye bağırınca halkın sevinci yükselmiş, homurdanmalar sona ermiş ve filmin gösterimi başarıyla tamamlanmış.

Üveyis Molu, Kayseri’deki sinema işletmeciliğinden başka, İstanbul’da İstiklal caddesindeki Emekli Sandığına ait bir salonu kiralarak, Rüya Sineması adı altında, uzun yıllar işletmiştir. 1970’li yılların başında, Mahmut Koramaz ve Nami Dilbaz ile birlikte çalıştırdıkları Rüya Sinemasının işletmeciliğinden, 1988 yılında Molu ailesi ayrılmıştır.

Yazlık ve kışlık sinema salonları, film yapımları, film galaları ve konuya hitap eden şirketlerin her geçen gün artması, 1960-1970’li yıllarda, Kayseri’nin ne kadar etkin hale geldiğinin ve sektörün belirleyicileri arasına girdiğinin bir göstergesidir. ◀

KAYNAKLAR

- Ahmet Kaplan, Erciyes’in Eteğinden Geçenler, Kayseri 2000
- Hakan Aydın, Doç. Dr. Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci, Selçuk Üniversitesi SBE Dergisi 2008, Sayı 19
- Halit Erkiletlioğlu, Geniş Kayseri Tarihi, Kayseri 2006
- Kadir Özdamarlar, Develi’de Eğlence Kültüründe: Sinema ve Yeri
- Mustafa Şanal, Yard. Doç. Dr. Kayseri Halkevi ve Faaliyetleri, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2007
- Y. Gürhan Topçu, Doç. Dr. Kayseri Modern, Kayseri 2012

Şehirler Film Festivalleri ve Kayseri Film Festivali

KERİM ABANOZ

KAYSERİ FİLM FESTİVALİNİ İLK DEFA DUYMUŞ OLANLAR OLABİLİR AMA GEÇTİĞİMİZ MAYIS AYININ İKİNCİ HAFTASINDA ALTI GÜN SÜREN FESTİVALİN bu yıl altıncısı yapıldı. Ben bu yazımda festivalin kurucusu ve yönetmeni olarak Kayseri Film Festivalini ve bu bağlamdan yola çıkarak diğer festivalleri ve bu festivallerin şehir kültürüne etki ve katkılarını anlatmaya çalışacağım.

Belki de ilk başa dönmek gerekiyor konuyu daha iyi anlayabilmek için. Film festivali nedir ve hangi amaçla yapılır? Bu soruların cevaplanmasının konunun anlaşılabilmesi adına çok önemli olduğunu düşünüyorum. Film festivali uzun metraj, kısa metraj, belgesel ve animasyon filmlerin topluca gösterildiği, değerlendirildiği ve ödüllendirildiği ulusal ya da uluslararası organizasyonlardır. Tanımı bu kadar basitken, yapılma amacı her festivalde birbirine göre farklılık gösterse de genel olarak sinemanın daha geniş kitlelere ulaşması ve sinemacıların desteklenmesi olarak özetleyebiliriz.

DÜNYADA VE TÜRKİYE'DE FİLM FESTİVALLERİN TARİHÇESİ

Sinema yedinci sanat olarak 1800'lerin sonunda Fransa'da ortaya çıktıktan sonra çok hızlı bir gelişim sürecine girdi. Başlarda sadece bir eğlence aracı olarak görülen sinema, toplumlar üzerindeki etkisi fark edildikçe ciddiye alınmış ve bir sanat dalı olarak tanımlanmaya başlamıştır. Birden çok yerde aynı anda gösterilebilmesi, görüntülerin hareketli ve sesli olması sinemayı diğer sanat dallarına göre daha büyümlü hale getirmişti.



yada ilk defa gerçekleşen bu festivalde para ödülü olmayan bir yarışma da düzenlenmiştir. Bu yarışmada Helen Hayes en iyi kadın oyuncu, Frederich March en iyi erkek oyuncu, *Road To Life* isimli filmle Nicolai Ekk en iyi yönetmen, Nous La Liberte en eğlendirici film ve Dr. Jekyll and Mr. Hyde en hayalperest film olarak seçilmiştir. Venedik Film Festivali 1932'den günümüze kadar yapılmaya devam etmiştir. Sonrasında dünyanın çeşitli yerlerinde, çok farklı amaçlarla film festivalleri yapılmaya başlanmıştır ve bu günümüzde de böyle devam etmektedir.

Türkiye'de ise 1958 yılında "Türk Film Sanatçılar Derneği" tarafından 14 filmin yarışmaya girdiği bir film festivalinden söz edilebilir. Ama asıl 1964 yılında Antalya Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenmeye başlanan Antalya Altın Portakal Film Festivalinden bahsedebiliriz. 4-10 Ekim 1964 yılında, en iyi film *Gurbet Kuşları*, en iyi yönetmen *Gurbet Kuşları* filmi ile Halit Refiğ, en iyi görüntü yönetmeni *Acı Hayat* filmi ile Ali Uğur, en iyi kadın oyuncu *Acı Hayat* filmi ile Türkan Şoray, en iyi erkek oyuncu *Ağaçlar Ayakta Ölür* filmi ile İzzet Günay, en iyi yardımcı erkek oyuncu Ulvi Uraz, en iyi yardımcı kadın oyuncu Yıldız Kenter seçilmiştir. İlk defa gerçekleşen festivali jüri üyeliklerini Dr. Avni Tolunay, Bn. Tolunay, Dr. Burhanettin Onat, Prof. İsmail Hakkı Onay, Hadi Yaman, Selahattin Burçkin, Mustafa Yücel, Faruk Kenç yapmıştır. 1964 yılında başlaya Antalya Film Festivali, 2005 yılında Avrasya Film Festivali adıyla uluslararası filmler için ayrı bir yarışma açarak uluslararası platforma taşınmıştır. Festivalin simgesi olan altın portakal aynı zamanda ödül heykelciğinde ve festivalin isminde de kendisine yer bulmuştur. 2014 yılından itibaren şehrin isminin daha ön

Sinema 1900'lerin ilk çeyreğinden sonra dünyanın her yerinde yaygınlaşmaya başlamış ve kitlelerin sinemaya ilgisi çok daha artmıştır. Bu gelişmelere paralel olarak 6 Ağustos - 21 Ağustos 1932 tarihinde on beş gün süre ile Venedik Film Festivali yapılmıştır. Bu etkinlik tarihe ilk film festivali olarak geçmiştir. Turist akışını hızlandırmak amacıyla yapılan ilk film festivaline ABD, İngiltere, Fransa, Almanya ve Rusya'dan misafirler davet edilmiştir. Dün-

planda tutulması gerekçesi ile Uluslararası Antalya Film Festivali olarak yoluna devam etmektedir.

GÜNÜMÜZDE FİLM FESTİVALLERİ

Günümüzde film festivalleri en prestijli kültür sanat etkinliklerine dönüşmüş ve büyük kitleler tarafından takip edilmeye başlanmıştır. Dünyada çok sayıda festival yapılırken Tablo 1'de en prestijli film festivallerinden bazıları gösterilmiştir.

TABLO 1: Dünya'dan Film Festivalleri Örnekleri

Cannes Film Festival (Cannes, Fransa)
Toronto International Film Festival (Toronto, Kanada)
Venedik Film Festival (Venedik, İtalya)
Sundance Film Festival (Utah, ABD)
Berlin International Film Festival (Berlin Almanya)
New York International Film Festival (New York, ABD)
Locarno International Film Festival (Locarno, İsviçre)
San Francisco International Film Festival (San Francisco, ABD)
Montreal World Film Festival (Montreal, Kanada)
San Sebastian International Film Festival (San Sebastian, İspanya)
Tokyo International Film Festival (Tokyo, Japonya)
Rotterdam International Film Festival (Rotterdam, Hollanda)
Kazan International Festival of Muslim Cinema (Kazan, Rusya)
Sarajevo Film Festival (Saraybosna, Bosna Hersek)
Fajr International Film Festival (Tahran, İran)
Dubai International Film Festival (Dubai, BAE)

Ülkemizde 2018 yılında belediyeler, valilikler, üniversiteler, vakıflar ve dernekler tarafından 70'in üzerinde film festivali yapılmıştır. Tablo 2'de ülkemizde yapılan film festivallerinin bazıları gösterilmiştir.

TABLO 2: Türkiye'den Film Festivalleri Örnekleri

Uluslararası Antalya Film Festivali
İstanbul Film Festivali
Uluslararası Adana Film Festivali
Kayseri Uluslararası Film Festivali
İzmir Kısa Film Festivali
Ankara Uluslararası Film Festivali
Boğaziçi Film Festivali
Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali
Uluslararası Kar Film Festivali
İnönü Üniversitesi Uluslararası Kısa Film Festivali
Malatya Uluslararası Film Festivali
Uluslararası Yed-i Velayet 7 Vilayet Kısa Film Festivali
Afyonkarahisar Film Festivali
Uluslararası Siirt Kısa Film Festivali
Antakya Film Festivali

Tablo 1 ve 2’de dünyada ve ülkemizde düzenlenen bazı film festivalini gösterdik. Tablo dışında kalan birçok festival var tabii ki lakin bir örneklem çıkarmak açısından bu kadar yeterli olacaktır. Şimdi asıl soru, yazının ilk başında birazcık değinmiş olduğumuz soru: Film festivalleri hangi amaçla düzenleniyor? Bu sorunun bu kadar önemli olmasının sebebi çok büyük bütçeler ile ülkemizde ve dünyada onlarca film



festivali yapılıyor olmasıdır. Sinemanın ve sinemacıların desteklenmesi, toplumlara alternatif film akımlarının gösterilmesi, şehirlerin sosyo-kültürel hayatına katkı, yeni sinemacıların ortaya çıkmasını sağlama, farklı kültürlerle diyalogları güçlendirme gibi çok önemli yapıma amaçları olsa da film festivallerinin günümüzde en önemli amacı marka kent olgusuna katkı sağlamak diyebiliriz.

MARKA KENT

Markalaşma; bir şeyin, bir ürünün tanınma, isim yapma ve bilinme sürecidir. Markalaşma sürecinde hedef bilinmektir. Bir kentin marka kent olabilmesi için, tercih edilen cazibe merkezi haline gelmesi gerekir. Cazibeyi arttırmak ise markalaşmaktan geçmektedir. Öncelikle kendini dışa açmak, ülkedeki yatırımcıları, alıcıları ve turistleri kente çekebilmek gerekir. Buradan hareketle kentleri markalaştırma, asıl olarak gelişmekte olan ülkelerin kalkınmasıdır.

Şehir markası, bir şehrin sahip olduğu kültürel, tarihsel, doğal ve toplumsal özellikleriyle bütünleştirerek ve diğer şehirlerden ayırt edilmek amacıyla kendine özgü bir işaretle yaşama geçirdiği bir “gelişim-tanınma-imaj” projesidir. Küreselleşen dünyada şehirlerin rekabet edebilmesi için

farklılıklarını ön plana çıkarması gerekmektedir. Şehirler rakiplerinden farklılaşıp özgün hale gelerek marka olurlar. Şehir markası sayesinde şehir sakinlerinin gelir düzeyleri ve yaşam kalitesi artmaktadır.

Şimdi dünyadan ve ülkemizden birer örnek ile marka kent olgusuna film festivallerinin nasıl katkı sağladığını görmeye çalışalım.

Birinci örnek Cannes ve Cannes Film Festivali; Fransa’nın güneyinde 70.000 kişinin yaşamış olduğu, geçmişte bir balıkçı kasabası olan, Arnavut kaldırımlı tarihi sokakları, plajları, sahil yolları ile çok önemli bir turizm destinasyonu olan Cannes. Bugün Cannes dendiğinde akla ilk gelen Cannes Film Festivali’dir. 2018 Mayıs’ında 71. si yapılan Cannes Film Festivali’ne dünyanın çeşitli yerlerinden 100’lerce sanatçı katılmış ve festivali dünyanın önemli basın kuruluşlarından 550 foto muhabiri takip etmiştir. Festivalin gerçekleştiği mayıs ayında Cannes şehrinde yer bulmak imkânsıza yakındır. Cannes şehrine 30 km mesafede bulunan ve eşsiz kumsallara sahip olan, 350.000 nüfusa sahip Nice şehrine göre dünyada çok daha fazla tanınmasını ve çok daha fazla turist ağırlamasını marka kent olgusuyla açıklayabiliriz. Cannes

Film Festivali’nin, Cannes markasına çok önemli katkı yaptığını buradan yola çıkarak söyleyebiliriz.

İkinci örneği Antalya ve Antalya Film Festivali üzerinden verebiliriz. Antalya ülkemizin en önemli turizm merkezlerinden biridir. Verilere göre Antalya’ya 1 Ocak 2018 - 1 Temmuz 2018 tarihleri arasında 5 milyon 250 bin turist gelmiştir. Bu rakamları sadece Antalya’nın doğal güzellikleri, tarihsel değeri ve eşsiz sahillerine bağlayamayız. Bu yıl 55. si yapılacak olan Asya ve Avrupa’nın en köklü film festivallerinden olan, her yıl dünyanın çok önemli ülkelerinden, çok önemli sinemacıların Antalya’ya gelmesini sağlayan Antalya Film Festivali’nin oluşturduğu reklam değerinin de çok önemli katkı yaptığını söyleyebiliriz. Antalya Film Festivali, Antalya’nın sahip olmuş olduğu turizm kenti algısının yanına kültür sanat şehri algısını ekleyerek Antalya markasının algısını çok yukarılara çıkartmıştır.

KAYSERİ ULUSLARARASI FİLM FESTİVALİ

Kayseri geçmişi 6000 yıl öncesine kadar uzanan, dünyanın ilk organize ticaret merkezi Kültepe’yi içinde bulunduran, tarihi ipek yolunun Anadolu’daki en önemli geçiş noktalarından, Orta Anadolu’nun en önemli sanayi ve ticaret

şehridir. Kayseri ve Kayserili her zaman ticaretteki maharetiyle anılmış, geçmişten gelen deneyimiyle günümüzde de üretimin en önemli üslerinden biri olmuştur.

Kayseri Uluslararası Film Festivali 2013 yılında Yücel Çakmaklı Film Atölyesi yürütücülüğünde, Talas Belediyesi’si’nin destekleriyle, programında sadece ulusal belgesel yarışması olan, 45 filmin başvurduğu, toplamda üç gün süreyle gerçekleşen bir festival olarak ortaya çıktı. Festival ilk gerçekleştiği yıldan sonra ilgili kamuoyundan ve basından övgüler alınca ikinci yılında Kayseri Valiliği himayesinde, ulusal belgesel, ulusal kısa film yarışmalarının düzenlendiği, toplam 195 filmin başvurduğu, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Başbakanlık Tanıtma Fonu tarafından desteklenen, 6 ülkeden toplamda 100 misafirin ağırlandığı uluslararası bir organizasyona dönüştü.

Kayseri Uluslararası Film Festivali 2. yılından itibaren uluslararası bir etkinlik olarak düzenlenmeye devam etti. 2014 yılından itibaren Türk Dünyası, Filistin, Hindistan ve Balkan temaları ile o bölgelerden çok önemli sinemacıları ve filmleri etkinliğin içine dâhil ederek festivalin ve şehrimizin bilinirliğine katkı sağladı. Bu süreçte ulusal belgesel ve ulusal kısa film yarışmalarının yanına ulusal animasyon yarışmasını açarak genç sinemacılar çok önemli destekler sağladı. Festival geçmiş beş yılında ulusal ve uluslararası sinema camiasından 500’e yakın yönetmen, yapımcı, oyuncu, basın mensubu ve sektör çalışanını misafir etti. Aynı zamanda Türkan Şoray, Eşref Kolçak, Menderes Samancılar, Selda Alkor, Zaur Mükerrrem, Bolotbek Shamsiyev, İtir Esen, Bahar Öztan, Can Kolukısa, Yılmaz Gruda, Aytaç Arman, Kayhan Yıldızoğlu, Suzan Avcı ve Yılmaz Köksal gibi sinemanın ustalarına onur ve emek ödülleri takdim etti.

Bu yıl mayıs ayında Kayseri Büyükşehir Belediyesi’sinin ana destekçisi olduğu festivalin 6. sı gerçekleştirildi. Bu yıl festival programında önemli değişikliklere gidilerek ilk defa ulusal uzun metraj film yarışması açıldı. Türkiye’de şu an ulusal uzun metraj film yarışması açan 4-5 festivalden biri konumuna yerleşmiş oldu. Geçmiş yıllarda ulusal yapılan belgesel ve kısa film yarışmaları uluslararası düzenlenerek İngiltere’den Fransa’ya, Hindistan’dan Mısır’a, Çin’den Litvanya’ya kadar 20 farklı ülkeden toplam 205 film festivalin bölümlerine başvurdu. Kayseri Büyükşehir Belediyesi’nin yanı sıra Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kayseri Valiliği ve Oran Kalkınma Ajansı tarafından desteklendi. 6 gün süreyle şehrimizdeki çeşitli sinema salonlarında halkımıza açık ve ücretsiz olarak gerçekleşen festivalde bu yılın kazananları şu şekilde;

6. Kayseri Uluslararası Film Festivali Ödüller;

- Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması Altın Çınar En İyi Film Ödülü
Taksim Hold'em – Michael Önder

- Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması Jüri Özel Ödülü
Dört Köşeli Üçgen – Mehmet Güreli
- Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması Altın Çınar En İyi Yönetmen Ödülü
Sarı Sıcak – Fikret Reyhan
- Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması Altın Çınar En İyi Senaryo Ödülü
Taksim Hold'em – Michael Önder
- Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması Altın Çınar En İyi Görüntü Ödülü
Dört Köşeli Üçgen – Ahmet Sesigürgan
- Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması Altın Çınar En İyi Kadın Oyuncu Ödülü
Taksim Hold'em – Damla Sönmez
- Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması Altın Çınar En İyi Erkek Oyuncu Ödülü
Dört Köşeli Üçgen – Mustafa Dinç
- Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması Altın Çınar En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü
Eksi Bir – Metin Belgin
- Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması Siyad En İyi Film Ödülü
Taksim Hold'em – Michael Önder
- Uluslararası Kısa Film Yarışması Altın Çınar En İyi Kısa Film Ödülü
Voice – Darioush Najaft Gol
- Uluslararası Kısa Film Yarışması Jüri Özel Ödülü
In Love With Cinema – Askar Nurakun Uulu
- Uluslararası Belgesel Film Yarışması Altın Çınar En İyi Belgesel Film Ödülü
I Forgot Myself Somewhere – Iker Elorrieta
- Uluslararası Belgesel Film Yarışması Jüri Özel Ödülü
Homeland – Sam Peeters
- Altın Çınar Uluslararası Çocuk Hakları En İyi Film Ödülü
Kayabike – Mattia Trabucchi

Festivali geçmişten günümüze kısa bir özetini yaptıktan sonra yapıma amacından da kısa bir şekilde bahsedip yazımı noktalayacağım. Festivalin iki ana çıkış noktası vardı; birincisi bizlerin bu şehirde sinemayı öğrenmiş olması ve bu şehirde sinemanın yaygınlaşmasını istememiz, bu bir ahde vefa olarak da düşünülebilir; ikincisi ise sanayide ve ticarete marka şehir olan Kayseri’nin marka şehir algısına sanatın ve sinemanın gücü ile katkıda bulunmak. Umuyorum ki çıkış noktalarımıza belli bir oranda da olsa ulaştığımızdır. ◀

KAYNAKÇA

- www.altincinarfestivali.org
- <https://sadiibey.com/>
- <http://antalyaff.com/tr/>

ELİA KAZAN: KAYSERİ'DEN AMERİKA'YA BİR YOLCULUK

KEREM DUYMUŞ

ELİA KAZAN, 1909'DA KAYSERİLİ BİR RUM AİLESİNİN ÇOCUĞU OLARAK DÖNEMİN OSMANLI İMPARATORLUĞU'NUN BAŞKENTİ OLAN İSTANBUL'DA doğar. Doğum ismi Elias Kazancıoğlu olan yönetmen, henüz dört yaşındayken ailesiyle birlikte Amerika'ya göç eder ve adını Elia Kazan olarak değiştirir. Üniversite eğitimini tiyatro üzerine alan Kazan, New York'ta daha sonra ona ün sağlayacak olan birçok başarılı oyun sergiler. Tiyatro yönetmenliği ile kariyerine başlamasına karşın, 1930'lardan itibaren devasa bir büyüme yaşayan sinema sektörüne dönük ilgisinin oluşması çok uzun sürmez. 1945'te ilk filmi A Tree Grows in Brooklyn'i yönetir. Göçmen olarak Amerika'ya yerleşen ailesine dönük birçok gönderme barındırmasıyla aynı zamanda biyografik bir yan da taşıyan bu ilk filmi çok büyük başarı kazanır.

Sinemaya oldukça etkili bir giriş yapmasının ardından tiyatro geleneğiyle bağlarını koparmak istemeyen Kazan, 1947'de Marlon Brando başta olmak üzere Montgomery Clift, Julie Harris, Eli Wallach ve Karl Malden gibi oyuncuların yeti-şeceği Actors Studios'u kurar. Özellikle Arthur Miller ve Tennessee Williams'ın oyunlarına büyük ilgi duyan yönetmen, bu isimlerin birçok projesini sinemaya aktarmaya başlar. Fakat özellikle 1950'lerin başında etkili olarak faaliyet göstermeye başlayan Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi (HUAC) ile olan ilişkisi, kariyerinde büyük bir kırılma yaşamasına neden olacaktır.

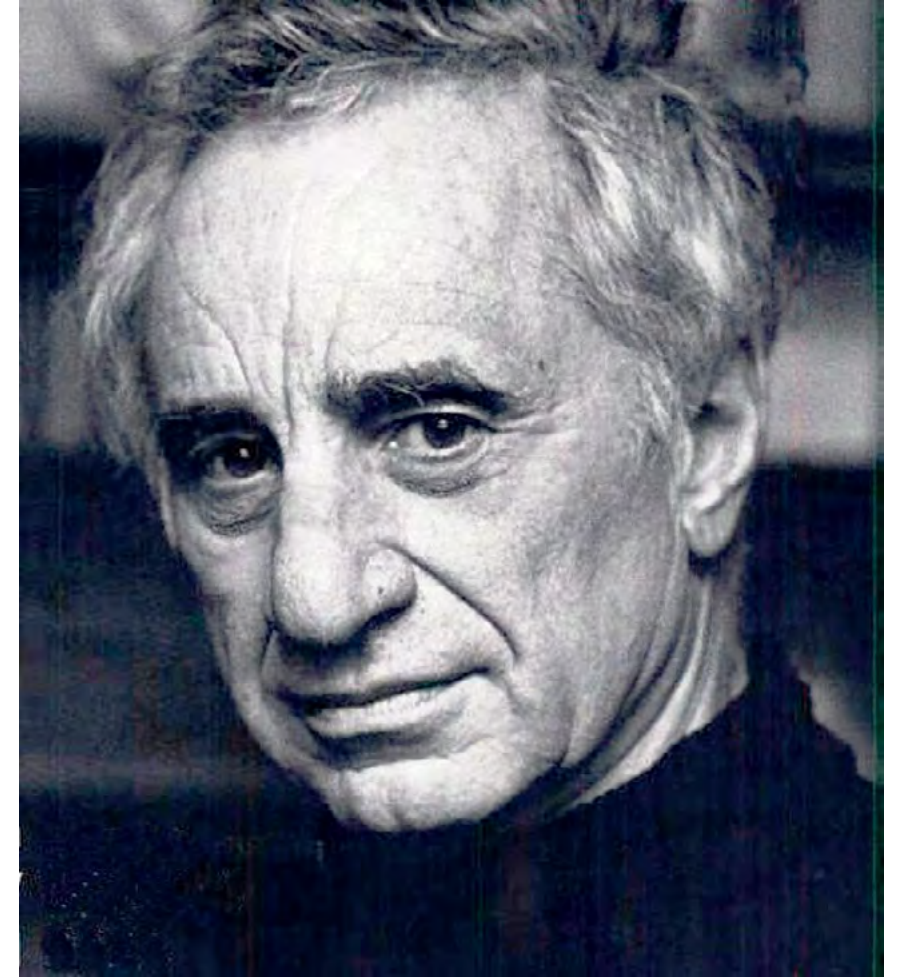
Albert Einstein, Hanns Eisler, Orson Welles, Jules Dassin gibi farklı alanlardaki birçok başarılı düşünür ve sanatçıyı komünist ve Sovyet ajanı olmakla suçlayan bu komite, 1952'de de Elia Kazan'ı sorguya çeker. O döneme dek apolitik bir tutum sergileyen Kazan'ın, sorgulamayla birlikte komünizm karşıtı bir tavır takınması

ve bu komite ile işbirliğine gitmesi; sektör içinden çok büyük eleştiriler almasına sebep olur. Hatta bu tutumu sebebiyle, üzerinden yıllar geçmesine karşın 1999 yılında 71. Akademi Ödül-leri'nde Yaşam Boyu Onur Ödülü'nü alırken dönemin tanıkları tarafından protesto edilir. Ama buna karşın yine de Elia Kazan'ın politik kimliği farklı dönemlerde gösterdiği değişikliklerle, tek bir olaya indirgenemeyecek bir yaşanmışlık ortaya koymuştur. Örneğin; bu komiteyle olan bağlarına karşın yönetmen, daha sonraları Marksist düşünceyle çok daha sıkı ilişkiler kurmuş ve 68 kuşağı hareketlerinin devamında oluşan atmosferde Marksist isimlerden yana taraf olmuştur. Öyle ki Kazan, Türkiye'de hapse atıldıktan sonra kaçarak Fransa'ya yerleşen ve orada filmlerini çekmeye başlayan Yılmaz Güney'le o dönemlerde çok yakın dosttur.

1963'de otobiyografik bir film olan America America'yı çektikten sonra yönetmen, yazarlık alanına doğru kaymaya başlar. Bu filmi- nin senaryosunu kitaplaştırarak işe başladıktan sonra birçoğu Türkçeye de çevrilen ondan fazla kitap yazar. 1976'da çektiği son film The Last Tycoon ile yönetmenlik kariyerine nokta koyduktan sonra da sinemayla daha uzaktan bir ilişki kurmuştur. 1940 ve 1941 yıllarında iki filmde oyunculuk da sergileyen yönetmen, yönetmenliği bıraktıktan sonra, son projesi olarak 1988'de Zülfi Livaneli'nin Sis filminin ufak bir bölümünde oyuncu olarak yer de almıştır. 2003'te New York'ta son bulan yaşamında, köklerinin dayandığı Türkiye'ye karşı her daim ilgili olan Kazan, sıklıkla Türkiye'nin farklı bölgelerini ziyaret etmiş ve doğduğu topraklara her daim özlem duymuştur.

A TREE GROWS IN BROOKLYN (1945)

Daha önce birkaç isimle birlikte çekilen kısa bir belgeselin yönetmen-



liğini yapan Kazan'ın ilk uzun metrajlı filmi olan A Tree Grows in Brooklyn, hiç kuşkusuz yönetmenin sinemasının mihenk taşlarından biridir. Üstelik bu önemi yalnızca ilk filmi olmasında ileri gelmez. Aksine yönetmenin yirmiyeye yakın yapımı bulunan filmografisi içerisindeki her açıdan oldukça başarılı olarak dikkat çeken bir filmidir. Özellikle de Kazan'ın kişisel yaşamından izler barındırmasıyla daha da detaylı ve naif bir hale gelen film, yönetmenin sinema kariyerine muhteşem bir başlangıç yapmasını sağlamıştır.

Betty Smith'in aynı adlı romanından uyarlanan film, Brooklyn'in yoksul bir göçmen semtinde oturan Francie ve ailesinin öyküsünü anlatır. Garson olarak çalışan ve düzenli bir işe girmek

istemeyen sanatçı ruhlu babası ve geçim derdinden gün geçtikçe daha da katı yürekli biri haline dönüşen annesiyle birlikte Amerika'daki binlerce yoksul gibi hayatını idame ettirmeye çalışan Francie, erkek kardeşinin aksine okula ve okumaya oldukça ilgilidir. Özellikle bir göçmen hikâyesini anlatan filmin hiç kuşkusuz en güçlü yanı; savaş zamanında çekilmesi ve yoksulluğu anlatmasına karşın, inanılmaz bir yaşam sevinciyle dolu olmasıdır. Bu yüzden de yaşanan olayları çoğu zaman küçük Francie'nin gözünden görürüz. Geleceğe dair yeri geldiğinde en az babası kadar hayalperest olan Francie, tüm yaşananlara inat yine de her şeyin yeniden yaşam bulacağına inanmaktadır.

Uyarlandığı kitaptaki karakter zenginliğini kullanma konusunda inanılmaz bir başarı gösteren filmde, oldukça ufak rollerin bile hikâyeye olan etkileri ve derinlikleri, bir noktadan sonra A Tree Grows in Brooklyn’in göçmen bir ailenin hikâyesi olmaksın çıkararak tümünden bir sosyolojik anlatıya evrilmesini sağlar. Bu açıdan özellikle polis ve öğretmen gibi kamu görevlilerinin halkla olan idealist derecedeki iyi ilişkisi ve Sissy Teyze üzerinden Amerikan sosyal hayatının eşitliğine dönük olarak yapılan vurgu, Kazan’ın sonraki filmlerinde kendini gösterecek olan bazı başat konuları da ortaya koymaktadır.

Francie’nin yaşanan onca olayın ardından hayata tutunmasının naifliği ile oldukça etkileyici bir final sahnesi yaratan yönetmenin, özellikle bazı sahnelerde yarattığı atmosferse kesinlikle dikkat çekicidir. Nihayetinde çekildiği dönem itibarıyla düşünüldüğünde; hikâye odaklı bir kurgu anlayışını aşarak normalde çok kısa bir şekilde geçilmesi beklenen doğum sahnesinde yarattığı gerilimli ve etkileyici atmosferle o bölümü oldukça uzun tutarak alışılmışın dışında bir anlatı ortaya koyması, Kazan’ın henüz ilk yönetmenlik deneyimi olduğu düşünülürse kesinlikle olağanüstü bir yaratıcılıktır.

A STREETCAR NAMED DESİRE (1951)

İlk aktörlük deneyimini bir yıl önce Fred Zinnemann’ın The Man (1950) filminde gerçekleştiren Marlon Brando’nun, büyük oranda üne kavuşmasını sağlayan film olarak anılan A Streetcar Named Desire; aynı zamanda Elia Kazan’ın filmografisindeki kırılmalarından birine işaret etmesiyle de ayrıca dikkat çeker. Bir yıl sonra çektiği Viva Zapata!’da (1952) başrolü yine Marlon Brando’ya veren yönetmen, A Streetcar Named Desire’dan farklı olarak büyük bütçeli epik bir yaklaşıma doğru evrilmiştir.



Ünlü Amerikan oyun yazarı Tennessee Williams’ın 1947’de yazdığı aynı adlı oyunundan uyarlanan film, senaryosundaki derinlikli yapıyı etkileyici oyunculuklarla da perçinlemiştir. Hatta başroldeki Vivien Leigh, Blanche karakteriyle en iyi kadın oyuncu dalında Oscar kazanmıştır. Zaten filmle ilgili günümüze değin uzanan en popüler söylemler de Marlon Brando’nun performansı ve özellikle de final sahnesi üzerinden hikâyenin vurguladığı delilik mevzusu olarak kendisini göstermiştir. Aslen bir tiyatro oyunu olan eserden uyarlanmasıyla, ağırlıklı olarak diyaloglara dayanan film, tahmin edileceği üzere yalnızca birkaç mekânda geçmektedir temel olarak. Bu açıdan Brando ve Leigh, zaten hikâyeyi layıkıyla aktarabilmek adına üstün bir performans göstermek zorunda kalmışlardır. Uzun yıllardır ailesinden kalan taşradaki evinde yaşadktan sonra şehirdeki kardeşinin yanına gelen Blanche, her ne kadar ilk başta kısa süreli bir misafirlikmiş gibi gözükse de günler geçtikçe oraya iyice yerleşir. Hatta zamanla etraftaki insanlarla tanışarak Mitch isimli bir adamla birlikte olmaya başlar. Fakat kardeşinin eski bir Polonyalı göçmen olan kocası Stanley ona karşı nefret



beslemektedir. Haliyle günler geçtikçe Blanche kalıcı olmaya çalışırken, Stanley onu göndermenin çarelerini arar. Filmdeki gerilim daha ziyade Blanche ve Stanley arasında oluşsa da, özellikle alt metindeki söylem, hiç kuşkusuz A Streetcar Named Desire’a döneminin çok ötesinde bir yapım olarak işaret etmektedir. Çünkü şehre ilk geldiğinde, kırılğan tavırları ve ölçülü hareketleriyle bir iyilik timsali olan Blanche’ın, bırakıp geldiği geçmişi gün yüzüne çıktıkça, hikâyedeki konumu da değişmeye başlar. Öyle ki sonlara doğru, bu tavrı

ve hareketleri alaycı bir hal almaya başlar. Zaten tam da onun zıttı olarak yaratılmış kaba saba Stanley karakteriyle en başından beri uyuşmayan kişilikleri bu dönüşümle birlikte iyice çatışmalı bir hal alır. Bu açıdan ilk başta kaba hareketlerinden dolayı olumsuz bir konumda hikâyeye dâhil olan Stanley, gerçekleri ortaya çıkarıp kendi haklı durumunu inşa etmiş olur. Ama hiç kuşkusuz esas olarak kırılma, tam da final sahnesinde olur. Çünkü filmin başından itibaren gerçekleşen konum değişimleri, finalde nihayete erecekmiş gibi dururken tam tersi bir zıtlıkla sonuçlanır.

Blanche karakterinin hayatın tüm yıkıcılığı ve geçmişin karanlığına karşı takındığı olumlu bakış açısı “ben gerçeği istemiyorum, sihir istiyorum” sözüyle açığa çıkar. Bu açıdan, Blanche’ın dünyaya karşı tavrını delilik olarak mı ele almak gerek yoksa aslında hepimiz bir deliliğin içinde miyizdir sorusu baki kalır. Finaldeki etkileyiciliği ile birlikte, oldukça çarpıcı bir söyleme evrilen film, başarılı oyunculuklarla ve Elia Kazan’ın, Blanche’ın histerik karakterini anlatmadaki ustalığıyla sinema tarihine geçen yapımlardan biridir kesinlikle.

ON THE WATERFRONT (1954)

Amerika’daki sinema sektöründe yaşanan politik gerilimin ardından, Elia Kazan’ın çektiği ve stüdyo çevrelerinde sol tandanslı olarak yorumlanan On The Waterfront; yönetmenin en bilinen filmi olmasına karşın esasında ilk yapımlarındaki derinlikten uzak olmasıyla farklı bir konumdadır. Burada filmin esas olarak önemi, yoksul bir sahil kasabasında, gerçek mekânlarda çekim yapılmasıdır. Özellikle o dönemde toplumsal olaylara dönük ilgisizlikle birlikte tümünden stüdyoya kapanan sinema sektörü düşünüldüğünde bu kesinlikle oldukça önemli bir detaydır.

Senaryo konusunda her daim uyarlamalara yönelen Kazan, bu filminde de

temeli Budd Schulberg’in aynı adlı bir hikâyesine emanet etmektedir. Yoksul bir sahil kasabasında çalışan işçiler, onları sömürerek bir tür mafyaya dönüşmüş olan sendika ve tüm bu olayın dışında olarak her şeye tanık olan bir papazla birlikte; film genel bir dönem portresi



çizer. Eski bir boksör olan Terry, sömürge haline gelen sendikada önemli görevlere gelmiştir. Fakat sendikanın bu karanlık otoritesine karşı devlete sığınan işçiler de vardır ve sendika yöneticileri bu

kişileri ortadan kaldırmak zorunda kalır. İşte filmin genel olarak anlatısı da, sendikanın karanlık işlerine bulaşan Terry’nin işçi arkadaşlarıyla olan ilişkileri üzerine kurulmaktadır.

Gün geçtikçe Peder Barry ile daha da yakınlaşan ve yaşanan olaylara karşı muhalefetin bayrak taşıyıcısı haline gelen pederle geleceği hakkında konuşmalar yapan Terry, sonunda onu oldukça zorlu bir seçim yapmaya götürecek bazı olayların pençesinde bulur kendisini. Özellikle iyice çığırından çıkan mafya ilişkileri ile film noir estetiğine de uzanmayı başaran film, sendika ve işçi ilişkileri ile oldukça bıçak sırtı söylemler ortaya koyar. Bu açıdan Amerikan eleştirmenler tarafından sistem karşıtı bir şekilde yorumlansa da özellikle Avrupalı eleştirmenler, filmi bu yaklaşımı dolayısıyla yerden yere vurmuştur. Çünkü tüm o işçi ve başkaldırı hikâyesine karşın finalde tüm çalışanların bir patronun kucağına gitmesinin güzellenmesi üzerinden, On the Waterfront’un işçileri anlatmasına karşın kapitalizm propagandası yapmaktan da kendini alıkoyamadığı için eleştirilmiştir.

On the Waterfront, Eliza Kazan’ın bundan sonraki filmlerinde de kendini gösterecek olan epik anlatının bütüncül olarak ilk karşımıza çıktığı filmlerden biridir. En nihayetinde yönetmen filmdeki işçileri neredeyse tek tek hiç önemsemeden, onlara kimlikleri üzerinden bir anlam vererek indirgemektedir. Bu durum, Kazan’ın sonraki filmlerinde, epik bir anlatıyla ortaya konan hikâyenin sürekli olarak indirgemeci bir bakış açısına sürükleneceğinin de ilk işareti olarak gün yüzüne çıkar. Ama bu yapımın hiç kuşkusuz en dikkat çeken yanlarından biri, müziklerini ünlü besteci Leonard Bernstein’in yapmış olmasıdır ki, gerçek mekânların dramatik yapısını güçlendirme konusunda kesinlikle etkili olmuştur.

EAST OF EDEN (1955)

Elia Kazan'ın renkli ve sinemaskop formatta çektiği ilk film olma özelliğini taşıyan East of Eden, aynı zamanda James Dean'ın ilk sinema performansı olarak da dikkat çeker. Daha önce birçok televizyon dizisinde oynayan oyuncu, bu yapımdan sonra da sadece Rebel Without A Cause ve The Giant of Them All filmleriyle tekrar sinemaya adım atmıştır. Bu açıdan tıpkı Marlon Brando'nun keşfi gibi, James Dean de sıklıkla Elia Kazan'la olan işbirliği ile anılır.

John Steinbeck'in 1952'de yazdığı aynı adlı romandan uyarlanan East of Eden, kitaptaki bölümlerden birine odaklanmaktadır. Steinbeck'in, ilk günah üzerinden Habil ve Kabil'e atfı yaptığı roman, Birinci Dünya Savaşı döneminde bir Amerikan ailesine odaklanır. Kazan'ın da dönem atmosferini yaratma konusunda özellikle başarı göstermesi ve gerçek mekânlarda çekimleri yapmasıyla hikâye, tümten sinemasal bir şölene dönüşmüştür. Renkli çekim ve sinema perdesine özel oldukça geniş bir açığa sahip sinemaskop formatını, ortaya konan etkileyici sanat ve görüntü yönetimini desteklemek adına hakkını verircesine kullanan yönetmen; birçok sahnede daha önce görülmemiş mizansenler yaratmayı başarır.

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, büyük çiftliklerinde üretim yapan Trask ailesi, serseri Cal ve Abra'nın yanı sıra gelecekte aile kurmayı isteyen Adam ile birlikte kendi yolunda ilerlemektedir. Fakat daha filmin başında Cal'ın yıllardır ölü sandığı annesiyle karşılaşması, bu bir şekilde ilerleyen yolun bozulacağıнын sinyallerini verir. Bu açıdan aile dramasının birçok unsurunu da içinde barındırır film. Ayrıca Cal'ın bitmek bilmeyen arayışına dönük vurgu oldukça ilginçtir. Çünkü Cal'ın annesini arama sebebi en temelde, içindeki bitmek bilmeyen kötülüğe meylin kökenine dönük meraktır. Abisi



Senaryosunu tamamen Kazan'ın yazdığı America America, Kayseri'de yaşayan bir Rum ailesinin önce İstanbul'a ardından da Amerika'ya uzanan öyküsünü anlatır.

ilişkiler yaşayıp, okulda ve iş hayatında gösterdiği başarısızlıklarla tam bir bela gibidir.

Tüm bu aile dramı ve Cal'ın bitmek bilmeyen arayışına bir de Birinci Dünya Savaşı karmaşası katılınca herkes için işler daha da karışık hale gelir. Fakat Cal bu durumu fırsata çevirebileceğini düşünerek borsadaki dalgalanmalardan faydalanır ve ondan artık hiçbir beklentisi olmayanlara inat çok büyük paralar kazanır. Lakin oldukça koyu bir dindar olan babası, Cal'ın bu davranışını onaylamaz ve aralarında büyük tartışmalar çıkar. Bu noktada

hem romanda hem de filmde izlenen yol oldukça tartışmalıdır. Çünkü tam bir bela olarak resmedilen ve en kötü zamanlarında köylülere sömürerek para kazanan Cal ve tam bir dürüstlük abidesi olan Adam'ın hikâyedeki konumları bir anda tersine döner. Savaşa girdikten kısa süre sonra zafer geleceğini sanan Amerikalılar, ardı ardına gelen ölüm ve yenilgi haberleriyle sarsılırlar. Hal böyle olunca gönüllü olarak askere gitmeyen Adam gibi gençler üzerinde oldukça yıpratıcı bir baskı oluşmaya başlar.

Cal, Adam ve Abra arasındaki ilişkinin final sahnesinde oldukça beklenmedik bir şekilde sonlanması ve bir anlamda iyilik timsalinin kaybedip kötülüğün mutlak zaferi elde etmesi, hiç kuşkusuz East of Eden'in en sıra dışı özelliklerinden biridir. Hele ki çekildiği döneme hâkim olan melodramlar ve onların ahlaki alt metinleri düşünüldüğünde bu oldukça beklenmedik bir durumdur. Zaten bu yüzden filmde sonra oldukça sert tartışmalar çıkar. Özellikle Adam karakterinin, tüm o ahlaklı karakterine karşın başına gelenler; tüm hikâye boyunca farklı bir beklentiye sürüklenen izleyiciyi çok sert ters köşe yapar. Dönemsel karmaşa içerisinde her bir karakterin kendine has bakış açıları ve istekleriyle derinlikli bir portre çizdiği film, etkileyici görselliği ve edebiyattaki bir ustaya sırtını dayamasıyla ortaya kesinlikle beklenmedik derecede başarılı bir iş çıkarır.

AMERICA AMERICA (1963)

Birçok kesimin sert eleştirilerine maruz kalan hikâyesi ve çekimleri sırasında yaşananlarla America America, Elia Kazan'ın hem biyografik özellikleri açısından en önemli, hem de yaşanan zorluklar sebebiyle en ilginç filmidir hiç kuşkusuz. Kariyerinin artık ilerleyen dönemlerinde, arkasına her tür stüdyo desteğini alarak büyük bütçeli projelere imza atan yönetmen, nihayet kendisinin Amerika'daki yaşamına

değin uzanan, dedelerinin hikâyesini anlatmak için çok büyük bir yapım hazırlığına girer. Fakat daha önceki filmlerinde de temel özelliklerden biri olan, Kazan'ın gerçek mekânlarda çekim yapma arzusu bu filmde başına çok büyük dertler açar. Önceki yapımlarından farklı olarak senaryosunu tamamen Kazan'ın yazdığı America America, Kayseri'de yaşayan bir Rum ailesinin önce İstanbul'a, ardından da Amerika'ya uzanan öyküsünü anlatır.

1800'lü yıllarından sonlarında, artık iyiden iyiye yıkımın pençesine düşmüş Osmanlı İmparatorluğu hem dış ilişkilerde hem de iç meselelerde büyük buhranlar yaşamaktadır. Tek tek bağımsızlığını kazanan azınlık gruplara karşı gün geçtikçe baskı kurmaya ve daha sıkı tedbirler almaya başlayan devlet Ermenilerle ilgili tehcir kararı alır ve bundan diğer azınlıklar da tedirgin olur. Rum olan Stavros ve ailesi ise iyiden iyiye tedirgin olmaya başlayarak sonunda yaşadıkları toprakları terk etmeye karar verir. İstanbul'a giderek zamanla tüm aile bireylerini yanına aldırarak için düzen kurmaya gönderilen genç Stavros ise yol boyunca başına gelenlerin ve İstanbul'da istediğini bulamamanın ardından bir arayışa düşerek Amerika'ya gitmenin yollarını aramaya başlar.

Parasını çalan hırsızdan taraf olan kadılar, açlık sınırında yaşayacak kadar ücret veren işverenler ve ufak bir zümrünün şatafatına karşın sefaletin kol gezdiği kent ile tam bir distopya çizer Kazan. Bu şartlarda iyi bir hayat yaşayacak kadar para kazanmanın yolu ya hırsızlıktan ya da zengin bir aileye evlilik yoluyla dâhil olmaktan geçmektedir. Kayseri'de bulunan küçük köyündeki temiz yaşamından sonra İstanbul'un içler acısı haline bir türlü alışamayan Stavros, her ne kadar Amerika'ya gitmeyi kafasına koysa da yolculuk için gerekli parayı bir türlü denkleştiremez. Sonunda hırsızlık yapmaktansa zengin bir Rum ailenin pek de talibi olmayan



kızıyla evlenerek zengin bir hayata adım atar. Fakat bu seçimi beklediği kadar masum olmaz. Çünkü hırsızlık yaparak başkalarının malını çalmayı kabullenemeyen Stavros, bu sefer de evlendiği kadının tüm hayatını çalmış olmasıyla yüzleşir.

Kayseri'deki çekimlerin ardından, İstanbul'da dönemin sefaletini yan-

sıtacak derme çatma mekânlar seçen yönetmen, dönemin ileri gelenlerinin dikkatini çeker. Bir de buna, Kazan'ın Türkiye'yi kötü gösterdiği bir film çektiği dedikoduları da eklenince devlet yetkilileri çekimleri durdurur. Yönetmen, bir süre polis nezaretinde çekimlere devam etse de sonunda neredeyse her kararına karşın yetkililerden bezmiş bir şekilde çekimleri bırakarak Türkiye'den ayrılır. Kalan çekimleri Yunanistan'da yapıldıktan sonra Amerika'da son hali verilen America America, elbette ki Türkiye'de hiç de iyi karşılanmaz. Osmanlı İmparatorluğu'na dönük olarak çizdiği karamsar tablo dolayısıyla eleştirilir.

Elia Kazan Türkiye'yi birçok kez ve Kayseri'yi üç kez ziyaret eder. Kayseri'ye ilk ziyaretini 1955'te yapan Kazan bu ziyaretinde ailesinin yurdu olan Germir'e gider, burada aile dostları ve komşuları ile tanışır. America America filmi Germir gezisinin sonucunda oluşur kafasında. 28 Eylül 2003 tarihinde Manhattan'da 94 yaşında hayata veda eden Kazan, arkasında onlarca film, tiyatro oyunu ve kitaplar bırakan bir Anadolu'lu olarak kültür ve sanat tarihinde yerini alır. ◀

Göçtü Kervan

Yola çıkan kişi geri döndüğünde artık bir başkasıdır.
Bir başka bendir.

BETÜL OK

Dr. Öğrencisi - Türk Kızılayı Çalışanı

İNSAN, GÖÇMEKTE VE KONMAKTA MAHİRDİR. GÖÇ, insanlığın gerçeğidir. Kendimize yol ararız, yol çizeriz, yol açarız. Her zaman bu böyle olmuştur ve olacaktır. Göç etmek, insanı harekete geçirir ve her defasında insanın hikâyesi geçmiş ve gelecekle birleşir. Geçmiş ve gelecek, zamana vurgu yapsa da içinde çeşitli değişkenleri barındırır. Mekân, hareket, ev, yurt, toprak, akraba, dil, aile, iş, sağlık, eğitim, tahayyül, tasarım, inşa, yıkım...

Sosyal bilimlerin açısından göç olgusu ele alınırken veriler dikkate alınır ve veriler sayesinde yorumsama yapılmaya çalışılır. Odaklanılan ve bilgi sahibi olunan bu gerçeklerin sebepleri aranır ve öngörüler ortaya çıkar. İnsanın siyasi ve sayılabilir tarafına vurgu yapan göç araştırmalarına ek olarak insanın hikâyesine de odaklanmak gerekir. İnsan söz konusu olduğunda her sorunun çözümü kısa vadede gerçekleşmeyebiliyor. İç ve dış göç olarak nitelendirilen yer değiştirme ve kalma mefhumu her ne kadar içerisinde değişiklik gösterse de hikâye ortaktır. Sorunlar ve çözüm önerileri birbirine benzer. İnsan, yurdundan ayrıldıktan sonra kimlik değiştirir. Bu mecburidir ve bazen hızlı bazense yavaş gerçekleşir.

