



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TİPLER

Muhammed Safa KARATAŞ

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK**

**DOKTORA TEZİ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

HAZİRAN-2023



1990 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA TİPLER

Muhammed Safa KARATAŞ

DOKTORA TEZİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

HAZİRAN 2023

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Muhammed Safa KARATAŞ

21/06/2023

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Radyo, Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Muhammed Safa KARATAŞ tarafından hazırlanan “1990 Sonrası Türk Sinemasında Tipler” başlıklı tez çalışması, 21/06/2023 tarih ve 13:00 saatinde yapılan tez savunması sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile DOKTORA TEZİ olarak **KABUL** edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Prof. Dr. İbrahim Hakan DÖNMEZ	☒	☐
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK	☒	☐
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Prof. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE	☒	☐
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Doç. Dr. Engin SARI	☒	☐
Üye (Unvan/Ad-Soyad/Kurum): Dr. Öğr. Üyesi Kıvanç TÜRKGELDİ	☒	☐

1990 Sonrası Türk Sinemasında Tipler
(Doktora Tezi)

Muhammed Safa KARATAŞ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
Haziran 2023

ÖZET

Tip, sosyolojide, sözlü ve yazılı anlatıda, felsefede ve sinemada ele alınan, kullanılan tartışılan bir kavramdır. Farklı alanlarda kullanılan terim sinemaya karakter, kahraman kavramları gibi miras kalmıştır. Tez bu kavramların kronolojisini, farklı alanlarda kullanılma biçimlerini ve etki alanlarını takip ederek sinemaya aktarılmasını tartışmaktadır. Tezde modern sinemanın yarattığı kişilerin kullanılagelen tip, karakter ve kahramanın dışında olduğu, üzerinde birçok anlamı barındıran bu kavramlarla sinematik tip tartışmasının gerçekleştirilmesinin mümkün olamayacağı iddia edilmektedir. Çalışma, tip, karakter ve kahraman gibi kişi kavramlarının sosyolojide, anlatıda ve sinemada nasıl ele alındığını açıklayarak modern sinemanın bu kavramlarla tartışamayacağına odaklanmaktadır. Sinematik tip tartışmaları için iki yeni kavram öne sürülmektedir: “sinetip ve “heykeltip”. Sinetiplerin ve heykeltiplerin kavramsal arka planı sosyolojik ve felsefik tartışmalarla oluşturulduktan sonra 1990 sonrası modern Türk sinemasında nasıl göründükleri incelenmiştir. Bununla birlikte kavramlar, sinemada tip tartışması gerçekleştirilerek ve 1990 sonrası modern Türk sinemasının ürettiği filmler analiz edilerek açıklanmaktadır. 1990 sonrası modern Türk sinemasında üretim yapan yönetmenlerinin (Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Mahmut Fazıl Coşkun, Onur Ünlü, Tolga Karaçelik, Seren Yüce, Murat Düzgünoğlu, Orhan Eskiköy-Özgür Doğan) ortaya koyduğu sinematik kişiler amaçlı örneklem kapsamında ele alınarak sinema-sosyoloji, sinema-felsefe tartışmalarıyla öne sürülen iki kavram temellendirilmiştir. Bu kavramlar çerçevesinde felsefe yapan sinema, sosyoloji yapan sinema ise film analiz yöntemi olarak kullanılmıştır.

Bilim : 115702

Kodu

Anahtar : 1990 sonrası Türk Sineması, tip, karakter, kahraman, sinetip, heykeltip
Kelimeleler

Sayfa : 201

Adedi

Tez : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Danismanı

The Types in Turkish Cinema After 90's

(Ph. D. Thesis)

Muhammed Safa KARATAŞ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

June 2023

ABSTRACT

Type is a concept used and discussed in sociology, verbal / written narrative, philosophy and cinema. This term, which is used in different fields, has bequeathed concepts such as character and hero. Our thesis discusses the transfer of these concepts to cinema by following the chronology and areas of influence. The thesis will argue that the people created by the cinema are outside the traditional type, character and hero. It will be asserted that it will not be possible to carry out a discussion of cinematic type with these concepts that have many meanings on them. It will be explained how the concepts such as type, character and hero are handled in sociology, narrative and cinema, and grounds that modern cinema cannot be discussed with these concepts. For this reason, two new concepts will be put forward: "cine-type" and "sculpture-type". These two new concepts will be explained by making a type discussion in cinema and analysing the films produced by Turkish cinema after 1990. After 1990, "cinematic person" produced by independent film directors in Turkish cinema (Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Mahmut Fazıl Coşkun, Onur Ünlü, Tolga Karaçelik, Seren Yüce, Murat Düzgünoğlu, Orhan Eskiköy-Özgür Doğan) will be examined in the sampling, and two concepts suggested by cinema-sociology and cinema-philosophy discussions will be grounded. In the thesis, a theory of type in cinema is put forward. The film analysis method used in the thesis cinema as philosophy and cinema as sociology.

Science Code	:115702
Key Words	: Turkish Cinema after 1990, type, character, hero, cine-type, sculpture-type
Page Number	: 201
Supervisor	: Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

TEŞEKKÜR

Doktora derslerinden itibaren ve özellikle tezin yazım sürecinde entelektüel bilgi birikimiyle bana yol açan, yol gösteren, benimle tartışan, bana ve teze emek veren kıymetli hocam Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez izleme komitesinde yer alan ve değerli katkılarını hiçbir zaman esirgemeyen Prof. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE'ye ve Doç. Dr. Engin SARI'ya; ayrıca tez savunma jürimde yer alan Prof. Dr. İbrahim Hakan DÖNMEZ'e ve Dr. Öğr. Üyesi Kıvanç TÜRKGELDI'ye çok teşekkür ediyorum.

Tez yazım sürecinin birçok aşamasında hem arkadaş hem akademik olarak derdimi dinleyip çözüm üreten ve bu çalışmanın oluşmasında emeği olan kardeşlerim Vefa Karataş ve Berat Karataş; dostlarım Mert Öksüz ve Fırat Osmanogulları da büyük bir teşekkürü hak ediyor.

Babam benim okuryazarlığımın birincil vesilesidir, annem her zaman en büyük destekçimdir. Onların haklarını ödeyemem lakin onlara da bu vesileyle teşekkür etmiş olayım.

Eğitim hayatımın birçok aşamasına tanıklık eden ve bana her zaman ilham olan, zor anlarımda yanımda bulunan eşime, doktora sürecinde hayatımıza giren ve dünyamızı şenlendiren kızlarımıza adıyorum bu tezi.

İyi ki varsınız!

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	ix
1. GİRİŞ	1
2. SOSYOLOJİDE VE ANLATIDA TİP TARTIŞMASI	13
2.1. Sosyolojide Tip Tartışması	13
2.1.1. Sosyolojik Tipler İçin Bir Temel: İbn Haldun'un <i>Bedevi</i> ve <i>Hadari</i> Ayrımı	13
2.1.2. Sınıf-Tip İkilemi: Marx'ın Sosyolojik Tipikleştirmesi	19
2.1.3. Max Weber ve İdeal Tip Kuramı	23
2.1.4. C. W. Mills'in Beyaz Yakalılar ve İktidar Seçkinleri.....	26
2.1.5. Bir Entelektüel'in Topluma Bakışı: Benjamin'in Bohem'i ve Flaneur'ü	30
2.1.6. Toplumsal Tipler ve Simmel: Yabancı, Yoksul, Cimri, Savurgan, Maceracı ve Soylu.....	33
2.2. Anlatılarda Tip Tartışmaları.....	37
2.2.1. Mit Merkezli (Masal, Destan, Halk Hikâyesi) Tipler	38
2.2.2. Tiyatro Merkezli Tipler	43
2.2.3. Roman Merkezli Tipler	47
3. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI TARTIŞMASI.....	57
3.1. Modernleşme / Batılılaşma	57
3.2. 1980'ler ve 1990'lara geçiş	59
3.3. 1990 sonrası sinemanın özelliği	64
3.4. Bağımsız-alüvyon-yeni	72

4. SİNEMADA TİP TARTIŞMASI: SİNETİPLER VE HEYKELTİPLER	77
4.1. Sinemada Tip Tartışmaları	77
4.2. Sinetipler ve Heykeltipler	93
4.2.1. Blokların Sakinleri	103
4.2.2. Boğaziçinin Yersiz Yurtsuzları	112
4.2.3. Yeni Sinemamızın Filmcileri	123
4.2.4. Tuhaf ve Tekinsiz İmamlar	143
4.2.5. Hayatımızı Değiştiren Öğretmenler	158
4.2.6. Taşra Entelektüelleri	172
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	185
KAYNAKLAR	193
ÖZGEÇMİŞ	201

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

ABD

Amerika Birleşik Devletleri

AVM

Alış veriş merkezi

DİB

Diyanet İşleri Başkanlığı

NTO

Neden Tarkovski Olamıyorum

1. GİRİŞ

Sinema üzerine gerçekleştirilen birçok tartışma film araştırmacılarını farklı alanlardan devralınan kuramlarla, teorilerle, akımlarla, kavramlarla düşünce üretmeye yönlendirilmiştir. Sinema çalışmaları genişledikçe içerisinden kuramlar, teoriler, kavramlar, akımlar da çıkmıştır. Tezin yaklaşımı da sinemanın ürettiği kavramlarla sinema tartışmaktır. Bu sebeple tezin konusu, 1990 sonrası Türk sinemasında üretim yapan bağımsız film yönetmenlerinin (Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Mahmut Fazıl Coşkun, Onur Ünlü, Tolga Karaçelik, Seren Yüce, Murat Düzgünoğlu, Orhan Eskinöy-Özgür Doğan) ortaya koyduğu tipler üzerinedir. Yönetmenlerin ürettiği sinematik kişilerin, sinema çalışmalarında kullanılan ve temelleri mit merkezli olan tip ve karakter tahlilleri dışında sosyolojik ve felsefik temelli tipler ekseninde yeni bir bakış açısıyla tanımlanması, tahlil edilmesi ve sinema alanı içerisinde kavramsallaştırılmasıdır. 1990 sonrası modern Türk sinemasını anlamlandırmak için bu sinemanın ürettiği sinematik tiplere bakmak önemli görülmektedir.

1990 sonrası Türk sinemasında bağımsız sinemacılar olarak üretim yapan yönetmenlerin sinemaları incelenirken yarattıkları “tip”ler üzerinden sinemamızı ve toplumumuzu analiz etmemiz mümkündür. Bunu gerçekleştirebilmek için tecimsel ve bağımsız film yapımcılarının sinemalarını kurarken önceledikleri temeller sorgulanmalıdır. 1990 öncesinde sinemada üretilen tip, karakterler ve kahraman değerlendirmeleri yapılmalıdır. 1990 öncesi sinemadaki tip, karakter ve kahraman içeriğiyle 1990 sonrası bağımsız film yönetmenlerinin eserleri incelenerek karşılaştırmalar yapılmalı ve problemler tespit edilmelidir. Tez boyunca 1990 sonrası bağımsız Türk sineması ve bu sinemanın ürettiği “tip”ler üzerine düşünülecektir. Sinemanın malzemesi olan tipleri anlayabilmek için ise sinemanın gelişim sürecine hâkim olmak gerekmektedir.

Sinema toplumun huzuruna çıktıktan hemen sonra fotoğraf ve tiyatro arasında bir sürünceme yaşamıştır. Anlatı nesnesi halini ilk icadından bu yana sürdürmüştür. Sinemanın, kitleler üzerindeki etkisi anlaşıldıktan sonra ise propaganda amaçlı da kullanılmıştır. Bu noktada sinema ideolojinin aracı haline gelmiştir. Sinemanın fikirle olan münasebeti gibi gerçekle, mitte, toplumla olan ilişkisi de olagelmıştır.

Sanatın gerçekle olan münasebetinin bir ayağını tez boyunca sosyolojiyle kuracağız. Çünkü sinemanın ürettiğı ve temel ögesi olan “tip”ler bizi toplumdaki tiplere yönlendirmektedir. Toplumdaki tipler ise özellikle edebiyattan bağımsız değildir; hatta edebiyatta yaratılan tipler ile toplumsal tipler arasında oldukça yakın ilişki bulunur. Bu konuda yazan Baker (2018: 49) sosyo-psikolojik tiplerin gerçekçi ve natürealist romancılarca sosyal bilimlerden önce yaratılabildiğini vurgular. Bovarizme gönderme yapar. Dostoyevski’nin “budala”sını, Turgenyev’in “nihilist”ini anımsatır ve bir sosyo-psikolojik tipin daima birey olarak adlandırılan seçkin burjuva ideali ve soyutlamasının karşısında yer aldığını söyler. Sanatta ve özel olarak da edebiyatta üretilen tiplerin sosyal hayatla olan bağı sanat ve gerçek arasındaki ilişkiyle ilintilidir. Her şeyden önce sanat gerçeğı mesele eder.

Sanat eseri gerçeğin ifşasıdır. Flaubert, Madam Bovary’i yazdığında büyük eleştirilere ve kötülemelere maruz kalmıştır. Çünkü Emma’yı herkes tanımaktaydı. Bunun ifşa edilmesi kimsenin işine gelmemiştir. Şayet Flaubert bir “heykeltip”¹ yaratmış olsaydı; en fazla hakaret görür ve okunup geçilirdi, gizli gizli. Lakin toplumsal bir tip olan, toplumda var olan Emma Bovary herkesi tedirgin etmiştir. “Edebiyat uzun nesri, yani romanı yaratarak toplumsal manzaraları ve toplumsal tipleri herhangi bir sosyolojik tanımdan çok daha fazla ifade edebilmiştir.” (Baker, 2018: 90) Bu noktada, sinemada toplumsal bir gerçeğin yeniden yaratılması sanatın kökenine uygun olacaktır. Bu sebeple tezin sacayaklarından biri Siegfried Kracauer’in (2015) “gerçekliğin ifşası” kuramı olacaktır. Filmlerin “felsefe ve sosyoloji yaptığı” (Öztürk, 2017: 177-198) ise başka bir temelimiz. Gerçeğin ifşası, bu ifşayla birlikte sanatçı eliyle gerçeğin yeniden yaratımı toplumun potansiyelleriyle mümkün olmaktadır. Bu potansiyeller toplumun içinde yaşadığı çevrede bulunmaktadır. Flanörün ortaya çıkışına etken olan pasajlar (Benjamin, 2013: 131) gibi “tip”lere de mekânlar lazımdır. Doğurgan mekânlar sinemaya tipler sunar. Taşra doğurgandır, kıraathaneler doğurgandır, bürokrasinin hâkim olduğu Ankara, insanların düzensizce toplastığı AVMLer doğurgandır. Türkiye’nin geçirdiğı her değışim sanata etki etmiştir. Sosyolojideki değışim sinemada da yankısını bulmuştur.

¹ Heykeltip, tezin ileri sürdüğü iki kavramdan biridir. Heykeltip, sanatçının eliyle gerçeğı göz ardı etmeden fakat stilize ederek sinemada yarattığı tiplerdir. Tezin ilerleyen kısımlarında detaylı olarak üzerinde durulacaktır.

1990'lı yıllardan bu yana ekonomi, siyaset, kültür değişimi izlendikçe, toplumsal yapı irdelendikçe “tipler”in macerası da ortaya çıkacaktır. Çünkü “bir sosyo-psikolojik tip ona tekabül eden özellikler, ortam ve muhit olmaksızın asla kavranamaz. Bu muhit toplumsaldır, çünkü doğa tipler üretmez, tipler sadece toplum tarafından meydana getirilir.” (Baker, 2018: 51) Çalışmada da 1990 öncesi ve sonrası sinemamızın çerçevesi çizilirken bu toplumsal temele göndermeler yapılacaktır.

“Orin Klapp’ın vurguladığı şekilde bir toplumsal tip değişen sosyal yapının bir göstergesidir. Değişen bir toplumsal yapıda hem ortadan kaybolan hem de yeni ortaya çıkan toplumsal tipler vardır. Toplumsal tipler bu anlamda (i) sosyal rollerin değişimini, (ii) yeniden tanımlanması ve kurumsallaşmasını, (iii) sosyal statü, yetki ve vazife dağılımının aşamalarını, (iv) sosyal alana bireysel uyumun sağlanması adına kendilik tiplerinin oluşumunu içeren bir yapısal öge olarak toplumda işleve sahiptir.” (aktaran Aydemir, 2016)

Toplumsal değişimi sosyolojinin konusu olsa da her çağda sanatçının da gündemindedir. Dönem dönem resimde, tiyatrodaki, edebiyatta, mimaride, heykelde toplumsal dönüşümün izlerini takip etmemiz mümkündür. Toplumsal değişimin bir başka anlatıcısı da çağımızın sanatı olan sinemadır. Baker’in deyimiyle (2018: 340): “sinemanın doğuşu bize toplumsal tiplerin daha ‘görselleştirilmiş’ tariflerini sunmuştur.” Bu görselleştirme ülkenin içinden geçtiği her türlü gelişmeyi odağına alabilmektedir.

1980 sonrasını yaşayan ülkede hapishanelerden sürekli siyasi suçlular tahliye edilmeye başlanmış ve yeni siyasi dönüşümlere kaynaklık edecek bu süreç, başka bir toplumsal olaydır. Faili meçhul cinayetler, derin devlet ülkenin en önemli gündemleridir. Savaşın hiç bitmediği bir coğrafyada konuşlanan Türkiye’nin, o yıllarda Körfez Savaşının tanığı olması, yine bugün olduğu gibi mülteci akınına uğraması, hem ekonomiyi hem siyaseti etkileyen başka bir unsurdur.

1990’larla birlikte Türkiye’de çok hızlı ve derin etkiye sahip olaylar yaşanmış ve bunların sonucu topluma yansımıştır. Öncelikle ekonomik temelli kırılmalar yaşanmıştır. IMF’nin etkisi altında giderek küçülen ekonomi büyük buhranlara ve krizlere yol açmıştır. Avrupa Birliği’nin ve Kopenhag Kriterlerinin gündemden düşmediği yıllarda ekonomi toplumun başat konuları arasındadır. “Köşe dönmek”, “voli vurmak” toplumun derinine işlemiştir.

Tüm bu ciddi olaylar yaşanırken Türkiye özel televizyon kanallarına sahip olmaya başlamakta, pop müzik zirveye doğru tırmanmaktadır. Darbe sonrası baskı ve kendi kabuğuna çekilmişlik, keşfedilen cinsellikler ise toplumda başka geri dönüşlere ortam hazırlamıştır. Cep telefonunun kullanım artışı, internet erişiminin sağlanması gibi teknolojik gelişmeler ise yine aynı döneme denk gelmektedir. Kısacası çok kısa süre içinde toplum çok farklı yönden çok derinlemesine vakalarla karşılaşmıştır. Bu anlamda tez 1990 sonrası dönemi ekonomik, siyasi, kültür düzeyinde “olaylar” ve “sonuçlar” eksenini etrafında inceleyerek toplumun içinde var olan “sanatçı”nın Baker’in bahsettiği “toplumu görselleştirmeyi” nasıl tasavvur ettiğini ve ortaya koyduğunu tartışacaktır.

Sinema bir temsil değildir. Deleuze’un de belirttiği gibi hareket ve zaman temellidir. Sinema bir gerçekliğin temsil edilmesi, bir durumun gölgesi, bir metnin görsel hali değildir. Sinema kendi operasyonlarıyla (plan, sahne, sekans, müzik, ses, diyalog vb.) sinematik bir gerçeklik yaratır. Rushthorpe’nin (2011: 2) “filmic reality” olarak kavramlaştırdığı yani filmin gerçekliğini kabul eden; filmlerin gerçeklikten soyutlandığı ve bu nedenle yalnızca eksik bir gerçeklik modu sunabileceği fikrine karşı, filmleri tipik olarak gördüğümüz gerçekliğin bir parçası olarak gören, içinde yaşadığımız dünyanın bir parçası olarak, hayatımızın bir parçası olarak filmi gören bir bakış açısıyla filmin gerçekliği anlaşılabilir. Filmin gerçekliği sinematik evren içerisinde yer almaktadır. Dolayısıyla sinema yaratım şekli ve yarattıklarıyla sinematik olduğu için sinematik kişiler de masalın, destanın, hikâyenin, tiyatronun, romanın ortaya çıkardığı kişilerden farklıdır. Kişilerin farklı olması da bu kişiler için kullanılan terimlerin de farklı olmasını gerektirmektedir. Tip, karakter, kahraman, başkışı, başkahraman vb. birçok terim sinema öncesinde ortaya çıkan ve sinemanın aldığı kavramlardır. Sinematik düşüncenin geliştirilmesi için tezde bu kavramların yerine sinemanın ürettiği kişilere iki yeni kavram önerilmektedir: sinetip ve heykeltip.

İki yeni kavram öne sürülürken tipikleştirmelerin kronolojisini takip edilmektedir. Sinematik tipleri eski kavramların neden tam olarak karşılamadığını açıklamak için tip tartışmaları gerçekleştirilmektedir. Sinemanın malzemesi ve operasyonları tanımlanıp örneklem olarak seçilen filmlerin yönetmenleriyle mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Yönetmenlerin filmleri, söyleşileri, yazıları,

yönetmenlerle ilgili çalışmalar ortaya çıkan sinematik kişileri sinetip ve heykeltip olarak kavramsallaştırırken bu tezi desteklemektedir.

Sinema ilişkide olduğu alanları reddetmez. Bununla birlikte sinematik olan sosyolojik olarak tartışılabilceği gibi felsefik olarak da edebiyat alanıyla da farklı tartışmalara alan açılabilir.

Çünkü “Sinema, toplum göz ardı edilerek tartışılmaz. Sinemanın malzemesi toplumsalın ortaya çıkardığıdır. Sosyolojiyle bu denli bağı bulunan sinema sanatına dair bu çalışmanın şüphesiz önemli bir kısmını sinema-sosyoloji ilişkisi oluşturacaktır. Çünkü sinema, toplumsal teşhise değerli bir katkıda bulunur, bulunabilir. Buna bağlı olarak toplumsal teori de (toplumsal) dünyayı farklı, daha duygulanımsal ve daha yoğun bir şekilde kaydetmenin bir yolu olarak sinema aracılığıyla Sanal ile ilişki kurma olanağına sahiptir.” (Diken ve Laustsen, 2011: 22-23)

Sosyolojinin insanları anlamaya çalışması gibi sinema da insanları tanımaya tartışmaya aracı olabilir. Sosyal tipler gibi sinematik tipler de sosyolojiye katkı sağlayabilir. Bu ilişki tezi sinema-gerçeklik-anlatı üçgenine götürecektir. Klasik anlatı ve çağdaş anlatı kuramı dolayısıyla Aristo anlatısı ile B. Brecht anlatısı S. Chatman’ın “anlatı kuramı” (Chatman, 2009) perspektifiyle incelenecektir. V. Propp ve J. Campbell’in kahraman tanımlamaları ise yine klasik anlatı sineması ve sav olarak sunulan “heykeltip” eksenini etrafında değerlendirilecektir.

Gerçeklik ve anlatı üzerinden sinemanın bugünü ve modernizmle bağı tartışılacaktır. Modern sinemamız ya da çağdaş sinemamızın çerçevesi “Yeni Türk Sineması” tanımı çerçevesinde Asuman Suner (Suner, 2006) ve Zahit Atam (Atam, 2011) incelemelerinden yola çıkarak tartışılacaktır.

Tezin ilk bölümünde öncelikle sosyolojik tipler ve sosyolojide tip olmak üzere toplumsal tipler üreticileri ve özellikle Ulus Baker’in fikirleri tartışılacaktır. Sosyolojide tip tartışmasının yapılması ve bu kısımda İbn Haldun’dan başlayarak Georg Simmel’e kadar bir yol izlenmesinin akademik arka planı şu şekildedir:

Sosyolojinin toplumu anlamaya çalışırken sık kullandığı yöntemlerden biri tasniflemedir. İbn Haldun da Marx da toplumu sınıflara böler. Bu sınıflama işlemi sosyal tipin de ilkel halidir. Zira sınıflar da tipiktir. İbn Haldun bedevi ve hadari olarak

toplumu değerlendirirken bedevinin ve hadarinin sosyal hayattaki tipik özelliklerini sıralar ve eylemlerini bu özellikleriyle ilişkilendirir.

Marx toplumu anlamlandırırken ekonomi-politik temelli kavramlar ortaya atar: işçi, proleter, lümpen... Söz konusu kavramlar okurun zihninde bir tip canlandırır. Marx'ın  ne sürdüğü sınıf mensuplarının da günlük eylemleri kabaca bellidir. Bu, basmakalıp ya da karikatürize bir tutum değildir. Fakat anlatı devreye girdiğinde İbn Haldun ve Marx gibi öncülerin kullanıma soktukları şehirli, köylü, işçi, lümpen, züppe gibi kavramlar tip olarak kullanılmıştır. Bu sebeple tezdeki sosyolojik tip tartışmaları sinemaya kadar sürecek tartışmaları  evreleyecektir.

Tezin ilk bölümde tartışılacak başka bir başlık ise anlatıdaki tiplerdir. Tezin ana savı olan “sinemaya özgü tipler” tanımı ve  er evesi oluşturulurken anlatı nesnesi olan tip, arketip, stereotip, klişetip, karakter, rol tartışılacaktır. Bu sayede ilk anlatı t rlerlerinden itibaren kullanılan ve sinemaya aktarılan tüm kavramlar tartışılarak sinemanın kendi tipini ürettiğini savunulacaktır.

Tezin ikinci bölümünde 1990 sonrası sineması ele alınacaktır. “Yeni” bir akım olarak kronolojiye giren dönemin öncesi ve sonrası ekonomik, siyasal ve sosyokültürel düzlemde incelenecektir.

Son bölümde ise sinema tip tartışmaları yapılarak neden sinemanın ürettiği sinematik kişilerin farklı oldukları neden yeni kavramlara ihtiyaç duyulduğu temellendirilecek ve yeni kavramlar olan “sinetip” ve “heykeltip” tanımlanacaktır. Film analizleriyle bu kavramların sinemamızdaki karşılıkları  rneklendirilecektir.

Tez içinde ele alınacak filmlerdeki “tip”ler incelenirken sosyoloji temelli “toplumsal tipler” üzerinden bir ilerleme kaydedilecektir. Toplumsal tipler sosyolojiyi anlamlandırmada oldukça önemli ki İbn Haldun'dan bu yana Marx, Weber, Mills, Benjamin, Simmel gibi isimler toplumu tipikleştirerek (sınıflayarak) ve tipler üzerinden incelemektedir. Çalışma sürecinde toplumsal tiplerin üretiminin devam ettiği ve sinema vasıtasıyla bunun mümkün olabileceği öne sürülürken alışıldık “tip”, “karakter”, “kahraman” tanımlamaları tartışmaya açılacak ve yeni terimler ortaya atılacaktır. Yeni kavramlarla Deleuze ve Guattari'nin tartıştığı “psiko-sosyal tip” ile “kavramsal kişilikler” arasında bir bağ kurulacaktır. Yeşilçam sinemamızdaki klişe tipler üzerinden 1990 sonrası dönüşen tipler örnek gösterilerek derinleşen ve “toplumsal tip”teki tanımlamaları içinde barındıran “psiko-sosyal tip” ve “kavramsal

kişilikler” gibi sosyoloji ve felsefe yapan “sinetipler” ve “heykeltipler” incelenecektir. Bununla birlikte 1990 sonrası film üretmekte olan yönetmenlerle yapılan söyleşiler, üretilen yeni kavramlarla yönetmenlerin bakış açılarını karşılaştırma imkânı sunacaktır.

Bu sayede sinemanın sosyolojiye ve felsefeye katkısı, toplumu anlamlandırmadaki rolü, estetik değeri özelde Türk sinemasındaki değişim incelenecektir. Bununla birlikte Ulus Baker’in ortaya attığı ve örneklendirmediği, açıklamadığı sadece öngördüğü toplumsal tipin sinemada devam edebileceği savı da tartışılmış olacaktır. Sinemanın kendi imkânlarıyla ve kendi tanımlamalarıyla “tip” ve “karakter” tartışması başka bir boyuta taşınacaktır.

Tez boyunca sinema bir felsefe yapma aracı olarak ele alınacaktır. Tezde örneklem olarak ele alınacak yönetmenler ve filmleri “düşünce yoğun sinema” temelinde belirlenecektir. Bu filmler “düşünen sinema”, “felsefe yapan sinema”, “sinematik felsefe” gibi fikirleri savunan ve bir film eleştiri yöntemi olarak “film-yapımı felsefe”yi kavramsallaştıran Öztürk’ün (2018a) film eleştiri yöntemiyle analiz edilecektir.

Aristo (1987: 77): “Sophokles, insanları, olması gerektiği gibi betimliymiş, Euripides ise, oldukları gibi. Fakat bu ikisinden hiçbirinin söz konusu olmadığı bir hal varsa, o zaman kamu anlayışına başvurmalıdır, örneğin tanrılara ilişkin efsanelerde olduğu gibi. Çünkü, belki bu efsaneler ne gerçeğe, ne de gerçekten daha iyiye (ideal’e) uygundur” der. Aristo, kamuyla kültürü de sosyal hayatı da tartışmasına dâhil eder ki biz de 1990 sonrası Türk Sineması’nı bu minvalde değerlendireceğiz. Günün insanından ve anlatılagelmiş insandan yola çıkarak kurulan sinematik evrende tipler değerlendirilecektir.

Sinema icadından bu yana çeşitli sebeplerle ve bağdaştırmalarla birçok sanat dalı ve çalışma alanlarıyla şekillenmiş, evrilmiş, yakın temas içine girmiş ve kendini var etme savaşı vermiştir. Sinema, sinema olurken içerik bağlamında incelemelere tabi tutulmuştur. Film üretim süreci ve sinemanın geneli bağlamında terimler ve bu sanatın ana maddeleri ortaya çıkarılmıştır.

Sinemanın üretim malzemelerinden biri olan “tip” farklı tanımlamalar ve adaptasyonlarla bugüne gelmiştir. Tezin temel amaçlarından biri “tip”i sinema imkânı içinde tanımlayıp daha önce yapılan tanım ve/veya yakıştırmaları sorgulamak ya da bu

tartışmalara sinema çerçevesinden ne gibi katkılar konulabileceğini ortaya koymaktır. Tez kendi başına bir “sanat olarak sinemayı” ele alırken sinemanın temel nesnesi olan “tip”in 1990 sonrası bağımsız Türk sineması özelinde başta Yeşilçam olmak üzere kendinden önceki dönemde alışlageldik içeriğini tartışmayı dünden bugüne “tip”lerin serüvenini yansıtmayı hedef edinmektedir.

Tezin bir diğere amacı diğere sanat dalları gibi toplumun içinden çıkan ve toplumla bağı olan sinema sanatının üreticisi olan yönetmen ve bu yaratıcı sanatçıların ürettikleri “tip”ler için yeni kavramlar üzerinde düşünmek, sadece sinemanın içinden yola çıkarak sinemanın ürettiği bir tip olup olmadığı üzerinde sorgulama yapmaktır. Bu bağlamda yapılan ön incelemede “sinetip” ve “heykeltip” bu doktora tezinde önerilen iki kavramsal set olacaktır. Tez, bu kavramlar ekseninde modern sinemamızın dönüşümüne odaklanacaktır.

Türk sineması tip ve/veya karakter bağlamında incelenirken bu terimler daha çok masal ve mit için kullanılan daha sonra öykü ve roman için uyarlamaları yapılan V. Propp ve J. Campbell gibi araştırmacıların öne sürdüğü, tanımladığı ve literatüre kazandırdığı biçimiyle ele alınmaktadır. YÖK tez sistemine kayıtlı yüksek lisans ve doktora tezleri tarandığında Türk sineması merkezinde “tip” ve/veya “karakter” bağlamında yapılan on dokuz teze rastlanmaktadır.²

² Faruk Nafiz Fazlıoğlu, “Türk Sinemasında Loser Karakterlerin Dönüşümü”, Doktora Tezi, 2019.
Şeyma Tamer, “Türk Sinemasında Kayserili Tipinin Temsil Sorunu”, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
Serkan Çiftçi, “Türk Sinemasında Kabadayı Tipinin Dönüşümü”, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
Türker Söğütlier, “Türk Sinemasında Femme Fatale Karakter Temsili”, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
Muzaffer Koyuncu, “Türk Komedi Sinemasında Kadın Karakterlere Yönelik Bir Analiz”, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
Feyza Akdede, “Türk Sinemasında Femme-Fatale Karakterler”, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
Ümmü Bozkurt, “Komediden Drama Türk Sinemasında Dinî Karakter İmgesi”, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
Emrah Akın, “Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anton Çehov’un Karakterlerinin İzi”, Yüksek Lisans Tezi, 2017.
Nejla Kayalı Orta, “Türk Anlatı Geleneğindeki Kahraman Tiplerinin 1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Yolculuğu”, Doktora Tezi, 2017.
Rifat Becerikli, “Türk Sinemasında Anlatı Ve Karakter Açısından Birey”, Doktora Tezi, 2016.
Ahmet Aksoy, “Türk Sinemasında Dindar İnsan Tipolojisi”, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
Can Diker, “2000’li Yıllarda Türk Sinemasında Erkek Karakter İncelemesi”, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
Serkan Yürümez, “Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem Sinemasında Kadın Ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne ve Hayat Var Filmlerinin Analizi”, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
Aslı Soyumert, “Türk Sinemasının Susturulmuş Kadın Karakterleri”, Yüksek Lisans Tezi, 2008.
Handan Karakaya, “Türk Sinemasında Din Adamı Tipleme”, Yüksek Lisans Tezi, 2008.
Pınar Aslan, “90 Sonrası Türk Sinemasında Tip Karakter İkilemi”, Yüksek Lisans Tezi, 2007.
Nebihat Yağız, “1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter Ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı”, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006.

Tezlerin içerikleri incelendiğinde filmlerdeki “tip” ve “karakterler” yukarıda bahsettiğimiz mit-masal ve edebiyat merkezli tanımlamalarla ve cinsiyet bağlamlı tartışmalarla açıklanmaya çalışılmıştır.

Fazlıoğlu’nun tezi “loser” kavramıyla şekillenen karakterler incelemesidir. Toplumsal cinsiyet bağlamına oturan tez, Ömer Lütfi Akad, Yavuz Turgul ve Zeki Demirkubuz filmlerinde kadın erkek ilişkilerindeki dönüşümü çözümlemeye çalışmıştır. Bu çözümleme cinsiyet, ekonomi, modernleşme ve iş yaşamı gibi konular etrafında şekillenmektedir.

Tamer’in “Kayserili tip” üzerinden hazırladığı çalışma bir stereotip olarak algılanan Kayserililerin dram ve komedi filmlerindeki temsilini analiz etmektedir. Yine mit-masal-edebiyat merkezli “tip” çalışmalarından biri de Çiftçi’nin Kabadayı’nın Türk sinemasında temsilleri incelediği çalışmadır.

Söğütlier, Koyuncu, Akdede, Soyumert ve Masdar ise tezlerinde “kadın karakterler”e yoğunlaşmışlardır. Bu çalışmalar sinemadaki “rol” bağlamında “canlandırılan” kadınlar üzerinden ilerlemektedir. Kurgusal temelde ele alınan “karakterler” feminist kuram çerçevesinde incelenerek ataerkil yapı sorgulanmıştır.

Bozkurt, Aksoy ve Karakaya tezlerinde yine bir klişe konuya dikkati çekmektedir: sinemadaki din adamı, dindar ya da dinle ilişkili “tip”ler. Bu çalışmalarda da yine basmakalıp, sosyokültürel gerçekliği olmayan, toplumun içinden gelmeyen “tip”lerin seçilen filmlerdeki temsilleri ele alınmıştır.

Diker ve Yürümez 2000 sonrası sinemamızda “erkeklik” meselesine eğilmişlerdir. Yine toplumsal cinsiyet üzerine temellenen tezler toplumdaki değişimle erkeklerin dönüşümlerini merceğe almışlardır.

Yağız ve Gümüşkemer tezlerinde benzer dönemleri (Yeşilçam sineması) ele almışlar ve “tip”-“karakter” üzerine çalışmalarını yürütmüşlerdir. Yeşilçam sineması incelendiğinden tipler ve karakterler mit-masal-edebiyat bağlamında alışlageldik biçimde tanımlanmış ve Yeşilçam sineması içerisinde değerlendirilmiştir. Daha çok jön-aktris üzerinden yani “rol” merkezli bir değerlendirme yapılmıştır. Yine Orta’nın tezinde de Türk sinemasında geleneksel kahraman tiplerinin neler olduğu, kahraman

Funda Masdar, “Türk Sinemasındaki Kadın Tipleme Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: 'Sevmek Zamanı'”, Yüksek Lisans Tezi, 2006.

Ahu Gümüşkemer, “Yeşilçam Sinemasında Karakterler Ve Tipler”, Yüksek Lisans Tezi, 2001.

ve yolculuğuyla dönüşümlerinin nasıl gerçekleştiği ve sonuçları değerlendirilmiştir. Mitten beslenen kahramanlar önce anlatı geleneğine sonra yazılı kültüre, günümüzde ise görsel ve dijital platforma taşıma serüveni incelenmiştir.

Akın'ın Nuri Bilge Ceylan sineması üzerinden edebiyat-sinema merkezli kurguladığı çalışma ise yönetmen olarak edebiyat ve edebiyatın ürettiği kişilerden beslenen Nuri Bilge Ceylan sinemasını tanımlamayı ve incelemeyi amaç edinmiştir. *Tez, Bir Zamanlar Anadolu*'da ve *Kış Uykusu* filmlerinde Çehov'un izini sürmektedir.

Aslan'ın tezi ise 1990 sonrası sinemada tiplerden çok karakterlere rastlandığını öne sürmektedir. Aslında bizim çalışmamıza en yakın içeriğe sahip olsa da tip ve karakter tanımlamaları ve yine merkezine mit-masal-edebiyat tandanslı bir yapıyı koyması sinemanın yarattığı içerikten çalışmayı uzaklaştırmaktadır. Becerikli ise çalışmasında “birey” üzerinde durmaktadır. Türk Sineması'nın anlatı ve karakter özelliklerini tarihsel olarak incelemektedir. Ayrıca tezde Türk Sineması'nda anlatı ve karakter yapılanması bağlamında bireyin temsili araştırılmıştır. Bunun içinde melodram anlatılı filmler ile auteur yönetmen anlatılı filmler ekonomik, toplumsal, teknolojik vb. açılardan karşılaştırılmıştır. Bu bağlamda da Becerikli yine sinemanın içinden olamayan tip yerine bireyi öne sunmaktadır.

1990 öncesi sinemamızda daha çok klasik anlatı filmleri başlığı altında değerlendirebileceğimiz; tecimsel yapımlara, edebiyat uyarlamalarına ve mit merkezli kahramanlık filmlerine rastlamaktayız. “Sinemacılar Kuşağı” olarak adlandırılan ve Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenlerin klasik anlatının dışında yapımlar gerçekleştirdikleri ortada olmakla birlikte 1990 sonrası sinemamızda klasik anlatıyı değiştiren film ve yönetmen sayısının artışı gözlemlenebilmektedir. Bu nedenle tezin kapsamı içerisinde yer alan 1990 sonrası çağdaş anlatı filmlerindeki “tip” incelenirken klasik anlatı sinemasına uygulanan mit-masal-edebiyat merkezli “tip” ve/veya “karakter” tahlilleri yerine yeni kavramlar ortaya atmak, tartışmaya sunmak gerekmektedir. Çünkü 1990 sonrası bağımsız yönetmenlerin eserleri incelendiğinde tiplerin daha önce tanımlanmış “tip”, “karakter” ve “kahraman” tanımına uymadığı görülmektedir. Sinema Deleuze'un açıkladığı gibi hareket ve zaman bloklarından müteşekkildir. Sinemanın dışında hiçbir sanat, hareket ve zamanı fiziksel dünyadaki algımıza benzer tarzda yakalayamadığından (Öztürk, 2018a: 369) çalışmada yeni bir tipoloji kurularak

“sinetip” ve “heykeltip” kavramları ortaya atılacaktır. Tez, sinema çalışmalarında kullanılan mit-masal-edebiyat merkezli “tip”, “karakter” ve “kahraman” kavramları yerine sinema imkânları dâhilinde geliştireceği tipoloji bakımından ve bu minvalde bir doktora tezi bulunmadığından önemlidir.

Tez kapsamında 1990 sonrası tüm filmleri analiz etmek hem çalışmanın hacmi hem de çalışmanın yürütüleceği zaman göz önünde bulundurulduğunda mümkün olmadığından ve araştırmanın hedefi doğrultusunda, araştırmanın sorununa en uygun “amaçlı örneklem” kapsamında *Tabutta Rövaşata* (Dervif Zaim), *C Blok*, *Bekleme Odası*, *İtiraf* (Zeki Demirkubuz), *Bir Zamanlar Anadolu’da*, *Kış Uykusu*, *Ahlat Ağacı* (Nuri Bilge Ceylan), *Pandoranın Kutusu*, *Araf* (Yeşim Ustaoglu) *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun), *Beş şehir*, *İtirazım Var* (Onur nl), *Sarmaşık*, *Kelebekler* (Tolga Karaçelik), *oğunluk*, *Rüzgarda Salınan Nilüfer* (Seren Yüce), *Hayatın Tuzu*, *Neden Tarkovski Olamıyorum* (Murat Düzgünoğlu), *İki Dil Bir Bavul* (Orhan Eskiköy-zgr Doğan) filmleri ile sınırlandırılmıştır.



2. SOSYOLOJİDE VE ANLATIDA TİP TARTIŞMASI

2.1. Sosyolojide Tip Tartışması

Tezin bu bölümünde sosyoloji biliminde “tip” kavramı tartışılacaktır. Bazı sosyoloji çalışmalarında birebir yer alan “tip” kavramının yanı sıra toplum çalışmalarında kullanılan “tipikleştirme” de ele alınacaktır. Toplum bilimi üzerine düşünen Doğu’dan ve Batı’dan birçok isim incelenerek tezimizin temelini oluşturan, toplumda var olan ve sinemada da yaratımı devam eden “tip”lerin kökenleri ve insan “tip”lerine yaklaşımları; sınıflandırmaları ve tanımları gündeme getirmek için bir nevi kazı çalışması yapılacaktır.

Sosyoloji çalışmalarıyla ilgili birçok ön kabul bulunmaktadır. Klasik sosyoloji ve çağdaş sosyoloji ayrımı genel bir kabuldür. Tasnif noktasında “klasik” ve “çağdaş” birçok çalışma alanında karşımıza çıkmaktadır. Tezin ana mevzusu olacak “tip” ve “toplumsal tipler” gibi konuların tartışılması 14. yüzyılda İbn Haldun’a kadar götürülebilir. Sosyoloji biliminin kökenlerini oluşturan İbn Haldun’un analizleri çalışmamızın ana çatısını oluşturan tip tartışmaları açısından bize bir temel sunmaktadır.

2.1.1. Sosyolojik Tipler İçin Bir Temel: İbn Haldun’un *Bedevi* ve *Hadari* Ayrımı

*“İbni Haldun XIV üncü asırda,
Garbın skolastisizm zulmeti içinde bunaldığı bir sırada,
hür bir ilim ve tefekkür aşkını gütmüştür.
Bu aşk ile ibda ettiği şaheser, bize,
bugün asırların arkasından mukaddes bir ışıltı gibi görünmektedir.”*
(Ülken ve Fındıkoğlu, 1940: 23)

İbn Haldun 14. yüzyılda tarih menşeli bir toplum bilimci olarak bulunduğu coğrafyayla sınırlı kalmayarak görebildiği ve tatbik edebildiği dünya hakkında teorilerde bulunmuştur. Hayatının gençlik yıllarını Tunus’ta, olgunluk dönemini ise Cezayir, Fas ve Endülüs, Kahire gibi dönemin önemli merkezlerinde geçiren İbn Haldun iyi bir eğitim alarak ilim ve fikir hayatıyla yakın münasebet kurmuş, siyasete

meyletmış ve makam hırsı beraberinde takibatı, sürgünü ve hapsi getirmişse de genel anlamda bolluk içinde ve itibarlı bir hayat geçirmiştir. (Uludağ, 1999: 541)

Felsefe, tarih ve edebiyat alanında eserler veren İbn Haldun *Mukaddime* (2004) adlı çalışmasıyla dönemini ve sonrasında günümüze değin tarih, coğrafya ve sosyoloji çalışmalarını etkilemiştir. *Mukaddime*'de insanları ve insan davranışlarını etkileyen koşulları belirlemiş ve bu durumlardan yola çıkarak genellemeler yapmıştır. (İklimlerin etkisi, yeme içmenin etkisi, coğrafyanın etkisi gibi etkilerle insanları tipikleştirmiştir.)

İbn Haldun 14. yüzyılda öncelikle “toplumsal yaşam” meselesine eğilmiş önemli bir filozoftur. Baker’in deyimiyle “gerçek anlamıyla kamusal alanın nasıl mümkün olduğunu ilk düşünen kişi” İbn Haldun’dur (2021: 417). O güne kadar toplumu ve yaşayışını inceleyen adı konmuş bir bilim dalı yokken İbn Haldun “umran” ismini verdiği bu bilim üzerine çalışmıştır. *Mukaddime*'de bu bilimden heyecanla şu sözlerle bahsetmiştir:

“Bil ki, bu konuda söyleyeceklerimiz, daha önce başkaları tarafından söylenmemiş ve gündeme getirilmemiş, faydaları çok ve ancak derin araştırmalardan sonra ulaşılabilecek yeni bir düşüncedir. O, mantık ilimlerinden biri olan "hitabet" değildir. Çünkü hitabetin konusu, insanları bir görüşe çekecek veya bir görüşten uzaklaştıracak, faydalı ve ikna edici konuşmadır. Yine o, sivil siyaset (Es-Siyasetu'l-Medeniyye) ilmi de değildir. Çünkü sivil siyaset ilmi, ahlak ve hikmetin gereklerine göre insanların güven içinde hayatlarına devam edebilmelerini sağlayacak şekilde, bir ev veya şehrin işlerinin nasıl düzene konulacağıyla ilgilenir. İşte bizim burada ele alacağımız ilim, bu iki ilim dalına benzese de, konuları onlardan ayrılır. Öyle görünüyor ki bu, yeni keşfedilmiş bir ilim dalıdır” (2004:72-73).

İbn Haldun büyük bir cevher keşfettiğine inanmaktadır. Felsefe ve siyasetle dirsek temasında olan ve kitabında yoğun bir şekilde üzerinde durduğu ekonomi ve coğrafya ile şekillenen bu bilim, “umran”, yalnızca toplumu ele alan değil toplumun dinamiklerini de mesele edinen Cemil Meriç’in (2013: 72-76) ifadesiyle “içtimai hayat”la karşılanabilecek kültür ve medeniyet incelemeleridir. İbn Haldun çalışmasında, toplumu ve toplumda yaşayan insanları tanımlamaya ve tasnif etmeye girişmiştir ve insan tipleri mevzusunu ele almıştır. Özellikle insanı yaşadığı

coğrafyaya ve kültüre göre tipikleştirdiği “bedevilik” ve “hadarilik” ayrımı sosyolojide kullanılan sınıf, statü ve tip çalışmalarının ilk örneklerindendir.

Tarih, siyaset, coğrafya, ekonominin yanında dönemine kadar antikitede ele alındığının dışında (yöneten-yönetilen) insanlara başka meziyetleri ve tutumları açısından ve toplumlara yukarıdaki alanlar bağlamında yaklaşmıştır. “Tip” kavramını kullanmasa da insanların belli özelliklerini göz önüne alarak tanımlamıştır.

Mukaddime, tarihten coğrafyaya, ekonomiden toplumsal yaşama uzanan insanı ilgilendiren altı bölümden oluşur. İbn Haldun birinci bölümde genel anlamda bu çalışmayı hangi amaçla kaleme aldığını ve nasıl bir yöntem izlediğini açıklayarak başlamış ve “toplumsal yaşam” eksenini etrafında coğrafyanın insan yaşamına ve davranışlarına etkilerini ele almıştır. Toplumsal yaşamı “umran” olarak tanımlamış ve umranın esaslarını asabiyet, coğrafya ve nübüvvet olarak sıralamıştır. İkinci ve üçüncü bölümlerde İbn Haldun toplumu tipikleştirmiştir. İlk olarak ele aldığımız düşünür olmasının gereklerinden biri de bu noktadır.

14. yüzyılda, yaşadığı coğrafyadan yola çıkarak insanların yaşamları içerisinde belirli bir zorunlulukla iki kategoriye ayrıldığını tespit eden ve bunu bedevilik ve hadarilik olarak tanımlayan İbn Haldun bu ikinci ve üçüncü bölümde köy ve kent ayrımına girer. Bununla birlikte köylü ve kentli olmak üzerine tezler sunarak bu iki sınıf üzerindeki iktidara değinir.

İbn Haldun özellikle üçüncü bölümde iktidar meselesinden yola çıkarak din ve devlet ilişkisini ve bunu karşısında toplumun konuşlanışını inceler. Düşünür, eserinin dördüncü bölümünde kentleşme fikri üzerinde durarak kentlerin ve köylerin özelliklerini tartışır. Kent yapıları ve bu yapıların inşa sürecini ve bu inşayı gerçekleştiren yöneticilere dair fikirleriyle karşılaşırız bu bölümde. Kent iktisadı ve başkentler üzerine yazdığı kısımların yanı sıra fakirlik ve zenginlik üzerine de yorumlamalar mevcuttur.

Mukaddime’nin beşinci bölümü dikkate alındığında neden birçok iktisat tarihçisinin İbn Haldun’u iktisat ilminin kurucusu olarak kabul ettiği (Görgün, 2006: 118) anlaşılmaktadır. Bu bölümde düşünür insan emeğinden mesleklere, ticaret yapan kişilerin özelliklerinden malların değişim sürecine kadar birçok iktisadi tartışma konusunu gündemine almaktadır. Eserin son bölümünde ise İbn Haldun o günün

önemli bilimleri ve ilimleri hakkında ve alanların eğitim-öğretimi noktasında nazariyelerini okuruyla paylaşmaktadır.

İbn Haldun'un çalışmalarının kökenini tıpkı sosyoloji alanında olduğu gibi coğrafya ve kültür oluşturmaktadır. İbn Haldun'un Antik dönem filozoflarından haberdar olduğunu ve onları okuduğunu eserlerinden anlıyoruz. Dolayısıyla Aristo ve Platon gibi filozofların devlet, hükümdar, köle gibi literatürdeki terimlere ve açıklamalara aşinadır. Bununla birlikte Haldun'un şaşkınlığı bunca filozofun bu gibi konulara eğilmişken toplumsal yaşamı es geçmelerinedir.

Mukaddime'yi de antik dönemden özgün kılan Cemil Meriç'in de bahsettiği gibi (1984: 226-229) yalnızca bir tarih çalışması değil; devlet idaresini ve toplumun damarlarını inceleyen bununla kalmayıp sosyologlara ufuk açan bir anahtar mahiyetinde olmasıdır.

İbn Haldun toplumsal yaşama odaklanırken aslında ekonomik ve coğrafi temelli bir ayrıma gitmiştir. İlk kent ve köy sosyolojisi çalışmaları diyebileceğimiz “hadarilik” ve “bedevilik” kavramlarını tasnif ve teşhis etmiştir.

Mardin (2006: 3-4), İbn Haldun'un tarihte saklı efsanevi olaylara bağımlı değil günlük rutinin akışındaki meselelere toplum yaşamını bağladığını ve toplumun bu yaşam içindeki süregelen unsurlarla kendi kendini yaratıp şekillendirmesinin altını çizerek Durkheim'da da bu yaklaşıma rastlandığını vurgulamaktadır. Devamla İbn Haldun'un kullandığı bedevilik, meliklik, hadariyet gibi kavramların günlük hayatın içinden geldiğini, medeniyetin izahını büyük adamların kurucu hâlesine ihtiyaç göstermeden yaptığını belirtmiştir ve İbn Haldun'un toplum yaşamını açıklarken kullandığı yöntemin zenginliğine ve derinliğine gönderme yapmıştır.

Toplumsal yaşamı açıklarken filozof üretim ilişkilerine de dikkati çekmiştir. Bu birlikte üretme ve yaşama mekânı şekillendirmiş ve coğrafya da insana yön vermiştir. “Bedevilik” ve “hadarilik” gibi insan sınıflarını ortaya atması onların “tipik” özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Yine iklim ve coğrafyanın insan davranışları üzerine tespitleriyle insanları yaşadığı bölgelere göre de tipikleştirdiğine rastlıyoruz ki bu anlatı meselesindeki tiplerde sık sık karşımıza çıkar (özellikle mit-masal merkezli anlatılarda örnekse Laz, Rum, Ermeni...) ve bunun da atasının İbn Haldun olduğunu görüyoruz. Bu tipik özellikler de bizim atıf yapmamızı lazım kılan durumdur. Sosyolojinin babası olarak lakaplandırılmış Comte'dan dört asır önce sosyolojinin

temel meseleleri üzerinde durmuş İbn Haldun'dan başlayarak sosyolojide tip tartışmamızı başlatmamız abes değildir.

Bedevi tipi, İbn Haldun literatüründe konargöçer ve ilkel bir topluluktur. Bedevileri tipikleştirirken İbn Haldun bu toplumun ne ile geçindiğine ne alıp sattığına ve nasıl yaşadığına ve kimlerle temas içinde olduğuna bakmaktadır. Batı'nın özellikle de Marx'ın ekonomi temelli sınıf teorisinden yüzyıllar öncesinde de Doğu'da bu ekonomi politik tartışılmaktadır. İbn Haldun'a göre (2004: 159) bedeviler tarım ve hayvancılık gibi doğal yollardan geçimlerini sağlarlar ve doğalla ilişkileri tüm ritüellerini etkiler. Yaşadıkları meskenleri, yeme ve giyme alışkanlıkları bu üretimle ilişkilidir. Tarım ve özellikle hayvancılıkla geçindikleri için de göçebe bir yaşam tarzına sahiptirler. Bu sebeple bedevi kelimesi anlam olarak yerleşik olmayanı barındırır ve tip olarak zihnimizde bu haliyle canlanır.

İbn Haldun'a göre (2004: 54) bedeviler sade bir hayat sürerler, bir arada yaşarlar ve birbirlerinden gizli saklıları yoktur, bu yüzden de aralarında şüpheli durumlar yoktur. Yaşadıkları alanların birbirine yakın olması, evler arasında geçişler olması, bedevilerin açık bir toplum olarak hayatlarını sürdürdüğünü göstermektedir. Bedeviler şehirlerden uzakta yaşarlar. Haldun'un (2004: 75) belirttiği gibi insanlar "yaşamlarını devam ettirebilmeleri için yardımlaşma ve dayanışmaya ihtiyaç duyan bir yaratılıştadır. Toplumsal yaşamın bir çeşidi 'bedevilik'tir ve bu gelenek şehirlerin dışındaki geniş ve açık alanlarda, dağlık bölgelerde, çöllerdeki ve çöllerin etrafındaki yaşam şartlarının bulunduğu mntıklalarda sürer." Bu yaşam şekli de sadelik üzerine kuruludur. Haldun'a göre (2004: 161) bedevi hayatını sürdürenler sadece zaruri ihtiyaçlarını karşılarlar, bunun haricinde bir şeye sahip değillerdir; bu yüzden de şehir hayatı sürdürenlerden farklıdır ve "bedeviliğin kabalığı, medeniliğin kibarlığından tarihsel olarak önce gelir." İlkel bir yaşam formu olan bedevilik yalnızca Araplara has bir durum değildir. "Yaşamlarını bu şekilde sürdürenler Araplar ile Mağrib'te onlar gibi çöllerin derinliklerinde dolaşan Berberiler ve Zeneteler, doğuda da Kürtler, Türkmenler ve Türklerdir" (Haldun, 2004: 160). Bir milletle sınırlı olmayan, sosyo-ekonomik bir sınıf olarak tipikleştirilen "bedevi" bu nedenle de sosyal hayattaki tiplerin ilkel örneğidir. Batı'da da Doğu'da görülebilir. Marx'ın burjuva ve proletaryasıyla tartışılabilir. Haldun'un da belirttiği gibi bedevi yaşam tarzı üretim ve geçim ilişkileriyle ilgilidir. Haldun, bedevi tipinin ortaya çıkışını doğal bir durum

olarak görmektedir. “İşte geçimlerini ziraat ve hayvancılıkla sağlayanlar mecburen badiyelere (bedevilik hayatına) yönelirler. Çünkü ekebilecekleri ve hayvanlarını otlatabilecekleri geniş alanları kentlerde değil ancak badiyelerde bulabilirler” (2004: 157).

İbn Haldun eserinde bedevilerin günlük ritüellerini çizerken zihnimizde bir tip yaratır. Bu tipin yaşadığı coğrafya bellidir, geçim kaynakları nettir ve bazı durumlar karşısındaki tepkileri aşikârdır. Düşününün ileri sürdüğü bu tip toplumu anlayanın en temel yöntemlerinden biri olmuştur. Yüzyıllar sonra Batı’da yapılan birçok çalışmanın nüveleri burada yatmaktadır.

Hadaret, hadari ya da hadarilik kelimeleri yerleşiklik, yerleşme, şehirleşme kökündendir. ‘Hadaret’ sözcüğü, İbn Haldun terminolojisinde ‘şehir yaşamı’ olarak değil, ‘uygarlık’ olarak kavramsallaştırılmıştır (Demircioğlu, 2013: 110). Hadarilik, bedevi tipinin karşıtı gibi akla gelebilir. İbn Haldun eserinin birçok kısmında belirli bir tip ve/veya sınıf olarak “hadari”den bahsetmese de şehirleşmenin, uygarlaşmanın ve bu hayatı sürdürenlerin ve bunların günlük yaşamlarının izleğini sürmektedir.

Kentleşmenin ve buradaki yaşayan toplumun (hadarilerin) kente ve yönetimi katkıları üzerinde durmaktadır. Kentleşmeyi anlayabilmek için de kentin temsilcilerini (hadarileri) anlamak gerekmektedir. Şehirlerdeki bu yerleşikleri de yine geçim kaynakları üzerinden yine sınıflara ayırır. Coğrafya bu sefer farklı şekillerde geçinmelerine yol açmaktadır şehirli için. Çünkü bedeviler gibi basit ihtiyaçların dışında istekler de ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle hadari tipi daha kompleks olarak karşımıza çıkar. Haldun’a göre şehirli olan hadari bedevilere göre birçok noktada eksiktir. Haldun (2004: 163-172), bedevilerin hadarilere nazarla hayır ve iyiliğe daha yakın olduklarını, daha cesur oldukları, hadarilerin şehir yönetimi altında cesaret, kuvvet ve izzetçe baskı altında bulunduklarını, şehir hayatının hadarileri nazikleştirdiğini tartışmaktadır. Şehir hayatının içerisinde hadarilerin bireysel tutumlarıyla bedevilerden ayrıldıklarının altını çizen İbn Haldun’a göre: “Şehirli bu dünyanın nimetlerine aşırı meylettiklerinden, zevk ve eğlencelerle çok meşgul olduklarından ve şehvetlerini tatmin etmeye yöneldilerden zamanla nefisleri kirlenmiş ve bu kirlilik oranında da iyi ve hayırlı şeylerden uzaklaşmışlardır. Hatta utanma duyguları bile gitmiştir” (2004: 163). Bununla birlikte ünlü düşünür hadari tipin alışverişleri, ticaretleri, yönetme ve yönetilmeleri, meslekleri üzerinde durarak

kentli-köylü tartışmalarının önünü açar. İbn Haldun kendisinden sonra çalışma yapacak araştırmacılara toplumların ne şekillerde incelenebileceği hakkında geniş bir alan yaratır.

İbn Haldun'un fikirleri, anlatılardaki (masal, destan, piyes, roman, film) şehirli ve köylü kentli ve kasabalı, taşra ve merkez gibi birçok tartışma göz önünde bulundurulduğunda temel sosyolojik arka plan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple sosyolojik tip tartışmamız bu minval üzere başlayıp devam etmektedir.

2.1.2. Sınıf-Tip İkilemi: Marx'ın Sosyolojik Tipikleştirmesi

“Şimdiye kadarki bütün toplumların

tarihi sınıf savaşmaları tarihidir.”

(Marx ve Engels, 1976: 103.)

Sosyoloji alanında kronolojik bir açıklama çalışmanın meselesini oluşturmamaktadır. Sosyoloji bilimi içeriği ve sinemaya olan katkısı ekseninde tezin bir sacayağıdır. Karl Marx'la birlikte başlayan, toplumu bireyler ve sınıflar üzerinden tanımlama yöntemi sosyoloji çalışmalarında yarattığı etki kadar felsefeye, edebiyata ve dahi sinemaya da temas etmiştir.

Batı sosyoloji çalışmalarının temeli oluşturan aydınlanmalar göz önünde bulundurulduğunda iki isim ön plana çıkmaktadır. Montesquieu ve Rousseau dönemlerinde toplum üzerine tartışmalar yürütmüşler ve tanımlar ortaya çıkarmışlardır. Bu iki ismin topluma bakışları zıtlık taşısa da iki farklı gelenek oluşturmuşlardır. “Montesquieu'deki toplum kavramı ile Rousseau'nun toplum kavramı arasında keskin bir karşıtlık bulunduğunu görüyoruz. Montesquieu'ye göre, toplum nesnel yapılar yani ögeler etrafında kumlan bir; sistemdi; Rousseau'ya göre ise, toplu biçimde sözde-mistik bir genel iradede örgütlenmiş bireysel iradelere dayalı bir organizmaydı.” (Swingewood, 1998: 34) Toplumu tanımlama işi görüldüğü gibi farklı temeller üzerine inşa edilebilmektedir.

Ekonomi politik temelli sınıf ayrımı da toplumu bir şekilde anlamlandırmaya yöneliktir. Doğu'da da Batı'da tarım ve toprak temelli ekonomilerin yarattığı mülk sahipleri ve onun himayesindekiler sanayi hamleleriyle temel özelliklerini kaybetmese de ufak değişimlerle yeni sınıflar oluşturmuşlardır. Bu sınıflara mensup her insan -

kendi başına bireyse de- toplumsal yaşama ritüelleriyle etki etmiştir, etmektedir. Birey olarak özel hayatının olmasının yanında (ki Marx işçi sınıfının özel hayatının da olmadığını öne sürecektir) toplumsal işleyişte kalıp davranışları ve değerleriyle “tipik”tirler. Bu nedenle sınıflar, tezin asıl malzemesi olacak “tip”in daha genel bir hali olduğundan bu toplumsal nüveyi irdelememiz gerekmektedir.

Batı’da Adam Smith’in teorileriyle gündeme gelen ekonomi temelli “tipikleştirme” ülke toprağı ve ülkede yaşayanların emeğine bağlıdır. Bu toprak ve emek yıllık ürünü yani fiyatı belirler. Smith’e göre (2011: 280), ürün; emek ücreti, rant ve mal mevcudu kârı belirler ve her uygar topluluğun üç büyük tabakasının gelirini oluşturur. Bu üç temel sınıf da rant ile geçinenler, ücretle geçinenler ve kârla geçinenlerdir, yani toprak sahipleri, emekçiler ve burjuvalar karşımıza çıkar.

“Marx ve Engels sınıfı birbirinden farklı fakat ilişki içindeki üç düzeyde kavramsallaştırır: ekonomik, toplumsal ve siyasal.” (Berberoğlu, 2012: 13)

Marx’ın ekonomi merkezli sınıf teorisi üretim ilişkileri temelli ve malın dolaşımını kendine yörunge edinen ekonomi politiktir. Temelde toplumu burjuvazi ve proletarya olarak böler. Burjuvaların ayrımlarını yapan (finansal, sanayi, küçük, toprak sahipliği) Marx (1976); proletarya, toprak sahipleri ve çiftçileri de birbirinden ayır eder ve ayrıca yine toplumu tipikleştirerek burjuvazinin, çiftçilerin, köylülerin, tarım işçilerinin, lümpen proletaryanın (“tehlikeli sınıflar” ki bu meseleyi daha sonra sınıf olarak değil bir tip olarak gören Benjamin “bohem”i tanımlayacaktır ve ileriki bölümde biz de detaylı üzerinde duracağız) ve feodal lordların varlığına dikkati çeker. (Swingewood, 1998:110) Marx, ekonomiden yola çıkarak üretim temelli sınıflarının yanı sıra orta sınıfı da tanımlar. Ürünün toplumda dolaşmasına vesile olan sınıflar üzerine de teorileri bulunmaktadır. Marx’ın tartışmasına göre satıcılar, ürüne aracılık edenler, (ki bunlar toptancılar) ürünleri yönlendirenler (ki bunlar yöneticiler) ve birçok meslek grubu orta sınıfa dâhildir.

Marx’a göre, “Bir yanda işçiler ile öbür yanda kapitalistler ve toprak sahipleri arasında bir yerde konumlanan, asıl olarak ve doğrudan gelirle [yaşayan] orta sınıfların sayısının durmadan artması..., en üstteki on bin kişinin toplumsal güvenliğini ve gücünü iyice büyütür, emeğiyle çalışan sınıf üzerinde ağır bir yük gibi baskı yapmaktadır.” (akt. Swingewood: 112)

Üretim-tüketim temelli bu yapı bizi “mülkiyet”e götürecektir. Çünkü Marx, öncüllerinden yola çıkıp kendi teorisini kurarken Smith’in aksine toplumu iki büyük sınıfa ayırır ve tipikleştirir. Marx (2011: 138), toplumu mülk sahibi olanlar ve mülk sahibi olmayan işçiler olarak ikiye böldüğünde ekonomi politik temelli bu tipikleştirme burjuva ve işçi sınıfını işaret ediyordu. Yine Marx da toplumdaki bir grup insanı “tipikleştirerek” sınıf haline sokmuştur. “Tip” meselesinin temelinde yatan da “tipikleştirme”dir. Deleuze ve Guattari’nin belirttiği gibi (2017: 71) “Marx yalnızca sermayeden, emekten söz etmez, ama KAPİTALİST diye, PROLETER diye, sevimsiz veya sevimli, hakiki psiko-sosyal tipler kotarma gereğini duyar.”

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde Avrupa’daki sanayi hamlelerinin ve üretim ilişkilerinin toplumu derinden etkilediğini görüyoruz. Marx ve Engels’le başlayacak olan bu toplumu tanımlama, tipikleştirme ve çözüm bulma süreci günümüze değin sürecektir. Söz konusu düşünürler, ekonomik iktidarların kârı her şeyin önünde tuttuğunu, bu üretim sürecinin fiili aktörü olan işçilerin göz ardı edildiğini, bu sebeple iktidarların toplumun ana eksenini bozduklarını ileri sürmüş ve değişen toplumsal yapıyı tanımlamıştır. Bu tanımlamalar da beraberinde toplumdakileri tipikleştirmeye mecbur kılmıştır. “Bireylerin hayatlarını ortaya koyuş tarzı, onların ne olduklarını da ortaya koyar. Dolayısıyla, onların ne oldukları üretimleriyle -ne ürettikleriyle olduğu kadar nasıl ürettikleriyle de- örtüşür. Bu nedenle, bireylerin ne oldukları, onların maddi üretim koşullarına bağlıdır.” (Marx ve Engels, 2013: 30) Marx, işçi, burjuva ya da herhangi bir sınıf üzerine açıklamalarda bulunduğunda bu sınıf mensubunun toplum içindeki hareketlerini, ritüellerini, özelliklerini tanımlayarak zihnimize bir “tip” oluşturur.

Marx (2011: 98) işçinin politik ekonomi tarafından hiçbir zaman insan olarak görülmediğini yalnızca bedensel ihtiyaçları bulunan bir yük hayvanı olarak kavrandığını ileri sürüp işçiyi tipikleştirerek zihnimize kazır.

Marx’ın bu tipikleştirmesinin temeli şüphesiz “yabancılaşma” kavramıyla da ilişkilidir. Yabancılaşma yine işçiyi tanımlayan ve tipikleştiren bir açıklamadır bizim için. Yabancılaşma yine emek aracılığıyla olduğundan “doğayı insandan ve insanı kendisinden, kendi faal işlevinden, yaşamsal faaliyetinden yabancılaştırırken, aynı zamanda da türü insandan yabancılaştırır; onun türsel yaşamını bireysel yaşama yönelmiş bir araca dönüştürür. (...) Böylece, insanın türselliğinden çıkarsadığı bilinç,

kendisini yabancılaşma boyunca değiştirir ki türsel yaşam insan için bir araç haline gelsin.” (akt. Çelik, 2010: 17)

Marx, yabancılaştırma meselesi üzerinden o dönemde işçinin nasıl bir tipe dönüştüğünü resmetmektedir. Çünkü yabancılaşan yabancılaştığı ne ise ona göre yeni bir imaj yaratır bizde. Kendisine yabancılaşan işçi şeyleşebilir ve bu yabancılaşma kavramı da “sosyolojik tip”in içsel durumuna tercüman olabilir.

Marx (2011: 140) yine işçiyi tipikleştirirken: “İşçi, ne kadar çok zenginlik üretir üretimi ve erk ve hacim bakımından ne kadar artarsa, o kadar yoksul duruma gelir. Ne kadar çok meta üretirse, kadar ucuz bir meta olur. İnsanların dünyasının değersizleşmesi, nesnelerin dünyasının değer kazanması ile doğru orantılı olarak artar.” şekilde bir kalıba sokarak bize sunar. İşçi ve çevresinin durumu, tipin toplumdaki konumu ve/veya konumlandırılışı işte bu “şeyleşmiş” insan bir tiptir. Kısa bir örnekle, Charlie Chaplin’in *Modern Zamanlar* (*Modern Times*, 1936) filmindeki Şarlo dışındaki işçiler bunun görüntüdeki halidir. Şarlo ise başka bir tiptir: “heykeltip”. Bunu tezin ilerleyen bölümlerinde açıklayacağız.

Charlie Chaplin, toplum içerisine tipikleşen işçiyi görmüş, bunu Marx’ın tartışmalarıyla olgunlaştırmıştır. Yıllar önce toplumu ilgilendiren ekonomi-politik gelişmeleri öngören bir fikir insanının sosyal hayatı sınıflandırması sanatçıya temel olmuştur. Chaplin’in sanatçı olarak öngörüsü o sırada toplumun farkında olmadığı makineleşen bir insanın dramıdır.

İbn Haldun gibi Karl Marx’ı sosyolojik tip tartışmalarına dâhil etmek, toplum içinde yer alan tipiklerin değişimini ve dönüşümünü aktarabilmek ve tartışmanın organik bağını kurabilmek adına yapılmıştır. Bu minvalde Ulus Baker’in aşağıdaki metnine de atıf gerekmektedir:

“Georg Simmel’in kullandığı anlamda ‘toplumsal tipler’ konusunda ve kapitalizmin doğuşunun ve evriminin Marx’ın önümüze serdiği tarihi konusunda duyarlı olanlar bilirle: ta baştan beri iki proletarya vardı –birincisi bulunduğu yerde, toprağında, orayı işgal eden sermaye tarafından köleleştirilip ‘yere çakılan’ yerleşik proletarya... İkincisi is gezinip duran, orada burada iş bularak hiçbir birikim sağlamadan hayatını sürdürmeye çalışan, son tahlilde Amerikan rüyası denen Avrupalı hastalığa yakalanarak kendisini Davis Adası’nda buluveren (Şarlo-The Migrant) ‘göçmen’ ya da ‘göçebe’ proletarya... Birincisi Avrupa ikincisi Amerika modeli” (Baker, 2017: 74-75)

Toparlayacak olursak; Marx'ın teorilerinde yer alan sınıflar bahsettiğimiz gibi ekonomi politiktir ve kolaylayacak olursak meslek grupları gibidir. Sınıfların mensupları tipiktir. Rutinleri bellidir. Özellikle iktidarca (ekonomi politik) sınırları çizilmiş ve özgür alanları yok edilmiştir. Bununla birlikte her birinin özel hayatı mevcut olması gerekir lakin Marx bu özel alanı mümkün görmez. Çünkü bu özgürlük devrim sonrası mümkündür. Yani Marx'ın teorisindeki bu tipler birbirinin benzeri ve belli bir amaç için varolan insanlardır. Bu sınıf teorileri de sosyolojideki tiplerin temellerinden biridir. Sosyal tipikleştirmeler toplumsal tiplerin nüvelerini barındırır. Marx'ın açtığı yolda diğer düşünürlerin, sosyolojik tipleri giderek dönüştürdüğünü görmekteyiz.

2.1.3. Max Weber ve İdeal Tip Kuramı

Max Weber, Berberoglu'ndan (2012: 43) alıntılarsak; toplumu anlamak ve toplum yapısını çözümlmek için Marx benzeri toplumsal sınıflar ve sınıf çatışmalarından ziyade daha geniş kapsamlı kavramlar üzerinden sosyolojik çalışmalarını kurgular. Bunun en önemlileri sınıf, statü ve iktidar ve bu kavramlar üzerinden toplumu incelemesidir. Marx'ın görüşlerine ek olarak insanları ekonomiyle beraber “özel hayat”larıyla da değerlendirir. Sınıflı yapıyı da deşerek bize “toplumsal sınıfları” açıklar, mal merkezli sınıflar dışında. Çünkü Weber'e göre (2004: 285): “sınıf” tabakalaşması, üretim ve mülkiyet ilişkilerine, “statü” tabakalaşması ise özel “hayat tarzları”nın temsil ettiği tüketim biçimlerine göre belirlenir ve bu bize bugün modern hayatı tahlil ettiğimiz birçok çalışmada önyak olmuştur.

Sınıf, statü ve iktidar tanımlamaları kompleks toplum içindeki netleştirmeyi öne çıkarmak için başka bir kavramı öne sürecektir: “ideal tip”. Bu kavramın sosyolojiye ne gibi bir katkısı olacaktır? *“İdeal-tipik kavram, araştırma içerisinde isnatta bulunma becerimizi geliştirmemize yardım edecektir: O, bir “hipotez” değildir ama hipotezlerin oluşturulmasına rehberlik sağlar; gerçekliğin bir betimlemesi de değildir ama bu türden bir betimlemeye sarıh ifade yollan sağlamayı amaçlar.”* (Weber, 2012: 117). Bu yolla bilimsel bir çalışma alanı olan toplum için de hipotezler yaratıp belirli kanılara varabiliriz. Tezin “sinetip” ve “heykeltip” kavramlarıyla toplumu sinema yoluyla anlama çabası da bu noktada Weber'le koşutluk taşımaktadır.

Weber, toplumu anlamlandırmak için öne sürdüğü en önemli kavramlardan biri olan “ideal tip” üzerinden toplumu incelerken: *“Bizim anladığımız anlamıyla bir*

“ideal-tip”in, bir kez daha tekrarlırsak, değer-yargıları ile hiçbir bağlantısı yoktur ve saf mantıksal olandan gayri hiçbir mükemmelleştirme girişimiyle ilgilenmez. Dinler kadar genelevlerin de ideal tipleri söz konusudur ve polis etiği açısından olduğu gibi tam karşıtları açısından da teknik olarak “uygun” olan genelev türleri ideal tiplerinin var olduğu bir gerçektir.” (2012: 126) der ve “ideal tip”in bir tipikleştirme unsuru olduğunun altını çizer.

Sosyoloji bilimine metodolojik büyük katkılar sunan Weber aslında “ideal tip” kuramıyla sosyolojiyi başka bir boyuta taşımıştır. Belirli özelliklerden yola çıkarak bazı kurum, kuruluş ve grupları tipikleştirdiği bu kavram sosyolojide tip tartışmasının da temelidir. Tipikleştirmek her şeyden önce bir sosyolojik fenomeni analiz etmek için önemli bir aşamadır ve kolaylaştırıcıdır. Weber bu adlandırmasıyla insan gerçeğini anlaşılabilir kılmaya çabalamıştır. Çünkü ona göre sosyoloji açıklayıcı olmalıdır. Toplumu analiz eden bir bilimin belli kavramları ortaya atması gerekir. Weber, kendi çalışmalarında sosyal ve kültürel değerleri, eylemleri özellikle ideal tipler üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. Bu noktada da “ideal tip”lerin içeriğinin tek bir işlevi vardır o da “empirik gerçekliğin ayrıştığı ya da benzeştiği yerleri tespit etmek, bunları muğlak olmayan en anlaşılabilir kavramlarla tanımlamak ve tüm bunları nedensel olarak anlamak ve açıklamak için, o empirik gerçeklikle karşılaştırmaktır” (Weber, 2012: 70).

Weber, sınıf, statü ve iktidara getirdiği yeni görüşleriyle toplumu daha titizlenerek incelediğini, kalabalıklarla birlikte tek tek kişiler üzerine de düşündüğünü satır aralarında göstermektedir. Kendi deyimiyle (Weber, 2012: 129): “İdeal-tipik kavram-inşasının hedefi, daima, kültürel fenomenlerin sınıflandırmaya dayalı ya da ortalama karakterini değil, daha ziyade biricik tekil karakterini açıkça belirgin hâle getirmektir.” Buradaki amaç toplumu tanımlayacak her yeni bakış açısının netleştirilmesiyle ilgilidir. Bu tavrını *Sosyal Bilimlerin Metodolojisi* adlı çalışmasında birçok yerde vurgular. Yani “ideal” olanın istenen olanın dışında tanımladığının tam da kendisi olması gerektiğinin altını çizer. “Olduğu gibi tam karşıtları açısından da teknik olarak “uygun” olan” demektir ideal tip, yani “tam da o”dur.

