

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
ORTADOĞU VE İSLAM ÜLKELERİ ARAŞTIRMALARI
ENSTİTÜSÜ
ORTADOĞU SOSYOLOJİSİ VE ANTROPOLOJİSİ
ANABİLİM DALI

ORTADOĞU SİNEMASINDA KÖTÜLÜK:
ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KÖTÜLÜĞÜN
SIRADANLIĞI

Yüksek Lisans Tezi

İshak KOÇ

İstanbul – 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
ORTADOĞU VE İSLAM ÜLKELERİ ARAŞTIRMALARI
ENSTİTÜSÜ
ORTADOĞU SOSYOLOJİSİ VE ANTROPOLOJİSİ
ANABİLİM DALI

ORTADOĞU SİNEMASINDA KÖTÜLÜK:
ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KÖTÜLÜĞÜN
SIRADANLIĞI

Yüksek Lisans Tezi

İshak KOÇ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Fatime Neşe KAPLAN İLHAN

İstanbul – 2020

ÖNSÖZ

“Ortadoğu Sinemasında Kötülük: Zeki Demirkubuz Sinemasında Kötülüğün Sıradanlığı” adlı tez çalışmam süresince bilgi ve deneyimi ile destek veren tez danışmanım **Doç. Dr. Fatime Neşe Kaplan İlhan**’a, öğrenim hayatım boyunca ışık tutan tüm **hocalarıma**, kötülüğün karşısında, iyiliğin yanında konumlanan her insana gönülden teşekkür ve hürmetle...

Kasım 2020

İshak Koç

ÖZET

Göstermek sorumluluktur. Bu sorumluluğu göze alabilen kişi, gösterme cüretine sahip yönetmen, insani olarak gerçeğin ardına düşmeyi şiar edinmiştir. Yönetmen, doktorların Hipokrat yemini gibi, milletvekillerinin ant içmesi gibi, bir toplumsal sözleşmenin tarafı gibi yemine tabi değildir. Bir sanatçı olarak her ne kadar özgün eser verme gayretinde de olsa toplumsal ahlaktan, değer yargılarından, kimi zaman koyulmuş yasalardan bağımsız hareket edemez. İş bu ahlak ya da değer yargıları gibi kötülüğün de köşeleri yoktur. Gerçekçilik bağlamında kötünün ve kötülüğün ele alınması çoğu zaman önüne geçme, düzeltme, iyiye yönelik yön verme amacı taşır.

Sıradan bir izlencede kötülerin iyi yönlerinin olabileceği ve iyilerin de kötülük yapabileceği gerçeğinin göz ardı edilmesi neredeyse toplumun tüm fertlerini kendi içinde zanlı durumuna düşürür. Sinemada melodramik yapıdan kurtulma yollarından biri, iyilik ve kötülük konusundaki felsefi yaklaşımı değiştirmek yahut en azından iyiye yormaktır. Hayatta mutlak iyi ve mutlak kötü diye bir şey yoksa sanatta da mutlak iyi ve mutlak kötü olmamalıdır. Söz konusu görüş, Hannah Arendt (2009)“ın “Kötülüğün Sıradanlığı” argümanında karşılık bulmaktadır.

Bu çalışmada bir yandan iyilik ve kötülüğün evrensel yansımaları, birbirinden farklı yaşamlarda dahi aynileşmesi Lübnan, Filistin, Mısır ve İran sinemalarından örneklerle ele alınacak; dünyayı siyah – beyaz karşıtlığı içinde betimleyen Zeki Demirkubuz ve filmlerinde, insan için sıradanlaşan kötülük, iyi ve kötü tanımları ile ahlaki değerler yeniden sorgulanacaktır.

Türkiye’de bağımsız sinemanın en yetkin yönetmenlerinden biri olan Zeki Demirkubuz’un film kahramanları hatalı, suçlu, kötü yahut olası bir kötülüğe teşne görüldüğü gibi, aynı zamanda suçsuz, iyi, kendi içinde ahlaklı ve tutarlı karakterler olarak yansımaktadır.

Bu çalışmanın amacı önemli bir parçasını oluşturduğumuz Ortadoğu’da ve yaşadığımız toplumda filmler temel alınarak kötülüğün sıradanlığını ahlak felsefesi ekseninde sorgulamak, toplumsal, kültürel, ekonomik, psikolojik ve teolojik kökenlerini saptamaktır.

Anahtar Kelimeler: Ahlak Felsefesi, Zeki Demirkubuz Sineması, Ortadoğu Sineması, Kötülüğün Sıradanlığı, Kötülük - İyilik

ABSTRACT

It's a responsibility to show. The person who can afford this responsibility, the director who has the audacity to show it, has humanely taken the chance to fall behind the truth. The director is not subject to oaths like the side of a social contract, like the hippocratic oath of doctors, as MPs swear. As an artist, he cannot act independently of social morality, values judgments, and sometimes enforcified laws, even in his efforts to give original works. There are no corners of evil, such as this moral or values judgment. In the context of realism, addressing evil and evil is often intended to prevent, correct, and guide good.

Ignoring the fact that the good things can happen and that the good can do evil in an ordinary follow-up, it almost makes all members of society suspects in themselves. One way to get rid of the melodramaic structure in cinema is to change the philosophical approach to goodness and evil, or at least to get better. There is no such thing as absolute good and absolute evil in life, and art should not be absolute good and absolute evil. The view corresponds to Hannah Arendt (2009)'s argument for "The Mediocrity of Evil."

In this study, the universal repercussions of goodness and evil, and the sameness of different lives will be discussed with examples from Lebanese, Palestinian, Egyptian and Iranian cinemas; Zeki Demirkubuz, who depicts the world in black and white contrast, and his films will re-question the evil, good and bad definitions and moral values that become commonplace for man. As one of the most competent directors of independent cinema in Turkey, Zeki Demirkubuz's film heroes appear to be wrong, guilty, evil or possible, but also as innocent, good, moral and consistent characters in themselves. Reflected. The purpose of this study is to question the mediocrity of evil on the axis of moral philosophy based on films based on films in the Middle East and in the society in which we live, and to question the social, cultural, economic, psychological and theological origins of this study. to determine.