Toprağa ve sınıra bağlı bir isimlendirmeye sebebiyet veren kimlikler, kişinin göç ettiği yerdeki tüm pratiklerini ve hayatını etkiler. O kimliğe göre yaşarlar. Okula giderler, komşuları ile diyaloga girerler, iş bulurlar, mekânları dizayn ederler. Kimlik, aidiyeti ve kabulü de temsil eder. Bir coğrafyaya yerleşmek demek, semboller, adlandırmaları, imgeleri ve içinde bulunulan evrenin anlamını kabul etmek, şekillendirmek demektir. Kırdan kente, şehirden başka bir şehre, ülkeden ülkeye göç eden

TOPRAK ÜZERİNE: ÖLÜLERİNİ TAŞIMAK

Kendi memleketinde gömülme sosyal bilimlerin aidiyet ile açıkladığı durumlardan bir tanesidir. Hem toprağın insanı kabul etmesi hem de insanın toprağı benimsemesi olarak algıladığımız aidiyet kavramı, toprak ile ilişkilidir. Kişinin bir yakını öldüğünde başında gidip ağlaması, mübarek günlerde, arife günlerinde ziyaret edip Kuran okuması, sorulduğunda gösterecek bir mezarının olması varlık ve aidiyet ile açıklanır.



insanlar, orada anlamlı bir bütünün parçası haline gelirler. Karşılaştıkları kültür ile kendi kültürlerini iletişim haline sokarak, ortak olanda birleşmeye çalışırlar. Özlem, vatan, aidiyet, entegrasyon, kimlik, toplumsallaşma süreçleri yaşarlar. Toprak kutsaldır ve her zaman kutsalın anlamı içerisinde var olmuştur.

İnsanlar, kendi topraklarından ister geçici süreyle isterse kalıcı olarak göç etsinler, ölülerini kendi topraklarına gömmek isterler. Bu, toplumsal hafızayı ve göç eden bireyin tarihini taze tutma çabasıdır. Bir toprakta ölüsünün olduğunu bilmek, orada hak sahibi olduğunu, geçmişte orada “kendilerinden” birilerinin yaşadığını bilmek ve sahiplenmek açısından önemlidir.

Ölüm ve gömülme, geçmiş ile geleceğin toprak üzerinden ilişkisidir. Gömülme ve ritüeller toplumsal hafızayı, mekânı benliğin ve toplumsal tarihin sunumunda temsil etmektedir. Göç olgusu, kültür ile yakından ilgilidir. Gittiğimiz, göçtüğümüz yerlere kültürümüzü götürürüz. Oradaki kültür ile karşılaşır birbirimize kültürlerimizi “aşılarız”. Kültür kimliğin ayrılmaz parçasıdır. İnsan yaşarken kendi kültür ve kimliğini temsil ettiği gibi öldüğünde de temsil gücüne sahiptir. Biz bir mezar taşına baktığımızda gördüğümüz sadece taş değildir, o kişinin yaşarken kimlerden olduğunu, kaç yaşında öldüğünü, dilini, cinsiyetini, kimi zaman mesleğini,



neden öldüğünü de öğreniriz. Mezar taşları ve mezarların yapılış şekilleri yaşayanların şahitliği gibi bizler için tarihin şahitliğini yapar. Hem deyanılıcı olmadan. Bu sebeple ölümler değerlidir. Gömüldükleri toprak yani yer, anlamlıdır. Tarihi ve insanı temsil ederler. Çoğu kere bu sebeple insanlar doğdukları topraklara gömülmek isterler.

-Bir gün ellerinden tuttuğu biri 9 diğeri 5 yaşlarında iki kız çocuğuyla bir kadın çıkageldi. Usulca ve solgun bir yüzle karşımda durdu. Sandalyeyi işaret ederek oturacak yer gösterdim. Uzunca bir süre sessiz kaldı. Bir derdi vardı belli ki. 4 sene önce gelmişti Türkiye'ye, önce

Hatayoradan Konya. Tercüman eşliğinde demografik bilgileri almak ve sorunu öğrenmek için konuşmaya, soru sormaya başladım. Her cevaptan sonra duraksıyor, çocuklara bakıyor, gözlerini daima yere dikiyordu. Eşiyle birlikte gelmişlerdi. Eşi kendisinden yaşlıydı. Kendisi 45 eşi ise 65 yaşlarındaymış. Kalp rahatsızlığı varmış. Hastanede yatıyormuş. Evde çalışan yokmuş. Konya'da hiçbir tanıdıkları da yokmuş. Son zamana kadar eşi inşaatta çalışmış ama bir haftadır hastanedeymiş. Doktorlar bugün yoğun bakıma almışlar. AĞLAYIŞ, İÇ ÇEKİŞ, YERE BAKIŞ.

-Peki dedim bizden ne yapmamızı istersin?

-Ola ki eşim vefat ederse Halep'e, doğduğumuz topraklara gömülmesi için yardımcı olur musunuz?

Bu hikâyeden anlayacağımız nedir? Yaşam değil ama ölüm herkesi eşitler. Vatan ve toprak yaşayanları kendisine bağladığı gibi ölümleri de kendisine bağlar. İnsanın kendi toprağına gömülmesini istemesi doğal, insani bir durumdur.

GÖÇ YOLLARI VE ŞEHİR

Her millet, tarih boyunca defalarca göç etmiştir. Çünkü insan toplulukları birbirleriyle etkileşime girmek zorundadırlar. Bir olayı göç olgusu içerisinde ele alabilmemiz için, gidilen yerde kalma noktasını göz önüne almalıyız. Türklerin Almanya'ya göçü, Bosna'ya göçü, günümüzdeki sıcak konulardan birisi olan Suriyelilerin Türkiye'ye göçü onları göçmen, misafir, geçici, gurbetçi statüsüne sokmuştur. Bu kimlik insanlara gittikleri yerlerde yaşama hakkı sağlamıştır. Tanımlanamayan şeyin hakkı yoktur.

Göç, içerisinde çeşitli değişkenleri barındırır. Rasyonel ve duygusal olan göz önünde bulundurulmalıdır. Göç edenler birinci nesli oluşturur. Göç sonrası geçen yıllar içinde doğan çocuklar ise ikinci, üçüncü nesli oluştururlar. İlk nesil keşfeden ve yaşayarak öğrenendir. Entegrasyon sorunlarının başını çeken dil bariyeri sebebiyle en sancılı dönemi yaşayanlar onlardır. Toplumsallaşma ve kimlikleşme temel problemlerindendir. Bu gerek Almanya yahut diğer ülkelere göç eden Türkler olsun gerekse Türkiye'ye gelen diğer insanlar olsun hepsinde aynıdır. Çünkü insanın hayat hikâyesi birdir. İnsan, zaman ve mekânla kuşatılmıştır. Üzerinde bir dereceye kadar tasarruf hakkının olmasına rağmen bu ikisine bağımlıdır. Mekânlar, insanların ihtiyaç ve kültürlerine göre inşa edilebilir, dönüşebilir. Göç eden kişi, hafızasını, geleneğini, geçmişini yaşatmak için göç ettiği yerdeki evini kendi evi gibi dizayn edebilir. Bütün bunlar “göç



etmeden önceki hayata özlem” duygusunu içerisinde barındırır. Şehrin lüks sayılabilecek semtinde ve evinde de otursa köydeki yahut şehrindeki evi şeklinde dizayn eder göçmen. Çünkü “burada ve şimdi”nin içinde “gideceğiz ve geçmiş”i barındırır. Toprak konusuna tekrar dönecek olursak göç eden kişinin zihninde daima, “geri gideceğim” düşüncesi vardır. Bu genellikle savaş, çalışma, hastalık sebebi ile göç eden kişilerde daha yoğundur. Çünkü kişi, doğduğu toprağı arzular. Bu rasyonel olarak ifade edilemeyecek bir duygudur. Buna bazen “mekân aidiyeti” denilse de içerisinde ulvi duyguları barındırmaktadır. Kavramsallaştırmalar bizim anlama çabamızın bir ürünüdür. İbn Haldun Mukaddime adlı eserinde insanlığın göç serüvenini hadarılık ve bedevilik üzerinden temellendirirken tarih vurgusu yapmıştır. O, eserinde geçmişin birbirine suyun suya benzetmesinden daha çok benzediğini yazmıştır. Temellendirdiği umran ilmi bugüne ışık tutmakta ve bahsettiğimiz insanın hareketini ve yaşama çabasını anlamlandırmaktadır. İbn Haldun'un “coğrafya kaderdir” sözü bizlere hakikati fısıldar. Kader, bizleri sessiz ve sakin bir dost gibi takip eder. Kader ve coğrafya kimi zaman bizi “biz” kimi zaman da



“öteki” yapar. Öteki, yabancı, gurbetçi, göçmen, muhacir, mülteci gibi kimliklendirmeler ve tanımlamalar bizi toplum içerisinde, topluma rağmen konumlandırır.

FİLMLER VE KARAKTERLER: YURDUMUZ NERESİDİR?

Sinema hem görsel hem işitsel olarak, bizlere ruha dokunan şeyler söyler. Sekanslar halinde bize bir örüntü sunar. Sekans, sinema diliyle ifade edecek olursak; birbiriyle yakın ilişkisi olan sahnelerin bir araya gelmesiyle oluşan, süreklilik içermeyen, farklı zaman ve mekânlarda olmasına karşın birbiriyle

ilişkili olaylar dizgesi olarak ifade edilir. Olaylara yarı aracılı da olsa şahitlik etmemizi sağlar. Şahitlik duygusu bazı noktalar sayesinde güçlendirilir. Sınır ve göç temalı sanatsal filmlerde mesaj kaygısı vardır. Yönetmen ve yazar söylemek istediklerini sanatsal açıdan süsleyerek izleyiciye aktarır. Auterur sinema olarak adlandırılan, gerçekçi sinema uzun sekansları, geniş diyalogları, şiirsel ve vurucu sözleriyle mesajı güçlendirir. Böyle olunca trajik olan insanın hikâyesi daha etkileyici olur. Etkileyicilik sinemada önemli bir noktadır. İzleyen kişinin size inanması gerekir ki zevk alsın, etkilensin. Göç konusu içerisinde sınır kavramını da

taşır. Edebi eserlerde, sinema filmlerinde göç teması sınırı, aileyi, siyaseti, insan ilişkilerini ve arayışı ele almaktadır. Türkiye'de çekilen göç temalı filmlerin anlatmak istediği şeyler ile Almanya'da, Hindistan'da, Yunanistan'da, İspanya'da, Amerika'da çekilen filmlerin anlatmak istediği şey aynıdır. İnsanın göç hikâyesi dokunaklıdır ve her zaman da öyle olacaktır. Gerek şehirde gerekse kırsalda yaşayan, göç eden, etmek üzere yolda olan kişilerin anlatıldığı filmler, içerisinde trajik hikâyeleri barındırır. İnsanın gerçekliğinin hissedildiği bu filmler karakterler ve karakterlerin hayat hikâyesi üzerinden ilerler. Yabancı,

kaçakçı, muhacir, göçmen, işçi, tüccar, sanatçı vb. karakterler üzerinden film-lerin kurgusu yaratılır. *Daha, Korkoro, Çingeneler Zamanı, Sonsuzluk ve Bir Gün, Hayat Güzeldir, Çizgili Pijamalı Çocuk, Gurbet Kuşları, Sarhoş Atlar Zamanı, Hudutların Kanunu, Biutiful, Gurbetçi Şaban, Banker Bilo, Köyden İndim Şehire...* Toplumsal sınıfları, yöneteni ve yöne-tileni, legal ve illegal olanı, insanın iyi ve kötü yanlarını en gerçekçi şekilde anlatan filmlerden sadece birkaçı. Bu filmlerde; sınır, acı, kavuşma, devlet ve insan ilişkisi, kaçma kurtulma, savaş, açlık, gitme, yerleşme, kovulma, arama, sınıf farklılıkları en güzel şekilde izle-yiciye sunulmuştur.

Filmler çeşitli zamanlarda ve mekân-larda geçer. Göç mekânları, şehirleri ve köyleri içerir. Kimi zaman bir köyde gözünüzü açarken kimi zaman şehrin göbeğinde, metropolün ışıkları içinde açarsınız. İç göçün yaşandığı, kırdan kente hareketliliğin olduğu filmlerde gecekondulaşma, yabancılaşıma, kentlilik köylülük işlenirken, dış göçü anlatan filmlerde daha makro bir senaryo mev-cuttur. Mekân her zaman toprak olmaz. Deniz de vatandır. Kaçakçılık temalı filmlerde (*Daha, Sarhoş Atlar Zamanı, Hudutların Kanunu*) daha çok sınır söz-konusudur. Aşılması gereken sınır topraktır, denizdir, insandır. İnsanın muhtaçlığını avantaja çevirmeye çalışan kaçakçıya karşılık sınır, paradır. Yakın zamanda çıkan *Denize Gömülenler* adlı kitapta da insan ticaretiyle para kazanan ve çeteleşen kaçakçıların, insanların umutlarını nasıl harcadıkları katımlı gözlem yapan iki gazeteci tarafından dile getirilmiştir. Genelde göç yolunda mağdur olanlar kadınlar ve çocuklardır. *Daha, Sarhoş Atlar Zamanı, Çizgili Pijamalı Çocuk, Hayat Güzeldir* filminde olduğu gibi hikâyenin kahramanları arasında çocuklar büyük rol alırlar. Çocuklar dezavantajlılık durumlarını anlatmak için seçilen uygun kahramanlardır. Çoğunlukla göç temalı filmlerde karşı-mıza tipler çıkar. Bu tipler, karakterler



etrafında olay örgüsü şekillenir. Göç serüveni, hikâyesi, trajedisi kendisini tüm çıplaklığı ile gösterir. İnsan tica-retinden kimlik bunalımına, yer yurt edinmekten evliliklere, ekonomik sıkıntılardan hastalıklara uzanan geniş yelpazede bir hikâye sunar bize.

Biutiful (2010) Barcelona'nın arka sokaklarında geçen, Latin Amerika'daki varoş yaşama, mülteci dramına ve yok-sulluğun pençesinde kıvranan insanlara odaklanan bir film. Kaleidoskopik bakış açısına sık sık yer verilen filmde Uxbal karakteri, hayatını kazanmak için usulsüz işler yapan, merhamet ve kuralsızlık içinde kendini bulmaya çalış-an bir adamdır. İki çocuğu, psikolojik sorunları olan bir eşi ve ölümcül hasta-lığıyla şehrin debdebesinde kendisine yaşam alanı yaratmaya çalışır. Göçmen sorununun başarılı şekilde işlendiği filmde, Uxbal; İspanya'ya kaçak olarak, başta deniz yoluyla olmak üzere gelen insanlara “yasadışı iş ve işçi bulma kurumu” rolünü üstlenir. Devletten maaş alan polislerle rüşvet karşılığı işbirliği yapmıştır. Afrikalılar işportada mal satarlar, Çinli ve Uzakdoğulular inşaatta ve tekstil sektöründe faaliyet gösteren sömüren patronlara amelelik yaparlar. Uxbal, abisi ile iş ortağıdır ama onun gibi gaddar değildir. İş bulduğu göçmenlerin ihtiyaçlarını gidermek ister, onlarla iyi bir muhabbet halindedir. Filmin en acı sahnelerinden birisi de, geçimle-rini sağlamaları ve şehirde barınacak yerleri olması için iş bulduğu kişilerin

yattıkları bodrumda ölü bulundukları sahnedir. Uxbal, iş sahibine işçiler için ısınma olanağı bulmasını söyler. Fakat işveren umursamaz. Uxbal ise aldığı elektrikli cihazı bodrumda bulunan göçmenlere götürür. Fakat cihaz o gece sızıntı yapar ve oradakilerin hepsi ölür. Hasta olan Uxbal, ölene dek bu suçu içerisinde taşır. İyilik yapmak isterken kişilerin ölmesine sebebiyet vermiştir. Göçmen hayatı, ne Doğu'da ne de Batı'da değişmemektedir. Görüldüğü gibi bu filmde de Barcelona'nın arka sokaklarında, şehrin göbeğinde verilen yaşam savaşı anlatılmıştır.

Genellikle çocukların da göçmen filmlerinde aktif olarak rol aldığını görürüz. *Hayat Güzeldir* (1997) adlı film, bir çocuğun babası ile Alman Naziz-minden nasıl kurtulmaya çalıştığını anlatır. Yahudi oldukları için toplama kampına götürülen Guido ve oğlunun esir kampındaki hikâyesidir. Ümit etmek, ölümü oyun haline getiren babanın dilinden bizlere buruk bir tebessümle anlatılır. Ucunda ölüm olduğunu bildiğin bir hayatı, ümit ederek nasıl yaşarsın sorusunun cevabı aranır. Kamplarda, hapishanelerde hayat süren göçmenleri anlatan filmler oldukça can yakıcıdır. Kamplar, şehrin dışında kurulmuş, insanların toplumdan yalıtıldığı ve uzaklaştırıldığı yerlerdir.

Biraz daha detayına ineceğim, *Sonsuzluk ve Bir Gün* adlı filmde, iki kahramanın, göç eden kişi (Arnavut çocuk) ile göç etmek üzere olan, ölümcül hastalığa

yakalanmış olan kişinin (Alexander) son günü, zaman ve mekânla olan imtihanı anlatılır. Alexendar'ın Arnavut çocukla karşılaşması ilginçtir. İlk olarak, trafik ışıklarında cam temizleyiciliği yapan Arnavut çocuğu polislerden kurtarır. Sonra da kaçakçılık yapan bir çeteden. Şehirde işler böyledir. Göç edip gelen çocukların büyük çoğunluğu para kazanmak için çalışırlar. Arnavut çocuk da bunlardan bir tanesidir. Alexander ve çocuğun buluşmasıyla hikâye gelişmeye başlar. Ve konumuza örnek teşkil eden yer, iki kişinin de birbirlerinin dillerini bilmemelerine rağmen oluşturdukları dostluk büyür.

Theo Angelopoulos sinemasının en güzel örneklerinden biri olan *Sonsuzluk ve Bir Gün'de*, Alexander, Selanik'te deniz kıyısında bir bankta oturup, Arnavut göçmeni çocuğa İtalya'da doğan Yunanlı şair Solomos'un hikâyesini anlatır. Hikâye şöyledir:

“Bir zamanlar sözcükleri satın alan bir şair varmış. 19. yy. da yaşamış olan şair Solomos'u, Osmanlı-Yunan savaşının sürdüğü yıllarda, bir gece rüyasında gör-düğü annesi, adasına geri çağırılmış. Şair, yoksulluk ve felakete karşı herkesin bir şeyler yaptığını görmüş. O da “Bir şairin elinden gelen özgürlük, şiir yazmaktır, bu şiiri yazmalıyım.” demiş. Şair, Yunanlı olmasına rağmen Yunanca bilmiyormuş, kendi adasında kendi insanların arasında olmasına rağmen onlarla konuşamıyormuş ve konuşulanları anlayamıyormuş. Kendi-sini kaybetmiş bir biçimde memleketinde dolaşmaya başlamış. Civarda dolaşıp duyduğu sözcükleri not etmiş, bilmedik-leri içinse para vermiş. Bir süre sonra bir söylenti yayılmış: “Şair sözcükleri satın alıyor.” Filmde Alexander, çocuktan üç kelime alıyor. Korfulamu (şefkat), xenitis (unutulmuş), xenos (yaban, sürgün olma hali). Oyunun son keli-mesi argathinidir. Gecenin karanlığı anlamına gelir. Çocuk Amerika'ya giden bir gemiye kaçak olarak binmeden önce bu kelimeyi fısıldar.

Çocuğun Arnavut sınırından geçiş hikâyesini anlatması, Alexander ile sınıra gelişleri ve tellerde asılı duran donmuş cesetleri görmeleri göç sürecini ve karşılaşılın acıları ortaya seriyor. Bu filmde geleneklere sanatsal ve şiirsel dille dokunan yönetmen, geleneğe de değinir. Sahildeki düğün Yunanların adetlerini ortaya koyar. Ellerinde sandalye ile gelin ve damadı takip eden kadınlar hoş bir geleneğin takipçisidirler ve bize fikir sahibi olmamız açısından kültürlerini tanıtır. Arnavut çocuğun, arkadaşı cam silici Selim'e polis arabasının çarpması üzerine yaktığı ağıt da tüm göç edenlere, şehirde tutunmaya çalış-an ve zorluk yaşayanlara yakılmıştır. Oldukça sanatsal ve şiirsel özelliğe sahip olan filmin teması yabancı ve ötekinin birbirini bulmasıdır.

Göç konusunu işleyen sinematog-rafik öykülerde, kitaplarda ve sinema yapıtlarında karakterlerin üzerine sinmiş bir “yabancı (lık), yabancı olma” vardır. Yabancı, Simmel'in bahsettiği gibi bugün gelip yarın giden bir gezgin değil, bugün gelip yarın da kalan biridir. Fakat bu kalış içerisinde debdebeleri taşır. Yabancı toplumsal olanla ve insan-larla ilişki içindedir. Hakkında hiçbir şey bilinmeyen öteki değil, mesafeye dayalı bir ilişkiler ağında olan ve bir yere ait olup ol (a) mamasıyla tanımlanan kişidir. Sinemadaki karakterler tam da bu özellikleri haizdir. Yabancınn doğası gereği toprağı yoktur ve toprak edinmeye çabalamaz. Göçmenin aklı-nın bir köşesinde “kazandığı paraları biriktirip geri dönme” fikri usulca beklemektedir.

Türk sinemasında da oldukça sık işlenen gurbette olma, şehre adapte olma, modern ve geleneksel olanın yer aldığı filmler yapılmıştır. Ulusal sinemanın en önemli kuramcısı olarak kabul edilen Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) filmi, toplumsal yapıyı, kültür şokunu ve aile kurumunu anlatan en iyi filmlerden birisidir. Göç, kimlik bunalımı ve yabancılaşımanın Kahramanmaraş'tan

İstanbul'a göç eden bir aile üzerinden anlatıldığı filmde, hayal kırıklıkları ve yaşanan dram ustaca anlatılmıştır. Filmin başlangıcında Haydar Paşa Garı görünür ve İstanbul aslında dışarıdan gelenler için burada başlayıp burada biter. Filmin figürleri Türk toplum yapısını ve dönemin sıkıntılarını usta bir şekilde anlatmaktadırlar. Yaşanan kültürleşememe, kırdan kente göçün trajik sonlanışı *Gurbet Kuşları'nda* en iyi şekilde gösterilmiştir.

1950'lerden başlayarak günümüz dünyasına uzanan gurbetçi tipi Türk sinemasında en sık işlenen konuların başında gelmektedir. *Gurbetçi Şaban* (1985), trajikomik bir tiptedir. Alman-ya'ya çalışmak için giden saftipin nasıl kurnaz birisi olduğunu, siyasi açıdan da tartışmalar yaratacak şekilde bizlere gösterir. *Banker Bilo'da* (1980) da Alman-ya'ya çalışmak üzere gitmek isteyen saf köylü Bilo'nun hikâyesi anlatılır. *Köyden İndim Şehire* (1974) filmi, köylü-lük, hemşericilik ve kente gidişi anlatır. Tarihî süreçlere göre kendi içerisinde isimlendirmeler alan gurbetçiler daha çok Türkiye'den Almanya'ya, Avrupa'ya göç edenleri kapsar. İsimler, milletler, amaçlar (iş, savaş, eğitim, ekonomi, sağlık sebebiyle) değişse de göç eden kişilerin ortak kader birliği vardır. İki vatanlılık, aidiyet üretme, kentlerde yahut kırdan yerleşme göç eden kişileri anlamak açısından kolaylaştırıcıdır. Arada kalmış kişilikler olarak işlenen suç da uyum sağlanarak göç edilen yerde kurulan evlilikler de filmlerde işlenmektedir.

Filmlerin temasında insana dair her şey iç içedir ve olaylar bütün çıp-laklığıyla sanatsal olanla anlatılmaya çalışılır. Başka bir yerde başka bir toprakta başka bir dilde nasıl yaşanır sorusunun cevabı aranır. Her adım ayrılmayı ve birleşmeyi içinde barın-dırır. Göç, insanlık tarihinin gerçeğidir. Her zaman insanla var olmuştur ve var olmaya devam edecektir.

"Film Her Yerde, Şehrin Dört Bir Yanında"

AYŞE YILMAZ
kevirtaksimi@gmail.com

FERİDE ÇİÇEKOĞLU VESİKALİ ŞEHİR KİTABINDA BİR ŞEHİRİN ANCAK kendine ait bir zamanı varsa şehir olabileceğini ifade eder. Şehrin zamanı önceleri sestir -ezan sesi, kilise çanı, saat kulesi. Sonra resim, sonra fotoğraf, ardından da yerini sinemaya bırakan bir ses. Marco Polo'nun, İbni Battuta'nın, Evliya Çelebi'nin gezip gördüğü coğrafyalara dair yarattığı tasavvurlardan; kentin soluğu hâline gelen, onu nasıl görüldüğüne bakmadan istediği gibi evirip çeviren ve hem hakikatini hem de zahirini yansıtabilme iddiası güden başka bir görüntü dünyasına ait bir yankı. Bir akis... Mekânı yiyip yutan ve zamana dönüştüren.

Köy, kasaba veya taşranın kendi içinde bir ritmi vardır. Şehrin ritmini belirleyense artık birçok saikten söz edilebilir. Zira şehirler birer uyumsuzluk örneğidirler. Her örnekten insanın bir araya geldiği... Bir kakofoni hatta.

Medine şehirdir. Medeniyet de bu kökten gelir. Şehirden maksat, genel bir ifadeyle o şehre ait yaşayış tarzıdır. Sokakları, caddeleri, parkları, heykelleri, kütüphaneleri, mimarisi, insanların giyimi-kuşamı ve kültürlerinin ortak bir harmanı... Turgut Cansever'in de belirttiği gibi şehir, insanın hayatını düzene sokmak için ortaya koyduğu en önemli ve belki de en büyük fiziki ürünü ve insan hayatını yönelten, çepeçevre saran bir yapıdır. Bu yapıyı insan ve toplumlar, inancından ve dininden hareketle belirler. Aynı zamanda şehir de toplumsal hayata, insanlar arasındaki ilişkilere biçim veren ve bu ilişkilerin yoğunluk kazandığı bir yerdir.

Ancak günümüzde medine'dense polis'ten yola çıkılan bir değerlendirmeye anlaşılan şehir veya kent imgesi daha fazla ön plândadır. Polis de şehir demektir. Büyüğü metropolis, daha büyüğü megapolis. 1967 yılında Yunanlı

şehir plancısı Constantinos Doxiadis'in ortaya attığı ekümenopolis ise korku şehridir. Her yeri betonlaşmış, nefes alınması iyice zorlaşmış bir çilehane, bir yoğun bakım ünitesi. Dünyanın tek bir isim altında toplanarak dev şehre, bir canavara dönüşmesi hâli. Bu sebeple bazılarına göre metropoller mekân bile değildir. Karmaşık yapısı bir kentliyi yutabilir boyuttadır.

SİNEMANIN YAPAY KENTLERİ, YAPAY HAFIZA

Şehir insanı, insan şehri biçimleyedür yıllar boyu. Aynı denklik, sinema ve şehir için de geçerli. Çünkü kimi zaman sinema şehrin, kimi zaman da şehir sinemanın yönlendirmesi altındadır. Sinema, sokak ve caddeleriyle şehirlerin ve kültürlerin içine doğmuştur ve bu iki unsur her zaman iç içe bir seyir izlemiştir. Filmler, sürekli değişen ve gelişen şehirlerin dönemsel fotoğrafhanesidir aynı zamanda. Fotoğraf gibi. Hem de oluşturduğu kentlerle, insanları dolaştırdığı sokaklarla yapay bir hafıza üretir; yaşatır ve düşlenebilir hâle getirebilir bu yerleri.

Diğer taraftan sinema ve metropol ifadelerini ilk yan yana getirenlerden Walter Benjamin'e göre sinema, kentsel deneyimler olmadan var olamaz. Zira sinema kentin çocuğudur. Doğma büyüme kentsoylu.

Paris'te Lumières'den ve Georges Méliès'den başlayarak Paris sokak ve caddeleri canlı bir yapı olarak ortadaydı. Tabii daha çok sinemasal bir dekordan ibaretti. Büyük oranda bu fon veya dekor hâlini de 1960'lara değin sürdürür. Hatta şehrin kendisi bile bir köşeden olacakları izleyen bir seyircidir. 1920'lerin Almanya'sında da kentin yozlaşmış yapısının ele alındığı olurdu. Bizdeyse neredeyse Meşrutiyetin ilânına kadar sinemalar seyyar şekilde gösterilirdi. Her ne kadar bu iş için tasarlanmasa da en erken dönemlerden beri bir "mekân" olarak salonlarının varlığından bahsedilebilir.

Yine de birçok açıdan dönem itibarıyla şehirlerin hususi bir şekilde işlenmesi veya ele alınması söz konusu değildir.

Sinemada kentin bilinçli şekilde kullanımının, 1913 yılında Louis Feuillade tarafından gerçekleştirildiği söylenir. Bunun yanında, Sovyet şehrinde manzaraların seyredildiği bir "şehir senfonisi"

gücünü İstanbul'dan alır. Sinemacıları İstanbul'u veya bu doğal mekânları kullanmaya iten saik, daha çok yapay mekânları oluşturmadaki yetersizlikler ve sorunlardır. Meselâ Ahmet Fehim'in yönettiği *Mürebbiye* (1919) filminde Gülhane Parkı çekimleri, teknik yetersizliklerin dikkat çektiği



olarak da anılan 1929 yapımı *Kameralı Adam / The Man With a Movie Camera* belgesel filmi de, şehrin gerçeğinin olduğu gibi yansıtılması bakımından önemli bir yerde durur. Buna rağmen mekân üzerine inşa edilmiş filmlere çok sık rastlanmaz. Türk sineması da bu konuda oldukça fakirdir.

"İSTANBUL'UN ORTA YERİ SINEMA"

Türk sineması, ilk yıllarından beri İstanbul'u merkeze alır ve şehrin güzel pastoral gösteriminin yanında günlük hayatın iç içe geçtiği bir sinema seyrettirir, ayrıca bu görsel ifadedeki

ifade edilse de, daha o zamanlardan şehrin bir silüet veya bir fon olarak da olsa gösterilmeye çalışıldığına örnektir. Muhsin Ertuğrul da, *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk'ta* (1922) Boğaz ve Galata Köprüsü görüntüleriyle seyircilerine güzel bir seyirlik sunar. Devamında *İstanbul Sokaklarında*, *Kız Kulesi'nde Bir Facia* filmleri de bu minvalde örnek gösterilebilir.

Bu çalışmaların birçoğunda bir şehir olarak İstanbul imgesinden bahsetmek pek mümkün değildir. Sonraları Yeşilçam melodramında da bir tür iç mekâna evrilen yine bir fon işlevi görmeye devam eder. Boğaziçi, Haydarpaşa Garı,

Ayasofya, Sultanahmet, Süleymaniye, Çamlıca Tepesi, Adalar, Sarayburnu ve Haliç sinemada kendine daha çok yer bulan mekânlardır. Bir dönem hep köyden kente göçenlerin yeri yurdu olur. Caziptir. Göz kamaştırıcı ve ilgi çekici parlıtlara sahip bir şehir imgesine sahiptir. Bir düş ülkesidir. Sinema salonları d, a Burçak Evren'in ifadesiyle, bu düş ülkesinin şatoları.

İlk yılların ardından 1960'larda yaşanan göç olgusu kentleşmenin, değişen toplum yapısının en önemli hareket kaynağıdır. Anadolu'dan İstanbul'a

dıran filmlerde ise bunun, İstanbul'un güzelliklerinin seyirci için serimlenmesi amacıyla değil, hikâyedeki bireyin konumlandırılmasında yardımcı bir unsur şeklinde ele alındıkları konusu dikkat çeker.

Giderek kentlileşen birey, kırsal kesimde yaşayan insanlar gibi daha çok duygularının etkisinde hareket etmekten uzaklaşır ve duygularını bastırmakta mahirleşir. Bir nevi kendini korumaya alır. Kalbiyle veya hisleriyle değil, akıl doğrultusunda hareket eder veya başka bir tabirle kafasının



göçün en önemli simgesi de Haydarpaşa Garı'dır. Şehrin kapısıdır âdetâ. Hatta şehrin bile simgesidir o dönemlerde. Haydarpaşa ve merdivenleri, göçün meşakkatlerini bünyesinde eritir ve yeni hayatın zorluklarının da göstergesidir.

BİR YARIM KALMIŞLIKTIR GİDER ŞEHİRDE

1990'lardan itibaren daha çok karakterin iç dünyasına odaklanma isteği baş gösterdiğinden, dış mekân belirginliğini yitirir niteliktedir. Buna bağlı olarak bir şehir imgesi olarak İstanbul'un veya tarihî yapılarının kullanımının da azaldığı görülür. Kent imgesini barın-



dikine gider hâle gelir. Bu da hep bir yarım kalmışlığı beraberinde getirir. Yaşanan bu hâletiruhiye sinemada da kendini gösterir.

İstanbul'un bilindik seyirlik görüntülerinden ve mekânlarından müteşekkil fon niteliği, son dönem Türk sinemasında değişmeye başlar. Zira şehrin yapısı da giderek farklılaşmaktadır ve o "güzel"lik bozulmaya yüz tutmuştur. Zamanla yaşanagelen bu değişim, aslında birçok şehrin başına gelen bu durum, sinemadaki görünümünün dönüşmesine neden olur. Hatta bu sayede İstanbul, sadece bir fon şeklinde sergilenmenin de ötesine geçmeyi başarır.

1960'larda *Acı Hayat*, *Gurbet Kuşları*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Ahh Güzel İstanbul*; 1990'larda *İki Yabancı*, *Kasaba*, *Eşkiya*, *Tabutta Rövaşata*, *Küçük Adam*, *Büyük Aşk*, *Uzak*, *Sır Çocukları*, *Anlat İstanbul*; 2006 sonrasında *Hayat Var*, *11'e 10 Kala*, *Çoğunluk*, *Yeni Dünya* gibi filmler, dönem dönem şehrin Türk sinemasında karakterleşebileceğinin habercisidir.

Sadece İstanbul'u merkeze alan belgesel filmlere bakıldığında, ilk olarak 1934'te çekilen Nazım Hikmet'in *İstanbul Senfonisi*, 1950'de İstanbul'un fethinin 500. yılı üzerine çekilmiş film ve Bizans'tan bu yana İstanbul'un tarihinin özetlenerek çeşitli özelliklerinin

sanatsal bir yön katılarak tanıtıldığı İlhan Arakon'un renkli olarak çektiği *Bir Şehrin Hikâyesi* adlı çalışma akla gelir. 1990'larda ise yapım ve yönetmenliğini Canan Evcimen İçöz'ün yaptığı dört bölümlük *Çarşı Pazar İstanbul* belgeselinde geçmiş dönemlerden bu yana aynı zamanda önemli bir ticaret merkezi olan İstanbul'un geleneksel alışveriş ve ticari yapısı, tarihi yüzyıllar öncesine değin giden çarşıları ve pazar yerleri, günümüz marketleri ve pazarları ele alınmıştır. Ayrıca filmografisi İstanbul manzaralarıyla dolu Lütfi Akad'ın 1990'da çektiği *Dört Mevsim İstanbul: Doğuş*, *İstanbul Bir Şarkıdır*, *İstanbul Bir Özlemdir*, *İstanbul Bir Kavga* adlı dört bölümden oluşan belgesel dizisinde eski çağlardan 90'lı yıllara değin İstanbul konu edinilir. Fatih Akın'ın 2005'te çektiği *İstanbul Hatırası: Köprüyü Geçmek* belgeseli de bu tür eserler arasında sayılabilir.

İKİ DİL, İKİ DÜNYA

Roland Barthes'a göre kent bir söylemdir ve bu söylem gerçek bir dile sahiptir. Kentin kentlilerle konuştuğu, bizim kentle konuştuğumuz, içinde olduğumuz ve dolaştığımız kent, ona baktığımız ânda kullandığımız bir dilden ibarettir. Sinemanın da buna benzer bir dili var aslında. Yolları kentle sürekli birleşen, birleşmek zorunda olan... Sinema, içine doğduğu dile yabancılaştığında yapılan hiçbir zaman yerini bulmayacaktır çünkü.

Mekânı yırtıp bize aynı anda pek çok yerde olma illüzyonunu sunan ve yaşatan sinemanın kendisi kente yani mekâna sıkışıp kalmıştır bir tarafıyla. Michaux'nun şiirinde dile getirdiği gibi "Mekân dışarıdaki içerdilik olan o korkunç şey, gerçek mekân işte budur ve siz onu kavrayamazsınız."

Şehir ve sinemanın, bu iki yapının içinde ve ortasında kalakalan insanın payına düşense bu iki dili bilmek ve sürekli deneyimleyerek öğrenmeye devam etmek...◀

Balkan Sinemasında Bosna Hersek Savaşının Yansımaları Üzerine Bir İnceleme:

KAR FİLMİ

Yugoslavya ve Bosna-Hersek'in Tarihî Gelişimi

MUSTAFA OĞUZ YEĞİN

BALKAN COĞRAFYASI GEREK AVRUPA TARİHİ AÇISINDAN GEREKSE DÜNYA TARİHİ AÇISINDAN YÜZYILLARDIR BİRÇOK DRAMATİK OLAYIN GEÇTİĞİ bir coğrafya olmuştur. Gerek Avrupa'yı Akdeniz'e ve Asya'ya bağlayan bir köprü görevi görmesi sebebiyle gerekse yer altı zenginliklerinden dolayı tarih boyunca tıpkı Ortadoğu gibi her daim ya savaş görmüştür ya da istilaya uğramıştır. Balkanlar coğrafyası çok dilli, çok dinli, çok kültürlü ve çok milletli bir yapıyı yüzyıllardan günümüze değin barındırmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkan topraklarından çekilmesi ile nihayete eren süreçte, tarihe adını 1 Aralık 1918 tarihinde Birinci Yugoslavya olarak yazdıran Sırp-Hırvat-Sloven (Yugoslavya) Krallığı (Daha sonra Karadağ da birliğe alınmıştır.) homojen nüfus ideali ile kurulmuştur. Yugoslavcada Güney Slavları terimi olarak karşılık bulan Yugoslavya'da Boşnaklar, Sırlar, Hırvatlar, Karadağlılar, Slovenler, Arnavutlar, Balkan Yahudileri, Balkan Çingeneleri, Ulahlar ve Türkler olmak üzere, dünyanın etnik laboratuvarının en önemli örneklerinden biri olma niteliğini haiz, etnik zenginliğe sahip milletler birlikte yaşam kültürünü uzun yıllar etüt etmişlerdir. Görünürde Almanya, ancak siyasal arka planda pek çok işbirlikçi devletin saldırları, baskıları, zorlamaları neticesinde, Hitler iktidarı döneminde Almanya

06 Nisan 1941 tarihinde Yugoslavya Krallığı'na savaş ilan etmeden (1941-1944) işgal etmiştir. Dünya savaşlarına kayıtsız kalamayarak, II. Dünya Savaşı'na müdahil olmak durumunda bırakılan Yugoslavya, henüz II. Dünya Savaşı'nın yaralarını saramadan Almanya'nın işgaline uğramış, bir de işgalin neticesinde oluşan ağır darbelerin bertarafı ile başa çıkmak durumunda kalmıştır. Alman işgali ile birlikte Yugoslavya Krallığı, Çetnik ve Partizan gruplarının çatışmaları ile iç savaşa sürüklenmiş, Partizan birliklerinin ilerleyişi, Alman ordularının geri çekilmeye başladığı 1944 yılının Ekim ayında Sovyet Birlikleri'nin de desteği ile iki bin yıl içerisinde elli dört defa yıkılıp, yeniden inşa edilen Belgrad'ın ele geçirilmesi ile sonuçlanmış, koalisyon hükümeti niteliğinde bir geçici hükümet kurulmuştur.

Çetnikler eski monarşik düzenin yeniden tesis edilmesini savunurlar iken, Partizanlar iktidarı ele geçirerek, yeni bir yönetim sistemi ile ülkeyi idare etme çabası içerisinde idiler. “Çetnikler, savaş sonrası Yugoslavya'da Sırların hakim olacağı bir yönetimi savunurlar iken, Partizanlar Yugoslavya'da bütün ulusların yönetimde temsil edilmesini zorunlu görmüşlerdir.”

Partizanların denetimine giren Yugoslavya Alman işgalinden topraklarını kurtarır. Bu durum Avrupa'da bulunan diğer ülkelere göre Yugoslavya'yı daha bağımsız bir ülke haline getirir. Çeşitli çekişmelerden sonra ülke 1945 yılına gelindiğinde Josip Bronz Tito'nun Başkanlığında seçimleri kazanan Halk Cephesi zaferiyle 2. Yugoslavya adı altında tarihe geçmiştir. Yeni çıkarılan Anayasa ile 1945 yılından 1980'e değin Hırvat, Makedon, Sloven, Boşnak, Sırp ve Arnavut milletleri, büyük bir devletin vatandaşları olarak bir arada yaşamışlardır. Devlet Başkanı Tito'nun ölümünden sonra etnik kimliklerin çekişmeleri yeniden ortaya çıkarak devleti parçalanmaya doğru götürmüştür. 1991'de Slovenya ve Hırvatistan bağımsızlıklarını



ilan ettiler. Ardından Eylül 1991'de de Makedonya bağımsızlığını ilan etmiştir. 1992 yılında Bosna-Hersek hükümeti referandumla bağımsızlığını ilan etmiştir. Bu sonuçtan memnun olmayan Sırlar da aynı yıl Bosna Sırp Cumhuriyeti'ni ilan etmişler ve Bosna-Hersek'ten ayrıldıklarını açıklamışlardır.

Sırp Lider Milosevic'in Sırp nüfusu silahlandırmasıyla birlikte başlayan savaş, Bosna-Hersek'te 6 Nisan 1992 tarihinden 14 Eylül 1995 tarihine kadar sürmüş, üç yıldan fazla süren bu trajedi sırasında, Uluslararası Kızılhaç Örgütü verilerine göre, 312.000 kişi hayatını kaybetmiş, 2 milyon kadar insan da mülteci statüsünde yerini yurdunu terk etmek zorunda kalmıştır. Yakın tarihin en karanlık sayfalarından biri olan bu savaş sırasında ölenlerin 258.000 kadarı Boşnak halkına ait olup Boşnaklar dünyanın gözleri önünde sistematik bir soykırıma tabi tutulmuştur. Ayrıca, Bosna-Hersek'te 30 bin kadın ve küçük kız tecavüze uğramıştır.

Özellikle, Müslüman Bosnalılar açısından Bosna savaşının faturası çok ağır olmuştur: 200 bini aşkın Boşnak 1991-1995 yılları arasında hayatını kaybetmiş, bunların büyük çoğunluğu (2 milyon civarında) evlerini terk etmek zorunda kalmış, birçok köy ve kasaba

yakılmış, birkaç yüz cami yok edilmiştir. 1200 İslami simge ve mimari yapı yok edilmeye çalışılmış ve sistemli bir şekilde bu kültürel ve tarihî mirasa zarar verilmiştir. Boşnakların tarihî hafızası ve Müslüman kimliğini yok etmek istercesine, birçok kütüphane ve arşiv yakılıp yıkılmıştır. NATO'nun baskılarıyla 1995 yılında imzalanan Dayton Antlaşması'yla birlikte Bosna Savaşı sona ermiş oldu.

Fakat halen Bosna Savaşı'nda kaybolan binlerce insanın cesetlerine dahi ulaşılammıştır ve her aileden birinin öldürüldüğü veya sakat bırakıldığı savaşın derin acıları 1992'den günümüze değin devam etmektedir.

BOSNA-HERSEK SİNEMASI

Beyazperdenin eleştirel manada en etkin kullanımının sağlandığı Yugoslav Sineması'ndan bayrağı devralan Bosna-Hersek sineması barış adına, insanlık adına, gelecek adına, özgür yaşamlar adına çalışmalar yapmaktadır. Elbette ki Bosna-Hersek sinemasının varoluş mücadelesi içerisinde, kısıtlı bütçeli ve devlet desteklerinden yoksun olduğunu tahmin etmek güç değildir. Aynı şekilde, savaşın ilk yıllarında, Bosna-Hersek sineması yapıtlarının; savaşın insanlar üzerinde yarattığı travma ve toplumsal yapı, Bosna-Hersek sinemasının yaşananları dünya ülkelerine duyurma, savaş sonrası çözüm arayışları konularında üretilmesi doğal bir süreçtir. Mekân ve kurgu bağlamında ise ağırlıklı olarak, şehrsel mekânlar kullanılarak, ülkenin genel durumu, toplumsal yapı, birlikte yaşam ve sosyal bütünleşme etrafında kurgulanan yapıtlar yer almaktadır. İşlenen temalar da ağırlıklı olarak, dramatik (trajik), trajikomik ve tarih yazımı şeklindeki anlatılardır. Siyasi ve kültürel gelişmeler ve değişimler Balkan coğrafyasında tüm yaşamsal öğelerin seyrine yön vermektedir. Bu durum, yüzyıl içerisinde üç savaş görmüş Bosna-Hersek sinemasının seyrini de etkilemiştir.

Günümüz Bosna-Hersek Sine-
masında Aida Begic, Danis Tanovic,
Jasmila Zbanic gibi yönetmenler ger-
çekliğin şiirselliğini yansıtan yeni
filmler üretmektedirler. Savaş, göç gibi
insanlık dramlarını şiirsel dille ele alan
yönetmenler gerek Balkan coğrafyasını
gerekse Ortadoğu coğrafyasında yaşanan
insanlık dramlarını ele almaya devam
etmektedirler.

BOSNA SAVAŞININ YANSIMALARI ÜZERİNE BİR FİLM İNCELEMESİ: KAR

Bosna Savaşı sonrasını gösteren
film bölgedeki bir köyde ve 1997 yılında
geçmektedir. Bosnalı kadın yönetmen
Aida Begic'in üstlendiği film 2008
Fransa Cannes Film Festivali'nin Eleş-
tiri haftası bölümünde (Semaine de la
Critique) en iyi ödüle layık görülmüştür.
Bosna Savaşı sonrası insanların ruh
hallerinin ve kayıp psikolojilerindeki
yansımalarının görüldüğü film Bos-
na-Sırbistan sınırında bulunan Zvornik
yakınlarındaki bir köyde geçmektedir.

Cuma gününden başlayarak tekrar
Cuma günü son sahneyle bitirilen ve
köyün 7 gününü anlatan film Bosna

savaşı sonrası artık insanların çocuk-
larını, kocalarını veya yakınlarını kay-
bettığı zor bir dönemde ele alınmıştır.
Filmin ilk sahnesinde evde bir araya
gelmiş kadınların ve çocuklarının ortak
oyununu izliyoruz. Burada çocuklara
taklit yaparak bir şeyler anlatmaya çalı-
şan kadın saçlarını dudağının üzerine
getirerek aslında savaşta kaybettiklerinin
yani kocalarının, babalarının taklitlerini
yapmaktadır. Filmin sonraki sahnele-
rinde de oyunlara sık sık rastlayacak
olan bu taklit oyunu esasında davranışa
yansıyan travmanın göstergesi olarak
adlandırılabilir.

Erkeklerini kaybetmiş bir durumda
olarak hayat mücadelesinden taviz
vermeyen ve umidini her şeye rağmen
kaybetmeyen bir konumda olan güçlü
kadın imajı film boyunca devam etmek-
tedir. Başrol oyuncusu Alma tıpkı diğer
kadınlar gibi kocasını kaybetmesine
rağmen hayata karşı dik duruşuyla ön
plana çıkıyor. Geleneksel kıyafetiyle
gerekirdiği dinî ritüelini terk etme-
yen Alma, Bosna'nın yarısına yetecek
kadar reçel ve turşu üretimi yapmayı da
hayallerinden çıkarmamaktadır. Sade ve

sessiz bir köy atmosferinde karayoluna
çıkıp turşu ve reçel satmaya çalışmanın
dışında savaşta kaybettikleri erkeklerini
düşünmekten de geri durmayan kadınlar
genellikle Alma karakteri gibi dik bir
duruş sergilemektedirler.

Savaşı göstermeden savaşın izlerini
insan davranışları üzerinden yansıtan
film Bosna'nın en küçük parçası olan
bir köyde bile savaşın psikolojisini
kadınlar ve çocuklar üzerinden göster-
mektedir. Savaş sonrası sessiz bir köy
atmosferinde geçen filmde, kadınlar
ve çocuklar dışında iki erkek vardır.
Bu erkeklerden biri savaştan sonra
şoka girip iki yıldır konuşamayan
küçük bir çocuktur. Anatomik olarak
da saçlarının her gün uzaması savaşın
getirdiği bir durum olarak görülmekte-
dir. Köyde olan ikinci erkek ise köyün
imamı olan yaşlı adamdır. Korku ve
kayıp psikolojisinin izleri çocukların
ve kadınların rüyalarından oynadıkları
oyunlara kadar yansımıştır. Çocukların
rüyalarında babalarını görerek uyanma-
ları, kadınların yoldan geçen yabancı
insanlara kaybettikleri eşlerini veya
yakınlarını sormaları bilinçlerinin ve
bilinçaltılarının halen savaşta olduğunu
göstermektedir.