Weber, ideal tip üzerinde düşünürken, sosyolojide tip tartışmalarımızın gayesini, yani insanı belirli açılardan diğer kişiler için zihinde bir imaj haline getirilmesi, fikrini de destekler. İdeal tipin bir çağda belirli karakteristik sosyal

olaylardan soyutlanamayacağını vurgular ve devamla “yaşayan insanların zihinlerinde, pratik hayatta uğruna mücadele verilmesi gereken bir ideal olarak ya da belirli sosyal ilişkileri düzenleyen bir kural olarak yer almış” olabileceğini lakin bununla birlikte insanların zihnindeki belirli bir formda kesin bir şekilde formüle edilebileceğini de söyler (2012: 123-124). Buradan da yola çıkarak toplum nezdinde önemli görülen bir papazın da kötü bir nam salan fahişenin de karşımıza ideal tip olarak çıkabileceğini düşünebiliriz. Çünkü hayatın içindeki papaz figürü zihnimizde mevcuttur, tıpkı fahişenin olduğu gibi. İşte bu figür bizim deneyimlerimizle oluşmuştur. Yalnızca duyduğumuz hiç karşılaşmadığımız bir tipi ancak kendimiz tamamlayabiliriz.

Yaşadığımız çağda ilkokul itibarıyla karşılaştığımız öğretmen tipi nasıl belirli ölçütlerde bize tanımlanmışsa bunun kırılmaları da yaşanabilir; fakat Weberce “ideal” olan öğretmen tanımlı bir imajdır. Sözü Weber’in kendi açıklaması ve örneğine veriyoruz (2012: 121):

“ideal-tip, tarihsel bakımdan biricik oluşumların ya da bunların tekil bileşenlerinin cinsil kavramlar aracılığıyla analiz edilmesine dönük bir çabaya işaret eder. Bunun için gelin, örnek olarak “kilise” ve “mezhep” kavramlarını alalım. Bunlar, saf ve sınıflandırıcı bir biçimde, karakteristiklerden oluşan bileşimlere ayrıştırılabilirler; bu ayrıştırma vasıtasıyla, sadece bunlar arasındaki farklılıklar değil ama aynı zamanda kavramın içeriği de sürekli akışkan kalmak zorundadır. Ancak eğer “mezhep” kavramını cinsil bir biçimde, mesela “mezhepçilik ruhu”nun modern kültür açısından sahip olması gereken belli önemli kültürel anlamlara atıfta bulunarak formüle etmek istersem, bu durumda her ikisi de sözkonusu etkilerle yeterli nedensel bir ilişki içerisine gireceği için, her ikisinin karakteristikleri de özsel hâle gelir. Dolayısıyla kavramlar, her hâlükârda, ya tümünden ya da sadece tekil örneklerde tam kavramsal bütünlüğe ulaşmış göründükleri ölçüde, ideal-tipik hâle gelirler.”

Weber’in ideal tipi bize tüm eksiklerden azade mitik tipleri hatırlatabilir. Bir tanrı-kral toplumun geleceği ve kurtuluşu için tüm eylemleriyle zihinlerdeki kusursuzlukla özdeşleşir. Destanlarda yer alan daha sonra klasik anlatılardaki “kahraman” serüvenlerinde devam eden stilize tipler Weber’in ideal tip fikri ve tartışmasıyla ilişkilidir. Sinema ve sosyolojik tip tartışmaları yine birbirine temas etmektedir.

2.1.4. C. W. Mills'in Beyaz Yakalıları ve İktidar Seçkinleri

C. Wright Mills, Max Weber ve Karl Marx'ın görüşlerinden etkilenen ve bu fikirleri tartışarak kuramlarını geliştiren bir düşünürdür. Sosyolojik tip tartışmalarında Karl Marx ve Max Weber'in ardından bu iki düşünürün fikirlerinden yola çıkarak modern sosyoloji kuramcıları arasında yer alan Mills'i ve düşünürün öne sürdüğü "yeni insan"ları ele almak gerekmektedir. Mills, bu yeni insanları içinden çıktığı toplumla birlikte özellikle ekonomi politik görüş çerçevesinde ele alır. İşçi sınıfından başlayarak çalışan insanlar ve yönetici insanlar Mills'in araştırma yaptığı gruplardır. Weber'in "ideal tip"lerini Amerikan toplumu içerisinde yeniden yorumlar. Yorumlarla modern Amerikan toplumunu tanımlamış ve açıklamış olur. Elindeki "tipikleştirme" formülüyle Amerikan toplumundaki en önemli iki grubu (bu grupları oluşturan tiplerden yola çıkarak) sosyolojik bir fenomen olarak öne sürer: "beyaz yakalıları" ve "iktidar seçkinleri".

Peki, kimdir bu beyaz yakalıları? Mills'e göre³ (1969) modern topluma beyaz yakalıları sessizce girdiler. Özellikle yirminci yüzyılın genleriyle beyaz yakanın karakteristiği birebir uyuşmuştur. Değişen üretim ve tüketim koşulları ise bu "tip"in ortaya çıkışının temelinde yer almaktadır. Mills, toplumun içinde varolan eski ve yeni profesyoneller üzerinde durur. Bu meslek sahiplerinin değişimine odaklanır. Mills'e göre, 20. yüzyılın başından itibaren Amerika bağrından yeni tipler çıkarır. Toplumu dönüştüren ve değiştiren bu toplumsal gruplara ve bu grupların işleyişini anlamak için tiplerin üzerine eğilmek gerekmektedir. Eski orta sınıfın yer aldığı kıta Avrupasında ve Amerika'da mülkiyet kavramı, bunun elde edilişi, mülkün dağılımı değişmektedir. Meta iktidarını elinde bulunduran eski orta sınıf Mills'e göre burjuvazidir. Marx'tan bu yana tartışılan orta sınıf, işçi sınıfı gibi kavramların endüstriyel gelişmeyle yeni bir orta sınıf yarattığını iddia eder Mills ve bu gruba "beyaz yakalı" der. Bugün halen kullandığımız bu tabir bir sınıfı işaret etse de "beyaz yakalı" belirli davranış kalıplarıyla tipikleşmiş ve zihnimizde belirli insanları çağrıştıran imaj haline gelmiştir.

Bu yeni orta sınıf gücünü bir makina dişlisi gibi, daha önce işçilerin yer aldığı alt kısımdaki çarklar gibi ama makinanın üst kısmında yine de bir çark olarak, sistemin işleyişine katkıda bulunmasından alır. Yeni orta sınıf olan beyaz yakalı, el işi / kas işi

³ Bu ve sonraki "Beyaz Yaka" yorumlamaları Mills'in *White Collar The American Middle Classes* adlı ilk baskısı 1951 yılında yapılmış kitabının 1969 yılındaki baskısı temel alınarak yapılmıştır.

değil daha bilgi gerektiren bir iş gerçekleştirmektedir. Bu iş de bir seri üretimin parçasıdır. Amerika'da seri üretimin artışıyla daha çok insan marka şirketlerin oluşturduğu bu büyük çarkın içerisinde yer almaktadır. Büyük şirketlerin çalıştırdığı bu kalabalık kesim beyaz yakalılardır. Mills, beyaz yakalıların eski sistemde işçileri yöneten burjuva gibi belirli bir grupça değil; iş dünyası, siyasiler ve sendikalar gibi hiyerarşik yapının üstünde yer alan bu farklı gruplarca –aslında bütün toplumu yöneten bir aygıt olarak- yönetildiğini düşünür. Bunun nedeni sistemin eskiye göre daha karmaşıklaşması ve toplumda olduğu gibi yönetimde güç dengelerinin farklılaşmasındandır. Artık eskiden olduğu gibi kişiler ve/veya küçük gruplar üzerinden ilerleyen bir ticaret / meta değişimi kalmamıştır. Yirminci yüzyılda büyük şirketler, büyük ekonomiler, ulusal ve uluslararası ilişkiler bulunmaktadır. Tüm bu ilişkiyi sağlayacak ve üretimin-tüketimin tüm dünyaya etki edecek makinasında üzerine düşen vazifeyi ifa edecek tiplere ihtiyaç vardır. Bu tipler beyaz yakalarıyla ön plana çıkmaktadır. Beyaz yakalılar, masa başında, kirlenmeden, bilgiyle ve kağıtlar üzerinden üretimin-tüketimin büyümesinde rol oynamaktadırlar. Kısacası ekonomik düzenin değişimi önce toplumu ardından toplumun içinden çıkan sosyal tipleri de doğrudan etkilemiştir.

Mills'e göre eskinin ticari iktidarına göre yeni alım-satım sermayedarları daha güçlüdür. Çünkü üretim-tüketim içerisindeki pay büyümüştür. Beyaz yakalılar ne proletaryanın ne de burjuvazinin sınıfsal özellikleri ile benzerlik göstermektedir. Mills, beyaz yakalılar içerisinde yöneticiler ve yarı-vasıflılar şeklinde iki farklı grup olduğunun altını çizmiştir. Beyaz yakalılarda entelektüel işler yönetici sınıf tarafından kotarılmaktadır. Entelektüel işlerin kapsamı ve çeşitliliği burjuva dönemi orta sınıfına göre artmıştır.

Ekonomi politikteki değişim ve dönüşüm Amerika'daki tüm profilleri değiştirmiştir. Amerika'daki en üst yapıdan alt kesime kadar birçok iş tanımı değişmiştir. Yeni orta sınıf üzerinden Amerika'yı yorumlayan Mills'e göre beyaz yakalıların, bu geniş grubun en önemli özelliklerinden biri aynı zamanda üniversite eğitimi almış kişiler olmasıdır. Bu eğitim bürokratik işlerde kullanılacak tipleri desteklemiş, aynı zamanda kağıt işinden anlayacak eleman ihtiyacı insanları eğitim alamaya yöneltmiştir.

“Mills, tarihsel bir olgu olarak bürokratikleşmeyi ardından bu olgunun tek tek toplumsal tipler üzerindeki etkilerini inceledikten sonra ortaya çıkan yeni orta sınıfların bu gelişmeler karşısında nasıl bir hayat tarzı geliştirdiklerini araştırır” (Bostan, 2012: 116). Eğitimli beyaz yakalılar eskiden olduğu gibi küçük mekânlar yerine büyük ofislerle, gökdelenlerle, rezidanslarla, toplantı salonlarıyla ilişki içine girmektedirler. Değişen iş mekânı da insanı değiştirmektedir. Yeni orta sınıfın yaptığı iş öncelikle alım gücünü sonrasında alışkanlıklarını, giyim kuşamını, yeme içmesini, çevresini, önceliklerini etkilemektedir. Tüm bu yapıp ettikleriyle beyaz yakalı artık toplumsal bir tiptir. Bu tip üzerinden bir sosyolojik araştırma, tez, tartışma... gerçekleştirilebilmektedir.

Mills, 1950 sonrası Amerika'daki temel değişimleri gündemine alarak toplumun içinden çıkan yeni bir grubu tipikleştirerek buna “beyaz yakalılar” adını vermiştir. Sonrasında birçok sanatsal üretimde bu yeni tipin karşımıza çıktığını görürüz. Bugün artık toplumun önemli kısmını ifade eden bu yeni tipler sosyolojik çalışmalarda olduğu gibi sanatsal incelemelerde de karşımıza çıkmaktadır.

Mills, Amerikan yeni orta sınıfını detaylı bir şekilde inceledikten sonra toplumun içinden çıkan başka tipleri tartışmaya açmıştır. 1956 yılında yayınlanan kitabı *The Power Elite*'te⁴ gücü elinde bulunduran farklı grupları tanımlaya, tipikleştirmeye girişmiştir. İktidar seçkinleri “ellerindeki olanaklar ve yaşam bilgileri sayesinde, sıradan ve olağan insanların olağan ortamını aşacak güçteki kişiler”dir (Mills, 1974: 8). Bu tanımla Mills, yönetilen ve yöneten olarak toplumu ayırmış olur. Kronolojide bu tarz tasniflerle karşılaşmaktayız. Bununla birlikte Mills yukarıda olduğu gibi yönetileni deşifre ettiği gibi yönetici grubun da röntgenini çekmektedir.

Amerika'da ortaya çıkan yeni orta sınıf gibi değişen düzen yeni güç sahiplerini de ortaya çıkarmıştır. Mills'e göre bu gücün sahibi olan “seçkinler az çok bütünlüğü olan bir toplumsal ve psikolojik birim meydana getirmekte; belirli bir toplumsal sınıftan olmanın bilincini taşımaktadırlar” (1974:18). Sosyal tiplerde olduğu gibi psikolojik ve sosyolojik temel, seçkinler arasındaki tipikliği göstermektedir. Mills, iktidar seçkinleri grubunu açıklarken; yerel sosyete, metropolitan 400, ünlüler, en zenginler, üst yöneticiler, savaşbeyleri, askerler, siyaseti yönetenler gibi daha spesifik

⁴ Kitabı dilimize Ünsal Oskay *İktidar Seçkinleri* olarak çevirmiştir, 1974 yılında Bilgi Yayınevi yayınlamıştır. İktidar seçkinleri meselesi bu baskı temel alınarak tartışılmaktadır.

tipikleri de tanımlar. Amerika'nın üst kademesinde yer alarak ülke üzerinde söz hakkına sahip "iktidar seçkinleri politikadan, ekonomik çevrelerden ve askeri üst çevrelerden gelen kimselerden oluşmakta; fakat bu kurumlaşmış seçkinler topluluğu içinde her an gergin bir hava esmektedir: seçkinler ancak bazı ortak çıkarlarının kesiştiği alanlar ve ancak bazı 'büyük olaylar ve bunalım günlerinde' birbirleriyle birleşmektedir" (1974: 384-385).

İktidar seçkinleri homojenleşmektedir. Seçkinlerin alt grupları arasında geçişler artmakta lakin davranış özellikle çeşitlenmemektedir. Mills'e göre iktidar seçkinlerinin Amerika yönetimindeki rolü değişmemektedir. Bu sınıf ekonomik ve idari gücü elinde bulundurmaktadır. Bu seçkinleri ve birbirleriyle ilişkilerinin son derece iç içe olduğunu detaylı bir şekilde eserinin "Siyaseti Yönetenler" başlığında açıklamaktadır. Bu noktada önemli olan Mills'in toplumu anlamlandırırken kullandığı tipikleştirmedi. Mills (1974: 74), "Sınıfın sınıf olarak varlığını sürdürmesi, bir sınıfın içinde hep aynı kişilerin, aynı ailelerin bulunmasından değil, aynı toplumsal tiplerin bulunmasındandır" derken toplumun içinden gelen tiplerin sınıfları oluşturduğunu tipler olmadan sınıfların da olamayacağını belirtmektedir.

Bu güç sahiplerinin ortak özellikleri benzer okullarda okumaları, benzer şekillerde giyinmeleri, benzer yerlerde yaşamaları ve hayatlarını benzer şekillerde geçirmeleridir ki bu da aslında "tipikleştirme"nin kaynağıdır.⁵

Toplum bir düşünürün elinde bu şekilde ifşa edilmektedir. Amerika'daki toplumsal yapının işleyişini ortaya koyabilmek için Mills, Marksist gelenekten yola çıkarak kendi kuramını ve tipikleştirmesini gerçekleştirerek Amerika'daki iki büyük toplum kesimini açığa çıkarır ve bu yolla sosyoloji yapar. Net olarak kişilere eğilmese de beyaz yakalıların ve iktidar seçkinlerinin tekrar eden davranışlarını ve tipikleşmiş hayatlarını tanımlayarak yeni tipleri görmüş, tanımlamış ve kullanıma sokmuştur. Bu tiplerin sınıfların oluşumundaki rolünü göstermiştir. Sosyolojinin malzemesi olduğu gibi sanatın da malzemesi olan iktidar seçkinleri; resimden romana, operadan sinemaya kadar birçok sanat veriminde karşımıza çıkmaktadır.

⁵ Hem kız hem erkek çocuklarının 4-5 yaşından itibaren nasıl bir hayat sürdüklerini ve bunun tipikliğini Mills kitabın 86-87. sayfalarında detaylı bir şekilde açıklamaktadır.

2.1.5. Bir Entelektüel'in Topluma Bakışı: Benjamin'in Bohem'i ve Flaneur'ü

Bundan önceki bölümlerde sosyolojinin kuruluşundan sonra sınıflandırma ve tipikleştirme üzerinde duran düşünürlerin tartışmalarını yürüttük. Ekonomi temelli toplumu anlama ve çözümleme yapan filozoflardan toplumu birey merkezinden yola çıkarak tanımlamaya çalışan ve toplumda tekrar eden özelliklere odaklanan fikir insanlarının görüşlerine geçeceğiz. Bu da bizi sinemadaki tiplerin nasıl tanımlanması gerektiğine götüren önemli yollardan birine sokacaktır.

Walter Benjamin yirminci yüzyılın yarım kalmış bir hikâyesidir. Kendine yer edinemeyişi ve sürekli hareket halinde oluşu onu gezgin ve rahatsız bir entelektüel olarak karşımıza çıkarır. Talihsiz ölümü ve tamamlayamadığı yapıtları ile Benjamin, Marksist düşünceye bambaşka bir penceredir. Romantik tavrı yanında tarihsel materyalist bakış açısı Benjamin'i hem teoriler dışında hem de takip edilemeyen bir konuma getirmiştir. Yirminci yüzyılı ve dönemin toplumunu sosyoloji merkezli ve sanatla iç içe tanımlayan Benjamin ortaya attığı kavramlarla sözlük oluşturabilecek bir terimsel yelpazeye sahiptir. Aura, deneyim, hikâye anlatıcısı, paçavracı, flaneur, bohem, yeniden üretim... bu her bir kavram hem Benjamin'i hem de ardından bir yığın düşünceyi zihinlere taşır.

Sosyolojik tip tartışmalarında toplumun içinden, sokaklardan, pasajlardan, kahvehanelerden gelen ve buraların izlekleriyle fikirlerini geliştiren bir düşünürü anmamak mümkün değildir. Özellikle Benjamin'le özdeşleşen bohem ve flaneur tipleri bu kısımda ele alınacaktır.

Benjamin Marx'tan ilhamla girişir bohem tipine. Marx, 10 Aralık Derneği'nden yola çıkarak Paris lümpen-proletaryası hakkında ortaya koyduğu düşüncelerle Benjamin'e yol açar. Marx (1976: 363) bu “tehlikeli sınıf” için “Geçimlerinin ve hatta kökenlerinin nereden geldiği şüpheli, yıkıma uğramış ‘kibar düşkünler’ yanında, burjuvazinin kokuşmuş serüvencileri ve döküntüleri yanında, bu dernekte, başıboş serseriler, yol verilmiş askerler, zindandan çıkmış forsalar, sürgün kaçını kürek mahkumları, hırsızlar, şarlatanlar, lazzaroniler, yankesiciler, gözden sürmeyi çeken hokkabazlar, kumarbazlar, pezevenkler, genelev işletenler, hamallar, işsiz yazarlar, org çalıcıları, paçavracılar, bileyciler, kalaycılar, dilenciler, kısacası, Fransızların ‘bohème’ dedikleri bu ne olduğu belirsiz, çürümüş, kararsız tüm yığın” tanımlamalarında bulunur.

Marx, bohem tipi kaytaran, komplocu, işe yaramayan olarak görmektedir (Benjamin, 2013: 109). Benjamin, “tümüyle belirsiz, dağınık ve oradan oraya sürüklenen kitle”nin, III. Napoleon dönemindeki 10 Aralık Derneği üyeleriyle bağdaştıran Marx’a atıfla, ortaya çıkışının siyasi temelli olduğuna vurgu yapar. Bu ilk kabulün ardından Baudelaire’e dönen Benjamin, şairin, burjuvazinin (şeytanın) avukatlığını yaptığını öne sürer ve “boheme ağızları”nı kullandığını vurgular.

Benjamin’in bohemi Marx’ın nefretle tanımladığının aksine daha romantiktir ve ekonomi politikten bağımsızdır. Çünkü Benjamin için bohem Baudelaire’dir, bir şairdir, Paris’in gezgin ve bıkkın, ateşli ve histerik, sorunlu ve coşkulu tipidir. Çünkü Baudelaire, yaşasın devrim, diyebildiği gibi, yaşasın yıkım, yaşasın ölüm, yaşasın kefare, yaşasın yola getirme de diyebilmektedir (Benjamin, 2013: 111).

Benjamin’e göre Baudelaire de komplocudur lakin o her sözcüğünü gizli görevlere atadığı diliyle komplo kurar; tekniği darbe (putsch) tekniğidir (Artun, 2004: 26). Baudelaire, modernin hemen öncesinde bohem duruşuyla son bir çıkıştır. Çünkü bu tip gücünü hem burjuvaya hem proletaryaya karşı duruşundan almıştır. Modernle birlikte “kitle” bohemin ayarlarını bozacaktır. Romantik ve coşkulu eylem tipi olan bohem Benjamin için sempatik ve Baudelaire gibi bir şairle vücut bulmuştur. Bu tipin Marx’la ortaya atıldığı ama bugün halen zihnimizde Benjamin’in çizdiği imajla (ki Parisli Henry Murger’in meşhur romanı *La Boheme*’den damıtıldığı söylemek yanlış olmaz) kaldığını söylemek mümkündür. Bunun sebeplerinden biri de bohem tipinin hem edebiyatta hem sinemada sıkça Benjamin’in tipikleştirdiği haliyle kullanılmasındandır şüphesiz. Bu noktada Henri Murger’in eserinden Aki Kaurismäki’nin *La vie de Boheme (Bohem Hayatı)* (1996) adıyla uyarladığı filmi akla gelmektedir.

Bohem hayatı toplumun o günkü gerçekliğinde bir alandır. Bu alanın müdavimleri olduğu gibi bu alandan habersizler de mevcuttur. Sanatçı yine toplumun bir adım önünde gittiğinden bu alanın sosyokültürele etkisinin altını çizer. Toplumun içinden çıkan insanı karikatürize etmez, sanatçıya göre toplumun ürettiği bohem tipinin her birinin kendi macerası vardır lakin ortak özelliklerle birbirine bağlıdır.

Benjamin Marksist düşünceyi takip eden bir filozof olsa da edebiyat ve diğer sanatlar üzerine düşünceleriyle neo-Marksistlerden sayılamaz. Şahsına münhasır bir düşünürdür. Benjamin toplumsal yaşamı ve bu alandaki izleklerini parça parça birçok

şekilde yayınlamıştır. Topluma ve toplumun doğurduğu tipler üzerine, sanata ve sanatın ilham verdiği tipler üzerine kafa yorar. “Hikâye anlatıcısı” bir tiptir Benjamin için ve özellikle toplumun atar damarlarından olan anlatı geleneği için olmazsa olmazdır ve bu tipin kayboluşunu kendine dert edinir filozof. Hakeza “paçavracı” başka bir tiptir ve onu toplum içinde konumlandırır. Benjamin özellikle edebiyat eserinden beslenen bir filozoftur. Yukarıda bahsettiğimiz gibi Baudelaire gibi şair üzerinden adeta bir kuram ortaya atması Poe üzerinden yeni bir tipe götürür bizi: Flaneur.

Benjamin flaneurü Baudelaire’den ilhamla ortaya atar. Şairi ve şairin dönemine bakışını anlatırken bu kavramı kullanır. Benjamin’e göre⁶ flaneur kitlenin içindedir. Toplumun akışı içerisinde ilerler. İzler ve keşfeder. Sokaklar, pasajlar, kafeler flaneure mekândır. Kent flaneurün evi olmuştur, caddeler evinin duvarlarıdır. Flaneur kentte bir iz sürücüdür, bu takip onu suça da götürebilir, kurtuluşa da erdirebilir. Flaneur kendini toplumun içinde tedirgin hisseder ve bu yüzden içinde kaybolacağı kalabalık arar. Flaneur, kalabalık içinde yaşayan bir terkedilmiştir. Gezmek flaneurün tek işidir ve bu yolla insanları uzman yapan iş bölümünü de reddetmiş olur. Flaneur izler ve gördüğünü aktarır.

Benjamin’inin zihni 19. yüzyıl Paris’inde bir şairden yola çıkarak toplumun bir ferdi olan bir tipi bize tanıtır. Herhangi bir kafede karşılaşsak tanıyacağımız şekilde bu tipi bize aktarır. Tipin ortaya çıkışı yine çağın ve insanın değişmesiyle ilişkilidir. Büyük pasajlar, kudretli cadde ve kaldırımlar, yeni açılan kafeler topluma yeni tipler doğurmuştur. Bunun tespitini de toplum düşünürü yapacaktır.

Flaneur, Benjamin’in metinleriyle bir imaj haline gelmiş, bizi daha bireyci toplumda sınıftan uzaklaştıran tiplere dair düşünmeye itmiştir. Benjamin’le birlikte Georg Simmel gibi düşünürler öncülleri Marx’tan yola çıksalar da toplumu sınıflara bölmek yerine belirli özellikleri tekrar eden ve modern çağda çeşitlenen tiplere odaklanmaktadırlar. Modernizm karşımıza “yeni insanlar” çıkarmıştır. Bu sınıftan ötedir.

⁶ Bu ve sonrası Benjamin göndermeleri Pasajlar kitabındaki çeşitli bölümlerden yola çıkarak yorumlanmıştır.

2.1.6. Toplumsal Tipler ve Simmel: Yabancı, Yoksul, Cimri, Savurgan, Maceracı ve Soylu

Swingewood (1998: 159-161) Alman düşünce hayatını özetlerken Wilhelm Dilthey (1833-1911), Heinrich Rickert (1863-1936) ve Wilhelm Windelband (1848-1915)'a vurgu yapar. Devamla bu düşünörlere göre, sosyolojiyi bilimlerin atası sayılan Comtecu bakış açısının insan eylemi ve költürünün incelenmesi açısından ciddi bir tehdit oluşturduğunu belirtir. Çünkü Comtecu düşünce, doğa bilimleri yöntemlerinin sosyolojiye uygulanabileceğini savunur. Oysa toplumsal ve költürel incelemeler açısından bu yaklaşım uygun değildir. Bununla birlikte Swingewood, insanın aktif olarak kendi damgasını vurduğu her şeyin, insani incelemelerin konusunu oluşturabildiğinin altını çizer.

Bu atıflar Alman költür düşüncesinin yön değıştirmesi ve doğacak yeni fikirlere ön ayak olması hasebiyle önemlidir. Bu değışen bakış açısı, insanın yapıp ettiklerinin sosyolojiyi şekillendirdiğı varsayımları, Georg Simmel gibi toplumsal tiplerden yola çıkarak bir sosyolojik metot geliştirecek filozof için avantajdır.

Simmel çağdaş sosyolojide bir dönüm noktası olarak kaydedilir. Toplumsal yaşamdan ve gündelik hayattan yola çıkarak öne sürdüğü fikirler özellikle tezimizi ilgilendirmektedir. Çünkü Simmel'in ortaya attığı toplumsal tipler el yapımı değil doğaldır. Benzer özellikler gösterirler lakin karikatür değillerdir. Yaşadıkları toplum, ekonomik, siyasal ve ideolojik süreç bu tiplerin kalıplarını belirler. Bu şartlarda olması gerektikleri gibidirler. Yani Marx'ın ayaktakımı dediğı tiplerin benzer özellikleri vardır. Bunun sebebi dönemin ekonomik ve ideolojik arka planıdır.

Simmel'in toplumsal tipleri içinden çıktığı toplumdaki davranış ve tutumlarıyla kalıplaşmış ve tekrar ettiği için tipikleşmiş ve belirginleşmiş artık “tam da o” olmuştur. Simmel'e göre “sosyoloji duygulara, ruha, gündelik hayat ve ilişkilere yönelen gerçeğı/bilgiyi toplum içinde var olan etkileşim biçimlerinden elde eden bir disiplin olmalıdır” (Aydemir ve Özil, 2016: 74). Çünkü “insan davranışı, sadece diğerlerinin davranışlarına karşılık verdiğimiz için değil, aynı zamanda diğerlerinin davranışları bizim davranışlarımız onların davranışlarının içine işlediğı için özü itibarıyla toplumsaldır.” (Berberoglu, 2012: 64)

Baker (2018), Simmel'den mülhem tartıştığı toplumsal tipleri başlıklar altında tanımlar: “1) Bir toplumsal tip yaşam-dünyasının veya daha somut şekilde, toplumsal

çevrenin parçası olarak, herkes tarafından görselleştirilebilir ve anlaşılabilir. (...) 2) Bir toplumsal tip bir tür ‘işte-bu’luktur. Sokağın köşesinde görülebilen Yoksul, Dilenci, Yabancı, Evsiz... Öte yandan, onun ‘endeks’ değeri de kuramsal, özellikle de analitik düşünülmüşlüğü bağlamında ifade edilmelidir. (...) 3) Bir toplumsal tip gündelik varoluşunun yanı sıra analitik olarak da belirgin olmalıdır. (...) 4) Bir toplumsal tip ‘duygusal’dır. Sunuluşundaki soyutlama ve genellemenin düzeyi ne olursa olsun, ‘gerçek’, psikolojik bir şahsiyetin özelliklerine sahiptir. (...) 5) Bazen duygular bir tarihsel dönemde öyle derinlere yerleşir ki, artık toplumsal tipi dâhil olduğu sosyal çevre veya ortamdan ayırt etmek mümkün olmaz. (...) 6) Toplumsal tipler galerisinin en büyük yaratıcılarından olan Simmel’e göre, bir toplumsal tip daima toplum tarafından oluşturulur.”

Simmel, özellikle kitle kültürü, modernite sonrası şehirler, metropol yaşamı, moda gibi toplumun içinden çıkan ve toplumu şekillendiren konular üzerine düşünmüştür. Toplumu tanımlarken ortaya attığı tipler ise bugün halen tartışılan, üzerine düşünülen ve ilham alınılan meselelerdir. Bu yüzden sosyolojik tip tartışmasını Simmel’in tipleri ile tamamlayacağız.

Simmel, 1907 ile 1911 yılları arasında yayınladığı “Yabancı”, “Yoksul”, “Cimri ve Savurgan”, “Maceracı”, “Soylu” başlıklı makaleleriyle toplumsal tipler üzerinde durmuştur.

Yabancı tipini Simmel öncelikli olarak mekânla ilişkilendirir. Yabancı bir yere bugün gelmiş yarın gidecek bir turist gibi değil bugün gelmiş ve artık kalmış biri gibidir ve elinde gelip gitme özgürlüğü bulunmamaktadır (Simmel, 2015: 149). Yabancı her dilde, her coğrafyada mevcuttur. Yabancı ardından birçok kavramı da getirmiştir: mülteci, gurbetçi, sığınmacı... Tarih boyunca savaşlar, ekonomik sıkıntılar, siyasi baskılar insanları hareket ettirmiştir. Bu hareket yeni bir mekânla sonlanınca hâlihazırda mekân içerisindeki sosyal yapı ile yeni gelenlerin, yani oranın yabancıları olanların arasında bir yeni ilişki meydana gelmiştir ve toplum artık bu “yabancı”larla yeniden anlamlandırılmaya muhtaçtır. Sosyolojik vaka olan bu yer değişiminin sonucunda yeni bir tip oraya çıkmaktadır. Yabancı’nın “yer”le olan ilişkisi sorunludur. Ne oralıdır ne de değil; hem oralı, hem de değil. Bu yapı, ekonomik işleyişten kültürel hayata kadar birçok alanda yabancı’nın önüne bir engel çıkarmaktadır. “Bir ülkenin, şehrin, ırkın vb. yabancıları için vurgulanan şey bireysel

değil kökenin yabancı oluşudur ki bu da başka birçok yabancıyla paylaştığı ya da paylaşabileceği bir niteliktir. Bu nedenle yabancılar aslında birey olarak değil, belli tipte yabancılar olarak algılanırlar.” (Simmel, 2015: 153). Bu yabancılık da halen edebiyat ve sinema gibi yaratıcı ürünlerin verildiği alanlara ilham olmaktadır.

Elindeki araçların amaçlarına ulaşmada yetersiz kaldığı kişiyi yoksul olarak tanımlar Simmel (2015: 173). Yoksulluğu bir yoksunluk olarak değil yetersizlik olarak değerlendirir. Onu bu hale getiren “*kozmetik düzendeki haksızlıktır*” bu haksızlığı gidermek için toplumdan yardım ister. Kapitalist ve savaşçı dünya içerisinde “zayıf” kalan tipler yoksulluğa mahkûm olmak durumundadır. Çünkü toplum içinde sürekli çalışma, kazanma, hak etme, çabalama hâkimdir. Bu sisteme uymayan tip ise yoksulluk durumuna geçmektedir. Bu tip de modern dünyanın ortaya attığı ve herkesin zihninde canlanan bir imajdır. Simmel’e göre (2015: 172) yoksul da yabancı da bulunduğu toplumun karşısındadır. Yoksul ve/veya yabancı karşısındaki grubun bir parçası iken kendi başına da grubun karşısında yer almaktadır. Toplum bu ve benzeri birçok karşıtlığı içinde barındırmaktadır.

Cimri tipi Simmel’den çok önce de Moliere tarafından da tipikleştirilmiştir. Toplum içinde yer alan birçok tip edebiyat aracılığıyla da tanımlanmış ve analiz edilmiştir. Simmel (2015: 179-184) cimriyi parayla belirli nesneler alarak onların keyfini çıkarmakla ilgilenmeyen kişi olarak tanımlarken; savurganı parasını manasızca etrafa saçan kişi değil, manasız yani kendi şartlarına uygun olmayan şeyler alan kişi olarak tanımlar ve cimrilikle israfın doğasını değer hesabını (nesnelerden yararlanmanın bir sonu olmasına dayalı bir hesap) ilkesel olarak reddetmelerine bağlar. Toplum içinde yerleşik hatta karikatür haline gelmiş bu iki tip de Simmel’in eliyle sosyolojik olarak tanımlanmış ve toplumun içindeki ekonomik alışveriş temelinde açıklanmıştır. Sosyal hayat içerisindeki aşırılıkların her zaman toplum içerisinde vaka haline gelmesi cimriyi ve savurganı da bu vakanın tipi haline getirmiştir.

Maceracı yine toplumun dışında bir tiptir çünkü macera “*hayatın sürekliliğinin dışında*”dır. Maceracının bir çerçevesi yoktur. Flaneur gibi hareket halindedir. Macera bir deneyim sonucu maceracıya “*insan yazgısının düzenli gidişatı*” dışına çıkma duygusu yaratır. Maceracı sürekliliğin dışına çıkarak kendine bambaşka bir parça edinir ve Simmel (2015: 188) bunu sanatçıyla özdeşleştirerek maceracı ve sanatçının

hayatın içinden kopardıkları an ile kendine yeterlilik vermelerinin cazipliğini belirtir. Maceracı rastlantı ile süreklilik arasında tercih yapmayan bir uzlaşma içine girmeyen tiptir. Maceracı özellikle edebiyat sanatında, aşk romanlarında karşımıza çıkan bir tiptir. Toplumun uçlarında yer alan maceracı toplumun ürettiği bir tip olsa da genel işleyişin dışında yer almaktadır. Bu sosyal tip mitten başlayarak bugün sinemada da çok yoğun şekilde karşımıza çıkar.

Soylu tipi Simmel bir sınıf olarak da kategorize eder ki öyledir. Soylu sınıfı orta sınıf gibi, rahipler gibi kalabalık bir gruptur. Simmel'e göre bu grubu sosyolojik vaka haline getiren şey yalıtılmışlıktır. Bu grup üyelerinin davranışlarını toplumdan ayrı olmak şekillendirmiştir. Bu anlamda toplumun içinde yer almayan bir grubun da belirli davranış kalıpları olduğu ve toplumun içinde olmasa dahi topluma karşı çeşitli tepkiler gösterdiği malumdur. Soylu kendini bulunduğu çevrili ortamıyla var eder ve kalıplarını kendi grubu belirler. Soyluların davranışları soylularca ilişkilendirilir. Bir nevi kapalı devre gibi işleyen bu yaşam tarzı kendi içinde bir sosyoloji geliştirmiştir. Simmel'in (2015: 208) deyimiyle: *“Soyluluk, en saf tarihsel tezahürlerinde bireysel hayatların değerini kendi kolektif yapısı içinde eşsiz bir güçle çeker. Gelişiminde koşulsuz bir oy birliğiyle birey oluşumunu bireyin gelişimini kendine yeterliğini amaçlar. Böylece soyluluk, bütünlük ile birey arasındaki, önceden belirlenmiş verilmişlik ile hayatın kişisel olarak geliştirilmesi arasındaki denkleme tarihsel olarak benzersiz bir çözüm getirmiştir.”*

19. yüzyılı yorumlayarak modern topluma ve bu toplumun tiplerine getirdiği yorumla Simmel, sosyolojide açtığı alanların dışında edebiyat ve sinema gibi başka alanlara da ilham olmuştur.

Düşünür çağını analiz etmiş ve yabancı tipini tanımlamıştır. Kafka sanatçı olarak toplum içindeki yabancıları ifşa etmiş ve tipler yaratmıştır. Camus'un yabancıısı Meursault, gibi Onur Ünlü'nün *Beş Şehir* filminde Şevket yabancıdır, hayata.

Sosyolojik tartışmalar haricinde ve öncesinde de tip mevzusunu edebi metinlerde bulabilmekteyiz. Masalda, destanda, piyeste, romanda tipler karşımıza çıkmaktadır. Bu meseleyi ikinci bölümde “anlatılarda tipler” başlıkları altında inceleyeceğiz.

2.2. Anlatılarda Tip Tartışmaları

“Sanat, gerçeğin kullanıma sokulmasıdır.

Sanat, hakikati ortaya çıkarır.”

M. Heidegger (2011: 73)

Bu bölümde anlatıdan yola çıkarak kullanılan tiplerin tasniflenmesi ve tahlil edilmesi gerçekleştirilecektir. Anlatıları sözlü ve yazılı olarak ikiye ayırmak yerine tür odaklı bir anlatı serüveni izlenecektir. Anlatıların merkezinde yer alan “kişiler” tanımlanarak bu “kişiler”in anlatı türlerine göre dönüşümü takip edilecektir. Bu sayede sinemadaki kullanılan tiplere varılacaktır.

Anlatılar sözlü ve yazılı olarak temelde ikiye ayrılrsa da biz öncelikle edebiyat eserleri (masal, roman, öykü, tiyatro) bağlamında tip tartışmalarını sürdürüp ardından bugüne kadar sinemada tipin nasıl anlamlandırıldığını sorgulayacak ve sinemanın imkânıyla tip yaratımının mümkün olup olmadığını tartışmaya açacağız.

Aristo daha *Poetika*’nın hemen başında sanatın (şiiirin) konusu (öykü / mythos) olması gerektiğini söyler (1987: 11). Aristo’ya göre eylemin taklidi öyküdür (mythos) ve Aristo, öyküyü olay örgüsü, karakteri de eylemi gerçekleştiren ve ona yorulan özellikleri kendisinde barındıran kişiler olarak görür ve buradan da meşhur tragedyanın altı ögesini çıkarır: öykü (mythos), karakter, dil, düşünce, dekorasyon ve müzik (1987: 23). Aslında bu temel ögeler kurgusal anlatının (şiiir, roman, resim, heykel, öykü, sinema, oyun, sitcom vs.) özüne ilişkin de ilkel otopsidir. Çünkü Aristo (1987) dil ve müziği taklit araçları olarak (diğer sanatlar için kamera, taş, kelime vesaire diyebiliriz) dekorasyonu taklit tarzı olarak (üslup, yaklaşım, renkli film, natürmort gibi düşünebiliriz) öykü, karakter ve düşünceyi ise taklit nesneleri olarak tanımlar. Aristo’nun “taklit nesneleri” tanımı göz önünde bulundurularak, sanat eseri, öykü üzerinden, karakter üzerinden ya da düşünce üzerinden ilerleyen bir anlatı gibi yorumlanabilir. Fakat bunun haricinde Aristo, eserinin ilerleyen kısımlarında öyküsü olmayan anlatının mümkün olamayacağını söyleyerek, sanat eserinde öykünün “taklit nesnesi” haricinde olmazsa olmazlığının altını çizmektedir. Bu doğrultuda yapısal kuramı kendine merkez alan Chatman (2009: 17) da Aristo’yu anarak anlatının

merkezinine “öykü”yü yerleştirir. Bu kısımda hem öyküyü anlama hem de öyküden yola çıkarak tip tartışmasını yapmak üzere mit ve masal merkezli tiplere eğileceğiz.

2.2.1. Mit Merkezli (Masal, Destan, Halk Hikâyesi) Tipler

Mit (myth) kavramı, geçmişten bugüne anlatı kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Klasik anlatının da çağdaş anlatının da önemli referans alanlarından biri mittir. Mit, sembolik anlatı olarak kültürle bağıntılıdır⁷ ki buna dinsel arka planı da eklemek yerinde olacaktır. Campbell’ın (2007: 24) da vurguladığı gibi mitler, “insanın ruhani potansiyellerine giden ipuçlarıdır”, insanın kendine dönebileceğini öğretir ve “sembollerin mesajını iletir.” Kişinin kendi kendini ölçmesi, evrenin anlamına dair sorgusu ve dinsel arka plan mitin masalla bağını kurar. Aynı zamanda efsaneye, destana, halk hikâyesine kapı aralanır. Mit kaynağından çıkan bir başka kaynak ise şiire, tiyatroya, romana ve sinemaya doğru ilerler, bu alanları besler. Bu bakımdan mit bir türden (genre) ziyade temel, ilksel etken olarak anlatıda karşımıza çıkar. Dolayısıyla anlatı ve anlatma da mitik (mythical) olanın içinden çıkma eylemidir. Mitik olan anlatılması gereken, ilksel imgenin hazırlayıcısı olandır. Sanatlı, anlatı teknikleriyle edebîleştirilmiş olan türlere dayalı anlatı gerek imgeleri gerekse yapısal ve geri dönüşlülük bağlamı kuruluş ilkesiyle bu temelden yükselir. Özetle sembollerin, imgelerin, telmihlerin yer aldığı mitik anlatı sanatın köküdür diyebiliriz.

Mitteki dramatik yapı “bireysel deneyime dayanan soyutlamaya elverişli, metafizik bir tutumu değil müşterek ve kolektif bir deneyimi somutlaştırır; bu deneyim hem metafizik hem de toplumsaldır” (Williams, 2018: 43). Kültürle ve dini ritüellerle ilgili olan mit, temel anlatı malzemesidir. Kutsal metinlerin de anlatının temelinde yer aldığını söylememiz tuhaf değildir. Anlatıda “en eski vahiy ve örnek alınacak model” (Eliade, 2001:11) olarak da terminolojide bir açığı doldurur. Kutsal metinlerdeki anlatının gücü yine sanatsal anlatıya yol açmıştır.

Masalların kökenine dair birçok araştırma yapılmış ve sonucunda belli başlı temeller belirlenmişse de halen masalın çıkış noktaları tartışılmaktadır. Birbirinden farklı bilimsel iz sürmeler gerçekleştirilse de masalların mitle olan bağlantısı reddedilebilmiş değildir.⁸ Masallar zamansızlığı ile tarih öncesine sırtını dayamakta,

⁷ <https://www.britannica.com/topic/myth>

⁸ Saim Sakaoğlu, Masal Araştırmaları (2016) adlı çalışmada masalın kökenlerine dair birçok ekolü ve bu ekollerin görüşlerini açıklamıştır. G. Huet, S. Thompson, G. Grimm gibi masal alanında çalışmalarıyla bilinen pek çok araştırmacının fikirleri de masalın birçok kaynağı olabileceği yönündedir.

beslendiği kültür ile etnografik mayayı içinde bulundurmakta ve söyleyişi ile mitik derinliği hissettirmektedir.

Masal tipleri, temellerindeki “mitik aura”ya bağlı olarak farklı metinlerde tekrar eden “kişi”ler olduklarından tekrarın biçimini anlamak isteyen araştırmacılar tarafından tasniflenmişlerdir. Masal araştırmalarında böyle tasnifler sonucunda oluşmuş rasyonel bir dizime dayalı formül ve indeksler dikkat çeker. Bu tip çalışmaların en bilindiklerinden birini hazırlamış Propp’a göre (2001: 39) “kişi”lerin işlevleri vardır ve bu işlevler masalın içeriğini belirler. Kişiler yaptıklarıyla masalda bir amaca hizmet eder, genellikle tekrar eder. Kahraman haricindeki bu kişiler aslında romanda ve tiyatrodaki halen kullanılagelen “tip”leri işaret eder. Kahramanın macerasında, onun “öykü”sünün ilerleyişinde yer alırlar ve görevlerini yerine getirirler. Masal akışında isimleri, unvanları, yaşadığı yerleri değişse de “kişi”ler masallarda yaptıklarıyla masala ve masalın kurgusuna katkı sağlarlar. Bu kişilerin haricinde kahramanın da bir “tip” olduğunun altını çizebiliriz. Yine Propp (2001) eserinde kahramanın eylemlerinin bir dökümünü çıkarmıştır. Buna göre kahramandan da beklenen eylemler vardır. “Öykü”nün ilerleyişinin içerisinde kahraman tıpkı diğer kişiler gibi (fakat farklı olarak versiyonlarla) belirli durumlarda belirli tepkileri verir. Çünkü yine Propp’a göre masallarda otuz bir farklı şekilde “öykü” mevcuttur. Dolayısıyla da kahraman bu çeşitlilik ekseninde eylemlerini ortaya koyar.

Toplumun içinde yer alan ve “tipik” davranışlarından dolayı “tip” adını alan masal kişisi gibi kahramanın da “tipik” eylemleri vardır masalda. Masal kişinin bu “tipik”liği aynı zamanda masalların sınıflanmasına da katkı sağlamıştır. Hatta Luthi’ye göre (1997: 73) Avrupa masallarında tekrar eden kahraman isimlerinin (Hans, Ivan vb.) kullanılması bu kahramanların o ülkenin kahramanı olduğuna vurgu yapar, ülkeyi temsil eder, yani “tipik”tir.

Örneğin Keloğlan yalnızca Keloğlan masallarının bilinirliğini sağlamamış, aynı tip bu işlevi nedeniyle bir kategori de oluşturmuştur. Bu nedenle Keloğlan’ın eylemleri belirgindir. Keloğlan Türk coğrafyası içinde kültürle beraber Türkleşmiştir. Benzer eylemleri yapabilecek başka masal tipleri de olabilir ki bu ülkeye göre değişir ve adlandırılır. Keloğlan’ın, çeşitli durumlarda vereceği tepkiler önceden bilinir. Örneğin Keloğlan’ın tipikliği, fiziksel güç gerektiren bir yarışma esnasında bir kurnazlık yapabileceğini önceden bilmemizdir. Bu noktada mit merkezli olan masal

anlatısının tiplerinin de mitik özellikler taşıdığını ve aynı zamanda arketip vasıfları bünyesinde barındırdığını bilmemiz gerekiyor. Arketip meselesini ileride detaylıca açıklayacağız.

Masallardaki tipler kültürün içinden çıkmış ve kendi macerasını yaşarken destan tipleri biraz daha farklı özellikler göstermektedir. Yine destan tipleri de mit merkezlidir; ama masal tipinde olduğu gibi yalnızca kendi serüveni söz konusu değildir.

Masallar içerikleri ve tipleri ile mitik iseler de mitin toplumsal tarafını es geçmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi masal tipi kendi macerası içinde (âşık olmak, aşka ulaşmak, evlenmek, bir büyüye erişmek, zengin olmak, iktidar sahibi olmak vesaire) iken destan tipi öncelikli olarak toplumsal olanla ilgilidir.

“Mythos söylenen sözün, anlatılan öykünün içeriği ise, epos da onun doğal olarak aldığı ölçülü, süslü ve dengeli biçimidir.” der Azra Erhat (1996) *Mitoloji Sözlüğü*’nün önsözünde. Epos, Yunan dilinden çıkarak tüm dünyaya yayılan “epik anlatı”dır. Destanın özüdür.

Destanlar, yani bu mitik, epik anlatılar genellikle bir milletle ilişkilendirilir. Türk destanları, Fin destanları, Yunan destanları gibi. Çünkü destanlar bir toplumun içinden çıkar ve o toplumu ilgilendirirler. Mitoloji çalışmalarına da bakıldığında benzer milli tasniflemeler görülecektir. Milletlerin mitolojileri incelendiğinde bazı mitolojik imgeler ve simgeler dikkati çeker: Türk mitolojisinde ağaç, Yunan mitolojisinde baykuş gibi... Bunların destanlarda da kullanıldığına şahit oluruz.

Destanlar, milletlerin dini, siyasi ve edebi varlıkları üzerinden bir dil kurarak yine toplumun karşılaştığı koşullarda (savaş, kutlama, tören, göç gibi) eylemlerine yön vermayla birlikte gelecek kuşağa da bir miras ve umut bırakmaktadır. Bu miras ise bir “kahraman” eliyle korunur. Çünkü “Epik kahraman asla birey değildir. Geleneksel bir düşünceye göre, epiğin izleğini kişisel bir yazgı değil topluluğun yazgısı oluşturur.” (Lukacs, 2019: 73-74)

“Kahraman”, “hero” kelimesinin dilimizdeki karşılığıdır. Artık kahraman, Türkçedeki gündelik dil kullanımları bağlamında yavanlaşmış ve “olağanüstülüğü”nü kaybetmiştir. Destandaki “hero” tanrıyla irtibatlıdır ve gücünü buradan alır. Dilde zaman içerisinde bazı kavramlar eskir, bazılarının anlamı bozulur, bazıları unutulur.

Kahraman da bir anlatı kişisi ve özellikleri dışında birçok farklı anlama yorulacak şekilde dilimizde kullanılmaktadır. Bununla birlikte bu çalışmada epik anlatının “kişi”si olarak kullanılmaktadır. Ayrıca romanda ve sinemada kullanımına aşina olduğumuz bu terimin kökü de bu epik anlatının içinde yer almaktadır. Bir sonraki bölümde yine kahramanın farklı türlerdeki anlamlanması üzerinde durulacak ve bu kargaşa bir kez daha göz önüne getirilecektir.

Lord Raglan, *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama* (1949) adlı çalışmasında anlatı temelinden yola çıkar. Yerel geleneklerden başlayarak yerel kahramanlara ardından daha çok bilinen kahramana doğru bir yelpaze açar. Raglan’ın amacı bu geleneksel anlatıların tamamen mitte ve dini ritüelle ilgili olduğunu açıklamaktır. Düşünre göre mitte ve dinle ilişkili anlatı gerçeklikle bağdaştırılmaz ve mitik anlatı kişisi bir kahramandır. Bu kahramanı da Robin Hood’dan Musa Peygambere kadar çeşitlendirip kahramanların tipik özelliklerini çıkarır. Dolayısıyla Raglan’a göre kahramanlar da tipiktir. Bu sebeple eylemleri yine yukarıda bahsettiğimiz gibi öngörülebilir. Bunun için bir de kahraman kalıbı hazırlamış ve bilinen kahramanları (Oedipus, King Arthur vb...) puanlamıştır.⁹

Raglan, mitik kahramanı uydurulan tarih (pseudo history¹⁰) ekseninde değerlendirir ve bunun gerçek olma ihtimalinin olmadığını vurgular. Bir de tarihe mal olmuş kişilerin kahramanlaştığı anlatılar vardır. Kral IV. Henry örneğini verir burada ve Shakespeare’e gönderme yapar. Ardından da dramatik anlatı yani tiyatroya geçer ve burada “kahraman” terimini bırakarak “karakter”i kullanmaya başlar.

Campbell, (2010: 49-50) mit merkezli kahramanlardan şu şekilde bahseder: “Tipik olarak peri masalının kahramanı kendi bölgesine ait, mikrokozmos, mitin kahramanı ise dünya tarihine ait, makrokozmos bir zafer elde eder, ilki -sıradışı güçlerin ustası haline gelen en genç ya da küçümsenmiş çocuk - kişisel zorbalara karşı üstünlük elde ederken, İkincisi macerasından geriye bir bütün olarak toplumunun yenilenme araçlarını getirir. İmparator Huang Ti, Musa ya da Aztekli Tezkatlipoka gibi kabilesel ya da yerel kahramanlar tek bir halka lütuflarını sunarlar; evrensel kahramanlar -Muhammed, İsa, Gautama Buddha bütün dünya için bir mesaj getirir.”

⁹ Raglan’ın kahraman kalıbının 22 maddelik içeriği ve kahramanlara uyguladığı puanlamayı da içeren ayrıntılı bilgi için bkz: (1949: 177-190)

¹⁰ Pseudo history, edebi gerçeklikle ilgilidir; mitler, masallar, hikâyeler kısacası edebiyat içerisinde türetilmiş bir tarihtir. Bu sebeple pseudo history için “uydurulan tarih” tabirini kullanmayı tercih ettik.

Kahramanın ortaya çıkışının anlam temelinde mitik ögeler mevcutsa da ve yine destan kahramanları “tipik”se de masal kişilerinden daha üstündür. Birçok eksiklikten azadedir ki bu da tanrıyla bağlantılıdır. Carlyle (2004) “kahraman” fikri üzerine kurduğu çalışmasında özellikle tanrıyla bağlantılı kahramanları ön plana çıkarır. Mitolojik Odin ile başlattığı kahraman incelemelerinde tarihi kahramanları daha çok eksenine alarak (Hz. Muhammed, Dante, Luther, Napolyon gibi) kahramanları tanrı olarak, peygamber olarak, şair olarak, din adamı olarak, edebiyatçı olarak, kral olarak sınıflandırır. Hepsinin ortak özelliği ise seçilmiş olmaları, çıktığı toplum içinde farklı özelliklere sahip olmaları, topluma yön vermeleri ve idealleri uğruna savaşmalarıdır. Burada da kahraman öyküsel bir döngünün içindedir. Her biri mit temelli kahraman olmasa da Campbell’in (2010) haritasını çıkarttığı “kahraman”ın yolculuğu içerisinde yer alırlar.

Epik anlatının “kahraman”ın yanında ve/veya karşısında yer alan diğer tipler de yine maceranın akışına uygun olarak, öykünün gerektirdiği eylemleri gerçekleştirirler. Kahramanın belirlenmiş bir biyografisi vardır, ailesi ve etrafındaki hayvanlar dâhil belirli amaçlarla yanındadır (Miller, 2000: 72). Kahramanın annesi, babası (anne, baba tipi olarak) bile formülize edilmiştir.¹¹ Kahraman, macerasının başlaması için “haberci” ile karşılaşır. Bu tip anlatıda sadece kahramanı serüvene çıkarmak için bulunur. Kahramanın düşmanı her koşulda kötüdür. Kahramanın âşık olduğu kadının öyküdeki konumu ve eylemleri ya da “bilge” kahramanın karşısına çıkışları hep belirli amaçlar doğrultusundadır. Çünkü “Destan şahısları, daha doğrusu, tipleri, tek boyutludur. Genellikle içlerinde bulundukları toplumun insanlarına göre iri cüsseli, ürkütücü, ama güzel çizilirler. İlâhlaştırılırlar. Destanlarda idealleştirme esastır” (Kaya, 2004: 44). Burada idealize edilmekten kasıt da “öykü”nün akışı içerisinde tiplerin pürüzlerinin yok edilmesi ve gerektiği gibi olmasıdır.

Kahramanın tüm bu yapıp etmeleri Campbell’in (1994: 14) sıraladığı mitolojinin işlevleriyle paraleldir: uyuyan bilincin uyanması ve evreni ürpertici ve bağlayıcı olarak kavraması, bilincin kendini besleyen kaynakların gücüne inandırılması ve ahlaki düzenin savunulması.

¹¹ Raglan, *The Hero* (1949: 178) adlı çalışmasında kahramanın ailesini de tipikleştirmiştir: “Kahramanın annesi saraydan bir bakiredir. Babası bir kral ya da bir hükümdardır.” gibi.

2.2.2. Tiyatro Merkezli Tipler

Görüldüğü gibi mit merkezli tipler araştırmacıların tam anlamıyla ortak görüş belirttiği bir kavram değildir. Tip, şahsiyet, kahraman en çok kullanılan terimlerdir. Mitik anlatının ürettiği kişiler masal, destan, halk hikâyesi gibi türlerde görüldüğü gibi romanda, tiyatrodaki ve sinemada da karşımıza çıkmaktadır. Aynı kavramlar üzerine yapılan birçok tür çalışmaları kavramları sonsuz bir gönderme halesiyle çerçevelemiştir. Bu sebeple de kavram ve anlam kargaşası yaşanmaktadır.

Aristo, *Poetika* (1987) adlı eserinde sanatçıları (şair, ressam) taklit ekseninde değerlendirir. Aristo'ya göre (1987: 13) eylemde bulunanlar iyi ve kötü olarak ikiye ayrılabilir; sanatçılar da ortalama insandan daha iyi veya daha kötü olanı taklit eder; lakin bazen de doğrudan ortalama insanı taklit eder. Aristo'nun bu yaklaşımı bugün bize “kişi”lerin sanat eserinde nasıl kullanıldığına dair büyük ipuçları sunmaktadır.

Aristo'nun karakteri açıklarken kullandığı “istem yönü” karakterin yaptığı işleri tanımlar, bununla birlikte “uygunluk” dediği karakterin davranışlarının yönünü, “benzeyiş” karakterin öyküdeki taklidini, “tutarlılık” ise öyküdeki serüveninin sürekliliğini işaret etmektedir (1987: 42-43). Aristo, belli özellikteki belli karakterden belli konuşmalar ve eylemler bekler (1987: 44). Aslında bu “tipik” olandır ve tipik olanın öykünün çözümlenmesine katkı sağlayacağını vurgular. Karakterin öykünün çözümlenişindeki durumu klasik anlatı noktasında önemlidir. Aristo bu bağlamda tragedya karakterinin “ortalama insan”dan ayrıldığını çünkü buradaki taklidin daha “iyi” olduğunu vurgular. Ressamın, bir portre resminde gerçeğinden daha “iyi” çizdiğini yani “idealileştirdiği”ni söyler. Bu aslında bugün kullanılan, yukarıda da üzerinde durduğumuz “kahraman” özelliklerini akla getirir, idealize edilmiş bir gerçeklik içerisindeki kurgu kişilerini hatırlatmaktadır.

Günümüz tiyatro sanatının çıkış noktası kadim tragedyadır. Tragedya da mitte doğrudan bağlantılıdır. “Tragedyanın yaratıcı enerjisi ve gerilimi, mitik-tarihsel eylemle şimdiye zamanda deneyimlenen tekil, dramatik bir eyleme dönüştüren bu benzersiz süreçte yatar” (Williams, 2018: 42). Trajik anlatının bu gücü halen etkisini sürdürmektedir. “Trajik kahraman / karakter”in¹² hikâyesi hem romanda hem de

¹² Metinlerde trajik kahraman da trajik karakter de kullanılmaktadır. Karakterin çağrıştırdığı bütün anlamlar kahramanın muhtevasında çözüldüğü için, bu kısımda trajik kahraman ifadesi kullanılacaktır/tercih edilecektir.

sinemada devam etmiştir. Trajik kahraman, ülkemizde roman türünde de sinemanın ilk üretimlerinden itibaren sinemada da vazgeçilmez olmuştur. Özellikle Yeşilçam döneminde trajik olanın, trajik kahramanın en bayağı yorumlanışları melodram türünü ve arabesk şarkıcıların filmlerini ortaya çıkarmış, halk nezdinde büyük yankı uyandırmıştır. Tragedyanın serüveninde “yüksek insanların” mahvoluşu modernleştikçe sıradan insanın düşüşüne evrilmiştir. Aristo’nun karakter tanımlamaları trajik olana içkindir. Trajik kahraman Williams’ın (2018: 48) deyiimiyle “kapsayıcı ve temsili bir öneme sahiptir.”

Trajik kahramanın dünyası bugünün dünyasından oldukça farklıdır. Toplumla ilişkisi yoktur. Toplumdan ziyade kendiliği ön plandadır. Trajik kahraman yalnızdır. “Çünkü yazgısıyla kendini gerçekleştiren ruhun yıldızlar arasında kardeşleri olsa bile yeryüzünde dünyevi bir dostu yoktur” (Lukacs, 2019: 53). Bu yalnızlığı mücadelesini şekillendirir. Trajik kahraman verdiği savaşla varolur. Bilinen tüm trajik kahramanlar galip gelemeyeceği bir harbin içinde oradan oraya sürüklenmektedirler. Çünkü Williams’ın deyiimiyle; “Trajedinin en yaygın tanımı kahramanın en sonunda yok olduğu bir aksiyona dayanır” (2018:91). Trajik kahraman, büyük ülküsü ve fiiliyatını taçlandırarak ölümüyle trajik olur.

Trajik kahramanın acısı kendisiyle ilgili değildir. Troya savaşına giden Agamemnon kızı İfigenia’yı tanrılara kurban ederek halkı için kahramanlık yaptığında bu aksiyonun karşısında “eylemi sadece görünüşte yerine getirince, yeryüzünde onların ızdırabı için merhamet, cesur hareketleri için takdir gözyaşları dökmeyen tek asil ruh bile asla olmayacak”tır (Kierkegaard, 2014: 83). Çünkü “trajik kahramanın gözyaşlarına ihtiyacı vardır ve gözyaşı bekler” ve “trajik kahramanın cesaret eylemi belli bir zaman dilimde olup bitmiştir” der Kierkegaard (2014: 85); oysa İbrahim “absürd”le ilişkilidir, ona göre. Çünkü Kierkegaard’a göre (2014:84) İbrahim’in fiili “ne bir halkı kurtarmak, ne devlet fikrini korumak, ne de kızgın tanrıların gönlünü almak”la ilgilidir. “Absürdün gücüne inanıyordu çünkü beşeri hesaplar burada söz konusu olamazdı, ve bir şeyi bir kez buyuran Tanrının bir an sonra buyruğu geri çekmesi gerçekten absürttü” (Kierkegaard, 2014: 55). İbrahim, absürt olana iman eder ve bu akla başka bir absürdü getirir: Sisypheos’u ve onun yorumunu.

Sisypheos’un tanrılar tarafından cezalandırılması, bu cezanın ise bir kaybı tekraren bir dağın zirvesine çıkarması; bitmeyecek bir iş olarak, bitmeyecek bir ceza

olarak, bitmeyecek bir çaba olarak, bitmeyecek bir yaşam olarak absürt olarak nitelenebilir ki Camus (1988: 132) de Sisyphe'u "tutkularıyla olduğu kadar sıkıntısıyla da absürttür"¹³ şeklinde nitelendirir. Ancak bu ceza altında Sisyphe absürt kahraman olsa da bilinçlilik durumlarında trajik kahramana dönüşür. Çünkü "Sisyphe, düşkün durumunun bütün enginliğini bilir; inişi sırasında bunu düşünür. Bunalımını oluşturan açık görüşlülük, aynı zamanda yengisini de tüketir" (Camus, 1988: 133). Absürtlüğü olduğu kadar trajikliğiyle de anlatı evreninde çokça kullanılan, yorumlanan, üzerine düşünülen bir karakter olarak yer almaktadır.

Tragedyanın devamı olan modern tiyatro genetiğinde yer alan bu trajik karakterler ve türevleri büyük bir mirastır. Bu miras karakterizasyonla estetik hale getirilmiş ve varyasyonları çoğalmıştır.

Egri, her nesnenin üç boyutu olduğunu söylemekte (derinlik, yükseklik, genişlik) ve insanın bu üç boyuta ek fizyolojik, sosyolojik, psikolojik boyutunun da bulunduğunu belirtmektedir (1982: 52). Egri, bu noktada bir nevi modellemeden bahseder. Hacimsel ve içeriksel modelleme sonucu tiyatrodaki "karakter" ortaya çıkar. "Characteristic" (karakteristik) ve "personality" (kişilik) ile birlikte bir model oluşturulur. Bunun nedeni yine Yunan tragedyasında aranmalıdır. Komedi ve tragedyada "öykü" akışı itibarıyla karaktere alan yaratır ya da daraltır. Bu alan içerisinde kişinin eylemleri merkezi karakteridir, dolayısıyla "karakter" dediğimiz tiyatro kişisi karakteriyle vardır. Eylemlerinin niçini ve neliği burada yatmaktadır. Modelleme hem onun fizyolojisi (uzun, kısa, engelli, güzel vs...) hem çevresi (ailesi, okuduğu okul, arkadaşları dolayısıyla sosyal hayatı) ve bu sosyolojik fizyolojik varlıklarla bir çıktı verir, ki bu da psikolojiyle ilgilidir.¹⁴ Bu, insanın gündelik durumudur. Karakter bir anlatı "kişi"sinden ziyade insan olma durumuyla ilgilidir. Bu karakterlerin derinlikleriyle, çok boyutluluklarıyla oyun karakterleri olduklarını buradan da romana geçtiğini izleyebiliriz.

Nutku'ya göre (2001: 181) "tiyatro gerçeği yaşam gerçeği değildir. Tiyatronun gerçekliği yansıtmaya görevine karşın, onu kendi tiyatral özelliklerine ve kurallarına

¹³ Tahsin Yücel çevirisinde Camus'nün meşhur "absürt" yorumları "uyumsuz" kavramıyla karşılanırsa da "absürt"ün anlam yoğunluğunun "uyumsuz"da bulunmadığı için absürdü kullanmayı tercih ettik.

¹⁴ Lajos Egri, *Piyas Yazma Sanatı* adlı çalışmasında karakterlere ayırdığı bölümünde üç boyutlu karakter yapısını detaylı bir şekilde ortaya koyar. Üç boyutu 26 maddeyle karakterin yapısı ve özellikleri hakkında etraflıca bilgi edinmesi ve yapıtını üzerine kurması gereken noktaları göstermektedir. Bkz. 55-57.

göre yansıttığını bir kez daha anımsamamız gerekir.” Yani sahne bir “öykü”nün gösterileceği yerdir ve bununla ilgili dekor gibi tiyatro kişilerine de müdahale gerekir. Bu sebeple “Oyun yazarı, yarattığı kişileri ve bu kişilerin özelliklerini, isteklerini ve duygularını o kadar belirgin bir biçimde işlemelidir ki, seyirci, o anda verilenlerle bu karakterleri anlayabilsin.” Sahneye konan eser gibi bu eseri izleyiciye aktaran kişiler de sanatçı tarafından bir forma sokulmalıdır.

Aristo sanatçıyı “biçim verici” olarak görür ve ona göre sanatçı “betimleyici”, “taklitçidir”. Aristo, sanatçı nesneleri nasıl idiyseler ya da nesneleri mythoslara yahut insanların inançlarına göre nasılsalar; yahut da nesneleri nasıl olmaları gerekiyorsa o şekilde betimlemeli, der (1987: 76). Yani nesneler, sanatçının ürettiği sanat eserinde ya aslına uygun olarak ya öyküye uygun olarak ya da mite uygun olarak betimlenmelidir. Aristo’nun bu öngörüsü bugün sanat kronolojisi içerisinde klasisizm, natüralizm, realizm ve modernizm gibi kavramlarla türlü şekillerde tartışılmaktadır. Sanatçı, yorumladığı “şey”i aktarırken çoğu zaman kişileri kullanmaktadır. Yorumu görünür kılmak ya da yorumun muhatabına seçenek sunmak için. Özellikle tiyatrodaki muhatap olan izleyici kişilerin performanslarıyla sanat eserini özümser. Tiyatrodaki çoğunlukla bu kişiler tip ve/veya karakter olarak adlandırılmaktadır.

Raglan, tiyatro oyunlarında karakterlerden bahsederken; karakterizasyonun ve bunun sahnedeki yansımasının altını çizer ve tarihsel bir kahramanın ya da gerçek hayattan bir kişinin sahneye aktarılırken drama uygun olarak yeniden yorumlandığını, karakterin vurgulanarak, abartılarak, ilgi çekici hale getirilerek gerçek hayattan uzaklaştığını belirtir (1949: 224-226).

Tragedyadan gelen ve bugün oyun, piyes dediğimiz türde (genre) karşımıza çıkan kişilerin ilki olan “karakter” gibi yine tragedyadan itibaren kullanılan “tip” de bu sahne sanatında kullanılmıştır. Tiyatro sanatında tip, “bilinen kalıplara göre işlenen oyun kişilerini kapsar. Bunlarda hiçbir psikolojik ayrıntı yoktur; birtakım sıfat kalıplarıyla (sarhoş, cimri, saldırgan, böbürlenen, vb) saptandığından fiziksel hareketler açısından geliştirilen oyun kişileri”dir (Nutku, 2001: 182).

Bu noktada mit merkezli “tip” kullanımının tiyatro sanatında da devam ettiğini görmekteyiz. Tip, karakterin (mitik anlatıdaki kahraman gibi) öyküsünde belirli görevleri yerine getirmek için bulunmaktadır. Tip, tiyatro sanatında sahnelenişe göre (komedide mesela) öykünün güldürü ögesi (cimrilik yapan, kaba saba konuşan bir tipi

düşünelim) olduğu gibi bazen de (bir tragedyada mesela) kötülüğün temsili (katil, hain, dolandırıcı tipi düşünelim) olabilmektedir. Bu minvalde saldırgan bir tipte, saldırgan karakterin arasındaki en büyük fark, tipteki saldırganlığın ise genel bir kalıp olarak (yukarıda belirttiğimiz gibi), karakterdeki saldırganlığı özel ayrıntılarıyla verilmesinde ortaya çıkmaktadır; yani “Moliere’in Cimri’si kendine özgü bir karakter; kendine özgü nitelikleri ve özel davranışları olan dramatik kişiliktir. Öbür yanda, Orta Oyunu’ndaki Yahudi tipinin ise hiç değişmeyen bir cimri kalıbı ve para konusundaki olayları değişmeyen tepkisi vardır.” (Nutku, 2001: 182-183).

Tiyatro çalışmalarında tip ve karakter bu şekilde ayrılırken başka sorular akla gelmektedir. O yıllarda Fransa’da burjuva sınıfının mal ve mülk üzerine olan tutkusu acaba *Cimri*’nin ortaya çıkışında etkin olmuş olamaz mı? Moda bir insan olarak bir burjuvanın bir yönünün işlendiği öykü değil midir *Cimri*? Moliere’in kendi ailesi gibi (zengin bir burjuva ailesinin çocuğu olarak) bir ailenin sahneye uyarlanmış hali olamaz mı? Tüm bunlar aslında mitik anlatının haricinde yaratılan anlatılarda yer alan kişilerin sosyal hayatın içinden geldiğiyle ilişkilidir.

Stanislavski, bir karakterin sahnedeki sunumu üzerinde dururken aristokratın, köylünün ya da askerin nasıl canlandırılacağıyla ilgili ön kabulleri sıralar. Bu sınıfa mensup (sosyal tipler denebilir) kişilerin, sahnede basmakalıp hareketlerle izleyiciye bir karakter olarak arz edileceğini söyler ve ekler: “bu klişeler yaşamdan alınmışlardır, yaşamda gerçekten de vardılar. Gelgelelim bunlar karakterin ruhunu içermedikleri gibi, bireysellikten yoksundurlar.” (2012: 35-37).

Yani tipler de karakterler de yaşamın içindendir. Yaşamın içinden gelen tipi klişe hale getirmek de bunu karaktere dönüştürerek derinleştirmek de tiyatro eliyle yapılmıştır. Maceranin sahibi, hayatın içinden gelen ve sahnede bütün karakteristik ve kişilik özelliklerinin yansıtıldığı “karakter”dir. Bu kişinin serüveni ilerlerken oyunun içeriğine uygun olarak tipler (klişeler) devreye girmektedir. Bu tanımlamalar ve açıklamalar yeni bir tür olan romana da aktarılmış ve tüm bu kavramlar romanda da tartışılmıştır.

2.2.3. Roman Merkezli Tipler

Sinemada olduğu gibi romanda da klasik anlatı ve modern anlatı olarak iki temel alan yaratılabilir. Modern roman anlatısında tipler sosyal tiplerle yakından ilişkili iken klasik anlatıdaki tipler mitiktir. Bu sebeple nasıl romanda karşımıza

modernleşme sonrası sosyal tipler çıkıyorsa sinemada da çıkmaktadır. Roman bu sosyal tipleri kimi zaman “karakter” olarak, kimi zaman başkişi olarak, kimi zaman da tip olarak ele alır. Yeni bir tabir kullanmaz. Yüzlerce yıldır içinde türlü anlamlar barındıran kavramları kullanmaya devam eder.

Romanda ve tiyatroda yukarıda tartışılan ve tam sınırları belirlenmeyen tip, şahsiyet, kahraman mevcut olmakla birlikte tiyatro sanatından aktarılan “karakter” de eklenmiştir. Mit ve tiyatro temelli olan tip, kahraman, karakter; bir arka planı, kalıpları olan terimlerdir. Masal, destan, efsane, tiyatroda kullanılan kavramların başka türlere geçmesi ve bu terimlerle tartışmalar yapıp düşünceler üretilmesi birtakım sorunlar doğurmuştur.

Aktulum (2014: 289), “Mimetik ürünler (tiyatro, roman, sinema) özel ya da toplumsal imgelemin temel çekirdekleridir. Özellikle televizyonda gerçek ya da kurgusal öykülerin yayımlanmasıyla mitik anlatı ya da hikâye, masal anlatma geleneği ortadan kalkmış ya da alabildiğine azalmıştır.” derken sezdiği mitik anlatının kayboluşu meselesi aslında daha eskiye dayanmaktadır. Mitik anlatı kimi sanatçılarca terk edilmiştir ve bu televizyonun çok öncesine gitmektedir. Bu mitik anlatının terk edilişi modern romanda apaçık görülmektedir. Mitik anlatı bazı dönemlerde bazı sanatçılarca bırakılsa da bugün romanda, televizyonda ve özellikle sinemada yoğun bir şekilde kullanılmaya devam edilmektedir.

Mitik anlatı, özellikle ortalama ve günün insanının hikâye ihtiyacını karşılayan verimlerde sık sık karşımıza çıkar. Burada önemli olan daha iyiyi ve daha kötüyü göstermektir (Marvel üretimleri mesela); fakat insan, hayatın akışı içerisinde hep iyi ya da hep kötü olamaz. Bununla birlikte budala bir adam da hep budala değildir, âşık bir insan hep Mecnun olarak gezinmez. Sosyal hayat türlü seçenekler barındırır. Gündelik yaşamda kendi özgünlüklerini ve hikâyelerini koruyan insanlar olduğu gibi yapıp ettikleri benzeşen insanlar da mevcuttur. Tiyatroda yaratılan karakterler ve kullanılan tipler bir hikâye kapsamında sahnede stilize edilerek sunulmaktadır. Sanatçının amacı bellidir ve “kişiler” de araçlardan biridir. Romana geldiğimizde ise tiyatro sanatının kullandığı bu terimlerin hemen hemen aynı anlam kapasitesiyle geçtiğini görmekteyiz. Bu anlam havuzuna yeni açıklamalar eklendikçe kavramların yükünün arttığını fark etmekteyiz. Klasik anlatıya sahip romanlarda karşımıza çıkan

kişiler kahraman, karakter ve tiplerle karşılaşabilmektedir. Modern roman kişileri ise bu doğrusal çizgiyi bozmaktadır.

Boratav (1982: 62), romanı “mukadderatında dünya tablosunun bütününe gören bir devrin epopesi” şeklinde tanımlar. Destandan romana geçişe odaklanır ve roman kişilerine gönderme yaparak roman için “yalnız insan mukadderatını ufkuyla beraber ve şeniyetten (gerçeklik) almak suretiyle yakalar” der. Destan için ise “(her iki destan için) şeniyetin hudutları yoktur” diyerek roman-gerçeklik bağlamının altını çizer. Romanın gerçeklikle ve gerçek hayatla ilişkisi türün ortaya çıkışından itibaren tartışılmıştır.

İlk roman örneklerinden Robinson Crusoe tipik bir burjuvadır. İssiz adada dâhi biriktiren, doğaya hükmetmeye çalışan bir kapitalisttir. Robinson çağın görünümüdür. Bunu fark eden yine sanatçıdır ve okura haber vermektedir. Çünkü bir romanda karakter eğer gerçek hayatın dışında ve deneyimlerle paralellik sergilemiyorsa bu kişi yapay (artificial) kalacaktır (Harvey, 1965: 30). Robinson Crusoe gibi bir burjuva tipi; toplumsal sınıfların eleştirisinden, modernizm ve bireyleşmeye, iktidar ve hegemonyadan, ekonomi politığe kadar birçok alanda birçok kavram ekseninde ele alınabilmektedir. Bu tipin gücü gündelik hayat içerisindeki çeşitlilikle ve gündelik sorunlarla ilgilenmesiyle açıklanabilmektedir. Gündelik hayat temelli anlatı ile mitik anlatı arasındaki fark roman kişilerini de etkilemektedir.