Keywords: Philosophy of Morality, Zeki Demirkubuz Cinema, Middle East Cinemas, Ordinaryity of Evil, Evil - Goodness

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
GİRİŞ.....	1
1. ORTADOĞU SİNEMASINDA KÖTÜLÜK ÇEŞİTLEMELERİ.....	6
1.1. SINIRLARIN ÖTESİNDE İNSAN VE KÖTÜLÜK.....	6
1.2. MÜLTECİLERİN YERLİLERLE, YERLİLERİN MÜLTECİLERLE İMTİHANI	
'Hakaret' Filmi Üzerinden Kötülük Görünümü.....	10
1.3. ORTADOĞU COĞRAFYASININ KIRILMA NOKTASI FİLİSTİN; İNSANLIĞIN İSRAİL SORUNU	
'5 Kırık Kamera' Filmi Üzerinden Kötülük Görünümü.....	18
1.4. GERÇEKÇİ, MODERN, YENİ MISIR MASALI	
'Anlat Şehrazat' Filmi Üzerinden Kötülük Görünümü	25
1.5. AYRILIĞIN BİREYSEL VE TOPLUMSAL KARŞILIKLARI	
'Bir Ayrılık' Filmi Üzerinden Kötülük Görünümü	30
2. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI.....	36
2.1. Yönetmenin Biyografisi.....	36
2.2. Zeki Demirkubuz'un Kötülük Yaklaşımı.....	39
3. ZEKİ DEMİRKUBUZ'UN FİLMLERİNDE KÖTÜLÜK OLGUSU VE GERÇEKLİK OLARAK KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI.....	42
3.1. C Blok.....	42
3.2. Masumiyet	51
3.3. Üçüncü Sayfa.....	56
3.4. Yazgı.....	63
3.5. İtiraf	70
3.6. Bekleme Odası.....	76
3.7. Kader.....	81
3.8. Kıskanmak.....	90
3.9. Yeraltı	94
3.10. Bulantı	100
3.11. Kor	105
SONUÇ	109
KAYNAKÇA.....	113

GİRİŞ

Kişilik sürekli bir tekâmül halidir. Bir değer olarak kazanımlar ve kaybedişler dolayısıyla tamamlanma, nihayete erme söz konusu edilemez. Kişilik adına ne tam olmak, ne eksik kalmak mümkündür. İnsan tekinden yansıyan her şey kişiliğin bir parçası olarak düşünülürse onu dengede tutmak ‘iyi’ diye nitelenebilir. O denge ise çoğu zaman kültüre göre, yani diğer insanların dâhil edilmesiyle şekillenmiştir. Salt kendisi için, kendi hayatını yaşadığını iddia eden biri, menfaatine olanlar dolayısıyla yaşamını başkalarıyla birleştirmek zorundadır. Toplumsal bir oluşum olarak vicdani ret anlamında devleti inkar etmek mümkünken topyekun insanları reddetmek, inkar etmek mümkün değildir. İlişki kurulan, irtibat söz konusu olan her insan ise kişilik oluşumunda paydaş görünecektir. Bu ise bahsettiğimiz dengenin ortaya çıkışı demektir ki o denge ille de belli plan çerçevesinde cereyan etmek durumunda değildir.

Bireyin karşılaştığı toplumsal kurallar ve normlar, yine toplumu oluşturan bireylerin deneyimlerinden, yaşama dair bilgeliklerinden yahut edinilmiş bilgi birikiminden mütevellittir. Bu durumda ahlak adına genel geçer bir anlayıştan söz edilemeyeceği gibi oluşturulmuş kuralların da sadece uygulamaya koyan bireyler tarafından bağlayıcı olduğu iddia edilebilir. Bir nevi Ahlak Felsefesine dönük sorular ve sorunlar gibidir; önceden ortaya konmuş düşünce yadsınmaz, ama neredeyse her düşünür yeni yasa koyuyormuş gibi görünür. Tabi bu durumda bir düşünce ortaya koyanın, düşüncenin doğruluğu ve genel geçerliği açısından iddia sahibi olması da gerekir. Zira doğruluğu şüphe götürür bir düşünce, edinilmiş müktesebat doğrultusunda değerlendirilmeye layık görülmecektir. Düşüncenin dikkate alınması ve kalıcılığı, daha doğrusu bir yer edinebilmesi için paradigma tarafından kabul görmesi; değerlendirme adına da bir değer ifade etmesi önemlidir.

Fiili şartlar insan için kaçınılmaz ihtiyaçlar doğuracaktır. İnsan, tam da bu şartlara göre şekil alır. Stoacılar, insanın şartlara göre değişmeyeceğini baz alarak hususiyetle karakterin özünde saflık barındırdığı üstünde durur¹. Oysa karakter sürekli oluşum halindedir ve bu oluşumun kemale ermesi neredeyse mümkün değildir. Stoacılar ve tasavvufçular tam da bunu görmezden gelir. Güdülerin saflığı ve karakterin özünde barındırdığı iyilik dolayısıyla fiili şartların gerektirdiği ihtiyaçlar ihmale uğrar.

¹ Tusî Nasîruddin, Ahlak-ı Nasîri, ‘1. Makale, 1. Kısım: 7. Fasil’ Çev: Anar Gafarov – Zaur Şükürov, S. 83, Litera Y, 2016, İstanbul

İhtiyaçlar üstüne konuşmak basitsendiği gibi görmezden gelmek suretiyle de sorumluluktan kaçınılmış olur. Hâlbuki saflığı karaktere bir varsayım olarak değil, gündelik kullanımdaki haliyle, yani ‘İnsan özünde iyidir!’ yargısıyla izafe etmişlerdir. Bu yargı ahlak anlayışlarına elbette bir şey kaybettirmez, lakin bu aynı zamanda insanın yaşarken kirlendiği, şartların onu değiştirip bozduğu izlenimini verecektir. Böylece karakterin özündeki iyilik, güz rüzgarında salınan yaprağa dönecektir.

İnsandaki tabiat ve mizaç farklılıkları için Pisagorcuların, Faydacıların ve İslam Felsefesi’nde İhvan-ı Safa’nın; sıcak mizaçlılar cesur, cömert veya hafif meşrep olmaya; soğuk tabiatlılar tembel ve hantal olmaya; ıslak tabiatlılar ahmak ve istikrarsız olmaya; kuru tabiatlılar da sebatkâr, aç gözlü ve kindar olmaya meyyal olurlar² şeklinde saptamaları vardır. Bu saptamalar insanı kategorize eden cinstendir ve bağlayıcılığı Ahlak Felsefesi alanına yöneliktir.

Ahlak, sosyal olarak kabul ediliyorsa bu durumun organizmanın sosyal ve fiziksel çevreyle etkileşiminden ortaya çıktığı yadsınamaz. Etkileşim sonucunda sosyal olan her şeyin; çevrenin, yapının vs. değişimi kadar organizmanın kendisinin değişmesi de mümkündür.