Filmin ortalarında Amerika Birleşik
Devletleri menşeli bir şirket tarafından
görevlendirilmiş iki Sırp elemanın köye
gelerek savaşta her şeylerini kaybetmiş
köylülerin topraklarını da satın almak
için onları ikna etmeye çalışması filmin
büyük dramatik çatışma noktasını
oluşturuyor. Turşu ve reçel satarak
kısıtlı gelir elde eden kadınların bir
kısmı arazilerini Sırp aracı eleman-
lara satıp imzalıyorlar. Filmin başrol
oyuncusu Alma bunlara şiddetle karşı
çıkarak ellerinde tek kalan şey olan
topraklarının da satılması durumunda
vatansız kalacaklarını diğer kadınlara
şiddetle karşı çıkarak anlatmaya çalışıyor.
Savaştan henüz yeni çıkan bir köyde
savaşılan tarafta olan, düşman olan Sırp
aracılara karşı köyün duruşu ve onları
zarar vermemeleri köy insanlarının ne



derecede müsamahakâr olduklarını
gösteriyor. Filmin başından beri dik bir
duruş sergileyen, kültürel kıyafetinden
ve dinî ritüellerinden taviz vermeyen
Alma toprak satma konusunda da
muhafazakâr bir tutum sergileyerek
aslında izleyici kitlesini şaşırtmıyor.
Alma'nın aksine Batı Avrupa'ya gitmek
için fırsat kollayan, Batılı tarzda giyinen
ve karşı karakter olarak duran bir diğer
komşusu İsveç'e gitme isteğini yerine
getirebilmek için toprağını aracılara
satarak imza atıyor. Filmin sonunda
kendinden hiç beklenmeyecek şekilde
savaştan önceki köy anılarını hatırlayan
karakterin İsveç yerine köyde kalmayı
tercih etmesi ve attığı imzayı araçlardan
alarak yırtması aslında toprağından
kültürel manada en uzak duran insanın
bile toprağından göç edemeyecek kadar
değerlerine bağlı olduğunu göstermesi
bakımından önemlidir. Sırp'ların ve
diğer bazı ülkelerin zorla göç ettirme
politikalarını yenilgiye uğratan köy
halkı sonuç olarak zafer kazanmaktadır.

Film boyunca yaşlı bir kadının köyde
kalan kıyafet ve bezlerden dokuduğu
kilimin örülüşüne şahit oluyoruz.
Eşlerinin, çocuklarının, annelerinin,
babalarının mezarlarını bile bilmeyen
kadınların onların nerede olduklarını
öğrenmeleri ise: Mahsur kalan biri
Amerikalı diğeri Sırp iki adam saye-

sinde oluyor. Kilimin tamamlanması
ile paralel olarak mezarların nerede
olduğu, Sırp adam tarafından ortaya
çıkarılıyor. Mezarların bulunduğu
mağaraya giden yolun üzerindeki
dereye serilen kilim, oraya ulaşmak
isteyen kadınların basarak geçtiği
bir yol oluyor.

Yönetmen bunu şöyle aktarı-
yor: "Aslında bir çeşit mucize onunki,
metafizik âlemlerle bir bağlantı. Bir dün-
yadan öbür dünyaya geçmeyi simgeliyor.
Bu noktada filmin fizik ve metafizik
dünyası buluşuyor aslında. Yaşlı kadının
kilimi dokurken kullandığı malzeme-
ler, bu dünyaya ait somut malzemeler.
Kilimde dokunarak metafizik âlemin
birer parçası hâline geliyorlar. Yaşlı
kadın içinse; kilimi tamamladığında
hayatı sona erecek. Her şeyi karşı kıyıya
geçirdikten sonra kendisi de geçecek.
Kilimi tamamladığında onun da görevi
sona eriyor ama arkasından kilimin
görevi devam ettirilecek."

Sonuç olarak savaşta bir yaşlı adam
ve küçük bir çocuk harici bütün erkek-
lerini kaybetmiş bir tabloda filmin ilk
sekansından itibaren her sekansta oyun
oynarken çocukların ve kadınların
daima savaşta yitirdikleri erkeklerini
taklit ederek onları simgeleyen bıyık-
ları kendi saçlarından kestikleri saç
parçalarıyla yapmalarıyla eskiyi yani

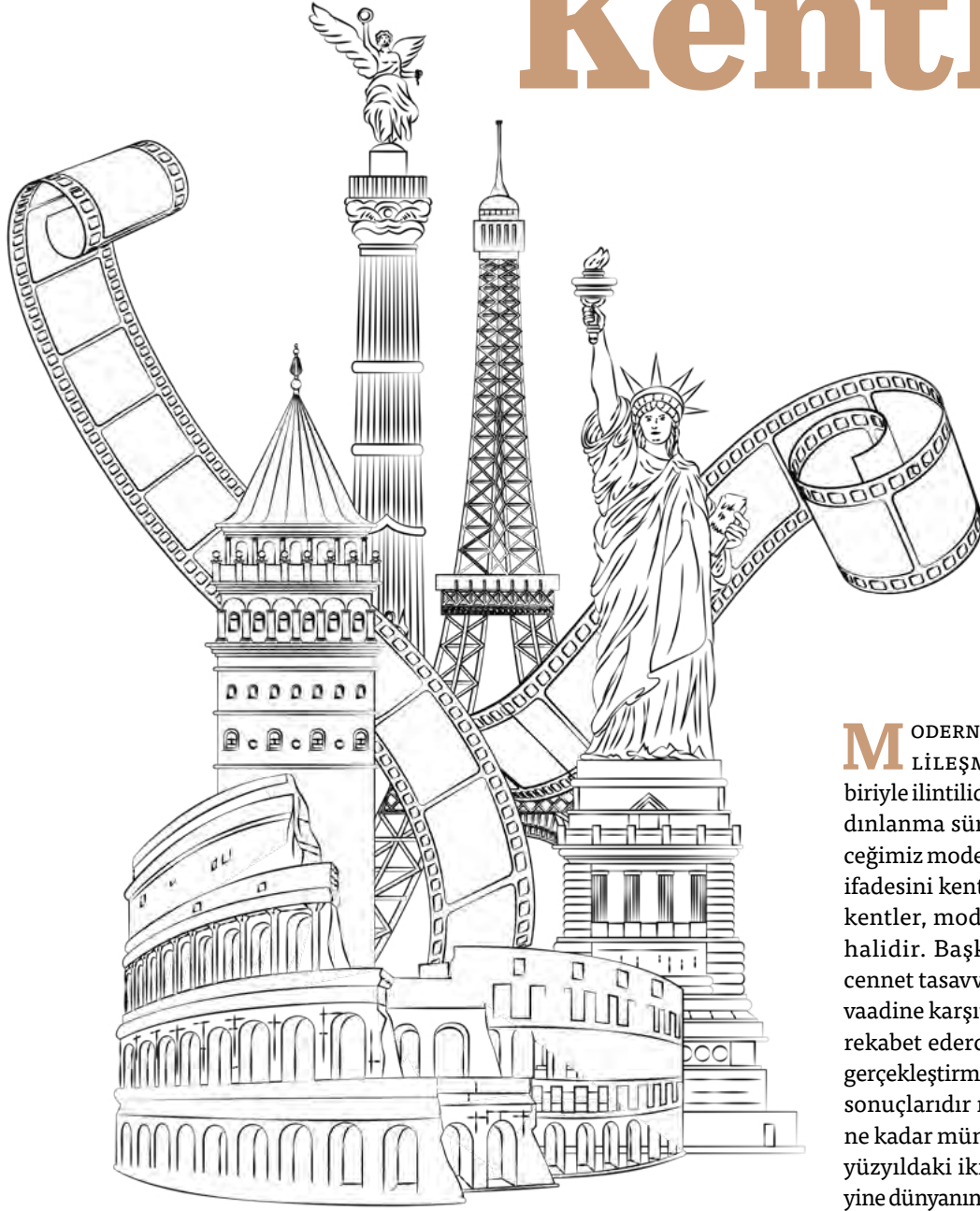
yitirilenin travması duygularına yönet-
men filmde sık sık atıfta bulunmuştur.
Çocukların babalarından kalan jiletli
tırnaş bıçağıyla oynamaları ve annele-
riyle bu yüzden sorun yaşamalarından
ve eski objelerin neredeyse kutsal bir
nesne manasına geldiği bir atmosferi,
yitirilmişlik psikolojisinin çocuklar
ve kadınlar üzerindeki yansımalarını
yönetmen filmde gösterebilmiştir.
Ayrıca filmin ilk açılışında elinde un ile
oynayan çocuğun unu kar olarak hayal
ve arzu etmesi fakat köy insanlarının
soğukta kalacakları düşüncesiyle köye
kar yağmasını istememeleri filmin
sonunda karın yağmasıyla sonuçlanır
fakat kar kötülük değil yeniden inşa
sürecini yani dirilişi getirir. Filmin son
sahnesinde köyde tuğlalarla evlerini
tekrar yapmaya çalışan kadınlar ve
basketbol potasında oyun oynayan
çocuklarla birlikte yeniden ayağa
kalkıp, yapılandırılma sürecine giril-
diğini görürüz. Sonuçta işin ucunda
her ne kadar para olursa olsun vatan
ve toprak hiçbir zaman değerlerine
en bağımsız bir kişi tarafından bile
vazgeçilemeyecek derecede değerlidir.
Filmde kazanan Bosna-Hersek kadın-
larının iradeli duruşları oluyor. Kadın
yönetmen Aida Begic savaş sonrası
Bosna-Hersek kadınlarının bir başına
verdikleri mücadeleyi şiirsel bir dille
ve bir haftalık süreç içerisinde anla-
tarak neticede Bosna-Hersek'i bize
göstermiştir. ◀

KAYNAKLAR

- <http://www.hayalperdesi.net/sinefil/43-kar-ai-da-begic-sinemasina-%E2%80%98karli-bir-bakis.aspx>
- Tunca Elif, Mostar Dergisi, Sayı 44, <http://www.mostar.com.tr/Detay.aspx?YazilID=48>
- Akova Sibel, Sayı: 3, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, İstanbul, 2016
- Emgili Fahriye, Güney-Doğu Avrupa Araştırmaları Dergisi, 2012, Sayı: 21
- Ülger, İrfan Kaya, Yugoslavya Neden Parçalandı? İstanbul: Seçkin Yayıncılık, 2003



Sine-Masal Kentler



▲ İllüstrasyon: Tuğba Dökmeci

Hayrettin Oğuz

MODERNLEŞME, İLERLEME, KENTLİLEŞME VB. KAVRAMLAR BİRBİRİYLE İLİTİLİDİR. Rönesans-Reform-Aydınlanma sürecinin sonucu diyebileceğimiz modern düşünce en sembolik ifadesini kentlerde bulur. Bir bakıma kentler, modern iddianın en somut halidir. Başka bir deyişle dinlerin cennet tasavvuru ve Tanrı'nın cennet vaadine karşıt, onu taklit edip onunla rekabet edercesine, cenneti dünyada gerçekleştirme hayali ve tasavvurunun sonuçlarıdır modern kentler. Bunun ne kadar mümkün olup olmadığı son yüzyıldaki iki büyük dünya savaşı ve yine dünyanın bugün içinde bulunduğu hal ile açıklanabilir. Bu arada şehir/kent veya ev/konut ayrımını gelenek/modernleşme bağlamında ısrarla kullandığımı belirtiyim.

Kentler modernitenin cennet ideali veya cennet tasavvurunun somut hali ise bir başka açıdan (yani karşı tarafa) cehennemin temsili hali olarak da gösterilebilir. Bunları uzun uzun tartışmak sosyologların, ilahiyatçıların görevi elbette.

Modern kent “cennetsi” yani ile bir ideal görüntü, bir ideal bahçe, bir ideal yaşam alanı olarak da hayal edilmiştir modernlerce. Tüm modern ütopyaların merkezidir kent aynı zamanda. Le Corbusier’in “ışıldayan, parıldayan kent” hayali belki de modernleşme süreci ile kutsalını yitirmiş mekâna bir ruh ve nur arayışıydı. Romantizmin aynı düzlemde ortaya çıkması tesadüf değildi.

Modernleşme ile birlikte içinde yaşanan şehirlerin yerini seyredilen kentler aldı. Bir bakıma kent şehrin imajı ve simülasyonuydu. Tıpkı evin imajı ve simülasyonunun konut olduğu gibi. Mekanik dünya tasavvuru kentleri de aynı mekanizmin bir parçası yapıyordu. Artık insanların birbirleriyle temasları söz konusu değildi. İmajın, görüntünün, simülasyonun ve teşhir’in egemen olduğu bir zamanda ve mekânda gerçeklikten de söz edebilmek mümkün değildi. Nitekim kentler ışık kullanımı ile cadde ve sokakların tasarımı ile apartman ve sitelerin kurgusu ile içinde yaşanılacak değil, gösterilecek ve seyredilecek bir görüntü haline geliyordu. Belki de kent şehrin mahremiyetini kaybetmiş haliydi. İmajını arayan insan içinde yaşadığı mekânı da imaj haline getiriyordu. Tıpkı simülatif ahlak, din ve Tanrı gibi...

Kevin Robins “İmaj” kitabında vizyonlaşan kentten söz eder ve ilave eder: Kent bir görme tarzı, bir görünür olma yapısıdır... Robins özellikle kentin modernleşme ile birlikte onun imgesel bir gösterge haline gelmesinden ve sinemasal yansımasından söz eder. Ve biz artık kenti insanlar arası ilişkilerinden, komşuluk, akrabalık ilişkilerinden değil görüntüsünden ve görünürlüğünden tanırız. Bu anlamda kent hayal edilir



Mahremiyet boyutunu yitiren insan ve kent doğal olarak kendini bir teşhir/gösteri alanı ve sahnesi haline getirdiğinin de farkındadır. İşte tam da bu yanıyla sinema ile örtüşür. Kendisi sinemasal bir görüntü ve sahne konumunda olan kent elbette ki sinemayı da araçsallaştıracaktır.

olmaktan çıkmıştır. Çünkü görüntü haline gelerek yok olmuştur. Veya gözden kaybolmaya başlamıştır. Kendisi görüntü olarak gözden kaybolan kent aslında ışık, parlaklık, vizyon, gösteri, imaj, teşhir karmaşasıyla görmeyi engelleyen bir anlama kavuşmuştur. Görüntü görünene ve görmeye perdedir.

Binaları gittikçe şeffaflaştırıp (camın zaferi) görünür yaparken görmeyi bağlamından koparan modern kent tasavvuru, kendini gösterirken, sokaklara kurduğu kameralar, gözetleme merkezleri, güvenlik kameraları, cep telefonları vasıtası ile görülmeyi de kendi inisiyatifine almıştır. Böylece hem görmeyi hem de görülmeyi yeniden tanımlayan modern insan ve modern kent gerçekliğini kaybetmiş, sürekli

yenilediği imajları ve simülasyonları ile yaşamını sürdürmüştür.

Mahremiyet boyutunu yitiren insan ve kent doğal olarak kendini bir teşhir/gösteri alanı ve sahnesi haline getirdiğinin de farkındadır. İşte tam da bu yanıyla sinema ile örtüşür. Kendisi sinemasal bir görüntü ve sahne konumunda olan kent elbette ki sinemayı da araçsallaştıracaktır. Kevin Robins’in de belirttiği gibi kent artık kendi başına potansiyel bir alan olma işlevini de kaybetmiştir. Sinemanın çözümleyiciliği ve düşselliği de eskisi kadar güçlü değildir. Hayal gücü çöküş halinde, kentle kurulan görsel ilişki ve bağlantı da çöküntüye uğruyor. Kent gözden kayboluyor, görsel anlamını ve görsel imkânlarını yitiriyor. Çünkü toplumsal ve bireysel hayatın görüntü haline

geldiği, teşhir'in tek amaç ve gerçeklik olarak kabul edildiği bir dünyadır artık içinde yaşadığımız dünya.

Modern iddiaya paralel olarak aslında sinema modernleşme süreci ile birlikte ortaya çıkan cennetsi kentlerin ve orada yaşayan insanların rüyasıydı. Çünkü rüya göremeyen, muhayyilesini yitiren, aşkın ve metafizik boyutu olmayan, her şeyi kavramlara ve akla indirgeyen, mekanizmin girbadaında ve kısırdöngüsünde rutinleşen kentlinin metafizik alanı ve rüyasıydı sinema... Belki de kaybettiği mitolojisini, geleneğini ve masallarını onun vasıtasıyla hayal ediyor veya rüyasını görüyordu. Ancak içinden çıkamadığı girdap sinemayı da tüketimin unsuru haline getirdi.

Durumun farkında olan birkaç istisna bakış açısının dışında sinema artık modern insanın ve kentlinin metafiziği ve rüyası bile değil.

Bütün bunları bana hatırlatan aslında bir kitap ve onun kapaktan taşan başlığı... Mehmet Öztürk tarafından yazılan Sine-Masal Kentler (Modernitenin İki “Kahramanı” Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme)... Kitabın ismi hatta alt başlığı bile başlı başına ilgi çekiyor ve aslında girişte açıklamaya çalıştığım sorunlara göndermede bulunuyor.

Sine-Masal Kentler Paris, Berlin, Roma, New York, İstanbul gibi belli başlı “sine masal” metropollerin “portre”leri üzerinde odaklanmaktadır. Dolayısıyla bu anlamda kent ve kentsel dekor; kamera hareketleri, ışık, renk, müzik ve film tiplerleri gibi sinema dilinin bir parçasıdır.

Nitekim arka kapağındaki şu cümle de meseleyi daha iyi açıklıyor: “Bu kitap, 20. yüzyılın en etkili fenomenlerinden biri olan sinemanın, modernitenin hem mekanizması hem de “kahraman”ı olan kentler ile etkileşimini ve simgesel kentlerin (Paris, New York, Berlin, İstanbul, Roma, Petersburg) sinemasal sunumlarını incelemektedir. Sinema ve şehircilik sanatı, izleyicisini, “bütün



insanların rüyalarından oluşmuş bir dünyanın hayali ne olur? Ütopik sorunu düşlemeye ve gerçekleştirmeye yöneltebilir. Chaplin, Verlov, Renoir, De Sica, Fellini, Lütfü Akad, Yusuf Şahin, Wenders... hep bunu denediler.”

340 sayfalık metin bir çırpıda okunuyor. Sanki bir sinemada film izliyor intibaini ediniyorsunuz okurken. Ya da sinema ile ilgili bir belgesel seyre diyorsunuz gibi...

Kitabın belki de en güçlü yanı sosyolojik boyutu ve zemini. Yazar modern-

Yazarın da belirttiği gibi gerçekten de “kitapta düz anlamda sadece kent ve sinema üzerine bilgi ve düşünceler bulunmuyor; aynı zamanda kültürel tarih, kent ve sinema sosyolojisi, edebiyat ve sanat ile sinema arasındaki ilişkiler de dikkate alınmış; yer yer sinema ve kent politikaları hakkında tartışmalara girilmiştir.

Yazarın kitabın henüz başında belirttiği gibi Sine-Masal Kentler, özellikle 20. yüzyıldaki bazı kentlerden hareketle hem sinemayı hem de kentleri çözümlemektedir. Çünkü bazı kentler, pek çok filmin gerek içeriğinin (tematik yapısının) gerekse biçiminin (stilistik yapısının) baştan sona kadar bir metaforu, bir aktörü olmuştur. Sinemasal bir mekân olarak da kent, kültürel üretim açısından oldukça zengin dokularla kaplıdır. Bu anlamda Sine-Masal Kentler Paris, Berlin, Roma, New York, İstanbul gibi belli başlı “sine masal” metropollerin “portre”leri üzerinde odaklanmaktadır. Dolayısıyla bu anlamda kent ve kentsel dekor; kamera hareketleri, ışık, renk, müzik ve film tiplerleri gibi sinema dilinin bir parçasıdır.

Başta da belirttiğimiz gibi gittikçe görüntü haline gelen kentlerin rüya veya metafiziğini oluşturma anlamında sinemayı doğurması doğaldı. Tıpkı

romantizm gibi... En azından sinema tek boyutlu insanlar üreten modernleşmenin ve kutsalını yitiren modern insanın, kutsal ve aşkınlık ihtiyacına karşılık verebilecekti. Çünkü sinema en azından kavramlara boğulmuş bir yaşama biçiminde temsil gücüne sahipti. Modern sürecin sonucu olsa da, modern kentlerin sonucu olsa da bir imkân olabilirdi. Nitekim Walter Benjamin modern insanın yaşam kaygısı ve stresine karşı uygun bir biçimdir diye niteler sinemanın ortaya çıkışını.

Sinemayı doğuran modern kentler daha sonra sinemanın yaygınlaşması

“spektaküler” (gösterişli ve teatral) sinema kompleksleri; Viyana’nın zarif şehirciliği arasındaki sinema salonları, Paris La Villette’de cam küre biçiminde kurulan La Geode sinema salonu vb., kentsel birer deneyim ve birer vizyondur. Bu kentsel vizyonun yanı sıra sinema, Lumiere Kardeşler’den “Matrix”e kadar kentsel mimarinin bir tanığıdır; hatta kentsel kültürel turizmin de harika bir reklam aracıdır.

Modernleşme kutsalı kovarken kendi kutsallarını da oluşturmak zorunda kaldı. Kilisenin karşısına üniversiteyi koyduğu gibi, rahibin/din adamının



ile bu süreçten de etkilenecek ve sürece uyum sağlayacaktır. Bir başka deyişle sinema da kenti kendine göre yeniden dizayn edecektir. Kentini tanımlama süreci olarak da kabul edeceğimiz bu durum zaten var olan sınıfsal bir farklılığa da daha kesin biçimde yol açacaktır. Nitekim sinemanın popülerleşmesinden sonra Paris’in en gösterişli mekanları, ChampsElysees caddesi, Saint Germain ve Montparnasse bulvarları, Clichy ve Bastille meydanları, Ortaçağ sokakları; İstanbul İstiklal caddesi; Berlin Potsdamer ve Marlene Dietrich meydanlarındaki yeni “post-modern”

yerine akademisyeni, vahyin yerine aklı, Tanrı’nın yerine de insanı koydu. Soyut ve metafizik anlamda yaptığı bu değişiklikler toplumsal alanda da kendini gösterdi. Merkeze mabedin yerine üniversitenin yerleştiği gibi, insanların temsili, simgesel mekânları da bundan nasibini aldı. Kudüs, Mekke, Medine, Babil gibi şehirlerin yerini, Paris, New York, Berlin, Venedik, Las Vegas, Los Angeles gibi kentler aldı. Eski kutsal ilkel kabul edilirken, yeni kutsallar yüceltildi. Aşkın cennetlerin yerini modern cennetler aldı. Kentler görüntü anlamında sinemanın göster-

gesel unsuru oldu. Böylelikle karşılıklı etkileşim devam etti ve hala da devam ediyor. Mesela İstanbul açısından düşüncecek olursak Öztürk’ün de altını çizdiği gibi sinema Ramazan gecelerini bile belirleyici bir güç oldu. Karagöz ve Meddah gibi temsilleri gittikçe zayıflatarak geleneksel olanın alanında bile kendine yer buldu. Dolayısıyla bu hem İstanbul’un hem de geleneksel İstanbullunun değişmesinin göstergesi haline gelecekti.

Sinema-Kent ilişkisi elbette sadece anlam boyutunda kalmıyor. Özellikle kentlerdeki sosyal ve ideolojik sorunlar da filmlere yansıyor. Pek çok film kentlerdeki çeşitli alt kültürleri ve sınıfları konu alıyor. Kimisi lehinde kimisi aleyhinde bulunduğu yere göre konuyu işliyor. Konu yerine göre engelliler, karşıt ideolojiler, azınlık grupları, kadın sorunu, göçmen sorunu, mülteciler olarak da sinemanın konusu olabiliyor. Pek çok sosyolog, ideolog veya filozofun görüşü de sinemanın ilgili alanına giriyor. Böylelikle gerek zihinsel yaşam ve gerekse toplumsal yaşam sinema vasıtası ile vurgulanıyor veya tanımlanıyor.

Nitekim Öztürk’e göre sinema aynı zamanda modern edebiyat ve kent arasında bir ilişkidir de. Bu durum 1920’lerin ve sonraki yılların filmlerinden de anlaşılabilir. Bu, Proust hakkında yapılmış araştırma ve ondan uyarlanmış filmlerden başka, Orson Welles’in “Dava”, Fritz Lang’ın “M. Kent Bir Katil Arıyor”, Max Ophuls’ün “Aşk Çemberi”, Stemberg’in “Mavi Melek”, Dziga Vertov’un “Kameralı Adam” gibi yapıtlarında da ortaya çıkarılabilecek bir ilişkidir. Üstelik sinema, pek çok yazarı heyecanlandırdığı gibi, pek çok yazar da kentsel yapıtlarında sinemadan söz etmiştir. Hatta Kafka, “Amerika” romanını, hiçbir zaman Amerika’ya gitmediği ve sinemanın anlatım biçimini Paris cadde ve bulvarları gibi çizgisel bulunduğu halde, izlediği Şarlo ve birkaç sessiz filmin sağladığı olanaklarla yazmıştır.

1920’lerden başlayarak sinema, tabloların diliyle, şiir ve müzik gibi bir ahenk ararken, “Uyuyan Paris” “Paris Damları Altında”, “Orfe” “Kamerahlı Adam” “Cennetin Çocukları”, “Tatlı Hayat” “Satyricon” “Sekiz Buçuk” “Venedik’te Ölüm” “Dava” “Milano’da Mucize”, “Vesikalı Yarım” “Berfin Üzerinde Gökyüzü” “Bulutların Ötesinde” “Uzak” “Aventura” “Kahire Tren Garı” “Gecenin İçinde” “Gizli Sayfalar” gibi kentsel alanı fon olarak kullanan filmlerle bu ahengi yakaladı ve onu sürekli yeni “görme biçimleri”yle renklendirmiştir.

Birbirinden önemli ve ihmal edilmemesi gereken başlıklar başta da belirttiğim gibi sizi gerçekten bir belgesel filmin veya bir tarihsel filmin içinde hissiyle kuşatıyor. Adeta filmlerin içinde şehir şehir dolaşıyorsunuz kitabın her sayfasında. Akıcı Türkçesi ve terkipçi ve mukayeseli yorumları, anlama ve okuma biçimleri de gerçekten düşünmeye değer. Bir bakıyorsunuz duygusal ve romantik filmlerin içinde Paris veya New York’ta hissediyorsunuz kendinizi veya bir bakmışsınız Berlin ya da Roma’nın tarihi mekânlarında. Ya da Mexico City’nin arka sokaklarında... “Genel olarak Fransız ve İtalyan sinemalarında, özellikle Paris ve Roma övgüsel bir biçimde, doğal haliyle, “hemen oracıkta” şeklinde; “Blade Runner”, “New York’tan Kaçış” gibi filmlerde ise kent, distopyen bir biçimde sunulmuştur. “Protesto” “%100 Arabica” ile “At”, “Eşkıya” “Paramparça. Köpekler ve Aşklar” gibi filmler ise açık ve yoğunluğunu artırmış bir kentsel kriz ve toplumsal kırılmaları tasvir etmişlerdir. Mexico City’de geçen “Paramparça Aşklar ve Köpekler” filmi metropollerin, özellikle de Üçüncü Dünya metropollerinin, yırtıcı ve azgın hayat koşullarını belgelemiştir.”

Kitabı okurken filmler mi ağır basıyor yoksa kentler mi sorusunu sormadan edemiyorsunuz. Benim açımdan sanırım kentler... Özellikle de görmediğim



kentleri filmler ekseninde okuduğumda hayal gücümün daha da büyüdüğünü hissedebiliyorum. Başta da belirttiğim gibi modern kentlilerin rüyası olarak kabul ettiğim sinema benim için de zaten güçlü olan tahayyül gücümü daha da önemli hale getiriyor. Bu belki de kitapla olan ilişki biçimimin bir yanılsaması da olabilir. Ancak kitapları seyretmek ve filmleri okumak da bazı insanlar için mümkündür.

Öztürk’e göre modern kentin ya da ürbaniizmin doğuşu da sinemayla aşağı yukarı eşzamanlıdır. Bir eğlence, öğrenme, düşülemesinde yaşama, çalışma düzeninden kaçma, kahkahalarla gülme mekânı olarak sinema, teknik olanakları ve artistik büyüsiyle insanlara sonsuz hayal ve taşkınlık sunabilme yeteneğine sahiptir. Sinemanın bu özelliği, O. Welles ve F. Fellini’den E. Kusturica’ya “Dava”dan, “Tatlı Hayat” ve “Satyricon” ile “Çingeneler Zamanı” ve “Underground”a- kadar pek çok filmde kendini kanıtlamıştır. Bu yetenekleri sayesinde sinema, insanları kendi köşelerine sıkıştıran devasa kentlerinden koparıp, olabildiğince daha geniş-gerçek ve hayali alanlara; aynı zamanda geçmişe ve geleceğe doğru “serüvenli yolculuklar”a sürükledi. Nitekim modernitenin farkında olan birisi için de sinema bu yanıyla önemli değil mi?

Kentten kente dolaşan Öztürk’ün İstanbul bölümü daha çok dikkatlerimizi çekiyor doğal olarak. Öztürk sinemanın İstanbul’a gelişiyile birlikte kentin geleneksel yapısındaki etkileşimleri ele alıyor. Sinema’nın özellikle bir kültür olarak Beyoğlu ve İstiklal Caddesi’ndeki etkilerinden başlayarak bugünkü AVM’lere kadar gelen süreci ana hatları ile özetliyor. Kentin, geleneğin ve kültürün dönüşümünü yine bir belgesel izletir gibi aktarıyor.

“Eski isimlerinden biri “Dersaadet” olan İstanbul, dinamik ritmi, karnavalesk karmaşası, şiirsel masalımsı görüntüsü, Doğulu-Batılı, köylü-kentli, zengin-yoksul, güzel-çirkin karşıtlıklarıyla örülen ve “yeni mutlu hayat”lar vaat eden hikâyeleriyle sinemasal bir üretim alanı olarak mükemmel bir örnektir. İstanbul, Jean Baudrillard’ın New York için söylediği kinetik (hareketli) ve kinematik (sinemasal) bir atmosfere sahip olmasının yanı sıra, “Binbir Gece Masalları”nı andıran doğal rüyamsı dekoruyla da “sine-masal” bir alandır. Türk sineması, gücünü, güzelliği ve çirkinliğini her zaman çeşitli sinematografik materyallerle dolu olan İstanbul’dan almıştır. Orhan Veli’nin dediği gibi sahiden de, “İstanbul’un orta yeri sinema”dır.”

Başlangıçtaki tüm metafizik ve duygusal imkânlarına rağmen sinema,

televizyon ve cep telefonunun da etkisiyle (buna fotoğraf makinesi de eklenebilir) modern insana “manevi” bir alan açamadı. Filmler de tıpkı şehirler gibi gittikçe görselleşti ve teşhir ve imajın etkisine girdi. Simülasyon burada da kazandı. Dolayısıyla bir gerçeklik sorunu ortaya çıktı. Öztürk’ün de altını çizdiği gibi özellikle bugün estetik ve bilimsel boyutları olan şehircilik de sinema da, özellikle estetik özelliğinden hayli uzaklaşmış ve kendi çıkarı için rasyonalist olan “kapitalist uygarlık”ın boyunduruğuna girmiştir. Bu yüzden “güzel kent” ve “güzel film” anlayışı “kar ideolojisi”ne bağlanmış ve kent de sinema da seyirlik, düşsellik, kamusal ve toplumsallık vb. niteliklerinden çok şey kaybetmiştir. Bütün bir dünya coğrafyasında kentsel mekânlar, diğer mekânlara oranla daha gelişmiş, daha zevkli ve neşeli, daha zarif, daha özgürleşimci yaşam alanları olmuş ve sanatsal ilgi ve üretimin temel dinamikleri olmuşlardır. Ama aynı zamanda kentler yırtıcı, mücadelec, zorba, kaotik gibi özellikleri de şiddetli bir biçimde içlerinde barındırmışlardır.

Ancak bütün bunlara rağmen Öztürk’e göre çağımızda dünya nüfusunun büyük bir kısmının kentli olduğunu göz önüne aldığımızda, sinemanın ve görsel kültürün kentle olan ilişkisinin değişik biçimlerde devam edeceğini kestirebiliriz. Bugün filmlerin yaklaşık olarak %80’i zaten kentsel manzaralara sahiptir. Kentsel düzenlemeyle görsel ilişki, gerek ortaçağ gerekse Rönesans dönemlerinde -hem şehircilik ve mimari sanatlarda hem de diğer kültürel biçimlerde- sağlanmıştı. İlk film görüntülerinden, 1920’lerin deneysel çalışmalarına, sessiz sinemanın komedilerinden, Amerikan gangster filmleri ve müzikal komedilerine, önemli bir kısmı stüdyolarda çekilen Şiirsel Gerçekçi filmlerden, savaş sonrasındaki İtalyan sinemasının parlak yapıtlarına, Yeni Dalga’dan çağdaş filmlere kadar sinema, her zaman kentlerin

doğal, “gizli” ve düşsel manzaralarını ve insan portrelerini tasvir etmiştir. Mühendisliğe dayalı bir kentsel alan ve mekanikleşen modern toplumsal hayatta film sanatı, bizi bir süreliğine de olsa bu dünyadan uzaklaştırır ve gördüğümüz manzaralar sayesinde bilinç ve duygularımız renklenebilir. Sinema seyirciyi, “Bütün insanların rüyalarından oluşmuş bir dünyanın hayali ne olur?” ütopyasını düşlemeye yöneltebilir. Popüler ve evrensel bir sanat biçimi olarak sinema, kentsel kriz, toplumsal kırılma, yabancılaşma ve nasyonalist durumları sunmakla kalmaz aynı zamanda bu koşulları aşır insanı, kozmopolit ve büyüleyici



kentsel manzara ve hayat tarzlarını oluşturmada bir “rol” üstlenebilir. Babil, Antik Yunan ve Rönesans kentleri gibi her şeye rağmen modern kentler de (Paris, Roma, Lizbon, İstanbul, Kahire, Kalküta, Barcelona, Sevilla, Şam, New York, Moskova, Buenos-Aires, Prag, Amsterdam, Viyana vs.) sinema aracılığıyla duru ve masalsı olarak düzenlenmiş bir “ideal kent” tasavvur etmemize katkıda bulunabilir. Yitirilmiş birer “modern cennet” olan kentler T. S. Eliot’ın veya Arthur Rimbaud’nun düşlediği parıltılı

yaşam alanlarına dönüşebilir. “Aşk Çemberi”, “Lizbon Story”, “Bulutların Ötesinde” “Milano’da Mucize” “Tatlı Hayat”, “Horgörme” “Binbir Gece Masalları”, “Berfin Üzerinde Gökyüzü” “Paris Damları Altında” gibi filmler bu ışıltıyı saçmışlardır. Zira sinema, belgesel-kurmaca yapısıyla modern kentsel hayatın bir tanığı ve bir hikayecisi olduğu kadar, seyirciyi kendine çeken modern bir “masal”dır da.

Öztürk’ün bu iyimser hatta ümitvar bakış açısı özellikle bizim gibi gelenek ile modernite arasında sıkışmış toplumlarda daha sık rastlanır bir durum. Çünkü modernitenin travmatik yönü bizde daha tahripkâr oluyor. Belki de bunun içindir ki son dönemlerde sinemadaki farklı arayışlar Hollywood sinemasında veya genel olarak Batı sinemasında değil bizim gibi gelenekle-modernite arasında sıkışmış toplumlarda ortaya çıkıyor. Moderniteye karşı yine sinema dilini kullanarak farklı bir sinema dilinin imkânı daha çok dillendiriliyor ve sinema diliyle insanlara sunuluyor. Çünkü modern kent, modern insan ve modern zihniyet kendi rüyasını, romantizmini, hayalini ve ürettiği yapay metafiziğini bile tüketiyor, yok ediyor.

Sonuç olarak Sine-Masal Kentler alanında yazılmış önemli bir metin. Okuduğunuz zaman onlarca şehri gezmiş, yüzlerce filmi izlemiş gibi hissediyorsunuz kendinizi. Bunun yanı sıra özellikle modernleşme ve sinemanın toplumsal boyutunu anlamak isteyenlerin kaçırmaması gereken önemli bir kitap. Bu tür kitapların açılımları ve tenkidleri (özellikle eleştiri demiyorum) kitabı tamamlayıcı unsur olacağı gibi, bu bağlamda yeni kitapların çıkmasına da vesile olacaktır.◀

*Sine-Masal Kentler
Modernitenin İki “Kahramanı” Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme
Mehmet Öztürk
Doğu Kitabevi/Sosyologca Kitapları,
İstanbul 2014*

ENERJİ, TEKNOLOJİ
VE EKOLOJİ BAĞLAMINDA

GELENEKSEL MİMARİNİN YENİDEN KEŞFİ

AYŞE ÖNDER

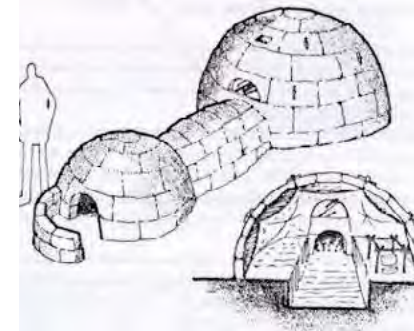
Bu çalışmada yer alan verilerden bir kısmı Ayşe ÖNDER'in Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalında yürüttüğü Doktora Yeterlik Çalışması sürecinde elde edilmiştir.

İNSANLIĞIN İLK DÖNEMİNDEN 1800'LERE KADAR OLAN DÖNEMDE MİMARLIK SINIRLI KAYNAKLAR VE SINIRLI teknoloji ile karakterize edilmiştir. Bina kabuğu iç çevre koşullarını dış ortama göre düzenleyen fiziksel çevre kontrol mekanizmaları olarak kabul edilmiş ve bina kabukları ısı, ışık ve diğer çevre koşullarına göre biçimlenmiştir. Mimarlar doğal çevre ile yapma çevrenin uyum içinde olmasına önem vermişler ve tasarladıkları binaların gün ışığından ve güneş ısısından faydalanmasında olanak sağlamışlardır. Yapının kabuğunda pencere büyüklüklerinin ve yerlerinin, mekânlardaki aktivitelere göre tasarımları farklılaşmıştır.

Tarih öncesi dönemlerde insanlar bir yanda avcılık yaparak beslenmeye bir yandan da ormanlarda, dağlarda, koruluklarda yetenekleri ölçüsünde kendilerine barınaklar yapmaya başladılar. Kimisi ağaç dallarını kullanırken kimisi de dağ yamaçlarında mağaralar kazdılar. Kimileri de kırlangıç yuvalarını taklit ederek ince dallarla çamurdan kendilerine sığınak yaptılar. Zaman geçtikçe birbirlerinin yaptıklarından esinlenerek kendi ürünlerine yeni ayrıntılar ekleyerek daha iyi ve çeşitli kulübeler oluşturdular. Böylelikle yazın sıcağından, kışın soğğundan, rüzgârdan, fırtınadan, yağmurdan, vahşi hayvanlardan korunaklı, güvenli evleri ile yerleşim yerleri oluşturdular. Böylece insanlar doğa ile ilişkilerini düzenlemede barınma ve korunma amaçlı

bir yapı kabuğuna ihtiyaç duymuş ve bu kabuğu da doğal malzemelerden başlayarak giydirmişlerdir.

Endüstri Devrimi ile yeni bir vizyon sağlanmış ve bir çok alanda teknolojinin gelişmesine tanık olunmuştur. Mimarlıkta endüstri devrimi ile büyük değişim yaşanmıştır. Bu dönemde gelişen yenilikler tasarımcılara malzemede, kabuk tasarımlarında, yönlenmede, boşluk-doluluk oranlarında özgürlükler getirmiştir. İlk demiryolları ağının kurulması, yük vagonlarının geliştirilmesi ile de inşaat malzemelerinin ekonomik olarak taşınmasına olanak sağlamıştır. Bu nedenle endüstri dönemi mimarisinde malzemeler çeşitlenmiş, strüktürel malzemeler, geleneksel malzemelerden ziyade betonarme, çelik, lamine ahşap, demir gibi yeni malzemelerden oluşturulmuştur. Bu dönem demir, dökme demir, çelik ve cam gibi yeni malzemeler binalarda kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca bina cephelerinde farklılıklar sağlayacak giydirme cephe sistemleri geliştirilmiştir. Bu dönemde ağır ve kalın masif duvarlar yerlerini hafif ve ince strüktürel çerçevelere bırakmıştır. Dış duvarlar bu dönemde her katın döşemesine monte edilen metal çerçevelerden oluşmakta ve giydirme cephelerin binayı rüzgâra ve yağmura karşı koruması hedeflenmiştir. Bu dönem cam teknolojisinin de gelişmesi ile daha geniş ebatlarda camlar üretilerek bina cephesinde geniş açıklık geçen çelik strüktür çerçevelerin



▲ Eskimo Evi'nin formu ve iç duvarların hayvan derisi ile kaplanarak; kışın ısı yalıtımının sağlanmıştır.



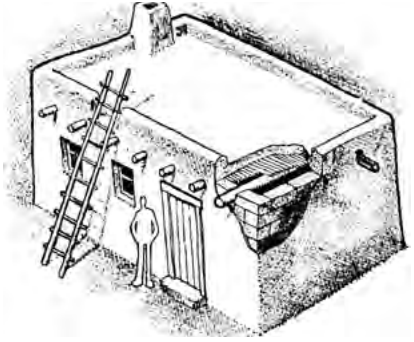
▲ Eskimo evleri tıpkı kırlangıç yuvalarında olduğu gibi ısı kaybını minimize eden dar bir girişe sahiptir.



▲ Nunamiut Eskimolarının Evlerinde iç duvarların bir çeşit bitki kabukları ile kaplandığı görülmektedir.



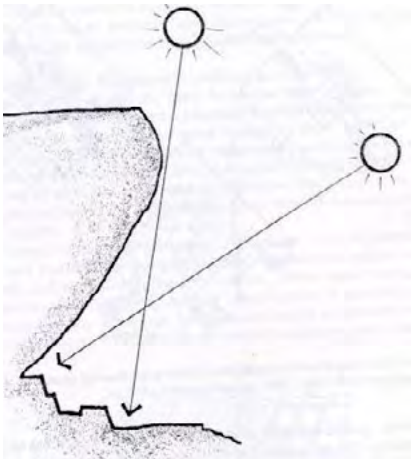
▲ Moğol Çadırı kafes örgü taşıyıcı ile oluşturulmuş ve üzeri hasır keçe ile kaplanmıştır.



▲ Amerika yerlilerinin ilkel yapılarından 'Pueblo'



▲ Kuzey Amerika Yerlilerinin çadırı;
▲ A-Yan cephe, B-Ön cephe, C-Yaz mevsiminde D- Kış mevsiminde



▲ Düşey kaya mağaraları içindeki
Colorado Pueblolarının yerleşimi
ve güneşin yaz-kış etkileri

▲ Resim 1. Değişik iklim bölgelerinde yapılmış ilkel yapıların kabukları

içine yerleştirilmişlerdir. Böylece bina cepheleri transparan hale gelmiştir. Ayrıca hafif strüktür, binanın toplam yükünü de azalttığı için bu dönem mimarisine yükselme ve açıklık geçme kavramlarını getirmiş ve strüktürel sistemin olanaklarının gelişimine bağlı olarak yapım üretim tekniklerinde gelişmeler olmuştur. Taşıyıcı strüktürün hafiflemesi ve incelmesi ve ayrıca yapılarda asansörlerin kullanılmaya başlanması ile plan düzeyinde derin, üçüncü boyutta ise çok katlı ofis yapılarının birbiri ardına inşa edilmelerine neden olmuştur. Modern mimarının öncüleri, teknolojik gelişmelerin verdiği özgürlükleri sonuna dek kullanarak endüstriyel dönemin yeni bina formlarını ortaya çıkarmışlardır. Bu dönem geleneksel malzemeyi ve yapım üretim tekniklerini yok sayan standart "Uluslararası Mimarlık" dönemidir denilebilir.

Mimaride, 20. yüzyılın başlarından itibaren prefabrik yapım elemanlarının kullanımındaki artışın bir nedeni de Birinci Dünya Savaşı'nda yıkılan binaların hızla tekrar inşa edilmesi zorunluluğu idi. Bunun için acil ihtiyaca cevap verebilecek prefabrik elemanların kullanımı ile yapım süreçlerini oldukça kısaltmıştır. Bu da endüstriyel üretim sahasında yeni yapı malzemeleri için denemelerin başlamasını sağlamıştır. Geleneksel tuğla ve harç yerine prefabrik elemanların kullanıldığı Mies von der Rohe'nin tasarım felsefeleri geliştirilmiştir.¹

Tüm bu yenilikler, binalarda çevre koşulları gözetilmediği için birtakım olumsuzlukları da beraberinde getirmiştir. Büyüyen bina boyutları ile bina derinlikleri daha da arttırılmış bunun sonucunda binaların aydınlatılmasında doğal aydınlatmanın yanında yapay aydınlatmanın zorunlu olarak kullanılmasına neden olmuştur.

1 MOORE, F., "Architecture and Energy", Environmental Control Systems, ISBN 0-07-112724-0, editor Clark, B. J., McGraw-Hill, Singopore, 1-4 (1993).



▲ Resim 2. Chicago Federal Merkez Binası-mimar: Ludwig Mies von der Rohe

Geniş cam yüzeyler, binalarda kışın ısı kaybına, yazın da ısı kazancına neden olarak binalarda yapay iklimlendirmeye ağırlık verilmesine neden olmuştur. Binalarda termal kaliteyi sağlamak için doğal yöntemler bir kenara bırakılarak HVAC² sistemleri ile ısıtma, havalandırma ve soğutmanın sağlanması ile bina kabuğundaki pencerelerin açılması gereksiz bulunmuş ve böylece binalar kabukları içine hapsedilmişlerdir. Bina konstrüksiyonunda iç hava kirliliğine neden olan uçucu gaz organik bileşimi (VOCS) içeren doğal olmayan yapı malzemelerinin döşemelerde, boya malzemelerinde, yapııştırıcılarda ve yapı malzemeleri koruyucularda kullanılması ise bina içinde kimyasal buharlaşma olayına neden olmuştur. İlk kez 1980'lerde ortaya çıkan "Hasta Bina Sendromu"³ ve "Lejyoner"⁴ hastalığının bina içindeki

2 HVAC: Heating, Ventilating and Air Condioning (ısıtma, havalandırma ve soğutma)
3 Ofislerde çalışan insan sayısının artması, iş ortamında daha fazla kural ve stresin varlığı Hasta Bina Sendromu artışına katkı sağlamıştır. Hasta Bina Sendromunun nedeni olarak çevresel tek bir neden olması kesinleşmemiştir; ancak ileri sürülen bazı teoriler mevcuttur. Yıllardır ileri sürülen en geçerli açıklama düşük düzeylerde bulunan pek çok uçucu organik bileşiğin hepsinin bir arada toksit etki gösterdiği yönündedir. Sürekli kapalı ortamlarda çalışan kişilerde hasta bina sendromu adında, halsizlik, baş ağrısı, sersemlik hissi, bulantı, cilt kuruluğu, gözlerde batma, burunda tıkanıklık ya da akma gibi belirtiler veren bir durum ortaya çıkmaktadır. Belirtiler, genellikle penceresi açılmayan, merkezi bir havalandırmaya bağlı olan binalarda ortaya çıkar. Günümüzde özellikle ofis binaları giderek artan sıklıkta camları açılmayacak şekilde inşa edilmektedir. Bu tür binalarda dışarıdan içeriye sıcak/soğuk hava girmesi ve içerideki ısıtılmış/soğutulmuş havanın dışarı çıkması engellenerek enerji tasarrufu sağlanmaktadır. Ancak dış ortamla ilişkisi tamamen kesilmiş bu binalarda iç ortam kirliliği de artmaktadır.
4 Legionella pneumophila olarak adlandırılan bakterinin neden olduğu bir akciğer enfeksiyonudur. Neden olan bakteri ilk olarak 1976 yılında Philadelphia'da ortaya çıkmıştır.

hava kalitesinin denetiminde sadece çevresel faktörlerin değil, aynı zamanda bina kullanıcılarına sağlıklı atmosfer sağlanması gerekliliğini ortaya koymuş ve binaların daha sağlıklı olabilmesine yönelik araştırmalar başlamıştır.

Modern yapıların yol açtığı sağlık sorunlarına ilave olarak; 1973 yılının Kasım ayında beklenmedik bir zamanda meydana gelen enerji krizi, batı toplumlarını ilk kez enerji konusunda endişelendirmiştir. Taşıtlar, fabrikalar ve merkezi ısıtma sistemleri tamamen durma noktasına gelmiş ve böylece enerji için gerekli rezervlerin yeterli olmadığı anlaşılmıştır. Enerji maliyetlerinin enerji krizi sonrası artması ve ayrıca fosil kaynaklı enerji kullanımının çevreye verdiği zararların farkına varılması ile tüm dünyada enerji kullanımında doğal enerji kaynaklarına yönelme eğilimi ve enerji kullanımında tasarruf önlemlerinin alınmasını zorunlu hale getirmiştir. Bu dönemde ilk kez "Teknoloji ve Ekoloji" kavramları tartışılır hale gelmiştir. Modern çağın getirdiği yaşam standartları çok çeşitlenip karmaşılaşırken kullanılan teknoloji insanlara daha yeni teknolojilerin sağlanmasına olanak vermiş, yaşamın her alanında hız önem kazanmıştır. Teknoloji ve ekoloji birbirleri uyumsuz zıt iki kavram gibi algılanmıştır. Teknolojik gelişim çevre etkileri düşünülmeden sadece insan yararına hizmet ederek süregelmiştir. Ancak 20. yüzyılın başında çevreci hareketlerin ortaya çıkması ile çevreci düşüncenin politika ve ticaret alanlarında reklam unsuru olarak ele alınmaya başlanmasına de neden olmuştur. Tüm bunların sonucunda, teknolojik gelişmelerin hedefi; tüm canlıların ve çevre sağlığının bir bütün olarak korunması olmuştur. Bu durumun mimariye yansımaları ise; enerji bilinçli bina tasarım kriterlerinin araştırılması şeklinde olmuştur. Bu dönem Frank Lloyd Wright, Le Corbusier ve Alvar Aalto gibi bazı mimarlar teknolojik



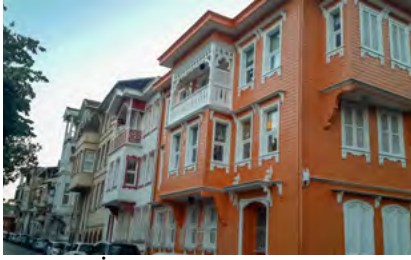
▲ Trabzon (F.: Ayşe Önder, çekim tarihi: 1990)



▲ Antalya Kale İçi (F.: Ayşe Önder, çekim tarihi: 2007)



▲ Birgi-Ödemiş/İzmir (F.: Ayşe Önder, çekim tarihi: 2016)



▲ Sarıyer-İstanbul (F.: Ayşe Önder, çekim tarihi: 2016)



▲ Kayseri Evi (F.: KBB Arşivi, çekim tarihi: 2016)



▲ Bursa Cumalıkızık



▲ Bursa Cumalıkızık



▲ Silile-Konya



▲ Mardin Evi



▲ Bursa Cumalıkızık

◀ Resim 3. Türkiye’de farklı iklim bölgelerindeki geleneksel konut mimarisinden örnekler

gelişmeleri seçici takip ederek, mimarının geçmişte önem verdiği yönlendirme, doğal havalandırma ve doğal aydınlatma prensiplerine sadık kalmışlardır. Böylece mimaride yükselen yeni bir değer ortaya çıkmıştır; **“Ekolojik Mimarlık”** ya da diğer adıyla **“Yeşil Mimarlık”**.