Balzac, zoolojik türler gibi toplumsal türlerin de var olduğunu altını çizer. *İnsanlık Komedyası*’nın önsözünde; tasarladığı yapıtta bir bakkalın bazen bambaşka bir konumda karşımıza çıkabileceğinden bir kadının hem anne hem de bir sevgili olabileceğinden bahseder. Çağını doğru anlayarak “toplumun yaşadığı belli başlı olayları seçerek homojen birçok karakterin çizgilerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan tipler yaratarak birçok tarihinin yazmayı unuttuğu tarihi, törelerin tarihini yazmayı” başarabilmiştir (2007: 184-188). Bu başarı toplumsal hayatı okuyabilmekle ve öngörülerde bulunabilmekle mümkün olmuştur. 18. yüzyıl Fransa’sını otopsi masasına yatıran Balzac toplumu tasnif ettiği gibi çok noktada teşhislerde de bulunmuş ve tedaviler de önermiştir. Hauser’e göre (2022: 87) “Stendhal ve Balzac, yeni değişen toplumu tasvir etmeyi kendilerine görev edinirler. Toplumdaki yenilik ve acayiplikleri yansıtmaya amacı, onları natüralizme götürerek sanatsal hakikat anlayışlarını belirler”. Toplumun değişimini ve bu değişim sürecinde olgulara karşı tutumları yazarların bakış

açısını belirlemekte ve toplumun içinde odaklanacakları alanları netleştirmektedir. Yazarın yaptığı toplum tasnifleri ve/veya kişi tahlilleri sonrasında gelecek romancılara alan açmıştır. Çünkü toplumun potansiyellerinin farkında olan sanatçı toplumun içinden çıkan sosyal tipleri kullanmaktadır. Balzac'ın anlatısındaki güç döneminin Fransa'sıyla kurduğu bağdadır. Balzac sonrası roman sanatında daha özel sosyal tiplere yer verilmiştir. Hauser'in (2022: 91) deyimiyle Balzac'ın roman kişileri “sosyolojik insanlar”dır. Dostoyevski'nin de belirttiği gibi (2010: 536) “Romanlarımızı yalnızca bütün fazlalıklarından arındırılmış tiplerle ya da hatta salt ilginç olsun diye tuhaf, gerçek dışı kişilerle doldurursak, bu hem gerçeğe aykırı olur, hem de hiç ilginç olmazdı. Bize kalırsa yazar sıradanlıklar içinde bile ilginç ve yararlı olanı arayıp bulabilmelidir.” Roman kişileri hem yazara hem de kuramcılara göre farklı şekillerde ele alınmış, incelenmiş, tartışılmıştır.

Forster (2001: 108-119), romanlardaki kişileri yalınkat ve yuvarlak olmak üzere ikiye ayırır. Yalınkattan kastı iki boyutlu olması yuvarlaktan kastı çok boyutluluktur. Yazara göre yalınkat okuru şaşırtmaz bekleneni yapar. Bu noktada yine benzer tanımların yapıldığı tip gelir akla. Tipi karikatürizasyonla, espiyle eşler. Güldürü ögesi olduğunun altını çizer. Öte yandan yuvarlak olarak okuru şaşırtan öngörülme-yen kişidir, bunun için bütün meşhur roman kişilerini sayar (Dostoyevski'nin bütün kişileri der, *Savaş ve Barış*'ın kişileri, Bovary, Proust'un kişileri vb.). Görüldüğü gibi Forster da başka bir yandan eksikler bırakarak tip ve kişi tanımlamalarına bir yük daha bindirir.

Campbell, Anna Karenina için “modern kahraman” tabirini kullanır. Ne karakter ne de tip der. Kahraman kavramında ısrarcı olmasının nedeni modern romansla tragedya-yı ilişkilendirmesindendir. Campbell (2010: 37): “Modern romans, tıpkı eski Yunan tragedyası gibi, günü yaşamak demek olan parçalanmanın sırrını öne çıkarır. Mutlu son, haklı olarak yanlış bir sunum diye aşağılanmaktadır; çünkü dünya, bildiğimiz kadarıyla, gördüğümüz kadarıyla, bir tek son sunar: ölüm” der. Bu noktada “modern” önemli bir sıfattır. Çünkü modernliği deneyimlemiş ve/veya modern olmuş bir “kahraman” mitik anlatının ve tiyatro sanatının kullandığı tipten ve/veya karakterden farklıdır.

Modern edebiyat üzerine Campbell “eski Yunanlarınkinden daha etkili bir tragedya sanatı tüm haşmetiyle ortaya çıkar: tanrının yalnız zengin evlerinin değil

sıradan evlerin felaketlerine de, kamçılanmış ve acı dolu her bir yüzün felaketlerine de ortak sayıldığı demokrasinin gerçekçi, içten ve değişik ölçülerde ilginç olan bir trajedi.” (2010: 39) derken modern kahramanı mitik kahramana bağladığı gibi romanı da tragedyaya bağlar. Burada karşımıza bambaşka bir terimi sunan düşünür, bazı anlamları karşılamayan kavramlar yerine yeni seçenekler üretmektedir. Ayrıca modern hayatın içindeki sosyal tiplerin, kurgu içerisinde yer alabileceğini, mitik ve sonrasında tiyatro sanatında kullanılan kişi terimlerinden farklılaştığını gösterir. Birçok araştırmacının öne sürdüğü efsane, destan, epope gibi türlerin doğurduğu roman, modernleşmeyle birlikte göbek bağına kesmiştir. Bu yeni anlatı dünyasında güç dengeleri ve serüven akışı, trajiklik, dramatiklik mitik metinlerdeki kalıpların dışına çıkmıştır.

Roman sanatı üzerine birçok fikir üreten ve literatürde en çok atıf alan metinlerin yazarı Lukacs (2019: 94): “Roman Tanrı’nın terk ettiği bir dünyanın epigodur. Roman kahramanının psikolojisi daimoniktir.” der. Düşünür, mitik serüvenin sonlandığını söylese de roman kişisini kahraman olarak görür ve psikolojisini Yunan mitine bağlayarak daimon olarak tanımlar. Lukacs, bazen roman tipi kavramını kullanır (ki bu modernlik hesaba katıldığında modern kahraman gibi roman tipi de yeni ve işlevsel bir kavramdır) bazen de kahraman der, roman kişilerine (2019: 138). “Kahraman bir yandan toplumun hayat biçimlerine boyun eğip onları kabullenerek, öte yandan da kendi içine kapanıp, yalnızca ruhun içinde kavranabilecek içselliği tümüyle kendine saklayarak topluma ayak uydurur.” derken sosyokültürel içinde derinliği bulunan bir sosyal varlığı işaret eder. Bu noktada toplum gelişken bir yapı olarak görülmeli ve toplumun içinden çıkanın da devingenliği göz ardı edilmemelidir. Sanatçı öngörü sahibi olarak gelecekte haber vermelidir. Mesela “Dostoyevski’nin yazdıkları roman değildir”, “o, yeni dünyaya ait”tir (Lukacs, 2019:153). Dostoyevski, “yeni dünya”yı yaşadığı dünyanın yenileştiğinin farkına varmasıyla kurgulamıştır. Yeni bir dünyanın gelişinin habercisidir. Bu yeni dünyada yeni tipler mevcuttur ve her biri Dostoyevski’nin kalemiyle gerçekliğini bulur.

Yeni dünya, sosyal tipler, modern roman gibi etkenler hesaba katılmadığında ise roman kişileri daha çok mitik anlatının ve tiyatronun getirdiği anlamlar çerçevesinde ele alınmaktadır. Örneğin, Tekin (2016: 88-94), tiyatro sanatındaki gibi bir “karakterizasyon”dan bahseder roman kişileri için. Roman yazarının sahneye

çıkacak piyes karakteri gibi kişi tasarladığı fikrini başkişi tanımlaması üzerinden açıklar. Başkişi ve kahramanı aynı anlamda kullanmaktadır. Romandaki tiplere değinen Tekin (2016: 115-118) iki kategori sunar: toplumsal ve psikolojik tipler. Romandaki toplumsal tipleri yaşanan dönemlere bağlayarak ideolojiyle ilişkilendirir: alafranga, bürokrat, memur, eşkıya tipleri gibi... Psikolojik tipleri ise insani eksikliklere ve üstünlüklere bağlar: cimri, kışkanç, zalim, düzenbaz tipler gibi... Tip romanlarının bir tür (genre) olduğunun altını çizer. Benzer bir şekilde Yavuz (1977: 113-135) romanda tipler üzerine durduğu makalelerinde genel olarak “verilmiş” ve “yaşanmış” kavramlarıyla roman kişilerine dair fikirlerini iletir ve kahraman, karakter, tip kavramlarını kullanarak net bir tip tartışması yapamaz. Mevcut tip-karakter ayrımını yaşanmış ve verilmiş olarak yapar. Goriot Baba’yı verilmiş, yazarca sınırları çizilmiş gibi gösterirken Lermantov’un Peçorin’i çağı yansıttığı için yaşanmış olarak çerçeveler. Yavuz’un atladığı nokta ise Goriot Baba’nın bir tarihin parçası olduğudur. Balzac’ın da dediği gibi dönemin bir panoramasıdır *İnsanlık Komedyası*.

Bu tahliller tasniflere dayalı görünmektedir. Sosyolojik ve felsefik temelleri olan sanat eserleri ele alınırken tasnifin yanı sıra tartışmayla beraber tahlil edilmelidir. Anlatıyı barındıran roman ve roman kişileri birçok değişkene sahiptir.

Roman kişinin anlatının yönüne göre ve romanın amacına göre şekillenebileceğini düşündüren Belge, biçimci ve bireyci bir edebiyat anlayışına sahip kimselerin, doğal olarak “karakter”den yana çıktıklarını; toplumsal bir edebiyatı savunanların ise bir “tip yaratılmalı” gibi bir görüşü savunduklarını ileri sürer. Bunun bir roman çeşidini savunmak olduğunu iddia eder. Karakterin kendi hayatını yaşayan bir kişi olarak tanımlandığından bahseder ve tipin en doğru şekilde tanımlanması tip ve karakter ayrılığını ve karışıklığını çözeceğini vurgular (1998: 23). Bu noktada Belge’nin tip üzerine gitmesi manidardır. Çünkü sosyal hayat içinden gelen ve romana kişi olan “tip”lerin tiyatrunun kavramı olan ve karakterizasyonu akla getiren karakterle açıklanamayacağı anlaşılmaktadır.

Roman araştırmalarında kullanılan ve kalıplaşmış/ klişeleşmiş roman kişisi için kabul edilen “tip” kavramının kullanılması da Belge’ye göre tartışılmalıdır ve bunun yerine “stereotip” kelimesi, klişeleşmiş roman kişisini anlatacak en iyi kelimedir. Çünkü “stereotip, yazarın gerçek anlamda bir insan yaratmadığı, zaten yaratılmış, orta malı olmuş kişileri kopya ederek ortaya çıkardığı roman kişisidir” (Belge, 1998: 24).

Bu tartışmadan yola çıkarak köyün delisi bir stereotipken “budala” bir tip olabilmektedir, diyebiliriz. Modern roman stereotipten uzak durmaktadır.

Raskolnikov birey olarak doğmuş belli bir genel kategorinin temsilciliğini kazanarak tip olmuştur (Belge, 1998: 27). Bu sanatçının öngörüsüdür. Oblomov yazılmadan önce de Oblomovlar vardı, ama biz Gonarav’ın eserinden sonra onlara Oblomovluk yapma, diyebildik. Kundera’nın dediği gibi romancı öyküsüyle bir yaratıcı çelişki sunarak toplumun vaka anında ve/veya sonrasında nasıl bir değişimin gerçekleşebileceğine dair sezgisini aktarır tip üzerinden. “Sadece bir romanın keşfedebileceği şeyi keşfediyorlar: U paradoks koşullarında her türlü varoluş kategorilerinin aniden nasıl anlam değiştirdiğini gösteriyorlar (...) *Niteliksiz Adam*’daki aydın takımı, yarın hayatlarını altüst edecek savaşa dair en küçük bir kuşku duymuyorsa gelecek nedir?” (Kundera, 2012:23). Bununla birlikte “Hippolyte Taine, her çağın edebiyatında o çağın ruhuna uygun bir personnage rgnant (moda karakter/egemen karakter) bulunabileceğini ileri sürer” (akt. Parla, 2005)

Modernleşme bir anlamda sokağa pencere açmaktır. Dışarıda ne olup bittiğinin anlaşılması ve bunun yorumlanması gerekmektedir. Berman (1999: 285), 1860’ları anlatırken “sokaktaki yeni insan” demektedir ve buradan yola çıkarak Rus romanına ve bu anlatıdan çıkan tiplere eğilmektedir. Sokaktaki yeni insanın değişimini önceden sezen sanatçılardan bahsetmektedir. Modern hayatın eskide kalmış “masal”lardan uzak durduğunun haberini vermektedir.

Modernleşme, mitik anlatıyı bir köşeye itmiştir. ağın sanatçısını toplumu ilgilendiren ve toplumun geleceğini şekillendirecek meselelere eğilmeye sevk etmiştir. Modernleşmeyle karşılaşan sanatçı, toplumu, kırılmaları, çatışmaları, buhranları roman kişileri üzerinden aktarmıştır. Bu nedenle de “mitik kahramanların yerlerini, eylemleriyle değil psikolojileriyle ne çıkan ‘küçük’ başkişiler” almıştır (Parla, 2005: 77).

Modern roman, özellikle psikolojileriyle ön plana çıkan kişiler evrenidir. Hauser (2022: 88-89), Madame Bovary ve Anna Karanina’yla birlikte romanda psikolojik hareketin odak noktası olduğunun altını çizer ve ekler: “Romanın psikolojik nitelik kazanması, çağın kltrnn deneyimlenmekte olduğu tinselleşme ve öznelleşmenin en çarpıcı kanıtıdır. Gelişimdeki bir sonraki aşamayı ve yüzyılın üslup açısından en önemli edebi formunu temsil eden karakter oluşumu romanı

(Bildungsroman), tinselleştirme eğilimine daha da güçlü bir ifade verir. Kahramanın gelişiminin hikâyesi artık bir dünyanın oluşum hikâyesine dönüşür. Ancak bireysel kültürün en önemli kültür kaynağı hâline geldiği bir çağ, bu romanın formunu üretebilirdi.” Toplumun içindeki bu bireycilik modernlikle ilgilidir. Bu kişiler modernleşmenin içinden çıkan tiplerdir. Roman yazarı gündelik hayatta sezdiği derinlikleri roman kişilerine aktarır. “Flaubert’in gündelik hayatta yaptığı keşiflerin içerdiği olabilirlikler ancak yetmiş yıl sonra, James Joyce’un devasa eserinde tam anlamıyla dolu dolu geliştirilebilmiştir. Elli yıl önce Orta Avrupalı yazarlar topluluğu tarafından açılan dönem (uç paradokslar dönemi) bana hiç de kapanmış gibi gelmiyor” der Kundera (2012: 24). Çünkü “yirminci yüzyıl romanında, Joyce, Mann, Musil, Hesse, Camus gibi yazarlarda bu pikaronun, bu kez psikolojik ve felsefi derinlik kazanmış ‘estet’ler (sanatçılar), ya da, horlanmış ve ezilen anti-kahramanlar olarak diriltildiğini gözlemleriz. Bunun nedeni de, modernist yazarların, parçalanmış modern yaşamı sürdürebilmenin tek mümkün yolunun o yaşama aynı parçalanmışlıkla yanıt vermek olduğunu düşünmeleridir kuşkusuz.” (Parla, 2005: 77). Modern roman yazarlarının fark ettiği cevher romana başka bir boyut kazandırmıştır. Roman sanatında kurmaca gerçeklik çalışmaları artmıştır, gündelik hayat incelenmiştir, yaratılan roman kişileri akımlara önyak olmuştur. Günümüze kadar hep çok okunan metinler olmuşlardır. Okunur ve tartışılır olmalarını nedeni de romandaki kişilerdir. Calvino’nun (2000: 16) dediği gibi “Turgenyev’in *Babalar ve Oğulları*’ını ya da Dostoyevski’nin *Ecinniler*’ini okuyorsam, bu roman kişilerinin nasıl olup da bugüne kadar hep yeniden doğduklarını düşünmeden yapamam.” Çünkü Baker’in (2017: 115) de dediği gibi Dostoyevski toplumsal tipler yaratmakta Simmel’den daha yetkindir. “Toplumsal tipler hem sosyolojik-psikolojik realiteler, hem de estetik-analitik kategoriler olduğu ölçüde benim epeydir uğraştığım Spinoza’nın esas antitezi olarak da ortaya çıkıyor. /.../ Dostoyevski ve ‘modernlik’ ise Tanrı yokken güç derecelerinin ne menem bir şey olabileceğini tartışıyor – ve bunu tartışmanın en iyi yolu edebiyattır artık, felsefe değil” (Baker, 2017: 115). Bugün görüyoruz ki edebiyat gibi sinema da bu sosyolojik ve felsefik tartışmanın elverişli alanıdır. Modern yaşamın tüm ayrıntılarıyla ele alındığı filmler birçok tartışmaya kaynak olmaktadır.

Modern hayatı kendine alan seçen romanda ise sanatçı, öngörüsünü kullanarak kişilerini sosyokültürel hayatta eylemlerini gerçekleştirenlerden seçmiştir. Sosyal tipleri derinleştirerek roman “tip”leri yaratmışlardır. Bu tipler, kimi zaman “modern

kahraman” kimi zaman “moda insan” bazen “yeni insan” bazen de “çağımızın bir kahramanı” olmuştur. Karakter kavramı ise modern romanda daha çok piyes alt yapısıyla tartışılmış ve araştırmacılar karakter kavramını sorgulasalar da kullanmışlardır.

Romanın tür olarak ortaya çıkışı itibarıyla anlatının bir aracı olan kişiler bu yeni türde kurulan öykülerde birçok görevi üstlenmiştir. Roman kişilerinin arka planı mitik anlatıya dayandırıldığında “tip”ler daha çok “stereotip”e yaklaşmıştır. Bununla birlikte modern romanda kişiler çeşitlenmiştir. Sosyal tipler devreye girmiştir. Mitik anlatının “kahraman”ları kimi zaman romanda “karakter” olarak ortaya çıkmıştır. Tiyatronun, tragedyanın karakterizasyonu bazen başkişi bazen de başkahraman yapmıştır roman kişisini. Modern romanla birlikte kahraman/karakter tanımları da genişlemiş bir anlam kargaşası oluşmuştur.

Anlatının kaynağından (mitten) yola çıkarak tiyatroya, romana ve sinemaya geçerken aslında tipi, kahramanı, karakteri doğru bir şekilde anlayıp; kavramların yükleri ağırlaştığından, sinemada bu kavramlar kullanılırken sorunlar yaşandığından, tip, karakter, kahraman kullanımı yerine sinematik kişinin yani “sinetip”in yine sinematik başka bir kişinin yani “heykeltip”in kullanılmasının önemini belirtmek istiyoruz. Bunun için sinemada tip tartışmalarını sürdüreceğiz.



3. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI TARTIŞMASI

“Soğuk olan hava değil Mahsun. İnsanlar soğuk.

Hayat çok soğuk. Keşke bu kadar soğuk olmasaydı da dünya,

sen de bu kadar üşümeseydin.”

Tabutta Rövaşata

1990 sonrası sinema birçok perspektiften ele alınmakta ve sinema kronolojimizde dönüm noktası olarak literatüre dâhil olmaktadır. 1990 sonrası sinema ticari ve ticari olmayan olarak ikiye ayrılabilir. Birçok sanat alanında olduğu gibi sinema üretimi de sanatı önceleyen yönetmenlerin üretimleri ve sektörün taleplerini karşılayan verimler üzerine kuruludur. Tez sinemaya sanat olarak bakan yönetmenlerin filmlerini ele aldığından 1990 sonrası sineması tartışılırken ticari sinema hariç tutulmuştur.

1990 sonrası sinemamızı tartışabilmek için belirli kavramlara, dönemlere ve yaklaşımlara eğilmek gerekmektedir. Türkiye modernleşmesi, 1990 öncesi ve sonrası ekonomi, 1980 darbesi ve Türkiye’nin siyasi iklimi, 90 öncesi Türk Sineması, “yeni sinema”, gibi meselelere yaklaşım film analizleri öncesi 1990 sonrası Türk Sinemasının temellerini açıklamaya vesile olacaktır.

3.1. Modernleşme / Batılılaşma

Türkiye, Osmanlı döneminde de cumhuriyetle birlikte de modernleşme geçiren ve bir türlü modern olamayan bir ülkeydi 90'lara kadar. Tanzimat modernleşme hareketi de cumhuriyet modernleşme girişimi de belirli çevrelerce sınırlı kalmıştır. Pöstecki'nin (2005: 22) iddiasının aksine, Tanzimat modernleşmesi başta İstanbul olmak üzere İzmir, Selanik, Adana gibi merkez ve bu merkezlerin entelijansiyası ile sınırlı kalırken cumhuriyet modernleşmesi Ankara merkezinde kalıp köylere ulaşmaya çalışmıştır. Halkın anlamadığı dilde konuşan bir hareketin dar çevrede kalması normaldir. Modernliğin toplum geneline yayılamayışının fazlaca nedeni vardır. Batı'ya göre Doğu'da kalan ülkemizin genlerinde olan birçok karakteristik öge de bunlardan biridir. Bunun bir başka göstergesi de “batı dışı toplumların sadece ‘modernleştikleri’ ama ‘modern’ olamadıkları yani ancak modernitenin kurumsal altyapısıyla (‘modernizasyon’) eklemlenebildikleridir” (Çiğdem, 2004: 68).

Batı dışındaki birçok toplum Batı tarafından sömürgeleştirilmiştir. Bu sömürgeleştirme ile de toplum modernleşebilmiştir. Ayrıca, “Türkiye’yle birlikte İran sömürgeci güçler tarafından işgal edilmemiş (ve bu nedenle teknik olarak ‘sömürgecilik sonrası’ diyemeyiz) nadir modernleştirilmiş ve sosyalist olmayan Asyalı (Avrasyalı) ülkelerden biridir.” (Jameson, 2006: 15) Türkiye ve/veya bu coğrafya uzunca yıllar modernlikle bir şekilde temas halinde olmuştur. Öncelikle Avrupa’yla ardından ABD ile ilişkileri Batılılaşma ve modernleşme hamlelerine dönüşmüştür. Jusdanis’in (2018: 151) Yunanlılar hakkında yorumlarının bir benzerini Türkiye için yapabiliriz: “Yunanlılar açısından, Avrupa kültürü ezici etkisini hep hissettirmiş ve hâlâ da hissettirmekte olan bir şeydir. Avrupa kültürü görmezden gelinemez; bu kültüre aynı anda hem hayranlık duyulmuş hem de bu kültür hor görülmüştür, hem ona gıpta edilmiş hem de ondan korkulmuştur.” Türkiye’de de Batı dendiğinde öncelikle Avrupa ama en çok ABD ile olan sürüncemeli ilişki akla gelir. Benzer şekilde Batı hep çok yakın ama hep çok uzak olmuştur. Birçok hareket (siyasi, ekonomik, sanatsal) Batı’dan ülkeye girmiştir.

80’lerin ikinci yarısı itibarıyla ve 90 sonrası Türkiye’de medyanın ve farklı mecraların ithal ettiği bir modernleşme söz konusudur. Ülke artık küreselleşecek ve bu küreselleşme modernliği ama kendince üretilmeyen bir modernliği getirecektir. Yüzyılı aşkın süredir modernleşme geçiren ülke artık küreselleşerek bu çıkmazdan kurtulacaktır. Batı tipi modernleşmenin aksine Türkiye, Doğu hatta kendine has bir modernleşme serüvenine atılmıştır. Türkiye’nin modernleşmesi beraberinde akla Batılılaşmayı da getirmektedir. Birçok Doğu toplumu gibi Türkiye de dönem dönem Batılılaşma yoluna girmiştir. Çiğdem’in (2004: 69) de bahsettiği gibi “Türkiye, İran, Rusya ve Japon toplumları, Batılılaştıkça kendilerini ve kendilerini ifade eden gelenekleri üretmişlerdir.” Yani Türkiye için Batılılaşma da modernleşme gibi süregiden bir durumdur.

Modernleşme gibi Batılılaşma da toplumun geneline hiçbir zaman yayılmamıştır. Modernleşme gibi Tanzimat’la başlayan Batılılaşma, cumhuriyet döneminde de yapay kalmıştır, tıpkı modernleşmenin ilerleyişi gibi. Murat Belge’nin (2004: 54) de vurguladığı gibi: “Cumhuriyet Batılılaşması 1) Kitlelere çok fazla yayılamadı; 2) dolayısıyla kendi dışından ürken bir kadro hareketinin çemberini

kırarak siyasi demokrasiye geçemedi; 3) bu koşullarda kültürel uzanımları da biçimsellikten kurtulamadı.”

Türkiye’de modernleşmenin Batı’dan geldiği yani Batılılaşmayla mümkün olacağı algısı cumhuriyet sonrası değişmiştir. Çünkü modernleşme 90’lara doğru ilerleyen süreçte küreselleşmeyle yan yana gelmeye başlamıştır. Ekonomik hamleler, maddi yardımlar, yatırımlar, ithalat, ihracat, turizm, medya Türkiye’nin darbeler arasında soluk aldığı dönemlerde dünyayla ilişkisini arttırmış ve Türkiye küreselleşerek modernleşme yoluna girmiştir.

Bu küreselleşme toplum nezdinde yerelle birleşerek ülkeye has bir melezlik sergilemiştir. “Bu anlamda ne etnografik bir sapma ne de bir Avrupa taklitidir. Yerel zorunluluklar ile Avrupa’nın dayatması arasındaki bir müzakerenin sonunda ortaya çıkmış”tır (Jusdanis, 2018: 150). Jusdanis’in Yunanlar üzerine bu yorumu yine Türkiye ile benzerdir. Türkiye’deki 80 sonrası birçok atılım Avrupa ve ABD etkisinde siyasi, ekonomik, kültürel dir.

1983’ten itibaren Özal’ın gerçekleştirdiği her hamle Türkiye’nin dönüşümüne sebep olmuştur. Başbakanlık döneminde de Cumhurbaşkanlığı döneminde de Turgut Özal sivilliği savunan bir politika izlemiştir. Halka ekonomik refah ve sosyal özgürlük vaat etmiştir.

Başat amaç küreselleşme doğrultusunda darbe sonrası daralan ülkenin kapıları ardına kadar açılmıştır. İthal mallar, ülkede turizmin teşvik edilmesi, sosyal konutlar, yatırım teşvikleri, sivil medya, ülke ziyaretleri gibi birçok başlıkla Türkiye’de küreselleşme etkisiyle yeni bir modernleşme sürecine girilmiştir.

Ekonomik yaklaşımın değiştiği, toplumun başka başka önceliklerinin ortaya çıktığı yıllarda zenginleşme ve fakirleşme makasının giderek açıldığı bir dönemece de girilmiştir. 80’lerin sonu itibarıyla zenginleşen tüccarlar, bürokratlar bulunsa da değişen Türkiye’nin yükünü kaldıramayan kesimler de ortaya çıkmıştır.

Sosyo-ekonomik hayattaki değişim sanat alanında da yankı bulmuş özellikle sinemada büyük bir başkalaşım ortaya çıkmıştır.

3.2. 1980’ler ve 1990’lara geçiş

Türkiye, cumhuriyetin ilanı itibarıyla hızlı dönüşümler geçirmiştir. Toplum genç ülkenin adımlarına ayak uyduramamıştır. Her bir yenilik toplumda karşılık

bulmadan toplum bir yenisiyle karşılaşmıştır. Siyaseten, ideolojik olarak, ekonomi yönünden türlü atılımlar merkezce yürütülmüş toplum ağır aksak takip etmiştir. Bu hızın yanında ülkenin bitmek bilmez iç meseleleri, ekonomik buhranlar, darbeler ülkede kaos ve bu kaosu yarattığı dağınıklık ve içine çekilme hasıl olmuştur.

Ülkede ekonomik kalkınma hamleleri denendikten bir süre sonra ülke dışı ortaklıklar sağlanmıştır. Ezelden beri müttefikleri olan bu topraklarda Amerika 1940'lar itibarıyla birincil muhatap olmuştur. Türkiye-Amerika arasındaki ilişkinin 1940'lardan 1990'lara kadarki kısa özeti Bora (2004: 168) tarafından şöyle yapılmıştır:

“1940'larda ve 1950'lerde de Türkiye-ABD ittifakını ‘ideal ortaklığıyla’ açıklama girişimleri olmuş, ancak bunlar anti-komünist güvenlik kaygısının gölgesinde kalmıştır. 1990 sonrası entegrasyon döneminde, ‘ideal ortaklığı’ motifleri çoğalmış görünmektedir. ... Söz konusu entegrasyonla beraber, Turgut Özal’ın Türkiye’ye piyasa toplumu karakteri kazandıran neoliberal politikaları uygularken ABD’yi referans alan ideolojik söylemi, denebilir ki, Türkiye’de 1940’lar/1950’lerden sonra ikinci bir Amerikan hayranlığı dalgası yaratmıştır. Bu dalga’nın aktüel ve popüler dildeki yansımalarının gerisinde, ABD’yle yakınlaşmada alternatif bir Batılılaşma stratejisi için ilham kaynağı bulan düşünüşün güçlenmesini görebiliriz.”

Türkiye’de, dünyada olduğu gibi, ekonomi sosyal hayatı etkileyen birincil etmendir. Ekonomik buhran ya da refah dönemlerinde ülkede büyük değişimler yaşanmıştır. 1940'lardan 1990'lara kadar dış ilişkilerle birlikte Türkiye’de önce ekonomi aracılığıyla sonrasında kültür alış verişleriyle küreselleşmeye başlamıştır.

Genç bir ülkede 80'lere kadar türlü sıkıntıyla mücadele eden toplum dünyayla daha yoğun bir bağ kurdukça içinde bulunduğu kalıbı zorlamaya başlamıştır. Yıllardır fırsat buldukça kendini ifade edebilmiş insanlar 80 sonrası rahatlamaya başlamıştır. “Türkiye’de sosyal olarak kentlileşme Cumhuriyet dönemi ile başlamıştır ve fakat ekonomik olarak kapitalizmin gerçekleşmesi 1980 sonrasına kadar gecikmiştir” (Parlayandemir 2016: 61). Bu kentlileşme, kapitalistleşme küreselleşme etkisiyle meydana gelmiştir. Modernleşme, bu bağlamda küreselleşmeyi de destekçisi olarak yanına alarak “güç ve eşitsizliği muhafaza etmek için tasarlanmış bir ideolojik formülasyon olarak” (Reiffer, 2020: 636) yeni bir anlam penceresi açmıştır.

Dünyada medyanın zenginleşmesine, iletişim ağının güçlenmeye başlamasına rağmen Türkiye’de 80’lerin başında daralma, içine kapanma, susma, paylaşmama ortamı baskındır. “80’lerin, bu baskı döneminin, kültürel düzeyde karşıtıyla birlikte, yalnızca aşağı kültür için değil seçkinler için de bir özgürlük vaadiyle birlikte varolmasının, kendini bir iştah, bir itiraf, bir iç dökme dönemi olarak ortaya koymasının nedeni buydu. Çünkü, yüksekmış gibi davranan bir kültürün kendi taşralılığının, kendi yerliliğinin, kendi aşağılığının da geri dönüşünü temsil ediyordu” (Gürbilek, 2001: 106-107).

Küreselleşme ve yerlilik arasında gidip gelen Türkiye’de darbe sonrası özgürleşme, yıllardır süren modern olma imkânını bir kez daha gündeme getirmiştir. Küreselleşmeyle beraber modern olmak kendinden kaçmak yerine kendini açığa çıkarmakla ilgidir. “Şurası doğru: Türkiye’de 80’lerin ikinci yansında başlayan, etkisini kısmen de olsa bugün hâlâ sürdüren bu değişim, bu toplumun modern olabilmek için o güne kadar dışarıda bıraktığı, modern kültürel kodların dışına ittiği birçok içeriğin (bastırılmış taşranın, ama aynı zamanda bastırılmış cinselliğin de) büyük şehrin imkânlarıyla buluşmasını, kendini piyasanın sunduğu sınırlar içinde daha özgürce ifade etmesini içeriyordu.” (Gürbilek, 2012: 16)

Türkiye’de kendini ifade etmek, uzunca süredir sessiz kalmışlığın ardından özgürce konuşmak, küreselleşme ve paylaşım toplumuna doğru bir yol ortaya çıkarmıştır. İnsanlar hiç olmadığı kadar mahremiyle barışık ve bunu ifşa etmeye meyyaldır. Özel hayat ve kamu hayatı üzerine yeni açılımlar getirilmiştir. Kamu hayatı içerisinde kendini belli etmeyen toplumdan özel hayatını kamu hayatına dâhil eden bir sosyo-kültüre geçilmiştir. “Özel hayat, zamanın başlangıcından bu yana verili olan doğal bir gerçeklik değildir; her toplumca farklı biçimde kurulan tarihsel bir gerçekliktir. Sınırları kesin olarak belirlenmiş bir özel hayat yoktur; özel alanla kamusal alan arasında bizzat insan etkinliğini değiştiren bir ayrım vardır. Özel hayatın ancak ortak yaşama göre bir anlamı olur ve onun tarihi öncelikle tanımının tarihidir” (Prost, 2010: 15). Türkiye’de 80’lere kadar özel hayat ev içinde, aile içinde muhafaza edilmiştir. 80 sonrası Türkiye’de özel hayat herkesin gündemi olmuştur. Dünyayla daha çok ilişkili, küreselleşmiş ve kapitalistleşmiş ülkede özel hayat dile getirilen, her şeyin önüne konulan bir mesele haline gelmiştir. Gürbilek’in (2001: 23) ifadesiyle: “80’lerin Türkçeye kazandırdığı en önemli sözcüklerden biriydi özel hayat, içerdiği

bütün çelişkilerle birlikte: Özel hayat diye ayrı bir varlık alanının tanımlanabilmesi için önce adlandırılması -kamusal alanda adlandırılması- ve onunla ilgili bir kamuoyu oluşması gerekiyordu. 80'lerin gerçekleştirdiği buydu.”

Özel hayatın kamuda geçerliliğin sağlanması önce artık konuşkan hale gelen toplumla ardından genişlemeye başlayan medya ağıyla mümkün olmuştur. Özel hayat yani ortaya çıkmayan o gündelik rutin, toplumsal olmayan o sır 1980'lerle birlikte bir tür ifşayla kamusallaşmaya başlamıştır. Özel hayatı gündemine alan toplum ve medya paylaşımları gibi kültür alanında da büyük bir patlama yaşanmıştır. Küreselleşen ülkede ithalat yalnızca özel hayat ürünleriyle sınırlı kalmamıştır. “Türkiye’de ise kültürel üretim 1980 yılındaki darbeden sonra, geçmişiyle karşılaştırılamayacak ölçüde piyasaya bağlandı, ulusal ölçekte kültür piyasanın boyunduruğuna sokuldu, sanatsal üretim alanı daraldı, çeşitlilik azalırken, kültür alanında ithalat büyük ölçüde arttı” (Atam, 2011: 47).

Kültürel ithalatla beraber ülkenin küreselleşmesi daha kolay hale gelmiştir. Türkiye’de ekonomik hamleler gibi medyadaki atılımlar da küreselleşmede önemli bir rol oynamaktadır. Suner’in (2020: 20) de vurguladığı gibi “Türkiye’nin küreselleşme süreçlerine eklenmesini hızlandıracak bir diğer adım, iletişim, enformasyon ve finans sektörlerinde gerçekleştirilen teknolojik yatırımlar ve yasal düzenlemeler olmuştur.” Sivilleşen siyaset gibi medya da özel girişimlere açık hale getirilmiştir. Kaçak radyo yayınları, ardından legalleşen özel radyolar, çoğalan gazeteler, yeni televizyon kanallarıyla birlikte uzun süredir ‘konuşmayan’ toplum kendine ses çıkarabilecek birçok mecra bulmuştur.

1990’lar Türkiye’inde sahte bir mutluluk, mala sahip olmanın vermiş olduğu bir tatmin, ulaşılabilir, bozulabilir, yeniden üretilebilir ve kitsch haline getirilebilir bir sanat ortamı, medyayla 15 dakikalık ünlülükler ve boşvermişlik ve medyanın etkisiyle sahtenin rüzgarıyla bir savrulma söz konusudur. Bunun sebebi Adorno’nun Horkheimer’la ortaya attığı kültür endüstrisinin piyasaya hakim oluşudur. “Kültür endüstrisi, ikiyüzlüce önüne geçtiği mutluluktan insanları uzaklaştırmak için aldatıcı bir memnuniyet duygusunu devreye sokmakta, dünyanın tam da kültür endüstrisinin istediği gibi olduğu fikriyle bir refah havası yaratmaktadır. Kültür endüstrisinin asıl etkisi aydınlanma karşıtlığında kendini göstermektedir ve doğa üstündeki gittikçe artan teknik egemenlik olarak aydınlanma, Horkheimer’la benim daha önce de

yazdığımız gibi, kitleleri aldatma haline gelmekte, bilinci zincire vurma yöntemine dönüşmektedir.” (Adorno: 2003: 83)

Mecralar arttıkça, Türkiye iç dinamikleri harekete geçmiştir. Dünyayla yapılan siyasi, ekonomik, kültürel alışverişin yanında ülke içinde ortaya çıkan yeni durumlar karşısında reaksiyonlar da artmıştır. “Türkiye bu dönemde öncelikle kendi periferisini, kendi ‘üçüncü dünya’sını, kendi ‘yerliler’ini, merkezin dışına ittiği, taşralaştırdığı dünyayı -Kürtleri- keşfetmek zorunda kaldı. Ama yalnızca onları değil, yalnızca kendi dışındaki taşrayı değil, aynı zamanda kendi içindeki taşrayı, modern olabilmek için kendi içinde bastırmak zorunda kaldığı yanları da keşfetti. 80'lerdeki ‘aşağı kültür’ patlamasının sınıflarüstü yaygınlığının bir nedeni burada yatıyor” (Gürbilek, 2001: 105-106). Hem ithal edilen kültür hem kendi içinden çıkan ‘aşağı kültür’ ülkede kültür enflasyonuna neden olmuştur. Ülkenin her köşesi dünyayla hemhal olurken, kentler kalabalıklaştıkça, özel hayat ayyuka çıkarken, iletişim ağı genişlerken, ekonomik olarak yeni açılımlar sağlanırken, herkes özgürleşirken planlanmayan, öngörülme-yen sorunlar da ortaya çıkmıştır.

80 sonrası Turgut Özal’ın sosyo-ekonomik atılımları ve ülkenin yeni bir ülke olma hevesi alt yapısı bulunmayan, hazırlığı olmayan bir coğrafyaya büyük yükler bindirmiştir. Küreselleşen, küreselleşirken kendiyle hesaplaşmaya çalışan, yeni bir kamu düzeni kuran bu yeni düzen için de özel hayatı zirveye çıkaran, kültür ithal eden ve kendi ‘alt kültür’ünün yayılmasını izleyen, kentleşen, kalabalıklaşan, harcayan, sarf eden ülkede 90’larla birlikte hesabı yapılmayan dertler ortaya çıkmıştır.

“1980 sonrası uygulanan neoliberal ekonomi politikalarının ortaya çıkardığı en önemli sonuçlardan biri, alt ve üst sınıflar arasında derinleşen ekonomik ve toplumsal uçurum olmuştur. Bu uçurum, bir yandan sosyal güvenlik sisteminin dışında sağlık, eğitim toplumsal hizmetlerden asgari düzeyde yararlanabilen ve her türlü güvenceden yoksun yeni bir ‘kent yoksulluğu’ tipi yaratırken diğer yandan küresel dünyanın sunduğu nimetlerden (eğitim, kültür, iletişim, seyahat, lüks tüketim vb.) yararlanan yeni bir üst-orta sınıf oluşmasına olanak sağlamıştır” (Suner, 2020: 21).

90’lar itibarıyla ülkeni geçirdiği hızlı değişime, sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel dönüşümlere toplumca özellikle sanatçılar tarafından reaksiyonlar verilmiştir. Müzik alanında, edebiyat alanında ve sinema alanında “yeni” tavırlar ortaya çıkmıştır.

Devletin sivilleşmesi, medyanın yaygınlaşması; konuşan insanların çoğalmasına ve baskılanmış toplumun reaksiyonlarına alan açmıştır. Orhan Pamuk'un meşhur kitabı *Kar*'daki (2002) atmosfer gibi ülkenin küçük bir şehrinde bile farklı grupların bariz bir şekilde söz söylemesi, medya aracılığıyla topluma etki etmesi, ülke ve dünyayla birebir ilişkiye girmesi gerçekleşmiştir. Böyle bir ortam da 80'lerin ikinci yarısı itibarıyla küreselleşen Türkiye'yi ve bu yolla modernleşen Türkiye'yi ortaya çıkarmıştır. Bu Türkiye'de artık "1990'lardan itibaren, farklı etnik ve dinsel kimliklere sahip gruplar da kendi dünya görüşlerini siyaset alanına taşımaya ve Kemalist modernleşme projesinin çokselsliliği baskılayan, merkeziyetçi ve otoriter kültür anlayışını eleştirmeye başlamıştır" (Suner, 2020: 21). Merkez bir kültürün alternatiflerinin ortaya çıktığı, alt ve üst kültür çatışmalarının yaşandığı, Batı ve Doğu arasında kendi imkânıyla, kendine has modernleşen, küreselleşen Türkiye'de diğer sanat alanlarında olduğu gibi sinemada da kabuğunu kıran, kendiyle yüzleşip sosyolojik ve felsefik ürünler ortaya çıkarılmıştır. 90'ların kapitalist, tüketimci, kitsch kültür piyasasından güçlü ve "yeni" bir sinema doğmuştur.

3.3. 1990 sonrası sinemanın özelliği

1990 sonrası sinemamız filmlerle düşünmeye olanak sağlamıştır. Nasıl ki Tolstoy yarattığı roman kişileriyle feodalizm üzerine felsefik tartışma yapmışsa, Dostoyevski Raskolnikov, Mişkin vasıtasıyla modern burjuva eleştirisi geliştirmişse, Turgenyev, Bazarov üzerinden nihilizm tartışmışsa 90 sonrası yönetmenler de yarattığı sinematik kişilerle felsefe ve sosyoloji yapmışlardır. *C Blok*'un Aslı'sı, *Tabutta Rövaşata*'nın Mahsun'u, *Kış Uykusu*'nun Aydın'ı ya da *Çoğunluk*'un Mertkan'ı sosyolojik ve felsefik tartışma için birçok malzemeyi barındırmaktadır.

Ülkemizde film çalışmaları özellikle 1990 sonrası filmlerine odaklanmıştır. Bunun sebebi bu filmlerin düşünce üreten; felsefe yapan, sosyoloji yapan filmler olmasıdır. Film ve yönetmen bazında, on yıllık, yirmi yıllık ve günümüze kadar süren çeşitli periyotlarla 1990 sonrası sinemamız tartışmaların merkezi olmuştur. Bu denli verimli tartışma ortamı sunması da yönetmenlerin bir sanat eseri ortaya çıkardığının kanıtıdır. Sanat eseri olarak tartışılan verimler kültürel çalışmalara, sosyoloji çalışmalarına, felsefe çalışmalarına, hatta edebiyat tartışmalarına bile kaynak olmuştur. Bu kadar geniş çalışma alanında ele alınan yeni sinemamızın cevheri ise sanat olarak sinemadır.

1990 sonrasında sinema, sanat olarak karşımızdadır. Sinema sanatının gizemiyle karşı karşıyayızdır. Bu sırrın ifşası yalnızca yönetmenin dünyasına girebilmekle mümkündür. Yönetmen sadece ipuçları sunar. İzler ise bu izi takip eder. Nuri Bilge Ceylan'ın, Zeki Demirkubuz'un, daha sonrasında Murat Düzgünoğlu'nun, Tolga Karaçelik'in ya da Seren Yüce'nin sinematik kişileri görüldüğü kadar basit değildir. Her gün görebileceğimiz insanlardan olsalar da kendi başlarına derinlikleri mevcuttur. Bu derinlikler 90 sonrası sinemada yönetmenin hamleleriyle oluşmuştur. Yönetmenin izlerini taşır. Bu sinematik kişiler etraflarıyla, ilişkileriyle ve içinde bulunduğu toplumdaki çatışmalarıyla derinleşirler.

Ulus Baker (2017: 77): “Kahramanlara ve eylemlerine alıştırıldığımız Hollywood sineması (ya da Yeşilçam, farketmez...) bir ‘jestler nostaljisiydi’... Giorgio Agamben'in dediği gibi, jestlerini, geleneklerini, mekânlarını, hatta nostaljilerini bile kaybetmiş bir antropolojik türün (buna modern insan –burjuva veya proleter- diyebilirsiniz), yitirdiği jestlerini, yolda karşıdan karşıya geçişlerin, çarşı-pazar dolaşmaların, acele ayaküstü sevişmelerin, tesadüfi karşılaşmaların, her köşede beyne inebilecek polis coplarının veya hırsız sopalarının, olası depremin ve ne olduğu bilinmez baz istasyonlarının, evde ve sokakta televizyonun, yeraltında metronun keyfine bırakılmış olan vücutunda yeniden keşfetmeye çalışan bir yaratığın varoluşunu yeniden-yakalamak uğruna keşfettiği bir illüzyon türüydü...” der. Godard'ı yorumladığı bu alıntı 90 sonrası sinemamızı anlamlandırmamıza ilham vermektedir. 90 sonrası da 80'lerin tahakkümünden kurtulmuş kendini sokağa atmış, dünyaya açılmış, medyayla görmedikleri, duymadıklarıyla karşılaşmış yeni bir insandan, küreselleşerek modernleşen yeni bir toplumdan bahsedebilmekteyiz. Bu yeni gerçekliği kendine konu alan yönetmenler sanat olarak sinema üretmeye başlamıştır. İtalyan Yeni Gerçekçileri gibi Fransız Yeni Dalga gibi 1990 sonrası sinema da sıradanı derinleştirerek göstermiş ve bu tuhaf gücü kullanmıştır.

1990 sonrası yönetmenler gündelik olanı odaklarına almışlardır. Zeki Demirkubuz *C Blok*'ta Halet ekseninde blok sakinlerinin rutinlerini kameraya almaktadır. Evlerin içine kamerayı sokmatadır. Derviş Zaim *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun ve arkadaşlarının Boğaziçi'ndeki hayat mücadelesini aktarmıştır. Nuri Bilge Ceylan ilk filmlerinde kendi deneyimlerini, alışkanlıklarını, ailesini sinematik evrene taşıırken hep gerçekle, hakikatle ilgilenmişlerdir. Bu gerçekliğin güç aldığı temel

noktalardan biri sıradanlıktır. Aşına olduklarımızdır. Halet'in blok sakinlerinden sipariş alması, Selim'in televizyon karşısında akşam rakısı içmesi sıradandır. Reis'in balığa çıkması, Mahsun'un kahvede uyuması alışıldıktır, Muzaffer'in babasıyla sohbeti bilindiktir, baba-oğul arasında yaşanabilecek türdendir. Selim'in karısı Tülay karşısındaki tepkisizliği, Halet'in uyur-gezer gibi blokta ve çevrede dolaşması, Mahsun'un kahvedeki kadına yönelik tutumu, Muzaffer'in çevresine bakışı ve algılayışı ve bu aksiyonların yönetmenlerce aktarılışı sıradanlığın içerisinden basitliği çıkarmaktadır. Yönetmenlerin tercih ettiği kamera hareketleri, yakın ve ekstra yakın planlar, sessizlikler, "ölü anlar" bu sıradanlıkları özgünleştirir. Sinematik kişiler, kendileri ve çevreleriyle organik bir ilişki içerisindedir. Dolayısıyla sıradanlık basitleşmemiş, gerçekçilik natüralistleşmemiştir. Atam'ın ifade ettiği gibi bu dönemin ilk önemli isimlerinin ortak referansı "gerçeklik" duygusu, Yılmaz Güney ve sinemayı sanat olarak görmektir (2011: 86). Bununla birlikte 1990 sonrası sinemamız toplumsal gerçekçi bir sinema değildir. Buna karşın toplumla ilişkili ve gerçekçidir. Bu güç modern sinemamızın en önemli özelliğidir. Toplumcu gerçekçiliğin müsamere tavrı yıkılmış; toplumsal sürece tanıklık edilirken sinematik kişiler vasıtasıyla yönetmen tavrı keskinleşmiştir. Hauser'in (2022: 116-117) bahsettiği gibi "modern sanatçı, tükenmez ve tek bir esere indirgenemeyecek bir hayata katılmak ister. Büyüklüğü ancak boyutla, gücü de yalnız sınırsızlıkla ifade edilebilir."

1990 sonrası sinemamızın yeniliklerinden biri de sinematik kişiler olarak önceki dönemlerden ayrılarak yerel malzemeye ilgilenmesi, ulusal ölçekte bir insan manzarası bağlamında, bütünlük göstermesidir. 90 sonrası yeni sinemamız "bizim insanlarımızın öykülerinden beslenmesi, bizim insanımızın söyleminin sinemada başköşeye oturtulması, gerçek mekânlara yoğun ilgi, özellikle toplumsal dokunun çizilmesine özen gösterilmesidir, sinemamız belki de genel bir eğilim olarak ilk kez Türkiye'nin sosyo-kültürel atmosferiyle ve insanıyla barışmaktadır." (Atam, 2011: 93)

1980'lerde ekonomik belirsizlik, siyasi bilinmezlik ve darbenin sinemaya yansması oldukça zayıftır. Hem yapılan film sayısı hem de filmlerin sinema tarihimizdeki önemi üretimin halini ortaya koymaktadır. 80'lerde toplum gibi kendi içine çekilmiş, sanatçılar üretmemiş, ürettiğinde ise buhranlarla çevrili, güçlü bir tavırdan uzak, ayakları yere basmayan filmler karşımıza çıkmışlardır.

1980'lerin arabesk filmleri, video için çekilmiş filmler, B sınıf filmler ve sanatçı buhranlarını içeren zayıf yapımlar 90'larla birlikte ciddi bir dönüşüme uğramıştır. 90'lar sinemasının en önemli özelliği gelen bir kuşakla birlikte yönetmen sinemasının güçlenmesinin başlangıcı olmasıdır. 1990 öncesi Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney gibi tekil isimlerin ataklarının yerini peş peşe film yapan bir kuşağın alması Türk sinemasında “yeni” bir durumdur.

Zeki Demirkubuz'un *C Blok*'uyla başlayan süreç Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu gibi isimlerin art arda film yapması ve bu yönetmenlere katılan eski yönetmenler gibi genç kuşak yönetmenlerin eklenmesiyle Türk sinemasında büyük bir dönüşüm yaşanmıştır.

Bu kuşağın filmlerinin ve tavırlarının ortak özelliği sinemaya sanat olarak yaklaşmalarıdır. Sinemaya yaklaşımları ticari başarıdan ziyade sanat merkezlidir. Ele aldıkları konular farklılık gösterse de ülkenin sosyo-ekonomik durumundan bağımsız değildir. Atam'ın deyimiyle (2011: 98) bu kuşak “Türkiye gerçekliği içinde ne güzel resimler bulmuştur ne de etkileyici modeller. Ya alay etmeyi seçti, ya da zaten baştan kaybetmiş insanların güzel portrelerini, modelleri arasındaki iletişimsizliği, geleceğe dair güvensizliği, yitik aşkları, umutsuz aranırları, güvenilmez insanları, baskıcı kolluk kuvvetlerini, alay edilecek burjuva siyasi figürleri. . .buldu.”

Öncü birliğin (avant-garde) olduğu yerde genellikle artçı birlik (rearguard) da olur, diyor Greenberg (1939: 39), avangardla kitschi tartıştığı makalesinde. Avangardın olduğu yerde renkli baskıların, ucuz romanların, step dansın ve Holywood filmlerinin de popüler olduğunu görürüz der, toplumun içinden ikisi de çıkmaktadır. Toplumun ikisine de ihtiyacı vardır. Bunu 90 sonrasında sinemada da görmekteyiz. Öncü birlik olan yeni kuşak üretim yaparken; popüler üretimi Amerikan sineması karşılamaktadır. 90 sonrası sinema bir kuşak olarak kahramanlardan, tiyatral karakterlerden, streotiplerden yani popüler, tüketilebilir olandan kaçınarak yeni sinematik kişiler sunmuşlardır. Toplumun içinden çıkan, gerçeklikten gücünü alan, derinlikleriyle felsefik olan bu sinematik kişiler yönetmenler gibi “yeni”dirler.

Baker (2017: 77) ,Godard sinemasının gücünü açıklarken “yeni bir antropolojinin ilan edilmesi gerektiğini hissediyoruz... yani yeni insanın –buna proleter dediler (Marx, Lenin, Mao) maddi-olmayan emekçi dediler (Tarde, Negri), siborg dediler (Kathy Acker)... Godard'da bu yeni antropolojinin bütün izlerini

bulabiliyoruz... Ya da bulmaya çalışabiliriz.” der. 90 sonrası sinemamızın en önemli özelliklerinden biri de toplumdaki yeni insanların her türüne rastlanabilmesidir. Sinemamızda 90’larla birlikte küreselleşen, modernleşen insanın görünür olması yönetmenlerin de modern sanatçı olmasıyla ilgilidir. Bu dönem yönetmenlerinin birçoğu taşradan çıkarak İstanbul’a gelmiş, eğitim almış, yurtdışı görmüş, Batı’yla ilişki içine girmiş, kalabalıkların içinde yaşam sürmüştür. Modern sanatçı gibi kalabalıkların içinden çıkmıştır. Baudelaire, “modern sanatçı ‘evini çokluğun yüreğinde, devinimin ağında ve akışında, kaçıran ve sonsuz şeylerin ortasında’ metropol kalabalığının ortasında kurmalıdır” (Berman, 1999: 199) der. 90 sonrası yönetmenlerin birçoğu da merkezde olmuş bu ruhu bazen metropolde bazen taşrada sürdürmüştür. Kalabalıkların içinde yahut تنها yerlerde modern sanatçı edasıyla sinematik kişiler üretmişlerdir.

Parlayandemir, (2016: 63) “Yeşilçam sinemasındaki aile vurgusunun yerini 1990 sonrası bağımsız Türk sinemasında birey almıştır. Modernizm krizi olarak yorumlanabilecek bu süreç, Türkiye’de de Avrupa’da kapitalizmin sosyolojik yapıyı değiştirmesinden sonra çıkan modernizm krizi ile paralel olarak okunabilir. Öte yandan kapitalizmin Türkiye’de 1980’lerden sonra gerçek anlamda ortaya çıkması nedeniyle, Türk sinemasındaki modernizm ve kimlik krizleri Avrupa’daki 19. yüzyılın ortalarındaki bireylerin yaşadıkları yabancılaşmaya dair krizlere benzer olduğu düşünülebilir” der. Yani yeni roman kişisi gibi 1990 sonrası sinetipleri de modernidir. Modernleşmeyle meseleleri vardır. Güncelin ve dönemin gerçeklerinin izi 90 sonrası yönetmenlerin sinemasında mevcuttur. Baker (2017: 109), “Unutmayalım ki sinema realiteyi dosdoğru iletmez, ona bir hiyeroglif, bir gösterge rejimi ve imajlar zihniyeti dayatır. Bu zihniyet doğayı ve insanı kuşatır ve yönlendirir. Sinema bu yüzden tiyatrodan çok divan edebiyatının ‘sembolizmine’ daha yakın bir türdür. İşte bu yüzden İran’da sinema varken Türkiye’de yok.” der. Oysa vardır. 90 sonrası sinemamız tam da bu noktada boşluğu doldurur. Tam da söylediği gibi imajlarla gerçeği ifşa eder. Tez boyunca ele alınan filmler tam da bunu yapmaktadır.

90 sonrası sinemamız, İran sineması gibi gerçeklikle meselesini başka bir estetik damarla sunmaktadır. Kökenlerinde, Türkiye’deki Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ, Yılmaz Güney, Ömer Kavur gibi yönetmenlerin izi bulunurken Avrupa’dan da Rusya’dan da etkiler bulunmaktadır. Jameson’a göre ise (2006: 17):

“İran sineması Yeni Gerçekçiliğin başlangıcından Rossellini’den doğarken, Türk sineması Yeni Gerçekçiliğin doruk noktasına ve dönüşümüne işaret eden Antonioni’den doğar.”

1990 sonrası Türk sinemasının gerçeklikle ilişkisi yönetmenlerce de eleştirmenlerce de hep gündemde tutulmuştur. Senaryodan, kamera kullanımına, sinematografiden oyuncu tercihinin kadar gerçek hayat ve gerçekçilik yönetmenlerin filmlerinin temelindedir. Bu kuşağın ilk filmlerinde oyuncu tercihlerinde özellikle amatörlerin tercih edildiğini görmekteyiz. Kracauer’e göre (2015: 200) amatör oyuncuların “başlıca meziyetleri, inşa etmeye yardımcı oldukları ama kendi hayatlarıyla tükenmeyen gerçekliği araştıran bir anlatıda görünmeleridir.” Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu ilk filmlerinde bu güçten faydalanmıştır. *İki Dil Bir Bavul* tamamen bu güç üzerine kuruludur.

1990 sonrası sanat olarak sinemayla uğraşan yönetmenlerimizin özgünlükleri ve gücü hayat içindeki ufak tefek şeyleri filmlerine dahil etmelerinden kaynaklıdır. Derviş Zaim de Zeki Demirkubuz da Nuri Bilge Ceylan da bunu ustalıkla yapar. “Sinematik zihniyete sahip olanlar ise hikâyenin kompozisyonundan çok ‘maddi hayatın ufak anları’nın tesadüfi oluşuyla ilgilenir” (Kracauer, 2015: 429). Gerçek yaşam içerisindeki nüanslar bu kuşak yönetmenlerinin ortak özelliklerindendir. Büyük hareketlerden, trajik öykülerden, romantik coşkunculuklardan, tiyatral sahnelerden uzaktırlar. Öncülleri gibi ne sinemayı yalnızca seyirlik bir eğlence ne de duygu boşalımlarına vesile bir araç olarak görürler. Bu yüzden ortaya çıkardığı sinematik kişiler özgün, tuhaf ve ilham vericidir. Bu yüzden sinemanın bir sanat olduğuna inanırlar.

90 sonrası yönetmenler aynı zamanda sanatın birçok dalıyla irtibatlıdırlar. Bu zenginlik filmlerinde bir güce dönüşmüştür. Fotoğraf, roman, resim, heykel, mimari 90 sonrası yönetmenlerinin ilgi alanlarındandır. Bu sanatsal, sosyolojik ve felsefik arka plan üretilen eserlerin doğurganlığına da vesile olmuştur. Bu sebeple Hauser’in (2022: 103-104) yeni romana, modern romana atfettiği en derin ve en etkileyici eserin tamamlanmamış, tükenmez, tanımlanamaz oluşunu 90 sonrası sinemamız için de kullanabiliriz.

Eserlerinin halen açılmıyor oluşu, yeni araştırmalara ilham veriş, yurtiçinde ve yurtdışında sanat olarak sinema alanında Türk sinemasının varlığının delili oluşu

90 sonrası yönetmenlerin bir diğer gücüdür. Bu sinemanın ilgilendiği konu çeşitliliğiye başka bir özelliğidir. 1990’larda Türkiye’de bellek kültürü, nostaljik olana özlem, geçmişe ilgi kültürel hayatın vazgeçilmez tartışma, paylaşma konusu olmuştur (Suner, 2020: 25). Türkiye’de 90’larda üretilen ilk filmlerde nostaljik sinematik kişilere de rastlarız. “Yeni” olan karşısında çaresiz, beceriksiz, yenilmiş bu sinematik kişiler dönüşümün de ne menem bir şey olduğunun göstergesidir. Hem tecimsel sinemada hem de sanat olarak sinemada Türkiye’nin geçirdiği değişim karşısında ne yapacağını bilemeyen sinematik kişilerle karşılaşırız. 1990 sonrası sinemamızda Haşmet Asilkan gibi Baran gibi ya da Mahsun gibi Halit gibi “yeni” Türkiye karşısında hareket kabiliyeti daralan sinematik kişiler çıkmıştır.

90 sonrası Türk sineması aynı zamanda “yalıtılmış, sınırları çizilmiş, potansiyel izleyicisi maddi ve manevi olarak küçük bir zümreyle sınırlı, etkileyebileceği dar bir alandaki insanlara seslenebilirdi, kendi varoluş alanı da sınırlı bir bölgeye hapsedilmişti. Dolayısıyla Yeni Türkiye Sineması büyük oranda tedirgin, mutsuz, gerilimli, parçalanmış insan yaşamlarını beyaz perdeye taşıdı ve Balzac’ın ‘Halk bizden güzel resimler istiyor, ama hani bunun modeli? Çirkin elbiseleriniz, yarım kalan ihtilalleriniz, çok konuşan burjuvanız, ölmüş dininiz, yozlaşmış iktidarınız, taşsız kralınız... yani bunlar mı resmi yapılacak şairane şeyler? Biz bunlarla ancak alay edebiliriz.’ sözündeki alay yerine trajikliğini gösterip derin bir pesimist söylem içinde parçalanmışlıklarından acıklı insan ve toplum portrelerini resmetmeye başladı” (Atam, 2011: 98).

Toplumun her alanındaki insanın yansımalarını 90 sonrası Türk sinemasında görürüz. Sosyal olarak varlıkları mevcut lakin gösterilirken karikatürize edilmiş, streotip haline getirilmiş; çoğunun üzerinde hiç durulmamış farklı farklı sosyal tiplerin sinematikleşmiş halini 90 sonrası sinemamızda görmekteyiz. Yıllardır bir kalıp içinde verilen birçok sosyal tipin bu kuşakla beraber, yönetmenlerin ortaya çıkardığı sinematik kişilerle beraber, acıklı yönlerinin, komik taraflarının, umutlarının, kaygılarının, boş vermişliklerinin vb... birçok boyutla var olduklarının farkına varılmıştır. 90 sonrası sinemanın bir başka özelliği Atam’ın da vurguladığı gibi (2011: LD): “üstün ve yetenekli insanların yaşamından değil, insan yaşamından kendi konusunu türettiği için, aslında çok daha bizden karakterleri anlatmıştır, mevzu için özel hikâyeler aramak yerine, aksine hayatın içine dalmak. Sıradan insanla barışmak,

sıradanlığı aşan ise, sıradan insanın hikâyesinin anlatılma biçimleri ve sıradan insanın hayatına bakıştaki derinlikte yatıyor. O kadar bizden hikâyeler anlatıyor ki yeni sinema, çoğu insan, bunların anlatılmaya değmez olduğu düşünüyor.”

Bu zengin bakış ve aktarım ise tüm kısıtlı imkânla, minimalist olabilmeye, çaresizlikler içerisinden çözüm üreterek ortaya çıkmıştır. “Dışarıyla kıyaslandığı zaman çok önemli avantajları var Türk sinemacılarının ve bunları bir şekilde öğrenmeye de başladılar. Karşılıklı bir kan dolaşımı var. Semih olsun, Zeki olsun, Nuri Bilge olsun ilk filmleriyle Serdar Akar olsun... Böyle minimal işler yapabilme yolunda Türkiye'nin bir geleneği olduğunu, en azından on-on beş yıllık bir geleneği olduğunu söyleyebilirim” (Zaim, 2008a: 157).

Derviş Zaim'in bahsettiği gibi 90'larla birlikte yönetmenler ilk yıllardan itibaren, ve bugün halen, kendi göbeğini kesme sorumluluğuyla filmlerine yaklaşmışlardır. Ülkede sinemayı içinde barındıran ekonominin çoğu zaman yok denecek kadar azlığı yönetmenleri alternatif yollara itmiştir. İlk filmini yapan Derviş Zaim kendi tabiriyle “gerilla tarzı” bir üretim sürecine girmiştir. Nuri Bilge Ceylan kendi imkânları ve ailesiyle ilk filmini bitirmiştir. Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz küçük bütçelerle, arkadaşlarından destek alarak ilk filmlerini oluşturmuşlardır.

Nuri Bilge Ceylan (2016: 27), 1990 sonrası üretim yapan yönetmenler hakkında şöyle der: “Filmlerimiz benzemiyor ama onların da kendi aralarında filmleri benzemiyor. Onları tanıyorum. Aramızda sevgi ilişkisi olduğu bile söylenebilir. Dayanışma olduğu. Üretim koşullarını kendimiz yaratmamız açısından bir benzerlik var. Her şeyi feda ederek, kayıtsız şartsız sinema yapma arzusu yönünden benzerlik var. Tabii ki ruhlarımız, dünyalarımız ve filmlerimiz farklı.”

90 sonrası sinema ve bu sinemayı oluşturan yönetmenler özellikle ilk filmlerini çekerlerken birbirleriyle ilişki içindedir. Sonrasında bu yardımlaşmayı, paylaşmayı sürdürenler olmuştur. Bugün de sinemayı sanat olarak ele alan yönetmenler bu ilk kuşakla ve/veya bu ilk kuşak gibi tam bir kolektivizm olmasa da direkt ya da dolaylı olarak yardımlaşarak sinema serüvenlerini sürdürmektedirler. Birbirlerinin filmlerini izleyerek, hakkında yazarak, fikirlerini paylaşarak “yeni” sinemamızı sürdürmektedirler. Bu “yeni” sinemacılar dün olduğu gibi bugün de çok çaba harcayarak sanatlarını devam ettirmektedirler. Çünkü Derviş Zaim'in bahsettiği gibi (2008a: 167): “Bizim gibi ülkelerde sinemacının yalnızca iyi bir estetsiyen, iyi bir göz,

kültürü, tarihi iyi yoğuran, günümüzü yoğuran insan olması yetmiyor. Başka şey de olmak gerekiyor. Aynı zamanda seyircisini de yetiştiren bir yönetmen olmak gerekiyor.”

Yönetmen olmak, sanatçı olmak bir yükü yaşamak, derdi olmak, tavrı olmak, söyleyecek sözü olmak, vazgeçmemek, umut etmek ve üretmekle mümkündür.

3.4. Bağımsız-alüvyon-yeni

1990 öncesi münferit örnekler olsa da sinemamız başlangıcı ve sonrasında Yeşilçam içerisinde eğlence kültü, izlence olarak sanat ve düşünce üretmeyen “modern” olmamış bir yapıdadır. Klasik hikâye anlatımı, Amerikan sineması devşirmeleri, Avrupa’da çok izlenen filmlerin “remake”leri, seks filmleriyle 80’lere kadar sinema serüvenimizi çıkarabiliriz.

80’lerle birlikte büyük bir sinema dönemi olan Yeşilçam ortadan kalkar. Yeşilçam sonrası, yani 80’ler, Türkiye’de birçok alanda olduğu gibi sinemada da belirsizliğin yaşandığı bir dönemdir. 80’lerin ikinci yarısından itibaren televizyon, video kaset gibi alternatif mecralar sinemaya başka yollar açıtsa da ülkede 90’larla birlikte sinemaya sanat olarak bakan ve film üretmeye başlayan yönetmenler ortaya çıkarak bir akım başlatmışlardır.

Sinemamız üzerine çalışan birçok araştırmacı bu dönem için farklı tabirler kullanmışlardır. Öncelikle bu kuşağa ve sinemaya “yeni” ön adı verilmiştir.

“Yeni” tabiri sinema tarihinde İtalyan yeni gerçekçiliğiyle ortaya çıkmıştır. Monaco’ya göre (2010: 286) Hollywood alternatifi, bağımsız film üretmenin başlangıcı, hem film festivallerinin artması hem sinema topluluklarının kurulması hem de teknik olarak 16 mm kameraların dolaşımında olmasıyla mümkün olmuştur ve “yeni” bir sinema hareketinden bahsedilecekse bunun ilkinin İtalya’da II. Dünya Savaşı’nın sonrasında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik olduğudur. Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio De Sica gibi isimlerin peş peşe yaptığı filmlerle dünya sinema kronolojisinde önemli bir akım yaratılmıştır.

1940’lı ve 1950’li yıllarda kıta Avrupa’ında sinemada gerçekleşen devrimler devam etmiştir. 1950’lerin sonuyla birlikte bir başka “yeni” hareketle karşılaşırız.

Yeni Dalga kavramına ilk defa, Paris’te yayın hayatını sürdüren “L’Express” dergisinde rastlanmaktadır (Teksoy, 2005: 483). François Giroud’un “Nouvelle

Vogue” olarak isimlendirdiği Yeni Dalga, 1958 yılı itibarıyla öncelikle Fransız sinemasında ve sonrasında dünya sinemasında etkili olmuştur. Yeni Dalganın temellerinde aynı zamanda “Cahiers du Cinema” (Sinema Defterleri) dergisi ve Andre Bazin de önemli bir yer tutmaktadır. Dergide yayımlanan yazılar ve Andre Bazin’in yönlendirici tutumu, bu dönemde film yapan yönetmenlere destek niteliğindedir. Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Claude Chabrol vb... isimler yine benzer dönemlerde ve birbiri ardına filmler yaparak, yapılan filmlere destek olarak, ortaya çıkan eserler hakkında yazılar yazarak Fransız Yeni Dalga hareketini ve sinema akımını sinema tarihine geçirmişlerdir. Bu “yeni” dalganın yankıları başka ülkelerde de (Almanya, İngiltere, Brezilya gibi..) duyulmuş, klasik anlatının kalıpları başka ülkelerde de kırılmıştır.

Avrupa merkezli ve siyasal, ekonomik ve sosyo-kültürel temelli olan “yeni” sinema hareketi ABD’de daha çok üretim merkezli bir “yeni” üretimle karşımıza çıkmaktadır. Sinemadaki bu değişim ABD’de ise “bağımsız” olarak nitelendirilmektedir.

Bağımsız sinema kavramının Amerika’da 1977 yılında ortaya çıktığını bilmekteyiz (Holm, 2011: 12). John Cassavetes, John Sayles, Jim Jarmusch, Spike Lee gibi isimlerin ilk filmleri akla gelmektedir. Tzioumakis’e göre (2015: 17): “bağımsız film yapımı, Amerikan film endüstrisini sıkı bir şekilde kontrol eden birkaç büyük şirketin baskı” ve etkilerinden uzak, güçlü bir kişisel görüşe sahip, (çoğunlukla) genç film yapımcıları tarafından yapılan düşük bütçeli projelerden oluşmaktadır.”

Avrupa’da ve Amerika’nın hem kuzeyinde hem güneyinde sinemanın dönüşmesi uzun yıllar etkili kült filmler ve yönetmenler ortaya çıkarmıştır. Siyasal, ekonomik, sosyo-kültürel temelli ve alternatif üretim odaklı bu hareketlerin bir benzeri de ülkemizde 1990’larla beraber görülmüştür.

Zaim (2008b), “yeni” ve “bağımsız” ön adlarını eleştirdiği makalesinde her daim “yeni” filmler ve yönetmenler bulunduğunu vurgulamaktadır. Bağımsız filmlerin ise fonlandığını bu yüzden bağımsız olmadığını ileri sürmektedir. Bununla birlikte 90 sonrası film yapan yönetmenlerin farklı yollarla paralel olarak ilerlediğini ve bir değer ürettiğinin altını çizerek “alüvyon” kavramını önerir. Zaim’in kavramı isabetli olmakla birlikte Yeşilçam sonrası ortaya çıkan sinemamızın “yeni” olduğu göz ardı edilemez bir gerçektir. Bağımsız kavramına eleştirisi ise oldukça tutarlıdır. Yeni sinemamız ise

o güne kadar benzerini görmediğimiz içeriklere sahiptir. Bu yüzden de yenidir. Bu yenilik arkasında modernliği de barındırmaktadır. Suner (2020) *Hayalet Ev* kitabının önsöz kısmında *Tabutta Rövaşata* ve *Masumiyet* filmleriyle ilk kez karşılaştığındaki şaşkınlığını dile getirmiştir. Sinemamız bir grup yönetmen vesilesiyle bambaşka bir yola girmiştir ve Zaim'in de vurguladığı gibi bu yönetmenlerin her biri başka bir kaynaktır ve döküldükleri yer Yeni Türk Sinemasıdır.

Zahit Atam'a göre (2011: XLIII) “yeni sinema ilk önce sokakla barıştı, sıradan insanların hayatlarıyla yüzleşti, dahası küçük insanı perdeye taşımaya başladı, bu anlamda hayatın ‘olağan kendi akışı çıkışsızlığı içinde’ perdeye yansıdı. Bu anlamda extraordinary aranişının son bulması ilk sosyolojik farklılaşmanın habercisidir.” Bu farklılaşma İtalya'daki ve Fransa'daki “yeni” hareketi anımsatmaktadır. Bununla birlikte üretim koşulları göz önüne alındığında ilk filmleri “bağımsız” olarak üreten yönetmenlerle karşılaşmaktayız.

Ülkemizde modernlik Batıyla ilişkilendirilmiştir. 90'larla birlikte küreselleşmenin de etkili olmasıyla beraber Batı'yla (ABD de içindedir) daha hızlı, efektif ilişkiler gelişmiştir. 90 sonrası ülkede Batıdan alınan filmler, Batı'ya gitme, fonlar, festivaller, film okullarının açılması, stklar, topyekün bir sinema kalkınma hareketi tesadüf etmiştir. Türkiye'de bir devlet politikası olarak, sivil hatta bireyselliğin, arkadaşlığın oluşturduğu bir sinema hamlesi olmuştur. Yönetmenlerin hem resmi kurumlarla hem kendi aralarında alışverişe giderek geçmişten farklı olarak film ürettiklerini görmekteyiz. Tüm bu yeniliklere yönetmenlerin bakışı da temel bazı noktalarda aynı yöndedir.

Zeki Demirkubuz 2004 yılında Bülent Vardar'la yaptığı söyleşide 90 sonrası sinemamızı hem yeni, hem bağımsız hem de kişisel olarak açıklamaktadır¹⁵ : “90 sonrası, mesela Nuri Bilge Ceylan'ın özelinde söyleyebileceğim bir şey var ... Kendi kişiliğini getirmesi açısından bir farklılık olduğu ortada. Ama bu 90 sonrası Türk sinemasına ne kadar mal edilebilir ya da bu kişisel olarak ele alınması gereken bir mesele mi? Ben burada kişisel olarak ele alınması gerektiğini düşünüyorum. (...) buna rağmen başka yönetmenlerin tek tek filmlerinin farklı olduğunu, bir arayışın, deminki söylediğim kriterlere göre bir anlatım olanaklarını zorlaması, hikâyelerinde inandırıcılık sorunu taşımaya çalışması anlamında bir fark var elbette. (...) 90 sonrası

¹⁵ <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=24> erişim tarihi: 18.12.2022

yönetmenlerden bahsediyorum, bir arayış içinde olduklarını düşünüyorum (...) O zaman şöyle düşündüm; bir filmin ölçüsü, bu dediğim şeyler açısından ölçüsü öyle harcanan parayla, çekilen stüdyoyla, kimin çektiğiyle filan değil; filmin ortaya koyabildiği mesele ile anlaşılır bir şey. Bu benim sıkıldığım, hatta bir parça da utandığım bir konudur bu bağımsız sinema konusu.” Zeki Demirkubuz söyleşi boyunca üretilen film üzerinde durulması gerektiğine dikkati çekmiştir. Koşullardan ziyade her halükarda eserin önemli olduğunun altını çizmektedir. Bununla birlikte 90’lar itibarıyla Türkiye’de hem üretim koşulu olarak (teknik ekipman) hem siyasal hem de estetik anlamda “yeni” filmlerin çıktığını ve her birinin nevi şahsına münhasır olduğunu vurgulamaktadır. Yine yönetmenin kendi kuşağından yönetmenleri ve işleri takip ettiğini hatta ilk filmlerinde birçok yönetmenle fikirlerini paylaştığını bilmekteyiz.

İlk kuşak yönetmenlerin ardından gelen Onur Ünlü (2017: 98-99) kendisine Yeni Türk Sineması sorulduğunda ise: “O yönetmenlerin hepsi benim arkadaşım. Emin ol; biz birbirimize gerek hal diliyle; gerek açık açık filmlerimiz hakkında ne düşündüğümüzü anlatıyoruz. ... senaryo düzeyinde ya da fikir aşamasındayken paylaşımımız ise maalesef çok kuvvetli değil ve bu beni üzüyor. ... Benim kuşağım biraz ara bir kuşak ben bir üst kuşağıma gayri ihtiyari abi diye hitap ediyorum, Derviş Abi, Zeki Abi, Nuri Abi, Reha Abi, onlar benim bir üstüm. Benim de bir altım bana abi demeye başladı yaş olarak. ... Şu anda bizim ekip; Mahmut Fazıl, Hüseyin Karabey, İnan Temelkuran, Tolga Karaçelik, Murat Düzgünoğlu yaş olarak biraz ortada kaldık. Bizim arkamızdan da Kaan Müjdecı, Erol Mintaş Çiğdem Vitrinel gibi isimler geliyor.” Ünlü, Yeni Türk Sinemasını yönetmen sineması gibi tanımlamaktadır. Her bir yönetmenin diğerinden haberdar olduğu bununla birlikte bir ortak dilin ve çalışmanın olmadığı ama uzaktan ya da yakından birbirlerini desteklediklerini anlamaktayız. Derviş Zaim’in tanımlamasına uygun bir şekilde her yönetmenin kendi yolundan gittiği ama birlikte değerlendirildiğinde Yeni Türk Sineması olduğu, bununla birlikte kuşaklarla da süregeldiği anlaşılmaktadır.

1990 sonrası Türk sinemasının “yeni” olduğu ve gün geçtikçe “bağımsız”lığını kaybettiğini görmekteyiz. Bununla birlikte yönetmenler sineması olarak her bir yönetmenin muazzam katkısıyla bir dalga yarattığı da yadsınmamaktadır. 1990 sonrasında oluşmuş bir “Yeni Türk Sinema” vardır ve bu sinemanın bir başka yeniliği

olan sinematik kişileri ise sosyolojik ve felsefik arka planlarıyla özgün, tuhaf ve tekinsizdir.