İnsanın kendi içinde ve kendi kendine ahlaklı olması söz konusu edilemez. Ahlak daha çok insanın insanla, insanın eşyayla ve diğer canlılarla kurduğu ilişkiler ağının bir yansımasıdır. Özünde iyi olduğu varsayılan, daha doğru ifadeyle iyi olduğuna inanılan insan, ahlaki eğilimini bir başkasıyla ilişkisi dolayısıyla ortaya koyar. Dahası hiç kimse ahlaksal eylemi için sözsel bir savunı zemini oluşturmak durumunda da değildir. Neredeyse bir başkası tarafından saptanabilecek, takdir edilecek eylem için dilsel ve anlamsal karşılıklar, özellikle savunı bağlamında öznenen bağımsızdır. Bu birey için akli melekelerin diğer bireylerden üstünlüğüne inanmak gibidir ki böyle bir iddia hiç de erdemli bir duruşa yakışmaz. Başkasından duyulan iltifat, övgü yahut yergi gibi hususlar bile standart örneklem dışında eylemi ve eyleneği bağlamaz. Eyleyen durumdan hoşnutsa bu niyetindeki habisliği ele verir. Nihayet durumun dilsel karşılıkları eylemi iyi olmaktan çıkarır.

Bir eylem vesilesiyle görünür kılınan kötülük, bir bakıma eylemi gerçekleştirenin kendini ifade etme tarzıdır. Yaşamak, sadece genel algıya göre değil

² Fahri Macit, İslam Ahlak Teorileri, ‘Yeni Pisagorcu ve Faydacı Öğeler: İhvan-ı Safa’, Çev: Muammer İskenderoğlu – Atilla Arkan, S. 136, Litera Yayıncılık, 2004, İstanbul

varoluşçuların bilindik saplantısına göre de eylemle anlam kazanır. Kötü, eylemiyle ‘buradayım’ diyebildiği için, varoluşunu ancak bu şekilde ifade edebileceğini düşündüğü için kendisine atfedilecek anlamın ardındadır denebilir. Lakin başlı başına kötülüğün anlamsızlığı yakasını bırakmaz. Pratik olarak erdemi karalamak, iyiliğin karşısında konumlanmak, ahlaki olanı tahrip etmek gibi bir amacı da yoktur. Amaçsızca gerçekleşen ve genel kaniya göre kötü olarak nitelenebilen ilk eylem faili buraya sürükler. Ardından, ya içinde bulunulan durumu yadırgama yahut da dış dünyanın faile yönelik laneti; kötülüğü, nefreti, şiddeti artırarak sürdürmeyi elzem kılar. Zira artık bütün mesele kendini ispatlama çabasına dönmüştür.

Kötülük üstüne yegâne anlamlandırmanın maddi çıkar olduğunu söyleyenler de vardır: “Kötü kalpli insanlar için kötülüğün tek anlamı maddi çıkardır. Ötekilerin kötülüğünü isterken hedefleri kendi bencil çıkarlarıdır. Kötülüğü gizleyen kördüğümü çözenin tek yolu, karşıtlar arasındaki ilişkiyi anlamak, onların asla birbirinden vazgeçemeyeceğini görmektir...”³ Bu bakış açısı kötü kalpliliği ve kötülüğün anlamlandırılmaya çalışılan tarafını basit maddi çıkara indirger denebilir. Hâlbuki kötü kalpli insanlar kadar kötülük çeşidi olabildiği varsayılırsa maddeye dair hırsı gerekçe göstermek fena halde sığ kalır. Pekâlâ, hiçbir gaye gözetmeden, maddi ya da manevi çıkar amaçlamadan kötülük işlenebildiğini görmek, hatta amaçla alakasız şekilde bir eylemin sonucunun olumsuzluk doğurduğunu ve bu olumsuzun kötülüğe sebep olduğunu gözlemlemek de mümkündür. İşte bu türden kötülüklerde egemenlik kurma kaygısı yok sayılabilir. Ve yine belki anlamdan ve anlamlandırmalardan da uzaktır.

Bireysel anlamda kötülük otoritedeki boşluktan yararlanır. Organize kötülüklerde otoritenin -kısmen de olsa- payı vardır. Bir insanın diğerini öldürmesi, haksızlık yahut eziyet etmesi, bir bombanın infilak etmesi, bir sapığın tecavüz etmesi vs. bu bağlamda otoriteden bağımsız eylemler olmasa gerektir. Aksine bu tür eylemler otoritedeki boşluktan yararlanarak bir ihmalin, ihlalin, planın hatta kasti bir göz yummanın neticesi olabilir. Zira otorite olarak kabul edilenin birincil görevi kendisini otorite kabul edenlerin tüm güvenliğini garanti altına almaktır. Bu bakımdan herhangi bir ihmal ya da ihlal, otoritenin kendisini tanıyıp, sayıp, meşru kılanlara yönelik işlevini ve görevini yerine getiremediğinin yahut açıkça istismara meydan verdiğinin göstergesidir. O kadar ki bir otoriteye tabi insanların güvenliği iktidarın güvenliğinden ve sürdürülebilirliğinden çok daha önemlidir. Esasen egemenin meşruiyet için öne

³ Bataille Georges, Edebiyat ve Kötülük, Çev: Ayşegül Sönmezay, . S. 117 Ayrıntı Yay, 1997 İstanbul

sürdüğü tez de vaat de bu, yani insanların yararına olandır. Lakin işleyiş hiçbir zaman o kıvamı bulamamıştır.

Kötülük işleme anlamında kendini gerçekleştirmiş ve varlığı kanıksanmış egemenlik, daha çok insanlığa zıt yönde ilerleme gösterir ve şahsi hırsın nesnesi oluverir. Bu bağlamda egemen, her tür hesapsızlığı benimseyerek salt kendine dönük hazzıya yönelir... Farazi öldürmenin hazzına varır ve bunun insanlara yansıyan yüzü sayılarla gösterilir. Bugün şu kadar kişi öldü, ölü sayısı bilmem kaçta çıktı gibi... Çünkü öldürmek eylemi başlı başına düşman ilan edilen ve öldürülen kişinin yaşam hakkına el koymaktır; yaşayıp ölmesine bile karar vermektir. Haz duymak açısından egemen kendi ölümüne bile hayrandır ve haz, egemenliğin bir nevi simgesi gibidir: “Egemenlik kendine ölümden başka bir hak tanımayacak kadar ileri gidebilir: Egemenlik hiçbir zaman harekete geçmez, hak iddia etmez; hak iddia etmek hiçbir şekilde egemen olamayan, hep sonuçların peşinde koştuğu için tutsak olan eyleme mahsustur.”⁴

En demokratik sistemlerde bile bu işleyişin çok farklı olduğu iddia edilemez. Otorite tarafından yasada belirtilen haklara riayet edilen, dolayısıyla kötülüğün geçer akçe olmadığı; egemenlerin de hırslarından arındığı ve salt insanların iyiliğine yönelik eylemlerde bulunduğu bir yeryüzü cenneti ancak ütöpik olarak nitelenecektir.