Sürdürülebilir geleceği hedefleyen ekolojik mimarlık; binaların çevre üzerindeki etkilerini tanıyan ve bundan dolayı mimarlarının çevresel kaynakları koruma sorumluluğunu taşıdıkları mimarlık düşüncesidir. Dolayısıyla ekolojik mimarlık binaların performansını optimize eder ve üstünde bulunduğu arazi, kullandığı su ve enerji gibi kaynakları korumayı hedefler.

Çevreci mimari yaklaşım dünyada henüz çok yeni bir olgu gibi yeniden ortaya çıkmaktadır. Örneğin Amerika’da Ame-

rikan Mimarlar Birliği AIA henüz 1992’de **“Çevre Komitesi”**’ni kurmuş, **“Amerika Yeşil Bina Konseyi”** ise 1993’de kurulmuştur. Bu konsey 1998 yılından bu yana her yıl Amerika Birleşik Devletlerinde doğal sistemlerle teknolojiyi entegre eden mimari projelerin en iyi on tanesine ödül vermektedir. Seçilen projelerde aranan kriterler; bulundukları yerdeki mevcut arazi ve ekosistemlere ait verileri, toplumsal verilerle birleştiren, yüksek performans teknolojilerini kullanarak enerji kullanımını minimize eden ve malzeme ve kaynakların kullanımında maksimum hassasiyet gösteren projelerdir.

Ekolojik mimarlık düşüncesinde bir bina eko-sisteme benzetilir ve binadaki her bir bileşen, binanın bütün performansını etkilemektedir. **“Eko-Mimar”**, tasarımında malzemenin nereden geldiğini, kullanılan malzemenin

elde edildiği kaynağını, bu malzemelerin dayanımının ölçüsünü ve malzemelerin kullanım ömrü sona erdiğinde malzemeye ne olacağını düşünen ve sürekli çözüm arayan mimardır. Ekolojik mimarlıkta kullanılan malzemeler **“beşikten mezara ve mezardan beşiğe”** ana düşüncesinden yola çıkılarak seçilir. Malzemenin elde edilmesinde ne kadar enerji gerektiği, imalatı ve hatta çalışma sahasına taşınması hep düşünülmesi gereken konulardır ve daha sonra malzemenin, bina kullanım ömrü sona erdiğinde tekrar kullanılabilirliği de önemlidir.⁵

O halde ekolojik mimarlıkta en iyi malzeme nedir sorusuna kesin bir yanıt verilemez. Çünkü her proje birbirinden farklıdır ve her bir proje bulunduğu çevreye, iklime, çevresindeki kaynaklara göre değişmektedir. Modern mimari yaklaşım; standart bir yapı modeli geliştirip, dünyanın her yerinde bu modelin kullanılabilir olması iken, ekolojik mimarlık her bir proje alanı için özel çözümler üretmeyi gerektirmektedir.

Ekolojik Mimarlık aslında insanoğlunun yeryüzünde doğa ile ilişkilerini düzenlemeye ilk başladığı günlerden beri var olan bir kavram olmuştur. Ekolojik mimarının ilk örnekleri, formu ve yönlendirilmesi ile araziye uyumu ile gün ışığı ile aydınlatılan, doğal olarak havalandırılan, ilkel/basit yerleşim birimleridir. Elde edilen bilgiler ve yapılan araştırmalar göstermiştir ki mimarların henüz olmadığı ilkel yerleşim alanlarındaki yapılaşmada iklim verileri dikkate alınmış, doğal kaynakların yeniden kullanılabilmesine izin verilmiş, doğa ile uyumlu yerleşimler elde edilmiştir.

Bu araştırmalar aslında unutulmuş bir kavramı yeniden ortaya çıkarmıştır; Geleneksel-yerel mimarideki tasarım stratejileri...

Ekolojik Mimarlık düşüncesi;

- Doğaya hassas yaklaşım,
- Doğal ekolojik sistemlerin model alınması,
- Geleneksel mimari birikimlerin yeniden keşfedilmesi,
- Sağlıklı malzeme kullanımının teşvik edilmesi,
- Estetik ve etik kavramlarının geliştirilmesi,
- Yapımın projelendirme aşamasından başlayarak yapım aşaması süresince ve yapı kullanım süresince İngilizce’de **“Reuse, Reduce, Recycle”** kelimelerinin ilk harflerinden oluşan **“3R”** ilkesinin benimsenmesi; **Yeniden Kullanmak, Tasarruf Etmek, Geri Dönüştürmek.**
- Sağlıklı malzeme kullanımının teşvik edilmesi,
- Öncü ve uygulayıcı mimarların konseptlerinin çözülmesi olarak değerlendirilmektedir.

Ekolojik mimaride planlama stratejileri aşağıdaki tablodaki gibi özetlenebilir;

5 http://www.ArchitectureWeek.com/2001/0711/environment_1-2.html

GENEL TASARIM STRATEJİLERİ	
Eski yapıları restore ettirmek	Yeni bina yapımı yerine, eski binaları yenilemek önemli miktarda malzeme ve enerjiyi tasarrufu sağlar
Daha küçük binalar tasarlamak	Daha küçük, daha mekân etkin binalar yapımında, kullanımında ve yıkımında daha az kaynak kullanımı gerektirir.
Mekân organizasyonu	Isı kayıplarını azaltmak ya da artırmak, gün ışığından ve doğal havalandırmadan maksimum oranda yararlanmak amacıyla, mekânlar uygun konumlarda, doğru yönde ve yeterli büyüklükte tasarlanır.
Doğu ve Batı yönlerindeki açıklıkları azaltmak	Yapıda doğu ve batı yönüne bakan açıklıkların minimize edilmesi soğutma yükünü azaltır, güney yönündeki güneş kontrolü sağlanan cam yüzeyler ısıtma yükünü azaltır.
Açık mekân planlama	Açık mekân planlama, doğal aydınlatmayı sağlar, bölücü yapı bileşen ve elemanlarının kullanımını azaltır, malzeme kullanımı azalır. Ses kontrolüne dikkat edilmelidir.
Boyutlarda standartlara gidilmesi	Bina elemanlarının ve bileşenlerinin boyutlarında standartların olması ile atık malzeme azaltılır ve daha az malzeme kullanılmış olur.
Su tasarrufu	Su kullanımının etkinleştirilmesi kaynak kullanımını azaltır. Temiz su kaynaklarına zarar verilmez, bölgesel olanaklar kullanılır. Yağmur ve atık sular depolanır ve yeniden kullanılır.
ARAZİ KULLANIMI, YERLEŞİMİ VE PEYZAJ	
Binaları kümelemek	Binaları gruplayarak daha fazla açık alanlar korunur. Yapma çevrenin doğal çevre üzerindeki etkileri daha aza indirgenir. Altyapı sistemleri için daha az kaynak kullanımı sağlanır. Açık alanlar yerel ekosistemlerin ve biyolojik çeşitliliğin korunmasında önemli rolü vardır.
Yerleşim birimlerindeki arazilerin daha etkin kullanılması	Yollar, su, kanalizasyon, elektrik gibi altyapı tesislerinin hazır olduğu yerler ya da minimum ek hat gerektiren yerlerin imara hiç açılmamış yerlere göre öncelikli tercih edilmeleri daha az kaynak kullanımını sağlayacak ve gelişmemiş alanlar korunacaktır.
Taşıt yollarının minimize edilmesi	Ulaşımında kullanılan taşıt yollarının minimize edilmesi açık alanların korunmasını, kaynak kullanımının azaltılmasını sağlar. Ayrıca caddelerin ve taşıt yollarının gereğinden fazla geniş olmaması ve otopark alanlarının etkin kullanımını sağlayacak yöntemlerin kullanılması.
Mevcut bitki örtüsünü korumak	Mevcut bitki örtüsünün bakımı için daha az su gerekir. Ayrıca her yıl yeniden ekim, dikim masrafları minimize edilmiş olur.
ENERJİ SİSTEMLERİ	
Entegre enerji sistemleri	İyi yalıtılmış, yüksek performanslı cam yüzeylere sahip bina kabuğu, gölgeleme sistemlerinin düşünülmesi, doğal ısıtma ve soğutma sistemlerinde geleneksel tasarım verilerinin dikkate alınması ile HVAC için gereken enerji miktarını azaltır. Enerji tasarrufu sağlayan sistemler üzerinde durulur. Yenilenebilir enerjiler kullanılır, özellikle güneş ve rüzgâr enerjilerinden yararlanılan aktif, pasif ya da karma sistemler tasarlanır.
Bina modelleme	Tasarımda binanın enerji performansının modellenmesi yapı konstrüksiyonunda kullanılacak mekanik sistemleri optimize eder.
Pencereler ve yönlenme	Pencerelerin değişik yönlere göre boyutlarının saptanması binanın enerji kullanımını etkiler. Evlerde düşük güneş ısı kazancı katsayısına (SHGC; solar-heat-gain-coefficient) sahip camların doğu ve batı cephelerinde kullanılması, buna karşılık güney cephede yüksek SHGC camlarının kullanılması, binanın enerji etkinliğini arttıracaktır. Ancak içsel ısı kazancı yüksek binalarda güney cephelerde de düşük SHGC camlarının kullanılması gerekebilir. Bu tip binalarda kış mevsiminde bile soğutma yükü gerekmektedir.
Kabuk tasarımı	Kabuk konforunu arttırmak, Açılabilir pencereler doğal havalandırmayı sağlar ayrıca tavan fanları da bina içindeki hava akımını artırır. Sadece kabuk tasarımı ile kullanıcı konforu arttırılabilir. Bina ısı kayıplarının ve kazançlarının kontrol edilmesi amacıyla, uygun geometrik biçim, dış yüzey alanı ve taban alanı seçilir. Bina kabuğu ve boşluklar yerel verilere bağlı olarak doğru yönde ve büyüklükte tasarlanır.
Mekân ısıtmada suyun kullanılması	Evlerde ısıtma yükü azaltılması, ısıtma ekipmanına dayalıdır. Isıtılan suyun döşeme kanallarından geçirilmesi, mekanik ısıtma ekipmanlarına göre daha az enerji tüketir.
Doğal aydınlatma	Kullanıcı sayısı fazla olan binalarda aydınlatmanın sensörlere bağlanması enerji tüketimini azaltır. Yapay aydınlatmanın neden olduğu içsel ısı kazancı sensörler yardımı ile azaltılır.

ÜRÜN VE MATERİYAL	
Yapı malzemesi seçimi	Doğaya zarar vermeyen, geri dönüşümlü, yöresel, bölgenin iklim koşullarına uygun ısı geçirgenliğinde, üretim ve uygulamada çok enerji gerektirmeyen vb. özelliklere sahip malzemelerdir. Ancak bu malzemelerin akılcı ve doğru detaylarla uygulanması başarı için ön koşuldur.
Yeniden kullanılan malzemeler	Doğal kaynakların kullanımını azaltır, atık miktarını azaltır.
Doğal malzemeler	Atmosfere zararlı, hava kirliliğine yol açan malzeme ve sistemler özellikle kloroflorokarbon (CFC) gibi bileşikler içeren malzemeler kullanılmaz.
ŞANTİYE ALANI	
Şantiye ve Yapım	Bölgenin yerel verileri analiz edilir, zamanlama ve enerji kullanımı akılcı şekilde planlanır. Mevcut dokuya zarar verilmez, hava, su, gürültü kirliliği yaratılmaz. Geri dönüşümlü malzeme kullanılır, atıklar kontrol edilir.
Arazi Kullanımı	Binanın biçimlenmesinde arazi eğimine uyum ön ölçüttür. Verimli topraklar korunur, orman ve tarım arazileri kullanılmaz.
ATIKLAR	
Atık miktarının azaltılması	İnşaat alanında dönüştürme programı yapılır. Bazı yapıım atıkları şantiye yerinde satılabilir. Bunları ayrıştırmak için operatörler gerekmektedir. Atık miktarının en aza indirilmesi amacıyla özel dolaşım sistemleri tasarlanır. Katı ve sıvı atıklar sınıflandırılır ve ayrılır, işlenerek yeniden kullanılır.
Yıkım Aşaması	Binanın ekonomik ömrü, verimli kullanım süreci ve sonrası önceden planlanır ve gerekli öngörülerde bulunulur. Yıkım aşamasında binadan elde edilen yapı bileşenleri, donatıları yeniden kullanım için ayrılabilir.

Tablo 1. Mimaride Ekolojik Planlama Kriterleri⁶

Geleneksel konut mimarisinde ülkemizdeki örneklerle bakılacak olursa; yapıların bulunduğu bölgenin iklim özelliklerinin ve topografyasının dikkate alındığı, yerel ve doğal yapı malzemelerin kullanıldığı, yenilenebilir enerji kaynaklarından faydalandığı özgün tasarımlar dikkati çekmektedir. Geleneksel konut mimarisinde ekolojik mimaride aranan temel tasarım prensiplerine uygun olduğu ülkenin farklı iklim bölgelerindeki örneklerden yola çıkılarak ayrı bir araştırma konusu olarak incelenebilir. Aşağıdaki fotoğrafta görülen yapı örneklerine bakıldığında; konutların ailenin ihtiyaçlarına yetecek büyüklükte tasarlandığı, ısı kayıplarını azaltmak ya da artırmak, gün ışığından ve doğal havalandırmadan maksimum oranda yararlanmak amacıyla pencere açıklıklarının optimize edildiği görülmektedir. Aynı şekilde pencere boyutlarında ve diğer yapı elemanlar ve bileşenlerinin boyutlarında standartların olması ile atık malzemenin azaltıldığı böylece daha az malzeme kullanıldığı göze ilk çarpan özellikleridir. Her yapının bulunduğu coğrafyanın özelliklerine göre bazıları tamamı kâgir taş yapı, bazıları da taş ve ahşabın bir arada kullanıldığı yapılardır. Yerinde ve doğal malzemelerin kullanımı ile doğaya zarar vermeyen ve geri dönüşümlü malzemeler hem uygun ısı geçirgenliğine

sahip, üretilmesinde enerji gerektirmeyen, yapının ömrü tamamlandığında tekrar kullanılabilen malzemelerden seçilmiştir. Aynı zamanda yerel malzemenin kullanımının tercih edilmesi ile yapı malzemelerinin farklı bölgelerden getirilmesinde kullanılacak kaynaklar israf edilmemiştir. Bu malzemeler hava kirliliğine ve insan sağlığına zarar veren CFC (kloroflorakarbon) gibi bileşikler de içermemektedir.

Enerji-Teknoloji-Ekoloji bağlamında geleneksel mimarının yeniden keşfinde Kayseri geleneksel konut mimarisinde; yazları sıcak ve kuru, kışları soğuk ve kar yağışlı İç Anadolu'nun sert kara iklimine uyumlu evlerin genelde sokağa sıralı bir şekilde dizildiği, kimi evlerde sokağa açılan çıkmalarda dışa dönük, kimilerinin de avluya açıldıkları ve avlu duvarlarının sokak dokusunu oluşturdukları görülmektedir. Evlerin yan yana sıralı olması dış kabukta ısı kaybını azaltmaya yönelik bir tasarım stratejisidir. Binaların kümelenmesi ile aynı zamanda daha fazla açık alanlar korunmuştur. Binaların sıralı olması aynı zamanda yaya ulaşımına öncelik verilerek taşınım maliyetini de azaltmaktadır.

Binalarda ısı gereksiniminin azaltılmasında, yönlendirme ve yüzey-hacim ilişkisi önemlidir. Geleneksel Kayseri evlerinin bina formlarının oluşumunda çoğunlukla doğu-batı doğrultusunda uzanan dikdörtgen plan tipinin tercih edildiği görülmektedir. Böylelikle yaz sıcaklarında istenmeyen yön, doğu ve batının binadaki yüzey alanları indirgenmiş aynı zamanda kış aylarında geniş cephede masif taş duvarlar güneş ışınımını emerek ısı kütlesi görevini üstlenmiş ve gece boyunca iç mekâna ısı yayılımı sağlanmıştır. İç mekânlar yeterli hava ceyanı sağlayacak şekilde düzenlenmiş ve evlerde tepe pencerelerine sıkça yer verilmiştir. Böylece ev içinde doğal havalandırma sağlanmaktadır.

Mekân ısıtmada yenilenebilir enerji kaynaklarından-güneşten- faydalanılmış, güneşin yeterli olmadığı zamanlar talaş, odun, tezek gibi bölgede kolaylıkla bulunan yakıtlar tercih edilmiştir. Kayseri evlerinde tüm mekânlar ısıtılmayarak lokal ısıtma tercih edilmiştir. Böylece yakıttan tasarruf edilmiştir. Kimi evde tokanada⁷ bulunan tandır hem yemek pişirme işlevini görmüş hem de üzerinde tandır içindeki ateş közlendikten sonra üzerine yerleştirilen alçak bir masa ve onun da üzerini kaplayacak büyük bir yorgan kapatılarak (iskembi kurulması) etrafında oturan insanların ısınma ihtiyaçları karşılanmıştır. Bazı evlerde tandırın, sadece ısıtma işlevi için günlük odalarda da olduğu görülmektedir. Kullanılmadığı zaman üzeri kapatılan tandır kapakları, yer döşemesi ile aynı malzemeden yapılmıştır.⁸

7 Mutfak

8 ŞİMŞEK, S.; ÖNDER, A., “Geleneksel Mimaride Ekolojik Yaklaşımlar; Kayseri Örneği” Antalya 1. Ekolojik Mimarlık Ve Planlama Ulusal Sempozyumu, Nisan 2007



▲ Tavukçu (yeni ismi Şehit Nazım Bey) Mahallesi Bayram Sokaktan Gravür
Kılıç, A.; “Kayseri- Tarih Sanat Kültür”,
Kocasinan Belediyesi Yayınları, 2006, s.146



▲ Şehit Nazım Bey Mahallesi Bayram Sokak
F.: Ayşe Önder, çekim tarihi: 2016

Ekolojik tasarımın ölçütlerinden biri de su ve malzeme gibi kaynakların korunumu ve tasarrufudur. Doğaya zarar vermeyen, geri dönüşümlü, yöresel, bölgenin iklim koşullarına uygun ısı geçirgenliğinde, üretim ve uygulamada çok enerji gerektirmeyen özelliklere sahip malzemelerin seçilmesi önemlidir.

◀ Resim 4. Kayseri’de geleneksel konutların oluşturduğu sokak dokusu

Ekolojik tasarımın ölçütlerinden biri de su ve malzeme gibi kaynakların korunumu ve tasarrufudur. Doğaya zarar vermeyen, geri dönüşümlü, yöresel, bölgenin iklim koşullarına uygun ısı geçirgenliğinde, üretim ve uygulamada çok enerji gerektirmeyen özelliklere sahip malzemelerin seçilmesi önemlidir. Kayseri’de sönmüş bir yanardağ olan Erciyes’in eteklerinde bol miktarda bulunan tüf kayalar-dan elde edilen yonu taşları, bölgede yapıım işlerinde en çok kullanılan yapı malzemesidir. Dış duvarlarda en az 50 cm. genişliğinde kullanılan taş, ısı geçirgenlik katsayısı düşük olması sebebi ile de bölge iklimine en uygun yapı malzemesidir. Gündüz ve gece ısı farkı çok olan Kayseri’de, gündüz ısıyı depolayan taş, gece boyunca bünyesinde tuttuğu ısıyı yavaş yavaş iç mekânlara iletmektedir. Isı kazancının istenmediği yaz aylarında ise pencereler açık tutulmakta, tepe pencereleri ile ısı dışarı atılmaktadır. Evlerde zemine oturan döşemelerde malzeme olarak taş kullanılırken, ara kat döşemelerinde ahşap kullanılmıştır. Her iki malzeme de yöresel, doğal ve çevreye zarar vermeyen malzemeler olup, binanın yıkım aşamasında yeniden kullanım için ayrılabilir malzemelerdir. Ayrıca bu malzemeler atmosfere zararlı, hava kirliliğine yol açan malzemeler olmadığından

kullanıcılarına sağlıklı bir iç çevre atmosferi de sağlamaktadır. Yörede kolayca bulunan bu malzemelerin seçimi aynı zamanda yörede bulunmayan bir malzemenin seçimi ile oluşacak ulaşım ve bunun ortaya çıkaracağı çevre kirlenmesini de engellemiştir.⁹

Geleneksel Kayseri evlerinde su ihtiyacı mahalle çeşmelerinden sağlanmıştır. Bu nedenle suyun kullanılmasında tasarruf anlayışı önem kazanmıştır. İmamoğlu’nun¹⁰ bildirdiğine göre Faroqhi (1987), “1960 yıllarında kadı sicillerinde kaydı olan evlerin %40’ı –çoğu kuyu olmak üzere- kendi özel suyuna sahipti. Çoğunlukla tatsız ve sert olmasına karşın, kuyu suları evlerin temel gereksinimlerine yanıt vermiştir. Ev, avlu ve tuvalet temizliği; abdest almak, yıkanmak, bulaşıkları ve yerleri yıkamak gibi günlük işler ancak bu sayede yapılabilmiştir”. İmamoğlu; Faroqhi’nin bu tanımlaması için yaptığı açıklaması; “Faroqhi bu durumu 17. yüzyıl için gerçekten olağanüstü bir olgu

9 Şimşek, S.; Önder, A., “Geleneksel Mimaride Ekolojik Yaklaşımlar; Kayseri Örneği” Antalya 1. Ekolojik Mimarlık Ve Planlama Ulusal Sempozyumu, Nisan 2007

10 İmamoğlu, V., 2006. “Geleneksel Kayseri Evleri”, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları No: 49, Sezgü Basım-Yayın Ltd Şti., Ankara, 290s



▲ Germir’de tepe pencere örneği



▲ Germir’de daire kesitli pencere örneği



▲ Mimarsinan Evi çatı penceresi - Ağırnas



▲ Manucusun-Yeşilyurt'ta tepe penceresi

▲ Resim 5. Kayseri’de geleneksel konutlarda kullanılan tepe pencerelerinden örnekler F.: Ayşe Önder



◀ a. Reşadiye’de Mahallesindeki bir evin bodrum katında yer alan zerzembide taş tandır.

Zerzambi: genelde bodrum katta olan yiyeceklerin soğuk ve kuru olarak depolanmasını sağlayan kiler.



▲ b. İncesu’da tescilli Mehmet Kızıllık evinin üst katında yer alan yaşam odası/yatak odasında yer alan ahşap tandır. Mehmet Kızıllık ve eşinin anlattığına göre, tandır içerisinde toprak küp bulunmakta, ocakta yakılan ateş közlendikten sonra küpün içine doldurulmakta ve üzerinde iskembi kurularak etrafında sıcak alan oluşturulmaktadır. İncesu-Kayseri



▲ Resim 6. Kayseri evlerinde kullanılan tandır ve iskembi F.: Ayşe Önder, çekim tarihi: 2007



Geleneksel Kayseri evlerine bakıldığında, ekolojik mimarlığın tüm ilkelerini yerine getiren bir tasarım anlayışı görülmektedir. Kayseri evleri çevre üzerindeki etkilerini en aza indirgeyen ve tasarımcılarının ve yapım ustalarının çevresel kaynakları koruma sorumluluğunu taşıdığı mimarlık örnekleridir.

◀ Resim 7. Şehit Nazım bey Mahallesi, Bayram Sokak’ta yer alan Kuyumcuoğlu Evi’nin avlusundaki su kuyusu F.: Ayşe Önder, çekim tarihi: 2015

diye değerlendirir ve belki de Kayseri’nin -yaşamaya uygun temiz bir kent-olarak ün kazanmasında başlıca rolü oynamış olabileceğine işaret eder...” şeklindedir.

Geleneksel Kayseri evlerine bakıldığında, ekolojik mimarlığın tüm ilkelerini yerine getiren bir tasarım anlayışı görülmektedir. Kayseri evleri çevre üzerindeki etkilerini en aza indirgeyen ve tasarımcılarının ve yapım ustalarının çevresel kaynakları koruma sorumluluğunu taşıdığı mimarlık örnekleridir. Söz konusu yapılar, üstünde bulunduğu arazi, kullandığı su ve enerji gibi kaynaklarını korumayı hedeflemiş yapılar olarak dikkat çekmektedir.

Günümüzde yükselen bir değer olan ekolojik yaşam kültürünün insanın atalarının yaşamak zorunda olduğu zorlu yaşam mücadelesi içerisinde var olduğu anlaşılmıştır. Bina programlamada, geleneksel mimarideki tasarım kriterlerinin göz önüne alınması ile mimaride ekolojik yaklaşımı da kendiliğinden sağlayacaktır. İnsanın doğa ile ilişkilerini düzenlemesinde etkin bir role sahip olan mimarların sürdürülebilir geleceğe katkıları enerji bilinçli mimari tasarım ile sağlanacaktır.

“**Teknoloji ve Ekoloji**” birbirlerinin dengelerini bozan iki kavram değil birbirlerini bütünleyen kavramlardır. Günümüz mimarisinde çevresel duyarlılık önde gelmekte ve sürdürülebilir ekolojik tasarım ile 21. yüzyıl teknolojisini ilkel yapım sistemleri ile entegre edilerek başarılı örnekler verilmektedir. Asıl olan teknolojinin tüm canlı türlerinin ve çevre sağlığının korunmasına yönelik bütüncül düşünceler ışığında gelişmeleridir. Binaların çevre üzerindeki, etkilerini tanıyan ve bundan dolayı mimarların da çevresel kaynakları koruma sorumluluğunu taşıdığı ekolojik mimarlık her meslek alanının üzerine düşen sorumlulukları yerine getirmesinin ürünü olarak gelişmeye devam edecektir.

Ekolojik mimarlık günümüzde binaların performansını optimizme emekte ve doğal kaynakları bir dereceye kadar koruyan, yenilenebilir enerji sistemlerini binalara kısmen entegre eden sistemleri geliştirmektedir. Gelecekteki teknolojik gelişmeler, binaların “0” enerji tüketen % 90'lara varan koruma sağlayan binalarını da ortaya çıkaracaktır.◀

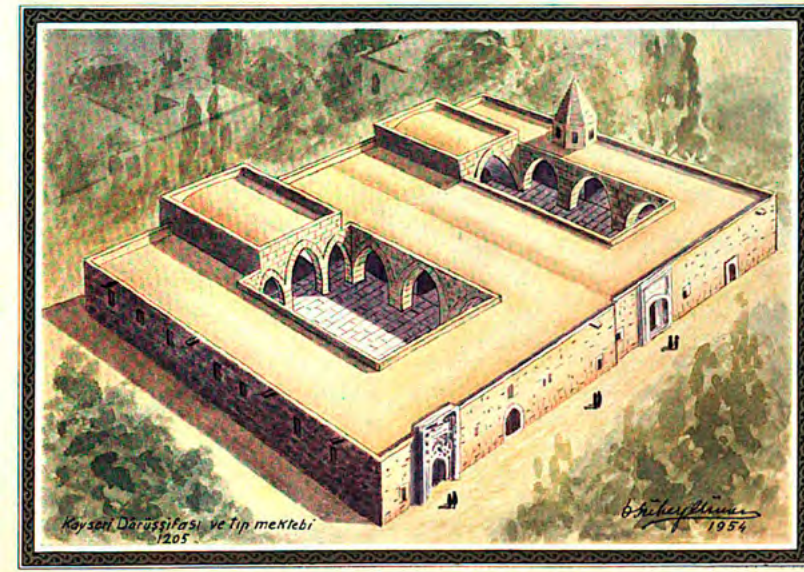


Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in Kayseri Ziyaretleri ve Kayseri Defterleri

AHMET ULU

DOKTOR, TIP TARİHÇİSİ, ARŞİVCİ, RESSAM VE MÜZEHHİP OLARAK 20. yüzyıl Türk kültürüne önemli katkılarda bulunan Ahmed Süheyl Ünver, 1898 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1920'de Mekteb-i Tıbbiye'den mezun olduktan sonra deri ve frengi hastalıkları üzerine ihtisas yapmış, 1927-29 yılları arasında Paris'te yüksek ihtisasını tamamlayarak Türkiye'ye dönmüştür. 1930'da İstanbul Üniversitesi Tedavi ve Farmakodinami doçenti olan Ünver, 1933 Üniversite Reformu ile Tıp Tarihi Kürsüsü'ne başkan seçilmiş; 1939'da profesörlüğe, 1954'te ise ordinaryüs profesörlüğe yükseltilmiştir. 1967'de Cerrahpaşa Tıp Fakültesi bünyesinde Tıp Tarihi ve Deontoloji kürsüsünü kurmuştur. Kendisi Türk kültürünün birçok yönüyle ilgilenmiş ve tıp tarihi, bilim tarihi ve kültür tarihine ilişkin 2000'den fazla kitap ve makale yayımlamıştır.

14 Şubat 1986'da İstanbul'da vefat etmiştir. Süheyl Ünver'in kültür tarihimize yaptığı en önemli katkılardan biri çeşitli konularda hazırlamış olduğu yüzlerce el yazması defteridir. Bu defterlerin bazılarında ziyaret ettiği yerlere ait hatıraları kimi zaman resimle kimi zaman fotoğrafla notlandırmıştır. Defterlerin büyük çoğunluğu halen İstanbul'da Süleymaniye Kütüphanesi Süheyl Ünver koleksiyonundadır.



SÜHEYL ÜNVER'İN KAYSERİ ZİYARETLERİ

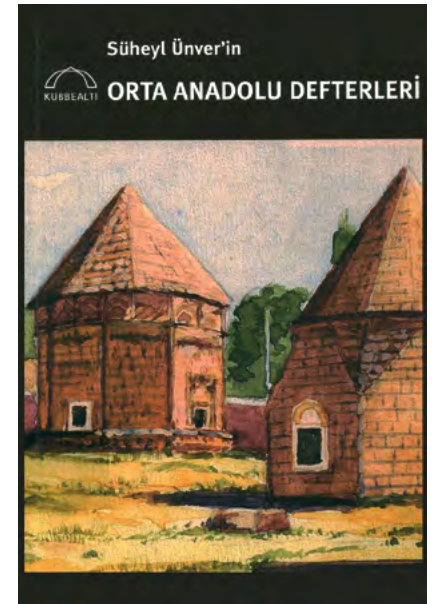
Süheyl Bey'in üzerinde ısrarla durduğu husus şifahlıktan kurtulup her şeyi kayda geçirmemiz gerektiğidir. Bu durum biraz da Hoca Ali Rıza'nın kendisine yaptığı şu nasihattan kaynaklanmaktadır. "En ufak bir kâğıdı bile atma. Hoşa giden her şeyi kaydet. Memleketimizin millî abide değerlerini tespit et. Dostlara ağırlık verme ve onları sık sık taciz etme. Fakirlere acı, bize

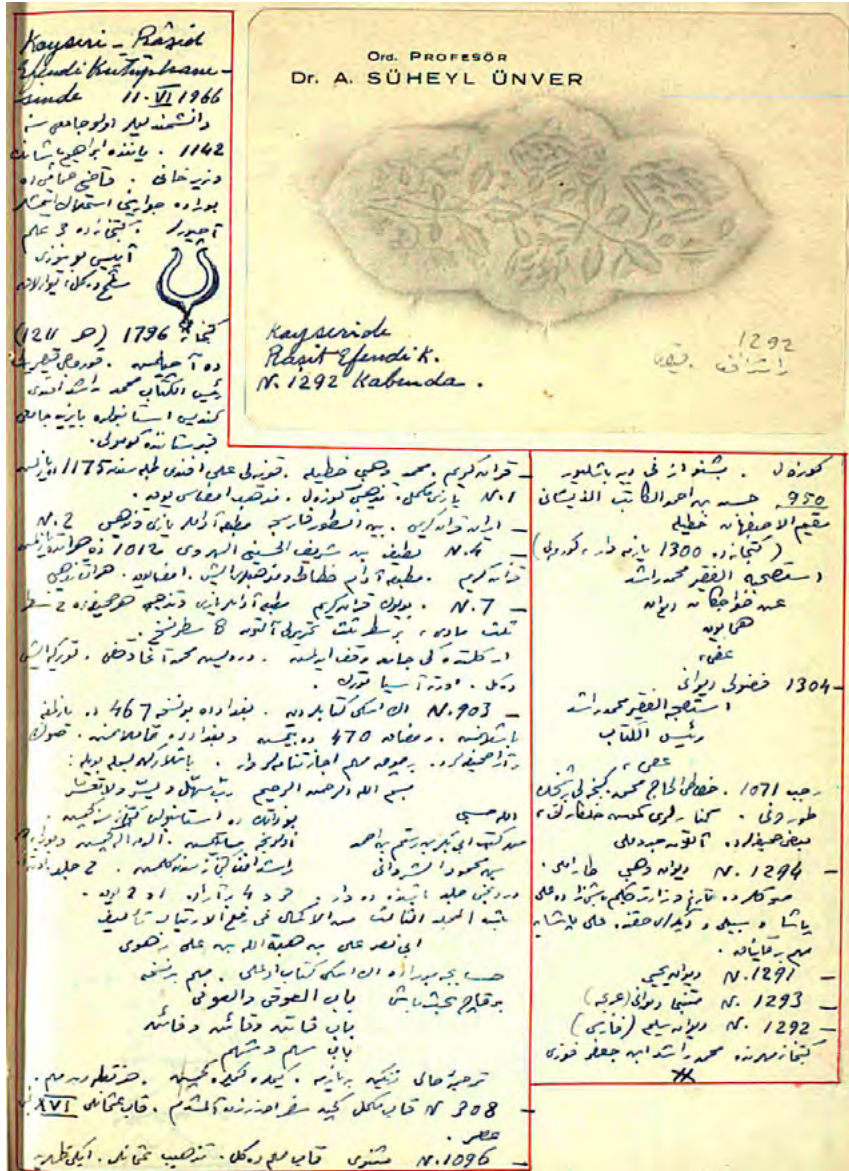
hürmet eden zavallıların gönüllerini şad et. Onların yardımına koş. Derviş olma, derviş meşrepli ol. Daima faydalı şeylerle meşgul olarak çalış. Güzel sözlerle ruhunu incelt. Güzel resimli defterler doldur. Küçükleri sevindir. Her türlü mahlûka acı. Örnek bir vatanperver ol."

Süheyl Bey'e ve aslında hepimize yapılan bu nasihat doğrultusunda biz de Süheyl hocanın Kayseri seyahat ve ziyaretlerini bu küçük makale kapsa-

mında bir araya getirmeye gayret ettik. Kaynaklardan tespit edebildiğimiz kadarıyla Süheyl Ünver tıp ve tarih konulu konferanslar vermek ve incelemelerde bulunmak amacıyla Kayseri'yi en az dört kez ziyaret etmiştir.

Ünver'in Kayseri'yi ilk ziyareti 1955 yılı Haziran ayında gerçekleşmiştir. Bu ziyarete ilişkin hatıralar Süleymaniye Kütüphanesi Süheyl Ünver Koleksiyonu'nda 71 numarada kayıtlıdır. Gevher Nesibe Darüşşifası'nın kuruluşunun 750.





yılı için 27 Haziran'da Kayseri'ye gelen Ünver burada üç gün kalmış, "Selçuklu Hastaneleri ve İdareleri" konulu bir konferans vermiştir.

Ünver Kayseri'ye ikinci ziyaretini 1962 yılında gerçekleştirmiştir. Bu ziyarete ilişkin hatıra ve notlar aynı koleksiyonda 774 numarada kayıtlıdır. Ayrıca bu geziye ilişkin intibalarını 18 Mayıs 1962 ve 23 Mayıs 1962 tarihli Hür Vatan gazetesinde de yazmıştır.

Süheyl Ünver, 10-12 Haziran 1966'da Türkiye Ulusal Verem Savaş Derneği'nin

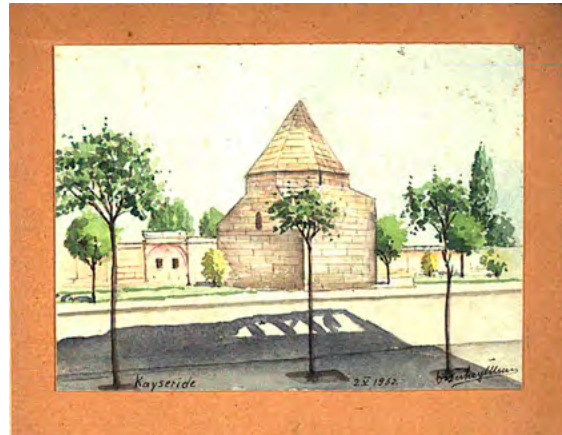
19. Genel Kurul Toplantısı'na katılmak ve burada bir konuşma yapmak üzere bir kez daha Kayseri'ye gelmiş ve bu ziyaretime ilişkin hatıralarını da bir defterde toplamıştır. Bu defter de halen aynı koleksiyonda 737 numara ile kayıtlı bulunmaktadır. Ünver bu kongreye ilişkin intibalarını ayrıca 18 Temmuz 1966 tarihli Sabah gazetesinde de yazmıştır.

Ünver, son olarak 20 Nisan 1969'da Kayseri'de yapılacak olan Tıp Fakültesi'nin temel atma törenine katılmak

üzere kalabalık bir davetli topluluğuyla birlikte Kayseri'ye gelmiştir. Bu ziyarete ilişkin hatıralar 182 numara ile kayıtlı defterdedir. Tüm bu defterlerden yapılan seçmeler 2014 yılında Süheyl Ünver'in Orta Anadolu Defterleri başlığıyla yayımlanmıştır.

KAYSERİ GEVHER NESİBE DARÜŞŞİFASI'YLA İLGİLİ ÇALIŞMALARI

Prof. Dr. Süheyl Ünver, Kayseri Gevher Nesibe Darüüşşifası'nın tıp tarihi açısından önemini vurgulayan yayın ve konferansları ile Darüüşşifa'nın ulusal ve uluslararası bilim çevrelerince tanınmasına önemli katkılarda bulunmuştur. Darüüşşifayı inceleyen ve tanıtan ilk yazısı 1932 yılında Tedavi Seririyatı ve Laboratuvarı Mecmuası'nın 5. sayısında yayımlanmıştır. Yazı "İlk



Tıp Mektebi ve Seririyatımız Sekiz Asır Evvel Kayseri'de Açılmıştır (H. 602-M. 1205)" başlığını taşımaktadır. Ünver, bu yazısında Anadolu Türk tıp tarihi incelemelerinin Selçuklu döneminden başlatılması gerektiği fikrini savunmuştur. Çünkü ona göre Osmanlı tababeti Selçuklu tababetinin devamıdır. Yazının devamında Anadolu'daki Selçuklu hastaneleri ve özellikle Kayseri'de bulunan hastane ve bu hastanenin dünya tıp tarihindeki önemi anlatılmaktadır. Bundan sonra

da Darüüşşifa ile ilgisini sürdüren Ünver 1940'ta yayımlanan Selçuk Tababeti isimli eserinde de Gevher Nesibe Darüüşşifası'na önemli bir bölüm ayırmıştır. Bu darüüşşifaya ilişkin incelemelerinden biri de Dirim dergisinin 1955 yılındaki 3. sayısında yayımlanmıştır. Ünver bu yazısında binanın yapısını Prof. Dr. Albert Gabriel'in Kayseri Türk Anıtları kitabındaki planına göre ele almış, bundan başka binanın işleyiş şeklini ve hakkındaki diğer araştırmaları

incelemiştir. Süheyl Ünver'in darüüşşifaya ilişkin en önemli ve ayrıntılı incelemesi 1956'da Floransa'daki bilim tarihi kongresinde sunduğu bildiridir. Bu bildirinin Türkçesi aynı yıl 750 Yıl Önce Kayseri Tıbbiyesi başlığıyla yayımlanmıştır. Kendisinin darüüşşifayı tanıtan önemli yazılarından biri de "Kayseri Tıp Sitemiz 760 Yaşında" başlığıyla broşür olarak yayımlanmıştır. Bu yazıda yapının mimari özellikleri de detaylı olarak incelenmiştir. 1967 yılında Image



dergisi için de darüüşşifayı tanıtan bir yazı kaleme alan Ünver, metin içinde açıklamalarıyla birlikte darüüşşifanın on bir resmini sunmuştur. Aynı yazı 1969'da Türkçe olarak yayımlanan Image dergisinde de yayımlanmıştır. Süheyl Ünver, Gevher Nesibe Darüüşşifası'na ilişkin yayınlarından başka yine Türk tıp tarihi açısından önemli bir belgeyi Başbakanlık Arşivi'nden bularak yayımlamıştır. Ünver "Cüzzam Hastalığına Dair Arşiv Kayıtları ve Kayseri Leprozerisi" başlığını taşıyan bu yazısı ile birlikte XIV. yüzyılda Kayseri'de kurulan cüzzamhaneyi tanıtmıştır. Süheyl Ünver bu cüzzamhaneden 1972 yılında yayımlanan Malazgirt Armağanı'ndaki makalesinde de bahsetmiştir.

Kayseri tarihi ve kültürüne ilişkin bu çok kıymetli defterleri hazırlayan Prof. Dr. Ahmed Süheyl Ünver'i vefatının 32. yılında rahmet ve minnetle anıyoruz. ◀

İslami Mekân

**OLIVIER LEAMAN
ÇEV.: NUH YILMAZ**

Bu metin Küre Yayınları'nın izni ile Oliver Leaman'ın İslam Estetiğine Giriş kitabının 181-200. sayfaları arasından özetlenerek alınmıştır.

Fotoğraflar:
Akif Emre - Dursun Çiçek

MİMARİ YAPIDA DIŞ CEPHEYİ ÖNCELEYEN BATILI TAVRIN aksine, geleneksel İslami mimaride kaygı mekânın içinde yaratılacak 'his'te yoğunlaşır. Bunun sonucu ise mekân-daki yapıdan ziyade bizatihi mekânın kendisiyle ilgilenen iç mimaridir... Bu yaklaşım ideal insanlık durumuna ayna tutar: Harici olana ait simgelere yöneltilmiş asgari ilgi, içsel ruhun nefes alabilmesi ve gelişmesi için yer... Bunun en uç örneğini dışarıyla arasına duvar örülmüşçesine sınırsız bir mahremiyet sağlayan peçenin ardındaki geleneksel Müslüman kadın teşkil eder.¹

John Brookes sıcak ülkelerdeki ara mekânların anlam ve önemi üzerine isabetli yorumlarda bulunur ve şöyle der: "Metafizik olarak sundurma (talar) bahçe ile ev arasında canın gezindiği alandır. Bu ilişkide bahçe ruh, ev ise bedendir. Bu yüzden sundurma, ruh dünyası ile maddi dünya arasındaki geçiş mekânıdır.² Peki, sundurma sadece İslam toplumlarında değil hemen hemen her coğrafyada karşımıza çıkan bildiğimiz sundurma değil midir? Mutasavvıflar sıklıkla Kur'anî bir kavram olan ve bu dünya ile öteki dünyayı birbirine bağlayan mekân anlamına gelen berzah

¹ Brookes, "Gardens of Paradise", s. 13
² Brookes, s. 23-24



âlemi üzerine yorumlar yaparlar. Bu kavram genellikle yukarıda sözü edilen türden bir tahayyüle denk düşer. Sundurma kadar yaygın bir mimari özelliği berzah gibi çok temel metafizik bir kavramla bağdaştırmak pek makul görünmemektedir. Ancak üzerinde yaşadığımız dünyayı bir âlem-i kübrâ (makrokozmos) içinde var olan bir âlem-i sugra (mikrokozmos) olarak gören bazı yaklaşımlar için bu böyledir. Bunlara göre bu dünyadaki her şey bir bütün olarak evrendeki daha önemli bir şeyin yansımasıdır.

İddia kısaca İslami mimari ve bahçe tasarımında evrensel bir yan olduğu yolundadır.

İslami düşüncenin metafiziği ve onun geleneksel mimari elemanlara uygulanması İsfahan, Gırnata ve Agra'yı birbirine bağlayan bağıdır... Bunların ortak paydası Müslümanların kullanımı için, Müslümanlar tarafından inşa edilmiş olmalarıdır... Bu etmen tek başına diğer bütün yapısal farklılıkların önüne geçerek tüm İslam coğrafyasını birleştirir.³

Mekân genellikle kuvvetin dışarı doğru yöneltildiği çehar bağ, yani dörde bölünmüş bahçe formunu alır. Bu türden bahçelerde merkezde dört yolun kesiştiği noktaya yerleştirilmiş bir köşk veya türbe bulunur. Bazı bahçeler ise mahremiyet ve inziva amaçlı olarak içeri dönüktür. Brookes bu iki farklı tasarımdan da haberdar olmasına rağmen yine de ikisinin de İslami olduğu konusunda ısrar eder! Her iki tasarım tarzı da, "kendi kendini evrenin bütünsel bir yansıması olarak kuşatan belli bir mekânı, yani cenneti tanımlarlar. Bu çerçevede bu kavram düzen ve ahengi güçlendirir."⁴ Elbette ki birçok bahçe düzen ve ahengin gelişmesine yardım eder, hatta 18. yüzyıl İngiltere'sinde revaçta olan ve Kant'ın hiçbir şekilde tasvip etmediği neredeyse yabanıl bahçeler bile, ne olduğu tam olarak belli olmayan düzen ve ahenk ilkeleri üzerine kurulmuşlardır. Brookes İslami bahçelerin ya dışarı ya da içeri bakımlı olduğunu iddia edip hem de aynı anda iki tarzın da tipik İslami tarzlar olduğunu iddia edemez, çünkü bu iki tarz birbirinin

³ Brookes, s. 24
⁴ Brookes, s. 23



karşıtıdır! Mekânı çevreleyen mimari yapıdan ziyade bizatihi mekân üzerinde yoğunlaşıldığını iddia etmek de pek çok örnekte dış cepheye gösterilen özen göz önüne alındığında çok da akla yatkın gözükmüyor. Camide elbette iç mekân görece olarak daha boş ve tertiplidir, fakat burada da yapı sadece mekânı doldurmaya yarayan bir kutu olmadığından kesinlikle mekânla alakasız değildir. Nihayetinde Müslümanların ibadet etmek için ille de camiye gitmeleri zorunlu olmadığından, evde, sokakta, uçakta kısaca her yerde ibadet edilebilir. İslam sanatı üzerine yazılmış birçok kitapta olduğu gibi Brookes'un da savunmaya çalıştığı ilkeleri var ama ne yazık ki iddialarını desteklemek için seçtiği örnekler kendi ilkelerini geçersiz kılmaktan başka bir işe yaramıyor. Kuram algılamayı yönlendirmez, onu takip eder.

Bu bağlamda söz konusu edilebilecek üç tür kitap vardır. İlk türde, yazar herhangi bir şeyin İslam sanatı diye adlandırabileceği evrensel bir bakış açısına öylesine inanmıştır ki, kendi çizdiği bu çerçeveye uymayan herhangi bir eseri İslam sanatının örneği olarak tanımayı reddeder. Şükürler olsun günümüzde bu türün örnekleri halen varsa da sayıca oldukça azalmıştır. Görece olarak daha yaygın bir yaklaşım olan ikinci türde ise kuram ile tasvir ciddi manada birbirinden kopmuştur. Yazar önce sanatı izah edeceği iddia edilen kuramını özetler, ama konusunda o kadar bilgilidir ki tartışmayı kuramın açıkladığı alanda kalacak biçimde

sınırlandıramaz. Arkasından öylesine büyüleyici bir tasvir zenginliği gelir ki, teorinin çizdiği çerçeveyi bütünüyle ihlal eder, ancak ne yazık ki yazar bütün bunları ne ayırt edebilecek ne de fark edecek durumdadır. Son olarak, kuram ve tasvirin verimli bir şekilde birlikte işlemesine izin veren yazarlar vardır. Buradaki zorluk bu yaklaşımın kuramın doğru ve münasip olması için farklı örneklerle açık olması, ancak farklı ve ilginç bir şey bulunca da bunun tüm örnekleri ihtiva ettiğini söylemesidir. Bu üçüncü tür, İslami sanat teriminin belli bir eser kategorisini tanımlamaya yarayacak kadar ciddi bir gerekçe bulunmadığını ileri sürme eğiliminde olduğu için sınırlı bir yaygınlığa sahiptir.