4. SİNEMADA TİP TARTIŞMASI: SİNETİPLER VE HEYKELTİPLER

4.1. Sinemada Tip Tartışmaları

Aristo için karakterler, daha iyiyi daha kötüyü ve gerçeği taklit edenlerdir. Bu noktada düşünür, karakter, kahraman, tip vb. ayrımı yapmaz. Onun meselesi öyküyü (mythos) gerçekleştirenlerdir. Biz ise temelde gerçeği taklit edenleri “tip” olarak değerlendireceğiz. Aristo’nun karakterlere atfettiği iyiliği-kötülüğü ve hep iyi olmak ve hep kötü olmak gibi trajik bir yorumlamayı günümüz bakış açısıyla dönüştürüp insanların bazen iyi bazen kötü olabileceğini öne sürerek sosyal hayata dâhil edeceğiz. Sosyal gerçekliğin önemli bir hale gelmesi “kişi”ler için şüphesiz modernleşmeyle mümkün olmuştur. Roman kişilerini tartıştığımız bölümde bu noktaya dikkati çekmiştik. Sinema da modern bir sanat olarak doğmuştur. Sanatçının kurma gücünün yanında gerçeğin güçlenmesi ve sanat eserinde bu gerçeklik taklidinin talebinin artması modernleşme ve Taine’in de vurguladığı “modatip”lerin anlatıya güçlü bir şekilde dâhil olmasıyla gerçekleşmiştir.

Mitten sinemaya doğru ilerleyen anlatı serüveninde kahraman ya da anlatı kişisi, tanrı, toplum, kültür, ideoloji ve ekonomi gibi birçok etmenle değişime ve dönüşüme uğramıştır. Trajik olana mündemiç olan kahraman kendini var etme savaşında ölüm dışında da pencereler açmıştır. Bu imkânların çoğu modernlikle ve ardından sinematik anlatıyla mümkün olmuştur. Sinetip ve/veya heykeltip trajik olanla ilgili olabileceği gibi dramatik olanla, komik olanla da ilgilidir.

Sinemanın yarattığı tiplerle ilgilendiğimizden sinematik kavramlar öne sürerek kahramanlardan uzaklaşacağız. Çünkü Batman ya da Akhilleus bir sinema tipi değildir. Mitik temeli olan anlatı tipleridir. Sinemada ise yeniden anlatılmıştır. Sinema imkânlarıyla yeniden üretilmiştir. Sinema bir anlatı aracı olarak Troy’un anlatımına yardımcı olmuştur ama Hector aynı mitik destan kahramanı olan Hector’dur. Bu sebeple bir analiz yapıldığında bunun altının çizilmesi gerekmektedir. Doğru kavramlar kullanılmadığında ve/veya üretilmediğinde ise alanda bir karmaşa çıkmaktadır. Tezin ana temeli de aslında bu karmaşayı çözmeye katkı sağlamaktır.

Sinema, birçok anlamıyla beraber aynı zamanda, sosyal tiplerin görüldüğü sanatsal ortamdır. Bovary’i halka sunan Flaubert, romanına zamanında bir sosyal tipi

konu etti; ama araştırmacılar buna “karakter” demiştir. Oysa sonrasında Bovary o kadar meşhur olmuştur ki Bovarizm kavramı ortaya çıkmıştır, tıpkı Oblomovculuk/Oblomovluk gibi. Aslında sanatçı, çağını ve ilerisini görmüştür, işaret etmiştir. Dolayısıyla Bovary de ne mit anlatısındaki bir tip ne de tiyatro sanatının sahneye koyduğu bir “karakter”dir. Sosyal tipin romandaki görünümüdür. Bunun adını edebiyat kuramcılarına bırakıp sinema araştırmacısı olarak benzer durumun sinemadaki yansımalarını gördüğümüzde buna kafa yormak ve doğru terminolojiyle düşünmek, terminoloji yok ise de kavram üretmek gerekliliğini hissettik.

Bourdieu’nun dediği gibi (2019:45-46) yüzlerce yıldır kullanılan ve içinde doğruları, yanlışları, günahları, sevapları barındıran kelimeleri ve bunların sayısız anlam muğlaklıkları, toplum için taşıdığı sonsuz anlam yerine “sinetip”i ve “heykeltip”i öneriyoruz. Bu sayede sinemanın ürettiği kavramları kullanarak sinemayı anlamlandırarak kavram ve anlam kargaşalarını bertaraf etmek gerekmektedir.

Anlatının içinde yer alan türlerde kullanılan kişilerin ardından sinemaya aktarılan ve sinema çalışmalarında üstünde yüzyılların birikimi olan kavramlar bu bölümde sinema ekseninde tartışılacaktır.

Sinema araştırmalarında daha çok film estetiği, film kuramları, yönetmenin tutumu (auteur) gibi başlık altına girebilecek konular tartışılmaktadır. Sinemanın temel malzemesi olan sinematik kişiler ise temel sinema tartışmaları kapsamına girememiştir. Bugün alandaki temel film çalışmaları metinlerine bakıldığında sinematik kişileri münferit bir başlık yerine özellikle anlatı / senaryo tartışmaları altında ele alınmaktadır. Oysa mythosun yani hikâyenin yer aldığı bir sanat dalı olan sinemanın sac ayaklarından birinin hikâyeyi yaşayan sinematik kişi olması gerekmektedir. Kamera, kurgu, imaj, yönetmen, hareket, zaman, senaryo gibi türlü meseleler sinematik kişinin etrafında dönmektedir.

Sinemanın özünde hikâye olduğunu kabul ediyorsak hikâyenin temelinde hikâye kişinin olduğunu biliriz ve bu kişinin hikâyesini sinema aracılığıyla alımlıyorsak bu kişinin sinematik kişi olduğunu kabul etmeli ve sinemanın imkânlarıyla da onu tartışabilmeliyiz. Özellikle sanatçının kendi dilini oluşturduğu bağımsız sinemada.

Sinema çalışmalarında temel kaynaklar tarandığında sinematik kişiler için; kahraman, antikahraman, trajik kahraman, karakter, tip, stereotip, birey... gibi birçok

kavramın kullanıldığı görülmektedir. Bu terimlerin kullanılmasının nedeni sinemanın icadından sonra yönetmenlerin ve kuramcılarının bu kavramlara yeni anlamlar yükleyerek üretimlerine devam etmesidir.

Eisenstein, tiyatro kökenli bir yönetmendir. Tiyatro sahnesinde göstermeye çalıştıkları sinema imkânıyla güçlenmişti. Yönetmen için (Eisenstein, 1985: 133) “kurgu, bir öyküyü anlatmada en güçlü düzenleme aracıdır.” Eisenstein, Rus sinemasının gücünü kurguya bağlar. Sinematik anlatıyı Japon yazı sanatı ve haikularla özdeşleştirdiği bir anlayışı vardır. Yani kısa parçalar anlam yaratır. Yönetmene göre döneminde (1985: 144) Sovyet öykülü filmlerinin ilkelerini anlamaya çok yakındırlar. O zamana kadar yapılan filmlerin bir öyküden (mythos) ziyade mizansenler toplamı, kurgulanmış fotoğraflar olduğu çıkarılabilir. Öyküyü kurgu tekniğiyle anlatan yönetmen için sinematik kişiler de toplumdur. Eisenstein üzerine yapılan çalışmalarda yönetmenin oyuncu tercihleri üzerinde durulmuştur. Eisenstein için öykünün etkili bir şekilde seyirciye aktarılması gerekir. Bu noktada belgesele kaçan bir tavırla gerçek kişileri sinemaya dâhil etmesi yönetmenin öngörüsüdür. Sinematik kişiler tiyatro karakterlerinden de roman kişilerinden de farklıdır.

Pudovkin’de de tiyatro-film tartışması ve muğlaklığı sürmektedir. Pudovkin, sinematik kişileri “oyunculuk” perspektifinden ele alır ve ona göre (1966: 141) yıldızlar ve ötekiler vardır. Senaryo çoğu zaman yıldıza göre yazılır. Tiyatrodaki sahneleme ve oyuncunun rolleri ve rol yapan oyuncu gibi sürüncemeler üzerine kafa yorar. Sinematik bir kişiden bahsetmez. Sinemadaki kişiler oyunculardır Pudovkin’e göre. Senaryoyu seslendirecek, hikâyedeki aksiyonların kameraya alınmasına aracı olacak kişilerdir. Yıldızların yanındaki diğer kişilere tip der Pudovkin ve bu tiplerin gerçeklikle bağını vurgular: “bir kimsenin seyircide belli bir etkiyi yaratabilmesi için gerçek değerler toplamına sahip olmalı ve bunları dışarıya açıkça vurabilmelidir” (1966: 143). Yönetmenin yorumlarından tiyatroyla sinemanın ayrıldığı noktalardan birinin de tipler olduğu anlaşılmaktadır. Pudovkin, tiyatro oyuncusunun makyajla başkalaştırılarak sahneye çıkarılabileceğini çünkü sahne ışıkları ve gölgelerle bu durumun izleyiciyi rahatsız etmeyeceğini; sinemada ise gerçeklikten koptukça filmin estetiğinin bozulacağını açıklamakta ve sinematik kişiye yaklaşımını şu şekilde ifade etmektedir: “film oyuncusu çok kez kendi kendini canlandırır; yönetmenin işi de oyuncuyu kendinde olmayan bir şeyi canlandırmaya zorlamak değil, gerçek

özelliklerini kullanarak kendisinde olanı elden geldiği kadar canlı olarak göstermekten ibarettir” (1966: 144). Pudovkin’in bu yaklaşımı ve benzer yaklaşımlar; sesli sinemayla birlikte sinemanın her türlü ögesinin sinematikleşmesine ve dolayısıyla sinema sanatına organik bir şekilde eklemlenmesiyle sinema sanatının güçlenmesine vesile olmuştur. Rus yönetmen ve kuramcılar bir kuşak sonrasına ciddi bir sinema yaklaşımı devretmişlerdir.

Rus biçimcileriyle hemen hemen aynı dönemde üretim yapan Bela Balazs, meşhur çalışması *Sinema Kuramı*’nda kronolojik bir tartışma yürütür. Sinematik kişiyi odağına almaz. Sinemanın birçok ögesine değinen düşünür insanın yüzünü bir malzeme olarak sinematik evrende tartışır (2019: 89). Balazs, yüzün ve mimiklerin; yakın planlar ve ekstra yakın planlarla alımlayıcıda uyandırdığı duygular üzerine düşünmektedir. Sinematik kişinin yüzünün ve ifadesinin bu derece önemli oluşu, tiyatroyla ilişkilidir. Balazs’a göre, yakın planlar, uzun zamandır sahneden uzak seyirciye duyguyu güçlü bir şekilde vermek isteyen sessiz dönem sinemacılarının uyguladığı tekniklerden biridir. Sessiz dönem, pandomim, mimik, taklit, duygulanım gibi sinemanın ilk döneminde sinematik kişiyle birlikte anılan birçok kavram sinematik anlatıda kişinin yerinin bulunmaya çalışıldığı emekleme sürecidir. Balazs’ın da vurguladığı gibi ilk senaryolar yalnızca teknik malzemeydi ve yönetmene yardımcı materyaldi (2019: 301). Fakat sinema sanatı ortaya çıkmaya başladıkça sinemanın malzemesi olan her şey derinleşti ve üzerine daha çok kafa yorulmaya başlandı. Belgesel gerçekçiliğiyle güçlenen sinema sanatı, sinematik gerçekliği yeniden yaratarak kendi yolunu buldu. Bu yeni gerçeklik bozarak, deforme ederek, parlatılarak, görmezden gelinerek... kısacası türlü yollarla denendi. Çünkü “Sinema, algılarımızı keskinleştirip bize yeni bir gerçekliği göstererek, gerçekliğe başka bir gözle bakmamızı olanaklı kılar” (Frampton, 2013: 14). Ya da Balazs’ın Baudelarie’den alıntısıyla: “deforme olmamış şey algılanamaz” (2019: 123). Sinema kronolojisindeki her yeni kuşak da sinema sanatının öğelerine farklı türden yaklaşıp yeni üretim şekilleri gerçekleştirmişlerdir. Film üreticilerini takip eden eleştirmenler de her dönem farklı eleştiri biçimleri geliştirmişlerdir.

Yönetmenlerle organik bir ilişkisi olan Bazin tip ve karakter için özel metinler kaleme almamıştır. Yönetmenlerden, yönelimlerden bahsederken tipe (çok az) ve karaktere eğilmiştir. Özellikle uyarılma meselesinde sinemanın tiyatro-roman

etkileşimi meselelerinde karakter üzerine yorumlarda bulunmuştur. Tiyatro ve romandan sinemaya uyarlanan metinlerdeki sorunların temelinde karakterin olduğuna vurgu yapar. Bazin'e göre "Tiyatronun belli tipleri dramatik durumlar üzerine kurulmuştur. Bunlar sinemanın görünümünde doğuştan olan oluşumlardır" (2011: 85). Bazin "tip"i bir stereotip olarak kullanır eleştirilerinde. Rus biçimcilerinden farklı olarak tipe yaklaşımı karikatürizedir. Tiyatronun ortaya çıkardığı bu karikatürizasyonun sinemada da örnekleri olduğunun altını çizer. Kadın tipi, cadaloz tip, Fransız tip gibi örnekler vererek tiyatro-sinema ilişkisindeki çelişkiyi ortaya koyar.

Meşhur teorisyen tiyatrodan uyarlanan filmlere ve romandan uyarlanan filmlere farklı perspektiflerden bakar. Bazin'e göre (2011: 89) tiyatroya özgü karakterler ekranda sırtırmaktaydı. Bununla birlikte romanın içinden çıkmış karakterleri izleyiciye kabul ettirmek de zordur (Bazin, 2011:118). Uyarlamadaki aksaklıkları tartışan Bazin aslında tiyatro ve/veya roman kişinin sinematik kişiden farklı olduğunu belirtmektedir. Bu farklılığı aktarsa da üç farklı sanatın ortaya çıkardığı kişi için de karakter terimini kullanmaya devam eder. Sinemacıların sinema üretirken bağımsızlaşmadığını anlamaktayız Bazin'in tartışmalarını izlerken. Sinemayla uğraşanların sinematik olanı üretmek yerine devşirmeler yapmaya devam etmekte olduğunu anlıyoruz. Zira "Yapımcılar, romancılara karakter, anafikir, atmosfer yaratımı -örnek Simenon'un atmosferi veya Pierre Very'nin şiirsel atmosferi-konularında başvurmuşlardır" (Bazin, 2011: 63). Sinematik kişilerin romandan alınması karakter ve tip kullanımlarının devam ettiğini göstermektedir. Bazin, roman kişilerinin sinematik olana içkin olmadığının farkındadır. "Romanların karakterleri ekrana göre çok karmaşık psikolojik yapıya sahip insanlardır. ... Bu karakter yapıları çoğu zaman ekrana uygun düşmez" (Bazin, 2011: 73). Roman kişileri nasıl sinematik evrene aktarılamıyorsa alan çalışmalarında kullanılan kavramlar da olduğu gibi aktarılmamalıdır. Çünkü bu tarz direkt geçişler yanlışlıkları beraberinde getirecektir. Benzer bir örnek veren Bazin (2011: 74) "Flaubert'in çalışması ile ortalama Amerikan filmlerinin aralarındaki belirgin estetik farklılık, çeşitli yanlışlıkları da beraberinde getirecektir" demektedir. Toplumsal olanın aslında sosyal tipin, moda tipin ortaya çıktığı coğrafya bazen biricik olabilmekte ve/veya bu biricikliğin ufak esneme payı olabilmekte lakin bu aura yalnızca güçlü olduğu için bambaşka bir coğrafyada alımlayıcıya sunulduğunda yanlışlıklar ortaya çıkabilmektedir. Bazin'in Flaubert örneğinin çerçevesinin önemi gibi sinematik kişiye yaklaşımı da ilham vericidir: "Bu

sinematografik görüntülerin psikolojisi kahramanın sosyolojik yapısının pasif bir şekilde belirlenmesi ile karakterize edilir” (2011: 110). Yani sinematik kişi çok boyutlu; kurmacayla ilişkisi kadar sosyoloji ve psikolojiyle de ilişkili olmalıdır. Bununla birlikte sinematik imkânların da hatırlatılması gerekmektedir. Çünkü sinematik kişi öncelikle sinematik ortamda yeniden var olmaktadır.

Sinema tarihinde ilk dönem Rus biçimcilerinin filmlerinin ardından sinematik olana daha çok yaklaşan bir başka dönem de İtalyan Yeni Gerçekçiliğidir. Bu akım sosyal hayata ve durumlara sinematik imgeyle yaklaşır. Sinematik kişilerin en güçlü ve ilk örneklerini bu dönemde kolaylıkla bulabiliriz. Bu dönem üretilen filmlerdeki kişiler ne bir roman kişi ne bir tiyatro tipi ne de bir mitik kahramandır. Sinemanın imkânıyla üretilen sinematik kişilerdir. Bazin de İtalyan Yeni Gerçekçiliğini ve özelde Rosellini’yi değerlendirirken “yenigerçekçilik karakterlerinin ve onların hareketlerinin politik, ahlaki, psikolojik, mantıksal ve sosyal açıdan çözümlemeleri reddetmektedir. Gerçekliğe bir bütün olarak yaklaşır. Sahnedeki karakterlerin psikolojik çözümleme parçaları değil, onların duyumları bir bütün olarak ele alınır” der (2011: 226). Bu noktada sinematik evrenin gücü devreye girmektedir. Gerçeklik bir propagandadan ziyade duygu olarak verilir. Sinematik imajlar anlatıyı güçlendirir. Yıldızların olmadığı bu dönem filmlerinde Rus biçimcilerinde olduğu gibi toplumun içinden çıkan ve sinemayla yeniden üretilen gerçeklik izleyiciye sunulur. Sinematik kişi de doğal olarak sinematik gerçeklik içerisinde var olmaktadır.

Kracauer (2015: 199), İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerinden bahsederken “Bu filmlerin hepsinde bizim etrafımızı saran dünya ön plandadır; başkahramanlar nevi şahsına münhasır bireylerden ziyade büyük insan gruplarını temsil eden tiplerdir” der. Kracauer, sosyal tiplerin sinematikleştiğinin sinema imkânıyla ortaya çıkan tiplerin varlığının altını çizer. Tiplere yaklaşımı alışıldık tanımların dışındadır. Rotha’dan alıntıyla şöyle açıklar: “tiplere, gerçekliğin yapaylıktan en uzak örgütlenmesini temsil eder.” Kracauer’e göre sinematik ve sinematik olmayan hikâye filmleri tipleri de etkilemektedir. Düşünürü göre (2015: 411) “Sinematik olmayan hikâye biçimleriyle başlayacak olursak, bunlar arasında en öne çıkan ‘teatral hikâye’dir (...) sinematik olmayan hikâyeler geleneksel edebi türe göre modellenmiştir; tiyatronun usullerini izlemeye meylederler. Film hakkındaki literatür film ile tiyatronun bağdaşmazlığını vurgulayan ifadelerle doludur.” Bu bağdaşmazlık tiyatronun, edebiyatın getirdiği

kavramların sinemada kullanımıyla da ortaya çıkmaktadır. Tip ne tiyatronun ne de edebiyatın içerisindeki anlamıyla sinemada anlamlandırılabilir.

Tip kavramının metin çalışmalarından itibaren kullanıldığını ve ne gibi anlamlara geldiğini açıklamıştık. Sinemayı sanat olarak gören araştırmacıların ise sinemadaki tip kavramına yaklaşımı değişmiştir. Fakat kavram, üzerindeki tüm anlamlarıyla bugüne ulaşmıştır.

Film eleştirmenleri ve film çalışmaları alanındaki araştırmacıları pek çok noktada sinematik kişinin masal, destan, roman, şiir, tiyatro gibi sanatsal üretimlerdeki kişilerden farklılıklarını hissetseler de buna bir ad koyma ihtiyacı görmemişlerdir. Ulus Baker’in editörlüğünden dilimize kazandırılan *Sinema Estetiğinin Sorunları* adlı eserinde Yuri Lotman (1999) da sinematik kavramlar öne sürmek yerine yıllardır kullanılagelen kavramlarla tartışmalar yürütür. Sanat eseri üzerine ufuk açıcı yaklaşımları olan Lotman da Bazin ve öncülleri gibi sanatın yarattığı anlamla ilgilenmektedir. Lotman (1999: 32) “Sanatın amacı herhangi bir nesneyi yalnız yansıtmak değil, onu anlam taşıyan bir duruma getirmektir” derken gerçekliğin yeniden üretildiği sinematik evreni akla getirmektedir. Bu evrendeki üretimin tiyatroyla karşıtlıklarına değinen düşünür birçok sinema eleştirmeni gibi tiyatro kişileri ile sinematik kişileri ayırır. Çünkü tiyatrodaki gerçeklik göstergeye, sinemada ise göstergeler gerçekliğe dönüşmektedir (Lotman, 1999: 134). Sahnedekinin aksine sinema geniş bir çerçeve sunmakta ve görünenin anlamı çoğalmaktadır. Lotman’a göre (1999: 138): “Sinematografi, gündelik davranışların tam olarak yeniden üretilmesi için gereken teknik önkoşulları yaratır.” Bu teknik koşullar içerisinde yönetmen anlamlar yaratmaktadır. Sinematik kişi de bu sinematik anlam derinliğinin bir parçasıdır. Lotman “sinemada insan figürü aşırı ölçüde yaşama yakın, bilinçli olarak teatralizmden ve yapaylıktan uzak bir şekilde hazırlanmaktadır” der ve ekler “aynı zamanda -sahnedekinden ve görsel sanatlardakinden çok daha güçlü- semiotik, ikincil anlamlarla yüklü olmaktadır” (1999: 137). Tüm bu ilham verici açıklamalarına rağmen düşünür film eleştirilerinde çoğunlukla sinematik kişiler için kahraman terimini kullanmaktadır. Kleopatra’ya da kahraman demek Gogol’un kişilerine de Antonioni’nin filmlerindekilere de Bergman filmlerindekilere de.. Bazen kahraman terimiyle eş anlamlı olarak karakter terimini kullanmaktadır. Tip terimini ise sadece birkaç yerde dile getirmektedir. Bu kavramı da stereotip manasında kullanarak

terminolojide bir yeniliğe gitmemektedir. Kavramlar öne sürülmediğinde ise her yeni kuşak aynı kavramlara yeni anlamlar yüklemektedir.

Örneğin Michel Chion (1987: 123-125) senaryo yazmak üzerine düşünürken metindeki “kişi”lerden bahseder ve bu kişilerin senaryoya hizmet etmesi üzerinde durur. Senaryonun türünü, hikâyenin akışını belirleyecek olan da kişilerdir. Yine kişi kavramı gibi karakter kavramını da kullanan Chion atıf yaptığı yönetmenlerle sinematik kişinin gücü üzerinde durarak filmin gücünün kaynağını bu kişilere bağlar. Chion, karakter ve kişi kavramlarını hem tecimsel sinema örneklerinde hem bağımsız sinema örneklerinde kullanmıştır. Senaryo gibi öykü ve söylem üzerine düşünen Seymour Chatman anlatı geleneğini merkezine alarak bir film eleştirisi geliştirmiştir. Öykü varlıkları olarak “karakter” kavramını ortaya sürer. Edebiyat tarihi ve eleştirisi içerisinde karakter kuramının çok az üzerinde durulduğunun altını çizerek (2009: 99). Aristo’dan itibaren karakterin ele alınışını tartışan Chatman; Propp, Todorov, Barthes gibi düşünürlerin karaktere yaklaşımlarına değinerek modern anlatıyla birlikte karakter kuramının da değiştiğinin haberini verir ve “açık bir karakter kuramı”nı tartışır, modern romanlar üzerinden. Edebiyat eserindeki karakterin serüveninin ve eleştirilerinin izleğini tutan Chatman sinemada da karakter kavramını kullanmaya devam eder. Oysa sinematik anlatı kendi enstrümanlarıyla düşünceye farklı kapılar açmıştır. Sinemada akımlar, yönetmen sinemaları, ülke sinemaları güçlendikçe film çalışmaları alanı da genişlemiştir. Sinemanın imkânlarıyla düşünme ve yeni terminolojiler ortaya çıkmaya başlamıştır. Film eleştirisi ve filmler üzerinden düşünce üreten önemli düşünürlerden biri de Deleuze’dür.

Deleuze *Sinema I* ve *Sinema II* adlı çalışmalarında Rus biçimcilerinden başlayarak Fransız Yeni Dalgasına kadar bir kronoloji izler. Filmler üzerinden felsefe yapar. Rus biçimcilerinin ve takipçilerinin gerçekliğe yaklaşımına başka bir perspektiften bakar. Deleuze’a göre “gerçek artık temsil edilen veya yeniden üretilen bir şey olmayıp ‘hedef alınan’ bir şey”dir (2021b: 9). Deleuze’ün sinemadaki gerçekliğe yaklaşımındaki özgünlük film eleştirisinde de kendini gösterir. Film çalışmalarına birçok kavram kazandıran düşünürün sinematik kişilere yaklaşımı da ilham vericidir.

Deleuze “duygulanım-imge” bahsinde sinematik kişiyi ve sinematik evreni şu şekilde tanımlar. “Karşımızda Lulu, lamba, ekmek bıçağı, Karındeşen Jack var:

Bireyleşmiş karakterleri ve toplumsal rolleriyle gerçek varsayılan kişiler, kullanımı olan nesneler, bu nesnelerle bu kişiler arasındaki gerçek bağlantıları, kısacası şeylerin tam bir aktüel hali” (2021a: 136). Bu yorumu hem düşünürün sinematik gerçekliğe hem de bu gerçeklikteki sinematik kişiye bakışını göstermektedir. Sinematik günceldeki bu kişiler mitik ya da teatral tip ve karakterler değildir şüphesiz.

Sinema I’de (2021a: 137-140) yüz üzerinde duran Deleuze, yakın plan ve bunun anlamlandırılmasına kafa yorar. “Yakın-plan yüzün, bir rolün ya da karakterin bireyselliğine, hatta oyuncunun kişiliğe göre en azından dolaysız olarak, hareket etmediğidir yalnızca. ... yakın planın içsel bir kompozisyonu, yani tam anlamıyla duygulanımsal olan bir kadraj, dekupaj ve montaj vardır.” Deleuze, film içinde yönetmenin yüz üzerindeki yaptığı harekete ve bunun oluşturduğu imajı yorumlar. Yakın plana Eisenstein’ın yaklaşımından itibaren bir tarihçe çıkarır ve yakın planın duygulanımdaki etkisini ortaya koyar. Buradaki sinematik kişileri sinematik evrende değerlendirir. *Sinema II*’de ise (2021b: 231-255) bedene ve beyne odaklanan bir eleştiri getirir. Kristalleştirme bu yaklaşımda da ön plandadır. Yönetmenin tutumunu ve kameranın hareketini sinematik kişiler üzerinden yorumlar. Deleuze, film eleştirisinde genellikle filmlerde yer alan sinematik kişilerin adını kullanır. Bu da aslında sinematik evrene olan yaklaşımını gösterir. Filmdeki isimler Deleuze için tam da odur. Filmlerdeki sinematik kişilerin adlarını kullanmadığı nadir anlarda karakter ve kahraman kavramlarını kullanır. Yine de Deleuze’de sinematik kişileri merkezine alan bir eleştiriye rastlamayız. Kavram üretkeni bir düşünür olarak bu noktayı es geçmiştir. Kavramlarla düşünmenin gerekliliğini Türkiye özelinde de izlemek gerekmektedir. Tezin ilk kısmında alanda yapılan tip ve karakter çalışmalarına değinmiştik.

Tip, karakter, kahraman, başrol, başkişi gibi kavramlar sinemamızda da yüz yıldır kullanılagelmektedir. Bu kavramlara yönelik tartışma ve terminoloji yaratma çabasına ülkemizdeki film çalışmalarına rastlamamaktayız. Alanda daha önce yapılan bir çalışma içerisinde 1960’larda ve 1970’lerde (yani Yeşilçam’da) film üretmiş Duygu Sağıroğlu’yla yapılan mülakatlara¹⁶ ve ardından 1990 sonrası film üretmiş

¹⁶ Nebahat Yağız’ın doktora tezinde gerçekleştirdiği mülakatlar. Nebahat Yağız’ın tezinden giriş kısmında bahsetmiştim ki kaynakçada da yer almaktadır. Duygu Sağıroğlu’nun görüşlerinin yorumlanmasındaki atıflar Yağız’ın mülakatlarıdır.

yönetmenlerle gerçekleştirdiğim söyleşilere atıf yaparak ülkemiz yönetmenlerinin sinematik kişilere yaklaşımlarına dair bir çerçeve çıkarılacaktır.

Duygu Sağıroğlu Nebahat Yağız'la yaptığı mülakatta tipin her durumda her zamanda benzer davranışlarda bulunan yerel insan olduğunu söylemektedir. Sağıroğlu'nun bu yaklaşımı tipten ziyade stereotipi akla getirmektedir. Yönetmene göre tipler kendiliklerinden vardır. Tipin hayatta yeri olmadığına inanan Sağıroğlu sinemadaki tipin sanal olduğunu ve bazı ortak davranışlardan oluştuğunu söyler. Örnek olarak Karagöz ve Hacivat'ın durumlar karşısında önceden bilinen tepkilerini ileri sürer. Uluslararası örnekleri ise Western filmlerindeki gangsterler ve Şarlodur. Sağıroğlu mülakatında tipin yaşayan insanlar olmadığını ve yapay oluşunu vurgular. Oysa tip dediğimiz şey tipikten yani varolandan kaynaklanmaktadır. Sosyal tipler gibi masalın içinden çıkan tipler de hayatta birçok örneğini gördüğümüz insanların temsilleridir. Bu temsil kimi zaman karikatürize olduğu gibi sosyal tiplerde altını çizdiğimiz gibi kimi zaman da büyük çoğunluğun gerçekliğidir.

Sağıroğlu edebiyata da değinerek Sheakspeare'de, Balzac'da, Moliere'de de tip olmadığını ileri sürer. Yine romandaki tip tartışmalarında edebiyat kuramcılarının ve roman yazarlarının bu konuya nasıl yaklaştıklarına değinmiştik. Ayrıca modern edebiyatta mitik tipin yer almadığını sosyal tipin ve/veya moda tipin bulunduğunu öne sürmüştük. Yeşilçam'ın usta senarist ve yönetmeni tip yerine karakterin gerçekliğinin ve gücünün altını çizer. Sağıroğlu'na göre karakterler olayların içinde, ilişkilerde var olarak hareketlerine kendi iç dünyalarının kararlarıyla yön vermektedirler.

Direkt bir alıntıyla Sağıroğlu'nun ve bir temsil olarak Yeşilçam'ın tip ve karaktere bakışına yer vermek tartışmayı güçlendirecektir:

“Karakter ancak dramatik bir yapının içinde oluşur. Bir dramatik yapı gerçekten varolduğu zaman tip kalamıyor... Mesela Neriman Köksal'ın varlığı eldeki dramatik yapının varlığına bağlıdır. Oradaki kadar karakter olabiliyor, oradaki kadar eksiklikten doğan tiplene meydana çıkıyor...bunlar star olup mu bunu oynuyorlar, böyle karakterleri bunlar mı canlandırıyor yoksa kalıpların getirdiği bir şey mi bu, o kalıplar öyle olduğu için o kalıplara uygun sorunlardan dolayı mı diye bakmak lazım buna. Bu Neriman Köksal'a Yahut Suzan Avcı'ya özgü şeyler değil. Bu yinelenen bir durum. Öyle birileri lazım o tür hikâyeleri anlatmak için. O birileri de çoğunlukla, her zaman değil çoğunlukla karton tiplerdir” (Yağız, 2006: 83).

Yeşilçam'ın özelde de Sağıroğlu'nun yaklaşımı tiplerin bir doldurma malzemesi ve yapay insanlar olmasıdır. Bunun en önemli sebeplerinden biri yıllarca tiyatrocularca ve tiyatro mantığıyla yapılan sinema üretimleridir. 1950'lerde ve sonrasında nevi şahsına münhasır birkaç örnek dışında sinemamız mayasındaki teatrelilikten kurtulamamıştır. Metin Erksan, Lütfi Akad, Halit Refiğ gibi örnekler ve ardılları 1990 sonrası bağımsız sinemamızın ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bununla birlikte de sinema sanat olarak değerlendirilmiş ve film çalışmaları yoğunlaşmıştır. Yeşilçam döneminin hem dönemin yönetmen ve oyuncularına hem de sonrasına öğrettiği önemli şeyler bulunmaktadır. Bunun bir örneğini Duygu Sağıroğlu da dile getirmiştir:

“Yıldızların içinde aslında hep karakter oynama içgüdüğü yatar. Herkes nedense masalı, masal tiplerini bir çeşit hafife de alır. Gerçekçi karakterleri oynamak isterler ama riskli bir şey olduğundan bundan korkarlar ve kaçarlar. Ben Türkan Şoray'ı Nastasya Filipovna karakterinde oynatmak istemiştım –hafifmeşrep bir kadına oynamadı. Çok olurdu bu durum. Sonradan değişti, son yıllarda. O masalsı Yeşilçam filmleri artık geçer akçe olmaktan çıkınca, varolabilmek için gerçekçi karakterler canlandırmak gerektiğine akılları yatınca oyuncular da değiştiler” (Yağız, 2006: 85).

Bugün bağımsız sinemamız kendi sinematik gerçekliğini inşa etmiş durumdadır. Bağımsız sinemamızın dönemeci şüphesiz 1990 sonrasıdır. Yeni Türk Sineması adıyla da anılan dönemin önemli, Zahit Atam'a göre (2011) kurucu, yönetmenlerinden olan Derviş Zaim ise gerçekleştirdiğimiz mülakatta tip yerine karakter kavramını kullandığı vurgulamıştır. “Alışkanlıktan da olabilir. Batılı litaretüre aşına olduğumuzdan sinema araştırmalarında karakter yeğleniyor. Karakter sözcüğünü tercih ediyorum. Karakterin bir yoğunlaştırılmış amacı olması gerekiyor, yoğunlaştırılmış boyutunun olması gerekiyor bunun nedeni kent hayatının insanı bir sıkışmaya itmesine bağlanıyor” (Zaim, 2021). Derviş Zaim karakter kavramının süregeldiğinin altını çizirken aslında bir başka alternatifin olmadığını da ima etmektedir. Literatürde kullanılagelen bir başka terim olmadığından bu kavramın yeğlendiğini söylemektedir. Karakterden kastını ise şu şekilde açıklamaktadır: “Üç boyutlu benim karakterlerim; sosyolojik, psikolojik ve fiziksel. Bu üç boyut Aristocu anlatı teorisine göre belli bir uyumla harmanlarsın. Gerçek hayattaki özelliğini

bırakabilir, yeni ispatlayacağın mesele için en optimal özelliklerle kokteyl yaparsın. Gerçek hayattaki bir insanı terbiye ediyorsun. Organik geçişler şart. Bir gestalt oluşturuyorsun, artık parçaları tarafından, parçaları dağılmayacak bir birleşimde erimesi” (Zaim, 2021).

Tip tartışmalarını sosyolojiden başlatarak sinemaya getirmemizin nedeni alanda kullanılan kavramların kökenini ve tüm anlam haritasını çıkarmaktır. Zaim’in yaklaşımında olduğu gibi sinematik kişi sinema evreni içerisindeki gerçekliğini sosyoloji, psikoloji ve hareket zaman blokları çerçevesinde oluşturur. Bu gestalt sinematiktir. Sinematik kişi de bu minvalde ele alınmalıdır. Tip, kahraman, karakter gibi kavramlar sinematik gestaltı tanımlayamamaktadır.

Sinemada karakter kullanımının bir alışkanlık olduğu ve tipin daha basit karakterin ise daha derinlikli algılandığı diğer yönetmen mülakatlarında dile getirildi. Tolga Karaçelik (2021): “Tip bana sığ geliyor, “type”dan geliyor ve “stereotype”ı barındırıyor. Biz bireyi ele alıyoruz, o yüzden tip bende alerjidir. Karakter siz yoksanız da vardır. Senin tahminlerin ötesinde hayatı vardır” derken karakterin sosyal hayat içinde yaşamına devam eden biri olduğunu işaret etmekte. Tipin, tipik olandan geldiğini ve sosyolojide de anlatıda da anlam katmanlarını açıklamıştı. “Edebiyat, sonra da sinema toplumsal tipler üretilip durdular” der Baker (2017: 45). Özellikle sosyal tiplerin bugün sinematik olarak üretilbildiğine dair Baker’in yorumu önemlidir. Ulus Baker’e göre Muhsin Ertuğrul nedeniyle Türkiye’de sinema kurulamamıştır, “İnsanlar imajlar üstünden belki Metin Erksan’dan itibaren –o da birazcık- düşünmeye gayret ettiler – ve diyelim ki bunun için Yılmaz Güney’i, bugün de Zeki Demirkubuz’u, Derviş Zaim’i ve özellikle de Nuri Bilge Ceylan’ı beklemek zorunda kaldık” (Baker, 2017: 109). Türkiye’de sinemaya sanat olarak bakmanın kısa kronolojisi budur. Yeni sinemanın ilk dönem yönetmenlerinin ardından gelen diğer kuşak da ilk dönem yönetmenleri gibi bir manifestonun altında birleşmek yerine her biri sinemamız için kendi katkı sağlamıştır. Düşünce üreten filmler yaparak sinema sanatımızı sürdürmüşlerdir. Karaçelik’in tip ve karaktere yaklaşırken karakteri incelemesinin sebebi de derinliktir. Söyleşide karaktere yaklaşımı şu şekilde açıklamaktadır: “Aksiyonlarla yaratıyoruz karakteri sinemada. Aksiyonların sonucudur karakter. Romanda ise düşüncelerini de yansıtabiliriz. Dolayısıyla daha başka bir karakter yaratılabilir. Sinemadaki karakteri belirleyen şey çelişkileri.

İzleyenle ilişkisi olan bir subjeden bahsedebiliriz. Karakterin ne kadar çeliştiğini, bir durum karşısında ne kadar fazla hareketini görürsek o kadar daha iyi yaratılmış, daha temellendirilmiş bir karakterden bahsediyoruz ve biz sonrasında görmesek bile nasıl davranabileceğini tahmin ediyoruz. Sinemadan sonra da devam eden bir büyü” (Karaçelik, 2021). Yönetmenin bu yorumu sinematik evrenin imajlarının filmde sonra devam ettiğini hatırlatır Öztürk’ün (2018a: 345) deyiimiyle: Filmin “bittiğini düşünürüz ancak imajlarla dolu sekans ve son görsel imajlar film bitti dememize izin vermez. Katarsis sağlanmaz, film bittikten sonra bile düşünmeye devam ederiz.” Film ürettiği düşünceyle yarattığı “sinetip” ve “heykeltip”lerle bizi takip eder. Bize ilham verir. Bu güç filmin alt yapısındaki felsefe ve sosyolojiyle ilişkilidir. Filmlerdeki sosyolojik taban yönetmenlerin yarattığı kişileri güçlendirir. Lefebvre’in aktardığı gibi: (2017a: 20) “Hegel, ... aşına olunan bilinmez, der. Aşına, aşinalık, insanı örter ve onlara tanıdığımız bir maske vererek onları bilmemizi güçleştirir.” Aşına olduklarımız sinematik imajla örtülür. Bu sanatçının gücüdür. Karaçelik’in (2021) aşına olunanın sinematik durumuna ilişkin vurguladığı gibi “*Sarmaşık*’taki karakterler; hepsi bazı alt yapıdan geliyor toplumun; ama temsil rolü olduğunu söylememeliyiz hepsi kendisi, Ahmet Ahmet, Cemil de Cemil”dir. “Suzan¹⁷ gibi hissettiğini söyleyen binlerce dönüş aldım. Kenan’ı¹⁸ Moda’da, Kadıköy’de görebilirsiniz. Tipleşiyorlar sürekli üstünden geçildikçe. Buna çanak tutan karakterler de yaratıyorum. Suzan’ın, gişe memuru¹⁹ tipimin kıyafetlerini düşünün bunlar ikonik, düzse yansıması daha çok oluyor. İkonik yani imgeleri çağırıyor, karakterlerim.” Yani bu sıradanmış gibi görünen, aşına olduğumuz sinematik tipler derinlikleriyle birçok yoruma alan açmaktadır. Bilinmezlikleri, tuhaflıkları ve düşünce üretmeye imkân sağlamaları Hegel’in yorumlarıyla ilişkilendirilebilir.

Yönetmenin yansımaya açık yarattığı kişiler yüzyıllardır kullanılan kavramlardan başkalığını gösteriyor. Tipin darlığı, karakterin üç boyutluluğu, sinematik kişilerin çoğul yaratıcılığından uzak duruyor. Tolga Karaçelik’le aynı kuşaktan olan Seren Yüce de mülakatımızda benzer yorumlarda bulundu.

Seren Yüce (2021), “Tip, yüzeysel, iç çelişkilerinin olmadığı, sadece stereotip denilen özellikler barındıran, anlaşılması çok kolay olan, bu sayede etiketlenen,

¹⁷ *Kelebekler* filminin sinematik kişisi.

¹⁸ *Kelebekler* filminin sinematik kişisi.

¹⁹ Yönetmenin ilk filmi *Gişe Memuru*’ndaki sinematik kişiden bahsetiyor.

etiketlendiği için de kolay anlaşılan, toplumsal olanın çabucak algılayabildiği özelliklere sahip olduğunu düşünüyorum. Mertkan²⁰ ve diğerleri iç dünyalarını tanıyabildiğim kadar varlar. Kurgu da olsalar yaşıyorlar. Yukarıda dediğim gibi kendi çevreleriyle kurdukları ilişki içerisinde varlar. Daha çok bir topluluğun davranış biçimleri filmin oluşmasında belirleyici oluyor. Hikâyeleri karakterlerin etkileşimleri oluşturuyor.” Yönetmen sinematik evreni kurarken toplumun içinde olan, topluma ilişkili tipleri seçiyor ve fakat bunu kolay anlaşılır, karikatürize etmeden kendi hikâyeleri içinde değerli kılarak ve derinleştirerek gerçekleştiriyor. Modern tiyatrodaki bile artık “karakter” kavramının aşılması gerektiğinin altını çizer Lefebvre, çünkü “gerçek yaşamda, karakterler karakter değildir; onları temsil etmek (yani yaşamda karanlık kalan şeyi açık seçik ve uygun mesafeden sunmak) isteyen tiyatro klasik karakter kavramını aşmalıdır (Lefebvre, 2017a: 22). Sinematik kişi ise temsilin de ötesinde sanatçı bakış açısıyla etkili ve etkisi yüzyıllarca sürececek bir sinema imajı olarak yaratılmalıdır. Bu yaklaşım sinematik kişinin tiyatrodaki klasik karakter kavramını aşmak gerektiğini söylerken sinemanın da tiyatrodan aldığı klasik karakter kavramını aşmasının zorunluluğuna temel oluşturmaktadır. Lefebvre (2017a: 22), aşinalık bilincinin yabancılık bilincine dönüştüğünden bahseder, yani günlük hayatta aşına olduğumuz şeyin kamerayla, hareket-zaman blokları çerçevesinde, sinematik imajla, yönetmen eliyle ne tuhaf bir şeye dönüştüğünü görebilmekteyiz ve bu tuhafılık ve özgünlük bizi sinema sanatına götürmektedir. Bu tuhafılık ve özgünlük tipleri, karakterleri, kahramanları sinematik kişiye yani ileride açıklayacağımız “sinetip”e ve “heykeltip”e dönüştürmüştür. Bugün yönetmenlerin kullandığı karakter teriminin karakterden daha ve başka şeyler ifade ettiğini görebilmekteyiz. Murat Düzgünoğlu söyleşimizde (2021): “Karakter dendiğinde ise görünenin altında neler olduğunu, neler olabileceğini bize hissettirebilen, maskesinin yanında gölgesini de olduğunu görebildiğimiz, gölgede nelerin olduğunu görmeye çalıştığımız varlıklar. Çelişkili, tutarsız, değişken, tahmin edilebilirlikten uzak varlıklar, bizim gibi. Bildiktir, bildiğimiz ölçüde de şaşırtabilir” derken tam da yukarıda açıklamaya çalıştığımız tuhafılığı işaret etmektedir.

Gündelik hayatı arındıran, kirlilikleri süzen, soylu ve görkemli sınırları (Lefebvre 2017a: 28) olan tiyatronun karakteri nasıl roman kişileri için kullanırken

²⁰ *Çoğunluk* filminin sinematik kişisi.

türlü sorunları yüklenmişken bunun sinemaya aktarılması problemleri katlamıştır. Çünkü sanat olarak sinema üreten sanatçılar biliyorlar ki modern olarak doğmuş bir sanat çerçevesinde üretim yapmaktadırlar. Modern sanatın hayatı ıskalması mümkün değildir. Düzgünoğlu da (2021) sosyal hayattaki tiplerin sinemaya taşındığını altını çizer. “Biz yarattığımız bütün tipleri karakterlere dönüştürmemiz gerektiğini biliyoruz. Bunu becerebildiğimiz ölçüde filmin katmanlı olmaya başladığını görüyoruz. Zaman zaman başarabiliyoruz ama bütün tipler karaktere dönüşmüyor, bazen de gerek kalmıyor, tipe baktığımızda bütün hayatını görmesek bile bunun işaretlerini göstermeye çabalıyoruz, bunu hissettirmeye çalışıyoruz ve tip gibi görünen karaktere dönüşüyor. Edebiyatın son derece rahatça yüz yıldır iki yüz yıldır yaptığı şeyi Türkiye sinema 90’lardan beri yapıyor aşağı yukarı, bu unsurları şimdilerde keşfediyor olmak acıklı da bir şey.”

Murat Düzgünoğlu’nun yorumundaki tipin karaktere dönüşmesi; aslında sosyal tipin sinematik kişi oluşudur. Edebiyatta yüz yılı aşkındır yapılan da aslında modern romanın ortaya koyduğu kişilerin ne tip ne de karakter oluşudur. Söyleşinin devamında yönetmenin yorumu buna delalet etmektedir: “Sanatçı, topluma bakar, bunu kurcalamaya başlar, sorular sorar, bunu derinleştirir, bunu derinleştirdikçe toplumun da tanımlama ihtiyaçlarına karşılık gelir o zaman dönüp bir kişi yaratmış olur. Dostoyevski ne kadar karakter odaklı olursa olsun aslında dönemini de resmediyor.” Sanatçının döneminden bağımsız düşünülmesi mümkün gözükmemektedir. Sanat tarihinde en çok yorumlanan “sanatçı ve çağı”dır. Çağına olan yaklaşımı sanatçının seçtiği yolla ilgilidir. Bu kimi zaman romantik, kimi zaman sürreal, kimi zaman natüralisttir. 1990 sonrası ülkemizdeki yeni sinema ve onun ardılları kendileri üzerinden bir dil kurmuşlardır. *C Blok*’ta (1994) Zeki Demirkubuz uzaktan gördüğü blokların içine girmiş, *Tabutta Rövaşata*’da (1996) Derviş Zaim bildiği bir çevrede dolaşan gerçek bir kişiyi yorumlamıştır. *Mayıs Sıkıntısı*’nda (1999) kasabasına dönen yönetmen Nuri Bilge Ceylan’dır ya da *Neden Tarkovski Olamıyorum*’daki (2014) yönetmen Murat Düzgünoğlu’dur ki kendisinin de dediği gibi (2021): “Kendimi anlattıkça, kendi dünyamın etrafında döneni anlattıkça o kadar da toplumdan uzak kalmam, çünkü ben de toplumun parçasıyım, kendimle ilişkili bir meseleyi anlattıkça aslında toplumla da ilişkili bir şeyi anlatıyorum.” Yani yönetmenin gayreti sinematik kişileri kendi habitatlarında (filmin kendi gerçekliği içerisinde) mümkün olduğunca müdahalesiz aktarmaktır. Burada elbette yazar/yönetmenin kendi

bakış açısı belirleyicidir; fakat hedeflenen, gerçek hayattaki rasyonelliğe ters düşmekten kaçınmaktır.

Lefebvre'in (2017a: 130) şaire atfettiği aslında yönetmene de rahatlıkla uydurabileceğimiz “varlıkların yalnızca ifadelerini sever” yorumudur. Yani “insanların, kadınların, aşkın varlığına (belirsiz, buğulu, gerçekdışı, çünkü özellikle sözel) ‘şiirsel’ bir varoluş eklenir” der ve bu yönetmenin sanatçı tarafıdır. Devamla “aynı şekilde filozof da varlıkların yalnızca anlamlarını sever; şiirsel ifade gibi ‘anlam’ da gerçekliğin düzeyinde, onun içinde ve yine de ondan daha yüksekte, ilgilendiren, cezbeden, baştan çıkartan ve büyüleyen tek şey olan gerçekliğinin bir ikizi gibi bulunur” der. Bu yönetmenin filozof tarafıdır. “Dolayısıyla filozoflar, bu yaşamın inkârını kurtarıcı hiçliği felsefi dünyada daha iyi göstermek için, gündelik hayatın içinde daha aşağıda olan şey üzerinde ısrar ederler.” Bu ısrar yönetmenin kurcaladığı gerçekliktir. Güzel paketten, istenilen hikâyeyi anlatmaktan kaçınarak, ilham vermek, rahatsız etmek, kendini ve kendi nezninde birçok meseleyi didiklemek, dünyaya farkı bir pencere açmak peşindedir yönetmen. Kracauer'nın (2015: 111) Sadoul'dan aktırdığı gibi: “Roman, tiyatro vb. yeter de artar insanın kalbinden geçenleri anlatmaya, buna karşılık sinema hayatın, doğanın ve tezahürlerinin, kalabalığın ve anafolarlarının dinamizmidir. Kendini hareketle ortaya koyan her şey ona bağlıdır. Kameranin lensi dünyaya açılır.”

1990 sonrası sinemaya sanat olarak bakan, gerçekliği ve çerçevesini kendilerine mesele eden yönetmenlerin açtığı yol ve ardıllarının üretimleri incelendiğinde; sinema çalışmalarında dönüm noktası olan düşünürlerin çalışmaları tarandığında ve tez kapsamında ele alınacak filmlerin yaratıcılarının görüşleri tartışıldığında tip, karakter, kahraman gibi kavramlarının ele alınacak filmlerin analizleri yapılırken yeterli olmayacağı sonucu çıkarılmıştır. Yeni sinemamızın düşünce-yoğun filmlerinin sinematik kişileri için yeni kavramlar öne sürülecektir. Bu kavramlar “sinetip” ve “heykeltip”tir.

Sinetip, düşünce üreten ve klasik anlatı yapısına uymayan filmlerde karşımıza çıkan, tabanı sosyolojik ve felsefik olan, toplumdaki sosyal tiplerin yönetmenin sinematik evrende yarattığı, sosyoloji ve felsefe yapmaya elverişli sinematik kişilerdir. Sinetipler gücünü gerçeklikten alır. Sinetip, hareket-zaman blokları içerisinde, sosyokültür temeli olan sanatçının gerçekliğidir.

Helkeltip ise yine düşünce üreten ve klasik ve modern anlatının kullanıldığı filmlerde görünen, felsefe ve sosyoloji üretebilecek potansiyelde olan lakin yönetmen stilizasyonuna maruz kalmış, gerçekliği sorgulanabilir, estetik sinematik kişilerdir.

Sinetip ve heykeltip kavramları bir sonraki bölümde açıklanacaktır. Kavramlar, film analizlerinde kullanılacak olup örnek filmler tartışılırken anlam çerçevesi, tezi, içeriği sağlanacaktır.

4.2. Sinetipler ve Heykeltipler

Baker'in (2017: 326) yıllar önce üzerinde durduğu hatta yakındığı durum önemlidir: "Peki, bugün sosyal bilimler 'toplumsal tipler' yaratabilirler mi, onları anlayabilirler mi? Yoksa tipler nesnel olarak mı ortadan kalktı? Artık roman sanatı bile toplumsal tipler üretmiyor (oysa eskiden Dostoyevski'nin Budala'sı, Dickens'ın 'yoksul'u, Gogol'ün 'memur'u vardı... Marx 'proletarya'yı, Weber Protestan kafalı 'burjuva'yı tasvir ediyordu...) Sinema toplumsal tipler üretmeyi romandan ve sosyolojiden daha uzun bir süre sürdürdü... Bugün ise vazgeçti..." Bununla birlikte modern sinema ve modern sinemamız tipler üretmektedir. Hatta edebiyat ve sosyal bilimler kadar yoğun ve derinlikli tiplerle karşı karşıyayız. Modern sinemanın ortaya çıkardığı tiplerin varlığını doğru kavramlarla ilan etmek gerekmektedir.

Deleuze ve Guattari'nin belirttiği gibi (2017: 81): "Bir kavram başka kavramlarla eklemlenmedikçe ve çözdüğü veya çözümüne katkıda bulunduğu bir soruna bağlanmadıkça, anlamdan yoksundur." Bu sebeple tez yeni kavramlar ileri sürerken ilişkide olduğu diğer kavramları tartışmak ve üretilen kavramlar ile var olan kavramlar arasındaki bağı açıklaamaktadır.

Sosyolojik tip tartışmaları ve anlatıda tip tartışmaları yapıldığında bugün sinemanın ürettiği kişilerinin karşılıklarının tam da buralarda olmadığı ortaya çıkmaktadır. Sinemada tip tartışması yapıldığında ise bir kavram kargaşası yaşandığı görülmektedir. Sinematik kişileri anlamlandırmamıza yetmeyen kavramlar yerine sinemaya has yeni kavramlar ortaya atmak bu yeni kavramlarla düşünmek gerekmektedir.

Kavramların felsefe disiplindeki önemi üzerinde duran Deleuze ve Guattari (2017: 12) kavramların tanımlanırken kavramsal kişiliklere de ihtiyaç duyduğundan bahseder. Düşünürlere göre (2017: 66): "felsefe hiç durmadan kavramsal kişilikleri

yaşatır, onlara hayat verir.” Felsefenin de kişiler tanımladığı ve ürettiği üzerinde dururlar. Budala’yı örnek verirler. Baker de benzer bir şekilde sosyolojinin ortaya çıkardığı daha sonra romanların ortaya çıkardığı kişiler üzerinde durmuştur. Sinema da ortaya çıkardığı sinematik kişilerle düşünce tarihine katkı yapmayı sürdürmektedir. Felsefenin ve sosyolojinin gerçekleştirdiğini artık sinema sanatı da üstlenmiştir. Bugün sosyolojik ve felsefik metin üretimleri göz önünde bulundurduğunda sanat olarak sinemanın nicelik olarak farkı açtığını görmekteyiz. Nitelik olarak da sanat olarak sinema yapan yönetmenlerin filmler vasıtasıyla sosyolojik ve felsefik tartışmalar yürüttüğünü takip etmekteyiz. Sinema doğurduğu sinematik kişilerle sosyoloji ve felsefe yapmaktadır.

Deleuze ve Guattari kavramsal kişiliği açıklarken filozofların bu kişilikler üzerinden fikirleri aktardıklarının altını çizer ve ekler: “Kavramsal kişiliğin soyut bir kimlikleştirmeyle, bir simge ya da bir alegoriyle uzaktan yakından ilişkisi yoktur, zira kavramsal kişilik yaşar, direktir. Filozof, kavramsal kişiliklerinin mizacıdır. O kişilikler tarihsel olarak, mitolojik olarak veya güncel olarak olduklarından daha başka şey haline gelirlerken, kavramsal kişiliğine veya kişiliklerine dönüşmek, filozofun kaderidir (Platon'un Sokrates'i, Nietzsche'nin Dionysos'u, Cuse'ün Budala'sı)” (2017: 67-68). Aynı şekilde sinemada da bu yapılmaktadır. Yönetmenler fikirlerini, tartışmalarını, hayata bakışlarını filmler üzerinden verirler, yarattıkları sinematik kişiler üzerinden aktarmaktadırlar. Sinetipler ve heykeltipler yönetmenlerin düşüncelerine vesiledir.

“Sanat felsefeden daha az düşünmez, ama duygulam ve algılamalar aracılığıyla düşünür” (2017: 69) der Deleuze ve Guattari. Filmler içindeki sinematik kişiler vasıtasıyla izleyicide duygulanımlar yaratır. Kamera hareketi gibi sinematik kişinin film içindeki yüz halleri, tepkileri, diyalogları bu düşüncenin aktarılmasına yardımcı olur. Sinetipler ve heykeltipler sosyolojik ve felsefik tartışmalara alan açarlar. Yönetmenin yarattığı sinetip ve heykeltip hem kavramsal olarak hem de kişilikleriyle sinema sanatına olduğu gibi sosyoloji ve felsefe alanına da katkı sağlamaktadır.

Kendine has kavramları olmayan bir disiplinde tartışma yürütmek, düşünce üretmek oldukça zorlayıcı bir iştir. Birçok bilim alanında bilim insanlarının literatüre katkı sunarken yeni kavramlar öne sürdüğünü görmekteyiz. Kimi zaman bu kavramlar

hemen kabul edilip kullanılmış kimi zaman ise büyük tartışmalara alan açmıştır. Tezin gerçekleştirmek istediği en önemli amaç ise budur.

1990 sonrası Türk Sinemasının çerçevesi üzerine yapılan tartışmalar gösteriyor ki yeni sinemamız her açıdan incelenmeye imkân veren bir yapıya sahiptir. 1990 sonrası sinemamızın en dikkati çeken özelliklerinden biri de ürettiği sinematik kişilerdir. Hauser (2022: 148), “Nasıl ki trajedi, formunun temelini insanı tek darbeyele yok eden zamansız yazgı fikrinden alıyorsa, roman da biçimsel ilkesini zamanın aşındırıcı etkileri fikrinden geliştirir. Kaderin insan üstü bir büyüklüğü, trajedinin metafizik bir gücü olması gibi, zaman da romanda ölçüsüz, adeta mitsel bir boyuta ulaşır.” der ve sanat olarak sinemada da kaderin bilinmezliğinin ve zamanın sonsuzluğunun içerisinde hareket eden sinematik kişilerin hal ifşalarına tanık oluruz. Film analizde ele alınan filmler düşünce üreten ve yeni düşüncelere kapı açan güçte filmlerdir. Bu güç filmlerin içinde barındırdıkları ve film sonrası filmle karşılaşanlara aktardıkları, hissettirdikleri sinematik güçtür, bu güç sanatın gücüdür. Bu gücü Bloom (2018: 35-46) özgün, tekinsiz ve tuhafın gücü olarak tanımlar ve bu güç kalıcılığı oluşturur. Bloom edebiyat eseri ve buradaki yaratılan kişiler üzerinde dursa da müziğe de resme de referanslar verir. Seçtiğimiz filmlerin gücü de eserlerin kalıcılığı ve etkileyciliğindendir. Sinematik kişilerin özgünlüğü, tuhaflığı ve tekinsizliğindendir.

Aslanyürek’in (2012: 18-19) hazırladığı sinema derslerinde Tarkovski, sinematik kişinin roman ve tiyatrodaki kişilerden farklılığını açıklamaktadır. Sinemaya sinema olarak bakan yönetmen: “Eğer sinemada edebiyattaki gibi bir yöntemle insani bir karakter yaratmaya çalışıyorsak, kural olarak bundan hiçbir şey elde edemeyeceğimizi görürüz. Bununla ilgili olarak burada, sinemaya bir tür sinema-roman (kino-roman) mantığıyla yaklaşan bakış açısını kastediyorum. Benim bakış açıma göre bu tamamen yanlış bir yaklaşımdır. Çünkü bu, edebiyatın insani karakter yaratma prensiplerini doğrudan doğruya sinemaya taşıma girişiminden başka bir şey değildir. Bu da film şeridine sabitleştirilmiş (basılmış) edebiyat olacaktır.” der. Sinematik kişinin roman kişisinden farklı olduğunun altını çizmektedir. Roman kişisi yaratmayla sinematik kişi yaratmanın formlarının bambaşka olduğuna dikkati çekmektedir. Devamında ise: “Eğer geleneksel tiyatroya özgü yöntemlerle karakter yaratma girişiminde bulunursak, bundan da yine bir şey elde edemeyiz. Bu durumda da her şeyin korkunç derecede yanlış ve şematik kalması kaçınılmaz bir durumdur”

yorumunda bulunarak tiyatroya has ve karakterizasyon temelli tiyatral kişinin sinema içerisinde yapay ve sahte kalacağının üzerinde durmaktadır. Tarkovski yine “düşünceleri anlatmada sinemanın kendine özgü bir yöntemi olması gerekmektedir. Bu da bütün yönetmenlerin aynı tarzda çalışması gerektiği anlamına gelmez. Bu sadece, her yönetmenin özgün bir tarzda çalışacağı, sinemanın kendine özgü bir malzemesi bulunduğu anlamına gelir. Daha önce sözünü ettiğim gibi, sinemanın bu malzemesi 'zaman' dan başka bir şey değildir” açıklamasıyla bu çalışmanın da en büyük iddiası olan sinemanın imkânıyla sinema yapmanın altını çizmektedir. Yönetmenin vurguladığı gibi sinemanın, sinemanın özüyle yaratılan sinematik kişilere ihtiyacı vardır. Her yönetmen farklı çalışsa da sinematik malzeme olan “zaman” ve dahi “hareket” çerçevesinde sinema şekillenmektedir.

Kracauer’e (2015: 196) göre karakter, “Teatral bir olay örgüsünün içerdği bütün anlamlarının taşıyıcısı”dır ve “Genelde, tiyatro stilizasyon ihtiyacını kabul eder.”

Tiyatronun gerekleri vardır, içinden çıkardığı karakterin gerekleri vardır, mitin ürettiği kahramanın gerekleri, tanımları, çerçevesi vardır. Tipin gerekleri vardır, tanımları vardır. Sinetip ve heykeltip ise içinde olduğu filme hastır. Sinetip ve heykeltipin çerçevesi yoktur, anlaşılabilir, duyumsanabilir.

Deleuze ve Guattari (2017: 85) “Melville, büyük bir romanesk kişilik bir Orijinal, bir Tek olmak zorundadır, diyordu; bir kavramsal kişilik de öyle olmalıdır. Sevimsizken bile, dikkate-değer olmak zorundadır; iticiyken bile, bir kavram ilginç olmak zorundadır.” demektedir. Sinetip ve heykeltip de özgüdür. Bu sinematik kişilerin benzerleriyle gündelik hayat içinde karşılaşabilsek de film içinde biriciklerdir. Dikkate değerlerdir çünkü bu sinematik kişiler düşünce üretmeye aracıdır.

Deleuze ve Guattari’nin vurguladığı (2017: 73) “Kavramsal kişilikler ve psiko-sosyal tipler birbirlerine göndermede bulunurlar ve asla birbirlerine karışmaksızın birlikte olurlar” gibi sinetipler ve heykeltiplerle sosyal tipler ve psiko-sosyal tipler birbiriyle ilişkilidir, birbirini destekler. Bununla birlikte sinetip ve heykeltip sinemaya özgüdür. Düşünce üretir, sosyoloji ve felsefe yapar. Sinema, medya olarak yazıdan farklıdır şüphesiz. Yazı medyumunca üretilen eserde kişiler üzerinde derinlemesine durulması mümkündür. Sinemanın operasyonu ise farklıdır. Sinema yalnızca diyalogla

duygulanım yaratmaz. Sinetipler ve heykeltipler yüzleri, hareketleriyle de duygulanım yaratır. Mekan, ses ve ölü anlar da duygulanım yaratır. Sinetipler ve heykeltipler yaratıcı yönetmenin, auteurün elinden çıkarak hareket ve zaman blokları içerisinde anlatıyı aktarmada başrolü oynar.

Sinetip, psiko sosyal tipe, sosyal tipe ilişkilendirilebilirken heykeltip kavramsal kişilikle ilişkilendirilebilir.²¹ Psiko sosyal tip ve sosyal tip sosyolojik temellidir ve sinema bu temeli kullanarak sinetipi üretmiştir. Sinetip, yönetmenin, auteurün gündelik hayatta karşılaşılabileceğimiz sosyal kişilerin sinematik operasyonla karşımıza çıkarılması iken heykeltip auteur yönetmenlerin elinden çıkan, imzasını taşıyan, stilize sinematik kişilerdir.

Sinetip sinemada anlam yaratan tiptir. Sinematiktir, hareket-zaman temellidir. Stereotiplerden farklı olarak beklenen dışında hareket ederler. Bir karikatürleştirme yapılmadan her tipin neden öyle olduğunu bir anlatı içinde vererek, toplumsal koşulları açıklayarak gerçeğiyle bağlantılı sinematik imajlarla yönetmenin eliyle karşımıza çıkarılır. Veyne (2014: 168) tipik olanı tartışırken “tipik olana başvurmak açıklamaya bir şey kazandırmaz, ... sadece onu kısaltmaya yarar” der. Oysa sinetip ve heykeltipler aksine derinleştirmeye, açıklamalara ve tartışmalara alan açmaya katkı sağlamaktadır. Kısaltmak yerine ufku genişletmektedir. Farklı alanlarla tartışılmaya imkân tanımaktadır.

Sinetip sosyolojik ve felsefikdir. Açıklanmaya ve yorumlanmaya imkân vermektedir. Sinema tarihi boyunca kullanılan kahraman, karakter, başkişi, tip gibi kavramlar detaylı olarak açıklanmıştı. Sinetip modern anlatı içerisinde. Kahraman gibi kalıpları yoktur. Evinden çıkıp evine dönmek gibi bir zorunluluğu yoktur. Tipler gibi tipik değildir. Sinema evreni içinde eylemleri öngörülemez. Karakter gibi (ki bu noktada modern roman kişinin de tiyatronun çıkardığı karakter terimiyle karşılanmayacağı ileri sürülmektedir) şematik ve tahlile muhtaç değildir. Sinetipin, karakterlerde olduğu gibi büyük değişimlerine ve iç hesaplaşmalarına tanık olmayız. Tiyatral değildirler, roman kişisi gibi detaylı tahlillerle açıklanamaz, açıklanamazlar. Sinematik evrende, sinematik zaman içerisinde anlam yaratırlar ve hayatlarına devam ederler. Gerçeklerdir, gerçek hissini barındırırlar.

²¹ Tez danışmanım Prof. Dr. Serdar Öztürk’le gerçekleştirdiğimiz tez üzerine sohbetler bizi bu fikre yönlendirmiştir.

Sinetip gerçeğin bir temsili değildir. Sinematik gerçeklik içerisinde bir yönetmen yorumudur. Yönetmen sinetipi yaratırken toplumu anlar, sinetip toplumu anlamamıza aracı olur. Yönetmen odağına aldığını bize gösterir, bu gerçeğin bir temsili değildir. Yönetmenin yarattığı sinematik gerçekliktir.

Sinetip, sosyal gerçekliğe dayanır. Gündelik hayatta sinetiplere rastlanabilmektedir. Lakin tam da o değildir. Sinetipin gücü bu denli sıradanken özgün, tuhaf ve tekinsiz oluşundandır. Dünya sinemasında özellikle sanat olarak sinemada sinetipler mevcuttur. *Bisiklet Hırsızları*'ndaki (Ladri di biciclette, Vittorio de Sica, 1948) Antonio Ricci, *400 Darbe*'deki (Les quatre cents coups, François Truffaut, 1959) Antoine Doinel, *Serseri Aşıklar*'daki (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960) Patricia ya da *Bohem Hayatı*'ndaki (La vie de bohème, Aki Kaurismäki, 1992) Rodolfo ya da Patersonlı Paterson... Tümünde sinetipin özelliklerini görmemiz mümkündür.

Ricci, yoksulluk içerisindeki hayatlarını değiştirmek için iş bulma kurumundan bir iş almıştır: bisikletiyle duvarlara afiş asacaktır. İlk iş gününde bisikletinin çalınması ise Ricci'yi hırsızın peşine düşürür. Ailesi ile birlikte Ricci savaş sonrası İtalya'nın fakirlik çeken halkının perdedeki görünümüdür. Bu sinetipler gündelik yaşamları ve mücadeleleriyle İtalya'daki ekonomik buhranın yansımalarıdır. Yönetmen, gerçek mekânlarda (stüdyo kullanılmamıştır), gerçek kişilerle (amatör oyuncularla), aktüel kamera hareketleriyle, sinematik bir evren kurar. Ricci ve oğlu hırsızın peşinde iken kamera sokaklardadır. Sokakları ve gündelik yaşamını sürdüren insanları izleyiciye göstermektedir. Ricci ve ailesi ekonomik olarak bel bağladıkları bisikletin çalınmasından sonra çaresizlikleri yüzlerinde ve diyaloglarında açık bir şekilde görülmektedir. İlk sahnelerden itibaren bisikletin alınması için ev eşyasının satılması, sonrasında çaresizlik içinde kalan Maria Ricci; babasının peşinde sürüklenen ve her bir vurgusuyla çeşitli anlamlar yaratan “papa, papa” seslenişinin sahibi Bruno Ricci ve Antonio Ricci Roma'nın yoksul kesiminin sinematikleşmiş halidir. Filmin başından sonuna kadar umut eden ve aradığını bulamayan ailenin çabası ve buldukları karşılık gerçek hayat kadar tuhaftır. Benzer bir şekilde Paris sokaklarında savrulan Antoine film boyunca ne evde ne okulda bulunduğu huzuru sokaklarda bulma umuduyla bir aksiyon içindedir.

Truffaut'nun ilk filmi olan *Serseri Aşıklar*, kamera kullanımı, ışık ve kadrarla Fransız sinemasında yepyeni bir sayfa açmaktadır. Antoine, üzerinden Fransa'daki okul (kamu hayatında) ve ev (özel hayatta) hayatının baskısının çocuklar üzerindeki etkisini perdeye taşır. Yönetmenin kurgu tekniği özellikle jump-cut'ları Antoine'ın savruluşuyla birlikte daha anlamlıdır. Antoine gibi sosyal gerçekliği olan sinetipler farklı coğrafyalarda karşımıza çıkmaktadır.

Bohem bir sinetip olan Rodolfo arkadaşları Marcel ve Schaunard gibi hayatını sürdürmek istemektedir. Tercih ettikleri yaşam umutla çevrili olsa da karşılarına çıkan gerçek hayat bohem sinetiplere darbeler indirmektedirler. Yalnızca sanat eseri üreterek hayatta kalmaya çalışma kaygısı yüzyıllardır konuşulan, bilinen bir meseledir. Bohem hayatı ister istemez tercih eden bu bohem sinetipler, kimi zaman istemedikleri bir resim yaparak, kimi zaman ısınmak için şiirlerini yakarak, kimi zaman açlığını bastırmak için uyuyarak hayatını sürdürmektedir. Sosyal gerçeklikle sanatçı ilişkisinin sinematik olarak sunumu olan *Bohem Hayatı* filminde de sinetipler özgün ve yaşama karşı tepkileriyle tuhaf ve tekinsizlerdir. Aki Kaurismäki'nin başka filmlerinde de sosyal gerçeklikler karşımıza çıkar. "İşçi sınıfı üçlemesi" olarak tanımladığı *Cennetteki Gölgeler* (Varjoja paratiisissa, 1986), *Ariel* (1988), *Kibritçi Kız* (Tulitikkutehtaan tyttö, 1990) filmlerinde de gerçek hayatın sinematikleştirdiğine tanık oluruz ve bu filmdeki kişiler de sinetiplere örnektir. İşçi hayatlarının ve rutinlerinin, kaygı ve umutlarının, Finlandiya topraklarındaki mücadelenin yönetmenin kamerası ve kurgusuyla aktarılmasıdır. Bu filmlerdeki sinetipler film boyunca görünerek anlam yaratırlar.

Bu anlam, filmlerdeki gerçekliği de yaratır. Filmsel gerçeklik (filmic reality) üzerine yaptığı çalışmada Rushton (2011) sinema çalışmalarında dönüm noktaları olan Bazin, Metz, Cavell ve Deleuze'ün filmsel gerçekliğe bakışlarını kategorize eder. Buna göre Bazin, sosyal olarak, Metz imaj olarak, Cavell fantezi olarak, Deleuze ise algı olarak filmsel gerçekliği tartışmaktadır (Rushton, 2011: 128). Sinetip tam da bu tartışmanın ortasında bir ortak nokta gibidir. Sinetip sosyal gerçekliği olan, sinematik operasyonla var olan, izleyici tarafından algılanan, sosyoloji ve felsefe üretebilecek, tartışmalara kapı açabilecek kapasitede anlamları gerçekliğinde barındıran sinematik kişidir. Rushton'un (2011: 130) sinemayı tanımlarken vurguladığı: "sinema ikincil bir varlık değil bir temsil, bir kopya veya yanılsama değildir" gibi sinetip de bir temsil,

kopya ya da yanılısıma değildir. Sinema sanatı içerisinde varolan sinetip ile diğer sanat alanlarındaki kişilerle ilişki kurulabilir lakin sinetip ne tip ne kahraman ne karakterdir.

Sinetip roman kişisinden/karakterinden farklıdır. Demirkubuz'un da vurguladığı gibi (2009: 107): "Bir romanda birinin iç dünyasını hiç didaktik olma kaygısına düşmeden yüzlerce sayfa yazabilirsiniz. Ama sinemada bunu yaptığınız zaman ahkâm kesen yönetmen haline düşersiniz; daha çok sezdirmeye, hissettirmeye dayalı bir yol izlemelisiniz. Bu çok önemli bir farktır. En önemlisi de ikisinin inandırıcılık sorunundaki olanakları bambaşkadır."

Sinetipi bir nesirde yazılmış bir kişiye aktaramazsınız. Başka bir türde karşılığı yoktur. Ancak sinematik olarak varolur. İmajlarla ve sinetiplikleriyle duygulanım yaratırlar. Etkileri ve gücü filmleri kültleştirir. Geleceğe kalırlar ve ilham verirler.

Sinema miti, romanı, epiği, şiiri reddeder ve bambaşka bir şey yapar, diyemeyiz. Sanat olarak sinema tüm bunların farkında ve tüm bunlara rağmen başka bir yöntemle sanat üretir. Bir mitin taklidi olarak Marvel filmleri mevcutken trajik kahramanın modernleşmesi ve sinematik kişi olarak karşımıza çıkmasına vesile olan Zeki Demirkubuz'un Bekir'idir. Bekir *Masumiyet*'te de *Kader*'de de çıktığı yolculukta trajik olanla karşılaşır. Uğur'a aşık olması, Uğur'un Bekir'i yanında taşıması ama Zagor'a olan bağlılığı trajik olandır. Bekir'in meşhur diyalogundaki: "Oğlum Bekir dedim kendi kendime, yolu yok çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok, kaderin böyle. Yol belli, eğer başını, usul usul yürü şimdi." gibi yolunu kabullenmesi trajiktir. Bekir, modern trajik bir sinematik kişi olarak hikâyesine devam eder. Uğur'a tutkunluğu da Zagor'u yenemeyişi de trajiktir. Bununla birlikte Bekir bir yazılı anlatımda modern trajik kahraman olabilecekken Zeki Demirkubuz sinemanın imkânlarıyla bu trajik kahramanı sinematik kişi haline getirir. Bekir'in bakışları, diyalogları, ölü anlar, Uğur'la olan münakaşaları sinematiktir. Bu özgünlüktür, öze inmekle ve bambaşka bir güçle, tuhaflıkla, tekinsizlikle eser üretmekle mümkündür. Yeşilçam'da münferit örneklerini gördüğümüz durum 90 sonrası sinemamızda daha yoğun görülmektedir. Muhsin Ertuğrul filmlerinde tiyatroyu taklit ederken Metin Erksan özgünlükle *Kadın Hamlet*'i (1977) ortaya çıkarmıştır. Hamlet ne kadar tiyatralse Metin Erksan'ın Kadın Hamlet'i o kadar sinematiktir. Sinetipten farklı olarak heykeltiptir.

Deleuze ve Guattari'nin kavramsal kişilik olarak öne sürdüğü felsefik tartışmaları sürdüren filozoflarca düşünce üretmeye aracı olan ve filozofla beraber

anılan kavramsal kişiliğe benzer olan heykeltip auteur yönetmenin sinemayla düşünce üretmesine imkân verir. Deleuze ve Guattari (2017: 73-76) kavramsal kişiliklerin belirticileri olduğunu öne sürmektedir. Bu belirticiler kavramsal kişiliğin ortaya çıktığı ortam ve dönemle ilişkilidir ve bu belirticiler kavramsal kişiliği açıklar. Heykeltipler de ortaya çıkarıldığı ortam ve tarihten bağımsız değildir. Heykeltip sanatçının kaygılarının, acılarının, sevinçlerinin, fikirlerinin dışı vurumudur. Tolga Karaçelik *Sarmaşık* filminde yarattığı Kürt heykeltipiyle Türkiye’deki Kürt meselesini tartışmıştır. Meseleye yaklaşımını kendi stiliyle ortaya çıkardığı Kürt heykeltipinde görürüz. Tolga Karaçelik Kürt’ü çok esmer, çok iri ve çok sessiz olarak estetize edilmiştir. Sıradan değildir, dönemden ve tarihten de bağımsız değildir ve fakat özeldir.

Heykeltip, şaşırtıcı ve kafa karıştırıcıdır. Çok estetik çok sinematografik olsa da tuhaflık ve özgünlük yerine çoğunlukla “güzelliği” önemser. *Kış Uykusu*’daki Aydın ya da kardeşi Necla, *Ahlat Ağacı*’ndaki Sinan ya da *Kelebekler*’deki imam gibi...

Heykeltip, sinematik kişilerinin en “güzeli”dir, sinematiktir. Yönetmen öncelikle ürettiği sinematik kişi üzerinden amacını gerçekleştirmeyi, güçlü sözünü iletmeyi gerçekleştirir. Düşüncelerini heykeltip üzerinden tartışır, kimi zaman düşüncelerini iletme yoludur. Yönetmen heykeltipi oluştururken referans noktaları edebiyat, felsefe, resim, tiyatro gibi farklı alanlar olabilmektedir. Heykeltip, sinemanın imkânıyla, stilizasyonla, yönetmenin imzasıyla, iziyle sinematik sanat eserleridir. Uzunca süre bakılıp haz duyulabilir, yorumlara açıktır. Sanatçının elinden çıktığını ilk andan itibaren hissederiz. Heykeltiplerde genellikle Öztürk’ün (2018b: 226-229) de vurguladığı gibi yönetmenin “yüce dış sesi” belirgindir. Bu yüce etki kimi zaman rahatsız edici olabilmektedir. Bununla birlikte kimi zaman izleyiciyi sarıp sarmalayıp sinematik evrende bir büyüye bir yolculuğa çıkarır.