Bu çalışmada Ortadoğu Sineması’ndan dört filmle ve Türk Sineması’ndan Zeki Demirkubuz filmleriyle ele almaya çalıştığımız kötülük çeşitlemeleri, insanlar ve topluluklar üstüne yapılabilen analogilerle sınırlandırılmaz. Ancak tüm bu filmler çalışma için bir nevi örneklik teşkil etmektedir. Ki sinemanın bu nadir sayılmayacak örneklerinde, sinemasal dilin gelişimi ve film anlatısından çok ‘kötülük’ üstüne durulmuştur. Zira söz konusu filmlerde düz anlatı zemininden çok başlı başına kötülük olarak nitelenebilecek eylemler ve söylemler göze çarpar. Yine Ortadoğu’nun muhtelif ülkelerinden verilen örnekler, bizdeki yansılıyla birlikte değerlendirilmeye çalışılmıştır. Elbette benzeşmeler ve farklılıklar söz konusudur. Farklılıkların tek tek ele alınması bütüncül bir Ortadoğu izlenimi sunmaktan çok her bir toplumu ayrıntısıyla incelemeyi elzem kılar. Bu sebepten amaç doğrultusunda verilen kısıtlı sayılabilecek örneklerle iktifa edilmiştir. Diğer yandan söz konusu filmleri ve yönetmenlerini bağımsız sinema bağlamında değerlendirmek gereklidir. Bağımsız sinema, bir anlamda

⁴ Bataille Georges, Edebiyat ve Kötülük, Çev: Ayşegül Sönmezay, S. 133 Ayrıntı Yay, 1997 İstanbul

Ülkelerin bağımsızlığını da ibraz eder: “Bir bağımsız sinema tanımına ulaşmak konusunda onun nereden bağımsız olduğunu anlamak önemlidir. Tek kelimeyle söylemek gerekirse, Hollywood’dan.”⁵ Çünkü burada yine aynı tahakküm söz konusudur ve bir ülkenin diğerk bir ülke üstüne, bir insanın diğerk bir insan üstüne, sanatın sanat anlayışı üstüne tahakkümü elbette kötülük zümresinden sayılmalıdır. “Bilmek, egemen olmaktır” diyen ve Descartes ile birlikte modern düşüncenin babası sayılan Bacon, doğıayı bilmek için onun üzerine tahakküm kurma fikrini tahrik ederek yeni bir zihniyet dünyası hazırlar.⁶ Doğıanın ve dünyanın büyük bir işkencehaneye dönmesine kapı aralayan muhtemelen bu türden düşüncelerdir. Çünkü doğıa üstüne egemenlik kurmak kesmez insanı, daha fazlasını ister ve sonuç olarak birbiri üstüne tahakküm kurmak derdine düşer. Bu durum modern dünyada karşılaştığımız kötülüklerin ana nedeni olarak gösterilebilir.

⁵. Holm D.K. **Bağımsız Sinema**. ev: Barış Baysal, S.16 Kalkedon Yayınları, 2011, İstanbul

⁶ Poyraz Hakan, Ahlak Felsefesi Yazıları, S.211, Dergah Y, 2015, İstanbul

1. ORTADOĞU SİNEMASINDA KÖTÜLÜK ÇEŞİTLEMELERİ

1.1. SINIRLARIN ÖTESİNDE İNSAN VE KÖTÜLÜK

“Hala devletlerin ve sınırların hâkimiyeti altındaki bir tarihsel çağa aitiz.”⁷ diye söyler Baidou. Hepimiz bir bütünün parçasıyız. İnsan olmak insanlarla işteşlik kurmayı, muhatabiyeti, kimi zaman muhabbeti, hemhal olmayı elzem kılar. İnsan olmayıp kendisini bir başka türün ferdi olarak bulan canlılar da kendi türü arasında kendisini rahat hisseder veya çoğunlukla zarara uğramayacağına inanır. Kediler kedi evreninin, köpekler köpek dünyasının içinde memnun ve meskûndur.

İnsan, bir başka insanın, kendi türünden olan bir bireyin acısından, travmasından etkilenmedikçe kendi içinde –ve diğer insanlara karşı- dışa doğru ahlaksal bir ivme yakalayamaz. Bu bir amaç mıdır, ahlaksal bir ivme gereklilik olarak kabul edilmeli midir? Bir travmadan etkilenmek amaç olmasa da sınırları çizilmemiş bir yöntemdir denebilir. Ahlaksal bir ivme yakalamak, daha doğru ifadeyle bir ahlak edinmek ise kesinlikle amaçtır. İnsanın tekâmül sürecinin bir parçasıdır ve insan olmak için, insan kalmak için olmazsa olmazlardandır. Kendi başına buyruk, inançtan kopuk bir etik talebi ise inançtan koptukça bizi iyiden daha da uzaklaştırır.⁸

Acı, keder, travma etkileşim ve işteşlik açısından insanla insan arasında köprüdür. Hayvan evreninde bu farklı şekillenir. Yaralanan ve acı çeken bir köpek yarasını yalamak suretiyle iyileştirir, acısını dindirir yahut azaltır. Ancak bir başka köpek gelip ona yardım etmek maksadıyla bu yaralı köpeğin yarasını yalamaya kalkmaz. Ona dokunmayı denediğinde mağdurun hırladığını, tehditkâr şekilde dişini gösterdiğini fark eder. Her köpek kendi yarasından mesuldür bir nevi; ama insan bir başkasının yarasını anlamadıkça, onun acısından nasiplenmedikçe insanlıktan nasiplendiğini iddia edemez.

Anlamak ve acı duymak için bir başkasında görülen yarayı tatmak gerekmez. TV dizileriyle bile everilebilen ruhlar, elbette şahit olduğu kötülükten korunmak; ayırına vardığı kötülük, bir başkasının canına dokunmasın için çaba sarf etmek istidadındadır. Gerçekleşmiş olanın önüne geçmek gayri kabilken emsalinin gerçekleşmemesi için mücadele etmek salt hilkatten değil iyilikten olsa gerektir.