Bahçeler konusunda bu tür muğlak spekülasyonlara mimari yapılar söz konusu olduğunda daha sıkça rastlanır. Vurgunun binanın iç mekânına yapıldığı örneğe bakalım: “İslami ev (...) içe dönük biçimdir, içsel elemanların dekorasyonunu vurgulayan, içten dışa doğru tasarlanmış (...) buna karşın sokağa bakan dış cephesi oldukça sade bir duvardan oluşur.”⁵ Çünkü “duvarlar, kemerler ve tonozlarla tanımlanan kapalı mekân İslam mimarisinin en önemli unsurudur.”⁶ Batı mimarisi ile İslam mimarisi birbirlerinden tamamen farklıdır: “Modern Batı mimarisinde ev onu

5 Petherbridge, “The House and Society”, s. 197

6 Grube, “What is Islamic Architecture”, s. 13

sarmalayan maddi biçimlerin yalın hatlarıyla tanımlanan bir mekâna yerleştirilir. İslam mimari eserlerinin çoğunda ise mekân, çevresindeki maddi biçimlerden adeta “kesilip çıkarılır ve bu biçimlerin iç yüzeyleriyle tanımlanır.”⁷ Müslümanların evlerinin dış görünüşüyle ilgilenmemelerinin nedeni, yoksullukla zenginlik arasında ayırım yapmaktan utanç duyuyor olmalarıdır. M. S Amini'ye göre “İslam toplumu farklı sınıflara bölünmemiştir. Bu yüzden bütün evlerin dış görünüşü neredeyse aynıydı: Mütevazı, kapalı ve gösterişten uzak... Zengin mahallesi veya fakir mahallesi şeklinde bir ayırım yoktu.” Çünkü “İslami öğretisi her türlü kibri ve gösterişi şiddetli bir şekilde kınamıştır.”⁸ Bu tespitin kesinlikle doğru olduğunu teyit etmekle beraber İslam şehirlerinin sakinlerinin hayat tarzlarında bunun algılanabilir bir etkisini göremediğimizi de burada eklemiş olalım.

MİMARİ

Grabar, “Bu abidelerin biçiminde –kullanım biçimleri hariç- onları İslami kılan bir şey var mıdır?”⁹ diye sorar ve arkasından da şunu öne sürer:

Sembolik olarak adlandırmayı tercih ettiğim ilk yaklaşım, görsel olarak algılanabilen kökenleri ne olursa olsun kültürel olarak ortaklaştırılabilen bazı (İslami) nitelikler olduğunu varsayar... İkinci yaklaşım ise ikonografiktir ve İslam mimarisinde belli biçimlerin İslami bir düşünceyi ya da kavramı tasvir ettiğini ileri sürer.¹⁰

Bu yaklaşım bizi “İslam mimarisinin evrimi içindeki anlam düzeninin varlığının ne kullanılan biçimlerde, ne işlevlerde, ne de biçim ve işlevleri tarif için kullanılan lügatçede olduğunu, aksine bu üçü arasındaki ilişkinin doğasında var olduğunu kabule götürür.”¹¹ Grabar bu makalesinde İslam dünyasının mimarisiyle onun biçiminden kaynaklanan herhangi bir özel anlam arasında bariz bir bağlantı olduğu noktasında

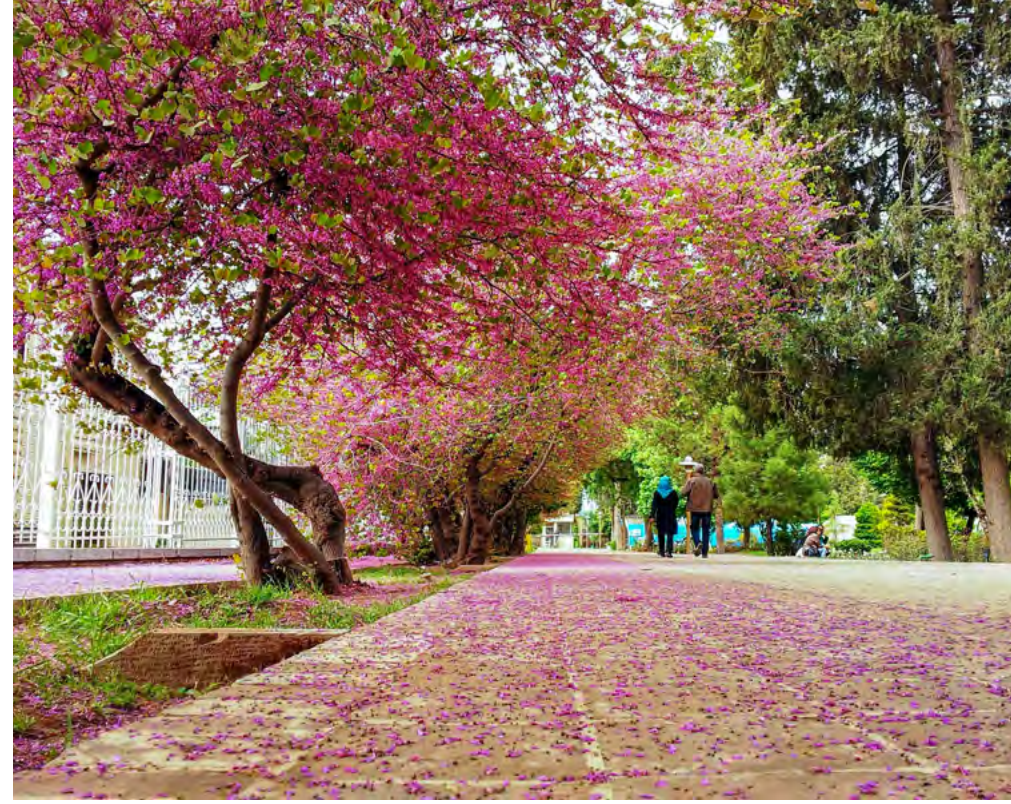
7 Nasr, “Forward”, The Sense of Unity, s. xiii

8 “Islamic and Japanese Traditional Houses and their social medium”, s. 273

9 Grabar, “The Iconography of Islamic Architecture”, s. 53

10 Grabar, s. 53

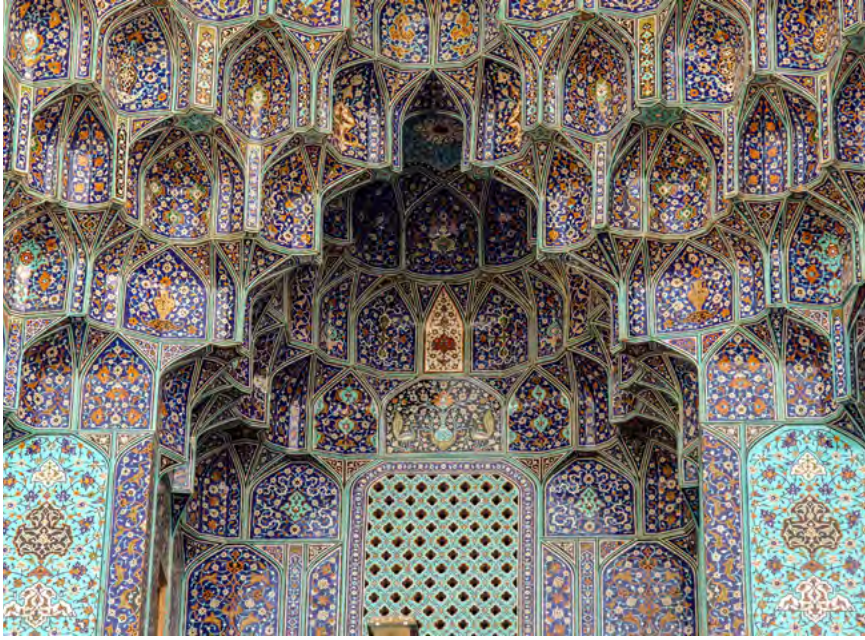
11 Grabar, s. 55



İslami düşüncenin metafiziği ve onun geleneksel mimari elemanlara uygulanması İsfahan, Gırnata ve Agra'yı birbirine bağlayan bağıdır... Bunların ortak paydası Müslümanların kullanımı için, Müslümanlar tarafından inşa edilmiş olmalarıdır... Bu etmen tek başına diğer bütün yapısal farklılıkların önüne geçerek tüm İslam coğrafyasını birleştirir.

şüphelidir. Mesela, daha önce de değindiğimiz üzere, cami mimarisinin temel bir parçası olan ve inananları namaza çağırmak için kullanılan minareler hoparlörlerin devreye girmesiyle birlikte “işlevlerini yitirmelerine” rağmen hala varlıklarını sürdürmektedir. Benzer şekilde mukarnasın bir Müslüman'ın gerçekliği görme biçimini yansıtan, insanın yarattıklarının maddi olmadığı, ancak ilahi eylemin asıl gerçek olduğunu ifade eden bir görsel metafor olduğu söylenir. Çünkü mukarnas genelde kendisinden daha büyük bir yapının mimari biçimi olduğunda, o parçanın genellikle gerçekte olduğundan daha hacimli görünmesine yol açan bir göz yanılsaması yaratır. Grabar bu türden genel geçer iddialarına karşı mesafeli durur; belki de gerçekten bu biçimlerin kullanılması böylesi niyetlerden kaynaklanmış olabilir. Fakat ne bu niyetlerin bu biçimlerin asli birer parçası olduğunu düşünmemizi gerektirecek bir sebep, ne de daha önemlisi bu tür biçimlerin takdir edilmek için böylesi bir dini açıdan görülmelerini gerektirecek bir neden var.

Grabır, mimarların ve tasarımcıların niyetleri konumuzla alakalı olmasa da, bu noktada doğru iz üzerindedir. Çok sayıda caminin dış cephesinin çıplak ve ayrıntıdan yoksun olmasına rağmen iç mekânın detaylandırılmış (hatta aşırı detaylandırılmış) olduğunu görmek oldukça ilginçtir doğrusu. İlginçtir, çünkü İslam sanatında seramikler, çömler ve halılar bir yana tüm iç duvar ve sütunlar gibi yüzeyler ciddi anlamda tezyin edilir. Ettinghausen bunun nedeninin “İslam’da ki kanaatkârlık düsturu” olabileceğini belirtir; ancak diğer bütün yüzeylerde bu kanaatkârlığın neden işlemediği sorusunu cevaplandıramadığı için bu izah doğru olamaz¹². Cenneti resmettiği söylenen ve ciddi biçimde tezyin edilmiş, zengin ve ağır kokularla bezenmiş bahçelere sıra gelince ya da bizzat Ettinghausen’in tarif ettiği “boşluk korkusu” söz konusu olunca nasılsa birdenbire bu kanaatkâr estetik düsturdan eser kalmıyor. Bu yaygın mimari özelliğin arkasında yatan fikri tespit edebilmek için meselenin bazı estetik



evler ve camiler mevcuttur. Ayrıca, Müslümanların azınlık olarak yaşadıkları yerlerdeki mimari yapılar gayrimüslim yapılardan pek de farklı değildir. Buralarda camiler genellikle ya yerel bir binanın içinde yer alır yahut da daha önce sinagog veya kilise olarak işlev gören bir binadan çevirir. Yeni

inşa edilen bazı camilerde cemaatin kendisini İslam dünyasının bir parçası olarak hissetmesini kolaylaştırmak için İslam'ın sembolleri sayılabilecek şehirlere ve bazı büyük ve ünlü camilere gönderme yapacak biçimde mimari ayrıntılara yer verilir. Mutasavvıflar dış ve iç arasındaki karşıtlığı ruhani bir bağlamda ele alırlar. Dış görünüm

önemli değildir, onunla oyalanmamak ve kafa yormamak gerekir. İç mekânsa bütün dikkatin odaklanması gereken yerdir. Peki, estetikte bu nasıl ifadesini bulur? Binalar uzayda yer kaplayan nesnelerdir ve böyle başarılı olurlar; aksi halde sadece mekânsal nesne olurlardı. Bu tür nesneler genellikle olduğundan daha önemsiz gösterilerek başarılı olurlar. Dış cephenin görelî yalınlığı iç mekânın önemine işaret eder. Böylece bütün ilgi ve merakın nesnesi iç mekâna kayar, beklentiler yükselir, iç mekân asıl konu haline getirilmiş olur. Dışarının yalınlığı, bakışı bir yandan içeri doğru çekip bir yandan da içeri girmekten alıkoymaya çalışarak mekânın bir tür yeniden kurulumuna doğru götürür.

İslam mimaride dış yapı, binanın ne türden bir işlev için mevcut olduğunu belirtme anlamında bir çerçeve olarak görülebilir. Bina bu çerçeve kabuk sayesinde var olur, ancak bu çerçeve binanın kendisi değildir. Dış cephe binayı sar-

malayan bir kutu ya da paket gibi bize içeriği taşımak için oradadır. Hediye nasıl paketlenmiş olduğunu bilmek önemlidir ve hatta bazen hediye bizzat kendisinden daha da pahalı olabilir. Nesneleri içindekilerin vereceği hazın keşfedilmesini ertelerek bu hazı artırmak için paketlenmez miyiz? Bu yolla paketin içindekini, kullanmayı canımızın istediği zamana veya izin verildiği zamana kadar korumuş oluruz. Mimari

İslam mimaride dış yapı, binanın ne türden bir işlev için mevcut olduğunu belirtme anlamında bir çerçeve olarak görülebilir. Bina bu çerçeve kabuk sayesinde var olur, ancak bu çerçeve binanın kendisi değildir. Dış cephe binayı sarmalayan bir kutu ya da paket gibi bize içeriği taşımak için oradadır.

eserlerin bir dış cepheye sahip olmak zorunda oldukları için “paketlenmiş” olmaları dışında durum tamamen aynıdır. Dış cephesi sade bir binaya içindeki ihtişamı görmek için girmek kendi başına duyumsal bir tecrübedir. Bu tecrübe içeriyle dışarı arasındaki keskin karşıtlığın fark edilmesiyle birlikte daha da derinleşir.

Bazen hediyenin paketi içeriye dair kışkırtıcı bir beklentiye yol açan ipuçları taşır. Bu, binaların dışı için de geçerlidir. İçeride saklı tutulananın ne olduğuna dair işaretler taşıyan fazla gösterişli olmayan frizler, şirin parmaklıklar ve çiniyle bezenmiş küçük duvar parçaları gibi unsurlar kullanılır örneğin. Ama öte yandan bu binaların devasa dış görünüşleri iç tasarım ve tezyinin boyutları hakkında hiçbir ipucu taşımaz. Daha önce de belirtildiği üzere, dış cephenin iç mekân açısından işlevi çerçevenin bir resim için gördüğü işleve daha yakındır. Çerçeveler genellikle resmi tamamlamak için tasalandığından izleyicinin dikkatini resim üzerinde yoğunlaştırmaya çalışır. Çerçeveadaki aşırı işçilik ve süsleme izleyicinin dikkatini dağıtabilir; ancak öte yandan iyi çalışılmış bir çerçeve resmin temel imgesinin iletmeye çalıştığı mesajı ulaştırmada kolaylık sağlayabilir. Bu yüzden İslam mimarisinde biçim ile tezyin arasındaki karşıtlığa fazlaca vurgu yapmamamız gerekir. Söz konusu mimari yapıların dış tasarımlarındaki temel eğilim sadelik olmasına rağmen, bazı örneklerde henüz içeri girmeden göze çarpan küçük çapta da olsa belli bir izlenim veren süslemeler de mevcuttur. Bu

durum resimlerin yazıyla çerçeveslendiği Farsî yazmalarına benzer. Bu yazmalarda bazen bir bakarsınız resimler sanki etraflarındaki yazılarla sınırlandırılmayacak kadar güçlü olduklarını ispatlamaya çalışmışçasına yazıyı işgal etmişler. Çinîlerde de durum aynıdır: Alışlagelen kurallara uygun olarak tabağın içiyle sınırlı kalması gereken desen, bezenmiş sınırlarından taşarak bu tür sanat eserlerinin kurallarını ihlal

der. Kenar süsleri eseri belli bir yerde
utmak için vardır. Kaale alınmadığı
akdirde kenar süsünün de bir anlamı
oktur. Ancak estetik bir araç olarak
kenar kuralını ihlal etmek, imgenin
ayatiyetinin artık tasarımın biçimsel-
ğine muhtaç olmadığını ima ediyor
ılması bakımından oldukça çarpıcıdır.



kaplı yapılar görürsünüz. Bir ya da birkaç bina kendilerini temsil etmekten ziyade, bütün bir şehrin neler barındırdığını anlatmak, şehrin geri kalan kısımlarıyla aralarındaki zıtlığı vurgulamak için oradadırlar.

Bu noktada yeri gelmişken renk kullanımı konusuna da değinmekte fayda var. Ortadoğu'daki İslami kültür renk

12 Ettinhausen, "The Man-Made Setting", *The World of Islam*, s. 70

açısından büyük ölçüde tekdüzelik arz eder, ancak bu durumu çölle açık-lamaya çalışmak isabetli bir yaklaşım olmayacaktır. Ortadoğu çölün yanı sıra dağlar ve nehirlerle de sahiptir, ancak ağaçtan yana pek de nasibini almamıştır. Bu yüzden binalar genellikle kerpiç, kumtaşı ya da tuğladan yapılır. Duvarlar genellikle kireçle boyanır ve böylece tekdüzelik baskın bir karakter kazanır. Artık biliyoruz ki bu tek tip görünümlü binaların pek çoğunun içi dış görünümüyle tezat oluş-turur: İçeride göz kamaştırıcı bir renk cümbüşü, dışarıda ise içerikle belli bir uyumun devam ettirilmesi kaygısıyla kullanılmış sınırlı renklilik... Kapılar ve duvarlardaki hüsnühat ise daha ziyade siyasi ve dini nitelikli ifadeler olup bir anlamda bina sahibinin iktidarının veya bizzatihi kendisinin de parçası olduğu dünya görüşünün ilanı işlevini görür. Binanın yapımı için ne kadar çok masraf yapılmışsa sahibinin servet ve iktidarının ifadesi de o denli bariz bir ağırlık teşkil edecektir. Bu arada tabii ki binaların estetik özellikleri ve şehrin geri kalan binalarıyla ve daha da önemlisi iç mekân tasarımıyla nasıl bir etkileşim içinde olduğuna da dikkat çekmek gerekir.

Bu etkileşimi düzenleyen estetik kurallar nelerdir? İslam dünyasındaki birçok mimari eser için bu kural denge ve ahenktir. Mesela, mimari yapının renklerin çok yoğun bir biçimde kul-lanıldığı kısımlarını daha az veya hiç renk kullanılmayan kısımlarla dengeleme çabası dikkat çekicidir. Bir bölümdaki süsleme başka bir bölümdeki sadelikle tezat halindedir; bir parçadaki sınırlama başka bir parçadaki cömertlikle bağlantılıdır. Bazı mimari özel-likler bu iki karşıtı buluşturmak suretiyle daha belirgin bir ahengin oluşmasını sağlarlar. İşte İslam mimarisini estetik olarak tatmin edici hale getiren şey bizzat farklı özellikle-rin karşılıklı etkileşimidir. Bu tasarım ilkesinin -dinin en geniş anlamıyla- din kaynaklı olup olmadığı tartışmalı bir konudur. Din kaynaklı olduğu yolundaki iddiayla karşıt yöndeki iddia eşit ölçüde meşru olmakla birlikte, asli bir unsur olmadığı görüldüğü halde buraya dini koymanın ne kadar anlamlı olduğu şüphelidir.



SABA MELİKESİ BELKIS İLE HZ. SÜLEYMAN

Kur'an'da binalara yapılan değinmelerden birisi de Neml Suresi'ndedir (27: 15-44). Burada Melike Belkis'in (Kur'an'da bu isim yer almaz) Hz. Süleyman'ı ziyareti tamamen sem-bolik bir dille anlatılır: Müşrik dünyanın, bir peygamberin ve son derece bilge bir liderin dünyasını ziyareti. Melike sarayın avlusuna girer girmez billur olduğu için su gibi görünen bir zeminle karşı karşıya kalır ve su olduğuna kanaat getirerek geleneklere aykırı bir şekilde kaftanının eteğini toplar. Bunu gören Süleyman Peygamber zeminin su değil billurdan yapılmış şeffaf bir döşeme olduğunu izah eder. Bunun üzerine Belkis hatasını anlar ve derhal Hz. Süleyman'ın dinini kabul eder. Bu olay etrafında

şekillenmiş birçok hikâye mevcuttur. (Lassner bu noktada mükemmel bir kaynaktır), hatta bazılarına göre billur zemi-nin döşenmesindeki maksat Melike'nin ayak bileklerinin kılılı olup olmadığından emin olmaktı, çünkü bu bilgiyi Melike'nin kendisine sormak uygunsuz bir davranış olurdu! Şu kadarından emin olabiliriz ki hikâyenin gerçek teması, tek Tanrı'ya imana çağırın İslam'ın iktidar ve faziletinin cahiliyeye galebe çalmasıdır.

Hikâyenin bizim açımızdan en çarpıcı noktası ise, Melike'nin mimari bir ayrıntıdan etkilenecek din değiştirme karar vermesidir. Tabii bu arada cinlere istediğini yaptırmakla meşhur Hz. Süleyman için sarayın zeminini anında billur hale getirmenin pek de zor olmayacağı da düşünülebilir. Ancak billur zemin Melike Belkis'i hayran bırakan çok sayıdaki unsurdan sadece birisi, hatta sonuncusuydu. Ayrıca, bir mimari teknik olarak billur zemin birçok kişi için o kadar da etkileyici olmayabilir. Buna rağmen bu zemin estetiği İslam dünyasında saraylarda yaygınlığını sürdürmüş ve hatta resim sanatının vazgeçilmez imgelerinden birini teşkil edegelmiştir. Bu mimari özelliği böylesine etkileyici kılan şey, söz konusu yapıya bakan kişiye taklit dünyanın nerede bitip gerçek dünya-nın nerede başladığına dair hiçbir şey söylemeyen bir biçimde inşa edilmiş olmasıdır. Önümüzde duran şeyin bir sanat eseri olduğunu anlamamızı sağla-yacak hiçbir "çerçeve" mevcut değildir.

İşte tam da bu noktada Belkis'in din değiştirmesi nosyonuna temas etmiş oluyoruz. Onun Tanrı ve Hz. Süleyman'a ilişkin tutumunu gözden geçirmesine neden olan tek şey billur zemin tecrübesi değildi. Başta Hz. Süleyman'ı görmek için çıktığı yolculuğun bizzat kendisinin ruhani bir keşif yolculuğu olmasının yanında, bir sürü farklı etmen de vardı. İslam düşüncesinde Saba genellikle yüce bir diyar olarak görülür.

Dini tutumun temsili noktasında mimarinin rolünü takdir etmeye doğru yol alıyoruz. Müslümanların tasarla-dığı türden bir mimari genellikle Belkis'in yaşadığı türden bir muhayyile sıçramasını mümkün kılmak niyetindedir. Billur zemin konusunda dikkat çekilmesi gereken husus,

yansımayı sağlayan malzemelerin bir araya getirilip sonuçta insan bir bakışta afallatacak güzellikte olduğunu farz etmek zorunda olduğumuz gerçeğidir. Zaten hikâyenin ana fikri de Belkis'in nasıl kandırıldığı değil, bu estetik çarpıcılıktır. Belkis doğal olarak, bu muhteşem eserin mimarının ilgi ve alakaya değer biri olduğunu düşünmüş olmalıdır. İslami mimari örneklerinin çoğu insanları hayran bırakmak, büyü-



lemek ve kendinden geçirmek amacıyla inşa edilmiş gibi gelir insana. Aslına bakılırsa bu bildiğimiz kutsal sanatların ortak özelliğidir. Etkilenmek için Bel- Ami örneğinde olduğu gibi ille de hayran kalmak veya kendinden geçmek şart değildir tabii ki. Hayranlık bir yana Bel- Ami bu görsel yanılsamanın



yol açtığı sersemlikten dolayı sinirlenmişti. Ama Belkıs'ın durumu farklıydı. O gerçekten büyülenmişti. Karşılaştırmamıza devam edecek olursak, Bel-Ami Belkıs'ınkinden tarz olarak tamamen farklı bir partiye katılmıştı. Belkıs ise, kendisine neler sunacağını merak ettiği hükümdarı görmeye gelmişti. Dahası, Bel-Ami gördüğü şeyi estetik olarak takdir etmesini sağlayacak tutuma sahip olmadığı gibi şahit olduğu şeyi ucuz bir görsel numara olarak ele alıp odada olup biten hiçbir şeyi gereğince anlamlandıramamıştır.

Birileri çıkıp Belkıs'ın bu estetik değerlendirmedeki tutumunun da yanlış olduğunu ileri sürebilir elbette. Çünkü daha Süleyman'ın sarayına varmadan büyülenmeye hazır bir haldedir; dahası giriştiği maceranın nasıl sonuçlandığını bilir gibidir. Bu gibi bir zihni durum, bir duruma verilecek sahici bir estetik karşılığın gerekli olduğu estetik kopuşun yolunu kapatır gibi durur.

İlginç ama pek de faydalı olmayan bir yorumdur bu. Bu çalışmada estetik bir bakış açısından bakıldığında görülmesi gerekenin ne olduğunu görmemizi mümkün kılacak sağlam bir zemin tespit edebilmek için bir mesafe nosyonunu muhafaza etmeye gayret ediyoruz. Ancak yine de bu nosyona verilen önem insanın kendi kişisel düşüncelerine ve duygularına hiçbir şekilde başvurmayacağı anlamına gelmemelidir. Dolayısıyla, Belkıs'ın billur zeminden böylesine derinden etkilenmesine aslında zihninin o anda en elverişli durumda bulunmasının yol açtığını söylemenin meşru bir zemini vardır. Saraya varana kadar yaptığı yolculuk boyunca birçok olağanüstü durumla karşılaşmıştı zaten. Peki, Bel-Ami gibi

o da etkiye direnseydi bu estetik açıdan uygun bir tutum olur muydu? Estetik değerlendirme için tek uygun tutum baştan beğenme veya beğenmeme yönünde hiçbir niyet taşımamaktır.

Şurasını kesin olarak biliyoruz ki, Belkıs, ortada olayı din değiştirmeye kadar ileri götürecek hiçbir mücbir unsur olmasa da, gördüğü şeyden derin bir şekilde etkilenmiş ve bu etkinin sonucunda da hayatı ve dini konusunda radikal bir karar almıştır. Aslında sanat ona birdenbire inkârı mümkün olmayacak bir şekilde gerçeğin kapılarını açmış falan değildir. Bu nesneye hayranlığından sonra bile hala Belkıs'ın seçeneklerinin olması hikâyenin en can alıcı boyutudur. Böyle olmasaydı zaten teslim olması çok daha az etkileyici olurdu. Seçimin bizatihi kendisi estetik olmamasına rağmen, estetiğe de yaslanabilirdi bu seçim. Belkıs din hakkındaki kararının

temelini estetik tecrübe olarak görmeyi tercih etmiştir.

Kur'an'da yer alan bu kıssa hakkındaki bu uzun tartışmayı yapmamızın amacı, Kur'an metninde sanatın ne denli önemli bir rol oynadığını göstermektir. İslam'ın sanat düşmanı bir din olduğuna dair ileri sürülen onca iddiaya rağmen, cinleri ve sair mahlûkatı muhteşem yapılar için inşa etmek için kullanan Hz. Süleyman gibi olağanüstü bilge bir adam duruyor karşımızda. Eğer sanat gayr-i İslami bir şeyse, Süleyman Peygamber neden bu güzellikleri yaratmakta bu kadar ısrarlıydı? Öte yandan hikâyedeki müşriğin İslam'ı seçmesi de mükemmel bir estetik nesne ile karşılaşmasından sonra gerçekleşmiştir. Daha da önemlisi, söz konusu metinde Hz. Süleyman'ın işçilerinin yaratıcılığı veya billur zemine dair olumsuzlayıcı hiçbir ibare olmadığı gibi tersine tamamen övgü dolu ifadeler mevcuttur. Zaten böyle olmasaydı Hz. Süleyman da bu türden işlerle iştigal ediyor olmazdı.

YENİDEN İSLAMİ MEKÂN

Saba Melikesi Belkıs'ın maruz bırakıldığı hileye eleştirel yaklaştırmayacak bir gerekçe de bütün mimari araçların hakikaten birer hile olduğunu düşünmektir. Dış faktörlerden korunmak için binalara ihtiyacımız olduğu tartışmasız bir gerçektir, ancak binaların özellikleri sadece ihtiyaçlarımızı karşılamaya yönelik olmaktan daha ziyade mimari malzeme-i istediğimiz gibi şekillendirme arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu tespit birçok İslami mimari ve tasarımda karşımıza çıkan geometrik örüntü ve bezemeler söz konusu

olduğunda daha bir açıklık kazanır. Daha önce de belirttiğimiz gibi birçok yazar bu durumun köklerini gezenlerin ilişkileri ve hareket ritimleri, rakamların sayısal oranlarının ahengi gibi temel metafizik ve matematiksel gerçekliklerde arar. Valerie Gonzalez Beauty and Islam adlı kitabında Elhamra Sarayı'nın Comares salonunda, biri, renklerle hüsnühat unsurlar ve nebati bezemeler arasındaki tezat, öteki ise şekillerin çekici bir bileşimi olmaktan daha öte anlamlar taşıyan yapının geometrisinden oluşan iki ana özelliğin hâkim olduğunu iddia eder.¹³ Gonzalez ve Grabar'a göre daha fazlası olmalıdır. İdealin, ahenk ve düzen aracılığıyla anlık temsili bitimli ve bitimsiz arasındaki bağlantıya atıfla temsili olmalıdır. Gonzalez şöyle demektedir:

Elhamra'daki bu eserde kavramsal geometrinin kesin bir felsefi işlevi vardır. Bu işlevi mümkün kılan şey, felsefi çağrışımlar ve tınların görsel sanat araçları vasıtasıyla zorunlu olarak harekete geçirilmesidir. Böylece matematiksel düşüncenin nesnelliği aracılığıyla, tanım itibarıyla zaman ve mekânı aşan dünyanın geometrik görünüşü ortaya çıkar. İşte Elhamra'ya evrensel önemini sağlayan şey geometrinin bu aşkın ontolojisidir.¹⁴

Mimariye ilişkin böylesi bir yaklaşım ne kadar makuldür? Gonzalez, Elhamra'nın iç tasarımını kısaca cennetin kemerleri, genel olarak mimariyi de İslami kozmogoninin bir metaforu olarak görmektedir. Bu anlayışa göre yapı, zaman ve mekânla kayıtlı insan zihnini bu üreme ve çürüme âleminde, düzen ve ahengin hüküm sürdüğü daha üst bir âleme yükseltmek üzere tasarlanmıştır. Elhamra'nın mimari ayrıntılarında mimarının ve sarayı inşa ettiren Nasiri emirlerinin amacının tam da bu olduğu yolunda birçok işaret mevcuttur. Peki, bu durum esere bu gözle bakmamızı zorunlu mu kılmaktadır? Münasip bir felsefi tutuma sahip şekiller görmekten, yapıyı görmeye geçmek için ne gerekir? Ayrıca, eserde tek bir felsefi yaklaşımın var olduğunu iddia



etmek de mümkün değildir. Gonzalez matematiğin zamanı ve mekânı aştığını iddia etse de bütün düşünürler bu konuda hemfikir değildir. Aksine, matematik ve özellikle de geometri mekânı kullanmamıza göre, aritmetikse zamanı tecrübe etmemize göre izafidir. Bunlar yaşadığımız tecrübelerle dayanarak inşa ettiğimiz kavramlar olup kuramsal olarak matematik ve geometrinin zaman ve mekândan daha soyut oldukları doğru olmasına rağmen bu, bunların zaman ve mekânı aştıkları anlamına gelmez. Kantçı anlamda ifade edersek, matematik ve geometrik ifadeler, sezgi biçimlerimizin

tanımladığı bir çevrede anlamlı olduklarından zaman ve mekânı aşmaları mümkün değildir.

Amacım matematik ve geometriye bu şekilde yaklaşılması gerektiğini iddia etmek veya matematik ve geometriye Gonzalez'inki gibi yaklaşımların yanlış olduğunu göstermek değil; önemli olanın aynı mimari üsluba bakan herkesin aynı şeyi görmek zorunda olduğunda ısrar etmenin doğru olmadığını vurgulamaktır. Günümüzde Elhamra'yı ziyaret eden ve yukarıda bahsi geçen kuramlar hakkında hiçbir fikri olmayan birçok kişinin bu kuramlardan haberdar olmaları

13 Gonzalez, Beauty and Islam, s. 28-33

14 Gonzalez, s. 91



durumunda eseri daha iyi takdir edeceklerini ileri sürmek oldukça zordur, sadece görmeye dayalı bir estetik muhameke oluşturmak imkânsız olmadıkça. Yalnız bu konunun tartışılma biçiminde, özellikle Gonzalez örneğinde, İhvan-ı Safa'dan tanışık olduğumuz başka bir argüman daha saklıdır: Evrende zaten bizzat içinde var olduğumuz için sezebildiğimiz temel bir matematiksel düzen vardır ve estetik yargıda bulunduğumuz zaman farkında olsak da olmasak da, kaçınılmaz olarak bilinçli olmasa da bu düzenin güzellik ölçütünü kullanırız. Ahenk, nesnellik ve düzen gibi güzellik ilkelerinin bizatihi kendilerini temsil ettiğinden gerçekten de ölçüt budur. Söz konusu kuramları anlamasak, hemfikir olmasak ve dahi varlıklarından haberdar olmasak da gene de mimari eserin kıymetini takdir ederken onları kullanırız, aksi takdirde belli bir estetik yargıda bulunmamız mümkün olmayacaktır.

Bu Pisagorcuyu yaklaşımı doğruluğuna dair mantıklı hiçbir gerekçe bulamadığımız için daha önce de eleştirmiştik. Bazı düşünürlerin, matematiksel ilkeleri evrenin yapısını teşkil eden ilkeler olarak gördüğü doğrudur. Fakat bu bilginin, bilgi demek doğru olursa eğer, estetik bir takım sonuçları olup olmadığı konusu tartışmalıdır. Bu durum bana İngiltere'de yaşadığım dönemdeki oda arkadaşımın büyükannesineyle yaşadığı sorunu hatırlatıyor. Büyükanne torununa kısa bir süreliğine göz kulak olmak için gelmiş ve kızcağızın pantolonundaki yırtıkları görünce oturup dikmişti. Ertesi sabah torun pantolonu gördüğünde çılgına dönmüş ve büyükannesine yırtık pantolonun moda olduğunu anlat-

maya çalışmıştı, ama zavallı kadının yırtığın nasıl olup da moda haline geldiğini kavraması mümkün görünmüyordu. Bu, insanların salamura inek, köpek balığı leşi, çöp yığını veya dağınık yatağın nasıl olup da sanat eseri sayıldığı konusunda sordukları sorularla aynı türden bir sorudur. Bütün bu sorular, sanat hakkında nesnel bir şey olması gerektiğini varsaydıklarından, bu nesnellığe aykırı olan yukarıdaki örnekler sadece sorunlu sanat örnekleri olarak görülür. Şimdi bu noktada bizim sorumuz neyin sanat olup olmadığı sorusu değil, herkesin sanat sanatın ilkelerinin neler olduğu konusunda uzmanlaşmasının zorunlu olup olmadığıdır. Herkes evrenin yapısının dayandığı nesnel ilkeler olduğunu, estetik yargının temelini de bu ilkelere dayandığını kabul etmeli midir? Böylesi bir yaklaşım estetik yargıyı doğru veya yanlış olmak gibi bir konuma indirgeyen bütünüyle uygunsuz bir yaklaşımdır.

Mimari söz konusu olduğunda birçok farklı tutum benimsenebilir. Bazıları İslami mimariden hiçbir şekilde hoşnut değildir. Mesela, seramiklerdeki minimalist desenleri oldukça beğenen birçok kişi mukarnaslardaki olağanüstü işlemleri ve tekrara dayalı kıvrımları itici bulabilmektedir. Bu insanların mukarnasların mimari ayrıntılarını farklı bir gözle görmelerini sağlamaya çalışabiliriz, fakat bunu yapmamızı gerektirecek geçerli bir nedenimiz yoktur. Ne mukarnasın geometrik temellerine işaret etmek ne de bunu evreni bir arada tutan ilkeyle bağlantılandırmak fayda etmeyebilir. İzleyicinin, mukarnasın mimari karmaşadan başka bir şey olmadığını, aşırı bir şekilde kullanıldığını,

dahası sade haliyle tek başına daha güzel olabilecek tavan-daki bir kemerin görünmesini engellediğini iddia ettiğini varsayalım. Ve farz edelim ki bu izleyici söz konusu mimari özelliğin felsefi temellerine dair anlattıklarımıza inanmamakta veya inanmakla birlikte ahenk ve düzenin onun için estetik ölçüt olmadığını, tersine nesnelerin gerçekte olduğu gibi temsil edildiğini düşündüğü kaotik ve rastgele düzenlenmiş sanat eserlerini daha çok beğendiğini ileri sürmektedir. Buna karşılık bizim de, yapıdaki geometrik biçimlerin yarattığı bitimli ile bitimsiz arasındaki karşılıklı etkileşimi ona izah etmeye çalıştığımızı farz edelim. Muhababımız bu sefer de mevcut olan her geometrik şeklin bu türden iki kavramı bağlantılandırma kapasitesi taşıdığını ya da böylesi bir bağlantının zaten mevcut olmadığını ileri sürebilir. Sonuçta herhangi bir insan resmindeki çizgiler de matematikteki kadar düzgün olmasalar da, en az başka herhangi bir çizgi kadar geometrik değil midir? Pekâlâ, bir insan resmi de bizi bitimlilik hakkında düşünmeye sevk edebilir (bir insan resminden daha iyi bir nesne olabilir mi?) ve elbette aksi de doğrudur. Yani belki de bu kişinin durduğu doğal çevrede şöyle ya da böyle sonsuza kadar, en azından gezegenin yok olmasına kadar devam etmez mi? Böylece zerrelere sonsuza kadar devam etmesi üzerine düşüncelere dalebiliriz. Farisi resim geleneğinde, zamanın temsili belli bir sahnenin birçok farklı yerde aynı anda tekrar tekrar gösterilmesi suretiyle sıkça rastlanılan bir özelliktir. Bir zaman ve mekân dilimi sanki alınmış gibidir, alakalı ya da alakasız fiiller bir tabloyu oluşturmaya doğru yol alır. Böylece tasvir hem durağan, hem de zamanın sadece küçük bir dilimini temsil ettiğini bildiğimiz için resimde gördüğümüz her şey her an kalkıp canlanacakmışçasına devingendir. Bu resimlerin en etkileyici özelliklerinden biri de sayfadaki ana temayla tamamen alakasız ve bütün ilgimizi belli olaylara odaklanıyor olmamız gerçeğine aykırı olarak normal hayatın nasıl da kendince akıp gitmekte olduğu izlenimi veren tali temalara yer vermeleridir.

Burada dikkatli olmamız gereken nokta, İslami mimarinin mahiyetine dair derli toplu bir kuram geliştirdikten sonra gördüğümüz her şeyi bu kuram uyarınca yorumlamaya çalışmaktan uzak durmaktır. Bu oldukça etkili bir yöntem olmakla birlikte, konunun mahiyetine vukufiyetimizi artırmakla çok az ilgilidir. İslami mimari diye adlandırdığımız bir konunun varlığı tek başına bu isimle adlandırdığımız tüm mimari eserlerin ortak özelliklerine sahip dini eserler olduklarını ileri sürmemizi meşrulaştırmaz. Tabii ki birçok binanın ikonografisinde dini temalar olması gerçeği bize buradan bu binaların anlamlarının zorunlu olarak dini olduğu sonucunu çıkarma yetkisi vermez. Bu, mimarla aynı inançları paylaşmayan ve dahası bu inançların neler olabileceğine dair hiçbir fikri olmayan birinin eserinin yukarıda



sözü edilen anlamda dini temsiller içerdiği yönünde bir estetik değerlendirme yapması durumu dışında böylece kabul edilmelidir. Bu ikinci nokta çok önemlidir. Yani ihtisamlı bir camiye veya başka herhangi bir İslami binaya bakan biri bizzat gördüğü şeyin kendisi sayesinde, hakkında hiçbir şey bilmediği bir kültüre ait olduğunu fark ederken, gördüğü şeyin güzelliği ve zarafeti sayesinde söz konusu binanın taşıdığı estetik kaliteyi anlar. İşte ikonografiyi kültür tarihçilerinin ve sanat tarihçilerinin yoğun ve haklı ilgisine rağmen estetik anlamda alakasız kılan şey budur. ◀

Elvis Yaşıyor mu? Amerikan Tüketimciliğinin İdeolojisi

PETER STROMBERG

The University of Tulsa'da Antropoloji profesörü, Henry Kendall College of Arts & Sciences'da Antropoloji Bölüm Başkanı

ÇEV. DOÇ. DR. RAMAZAN ADİBELİ

Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dinler Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.

E-mail: adibelli@erciyes.edu.tr

"Elvis Alive?: The Ideology of American Consumerism", *Journal of Popular Culture*, 24:3 (1990), s. 11-19.

ÖZET

1977 yılında ölen ünlü Amerikan sanatçı Elvis Presley'in hayranları tarafından Amerika, Kanada, İngiltere ve Avustralya başta olmak üzere dünyanın birçok yerinde yıllık festivaller düzenlenerek onun hatırası yaşatılmaktadır. Amerikalı antropolog Peter Stromberg bu yazısında Elvis Presley örneği üzerinden bu olguyu anlamlandırmaya çalışmaktadır. Tarihsel bir şahsiyetin halk muhayyilesinde mitik bir varlığa dönüştürülerek tıpkı dinlerde olduğu gibi soteriolojik bir sürecin parçası haline getirilmesi tüketimcilikle ilişkilendirilmektedir. Böylece yazar, bir kurtuluş vasıtası haline dönüştürülmeye çalışılan tüketimin Amerikan toplumu gibi modern toplumlarda en etkin ideolojilerden biri haline geldiğine dikkat çekmektedir. Tüketimcilik ideolojisinin vaat ettiği "dünya cennetinin" araçları şöhretlerdir. Bu ideolojinin telkin ettiği mesaja göre "öbür dünyaya" yani ebedi saadetin hâkim olduğu dünyaya ulaşabilmek için onların örnekliliği elzemdir. Bu dünyadan vaat edilen ideal dünyaya geçiş bir dönüşüm gerektirmektedir. Tıpkı Elvis Presley gibi birer idol haline dönüştürülen şöhretler tüketimcilik tarafından milyonlarca insan için birer ideali temsil eder hale getirilmiştir

Anahtar Kelimeler: Tüketimcilik, Amerikan Kültürü, Elvis Presley, Modern Mit, Reklam.

ELVIS ALIVE?: THE IDEOLOGY OF AMERICAN CONSUMERISM

Abstract

The famous American artist Elvis Presley, who died in 1977, by organizing annual festivals in many parts of the world, especially in America, Canada, England and Australia continues to be remembered by his fans. In this present essay the American anthropologist Peter Stromberg tries to make sense of this phenomenon through the Elvis Presley example. The transformation



of a historical personality into a mythical entity in public imagination and manufacturing of it as a part of soteriological process as it is in religions is related to consumerism. Thus, the writer draws attention to the fact that consumption, which is trying to be transformed into a means of salvation, has become one of the prevailing ideologies of modern societies like the American one. The mediators of the "worldly heaven" promised by the ideology of consumerism are celebrities. According to the message suggested by this ideology, their example is essential to reach "the other world", the world where eternal happiness is prevailing. The transition from this world to the promised ideal world requires a transformation. Just like Elvis Presley, celebrities transformed by consumerism into idols have become archetype, the symbols of an ideal life for millions of people.

Key Words: Consumerism, American Culture, Elvis Presley, Modern Myth, Advertisement.

1 988 YILININ BAHAR VE YAZ AYLARI, ELVIS PRESLEY'İN HAYATTA OLUŞuyla ilgili on yıllık bir halk hikâyesine rağbetin şaşırtıcı bir şekilde arttığına tanıklık etti. Büyük boy ve tabloit gazetelerdeki makalelerin, kitapların, radyo ve televizyon talk şovlarındaki programların sıklığının delalet ettiği gibi -söylentilere inansın ya da inanmasın- halkın önemli bir bölümü Elvis'in öldükten sonra yaşayıp yaşamadığı konusuna müthiş bir ilgi duymaktaydı.

Kuyruk basınının (check-out line press) sürekli gündeme getirdiği konularda -uzaylı işgalleri, garip doğumlar, prematüre definler, vb.- olduğu gibi Elvis Presley'in yaşadığı miti tesadüfi ya da tuhaf değildir. Bu hikâyenin halkın ilgisini çekmesinin nedenleri var.¹ Elvis'in yaşamasının sebebi, Elvis'in

¹ Whitehead (1974), bilim gibi sert ve prestijli "bilme tarzları"na sahip bizimkisi gibi bir toplumun, gerçekliğin doğasını rasyonel olanın ötesine taşıyabilecek önermelere inanma ihtiyacı meydana getirdiğini

temsil ettiği şeyle, yani sistematik açıklamadan büyük ölçüde kaçan Amerikan hayatının önemli bir parçası olan popüler ideoloji içerisinde ne tür bir sembol olduğuyla ilgilidir. Sonuç itibariyle, Elvis'in ölümünden sonra neden yaşadığını analiz etmenin günümüz Amerikan popüler kültürünün incelenmesinde oldukça açıklayıcı bir egzersiz olduğu ortaya çıkmaktadır.

Bunu yapmak için, en azından Elvis'in içerisinde bu kadar önemli bir yer tuttuğu popüler ideolojiyi ana hatlarıyla tanımlamak gerekecektir. Bu denemenin amaçları doğrultusunda, bu ideoloji, tüketimcilik diye ifade edilecektir. Tüketimciliğin temel inanç esası, müminin günlük yaşamını oluşturan dünyevi varoluşun nihai gerçeklik olmadığıdır. Bilakis, bu dünyanın ötesinde bir dünyada; yerine getirilmemiş arzu nedir bilinmeyen mükemmel bir dünya vardır. En nihayetinde mümin ikinci dünyaya yönelir zira ikinci dünyaya ilk dünyadan girmenin tamamen mümkün olduğuna inanılır. Her gün mümin, ikinci dünyanın deliliyle sayısız kez karşılaşır: Delil; reklamlarda, filmlerde, televizyon programlarında ve dergilerde bulunur. Bu ikinci dünyanın tam ve hassas betimlenmesi, bu yazının kapsamının çok ötesinde bir projedir, ancak bu dünyaya yakındır ama o daha mutlu, daha anlaşılır ve daha heyecanlı bir dünyadır.

İkinci dünyaya nasıl girilir? Ona her şeyden önce tüketim vasıtasıyla girilmeye çalışılır. Ne de olsa, duyarlı her Amerikalının bilincine bıkmadan usanmadan sokulan, X ürününü tüketerek reklamda tasvir edilen o mutlu ve

savunur. Onun deyimiyle toplumumuz üyeleri, gerçekten burada olan dünyanın şimdiye kadar inandırılagediğimiz kadar öngörülebilir olmadığına işaret edecek “makul bir şekilde fantastik” olanın unsurlarını aramaktadırlar. Ve elbette, Barthes (1977) gibi popüler kültür araştırmacıları, popüler inançların rastgele batıl inançlar olmaktan ziyade tutarlı işaretler sistemini teşkil ettiğini defalarca göstermiştir.



Tarihsel bir şahsiyetin halk muhayyilesinde mitik bir varlığa dönüştürülerek tıpkı dinlerde olduğu gibi soteriolojik bir sürecin parçası haline getirilmesi tüketimcilikle ilişkilendirilmektedir.

güzel insanlar gibi olunacağı yönündeki mesajı önlemek mümkün değildir (Berger, 1972). Reklamdaki kişi, *olabileceğiniz* şekliyle tasvir edilmiş sizsiniz.

Reklamlar, tabii ki asılsız olduğu için mesajı sonsuz defa tekrarlamalıdır. Ne satın alırsak alalım, hayatımız hemen hemen aynı kalıyor. Ancak kısmen tekrarlanan güvenceler, kısmen mesajın doğru olması yönündeki hararetili dilek yüzünden, kısmen de müminin inkâr edilemez ikinci dünyaya giren kişilerin fiili tanıklığıyla karşı karşıya gelmesinden ötürü vaade iman eksilmeden devam etmektedir. Aşağıda tartışılacak olan bu imrenilecek ve muazzam derecede önemli insanlar, Elvis Presley gibi şöhetlerdir.

Tüm bunlar tüketimciliğin aslında popüler bir ideolojiden daha fazla bir şey olduğunu açıkça ortaya koymalıdır. Bazı tanımlamalara göre tüketimcilik tam olarak bir din diye ifade edilebilir. Emile Durkheim'dan (1915) hareketle işe başlayan birçok sosyolog, dini doğaüstü varlıklarla ilgili bir dizi inanç olarak

tanımlamaktan çekindiler. Her ne olursa olsun şüphesiz olarak din olan pek çok gelenek, doğaüstü varlıklar hakkındaki inançlardan ibaret değildir; bu konuda Theravada Budizmi, sıkça zikredilen bir örnektir.² Alternatif bir din tanımı, onun, kişinin tecrübesini daha geniş bir çerçeveye, bir çeşit anlam kazandıran bir çerçeveye yerleştirme süreci olduğudur.³ Bu bakış açısından tüm insanlar dindardır, çünkü tüm insanlar, doğaları gereği, deneyim akışını bu akışı aşan ve dolayısıyla ona anlam kazandıran bir şeye dönüştürmek için bazı sistemler geliştirmelidirler.