Heykeltip kelime bağlamında düşünüldüğünde bir yoğurmadır. Şekil verme, sanat eseri oluşturma işidir. Sanatçı elleriyle çamuru karar, bir şekil verir, metaforik bir eser ortaya çıkarır. Arka planı ve göndermeleri vardır, telmihi barındırır. Bir heykel gibi her detayı planlanır ve stilizize edilir. Heykele bakan hem sanatçının üslubunu duyumsar hem de eserdeki el izlerini, alet izlerini fark eder. Heykel biriciktir, tektir, eşi ve benzerini yoktur. Heykeltip de bu minvalde sanatçının izinin, üslubunun,

metaforik kurgusunun, sözünün, sesinin, düşüncesinin hissedildiği biricik sinematik kişidir. Heykeltiplere gündelik hayatta rastlayamayız, onlar yönetmenlerin yüce duygularının yansımasıdır, yönetmenin sanatsal nüanslarını, sanata bakışını, dünyaya bakışını, sinemaya bakışını aktardığı sanat eserleridir. Heykeltiplere birer manifesto gözüyle bakabiliriz. Güçlü argümanları vardır. Tüm güçleriyle kültleşirler. Charles Chaplin'in *Modern Zamanlar*'ındaki Şarlo'su sinematiktir ama sinetip değil heykeltiptir. Godard'ın *Pierrot*'su, Kieslowski'nin *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*'indeki Jacek Lazar'ı, *Sadece Aşıklar Hayatta Kalır*'daki Eve heykeltiptir.

Şarlo gibi bir heykeltipe günlük hayatta rastlayamayız. Sinematik bir fenomendir. Şarlo'nun yaşadıkları gündelik olsa da eylemleri sinematiktir ve yönetmenin fikirlerinin yansımasıdır. Godard'ın *Pierrot*'su oldukça absürd partilere tanık olmaktadır. Bu partiler yönetmenin döneme olan eleştirisi için kurgulanmıştır. Reklam filmleri metinlerinin okunduğu bir parti şüphesiz gerçeklikle ilgili değildir. Yönetmen bu durumu sinematikleştirir. Gündelik olan içinde stilize anlar yaratır fikirlerini iletmek için. *Pierrot* ve Marianne'in çıktıkları yolda ise yönetmen yine kişisel zevklerinin ve sanatsal kaygılarının yansıması olarak sinematik kişileri konuşturur. Şiirler okutur, edebi alıntılar yaptırır. Yönetmenin siyasi tutumu ve tavrı da yine *Pierrot* üzerinden aktarılır. Filmin dağınmış akışı içinde yönetmenin kullandığı imgeler auteurün imzasıdır. Kieslowski'nin *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film*'inde on günahın birine odaklanır. Öldürmeyi ve öldürme sonrasının psikolojik buhranlarını Jacek Lazar üzerinden aktarır. Yönetmenin insanı mahveden bir günah olarak öldürme meselesine odaklanması sinematik olmakla beraber heykeltipini estetik bir şekilde çevrelemiştir. Heykeltip, kimseyle konuşmayan, kendi içine kapalıdır. Zihninden neler geçtiğine dair bir fikrimiz yoktur. Sebepsiz yere bir cinayet işlemek sıradışı bir durumdur. Camus'nün meşhur roman kişisi Meursault gibi Jacek de "saçma" bir eylem gerçekleştirir. Heykeltipin eylemi karşısında devletin de öldürme eylemi gerçekleştirmesi ise yönetmenin felsefesinin bir parçasıdır. Öldürme üzerine kutsal metinlere referansı gibi Marx'a da göndermede bulunur. Auteur yönetmen Kieslowski hem heykeltipi üzerinden hem de bu heykeltipin ilişkileri ve serüveni üzerinden öldürmenin meşrulaşamayacağını, öldürmenin ne denli kötü bir eylem olduğunun altını çizer. Auteur yönetmen, gündelik olanın dışında bütün amacı öldürme meselesinin dehşeti üzerine kurulu planlar ve sinematik kişiler yaratmaktadır. Hem heykeltipin taksii şoförünü öldürürkenki hali hem de idam anı öldürme üzerine

yapılmış en etkileyici filmi ortaya çıkarır. Diğer yandan öldürme bu denli kötü iken *Sadece Aşıklar Hayatta Kalır*'da Eve'in kanla beslenmesi bizi dehşete düşürmez. Çünkü bu eylemi yapanlar bohem ve entelektüel vampirlerdir ayrıca kanları da kurbanların boynundan değil şık likör bardaklarından içerler. Jim Jarmusch'un imzasının hissedildiği, hayata bakışının yansıdığı film gibi Eve de yönetmen gibi "cool" ve müzikten anlayan, edebiyat seven ve sakın bir vampir olarak karşımızdadır. Sinemanın ürettiği vampir tiplerinden ziyade yönetmenin sinematik tavrının mevcut olduğu heykeltiptir Eve. Hem gündeliği hem de anlatının klişiseni bozan yönetmen bunu atmosfer, müzik kullanımı ve kamera hareketleriyle yaptığı gibi yarattığı heykeltipler ve diyaloglarıyla da gerçekleştirmektedir. Heykeltip de sinetip gibi sinema sanatının yarattığı kişidir. Auteur yönetmenin izini taşıyan düşünce üretmeye ve aktarmaya vesile olan stilize ve estetik sinematik kişidir.

Şimdi 1990 sonrası seçilen filmlerdeki sinematik kişilerin neden ve nasıl sinetip ve heykeltip olduklarını açıklayacağız. Filmleri sosyolojik ve felsefik olarak tartışırken bu iki kavramın oturduğu temel detaylı bir şekilde açıklanacaktır.

4.2.1. Blokların Sakinleri

"Tam bir gerçeklikle insandaki insanı bulmak."

Dostoyevski

Gece kondular, uydu kentler, toplu konutlar, lüks siteler, rezidans kültü... Türkiye'de kentler sürekli dönüşüm içindedir. Kentler son elli yıldır inşaat sahası halindedir. Göçler, rant, ekonomi modeli, kentlerde her dönem bambaşka yapıları doğurmuştur. 70'lerdeki gece konduculuk ve Özal hamleleriyle inşa edilen toplu konutlar kentleri dönüştüren önemli vakalardan biridir.

İstanbul'daki ilk uydu kentlerden biri Ataköy'dedir. Zeki Demirkubuz'u ilk filmi ve 90 sonrası "yeni" sinemamızın ilk örneği olan *C Blok* (1994) da Ataköy'dedir. Zeki Demirkubuz filmin ortaya çıkışını şu şekilde anlatır: "Senaryosunun büyük kısmını Ataköy'de yazdım. Ataköy'ün ardındaki varoşlarda büyüdüğümünden, Ataköy'ün bizim için, oradaki insanlar için temsil ettiği şeyi biliyordum. Orasını o kayıp insanın mekânı olarak düşünmemin nedeni de buydu. Bu, olgu olarak duruyordu. *C Blok*'u çekmeden bir buçuk ay önce asistanlığını yaptığım bir filmde, otobandan, TEM yolundan bir mekâna gidiyorduk; bu bloklar otobandan daha iyi

görünüyordu. Sadece bloklar dememek lazım; yeni örgütlenen hayatın otobanlı yolları, arabalar, o izole edilmiş insanların hikâyesini anlatmak önemliydi. Bloklar bir film duygusunu sezdirirdi bana; bu tabii eğilimlere göre, insanların etkilenmelerine göre değişebilecek bir sezgidir; aynı şey bir başkası için hiçbir şey ifade etmeyebilir. Bu, herkesin kendi iç yapılanmasıyla ilişkili, olgunlaşmasıyla ilişkili. O şeyi sezdim, ortada bir hikâye yoktu.” (Demirkubuz, 2006: 33)

Bu kentsel değişim; bu değişime tanık olanlarda, bu değişimden etkilenenlerde (maddi/manevi) bu değişimi deneyimleyenlerde iz bırakmıştır. Demirkubuz’un bahsettiği hikâyenin olmayışı bir sezginin onu filme götürmesi, aslında sinematik anlatının bir sanatçının zihninde canlanışına örnektir. Sinema tarihinde birçok örneğine rastladığımız aslında sinema olanın diğer sanatlar olmayanla olan ilişkisidir.

Zeki Demirkubuz’un sezgisinin arka planında Türkiye’nin geçirdiği değişim ve bundan etkilenen toplum bulunmaktadır. Bir kısmı bloklara kapanan bir kısmı bloklara bakan bir kısmı blokların işini gören toplum sanatçının öngörüsüyle bir sanat eseri haline gelir. Bugün edebiyatta, sinemada karşımıza sıklıkla çıkan bloklarda yaşayanların iç monologlarının ilk örneği olan *C Blok* yalnızca kişisellik, bireysel olanla, kapalılıkla açıklanamaz. Yönetmeni bu içeriği üretmeye iten motivasyonu kendi kelimeleriyle aldık. Yani bu değişen bir kente, kentin bir bölümüne tanık olan ve deneyimleyen yönetmenin yorumu. Gerçeklikten, sosyokültürden azade değil.

C Blok Türkiye’deki değişime ilk yorumlardan biridir. Zeki Demirkubuz (2006a: 35) “Almanya’daki sosyal demokratların yaptığı işçi evleriyle Franco devrinde yapılan yapılar, Stalin döneminde yapılan yapılar, Rusya’daki mekân örgütlenmesi, bunun yanında cunta ve Turgut Özal dönemindeki Ataköy gibi kentlerin örgütlenmesi bana şunu ifade ediyor: Artık son tahlilde modernistlerin kaynaklık ettiği bir kapitalizmin diktatörlüğü egemen” derken Türkiye’nin modernleşmesi üzerinde durmaktadır. Küreselleşen, kapitalistleşen ve modernleşen ülkede insanların özel hayatlarının geçtiği mekânlar da değişmiştir.

C Blok, Demirkubuz’un (1994: 12) deyimiyle insandan daha önemli konuma gelmiş cansız bir yapı görünse de insandan daha canlı hale gelmiş bir bloğu odağına alan bir filmidir.

Uydu kent, toplu konut sakinlerinin süregiden yaşamlarına, o büyük kutunun küçük gözlerindeki mahreme bir bakış olan filmin sinetipleri kapıcı, kapıcının oğlu, orta-üst sınıf bir karıkoca ve bunların hizmetçisidir.

Kapıcının oğlu Halit saf, bazen kendini kaybeden, çok konuşmayan ve arabalara merakı olan bir sinetip olarak karşımıza çıkar. “Deli” tipinden farklıdır. Babası ise Yeşilçam’ın getirdiği “kapıcı” tipinden uzak hemen her gün karşımıza çıkan, kendi sıkıntıları olan, hayatını devam ettirme gayretinde bir adamdır. Baba-oğul arasında korumacı-korunan bir ilişki vardır. Annenin yokluğu babayı anaç yapmıştır. Yemeği pişiren, sofraya getiren, oğlunu merak eden, oğula kol kanat geren ve dışarıya karşı onu açıklayan, davranışlarının kötü niyetli olmadığı dile getiren alt sınıftan bir sinetiptir.

Halit, kimi zaman ufak ayrıntılara takılan, çoğunlukla susan ve söyleneni yapan biridir. Filmin açılış anından itibaren kendinden güçlü olan sinetiplere boyun eğmektedir. Tek istisna yeni hayata adapte olmaya çalışan hizmet sektörünün bir çarkı, işçisidir (Feridun Koç).

Filmin başında kuru temizleme kuryesi olan ardından market çalışanı ve son olarak da köpek gezdiren sinetipin girdiği işte başarılı olamadığını, verilen görevi yerine getirirken zorlandığını, aksi, istikrarsız olduğunu anlarız. Yaşı itibarıyla hayatta başaramamış bir adamdır, Demirkubuz’un yarattığı bu sinematik kişi.

Tülay ve Selim çifti ise orta-üst sınıf bir blok sakinidir. Evlerinden, giyimlerinden ve günlük rutinlerinden maddi imkânlarını anlarız. Evlerinin işini gören bir elemanları da vardır ki filmin bir başka sinetipi de bir diğer işçi olan Aslı’dır.

Tülay filmin başından itibaren çevresini izleyen ve kendine bir yol arayan bir kadındır. Çalışmayı bırakmış ya da ara vermiş olduğunu filmin ilerleyen kısımlarında anlarız. Kocasının maddi imkânları Tülay’ın kendiyile başbaşa kalmasına sebep olmuştur. Filmin sonuna doğru Tülay’ın annesinin ortaya çıkışı ve aralarındaki diyalogtan Tülay’ın alt sınıftan gelen biri olduğu anlarız. Tülay arayışı içerisinde otomobile bağlanmıştır. Halit’in otomobillere olan tutkusunun bir başka versiyonu Tülay’da da görülür. Halit otomobillerle uğraşmayı onun içinde vakit geçirmeyi severken Tülay bir hareket aracı olarak, yer değiştirmesine vesile olarak, uzaklaşmaya imkân olarak otomobile tutkudur.

Orta-üst sınıf özelliklerini taşıyan Tülay ve Selim de tip değildir. Sosyal gerçeklikleri ayakları yere basarken sinematik evrende yönetmenin yorumuyla birer sinetip olmuşlardır. Bir roman kişisi gibi ya da tiyatro karakteri gibi film boyunca büyük değişimler geçirmezler, hesaplaşmalarla katarsis yaşamazlar, yönetmen uzun uzun tahlil etmez bu sinetipleri. Hareket zaman blokları içerisinde yaşamlarının bir kesitidir bize sunulan. Film bittikten sonra blokta hayat devam edecektir. Tıpkı Aslı'nın filmin sonunda yeni bir daireye işe girmesi gibi.

Aslı “hizmetçi”, “yardımcı kadın” stereotipinden fazlasıdır. Geldiği sosyokültürün izlerini diyaloglarında, hareketlerinde görsek de, sinematik evrende Aslı, sinetip olarak özgünleşir. Koç'un (2004: 189) deyimiyle Aslı “cinsel açıdan çok daha açık ve rahat. Halet'i, Tülay ve kocasının evde olmadığı bir anda içeri alıp teatral bir biçimde, belki de sürekli izlediği televizyon dizilerinden esinlenerek ona ‘Bak bu kadına ve iste onu’ der, Halet'in alaycı suskunluğu karşısında sinirlenip ‘İstesene salak, siktir git!’ diye bağırır.” Aslı, arzuları, hırsları, olaylara yaklaşımı, kendince Tülay-Selim çiftinin evliliğinde rol almaya çalışması onu tipin dar çerçevesinden çıkarır. Yine tiyatrunun ve romanın kullandığı karakterlere de benzemez. Filmin ilk sekansından sonra bir anda karşımıza çıkarak tamamen tatmin olmayı arzulayan kadın olarak görürüz şık kıyafetler içinde. Aslı'yı evin kadını sanırız. Sinematik olan hareket zaman blokları içerisinde “duyu-motor”a ataklardır. Şiddetli bir sevişmenin ardından Aslı evi süpürmeye ve ortalığa çeki düzen vermeye çalışır kendi kıyafetleriyle. Sinema geleneğimizin getirdiği tip ve karakterden bambaşka bir şeyle duygularımız karşılaşır. Bu güç sinematik güçtür. Bu güce sahip olan sinetipi “yeni” sinemamızın ilk örneği oluşturmaktadır.

Klasik anlatıda kullanılan kişiler görkemli, albenilidirler. Tragedya geleneğiyle beslenen bu tarz anlatılarda, kazanma ve kaybetme vardır ve bunlar keskindir, kesindir ve etkileyicidirler. Yeni sinemamızda ise sinetiplerin kesinliği değil acabaları güçlendirir sinematik atmosferi, net düşüşler ve yükselişlerden ziyade günlük hayattan detaylar ve bu detayların gücü üzerinde durulur. *C Blok*'ta da yer alan sinetipler bir yandan Yeşilçamvari yüce hareketlere kalkışmak yerine nüanslarla kendilerini belli ederler.

Aslı'nın kendi dünyasının amaçları için filmdeki her sinetipe etki edecek gücü kendinde bulması alışlageldik jön-aktrist iktidarını da yıkmaktadır. Jön olarak Yeşilçam içerisinde de kendine yer bulabilecek Selim ise *C Blok*'ta daha pasiftir.

Selim akşamları televizyon karşısında içkisiyle vakit öldürüp gündüz önemli işlerini yürütmektedir. Evde, karısıyla gerçekleştirdiği sınırlı diyalog onu kendi içine hapsetmiştir. Bir tartışmanın ve hırgürün uzağında olmak istediğini filmin başında Halit'i çağırıp sorguya çeken Tülay'a karşı tavrında görürüz. Tülay, inatla Halit'in neden camı kırdığını sorgular. Bu sorgulamaya yemeğini yiyen Selim'in yaklaşımı karısının konuyu artık uzatmaması yönündedir. Tülay sordukça Selim meseleyi bırakmasını söyler. Tülay sofraya geldiğinde ise sükûnetle yemeğine devam eder.

Kısa diyaloglar, suskunluklar, günlük hayatın jestleri, tavırlar, “yeni” sinemamızın sinetiplerinin tip ve karakterden ayrılan önemli noktalarındandır. Selim'in sofradaki tepkisi, Aslı'nın Halit'e bakması ya da kuryenin apartman kapısındaki çaresizliği gibi... Kapıcının Tülay'la her karşılaşması küçük diyaloglarla gerçekleşmektedir. Çünkü gerçek hayatta bir kapıcı benzer şekilde tepki vermektedir. Yönetmen bu tutumunu oyuncu tercihleri bağlamında şu şekilde açıklamaktadır: “Gerçeklik duygusu olan, minimalist, oyunculukla kötü bağları olmayan insanlar, bu oyuncu da olabilir, olmayabilir de.” (Demirkubuz, 2001: 226) Zeki Demirkubuz her filminde amatör oyunculara yer vermektedir. Filmlerinde kendi de görülmektedir. Hatta bazı filmlerinde en önemli sinematik kişi kendisidir. Yönetmen *C Blok*'tan itibaren sinematik kişileri oluştururken çok iyi bildiği roman kişisinden uzak durmuştur. Bazı filmlerinde direkt roman kişilerinden esinlense de sinematik evrende onları sinematik kişilere çevirmiştir.

“Neredeyse bütün romanlar içsel gelişmelere veya varlık hallerine meyleder. Romanın dünyası öncelikle zihinsel bir sürekliliktir. Bu süreklilik çoğu zaman, kayda değer fiziksel karşılıkları olmadığı için sinemanın kavrayışından kaçan bileşenleri içerir” (Kracauer, 2015: 440). Roman kişisi ile sinematik kişi arasındaki fark da buradaki gibidir. Anlatıcının ve/veya roman kişisinin zihninden takip ettiğimiz süreklilik sinematik kişilerde bulunmaz. Sinematik kişi yüzüyle, bir durum karşısında tepkisiyle, hareket zaman blokları içerisindeki varlığıyla fiziksel olarak anlam yaratır. Sosyal gerçekliği içerisinde sinetipin tavrı kendini tanımlar, anlatır. Aslı, Halit'le karşılaştığında “canımı yakarsan ağzına sıçarım” deyip tokat attığında Aslı'yı anlarız.

Halit'in bakışından onu tanırız. Bu reaksiyon yorumlara açık alanlar bırakır. Bu sinematik imajın ve sinetipin gücüdür. Aslı-Tülay arasındaki gerilimi birçok sahnede hissederiz. Aslı ya da Tülay'ın iç sesine, monologuna maruz kalmadan duyularımız harekete geçer. Sinetip metin ve/veya tasvir, diyaloga bile gerek kalmadan duygulanım yaratma gücüne sahip sinematik kişidir.

Berry'e göre (2006: 21) “C Blok mutsuz bir evliliğin kısıkcındaki orta sınıftan bir ev kadının korkuları ve fantezileri üzerine bir film. Ama filmin Tülay'ın yaşadığı apartman bloğuna gönderme yapan adı, cezaevini çağrıştırıyor. Dahası, Tülay zamanının çoğunu hizmetçisiyle ve kapıcının oğluyla geçiriyor. Bu karakterler hizmetli oldukları kadar onun hapishanesinin gardiyanları gibidirler.” Tülay kendini bile isteye *C Blok*'a sokmuştur. Bu bir tercihtir. Lakin bir süre sonra bunlardan kurtulunca özgürleşeceği hisseder. Eliyle kurduğu hapishaneden yine kendi eliyle kurutulmayı amaçlamaktadır.

Yeşilçam'dan farklı bir mekân kuran yeni yönetmenlerimiz bize öğretilen anlamları yıkmakta; gerçekliği, gizlenen anlamı, unutulana, söylemeye çekinileni ifşa etmektedirler. Zeki Demirkubuz için bloklar dışarıdan görünen ve içinde binlerce farklı rutinin döndüğü mekânlardır. Yeni orta sınıfın sıkıştığı ve kendine alan aradığı bloklar arasına giren kamera çoğu zaman bir “sinegöz” gibi ifşacıdır. Bununla birlikte yönetmen için ev meselesi Yeşilçam'ın o büyük, şenlikli, şen şakrak, ailenin birlikte olduğu, yenilen içilen, dostlarla zaman geçirilen mekânlardan farklıdır. Bu Yeşilçam klişesi gerçek hayatla çelişir. “Zeki Demirkubuz sinemasında ‘ev’ doğrudan, tekinsiz, ürkütücü, geçmiş yaşantıların travmatik izleriyle dolu bir mekân olarak kurulur. Tam da dışa kapalı, içedönük, mahrem yapısından ötürü, ev insan ruhunun en karanlık yanlarının sahnesi olur. Mahremiyet, dışarıya, dışarıdaki dünyanın tehditlerine karşı bir koruma imkânı sağlamaz. Ev, kollayıcı, korunaklı bir sığınak değildir. Tersine, özel alanın mahremiyeti şiddetin en akıl almaz biçimlerini kimsenin ulaşamayacağı, müdahale edemeyeceği bir alana çektiği için, ev insanı en çaresiz bırakan yerdir.” (Suner, 2020: 173).

Günümüzde de bloklarda yaşamını süren birbirinden farklı, sırları olan, kendi içinde kapalı ama ortak alanlarda birbiriyle ilişki içinde insan yığınları vardır. Blokların içinde suskun, köşeler yaratan insanların alt sınıftan ve üst sınıftan kişilerin kesiştiği alanlar vardır. Tülay ve Selim gibi, Halit ve Aslı gibi bencilliklerini,

tutkularını, günahlarını bloklara sığdıran sosyal tipleri Demirkubuz sinematikleştirmiş, sinetipler üretmiştir. Konuşmaları, tavırları çok bildik bununla birlikte sinemada etkileyici sinetiplerdir. Selim'i koltuğunda televizyon karşısında görürüz çoğunlukla. Çok az konuşur, aklından neler geçtiğini bilmeyiz. Bununla beraber filmin sonuna doğru hem kendi hem Tülay hem de Aslı için büyük değişim sağlayacak tek bir aksiyona girdiğini, Aslı'yla ilişkiye girdiğini görürüz. Bu eylem bütün evi dağıtacaktır. Tülay'ı dışarıya, Aslı'yı başka bir evde çalışmaya, Selim'e başka bir daire tutmaya yöneltecektir. Halit tüm suskunluğuyla C Blok'ta darbe yiyen ve en sonunda ruh ve sinir hastalıkları hastanesine giden bir sinetiptir. Yine Halit'in aklından geçenleri, düşüncelerini bilmeyiz. Bir iç güdüyle Tülay'ı taciz edenlerin arasına atılır ve son darbeyi yer. Aslı en çok konuşan en çok eylem içindeki sinetipken amaçlarına ulaşamaz filmin sonunda. Kurduğu planlar tutmaz. Yaşamayı seven, arzularının peşinden giden Aslı, Selim'le ilişkisi sonrası başka bir evde işe başlayacaktır. C Blok içinde her birini özel hayatı ve kamusal hayat içerisinde rolleri vardır.

Özel hayat ve kamusal hayat çatışmalarının iyi örneklerinden biridir *C Blok*. 90'larla birlikte özel hayatın çok revaçta olması kişileri bencilleştirmiş kamusal hayatta sıkıntılar yaşanmasına sebep olmuştur.

C Blok hem kamusal hem özel hayatın mekânıdır. Sennett (2019: 123) "Büyük kentlerin coğrafyası yurttaşlarına, doğa ve kültür üzerine düşünmenin bir yolu olarak doğal olanı özel olanla, kültürü de kamusal ile özdeşleştirerek hizmet etti" demektedir. Fakat İstanbul'da özellikle 90'larla birlikte bu ayrım çok belirgin bir şekilde görünmemektedir. Sosyal hayatta özellikle yeni kentleşen bölgelerde bir karşılığı bulunmamaktadır. *C Blok*'ta bir başka çatışma da bunun üzerine kuruludur. Sinematik imajlarla anlamlı kılınan özel hayat ve kamu hayatı yaşayan sinetipler hareket zaman blokları içerisinde çatışmalarını yaşarlar. Halit'i izlerken onun özel hayatını ve kamu hayatını görürüz. Sinetip için uzun açıklamalara gerek yoktur, "maddi hayatın ... ufak anlarının ince yağmuru" (Balazs'tan akt. Kracauer, 2015: 423) bize bunu göstermektedir. Halit'in, Aslı'nın, Tülay'ın, Selim'in özel hayatı ile kamu hayatı net bir şekilde ayrılmamıştır.

Demirkubuz, toplumdan çıkan birçok sosyal tipi sinemasına taşımıştır. Bu sinetipleri oluştururken de çoğunlukla stilizasyondan kaçınmıştır. Filmlerinin çoğu iç

mekânlarda geçen yönetmen bu mekânları tasarlarken ele aldığı sinetipe uygun planlamıştır. Sinetiplerin yaşam alanları, “habitus”ları, oldukça gerçekçidir. Bu alanlar onların çıktığı ve varoluşlarını sürdürdükleri, çatışmalar yaşadığı evrenlerdir. Yaşam alanlarının gerçekliği sinetipleri sinematik evrende daha güçlü kılar. “*C Blok*”taki çiftin sevgisiz, neşesiz, kupkuru apartman dairesi, *Masumiyet*’te Yusuf’un ablasının şiddet yüklü, ürpertici, yoksul bodrum katı; *Üçüncü Sayfa*’da içlerinde her türlü şiddet ve sapkınlığın yaşandığı alt-orta sınıf apartman daireleri; *Yazgı*’da patronun karısını ve iki çocuğunu öldürdüğü orta sınıf alaturka apartman dairesi; *İtiraf*’ta genç karıkocanın geçmişin yükü ve vicdan azabıyla birbirlerinin hayatlarını cehenneme çevirdikleri şık, manzaralı daire ve *Bekleme Odası*’nda Zeki Demirkubuz’un kendisinin canlandığı film yönetmeninin aşklarını bir seri katilin cinayetleri gibi sistemleri ve soğukkanlı yaşayıp tükettiği ‘sanatçı’ dairesi...” (Suner, 2020: 174). Bu evler içinde sinetipler sırtmaz. Mekân ve sinetip arasında bir ünsiyet vardır. Bu da yine gücünü sosyokültürden ve bunun sinematik evrene gerçekçilikle yorumlanmasından almaktadır.

1990 sonrası sinemamızdaki sanat olarak film üreten yönetmenlerin hem mekân hem de yarattığı sinetipler bugün ve gelecekte tartışılmaya devam edecektir. Çünkü sanat eseri her dönem yeniden ele alınmayı hak edecek içeriğe sahiptir. Zeki Demirkubuz’un *C Blok*’ta ve sonrasında yarattığı sinematik kişiler özgün, tuhaf ve tekinsizdirler.

Bloom (2018: 442-443) sanat eserindeki tekinsizliğin ve şeytaniliğin –özgün bir şekilde- daima kalıcılığa vesile olabileceğini vurgular ve ekler: “Nietzsche sadece acının hatırdaki kalabildiğini vurgulamıştı.” Acı silinmez bir tatla kazanır hafızamıza. Zeki Demirkubuz’un sinematik kişileri tekinsizlikleri ve şeytanilikleriyle bir diğerine acı çektirir. Aslı Halit’e, Selim Tülay’a ya da sonraki filmlerinde *İtiraf*’ta Nilgün Harun’a, *Bekleme Odası*’nda Ahmet hayatına giren kadınlara, *Masumiyet*’te ve *Kader*’de Zagor Uğur’a, Uğur Bekir’e ve Yusuf’a... Yine anlıyoruz ki Zeki Demirkubuz’un yarattığı sinetipler (*C Blok*, *İtiraf* ve *Bekleme Odası*’nın sinematik kişileri) ve heykeltipler (*Masumiyet* ve *Kader*’in sinematik kişileri) tükenmez bir varlığı içlerinde barındırırlar. Sanatsaldırlar, sosyolojik olanla ilişkili ve felsefe yapan sinematik kişilerdir. Sinemanın olanağıyla vardır. Yarattıkları duygulanımla

özgündürler. Roman kişisine çevrilemezler, kahraman değildirler, stereotip değildirler, tiyatral karakter değillerdir.

C Blok'ta Tülay başta olmak üzere sinematik kişilerin hepsinin küçük meseleleri, gündelik yaşamlarının getirdiği alışkanlıkları, kısa mesafeli hareketleri vardır. Yönetmen sinetipler üzerinden “fiziksel hayatın uçucu anlarını filmlerin bünyesine dahil etmenin önemi” üzerinde durmaktadır. (Ferguson’dan akt. Kracauer, 2015: 423) Demirkubuz, bir planla, sekansla bunu halleder. Bir diyalogun gücüyle ya da bir aksiyonla sinetipe yaklaşabiliriz. Roman kişisi ya da kahraman gibi yolculuğunu arka planını uzun uzun dinlememize gerek yoktur.

C Blok’un bütün sinematik kişileri reflekslerince ve rutinlerince hayatlarını sürdürmektedirler. Sinetiplerin hiçbirinden didaktik bir söylem, ulu bir amaca hareket görmeyiz. Selim küçük arzularına göre gününü geçirmektedir. Elinde tuttuğu güç ölçüsünce bir iktidar alanı kurar. Karısıyla sınırlı bir ilişkisi varken Aslı’yla iktidarını tatmin eder. Tülay, her fırsatta kendini sokağa atarak nefes almaya çalışmaktadır. Arkadaşıyla bir şeyler paylaşmaya çabalamaktadır. Halit’in sessizliği üzerinden kaçamak oyunlar sergilemektedir. Her bir sinetip yüce bir duygu yerine günlük arzular ve eylemler içerisindedir. Demirkubuz’un sinematik imajlarını “yerleşik değerlere karşı soğukkanlı kuşkuculuk ve çevresindeki dünyayı güzelleştirmeyi reddeden” (Berry, 2006: 23) bir tavırla var etmektedir.

Suner’e göre (2020: 214) Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz filmlerinde “söz konusu olan içinden çıktığı toplumun gerçeklerini yansıtmayı ve eleştirmeyi amaçlayan muhalif yönelimli bir ‘toplumsal gerçekçi’ yaklaşım değildir. Daha ziyade varolan toplumsal/tarihsel bağlamın ötesinde insana dair temel varoluşsal meselelere, insanın akılcılıkla açıklanamayan yanlarına odaklanan bir ‘gerçekçilik’ anlayışıyla karşı karşıyayız.” Bu yüzden sinetip olan Aslı’nın tokadı Halit’in yüzünde patlar, bu yüzden serserilerin bıçağı Halit’in yüzünü çizer, bu yüzden Tülay kocasının ihaneti karşısında kendi çok sadık bir eşmiş gibi tepki verir. İşte bu yüzden Selim tüm olup bitenlere sinir bozucu bir soğukkanlılıkla yaklaşır. Tülay annesini hiç çekinmeden aşığılar. Sinetipler hem toplumla ilişkili hem de sinematik gerçekliğin içindedirler.

Tüm bunlar gerçek oldukları kadar, sıra dışı, özgün, tuhaf ve tekinsizdir. Zeki Demirkubuz, anlatıcı, yorumlayıcı oluşunu ve bunu gerçek hayat, sosyal tiplerden esin alarak yapışına delili kendi cümleleridir: “Daha dünyaya indi bu hayalperestlik,

anlatma yeteneği. Sonra daha inandırıcı, kendi yaşamımdan şeyleri, gözlediğim şeyleri, daha basit şeyleri, hatta çok basit şeyleri ... öyle bir yerden inanılmaz basit şeylere doğru gitti. İnsanların yüzleri çok ilgimi çekmeye başladı” (Demirkubuz, 2009: 103).

C Blok’un sonuna doğru artık herkes bir bekleyiş içerisinde. Çatışmalar yaşanmış, sinetipler iradeleriyle başka yollara girmişlerdir. Gelecek yeni günün ne getireceğini beklemektedirler. Çünkü umut etme Bloom’un (2018: 440) da belirttiği gibi “yıkılmaz varlığa değil mahvedilen bilince aittir. Ne kadar kısa olsa da benlik hakkında hikâyeler anlatamazsınız”. Tülay’da, Aslı’da Selim’de aslında tüm Zeki Demirkubuz sinematik kişilerinde “umut etme”, “bekleme”, bu süreçte “kaygı”lanma mevcuttur. Bloom’un umut etme üzerine söyledikleri gibi endişe fikrine yaklaşımı da Demirkubuz filmlerindeki atmosferle ilişkilendirilebilir. “Endişe ne umutsuzluk ne de ölümle boğuşmaktır ... endişe olasılığın bir algısıdır” (Bloom, 2018: 492). Yani endişe, kaygı, umut etmekle başlar ve sürer ta ki sonuç ortaya çıkana kadar. Bu sonuç kimi zaman hayal kırıklığına kimi zaman sevince yol açar. Zeki Demirkubuz’un sinematik kişileri hep endişeyle doludurlar. Umut etmektedirler. Bir şeylerin değişmesini beklemektedir. Tülay hayatını değiştirmeyi, Selim mutlu olmayı, Aslı sınıf atlamayı, Halit bir arabaya sahip olmayı beklemektedir.

C Blok’ta sinematik kişilerin mahvı bazen bir yolda geçen umutla, bazen karısının dönmesini bekleyen bir odadaki umutla bazen trafikte kaybolma umuduyla karşımıza çıkar. Zeki Demirkubuz’un birçok sinematik kişisi mahvolmaya yakındır. Ramak kalmıştır. *C Blok*’un sonunda Tülay evini bırakmış, Aslı başka bir evde işe başlamıştır. Halit ruh ve sinir hastalıkları hastanesindedir.

C Blok’taki orta üst sınıf Tülay-Selim de alt sınıftan Aslı-Halit-Babası da Yeşilçam sinemasının ortaya çıkardığı “karakter” ve/veya “tip” tanımına uymaz. Kendilerine has, sosyal gerçeklikleri olan ve felsefik tartışmalara ilham veren derinliktedirler.

4.2.2. Boğaziçinin Yersiz Yurtsuzları

“Caz yalnızca müzik değil, ben de yalnızca Jonny Carter değilim.”

Julio Cortazar

Simmel (2017: 57) “Her çağın iktisadi güçleri, kendilerine uygun bir üretim formunu meydana getirir” der. Kültür tarihi içerisindeki dönüşümleri anlamlandırırken öne sürdüğü iktisadi güçlerin meydana getirdiği uygun üretim formu hayatın sonsuz verimliliği içindedir. Hayatın ve yansımalarının sayısızlığı verimlerin çeşitliliğini karşımıza çıkarır. Kültür tarihi içerisinde konumlayabileceğimiz sanat tarihi ve bu kronoloji içerisindeki üretimleri de Simmel’in öne sürdüğü denkleme yaslayabiliriz. Çünkü “bu sürecin arkasındaki itici güç, bütün kuvveti ve dinamizmiyle, dönüşümü ve farklılaşmasıyla hayattır” (Simmel, 2017: 57).

1980’lerden sonra Türkiye’nin dönüşümü bütün üretim koşullarını etkilemiştir. Yeşilçam döneminin ardından 80 darbesi, ülkenin siyasi ve ekonomik iktidarsızlığı Turgut Özal dönemine kadar ülkede bir fetret dönemi başlatmıştır. Sinik, sakin, durağan, heyecansız bir atmosferin hâkim olduğu Türkiye’de Özal hükümeti politikalarıyla bastırılmış bir toplumun zıplama tahtası olmuştur. Liberal ekonomi, cinsel özgürlük, özel radyo istasyonları, özel televizyon kanalları, yeni gazeteler, değişen tüketim alışkanlığı, ithal edilen yeni mallarla yıllardır coşkusunu kaybetmiş bir toplumla açılıp dağılacağı mecralar bir araya gelmiştir.

Her alanda gerçekleşen ithalat ve ihracat sinemayı da etkilemiştir. Amerikan filmlerinin sinema salonlarında ciddi bir hegemonyası olurken ticari başarı kazanmak için Amerikan film matematiğini uygulayan Türk filmleri de piyasaya çıkmıştır. Ticari filmler gibi bağımsız filmlerin de dolaşımının başlaması, Türkiye’nin uluslararasılaşması yeni yönetmenlere imkânlar tanımıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası gibi 90 sonrası Türk sineması da bir yola girmiştir. Bu yolu Derviş Zaim “Alüvyonik Türk Sineması”, Zahit Atam “Yeni Türkiye Sineması”, bu kuşak içinde film yapanlar ise “Yeni Sinemacılar” (Serdar Akar, Kudret Sabancı) farklı tanımlar ortaya koymuşlardır.

Derviş Zaim, Türk sinemasının seyrini değiştiren önemli yönetmenlerden biridir. 1990 sonrası sinemamızda otör duruşu ve sinema üzerine ürettiği düşünceleri ile hem yönetmen olarak hem de akademik olarak önemli bir yere sahiptir. Yönetmenin ilk filmi *Tabutta Rövaşata* (1996) öncelikle bir kent filmidir. Kent filmi ve/veya İstanbul filmi olması bir farklılık değil lakin kentin ve kent sakinlerinin ele alınışı filmi “yeni” yapmaktadır.

Yeşilçam'dan itibaren İstanbul kent olarak birçok filmde karşımıza çıkmaktadır. İstanbul, yönetmenlerce çoğu zaman doğal ve tarihi mekânlarıyla bir tiyatro sahnesi dekoru gibi arka planda kullanılmıştır. Yeni sinemamızın ilk örneklerinden olan *Tabutta Rövaşata*'da ise kent tüm filme sirayet etmiştir. Kent yalnızca güzellikleriyle değil; yaşayanlarca algılanan türlü biçimleriyle yeni sinemamızda var olmuştur. 1980 sonrası büyük değişimler yaşanan kent de 1990'larla birlikte sanatçılar için türlü anlam aralıkları oluşturmuştur. Özal hükümetiyle farklı bir Batılılaşma, modernleşme sürecine giren İstanbul'un aktarılmayan yönleri yeni sinemamızda kendine yer bulmuştur.

Modernizm Türkiye'de farklı dönemlerde hissedildi, modernleşme sürecine girildi ama modern olunamadı. İstanbul, Nurdan Gürbilek'ten ilhamla, 70'lerde Orhan Gencebay isyanına 80'lerde İbrahim Tatlıses cüretkarlığına, 90'larda ise herkesin vazgeçtiği ve vazgeçemediği sahipsiz, tekinsiz, cazibeli, kaotik halini almıştır.

Tabutta Rövaşata'nın sinetiplerinden Mahsun, bir şekilde yaşamaya çalıştığı İstanbul'un kimsesizi, yersiz yurtsuzudur. Filmde yalnızca Mahsun değildir yersiz yurtsuz olan. Reis, Sarı, Zühtü, Zeki, Malik... Mahsun ve çevresi Boğaziçi'nin yersiz yurtsuzlarıdır. Derviş Zaim ise bu yersiz yurtsuzlardan birini odağına alır. Yönetmen, gerçek bir kişi olan Dursun Tokta adlı Hisar sakinini sinematik evrene dâhil etmiştir ve onu sinetip haline getirmiştir. Adına da Mahsun demiştir. Tokta'nın gerçek yaşam öyküsü ve içinde bulunduğu koşullar çağın sanatçısına bir yorumlama imkânı vermiştir. Bu yorumlama ise sinema malzemesiyle yani "hareket ve zaman blokları" arasında var olmuştur.

Filmin ismi birçok çağrışıma imkân vermektedir. Tabutun basitliği, darlığı, rövaşatanın spektekülerliği ve serbestisi... Derviş Zaim, tabutta rövaşataya kalkan bir sinetip olarak bize ilkin Mahsun'u gösterir. Mahsun İstanbul'u en afili semtlerinden birinde yaşamaktadır. Tarih, Boğaz, sosyokültürel atmosfer... Mahsun'u bu sonsuz verimli dünyada kapana sıkıştıran, tabuta koyan iktisadi güçtür. Bu iktisadi ortam 19. yüzyıl Avrupa modernleşmesinden çok farklıdır. İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan Avrupa "yeni gerçekliği"ne benzemez. Bu Amerika'nın yarattığı kapitalizme angaje olan ülkedeki "yabancı"ların değil; "yoksul"ların değil; köşeye sıkışmış yersiz yurtsuzların sinematik evrene yansımasıdır. Çünkü yabancı tipi "bugün gelip yarın kalan ... yani artık daha öteye gitmeyecek olsa da gelip gitme özgürlüğünü tam elde

edememiş ... bir mekân dairesi içinde sabitlenmiştir, ama onun içindeki konumu temelde, en başta ona ait olmamasının ve ona baştan beri onun bir parçası olmayacak nitelikler taşımasının etkisi altındadır” (Simmel, 2015: 149). Simmel’in “yabancı” tipi küresel dünyada yerini yersiz yurtsuza bırakmıştır.

“Göçebe için, tersine, toprakla olan ilişki yersizyurdsuzluktan geçer, öyle ki, onun yeniden yeriniyurdunu bulması bile yersizyurdsuzluğu üzerinde yapılmaktadır. Burada toprağın kendisi yersizyurdsuzlaşır” (Deleuze&Guattari, 1990:83). Mahsun’un da İstanbul’la, Boğaziçi’yle ilişkisi yersiz yurtsuzluk üzerinedir. Mülkü yoktur, seyyardır, göçebedir, yatacak yeri yoktur, her gün başka bir yerdedir, bir gün inşaatta, bir gün teknede uyur, çaldığı arabalarla göçebeliğe devam eder. Film boyunca çaldığı hiçbir arabayı da sahiplenmez, geceyi geçirir ve bırakır. Türkiye’de 90’lar itibarıyla kimse ne İstanbullu ne de değildir. İstanbul gibi dünyanın birçok merkezine “yabancı” olsa dahi orali olanlar bulunmaktadır. Yabancılığın sonunu getiren kapitalizm, kozmopolitlik ve küresellik olmuştur. Mahsun, İstanbul’da bir yabancı değil bir yersiz yurtsuzdur.

İnsan yaşadığı çevrede genellikle kabul görmek ister. Çoğunlukla toplumun bir parçası olarak yaşamayı arzular. Toplum içerisindeki legal ve illegal yasalar da insanı çevreler. Alışkanlıklar, adabı muaşeret, kamusal alan, örf, kanunlar insanın toplumdaki yaşayışını düzenler. “Tanımadığım insanlara karşı, otelin zengin müşterilerine selam verirken onlara yaranmaya çalışan bir kapıcının yılışık tavrını takmıyor, istinasız herkes tarafından seilmeyi istemek gibi hastalıklı bir arzudan kaynaklanan o salyalı coşkuyu yaşıyordum. Bir topluluk içindeyken, çoğunluk tarafından kabul gören fikirleri sorgulamaya kalkmıyordum. Alanlarında otorite olmuş kişilerin onayını almaya çalışıyor, onlarla karşılaştıktan sonra da acaba beni beğendiler mi diye endişelenip duruyordum. Gümrük kontrolünden ya da polis arabalarının yanından geçerken, üniformalı memurların benimle ilgili iyi şeyler düşünmelerini istiyordum gizliden gizliye.” (Botton, 2011: 13-14) Toplum tarafından kabul görmenin tesellisini Sokrates’in ölümü vakasıyla tartışan Botton kendini ve modern dünyanın insanını öne sürerek kaypaklığı ifşa ediyor. Toplumun bireyi kabul etmesi bir tatmin bir güven sağlarken Sokrates gibi risk alanlar için kabul görmektense inandığı ve varlığını olduğu gibi sunması tartışılıyor. Buna benzer tartışmalar felsefi metinlerle, romanlarla yapılmıştır. Dostoyevski’nin birçok roman kişisi toplum nezdinde kabul

görüp görmeyeceği sıkıntısı yaşar. Bununla birlikte sinemanın felsefik problemleri tartıştığını biliyoruz. *Tabutta Rövaşata* filminin sinetiplerinden Mahsun'un toplum tarafından kabul edilmek gibi bir kaygısı yoktur. Kurallara uymaz, toplumun beklediği davranışları sergilemez. Bir mesleği ya da işi yoktur. Bir evi yoktur. İnsanlarla ilişkisi sıkıntılıdır. Toplumun kaygılarının Mahsun'da bir karşılığı yoktur. Botton'un da bahsettiği gibi sırf çoğunluk tarafından doğru kabul ediliyor diye bir eyleme zorlamaz kendini. Bu sayede özgür olduğu hisseder.

Filmin açılışından itibaren Mahsun hareket halindedir. Bir yerde durması çoğunlukla zorunluluktandır. Bu hareket motivasyonu hem Mahsun'un içinde hem çevresel faktörlerdedir. Mahsun'un bir yere bağının olmayışıyla beraber İstanbul'un soğuğu Mahsun'u harekete geçirmektedir. Filmin ilk sekanslarında Mahsun'un Sarı'yı harekete ikna etme çabası boşa çıkmış ve sonu trajik olmuştur. Hareket etmeyen risk almayan Sarı uyuduğu teknede soğuktan ölmüştür. Mahsun film boyunca soğuktan ellerini ovuşturur. Birçok sahnede ateş yakılır ve etrafında ısınılır. Battaniye Mahsun'un bir parçası haline gelir. Film boyunca sinetiplerle beraber Boğaz soğuşunu iliklerimize kadar hissederiz.

Sarı'nın cenaze sahnesi bambaşka bir imamla seyirciyi karşı karşıya getirir. 90 sonrası çok farklı versiyonlarını göreceğimiz imamlardan biridir. İmam gençtir, uzun sakallı değildir, ahlak dersi vermek gibi bir işe girişmez. Sarı'nın arkadaşları imam dua ederken, sure okurken (ses verilmez bu sahnede) mezara şarap, rakı dökmektedir. İmamsa sadece bu adamlara bakmaktadır. Yeşilçam imamlarından biri olsaydı, “deyyuslar...” diye söze başlardı. İmam burada bir görevi icra eder. Maaşlı bir çalışandır. İşini bitirip gidecektir. 90 sonrası sinema toplum içindeki farklı imamlarla seyirciyi tanıştırır. Bir stereotip çıkarmaz. Yönetmen karşılaştığı, duyduğu, gördüğü bir imamı sinematik olarak, sinetip olarak kimi zaman da heykeltip olarak seyirciyle buluşturur.

Nuri Bilge Ceylan'ın, Onur Ünlü'nün, Tolga Karaçelik'in oluşturduğu imamları stereotip değildir, sosyal hayatta olduğu gibi her biri diğerinden farklıdır. Bu imamlara ilerki münferit bir bölümde değinilecektir.

Tabutta Rövaşata kentteki bir akrobasi gibidir. Pösteki'nin (2005: 61) değerlendirmesindeki “araba hırsız ve eroınman kız”dan öte Zaim'in de vurguladığı gibi: “Film, insana dair imkânlar ve imkânsızlıkların gergin birliğini vurgulamayı

kendisine amaç edinmiştir. Çünkü insan, en elverişsiz koşullarda dahi hayatın dengesini kurabilme ama aynı zamanda kurduğu her dengeyi reddedebilme, kendisi için rasyonel ve uygun olanı kabul etmeme yetisi ile de donatılmıştır.” Mahsun filmin sonuna kadar bu dengenin peşinden gitmiştir. Sarı’nın ölmesi ilk sallandığı andır bize gösterilen kesitte. Sarı’nın ölümünün ardından cenazede Mahsun’u görmeyiz. Bu sinetipin psikolojisiyle ilgili, geçmişiyile ilgili ipuçlarından biridir. Yönetmen, sinetipini tiyatro ve/veya roman karakteri gibi yaptıkları hareketlerin nedenini açıklama, psikolojik tahlillerini verme, iç/dış monologlarla davranışlarını belirtme gibi yollara sokmaz. Sinetip bir davranışı sinematik evrende yapar ve bu eylemden anlamlar doğurabilir. Yönetmen “zaman-imağ”larla bunu yapar. Deleuze’ün özellikle İtalyan Yeni Gerçekçileri üzerinden tartıştığı “zaman-imağ” meselesi, günlük sıradanmış gibi görünen imajların “duyu-motor”u nasıl harekete geçirdiği üzerinde yoğunlaşır. Sinemamızda bir akım haline ancak 90 sonrası sinemada gelen “yeni”lik ve “gerçeklik”in ilk örneklerinden *Tabutta Rövaşata* da sinetipleriyle, zaman-imağla duygulanım yaratmaktadır. Yönetmen, sinetip vasıtasıyla günlük sıradanmış gibi görünen imajların “duyu-motor”u nasıl harekete geçirdiği üzerinde yoğunlaşır.

İtalyan Yeni Gerçekçileri nasıl ki II. Dünya Savaşı sonrasının Roma’sını ele almışsa, 60’lı yıllardaki değişimin resmi Paris’ten nasıl görülüyorsa İstanbul da Türkiye’deki önemli vakaların yansımalarının net bir şekilde görüldüğü kenttir. İstanbul demek Türkiye demektir. 90 sonrası Türkiye’nin değişiminin de izleneceği en önemli mekânlarından biri İstanbul’dur.

“Türkiye’nin yakın geçmişte yaşadığı bir dizi kritik önemde tarihsel olayla ilişkili olarak toplumdaki yaygın ilgisizlik ve neredeyse yok sayma tavrıdır” (Suner, 2020: 26). Bu tavır gibi bastırılan, unutilan, hatırlanan durumlar vardır. Mahsun film esnasında hatırlama ve unutma içerisindedir. Özellikle polisten dayak yediği sahnelerde başka imajlar da girer devreye. Mahsun’un nasıl bir geçmişe sahip olduğunu net olarak bilmeyiz. Lakin dayak gibi travmatik durumlarda Mahsun geçmişe dair parçalar anımsar. Bu sahneler yine travmatik dayak yeme seanslarıdır. Polislerce etrafı çevrilmiş Mahsun işkence görmektedir. Bu durum sinetipin geçmişiyile ilgili ipuçları vermektedir. Sinematik imajlar bu hatırlama anlarıyla ve Mahsun’un unutulması şeklinde bir döngü halindedir.

Suner (2020: 231) “*Tabutta Rövaşata*’da yalnızca yersiz yurtsuz birisi olan ana karakter değil, karşımıza çıkan tüm karakterler marjinal, toplumun dış çeperlerinde yaşayan kişilerdir. Herkesin bir zaafı, zayıflığı, tekinsiz yanı vardır” der. Filmdeki kişiler Türkiye’deki sosyal yapının ürünleridir. Bu durumu sinematikleştiren Derviş Zaim kamerasıyla sinetipler yaratmıştır. Ne tip ne karakterdir bunlar. Tipik belli başlı davranışları olsa da ön görülebilir değillerdir. Uzun açıklamaların yapıldığı, tahlillere girilen karakterler de değillerdir. Hareket ve zaman blokları içerisinde yönetmenin sinematik gerçekliği çevresinde eylemlerini gerçekleştiren sinetiplerdir. Yönetmen Mahsun’u odağına almıştır. Hikâye onundur lakin filmdeki her biri kişi üzerinde derinleşmeye müsaittir. Zaim merkeze Mahsun’u ve onun yapıp etmelerini koyar. Mahsun’un düşünceleri, kaygıları, emelleri net bir şekilde seyirciye aktarılmaz. Bununla birlikte sinematik imajlar duygulanım yaratır. Mahsun’un eylemleri yönetmenin tercihleriyle özgünleşir.

“Karakter, toplumsal tabakalaşmanın en alt kısmında yer alan, tüm toplumsal güvenlik ağlarının dışında kalmış, evsiz, kimsesiz biridir. Ancak anlatı içinde Mahsun, bir grubu temsil etme özelliğiyle değil, kendine özgü, biricik yönleriyle öne çıkarılmıştır.” (Suner, 2020: 241) Mahsun’un biricikliği yönetmenin tavrıyla mümkün olmuştur. Bir grubu temsil etmese de yapıp ettikleriyle bizim duyu-motor mekanizmamızı harekete geçirir. Sosyal gerçeklikten uzak değildir. Eylemlerinin ve varlığının sinematik evrende olduğu gibi gerçek hayatta da karşılığı vardır.

“Karakter zamanla gelişir mi? Romanlarda elbette gelişir: yoksa anlatılacak bir hikâye olmazdı. Ama hayatta?” (Barnes, 2011: 98) Tragedyadan romana oradan da sinemaya aktarılan karakter kavramı ve kuramı karakterin eserin başına doğru bir gelişim, değişim, aydınlanma, çürüme vs... geçirdiği üzerinde durur. Karakter, karakterizasyonla ilişkilidir. Karakter, sahnelenmeye elverişli kişidir. Karakter, iç ve dış monologlara sahiptir. Tragedyada ve romanda karakterlerin olay karşısında duygularını derinlikli olarak yazar vesilesiyle dinleriz. Bu yazılı anlatının operasyonudur. Sinematik operasyon farklıdır. Mahsun’un bir monoloğuna rastlamayız. Bir olay karşısında uzun uzun dış seslere ihtiyaç duymaz yönetmen. Mahsun filmin başından sonuna kadar bir gelişim, değişim seyri izlemez, zorunda değildir. Mahsun’un bir bakışı ya da gülüşü, sarılması, okşaması veya bağırması

duygulanım yaratır. Sinema buna imkân verir. Sinema operasyonlarını kamera hareketleri, planlar, renkler, ses gibi öğelerle gerçekleştirir.

Karakter ve kahraman hem edebiyat araştırmalarında hem film çalışmalarında birbirinin yerine bile kullanılmaktadır. Oysa kahramanın bir kaderi vardır. Pathosu vardır. Trajik olanın içindedir. Her kahraman karakter olmaz, her karakter de kahraman olmaz. Odisseus’ye ya da Hacı Murat’a baktığımızda kahramanlığın süregeldiğini fark ederiz. Sinema da anlatısında kahraman figürünü kullanır. Karakter karakterizasyonla iç içedir. Sahne için yapılmıştır. Bu tasarlanmış karakterler de sinemada kullanılır lakin bunları sinetip ve/veya heykeltip değildirler. Tüm bu öncüllerin farkında olarak sinema dili ve sinema imkânıyla yönetmen yaratıcılığıyla ortaya çıkan sinematik kişilere sinetip ve heykeltip diyoruz. Sinetip bir kahraman ve/veya karakter değildir. Mahsun bir kahraman mıdır? Bir karakter midir? Mahsun bir sinematik kişi olarak sosyolojik ve felsefik arka planıyla Derviş Zaim’in yarattığı sinetiptir. Mahsun’u bir roman kişisine çeviremezsiniz. Tabutta Rövaşata’yı roman olarak yeniden yazamazsınız. Zaten roman olabilecek bir ürün neden sinema formatıyla üretilsin ki? Roman romandır. Sinema da sinemadır (Öztürk, 2021: 4). Mesele burada saklıdır. Sinemadaki yaratım diğer sanatlardaki gibi “biricik” olmalıdır. Sinemada her şey sinematikleşir ancak bazı filmler bazı roman ya da tiyatro karakterlerini sinemaya özgü tipler (sinetip, heykeltip) haline getirebilir; romandaki, tiyatrodaki tiplerin daha dışında, fiziksel hayattaki tiplerin daha ötesinde, fiziksel hayatta karşılığı olsa bile sinematik operasyonlarla yeni duygulanımlar yaratacak düzeyde kahraman, karakter veya tipler sinemada dönüşebilir. Bu dönüşümle beraber tamamen sinemada üretilen sinematik kişiler 90 sonrası sinemamızda ön plana çıkmaktadır. Yönetmenin toplumun durumu ve bu duruma dair kendi yaklaşımıyla ortaya çıkardığı sinetipler ve heykeltipler hem yönetmenin düşünce dünyasına hem de sosyal gerçeklikle ilgili nüanslara bizi çeker.

Tabutta Rövaşata’da her sekansta yönetmenin ironik bakışıyla yakın Türkiye tarihinin anekdotlarıyla karşılaşırız. Bu ironik tutum sinetipler vasıtasıyla yapılmaktadır.

Mahsun değişen Türkiye’yi anlayamaz. Futbolun gündemde oluşunu yani artık kazanabildiğimizi anlayamaz. Yurtdışından gelen televizyoncuğu anlayamaz. Japon turistleri anlayamaz. Her zaman girdiği yere bilet istenilmesini anlayamaz. Âşık olduğu kadının orospuluk etmesini anlayamaz. Bu sebeple tavuskuşunu çaldığı gece

arabada giderken dert yanar tavuskuşuna “artık hiçbir şeye izin vermiyorlar” diye. Değişen Türkiye Mahsun’u köşeye sıkıştırmıştır. Sennet’in kimlik bağlamında aktardığı (2019: 143) “kimlik insanın olmak istediği şey ile dünyanın olmasına izin verdiği şeyin buluşma noktasıdır” meselesi Mahsun için gerekli değildir. Mahsun bu buluşmayı gerçekleştirmez. Her seferinde karşı çıkar. Belki bu sebeple “yabancı” olur, “tuhaf” olur.

“Bu tip üzerinden belirli bir toplumsal eleştirinin yapılabileceği bir özne konumu da değildir söz konusu olan. Mahsun, İstanbul’daki evsizleri, yeni yoksulları, sokak insanlarını temsil eden bir karakter olarak sunulmaz.” (Suner, 2020: 242) Evet ama onlardan biridir. Didaktik bir sunum olmasa da Mahsun ve arkadaşları 90’ların yersiz yurtsuzlarıdır. Yönetmen toplumsal gerçekçilik yapmaz, modern bir filmle modernleşmeyi gösterir. Sanatçı öngörendir. İşaret eder. Farkındadır. *Tabutta Rövaşata*’da kahvede geçen sahnede insanların televizyon izlerken Mahsun’un televiyonla ilgilenmemesi, Türkiye’nin futbol maçına sevinenlere anlamsız gözlerle bakması Mahsun’un tuhaflığıdır. Televizyon haberlerinde Türkiye’nin içinde bulunduğu ironik duruma yönetmen dikkati çeker. Turizm hamlesiyle Osmanlı marşlarının surlarda çalınması Mahsun’un bu duruma yaklaşımı değişen Türkiye karşısındaki “yabancı”nın tavrıdır. Mahsun’un sahip olmadığı arabayla seyahat ederken üzerine vuran İstanbul’un ışıkları, aklıktan siyasi olarak bir hareket olan tavuskuşu projesinin kuşlarından birini yemesi bu ironik durumun bir göstergesidir. Yalnızca Mahsun’un “tuhaf ve ayrıksı” oluşu filmi tamamlayamaz. Mahsun bütün yapıp ettikleri ve çevresiyle filmi birleştirir. Sinetip zaten özgün, tuhaf ve tekinsizdir. Bununla beraber sosyal gerçekliği de mevcuttur. *Tabutta Rövaşata*’da Yeşilçam’daki yoksul kesimden başka bir habitusla karşılaşmaktayız.

Bitmeyen Yol (Yön: Duygu Sağıroğlu, 1965) Yeşilçam anlatısını kesintiye uğratan bir film olsa da sinematik kişilerin yapıp ettikleri ve diyalogları tipiktir. *Bitmeyen Yol*’da kentteki işsiz güçsüz kesim bir ağaç altında ekmeklerini yerken şu diyaloglar geçer: “Aha şu karılara bak bi yol, şu makinalara, oğlum buranın taşı toprağı altın velakin kazanmasını bil” der Hasan, Mehmet’e “ Mehmet ise “get lan hangi işte kazanacan parayı” diğer köylü ise “he he iş var da kim kaybetti ki biz bulduk” Ahmet “geldik bir kere geri dönmek olmaz dayanacaz çaresiz”der. Benzer diyalogları Yeşilçam’da birçok filme denk geliriz. Bu tipikleşmiş bir tepkidir, diyalogtur.

Tabutta Rövaşata'da ise Mahsun ve arkadaşlarının bilindik replikleri yoktur. Yeşilçam kesintiye uğramıştır. Yersiz yurtsuzlar, yoksullar, işsizler yalnızca arka fonu oluşturmak için kullanılmaz. *Karanlıkta Uyananlar* (Yön: Ertem Göreç, 1964) filmindeki işçilerin ezildiği bir sahnede rabarba konuşan, benzer tepkiler veren işçilerle karşılaşırız. Sonunda ise teatral bir tirat atmak için bir işçi ön plana çıkar ve bir işçiden beklenmeyecek belagatle sözlerini söyler. Oysa *Tabutta Rövaşata*'da sinetipler kendi dillerini oluşturmuştur. Mahsun'un "ama arkadaşlar iyidir" cümlesi Mahsun'un dilindendir.

Ne Kemal Sunal'ın filmlerindeki ne de Erler Film ekolündeki yoksullukla benzerlik gösterir Mahsun ve arkadaşlarının yaşadığı. Yoksul sosyal tipini açıklayan Simmel (2015: 155-178) makalesinin ilk kısmında modern olmayan toplumlarda yoksulun durumunu incelemiştir. Yoksul, bu toplumlarda gelenekle ve dini âdetlerle hakları verilen sosyal tiptir. Ayrıca "yoksullar sadece yoksul değildirler, aynı zamanda yurttaşlardır. Bu sıfatla da yasanın bütün yurttaşlara verdiği haklardan ve devletin yoksullara yardım etme yükümlülüğünden paylarını alırlar" (Simmel, 2015: 161). Fakat Mahsun ve arkadaşlarına devletin bir yardımı bulunmamaktadır. Çünkü devlet hediye edilen tavuskuşlarını sergilemek için bilet kesmekle uğraşmaktadır.

Türkiye 90 sonrası modernleşmeyi ithal etmiştir. Kendi aristokrat sınıfı ve/veya burjuva sınıfının ürettiği etkin olduğu bir modernleşme değildir. Tanzimat ve cumhuriyet modernleşmesi gibi entelijansiyanın güçlü olduğu bir modernleşme de değildir. Özellikle iletişim mecralarıyla toplumun geneline yayılan bir modernleşmedir, küreselleşmedir. Bu yüzden Simmel'in (2015: 178) vurguladığı "yoksullar sınıfı, özellikle modern toplumda, benzersiz bir sosyolojik sentezdir" fikri Türkiye için de geçerlidir. Modern Türkiye'deki benzersiz sosyoloji benzersiz bir sanatçı bakışını da ortaya çıkarmıştır. Modernizm öncesi kamusal hayatta kişiler birçok yolla kendilerine maske edinmişlerdir. Bu maskeler materyal de olabilirken makyajla, kostümle, hal ve hareketle de oluşturulmuştur. Modernizm ise özgürlük ve söylem rahatlığıyla kamusal alanların genişlemesiyle kişileri maskeleri bırakmaya teşvik etmiştir. Sanatta da benzer bir durum söz konusudur. Tiyatroda, resimde, şiirde gizlenen, örtüklenen, ima edilen durumlar sanat olarak sinemayla özgürleşmiştir.

Çünkü Berman'ın deyişiyle modern olmak, "kişisel ve toplumsal yaşamı bir girdap deneyimi gibi yaşamak; insanın kendini ve dünyasını sürekli bir çözülüş,

yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki içinde bulması demektir”(1999: 460). Mahsun gibi, Sarı gibi, reis gibi... Bu modern yersiz yurtsuzlar “yeni” sinemamızın sinetipleridir. Toplumun içindendir ve fakat sinematiktir. Yönetmen odağına aldığı andan itibaren sinematik operasyonlarla bu sinetipleri yaratır. Mahsun çok tanındıktır lakin bir o kadar tuhaftır. Yanından geçtiğimizde bize farklı gelmeyen fakat sinemada eylemlerine tanık olduğumuzda duyu-motor mekanizmamızı bozan bir sinetiptir. John Fante’nin (2005: 65) dediği gibi “tuhaflik derecesinde görkemsiz”dir Mahsun. Tuhaf ve özgün. Sanat bunun peşindedir zaten. Tuhaf ve özgünü yaratmak.

Mahsun bu yüzden Yeşilçam yoksullarından değildir. Modern sinemaya ait bir sinetiptir, bir yoksuldur. Yönetmenin hem yoksula hem de yoksulluk olgusuna yaklaşımı ve bununla beraber sinematik operasyonları Yeşilçam’dan farklı olduğu için Mahsun da başka bir yoksullukla mücadele eder. Bizim sinemada çok denk gelmediğimiz, Derviş Zaim’in kamerasının yarattığı duygulanım ve Mahsun’un yoksulluk karşısındaki tavrı ile özgünleşen bir yoksulluktur. Çünkü açlık öyle bir raddededir ki, kucağında taşıdığı, yakalamak için surlarda koşturduğu tavuskuşunu kesip yiyecektir. *Tabutta Rövaşata*’da Boğaz, bu yüzden Yeşilçam’ın kayık sefalarının, âşık buluşmalarının yapıldığı mekân değildir. Boğaz, Mahsun için karnını doyurabileceği bir imkândır. Âşk bile yaşayamayacağı çünkü dikkat etmezse Boğaz’ın sularını boylayacağı bir mekândır Boğaz. Manzara olarak bir bağımlının her gün baktığı ama ilham vermeyen bir boğazdır bu Boğaz.

Mahsun filmin başından itibaren Boğaz’la olduğu gibi çevresiyle kısa süreli ilişkiler içerisinde. Reis Boğaz’dan geldiğinde Mahsun bir “güzellik” beklemektedir. İstediklerini aldığı anda başka bir yere hareket etmektedir. Modern kent hayatı Mahsun gibi diğer sinematik kişileri de kısa süreli ilişkileri, konuşmaları, bakışları vardır, gündelik yapıp etmeleri vardır.

Tabutta Rövaşata’da Mahsun’un ve diğer sinetiplerin alışkanlıklarını görürüz. Bunlar tipik değildir fakat rutinleri vardır. Aynı mekânda içki içmek, ot sarmak, mastürbasyon yapmak, aynı kahveye gitmek, bu tarz alışkanlıklar ve bunların ifşası 90 sonrası sinemamızda çokça görülmektedir. Bu durum Simmel’in (2017: 85) modern insan için söyledikleri *Tabutta Rövaşata* özelinde 90 sonrası sinemamızın sinetipleri için de geçerlidir: “modern insanları ürettikleri şeyler konusundaki tekboyutluluğu, tükettikleri şeylerin çokboyutluluğu tarafından dengelenir.”

Mahsun'un modern kent hayatındaki beceriksizliğine çare Reis'ten gelir. Mahsun'u bir işe yerleştirir ve kalacak yer bulur. Fakat arabalara tutkusunun bir benzeri olan kahvedeki bağımlı kadına tutkusu Mahsun'u yine yerinden eder. Kalabalıklara ve yersiz yurtsuzluğa, sokaklara, kalabalıklara döner. Berman'ın Baudelaire'den aktardığı gibi: (1999: 200) “kalabalık içindeki insanların yaşamlarıyla epouse olmayan bir sanat modern sanat adına layık değildir”

Godard'ın, (2014: 54) sinemadaki türlere yaklaşımı ilham vericidir: “tragedya, yaşamın yakın plan çekimiyle filme alınması, komedyaya ise genel çekimdir.” Modern hayatta tragedya bulunmaz lakin trajik olan mevcuttur. Yeni sinemamızda da trajik olanlara rastlarız. Yakın planlar duyuları harekete geçirir. Sinetipleri seyirciye yaklaştırır. Duygulanım yaratır. Yeşilçam genel çekimler cümbüşüdür ki bu sahne dizilimi teatral alışkanlıktır. *Tabutta Rövaşata*'da yakın planlar görünür. Zaim (2021) de yakın plana aldığı kişiler, der yarattığı sinematik kişiler için:

“Davranışlarla ortaya çıkıyor benim karakterlerim. Söylenmeyen şeyleri ima ederek anlatma yolu. 90'larda bunu öngörüydük. Az anlatarak çok anlatmayı seçmek. Hakikatın ifşasını yaparsın. Hakikati gösterirsin. Natüralist anlamda değil ve bunu aşan. Binanın arkasındakini bana göster, öyle bir şey yap ki o hakikati de bana göster.”

Tabutta Rövaşata modern kent hayatının acemisi Mahsun'un hamlesiyle sona erer. Mahsun, Reis'in ekmek teknesini Boğaz'ın soğuk sularına teslim eder. Reis'i de Sarı gibi, âşık olduğu kadın gibi kaybeden Mahsun çaresizlikten ve açlıktan tavus kuşunu yer. Yine yakalanır ve hapse atılır. Filmin son sahnesinde dayak yerken Mahsun birçok anıyı hatırlar. Sinematik kişi anıştırmalarla geçmişinden izleri seyirciye hissettirir.

Sinetipler, imalarıyla, derinlikleri ve söylemedikleriyle anlam yaratırlar. 90 sonrası sanat olarak sinemamızın gücü buradadır.

4.2.3. Yeni Sinemamızın Filmcileri

Türk sinemasında, dünya sinemasında da birçok örneğine rastladığımız gibi, film yapma hikâyesini anlatan yönetmenlerin filmlerine rastlamaktayız. Filmin içinde filmcilerin olması kimi zaman samimi görünse de kimi zaman irite edici durabilmektedir. Sanat için üretim yapan yönetmenlerin ilk filmlerin sonra akıllarına

çoğunlukla bu ilk filmi yapma hikâyesi, film çekerken çektiği meşakkatler gelmektedir ve bu serüveni sinemaya aktarmaya çabalarlar.

Yeşilçam'da ve sonrasında filmcilerin bulunduğu yapımlara rastlamaktayız. Bu filmlerdeki filmci tiplerin genel özellikleri vardır, gözlüklüdürler, “entel”dirler, fularları vardır, filmdeki diğerlerinin anlamadığı bir dilden konuşurlar. Sanki başka bir dünyadan gelmiş gibidirler. Bu özellikle Türkiye'deki sanatçı algısının, “filmci” algısının karikatürize etme alışkanlığındandır.

100 Numaralı Adam (1978), *Gerzek Şaban* (1980), *Talihli Amele* (1980), *Yorgun* (1983) gibi Yeşilçam anlayışı çerçevesinde yapılan filmlerde filmciler genellikle “eveet, kamera, motooor” diyen belirli jest, mimik ve hareketleri olan, birbirine benzer giyinen ve benzer tıraşları olan stereotiplerdir. Bu tarz filmlerde yönetmenin davranışları, yapımcının tavırları gibi set ekibinin onlara yaklaşımı da tipiktir. Örneğin *Gerzek Şaban*'da yapımcı sete gelir ve yönetmen yapımcıyı “patron” diyerek karşılar. Yapımcı seti görüp çekimlere bakacaktır. O sırada set ve ekip oldukça tipiktir. İki ışıkçı, bir asistan, kameraman ve görüntü yönetmeni vardır. Görüntü yönetmeni ağzında piposu ve sakal kesimiyle tipikken rejisör de şapkası ve gözlüğü ile karikatürize edilmiştir.

100 Numaralı Adam'da, *Talihli Amele*'de yapımcılar (reklam filmi yapımcılarıdır) para göz, burjuva ahlaklı, iş bitirici olarak çerçeveselendirilmişlerdir. Yönetmenler ise yapımcının dediğini yapmaya çalışan “entel” tiplerdir. *Yorgun* gibi arabesk şarkıcıların hayatlarını konu alan filmlerde ise filmci stereotipi “yıldız”ların etrafında dönen bu “parlak” kişiler üzerinden yapımları gerçekleştiren doldurma, yan tiplerdir.

Yeşilçam filmlerinde filmciler karikatürize iken Yeşilçam sonrası ve 1990'ların hemen öncesinde bazı “yeni” filmciler dikkati çekmektedir. Özellikle 80'lerin ikinci yarısından sonuna doğru sanatçı buhranlarıyla dolu filmler ortaya çıkmıştır. Bu filmler Yeşilçam sonrası artık “yeni” filmler çekebilmek için yola çıkan yönetmenlerin hikâyeleridir. 1990 sonrası “yeni” bir sinemanın doğacağına ya da böyle bir ihtiyacının varlığına kanıt niteliğindedir. 80'ler itibarıyla çekilen bu filmler yönetmenlerin kendilerini, fikirlerini, sanatçı olma sancılarını barındırmaktadır. Yönetmenler bu filmlerde içinde bulundukları koşulları, sinema yapma işini ve sanatçı olarak karşılaştıkları olumsuzlukları dile getirmişlerdir. Bu yöntem Stam'ın (1985)

“kendini yansıtma” olarak kuramsallaştırdığı duruma örnektir. Kendini yansıtma özellikle auteur yönetmenlerin üretilen yapım vasıtasıyla sözlerini doğrudan ya da dolaylı bir şekilde aktarmasıdır. Bu durum yönetmenin kendine göndermesi olarak yorumlanmaktadır. Kovacs’a göre (2010: 237) yönetmen kendini farklı biçimlerde yansıtabilir: filmin içinde film üzerine sözlü yorumlar yaptığı daha açık ve doğrudan yollar vardır ve filmin bir türe, stile ya da belirli bir grup sanat yapıtına ait olarak kendi anlatısal ya da görsel düzenlenişiyle yansıtıldığı daha güç fark edilen ve gizli işlemler vardır. Ve auteur ya da filmle ilgili yalnızca dışsal bilginin bir filmin bütün filmi ya da bir bölümünü etkileyebilecek kendini yansıtıcı karakterini sağlayabildiği durumlar söz konusudur.” Yönetmen üslubuyla ve/veya yarattığı sinematik kişilerle kendini yansıtılabilmektedir. Sinan Çetin’in *Gökyüzü* (1985) filmi, Ali Özgentürk’ün *Su da Yanar*’ı (1987), Ömer Kavur’un *Gece Yolculuğu* (1987) filmi, Atıf Yılmaz yönetse de senaryosunu Ümit Ünal’ın yazdığı (çünkü filmdeki senarist Ümit Ünal’ın kendini yansıttığı bir sinematik kişidir), *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (1987), Yavuz Özkan’ın *Film Bitti*’si (1989) ve son olarak Yavuz Turgul’un *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) “filmci” tipler üzerinden yönetmenlerin kendilerini yansıttığı filmlerdir.

Sinan Çetin, *Gökyüzü* filminde film yapmak isteyen ama çevresinde baskılanan bir yönetmenin öyküsünü anlatmaktadır. Yönetmen, sanatçı yaratıcılığını ve toplum baskısını çatışma alanı olarak seçmiştir. Benzer bir tema *Su da Yanar* filminde karşımıza çıkmaktadır. Nazım Hikmet’in filmini çekmek isteyen yönetmen film için kaynak aramaktadır lakin ülke ne bu filme hazırdır ne de bu fikirlere. Yine Yavuz Özkan’ın *Film Bitti* filminde film çekmeye çalışan bir yönetmenin çıkmazları ele alınmaktadır. *Hayallerim Aşkım ve Sen* de ise o sıralar gerçek hayatında senarist olarak çalışan ve Türkan Şoray’a olan tutkusunu röportajlarından bildiğimiz Ümit Ünal’ın bir senarist öyküsüyle karşılaşmaktayız. Yıllardır âşık olduğu bir aktris ile ilgili senaryo yazmaya çalışan Coşkun’un çabası Ümit Ünal’ın kendini hissettirdiği bir filmidir. Ömer Kavur da sanatçı olmak, film çekmek, anlaşılmamak üzerine kurduğu *Gece Yolculuğu*’unda filmi için yolculuğa çıkan yönetmen Ali’nin çatışmalarını filmleştirmiştir. Yeşilçam sonrası film yapma üzerine Ömer Kavur kendi fikirlerini filme yerleştirerek kendine göndermekler yapmıştır. Yavuz Turgul ise nostalji, film piyasası, kaybetmiş tipler üzerinden *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*’ni kurgular. Haşmet Asilkan, Muhsin Bey’de olduğu gibi yeni piyasada var olmak isteyen

bir yönetmenin temsilidir. Yine Haşmet vasıtasıyla Yavuz Turgul kendi sözlerini izleyiciye aktarır.

Yeşilçam'ın gösterdiği karikatürize filmciler 80'lerle beraber yönetmenlerin kişisel buhranlarını ve varoluşlarını üst bir bakışla, metinsel bir çerçeveye, yüce bir sesle ve tiyatral mizansenlerle, karakterizasyonla yapay bir şekle dönüşmüştür. Yüce amaçlarını sosyal gerçeklikten ve sinematiklikten uzaklaşarak film haline getirmişlerdir. Bu filmler 1990 sonrası sinemaya bir hazırlık dönemidir, denebilir. 90 sonrası ilk kuşak yönetmeni bu filmleri görerek bu filmlerden bambaşka filmler üretmişlerdir. 90 sonrası sinemamızın ortaya çıkardığı filmci sinematik kişileri sinemanın imkânıyla ve sosyokültürel gerçeklikle oluşturulmuştur.