⁷ Badiou Alain, Etik -Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme, S. 104, Metis Y. 2004 İstanbul

⁸ Çilingir Lokman, Ahlak Felsefesine Giriş, S.61, Elis Y, 2014, Ankara

Bir haksızlığa şahit olduğunda rahatsız olmak, haksızlığın bizzat kendimize yapıldığını düşünmek dolayısıyladır. Fiziksel varlığımızı rahatsız eden bir acı değildir bu, ama ruhsal olarak belki bir bütünün parçası olmak itibariyle acı duyarız. Durum vicdanı işe koşmak olarak düşünülemez, çünkü vicdan daha çok merhamet duymak, acımak, yazıklanmak üzere işlevseldir. Vicdan ancak huzursuz olur ve kendine bir şey olmamasını şükür sebebi olarak görebilir. Tahir M. Ceylan'ın Dinamik Ahlak'ında dediği gibi eğer vicdan başka insanlar üzerinden kendimize yapılan haksızlığa işaret eder diyebilirsek bu iddia edildiği gibi bütüncüllüğün değil, bireyselliğin, hatta biricikliğin vurgusu olur. Zira vicdan bir başkasına yapılan haksızlığı üstlendiği için değil, yani kendi canı yandığı için değil; bir başkasına yazıklanmak ve dolayısıyla rahatlama fırsatı bulmak için sızlama eğilimi gösterir. Burada yine kendini dert etme durumu hâkimdir. Vicdanın alanına girmeden şahit olunan acı dolayısıyla canın acıması ahlaksal erdemdir, haksızlığın özneye dönük bir eylem olması gerekmez.

Bir başkasıyla işteşlik, ortaklık, bütünlük kuramayan kötüdür diyemeyiz, ancak kötülüğün membaı o söz konusu bütünlüğü yakalayamamaktır. Belki her eylem için geçerli sayılmaz ama kişisel olarak nitelenebilecek her eyleme sirayet eder. Sonra kötülük, tıpkı dünyaya alışmak eğilimi gibi kişi nezdinde sıradanlaşır. Her eyleyişte bir mazeret, her sonuçta bir haklılık olarak kendini gösterdikten sonra hâkimiyet kurma gayretine dönüşür. Erdem ahmaklık, kötülük rutin işleyişin bir parçası olarak algılanana kadar oluşum ve gelişimine devam eder. Topluma mal olacak kıvama geldiğinde artık kemale ulaşmıştır da denemez. Ataların eylemlerindeki, eylemiş ve geçmiş oldukları şeyler üzerindeki haklılık inancıyla sonraki yaşayanlara, torunlara, geleceğin insanlarına bulaşacaktır. Hedef koyan ve hedefin gerçekleşmesi yolunda tarih belirleyenler durumun bilincindedir. Keza aynı doğrultuda geçmiş de ihya edilmektedir.

Ortadoğu coğrafyasında, milli yahut gayrı milli coğrafyada kanın akışkanlığı, zulmün atılmanlığı sadece küresel savaş konzerneğine bağlanamaz. Amerika olmasa da insanları Irak'sız, Suriye'siz bırakmak, Filistin isminin meşruiyetini tartışıp insanlık tarihi boyunca yeryüzünde sadece belasını arayan İsrail'le kucaklaşmak, Afrika'da renklere, Asya'da fırsatçı pezevenklere takılmak, Avrupalının dinine Türkiyenin diline sataşmak pekâlâ mümkündür. Hiçbir şey bulunmasa insanları hapse tıkmak, yuvalarını dağıtmak, yaşamlarını zorlaştırmak için iktidarlar oluşturulur, örgütler, gruplar, cemaatler uydurulur. Bu coğrafyada batıl da olsa emek sarf edip gerçekleşen her oluşum nedense kutsallaşır. Standart ikonik anlamları aşar, putlaşır. Dahası, işlenen her

bir kötülük, insanlığın daha iyiye, daha güzele ulaşması emeliyle işlenir. Hiçbir zalim zulmettiğini, kötülük ettiğini kabullenmez. Myanmar yöneticilerine göre Arakanlı Rohingyalar, yüzde seksendokuz'u Müslüman olan Bangladeş'in Avami Birliği yöneticilerine göre Cemaati İslami; Pakistan, Hindistan ve Çin'e göre Azad Keşmirliler, Mısır yöneticilerine göre İhvanü'l-Müslimin, Türkiye yöneticilerine göre kendilerine muhalif olanlar, İsrail işgalcilerine göre Yahudi olmayanlar, Suud yönetimine göre Husiler terörist olarak tanımlanır. Örnekler çoğaltılabilir, maalesef azaltılamaz.

Gerek filmsel gerekse gerçekliğin muhtelif izdüşümleri bağlamında kötülüğün belli başlı bir coğrafyası yoktur. Bir yerde daha az, bir yerde daha fazla yahut şiddetli cereyan etmez. Bu topraklarda yaşanan karmaşa sadece egemen güçlerin petrol sevdasına bağlanamaz. Kavga ve didişmenin sürekliliği Ortadoğu için egemenler nezdinde güç dengelerini⁹, halklar nezdinde kader algısını canlı tutar. Birer örnek olarak ele aldığımız filmlerde de görülecektir ki sorunlar ve sorunsallar aşırı çeşitlilik göstermektedir. Savaş, işgal, katliam, gasp, göç, iltica, ırkçılık gibi kötülükler bir yana sansür, toplumsal baskı, kadına karşı şiddet, istismar, cinayet, ihanet, intihar vs. çok boyutlu örneklerle karşılaşmak mümkündür.

Bu tezin konusu Ortadoğu'da kötülük sorunu yahut Ortadoğu'nun sosyal problemleri olmadığından; asıl amacın Ortadoğu Sineması bağlamından yola çıkarak 'Zeki Demirkubuz Sinemasında Kötülüğün Sıradanlığı'nı ele almak olduğundan, Ortadoğu Sinemasında Kötülük birkaç örneklemlle sınırlı tutulmuştur. Türkiye, aynı zamanda bir Ortadoğu ülkesidir ve bu doğrultuda Türk Sineması'nın halihazırda ürün veren yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz filmleri birer birer ele alınmaya çalışılmıştır. Bunun yanında Lübnan Sineması'ndan Ziyad Duveyri'nin Hakaret'i; Filistin Sineması'ndan belgesel mahiyetinde Emad Burnat'ın 5 Kırık Kamera'sı; Mısır Sineması'ndan Yousry Nasrallah'ın Anlat Şehrazat'ı ve İran Sineması'ndan Asgar Ferhadi'nin Bir Ayrılık'ı kötülük örneği doğrultusunda ele alınmıştır. Örnekler elbette bu filmlerle sınırlandırılmaz ancak görülecektir ki kötülük olgusu gerek filmsel gerek gerçeklik bağlamında benzerlikler gösterecektir.