Bu bakış açısına göre, bir kişinin dini, onun günlük varoluşuna anlam katan şeydir. Bay Green, düzenli olarak kilise cemaatine katılabilir ve kendini bir Metodist olarak düşünebilir; ancak gündelik deneyimi ihtirash iş adamının hedefleri, kategorileri ve endişeleri tarafından düzenleniyorsa, onun gerçek dini, iş kapitalizminin ideolojisidir.

Bay Green gibi, Amerikalılar pazar sabahları kiliseye gider ve bunu Batı dünyasının diğer bölgelerinde benzeri görülmemiş sayılarda yaparlar. Fakat

² Luckmann (1967), dini, “doğaüstü varlıklara inanç” gibi belirli deneysel bir niteliğe bağlayan tüm “substantif” tanımlamalara karşı savundu.

³ Burada önerdiğim din tanımı Berger (1967) tarafından geliştirilene çok benzerdir.

sosyal açıdan en belirgin Amerikan dininin bu pazar sabahı Hristiyanlığı olmadığı öne sürülebilir. Gerçek imanın mesajı, daha ziyade tüketiminkidir, tüketim yoluyla ikinci dünyaya yani reklamda tasvir edilen dünyaya girebileceği mesajıdır.

Tüketimciliğin temel inanç esasının, Hristiyanlıktaki kurtuluş imajına bu derece bağlı oluşu şaşırtıcı olmamalıdır. Yeni dinlerin eskilerin yıkık temelleri üzerinde gelişmesi beklenebilir. Ancak en azından başlangıçta şaşırtıcı olan, toplumumuzun bunca takvayla icra ettiği bu dinin temel ilkelerinin, gözlemciler ya da taraftarlar tarafından büyük ölçüde ifade edilmemiş şekilde kalmasıdır.

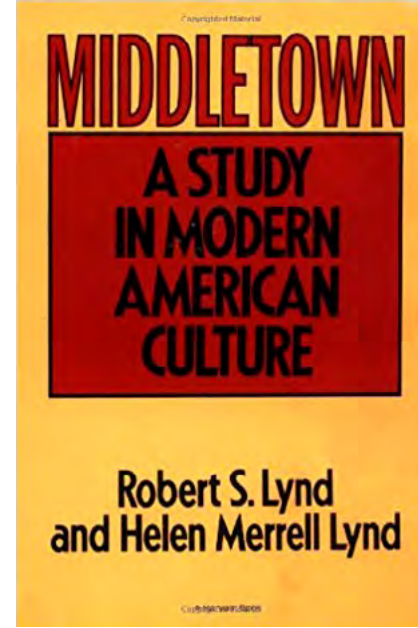
Bunun sebebi, hepimizin müminler oluşumuzdur. Tüketimcilik, öyle inandırıcı ki, bir ideoloji değil basit bir olgu gibi görünüyor. Servetin rahatlık/konfor satın alabileceği doğru değil mi? O halde tüketim yoluyla bir insanın daha rahat/konforlu bir dünyaya, göreceli bir ütopyaya girebileceğine inanmak

Elvis'in yaşamasının sebebi, Elvis'in temsil ettiği şeyle, yani sistematik açıklamadan büyük ölçüde kaçan Amerikan hayatının önemli bir parçası olan popüler ideoloji içerisinde ne tür bir sembol olduğuyla ilgilidir. Sonuç itibariyle, Elvis'in ölümünden sonra neden yaşadığını analiz etmenin günümüz Amerikan popüler kültürünün incelenmesinde oldukça açıklayıcı bir egzersiz olduğu ortaya çıkmaktadır.

makul değil mi? Kendimiz görmedik mi, bir dereceye kadar belki de kendi servetlerimiz arttıkça böyle bir dönüşümü bizzat tecrübe etmedik mi?

Ancak konfor, mükemmellikten ayırt edilmelidir. Reklam dünyası herhangi bir rahatsızlık duymayacak kadar rahat değildir. Dolayısıyla tüketimcilik ideolojisi gerçek tecrübe karşısında mantıklı görünürken -aslında her dinin bunu yapması gerekir- geleceğin, ekonomik gerçekçilikten ziyade fantezi alanına ait mükemmel bir tasvirini sunar.

Şimdiye kadar bu fantezi gerçekliğimizle o kadar iç içe geçmiş ki, ger-



çeklikten ayırt edilemez olmuştu. Bu nedenle, ekonomik faaliyetimizin ritüel yapısı çoğunlukla fark edilmez haldedir. Tüketimciliğin merkezî ayini, alışveriş; günlük ritüeli, eğlence ve kutsal

kitabı da reklamdır. Reklamcılık yoluyla, müntesiplerin ürünler hakkında öğrendikleri kendileri hakkında öğrendiklerinden daha az değildir. Onlar, ürünü tükettiklerinde ne olabileceklerini öğrenirler. John Berger (1972) ve Stewart Ewen (1976) gibi yorumcular, modern reklamcılığın potansiyel tüketiciyi ürüne ihtiyacı olduğuna ikna etmesinin etkili yolunun tüketiciye o ürüne sahip olursa farklı bir kişi olacağını gösterme ilkesi üzerine temellendiğini gözlemlemişlerdir. Ewen, bu ilkenin kökenini 1920'ler civarına konumlandırır. O zamanlar ürünü, niteliklerini

temel olarak değil, onun tüketiciyi nasıl değiştireceği temelinde satmaya çalışan yeni bir yazılı reklam türü ortaya çıktı. Ewen, sosyolog Robert Lynd'in klasik *Middletown* adlı eserinden şu sözlerini alıntılar:

“[Modern reklamcılık], git gide okuyucuyu duygusal açıdan gafil hale getirmeyi, düzgün insanların onun yaşadığı şekilde yaşamadığı olgusuyla dize getirmeyi amaçlayan bir tür yazılı reklama yoğunlaşmaktadır.

Bu yazılı reklam, motion picture magazine'ini [resim dergi] okurken stenografa suçlayıcı bir parmakla işaret eder ve onu cilasız parmak tırnaklarının sert bir şekilde farkına vardırıır” (Lynd, 1929, 82, Ewen, 1976, 37-38'de alıntı).

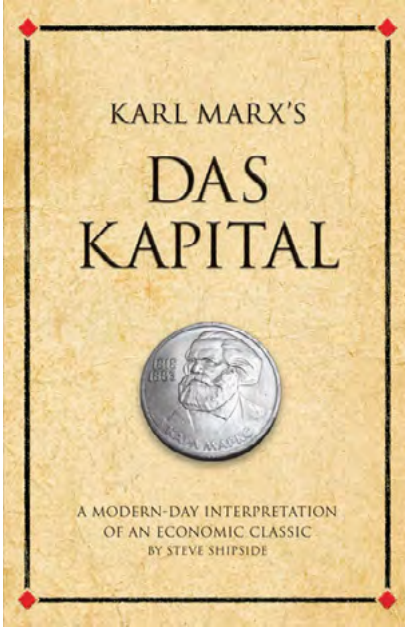
Yeni reklamcılık, potansiyel tüketiciyi, dönüştürülmüş bir benliğin imkânı veya gerekliliği ile tanıştırdı. Yukarıda benimsenen din perspektifinden, bu yeni stratejinin olağanüstü etkinliği, ekonomik bir faaliyeti dinî bir faaliyet haline dönüştürmesi gerçeğine dayandırılabilir. Alıcı, tüketime yeniden yöneltilir; tüketim, acil fiziki ihtiyaçların tatmininden ziyade kendisi aracılığıyla deneyime aşkın bir anlamın ilave edilebileceği bir ritüel haline gelir. Reklam, dönüştürülmüş benlik imajını, tüketim ise bu dönüşümü gerçekleştirme imkânlarını sunar. Bu sürecin ne şekilde işlediğini gözlemlemek için televizyondaki bir alkolsüz içecek reklamına bakmak yeterlidir. Alkolsüz içeceğin genç, göz kamaştırıcı ve çoğu zaman parıldayan tüketicileri, otuz saniyelik coşkun bir patlamayla ekranda yalpalayan orjiastik bir çılgınlık içinde sunulur. Potansiyel tüketici bunun eğlence olduğunu düşünür: Benim yaşamım da böyle olmalı. Bir sonraki plaj partisine kesinlikle Pepsi götüreceğim.

Karl Marx (1978), *Das Kapital*'inde meta fetişizmini yazarken, ölümünden sonraki yıllarda bu fenomenin ne derece gelişeceğini öngörmüş olamazdı. Marx, kapitalist toplumda metalara atfedilen mistik özellikleri gözlemledi ve bu

karışıklığı, Tanrılar fikrine götürenle benzer bir sürece dayandırdı. Din, yabancılaşmış durumdaki insanların kendi güçlerinden feragat ederek bu güçleri evrene yansıtmaları ve ardından onlara Tanrılar olarak ibadet etmesi üzerine doğmuştur. Aynı şekilde, emtialar, kapitalist üretim sistemi içerisinde mistik nesneler haline gelir. Zira insanlar, emtiaları meydana getiren emekte gerçekte var olan gücü emtiaların kendisine atfeder. Bugün, metanın mistik gücüne olan temel inanç o derece arttı ki başka bir dünya biçimlendi. Asla erişilemez olan o dünyada dönüştürülen benlik emtia sayesinde sakın olabilir.

Yeniden dirilen ünlüler gibi vakalar için nihayetinde önemli olan bu öteki dünyadır. Ancak bu tartışma biraz daha ertelenmelidir. Bu noktada, tüketimcilik reklamcılığın bir işlevi olarak tasvir edilmiştir; ancak bu, durumun kapsamını ve önemini büyük ölçüde hafife almaktır. Basılı ve görsel medyanın büyük kısmı, tüketimciliğin temel ilkelerinin yaygınlaştırılmasına yoğun şekilde dâhil olmuştur. Burada çaba genellikle belirli bir ürünün teşvik edilmesinden ziyade öteki dünyanın var olduğu ve erişilebilir olduğu inancının devamını sağlama yönündeki çok daha önemli vazifeye alakalıdır. Kültürümüz ve ekonomimiz için bu derece merkezî olan tüketimciliği ancak bu önermeye olan inanç ayakta tutabilir.

Burada birçok örnek zikredilebilir. Bu argümanın amaçları için ilginç bir yaklaşım, kadınlar tarafından okunması düşünülen dergi türlerini incelemektir.⁴ Örneğin, öncelikle kariyer heveslisi genç kadınlara yönelik *Glamour* dergisini ele alalım. 1985 yılında abonelik talebinde bulunduğu bir mektubunda editör



Elvis Presley, ellili yılların başlarındaki “ırk müziğini” yorumlama yeteneğine ve beyaz ten karakteristiğine sahipti. Albay Tom Parker’in zeki tanıtımı ile birlikte bu kombinasyon, Elvis’i paradigmatik rock ‘n’ roll şöhretine dönüştürdü.

şöyle yazmakta: “Bana zamanınızdan sadece birkaç dakikanızı şimdi vererseniz, sizinle ilgili istediğiniz hemen her şeyi -ömür boyu- değiştirmenize yardımcı olabileceğime samimiyetimle inanıyorum... Büyük ve devamlı görünüm değişiminizi [makeover] başlatın ve 8.431 \$ tasarrufedin.” Dergi sayfalarına geçince, derginin okuyucularının dönüşüm hedefini gerçekleştirme yönündeki tek bir gayesi olan adanmışlığı karşısında insan etkilenmektedir. Makaleler birbiri ardına, fiziksel, zihinsel ve duygusal olarak benliği değiştirme amacına adanmıştır. Birkaç makale başlığı şöyledir:

“Kısa Boyluların Görünüm Değişimi: Her Beden için Daha İyi Ayaklar”

“Kesin ve Taşının: *Glamour*’un Organize Olma Temel Kılavuzu”

“Romantik Özgeçmişinizi Yeniden Yazma”

“18 Gerçek-Yaşam Saç Kalıbı: Ne Gider ve Neden”

Yıllar boyunca düzenli olarak öne çıkan olgu, “makyaj” olmuştur. Bir kadın yani sıradan bir okuyucu, dönüştürülecek birçok başvuru sahibi arasından seçilir. Saç stilistleri, makyaj ve giyim uzmanları çalışmaya başlarlar ve kadın, mucizeyi belgeleyen “öncesi” ve “sonrası” fotoğraflarıyla dolu dergi sayfalarında arzı endam eder. *Glamour*’un daha iddialı “makyaj” projelerinde kadının görünümü, dönüştürücü çabanın tek hedefi değildir. Kariyer danışmanlığı ve yardımı yapılabilir. Örneğin, magazin bağlantıları büyük bir sinema filminde aktris heveslisine küçük bir rol vermek için harekete geçirilebilir.

Görsel dönüşüme uğrayan kadın öteki dünyanın gerçekliğinin canlı tanığıdır. O, bu dünyada hepimizin yaşadığı sıradan gerçeklik içerisinde başlar ve öbür dünyaya yelken açar. Evet, olabilir! Ortalama bir kadın, *Glamour*’un her sayısında yer alan yüzlerce reklamda görünen mankenlerden ayırt edilemez hale getirilebilir.

Bir bakıma, *Glamour* gibi bir magazin, bir meta-reklam, yani reklamcılığın reklamıdır. Dönüşüm için bu yüzlerce fırsat, çeşitli dönüşüm teknikleri sunan makalelerle daha inandırıcı, daha arzu edilir ve daha gerekli hale getirilir. Ancak derginin ekonomik yönlerine odaklanmak, çok daha önemli olan dinî işlevini görmezden gelmektir. Derginin her sayfası, reklam ya da makale olsun, okuyucuya kurtuluş imkânı ve ona ulaşma araçları sunar: Ben de kusursuz güzellik, hiçbir tecrübe olmaksızın lüks, aşk ve kışkırtıcı cinsellik dünyasına girebilirim.

Her çeşit dönüştürücü tekniğin şablonu yettir. Diyet makalesi, *Glamour*’un makyaj stratejisi ile bezeyerek bir sanat formuna dönüştürdüğü bir türdür. Aşırı kilolu bir kadın seçilir ve *Glamour*’un uzmanlarının vesayeti altına yerleştirilir.

Amacı 50 pound [22, 68 kg] vermektir. Her ay onun ilerleyişi hakkında bilgilen-dirileceğiz, fotoğraflar da dönüşümünü kaydedecektir. İlk aylarda, siyah-beyaz fotoğraflarda, sarkmış giysiler içinde resmedilir. Poundlar döktürüldükçe fotoğraflar renklenir ve nihayetinde -hac yolculuğunun sonlarına doğru- onu, flu mercek modunda, çekici ve hayran erkeklerle çevrili, elinde bir şarap bardağı tutar vaziyette görürüz. Bu dünyanın gözle görülür şekilde eksik bir yurttaş olarak başladıktan sonra, bu kadın öbür tarafa geçti ve bunun nasıl gerçekleştiğini adım adım izlemiş olduk. Bu adımlardan herhangi biri bizim kendi yapabileceklerimizin ötesinde mi? Değil! Dolayısıyla öbür dünyanın gerçekliğini inkâr etmek mümkün değildir.

İster reklamlarda ister *Glamour* gibi dergilerde olsun, tüketimciliğin öbür dünyası mümine her zaman onun erişemeyeceği kadar yakın tasvir edilir. Dünyevi gerçekliğe çok yakın bir cennet imgesine sahip olmanın dezavantajı, bu dünyayla öteki arasında çok az gerilimin var olmasıdır. Tüketimciliğin ahlaki vizyonunu daha derin bir dünya imajı bildirmez. Diğer taraftan, öbür dünyanın yakın olması, müminin o dünyaya inancının neredeyse sarsılmaz olduğu anlamına gelir. *Glamour* gibi bir dergide mükemmellik dünyası o kadar yakın, ona ulaşma teknikleri o kadar çok ve ayrıntılı ki öbür dünya da tamamen bu dünya kadar gerçek görünür. Mutluluğun sağlanması, yeni bir diyet, vaktin programlanması ya da aşka yeni bir yaklaşım kadar basittir.

Öbür dünya her şeyden önce eğlence içerisinde tasvir edilerek bu dünyayla yana getirilir ve bu da beni nihayetinde Elvis’e geri götürür. Elvis, tüketimcilikteki genel aracı sınıfının en gelişmiş örneklerinden, “ünlüler” diye adlandırıldığımız mitik yaratıklardan biridir. Ortalama vatandaşlarımızın TV ya da film izlemek ve *National Enquirer* veya *People* gibi yayınlarda ünlüler hakkında



okumak ya da resimlerini aramak için harcadıkları zamanı düşündüğümüzde ünlülere karşı tam anlamıyla doyumsuz bir hayranlığın var olduğunu kabul etmek zorunda kalırız. Ünlüler neden bu kadar çekicidir? Şüphesiz sizden veya benden farklı insanlar olmasalar da efsanevi öbür dünyada gün be gün var olmaya devam ettikleri için onlar çekicidirler. Her ünlüye ilahî arabulucunun vasıfları dokunmuş ve Elvis Presley vakası bu durumu özellikle aşikâr hale getirecek şekilde gelişmiştir.

Elvis Presley, ellili yılların başlarındaki “ırk müziğini” yorumlama yeteneğine ve beyaz ten karakteristiğine sahipti. Albay Tom Parker’in zeki tanıtımı ile birlikte bu kombinasyon, Elvis’i paradigmatik rock ‘n’ roll şöhretine dönüştürdü. Sonrasında Elvis nispeten erken bir yaşta öldü. Bu, hayatındaki olayları, onun tanrısallaştırılmasını kaçınılmaz hale getirecek kadar mitolojik kalıplarla yakın birleşmeye sevk etti. Öldüğünde saygı gösterisinde bulunmak üzere Memphis’teki evine 80.000 kişi geldi. İlk yıl halka açılan ev milyonlarca ziyaretçiyi kabul etti. (Cocks, 1977)

Elvis’in her zaman erkek ve (özellikle de) dediğimiz gibi kendisine “tapan” kadınlardan oluşan sadık hayranları oldu. Geçen her yıl, Elvis ölmüş olsa da onun yaşadığı yönündeki miti büyütüyor gibi görünmektedir. Ölümünden sonraki ilk yıllarda arabaların tamponlarına yapıştırılan yazılar ve tişörtler “Elvis kalbimde yaşıyor” ya da sadece “Elvis yaşıyor” şeklinde ilanda bunuyorlardı. Yıllar geçtikçe, Elvis’in dirilişine dair kanıtlar birikti: ölümünün çevreleyen gizemli usulsüzlükler, ölümünden sonra kayda geçirilmiş telefon konuşmaları, görgü tanıkları ve vizyonlar.

Elvis, tabii ki kendi ölümünden hayatta kalabilme kabiliyeti, resmin sadece küçük bir parçasıdır. Ölümünden bu yana sayısız hayranları Elvis’in devam eden mirasıyla ilgili gazete ve dergi makaleleri üzerinde çalıştılar. Sadık fan ile yapılan röportajın bir özelliği, Elvis’in mükemmel veya başka bir şekilde bir mesih gibi olduğu iddiasıdır; Muhtemelen Elvis için kullanılan en yaygın metaforik terim “kral”dır. Elbette Elvis’ten geriye kalan eşyalar büyük değere sahiptir. Elvis’in kalan eşyalarının sergileri ülkeyi dolaşıyor

⁴ Burada “kadın dergileri” ile bağlantılı olarak “erkek dergileri”ni düşünmüyorum çünkü böyle bir yan yana koyma bu makale bağlamında düşünülmemesi gereken konuları gündeme getirir. Erkek dergileriyle kadın dergileri arasındaki bariz farklılıkları daha sonraki bir makalede ele almayı umuyorum.



ve tahmin edilebileceği üzere bunlar alışveriş merkezleri gibi yerlerde sergileniyor. Oralarda hayranlar, “özellikle Elvis A. Presley için hazırlanmış” yazılı tabelalı RCA TV gibi objeleri görebilirler. Kalıntıyı özellikle cazip hale getiren şey, Elvis’in müdahalesinin izini taşımasıdır: [Bu televizyonun] ekranı yoktur, çünkü Elvis, bir programı izlerken Robert Goulet şarkı söylemeye başlayınca onu 44’lük Magnum tabancasıyla vurdu.⁵

Mesele şu ki, birçoğunun fark ettiği gibi, ölümünden bu yana Elvis Presley, İsa Mesih’in birçok özelliğini üstlenmiş durumdadır. Bu olguyu, büyük ölçüde Elvis’in kariyerinin, yaşamının ve kişiliğinin kendine özgü özelliklerine dayanarak açıklama yönünde inandırıcı olmayan girişimler yapılmıştır. Ancak gerçek şu ki, Elvis’in tanrısallaştırılması,

herhangi bir şöhretin en azından bir dereceye kadar gerçek durumunun yalnızca belirgin bir örneğidir: Ünlüler birer ilahtır çünkü onlar Amerikan tüketimciliğindeki en önemli araçlardır. Hristiyan tanrısı İsa Mesih gibi onlar da aynı anda hem insan hem Tanrı’dır. Onlar iki dünyaya, yani hepimizin içerisinde yaşadığı dünyaya ve hepimizin arzuladığı dünyaya katılanlardır. Her ne kadar sizin ve benim gibi birer ölümlü olarak hayata başlasalar da, onlar mevcut yaşamlarını bizim cennet tasavvurumuz içinde, yani reklamlarda tasvir edilen, insanların mutlu, güzel, neşeli, mutmain, maceraperest, güler yüzlü ve benzeri oldukları bir dünyada yaşıyorlar. Muhteşem güzellik, servet ve şöhret dünyasında yaşayan ünlülerin varlığı sayesinde cennetin gerçek olduğuna ve bunun gerçekleşebileceğine hepimiz daha fazla ikna oluyoruz. Ünlülerin

kişisel ayrıntıları bu yüzden bizi bu kadar çok ilgilendiriyor -bu ayrıntılar şöhretlerin hem bizim gibi hem de bizden farklı olduklarını, gerçekten de iki dünya arasında arabuluculuk yaptıklarını ispatlıyor. Cennette meydana gelen küçük aksilikler -boşanma, bağımlılık, hatta bazen intihar bile- bu göksel yaratıkların tam da bizim gibi olduklarını ortaya koyduğu için büyüleyicidir.

Arabuluculara halkın doymak bilmeyen ilgisi, Paleolitik çağdaki Şamanlardan beri bu tür figürlerin uyandırdığı hayranlıktan çok farklı değildir. Bu figürler öbür dünyanın gerçekliğini tasdik eder ve eğer uygun şekilde talep edilmişse, o dünyanın nimetlerini bu dünyaya getirir. Tüketimcilik ideolojisinde, böyle nimetleri elde etmenin tercih edilen yöntemi -bir şöhretin kendisi olmaktan başka-

arabulucuyla evlenmek ya da sadece onunla cinsel ilişkide bulunmak, yani Amerikan hayalciliği repertuarında bir stok parçası olan bir fantezidir.

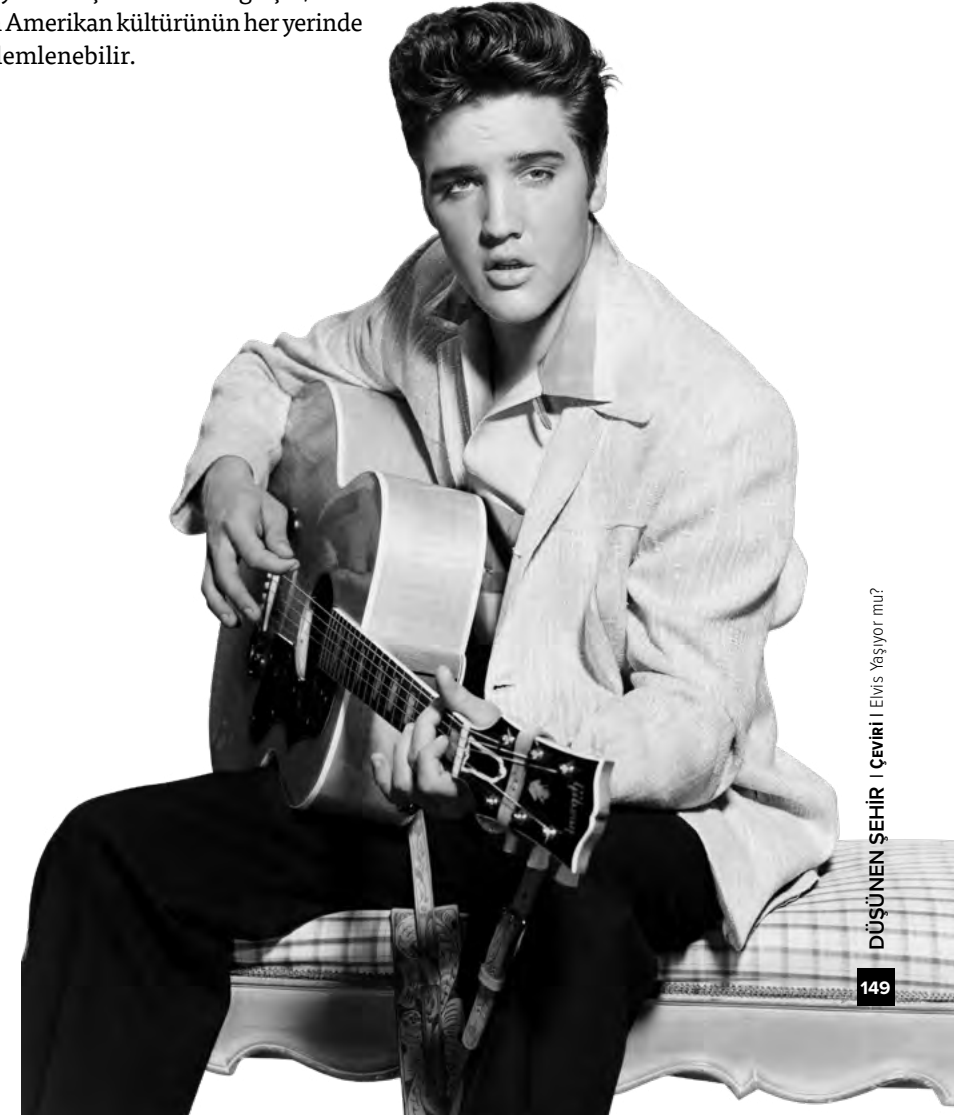
Elvis Presley, yüz milyonlarca plak sattı ve servetinin bir bölümünü, onu bizlerin içerisinde hareket ettiği sıradan dünyadan izole eden yakınlar ve eski dostlar kortejini bir araya getirmek için kullandı. Ancak beyaz tenli, çalışan ve alt orta sınıfa sürekli seslenişinin, sadakat konusuna dayanması az değildi: Taraftarlarla yapılan röportajlar, onun işçi sınıfına dayanan köklerini asla unutmadığının önemini vurgular. Elvis, geliri arttıkça, üst sınıfın statü simgeleri tarafından asla ayartılmadı. Her ne kadar bu değerler genellikle Elvis’in yaşlılığında kendine özgü bir karikatür haline getiren bir dereceye kadar abartılmışsa da onun Tanrı ve ülkenin üstünlüğü konusundaki sürekli vurgusu açısından eski arkadaşlarına ve

akrabalarına sadakati önemi açısından otomobil ve kıyafet gibi tüketim mallarındaki beğeni açısından değerleri işçi sınıfında kök salmaya devam etmiştir. Şu bir gerçek ki bütün zamanların en büyük rock and roll şöhreti olarak zirveye yükselirken Elvis’in kökeninin dünyasına bu derece bağlı kalması, onu etkili bir arabulucu haline getirdi. Elvis destanının çeşitli yönlerinin olağanüstü popülaritesi, Amerika’daki ekonomik ve sosyal koşulların şekillenmesindeki önemine rağmen neredeyse hiç dikkati çekmeyen güçlü bir dinî ideolojiye atfedilebilir. Bu ideolojinin etkisi; geleneksel dinler, sanat, edebiyat ve popüler müzikler tüketimcilik tarafından üretilen beklentilere ve inançlara daha iyi uyum sağlamak için yeniden şekillendirildiği için; artık tüm Amerikan kültürünün her yerinde gözlemlenebilir.

Amerikalıların bazıları kabaca bazıları tutkulu bir biçimde, yaşadıkları hayatın günden güne dönüştürülebileceğine -dönüştürülmesi gerektiğine- inanmaya başladılar. Benlik, tüketim yoluyla ve tekniğin doğru uygulanması yoluyla değiştirilebilir. Dönüşümü gerçekleştiren kişiler, iman edenlerin hepsine teselli ve umut verdiler ve Elvis Presley’inkinde olduğu gibi uç durumda, dönüştürülen kişi, Amerikan kültürünün tüm arabulucuları için mükemmel bir paradigma ile birleşmeye başlar.◀

KAYNAKÇA

- Barthes, Roland, Image, Music, Text. New York, Hill and Wang, 1977.
- Berger, John, (and others), Ways of Seeing. Harmondsworth, Penguin, 1972.
- Berger, Peter L., The Sacred Canopy. Garden City, Doubleday, 1967.
- Cocks, Jay, “Last Stop on The Mystery Train.” Time, (August 29, 1977: 56-59).
- Durkheim, Emile, The Elementary Forms of the Religious Life. New York, Macmillan, 1915.
- Ewen, Stuart, Captains of Consciousness. New York, McGraw Hill, 1976.
- Luckmann, Thomas, The Invisible Religion. New York, Macmillan, 1967.
- Lynd, Robert S. and Helen Merrill Lynd, Middletown: A Study in Contemporary American Culture. New York, Harcourt, Brace and Company, 1929.
- Marx, Karl, “Capital, Volume one” The Marx-Engels Reader (second edition). Edited by Robert C. Tucker. New York, Norton, 1978. pp. 294-442.
- Whitehead, Harriet, “Reasonably Fantastic: Some Perspectives on Scientology, Science Fiction, and Occultism.” Religious Movements in Contemporary America. Edited by Irving I. Zaretsky and Mark P. Leone. Princeton, Princeton University Press, 1974. pp. 547-587.



5 San Francisco Examiner & Chronicle, 22 Haziran 1980, s. 7.

Bütün'ün En Küçük Parçası Harf

“Sen ol zihnimde yüzen dağınık şarkıları
bir harfin başlattığı yangın ile söndür”
İ. Özel

Eşik

Bir Anahtar

İki Taraf/Yan

Üç Yöntem/Tarz

Dört Kenar/Uç/Sınır

Beş Keskin ağız/Kesici

Altı Kekre/Bedel/Sakınma

Yedi Bütün'ün İçindeki Eksen

Sekiz Hurûf-u Mukattaa: Şifre-Harf

Dokuz Yedi Harf: İnsanla Birebirlik Armoni

On Tahrif: Harfleştirme/İnhiraf: Harfleşme

*Bir Bütün'e, Kitab'a yöneldik. Biz gibi inişli çıkışlı, bizim için var olan bir Bütün.
İkizimiz: Karşılığımızı onda bulduğumuz, karşılığı bizde olan. Başlangıcımız harf.
Eşikteyiz. Başlıyoruz...*

İLYAS ASLAN

BİR

H. R. F. Bütün'ün en küçük birimi. Bir yandan Bütün'ü oluştururken öte yandan kendini inşa eder harf. Yani aynı anda hem parça hem bütün. Bu sebeptir ki parça, bütün'dür. Ve yine bu sebeptir ki harf, parça-bütün'dür. Bütün olan bir parça. Bütün'ün karakteristik yapı-taşı. Ona bakın, Bütün'ü görürsünüz. Bütün'de de onu -ya da onları- görmüyor muyuz? Bütün de parçadır. Öyleyse Kitab, harftir. Çift-etkili bir ilişki.

Harf bir tarafta kendini feda ederek kelimeyi var kılar, diğer tarafta ise bu dizi içinde erimemeye çabalar. Bir savaştır bu, harf ile kelime arasında süregelen. Kelimeyi harflerle kurarsınız, cümleleri kelimelerle. Kelimeleri harfler bütünleştirir. Harfi çekin, kelime çöker; kelime göçerse cümle nâkıs kalır. Nâkıs cümlede mana berhava olur.

Her ifadenin kökenindeki anlam anlık hâdiselerde zuhur eder, harflerde yani. Harf, an-lık'tır. Zamanın kuşatılması an'ın saihleştirmesiyle mümkündür. Harfinizi sahibi kılarsanız sözünüzü dinlenir hâle getirirsiniz.

Harf, yok-olurken var-eden, var-ederken yok-olan bir Ankâ'dır. Kendi külünden kaleler bina eder. Sarp ve muhkem. Yıkıldığında bile her bir taşı sapasağlam ayakta kalan. Kaleyi yıkabilirsiniz; ancak kalenin her bir taşı kendi başına bir bütündür; dolayısıyla bir kale. Bir başka kale inşa ederseniz onunla. Bakınız, H. R. F. kelime-kökünü yıkıp yeniden kuralım. Karşımıza F. R. H ya da H. F. R çıkar. Sevince gark olmaktır biri; diğeri eşelemek, kazımak. Yok olmaz H. R. F. kalesi. Bir zincirdir bu. Bir hareket, deverân. Bir eylemden başka bir eylemin doğuşu. Dilin canlılık ve dinamiklik göstergesidir bunlar.

Dile gelmişken: Kelime üç sınıftan oluşur: fiil, isim, harf. Fiil, akan zamanın kisvesine bürünmüş eylemi ifade eder; isim zamandan kayıtsız durağanlığı. Bir yanda hareket, öte yanda sükûnet. İşte harf tam burada; hareket ile sükûnet arasında bulunur. Bir yüzüyle harekete, diğer yüzüyle sükûnete bakar. Bu özelliği itibariyledir ki hareket ile sükûnet arasında bir köprü, bir rabıta vazifesi görür. Hareketin sükûnetle irtibatını sağlayan harf, kendi içindeki durağanlığa rağmen bir devinimin vücuda gelmesinin sebebi olur. Yani çift özellikli bir yapıya sahiptir, harf.

Bir başka çifte özelliğe daha rastlarız harfte: Kendi başına hiç bir anlam ifade etmez harf. Bu bütün dillerde böyledir. İsimler ve fiiller kendi başlarına bir şeylere işaret ederler; ama harfler asla. Yukarıda da değinildiği üzere fiil bir eylemin zamanın akışı içerisindeki durumunu gösterir; isim de bu fiilin eyleyicisini ya da fiile konu olan şeyi. Yani fiil de isim de dış dünyada karşılığı olan kelimelerdir. Ancak harfin böyle bir imkânı yoktur. Harf varsayımsaldır. Haricî dün-

yanın kendi içindeki ilişki biçimlerini ifade edebilmek için insanın, fiiller ve isimler arasında bir bağ olarak kullandığı kelimelerdir. Harfin müstakil bir manası yoktur. İşte harfin bu itibarı varlığını hakikî alana taşıyabilmek için onu bir kelama, bir söze dâhil etmek gerekir. Bir kelamın unsuru olmak, kendi başına anlamdan yoksun olan harfe hüviyet kazandırır ve onu etkin hâle getirir.

İKİ

Hikmet evine harf kapısından girilir. Giriyoruz. Yedeğimizde, Bütün'e ulaşma çabası ve umudu; giriyoruz.

H. R. F. Sözlük bize oldukça mühim bir noktada, kavşakta olduğumuzu söylüyor. Arap dilinin yapısı gereği bütün kelimelerde olduğu gibi harf kelimesinde de manalar saklı.

Bir taraftan, **taraf**tır harf. **Yan**. Harf'te olmak bir yanda olmaktır. Harfiniz varsa tarafısınız; dolayısıyla taraftarsınız demektir. Harfsiz olmak bî-taraf olmaktır; dolayısıyla ber-

Harf varsayımsaldır. Haricî dünyanın kendi içindeki ilişki biçimlerini ifade edebilmek için insanın, fiiller ve isimler arasında bir bağ olarak kullandığı kelimelerdir. Harfin müstakil bir manası yoktur. İşte harfin bu itibarı varlığını hakikî alana taşıyabilmek için onu bir kelama, bir söze dâhil etmek gerekir. Bir kelamın unsuru olmak, kendi başına anlamdan yoksun olan harfe hüviyet kazandırır ve onu etkin hâle getirir.

taraf olmaktır. Harf, dediğimiz gibi bir başlangıç noktasıdır. Başlangıç noktası, taraf olup Yol'a koyulma iştiağını içinde barındıranlar içindir. Böyle bir niyetiniz yoksa başlangıç noktanız da yoktur, yani harfsizsiniz. Benim bir harf'im var, ben bir taraf'ım. Varoluşum bunu gerektiriyor. Varoluşa da bir tarafından girilir zaten. Herkesin farklı giriş noktaları vardır varoluşa...

ÜÇ

Yöntem'dir, harf. **Tarz**. Sözlüğün bize verdiği ikinci manadır bu. **‘De ki: Her şey karakteristik yapısına göre davranır.’** (17/İsrâ, 84) der Kitab bizlere, dememizi isteyerek. Öyleyse her şeyin kendine özgü bir harf'i vardır, diyebiliriz. Bu şu demek: Hareketinde ve sükûnetinde her şeyin, kendisini yönlendiren bir harf'i bulunmaktadır. Bu harf vesilesiyle

hareket ederiz. Susarız. Ağlarız. Coşarız. Konuşuruz. Tapınırız. Söz bu noktada da Kitab'ın: **'Her birinin bir yöneti vardır; o ona yönelir.'** (2/Bakara, 148)

Mesele, kendimize özgü bu harf'i aşır harfler bütününi oluşturmaktır. Bir kelimeyi, bir ifadeyi teşkil etmektir. Bizler kendilik'imizi aşmak ve bizlik'e ulaşmak azmindeyse harf'e takılmamalıyız. Harfimizi başkalarının harfleriyle harmanlamalıyız. İfade olup anlamı oluşturmalıyız. Harfi de, ismi de, sözü de bizlere bahşedenin isteği bu. Bakın, Kitab ne diyor: **'Haydın, iyiliklere koşun. Nerede olursanız olun Allah sizi bütün olarak getirir.'** (2/Bakara, 148) Yeter ki kendi harfimizin tek gerçeklik olduğu iddiasında directmeyelim. Harfimizin götürdüğü hedefin sadece bizim tekelimizde ve tek hakikat olduğunda ısrarlı bir tavır sergilemeyelim. Yoksa büzülürüz, daralırız ve akıbetimiz hüsrarla neticelenir.

Harf bireydir; kelime ise bir cemaat, harf-bireylerin tesanüdünden doğan bir cemiyet. Telmih sanatını kullanırsak, güzel ve muhkem bir kelime, erdemli-harfler-kentidir. Hikmet, bu kentin diğer bütün kentlerle birlik olup Aydınlanmış Şehir (*Medine-i münevvere*) ile uyumlu olmasıdır. Aydınlanmış Şehir'i mesken edinip Kentler-Anası'nı (ümmü'l-kurâ / Mekke-i mükerreme) kible edinelim. Medine'de oturalım, Mekke'ye dönelim. Harfini harfime bitişir, şehrini şehrimize raptet. Bir ifadeler şehri kurarak Kentler-Anası'na yüzümüzü çevirelim. Kentler-Anası, yani var-olanların ve var-olacak-olanların ihtiva edildiği Korunmuş Levha'nın yeryüzündeki ma'kesi. Yaşanmış olan'ı Yazılmış olan'la çakıştırmaktır, hikmet. Ve hikmete harf kapısından girilir.

Hikmet'e belli bir harfle, bir yöntemle girilir. **'Evlere kapılarından girin.'** (2/Bakara, 189) buyurur Kitab. Eskiler de *usûlsüz vusûl* olmaz derler. Kapımızı tespit edelim, öncelikle. İlk adım bu. Ancak bu tek başına yeterli değildir. Kapının kendisi bir yöntem olduğu gibi bu kapıdan girmenin de bir yöntemi vardır. Kitab, giriş sürecini noktalar: **'Kapıdan boyun eğerek girin.'** (2/Bakara, 58; 4/Nisâ, 154; 7/A'râf, 161). Bu geçmiştekilere olduğu kadar bizlere de yöneltilmiş bir buyruktur.

Harf yöntemdir, dedik. Devamla da her şeyin kendine özgü bir yöntemi vardır, yöntem kapıyı bulmak ve kapının öngördüğü şekilde oradan girmektir, dedik. İşte size bunla-

rın hepsini özetleyen bir öyküleme sunalım Kitab'dan: **'Ve (Yakub) dedi: Oğullarım! Bir kapıdan girmeyin, ayrı ayrı kapılardan girin.'** (12/Yûsuf, 67) Ola ki birinizin kullandığı kapı tekin olmayabilir, başarısız kalabilir; bari diğerleriniz başarsın. Hedefiniz Kent'in merkezi olduğu müddetçe farklı kapılardan girmeniz ne sizi, ne girişinizi, ne de hedefinizi saptırır. Bu noktada harfiniz bir çıkmaz değil bir geçit, bir menfez olmalı. Sizi bir yere götürmeli. Bağlamamalı. Coşturmalı. Bağlandığınızda...

DÖRT

Bağlandığınızda bir noktaya çakılı kalırsınız. Üstelik bu nokta **kenardır, uçtur. Sınır.** Sözlükten aldığımız başka bir karşılıktır bu. Uçurumun kenarında olmak her an uçuruma yuvarlanma tehlikesi taşır. Harf uçurumdur. **'Bir ateş çukurunun kenarındaydınız da o sizi oradan kurtardı.'** (3/Âl-i İmran, 103) diyerek Kitab bize nasıl düzlüğe çıktığımızı hatırlatır. Oradan uzaklaşmak, düşmanlık zırhını çıkarıp kardeşlik kaptanını giymekle olur. Kardeşler olmakla, yani aynı ipe hep beraber tutunmakla. Bu sahneyi hatırimızdan çıkarmayalım.

Kenarda olmak tehlikeli olduğu kadar korkaklıktır da. Düzlükteki yiğitliği göze alamamaktır. Bundan ötürü zayıflar intiharı bir sığınak olarak görebilirler. Hâlbuki orası da zayıftır. Yiğit kişi, meydanda durandır. Yiğit, uğruna ölecek gayeleri yüklenmiş kişidir. Meydanda oluşu bundandır. Korkak ise kenarda. Varoluş mücadelesinin içinde yer almadan. Varoluş gayesini, yani emaneti yüklenme gözü pekliğini gösteremez. Yiğit kendini bütünleştirendir, korkak kendini yarım bırakmış kişi: **'Kimi insanlar da vardır ki Allah'a bir kenar/sınır üzerinde kulluk eder. Ona iyilik ulaştığında onunla yatışır, bir bela bulaştığında da suratı üzeri geri döner. Hem dünyayı hem ahireti yitirmiştir o. İşte en açık kayıptır bu.'** (22/Hacc, 11) Yani kulluğu ikirciklidir, kararsızdır. Çünkü sınırdadır. Oysa sınırda dolaşmak sınırın öte yakasına geçme tehlikesini barındırır içinde. Sınırın ötesine, yani körlüğe, karanlığa, hiçliğe düşme tehlikesini. Şuraya dikkat: Sınırdan olmamak sınır sahibi olmamak demek değildir. Elbette sınır sahibi olunmalı. Sınır sahibi olmak, yani haddini bilmek. Haddini bilen Rabb'ını bilir çünkü. Nerede olmamız gerektiğini hatırlatan, belirleyendir sınır. Bizimle diğerlerinin

bölgelerini tefrik eder. Bu anlamıyla harf hem bir taraftır hem de tarafları tayin eden sınır.

BEŞ

Sözlük, önümüzü açmaya devam etmektedir. Harf, bıçak veya kılıç gibi şeylerin **keskin ağzıdır. Kesici**dir. Siz ile durduğunuz yer arasındaki bağı koparır. Ve sizi özü-gürleştirir, ayaklarınızın bir yerde sabit kalmasına izin vermez. Harf bilir ki yere çakılı kalmak imana terstir, azarlanmayı mücibtir. Kalıcıyı geçiciye, çokluğu azlığa feda etmektir. (9/Tevbe, 38)

Sizi yerinizden koparır ve hedefinize fırlatır harf. Galile'nin özdeyişinde olduğu gibi destek noktanızdır, harfiniz. İman kaldıracıyla artık dünyayı yerinden edebilirsiniz. Dünyayı destek alın, kâinatı değiştirin. Ötenizi başkalaştırın. Destek noktanız yoksa isteyin: **'Kim ahiret ekinini isterse ona ekinini artırırız. Kim de dünya ekinini isterse ona da ondan veririz. Ahirette ise hiçbir payı yoktur artık.'** (42/Şûra, 20)

Dikkat edin, doğru kullanıldığında hedefleneni kesen harf, üzerinde fazla durmak suretiyle sizi kesmesin. Sizi bulunmanız gereken yerden koparmasın. Harfiniz cellâdınız olmasın. Yani kendi kendinizin unutulucusu olmayın: **'Onlar Allah'ı unuttu. Bu yüzden Allah da onları.'** (9/Tevbe, 67)

Harfin biçim değiştirmiş hâli olan *taharruf*, bulunulan yerden -amacı ve hedefi ihmal etmeksizin- ayrılıp bir kenara çekilmektir. Düşleyin: Savaş alanında-sınız. Düşmana destek kuvvetler katılmış ya da gücünüz zayıflamış veyahut stratejiyi değiştirmek istiyorsunuz. Alandan ayrılıp kenara çekiliyorsunuz. Yeni bir atılım ve hamleyle düşmanı şaşkına uğratmak içindir bu. Hilenin tek geçerli olduğu savaşta yapılan bir geri çekiliş aldatması. Oku çok ileri fırlatabilmek için oldukça germelisiniz yayı. İşte aynısı. Çekilirsiniz ve ileri atılırsınız. Kitab iki şık dışında -ki bunlardan biri işte bu geri çekiliştir- savaş alanından uzaklaşmayı onaylamaz (8/Enfal, 16)

Harf, yerimizin neresi olduğunu belirler, demiştik yukarıda. Yerimizi harf pusulasıyla buluruz. Bizi yerimizden etmek isteyen düzen-bâzların en başta yaptığı da bu pusulayı bizden aşırarak değil midir? Bizi mensup olduğumuz yerden, her şeyimize nüfuz etmiş medeniyetimizden koparmak için yapılmış değil mi yapılanlar ve yapılagelenler. Harfimizi aldılar, kapımızı kapadılar. Yani şehre girmemizi engellediler. Malum; medeniyet, medine kökünden gelir. Medine

ise şehir. Şehrimize, medeniyetimize açılan kapı kapandı. Kendimizle, yani hem geçmişimiz hem şimdinizle hemhâl olmak istiyorsak bir kapı açmalıyız. Ve şehre girelim ki korunabilelim...

ALTI

Bu kolay olmayacaktır kuşkusuz. Her mücadele bedel ister. Bu böyledir. Harf'in, sözlüğün bildirdiğine göre, bir anlamı da **bir şeyin ağız yakmasıdır**, ağızda **acı bir tat bırakmasıdır**. Ağzımızda acıyı hissedeceğiz. Kekre bir tat saracak bedenimizi. Belki de bu kekre tattır insanlığın başından beri, yani Yasak-Ağaç'ın yemişiyle birlikte varlığımızda depreşip duran. Bundandır ki beşeriyet ile insaniyet arasında gidip

gelmelerimizde ruhumuz kimi zaman bir zehre bulanmış gibi hummalı titreyişlere duçar olmakta, yani düşmekte (*hubût*); kimi zaman da bu zehre karşı tiryak almış gibi bir dinginliğe, hatta yetkinliğe ulaşmakta, yani yükselmekte (*urûc*).

Harf, çalışmak ve çalışmanın sonunda **kazanç elde etmek** değil midir zaten? Bunu da sözlük söylüyor bize. Öyleyse kendini feda ederek kazanmaktır, harf. Hem bedel ödemek hem ödül elde etmek. Bedel ödemezsek ödül alamayacağımızı biliyoruz. İçinde sürekli olarak bir zıtlar zinciri saklayan harf, bu noktada da bir tezadı ifade eder. Harf

hem bir şeyden sakınmak hem de bir şeyden ötürü bozulmak anlamlarına gelir. Yani bir yönüyle kendini olgunlaştırma, diğer yönüyle kokuşma. Hem bir yasak veya sakınma hem de tehlikenin, ateşin içine atılma. Bundan çıkan: Eğer burada kendimizi belirli bir takım şeylere yasaklamazsak kendimize kendimiz ve Öte'miz yasaklanacaktır. İşte hem ödül hem mahrumiyet olan harfin çağrıştırdıkları.