1990 sonrası Türk sinemasında da film yapma hikayesine rastladığımız birçok film bulunmaktadır. Bu dönem yönetmenleri özellikle otobiyografik öğelere, gerçek hayata alan açtıklarından en iyi bildikleri “filmcilik”i anlatmaları kaçınılmaz olmuştur. Çünkü modern sinemamız yeniyi üretmekte ısrarcı olmuştur, Baker'in de deyimiyle (2017: 22): “Sinema ilk başlarda iki şeyin peşine düştü: günlük hayatın imajları ve görsel hikâyeler. İkincisi sonradan galip geldi ve Hollywood'un o muhteşem hayaller dünyasını tesis etti. Ama birincisi her zaman sisteme direndi, yeniyi üretip durdu...”

Modern sinemamızın yönetmenleri yeni filmcilerle bizleri buluşturdu. *Mayıs Sıkıntısı*'nda (1999), *Bekleme Odası*'nda (2003), *Neden Tarkovski Olamıyorum*'da (2014) karşımıza filmlerin yönetmenleri çıkmaktadır. Kendi hayatlarıyla ve film yapma hikâyeleriyle paralellikler net bir şekilde ortadadır.

Mayıs Sıkıntısı'nda kasabaya dönen yönetmen Nuri Bilge Ceylan'dır, *Bekleme Odası*'nda Dostoyevski uyarlamaya çabalayan yönetmen Zeki Demirkubuz'dur –ki bu rolü kendi oynamıştır- *Neden Tarkovski Olamıyorum*'da istediği filmi çekebilmek için televizyon setlerinde sıkıntı yaşayan Murat Düzgünoğlu'dur.

Üç filmde de ortak olan filmciler birbirinden farklıdır. Özeldir. Tipik değillerdir lakin bir benzerlik gösterirler. Tüm bu yönetmelerin yanında üç filmde de başka başka filmcileri de görürüz, asistanlar, kameramanlar, ışıkçılar, amatör oyuncular....

90 sonrası sinemamızın ilk kuşak yönetmenleri İstanbul'a sonradan gelmişlerdir. Bir süre metropol hayatı içerisinde yaşamlarını sürdürdükten sonra

sanatsal yaratımları için yeniden taşraya, köklerine, en iyi bildikleri mekânlara dönmüşlerdir. Kimi İstanbul'un taşrasını seçmiş, kimi Türkiye'nin taşrasına yönelmiştir.

Özellikle Nuri Bilge Ceylan ilk üç filmini doğup büyüdüğü, ana-babasının, akrabalarının yaşadığı coğrafyada çekmiştir. Yönetmenin ilk filmleri çok iyi bildiği kasabasında geçmektedir. Çocukluğunun anıları, imajları, sesleri kasaba durağanlığı ve sıradanlığı içerisinde sinematikleşir. Kasabada her gün bir diğer günün benzeridir. Bu kaçınılmazdır ve sıkıcıdır. Ceylan'ın sıkıntısı, dönüp dönüp baktığı kasaba böyle bir yerdir. Bakthin'in deyimiyle (2001: 321) "kasabalar gündelik döngüsel zamanın mahalleridir. Burada hiçbir olaya rastlanmaz, yalnızca kendilerini sürekli yineleyen 'etkinlikler' bulunmaktadır. Zaman burada, ilerlemekte olan hiçbir tarihsel devinim barındırmaz; bunun yerine dar devirlerle ilerler: günün, haftanın, ayın, bir kişinin yaşamının devri. Bir gün bir gündür yalnızca, bir yıl bir yıldır -bir yaşam bir yaşamdır. Her gün durmadan, aynı etkinlikler döngüsü yinelenir, aynı konuşma konuları, aynı sözcükler vb. Bu tip bir zamanda insanlar yer, içer, uyur, karıları, metresleri (sıradan ilişkileri) olur, küçük entrikalar çevirir."

Mayıs Sıkıntısı'nın filmci sinetipi ilk kez karşımıza çıktığında onun sinemayla uğraştığını anlayamayız. Muzaffer'in ilk sözleri: "ne var ne yok baba", "şu zili bir yaptırmadın", "evi boyatmışsın"dır. Gündelik, sıradan ve gerçekçi, olması gerektiği gibi. Muzaffer'in ne fuları vardır, ne Yeşilçam'ın kodladığı yönetmen sakalı, gözlüğü, piposu, şapkası. Muzaffer bir evlat olarak memleketine gelmiştir. Elinde sadece dijital bir kamera vardır ve babası "filmler bununla mı çekiliyor" der. Muzaffer ise "deneme çekimleri yapıyor" diye karşılık verir. Filmci sinetip kamerayı sehpanın üzerinde bırakmıştır. Muzaffer'in film işleriyle uğraşıp uğraşmadığını anlayamayız. Çünkü babasının sorusunun ardından sinemaya dair hiçbir şey söylemez. Annesini sorar, hal hatır sorar, işlerin nasıl gittiğini sorar.

Filmin ilk anından itibaren 90 öncesi sinemanın ortaya çıkardığı filmcilerden farklıdır Muzaffer. İlk andan itibaren filmci sinetipin nasıl bir film yapacağıyla, sanata dair görüşleriyle, büyük laflarıyla muhatap olmayız. Muzaffer kafasından geçirdiklerini azar azar uygulayan, minimalist bir film çekeceği anlaşılan bir sinetiptir.

Muzaffer kentten taşraya gelmiş ve taşrayla yeniden karşılaşmış bir sinetiptir. Film içerisinde Muzafferin babası (Emin), akrabası olan çocuk (Ali), yine akrabası

(Saffet) taşra ve taşranın ruhuyla sarmalanmış sinematik kişilerdir. Bu dört erkeğin de rutinleri ve haleti ruhiyeleri filmin genel atmosferini belirlemektedir. Yönetmen, 1990 öncesi filmlerin aksine merkezine tek bir kişiyi almak yerine gerçek hayatta olduğu gibi herkesin kendi hikâyesinin aktığı bir sinematik evrende filmci sinetip Muzaffer'in eylemlerini seyirciye aktarır.

Muzaffer'in film boyunca kafasında bir film yapma isteği vardır. Bu amacının ön hazırlığını ara ara belirgin olarak (deneme çekimleri) ara ara da gizli olarak (Saffet'i kaydetmesi, anne babasının sesini gizlice dinlemesi) yerine getirmeye çalışmaktadır. Ön çalışmanın ardından bir süre Muzaffer'in ortada olmadığı ve taşradaki diğer üç erkek sinetipin rutinleriyle muhatap olur seyirci. Emin'in kadastrocuları beklemesi, takip etmesi, Ali'nin müzikli saate ulaşmak için cebinde kırmadan yumurtayı taşıma çabası ve Saffet'in taşrada oradan oraya sıkkın, boş vermiş gezintileri. *Mayıs Sıkıntısı* 90 öncesi filmci örneklerin yer aldığı yapımlardan bu yönüyle de ayrılır. Muzaffer'in olmadığı anlarda taşrada hayat sürmektedir. Muzaffer olmazsa olmazı değildir, filmdeki diğer sinetipler için. Muzaffer döndüğünde yeniden hatırlanır film meselesi. Muzaffer bu sefer ekibiyle gelir. Ekibi Sadık'tan ibarettir. Gerçek hayatta olduğu gibi ilk filmlerindeki ekibi Sadık İncesu'dur. Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmlerinin önemi Akbulut'un (2005: 33) da belirttiği gibi "bu filmlerin tek bir filmmiş gibi devamlılık göstermesi, birbirine eklemlenmesi, filmlerinin konularını yaşamdan alması ve kendi deneyimlediği yaşamı, sanatına, sinemasına konu etmesidir."

Kasabanın gerçekliği, kasabalının gerçekliği, yönetmenin üzerinde durduğu en önemli meseledir. Yeşilçam sinemasında ve/veya günümüz ticari sinemasında kasaba çoklukla pastoral ve/veya köhne, kasabalı ise cahil, dünyadan habersiz ya da gamsız, yanlış anlamaya müsait, bencil olarak çerçevelenmiştir. 1990 sonrası sanat olarak sinema üreten yönetmenler ise taşrayı ve kasabayı tüm gerçeklikleriyle, iyiyle ve kötüsüyle, kasabalıyı ise tüm önyargılardan bağımsız yalnızca "göstererek" bir anlam dünyası kurmaktadır.

Ceylan, "Mayıs Sıkıntısı 'nın temelinde babam üzerine bir hikaye anlatma isteğim vardı ve daha sonra oğlu Muzaffer'i, yani kendimi ilave etme fikri oluştu. Ve böylece Kasaba 'nın çekimi yavaş yavaş dahil oldu filme" (2003: 96) der. Kendini filme yansıtan yönetmen 90 öncesi sinemada gördüğümüz örneklerin aksine filmci tipini açıklamalardan, uzun monologlardan uzak tutar. Muzaffer kasabasına döner ve

kafasında film çekmek vardır. Bu film nedir, ne işe yarayacaktır, öykü nedir, sanata bakışı nedir, buna dair derinlikli açıklamalar, göstergeler, diyaloglar verilmez.

Nuri Bilge Ceylan, filmci sinetipi Muzaffer'i kasabaya getirmeden önce bir sinegöz gibi kasabanın gerçekliğini seyirciye aktarır. Kasabaya ve kasabalıya dair ön bilgi vermeden, dramatik bir kurguya girmeden olduğu gibi gerçekliği aktarır. Kasabalı bir genç olarak ortaya çıkan Saffet ise bu atmosferde kendi halinde gezinmektedir. Ne bu ilk sekansta ne filmin devamında tiyatral bir karakterle ve/veya tiple ne de tiyatral bir mizansenle karşılaşmaktayız. Çünkü "teatral mizansen fiziksel gerçekliği bütün olay ve tesadüfleriyle birlikte yeniden yaratmaz. Büyük kalabalıklar verili çerçeveyi aşar, küçük nesneler yarattığı bütünsel izlenim içinde kaybolup gider. Birçok şey ihmal edilmek zorundadır, birçok şey gerçek şeyin kendisinden ziyade onu anıştıran bir ikamedir. Sahne evreni, içinde yaşadığımız dünyanın silüetvari replikasıdır" (Kracauer, 2015: 414). Yönetmenin en çok kaçındığı durum bu tiyatrallık olmuştur.²²

Seyircinin muhatap olduğu taşra, modernleşmeyi küreselleşme üzerinden yaşamakta olan merkezden sürüklenip gelen "mal"larla dönüşen bir taşradır. Bora'nın (2005: 41) deyimiyle: "Taşrada birçok il ve irikıyım ilçe merkezi, şehir kültürünün ürünleriyle ve imgeleriyle alışveriş içinde. Kültür endüstrisi, davranış kodlarına ve imge paketlerine doldurduğu şehirliliği genişleyen ölçekte ve mekanda pazarlıyor."

Yeşilçam'ın ve hemen sonrasında tamamlanan filmlerin aksine yeni sinemamız Türkiye'nin sosyokültürel değişiminin de izlendiği alandır. Muzaffer taşranın sıkıcılığından esnemektedir, Saffet kalkınmaya çalışan taşradaki fabrika işini bırakıp İstanbul'a gitmek istemektedir. Muzaffer filmde önceleri Saffet'e büyük şehir güzellemesi yapıp ona vaatler verirken bir süre sonra memleketinde kalması yönünde salık verir. *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki sinetiplerin kafa karışıklığı aslında Türkiye'nin dönüşümüyle ve hızlı değişimlerle ilgilidir. Türkiye giderek birbiri içine giren kavramlar, mekânlar, alışkanlıklarla çarpık bir gelişim süreci izlemektedir. Bora'nın da belirttiği gibi (2005: 44): "Hem şehirler taşralaşıyor, hem taşrada şehirleşmenin veçheleri zuhur ediyor. Elbette, şehirleşme görünümleri ile, şehir kültürünün maddi unsurlarının varlığı ile, bütünlüklü bir şehirli kültürü arasında ayırım yapmak gerekir.

²² Bkz. Ahlat'ın Yolculuğu (2019). Yönetmen birçok sahneyi keserek tiyatral mizansenden ve tiyatral oyunculuktan kaçınmaya çalışmaktadır.

Şehir kültürü unsurlarının temsilden ve manzaradan ibaret olmadığı, şehirliliği içselleştirmiş 'gerçek' şehirler ile sosyo-ekonomik gelişmişlik düzeyi ne kadar yüksek ve merkezi ne kadar şık olursa olsun rütbesi 'taşralı' kalacak beldeler arasında ayrım vardır.”

Yeşilçam'da ve 90 öncesinde bahsi geçen filmlerde yönetmenler alışkın oldukları aksiyon, mizansen ve kurguyla “sinema yapmak”tadırlar. Oysa 90 sonrası yönetmenler ve sinetiplerinin aksiyonları sinematiktir. 90 sonrası sinema hareket imajın ötesinde zaman imajı da barındırır. Yani modern sinemaya özgü öğeleri kendinde barındırmaktadır. Bu sinematiklik sinetipleri ve heykeltipleri üretecek olan bir sinematikliktir. Kameranın filme aldığı atmosfer taşra içinde ona içkin ve sinetiplerin müdahalesinden uzaktır. Bir salınma, gündelik bir varoluş içerisinde yönetmen sinetiplerini var eder. Filme adını veren “sıkıntı”yı yaşayanların filmidir *Mayıs Sıkıntısı*. Taşradan çıkıp gitmiş sonra filmci olarak dönmüş Muzaffer'in, Amerikalı görmüş ve kasabasına hizmet için gelmiş babanın sıkıntısıdır, kasabadan kurtulmanın yolunu arayan Saffet'in sıkıntısıdır. Taşra sıkıntısıdır. Taşra sıkıntısı Gürbilek'in ifadesiyle (1995: 50): “taşrada bulunmuşların, hayatlarının şu ya da bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin, hayatı bir taşra olarak yaşamışların, kendi içlerinde bir şeyin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşradan ibaret kaldığını hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı”dır.

Taşra bir mekân bir coğrafyadan ibaret değildir, bununla çerçeveselendirilemez saydamlığa sahiptir, taşra; taşınan, hareket eden, sirayet eden, musallat, bulaşan olan bir ruhtur.

Muzaffer taşraya dışarıdan bir gözle, üstten bir bakışla bakmaz; çevresi de onu bir yabancı, “filmci” algısıyla değerlendirmez. 90 öncesi filmlerde ise filmciler, etrafındakiler tarafından “garip” olarak, “entel” olarak tanımlanır. Anlaşılmaz ve “yabancı”dır. Filmciler de etrafına dışarıdan, üsttenci bazen bağışlayıcı, yüce bir duruşla yaklaşır. Bu yaklaşım farkları 90 sonrası sinemamızın “yeni”liği ve sinetiplerinin “özgün”lüğünün kanıtıdır.

Muzaffer etrafındakileri “kafalama”ya çalışan, işini halletmeye çalışan bir filmcidir. Çünkü filmini yapması gerekmektedir. Bunun için düşük bütçeyle, kendi imkânı ve çevresiyle bu işi kotarmalıdır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda da *Bekleme Odası*'nda da Neden *Tarkovski Olamıyorum*'da da filmci sinetipler 90 öncesindeki “ideal sinemacı”

tiplerinden uzaktır. Gerçek insan gibi zaafı vardır. Yönetmenler bu sinetipleri haklı çıkarmak için uğraşmazlar, amaçlarını yüceleştirmezler. Muzaffer de Ahmet de Bahadır da hata yaparlar. Kimi zaman iyidirler, kimi zaman kötüdürler. Muzaffer için önemli olan filmi tamamlamaktır. Pire Dayının eşini kaybetmesi ve yalnız olması; babasının elinden arsının gitmesi ya da Saffet'in hayalleri onu çok fazla ilgilendirmez. Filmci sinetip Muzaffer için önemli olan filmidir. Filmini yapmak için uğraşmaktadır. Yapılan her hata Muzaffer'in cebinden çıkan para demektir. Burada da yine sosyal gerçeklik, Türkiye'deki film yapma sürecinin “yeni gerçekliği” devreye girmektedir. Zeki Demirkubuz da Derviş Zaim de Nuri Bilge Ceylan da Yeşim Ustaoglu da ilk filmlerini bu şartlarda tamamlamışlardır. Etraflarındakileri ikna ederek, “kafalayarak”, sözler vererek filmlerini bitirmişlerdir.

Mayıs Sıkıntısı'nın sonuna doğru üç filmci (Muzaffer, Sadık ve Saffet) günün ağarmasını beklemektedir. Filmin sonuna gelen Muzaffer, İstanbul sözü verdiği Saffet'i bu fikirden caydırmak için fırsat kollamaktadır. Sadık'la gündelik hayat üzerine konuşan Saffet lafı İstanbul'a getirir. Muzaffer de bu andan yararlanır. İstanbul'un zorluğundan, oradaki hayatın zorluğundan bahsederek İstanbul'a gelmemesini tembihler. Filmciler sette sanat haricinde konuşmalar yapmaktadırlar. Sette “ölü anlar” vardır. Bu anlarda filmciler esnerler, kaşınırlar, bir sineği kovarlar, akıllardan ne geçtiğini bilmeyiz. Günün ağarmasını beklerken herkes kendi derdiyle ilgilidir. Bu, gerçek hayatta da böyledir. Modern bir yönetmen sürekli sanatıyla ilişkili değildir. Hayatını sürdürmektedir. Gündelik endişeleri, beklentileri, arzuları ve tutkuları vardır. Çünkü “modern hayatın ayırdedici ve otantik bir güzelliği olmasına karşın, bu onun doğasından kaynaklanan sefalet ve kaygı duygusundan, modern insanın ödemesi gereken faturadan ayrılamaz” (Berman,1999: 195).

Yeni sinemacılarımız filmlerini bir tiyatro sahnesi gibi her şeyden sıyırmazlar. Film sanatı için bazen stilize alanlar yaratılabilir stilize bir mizansen kurgulanabilir ama sinematik operasyonlarla yapar bunu. Stilize tipler yaratabilirler (heykeltip) lakin yine bunu sinema imkânlarıyla ve yönetmen imzasıyla gerçekleştirirler. Sinetiplerse daha çok hayatla ilişkisi olan, sosyal gerçeklikle ilişkilidir ve düşünce üretmeye ve tartışmalara imkân veren sinematik kişilerdir. Bu nokta geçmiş sinema alışkanlığından farklıdır.

90 sonrası filmcilerin modern gerçekliği 90 öncesi örneklenen filmcilerden farklıdır. Bu iki yapım tarzı arasında ve özel olarak “yeni sinemacılarımız” açısından en büyük farklılık Yeşilçam’ın tam manasıyla reddedilmesidir. Yönetmenlerin kaynakları Yeşilçam yönetmenleri yerine dünya sinemasının farklı örnekleridir. Antonioni’dır, Ozu’dur, Tarkovski’dır, Kiarostami’dır. Yeni sinemamızın filmcileri kendileri ve çevreleriyle ilk filmlerinin üstesinden gelirken Yeşilçam’ın izlerini de sinemalarından silmeye gayret etmişlerdir.

Yeşilçam sinemasıyla bağı olmadığı bulunmadığını, Türk sinemasından ziyade etkilendiği sinemanın örneklerini Nuri Bilge Ceylan şu şekilde açıklamaktadır: “İlki Bergman’dı: On altı yaşında onun *Sessizlik* adlı filmini izlediğimde bir rüyadan uyanmış gibi hissettim kendimi, bu film daha önce izlediğim bütün filmlerden o kadar farklıydı ki!.. Bu beni çok etkiledi. Daha sonra, bende çok önemli izler bırakan Tarkovski, Bresson ve Ozu’yu keşfettim. Ve tabii günümüz yönetmenlerinden Kiarostami var” (2003: 93).

Bresson ve Kiarostami gibi Nuri Bilge Ceylan’ın oyuncu yaklaşımı da ilk filmlerinde amatörlik eksenindedir. Yeşilçam’dan bambaşka işler yapan 90 sonrası yönetmenlerinden Ceylan’ın filmci sinetipi ve *Mayıs Sıkıntısı*’ndaki diğer sinetipler amatör oyuncuların oluşturdukları sinematik gerçekliklerdir. Bu yönüyle de 90 öncesi sinemadaki filmcilerle ayrışır. Tepkileri, hareketleri diyalogları doğaldır. Anlatılan öykü her ne kadar Nuri Bilge Ceylan’ca senaryolaştırılsa da film çekiminde Kracauer’ın (2015: 449) tanımladığı “buluntu hikâyeler”den izler bulunmaktadır. Buluntu hikâye “uydurulmuş olmaktan ziyade keşfedilmiş”tir. *Mayıs Sıkıntısı* buluntu hikâye ile “hafif anlatı”nın (Kracauer ,2015: 451-454) iç içe geçtiği bir yapıdır: oldukça yalın, hayatın rutin akışında küçük olaylar etrafında derinleşen, sıradanmış gibi görünen bir öyküleme şeklidir.

Belgelele yaklaşan ve Deleuze’ün (2021b: 24-29) tabiriyle “ölü alanlar”ın varlığıyla hareket zaman bloklarında sinematik bir deneyimdir *Mayıs Sıkıntısı*, tıpkı Zeki Demirkubuz’un *Bekleme Odası* gibi.

Bekleme Odası’nda Ahmet bir benzeri olan Muzaffer gibi “sıkıntı”lıdır. Onun sıkıntısı kendi taşrasının sıkıntısıdır. Çerçevenilmiş yaşamının sıkıntısıdır. Evinin ve evinin çevresinin sıkıntısıdır. Kendi yarattığı taşrasının sıkıntısıdır. *Bekleme Odası*, Demirkubuz’un, Canetti’nin “İnsanın Taşrası” olarak adlandırdığı kendi hayatının

dökümünün, dağınık bir hesaplaşmanın, kendi anının ve insanın gerçeğinin bulunduğu (2004: 13) kendi yaşam izleğinin bir yansımasıdır. Yönetmenin uzun sıkılmalarının ilk duraklarındanır.

Bekleme Odası, filmci sinetip olan Ahmet'in eviyle açılır. Ahmet'i, ilk olarak evinde, çalışma masasında görürüz. Masanın düzeni, bilgisayarda açık olan sayfa, kitaplar, Ahmet'in filmciliğinin kanıtıdır. Yazdığı senaryo da Dostoyevski'yle ilgilidir. Filmin başından itibaren yine kamera sözden bağımsız olarak evi ve Ahmet'in yaşamının geçtiği mekânı tarar. Evin içinde başlayan ve evin içinde sonlanacak bir filmin sinematik evrenine gireriz.

Ahmet, Zeki Demirkubuz'dur, rolü de kendi üzerine almıştır. Asistanını da o zamanlar sevgilisi olan Nurhayat Kavrak canlandırır. Filmde kendi bildiği, kullandığı, gidip geldiği mekânlar kullanılmıştır. Otobiyografik olmasa da *Bekleme Odası*, Zeki Demirkubuz'un, film yapmakla ilgili ve filmciliğe bakışının filmidir. Gerçeklikle ilgili meselesinin en önemli filmlerindendir. Kendi deyimiyle de: "Bekleme Odası en gerçekçi, daha doğrusu gerçeklik duygusuna en yakın filmim oldu; böyle sinemasal klişelerin olmadığı, gerçeklik duygusunun öne çıktığı bir film olunca 'acaba otobiyografik mi?' sorusu akla takılabilir, ama öyle bir şey yok."²³

Ahmet, filmin başından sonuna kadar çok nadiren evden çıkar. Sevgilisi intihar ettiğinde dahi evinden çıkmaz, "beni niye aradınız" diye sorar. Kendisini tehdit eden hırsız yakalama iç güdüsüyle evden çıkar, oyuncu olarak gözüne kestirdiği haydutu takip için dışarı çıkar.

Ahmet, genellikle hayatın akışı içerisinde aksiyona girmez, isteksiz ve eylemsizdir. Üstünde bir bitkinlik ve taşra umursamazlığı vardır. Muzaffer'in, Saffet'in esnemeleri Ahmet'te iç geçirmelere dönüşür, sigara yakmalara, çay doldurmalar, televizyona bakmalara, uzun sessizliklere dönüşür. Ahmet, İstanbul içerisinde kendi taşrasını oluşturmuş ve bu taşrada sıkılan bir filmcidir.

Sevgilisi Serap "hayatında biri mi var?" diye sorduğunda bu ve benzeri sorulardan kurtulmak için, kendi içinde yalnız kalmak için "evet" diye yanıt verir. Televizyonu açıp Beşiktaş maçının özetini izlerken yalanlar sıralamaya başlar. Şans eseri gördüğü bir kadın üzerinden bir ilişki uydurur. Sorulardan kurtulmak için yalan

²³ <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=17> erişim tarihi: 26.12.2022.

söyler. Bu yalan senarist, filmci kişiliği için oldukça sıradandır ki bu tarz yalanlara filmin ilerleyen kısımlarında da tanık oluruz. Filmci için tek bir çıkış noktası önemlidir: bir kafede gördüğü ağlayan kadın. Bu olay Ahmet’e ilham vermiştir. “Seviyor musun onu” sorusunun cevabı arkadan maç özeti sesiyle birlikte sıradan ve sıkıcı olarak gelir: “evet”. Serap’ın ağlama seslerini duymakta olan Ahmet bir ara Serap’ın bulunduğu odaya doğru bakar ve fakat vazgeçer. Televizyonun karşısına geçerek kanallar arasında gezinmeye devam eder ve bir magazin programında durur. Serap’ın gidişi “manken Aysun Kayacı’nın dekoltesi”nin tartışıldığı anla denk düşer. Ahmet tepkisiz bir şekilde sevgilisinin gidişini beklemektedir.

1990’ların ikinci yarısı itibarıyla özel televizyon kanallarının artması ve televizyon yayıncılığının izleyici tutma arzusu ülkede bir televizyon kitlesi yaratmıştır. Zeki Demirkubuz’un, Nuri Bilge Ceylan’ın televizyon karşısındaki sinetipleri bir yandan televizyondaki yapımlarla hiç benzeşmeyen bir içeriğin parçasıyken bir yandan da televizyondan kopamayan insanların sıradanlığını açıklamaktadır. Günlük hayatın sıradanlığı içinde sıkışan, sıkılan, bunalan insanların bu durumu yorumlayan yönetmenlerin filmlerine yönelmemesi kendinden kaçmayla, görsel olanın kendinden farklı hikayelere yönelmesiyle ilgidir. 1990 sonrası her alanda olduğu gibi görsel imajların da hızla tüketilebilir olmasının talebiyle ilgilidir. Tüketiciyi zorlayan, düşündüren ürünlerin seçilmemesi normalleşmiştir.

Ahmet, sıkılmıştır ve bu anın, Serap’ın onu terketmesinin geçmesini beklemektedir, “ne yaptım ben sana?” sorusunun cevabını vermekten kaçınmaktadır, sevgilisinin artık çekip gitmesinin gerçekleşmesini istemektedir. “Çünkü sıkıldığınız zaman hakikaten var olan durumun dışına çıkarsınız ve her şey, siz durumun dışına çıktığınız zaman her şey daha mesafeli, daha uzaktan ve daha gerçek görünmeye başlar.”²⁴

Serap’ın ardından Ahmet’in evine başka bir filmci sinetip olan asistanı Elif gelir. Elif’in gelmesiyle Ahmet’in bir filmin çekim arifesinde olduğunu anlarız. Muzaffer’in aksine Ahmet için deneme çekimlerini yapan bir asistanı vardır. Ahmet, Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*’sını uyarlamak istemektedir. Asistan deneme çekimlerine gelen oyuncu adaylarına sinema, edebiyat, Dostoyevski ve oyunculuk üzerine sorular sormaktadır. Ahmet sıkılarak izler bu çekimleri. Deneme çekimine

²⁴ <http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=19> erişim tarihi: 14.09.2022.

gelen tiplerin sinemaya, Dostoyevski'ye, Raskolnikov'a ne derece uzak olduğunu görürüz. Yönetmen, filmin birçok kısmında olduğu gibi “yeni” Türkiye’de oyunculuk, filmcilik eleştirisi gerçekleştirmektedir. Yönetmen Ahmet, “bu filmi çekmesek mi?” der. Bu hem kendi sikkinliği hem de Türkiye’de bu fikrin bir karşılığının olmamasıyla ilişkilidir. Mesele Ahmet’in de dediği gibi “içimde bir sıkıntı var”dır. Çekim sürecinin sıkıntısı, filmcinin, sanatçının yaratım ve sonrasında sıkıntısıdır. Ahmet asistanına filmi çekmeme gerekçesi olarak “sokağa çıkmaya bile gücüm yok.” der. Elif, Ahmet’i motive etme derdindedir: “Başka bir yolu yok ki bunun”, “sonra ne yapacaksınız” gibi cümleler sarfeder. Ahmet’se “aşağılanmanın daha basit bir yolunu buluruz” diye karşılık verir. Yönetmen yine Ahmet üzerinden filmciliğe ve kendi yönetmenliğine dair tartışma gerçekleştirmektedir. Elif: “saygı görüyorsunuz”der. Ahmet: “ne saygısı ya hepsi palavra” sözleri ile tartışmayı sonlandırır.

Bu diyalogların ardından Elif’in aklına Ahmet’in normal hayatından bir şeylerin bu sıkıntıya neden olduğuna dair bir fikir gelir. Ahmet yeniden “uydurmaya” başlar. Serap’ın hayatında birinin olduğunu öğrendiğini söyler ve ekler: “tabi ağzını burnunu kırdım kızın, o da evi terkedip gitti.” Ahmet yine Elif’ten kurtulmak için ve kurmacayı sevdiğinden ya da işine öyle geldiğinden yalan söyler.

Bir başka yalana ve kafasındaki kurguya evinin balkonundan gördüğü hırsızları yakalamak için emniyeti birkaç gün sonra aradığında rastlarız. Ardından emniyete gidip sabıkalı fotoğraflarını incelerken görürüz. Filmci sinetip zihninde bir şeyler kurmaktadır; lakin bu seyirciye direkt olarak sunulmaz. *Mayıs Sıkıntısı*’nda olduğu gibi, Muzaffer gibi, Ahmet’in kafasında nasıl tasarımlar olduğu bilemeyiz. Bu klasik anlatının seyirciyle karakterleri özdeşleştirmesinin kırıldığı anlara örnektir. Yeni sinema başka bir şey yapmaktadır.

Yeni sinemanın yaptığı bir başka şey de kamera açısı, planlar, sahnelerdir. Zeki Demirkubuz yine 90 öncesi sinemadaki gibi mizansenlere girişmez. Kendi gibi sade, sıkıcı, durağan planlarıyla sinematik kişilerini var eder.

Demirkubuz: “Ben net, kısa ve düz olmayı seven biriyim. Şimdi böyle bir kişiliğe sahip olan bir insanın da zaten, ‘Ya ben film yapıyorum, bu kamusal alana çıkacak, burada daha eksantrik şeyler olmalı’ diye düşünüp de sembolik davranması

zaten dürüstçe olmaz”²⁵ der. *Bekleme Odası*’ndaki planlarda ve sahne kurulumlarında o sadeliği ve netliği görmekteyiz. Sinetipler de bu basitlik içerisinde karşımıza çıkmaktadır.

Ahmet rutini olan, büyük eylemlerde bulunmayan, dar çevrede kısıtlı hareketleri olan bir filmci sinetiptir. 90 öncesi örneklerini verdiğimiz filmciler gibi değildir. Çay koyar, markete gider, kahvaltı yapar, sigara yakar, sigara söndürür ve Dostoyevski’nin romanını uyarlamaya çalışır.

Asistanıyla ve asistanının sevgilisi Kerem’le geçen diyaloglar haricinde Ahmet’in iç dünyasına dair net bir işaret, söz, dış ses, monolog duymayız. Ahmet, Elif ve Kerem’le de onların zoruyla konuşur. Zorlanarak bir şeyler söylemek durumunda kalmıştır. Gerçek hayatta da denk gelebileceğimiz bir bardağın taşmasıdır bu.

Kerem, Elif’in kayboluşunun ardından Ahmet’e gelir. Kerem ile Ahmet arasında geçen diyalog filmde Ahmet sinetipine ve onun varoluşuna dair ipuçlarını içermektedir. Kerem geldikten sonra Ahmet, Kerem’i evde bırakarak bakkala gider. Ahmet’in gayesi Kerem’i rahat bırakıp Elif’in evde olmadığıyla yüzleştirmektir. Bu hareket bile büyük diyaloglu, tiyatral mizansenli bir sahneden çok farklı, çok gündelik ve derinliklidir. Ahmet, uzun uzadıya anlatmak yerine çıkıp gider ve Kerem’i aynı zamanda şüphelerinden dolayı mahcup da bırakır. Ölü zamanlar, suskunluklar *Mayıs Sıkıntısı*’nda olduğu gibi *Bekleme Odası*’nda da mevcuttur. Ahmet eve gelinceye kadar, ölü bir zamanın içindeyizdir. Ahmet geldikten sonra ise çay koyar. Kerem’in neden geldiği, onunla konuşmak, tartışmak çok ilgisini çekmemektedir. Sonunda Kerem Ahmet’i konuşturmaya başlar, onu tahrik eder: “bu konular neden ilginizi çekiyor ... yıkım, kötülük, inançsızlık suçluluk falan üstüne .. oysa dışarıdan pek öyle birine benzemiyorsunuz” der. Yeni sinema, gerçek hayatta olduğu gibi stereotipleşmiş, karikatürize olmuş her şeyden uzak durmaktadır. Ahmet de bir filmci olarak dışarıdan sinemayla uğraşan biri gibi durmamaktadır. İlgilendiği konular ilginç olsa da dışarıdan farklı bir insan gibi durmaktadır. Gündelik yaşam içerisinde de dışarıdan baktığımız birçok tipin nasıl biri olduğu anlamamız bazen oldukça zor olabilmektedir.

Kerem’in yine Elif’i anlatırken ki tutumu aslında sinema ile uğraşan yeni kuşağa bir eleştiridir, stereotipleşen bir filmci tipin ifşasıdır: “Elif taşradan gelmiş,

²⁵ <http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=19> erişim tarihi: 14.09.2022.

yatılı okumuş, geçen seneye kadar daha ilk görüşte kim olduğunu nereden geldiğini ele veren biriydi, açıktı, dürüsttü, ilkeleri, değerleri olan bir insandı. Sinemayla tanışınca, insanı tehdit eden, her şey küçümseyen, hiçbir şeyi beğenmeyen, saygısız, bencil bir insan olup çıktı. ... Mesela hiç öyle biri olmadığı halde kendine ağır melankolik bir hava vermeye başladı.”

Ahmet ise Kerem ile Elif arasındaki ilişkinin abartılacak bir şey olmadığını düşünmektedir ve Kerem’e “bana soruyorsan hiç kimseden hiçbir şey beklememek en iyisi” demektedir. Filmci sinetip Ahmet’in hayata bakışı bu şekildedir. Bu sebeple Serap’a bir şey demez, ondan bir şey beklemez. Bu yüzden gözleri ağlamaktan şişmiş Elif’e menemen yer misin, diye sorabilir.

Ahmet’in bütün iş yapma şekli hayata bakışıyla şekillenmektedir. Hayatına giren kadınlarla yaşadığı çatışmalar, tavırlarıyla ilgilidir. Çünkü Ahmet üşengeç ve karşısındakıyla mücadele etmeyi sevmeyen, kolaycılığı seçen bir sinetiptir. Yönetmenin söyleşileri ve gerçek hayatı ulaşılabilir olduğundan Ahmet, Zeki Demirkubuz’un sinematikleşmiş halidir, diyebiliriz. Yönetmen filminde kendini yansıtır. Lakin bunu 90 öncesi sinemamızda olduğu gibi yüce bir sesle, uzun monologlar ve/veya diyaloglarla, dış seslerle yapmaz. Nüanslarla, sinematik imajlarla ve gerekli diyalogla başarmaktadır. Nüanslar, yani Thompson’ın (2008: 132-135) öne sürdüğü “sembolik ipuçları” gibi modern hayatta jestleri ve mimikleri barındıran bir toplamdır. Modern toplumda iletişim farklılaşmıştır. Yazılı iletişim ve telefonla iletişimin aksine sinemada yüz yüze iletişimin yansımalarını çoğunlukla görürüz. Bir romanda bu tarz nüansları yakalamamız mümkün değilken yüz yüze iletişim sinemada tüm görkemiyle ortaya çıkar. Modern sinema da bu sembolik ipuçlarını sinetipler ve heykeltipler üzerinden kullanır. Filmci sinetip Ahmet, 90 öncesinde “ilkel” örneklerine tanık olduğumuz yönetmen tipiden farklıdır. Sosyal gerçeklikle çevrilidir. Ahmet’te modern hayattaki iletişimin izlerini görürüz. Yaşamındaki nüanslara, sembolik ipuçlarına tanık oluruz. Bakkala girer, komşularıyla görüşür, kahvede bir yankesiciyi oyuncu olmaya ikna edecek jargona hâkimdir. *Bekleme Odası* ve buradaki sinetipler, Zeki Demirkubuz’a hastır, özgündür, tuhaftır ve gerçekçidir. Yönetmen özgünlükle, kişisellikle, gerçek olanla sinematik olanın nasıl buluştuğunu şu şekilde açıklar: “Kişisel sinema ile kastettiğim, toplumsal, sosyolojik, ulusal olmama durumu değil. Zaten doğası itibarıyla kişisel olan bir şey bunları da içerir” (Demirkubuz, 1995: 15).

Bekleme Odası başından sonuna kadar Ahmet'in bıkkınlığı ve sıradanlığı merkezinde tekinsiz, rahatsız edici ve felsefe yapmaya elverişli bir sinematik evrendir. Modern sanatçı vazgeçmiştir, modernleşme bir şeylerden vazgeçmiş kişilerin görüldüğü bir alandır. Modern romandan itibaren modern sinemada da vazgeçmiş, bırakmış, tepkisiz, bıkmış kişilerin gezindiği ortamdır. Ahmet de boşvermiş bir sinetip olarak özgün, tuhaf ve tekinsizdir. Berry (2006: 23) Demirkubuz sinemasını tartışırken: "Perdede görünen her şey sıradan olmakla kalmıyor, sıradan olmakta ısrar ediyor. Herhangi bir yumuşaklıktan, sıcaklıktan, ya da başka türlü olsa estetik açıdan zevk verebilecek bir tasarımdan özenle kaçınıyor" der. Yönetmen, bazı sahnelerde Ahmet'i alışkınlarının dışına çıkarır, bunu Ahmet istemeye istemeye yapar. Filmin başından itibaren tavırlarını değiştirdiğinde hüsrarla karşılaşır. Ahmet, Serap'tan sonra Elif'in gidişine tepki gösterdikten bir sahne sonra Elif'in Kerem'le olduğunu haberini alır. Serap'la bir kez daha görüşmeye gittiğinde Serap söylenen saatte gelmez ve Ahmet'in telefonuna sesli mesaj bırakır: "seni görmek istemediğimi anladım". Bu yüzden Ahmet'in basitliği aslında içinde derin anlamları ve deneyimleri barındırmaktadır.

Ahmet'in kadınlara karşı yaklaşımı bu yüzden benzerdir. *Bekleme Odası* filminde kadınları tipikleştirir yönetmen. Yönetmenin bakışı kadın imajını klişeleştirir. Tavırları, söylemleri benzer bu bir halüsülasyonvari bir duruma dönüşür. Ahmet'in kayıtsızlığı karşısında hayatına giren kadınlar aynışır. Ahmet'in kadın sinetipini Zeki Demirkubuz bize gösterir. Filmin sonuna gelindiğinde üçüncü kadın Ahmet'in hayatındadır. Ahmet filmin başındaki gibi odasında bilgisayarın karşısındadır. Bu sefer Raskolnikov yerine kendini yazmaya başlar: Bekleme Odası. Ahmet. Film bitmemiştir. Klasik anlatının 90 öncesi sinema anlayışının aksine katarsis yoktur. Film sonlanmamıştır, Ahmet filmini yazmaya çalışacaktır, çekecek ya da bundan da vazgeçecektir. Sinematik evren ve bu evrenin sinematik kişileri çağrışımlarıyla muhatabına kapılar, düşünce kapıları açarken ekran kararsa da film etkisini sürdürmeye devam edecektir. Seyircisine olduğu gibi kendinden sonraki yönetmenlere de.

90 sonrası ilk kuşak yönetmenlerden sonra aynı mantaliteyle film yapan yönetmenlerden biri de Murat Düzgünoğlu'dur. İlk filmi *Hayatın Tuzu*'ndan (2009)

sonra çektiği ikinci uzun metraj filmi *Neden Tarkovski Olamıyorum*'la (2014) bir başka filmci sinetipi Türk sinemasına kazandırmıştır.

Düzgünoğlu, kişisel hayat hikâyesinin paralelinde bir film tasarlamıştır. *Neden Tarkovski Olamıyorum* (NTO) filmci sinetipi Bahadır da Murat Düzgünoğlu gibi televizyon filmlerinde yönetmen olarak çalışmaktadır. Tek isteği Tarkovski gibi bir film çekmektir.

NTO'nun açılışı Tarkovski'nin *Stalker* (1979) filmine bir göndermedir. Bahadır rüyasında *Stalker* filmiyle aynı atmosferin içindedir. Daha ilk sahneden filmci sinetipin tutkusunu görürüz. Rüyasından Bahadır'ı uyandıransa telefonun çalmasıdır. Telefondaki ses “hocam set hazır sizi bekliyoruz” der. Bahadır gözünü açtığında Tarkovski'nin afişiyle yüz yüze gelir. Afişte Tarkovski'nin bir cümlesi yer almaktadır: “İlkelerine bir kez olsun ihanet eden insan hayatla olan saf ilişkisini yitirir.”

Bir sonraki sahnede Bahadır bir televizyon filmi setindedir. Türkü filmlerinin yapıldığı bir settir burası. Tarkovski'nin cümlesinin ardından bu sahneye geçiş manidardır. Çünkü Bahadır bir filmci olarak ilkelerine ihanet etmektedir. İhanet sebebi ise televizyon filmidir. Bahadır'ın içinde bulunduğu; set asistanı, sanat ekibi, kamera ekibiyle düşük bütçeyle iş kotarmaya çalışılan bir ortamdır. Herkes bir şekilde işi çıkarabilmek için amatör çareler geliştirmekte ve her filmci bir diğerini kötülemektedir. Reji ekibi sanat ekibini azarlamakta, kamera ekibi prodüksiyonu suçlamakta, oyuncu metni kötülemektedir. Yönetmen ise bu ortamda herkesi dinleyip bir çözüm aramaktadır. Bu arada Bahadır'ın telefonu susmamakta ev arkadaşı elektriğin borçtan kapandığının haberini vermekte, sevgilisi neden arayıp sormadığının tavrını yapmakta, arkadaşı filmin nasıl gittiğini merak etmektedir. Bahadır tüm bu olanlar karşısında sert çıkmaz. Çünkü Sennett'nin iddia ettiği gibi (2019: 56) insanlar gündelik yaşamda çeşitli maskeler takarak, çoğu durumda rolüne uygun davranarak yaşarlar ve bu rolü oynayan kişinin doğasını biz bilemeyiz. Oysa sinemada bu doğa ifşa olur. Kameranın gözü ölü zamanlarla, nüanslarla, imgelerle bu insanın doğasına değgin ipuçları verir, bazen ifşa eder. Baker'in (2017: 24) üzerinde durduğu gibi yeni gerçekçilikten yeni dalgaya oradan bağımsız sinemaya kadar sinema “göstermenin” gücünü kullanmıştır, Düzgünoğlu'nun sinematik evreni de öncülleri gibi bu gücü barındırmaktadır.

Düzgünoğlu, yarattığı filmci sinetip ve çevresiyle daha ilk andan itibaren seyirciyi sinematik evrene sokar. Bunu sinemanın imkânıyla ve sosyal gerçeklikle yapar. Mülakatımızda belirttiği gibi bu gerçeklik yönetmenin kendini yansıtmasıyla mümkün olmuştur: “Kendimi anlattıkça, kendi dünyamın etrafında döneni anlattıkça o kadar da toplumdan uzak kalmam, çünkü ben de toplumun parçası, kendimle ilişkili bir şeyi anlattıkça aslında toplumla da ilişkili bir şeyi anlatıyorum” (Düzgünoğlu, 2021).

Yönetmen, tiyatral bir film öyküsündense “buluntu hikâye” ve kendini yansıtma yoluyla sinematik evrenini kurar. Çünkü “teatral olay örgüsünü aktaran görüntüler onun anlamlarını sergilemek yerine ayırır. Teatral bir filmi seyrederken hayal gücümüzü harekete geçiren ve çağrışım güçleri sayesinde bizi anlamlı hikâye bağlamlarına yönlendiren öncelikle fiziksel gerçekliğin görüntüleri değildir; tam tersi, hayal gücümüz ancak bu bağlamlar kendisini cezbettikten sonra onları destekleyen görsel malzemeyi dikkate alır” (Kracauer, 2015: 417).

Bu yüzden Bahadır’ın filmci sinetip olarak öncülü *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*’ndeki Haşmet Asilkan’ın karikatürize ve karakterize ettiği gözlüklü, fularlı, pipolu bir yönetmen değildir. Muzaffer’dir, Ahmet’tir. Bahadır kendi filmi çekmek istemektedir lakin 90 öncesinde olduğu gibi artık yapımcıları ve sinema çevresini “entel” tavırlarla tavlama mümkün değildir. Çünkü hem Türkiye’de hem dünyada festivaller artmış, film okulları çoğalmış, sinema sektörü genişlemiştir. “Entel” takılmak, sanatla ilgilenmek sıradanlaşmıştır. 90 öncesinde örnekleri olan bir jönü ya da aktristi ikna ederek film piyasasında adını duyurmak da mümkün değildir. Bahadır sinetipinin yaşadığı dönemde bağımsız olarak bir film yapmak ya Muzaffer gibi kendi kasabasında, elinde kamerayla, küçük bir ekiple ya Bahadır’ın arkadaşlarının salık verdiği gibi önce piyasa işleri yapıp sonra istediğin filmleri çekmekle ya da sevgilisinin akıl verdiği gibi yurtdışı fonlarına başvurarak ve o fonların istediği hikâyeleri oluşturmayla mümkündür.

Bahadır, çekmek istediği senaryoyu tartıştığı her karşılaşmadan sonra notlar alır. Sevgiliyle konuştuktan sonra bilgisayarına fon için gerekli şeyleri yazar: “avrupada geçen bir film, kürt meselesi, mülteci hikayesi, müslümanla hristiyan arasında geçen bir film...” Yapımcıyla görüşükten sonra not defterine yapımcının yönlendirdiği başlıkları yazar: “Hafif bir şey eğlenceli, iki erkek arasında kalan kadın,

etkileyici müzik olsun vs..” tüm bunlar sinema sektörünün bilinen gerçekleridir; lakin bunların hiçbirisi Bahadır’ın içine sinmez. Tüm bunlar Bahadır’da başka bir sıkıntı yaratır. Bu sıkıntı ne Muzaffer’in taşra sıkıntısına ne Ahmet’in kendi oluşturduğu çevresinin sıkıntısına benzer. Bahadır, Türkiye’de artık genişlemiş olan ve fakat halen tek el olan filmcilik piyasasının içerisine girmek isteyen filmcinin başaramama sıkıntısını yaşamaktadır. Düzgünoğlu, Bahadır sinetipini, bu filmci sinetipi yaratırken hem Türkiye tarihine, özelde sinema sektörünün değişimine ve gelişimine, hem de biricik olarak Bahadır’ın varlığına dair sosyolojik ve felsefik temel oluşturmuştur. Çünkü “insanın varoluşu hem doğal hem tarihseldir, biyolojik ve toplumsaldır, fizyolojik ve kültürel” (Lefebvre, 2017b: 100). Sanatçı da sanat eserini oluştururken bu durumu göz ardı etmemiştir.

Bahadır tüm hayatıyla filmci bir sinetiptir. Entelektüel bir çevresi, okuduğu kitapları, izlediği filmleri, yazdığı senaryosu vardır. Günlük rutini ve filmdeki fiziksel gerçekliği bir filmci sinetipi açıklamaktadır. Bahadır, 90 öncesi filmcileri gibi evinde senaryolarını yazarak, arkadaşlarıyla birlikte film çekerek, seyahat ederek filmi için uygun mekân ve hikâyeler arayarak, gerçek hayattan uzak bir filmcilik serüveninde değildir. Paylaşımlı bir evde oturan, fatura derdi olan, geçinmek için istemediği filmleri çekmek zorunda kalan, arkadaşlarıyla filmcilik sektörünün klişelerini konuşan gerçekte de var olan bir sosyal tipin sinematikleşmiş halidir. Düzgünoğlu’nun gerçekleştirdiğimiz mülakatta belirttiği gibi çağın sanatçısı bir kişi yaratırken: “Topluma bakar, bunu kurcalamaya başlar, sorular sorar, bunu derinleştirir, bunu derinleştirdikçe toplumun da tanımlama ihtiyaçlarına karşılık gelir. O zaman dönüp bir kişi yaratmış olur. Dostoyevski ne kadar karakter odaklı olursa olsun aslında dönemini de resmediyor” (Düzgünoğlu, 2021). Bahadır da toplumun içinden çıkan bir sinetiptir çevresiyle de dönemini yansıtır. Gasset’nin de dediği gibi (2019: 95) toplumsal olan “insanın kendisine karşı tavır koyan birtakım varlıklar karşısında tavır koymasıyla şekillenen bir gerçek”tir. Bahadır sinetipi bu sebepten toplumsal olanla ilgilidir.

Bahadır evinde, bilgisayar ekranının karşısında sıkıntı yaşarken bir sahne sonra salatalık turşusu üreten bir fabrikanın tanıtım filmini çekmeye hazırlanır halde seyircinin karşısına çıkar. Modern hayat insanı birtakım şeylere mecbur bırakır. Film sektöründeki birçok yönetmenin reklamcılıkla uğraştığını, müzik klipleri çektiğini,

katalog fotoğrafçılığı yaptığını bilmekteyiz. Bahadır bu manayla da filmci sinetip olarak döneminin yönetmen adaylarının birçok özelliğini kendinde barındırır. Umut eder ve bekler. Hayat her ne kadar görmezden gelsek ya da farkına varmasak da “sürekli bir olağanüstülük beklentisi, daima hayal kırıklığına uğranılan ve daima yeniden başlayan umut, yani günlerin mütevazı ayrıntısına kadar nüfuz eden bir hoşnutsuzluk” (Lefebvre, 2017a: 126) olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahadır da her seferinde bir umutla, istediği filmi çekebilme umudu ve beklentisiyle hareket eder. Karşısına çıkan her engel sonrası kendisine zaman tanır. Ve fakat “zaman tanımak demek ummak, beklemek ve umut etmektir” (Gasset, 2019: 67).

2010’lar Türkiye’sinde film çekmek isteyen yönetmen adaylarının dertleri, uğraşmaları, kaygıları, umutları ne ise Bahadır da benzer bir şekilde hayatını sürdürmektedir. Bununla birlikte yönetmen nüanslarla, sinematik imajlarla Bahadır’ı özgünleştirir. Bahadır’ın, tuhaflığı ve özgünlüğü kişisel aurasındadır. Ailesi, geçmişi, insan ilişkileri, olaylar karşısındaki tepkileri Bahadır’ı biricikleştirir. Babası ve babasının bitiremediği inşaatı Bahadır’ın korkulu rüyasıdır. O, kendisinin film yapma işini de babasının bitmeyen apartman inşaatına benzetir. İnşaatın temeli sıkıntılıdır, inşaata girdiği andan itibaren Bahadır’ı kum ve çamur rahatsız eder. Aynı zamanda inşaatın temelinden geçen suyun Bahadır’ı rahatsız ettiğini görürüz. Bahadır babasını ziyarete geldiğinde iskelet halindeki binanın yer yer döküldüğünü dillendirir. İnşaatın içerisinde hayatını sürdüren babası ve tüm bunların oluşturduğu ümitsizlik Bahadır’ın üzerindeki korkulu bir karabasandır.

Bahadır inşaatın olumsuz durumlarından söz ederken babası Bahadır’ı ve abisini suçlar: “sizden de bir fayda yok!” der. Baba, inşaatın bitmeyişinin nedeni olarak çocuklarını görür. Tüm sözleri ve tavırlarıyla onların bu işte yanında olmayışlarından, başka işlerle uğraşmalarından yakınır.

Bahadır ve abisini bir sonraki sahnede birlikte görürüz. Abisi biraz tuhaf, çocuksudur, Haydarpaşa Garı’nın fotoğraflarını çekmeye tutkundur. İki kardeş arasındaki güçlü bağı bu sahnede hissederiz. Bahadır’ın filmciliğini besleyen kaynaklardan biri de abisidir.

Babasıyla bir sonraki görüşmesinde Bahadır kalas taşımaktadır ve inşaat halindeki binayı emlakçılara satmaktan bahseder babasına. Babası ise bu haliyle satılmayacağını zaten inşaatın bittiğini söyler. Bahadır ise “on yıl önce de bitti

diyordun”, der. Bahadır’ın sinema piyasasından bağımsız çevresi filmci sinetipi özgünleştirmektedir. Babası, abisi, mahallerindeki yazar, yaşı geçkin olmasına rağmen yıllardır askerlik yapan dayısı, arkadaşları ve sevgilisi Bahadır’ın kişiselliğidir. Bu arka planıyla ve döneminin oluşturduğu sinema camiasının özellikleriyle Bahadır filmci bir sinetiptir. Bahadır film boyunca mücadele içindedir. Bir evlat olmak için, bir kardeş olmak için, bir sevgili olmak için, bir arkadaş olmak için her şeyden önemlisi bir yönetmen olmak için. Filmin sonunda ise ev arkadaşları birer birer gider, sevgilisi terk eder ve evinde yalnız başına kalır. Yatağına yattığında filmin başında gördüğümüz Tarkovski fotoğrafına bakmaktadır ve yüzüne yorganı çeker. Son sahnede yine bir rüyada, Tarkovski’nin filmlerinin atmosferine benzeyen bir ortamda Bahadır’ın oraya buraya koştuğuna, sonunda küçücük bir aynadan kendine baktığına tanık oluruz. Film yine sonsuzluğa doğru çağrışımlar yapmaktadır. Ertesi gün Bahadır yine uyanıp filmci bir sinetip olarak hayatına devam edecektir. Yine yönetmen bir katarsis yaşatmaz ve biz yönetmenin sinematik evrenin etkisiyle düşünmeye devam ederiz.

Üç filmde de gördüğümüz gibi filmci sinetipler döneminin atmosferini, sosyokültürel gerçeklikleri ve sinema sektörünün içinde bulunduğu durumu yansıtırlar. Bu bilinen gerçeklikler ve bu gerçeklikler içindeki aksiyonlar sinetipin sosyolojik arka planını oluşturur. Filmin fiziksel gerçekliği ve sinematik evreni bu sosyolojik arka planla güçlenir. Bununla birlikte üç filmdeki sinetiplerin kişisel özellikleri, geçmişleri, sanata yaklaşımları auralarını oluşturur ve yönetmenler sinematik yaklaşımlarıyla bu sinetipleri biricikleştirirler. Bu özgünlük de sinetiplerin felsefik temelleridir. Sinetipler, sinematik imkânla oluşturulan, sosyolojik ve felsefik yorumlamalara alan yaratan, sinematik kişilerdir.

4.2.4. Tuhaf ve Tekinsiz İmamlar

“Has sanatçılar zamanlarıyla öylesine bağlantılıdır ki,

ondan koptuklarında dilleri tutulur.

... yaratıcılık bilinci

yoğunlaşmış insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasıdır.”

(May, 2001: 74)

Yeşilçam'da bir imamın filmin baş kişisi olduğuna rastlamayız. İmamlar, Yeşilçam için bir yan kişi, dolgu malzemesi, arka fon ve tiptir. Yeşilçam'ın yarattığı imam stereotipi yaşlı, sakallı, toplum nezdinde korkulan ya da yuhalanan, statükonun ya da kültürün temsilcisidir. Kimi zaman halkı batılla kandıran kimi zaman siyasal kaygılarla iktidarın ayarttığı tiplerdir. Özellikle cumhuriyet dönemi romanlarından uyarlanan filmlerde Osmanlının ve eskinin köhnemişliği için kullanılan tiplerdir. Köy filmlerinde ve komedi filmlerinde toplum içerisinde statüsü değişkendir. Kimi zaman toplumun önemseydiği fakat filmin baş kişisince foyası ortaya çıkarılan kimi zaman ise güçlüden yana olup kazanan imam tiplerini görmekteyiz.

1988 yılında Halit Refiğ tarafından çekilen *Kurtar Beni* (1987) filmine kadar imam stereotipleşmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmde ise Yeşilçam etkisi ve klasik anlatı içerisinde bir orospu (Ayten) ile imam arasındaki aşka tanık oluruz. Bir imam ilk kez baş roledir ve imam stereotipinden farklıdır. Bu filmde ise didaktik ve Yeşilçam'ın dramatik yapısı içerisindeki bir tiplerle karşılaşırız. İmam Salih'in Ayten ile olan ilişkisi sosyokültürel olarak ilgi çekici ve riskli olduğundan yönetmen bir yenilik denemiştir. Bununla birlikte Salih bir sinematik kişi olamaz. Söyledikleri kitabı ve didaktiktir. Gerçek hayatla bağı klişe, Ayten'le olan diyalogları inandırıcılıktan uzaktır. Giyimi, tıraşı ve söylemi el yapımı ve yine tipiktir. Tüm bunlara rağmen bir deneme olarak öncüdür.

Yeşilçam'ın ardından 90 sonrası sinemamızla birlikte her mahallede karşımıza çıkan, sosyal gerçekliğin bir parçası ve bir memuriyet olarak hizmet alınan kişi olarak imam farklılaşmaya zenginleşmeye başlamaktadır. Birçok sosyal tip gibi imam sosyal tipi de 90 sonrası sanat olarak sinema üreten yönetmenlerce modern sinemanın, zaman-imajın konvansiyalarına uygun şekilde sinematikleşir. Yeşilçam'da algı doğrudan aksiyona dönüştürülüyorken ya da algı ile aksiyon arasına duygulanım imaj, itki imaj (hareket imajın diğer imajları devreye girebiliyorken) ve bunlar duyu motor mekanizmasını bozmuyorken, modern sinemada algı direkt eyleme ya da eylem ile algı arasında duyu motor mekanizmamızı bozacak imajlara gitmiyor. Hareket imaj dışındaki düşlere, hafızaya, sıradan gerçekliklere, eylemsizliklere gidiyor. Dolayısıyla Yeşilçam'da imam stereotip oluyorken 90 sonrası sinemamızda sinetip ve heykeltip olarak imamlarla karşılaşırız.

Yeni sinemamızın ilk örneklerinden *Tabutta Rövaşata* filmine ve filmdeki imam tipine değinmiştik. Bir parantez de *The İmam* (2005) ve *Adem'in Trenleri* (2007) filmlerine açmak gerekmektedir. İsmail Güneş'in yönetmenliğini yaptığı *The İmam* sıradışı bir imam "kahraman"ı ortaya çıkarmıştır. Tüm hal ve hareketi, çevresi, konuşması, tavırları ve refleksleriyle bu filmdeki imam yine el yapımı kalmıştır. İsmail Güneş'in yarattığı "herotik" imam bir fanteziden öteye geçememiştir. Yeşilçam'ın kodladığı imam tipini bozmaya çalışan yönetmen Yeşilçam'ın düştüğü hataya, sinematiklikten ve fiziksel gerçeklikten uzak tiyatral ve/veya karton karakter yaratma hatasına düşmüştür.

Barış Pirhasan'ın yönettiği *Adem'in Trenleri*'indeki imam (Hasan) ise birtakım çelişkileri, rutinleri içerisinde iyi-kötü tartışmalarına alan açan, sosyokültürle ilişkili ve fakat Yeşilçam'ın imam ön yargısından izler taşıyan bir tiptir. Yine kendisinden sonra film üreten yönetmenlere ilham vermiştir denebilir.

Yeni sinemamızın minor yapısı ise toplum içinde bir meslek olarak sürdürülen imamlığı ve imam sosyal tipini sinematik evrende farklı yorumlamaya vesile olur. Yeşilçam'ın karikatürize ettiği tip olarak imam hayatımızda karşılaştığımız imamlara benzemez, çünkü klasik sinemada imamın aksiyonu önemlidir. Oysa mahallemizde *Hayatın Tuzu*'ndaki imam gibi imamlarla karşılaşabiliriz. Gündelik hayatta *Kelebekler* filminde yer alan imam gibi varoluş sıkıntısı çeken ve cevaplayamadığı soruları bulunan imamlar olduğu gibi meslek icabı bir rutini sürdüren imamlar da vardır. Sinemanın yarattığı gerçeklikle, yarattığı çeşitlilikle bize alan açar. *Ahlat Ağacı*'ndaki imam Veysel buna örnektir. Bununla beraber aynı filmde imamlığı düşünsel bir uğraş olarak gören imam Nazmi de bulunmaktadır. *İtirazım Var* filminde ise tüm bu imamların dışında Onur Ünlü'nün kahramana yakın bir yaratımı olan Selman Bulut karşımıza çıkar.

90 öncesinin o tek düze, tipik ya da karikatürize, didaktik, anlam yaratmayan, felsefe ve/veya sosyoloji yapmayan, imamlarının yerini yeni sinemamızda birbirinden farklı sinetip ve heykeltip imam almıştır.

Hayatın Tuzu (2008) Murat Düzgünoğlu'nun yönettiği ve imam sinematik kişisinin ilk karşımıza çıktığı yapımlardan biridir. Yeni sinemamızın ikinci kuşağı diyebileceğimiz yönetmenin ilk film olan yapımda imam Şehsuvar ve kardeşleri Sırrı, Harun, Meryem temel noktadır.

Şehsuvar tarihi bir caminin imamıdır. İmamlık görevinin yanı sıra kardeşlerine abilik, kızını kaybetmiş aileye çare, çocuklara Kur'an öğretme ve caminin tadilat işleriyle uğraşmaktadır. Şehsuvar yeni sinemamız öncesinde karşılaştığımız imamlara benzememektedir. O her gün gelip geçtiğimiz mahallemizdeki bir imamla hemen hemen aynıdır uzaktan bakınca. Namaz kıldırır, cemaate hal hatır sorar, elinden geliyorsa yardım eder, çocuklara Kur'an dersi verir. Yeşilçam'ın aktardığı hiçbir kod Şehsuvar'da bulunmaz. Ne yaşlıdır ne sakallı, ne nemruttur ne de sepatik, ne statükonun yanındadır ne de toplumu galeyana getirir.

Şehsuvar imamlık mesleğini tercih etmiş ve görevini icra etmektedir. Dolayısıyla bir imam tipi değildir. Şehsuvar Bitlis'te yaşayan bir kişidir ve mesleği de imamlıktır. İnsan olarak ilişkileri, korkuları, rüyaları, tavırları vardır. Hareket ve zaman blokları içerisinde varlığını sürdürür. Yönetmenin bize gösterdiği bir imamı, Şehsuvar'ı film boyunca izleriz. Sinematik atmosfer istisnalar ve nüanslar üzerine kuruludur.

Sinematik atmosfer içerisinde Şehsuvar basma kalıp sözler söylemez. *Vurun Kahpeye* (1964) filmindeki imam gibi dini arkasına alarak halkı galeyana getirmez. *Kibar Feyzo*'da (1978) olduğu gibi "yüz elli kayme bir de tavuk" karşılığında kimseyi okuyup üflemez, insanlara umut satmaz. *The İmam*'daki Emrullah gibi elle çizilmiş, bütün yaptıkları ve yapacaklarıyla planlanmış, her hareketi karikatürize ve fantastik bir imam da değildir.

Şehsuvar sıradan bir imam olarak gündelik işleriyle meşgul olan, imamlık mesleğinin gereklerini yapan bunun yanında bir evlat ve abi olarak da biricikliği bulunan bir sinematik kişidir. Şehsuvar gece uyku tutmayınca camın yanında sigara tellendiren, kardeşine borç para vermek istemeyen, çocukları karşıdan karşıya geçerken dikkat etmesini tembihleyen, görev yaptığı tarihi eser caminin minaresinin onarılmasını bekleyen bir imamdır. 2000 sonrası Türkiye'nin hemen her yerinde rastlanabilecek bir sosyal gerçekliği varken sinematik kişi olarak da özgün, tuhaf ve tekinsizdir. Bir tiyatro, roman "karakter"i gibi yönetmen tarafından uzun uzadıya üzerinde durulan bir kişi değildir. Sinematik imajlar ve sinematik anlarla Şehsuvar var olur. Kardeşine baktığı zaman, çiçek açan tohumun çıtırdayan sesiyle irkildiğinde, inşaat ustasıyla konuşurken, kızını kaybetmiş aileye yardım ederken imam sinetipi ortaya çıkar.

Şehsuvar imam olsa da bir geçmişi ve kendi hikâyesi vardır. Gençlik zamanında sesi güzel olduğu için kaset çıkarma sevdasına düşmüştür. Plakçı tarafından dolandırılmıştır. Sevdığı, evlenmek istediği bir kadın vardır. Kadın başka biriyle kaçmıştır. Evlenememiştir, hayata karşı küskün bit tavrı vardır. İmam bir amaç için filme konulmamıştır. İmam tüm varlığıyla, tüm insaniliğiyle filmdedir. Yeşilçam'ın aktardığı ve bunu da tiyatrodan aldığı aşık olan bir amaç için tip, karakter yaratma tavrı yeni sinemayla ortadan kalkmıştır. Yeni sinemamızın yalnızca sinema sanatını önceleyen tutumu devrimci bir hareketle bu yerleşmiş, eskimiş, tedavülde kalkması gereken anlayışa tepki göstermiştir. Yeni sinema, kurduğu sinematik evrenle bir imamı camiye hiç göstermeden de sinematikleştirebileceğini kanıtlamıştır.

Kış Uykusu'nda (2014) imam Hamdi ilk kez karşımıza Aydın'la Hidayet'in İlyas'ın attığı taşın hesabının sormaya geldiklerinde çıkar. Hamdi abisi İsmail'i sakinleştirmeye çalışır. Hamdi'nin bir imam olduğunu anladığımızda bu sahne anlamlıdır. Aydın'ın kiracısı olan imam Hamdi ve kardeşi İsmail bir süredir kira borçlarını ödeyememektedir. İsmail bir kavga sonrası hapse girmiştir. Hamdi abisinin bıçakladığı adamın hastane masrafları ve tazminatı nedeniyle borçlanmıştır. Hamdi'nin imam maaşı, bakmakta zorunlu olduğu abisi ailesi ve annesi durumu zora sokmuştur. Birikmiş borç üzerine eve icra gelir. İlyas da bu icranın öcü için arabaya taş atar.

Kış Uykusu'ndaki imam, küçük bir şehirde statüsü olan, el üstünde tutulan, korkulan, çekinilen önemsenen bir tip değildir. Tam tersinde toplum nezdinde itibarı icra yoluyla düşürülebilen, yoksul ve yoksun bir imamdır. Hamdi öncülleri gibi tipik değildir. Şehsuvar gibi kendine hastır. Bununla birlikte sosyal gerçekliği vardır. Hamdi'nin mahcubiyeti, uygun bir dille çözüm arayışı, sert tepkiler göstermeyişi, orta bir yol bulmaya çalışması imamlık vazifesinin verdiği sosyolojik arka plandır. Bununla birlikte Hidayet ve Aydın'ın arkasından küfredebilmektedir. Hamdi bir insandır ve imamlık da bir meslektir. İmamlık kadrolu bir iştir. Test çözülerek imamlık kadrosuna başvurulur. İmam, ayın 15'inde maaşını alan, yıllık izin hakkı bulunan bir devlet memurudur. 1980'lerle birlikte değişen Türkiye'nin, küreselleşen, modernleşen, kapitalistleşen ortamında imamlar da Diyanet İşleri Başkanlığı altında çalışan memurlardır. 1965 yılında memur statüsüne geçen imamlar sınıf da

değiştirmişlerdir. Osmanlı döneminde ya da cumhuriyetin ilk yıllarında statüko, ideoloji, hegemonyayla ilişkilendirilen imamlar Türkiye değişikçe maaşlı çalışan haline gelmiştir. Yeni sinemanın gördüğü gerçeklik buradadır. Çünkü imamlar artık her dediği kutsal olan, okuyan üfleyen, korku ya da şifa dağıtan tipler olmaktan çıkmıştır. Her imam sosyal gerçekliği bağlamında inandığı din üzere yaşayan ve hareketlerine dikkat eden tip olurken zaafı, günahları, hırsı, idealleri, çelişkileri de olan insanlardır. Bu yüzden yeni sinemamızın içinden özgün, tuhaf ve tekinsiz birçok imam çıkmıştır, gerçek hayatta olduğu gibi. *Kış Uykusu*'nun imamı Hamdi de sosyal ilişkilerinde Aydın'a karşı kaybetmiş hissettiği için evine girdiğinde mahcup ve gelecek kaygısı sebebiyle, para ve ilişki gücü olan Aydın'la iyi geçinmeye çalışır.

Aydın, film içinde Hamdi'yle ikinci karşılaşması öncesi Hamdi'nin ayakkabılarını kapının önünde görür. Ayakkabılar eski ve çamurludur. Aydın bu görüntüden rahatsız olur. Aydın içeri girdiği andan itibaren bir taşra burjuva-aristokrat ile taşra imamının sinematik evrende güçlü bir karşılaşmasına tanık oluruz. İmam odada konuşlanışıyla mahcup, tedirgin ve zayıftır. Aydın, imamın karşısında bacak üstüne atarak üstten bir bakış takınır. Aydın, bir an evvel imamın söze girmesini, ardından gitmesini beklemektedir. İmam konuşmaya başladıktan sonra Aydın sözünü kesip camı açar. Aydın, imamın üzerinde gücünü hissettirmektedir. Bu sahne boyunca Hamdi'nin ve Aydın'ın sosyal gerçekliklerine dair sinematik imajlar vasıtasıyla seyircide duygulanımlar yaratılır. Karşılıklı oturmalarının ardından imamın çay ve kurabiyeler geldikten sonra peş peşe yiyip içmesi ve Aydın'ın Hamdi'ye "Hidayet"le konuş sen, sen bi daha bana gelme" demesi, sinematik kişilerin diyalog ve aksiyonlarla etki yaratmasıdır. Bu sinematik kişiler hareket ve zaman blokları içerisinde, fiziksel gerçeklikle duyularımız üzerine etki eder. İmam ve Aydın sinematik kişiler olarak güçlerini hissettirirler. Yönetmen bunu film boyunca kimi zaman gösterdikleriyle kimi zaman göstermedikleriyle yapar.

Film boyunca imamı camide ve/veya mesleğini icra ederken görmeyiz. İmamlığa dair tüm karikatürize imajlar (cami, cami avlusu, ölü yıkama, namaz kıldırma, cübbe, takke, sarık vb...) filmde kullanılmaz. İmamın söylemi ve imamın karşısındaki kişilerin ona yaklaşımı imam olduğuna bizi ikna eder. Hamdi'nin İlyas'ı el öptürmek için Aydın'a getirdiği sahnedeki konuşması bir imamın hazırladığı, tasarladığı konuşma olarak anlamlıdır. İslam dinine, peygamber davranışlarına

gönderme yaparak İlyas'ın özür dileme niyetini açıklamaktadır. Bununla birlikte İlyas bu özrü dilemek istememektedir ki aynı sahnenin sonunda “sıkıntı”dan yere düşer ve bayılır.

Aydın'a göre Hamdi imam olarak yetersizdir, imam imajından uzaktır ve yaptığı işin gerektirdikleri Hamdi'de yoktur. Aydın, kardeşi Necla'ya imamdan bahsederken: “sen bir din adamısın senin çevrene cemaatine örnek olman gerekmez mi, kendine çeki düzen vermen gerekmez mi” diye çıkışır. Aydın'a göre Hamdi “yamuk yumuk kılıksız bir adam”dır. Aydın “halbuki din adamları halka örnek olabilecek kalibrede insanlar olması gerekmez mi? Hele de kırsal kesimde” diyerek kafasındaki imam imajını tarif eder ve ekler “valla haftaya da bu konuda mı yazsam?”

Aydın filmde kendi bakış açısıyla “imam tipi” eleştirisi yapar. Seyirciyi de manipüle eder. Seyirci olarak gördüğümüz imam Hamdi birçok noktada Aydın'ın “nazarı”ndandır. Yönetmen bir tercih olarak (Hamdi'yi gördüğümüz son sahne haricinde) Hamdi'yi hem kamera kullanımı hem diyalog hem de sinematik imajlarla Aydın'ın açısından görünür kılmıştır. Aydın'ın perspektifi ve kafasındaki imamlarla Hamdi anlamlandırılmaktadır. Aydın'ın “ideal imam”ı Batı menşeli bir din adamıdır. Tüm bunlarla birlikte Aydın, filmin ilerleyen kısımlarda Necla'nın belirttiği gibi, camiye gitmemiş, namaz kılmamış, bir insandır. İmamlığın sosyal gerçekliğinden bihaberdir. Bununla beraber “ideal”i aramaktadır. Yönetmen bir taşra “aydın”ı gözünden imama bakışıyla taşradaki imam eleştirisi yaparken imamların sosyal gerçekliğine dair de birçok noktanın altını çizmektedir.

Aydın'ın tüm sözleri bir taşra “aydın”ı hassasiyetiyle söylenmiştir. Hamdi'yle karşılaşması sonrasında imama karşı bir nefret duyar, ondan kaçır. İmamın yoksulluğu ve çaresizliği bunun sonucu olarak Aydın'la arasını iyi tutma gayreti Aydın'ın siniri bozmaktadır. Rutin olarak yazdığı yerel gazetede Hamdi'ye haddini bildirmeyi ve “aydın” olarak önemli bir soruna parmak basmak istemektedir. Lakin Aydın, din adamı derken bir papazdan, bir rahipten, bir piskopostan, bahsediyormuş gibidir. Oysa Hamdi memurdur. Yoksulluk sınırının altında maaş alan, annesi, abisi ve abisinin ailesine de bakan taşralı bir imamdır. Görevi beş vakit namaz kıldırıp, Diyanet İşleri Başkanlığının haftalık gönderdiği hutbeyi Cuma günü okumaktır. Aydın'ın imamlık ve imamlara uzaklığı bu noktada ortaya çıkmaktadır. Aydın, imamın haftalık hutbeyi

kendi hazırladığını düşünmektedir. Oysa Hamdi, bir memurdur, amirlerinin istediklerini yapan.

Aydın, sonraki bir sahnede imamlarla ilgili yazısını bir taşra entelektüelinin üstencil bakışıyla tamamlamaktadır. Yazıyı Necla'ya okumuştur ve sonunda endişelidir, dinle ilgili yazdığı için, başına bir şey gelip gelmeyeceğini kardeşine sorar. “Sonunda İslamiyet yüksek kültür falan da dedik zaten” der kendini ikna etmek için. Aydın, ardından bir oyunda imam rolünü oynadığından bahseder Necla'ya: “çok da beğenilmişti, çok iyi oynamadığımı düşünüyorum şimdi, ne detaylar varmış.” Bu, Aydın'a ve genel olarak bir stereotip olarak algılanan imam tipine bir eleştiridir. Evet, birçok detay bulunmaktadır. Çünkü Hamdi sosyal bir tip olarak imamdır, bununla beraber kendi biricikliği vardır. Aydın'ın şaşkınlığı Nuri Bilge Ceylan'ın yarattığı imam sinetipine karşıdır. Tiyatral bir tip olarak bilinen imam tipinin karşısındaki imam sinetipinin yarattığı şaşkınlıktır. Çünkü Hamdi, özgün, tuhaf ve tekinsizdir. Yeni sinemamız, sosyal gerçeklikleri olan bireylerin benliklerini odağına almıştır. Simmel'in vurguladığı gibi bireylerin benlik ihtiyacı modern çağın vazgeçilmezidir: “teorik ve pratik perspektiflerin daha önce eş görülmemiş ölçüde genişlemesi, hayatın karmaşılaşması ve bununla bağlantılı olarak aradığı şeyi kendi dışında bir yerde bulamayacak olması karşısında, böyle sabit bir noktaya duyduğu ihtiyaç gittikçe daha bir aciliyet kazanır” (Simmel, 2015: 215-216).

Modern hayat, Türkiye'de tam olarak yerleşme de modernleşme, Batılılaşma ve küreselleşme toplumda uçurumlar açmıştır. Hamdi'nin kasabadan yayan gelişi Aydın'ı şok etmiştir. Bu gerçeklik karşısında şaşkındır. Uzunca bir mesafenin yürünerek defaten katedilmesi Aydın'ın algısını bozar. Mesafenin uzunluğu karşısında Aydın yayan olarak gelmeyi anlayamaz ve nasıl yayan der, imamla taşra entelektüeli arasındaki mesafe buradan da anlaşılır. Hamdi'nin tutamağı başkadır: “En azından ev caminin yanında ya ona şükrediyorum. Yoksa çok zor olurdu. Sabahın köründe peşinde itler beş vakit git gel.” Hamdi imamlığı film boyunca statü olarak kullan/a/maz. Didaktik değildir. Hamdi, modernleşme ve küreselleşme geçirmiş bir kasabada hayatta kalmaya çabalayan, ağır sorumlulukları olan bir sinetiptir.

Hamdi filmde son kez karşımıza Aydın'ın karısı Nihal'in evlerine gelmesiyle çıkar. Yine mahcup ve tedirgindir. Nihal, “ismini vermek istemeyen biri” olarak

Aydın'ın Nihal'in projesine bağışladığı parayı Hamdi ve ailesine yardım maksatlı getirmiştir.