Ortadoğu Sineması bağlamında Türkçe yayın olarak Mahrokh Shirin Pour'un Tarihsel Gelişim Işığında İran Sineması; Hamid Dabaşı'nın Filistin Sineması; D.K. Holm'un Bağımsız Sinema'sı; Cihan Aktaş'ın Şarkın Şiiri İran Sineması isimli kitapları

⁹ Lewis Bernard, Ortadoğu, "Modern Çağın Meydan Okuması: Savaşın Savaşı", Çev: Selen Y. Kölay, S. 444, Arkadaş Y, 2010, Ankara

incelebilir. Yine Bernard Lewis'in Ortadoğu; Ömer Turan'ın Medeniyetlerin Çatıştığı Nokta Ortadoğu; Taha Kılınç'ın Ortadoğu'ya Dair Yirmi Tez isimli çalışmaları genel bir Ortadoğu izlenimi için açıklayıcı olacaktır.



1.2. MÜLTECİLERİN YERLİLERLE, YERLİLERİN MÜLTECİLERLE İMTİHANI

‘Hakaret’ Filmi Üzerinden Kötülük Görünümü

Hakaret, (İngilizce: The Insult, Fransızca: L'insulte; Arapça: قضية رقم ٢٣)

Yönetmen: Ziyad Duveyri

Yapımcı : Rachid Bouchareb

Jean Bréhat

Julie Gayet

Antoun Sehnaoui

Nadia Turincev

Senarist : Ziyad Duveyri

Joelle Touma

Oyuncular: Adel Karam

Kamel El Basha

Samir Caca

Müzik : Eric Neveux

Görüntü Yönetmeni: Tomasso Fiorilli

Süre: 112 Dakika

Ülke: Lübnan, Fransa

Dil: Arapça; Fransızca

Ziyad Duveyri'nin Hakaret'i, Lübnan Hristiyanlarından Tony Hanna (Adel Karam) ile Filistin göçmenlerinden Yasser Abdallah Salameh (Kamel El Basha) arasında geçen küçük bir tartışma temasıyla başlar. Bu küçük tartışma, kitleleri harekete geçirecek kadar büyür yahut büyütülür. İşlenen tema, özelde Lübnan, genelde tüm Ortadoğu toplumlarının, olay çıkarmak için küçücük bir kıvılcıma baktığını işaret eder. Film, Ortadoğu'da gelişmiş ve gelişebilecek türden olayların bir dizi tarihçesini de verir. Yönetmen, toplumları neredeyse duayen bir sosyolog gözüyle incelemiş; harekete geçirici, kışkırtıcı, tepkisel olayları teker teker işlemiştir. Olay gelişimlerini yansıtmaya açısından tarafsız gibi görünür. Etnik, dinsel ve milli kimliğin ayrıştırıcı yahut birleştirici unsurlarını da ustalıkla ele verir.

Tony Hanna, Hristiyan kimliği önemseyen, yarı militarist, Hristiyan Parti'yi aktif olarak destekleyen (örneğin partinin tüm mitinglerine katılan) bir motor ustasıdır. Kenar mahallelerden birinde, kendini zar zor döndüren bir tamirci dükkkanı işletir. Kendisi gibi yanında çalıştırdığı elemanlar da partizandır. İşyerinde, son ses açılıp mensubu bulundukları partisinin lideri dinlenmektedir. Yani her anları, çalışma ve yaşam koşulları dahi miting havasındadır. Temel ideolojik problemlerinden biri, belki başlıcası, Filistinli mülteciler ve onlara verilen haklar, ayrıcalıklardır. Daha doğrusu bu hakların birer ayrıcalık olduğuna, yerli Hristiyan vatandaşlara oranla mültecilere farklı bir statü verildiğine inanırlar. Her biri; 'Lübnan, Lübnanlılarındır' cinsinden bir ruhu canlı tutar, yanında, yöresinde Filistinli bir mülteci görmek istemez. Bu inanış Türk toplumunun da yabancıları olduğu bir anlayış değildir. Nurdan Gürbilek; "Yeryüzündeki kültürel eğilimlerin bu ülkede hangi basınçlarla nasıl şekil değiştirdiği, zamanla bir reflekse dönüşen hangi tepkilere neden olduğu, nihayet yerel içeriklerle birleşip kültürel imgelerin içinde nasıl bir hayat sürdüğü de bir o kadar önemli" diye özetler bu konuyu.¹⁰ Türkiye toplumu Suriyeli mültecilerin, yasal mülteci konumu edinemeyişine bile bakmaksızın, onların birtakım ayrıcalıklara sahip olduğunu düşünür. Söz gelimi hastanelerde Suriye göçmenlerine öncelik verildiğini, devletten maaş aldıklarını, yardımlardan öncelikli olarak yararlandıklarını vs. düşünen az değildir. Oysa bu iddiaların hiç biri gerçeği yansıtmaz. Dahası Suriye'den göçmek zorunda kalan insanlar, mülteci olarak kabul edilmemişlerdir. Aksine zaman zaman geri gönderilmeleri ihtimali bile tartışılır.

Belki milliyetçilik duygusuyla, belki cehalet sonucu; yurdunu terk etmek zorunda kalıp, yurtsuz hale getirilen Suriyelilere saldırmaktan da geri durulmaz. Herhangi bir olayda Suriyeli biri, sırf bu topraklara sonradan gelmiş olduğu için suçlu addedilebilir. Bir Suriyelinin yerli vatandaşa karşı hak iddia etmesi söz konusu olmadığı / olmayacağı gibi hakkı gasp edilen bir Suriyelinin kendisini savunmaya kalkması da kabul edilemez. Dahası bu topraklarda yaşayan insanlar arasında bir başka ülkeden gelenler için Suriyeli, Afgan, Çeçen gibi kategorizasyon yöntemleri kaimdir. Mülteci asla benimsenmez ve salt mülteci olduğu için (tutarsız bir gerekçe olarak yerini yurdunu savunmayıp terk ettiği için) suçlu, kötü kabul edilir.