YEDİ

Harf kapısını bir nebze araladık sayılır. Harfin bunca anlamlarından sonra şunu ifade edelim: Harf, Bütün'ün içindeki parça-bütündür. Bu parça bizi Bütün'e götürür: Kitab'a. Harf bulunduğumuz nokta, üzerinde durduğumuz taraftır. İstikametimiz: Bütün. Bizim ile bütün arasında yollar var. Yolların neresinin düzgün olduğunu gösteren işaretler var yolların üzerinde. Yani ayetler. Belgedir ayet. Bize bir evi, bir sarayı, bir kâşaneyi gösterir. Kâşane süredir. Yazılmış olanın en büyük birimi olan sûre. Oraya varınca Bütün'e oldukça

yaklaşmış sayılırız. Bu sıra bizlere kâinattaki ahengi andırıyor. Her şey kendi etrafında döner ve bir başkasının etrafında. O da kendi etrafında ve bir başkasının etrafında. Bu böyle sürer. Kitab öyle diyor: **‘Her şey bir yörüngede yüzer.’** (36/ Yâsîn, 40) Harf, kendi etrafında ve ayetin etrafında. Ayet kendinin ve sürenin etrafında. Sûre hem kendi hem Kitab etrafında. Kitab da aynı şekilde ve Ana-Kitab’ın etrafında... Bu böyle sürer. Bir yeriniz ve pusulanız varsa Ev’e ulaşacaksınız. **‘Uğrumuzda çaba sarf edenleri elbette yollarımıza iletiriz’** (29/ Ankebût, 69) Yeter ki bir yere sahip olun, yani harfe. Harf çizdiğiniz dairelerin ortak eksenidir.

SEKİZ

Hurûf-u mukattaa: Bölümlenmiş-harf. Kesici olan harfin kesilmiş hâli. Birer şifre-harftir mukattaa. Bundandır, sürenin ortasında değil, başında yer alır. Süreye, yani Ev’e girmeden önce bir şifre verilmektedir elinize. Bir parola. Sizin ile Ev-Sahibi arasında bilinen. Ve Ev’e girene göre farklılaştırılmış ve anlamı farklılaşan bir parola.

Söyleyeceğinizi tek bir harfle ifade etmenin adıdır, mukattaa. Ama anlamayanlar, anlama durumunda olamayanlar olacaktır. Bunun için bölümlenmiş-harflerin yanı sıra saçılmış harfler indirilmiştir. Kendi bütünlükleriyle herkesçe anlaşılabilen manaya sahip harfler.

Mukattaa, harflerin dürülmüş hâlidir. Diğerleri yayılmış. Bunun için mukattaa yoğunur, kesiftir, içine nüfuz etmek zordur. Diğer harfler arasında rahatça dolaşabiliriz. Mukattaa, bir ağaçta bir orman görmektir, bir tohumda bir başak. Vahdet-kesret denkleminin Kitab’ın harfleri düzeyindeki yansımasıdır, mukattaa. Mukattaa her insan gibi kendi içinde kendine özgü bir gen zinciri taşır. Onu herkes kendi anlayışı ölçüsünce yaşar hâle getirir. Dirileştirir. Diriltir. Mukattaa hem bir şifre hem bir anahtardır. Bir yandan kapatır, öte

yandan açar. Veya şöyle de denebilir: Kimi için kilittir mukattaa, kimi için anahtar. Kitab bize bunu hatırlatır: **‘Kitab’ı sana indiren O’dur. Bir kısmı muhkem / sağlamlaştırılmış / hüküm kılınmış ayetlerdir ki bu Kitab’ın anasıdır. Bir takımı da müteşâbihat / benzeşenler. Kalplerinde eksiklik bulunanlar sınamak arzusuyla ve onların akıbetini öğrenmek arzusuyla onların arasından benzeşenlerin peşine düşer. Onların akıbetini ancak Allah ve o ilimde derinleşenler bilir. Onlar şöyle derler: ‘Biz bunlara inanırız. Tamamı da Rabbi-mizdendir.’ Derin kavrayış sahipleri dışında kimse düşünüp öğüt almaz.’** (2/ Âl-i İmran, 7) Yani bir sınanma alanıdır müteşâbihat ve de mukattaa. Ve hem de arınma makamı.

Mukattaa yaşayan ile okunan arasındaki ahengi sağlar. İnsan denen dehlizin dolambaçlı geçitleri, kimi yerde çıkmazdır; bu labirenti kimi zaman insan kendisi de aşamaz. İşte insanın içindeki dehlizlerin yankısıdır mukattaa. İnsanın ikizi olan Kitab’da yer alan bir yansıma.

Kitab, mukattaa aracılığıyla **ikizim!** diye hitap eder insana. Sende olanlar bende de var. Bende olanlar da sende. Ne kadar da benziyoruz birbirimize. Güçlü bir coşkunun içindeki hüznün ya da korkunç bir acının ortasında vücuda yayılan ılık bir hoşluk gibi karmaşık ve çetrefil bir meseledir, mukattaa.

Bazen tek bir harften oluşur mukattaa; bazen iki, bazen üç, dört, bazense beş harften. Nasıl ki insan zübde-i âlemdir, mikro-kozmosdur, âlemin çekirdeğidir, Kitab da zübde-i insandır, yazı-insandır. İnsanın, yani yaşayan’ın yazılmış-olan biçimidir. Yazılmış-olan, bizlere mukattaaı sunarak, bir bütünün en küçük parçasının dahî dikkate alınmasını

işaret eder. Orman kadar ağaca, ağaç kadar meyveye, meyve kadar çekirdeğe, çekirdek kadar öze, öz kadar özün içindeki ormana bakılmasını.

Mukattaa bir uyarıdır, bir meydan okuma. İnsanın, sadece kendisine izin verilenleri tam anlamıyla kavrayacağı doğrultusunda bir ikaz: Bak, anlayamayacağın şeyler de var, der Kitab bizlere. Öyleyse haddini bil. Haddini, yani harfini. Haddini aşmak, bağı koparmaktır. Bağ ise akıl. Harfi tanımak haddini bilmektir. Haddi bilmek nereye kadar ulaşabileceğini bilmektir. Şu görünen sadece sana sunulmuş bir sahnedir. Rolünü gereğince yeterince üstlen ve oyna. Soru sor. Bazen doğru bir soru doğru pek çok cevaptan daha çok işe yarar. Ancak soruların sorunların hâline gelmesin. Aksi takdirde kendini yok edersin, parçalanırsın. Mukattaa, sen olursun. Mukattaa olma, mukattaanın sığacağı kadar yer ayır içinde yalnızca. Harfe bak, harfi anlamaya çalış, ama harfçi (hurufî) olma. Parçalanırsın. Bir şizofreniye tutulursun. Kitab’ın içindeki mukattaa kadar içinde mukattaa bulunsun; ne eksik ne fazla. Kitab’ın içinde iki veche bulunur: Kur’an ve Furkan. Yani **Derleyen ve Ayıran**. Bira-

raya getiren ve her tarafa saçan. Mukattaa, derleyen yüzü kısmındandır; diğerleri ayıran yüzü Kitab’ın. Mukattaa insanın dikey boyutunu simgeler. Diğerleri ise yatay boyutunu. Dikey boyut, yani Kur’an; yatay boyut, yani Furkan. Muhkem-müteşâbihat ile ilgili ayette zikredilen ilimde derinleşenler sınıfından olabilmek için dikey ile yatayı bir arada bulundurmamak gerek. Gerçek inanır olmak Kur’an ile Furkan’ı çakıştırmak demektir.

Mukattaa, yani dizi-harfler birer soluklanmadır. Dıştan hareketsiz, anlamsız, tek başlarına. İçten devingen, yoğun, diğerleriyle örüntüleşen zincir halkaları. Dış görünüşüyle harftirler, iç görünüş itibariyle ise birer duraklamadır; hatta birer duraksama. Hızla akan bir film şeridini bir anda durdurma. Şeridin akışında bir şeyleri gözden kaçırmış olabilirsiniz. O kareyi çok net bir şekilde görebilme imkânı tanımak mukattaa sizlere. Bir tantana, bir hengâme içinde iken bir an olsun durmaktır, mukattaa. Durmak, yani vukûf. Asıl anlamı itibariyle kavramak, öze inmektir. Her bir kare tek bir şeyi gösterir. Bütün kareler ise şeylerin, yani eşyanın, varlığın resmediliş öyküsünü verir. Mukattaa bir

fırça darbesidir. Tabloyu o kadar muazzam ve muhteşem yapan en ince ve hassas fırça darbeleridir.

DOKUZ

Kitab, insanın ikizidir demiştik. İnsanda olanlar vardır, onda. İşte size buna dair bir kanıt daha. Elçi’nin **‘Kur’an yedi harf üzere indirildi.’** buyurduğu aktarılır.

Yedi harf: Hurûf-u Seb’a. Buradaki yedi rakamı bir sınırlama, bir tahdit değil, eskilerin ifadesiyle kesretten kinayedir. İnsan denilen âlemin içinde cûşuhurûş eden bin bir duygu ve düşüncenin şaşırtıcı bir benzerliği vardır Kitab’ın bütününde. Kitab kendi içinde bir dalgalanmaya, bir harekete sahipken aynı zamanda bütünlüğüyle bir dalgalanma oluşturur. İnsanla birebir bir müteakabiliyet. Kitaba bir armoni hâlinde dalgalanıyoruz. Alçalıyoruz, yükseliyo-

ruz. Kâh dingin, kâh savruk. Bir med-cezirdir yedi harf. İnsanın içindeki enginliğin Kitab’ın indirilişi ve dolayısıyla okunuşu ile uyumudur. Engin insana engin Kitab. Bunun içindir ki Kitab, Önceki-Kitablar gibi kronolojik değildir. Onun belirli bir tarihî sıralaması yoktur. Sıçramalar sahnesidir. Sizi bir anda bir âlemden başka bir âleme kanatlandırır. Bu özelliğiyle de sürekli diri ve dinamik tutar. Donukluğu reddeder.

Rivayet odur: Kitab’ı kendi gibi okumayan adamı işittiğinde yaka paça Elçi’nin huzuruna getirir Ömer. Elçi yanıtlar: **‘Kur’an yedi harf üzere indirildi. Kolayınıza geleni okuyun.’** İşte dinin kendi metni hususunda gösterebileceği hoşgörünün sınırı. Kolayınıza geleni. Yani anlayabildiğiniz, bilebildiğiniz kadarını. Kitab’ın içindeki anlam katmanlarından hangisi size uyuyorsa o katmandan okuyun. Sizin dünyanıza hangi mananın aksi düşüyorsa oradan girin Kitab’a.

Kitab kendini bunca geniş, bunca engin tutmuşken kim hangi hakla onu daraltır, kendi koyduğu kalıplara sığdırmaya çalışır. Bu, Kitab’a ihanettir. Kendinizi Kitab’ınız ölçüsünce genişletin. Genişletin ki Kitab da o kadar içinize nâzil olsun. Kendini Kitab’a açmayana Kitab kendini açmaz. Harfinizi tekleştirmeyin. Gökkuşağının yedi rengi gibi yedi harfe sahipsiniz. Daraltmayın. Sonra bir başınıza kalırsınız. Yalnız, sıradan, bayağı, tekdüze ve tek boyutlu.



KALEM
GÜZELİ



ON

İnsan Kitab'daki bu enginliğe rağmen, hem Kitab'ı hem dünyayı hem de kendini daraltır. Sarayı zindan eder kendine. Zalim. Cahil. Acelecî. Hırslı. Kitab insanın genel karakterini böyle çizer. Böyle olmasını istediği için değil, böyle olduğu için. İşte bu insan, insanı muhatap alan Kitab karşısındaki kendi konumunu da yerinden eder. Olumlu çift-etkileşim burada ters yüz edilir.

Kitab indirilmiştir. İndirildiği gibi korunmalıydı da. *Nebiler*, *rabbâniyyûn* ve *ahbâr* Kitab'ın korunması görevinin tevdi edildiği kimselerdi. (5/Mâide, 44) Ancak kalpleri katılaşmış

Yahudileşen kimi kimseler Kitab'a zulmettiler. (2/Bakara, 75; 4/Nisâ, 46; 5/Mâide, 13; 5/Mâide, 41) Bilmediler ki asıl zulmettikleri kendileriydi. Bu Kitab'ı indiren onun yerine bir başkasını da getirir. Öyle de oldu. Ama getirilen de değiştirildi. İlkinde Kitab'ın Kitab'lıktan edilmesi bir yana ikincisinde insanoğlu insanlıktan edilir. Eski Ahid'de *ilahî* olan *beşerî*leştirilir; Yeni Ahid'de ise *beşerî* olan *ilahî*leştirilir. Birincisinde Kitab olduğu yerden aşağı çekilir, diğerinde insan olduğu yerden yukarı çıkarılır. (5/Mâide, 116) İnsanın dengesi bozulmuştur bir kere. Önüne geleni talan eder, bozar, yıkar, kendince yapmaya çabalar. Ama olmaz. Fanus kırılmış ve rüzgar kandili söndürmüştür gayrı.

Tarih harflerin yerlerinden edilme, kaydırılma sahnesidir. Niye harflerin? Çünkü: Harfi kaldırın, sırasıyla kelime, cümle, ifade ve anlam yok olur. Ve nihayetinde, insan.

Yerimizi harf pusulasıyla buluruz. Bizi yerimizden etmek isteyen düzen-bâzların en başta yaptığı da bu pusulayı bizden aşırma değil midir?

Harfe giremeyenin, onu kavrayamayanın yapacağı şeydir, **tahrif**. Yani **harfleştirme**. Harf yerine bir başka harf ikame etme. Var-olan, daha doğrusu seçilen harfi beğenmemektir tahrif. Harfe giremediysen harfleştir. Harfi beğenmediysen harfleştir. Budur Yahudileşenlerin mantığı. (Tesniye: 9/6-29, 28/20-45; Hâkimler: 2/11-23, 3/1-31, ayrıca 4.-13. bablar) Aslında bu bize bir hakikati işaret eder. O da şu: İnsan biliyor ki bir harf yerine başka bir harf koyduğunda mana kayacaktır. Kendisinden istenen değişecektir. Özgürlüğünü böyle kazandığını sanır zavallı insan. Oysaki kendi bulduğu harfin kölesidir artık. Harfe giremeyen harfi tahrif eder. Muharref harf de tutar insanı tahrif eder.

Kutsal Kitapların bozuluşları harfe dayanır. Piramidin en hassas taşını çekersiniz ve o üçgen yapı yerle bir olur. İşte harftir o taş. Taşlarınıza koruyun. Kitab harftir demiştik. Bu anlam istikametinde şunu diyebiliriz: Harfi değiştirin Kitab'ı değiştirmiş olursunuz.

Tahrif, Kitab'ı yerinden etme eylemidir. İnsan-Kitab etkileşiminden bahsettik. İnsan, Kitab'ı harfleştirir. Tuğyan bu sınırda durmaz. Duramaz. İnsandan etkilenen Kitab döner bu hâliyle onu etkiler. Harfleştirilen Kitab insanı harfleştirir. Muharref Kitab'ın muharref insanına dönüşür.

İnsan harfleştirendir. Buna paralel olarak harfleşendir de. İnhiraftır bu. **Yoldan sapma** der sözlük buna; meyletme, yalpalama, yoldan çıkmak. Pusulası bozulan gemi denizde alabora olur, batar, gözden kaybolur. Kitab'ı harfleşen insanın kendisi de harfleşir. Harfin kendisini korumadığı için kendinden sapar. İnsan kendisi değildir artık. Zalimdir, cahildir, örtendir, haristir. Ne kitabı o Kitab'dır artık ne kendisi insan.

Kendinizi sağlam tutmak istiyorsanız Kitab'ınızı koruyun. Kitab'ınıza leke sürülmesinden kaçınıyorsanız önce kendinizi temizleyin, arındırın. Arının. Kitab **'Ve elbiseni temizle.'** (74/Müddessir, 4) der. Elbiseni, yani kişiliğini, mizacını, kendini. Arın da öyle gel. Kirli ellerinle kavrasan da kirlenmişliğinle kavrayamazsın Kitab'ı. Son-Kitab, kendisini **'Ona ancak arınmışlar temas eder.'** (56/Vâkı'a, 79) diye tanımlar. Önce temas, sonra da içine nüfûz ediş. Sadece arınmışların harcıdır bunlar. Kirlenmişlerin pisliklerinden korunmuştur Son-Kitab. **'Hiç kuşku yok, bu Hatırlamayı peyderpey Biz indirdik Biz. Ve yine hiç kuşku yok, onu koruyan da Biziz.'** (15/Hicr, 9) Yani hiç kimse tarafından harfleştirilemez Son-Kitab. Kendine uyanı da harfleştirmez bundan ötürü. Onu kendi gibi diri ve bütün kabul eder. Ona göre davranır insana. Çünkü o, insanın Kitab'ıdır. Ona uyan da Kitab'ın insanı. Kitab'ın harfi değil.

Harfleştirme ki harfleşmeyesin...
Muharref olan muharref olur...◀

Batı'nın Tarih Hegemonyası ve Bu Hegemonya ile Doğu'ya Bakışı

TUĞBA BAŞAR

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Ortaçağ Anabilim Dalı'nda Yüksek lisans yapıyor.

BATI DOĞU'YU ANTİK ÇAĞ'DAN BERİ GÖZ HAPSİNDE TUTMUŞ, SADECE TUTMAK İLE KALMAMIŞ AYNI zamanda Doğu üzerinde egemenlik kurmaya çalışmıştır. İşte biz de buradan yola çıkarak Batı'nın tarih hegemonyasını ve bu hegemonya ile Doğu'ya bakışını ele almaya çalışacağız. Bizden önce bu konu hakkında genel bir çerçevede makale, benim baktığım kadarı ile olmamakla birlikte, konu hakkında daha özel makaleler göze çarpmaktadır. Bu makaleler arasında Erkan Dikici'nin “Doğu-Batı Ayrımı Ekseninde Oryantalizm ve Emperyalizm”ini, Hubertus Günther'nin “Doğu'da ve Batı'da Antikitenin Yeniden Doğuşu”nu, Evrim Ersöz ve A. Didem Uslu'nun “Doğu-Batı Karşılaşmasında Çatışma, Karmaşa ve Muhtemel Bir Uzlaşma”sını örnek olarak verebiliriz.

Doğu-Batı arasında algı fenomenolojisi bakımından çok ayrılık vardır. Batı Doğu'yu gözleri ile Doğu ise Batı'yı kulakları ile kavrar. Bu bağlamda Batı göz medeniyeti, Doğu ise söz

medeniyetidir. 'Batı her zaman Doğu'da doğan gelişmeleri gözlemleyerek ve bunları kavramlaştırarak düşüncelerini ve davranışlarını Doğu'ya empoze etmeye çalışmıştır. Bununla ilgili olarak Jack Goody'nin *Tarih Hırsızlığı* kitabındaki bölümlerden söz edebiliriz. Jack Goody, Batı'nın Doğu'da icat edilmiş birçok şeyi Batı'ya getirerek geliştirdiğini dile getiriyor. Barut, kâğıt vs. yi buna örnek verebiliriz. Goody; Batılarda zaman ve tarihin çizgisel olarak sürekli ilerlediğini; Doğu'da zamanın döngüsel olduğunu, bu yüzden de tarihin tekrara mahkûm olduğunu dile getirmiştir. Geçmişte, zamanın hesaplanışını Batı kendine mal etmiştir, bugün de öyledir. Tarihin dayandığı yıllar, İsa'nın doğumundan önce ve sonraya göre ölçülür. Hicret, İbrani veya Çin yeni yılıyla ilişkili diğer takvimlerin kabulü, tarihsel araştırmaların ve uluslararası kullanımın marjinal alanına itilmiştir. Bu zaman hırsızlığının bir yönü de kuşkusuz, yine yazılı kültürlerin kavramları olan yüzyıl ve binyıl adlandırmalarının ta kendisidir.²

Batı-Doğu arasında önemli problemlerden, kavramlardan biri ise “Avrupa merkezilik” kavramıdır. Avrupa merkezilik kavramının özünde dünyanın bilim, sanat, edebiyat, kültür, teknoloji ve medeniyet alanlarında her şeyin Avrupa olarak kabul edilmesi gibi bir ön kabul vardır. Mustafa Demirci'ye göre insanlık, insanlığın bugüne gelişini Avrupa'ya borçludur. O insanlık faydasına olan gelişmelerin hepsinin tek kaynağının Batı Akdeniz medeniyeti olduğunu düşünmektedir. Demirci'ye göre Avrupa merkezilik de Batı'ya yönelik bir olgudur. Avrupa merkezilik bazen Antik Yunan'dan bazen Aydınlanma Çağı'ndan ve diğer unsurlarıyla beslenerek, işine gelmeyen unsurları ise öteleyerek dönüştürülmüş bir söylem ile kurgulama yoluna gitmiştir. Avrupa merkeziliğin dünya çapında kendisini benimsendirmesinin nedenlerinden biri tarihselcilik nazariyesidir. İnsan ömrünün altı dönemi dünyanın yaratılışının altı dönemine benzetilmiştir. 12. yy. da Hıristiyanlar, Teslis inancı ile özdeşleştirmek için tarihi



üç döneme (Eskiçağ / Ortaçağ / Yeniçağ) ayırmıştır.³ Bu dönemsel kavramların ortaya çıkışı bize Batı'nın Doğu'nun üzerindeki tahakkümünü çok açık bir şekilde göstermektedir. Le Goff'un *Tarihi Dönemlere Ayırmak Şart mı?* kitabını bu konuya örnek olarak verebiliriz.

Batı her zaman kendini erkek, Doğu'yu da kadın olarak görmüştür. Aynı şekilde Doğu da kendini erkek, Batı'yı kadın olarak görmüştür. Her iki tarafın da kendini üstün ve erk pozisyonunda görmesi sebebiyle, bakış açısı da normal olarak bu yönde şekillenmiştir. Doğu-Batı her ne kadar birbirlerine karşı bir üstünlük, bir ego mücadelesi vermeye çalışsalar da birbirleri ile etkileşimden kaçınamamışlardır. Buna tercüme faaliyetlerini örnek verebiliriz. Abbasi medeniyeti zamanında kurulan Beytül Hikme ile

Yunanca'dan Arapça'ya tercüme gerçekleştirmiştir. Bu çeviriler sayesinde Platon, Sokrat gibi düşünürler hakkında bilgi sahibi olunmuştur. Endülüs topraklarında Batılı, Tuleytulalı bir piskopos tarafından kurulan bir kurumda ise İslami eserler Arapça'dan Latince'ye tercüme edilmiştir. Bu tercüme faaliyetlerinin sonucunda da İslam Felsefesi Batı'yı ciddi ölçüde etkilemiştir.

Batılı ülkeler, sömürgeleri altındaki toplumları her bakımdan tanıma, kontrol altına alma ve yönetme ihtiyacı sebebiyle onların etnik kökenlerini, inançlarını, siyasal rejimlerini incelemeye başladılar. Zamanla bu, entelektüel ve bilimsel merakı da beraberinde getirdi.⁴ Batılı ülkeler, Doğulu ülkelerin sahalarında önemli ve ciddi çalışmalar yapıyor, Anadolu, Ortadoğu ve Asya ülkeleri ile ilgili araştırma merkezleri kurarak onlar hakkında bilgi sahibi oluyorlar. Örneğin, Batı'da birçok Osmanlı araştırma merkezi var iken; Osmanlı Türkiye'nin tarihi, geçmişi, kültürel hafızası olmasına rağmen onunla ilgili bir araştırma merkezi daha yeni Sakarya şehrinde kurulmuştur. Bunun yanı sıra Arı Kovanına Çomak Sokmak kitabından birçok örneğe yer verebiliriz. Anadolu'da yaşayan uygarlıkların tarihini araştırmak, Batılı tarihçilerden önce Türk tarihçilere düş-

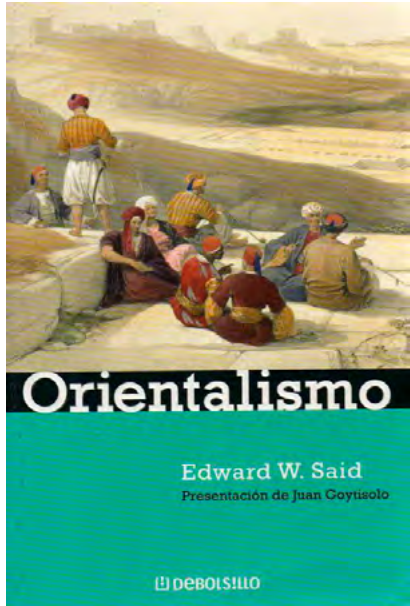
1 Dücane Cündioğlu; “Paragone: Söz ve Göz”, *Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Söyleşileri*, Sakarya, 30 Mart 2016

2 Jack Goody, *Tarih Hırsızlığı*, çev. Gül Çağalı Güven, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012, s. 17

3 Mustafa Demirci, “Tarihyazımında Avrupa Merkezilik”, *Tarih, Kültür ve Medeniyet Sohbetleri*, Sakarya, 2017

4 Haşim Şahin, *Arı Kovanına Çomak Sokmak*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2014, s. 315

melidir. Dolayısıyla Hititolojinin ve özellikle de Bizantolojinin kurucusu Türk tarihçiler olmalıydı. Burada yaşayan diğer toplumları, kültürleri, inançları Batılı tarihçilerden önce Türk tarihçiler araştırmalıydı. Eğer bunu yapabilseydik, bugün çözmekte zorlandığımız iç meselelerimizi çözmek muhakkak ki daha kolay olacaktı. Komşularımızın tarihlerini ve kültürlerini inceleseydik, Orta Asya, Ortadoğu, Kafkas ve Balkan



politikamızı daha sağlam temellere oturtmuş olacaktık.⁵ Mısır tarihi üzerine çalışmak için İngiltere'ye giden Mısırlı bir öğrenciyi yine bu konuya örnek verebiliriz. Lewis'in *Tarih Notları*'nda geçen bilgilere göre Mısırlı öğrencinin İngiltere'ye gelmesinin üç nedeni vardır. Bunlardan ilki Londra'daki materyallerin daha ulaşılabilir olması ve sınırlı bir zaman diliminde bir proje bitirmek açısından önemli olmasıdır. İkincisi, İngiltere'de modern bilimsel yöntemlerle eğitim görmeleri, bunu kendi ülkelerinde yapacak imkânın olmamasıdır. Üçüncüsü ise Mısır'da İngiltere'den alınmış bir doktoranın



Mısır'dan alınmış bir doktordan daha geçerli olmasıdır.⁶

Batılı tarihçilerin şöyle bir avantajını da göz önünde bulundurmak lazım gelir. Batılı tarihçiler, literatür araştırmasının yanı sıra saha araştırmalarına da önem veriyorlar. Bu araştırmalar da devletleri tarafından hem maddi hem manevi anlamda destek görüyor. Örneğin; Steven Runciman böyle bir destek ile *Haçlı Seferleri*'ni yazdı ve bundan dolayı da kendisine “Sir” unvanı verildi. Lewis de devlet tarafından hem maddi hem manevi anlamda destek gördü. Ortadoğu üzerine çalışmalar yapan Lewis, o coğrafyada bulunan ülkeleri gezip ülke liderleri ile, ülke halkı ile görüşmeler gerçekleştirdi. Çalıştığı bu konu tesadüfi midir? Bana göre pek tesadüf gibi görünmüyor. Bilindiği gibi, Bernard Lewis Yahudi kökenlidir. Yahudiler Ortadoğu'yu kendilerine vaat edilmiş toprak olarak görüyorlar. Lewis bu bakış açısı ile bu alana yönelmiş olabilir. Fakat şu ihtimali de göz önünde bulundurmak gerekir. Devlet tarafından hem maddi hem manevi anlamda destek gören bir kişi devletin ideolojileri doğrultusunda da hareket etmiş olabilir. Bu konuda Edward Said; “Anglo Amerikan Orta-

doğu Kurumu'nun siyasi atmosferinde o, bilgili Oryantalist'tir ve yazdığı her şey bu sahanın otoritesini taşımaktadır. On beş yıl boyunca verdiği eserler, kurnaz ve amaç taşır olmaya çalışmasına rağmen, son derece ideolojiktir. Yaptığı son çalışmalar, “liberal, objektif, ilmi” eserler verdiğini iddia ederken, yalnızca ele aldığı konuya “karşı” propaganda yapan bilim adamına yakışır türden. Ama Oryantalizm'in tarihini az çok bilenler için bu sürpriz olmasa gerekir.” diye düşünmektedir.⁷



Doğu-Batı arasındaki farklılık epistemolojik yaklaşımla ele alınacak olursa, bu iki uç için büyük önemi haiz olan “Şarkiyatçılık”ı incelemek ve analiz etmek yerinde olacaktır. Edward Said, Şark'ın Antik Çağ'dan beri Batı tarafından bulunup, kullanılageldiğini dile getirmektedir. Ona göre Batı, yani Avrupa, aslında Şark'ın kendisi ile değil de zihninde oluşturduğu Şark ile ilgilenmektedir.⁸ Said bu konu ile

ilgili kaleme aldığı eserinde, Şarkiyatçı (Oryantalist) dogma hakkında bizce önemli görülen bilgilere yer veriyor. O, Arapların ve Müslümanların objektif görülmediğini, Lewis gibi Batılı oryantalistlerin kendilerini objektif gördüğünü eserinde dile getirmektedir. Said'e göre; Oryantalist dogma, incelediği şeyi küçük düşürmekle kalmıyor, kendi mensuplarını da kör ediyor.⁹ Lewis ise, Said'in kitabındaki anlatılarını kendi düşüncesine hizmet edecek şekilde gerçekleştirdiğini iddia etmektedir. O Edward Said'in Mısır'da büyüdüğünü ve Arap bir İngiliz dili profesörü olarak, İngiliz bir Arap çalışmaları profesörünün de konuya kendisinin yaklaştığı gibi yaklaşması gerektiğini düşündüğünü dile getirmektedir. Ayrıca Lewis, Edward Said'in Oryantalizm kitabında Batı'ya ve daha çok kendisine yapılan suçlamaları kabul etmemektedir. Onun her şeyi kestirip attığını ve kanıtları çarpıttığını iddia etmektedir.

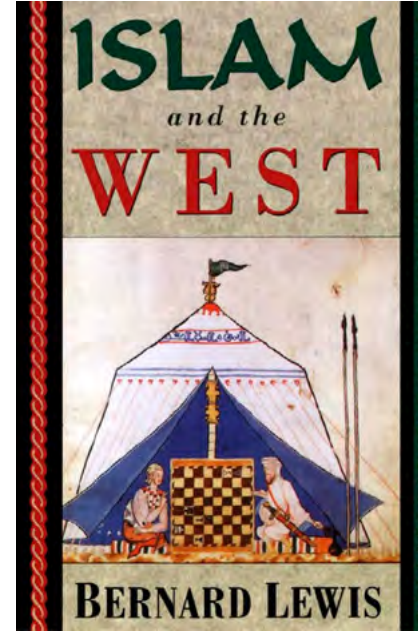
Halil Berktaş da Şarkiyat bilimi üzerinden bazı yorumlar yapmıştır. Şarkiyat adı altında Bizans tarihçileri ve klasik İslam veya Arap merkezli İslam etütleri adı altında şöyle bir açıklama yapmıştır:

Şarkiyat diye Avrupa merkezci bir bilim dalı var. Bu dalda bir bilgi alımı var. Bu bilgi alımı içinde Türkoloji, Türkiye'ye'tan önce başka şeyler gelip doldurulmuş ve hiçbir alan kalmamış. Bizans tarihçileri, Osmanlı'dan önce, genel olarak Malazgirt'ten itibaren Türklere yıkıcı bir savaşçı güç olarak bakıyorlar. Onlara göre, büyük görkemli bir Bizans uygarlığı vardı. Bu uygarlığı yıkıcı ve savaşçı Türkler geldi ve yıktı. Üstelik de üstüne kendilerine özgü bir medeniyet yaratamadılar.¹⁰ Burada kendine özgü bir medeniyet yaratamadılar

¹⁰ Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, cilt: 12, sayı: 1, Bursa, 2003, s. 270

⁹ Edward Said, *Oryantalizm*, s. 430

¹⁰ Halil Berktaş, “Bir neslin son temsilcisi: Tarihçi ve edebiyatçı kimliğiyle Fuat Köprülü” *Sakarya Belediyesi Kültür-Sanat Etkinlikleri*, Sakarya, 2017



sözü Bizanslıların Osmanlı müesseseleri üzerine etki eden tesirleridir. Bilindiği gibi Fatih'ten itibaren Osmanlı saray teşkilatı üzerinde olsun, idari teşkilat üzerinde olsun Bizans'ın etkisinden söz edilmektedir. İşte bundan dolayıdır ki Bizans tarihçileri Türklerin kendilerine özgü bir medeniyet yaratamadıklarını Osmanlı üzerinden dile getirmektedir. Klasik İslam veya Arap merkezli İslam etütleri ise duruma şöyle bakıyor. Türkler bunu Bizans'a yapmadan önce klasik İslam uygarlığına yaptılar. 11. yy. da çıkageldiler. Dandanakan ve sonrası, Ortadoğu'da mevcut gelişmiş, uygar, kozmopolit klasik İslam medeniyetinin barışçı tabiatı ve gelişmişlik düzeyinin üzerine bir savaş soyluluğu, bir askeri aristokrasi olarak oturdular. Ortadoğu'nun mamur ve müreffeh alanları içerisinde önemli ölçüde tahribat yaptılar. Ve aslında klasik İslam Uygarlığını da tahrip edici ve geri bıraktıracı bir etki icra ettiler.¹¹

Sonuç olarak Batı tarihi ve tarihçileri ideolojik bakış açısı olsun veya olmasın Doğu tarihçiliğini ve Doğu tarihçilerini tahakküm altına almaya çalışmıştır.

¹¹ Halil Berktaş, “Fuat Köprülü”

Tabii şu gerçek de yadsınamaz: Batılı tarihçiler ideolojik olsun veya olmasın bir konu üzerine araştırma yaparken saha araştırmalarını da mutlak surette yapmaktadır. Ne yazık ki bu bizde çok yaygın bir durum değildir. Batılılar ötekileştirmiş oldukları Doğulu toplumlar üzerindeki emellerine ulaşmak için Oryantalizmi kullanmışlardır. Bunun yanı sıra Doğu'yu egemenlikleri altına almak için kültürünü tanıma ve araştırma yoluna gitmişlerdir. Bu amaç daha sonra bilimsel araştırmaları da beraberinde getirmiştir. Bu araştırmalar dâhilinde Doğuluları daha yakından tanımak için Doğu'ya ait uygarlıkların enstitülerini kurmuşlardır. Bunu Batı değil de Doğu yapsaydı, eminim ki çözmekte zorlandığı bazı meseleleri çözmüş olacaktı. Batı bir nevi Doğu üzerinde yeni düşünceler inşa ederek bu düşünceleri Doğu'ya empoze etmeye çalışmış, bunun sonucunda da Doğu'yu Doğululaştırma yoluna giderek etkisi altına almıştır.◀

BİBLİYOGRAFYA

- Berktaş, Halil, “Bir neslin son temsilcisi: Tarihçi ve edebiyatçı kimliğiyle Fuat Köprülü” *Sakarya Belediyesi Kültür-Sanat Etkinlikleri*, Sakarya, 2017
- Cündioğlu, Dücan, “Paragone: Söz ve Göz”, *Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Söyleşileri*, Sakarya, 30 Mart 2016
- Demirci, Mustafa, “Tarihyazımında Avrupa Merkezçilik”, *Tarih, Kültür ve Medeniyet Sohbetleri*, Sakarya, 2017
- Goody, Jack, *Tarih Hırsızlığı*, çev. Gül Çağalı Güven, 1. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012
- Küçükalp, Kasım, “Edward W. Said'in Şarkiyatçılık Düşüncesi'nin Felsefi Arkaplanı”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt: 12, sayı: 1, Bursa, 2003
- Lewis, Bernard, *Tarih Notları*, 2. Baskı, Arkadaş Yayınları, Ankara, 2015
- Said, Edward, *Oryantalizm*, çev. Nezihe Uzel, 4. baskı, İrfan yayıncılık, İstanbul, 1998
- Şahin, Haşim, *Arı Kovanına Çomak Sokmak*, Timaş Yayınları, İstanbul, 2014

⁵ Şahin, Arı Kovanı, s. 317

⁶ Bernard Lewis, *Tarih Notları*, 2. Baskı, Arkadaş Yayınları, Ankara, 2015, s. 93

⁷ Edward Said, *Oryantalizm*, çev.: Nezihe Uzel, 4. baskı, İrfan yayıncılık, İstanbul, 1998, s. 426

⁸ Kasım Küçükalp, “Edward W. Said'in Şarkiyatçılık Düşüncesi'nin Felsefi Arkaplanı”,

AHLAT

Bir Şehir Bir Hafıza ve Mezar Taşlarından Geleceğe Yolculuk

Medeniyetimizin Kalbi Ahlat'ta Atar

NİDAYI SEVİM

YAKIN ZAMANDA İSTANBUL TARİH VE KÜLTÜR DERNEĞİ TARAFINDAN “Osmanlı Kültürel Mirası İzinde Medeniyetimize Yolculuk” isimli bir proje hayata geçirildi. Üniversite öğrencilerine yönelik proje kapsamında konferanslar, söyleşiler tertip edildi ve tarihi mekânlara ziyaretler düzenlendi. Bahse konu konferanslardan biri de Eyüp Sultan'da gerçekleşti. Konusu, “Medeniyetimizin Sessiz Tanıkları” Osmanlı dönemi mezar taşları idi. Konferanstan önce semtte bulunan tarihi hazirelerdeki mezar taşları incelenerek okumalar yapıldı. Projenin finali Ahlat'ta yapılacaktı. Zira Ahlat, Anadolu'daki serüvenimizin ilk durağı ve en önemli üssüydü. Ayrıca bu topraklardaki egemenlik mühürlerimiz olarak kabul edilen Selçuklu, Beylikler Dönemi'ne ait en nadide mezar taşı örnekleri de yine burada bulunuyordu. Dernek idarecileri 25 kişilik öğrenci gurubu ile yapılacak bu önemli ziyarete refakat etmek üzere bendenizi de davet ettiler. Her ne kadar Selçuklu ve Beylikler Dönemi

mezar taşları üzerine ihtisasım yok ise de yıllardan beridir mezar taşları ile haşır neşir olduğum için bu daveti tereddütsüz kabul ettim. Bu ziyaret sayesinde en azından Osmanlı dönemi ile Selçuklu Beylikler Dönemi mezar taşları arasında bir kıyas yapabilme imkânı bulacaktım.

Planlandığı üzere Mart ayında Cuma sabahı saat 09.00 gibi Sabiha Gökçen Hava Limanı'ndan hareket ettik ve saat 11.00 gibi de Van hava alanına ulaştık. Öğlen yemeği sonrası Cuma namazımızı da eda ettikten sonra Ahlat'a hareket ettik. Yaklaşık 3-4 saat sonra, Erciş-A-dilcevaş üzerinden Ahlat'a vardık. Ziyaretlerimize Sahabe-i Kiram'dan Abdurrahman Gazi Hazretleri'ne selam vererek başladık. Şehir merkezine uğramadan doğrudan Meydanlık Kabristanı'na geçtik. Cümlesinin ruhuna üç İhlâs-ı Şerif, bir Fatiha hediye ederek kabristan ziyaretimize devam ettik. İki günlük ziyaretimizi, Tarih öğretmeni olan ve aynı zamanda Ahlat Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi Müdürlüğü görevini üstlenen Mahmut Akbaş beyin rehberliğinde gerçekleştirdik.

Günümüzde gözlerden ırak, kendi halinde, mütevazı bir hayatın hüküm sürdüğü Bitlis ilimize bağlı Ahlat, önemli bir üssümüz, kültürel ve tarihi varlıklarıyla, hatıralarıyla Anadolu'daki varlığımızın en canlı şahididir. Diyebiliriz ki Ahlat anlaşılmadan Söğüt, Edirne, İstanbul, hatta Saraybosna anlaşılamaz. Zira Ahlat, Anadolu Türk- İslâm tarihinin başlangıç noktası olarak kabul edilir. Abdulhamid Han, Ahlat için Ermenilerle ilgili görüşmelerde “İstanbul'dan kıymetlidir. Ceddin Ali Osman Ahlat'ta yatar. Ahlat'ı vermem İstanbul'u veririm” diyerek Ahlat'ın bizim için ne anlam ifade ettiğini gayet veciz bir şekilde ortaya koymuştur. Bu sebeple sözün burasında Ahlat tarihi hakkında kısa da olsa bilgi vermeyi uygun görüyorum. Ahlat, stratejik önemi sebebiyle tarihte o kadar çok savaşa ve iktidar mücadelesine sahne olmuş ki bunları

bu yazıya sığdırmak imkan dahilinde değildir. Biz bunların özetinin özetini vermeye çalışacağız.

İSLAMIN KUBBESİ AHLAT

Ahlat, Asya'dan Anadolu'ya hatta Avrupa'ya uzanan yolların üzerinde bulunması, ılıman iklimi, bereketli toprakları ve zengin su kaynakları ile tarihin her döneminde cazibe merkezi

tarihi milattan önce 2000'leri bulan ve farklı devletler tarafından pek çok kez el değiştiren Ahlat, 395'te Büyük Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılmasından sonra Doğu Roma İmparatorluğu'nun hakimiyet alanında kalır. Bölge Hz. Ömer döneminde (639-640) İslam orduları tarafından fethedilir. Ahlat'ın fethi sırasında rivayetlere göre 120 İslam askeri şehit olmuştur. Şehitler

Abbasiler'in idaresi zayıflayınca Şehir tekrar Doğu Roma İmparatorluğu'nun hâkimiyeti altına girer. 1040 yılından itibaren Büyük Selçuklu Devleti'nin kuruluşunu sağlayan Selçuk Bey'in torunları Tuğrul Bey döneminde Ahlat tekrar ele geçirilir. Doğu Roma ile Müslüman devletler arasında zaman zaman el değiştiren Ahlat, 1061 yılından itibaren Asya'dan Anadolu'ya



▲ Çifte Kümbetler, 13. yy (Hüseyin Timur ile Eşi Esen Tekin -Boğatay Aka ile Şirin Hatun)

olmuştur. Bu sebeple tarihi süreç içindeki işgaller ve yağmalamalardan da nasibini fazlasıyla almıştır. Topraklar her el değiştirdiğinde büyük yıkımlar ve tahribatlar yaşanmıştır Ahlat'ta. Buna rağmen 1000 yıllık bir medeniyetin birikimini, yansımalarını Ahlat'ta gözlemlemek hala mümkün. Bilinen

arasında Sahabe-i Kiramdan Muaz bin Cebel'in (r. a.) oğlu Abdurrahman Gazi Hazretleri de vardır. 1974 yılında adına kümbet mimarisine uygun bir türbe ile bir de cami yaptırılmıştır. Kabrinin bulunduğu Ahlat'ın girişindeki, şehre hâkim tepe, yüz yıllardır önemli bir ziyaretgâhtır.

göç eden ve kendilerine yeni bir yurt edinmek isteyen Türkler tarafından denetim altına alınır ve böylelikle buradan Anadolu'nun diğer yerlerine de akınlar başlar. Artık burası stratejik açıdan önemli askerî hareket üssüdür. Türklerin Anadolu içlerindeki bu ilerlemeleri Doğu Roma İmparatorluğu'nu

rahatsız etmiş ve Anadolu'da hâkimi-yet mücadelesi içindeki bu iki büyük güç 1071'de Malazgirt Ovası'nda karşı karşıya gelmiştir.

Malazgirt Zaferi ve kısa süre sonra kurulan “Ahlat Şahlar” döneminde bölge tarihinin en parlak günlerini yaşar. Siyasi istikrar ve ticaretin gelişmesi, ilim, sanat ve kültürün de ilerlemesine vesile olur. Ahlat Şâhlar, doğu-batı ticaretini ellerine geçirerek, kısa zamanda Ahlat'ı açık bir pazar yeri haline getirir. Anadolu'nun güney ve güneydoğu hudutlarından gelen ihraç malları ile İran'dan gelen emtia, coğrafyacıların “Antrabozan” dedikleri Trabzon limanı vasıtasıyla Ahlatlılar tarafından gemilerle İstanbul'a taşınır. Kimi kaynaklarda 1103 yılında Ahlat gemilerinin Konstantiniye Denizi'nde (Karadeniz) battığı ve bu gemilerde bulunan Ahlatlıların boğulduğu zikredilir. “Karadeniz'de gemilerin mi battı?” darbu meselinin bu faciadan mülhem olduğu söylenir. Anadolu'daki teşkilatlı esnaf ve sanatkar birlikleri de (fityân) ilk defa Ahlat'ta görülmektedir. Bu dönemde şehir Türk kültürünün en nadide eserleri ile bezenir. Ahlat önemli bir ilim yuvasıdır. Zira hal tercümesi kitaplarında XII.

ve XIII. yüzyılda yaşamış tıp, felsefe, astronomi, kimya ve tasavvuf alanında isim yapmış Ahlatlı âlimlere sık sık rastlanır. Yetiştirdiği pek çok bilim adamıyla şehrin ismi, Belh ve Buhara ile birlikte “Kubbet'ül İslam” (İslam'ın Kubbesi) olarak zikredilir. Denebilir ki Avrupa Ortaçağın karanlığında bocalayıp dururken Selçuklular Ahlat'ta yüksek bir medeniyetin temellerini atıyordu. Öyle ki bugün dahi Anadolu'nun pek çok yerinde muhtelif sanat dalında mahir Ahlat'lı sanatkarın imzasını görmek mümkün. Bu eserlerden biri de Mengücekoğlu Ahmet Şah ve eşi Turan Melek tarafından 1228-1229 yıllarında yaptırılan, 1985 yılında da UNESCO Dünya Miras Listesi'ne alınan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifasıdır.

Ahlat Şahlar'dan sonra şehir Eyyu-biler'in eline geçer. Bu sırada Doğu'dan Batı'ya doğru bir büyük akın başlar. Moğollar önlerine çıkan bütün kuvvetleri dağıtarak Anadolu'ya doğru ilerlemektedirler. İşte tam bu sırada Moğollar'ın önünden kaçan Celâeddin Harezşah, Ahlat önüne gelerek şehri kuşatır. Selçuklu hükümdarı Alaaddin Keykubat'ın kuşatmayı kaldırmak için yaptığı tüm girişimler sonuçsuz kalır



babası Kayaalp de Ahlat'ta doğmuş mezarı da yine buradadır. Süleyman Şah, otağını kurup Anadolu'nun fethini buradan planlamıştır. Yılmaz Öztuna, *Osmanlı Devleti Tarihi* isimli eserinde Osmanoğulları'nın atalarının Ahlat şehrinde pek çok mezar taşı olduğunu bildirmektedir.

Yavuz Sultan Selim Çaldıran Seferi'ne giderken Ahlatlılar Tercan yakınlarında kendisine ulaşmış “Ecdat mezarlarının bulunduğu” Ahlat'ta bir kale yaptırmasını istemişlerdir. Yavuz Sultan Selim bu isteği olumlu bularak Ahlat'a bir kale yapılması emrini vermiştir. Zaman zaman İran yönetimlerinin de eline geçen Ahlat, Kanuni Sultan Süleyman'ın 1533 yılında düzenlenen Irakeyn Seferi esnasında tekrar Osmanlılar'a bağlanmıştır. Kanuni'de Ahlat Kalesi'nin güçlendirilmesini ve bir iç kale yapılması emrini vermiştir. 1635 yılında Revan Seferi'ne çıkan Sultan IV. Murad Ahlat'a uğramış Karmuç'ta (Yeniköprü) konaklayarak Ahlat'taki ecdat mezarlarını ziyaret etmiştir. 1639 yılında İran ile yapılan Kasr-ı Şirin Antlaşması'ndan sonra artık doğu sınırları çok uzun zaman değişmemiş ve Ahlat tarihteki ihtişamından uzak olmasına karşın daima Osmanlı hakimiyetinde kalmıştır. 1914 yılında uğradığı Rus işgalinden 21 Şubat 1916 yılında kurtulmuştur. 15. yüzyılda askerî birim olarak kullanılan bir yapı, 1915 yılında Ahlat'ı işgal eden Rus birlikleri tarafından eczane olarak kullanılmıştır. Kapı sövesi üzerinde duran beyaz renkli “ANTEKA” (Eczane) yazısı günümüzde hala okunabiliyor. Hüzünlenmemek elde değil. Tam bir ibret vesikası!

ANADOLU'NUN ORHUN ABİDELERİ AHLAT'TA

Ahlat Mezar Taşları ile ilgili önemli çalışmaları ve eseri bulunan Beyhan Karamağaralı, mezar taşlarımız için şu tespiti yapar: “Türk mezar taşları, milli kültürümüzün nesiller boyu devam ede gelmiş belgeleridir. Onlar halkın duygu



▲ İskender Paşa Cami (16. Yüzyıl)



▲ Kandil Motifli Şahideler

ve Ahlat Harzemşahlar tarafından ele geçirilir. (1229) Yağma ve katliamlarla yetinilmeyerek şehir âdeti harabeye çevrilir. Bunun üzerine Selçuklu ordusu Harzemşahlar'ın üzerine yürüyerek onları Yassı-Çimen'de mağlup eder. (1230) Alâeddin Keykubad, veziri Ziyâeddin Karaarslan'ı göndererek (1232-33) Ahlat'ta iskân ve imar faaliyetini yeniden başlatır. Ancak iki Türk ordusunun bu çarpışması Anadolu'yu yağmalamaya gelen Moğollar'ın işini kolaylaştırır. Ahlat, Harzemşah işgali, ardından Moğolların 1258 tarihindeki işgal ve yağması ile bir daha tarihteki o ihtişamlı günlerine dönemez ve küçük bir Anadolu Türk kasabası olarak kalır. İlhanlı İmparatorluğu'nun parçalanması

üzerine şehir sık sık valiler, emirler ve Kürt beyleri arasında el değiştirir.