Nihal, hem Aydın'dan öç almak hem de bir şekilde tanık olduğu (Hamdi, İlyas ve Aydın buluşması) olay için günah çıkarmak istemektedir. Aydın'ın Nihal'in projesine yüklü miktarda bağışı kabul etmek yerine evine icra gönderdiği aileye yardım etmek bir nevi adaleti sağlamak da olacaktır.

Hamdi, Nihal'in bu "yüce" gönüllülüğü karşısında şaşırmıştır, bir yandan da bu maddi imkânla rahatlayacağı yüz ifadesinden anlaşılmaktadır. Hamdi'nin ve Nihal'in bütün planlarını ise Dostoyevskiye bir kişi olan İsmail bozmaktadır. İsmail, bir sinetipten ziyade heykeltiptir. Stilize edilmiş, estetik, metaforik arka planları bulunan, Nuri Bilge Ceylan filmografisinde işlediği temalardan bazılarını (gurur, öç, kötülük, nihilizm vb.) arka planında bulunduran, sinematik ve fakat sosyal gerçekliği tartışılmaya müsait bir kişidir. *Kış Uykusu*'ndaki Aydın, Necla, öğretmen Levent (tezin ilerleyen kısımlarında heykeltip oluşları detaylı olarak ele alınacaktır) gibi heykeltiplerden biridir. İsmail, *Budala* romanında Nastasya Filippovna'nın paraları ateşe attığı gibi Nihal'in yardımını ateşe atar. Bu vesileyle baba olarak İsmail oğlu İlyas karşısında onurlarını kurtardığını ispatlar. Nihal ise sinir bozukluğu, kaybetme ve şok etkisiyle ağlar ve evden çıkar. Bu sahneden sonra Hamdi'yi görmeyiz. Hamdi yoksul ve yoksun hayatına, Aydın ve ailesi karşısında mahcubiyetine kaldığı yerden devam mı edecektir, yoksa İsmail'in bu yaptığı yüzünden evi mi terk edecektir bilinmez. Yönetmen bize gösterdiği sinetip ve onun yarattığı duygulanımlarla bizi sosyolojik ve felsefik tartışmalarla baş başa bırakmıştır.

Hamdi'nin tüm kaybetmişliği, ezilmişliği ve çaresizliğinin aksine *İtirazım Var*'da (2014) imam tüm imajlarıyla bir süper kahraman gibi güçlü bir şekilde karşımızdadır. Onur Ünlü'nün yarattığı imam bir kahramanı andırır. Bununla birlikte yönetmen gerçek hayattaki (banka çalışanlarıyla, diyanet görevlileriyle, kızıyla, arkadaşlarıyla, sosyal çevresiyle) tavrı ile bizi bambaşka bir imamla karşı karşıya bırakır.

Onur Ünlü, imam olarak karşımıza Selman Bulut adlı bir heykeltip çıkarır. Selman Bulut normal hayatta karşımıza çıkması muhtemel bir imamın stilize halidir. Bu stilizasyon içinde Selman Bulut estetik bir şekilde çerçevelendirilmiştir: saz çalmayı ve dövüşmeyi bilmektedir. Satranç oynar ve felsefeye hâkimdir. İmamlık

görevinin verdiği memur zihninden (Şehsuvar ve Hamdi'nin aksine) uzaktır. Kurmaca içerisinde birtakım bilinmezlikler bırakılarak geçmişinin Selman Bulut üzerinde güçlü bir etkisi olduğu hissettirilmektedir. Onur Ünlü'nün yönetmen olarak stilizasyonu, diğer filmlerinin, üslubunun, sanata ve hayata bakışının içerdiği imajlarla imamı heykeltip yapmıştır.

Selman Bulut'un hikâyesi aynı zamanda bir polisiyedir. Bu manada klasik anlatıya yakındır. Ünlü (2017: 184) *İtirazım Var* için “Bir kahraman dolayısıyla da bir katarsis hikâyesi aslında” der. Selman Bulut “tuhaf” bir kahramandır. İmamdır. İmam-kahraman. Heykeltiptir. Bununla birlikte diğer Onur Ünlü filmlerinde olduğu gibi, klasik bir anlatı da ele alınsa, tür sinemasında da ürün verse de, yönetmenin “bozduğu” birçok parçayla karşılaşırız. Baker (2017: 121), Rus arıza felsefesinden bahseder, “bozuk işleyiş” kavramını öne sürer, “işlemeyiş” ve “irrasyonellik” bağlamında Onur Ünlü sinemasını da düşünebiliriz. Onur Ünlü filmlerinde sinematik kişilerin “mutlaka yapması gereken arızayı ne zaman yapacağı” beklenir. Bu yaklaşımı Baker, Dostoyevski ve Rus edebiyatı bağlamında tartışır. “Bırakın arıza hayata dahil olsun ve sizinle birlikte yaşasın” der. Baker'e göre: “arızalar Lumiere'in ilk filmlerinden beri sanki bu aygıtların özünü tanımlıyorlar... Sanat eseri bir kentin, bir hayatın, bir hikâyenin arızalarının hakkını tam manasıyla vermek zorundadır. Bugün Batılı sanatçılar hep ‘giderme’ üslubuna sahipler.. Doğulular ise (tıpkı Üçüncü Sinema manifestosunda Solanas'ların talep ettikleri gibi) galiba arızalara haklarını teslim etmeyi sürdürüyorlar” (Baker, 2017: 122). Baker'in açıklaması gibi yeni sinemamız da bunun üzerinde durmaktadır. Onur Ünlü filmlerinde sinematik kişilerin ne zaman arıza haline geçeceğini kestiremeyiz ama bekleriz. *İtirazım Var*'daki imam bu arıza üzerine kuruludur. Hem geçmişi hem de yeni çevresiyle Selman Bulut arızaya elverişli bir heykeltiptir. Onur Ünlü de yönetmen olarak “arıza” çıkarması beklenen bir sanatçıdır.

Selman Bulut, söylemleri, olaylar karşısındaki tepkileri ile Onur Ünlü'nün fikirlerinin temsilcisidir. Yönetmenin gerçek hayatta, söyleşilerinde, televizyon ve dijital mecra programlarındaki açıklamaları, sinemaya, hayata, dine, bakışının bir çıktısıdır Selman Bulut, sinematiktir ve fakat stilizasyonla imal edilmiştir. Yönetmen bunu yadırgamaz çünkü sinemaya bakışı şu şekildedir: “Sinemanın sorunu gerçeklik değil, inandırıcılık sorunudur. Sinemada bir şey gerçekçi olmaz, inandırıcı olur. O

yüzden kırmızı donlu, pelerinli bir adamın uçuyor olmasıyla ilgili şüphe duymazsın. Adam uçuyor dersin. Süperman gerçekçi değildir ama inandırıcıdır. Sinemanın mevzusu inandırıcılıktır. Gerçekçi sinema diye bir şey olmaz. O kadar çok teknik işlemden geçen kurgusal bir durum, hakikat olma hüviyetini yitirir.” (2017: 55)

Yönetmen ortaya çıkardığı heykeltiple bu bakışını kanıtlar. Selman Bulut gerçekçi değildir ama inandırıcıdır. Bunun sebebi güçlü sinematik imajlar, diyaloglar ve jestlerdir. İmam olarak bizi inandırır. Baba olarak bizi inandırır.

Selman Bulut, İstanbul’da tarihi bir caminin imamıdır. Bir vakit namazı sırasında camide bir cinayet işlenir. Tavrı olarak aksiyona (geçmiş hayatını öğrendikçe anlamlanır) yatkındır. Cinayetin hemen ardından kendini olayların içinde bulur, ki klasik anlatının bir parçasıdır bu durum.

Komiser Cihan, imamdan ifade alırken ölen Salih Kalyoncu’nun tefeci olduğunu söyler imamın tepkisi çocuksu bir saflık barındırmaktadır: “tefeci ha ama camiye geliyordu.”

İmam, yaşadığı çevreyi ve şartları, inandığı dini ve sosyal alt yapısını sorgulayan bir imamdır. Evinde kitaplar, dilinde şiir, elinde saz bulunmaktadır. Bu manada Onur Ünlü’nün stilizasyonunu görürüz. Yönetmenin şiire, Aleviliğe, okumaya merakı bilinmektedir. Selman Bulut emniyetten çıktıktan sonra kuşkuyla Salih Kalyoncu’nun dükkanına gider ve dükkanın tentesinde “superman” amblemi görür. Cinayet sonrası caminin avlusunun dışında gördüğü mahallenin çocuklarıyla yine o gece karşılaşır ve kim olduklarını sorduğunda taş tutulur. Eve dönerken Efraim’i görür seslenir lakin cevap alamaz. Efraim’in kaldığı caminin müstemilatına girdiğinde, masada haç, İsa figürlerinin eskizlerini görür masada. Tüm bu olanlar Selman Bulut’u ister istemez cinayete doğru çeker. Tüm bu olanlar, olayların karışıp sinematik kişilerin temellerinin atıldığı sahnelerdir.

Selman Bulut, camiye temizlerken midesi bulanır ve çıkıp şadırvana kusar. Şadırvanı temizlerken bir silah bulur ve o sırada Diyanet İşleri Başkanlığından (DİB) bir heyet cinayet için gelmiştir. Bu noktada yönetmen daha önce karşımıza çıkmayan amirleri, yani imamların amirlerini çıkarır. Sinematik tipleri güçlendiren bu tarz ilişkilerdir. Sosyal hayatta olduğu gibi.

DİB yetkililerinin soruları ve imamın cevaplarıyla Selman Bulut'u daha detaylı tanırız. Sivas'ta çalışmıştır. Siyaset bilimi okumuş, antropolojide yüksek lisans yapmıştır. Niçin tek bir tanrıya inanmamız gerektiğiyle ilgili bazı rasyonel izahlara ihtiyaç duymuştur. DİB yetkililerinin bu izahlara “ulaşabildiniz mi?” sorusuna ise “eh işte, Hegel kadar” diyebilecek kadar entelektüel arka plana sahiptir. İncirlik'te askerlik yaptığını ardından orada imam olarak kaldığını, bağlama çalmak için Sivas'a tayin istediğini öğreniriz. Bu hayat hikayesine DİB yetkilisi tuhaf, der. Selman ise yetkiliye “sizin kadar değil, siz Diyanet İşleri Başkanlığında çalışıyorsunuz” der. DİB yetkilisi anlayamaz. Bu noktada Selman Bulut'un dinin tek elden yönetilen bir kuruma yönelik eleştirisini anlarız. Yunus Emre'nin deyişi “Din u millet sorar isen, âşıklara din ne hacet/Âşık kişi harab olur, harab bilmez din diyanet” ile eleştirisini sürdürür.

DİB yetkilileriyle görüşmesini sürdürürken heykeltip Selman Bulut'un gerçek hayatla bir başka bağını, kızını görürüz. Kızının güzel sanatlarda okuduğunu anlarız. Erkek bir ev arkadaşı olduğunu öğreniriz. İmam olarak, inanan bir birey olarak bu duruma tepki gösterir. Kızı ise bir imam tarafından yetiştirilmenin refleksiyle açıklama yapar: “aynı eve çıkmadan imam nikahı kıydık.” Selman Bulut'un bu noktada kızına verdiği tepki de bir imam tipinden beklenmeyecek şekildedir: “İmam nikahını ne sanıyorsunuz siz? Rezalet ruhsatı mı? İmam nikahının hiçbir hükmü yoktur. İmam nikahı size nefsinize uyma hakkı vermez. İmam nikahıymış, sokayım imam nikahınıza.!”

Yönetmenin yüce sesi Selman Bulut'ın sözlerine dönüşür. Dinin sosyal hayattaki karşılığına dair yönetmen birçok filmde tavrını göstermektedir. Bir imamın baş kişi olduğu filmde ise farklı sahnelerle bu tartışmasını sürdürür. Heykeltipler yönetmenlerin sosyoloji ve felsefe yapmasına da imkân verir. Yönetmenler heykeltipleri vasıtasıyla düşünce üretirler, alıntı, gönderme yaparlar, cevaplar verirler.

Selman Bulut vasıtasıyla dinin sosyal hayattaki yanlış yorumlanışa dair fikirlerini ise bir vaaz sahnesiyle aktarır yönetmen. Vaazın yazarı ise İhsan Eliaçık'tır. Yönetmen, heykeltipi üzerinden fikirlerini aktarır. Selman Bulut, Efraim'in tefeciden para aldığını öğrenince kızar. Faiz haramdır, kul hakkıdır. Onur Ünlü'nün de gerçek hayatta tefecilerle başı derde girmiştir. “Tefecinin birine borcu varmış babamın, sen de gel beraber gidelim dedi. O dönem annem ölmek üzere ... 360 bin tl senet

imzaladım ben orada” (Ünlü, 2017: 71). Bu sebepten Selman Bulut’un ağzından Onur Ünlü “Bütün tefeciler orospu çocuğudur” der.

Yönetmen, *İtirazım Var* filmi boyunca yer yer politik, sosyolojik ve felsefik görüşlerini heykeltipleri üzerinden dile getirir. Gökhan, alevi olduğunu Selman Bulut’tan imam olduğunu bildiği için gizlediğini söyleyince “biz de Muaviye’nin imamı değiliz ya” der imam. Selman Bulut’un yaklaşımı Onur Ünlü’nün yaklaşımıdır. Şiirlerinde, söyleşilerinde benzer cümleler bulunmaktadır. Onur Ünlü heykeltipi Selman Bulut vasıtasıyla iktidar eleştirisi de yapmaktadır: “hükümette tanıdığım olsa niye kredi çekmekten utanayım” ya da imamlara karşı bir eleştiri olarak: “kitapsız bir imam oldum sonunda”. Bu ve benzer birçok aforizmaya yakın söz Selman Bulut’u sinetip değil de heykeltip kategorisine sokar. Onur Ünlü’nün heykeltipine yakın söylemleri olan bir başka imam ise *Ahlat Ağacı*’nda (2018) karşımıza çıkar. Uzunca bir sekans boyunca gördüğümüz imam Nazmi, Nuri Bilge’nin ve senarist Akın Aksu’nun (ki diğer imamı da kendi oynar) din üzerine açtığı tartışmanın “alternatif” imamıdır. Sinan’ın iki imamı ağaçtan elma koparıken yakalaması üzerine başlar sekans. Sinan’ın ilk lafı “dünyadan da mı kovduracaksınız bizi” itibarıyla dine üç farklı yaklaşımın tartışmasına tanık oluruz. 90 öncesi sinemada hiçbir karşılığı olmayan iki imam ve öğretmen adayı Sinan’ın dine bakışını sekans boyunca takip ederiz.

İmam Veysel DİB imamıdır. Memuriyetine bağlı, sorumluluklarını bilen, halkla iyi geçinen, garantici, iman etmiş olduğunu söyleyen bir imamdır. İmam Nazmi’nin açtığı birçok konuyu kapatmaya çalışır. Çünkü köyde imamlık yapmaktadır. Üniversitedeki “alternatif” bakış açılarının yeri burası değildir. Veysel bu öğüdü Nazmi’ye vermektedir.

Veysel bir imam sinetipidir. Herhangi bir köyde kasabada var olan bir imamdır bununla birlikte bakışları, diyaloglara girişi, jestleri, etrafındakilere karşı yaklaşımı ile tanındıktır. Nazmi ise Nuri Bilge Ceylan ve Akın Aksu’nun Sinan’la birlikte “geleneksel” din ve “geleneksel” imam yaklaşımını sorgulamaya aracı olarak yaratılmış bir imamdır.

Ahlat Ağacı film olarak Öztürk’ün (2018b) de belirttiği gibi yönetmenin yüce sesinin filmidir. Aynı zamanda senarist Akın Aksu’nun etkisi büyüktür. İki imam da Türkiye’de benzerleri bulunan yalnız sahne tasarımı açısından stilize edilmişlerdir. İki imamın yaklaşımının da sosyal gerçekliği vardır lakin iki imamın her sözü planlıdır.

Diyaloglar sinematikliği kesintiye uğratmaktadır. İmamların tavırları ve hareketleri sinematik iken tartışmanın sürdüğü 15 dakikalık sekans yönetmen ve senaristin din üzerine yaptığı felsefik ve sosyolojik bir tartışmadır. Sinemadan çok bir romana yakındır. Bu sekans bire bir roman da aktarılabilir, oysa sinematik olan başka bir türe olduğu gibi aktarılamaz. Bu sebeple tavır ve arka plan olarak sinetip olabilecek Veysel ve Nazmi yönetmen ve senaristin yüce sesleriyle heykeltiplere dönüşmüşlerdir. Veysel kaderci iken Nazmi eleştirel ve tarihselci yaklaşımıyla; Sinan ise agnostik bakış açısıyla din üzerine düşünür.

Belirli bir amaç ve görev için yaratılmış imam heykeltipleriyle Sinan'ın buluşması başlangıcından sonuna kadar ölü alanlara, sinematik imaj ve jestlere, fiziksel gerçekliğe, buluntu hikâyeye yer vermez. Bu sebeple özelde bu sekansın genelde filmin sinematiklikten ziyade roman-filme hatta birçok noktada yazın-filme kayan bir yanı vardır. Filmde yer alan başka sahne ve sekanslar sinetiplere imkân verirken imamların yer aldığı bu uzun sekans sinematiklikten uzaktır. Nazmi gibi başka bir alternatif imamı ise Tolga Karaçelik'in *Kelebekler* (2018) filminde görürüz.

Üç kardeşin köylerine döndüğü ve babalarına ne olduğunu aradıkları sekansın sonunda cevaplarını imamdan alırlar. Köydeki herkes kardeşlerin sorularını geçiştirip cevap vermezken imam net bir şekilde durumu açıklar.

Üç kardeş camiye girerken büyük kardeş Cemal, kız kardeşi Suzan'a sen kal, der. İmam ise gel kızım, diye olaya müdahil olur. İlk andan itibaren 90 öncesi sinemamızın ortaya çıkardığı imam tipinden farklı bir imamla karşılaştığımızı hissediyoruz. İmam başı açık bir kadının camiye girmesine engel olmaz. İmam ne yaşlıdır ne sarıklı, ne bıyıklı vardır ne de takkesi. Kirli sakallı orta yaşlı sıradan bir adam gibi durmaktadır. İlk kişisel özelliğini kardeşlerin babalarına ne olduğunu sorduklarında görürüz. Öldü, der. Lafı evirip çevirmez. Ardından Cemal'in astronot olduğu öğrenince kendisinin de uzaya meraklı olduğu açıklar ki kardeşler camiye girdiklerinde imam yukarı doğru düşünceli bir şekilde bakmaktadır. İmam eğer isterlerse babalarını yıkayabileceklerini ve ertesi gün defnedebileceklerini açıklar. Yine soğukkanlı ve nettir.

Kardeşlerin babalarının evinde geçirdikleri gecenin ardından imam bir kez daha karşımıza çıkar. Muhtar, imamı bir iş için ikna etmeye çalışmaktadır. İmam ise Bakara suresinden, "Allah hiç kimseye kendi gücünün yettiğinden fazlasını

yüklemes”, diyerek cevap verir. Üzerime gelmeyin, bekleyin der. 90 sonrası sinemamızda karşımıza çıkan ve bu bölümde ele aldığımız imamların 90 öncesi imamlarından en önemli farklarından biri de Kur’an’ı yalnızca Arapça, korkutma, şifa, dua için okumamalarıdır. Kur’an’ı gündelik hayat içerisinde, sosyal vakalar karşısında Türkçesiyle beraber aktararak anlamlar çıkarırlar, yorumlamalar yaparlar ve Kur’an’ın mesajını iletirler. Muhtar karşısında imam da Allah kulundan gücünün üstüne bir şey beklemediğini ve köy halkının istedikleri için baskı yapmaması gerektiğini açıklamaya çalışır. Köylünün isteğinin bir sonraki sahnede yağmur duası olduğunu anlarız. İmam ise kendini bir süre tuttuktan sonra dayanamayıp dua etmeyeceğini söyler. Bunun sebebi Yeşilçam’daki imam tiplerinin beklediği gibi para değildir. İmam bilimsel olarak bunun mümkün olmadığı kanısındadır. Köylü ise bunu anlamaz, sen ne saçmalıyorsun, başına güneş mi geçti, der. İmam herkesin aşına olduğu yolu tercih etmemektedir. İnsanların, doğanın dengesini bozduktan sonra duayla yağmur beklemesinin saçma olduğunu söyler ve bu köy halkı nezdinde olumlu karşılanmaz. İmam, Allah sizin hizmetçiniz değil, der. Bu çıkışı Allah’ın insana da irade bıraktığının altını çizmektedir. İmam, orta yolcu, geleneksel ve halkı arkasına alan bir tip değildir. Tepkileri, jestleri ve diyalogları onu sinematikleştirir. Köylü karşısındaki tavrı, çelişkilerini aktarması sinemanın imkânlarıyla gerçekleşir. Giyimi, yürüyüşü, karşılaşmalar esnasındaki aksiyonu imamı bir heykeltip yapar. Tolga Karaçelik’in sesi, imzası ve fikirlerinin taşıyıcısı imam oldukça stilize ve estetikdir.

İmamın ortaya çıktığı bir sonraki sahne cenazenin defni sırasındadır. İmam zorlama bir şekilde dua eder ve mevtâ gömülürken okuduğu sureyi yarıda keser. Köylü imamın yine bir “arıza” çıkaracağından bahseder. Muhtar ve diğerleri baskı yaparlar imama, ritüeli tamamlaması yönünde. Ama imam itiraz eder. Ya cennet ve cehennem yoksa, her şey bir boşluksa, karanlıksa diye, içindekileri ifade eder. Bu istisnai durum yine yönetmenin yüce sesidir. Ardından yine Kur’an referansı ile hazreti İbrahim’in bile şüphe duyduğundan bahseder. Ben emin olmadığım duayı okuyamam, deyip kaçar. Köylü de arkasından imamı yakalamak için koşuşur.

İmamın ardından kalan köylüler, kardeşlere imamın böyle şeyler yaptığını, geçen Cuma yine bir vaka yaşandığını anlatırlar. İmam kendi içinde şüpheleri olan ve sorularına cevap arayan bir heykeltip olarak sinemamıza özgün, tuhaf ve tekinsiz bir başka imam bağışlamıştır.

Kelebekler filminin mizahi, absürt ve ironik atmosferinde imam da ayrıksı durmamaktadır. Köyün ve köylünün durumu, kardeşlerin kendi hikâyeleriyle imam bir uyum içerisindedir. Yönetmen imam üzerinden birçok fikir iletir. Karşılaştığı, duyduğu, okuduğu, kısacası deneyimlediği çelişkili bir imamı sinematikleştirir. Bu hususla ilgili Karaçelik (2021) mülakatımızda şöyle bir yorumda bulunmaktadır: “Kendi hayatımda gerçekliği değiştirdiğim için yazıyorum. Anılar bile yaratıyorsun kendine yaşanmamış. Sonra o anılar parçan oluyor. Gerçek en az inandığım şey. İnanmak istediklerimi değiştirebildiğim için insanları inandırabiliyorum anlattığım hikayelere. Deneyimler var ama onlar ne kadar gerçek. Dönüp beş gün sonra bu konuşmaya baktığımızda neleri nasıl hatırlayacağız ne kadar gerçek olacak.” Yönetmen deneyimlediği ve zihninde kendi istediğince kalanları sinematikleştirdiğini anlamaktayız. Bu sebeple sinematik gerçeklik içerisinde stilizasyonla bir imam heykeltipi karşımıza çıkmaktadır. Filmdeki orta-üst sınıf Suzan ve Kenan sinetipi gibi imam da bir heykeltip olarak sinemamızda tartışılmaya, görüşleri ve sinematik gerçekliğiyle sosyolojik ve felsefik yorumlamaya imkân yaratmaktadır.

4.2.5. Hayatımızı Değiştiren Öğretmenler

Türkiye’de öğretmen anlatısı, Osmanlı sonrası cumuriyetle beraber halkı aydınlatma, inkılapları topluma yayma görevi üzerine kurgulanmıştır. Aydınlatmayla beraber öğretmen çoğu zaman para ile olan ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. Öğretmen imajı yoksul ve yoksunlukla paraleldir. Ekonomik sıkıntının yanı sıra öğretmen aynı zamanda fedakar, cefakar ve idealisttir.

Osmanlı döneminde Batı’yla en büyük farkımız Mardin’in (1991: 335) de belirttiği gibi yerleşmiş bir orta sınıfımızın bulunmamasıdır. Bu orta sınıfın eksikliği sosyal hayatta üst kademe ile alt kademe arasında bir uçurumun oluşmasına neden olmuştur. Saray etrafı ile saray dışında kalan kısım arasında bir bağ kurulamamıştır. Orta sınıfın olmayışı sosyal hayatı etkilediği gibi anlatıyı da etkilemiştir. Şiirin ardından anlatı olarak roman türünün halka inemeyişi biraz da bu yüzdendir. Nasıl ki uygulanan politikalar halka inmemişse üretilen sanat da halkla buluşamamıştır.

Cumhuriyetle beraber yeni bir ülkenin kurulması ve üretilen sosyal, politik, sanatsal fikirler oluşan orta sınıfça Türkiye’nin dört bir yanına dağılmaya başlamıştır.

Mardin’in (1991: 339) de belirttiği gibi: “Modern Cumhuriyet Türkiye’sini yaratma işi bu yeni orta-memur tabakasına emanet ediliyor. İnkılapları bu sınıfa

dayandırmış olmanın rejimimiz bakımından sağlamış olduğu avantajları bugün kimse inkar edemez. Cumhuriyetin ilanından otuz kûsur sene sonra arkaya baktığımız zaman inkılapların Türkiye'de yerleşmesine bu orta memur tabakasının, kaymakamiyle, hocasile, mühendisile hakimile, en çok yardım etmiş olduğunu apaçık bir şekilde görürüz.”

Cumhuriyetle birlikte orta sınıfın önemli temsilcilerinden öğretmenler de ülkenin çeşitli köşelerinde göreve başlayıp halkla ilişki kurmuştur. Öğretmen maaşlı bir çalışan olarak görev yaptığı coğrafyayla ve toplumla ilişki kurmuştur. Sosyal, ekonomik, politik ve psikolojik ilişkileri esnasında kendinen bir şeyler verip bir şeyler almıştır. Bu alıp verme, mübadele, sosyal hayata etki ettiği gibi sanat alanına da etki edecektir.

Paranın arka planı olan mübadele, yalnızca ekonomik değildir. Simmel'in de bahsettiği gibi “iki insanın kendi ürünlerini mübadale etmeleri de asla tamamen ekonomik bir olgu değildir. Böyle bir olgu -yani içeriği, ekonominin sunduğu imaj içinde tüketilebilecek bir olgu- mevcut değildir. Ayrıca ve meşru bir biçimde böyle bir mübadele; psikolojik bir olgu olarak ya da ahlak tarihinden türeyen bir olgu, hatta estetik bir olgu olarak da ele alınabilir” (2014: 19).

Öğretmenin verdiği ve aldığı, sosyal hayat gibi anlatıyı da şekillendirmiştir. Cumhuriyet romanında olduğu gibi Yeşilçam'ın da kurduğu öğretmen imajını psiko-sosyal ve ekonomik mübadele ile ilişkilendirmek mümkün iken yeni sinemada bu alıp verme durumu karmaşılaşır.

Yeşilçam'da öğretmen tipini gördüğümüz *Sevgili Öğretmenim* (Yön: Ülkü Erakalın, 1965) cumhuriyet romanı uyarlaması olan *Çalıkuşu* (Yön: Osman F. Seden, 1966), bir tiyatro uyarlaması olan *Paydos* (Yön: Ülkü Erakalın, 1968), *Öğretmen Kemal* (Yön: Remzi Jöntürk, 1981), *Öğretmen* (Yön: Kartal Tibet, 1988) gibi filmlerde temel mesele geçim derdi, idealistlik ve aydınlatmadır. Bununla beraber öğretmen tipler aksiyona dayalı klasik anlatı içerisinde vazifelerini ifa ederler. Filmin akışı içerisinde bütün eylemler geçim sıkıntısına ve/veya halkı aydınlatmaya çıkmaktadır.

Sevgili Öğretmenim'de öğretmen Hülya geçim derdiyle, bir özel kolejde burnu havada ve züppe öğrencilerle mücadele etmektedir. Hareket imaj bağlamında Hülya'nın motivasyonu hasta annesine ve ailesine bakmak, para kazanmaktır. *Paydos*'ta benzer şekilde Murtaza para sıkıntısıyla öğretmenlik yanında başka işler

yaparak hayatta kalma çabası göstermektedir. *Öğretmen*'de Hüsnü geldiği büyük şehirde tutunmak ve geçinmek için ek bir işe yönelir. Geliri ve giderleri arasında hesap yapmaktan, öğretmenlik haricinde işportacılıkta uğraşmaktan ekonomik bunalımının üzerine psikolojik buhrana sürüklenmiştir. *Çalığışu* bir idealist öğretmenin değişen ülkenin durumu ve cumhuriyet inkalıplarının halka aktarılması üzerinde dururken Atatürk'ün 100. yaşı anısına çekilen *Öğretmen Kemal* ise baştan sona aksiyon ve didaktizmle Kemalizmin temsilcisi olarak dikkati çekmektedir. Kemal'in bütün motivasyonu geldiği köydeki halkla eğitmek ve onları "birey" haline getirmektir. Şayet bu "bireyleşme" mümkün olursa köylü yaşadıklarının hesabını yalnızca kendisine verecek ve dini dogmadan ve ağa otoritesinden kurtulacaktır. Klasik sinema örneklerindeki bu orta sınıf öğretmen tipleri hiçbir zaman konforlu bir hayat sürememektedirler. 1920'ler Türkiye'sinden itibaren klasik sinemaya kaynaklık eden orta sınıfın temsilcisi öğretmen tipi ülkenin sosyo-ekonomik değişiminden etkilenerek yeni sinemamıza kadar taşınmıştır.

Cumhuriyetle birlikte oluşan orta sınıf II. Dünya Savaşı ile beraber ülkenin girdiği genel ekonomik sıkıntıdan doğrudan etkilenmiştir. Üst ve alt kademelerin arasındaki ekonomik ve sosyal uçurum arasında orta sınıf kaybolmaya başlamış 1950'lerden sonra yapılan anlaşmalarla ülkeye giren para ve yatırım ülkedeki orta sınıfını alt kademeye sürüklemiştir. Mardin'in (1991: 340) vurguladığı gibi ülkede bir sefer yapacağı "vurgunla zenginleşmeye çalışan ticari avantür" yaratılmış ve orta sınıf yok olmaya mecbur bırakılmıştır. Ülkede orta sınıfın yokluğu modernleşmenin de günlük hayatın da sekteye uğramasına neden olmuştur. Modernleşme ve Batılılaşma meselesinde bahsettiğimiz gibi ülke modernleşme süreci kısır bir döngüdedir. Bunun önemli sebeplerinden biri de orta sınıfın her dönemde güçsüzleşmesidir. Çünkü "orta sınıfların Batı cemiyeti içinde olduğu kadar Batılılaşma yolunda olan bizim cemiyetimizde de ne kadar mühim bir rol oynadıkları" yadsınamaz bir gerçektir (Mardin, 1991: 340).

Yoksullaşan ve toplum içerisinde her dönem zayıf kalan orta sınıfın üyesi olan öğretmen de özellikle Yeşilçam'da kullanılırken hayata tutunma çabasının altı çizilmektedir. Ayrıca halkı aydınlatma motivasyonu çerçevelendirilmiştir. 1990 sonrası sinemada ve bugün halen öğretmen ekonomik olarak orta sınıf olamamıştır. Öğretmen, yoksulluk sınırının altında maaş alan ve bu sebeple sosyal hayatına etki

eden maddiyatı gündelik dilinden çıkarmayan bir sosyal tiptir. Halkı aydınlatma gibi yüce ideal yeni sinemamızda altı çizilen bir mesele olmamıştır. Modern sinemamızda ekonomiden bağımsız bir öğretmenden bahsedemeyiz. Bununla birlikte yeni sinemamız, öğretmen tipinin sinemadaki ilk örneklerinden itibaren orta sınıf olma, geçim sıkıntısı, idealistlik, halkı aydınlatma gibi bir çok özelliğinden hiçbirini tam olarak merkezine almadan bir öğretmen ne kadar geçim sıkıntısı çekiyorsa, görevleri ne ise bunu sinematik gerçeklik içerisinde ve zaman imaj çerçevesinde yorumlanabilecek operasyonlarla yaratmaktadır.

İki Dil Bir Bavul'da meslek icabı Denizli'den daha önce hiç karşılaşmadığı bir coğrafyaya (Şanlıurfa-Siverek) giden Emre, Türkçe bilmeyen öğrenciler ve coğrafyanın zorlayıcı etkenleri karşısında idealistlik ya da halkı aydınlatma gibi yüce bir duruş sergilemek yerine mesleğini yapmaya çalışmaktadır.

Film açılışından itibaren belgesele yakın bir tavırla ilerlemektedir. Öğretmenin köye geliş sekansı ve sonrasında kullanılan aktüel kamera ve sinematik kişilerin kameradaki kişiye kaçamak bakışları sinematik gerçekliğe etki etmektedir. Film boyunca kamera Emre Aydın'ın öğretmen olarak geldiği köydeki deneyimine tanıklık etmektedir.

İki Dil Bir Bavul'da öğretmenin bir yıllık macerasının kesitlerine şahit oluruz. Emre, yeni atanmış bir öğretmendir ve Doğu görevindedir. Emre'nin ilk şaşkınlığı hiç görmediği coğrafyadır. Dogma 95 akımının kamera hareketlerini ve tavrını anımsatan²⁶ sahneler Emre'nin duygu durumlarını izleyiciye güçlü bir şekilde aktarmaktadır. Suyun bulunmadığı lojman, okula gelmeyen öğrenciler, anadili Türkçe olmayan öğrenciler ve halk Emre'nin ilk defa karşılaştığı ve bocaladığı bir durumdur.

²⁶ 20 Mart 1995 tarihinde sinemanın yüzüncü yılı nedeniyle bir dizi etkinlik yapılmaktadır. Lars von Trier de bir panel için Paris'in merkezindeki Odeon Tiyatrosu'nda Dogma 95 grubunun manifestosunu okuyup toplantıdan ayrılır. Manifesto şu şekildedir: "1- Çekimler stüdyoda yapılmamalıdır. Dekor ve set kullanılmamalıdır (eger özel bir dekor hikaye açısından mut laka gerekliyse, çekimler bu dekorun bulunabileceği bir mekanda gerçekleştirilmelidir). 2- Ses, kesinlikle görüntülerden ayrı olarak üretilmemeli ya da tersi olmamalıdır (sahne içinde üretiliyor olmadığı sürece müzik kullanılmamalıdır). 3- Kamera. e l kamerası olmalıdır. El kamerasıyla elde edilecek hareketlilik ya da hareketsizlikler serbesttir (film, kameranın durduğu yerde çekilmemeli, kamera filmin olduğu yerde olmalıdır). 4- Film, renkli olmalıdır. Özel ışıklandırma kullanılamaz (çekilecek sahnede filmin pozlandırması için çok az ışık varsa, sahne kesilmeli ya da tek bir lamba kullanılmalıdır). 5- Optik numaralar ve filtreler yasaktır. 6- Film, yüzeysel aksiyon sahneleri içermemelidir (öldürme, silahlar, vb. bulunmamalıdır). 7- Zamansal ve coğrafi yabancılaştırmalar yasaktır (film, şimdi ve burada geçmelidir). 8- Tür filmleri kabul edilemez. 9- Filmin forman 35 mm. olmalıdır. 10- Yönetmenin adı jenerikte belirtilmemelidir" (Stevenson, 2005: 98-100).

Buranın şartlarıyla geçmiş yaşamının alışkanlıklarının çatışmaları filmin gövdesini oluştururken yumuşama ve uyum, hem Emre’de hem de öğretmenlik yaptığı köy ahalisinde görülmektedir. Yeşilçam’da görülen öğretmenlerin aksine Emre parayla, maaşıyla ilgili hemen hemen hiç konuşmaz. Kalacak yeri de olduğundan bekar bir öğretmen aldığı maaşla bu coğrafyada sıkıntı çekmemektedir. 2008 ve öncesi düşünüldüğünde ülkenin ekonomik olarak da bir nebze olsun rahat ettiği günler yaşanmaktadır. Emre’nin asıl sıkıntısı anadili Kürtçe olan çocuklarla iletişim kurmak ve onlarla bir eğitim-öğretim yılını geçirmektir.

Eğitim-öğretim süreci klasik sinemanın aktardığı idealist, kahraman, cefakar ve fedakar öğretmenden ziyade ülkenin şartları ekseninde, sosyokültürel, siyasal değişimlerin etkisinde bir meslek icracısı sinematik kişinin, sinetipin rutinince aktarılmaktadır. Emre, öğretmen olarak öncelikle çevresiyle bir mücadeleye girer. Kendi tabiriyle “apartman çocuğu” olan Emre’nin kırsalla karşılaşması ve evde suyun olmayışı sinetipte ilk kırılmayı yaratır. Sosyal hayatın olmaması, yeme içme işleri, yaşadığı evin eksiklikleri, ailesinden uzak oluşu Emre’nin motivasyonunu etkilemektedir. Film boyunca organik diyaloglarla, nüanslarla, sembolik ipuçlarıyla sinematik gerçeklik yaratılmıştır.

Filmde baskın bir diyalog, senaryo ve/veya hikâye bulunmamakla, buluntu hikâyeler, yönetmenin aktüel kadrajına giren gündelik işler vardır. Öğretmenin evde hazırlanması. Okula gelen çocukların evinin ve ailesinin görüntüleri, sınıfta verilen eğitim, okul bahçesi... Tüm bu olup bitenler gündelik hayatın sinematik halidir. Bu hal içinde öğretmen de bir stereotip değil, bir roman kahramanı, karakteri değil, sinetiptir. Bir ailesi, bir geçmişi, hayattan beklentileri olan öğretmen Emre’nin deneyimlediği ilk öğretmenliği ve bu vaka karşısındaki tutumu benzer dönemlerde benzer koşullarda çalışan öğretmenler için ortak bir alandır. Bununla birlikte Emre’nin deneyimi ve bunun sinematik olarak aktarılması öğretmen Emre Aydın sinetipini karşımıza çıkarır. Dönemin koşulları, anadil, yabancı dil, andımız, çözüm süreci... gibi birçok sosyo kültürel ve siyasal meselenin filmde bulunması da film üzerinden sosyoloji ve felsefe yapmaya imkân vermektedir. Sınıftaki her bir öğrencinin kendi hayatı vardır. Bununla birlikte Emre’nin sınıfında anadilleri dışında bir dilde eğitim almaya çalışan öğrenciler olarak da toplumun belli bir kesiminin sosyal gerçekliğini yansıtmaktadır.

Film gücünü fiziksel gerçeklikten, ölü alanlardan, nüanslardan almaktadır. Kamera sınıfın içinde, evlerin içinde, köyün içinde gezinirken ölü alanlar yaratır. Bununla birlikte Emre'yi bir kapı ardından, duvarın köşesinden, arkasından takip eden kamera bir sinetipi hareket ve zaman blokları içerisinde aktarır. Hareket-imajdan ziyade zaman-imajı düşündürür bu tutum. Seyirci olarak Emre'nin iç dünyasına dair, dış dünyaya dair derinlikli, tafsilatlı bir dökümle karşılaşmayız. Kameranin gösterdikleri ve yaratılan imajlarla sinetipi ve çevresini deneyimleriz. Emre'nin sınıf ortamında ve ara ara annesiyle konuşurken sıkıldığını, yorulduğunu, zorlandığını anlarız. Emre, büyük tepkiler, nutuklar, etrafını dönüştürmek yerine görevini yapıp maaşını alan, idealistlik yerine okulda öğrendiğini aktaran, Doğu görevini yapıp daha iyi bir yere tayin alacak olan bir sinetiptir. Öğrencileri ve köyü aydınlatmak yerine müfredatla ilerleyen bir öğretmendir, ortalama bir öğretmendir Emre. Bununla birlikte sinematik operasyonlarla sinetipin yaşadığı dönem, meslektaşları, genç öğretmenler, Batılı bireyin Doğu'yla karşılaşması, kırsalın kentli tarafından algılanışı gibi meseleler duyu-motor mekanizmamızı etkiler.

Kamera gerçek hayattaki anları keşfetmektedir. Yönetmenler de film boyunca bunu gerçekleştirir. Öğretmenin karşılaştığı yeni bir sosyal gerçeklikle kurduğu bağ alışma, karşı çıkma, tepkisiz kalma izleyiciyi de etkiler. Film bu bağı doğal yolla kurar. *İki Dil Bir Bavul*'da bir öğretmenin hayatının anlarını onunla birlikte deneyimleriz. Bütün alanlara kamera girmez. Öğretmen filmin merkezinde olsa da ara sıra görünmez. Tıraş olur, eve bir şeyler alır, bunlar nasıl olur bilmeyiz. Önemli olan okul, öğretmen ve öğrencilerdir. Buluntu hikâyeler vardır. Filmdeki öğrencilerden olan Zülküf Yıldırım bir buluntu hikâyesidir. Zülküf'ün sınıftaki durumu, evi, ailesi Emre'nin öğretmenlik macerası ilerlerken bir sapmadır. Sinematik düşünce de bu sapmalara izin vermektedir. Zülküf, Doğu'da anadili olmayan bir dille karşılaştığında bir öğrencinin neler hissettiğine dair bizde duygulanımlar yaratır. Bir nevi Emre'nin zıddı olarak Zülküf'ü görürüz. Emre öğrencileri anlamaz, istediğini yaptıramaz lakin Zülküf de öğretmenini anlamaz. Öğretmenin gözlerine bakar ama bir bağ kuramaz. Tedirgin ve ne yapacağını bilemez haldedir. Bu karşıtlık klasik sinemada karşımıza çıkan öğretmen-imam, öğretmen-muhtar gibi didaktizm ve söylem içermez. Sinematiktir, nüanslarla kuruludur. Zülküf öğretmenin “cevizin ne olduğunu biliyor musun” sorusuna “sincap” cevabını vermesi gibi. Birbirine bakan, konuşan, bağ kuran ama tanımlanmış iletişimi sağlıklı bir şekilde gerçekleştiremeyen lakin yeni bir iletişim

örneği olarak görülebilecek bir ilişkiyi görürüz Emre ve Zülküf arasında. Öğrencinin cevabı karşısında Emre biraz sinirli biraz tebessüm halindedir. Sert, keskin, çözümleyici, rasyonel, söylevci olmak yerine birbirine geçen karşıtlıklarla ilerler film. Öğretmen de öğrenciler de birbirine alışır. Birbirlerine etki ederler, yeni bir ihtimale kapı açarlar. Yeni sinemamızın klasik sinemamızdan ve yeni sinemanın sinetipinin klasik sinemanın sinematik kişisinden bir farklı da buradadır. İhtimaller, yeni doğacak günler, umut yaratılır ve açık alanlar izleyiciye aktarılır, izleyicide duygu ve düşünce ortaya çıkaracak muğlaklıklar, ölü alanlar yaratılır. Emre'nin bir sinetip olarak geçmişine dair, zihnindekilere dair detaylı bilgiye sahip değildir.

Öğretmenin çalıştığı yer dışındaki dünyayla bağı annesiyle telefon konuşmalarıdır. Arkadaşları, sevgilisi var mıdır bilmeyiz. Neyi sever, neden nefret eder, bilmeyiz. Doğrucu, keskin ve didaktik bir yönlendirme yoktur film boyunca. Türkçe bilmeyen çocuklara Türkçe öğretmeye çalışan öğretmen ilk anlardan sonra ilk sene en azından okuma yazma öğretmeyi kararlaştırır, matematik ve hayat bilgisi derslerinden feragat eder. Kendince probleme bir çözüm üretir. Doğu'da bir köye geldiğini bilir ve yüce hareketler yerine meseleyi çözmeye, mesleğini icra etmeye çalışır. Öğrencileri ve velilerini tanımaya çalışır. Köy halkıyla irtibat kurar. Bunu üstten değil, ulu bir amaç çerçevesinde değil, rasyonel seviyede gerçekleştirir. Çocukların okula gelmesini ve Türkçeyi öğrenmelerini istemektedir. Veli toplantısı yapar. Muhtarın evinde de bu durumu öne sürer.

Muhtarın evinde geçen sekans ise yine zıtlığın, Türkiye'deki anadili Türkçe olmayan halkın yaşadıkları ile anadili Türkçe olan kesimin karşılaşmasıdır. Muhtar kısa bir anısında Kürt olduğu için maruz kaldığı bir aşağılamadan bahseder. Öğretmenin tavrı ise keskin değildir. Bu yapılanın doğru olmadığını söyler. Mesele derinleştirilmez. Muhtarın Türkçenin bizim için yabancı dil, nitelemesi doğru olmakla birlikte Emre'nin karşılaşmadığı bir bilgidir. Bu gündelik gerçekliğin Emre'de yarattığı duygulanım gibi sinematik olarak seyircide de duygulanım yaratılmıştır. Emre mevsimler değiştikçe kendi de değişerek etrafına karşı uyum sağlamaktadır. Öğrenciler de öğretmenleri gibi değişmekte, yeni şeyler öğrenmektedir. Türkçe okuyup yazmakta, şiirler ezberlemekte ve ödül olarak arkadaşları karşısında kürsüde “andımız” okutulmaktadır. “Andımız” metni sosyal ve siyasal olarak geçmişten bugüne tartışılan bir meseledir. Emre için bu siyasal bir durum değildir, öğrenciler de

bunun ayırında değildir. Bir şiir olarak, Türkçe bilen bir öğrenci olarak gerçekleştirilen rutinlerden biridir. Emre için de Milli Eğitimin işleyişidir. Bu mesele filmde doğal bir durum olarak verilir ve seyirciye tartışma alanı yaratır. Sinematik olan doğurgandır. İmajlar, yarattıkları deneyimleyenlere alan açmaktadır. Emre'nin deneyimlediği bir eğitim-öğretim yılı sonunda gururla elini öptürerek (gelenekselleşmiş bir sahnenin canlandırılması gibi) karneleri dağıtır sonrasında eşyalarını arabasına koyduğu gibi köyden ayrılır. Seneye ne olacak, Emre memleketinde anılarını nasıl anlatacaktır bilemeyiz, lakin biz de Emre gibi bir eğitim-öğretim yılını sinematik olarak deneyimlemiş kafamızda sorularla, fikirlerle, yeni duygularla film sonrası düşünmeye devam ederiz. Sinema sanatı, sinematik olan bunu gerçekleştirir. Filmden sonra da filmin yarattığı duygular devam eder. Emre gibi bir sinetipin yarattığı duygular gibi yönetmen izinin baskın olduğu başka bir öğretmenin, bir heykeltipin yarattığı duygular da farklıdır.

Onur Ünlü'nün *Beş Şehir*'indeki öğretmen bir heykeltip olarak karşımızdadır. Emre'nin aksine emekliliğe yaklaşmış bir öğretmendir Tevfik. Onur Ünlü, öğretmen mesleğine sahip Tevfik'i stilize eder. Öğretmenlikle bağlı halk oyunlarıdır. Öğrencileri bir halk oyunları festivaline hazırlamaktadır. Ünlü, bize yalnızca bunu gösterir. Okulda, sınıfta, eğitim-öğretimle ilişkili bir öğretmen görmeyiz.

Beş Şehir'de Tevfik öğretmen rakı masasında ilk kez görünür. Karşılıklı içtiği adamla ağlaşmaktadırlar. Bu sahne birkaç sahne sonra anlam kazanır. Tevfik kardeşi Hasan ile ağlaşmaktadır. Sebebi kurdukları plandır. Tevfik, kardeşinin hasta karısını artık acı çekmesin diye öldürecektir. Öğretmen olarak klasik sinemanın yarattığı imajların dışında, insan olarak bir trajedinin parçasıdır Onur Ünlü'nün heykeltipi. Ne mesleğiyle ilgili idealist tutumları vardır ne Mili Eğitimin bir “meşalesi”dir. Onur Ünlü sinemasının absürt imajlarına aracılık eden bir öğretmen heykeltiptir. Tipik değildir, kahraman değildir, öğretmenlik mesleğinde sinematik operasyonlarla ve stilize edilerek yönetmen imzasını taşıyan bir heykeltiptir.

Beş Şehir farklı ölüm hikâyelerinden oluşmaktadır. Her hikâye birbiriyle kesişir. Öğretmen Tevfik de bu ölümlerden birini gerçekleştirir, kızının ölecek olmasından etkilenir ve kendi ölür. Tevfik, kardeşinin karısını gömdükten sonra kızı Dilek kanser olduğunu ve yakında öleceğini söyler babasına.

Kızının öleceği haberinin ardından Tevfik halk oyunları grubundan öğrencisi Osman'a yapması gereken figürü müzik olmadan gösterir. Hayat bu kadar saçmadır. Onur Ünlü sinema haricinde başka hiçbir sanat dalıyla yaratılmayacak bir duygulanım yaratır izleyicide.

Tevfik'in karısı Dilek'in annesi değildir. Sonradan evlenmiş olmalıdır. *Beş Şehir* filmindeki hemen hemen bütün kişiler trajik olanla münasabetlidir. Tevfik'in eski öğrencisi ve polis olan Aydın da Dilek de Osman da Tevfik de, şair ruhlu olan Şevket de.

Onur Ünlü'nün öğretmeni sıradışıdır. Klasik sinemamızda karşımıza çıkan hiçbir öğretmene benzemez. Kardeşinin karısını öldürerek trajik olanla karşılaşır. İlk andan itibaren toplumu aydınlatma, öğrencilere örnek olma misyonu yüklenen öğretmen bir cinayetle karşımıza çıkar. Tevfik cinayet sonrası aldığı haberler ve yaşadıklarıyla trajikleşir. Kardeşi bir süre sonra abisine içinin rahat etmediğini, polise durumu anlatacağını söyler. Ardından “sen benim karımı öldürdün ben de senin karını alacağım” der. Zaten kadının da kendisini istediğini söyler. Yunan tragediyalarını anımsatan vakalar Onur Ünlü'nün modernizasyonu ve sinematik operasyonlarıyla yönetmen sinemasına dönüşür. Yarattığı heykeltipler de Onur Ünlü'nün absürt dünyasının, Camus'nün “saçma ve intihar”ının sinematik haline evrilir. Kardeşinin karısını öldüren, karısı elinden alınan, kızını kansere teslim eden öğretmen Tevfik köyüne gidip annesinin mezarının başında ağlayarak intihar eder. Tevfik'in yaşadıkları ve çevresi gücünü tüketmiş, bu onu trajik bir sona götürmüştür. Görüldüğü gibi trajediler ve trajik sinetipler varlıklarını modern hayatta sürdürmektedirler.²⁷ Sinematik atmosferde öğretmen olarak ve fakat trajik insan olarak heykeltipe dönüşen Tevfik felsefik ve edebi arka planla yönetmen yaratıcılığıyla tuhaf bir öğretmen heykeltipi olarak sinema kronolojimizde yer edinmiştir. Edebiyatla ve yönetmen imzasıyla stilize edilen bir başka öğretmen heykeltipi ise *Kış Uykusu*'nda karşımıza çıkar.

Kış Uykusu'ndaki öğretmen Levent'i ilk olarak Nihal'in gerçekleştirdiği bir toplantıda görürüz. Nihal'in yardım derneğinde beraber çalıştığını biliriz. Levent toplantıda Nihal'le olan yakınlığı sebebiyle Aydın'ın gözüyle izleyiciye aktarılır. Aydın, Levent'in odaya girişini takip eder. Takım elbiseli, otuzlu yaşlarında biridir.

²⁷ Tezin “Sonuç” bölümünde öneri olarak trajik sinetip, heykeltip ve tartışması bulunmaktadır.

Kamera da Aydın'ın açısından, amorstan Levent'i odağına alır. Levent'in sahneye girişi gibi söze girişi de etkileyicidir. Komutanın karısından bahseder. Komutanın, karısından nefret ettiğini manidar bir şekilde anlatır. Dinleyiciler de kahkalarla Levent'in anlatımına tepki verir. Ardından Aydın kendini takdim eder. Levent ilk andan itibaren bir taşra öğretmeninden farklı olduğu hissettirir. Zira Türkiye taşrasında bir öğretmenin komutan ve eşiyle ilgili bu denli sansürsüz konuşması pek mümkün değildir. Bununla birlikte Nihal'in Levent'e ne içeceğini sorduğunda "Nihalcim senin hani şu meşhur kahve likörün var ya ondan alayım" cevabı da taşradaki bir sınıf öğretmenin bölgenin burjuva ailesinin malikanesindeki rahatlığı ve içki tercihi açısından alışıldık değildir.

Öğretmenin tavırları ve diyalogları Orta Anadolu'daki bir sınıf öğretmeni sosyal tipiyle klasik sinemanın yarattığı öğretmen stereotipiyle benzeşmez. Bunun sebeplerinden biri *Kış Uykusu*'ndaki birçok kişinin Çehov'un farklı hikâyelerinden ilhamla oluşturulmasındandır. "Karım" ve "İyi İnsanlar" öykülerinden alınan kişiler ve alıntılar yönetmenin yarattığı heykeltipler için temel olmuştur. Levent de Çehov'un yarattığı bir öğretmenin Türkiye'nin taşrasında sinematikleştirilmiş halidir. Levent sinematik atmosferde Aydın'la çekişme ve karşıtlıklar üzerinden tartışma halindedir. Aydın'ın Levent'e kendini heyecanla takdim etmesi öğretmeni tanımak için birinci adımdır. Ayrıca ortamın sahib, Nihal'in kocası oluşunu ispat etme ve bunların altı çizme gayretidir. Levent yine bu tanışmada oldukça rahat ve kendinden emindir. Yönetmen ne Levent'i ne de Aydın'ı birbirine saldırtmaz nüanslarla bu zıtlığı yaratır. Bu zıtlıklardan biri de öğretmen içerideyken Aydın'ın dışarıda olduğu sahnedir.

Nihal, toplantı ilerlerken Aydın'ı mutfığa çağırır ve toplantı esnasında onları yalnız bırakmasını ister. Bu nazik kovuluştan sonra Aydın dışarıdan toplantıyı izler. Levent eli cebinde ortama hâkim bir şekilde Nihal'e bir şeyler anlatmaktadır. Öğretmen bu sahnede ve bir sonraki kendi sekansında rahatlığı, kendine güveni, taşra bürokrasisi ve burjuvazisinden çekinmeyişi ile özgün ve tuhaf bir heykeltip olarak dikkate değerdir.

Öğretmen Levent'in son sekansı Suavi'nin evindedir. Aydın şehirden ayrılma kararıyla evden çıkıp bu kararını gerçekleştiremediğinde arkadaşı aynı zamanda başka bir burjuva olan Suavi'nin evine gider. Levent gelmeden Suavi, Aydın'a bir içki ikram ederken "ava giderken alıyoruz bunu yanımıza, hava buz gibi soğuk, gerçi öğretmen

genç domuz gibi maşallah” der. Aydın kendi evindeki sahneden sonra bu evde de öğretmenle karşı karşıya kalacaktır. Levent geldikten sonra hem gergin hem felsefik ve edebi bir sekans başlar.

Levent, öğretmenlik mesleğinin sosyal gerçekliğiyle ilgili ilk kez bu sekansta ilişkilendirilebilir. Aydın, Levent’e önce yaşını ardından neden evlenmediğini sorar. Öğretmen ise “Kısmet olmadı hiç, öyle biri de çıkmadı, bir de maddi olarak da müsait değilim” şeklinde cevap verir. Aydın ise üstüne gider “Böyle bir yerde nolan ya maaşın yeter de artar bile.” Levent ise maaşının yarısını ailesine (ablası ve annesine) gönderdiğini ve önce ablasının evleneceğinden, kendisinin acelesinin olmadığından bahseder.

Levent’in evlilik meselesi ve öğretmen maaşının ardından Aydın sıkıştırmaya devam eder, ne kadar süredir şehirde olduğunu daha ne kadar kalacağını sorar. Levent öğretmen, Aydın için bir sorundur. Levent’in buralara alışım, hem Nihal hanımla yürüttüğümüz projeyi yarım bırakmak istemiyorum, mealindeki sözlerine karşılık Aydın küçümser bir edayla “onlar nolan canım, o tür şeylerle ilgilenecek birileri her zaman bulunur” cevap verir. Öğretmen ve Aydın arasındaki ipler iyice gerilmeye başlar. İçkinin de vermiş olduğu sarhoşlukla sekansın ilerleyen kısımlarında gerilen ipler kopacaktır. Gelecek sahnenin haberini Levent öğretmen şu sözleriyle verir: “ben çocukluğumda kekemeydim hep suskunlukla geçti bu yüzden bu gece çok konuşursam sebebi odur”. Levent’in geçmişi ve çevresiyle, davranışlarının motivasyonlarıyla ilgili birçok bilgi ve sembolik ipucu yönetmenin stilizasyonu ile izleyiciye aktarılır son sahneden önce. Levent’in babasız oluşu, ailesine yardım ettiğinden dolayı maddi olarak refah içinde bulunmaması, çocukluk travması, yönetmenin tasarladığı sahneler ve edebi merkezli diyaloglarıyla öğretmeni estetik bir heykeltip haline getirmiştir. Levent son sahnesinden önce oldukça sarhoş bir halde taşradaki insanlardan, genel olarak toplumun dayatmalarından şikayet eder ve nutuk atmaya başlar. Söylevinin sonunda Aydın’ın yıllar önce bir deprem sonrası depremzedelere oteli açmak yerine onlara yardıma gelenlere otel odalarını vererek paraları cebe indirdiğine dair bir yorumda bulunur. Aydın ise konunun neden oraya getirildiğini anlayamaz ve Levent’e çıkışır. Aralarındaki ipler artık kopmuştur. Levent’in son sahnesi ise yine oldukça edebidir. Aydın’a Shakespeare’den bir alıntı yapar: “Vicdan güçlüleri korkutmak için

düşünölmüş korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir. Bizim vicdanımız güçlü kollarımız kılıçlarsa yasalarımızdır.”

Levent, öğretmen heykeltipi olarak biriciktir. Edebi arka planı ve Nuri Bilge Ceylan’ın yönetmen olarak estetize kamerası, tavırları, diyalogları, jest ve mimikleriyle öğretmen sosyal tipinden de klasik sinemanın stereotipinden de bir roman kişisinden de farklıdır. Nuri Bilge Ceylan sinemasının bir parçasıdır. Yönetmen Levent gibi farklı iki öğretmeni daha sinema tarihimize dâhil etmiştir.

Ahlat Ağacı’nda iki farklı öğretmenle karşılaşmaktayız. Sinan atanamamış, babası İdris ise emekliliği yaklaşmış bir öğretmendir. Sinan yönetmenin imzasını taşıyan Levent gibi bir heykeltipken İdris sinetiptir.

Ahlat Ağacı’nda Sinan bir ekonomik özgürlük olarak tercih etmektedir öğretmenliği ve atanmayı beklemektedir. Öğretmenlik meselesi etrafında Sinan’dan bahsetsek de mesleği icra etmiyor oluşu eksik bir yandır. Bununla birlikte öğretmenlik eğitimi alması ve iş olarak bu mesleğe yönelmesi sinemamız yarattığı öğretmenler kapsamında bu bölümde tartışılmaya değerdir. Bununla birlikte Sinan’ın “taşra entelektüelleri” bahsinde yeniden ele alınacaktır.

Sinan öğretmenliğe bir maaş kaygısıyla bakmaktadır. Babası ise öğretmenlik maaşıyla yetinemez, parasını idare edemez, at yarışı oynar, bu sebeple maaş kartı karısı Asuman’dadır. İdris, kumara meyli olan bir taşra öğretmenidir. Film birçok açıdan baba-oğul çatışması üzerinden iki farklı düşünce dünyasının çarpışmasına alan yaratmaktadır. Bu çatışmalardan biri de öğretmenlik üzerinden kurulabilmektedir.

Sinan okuyan yazan, yazar olmaya çalışan bir taşra entelektüeli öğretmen adayırken babası sıradan bir taşra öğretmenidir. İkisi de sınıf öğretmenidir. İdris’in tek hayali emekli olup köydeki bahçesine dönmek, sakın bir hayat geçirmektir. Sinan ise kitabını bastırmanın derdindedir. Sinan ne kadar agresif ise İdris o derece pasiftir. İdris’i bir sınıfta gördüğümüzde yadırgamayız lakin sinematik atmosferde deneyimlediğimiz Sinan’ı ilkökul birinci sınıflara abeceyi öğretirken hayal etmek oldukça güçtür. Sinan öğretmen olamayışı ile İdris ise öğretmenlikten kurtulma isteğiyle karşımızdadır.

Sinan ile İdris arasındaki baba-oğul çatışması Sinan’ın öğretmenliğe karşı olan negatif algısını da körüklemiştir. Sinan kentte üniversite okumuş sonrasında taşraya

mecburen dönmüş yazarlık hayalleri olan bir oğuldur. Babasının yönlendirmesiyle sınıf öğretmenliği lisans eğitimi aldığını anlarız. Babası gibi biri olmamak için çırpınan Sinan zamanla ona dönüşecektir.

Sinan taşraya döndüğü andan itibaren farklı insanlarla karşılaşmalar ve çatışmalar yaşar. Sinan film boyunca hareket halindeyken babayı çoklukla durağan görürüz. Sinan kendini ispatlamaya çalışırken, anne-babasına, taşra ahalisine, eski bir kız arkadaşına, arkadaşlarına, İdris köşeye çekilmiş ve vazgeçmiştir. Sinan “memleket”ine döndüğü ilk anda babasının borcu olan bir alacaklıyla karşılaşır. Ardından birçok sahnede babanın parayı çarçur etmesi, at yarışı oynaması aile arasında konuşulur. Bununla birlikte film boyunca İdris’in kumar oynadığına tanık olmayız. Bu sinetipi yaratan nüanslardan biridir. İlk sekans itibarıyla baba-oğul arasında küçümseme, alaycılık ve boş verme ekseninde bir ilişki deneyimlenmektedir. Nüanslar bu ikili ilişkide devam eder. İdrisi’nin bulunduğu sahnelerde olduğu gibi bulunmadığı sahnelerde de sinetiple ilgili nüanslar bulunur.

İdris, Sinan tarafından yüzüne karşı ve arkasından hor görülmektedir. Sinan’ın eski fotoğraflara annesiyle baktığı bir sahnede İdris’e dair başka bilgiler ediniriz. Eskiden şehrin önemli isimleriyle oturup kalktığını (ki Sinan bu taşra bürokratlarını da küçümser), hevesleri olduğunu, deli gibi çalıştığını annesi aktarır. Bir fotoğrafın arkasına İdris’in yazdığı “Sonunu bilmediğim bir yoldayım, yürüyorum” sözleri Sinan için yine alay konusudur. “Sonmuş yürüyormuş, sanki Tolstoy, sende nerde o cesaret, yürüyüp gidecek”, der babası için. Annesi ise daha önce İdris’in çekip gittiğini hatırlatır. İdris, kısa süreli de olsa her şeyi bırakıp gidecek bir eyleme girişmiş bir kişidir.

İdris’in öğretmenliğinin ilk yıllarından ve meslek deneyiminin etrafına etkisinden filmin son sahnesinde baba-oğul diyalogunda pek çok ipucu buluruz. İdris, göreve Doğu’da başladığında terör etkisinde bir öğretmenlik deneyimi yaşamıştır. Köy öğretmenliği zamanlarında öğrencilerine müfredat haricinde de katkı sağlamıştır. Okuyan, çalışan etrafına faydalı bir öğretmenken zamanla birçok şeyden vazgeçmiştir. Kendi deyimiyle: “başka şeyler hayal etmişim ama olsun, var mı öyle pat diye hayale ulaşmak.”

İdris, vazgeçmiş, istediklerine ulaşamamış, emekli bir öğretmen sinetipi olarak filmin sonunda kazdığı kuyudan da su çıkmayacağını kabul etmiştir. Sinan’ın kuyu

projesini sorması üzerine her konuda olduğu gibi bu konuda da yanıldığı söyler. Hiç olmazsa bu konu da haklı çıksa iyi olacağını ama vaktinde firarın da zafer olduğu sayıp kendini avuttuğunu söyler. İdris, artık tamamen köşesine çekilmiş, köhne bir köy evinde üç beş koyunla hayatını sürdüren bir sinetiptir. Filmin başından itibaren hem tavırları hem de diyalogları stilize değildir. Kısa ve az konuşan, işe gidip gelen, ara sıra kahvehanede oturan, köyde bir emeklilik hayal eden İdris sosyal hayatta benzerine rastlayabileceğimiz psiko-sosyal tipten sinematik operasyonlarla öğretmen sinetipine dönüşmüştür. Sınıftaki haliyle, karısıyla konuşurken, kızına şaka yaparken, oğluna öğüt verirken stilizasyondan uzaktır. Hareket zaman blokları içerisinde hareket imajın bir parçasıdır. Sinan'ın aksine nüanslarla çevrilidir. Sinan'ın kitabının tek okuru İdris'tir. Oğluyla konuşurken kitabına gönderme yapması, çok sevdiği köpeği ortadan kaybolduğunda (ki Sinan çalıp satar kitabını bastırmak için) sınıfta öğrenciyi basit bir sebepten azarlaması, sınıftan eve getirdiği bir şaka aletiyle kızını korkutması bu nüanslardandır. Sinan tarafından kahvede oturması sebebiyle “öğretmenevine gidip oturacağına gelip bu ahmaklar arasında oturuyorsun” şeklinde azarlanır İdris. Bunun üzerine “hangi ahmaklar?” der, çevresine bakan Sinan, kahvenin boş olduğunu görür. İdris'in hayata yaklaşımı bu tarz ipuçlarıyla aktarılmaktadır. İdris, Sinan gibi nutuk atan, sinirlenen, yönetmenin imzasının ve senarist Akın Aksu'nun (yazarın metinlerinden de esinlenilmiştir film) sesinin bulunduğu bir heykeltip değildir.

Sinan'ın agnostikliğine karşı İdris'in kabullenişleri ve uyumu söz konusudur. Sinan'ın bilinmezliği, etrafına karşı öfkesi filmin başından itibaren hissedilir. Taşrayı ve buradakileri küçümsemesi, beğenmemesi gibi öğretmenliğe ve çalışma hayatına bakışı da bu yöndedir. Öğretmenlik mezunu olan ama atanamayıp çevik kuvvet olan arkadaşıyla telefonda konuştuğu sırada memleketine, öğretmenliğe, hayata karşı öfkesini ve kendi bakışını net bir şekilde görürüz. Yönetmen daha önceki filmlerinde, senarist Akın Aksu'nun ise romanlarında rastladığımız fikirleri Sinan heykeltipi üzerinden sinematik olarak deneyimleriz.

Sinan, gençliğinin öğretmen olursa Doğu'da, eğer başka bir iş yaparsa da memleketinde heba olacağından dert yanar. Arzusu yazar olmaktır lakin filmin başından sonuna kadar bunun ne denli zor bir iş olduğunu deneyimleyerek öğrenir. Agnostikliğini ve etrafına olan kinini bir taşra entelektüeli olan yazar Süleyman'la

karşılaştığı sahnede de görürüz ki bu mesele bir sonraki bölümde detaylıca ele alınacaktır.

Sinan'ın öğretmenliğe olan yaklaşımı Süleyman'la konuştuğu sırada bir kez daha ortaya çıkar: “Sınav peki iyi geçmedi direksiyonu başka bir yere kırmak gerekebilir. ... Polislik var biz de işte atanamayan öğretmenlerin buluşma noktası. Bir arkadaş çevik kuvvet oldu parası da iyiymiş. Benim durumumda yazarlık olabilir ... Ya da Hakkari’de, Siirt’te dirsek çürütecez”. Süleyman'ın cevabı da manidardır: “Onu yap zaten unutma ki öğretmenlik yazmak için en çok zaman bırakan mesleklerden biri bu yüzden ortalık öğretmen yazarlarla dolu biliyorsun.”

Ülkemizdeki, özellikle de taşradaki entelektüellere bir göndermedir Süleyman'ın söylediği ve tespiti yerindedir. Sinan da öğretmenlik mesleğine belki bu yüzden ihtiyaç duymaktadır. Sinan'ın bir öğretmen, taşra entelektüeli heykeltipi olmasına bir başka temel de senarist Akın Aksu'nun da öğretmen olmasıdır. Yazar, kendi deneyimleriyle bir heykeltipe kaynaklık etmiş, yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın sinematik operasyonları da Sinan'ı biricikleştirmiş, estetize etmiştir.

Ahlat Ağacı'nin iki öğretmeni, iki farklı sinematik kişinin, sinetipin ve heykeltipin anlaşılması, karşılaştırılması ve tartışılması açısından önemlidir.

4.2.6. Taşra Entelektüelleri

Taşra, 1990 sonrasında bugüne kadar sinemamız için önemli bir mekân olmuştur. Bunun sebebi taşralı olan ve/veya taşrayla bağı olan yönetmen ve senaristlerin büyük şehirlerde okuyup, deneyimler elde ettikten sonra, sinema alanına girmeleri ve filmleri için memleketlerine ve/veya taşraya yönelmeleriyle ilgilidir. Yeşilçam'ın merkezi nasıl ki İstanbul'sa yeni sinemamız da taşraya odaklanmıştır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoğlu, sonrasında Mahmut Fazıl Coşkun, Murat Düzgünoğlu, Tolga Karaçelik gibi isimler ve 2010 sonrası birçok ilk filmini gerçekleştirmiş yönetmen İstanbul'un dışını yani taşrayı odağına almıştır.

Taşranın özellikle “yeni” sinemamızda fazlaca yer alması modernleşme ve metropol-taşra eksenli tartışmaların yoğunlaşmasıyla ilgilidir. Taşra ve metropol yaşantısını deneyimleyen yönetmenlerin sayısının artması da iki farklı mekân üzerine yaklaşımları sinematikleştirmiştir. Taşranın durağanlığı, taşraya dönüş, taşra bilinci

gibi pek çok mesele sinematik atmosferde tartışılmıştır. Simmel'in (2015: 318) de bahsettiği gibi: "Metropol farklılıklara bağımlı bir mahluk olarak insanı taşra hayatının gerektirdiğinden daha çok bilinçliliğe mecbur eder. Taşrada hayatın ve duyuşsal zihinsel imgelerin ritmi daha yavaş, daha alışılmış ve daha düzenli şekilde akar. Kasabalardaki duygulara ve duygusal ilişkilere dayalı ruhsal hayatın tersine, metropoldeki hayatın esasen düşünsel (intellectualistic) olduğunu görürüz. Kasabadaki ilişkiler ruhun daha bilinçsiz katmanlarına kök salmışlardır ve en rahat, kesintisiz alışkanlıkların düzenli ritmi içinde serpilirler." Bu sebeple taşranın kendisi düşünsel olmasa da taşra üzerine doğurgan tartışmalar gerçekleştirilmiştir.

Taşra üzerine birçok araştırma yapılmış, makale, deneme, roman, şiir yazılmıştır. Belli bir döneme kadar taşra bir mekânla (İstanbul dışı, merkez harici, şehirden uzak vb.) sınırlandırılırken modern çağda taşra bir fikir, bir zihniyet, bir deneyim haline gelmiştir. İstanbul'da da taşranın hissedilebileceği gibi Ankara da taşraya dönüşebilmektedir. Gürbilek'in de (1995: 51) bahsettiği gibi: "taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemekten, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da, ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için." Bu daralmanın, sıkışmanın ve mahsur kalmanın sinematik imajlarla ve sinetiplerle aktarıldığı filmlerden biri de *Yozgat Blues*'dur.

Mahmut Fazıl Coşkun'un ikinci filmi *Yozgat Blues* da adından anlaşılacağı gibi kendine mekân olarak yönetmenin doğduğu şehri, Yozgat'ı seçmiştir. Yozgat da blues da merkezin dışını çağrıştırmaktadır. "Edebiyatın Taşradan Manifestosu"nda²⁸ yer alan: "Taşra, dar mekanda yavaş akan zamandır. Merkez ise geniş mekanda hızlı akan zamandır. Taşrada zaman döngüsel olduğu için hafıza güçlüdür. Merkezde ise zaman çizgisel olduğu için hafızası zayıftır" (Varlık, 2015: 12) taşranın ruhuna dair tanımlama film açısından da önemlidir. Filmde de hareket ve zaman ağırdır. Ölü anlar ve nüanslar üzerine kurulu bir filmidir. İstanbul'dan taşraya gelen Yavuz ve Neşe'nin sıkışmasını ve arayışlarını deneyimlediğimiz filmde merkezdeki bu iki kişinin yanı

²⁸ 2013 yılında gerçekleştirilen Taşra ve Edebiyat Sempozyumu'na katılan Şükrü Erbaş, Hasan Ali Toptaş, Ethem Baran, Asuman Susam, Abdullah Ataşçı, Kerem Işık, Mesut Varlık'ın kaleme aldığı manifesto.

sıra taşranın yarattığı berber Sabri ve taşra entelektüeli Kâmil de filmde taşra zihniyetinin ortaya çıkardığı duygulanım açısından önemli sinetiplerdir.

Yavuz ve Neşe filmde merkezden gelenler olarak taşradakiler tarafından algılanırlar. İkili İstanbul'dan Yozgat'a bir gece kulübünde şarkı söylemeye gelmiştir. Gece kulübünde Fransızca repertuarı olan şarkıcılar, hemen hemen her gece benzer şarkıları söylerler. Başlangıçta taşradakilere ilginç gelen bu durum bir süre sonra dinleyicilerin sıkılmalarına neden olur. Yavuz ve Neşe'nin gelişi filmin diğer sinematik kişilerini de etkilemektedir. Neşe'nin filmin sonunda evleneceği berber Sabri gibi taşra entelektüeli Kâmil de merkezden gelenlere karşı ilgi duymaktadır.

Kâmil, kendini taşradaki organizasyonlarla tatmin eden bir entelektüeldir. Yeni medyanın etki alanının genişlemesi, belediye, vakıf ve derneklerin kültürel etkinlik düzenlemesi ve bu etkinliklerinin organizatörlüğünün piyasa yaratması, dergi çıkarma işinin artması, büyük şehirlerde okuyup memleketine öğretmenliğe dönen okur-yazar-entelektüel öğretmenlerin çoğalması, sosyal medyada popülerite gibi birçok etken taşra entelektüellerini ortaya çıkarmıştır. Kâmil de taşrada radyo programı yapan, belediyenin kültür işlerine koşturan, kitap yazan bir sinetiptir. Osmanoğulları'nın (2022: 84) da bahsettiği gibi: "Kendisini entelektüel olarak gören Kamil'in sahip olduğu kültürel sermaye, bunu kullanım biçimi, konuşurken seçtiği ifadelerin ("auran müthiş" gibi) büyük ölçüde eğreti duruşu, icra etmeye çalıştığı kültürel faaliyetleri (yazıyor olduğu kitap: "İnsan-ı Kamil"), tercih ettiği kıyafetler ve aksesuarlar onu karikatürize kılar. Neticede Kamil, taşrada olmak istediği entelektüeli hiçbir zaman olamayacaktır. ... o bir "taşra entelektüeli"dir."

Kâmil'i görüldüğü ilk sahne itibarıyla entelektüel faaliyetler çevresinde takip ederiz. Berberde karşımıza çıktığı ilk sahnde bir gazetenin kitap ekini okumaktadır.

Taşrada entelektüel faaliyetler yürüten ve birçok sosyal tip, psiko-sosyal tip gibi giyinen ve örneklerini birçok taşra yerleşiminde görebileceğimiz (İstanbul'un taşrasında, filmde de belirtildiği gibi, denizi olan Zeytinburnu'nda dâhil) bir sinetiptir. Sinetip sinematik nüanslarla çevrilidir. Berberde kitap eki okuması bir nüanstır. Bunun gibi birçok ipucuna film boyunca Kâmil'in bulunduğu sahnelerde rastlarız. Örneğin Neşe'yle ilk karşılaşmasında el sıkışırken farklı, büyük yüzükleri plandadır, yüzünü görmediğimiz sahnede Sabri, Neşe'yi Kâmil'e şarkıcı olarak tanıtır. Kâmil: "sanatçı ha, müthiş" tepkisini verir. Ardından Sabri ve Neşe'nin isteksiz oturma davetine

karşılık “olabilir, o zaman kitaplarla çayımı alıp geleyim” der. Kâmil kendi masasından eşyalarını alırken Sabri “Kâmil muhasebeyi bitirdi aslında açıköğretim, ama yapmıyor mesleğini, radyoculuk yapıyor, roman yazıyor bir de üç yıldır” diyerek sinetipi tanıtır. Kâmil masaya kitaplarını ve çantası koyarak oturur ve Neşe’ye “buranın Türk kahvesi müthiş” der. Bir sonraki sahne Yavuz ve Neşe’nin performansıyla açılır. Kâmil amorstan görünür, icra edilen parçayı hayranlıkla takip ettiği anlaşılmaktadır. Neşe’nin vokal kısımlarında ise kafasını anlamlı bir şekilde sallar, ardından yüzünü Sabri’ye (kameraya) dönerek “çok güzel” der. Tüm bu anlar sinetipi yaratan sinematik nüanslardır.