Hâlbuki kimse yerlilerin kara gözü, kalın kaşı için gelmemiştir. İnsan, bir gece yarısı evinin tepesine bomba düşünce evsiz, yurdunun tepesinde yabancı uçaklar

¹⁰ Gürbilek Nurdan, Kötü Çocuk Türk, S. 9, Metis Y. 2001

uunca yurtsuz kalıverir. Ailesinin kalanını toparlayıp yollara düşer ve bin türlü kontrolden sonra bir başka memlekete girebilir. Bir başka memleketin toprakları ne garip bir şeydir ki oranın yerlilerinin babasının malı sayılır ve ilelebed onlara kalacak, nesillerini abad edecek yer olmuştur. Böylece yerliler, gelenler için ‘niye geliyorlar, gelmesinler, fonlar onlara aktarılıyor, bilmem nerenin insanını besliyoruz’ diyebilir. Kimseyi beslemediklerini, kimsenin onların rızkına göz dikmediğini, mallarından bir paracak dahi yemediğini adları gibi bilirler. Ne derlerse domuzuna derler, ne düşünürlerse domuzluğuna dşnrlere.

Kimse misafir olmak için gelmemiştir. Yerlilerin yle müreffeh bir hayatlarının olmadığını göçmenler adları gibi bilirler. Kendini bir memleketin sahibi zannedenlerin domatese, yumurtaya, patatese bile talim edemediğini bilirler. Ortaki olmak, yanlarında otlaki olarak geçinmek kimsenin aklından bile geçmez. Hele ucuz iş gücü olarak kullanılmak,  kuruşa en ağır işlerde çalıştırılmak kimsenin hayalini oluşturmaz. Memleketin yerlileri, işimiz elimizden alınır; her gelen için bizden kısılır zanneder. Kendi halkına yedirmeyen onlara hiç yedirmez. Yerliler kendi açlığını, açıkta bırakılmışlığını onlardan bilir. Oysa bu topraklara uğrayan her mülteci, burayı sadece köprü olarak kullanır. Bu memleket tüm tanımlarda getiğı şekilde Asya ile Avrupa arasında köprü işlevi görür. Ve gerek doğudan, gerek güneyden bu topraklara yolu düşenler göçmen olmayanların insafına sığınmayı hiç düşünmez. Bu sebepten bir botla Ege’den, memleketin batı cenahından denize açılıp feci şekilde can vermeyi bile isteyerek tercih ederler. Çünkü böyle bir ruh taşıyan insanların yanında tabir caizse yorgun domuz dinlenmez. Çünkü böyle bir halk hiçbir şekilde misafirperver falan olmamıştır. Çünkü bu insanlar ensar - muhacir muhabbetlerinin kıyısından bile geçmemiştir. Çünkü halkın seçtikleri, hkmetleri, ileri gelenleri, mlteiler için Birleşmiş Milletler’den aldığı fonları atır atır yerken çıt çıkarabilecek insanlar olmamıştır. Çünkü bunlar bir mazlum, bir mağdur gördüğünde nasıl ezebilirim hesabı yapabilen bir millettir. Çünkü bunlar kötü yola düşen birini gördüğünde dahi hem onu yadırgayan, hem de kötü eyleminden istifade edebilen bir millettir.

İltica etmek zorunda bırakılan insanlar için şöyle bir tanım yapılabilir: İnsan, doğudan batıya, güneyden kuzeye, güneydoğudan kuzeybatıya doğru akan bir varlıktır. Bu akış serencamında ana yn batıdır; yurdundan çıkarılan, kaçan, barındırılmayan insan batıya yönelir. Ynelişin doğu yönüne kayması için hiçbir sebep yoktur. Elhamra Kararnamesi’nden sonra 2. Bayezid’in kabul ettiğı Yahudiler hariç

tutulursa tarih boyunca da olmamıştır. Viyana kapılarını zorlamak için olsa gerek, Orta Asya'dan çıkan Türkler dahi batıya doğru yol almış, boş buldukları alanlara demirlemişlerdir. Zaman sonra Yavuz Sultan Selim'in veya bir başkasının doğuya – güneye doğru sefere çıkması yeni bir yurt arayışı, barınma ve yerleşme amacı taşımaz. İnsanlık, nedense hep batıya doğru, sığınılacak ve yaşanacak bir yer olarak batıya doğru yol alır.

Zulüm gören ve yaşadığı topraklarda barındırılmayan dolayısıyla yurdunu terk etmek zorunda bırakılan insanlara, üstünde yaşadığımız ancak nüfuz edemediğimiz topraklarda pek de hoş gözle bakılmaz. Oysa o yurdunu terk etmiş insanlar size sığınmamıştır. Yolunun üstünde yer tutmuşsunuzdur ve geçip gitmek için üçbeş gün eğleşmesi iktiza etmiştir. Doğal yollardan çıkamayacağı memleketinizden illegal yollardan çıkabilmek için para biriktirmesi, yemeyip içmeyip biriktirebildiğini kendisini çoğunlukla ölüme götürecek olan insan kaçakçılara vermesi gerekmiştir. Özet geçerseniz; Midilli adasında plastik botuyla, cesediyle kıyıya vurmak, sana sığınan insan için kaderdir. Çölü aşır Cezayir'e, Mısır'a, sınırı aşır Türkiye'ye, dağları aşır İran'a, vize ve polis barikatını aşır Amerika'ya ulaşanlar, bir gün karşılarına bir denizin çıkacağını ve o denizde can vermek zorunda kalacaklarını bile bile topraklarını terk etmişlerdir.

Çok modern zamanların artık kabak tadı bile vermeyen Suriyeli muhabbeti bu topraklarda yaşayanların ahlaksızlığıdır. Bu ahlaksızlığın zirve yaptığı yerde, bir gece yarısı Bodrum'dan Ege'ye açılan bir plastik bota Türkiyesiz kalmış bir insan olarak Suriyesiz bırakılmışlarla aynı kaderi paylaşmanız olasıdır. Meksika sınırında bekleyenler varlığınıza bile bilmez de İran sınırında vurulmamışsa Afganlar, Irak sınırında vurulmamışsa Iraksızlar size eşlik eder. O zaman insanlığın bir bota yüklenebilecek kadar küçüldüğünü anlamış olursunuz.