Karakoyunlu hâkimiyeti Timur orduları tarafından bitirilir. (1387) Akkoyunlu Uzun Hasan'ın oğlu Maksut, O'nun oğlu Rüstem ve Rüstem'in oğlu Emir Bayındır (Öl. 1481) dönemlerinde Ahlat tekrar canlanmış ve Türk tarihinin nadide eserleri olarak kabul edilen kümbetlerle bezenmiştir. Rivayetlere göre Kayı Boyu 170 yıl boyunca Ahlat'ta kalmıştır. Osmanlı Devletinin kuru-cusu Osman Gazi'nin babası Ertuğrul Gazi ve onun babası Süleyman Şah Ahlat'ta doğmuştur. Evliya Çelebi'nin ifadesiyle “Âl-i Osman'ın cediti Cengiz tatarı derdinden diyar-ı Ahlat'a gelip yerleşmiştir” Yine Evliya Çelebi'nin bildirdiğine göre Süleyman Şah'ın

ve düşüncelerinin, sanat zevkinin, örf ve adetlerinin akisleridir. Mezar taşları sadece bir milletin yayıldığı ülkelerdeki kültür birliğini ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda o milletin menşeyini de ortaya koyarak ona damgasını basar. Onlar bir milletin tapu senetleridir...”

Ahlat, Anadolu’daki 1000 yıllık varlığımızın sessiz tanıkları, mezar taşları ile de ünlüdür. Öyle ki bu mezar taşları için “Anadolu’nun Orhun Abideleri” benzetmesi yapılır. Hakikaten bu eserler incelendiğinde bunun hiçte abartılmış bir ifade olmadığı görülür. Semavi Eyice, bölgeyi dolaşan İngiliz seyyah H. B. Lynch’nin 1901 yılında yayımlanan kitabında bu mezarlığı, Kensal Green ve Pere Lachaise mezarlıkları ile mukayese ettiğini, bu mezar taşlarını “sanata çok değer veren, çok yüksek seviyeli bir medeniyetin temsilcisi” olarak gördüğünü söyler. Doğu Anadolu’yu dolaşan W. Bachmann’ın da benzer ifadeleri vardır.

Altı tarihî kabristanın yer aldığı Ahlat’ın en bilinen ve önemli örnekleri bünyesinde barındıran kabristanı Meydanlık Kabristanı’dır. 320 dönümlük bir alanı kapsayan bu kabristanda XII. asrın başından XVI. asra kadar tarihlenen muhtelif tiplerden oluşan takriben dokuz bin kadar mezar taşı bulunmaktadır. Mezar taşları sıralanışlarına göre bize devirleri, istilâ ve savaşları da göstermektedir. Sadece bu yönüyle bile Meydanlık Kabristan’ı bulunmaz bir tarihi belge durumundadır. Selçuklu-Beylikler dönemi tarihçileri, özellikle mezar taşları araştırmacıları için Ahlat’ı görmek öteden beri bir tutku haline gelmiştir. Zira Anadolu’daki mezar taşı tipolojisinin ilk ve kalıcı öğeleri buradadır.

Mezar taşları dönemlerinin mimari üslubunu da yansıtır. Her ne kadar Selçuklu sanatı ile Osmanlı sanatı arasında bir takım belirgin farklılıklar olsa da bu tamamen birbirinden bağımsız da değildir. Pek çok mimari unsur zaman içinde bir takım değişikliklerle günü-



▲ Ahlat’ta Selçuklu Dönemi Mezar Taşı

müze kadar ulaşmıştır. Bunu mezar taşlarında da gözlemleyebiliriz. Selçuklu ve Beylikler Dönemi’ne ait olan XII-XVI. yüzyıl mezar taşları, lahitleri saymazsak kimileri 3.50 m. yüksekliğe varan, her cephesinde süsleme bulunan, keskin köşeli, dikdörtgen prizma şeklindeki blok dikitlerden oluşur. Bu şahidelerin tepelerinde Osmanlı’da gördüğümüz sarık, kavuk gibi herhangi bir başlık bulunmaz. Farklı yazı tipleri bulunsada küfi karakterdeki yazılar ön plandadır. Geometrik desenler ve bitki motifleri

yoğunluktadır. Metinlerde dünyanın faniliğine vurgu yapan Ayet-i Kerimeler, Hadis-i Şerifler ve Farsça şiirler sıkça görülür. Osmanlı mezar taşlarında pek çok örneğini gördüğümüz Süleyman mührü ve kandil motifi, Selçuklu mezar taşlarında da vardır. Bu dönem metnlerinde hemen hemen Türkçe yok gibidir. İlk zamanlarda Osmanlı mezar taşları da böyledir. Ancak ilerleyen zamanlarda metinler yavaş yavaş Türkçeleşmeye başlamış 1900’lü yıllara gelindiğinde ise metinler tamamen Türkçeleşmiştir.

Osmanlı dönemine ait mezarlıklarda sıkça rastladığımız, silindirik sütun şahidelere Ahlat’ta rastlamadık. Selçuklu dönemi mezar taşlarında diğer mimari eserlerde olduğu gibi “Amelehu” (yapan) ile başlayan ve taş ustasının adının yazdığı örneklere sıkça rastlıyoruz. Osmanlı mezar taşlarında ise bazı istisnalar hariç kitabelerin sonunda sadece “ketebehu” (yazan) diye başlayan hattatların ismini görüyoruz. “Hüve’l-Baki” olarak ön plana çıkan ve onlarca farklı örneği bulunan “Serlavha” geleneğinin belki ilk tohumunu yine Ahlat’ta gözlemliyoruz. Bunlar daha ziyade kısa Ayet-i Kerime ve Hadis-i Şerif metinlerinden oluşmaktadır. “Her nefis ölümü tadacaktır.” Ayet-i Kerimesi ile “Müminler ölmez, fena âleminden beka âlemine geç ederler” anlamına gelen Hadis-i Şerif-i bu örneklerden bazılarıdır. Burada rastladığımız en ilginç motifler arasında stilize edilmiş bir ejder motifinin bulunduğunu da zikretmeliyiz. Meydanlık kabristanında şahideli mezar taşları dışında, 12-14. yüzyıllara tarihlenen ve her biri sanat şaheseri olarak değerlendirilen “prizmatik sandukalar”, “çatma lahitler” ile “Akıt” denilen oda şeklinde aile mezarları da mevcuttur.

Mezar taşlarının bin yıllık süre içerisindeki değişimi, dönüşümü muhakkak bu kadarla sınırlı değildir. Bir iki saatlik zaman diliminde edindiğimiz intibalar bunlar. Bu sebeple fazla detaya girmeyeceğiz. Sanat tarihçilerimiz, arkeologlarımız bunlarla ilgili derin çalışmalar yapıyor ve yapmalılar da. Geçtiğimiz yıllarda Cumhurbaşkanlığı düzeyinde himaye altına alınan Ahlat, Selçuklu Meydanlık Kabristanı’ndaki 8 bin 200 mezar taşı UNESCO Dünya Kültür Mirası geçici listesinde yer alıyor. Ümit ediyoruz asıl listeye de en kısa zamanda dâhil edilir. Zira böyle bir kültür mirası örneğinin dünyada eşi ve benzeri bulunmuyor. Ahlat’ta muhtelif devirlere ait mezar taşları ve kümbetler hak ettiği şekilde teşhir

edildiğinde bölge şüphesiz bir çekim merkezi olacaktır. Akşam konaklamak üzere Van gölü kenarına sıfır mesafede bulunan öğrtemenevine vardık. Harika bir manzarası var buranın. Anadolu’nun en doğu taraflarında böyle bir manzarayı insan görmeden tahayyül dahi edemiyor. Biz göl olarak biliyoruz



▼ Çiçek Motifli Bir Mezar Taşı

lakin burası etrafı 7-8 saatte ancak dolaşılabilen büyük bir deniz. Zaten burası tarihte “Bahr-ı Ahlat” (Ahlat Denizi) olarak geçiyor. Bir zamanlar burada avlanan balıklar ta Hindistan’a kadar ihraç ediliyormuş.

GELECEĞİN YOLU AHLAT’TAN GEÇER

Ziyaretimizin ikinci gününü ilçede bulunan kümbetler ve diğer tarihî eserlere ayırdık.

Gezecek, görecek, inceleyecek pek çok yer ve eser vardı. Ancak vaktimiz kısıtlı idi. Buna rağmen burada kaldığımız otuz saatlik zamanımızın her dakikasını tasarrufla kullandığımızı söyleyebilirim. 1000 yıllık tarihi otuz saate sığdırmak ne mümkün! 11. asırdan itibaren izlerini sürdüğümüz kümbet mimari örnekleri, Ahlat’ta önemli bir yekûn tutar. Orta Asya Türk çadırlarını çağrıştıran bu abideler, Horasan’dan Anadolu’ya kadar Türklerin yayılma yolları üzerinde birbirini izler. Erzurum,



▲ 12-14. Yüzyıllara Ait Lahit Mezar

Erzincan, Sivas, Kayseri ve Konya bu merkezlerden en bilinenleridir. İlk bakıldığında birbirine benzese de yakından incelendiğinde bu yapıların farklı bir takım özelliklerinin bulunduğu hemen fark edilir. Kible yönüne açılan pencerelerin mihrap formunda oluşu, değişik süsleme unsurlarının yer aldığı kümbetlerde fark ettiğimiz ayrıntılardan sadece birisidir. Ahlat'ta günümüze ulaşmayı başaran 14 kümbet ile iki tarihî türbe bulunuyor. Taş işçiliği, tezyinatı ve birbirinden kıymetli yazı örnekleriyle bu kümbetlerin her biri sanat şaheseri olarak değerlendiriliyor. Ahlat'ta bulunan kümbetlerin en eskisi Şeyh Necmeddin Kümbeti'dir. (13. yy) Diğer ziyaret edilebilen kümbetler, Emir Bayındır Kümbeti (15. yy), Ulu Kümbet (13 yy), Emir Ali kümbeti (14. yy) Hasan Padişah Kümbeti, Erzen Hatun Kümbeti (14. yy), Tek (Keşiş) Kümbeti ve 13. yüzyıla ait Çifte Kümbetler'dir. (Hüseyin Timur ile Eşi Esen Tekin - Boğatay Aka ile Şirin Hatun)

Ahlat'a da günümüze ulaşan en eski tarihli cami-mescit 1477 tarihli Bayındır Mescidi'dir.

Diğerleri 1564 tarihli İskender Paşa Camii ve 1584 tarihli Kadı Mahmud Camii'dir. Sahilde bulunan, Sultan Yavuz Selim dönemi kitabeli, kale kalıntıları



▲ Ahlat'ta Selçuklu Dönemi Mezar Taşı

da bölgenin kültürel ve tarihi değerler listesinde. İskender Paşa Camii hemen karşısında yine 16. yüzyıla tarihlenebilecek bir hamam kalıntısı da bulunuyor. Perişan vaziyettedir. Bölgede benzer durumda bulunan epeyce tarihi eser var. Yazık! Harabe şehir adı

verilen alanda Urartular dönemine ait, benzerlerini Ürgüp ve Kapadokya'da gördüğümüz mağara evlere rastlıyoruz. Kayalıklara oyulmuş bu yapılar ve yanı başında yer alan Bayındır Köprüsü hakikaten görülmeye değer. Aynı bölgede Selçuklu döneminden kalma bazı yapı izleri de bulunuyor.

Cumhuriyet Dönemi'nde Ahlat tarihi ile ilgili ilk ciddi eser Abdurrahim Şerif Beygu'ya aittir.

Ahlat Kitabeleri isimli bu eser, alanda önemli bir boşluğu doldurmuş ve uzun bir aradan sonra gözleri tekrar Ahlat'a çevirmiştir. Ardından Beyhan Karamağaralı'nın üzerinde yıllarca çalıştığı *Ahlat Mezar Taşları* isimli eser literatürü daha da zenginleştirmiştir. Günümüzde yöreye ait yüksek lisans ve doktora düzeyinde akademik çalışmaların yapıldığını ve bunların yayımlandığını biliyoruz. Hatta ziyaretimiz sırasında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nden bir ekibin burada çalışmalar yaptığına bizzat şahit olduk. Ancak bu çalışmalar



▲ Ahlat'ta Bir Mezar Taşı Parçası



▲ Ahlat'ta Selçuklu Dönemi Mezar Taşı

arzulanan seviyede midir? Doğrusu malumat sahibi değiliz. Özellikle bölgeye yakın üniversitelerin buranın üzerinde durmaları ve özenle takip etmeleri gerekir diye düşünüyoruz. Akademik yayınların dışında 2013 yılında Ahlat Kaymakamlığı'nca *Ahlat-Şehir Rehberi* isimli bir kitap hazırlanmıştı. Metin yazıları ve fotoğrafları kıymetli dostumuz Ali İhsan Gülcü'ye ait. Fevkalade bir çalışma olmuştu. Bir şehrin ve yörenin bütün yönleriyle tanıtımı ancak bu kadar güzel yapılabilirdi. Kaymakalıktan tedarik ederek bütün ekip arkadaşlarımıza bu kitaptan birer adet takdim ettik. Yakın dönemde yine Ahlat Kaymakamlığı'nca *Anadolu'nun Orhun Abideleri-Ahlat Mezar Taşları ve Taşa Bezenmiş Çadırlar-Ahlat Kümbetleri* isimli iki prestij eser daha yayımlandı. Bu tarz yayınların ve çalışmaların

Ahlat'ın tanıtımına katkı sağlayacağını umuyoruz.

24 Mart Cumartesi günü saat 16.00 civarı Ahlat'tan tekrar Van'a hareket ettik. Bu sefer Tatvan güzergâhını tercih ettik. Böylece Van Gölünün çevresini tamamen dolaşmış olduk. Ziyaretimiz kısıtlı imkânlarla rağmen gayet verimli geçti. Özellikle öğrenci kardeşlerimiz için güzel bir final oldu. Bu tarz etkinlikleri geliştirerek çoğaltmak lazım diye düşünüyoruz. Ahlat, sadece tarihi değerleriyle değil, özgün el sanatları ürünleri ve doğal güzellikleri ile de keşfedilmeyi bekliyor. Geleceğin yolu Ahlat'tan geçer!◀

KAYNAKLAR:

- Alıkcı, Dündar. "Kubbetü'l-İslam Ahlat" *Uluslararası Van Gölü Havzası Sempozyumu*, Ahlat, 2008.

- Altun, Ara. "Ahlat Mezar Âbideleri" *TDV: İslam Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul, 1989.
- Arslan, Celil. "Bitlis-Ahlat'taki Türk Devri Yapılan", *Türkler VIII*, Ankara, 2002.
- Beygu, Abdurrahim Şerif. *Ahlat Kitabeleri*, İstanbul, 1932.
- Evliya Çelebi. *Seyahatname*, (Sadeleştiren: Mürin Çevik) c. 3-4, Üçdal Neşriyat, İstanbul, 1993.
- Gülcü, Ali İhsan. "Kubbetü'l-İslâm Ahlat", *Tarih ve Medeniyet*, İstanbul, 1994.
- Gülcü, Ali İhsan. (editör) *Ahlat-Şehir Rehberi*, Ahlat Kaymakamlığı, İstanbul, 2013.
- Karamağaralı, Beyhan: *Ahlat Mezar Taşları*, Selçuklu Tarih ve Medeniyet Enstitüsü, Ankara, 1972.
- Öztuna, Yılmaz. *Osmanlı Devleti Tarihi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2011.
- Sümer, Faruk. "Ahlat", *TDV: İslam Ansiklopedisi*, c. 2, İstanbul, 1989.
- Yaşa, Recep. "Doğu Anadolu'da Bir Türk Kültür Merkezi: Ahlat", *Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Anıl Mat., Çankırı, 2013.
- Ahlat Tarihi. www.ahlat.gov.tr, Erişim Tarihi: 06.04.2018.

Görme Biçimleri

FATMA ATTILA

DESCARTES ALGIDA YA DA DENEYİMDE ORTAYA ÇIKAN NİTELİKLER anlamında *kuarya* kavramını kullanmıştır. Cisme bakıldığında cisimden çıkan veya yansıyan ışığın saydam tabakada kırılarak ağ tabakadaki sarı benekler üzerine düşen ters görüntüler serüveni olarak görmeyi açıklayabiliriz. Fakat biz atom düzeyinde elektron, proton ve nötrondan oluşuyorsak ve görüntülerimizi düzelten zihinsel yapımız bu fiziksel yapının bir parçası ise; parçacık parçacığa bilinçli bir deneyim yaşatmaz, onlar birbirini görmez ama ben renkleri ve şekilleri görüyorum. Görme işlemini fiziksel ve nedensellik içerisinde açıklamamız hiç kimsenin başkasını görmesini, deneyimini ve kendi görüntüsünün bilincini ortaya koymuş olmaz. Bedensel ya da cisimsel tözün alanında nedensel olarak açıkladığımız şeyler, oluşan kuaryanın, hissin nasıl ortaya çıktığını ve onu nasıl algıladığımızı hiçbir şekilde açıklamaz. Cisimsel olan şeylerin ki bu dış görüntüler ve

onu işleyen donanımımız üzerinden nasıl *kuarya* oluştuğunu bilemiyoruz.

İngiliz sanat eleştirmeni, ressam, şair ve yazar John Berger 1972’de BBC için yaptığı belgesel dizisinin sonradan kitap şekline getirilmiş *Görme Biçimleri* eserinde; sözlüklerden önce gelen ve sözcüklerle tam olarak anlatılamayan görmenin bir seçme edimi olduğunu, gördüğümüz nesnelerin elimizle dokunabileceğimiz anlamda olmasa da ulaşabileceğimiz bir alana getirilişini, bakışımızın tek bir nesneye değil nesneler arası ilişkilere olduğunu ve böylece canlı, hareketli, her şeyi çevresinde bir çember içinde tutan ve bulunduğumuz durumda orada var olabilecek her şeyi gösteren davete dönüşmesini, imge ile yeniden üretilen görünümü, imgeleri kullanma biçimlerini ve geleneklerini görsel bir hat kurarak farklı katmanları birbirine bağlayarak açıklar.

Yedi bölümden oluşan kitabın üç bölümü sadece imgelerden oluşuyor. Bu bölümler seyirci-okurun daha aktif ve temas kurarak metni keşfetmesi için tasarlanmıştır. Bu tasarım aynı zamanda Berger’in biçimsel stratejisinin ve eleştirilerinin de açılımıdır. Şöyle ki sanat anlayışının vurgusunu; sanat tarihçisinden, sanat eleştirmeninden uzaklaştırarak herkesin sanat yapısıyla kendi bağlantısını kurabileceğini ve görme biçimlerinin önemini de bu birçok bakış açısı, her biri ayrı değere sahip birçok yol içinde olduğunu söyler. Diğer bir neden ise Berger’e göre imgeler-suretler dünyasının eşit bir üyesi değildir. Resim bir dildir fakat fotoğraf bu dile ait değildir ya da fotoğrafı hala resmin kodlarıyla çözümlemeye çalışmamız problemlidir. Çünkü fotoğraf güçlü bir kanıttır ve bütün dillerden daha etkili kılacak bir unsur da onun metinle birleşmesi, söz ile buluşmasıdır.

Kitabın ilk bölümü Walter Benjamin’in “Mekanik Yeniden Yaratma Çağında Sanat Yapımı” makalesinden esinlenilerek yazılmıştır. Berger görmeyi, görme biçimlerinin ve sonrasında

yeniden üretilmiş görünümün düzeni ile imgenin oluşumunu şu şekilde ifade eder; “İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü – böylece konunun eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de – anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi. İmge Y’nin X’i nasıl gördüğünü kaydeden bir şey oldu.”

Bu pasaj çok önemlidir, zira zihnin görünümü nasıl kodladığını, üretilen anlamın eserlerdeki dışavurumunu, perspektifi, kamera ve fotoğrafı, yağlı boya ve reklamı, hatta kadın ve erkek olarak birbirini seyreden bilinci çözümlerken bu pasaj bizim için bir anahtardır. Anlam vermek ve anlam üretmek insanın en temel yetisidir fakat yazar bizden şunu sormamızı istiyor: En başından beri yüklediğimiz anlam ne zaman maksadını aşıyor? Onu ne zaman bulandırmaya başlıyoruz? Frans Hal’in iki eseri “Yaşlılar Bakımevinin Erkek Yöneticileri” ve “Yaşlılar Bakımevinin Kadın Yöneticileri” üzerinden bulandırma kavramını açıklayarak bulandırmanın açıklanmaz ise kendiliğinden apaçık olacak şeyleri açıklamakla başladığını söylüyor. Deniz fenerinden dışarı doğru çıkan ışınlar burada içeri doğru ilerler. Geleneklere uyularak bu görünümlere gerçek denilmiştir. Berger burada bizi algının içine girmeye davet eder. Çünkü görünenler dünyasıyla, kuşatıcı ve manipüle edici düzlemi üzerinde ilişki kurmaktayız. Örneğin yalnız Avrupa sanatına özgü perspektif geleneğinde resim bir tek gözü görünen nesneler dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzlukta tek seyircinin göreceği şekilde dizilir. Perspektif ve yağlı boya seyirciye ideal olanı, dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söyler. Fotoğraf makinasının bulunması

aslında böyle bir merkezin olmadığını gösterdi. Görünen nesneler kendilerini bize görülmek için sunmuyorlardı artık. Tersine görülenler yakalanması güç hareketli şeylerdi ve görüşümüz neyi nerede gördüğümüze bağlıydı. Bu durum öncelikle daha önce yapılan resimlere bakışı değiştirdi ve imgenin biricikliğini ortadan kaldırmış oldu. Sinema ve televizyon aracılığıyla da artık seyirci resme değil, resim seyirciye gitmeye başladı. İmgenin bir diğerinin devamı olması, art arda sıralanışı, tersine çevrilmeyecek düzeni filmleri geleneksel anlatıdan farklı bir ifade biçimi yaptı. Kullandığımız yöntemin değişmesi bilginin mahiyetini de değiştirmektedir. Geçmiş ile kurduğumuz ilişki ve bakış açımız da bu akış içinde sürekli değişmektedir. Berger farklı bir bilgiye dönüşebilen ve farklı amaçlar için kullanılabilen anlamlara karşı bizi uyarır.



Nesneleri görme biçimlerini ve kültürel arka plandan sonra Berger kitabın üçüncü bölümünde insanın insanı nasıl görmekte olduğunu cinsiyet ayrımı üzerinden işler. Yazara göre erkekler kadınları seyrederek, kadınlarsa seyretilişlerini seyrederek. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense



kadındır. Böylece kadın bir nesneye özellikle görsel bir nesneye dönüştürülmüş olur. Eserlerde ise kadın her zaman erkeğin gözleri ile resmedilmiş ve doğal olarak tüm eserlerde erkeğe kendini beğendirecek ve güçlü hissetti-recek şekilde konumlandırılmıştır. Bu eserlerin çoğunda kadınların duruşları bir erkeğe kendini sunar gibidir. Ancak resimlerin içinde kadının bakışlarında da erkeğin gözleri görülmektedir yani kadınlar kendilerine erkeğin gözleri ile bakmaktadır. Bu durumun nedeni kadının kendini yüzyıllarca erkek üzerinden tanımlamasıdır. Avrupa nü sanatını estetik bir anlam vermekten ziyade erkeğe sunulan bir haz nesnesi olarak değerlendiren yazar, bu bakış açısının bugün de kadınların bilincine biçim verecek nitelikte olduğunu ve reklam, kitle iletişim araçlarının benzer şekilde inşa edildiğini vurgular.

Eril tahakkümün sahip olma ve toplumsal hayattaki referansı olan mülkiyet kavramını incelediği beşinci bölümde, nesnelerin dokunulabilirliği, dokusu ve parlaklığını yansıtmadaki üstünlüğüyle sahip olma duygusunu, seyirci-sahip için üretildiği algısını en

iyi veren yağlıboya resim geleneğini analiz etmektedir. Yazar gelenek içindeki tabloların da birer meta olduğunu belirtir. Tabloların maddiliği içinde bulundukları mülkiyet ilişkileri sisteminden ayrılmaz. Bunlar her şeyden önce alınabilir satılabilir nesnelerdir. Onları mülk edinenler için zenginlik göstergesi ve sömürgeciler ile sömürülenler arasındaki ilişkiyi de haklı gösteren bireyselleşmiş imgelerdir. Yağlı boya geleneğinin etkili olduğu 1400-1900'lü yıllar, aynı zamanda Avrupa'nın coğrafi keşifler, köle ticareti, sömürgecilik ve endüstriyelleşme ile birlikte zenginleştiği bir dönemdir. Ortaya çıkan şehirli burjuvazi yeni bir sınıftır ve gelişen kapitalist sistemin hâkimidir. Mülk edinmek, sahip olmak ve bunu sunmak bu sınıfın en büyük idealidir. Bunun için burjuva aileler kendileriyle birlikte sahip oldukları varlıkları resmettirip soyluluklarını vurgulamaktan gurur duymuşlardır. Sömürge ve endüstri ile zenginleşen kültür kendini diğer kültürlerden üstün görmüş ve bu durumu belgelemek için geleneği araç olarak kullanmıştır.

Berger bu değişimin resme etkisini “Kapitalin toplumsal ilişkilerde yaptığı etkiyi, yağlıboya resim görünülerde yapmıştır. Resim, her şeyi nesnelerin eşitliğine indirgedi. Her şey alınıp satılabilir oldu çünkü her şey mala dönüştü. Tüm gerçeklik, hiç düşünülmeden onun taşıdığı maddesel değerle ölçülür oldu. Kartezyen dizge yüzünden ruh ayrı bir ulam olarak düşünüldü. Bir resim konusuyla ruha seslenebilirdi ama hiçbir zaman gösterdiği nesneyle yapamazdı bunu. Yağlıboya resim bütünüyle dıştan verilen bir görünüm sunuyordu.” diyerek belirtir.

Son bölüm reklamcılık üzerinedir. Reklamcılık, fotoğraf makinasının icadından sonra yağlıboyanın yerini almıştır ve ikisinin birbiriyle anlamsal olarak süreklilik ilişkisi vardır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan sosyal devlet anlayışı ile birlikte daha da

gelişen tüketim toplumu, reklamcılık endüstrisi aracılığıyla cezbedilir. Gelenek içindeki tabloların işlevi sahibin mülkü arasında zaten tadını çıkardığı nesneleri gösteriyordu. O sahibin değerli olduğu duygusunu doğruluyordu. Onun yaşamaının gerçeklerinden yola çıkıp yaşadığı yapının duvarlarını süslüyordu. Yağlıboya resim, pazardan pazara kazananlara satılmak için yapılıyordu. Reklamlaarsa önce işçi sonra alıcı olarak pazarı oluşturan insanların sırtından iki kat kâr sağlayan, aynı zamanda tüketici üretici de olan seyirci-alıcıya yönlendirilmiştir. Reklamların girmediği yerler yalnızca çok zenginlerin çevreleridir ki onlar da parayla doğrudan temas halindedir.

Bunları açıkladıktan sonra Berger reklamların bunu huzursuzluk duygusunu işleyerek yaptığını, her şeyi paraya dayandırarak da oluşan huzursuzluğu yenmeye çalıştığını söyler. Temel söylem; “Hiçbir şeyin yoksa sen de bir hiç olursun” üzerinedir. Reklamlar bizimle gelecek zamanda konuşur ve imgelerle bizde düşsel özlemler oluşturur. Berger bunu şu şekilde ifade eder; “Seyirci alıcının ürünü edindiği zaman erişeceği duruma bakarak kendini kıskanması beklenir. O ürünle, başkalarının kıskanacağı bir nesne durumuna dönüştüğünü düşünmesi amaçlanır. Bu kıskançlık onda kendini beğenme duygusunu güçlendirecektir. Reklam imgesi alıcıdan, aslında onun kendisine karşı duyduğu sevgiyi çalar; sonra da bu sevgiyi ona, alacağı ürünün fiyatına satar. “Toplumsal olay, kişi ve kavramların böylesine çarpıtıldığı imgeler yığını ile anlık olarak mesaj yağmuruna tutulmaktayız. Baş döndüren bir etkiyle etrafımızı kuşatan bu imgelere öylesine alışmışızdır ki yaptıkları etkiye dikkat edemeyiz. Berger neonlu yağınların içi kof ve kokuşmuş anlamına karşı bizi uyarır. Görme biçimleriyle imgenin sadece görünüşten ibaret olmadığını, tüm görünüşlerin zihnimize bir mesaj taşıdığını ve onları alımlarken duyaca-



ğımız rehberin bizzat kendi bilgimiz olması gerektiğini söyler.

Neler olup bittiğini, görüntülerin bizi nasıl yönlendirdiğini anlamak için bir anahtar olan *Görme Biçimleri* görsel tüketici olan herkesi ilgilendiren bir yapıttır. Berger, Batı kültürünün bakış açısıyla görsel kültürü yorumlamıştır. İmgelere verilen anlamın bu tarihsel bakış açısını oluşturuşu, bu devamlılığın ve etkilerin yağlıboya resimden sonra reklam ile evrenselleşmesi bize kendi görme biçimlerimiz üzerine de düşünme zorunluluğumuzu hatırlatır.

Biz görsel kültürün insanları değil. Kültürümüzde suretler, imgeler ve kaydedilmiş görüntüler yok. Müslüman sanatçılar eserlerinde Allah'ın yarattığının bir benzerini yaratmaktan ve onu açıklamaktan şiddetle kaçınmışlardır. Görüntünün kendisi ile değil onların asılları, özleri ile meşgul olmuşlardır. Bu da onları tasviri değil temsili kurmaya sevketmiştir. Mimesise zıt bir şekilde soyutlayıcı üslup oluşmuştur. Resim sanatına en yakın minyatür olsa bile, minyatürde her şeyden önce canlı gibi olma iddiasını ve bu yanılsamayı oluşturan üçüncü boyut, derinlik, perspektif asla kullanılmamıştır. Renkler saf haliyle tonsuz kullanılır. Uzaklık-yakınlık oluşturulmaz, sayfanın başındaki ağaç ile sayfanın sonundaki ceylan aynı yüzeye

indirgenir. Işık-gölgenin olmamasıyla da eni ve boyu olan fakat derinliği yani canlılığı olmayan hayal alanından ibaret kalır. Kâğıt üzerinde seyrettiğimiz şey canlı değil gelip geçen bir gölgedir tıpkı eser sahibinin bakış açısındaki nesnelerin anlamı gibi. Kültürel kodlarımızda olmayan görüntüler hakkında geçmiş görsellerle yüklü bir toplumun bakış açılarını nasıl yorumlayacağız?

Tarihsel bir boşluk olabilir fakat reklam, kitle iletişim araçları, sinema ve birçok faktörden aynı şekilde etkileniyoruz ve görselliğe alışkın olmayan tarihsel hafızamızın içinde bunlara nasıl bir anlam ile bağ kuracağız? Buradaki zihinsel yetersizliğimizden dolayı hala fotoğrafı resmi sadece güzel sanatlar nesnesi, görüntüleri güzel gösterme marifeti olarak görüyoruz ve kullanıyoruz. Hâlbuki imgeler yalnızca yüzey düzenleme sanatı değildir. Gördüğümüzün arkasında sistemin, ekonomik ve siyasal algıların bakış açımızı oluşturan fikirlerimizi yönlendiren ciddi etkileri vardır.

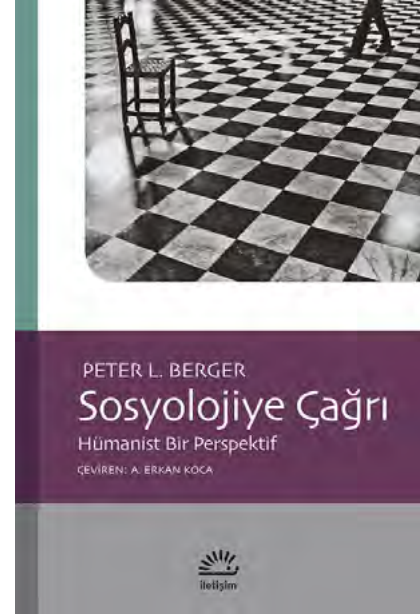
John Berger, *Görme Biçimleri* ile suretten hareketle kendi içimizde yarattığımız anlamların panoramasını sunmaktadır. Eser, suret ile aslı birleştirecek can deneyiminin bilincine sunulan bir davettir. ◀

Sosyolojiye Çağrı

NUMAN YILDIZ
Şehir Akademi Öğrencisi

1929 YILINDA İTALYA'DA DÜNYAYA GELEN Peter L. Berger, Avusturya asıllı Amerikalı bir sosyologdur. II. Dünya savaşı sonrasında, henüz on yedi yaşındayken ailesiyle birlikte Amerika Birleşik Devletleri'ne gelen Berger, akademik kariyerini ve entelektüel yaşamını burada sürdürmüştür. Bir süre önce ölen Berger, (2017, Ağustos) ölümüne kadar çağının problemleriyle ilgili birçok çalışma yapmıştır. Yaptığı çalışmalar içerisinde onu ön plana çıkaran ve tanınmasına vesile olan konular; modernite, sekülerleşme ve bilgi sosyolojisi olmuştur. Berger'in yaptığı çalışmalar Amerika'nın yanı sıra dünyanın farklı yerlerinde de etkili olmuştur. Özellikle

Türkiye'yi bu ülkelerin başında saymak yanlış olmayacaktır. Peter Berger'in bilhassa sekülerleşme konusundaki fikri dönüşümü Türkiye'deki din sosyologlarının ona hayli ilgi göstermesine sebep olmuştur. Bu ilginin bir başka göstergesi de Berger'in Türkçe'ye çevrilen eserleridir. *Modernleşme ve Bilinç, Gerçekliğin Sosyal İnşası, Kutsal Şemsiye* bunlardan sadece birkaçıdır. Bu eserlere değerlendirmesini yaptığımız *Sosyolojiye Çağrı* adlı eser de eklenmiştir. Berger'in ilk dönem çalışmaları arasında yer alan eser; 1963 yılında yayımlanmıştır. Eserin Türkçe çevirisi 2017 yılı Ağustos ayında İletişim Yayınları'ndan çıkmıştır. Sekiz bölümden oluşan kitapta, geniş bir kitleye hitap edileceğinden dolayı



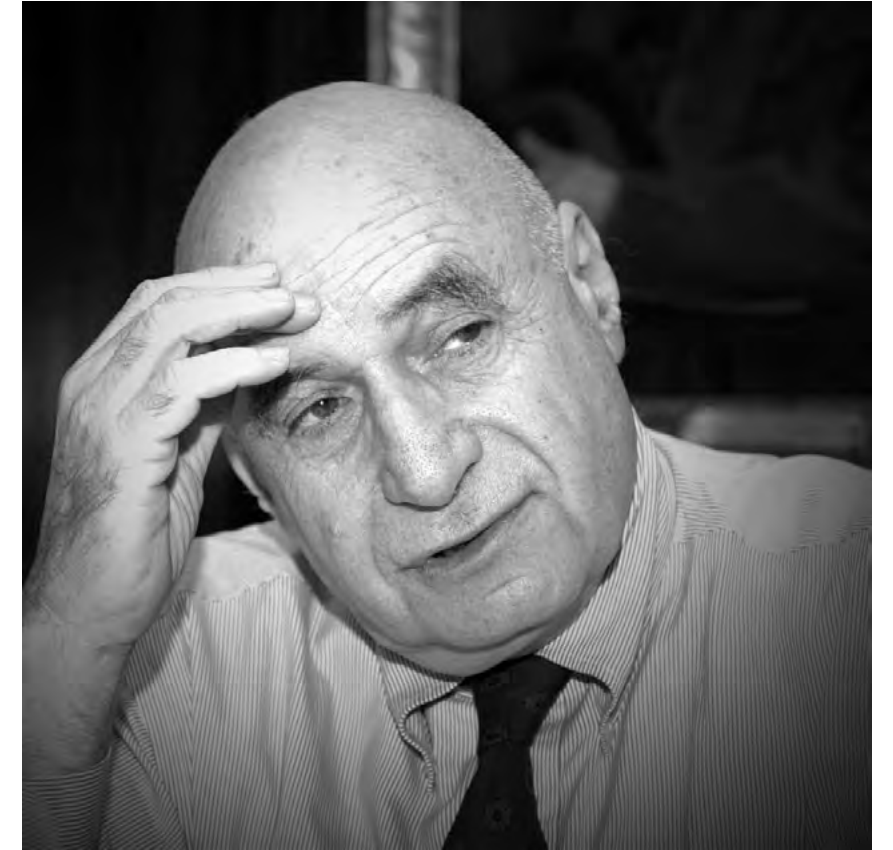
anlaşılır bir dilin tercih edildiği tahmin edilmektedir. Eserde sosyolojinin temel problemlerinden olan yapı-fail meselesi, tabakalaşma kuramı ve sosyolojinin imajından bahsedilmiştir.

“Bireysel Bir Uğraş Olarak Sosyoloji” adlı bölümde Berger, sosyolojinin imajından ve bu imajın nasıl olması gerektiğinden bahsetmektedir. Ona göre sosyolojinin bugünkü var olan en önemli imajlarından birisi, sosyal hizmetler alanıyla bir tutuluyor olmasıdır. Böyle bir imajın varlık sebebinin ise Berger, sosyologların genellikle sosyal hizmet alanlarında istihdam edilmesinden kaynaklandığını söylemektedir. Her ne kadar sosyolojiye dair böyle bir imajın varlığından söz edilse de ona göre bu iki alan birbirinden oldukça farklıdır. Berger’e göre sosyal hizmet toplum içinde yapılan bir uygulama iken, sosyoloji bir anlama teşebbüsüdür. Yukarıda da bahsedildiği üzere Berger, bu kitabını 1963 yılında kaleme almıştır. Ancak Berger’in sosyolojinin imajına dair yaptığı bu saptama, günümüz Türkiye’si için hala geçerliliğini korumaktadır. Berger’in sosyolojinin imajına dair yaptığı bir diğer saptama da sosyolojinin toplum mühendisliği olduğu yönündedir. Zira sosyolojinin ortaya çıktığı döneme ve tarihsel koşullara bakıldığında, ciddi sarsıntıların, altüst oluşların ve toplumsal kaosu olduğu görülmektedir. Böyle bir ortamda sosyoloji, “toplum planlayıcılığı” misyonunu üstlenmiştir. Bu anlamda sosyolojinin, toplum mühendisliği imajı yine onun ontolojik kökenlerinden kaynaklanmaktadır. Sosyolojinin toplum mühendisliği imajını Berger’in şu sözleri daha iyi özetlemektedir: “Amerikalı sosyologlar ulus için daha yaşanılabilir bir toplum planlama arayışında, kimileriye gerek olduğunda düşman ulusların halklarını haritadan silmekle meşgul olan kurumlarda çalışmaktadır” (s. 13). Berger bu sözleriyle sosyolojinin toplum mühendisliği imajı üzerinde

dururken bunun ahlakiliği hususunda bir şey söylememektedir. Berger ideal bir sosyolog tasviri de yapmaktadır. Ona göre iyi bir sosyoloğun gündelik hayatta karşılaştığı herhangi bir olay karşısında şu soruları sorması gerekmektedir: Burada insanlar birbirleriyle ne yapıyor? Birbirleriyle olan ilişkileri nasıl? Bu ilişkiler kurumlar içerisinde nasıl organize ediliyor?

“İnsanın İçindeki Toplum” ve “Toplumun İçindeki İnsan” bölümlerinde sosyolojinin temel problemlerinden biri olan yapı-fail meselesi ele alınmıştır. “İnsanın İçindeki Toplum” bölümünde toplum ürkütücü bir hapishaneye ben-

etmektedir. Sosyal kontrol kavramı toplum içindeki itaatsiz üyeleri yola getirmek için kullanılan bir kavramdır. Şüphesiz sosyal kontrolün nihai ve en eski aracı fiziksel şiddettir. Bunun yanı sıra sosyal kontrolün çoğu insan açısından şiddete kıyasla, daha önemli ve etkili araçları bulunmaktadır. Berger bunlara örnek olarak bir kimsenin geçim kaynağının, yani işinin elinden alınmasını, alay etme ve dedikoduyu göstermektedir. Bunların yanı sıra Berger grup normlarına uymanın da bir sosyal kontrol aracı olarak görüldüğünü söyler. Berger toplumun bireyler üzerindeki hâkimiyetinin bir göstergesi olarak birey-



zetilmektedir. Toplumu bireyin üzerinde baskı ve zor uygulayan dışsal bir realite olarak tanımlayan Berger, toplumun birey üzerindeki bu hâkimiyetini sosyal kontrol aracılığıyla sağladığını ifade

lerin çoğu zaman toplumun onlardan beklediği şeyleri arzu ettiklerini söyler. Örneğin insanlar kurallara uymak ve toplumun onlara verdiği rolü oynamak isterler. Berger’e göre toplum yalnızca



ne yaptığımızı belirlemekle kalmaz, aynı zamanda sosyal konumumuza, yapıp ettiklerimize kadar varoluşumuzu içine alır. Buraya kadar söylediklerinden hareketle Berger’i makro yaklaşımı benimsemiş bir teoriysen olarak tanımlamak mümkündür. Ancak Berger, içselleştirme, dışsallaştırma ve

nesnelleştirme kavramları ile yapı-fail arasında bir köprü kurmaktadır. Ele aldığımız mesele karşısındaki nihai görüşünü Durkheim eleştirisi yaparak izah etmektedir. Berger, toplumun Durkheim’ın ifade ettiği gibi orada öylece duran bir şey değil aynı zamanda içsel varlığımızın bir parçası olarak,

burada içimizde bir şeydir demektedir. Berger’in de ifade ettiği gibi toplum içerisindeki kurumlar veya yapılar insan eylemlerini belirleme hususunda salt belirleyici bir pozisyonda değildir. Zira birey, içerisinde yaşadığı toplumla ilişki halindedir. Onu değiştirme ve dönüş-türme potansiyeline sahiptir. Yapı-fail

veya makro-mikro problemlerine salt makrocu veya mikrocu bir yaklaşımla bakmanın popülaritesi ve kabul görüşü sosyolojide ve sosyal bilimlerde etkisini yitirmektedir. Nitekim bu gelişmelerin yaşanmasında yapı-fail problemlerine alternatif kuramlar geliştiren Harold

Garfinkel, Michel Fouacult, Anthony Giddens gibi sosyologlar etkili olmuştur. “Bir Gösteri Olarak Toplum” bölümünde Berger, “sosyal konum” kavramını ele almaktadır. Berger’e göre sosyal konum inşa edilen bir şeydir ve sosyal konumu ortaya koyacak önemli bir sosyolojik analiz alanı

Berger burada bireyin rolünün kendisinden talep ettiğine gönderme yaparak “başka seçeneğim yok” diyen herkesi kötü niyetli saymaktadır. Berger’e göre bir sosyoloğun yaptığı çalışmalarda zorunluluktan bahsetmesi ve başka seçeneğim yoktu demesi, o sosyoloğun kötü niyetli olduğunu göstermektedir.

da sosyal tabakalaşmadır. Berger’in tabakalaşma kuramı incelendiğinde Weber’in tabakalaşma kuramından etkilendiği görülmektedir. Berger’e göre tabakalaşma kavramı, her toplumun, ayrıcalık ve saygınlık gibi nedenlerle birbirine farklı düzeylerde üstünlük ya da tabiiyet ilişkisi içermesine gönderme yapar. Daha yalın bir şekilde ifade edilecek olursa tabakalaşma; her toplumda bir kademelendirme sisteminin olması demektir. Berger’in ifadesiyle: “Günümüz batı toplumlarındaki en önemli tabakalaşma türü, sınıf sistemidir. Sınıf kavramı, tabakalaşma teorisindeki birçok kavram gibi, farklı şekillerde tanımlana gelmiştir. Bizim buradaki amacımız açısından sınıfı, bir kimsenin toplum içindeki genel konumunun temelde ekonomik kriterlerce belirlendiği tabakalaşma türü olarak anlamak yeterli olacaktır.” (s. 102). Ayrıca sınıflı bir toplum aynı zamanda yüksek derecede bir sosyal hareketlilik anlamına gelir. Bunun bir sonucu olarak da sosyal konum göstergelerinden biri olan semboller büyük önem taşımaktadır. Yani bir kimse çeşitli sembolleri (maddi nesneler, konuşma, tavır ve zevkleri gibi) kullanarak bulunduğu toplumda hangi sosyal konumda olduğunu gösterir. Aynı zamanda bu sosyologların statü sembolü dedikleri şeydir.

Berger’in ele aldığı diğer kavramlar ise “kötü niyet” ve “sosyolojik etik” kavramlarıdır. Berger, kötü niyet kav-

ramını, Jean Paul Sartre'den mülhem kullanmıştır. Berger kötü niyeti en yalın haliyle; ihtiyari olan bir durumda zorunluymuş gibi davranmak şeklinde tanımlar. Berger'in kötü niyet kavramını yine onun şu sözleri daha iyi anlatır:

“başka seçeneğim yok” diyen herkesi kötü niyetli saymaktadır. Berger'e göre bir sosyoloğun yaptığı çalışmalarda zorunluluktan bahsetmesi ve başka seçeneğim yoktu demesi, o sosyoloğun kötü niyetli olduğunu göstermektedir.

okumaya davet etmektedir. Berger'in bu davetinden de anlaşılacağı üzere kitap sosyoloji öğrencilerine, sosyal bilimler alanında çalışanlara ve bunların yanı sıra her sosyoloji heveslisine hitap etmektedir. Yayımlandığı dönemde geniş bir kitleye ulaşması hedeflendiği için teknik terimler kullanılmaktan olabildiğince kaçınılmıştır. Bununla birlikte sığ bir dilin ortaya çıkışına da müsaade edilmemiştir. Sosyolojik bir perspektif kazanmak ve sosyolojinin temel problemleriyle irtibat kurmak için bu eser oldukça önemlidir. Berger eserde genel hatlarıyla, sosyolojinin imajından, yapı-fail meselesinden ve tabakalaşma kuramından bahsetmiştir. Bir giriş niteliğinde olmasından dolayı meseleler derinlemesine işlenememiştir. Berger'in sosyolojinin imajına dair yaptığı analiz gerek Türkiye'de gerekse de dünya üzerinde pek çok ülkede hala geçerliliğini korumaktadır. Kitabın özgün yanlarından birisi de yayımlandığı tarihe kadar sosyal bilimlerde genel olarak “kimlik” yerine “benlik” kavramı tercih edilirken, Berger'in bu süreçte işaret ettiği ve daha sosyolojik bir karşılığı olduğu gerekçesiyle bu eserde kimlik kavramını kullanması, sosyal bilimlerde bu kavramın ilerleyen yıllarda daha kalıcı olmasının önünü açmıştır.◀

Peter Berger, eserinde toplum üzerine kafa yoran, söz söyleyen herkesi kitabı okumaya davet etmektedir. Berger'in bu davetinden de anlaşılacağı üzere kitap sosyoloji öğrencilerine, sosyal bilimler alanında çalışanlara ve bunların yanı sıra her sosyoloji heveslisine hitap etmektedir.

“Kötü niyet en bayağısından en feci olanına kadar sayısız insani durum içinde ifadesini bulur. Bir kafede belirli saatler arasında çalışan bir garson sadece belirli vakitler garson olarak çalışmasına rağmen kendi gerçek varoluşunu söz konusu garsonluk üzerinden kurduğu müddetçe bu bir kötü niyettir. İnsanları öldüren ve Boğazlıyan bir terörist, parti ondan öyle istediği için başka şansının olmadığını söylüyorsa bu bir kötü niyettir. Çünkü aslında bu kendi seçiminin bir sonucu iken varoluşunu kaçınılmaz olarak partiyle irtibatlıymış gibi davranmaktadır” (s. 176).

Berger burada bireyin rolünün kendisinden talep ettiğine gönderme yaparak

Berger'e göre ayrıca bu tavır sosyolojik etiğe de aykırı bir tavidir. Sosyolog herhangi bir iktidarın gölgesinde kalarak başka seçeneğim yoktur dememelidir.

Berger sosyolojide etik ile ilgili görüşlerini akademik olarak istihdam edilen sosyologlar üzerinden de ifade etmektedir. Berger bu analizinde akademik rekabet ortamını da analiz etmektedir. Berger'e göre üniversitelerdeki akademik rekabet genellikle Madison caddesindeki meşhur rekabetten çok daha vahşidir; tek fark buradaki ahlaksızlığın, bilimsel nezaket ve pedagojik idealizmle kamufle edilmesidir.

Peter Berger, eserinde toplum üzerine kafa yoran, söz söyleyen herkesi kitabı

Künye
Sosyolojiye Çağrı
Hümanist Bir Perspektif
Peter L. Berger
Çeviren: A. Erkan Koca
İletişim Yayınları, İstanbul, 2017



filmakademi

FİLM AKADEMİ GÜZ DÖNEMİ BAŞLIYOR!

Belgesel Film Yapımı Atölyesi
Kısa Film Yapımı Atölyesi

Kerim Abanoz
Mehmet Cansız
Burçak Evren
Akif Kaya
Hasan Basri Özdemir



kayseribusam.com

2. Kayseri kitap fuari

13-21 EKİM 2018

"OKUYAN VE OKUTAN ŞEHİR"

TÜM KİTAP SEVERLERİ BEKLİYORUZ!

MUSTAFA ÇELİK

Kayseri Büyükşehir Belediye Başkanı

Kayseri Dünya Ticaret Merkezi
Ziyaret Saatleri: 10.00-21.00



Kayseri Büyükşehir
Belediyesi

kayserikitapfuari.org



kayserikitapfuari



kayserikitapfuari



kayseri_kitap