Merkezden gelen bu ikili ve özellikle Neşe, Sabri’nin olduğu gibi Kâmil’in de tutmaya çalıştığı bir dal olur. Sahnenin ardından kulise giden Kâmil, heyecanını ve hayranlığını dile getirir: “Hem sahnedeki kompozisyonunuz anlamında hem ansamblınız müthişti. Ben gurur duydum Yozgatlı olarak ve bütün Yozgatlılara izletmeli bu performansı. Hepimiz için çok iyi olur yani auran filan çok iyiydi Neşe’cim. Gerçekten tebrik ederim.” Kâmil abartılı bir şekilde performansı yorumlar ve özellikle kelime seçimleriyle bir taşralı olmaktan çok burada yaşayan bir sanatçı olduğunun altını çizmeye çalışmaktadır. Zira bir sonraki sahne Kâmil’in “İşte biz de burada düşe kalka sanat yapmaya çalışıyoruz. Belediye kültür işleriyle uğraşıyorum ben.” cümleleriyle açılır ve devamında gerçekleştirdiği tüm entelektüel faaliyetleri sıralar. Her fırsatta entelektüel olarak varlığını ispat etmekle meşguldür. Osmanoğulları’nın (2022: 73) da vurguladığı gibi “Filmin; taşrayı hem bir mekân, hem de bir fikir olarak ele alarak, başvuru imajların yanı sıra; karakterlerin başlarına gelen olaylar ve yaşadıkları karşılaşmalar üzerinden taşrada bireyin kendisini gerçekleştirebilme olanaklarını sorguladığı iddia etmek mümkündür.”

Kâmil, İstanbul’dan gelen bu şarkıcıları sanatçı olarak görmektedir. Tahayyülündeki merkezden gelen, ilham verici sanatçıyla Yavuz ve Neşe’yi özdeşleştirir. Kendinin de sanatçı kimliğinden dolayı aynı dünyadan olduklarını düşünür. Ne Yavuz’da ne de Neşe’de sanatçı tipin fikirleri ve tavırları vardır. Kâmil hem kendini tatmin etmek hem de merkezden gelenlere taşra sanat ortamını anlatmak için düşe kalka sanat yapıyoruz, tabirini kullanır. Tabir gibi taşra entelektüeli de sorunludur. Sanat düşe kalka yapılan bir iş değildir. Deyim sanatla birlikte kullanıldığında kitsch ortaya çıkmaktadır. Sonraki sahnede, radyoda Kâmil’in şiir diye

okuduğu metin ve fon olarak kullandığı müzik de kitschtir. Yavuz ve Neşe'nin sahnede söylediği şanson da gece kulübü atmosferinde, neon ışıklarla kitsch haline gelmiştir. Kâmil'in radyo programındaki davranışlarına, içli bir tonla söylediklerine Yavuz ve Neşe'nin tavrı ise merkezden gelenlerin derdinin başka olduğunun kanıtıdır. Kâmil, büyük bir iştahla konuşurken ikili ne diyeceğini bilemez. Yavuz, bütün sorulara cevabım müziktir, der. Neşe de onu taklit eder. Kâmil kendi gibi içli, romantik cevaplar beklerken umduğunu bulamaz. Bu ironi de yaratılan nüanslardan biridir.

Benzer bir durumu Kâmil'in şiir dinletisi sahnesinden sonra şiir sanatına dair söylediği tüm klişeleri Neşe yorumlayamadan dinlediğinde de görürüz. Yavuz'un da Neşe'nin de bir sanat arzusu yoktur. Neşe sucuk tanıtımı yaparken kendine yeni bir imkân oluşur diye belediye kursunda tanıştığı hocası Yavuz'un peşinden gitmiştir. Yavuz da hem para kazanmak hem de ilgi duyduğu kadınla iş yaparken vakit geçirmek için yollara düşmüştür. Yavuz'un para için bir süre sonra düğün salonlarına gitmesi, Kâmil'in türkülerle yapacağı bir program için iş teklifini Neşe'nin kabul etmesi bu durumun kanıtıdır.

Yönetmen, Esmani Kılıç ve Elif Şirin'le gerçekleştirdiği söyleşisinde²⁹ Neşe için: “Şehirde başaramadığı şeyi taşrada başarıyor. Taşraya gelince kendi habitatında gibi hissediyor. Yeşerme imkanı buluyor. Bu konuda her karakterin farklı gerekçeleri var. Tek bir sebebi yok.” diyerek İstanbul'dan gelen sinematik kişilerin çıktıkları yolu açıklamaya çalışır.

Aynı söyleşide taşra entelektüeli sinetip için: “Kamil karakteriyle de günlük hayatta çok karşılaşıyoruz. Entelektüel gibi görünmeye çalışan ama tam olarak entelektüel de olamamış taşrada yaşayan birisi. Adam kendi hayatının romanını “insan-ı kamil'i” yazıyor... Bu karakterle gündelik hayatta çok karşılaşıyoruz. O nedenle bize tanıdık geliyor. Kamil yarım entelektüel birisi. Bu durum bana son derece gülünesi geliyor. Böyle insanlara çok sık rastlıyorum.” yorumunda bulunmaktadır. Yönetmenin üzerinde durduğu gibi Kâmil'in hem dış görünüşünün hem de tepkilerinin zihnimizde bir yeri mevcuttur. Mahmut Fazıl Coşkun, psiko-sosyal ve sosyal tip arka planlı Kâmil'i hareket zaman blokları içerisinde, yakın planlarla, uygun sinematik diyaloglarla, yukarıda bahsettiğimiz nüanslarla sinetip haline getirmiştir.

²⁹ <https://www.evrensel.net/haber/73687/gec-kalmis-ergenligin-filmi> erişim tarihi: 11.12.2022.

Kâmil, belediyelerin birçok yarım entelektüeli doyurmak için planladığı kültür sanat organizasyonları adı altında, kültürle ve sanatla ilgisi olmayan etkinliklerin içinde tatmin olan bir taşra entelektüelidir. Romanını bitiremeyecek, karşılaştığı yeni kişilere yaptığı işleri gururla sıralayacak, sanatçı pozlarına girecek, içli sesiyle kafiyeli cümleler sıralayacak, fular ve/veya şal takarak çay edebiyatı yapacaktır. Taşrada, İstanbul'un da taşrasında (bugün dâhi birçok İstanbul belediyesinin etkinliklerinde bu durumu görmek mümkündür) kültür sanat dünyasında yer alan, kültüre ve sanata katkıları tartışmalı sosyal tiplere dair düşünmek için taşra entelektüeli sinetipi olarak Kâmil büyük alanlar açmaktadır. Yönetmen bir temsil gerçekleştirmek yerine karşılaştığı, ilişki içinde olduğu, deneyimlediği bir gerçeği sinematik atmosferde sinematik operasyonlarla üretmektedir. Yönetmenin imzasından ziyade gerçeğin ifşası bağlamında, filmsel gerçeklik anlamında Kâmil önemli bir sinetiptir. Modern sinemamızda yer alan farklı taşra entelektüellerinden biri olarak tartışılmayı hak etmektedir. Başka örneklerle Kâmil'in yeri daha ayırt edici olacaktır.

Yeni sinemamızda taşra entelektüellerine *Kış Uykusu* filminde de rastlamaktayız. Filmdeki Aydın ve Necla taşradaki entelektüellere farklı iki örnektir. Kâmil gibi aksiyon içinde değillerdir. Çoklukla oturan, oturdukları yerden konuşan kişilerdir. Burjuva aydını hakkında Caudwell (2002: 17) şöyle der: “burjuva aydınının hurafesi olan eylemsiz düşünceye inanmak da aynı derecede ilkeldir.” Aydın ve Necla da eylemsizdirler ve fakat sürekli fikir üretmekte, yargılamakta, doğrulamakta ve konuşmaktadırlar. Bu heykeltipler Nuri Bilge Ceylan'ın kadrajları, yarattığı mizansenlerle estetik hale getirilmiştir. Çehov gibi Dostoyevski, Tolstoy gibi yazarların metinlerinden ilhamla bazen de doğrudan alıntıyla oluşturulan güçlü diyaloglar da heykeltipleri stilize eder. Aydın ve Necla Othello adlı otelin içerisinde auteur yönetmenin gücüyle varlıklarını sürdürmektedirler.

Aydın isminden de anlaşılacağı gibi taşradaki bir aydın görünümündedir. Maddi olarak sıkıntısı olmayan, İstanbul'da ve büyük kentlerde yaşamış, tiyatro ile uğraşmış, miras olarak kalan gayrimenkullerle geçinen, çalışma odasında, masasında, düşünce üreten, yerel gazetelere yazılar yazan bir taşra entelektüeldir. Belge (2004: 51) aydını tartışırken şöyle der: “Aydın, toplum için her şeyi yapması beklenen adamdır; kurtarıcıdır. Dolayısıyla çok saygı görür, el üstünde tutulur. Ama ‘kurtuluş’ bir türlü gerçekleşmediğine göre ‘aydın’ın da görevini yerine getirmediği anlaşılır.

Dolayısıyla en fazla suçlanan ve hakarete uğrayan da odur.” *Kış Uykusu*’ndaki Aydın da kendini kurtarıcı olarak görür. Halkı eğitmek, halka etki etmekle ilgilenmektedir. Bununla birlikte örneğin öğretmen Levent’in hışmından kurtulamaz, hakarete de uğrar. Bu hakaret üstü kapalı olsa da Aydın anlar ve ilk fırsatta suçlandığının altını çizer. Aydın’a karşı üstü kapalı suçlamalar filmin başından itibaren sürer. İmam Hamdi icra yüzünden, gezgin Timur Aydın’ın samimiyetsizliği, güvensizliği ve üsten bakışı yüzünden, Nihal, her işe karışması ve ipleri elinde toplaması yüzünden, kardeşi Necla aydın rolü oynadığından Aydın’ı üstü kapalı ya da doğrudan suçlarlar. Bu suçlamalar boşuna değildir. Timur otelden ayrılırken Aydın Timur’a hesabı kapatıp kapatmadığını anlamak için kâhyayı görüp görmediğini sorar. Timur bunun üzerine hesabı ödediğini söyler, Aydın bozuntuya vermemek için onu kastetmediğini söyler. Birçok sahnede Aydın benzer şekilde defaeten insanlara güvensizliğini açık eder. Yapmacık tavırları mevcuttur. Timur’a giderken bizi unutma, der. Hamdi’ye para önemli değil der. Nihal’le bağış toplama işi yüzünden kavga ettikten sonra yüklü bir miktarda para verir. Aydın insanları kurtarmak, aydınlatmak, yol göstermek yerine yargılar. Bu yargılama davranışı, taşrada oluşu, büyük bir başarı elde edemeyişle ilişkilendirilebilir. İstanbul’dan taşraya kaçışı bunun bir işareti gibidir.

Aydın ilk andan itibaren kendini taşraya hapsedmiş, kendi deyimiyle kurduğu krallıkta kral olan bir taşra entelektüelidir. Rus romanlarından özellikle Dostoyevski ve Çehov kişilerinden aşına olduğumuz toprak sahibi, okumuş yazmış Avrupa görmüş bir heykeltiptir. Yönetmen Nuri Bilge Ceylan’ın imzasını taşır. Ablası Necla da Aydın gibi kaybetmiş, taşraya babasının mülküne dönmüş bir taşra entelektüelidir. İç çatışmaları olan bu iki heykeltip yönetmenin taşra, aydın, halk içinde yaşayan üst tabaka, burjuva, kadın, mülk gibi konuları tartıştığı sinematik kişilerdir. Bu iki heykeltip yönetmen ve senaryo yazarlarınca her diyalogu planlanmış ve sinematik evrende yaratılmıştır. Bununla birlikte diyaloglar haricinde gündelik hareketleri ve tepkileri sinematik gerçekliklerini arttırmaktadır.

Necla yurtdışında eğitim almıştır, Aydın da yabancı dil bilmektedir. Necla dergi okur, çeviri yapmaya çalışır. Aydın tiyatro üzerine büyük bir eser hazırlamaktadır. Aydın ve Necla’nın diyalogları sahne tasarımlarıyla da stilize ve estetize edilmiş ve edebi-felsefik bir biçimdedir. Bununla birlikte diyaloglar sonrası heykeltiplerin tepkileri (sinir, mutluluk, çıkışmaları) son derece gerçekçidir. Özellikle iki kardeşin

sahnelerinde yaratılan ölü anlar dikkati çekmektedir. Yönetmenin yorumlarını son derece etkili bir şekilde aktarmalarının yanında sinematik gerçekliklerini ölü zamanlarda ve/veya güçlü diyaloglarının ardından duyumsarız. Aydın ve Necla taşra entelektüeli olarak sıkılmış, başaramamış ve köşeye çekilmişliklerinin yanında fırsat çıktığında atağa kalkmaya çalışan ama genellikle bunu eylem yerine konuşmayla gerçekleştiren heykeltiplerdir. Nihal bu taşra entelektüelleri olan heykeltiplerin yanında sinetiptir, stilize değildir. Nüanlarla çevrilidir. Nihal davranışlarını planlamaz, sakınımsızdır. Olanı direkt söylediği için Aydın ve Necla tarafından kabul edilmez. Yönetmen, Nihal sinetipini, stilize heykeltipleri ile çarpıştırır.

Aydın özellikle Nihal karşısında kendine hakim olan ve her şekilde kendi gücünü kabul ettiren bir heykeltiptir. Heykeltip, yönetmenin mükemmel yaratıcılığının yanında müthiş bir oyuncu performansını da barındırır. Sinematik olan heykeltip sinemanın her imkânını kullanır. Tüm yetenek ve estetik hazineyi harmanlar. Aydın güçlü bir duygulanım yaratır. Aydın'ı en iyi tanımlayan Nihal'dir: "Aslında iyi öğrenim görmüş, dürüst, hak gözeten, adil bir insansın .. buna diyecek bir şey yok ancak yeri geldiğinde bu erdemlerinle insanı boğan ezen küçük düşüren aşağılayan bir hava taşıyorsun bu dürüst düşünme tarzınla bütün dünyadan nefret ediyor gibisin inanlardan nefret ediyorsun çünkü inanmak sana göre az gelişmişlik kara cahillik belirtisi öte yandan herhangi bir inanç ideal taşımayanlardan inanmayanlardan da nefret ediyorsun." Aydın'ı gençlerden ve ihtiyarlardan nefret eden, halkçı ama halktan nefret eden kendi menfaatin dışında hiçbir risk almayan biri olarak niteler. Yüce düşünceleri ve yüce duruşu olan Aydın'ın ifşasını bir başka sinematik tip yapar.

Aydın'la Nihal bağış işleri hakkında tartışmaya başladığında Aydın'ın kendini tutması, gülümsemesi gibi Nihal'in ortalığı dağıtması ve ağlaması başka bir nüanstır. Sinematik tipleri tanımlayan anlardır. Nihal'in Aydın'a "Zamanında engel oldun gençtim yapacağım bir şey yoktu benim de işime geldi, benim bu halim hiç mi içini sızlatmadı, eskiden korkuyordum şimdi utaniyorum, beni değiştirdin" sözleriyle yakınması, Aydın'nın kişiliğiyle ilgili başka bilgiler verir. Aydın yarın gideceğinin haberini verirken yine yüce bir hareketle "ismini vermek istemeyen" bir bağışçı olarak para bırakır Nihal'e. Nihal'in küçük gülümsemesi oldukça manidardır. Aydın'ın tüm yaptıkları ve hareketleri karşısındaki tavrıdır.

Nihal'in de dediği gibi Aydın ne zaman birini aşağılamak, küçük düşürmek istiyorsa, vicdan, ahlak, idealden dem vurur. Bunu öğretmen Levent'le karşılaştığı sahnede de tartışmıştık. Yine Nihal'in dediği gibi bir insan sürekli aynı şeyleri dile getiriyorsa kendindeki eksikliği kapatmak istiyordur. Aydın, Nihal'in bu sözünün de etkisiyle yine kendini iyi hissetmek için yabanda tuttıkları bir atı salıverir bir sonraki sahnede günahlarının kefareti gibi. Nihal'e bıraktığı para gibi... İyi hissetmek için, yüce olmak için, evden çıkıp gider lakin bu gidişi de beceremez, bir başka burjuva evine (Suavi'ye) sığırır.

Yönetmen iki burjuva aydınını, iki taşra entelektüelini güçlü diyaloglarla tanıtır ve derinleştirir. Bu güçlü diyaloglar da heykeltiplerde auteur imzasını güçlendirir. Aydın da Necla da bulundukları durumdan memnun değillerdir. Necla bunu açık bir şekilde ifade ederken Aydın kabul etmemektedir. Necla, Aydın'ın arkasında kanepede oturup kitap okur, iç geçirir, otelde hiçbir işe girişmez. Çoğu zaman yakını, kafasında evirip çevirdiği düşüncelerle genellikle Aydın'la tartışmaya girer. İyi eğitim almış, bir evlilik bitirmiş ve taşraya dönmüş bu heykeltip eylemsizliği tercih etmiştir. Yönetmen, Necla heykeltipini girdiği tartışmalar üzerinden güçlendirmektedir. Necla'nın kötülük üzerine Aydın'la ve Nihal'le girdiği tartışma buna örnektir. Hayata bakışını ve deneyimlerini bu tartışmadan yola çıkarak duyumsayabilmekteyiz. Amaçlarını ve geçmişini bu felsefik yorumlamalar üzerinden anlayabilmekteyiz. Yönetmen, nüanslar, ipuçları ile birlikte edebi ve felsefik diyaloglarla, heykeltipini stilize etmektedir. Necla yaşadığı hayal kırıklıklarıyla vazgeçmiş bir heykeltiptir. Romantik bir arka planı vardır. Hausser'in (2022: 69) romantik roman ve sonrasını tartışırken bahsettiği "Hayal kırıklığını işleyen Romantik roman, umutsuzluğun ve teslimiyetin romanı olur. Tüm trajik ve kahramanca özellikler, kendine güven, kişinin kendi doğasının mükemmeliyetine inancı; uzlaşmaya dünden razı olma, amaçsız bir yaşam ve muğlak bir ölüme teslimiyet eğilimi gösterir. Hayal kırıklığını işleyen Romantik roman, sıradan gerçeklikle savaşılan kahramanın yenilgide bile muzaffer olmasına olanak tanıyan trajedi fikrinden hâlâ bir şeyler içeriyordu. Oysa bu kahraman 19. yüzyıl romanında, asıl amacına ulaştığında bile –hatta çoğunlukla tam da o zaman– içten içe yenik düşmüş görünür." gibi Necla romantik sayılabilecek yanları olsa da trajik değildir, moderndir ve yenik düşüp düşmediğini bilemeyiz. Yeni sinemamız bu durum yerine sinematik kişileri üzerinden duygulanım yaratmayı öncelemektedir. Aynı durum Aydın için de geçerlidir. Necla, hayal kırıklıklarından sonra taşradaki

otellerinin konforuna teslim olmuştur. Aydın, gitmek için çıktığı evden sonra istasyondaki rahatsız atmosferle karşılaşınca Suavi'nin sıcak konforlu evine sığınmıştır. Bu konfor taşra konforudur. Sennet'in (2019: 63) Balzac'tan aktardığı ve kozmopolitle taşralı arasındaki ayrım dikkate değerdir: "Bir kozmopolit yalnızca hayalini kurabildiği yaşam tarzlarına ve henüz karşılaşmamış olduğu insanlara inanmaya can atarken, bir taşralı yalnızca her gün görerek tanıdığı kişilerde gözlemlediği şeylere inananır." Yani taşralı deneyimlediği şeyin dışında bir şeyle ilgilenmez. Onun ufku kasabasıyla, çevresiyle sınırlıdır. Risk almaz, güvenli sulara dolaşır. Bu güven de konforlu alanı oluşturur. Aydın ve Necla da bu güvenli alanı bırakamazlar. Bu iki taşra entelektüeli konforlarından ödün vermek, eyleme geçmek yerine yumuşak koltuklarda oturup nutuk atmayı tercih etmektedirler. Film boyunca karşı karşıya gelen iki kardeş, didişen iki kardeş, kavga eden iki kardeş istedikleri zaman otelin büyüklüğünde kaybolabilmektedirler. Birbirlerini görmek istemediklerinde mekân onlara bunu sağlamaktadır. Dolayısıyla iki taşra entelektüelinin her karşılaşması yönetmen için bir amaç uğruna planlanmıştır. Örneğin imam sinetipini tartışmak için aynı ortamda bulunurlar, Aydın'ın yerel gazetede küçük uğraşını yüce amaç haline getirmesini tartışmak için karşı karşıya gelirler, kötülük üzerine ve birbirlerinin zaafalarını izleyiciye hissettirmek için aynı masaya otururlar. Otel kimi zaman ise Necla'nın kaybolduğu, Aydın'ın kabuğuna çekildiği bir mekân olmaktadır, kış uykusuna çekilebilecek mekân olmaktadır. Aydın ve Necla'nın aksine konfor alanına sahip olmayan, eylem ve hareket içinde olan, kavga eden, başka iki taşra entelektüeline ise *Ahlat Ağacı*'nda rastlamaktayız. Öfkeli ve saldırgan Sinan gibi sakin ve güçlü Süleyman gibi.

Sinan, öğretmen adayı olarak, öğretmenliğe yaklaşımı açısından öğretmen bir heykeltip olarak bir önceki bölümde tartışılmıştı. Bununla beraber Sinan okuyan yazan bir entelektüel, taşra entelektüeli olarak da incelenmeye değerdir, buna alan açmaktadır. Özellikle taşralı yazar Süleyman'la karşılaştığı sekans iki farklı taşra entelektüeliyle izleyiciyi buluşturur.

Sinan, bir kitap yazmıştır. Kitabı bastırmak istemektedir. Öğretmenliğe yaklaşımı daha çok bir maaş eksenindedir. Süleyman'la iş meselesini konuştuğunda Süleyman'ın dediği gibi: "Onu yap zaten unutma ki öğretmenlik yazmak için en çok zaman bırakan mesleklerden biri bu yüzden ortalık öğretmen yazarlarla dolu

biliyorsun.” öğretmenlik yazmaya imkân tanıdığından, bu mesleği yapmak için sınava girmiştir.

Sinan okuldan mezun olduktan sonra geldiği ve nefret ettiği kasabasında kitabını bastırmak için türlü yollara başvurur. Belediyeden destek ister, yerel iş adamlarının kapısına gider, babasının köpeğini çalar, eski bir kitabı satar. Sonunda amacına ulaşır. İnsanları beğenmez, ailesiyle dalga geçer, taşradan tiksindir. Karşılaştığı taşra ve taşralılarla münakaşaya girmektedir. Filmin başından sonuna kadar hareket halindedir, yer değiştirir, karşılaşmalar yaşar. Bununla birlikte Akın Aksu’nun metinlerinden esinlenen ve Nuri Bilge Ceylan’ın auteur imzasını taşıyan Sinan heykeltip olarak yaratıcılarının sesini taşır. Özellikle bir taşra yazarı olan Süleyman’la karşılaştığı sekans iki farklı taşra entelektüeliyle, iki farklı heykeltiple sinema tarihimizde birçok açıdan tartışmaya alan açmıştır. Yukarıda bahsedilen “Taşra ve Edebiyat Sempozyumu”na da gönderme yapılan sekansta genç, hırslı, ukala ve başaramamış bir taşra entelektüeli ile belirli bir bilinirliğe ulaşmış, olgun bir taşra entelektüeli karşımıza çıkar.

Sinan, bir soru bahanesiyle bir sahafta masasına oturduğu Süleyman’ı sıkıştırmaya, tahrik etmeye ve sonunda bir kavgaya varacak tartışmaya çekmektedir. Bu sekans özellikle güçlü diyaloglarla estetik hale getirilmiştir. Sinan ve Süleyman yazmak, yazar olmak meselesinden yola çıkarak türlü tartışmalara girerler. Sinan’ın yazma için bahane ürettiği yorumlara karşılık Süleyman: “Mazerete inanmam, iyi yazar şikayet edip durmaz, oturur yazar şartlar ne olursa olsun” der. Süleyman doğrucudur, yazmak ve yazar olmak üzerine belirli kabulleri vardır, pratik bir kişidir, gerçekçidir. İnsanın gerçekleştirdiği eylemlere inanır. Afaki konuşmak yerine aksiyonlara bakar. Gasset’nin (2019: 41-46) bahsettiği gibi “insanın yazgısı her şeyden önce eylemdir”, eylemse “önceden derinine, uzun uzadıya düşünerek ortaya çıkardığımız tasarıma uyarak, çevremizdeki somut nesnelere ya da insanlara yönelttiğimiz etkinliktir.” Süleyman da taşra entelektüeli olarak yazmış, çalışmış, kabul görmüştür. Sinan gibi her şeye tepeden bakarak, risk almadan yapılan her işi eleştirmemektedir. Sinan’la karşılaştığı ilk andan itibaren nezaketen kendini frenler. Toplum içinde nasıl davranması gerektiğini bilen, edebiyat camiasında tanınırlığı olduğundan aklına estiği gibi konuşmayan, daha oturaklı bir taşra entelektüelidir. Sinan’nın, din konusundaki agnostik tavrını bu sekansta da görürüz. Süleyman ise

“klişeler en temel doğruları ifade eder” diyecek kadar sade ve gerçekçidir. Başarmış olmak, yazar olarak kabul görmek Süleyman’ı Sinan’ının aksine makullükle çevrelemiştir. Sinan’ı çevreleyen ise istediğini elde edememenin, yeterli maddi ve manevi imkâna sahip olamamışlığın verdiği saldırganlık, nefret ve hırsır. Bu hırsı ve kendini bilmezce üst perdeden konuşması sekansın sonunda Süleyman’ı da çileden çıkaracaktır. Süleyman, sekansın sonunda hayatta tek bir gerçek olmadığından, ayaklarını ağrıtan, başına ağrısını hissettiren bir tutulmanın da sanatçının hayatında yer aldığını vurgular ve eve gidip dinlenmek istediğini söyler. Sinan’ın böyle bir gündelik hayat durumundan bihaber, iflah olmaz, toy ve romantik bir yazar adayı olduğunu yüksek sesle ifade eder. Ve vücudundaki gerçek ağrıdan dolayı şu an nobeli verseler almaya gitmeyeceğini Sinan’ın yüzüne bağırır. Sinan’ın sanatçı demek her şeye muhalif olan demek anlayışı ve agnostik tavrı film boyunca olduğu gibi bu sekansta da karşılaştığı sinematik tipi bozmuştur.

Süleyman, Sinan’ın karşısına başarmış bir taşra yazarı olarak konulmuştur. Taşra ve edebiyat, entelektüellik meselesini tartışmak için senaristlerin ve yönetmenin stilize ettiği bir sekansla ve heykeltiplerle izleyicide duygulanım yaratılmıştır. Tıpkı imamların ve Sinan’ın sekansında olduğu gibi. Akın Aksu ve Nuri Bilge Ceylan yüce fikirlerini bu iki taşra entelektüeli heykeltipi üzerinden aktarmaktadırlar. Bu aktarım, bu sekans, imamlarla Sinan’ın sekansı gibi akademik çalışmalarda birçok tartışmaya alan açmıştır. Aynı zamanda taşra entelektüeli olarak iki farklı sinematik tipin daha görüldüğü bir sekanstır. Kâmil, Aydın, Necla’dan farklı olarak burada bambaşka iki heykeltiple karşılaşıyoruz. Yeni sinemamız görüldüğü gibi yarattığı sinematik kişilerle felsefe ve sosyoloji yapmaya imkân sağlamaktadır. Bununla beraber klasik sinemanın ortaya çıkardığı stereotiplerden farklı olarak her biri film içinde anlamlı ve filmsel gerçekliği olan sinematik tiplerdir. Sinetip ve heykeltip olarak yeni sinemamız oldukça doğurgandır. Sonuç bölümünde tartışmaya açılacak farklı sinematik tiplere dair öneriler sunulacaktır.



5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Tez, sinematik tipleri odağına almıştır. Sinematik tipleri tartışabilmek için tiplere dair hem kronolojik hem disiplinlerarası bir tartışma gerçekleştirmiştir. Tezde sinematik tipleri anlayabilmek için karakter, kahraman, başrol, başkahraman gibi sinema çalışmalarında kullanılan diğer kavramlar üzerinde de durulmuştur. Bu sebeple çalışmanın birinci bölümünde sosyolojide ve anlatıda tip tartışmaları yürütülmüştür.

Sosyolojide tip tartışmaları İbn Haldun'un bedevi ve hadari ayrımından başlatılarak Georg Simmel'in toplumsal tiplerine kadar sürdürülmüştür. Sosyolojinin toplumu anlamak için toplum içindeki tiplere bakışı ve toplumu tipikleştirerek tasnif etmesi, bu yolla sosyoloji üretmesi, sosyolojinin ürettiği pek çok tipin sinema çalışmalarında da kullanıldığı dikkati çekmektedir.

Birinci bölümde gerçekleştirilen anlatıda tip tartışmalarında ise odak mit merkezli, tiyatro merkezli ve roman merkezli tipler olmuştur. Masalın ürettiği tip, kahraman gibi terimler, tiyatrounun ürettiği karakter, romanın tüm kavramları devralması ve yeni anlamlar yüklemesi irdelenmiştir. Modern sinemanın ürettiği kişilerin sosyolojinin ve anlatının ürettiği terimlerle tartışılmayacağı ileri sürülmüştür. Bunun için öncelikle ikinci bölümde 1990 sonrası sinemamızın ortaya çıkışı ve çerçevesi çizilmiştir. Ardından üçüncü bölümde sinemada tip tartışmaları yapılmıştır. Sinemada tip tartışmaları çerçevesinde film çalışmalarında önemli isimlerin kuramları ve sinematik kişilere yaklaşımları açıklanmıştır. Kuramsal olarak sinema kronolojisinde bir tip ve/veya kişi yaklaşımının bulunmadığı bu bölümde ileri sürülmüştür. Film çalışmalarındaki kanonik isimler gibi teze konu olan filmlerin yönetmenlerinin konuyla ilgili görüşleri de bu bölümde sunulmuştur. Sinemada tip tartışmalarının ardından da modern sinemanın ürettiği kişilerin sosyolojinin ve anlatının ürettiği terimlerle tartışılmayacağının ispatı için 1990 sonrası Türk modern sinema üreten yönetmenlerin filmleri analiz edilmiştir.

1990 sonrası Türk Sineması film çalışmaları için verimli bir dönemdir. Modern sinemanın örneklerinin yoğun olarak verildiği dönem bir akım olarak da Yeşilçam'dan ve klasik sinemadan ayrılarak sinema kronolojimizde sanat olarak sinemanın, sanatçı olarak auteurlerin çoğaldığı ve bugüne kadar etkilerini devam ettiği bir süreçtir.

1990 sonrası ülkedeki değişimler sinemayı da etkilemiştir. Hem film yapma pratikleri hem filmlerin içerikleri çeşitlenmiştir. Bu dönemde kendi yollarını arayan,

bulan yönetmenler dünya sinema tarihinde olduğu gibi birtakım “yeni” yollar açmışlardır.

Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Yeşim Ustaoglu gibi ilk kuşak yönetmenler ve bu yönetmenlerin açtığı yolda kendi yollarını keşfeden ve üretim yapan Onur Ünlü, Murat Düzgünoğlu, Mahmut Fazıl Coşkun, Tolga Karaçelik, Seren Yüce gibi yönetmenler aynı zamanda ülke sinemamızdaki auteurslar olarak dikkati çekmektedir.

Auteur yönetmenlerin filmleri tekrar eden üslup, imaj, kişi, konu, tema, hikâye gibi pek çok ögeyi izleyiciye aktarmaktadır. Tekrar eden, benzeri olan, anımsatan bu ögeler filmler incelendiğinde filmlerin felsefe ve sosyoloji yaptığı, sanat olarak kuramsal tartışmalara alan açtığı görülmektedir.

Yeni sinemamızın yönetmenlerin yarattıkları filmlerde gerçekleştirdikleri bir yenilik ise sinematik kişileridir. Yeşilçam’ın aksine tip, karakter, kahraman, başkişi, başkahraman gibi terimlerle açıklanamayacak sinematik tipler yaratmışlardır.

Sinema çalışmalarında pek çok kuram ortaya çıkmakla beraber sinemanın yarattığı kişilere dair bir kuramla karşılaşılmamıştır. Sosyolojinin ve anlatının kişi kuramlarını sinemanın da devraldığı tespit edilmiştir. Film çalışmalarında da bu kuramlarla sinematik kişiler analiz edilmektedir.

Tez bir sinematik kişi kuramı ortaya atmıştır. Ortaya atılan yeni kavramlar yani “sinetipler” ve “heykeltipler” bir imkân olarak öne sürülmüştür. Bir masal nasıl ki tipler üzerinden çözümleniyorsa, bir tiyatro karakterler bağlamında inceleniyorsa, bir roman, kişileri tahlil edilerek anlamlandırılıyorsa filmler de sinetiplerle ve heykeltiplerle tartışıldığında kavram kargaşası giderilecek, sinemanın imkânlarıyla yaratılan sinematik kişiler anlamlandırılabilir.

Bu sinematik tipler, yönetmenlerin yaklaşımlarına göre sinetip ve heykeltip olarak iki farklı kavramla açıklanabilmektedir. Sinetipler, sosyal tipler, psiko-sosyal tipler gibi sosyolojik ve felsefik arka planla, gündelik hayatın nüanslarıyla ve fakat sinematik operasyonlarla oluşturulurken heykeltipler auteur yönetmen imzasını taşıyan, yönetmenin sesinin taşıyıcısı, stilize, estetik ve kavramsal kişilikler gibi yönetmenin felsefik, sosyolojik, edebi tartışmalar gerçekleştirdiği sinematik tiplerdir.

Tezde, sinemada tip tartışılmasının yapılması ve modern sinemamızın yarattığı sinematik kişilerin yıllardır farklı alanlarda kullanılan kavramlarla açıklamanın sinematik düşünce üretiminde sorunlar ortaya çıkarabileceği iddiası yer almaktadır. Tez boyunca klasik sinemamızda yer alan, sosyal hayatta bulunan farklı tiplerin modern sinemamızda nasıl ele alındığını, hangi yönleriyle fark yarattıkları, seçilen filmler üzerinden analiz edilmiş, tartışılmıştır, sinetipler ve heykeltipler açıklanırken iddialar desteklenmiştir.

Blok sakinleri, yersiz yurtsuzlar, filmciler, imamlar, öğretmenler, taşra entelektüelleri gibi birbirinden farklı sosyal hayatın ortaya çıkardığı kişiler sinematik operasyonlarla nasıl sinematik hale gelmiştir, tezde bunun ispatına gidilmiştir. Filmsel gerçekliğin ortaya çıkardığı sinematik kişiler tipikmiş gibi görünseler de birbirinden farklı yönetmenlerin yaratıcılığı ve operasyonlarıyla nasıl farklılaştıkları ortaya koyulmuştur. Bu yaratıcı yönetmenlik yalnızca Türk yönetmenleri bağlamında değerlendirilmemiştir.

Türk sinemasının ele alındığı tezde kimi başlıklar altında dünya sinemasından da örneklerle ve buradaki sinematik tiplere değinilmiştir. Sinetip ve heykeltip kavramı yalnızca Türk sineması kapsamında öne sürülmemiştir. Sinetip ve heykeltip özelliklerini barındıran filmler özellikle sanat olarak sinema üreten yönetmenlerce ortaya çıkarılmıştır. *Withnail and I* (1987)'daki bohem sinetipler ya da *The Dreamers* (2003)'daki bohem heykeltipler gibi, *The Match Factory Girl* (1990)'deki işçi sinetipler gibi, *Barton Fink* (1991)'teki filmci heykeltip gibi, *Only Lovers Left Alive* (2013) filmindeki entelektüel heykeltipler gibi...

Dünya sinemasında ele alınmaya değer sinetipler ve heykeltipler gibi 1990 sonrası Türk sinemasında üretilen sinetipler ve heykeltipler yönetmenlerin yarattıkları hareket ve zaman bloklarında sosyoloji ve felsefe yapmaktadır. İncelenen filmler neticesinde görülmüştür ki yıllardır sosyolojide ve anlatıda kullanılan kişi kavramlarıyla sinematik kişileri açıklamak yetersizdir. Tez sinematik kişileri inceleyerek literatüre özgün iki kavram kazandırmıştır.

Bununla birlikte çalışmada şu sonuçlara varılmıştır:

Modern sinema birçok alanda klasik sinemadan ayrıldığı gibi kişileriyle de farklıdır.

Sinematik kişiler hareket zaman blokları içerisinde sinematik olarak tanımlanmalıdır.

Sinema kişileri üzerine kuramsal bir çalışmanın eksikliği sinetip ve heykeltip kuramını ortaya çıkarmıştır.

Sosyolojinin ve anlatının ortaya çıkardığı tip, karakter, kahraman, başrol, başkişi, başkaraman gibi kavramlar birçok anlamı üzerinde barındırmakta ve sinema tartışmaları yapılırken yılların biriktirdiği yükü ve muğlaklığı sinematik tiplere aktarmak sinematik düşünceye katkı sağlamamaktadır.

Dünya sinemasında modern sinema üreten yönetmenlerin sinematik kişileri tip, karakter, kahraman gibi terimlerle açıklamak yetersizdir.

1990 sonrası Türk sinemasının modern sinema üreten yönetmenlerin sinematik kişileri tip, karakter, kahraman gibi terimlerle açıklamak yetersizdir.

Sinema çalışmalarının, sinemanın içinden çıkan sinematik kişileri sinema kuramlarıyla ve sinematik kavramlarla tartışmaya ihtiyacı vardır.

Sinetip ve heykeltip kavramları, sinema çalışmalarında filmleri ve yönetmenleri tartışmada kullanılabilecek mütevazı bir girişimdir.

Yeni sinemamızın yarattığı sinetipler ve heykeltipler yalnızca tezde ele alınanlarla sınırlı değildir. Öneri olarak bazı filmleri ve sinematik kişileri sunmak sonrasında yapılacak çalışmalara da kapı açma noktasında önemlidir.

Kentin Orta ve Üst Sınıfı: 1990 sonrası Türk sineması modern sinemamıza kaynaklık ettiği gibi modernleşmeyle ilişkili kişileri karşımıza çıkarmaktadır. Modern hayat, filmlerin birçoğunun merkezindedir. Modern hayatın doğurduğu çelişkiler ve ilişkiler filmlerde temel tartışma alanıdır. Zeki Demirbukuz'un *İtiraf* (2001) filminde Harun ve Nilgün orta-üst sınıf bir çifttir. Aynı sosyo-ekonomik sınıfa ait başka sinematik kişiler de 1990 sonrası sinemamızda görünür. *Uzak* (Yön: Nuri Bilge Ceylan, 2002) filmindeki fotoğrafçı Mahmut, *İklimler* (Yön: Nuri Bilge Ceylan, 2006)'deki Bahar ve İsa, *Pandora'nın Kutusu* (Yön: Yeşim Ustaoglu, 2008)'ndaki Nesrin ve Güzin, *Çoğunluk* (Yön: Seren Yüce, 2010)'un Mertkan'ı ve ailesi ve *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (Yön: Seren Yüce, 2016) filmdeki Handan ve Korhan, *Kelebekler* (Yön: Tolga Karaçelik, 2018)'deki Suzan...

Bu sinematik tipler, auteur yönetmenlerin yarattıkları, sosyo-ekonomik olarak benzer lakin sinematik kişi olarak her biri birbirinden farklıdır. Zeki Demirkubuz, Harun ve Nilgün'ü evlilik, aşk, ihanet, kötülük meseleler ekseninde ele alırken auteur imzasını attığı heykeltipler yaratmaktadır. Harun ve Nilgün evliliklerini bitirmek üzere olan bir çiftken seçimleri ve aldığı kararlar onları beklemedikleri bir duruma sokar. Zeki Demirkubuz'un auteur seçimleri; planlar, oyuncu yönetimi, konu, sinematik kişileri heykeltip haline getirir. Stilize edilen, yönetmenin, ihanet, evlilik, aşk, kader gibi meselelerini tartıştığı heykeltiplerdir. Demirkubuz heykeltipler üzerinden düşünce üretmektedir. Nüanslardan ziyade *İtiraf*'ta yüce hareketler, güçlü sesler, ve yönetmenin baskın tavrı duyumsanır. Nilgün ve Harun orta-üst sınıf heykeltipler olarak film çalışmalarında ele alınabilir.

Benzer şekilde Yeşim Ustaoğlu senaryosunu Sema Kaygusuz'la yazdığı *Pandora'nın Kutusu*'nda stilize orta-üst sınıftan heykeltipler yaratmıştır. Annelerinin (Nusret) bakımını üstlenmekten kaçınan üç kardeşe (Nesrin, Mehmet, Güzin) odaklanan filmde evlatlarının yapmak istemediklerini torun olarak üstlenen Murat üzerinden üç kuşak ilişkisi tartışılır. Özellikle orta-üst sınıfa mensup Nesrin ve Güzin'in yaklaşımları ve tavrıları stilizedir. Senaryonun evrileceği noktaya doğru bir amaç için kullanılmaktadırlar. Yeşim Ustaoğlu, birçok filminde kadın olmak, anne olmak, ataerkil toplum gibi meseleleri tartışmaktadır. Nesrin ve Güzin de orta-üst sınıf iki kadın olarak yönetmenin düşüncelerine aracılık eden iki heykeltiptir. Nesrin ve Güzin, Ustaoğlu'nun sosyoloji yaptığı orta-üst sınıf heykeltiptir.

Orta-üst sınıf sinetip ve heykeltiplere bir başka öneri ise Nuri Bilge Ceylan'ın ortaya çıkardığı Mahmut, İsa ve Bahar'dır. *Uzak* filmindeki Mahmut yönetmenin otobiyografik özelliklerini taşıdığı, *Mayıs Sıkıntısı*'nda incelediğimiz filmci sinetip Muzaffer'in orta-üst sınıf hali olan Mahmut'tur. İstanbul'da yaşayan, geçimini fotoğraf çekerek sağlayan ve sıkıntısı olmayan, kendince bir çevresi olan ve belirli bir sosyo-ekonomik sınıfa mensup Mahmut'ta yönetmenin tekrar eden tavrılarını görsek de Mahmut'u nüanslarla çevrili, yüce hareketleri olmayan, stilizasyondan uzak bir sinetip olarak duyumsarız. Mahmut gündelik işleriyle, sosyal gerçeklik içerisinde estetize edilmeden sunulmaktadır. Memleketten gelen akrabası Yusuf'la olan ilişkisi gibi, arkadaşlarıyla, sevgiliyle, hayatla olan ilişkisi de nüanslar üzerine kuruludur, *İklimler*'deki İsa ve Bahar'ın aksine. İsa ve Bahar yönetmenin imzasının ve

stilizasyonunun baskın bir şekilde hissedildiği heykeltiplerdir. Yönetmenin orta-üst sınıf ilişkilerini, insanın türlü hasletlerini, iyi ve kötü üzerine bakışını tartıştığı; sevmek, aşk ve evlilik üzerine fikirlerini taşıyan heykeltiplerdir. İsa ve Bahar yalnızca iki âşık değil iklimler gibi değişken ruh halleriyle yönetmenin sinematik olarak estetik yaratımlarıdır. İsa ve Bahar seçilen mekânlarla, kurgulanan planlarla, mevsim geçişlerini yansıtmak için uzun bir sürece yayılan çekim serüveniyle sinema stilizasyonu içerisinde estetik heykeltiplerdir.

Seren Yüce ise *Çoğunluk*'ta da *Rüzgârda Salınan Nilüfer*'de de orta-üst sınıf sinetipler yaratmıştır. Nüanslarla kurulu, sosyal hayat içerisinde, sivrilemeyen, büyük hareketler yapmayan, filmsel gerçeklik içerisinde Mertkan ve ailesini, Handan ve Korhan çiftini deneyimleriz. Orta ve üst sınıfın gündelik hayatlarının sinematik hali karşımızdadır. Özellikle Türk film çalışmalarında çokça ele alınan *Çoğunluk* filmi dönemin orta-üst sınıf milliyetçi-muhafazakâr ailesini ele almaktadır. Sosyo-kültürel ve siyasal açıdan çalışmalara ilham olan filmin sinetipi Mertkan, sinematik kişi olarak da tartışılmaya değerdir. Döneminin birçok gencinin benzer hayatlara sahip olmasından ve ailesinin, kendisinin fikirlerinin aynı sosyo-kültürel sınıfa mensup kişilerle benzeşmesinden yönetmen filme ad olarak *Çoğunluk*'u uygun görmüştür. Mertkan ve ailesi yönetmenin tavrından, stilizasyonundan ziyade gündelik gerçeklikten beslenmiştir. Yönetmenin (Yüce, 2021) gerçekleştirdiğimiz mülakatta kendini “gerçeklik ciddiyetinden kopmayan bir gruba” dâhil olarak görmesi de yarattığı sinetiplerin gerçeklikle olan münasebetini kanıtlamaktadır. Mertkan ve ailesinin rutinleri, gündelik gerçeklikleri, sinematik olarak nüanslarla izleyiciye duyumsatılmıştır. “Çoğunluk”tan olan Mertkan ve ailesinin sosyal gerçeklikten beslenen ve filmsel gerçeklikle üretilen sinetipler olması yönetmenin bir sonraki filminde de benzer bir tavidir. *Rüzgârda Salınan Nilüfer* de ort-üst sınıfa mensup bir aileyi odağına almaktadır. *Çoğunluk*'a gösterilen film çalışmaları ilgisi bu filmde görülmemektedir. *Çoğunluk*'un aksine seküler bir çifti, Handan ve Korhan'ı merkezine alan film yine nüanslarla ve sembolik ipuçlarıyla doludur. Mertkan ve ailesi kadar sosyal gerçekliği bulunan, gündelik ilişkileri ifşa eden, filmsel gerçekliğe yaslanan film sinematik tipler kapsamında ele alınmaya değerdir. Handan ve Korhan'ın hayattaki konumları, amaçları, hazları, aileye, sanata, kültüre, sosyal ilişkilere bakışları yönetmenin yüce sesinin aksine kısa diyaloglar, jest ve mimikler, ölü anlarla seyirciye duyumsatılmaktadır.

Kelebekler'deki Suzan da benzer şekilde bir sinetip olarak tartışmaya açılabilir. Orta-üst sınıftan bir kadının alışkanlıkları, giyim kuşamı, kelime tercihleri, hayata bakışı babalarının ölümü ardından bulunduğu iki erkek kardeşiyle çıktığı yolculukta nüanslarla, sinematik operasyonlarla aktarılmaktadır. Tolga Karaçelik'in filmset gerçeğinde ürettiği diğer sinetipleri gibi Suzan da bir düşüncenin aktarılmasına aracı değildir. Hayatta var olan benzerleri gibi sinematik ortamda vardır. Suzan, kent hayatının çalışma koşulları altında törpülenen, çeşitli ilişkiler yaşayan, hayata tutunmaya çalışan ve kardeşlik bağları sıkıntılı iki erkek kardeşi olan orta-üst sınıf bir sinetip olarak incelenebilir.

Çalışmanın bir başka öneri başlığı ise trajik sinetipler ve heykeltiplerdir.

Trajik Sinetipler ve Heykeltipler: Trajedi tarih sayfalarında kalmış, eskimiş bir mesele değildir. Trajik olan hayatın içerisinde yer almaktadır. İnsanın doğmuş ve yaşıyor oluşu kimi filozoflara göre trajiktir. Sinema da trajik olandan, klasik sinema üretiminde de modern sinema üretiminde de beslenmiştir. Trajedi türünün ortaya çıkışı kralların, yüksek kesimin düşüşüyle ilgilenmiştir, lakin günümüzde krallar, tanrılar yerine sıradan insan, günün insanı, orta sınıf, yoksullar gibi hemen her gün karşılaşabileceğimiz kişiler ve bunların trajedileri bulunmaktadır. Özellikle klasik sinema, trajik olanı genellikle tecimsel filmlerle, televizyon içerikleriyle katarisistler yaratmada kullanmaktadır. Bununla birlikte modern sinema da trajik olanı kendine has operasyonlarıyla kullanarak trajik sinetip ve heykeltipler yaratmaktadır. Bu minvalde *Masumiyet* (Yön: Zeki Demirkubuz, 1997) ve *Kader* (Yön: Zeki Demirkubuz, 2006)'in Bekir'i, *Üç Maymun* (Yön: Nuri Bilge Ceylan, 2008)'un Hacer ve Eyüp'ü, *Araf* (Yön: Yeşim Ustaoglu, 2012)'in Zehra ve Olgun tartışılmaya elverişlidir.

Zeki Demirkubuz'un birçok filminde değindiği trajik olan, Bekir'le vücut bulmuştur. Bekir bir düşüş insanıdır. Bekir kaderine boyun eğen ve bu yolda her türlü duruma katlanandır. Trajik heykeltiptir. Zeki Demirkubuz'un en meşhur imzasıdır. Kaderine boyun eğerek Uğur'un peşinde sürüklenen Bekir, trajik heykeltip olarak doğurgan bir tartışma alanıdır. İki film boyunca düşüş yaşayan, başına beklenmedik işler gelen, acı çeken Bekir, yönetmenin güçlü diyaloglarıyla, stilize edilmiş planlarla, estetize edilmiş bir heykeltiptir. Öyle ki Zeki Demirkubuz denince ilk akla gelen Bekir'dir. Bekir, tutkuya, modern insanın trajikliğine, kadere ve masumiyete dair yönetmenin fikirlerini aktaran, felsefe yapmasına imkân tanıyan bir trajik heykeltiptir.

Zehra ve Eyüp ise Nuri Bilge Ceylan'ın trajik sinetipleridir. Ercan Kesal'ın senaryodaki katkısı, filmsel gerçekliğidir. Hacer ve Eyüp de sosyal gerçeklikle ilişkileri olan psiko-sosyal tiplerle ilişkilendirilebilecek Nuri Bilge Ceylan'ın stilizasyonundan uzak, sembolik ipuçlarını barındıran sinetiplerdir. Yönetmen ekstra yakın planlarla, ölü anlarla trajik sinetiplerini güçlendirir. Zehra ve Eyüp'ün jest ve mimikleri, susmaları, giyim ve kuşamları, gündelik alışkanlıkları; tüm bu nüanslar trajik sinetip kapsamında tartışılmaya değerdir. Zehra ve Eyüp, tercihleri ve olaylardan etkilenişleriyle, kaderleri ve kabullenişleriyle modern hayattaki trajik sinetiplerdir. Beklemedikleri bir anda hayatları değişen, ağır yükleri kaldırmayı kabul eden bu trajik sinetipler sinematik tip kuramları çerçevesinde ele alınmaya alan açmaktadırlar.

Yeşim Ustaoglu, birçok filminde stilize ve estetik sinematik kişiler yaratırken *Araf* filminin Zehra ve Olgun'u sinetip olarak nüanslarla çevrilidir. Aynı filmde stilize edilen, romantik kamyoncu, Mahur'un aksine bu ikili modern gündelik hayattaki trajik olanın sinematik atmosferde yaratılmış halleridir. Yönetmen, Zehra ve Olgun'u hareket ve zaman bloklarında yaratırken Türkiye'deki trajik yaşamların konu edindiği televizyon programlarına da gönderme yapmaktadır. Yani Zehra ve Olgun'un yaşadıkları sinematik olarak da trajiktir. Beklemediği anda âşık olan, beklemediği anda hamile kalan, çocuktan kurulmak için düşük yapan ve başından beri ilgisini görmediği Olgun'a filmin sonunda tutunan Zehra trajik bir sinetiptir. Ustaoglu'nun kadın olmaya dair yaklaşımını, Türkiye'deki kadın sorunlarına dair fikirlerini baskın bir şekilde değil lakin nüanslarla aktardığı Zehra trajik sinetip olarak tartışılabilir. Filmin diğer trajik sinetipi Olgun, Seren Yüce'nin Mertkan'ı gibi kendi sosyo-kültürel çevresinde benzerleri olan, sıradan bir psiko-sosyal ve sosyal tiplerle ilişkili ve alt sınıfa mensup bir sinetipken; Olgun'u seçimleri, düşüşü, beklemelik anda yaşadıkları, kaderi trajik sinetipe dönüştürmüştür. Olgun'un jest ve mimikleri, ani çıkışları, Zehra'ya karşı tutumu yönetmenin baskın tavrı ile değil nüanslarla yaratılmıştır. Zehra ve Olgun da modern sinemamızın ortaya çıkardığı trajik sinetipler bağlamında incelenebilir.

Çalışma, merkezine sinematik düşüncüyü alarak, sinematik düşünceye katkı gayesiyle planlanmış, sinematik kavramlar üreterek bu amacını yerine getirmiştir. Gelecekteki sinema çalışmalarına da ilham olursa ne mutlu!

KAYNAKLAR

- Adorno, T. (2003). "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", Bülent O. Doğan (Çev.). *Cogito*, 36 (Yaz), 75-83.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*. İstanbul: Bağlam.
- Aktulum, K. (2014). "Folklorik İmgelem Bir Toplumsal İmgeler Rezervuarı Olarak İmgelemin Epistemolojik Temellerine Giriş", *Millî Folklor*, 26 (101), 277-290.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi.
- Arslan, U. T. (Haz.). (2012). *Bir Kapıdan Gireceksin*. Metis: İstanbul.
- Artun, A. (2004). "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm (Modern Hayatın Ressamı'na Sunuş)", Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı* içinde. Ali Berktaş (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Aslanyürek, S. (Haz.). (2012). *Tarkovski'den Sinema Dersleri*. İstanbul: Agora.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde.
- Aydemir, M. A. (Ed.) (2016). *Toplumsal Tipler*. İstanbul: Açılım.
- Aydemir, M. A. ve Özil, H. (2016). "Sosyolojik Tiplerin Teorisi", Mehmet Ali Aydemir (Ed.), *Toplumsal Tipler* içinde, İstanbul: Açılım.
- Baker, U. (2017). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim.
- Baker, U. (2018). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*. İstanbul: Birikim.
- Baker, U. (2021). *Dolaylı Eylem*. İstanbul: İletişim.
- Bakthin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana*, Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Balazs, B. (2019). *Sinema Kuramı*. Gökhan Aydın (Çev.). İstanbul: Doruk.
- Balzac, H. (2007). "İnsanlık Komedyası Önsöz" Rifat, M. (Haz.) *Honore de Balzac: Romancının Evreninden Sahneler*. ss.183-193 içinde. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Barnes, J. (2011). *Bir Son Duygusu*. Serdar Rifat Kırkoğlu (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Batur, E. (Haz.) (2000). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: YKY
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*, İbrahim Şener (Çev.). İstanbul: Doruk.
- Belge, M. (1998). *Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim.
- Belge, M. (2004). "Batılılaşma: Türkiye ve Rusya" Tanıl Bora ve Murat Gültekinil (Ed.) *Modernleşme ve Batıcılık* içinde (ss. 43-55) İstanbul: İletişim.
- Benjamin, W. (2014). *Moskova Günlüğü*. Cemal Ener (Çev.). İstanbul: Metis.
- Benjamin, W. (2013). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: YKY.
- Benjamin, W. (2018). *Son Bakışta Aşk*. Nurdan Gürbilek (Haz.) İstanbul: Metis.
- Berberoglu, B. (2012). *Klasik ve Çağdaş Sosyal Teoriye Giriş*. Can Cemgil (Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Berger, P. L., Luckmann T. (2018). *Gerçekliğin Sosyal İnşası*. Vefa Saygın Öğütle (Çev.). Ankara: Atıf.
- Berman, M. (1999). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Ümit Altuğ ve Bülent Peker (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Berry, C. (2006). "Zeki Demirkubuz: Karanlığın Işığında" S. Ruken Öztürk (Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz* içinde (ss. 19-25). Ankara: Dost.
- Bilgiç, F. (2002). *Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları*. Ankara: Kültür Bakanlığı
- Bloom, H. (2018). *Batı Kanonu*. Çiğdem Pala Mull (Çev.). İstanbul: İthaki.

- Bora, T. (2004). "Türkiye'de Siyasal İdeolojilerde ABD/Amerika İmgesi" Tanıl Bora ve Murat Gültekingil (Ed.) *Modernleşme ve Batıcılık* içinde (ss. 147-169) İstanbul: İletişim.
- Bora, T. (2005). "Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye" Tanıl Bora (Der.) *Taşraya Bakmak* içinde (ss. 37-66). İstanbul: İletişim.
- Boratav, P. N. (1982). *Folklor ve Edebiyat II*. İstanbul: Adam.
- Bostan, M. (2012). "C. Wright Mills'in Sosyoloji Anlayışı". (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Botton, A. (2011). *Felsefenin Tesellisi*. Banu Tellioglu Altuğ (Çev.). İstanbul: Sel.
- Bourdieu, P. (2019). *Sosyoloji Meseleleri*. Filiz Öztürk, Büşra Uçar, Mustafa Gültekin, Aslı Sümer (Çev.). Ankara: Heretik.
- Bourdieu, P. (2021). *Ayrım*. Derya Fırat, Günce Berkkurt (Çev.). Ankara: Nika.
- Bulut, E. (2009). "Kavramsal Bir Mesafe Olarak Uzak" Ayşe Pay (Haz.), *Yönetmen Sineması: Nuri Bilge Ceylan* içinde (ss. 29-42). İstanbul: Küre.
- Calvino, I. (2000). "Klasikler Neden Okunmalı?" Enis Batur (Haz.) *Modernizmin Serüveni* içinde (ss. 15-19). İstanbul: YKY.
- Campbell, J. (1994). *Yaratıcı Mitoloji: Tanrının Maskeleri*. Kudret Emiroğlu (Çev.). Ankara: İmge.
- Campbell, J. (2007). *Mitolojinin Gücü*. Zeynep Yaman (Çev.). İstanbul: MediaCat.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Camus, A. (1988). *Sisyphos Söyleni*. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Adam.
- Canetti, E. (2004). *İnsanın Taşrası*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Payel.
- Carlyle, T. (2004). *Kahramanlar*. Behzat Tanç (Çev.). İstanbul: Ötüken.
- Caudwell, C. (2002). *Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler*. Müge Cürsoy Sökmen, Ali Bucak (Çev.). İstanbul: Metis.
- Ceylan, N. B. (2003). *Mayıs Sıkıntısı*. İstanbul: Norgunk.
- Ceylan, N. B. (2016). *Söyleşiler*. İstanbul: Norgunk.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem Filmden ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Oğuz Adanır (Çev.) Ankara: De Ki.
- Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. Nedret Tanyolaç (Çev.). İstanbul: Afa.
- Ciment, M. (2003). *Mayıs Sıkıntısı*. içinde (ss. 91-100) İstanbul: Norgunk.
- Civan, C. (2009). "Üçüncü Sayfa: Yenilerek Direnmek" Ayşe Pay (Haz.), *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz* içinde (ss. 27-40). İstanbul: Küre.
- Çelik, N. B. (2011). "Marx'ın Ontolojisi ve Siyasal Öznellik Sorunu". Doğu Batı Dergisi Karl Marx Özel Sayısı. S. 55. ss. 11-31. İstanbul.
- Çiğdem, A. (2004). "Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon" Tanıl Bora ve Murat Gültekingil (Ed.) *Modernleşme ve Batıcılık* içinde (ss. 68-81) İstanbul: İletişim.
- Deleuze, G. (2021a). *Hareket-İmge*. Soner Özdemir (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021b). *Zaman-İmge*. Burcu Yalım ve Emre Koyuncu (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni I*. Ali Akay (Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2017). *Felsefe Nedir?* Turhan Ilgaz (Çev.). İstanbul: YKY.
- Demircioğlu, A. (2013). *İbn Haldun'un İnsan Düşüncesi ve Medeniyet Algısı*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü: Ankara.
- Demirkubuz, Z. (1994). "Zeki Demirkubuz'la Söyleşi" Tamer Boran (Söyleşen), *Antrakt Dergisi*, S. 32. İstanbul.

- Demirkubuz, Z. (1995). “Zeki Demirkubuz Söyleşisi” Bülent Görücü, Yusuf Güven ve Zahit Atam (Söyleşenler), *Görüntü Dergi* (ss. 15-18). İstanbul: BÜ(S)K.
- Demirkubuz, Z. (2001). “Yaşama ‘Farketmez’ Gözlerle Bakanları Hikâyeleri” Sevin Okyay (Söyleşen). *Sanat Dünyamız Dergisi* (ss. 225-235). İstanbul: YKY.
- Demirkubuz, Z. (2006a). “C Blok Üzerine Yönetmenin Sözü” S. Ruken Öztürk (Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz içinde* (ss. 33-36). Ankara: Dost.
- Demirkubuz, Z. (2006b). “Beni Korkutan Bana Acı Veren Belirsizliktir” S. Ruken Öztürk (Söyleşen), *Kader: Zeki Demirkubuz içinde* (ss. 79-121). Ankara: Dost.
- Demirkubuz, Z. (2009). “Dostoyevski Olmasaydı, Edebiyat Olmasaydı Sinemacı Olmazdım” Ayşe Pay ve Ebru Fırat (Söyleşen). Ayşe Pay (Haz.), *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz içinde* (ss. 101-124). İstanbul: Küre.
- Diken, B., Laustsen, C. B. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. İstanbul: Metis.
- Dostoyevski, F. M. (2010). *Budala*. Mazlum Beyhan (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Durkheim, E. (1986). *Sosyolojik Metodun Kuralları*. Enver Aytekin (Çev.). İstanbul: Sosyal.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Om.
- Egri, L. (1982). *Piyes Yazma Sanatı*. Suat Taşer (Çev.). İstanbul: Yazko.
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi*. Nijat Özön (Çev.). İstanbul: Payel.
- Emil, B. (1989). *Reşat Nuri Gültekin*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Erol, G. (2016). (Ed.). *Filmin Sonuna Yolculuk*. İstanbul: Beta.
- Eryılmaz, M. (2016). (Der.). *Söyleşiler: Nuri Bilge Ceylan*. İstanbul: Norgunk.
- Fante, J. (2005). *Büyük Açlık*. Avi Pardo (Çev.). İstanbul: Parantez.
- Forster, E. M. (2001). *Roman Sanatı*. Ünsal Aytür (Çev.). İstanbul: Adam.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis.
- Gasset, O. (2019). *İnsan ve “Herkes”*. Gül Işık (Çev.). İstanbul: Metis.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. Cemal Güzel (Haz.). İstanbul: Kırmızı.
- Godard, J. L. (2014). *Godard Godard’ı Anlatıyor*. Aykut Derman (Çev.). İstanbul: Metis.
- Greenberg, C. (1939). “Avant-Garde and Kitsch”, *Partisan Review*, V. 6, N. 5. SS. 34-49. New York.
- Görgün, T. (2006). “Mukaddime”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. 31. Cilt. S.118-120. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak*. İstanbul: Metis.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis.
- Gürle M. (2012). “Masumiyet ve Kader: Oyalanmanın Estetiğine Dair”. Umut Tümay Arslan (Haz.), *Bir Kapıdan Gireceksin içinde* (ss. 31-41). İstanbul: Metis.
- Haldun, İ. (2004). *Muhaddime I-II*. Halil Kendir (Çev.). İstanbul: Yeni Şafak.
- Harvey, W. J. (1965). *Character and The Novel*. London: Chatto & Windus.
- Hauser, A. (2022). *Sanatın Toplumsal Tarihi* Cilt IV. Duygu Şahin (Çev.). İstanbul: Kırmızı.
- Heidegger, M. (2011). *Sanatın Eserinin Kökeni*. Fatih Tepebaşı (Çev.). Ankara: De Ki.
- Holm, D. K. (2011). *Bağımsız Sinema*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Jameson, F. (2006). “Yeni Türk Sineması Üzerine Kısa Notlar” S. Ruken Öztürk (Haz.), *Kader: Zeki Demirkubuz içinde* (ss. 15-18). Ankara: Dost.
- Jung, C. G. (2019). *Psikolojide Tipler*. Nur Nirven (Çev.). İstanbul: Pinhan.

- Jusdanis, G (2018). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Karakaşlı, K. (2012). “Çoğunluk Olarak Az” Umut Tümay Arslan (Haz.), *Bir Kapıdan Gireceksin* içinde (ss. 133-141). İstanbul: Metis.
- Kasapoğlu, A. (2005). (Ed.), *Değişen Toplumsal Yapıda Karakter*. Ankara: Ütopya.
- Kaya, M. (2004). *Türk Romanında Destan Etkisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kierkegaard, S. (2014). *Korku ve Titreme*. Nur Beier (Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Koç, A. (2004) “Vagina Dentata’lar, Femme Fatale’ler: C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa Ve İtirafta Kadının Temsili” Deniz Bayrakdar (Haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-4* içinde (ss. 185-194). İstanbul: Bağlam.
- Kolektif. (2010). *Karl Marx*. Doğu Batı Dergisi. Sayı: 55. Ankara: Doğu Batı.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. Ertan Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. Özge Çelik (Çev.). İstanbul: Metis.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü*. Orhan Kılıç (Çev.). İstanbul: Metis.
- Kundera, M. (2012). *Roman Sanatı*. Aysel Bora (Çev.). İstanbul: Can.
- Lefebvre, H. (2017a). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel.
- Lefebvre, H. (2017b). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III*. Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. Oğuz Özgül (Çev.). Ankara: Öteki.
- Luthi, M. “Avrupa Masal Tipleri ve Kişileri”, Çev. Sevgül SÖNMEZ, Millî Folklor, Kış, 1997, s. 73.
- Lukacs, G. (2019). *Roman Kuramı*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim.
- Mardin, Ş. (2006). İbn Haldûn, *İslâm Araştırmaları Dergisi*, 15, syf. 3-4.
- Marx, K. (2011). *1844 El Yazmaları*. Kenan Somer (Çev.). Ankara: Sol.
- Marx, K. (2004). *Ekonomi Yazıları*. Ahmet Fethi (Çev.). İstanbul: Hil.
- Marx, K. (1966). *Felsefenin Sefaleti*. Erdoğan Başar (Çev.). Ankara: Sol.
- Marx, K., Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi*. Tonguç Ok ve Olcay Geridönmez (Çev.). İstanbul: Evrensel.
- Marx, K., Engels, F. (1976). *Seçme Yapıtlar I* Muzaffer Ardos, Sevim Belli, Ahmet Karam ve Kenan Somer (Çev.). Ankara: Sol.
- May, R. (2001). *Yaratma Cesareti*. Alper Oysal (Çev.). İstanbul: Metis.
- McKinnet, J. C. (1966). *Costructive Typology and Social Theory*. New York: A.C.C.
- Meriç, C. (1984). *Işık Doğudan Gelir*. İstanbul: Pınar.
- Meriç, C. (2013). *Umrandan Uygarlığa*. İstanbul: İletişim.
- Miller, D. A. (2000). *The Epic Hero*. Baltimore: The Johns Hopkins University.
- Mills, C. W. (1951). *White Collar: The American Middle Classes*. New York: Oxford.
- Mills, C. W. (1974). *İktidar Seçkinleri*. Ünsal Oskay (Çev.). Ankara: Bilgi.
- Mills, C. W. (2016). *Sosyolojik Tahayyül*. Ömer Küçük (Çev.). İstanbul: Hil.
- Monaco, J. (2010). *Bir Film Nasıl Okunur?: Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*. Ertan Yılmaz (Çev.). İstanbul: Oğlak.
- Nietzsche, F. (2004). *Böyle Dedi Zerdüşt*. Gülperi Sert (Çev.). İzmir: İlyas.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı.
- Osmanoğulları, F. (2022). “Yozgat Blues ya da Taşrada Bireyin Kendisini Gerçekleştirmesinin İmkânsızlığı”. İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi. S: 57, Bahar, s.70-87. Ankara.

- Öztürk, R. S. (2006). (Haz.). *Kader: Zeki Demirkubuz*. Ankara: Dost.
- Öztürk, S. (2017). “Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine”. *SineFilozofi Dergisi*, C: 2 S: 3, s. 177-198. Ankara.
- Öztürk, S. (2018a). *Sinema Felsefesine Giriş: Film – Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya.
- Öztürk, S. (2018b). “Ahlat Ağacı: ‘Yüce Dış Ses’in Kuşattığı Film”. *SineFilozofi Dergisi*, C: 3 S: 5, s. 226-229. Ankara.
- Öztürk, S. (2021). “III. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Açılış Konuşması” . *SineFilozofi*, Özel Sayı (3) 2021, s. 3-5. Ankara.
- Pamuk, Orhan. *Kar*. İstanbul: İletişim.
- Parla, J. (2005). “Edebiyatta Karakter ve Tip”, *Kitap-lık Dergisi*, Sayı:83, s.77. İstanbul.
- Parlayandemir, G. (2016). “Yeşilçam’dan Uzak Avrupa’ya Yakın: 1970’lerden Çok Sonra, Henüz 1844’te” Gülbuğ Erol (Ed.), *Filmin Sonuna Yolculuk* içinde (ss. 59-76). İstanbul: Beta.
- Pay, A. (2009). (Haz.) *Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz*. İstanbul: Küre.
- Pösteki, N. (2005). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es.
- Propp, V. (2001). *Masalın Biçimi*. Mehmet Rifat ve Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Om.
- Prost, A. (2010). “Özel Hayatın Sınırları ve Alanları” Philippe Aries - Georges Duby (Haz.). *Özel Hayatın Tarihi 5* içinde (ss. 13-20) Şehsuvar Aktaş (Çev.). İstanbul: YKY.
- Pudovkin, V. I. (1966). *Sinemanın Temel İlkeleri*. Nijat Özön (Çev.). Ankara: Bilgi.
- Raglan, L. (1949). *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*. London: The Tinker’s Library.
- Reiffer, T. (2020). “Moderleşme” Bryan S. Turner (Ed.) *Sosyoloji Sözlüğü* içinde (ss. 634-636). İstanbul: Pinhan.
- Rushton, R. (2011). *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*. Manchester: Manchester University Press.
- Sakaoğlu, S. (2016). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ.
- Sennett, R. (2019). *Kamusal İnsanın Çöküşü*. Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Simmel, G. (2014). *Paranın Felsefesi*. Yavuz Alogan ve Öykü Didem Aydın (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kültür*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Simmel, M. (2017). *Modern Kültürde Çatışma*. Tanıl Bora, Utku Özmakas, Nazile Kalaycı ve Elçin Gen (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Smith, A. (2011). *Milletlerin Zenginliği*. Haldun Derin (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Stam, R. (1985). *Reflexivity in film and literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Michigan: Columbia University Press.
- Stanislavski, K. (2012). *Bir Karakter Yaratmak*. Osman Akınhay (Çev.) İstanbul: Agora.
- Stevenson, J. (2005). *Lars Von Trier*. Begüm Kovulmaz (Çev.). İstanbul: Agora.
- Suner, A. (2020). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Swingewood, A. (1998). *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*. Osman Akınhay (Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Tarde, G. (2019). *Toplumsal Yasalar: Bir Sosyoloji Taslağı*. Emre Sünter (Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı I*. İstanbul: Ötüken.

- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* Cilt 1. İstanbul: Oğlak.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi* Cilt 2. İstanbul: Oğlak.
- Thompson, J. B. (2008). *Medya ve Modernite*. Serdar Öztürk (Çev.). İstanbul: Kırmızı.
- Thwaites, E. Ç. (2012). “Çoğunluk'taki Hayalet” Umut Tümay Arslan (Haz.), *Bir Kapıdan Gireceksin* içinde (ss. 167-178). İstanbul: Metis.
- Toynbee, A. J. (1978). *Tarih Bilinci*. İstanbul: Bates.
- Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması*. Esra Özkan (Çev.). İstanbul: Doruk.
- Uludağ, S. (1999). “İbn Haldûn”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA). 19. Cilt. S.538-543. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Ülken, H. Z., Fındıkoğlu, Z. F. (1940). *İbni Haldun*. İstanbul: Kanaat.
- Ünlü, O. (2017). *Bir Sürü Endişe*. Alper Kırklar (Söyleşen). İstanbul: Sel.
- Varlık, M. (2015). (Haz.) Edebiyatın Taşradan Manifestosu. İstanbul: İletişim.
- Veyne, P. (2014). *Tarih Nasıl Yazılır?* Nihat Özyıldırım (Çev.). İstanbul: Metis.
- Weber, M. (1999). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu*. Zeynep Gürata (Çev.). Ankara: Ayraç.
- Weber, M. (2012). *Sosyal Bilimlerin Metodolojisi*. Vefa Saygın Öğütle (Çev.). İstanbul: Küre.
- Weber, M. (2004). *Sosyoloji Yazıları*. Taha Parla (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Williams, R. (2018). *Modern Trajedi*. Barış Özkul (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Yavuz, H. (1977). *Türk Romanı ve Roman Kavramı*. Ankara: Bilgi.
- Zaim, D. (2008a). “Bağımsız Yapımcılar Ve Yönetmenler” Deniz Bayrakdar (Haz.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler - 7* içinde (ss. 145-175). İstanbul: Bağlam.
- Zaim, D. (2008b). “Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul - 1. Bölüm.” *Altyazı Dergisi*. S.78 (ss.48-55), İstanbul.

İNCELENEN TEZLER

- Faruk Nafiz Fazlıoğlu, “Türk Sinemasında Loser Karakterlerin Dönüşümü”, Doktora Tezi, 2019.
- Hasan Kartaloğlu, “1990'lerden 2000'lere Türkiye'nin Toplumsal Dönüşümüne Yeniden Bakmak: Açık Toplum İnşası”, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Şeyma Tamer, “Türk Sinemasında Kayserili Tipinin Temsil Sorunu”, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Serkan Çiftçi, “Türk Sinemasında Kabadayı Tipinin Dönüşümü”, Yüksek Lisans Tezi, 2019.
- Fatma Çiçek, “İbn Haldun ve Auguste Comte'un Sosyolojilerinin Karşılaştırmalı İncelemesi”, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Türker Söğütlüer, “Türk Sinemasında Femme Fatale Karakter Temsili”, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Muzaffer Koyuncu, “Türk Komedi Sinemasında Kadın Karakterlere Yönelik Bir Analiz”, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Feyza Akdede, “Türk Sinemasında Femme-Fatale Karakterler”, Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Ümmü Bozkurt, “Komediden Drama Türk Sinemasında Dini Karakter İmgesi”, Yüksek Lisans Tezi, 2018.

- Emrah Akın, “Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Anton Çehov'un Karakterlerinin İzi”, Yüksek Lisans Tezi, 2017.
- Nejla Kayalı Orta, “Türk Anlatı Geleneğindeki Kahraman Tiplerinin 1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Yolculuğu”, Doktora Tezi, 2017.
- Rifat Becerikli, “Türk Sinemasında Anlatı Ve Karakter Açısından Birey”, Doktora Tezi, 2016.
- Aytekin Demircioğlu, “İbn Haldun’un İnsan Düşüncesi ve Medeniyet Algısı”, Doktora Tezi, 2013.
- Cemile Barışan, “İbn Haldun’un İslam Düşüncesindeki Arka Planı ve Mukaddime’nin İlimler Tasnifindeki Yeri”, Doktora Tezi, 2013.
- Eren Yüksel, “2000’ler Türkiye Sinemasında Erkeklik Krizi ve Erkek Kimliğinin İnşası”, Doktora Tezi, 2013.
- Janet Barış, “2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’nda Kent ve Taşra Melankolisi”, Doktora Tezi, 2013.
- Ahmet Aksoy, “Türk Sinemasında Dindar İnsan Tipolojisi”, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Can Diker, “2000’li Yıllarda Türk Sinemasında Erkek Karakter İncelemesi”, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Serkan Yürümez, “Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Reha Erdem Sinemasında Kadın Ve Erkek Karakterlere Yansımaları: Korkuyorum Anne ve Hayat Var Filmlerinin Analizi”, Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Aslı Soyumert, “Türk Sinemasının Susturulmuş Kadın Karakterleri”, Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Handan Karakaya, “Türk Sinemasında Din Adamı Tipleme”, Yüksek Lisans Tezi, 2008.
- Pınar Aslan, “90 Sonrası Türk Sinemasında Tip Karakter İkilemi”, Yüksek Lisans Tezi, 2007.
- Nebihat Yağız, “1950-1975 Dönemi Türk Sinemasında Karakter Ve Tipler: Türk Sinemasının Türk Toplumuna Bakışı”, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2006.
- Funda Masdar, “Türk Sinemasındaki Kadın Tipleme Üzerine Sosyolojik Bir Çözümleme: 'Sevmek Zamanı’”, Yüksek Lisans Tezi, 2006.
- Ahu Gümüşkemer, “Yeşilçam Sinemasında Karakterler Ve Tipler”, Yüksek Lisans Tezi, 2001.
- Kürşad Haldun Akalın, “Burjuva Sınıfının Teşekkülü Açısından Karl Marx ile Max Weber’in Sosyoloji Kuramlarının Mukayesesi”, Doktora Tezi, 1996.

YÖNETMENLERLE MÜLAKAT

- Derviş Zaim (15.12.2021 tarihli görüşme)
Murat Düzgünoğlu (17.12.2021 tarihli görüşme)
Seren Yüce (04.02.2022 tarihli görüşme)
Tolga Karaçelik (15.12.2021 tarihli görüşme)



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Karataş, Muhammed Safa
Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkoloji	04.06.2015
Lisans	Marmara Üniversitesi Türkçe Eğitimi	06.07.2011
Lise	Tokat Anadolu Öğretmen Lisesi	15.06.2006

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2012-2014	Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi	Okutman
2015-2018	Yunus Emre Enstitüsü	Uzman Yardımcısı
2018-	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Karataş, M. S. (2022). Vavien Filminin Hedonizm Açısından Değerlendirilmesi. Uluslararası Güncel Sosyal Bilimler Dergisi , 1 (1) , 45-51.
Karataş, M. S. (2023). Anlatılarda “kişi” tartışmaları . RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi , (34) , 778-792 .
Karataş, M. S. (2023). Modern Kırgız Sinemasının Başlangıcı: “Selkinçek” Filmi Üzerine . Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi , (11) , 1152-1164.

Hobiler

Basketbol, müzik.