Hakaret, Yasser Salameh'in şahsında Lübnan halkının mültecilere, -özellikle Filistinli mültecilere- nasıl baktığını ele verir. Yasser, eski bir inşaat mühendisidir, birçok ülkede başarılı işlere imza atmıştır. Ama Beyrut'ta, belediyeye bağlı bir taşeron şirketin ustabaşılığını yürütmektedir. Filistin direnişinin sembol isimlerinden Yaser Arafat'ı işaret eden bir benzerliği söz konusudur. Bu benzerlik isimden ibaret de değildir. Nitekim Arafat da Mısır'da Mühendislik eğitimi almış, mülteci görünümünde

Filistin asıllıdır.¹¹ Tüm mültecilerde görülebileceği üzere Yasser Salameh ucuz işgücü olarak kullanılmaktadır. Mesleğinin, niteliğinin, meziyetlerinin ehemmiyeti söz konusu değildir. Yasser'in çalıştığı şirket, eski binaların onarım işini üstlenmiştir. Tony ile yolları da bu sebepten kesişir. Tony, kirada oturduğu dairenin balkonunun su giderini tamir etmek için kapısını çalan Yasser ve adamlarını, sırf Filistin aksanıyla konuşmalarına sinirlenip kovar. Çünkü kendisi fanatik bir milliyetçi, Lübnanlı Hıristiyandır. Filistinliler onun ülkesinde yaşamayı hak etmiyorlardır. Kovmak, aşağılamak, kötülük serdetmek için dil yahut aksan yeterli sebeptir. Belli insan topluluklarına özgü sesli göstergeler dizgesi yahut insanlar arasında anlaşmayı sağlayan, kendisine özgü yasaları olan ve ancak bu yasalar çerçevesinde gelişen, temeli bilinmeyen zamanlarda atılmış seslerden örülmüş bir anlaşma sistemi olarak tanımlanan dilin, İtrî'nin gönlü ifade etmek maksadıyla kullandığı dille alakası içten, samimiyetle, gönülden, candan konuşup anlamak; yahut basit, sıg, dıştan, yüzeysel konuşup anlamamak kadardır. Bu durum sadece kullanıma özgü keyfiyetle de sınırlanmaz. Çünkü dilin, millet olarak varoluşun anlam kazanmasına ya da olmayan anlamın dikte edilmesine kapı aralayabildiği de görülmüştür. Milliyetçilik iştiağıyla millet kavramını dil, kültür, ahlak ve estetiğe indirgeyen anlayış, kayıtsız şartsız her toplumda bulunan bu unsurların yine her toplum için geçerliliğini, işlerliğini sağlar. Toplulukların kendine özgü dili, dini, kültürü, ahlakı vs. söz konusudur ve bunlara sahip olan topluluk etnosantrik düşünüp milliyetçilik duygularını geliştirmek zorunda değildir.

Bir farklı açıdan bakıldığında dil, devletlerin resmi yoldan egemenlik kurabildiği, gayri resmi yollarla tahakkümünü ve baskısını hissettirdiği unsurlardan biri olagelmıştır. İnsanın insanla anlaşabilmesi için dile zannedildiği kadar ihtiyaç olmadığı, pekâlâ bir tebessümle bile gönül birlikteliğinin şekillenebildiği örneğin Mekke gibi bir şehirde doğrudan müşahade edilebilir. Hatta bu bağlamda anlamak, kaynaşmak açısından dilin sınırladığı bile söylenebilir; zira anlaşabilmek derdinde olan insan, ortak dil arayışına bulaşmaz. Dilini hiç anlamadığımız bir insana da yol tarif etmişliğimiz, derdini anlamışlığımız ve anlatacaklarımızı anlatmışlığımız vardır.

Gel gör ki 2019'un güzide toplumunda bir insan umuma açık alanlarda Kürtçe konuştuğu için fena halde dayak yiyebilir, hastanelik olabilir ve hatta canından edilebilir. Bizim biricik toplumumuzda bu türden ırkçı, faşist yaklaşımlar yadırganan bir şey değildir. Türkçe konuşan biriyle muhatap olduğunda hiçbir sorunla karşılaşmayan

¹¹ Koskas Marco, Yaşayan Bir Efsane, Arafat, Milliyet Yayınları, 1994, İstanbul

Kürt milletinin insanı, kendisiyle Kürtçe konuşmak isteyen biriyle muhatap olduğunda susmak zorundadır! Çünkü bir milletin insanının anadilinde konuşması, bir başka milletin insanına göre suçtur, hatadır, günahıdır. Konunun dinsel ve düşünsel bütünlüğünü vurgulamak için her dilin konuşulabildiği bir yer olarak Mekke’den, insanlığın kabesinden bir fıkra anlatılmalıdır: Bir Türk insanı tavaf esnasında üçüncü şavtı dönerken Hicr-i İsmail duvarına yaslanmış Kürtçe muhabbet eden iki Kürtle karşılaşır. Çok insancıl duyguları harekete geçer, hemen uyarır; “La gardaş” der, ‘Burası Allah’ın evi, bari burda yapmayın!’

Hakaret’te kapıdan kovulan Yasser, ekibiyle beraber dışarıdan balkona tırmanıp gider borularını tamir eder. Değiştirilen gider borusu yerine takıldıktan sonra bir anda balkonda peydahlanan Tony, önce bouyu kırar; ardından aşağıdakilerin üstüne elindeki hortumla su tutar. Böyle bir muamele görmüş olmaya sinirlenen Yasser, Tony’ye yönelik ‘şerefsiz’ demek suretiyle tek kelimelik bir hakarete bulunur. Bu hakaret her şeyi allak bullak etmeye, mahalleyi, şehri, ülkeyi karıştırmaya yeter.

Yasser’e dava açılır, hâkim Yasser’in suçsuz olduğuna hükmeder. Temyizlere gidilir, avukatlar tutulur, dava devam eder. Özür dilemek, ikna etme çabaları göstermek, arabulucuk üstlenmek nafidir. Bir Filistinli (mülteci), bir yerliye (Lübnanlı Hristiyan bir vatandaşa) hakaret etmiştir. Doğrusu, bu doğrultuda düşünen insanlar açısından yenilir yutulur şey değildir. “Öteki öteki olduğu, yabancı yabancı kaldığı sürece ırkçılık yoktur. Öteki farklı hale geldiğinde, yani tehlikeli biçimde yakınlaştığında ırkçılık ortaya çıkmaya başlar. Ötekini uzakta tutma merakı da bu noktada uyanır.”¹²

Tony’ye, partisinin tanınmış avukatı Wajdi Wehbe (Camilla Salamé) sahip çıkar. Aynı avukatın kızı Nadine (Diamand Abou Abboud) de Yasser’in avukatlığını üstlenmiştir. Burada, Lübnan toplumunda ideolojik açıdan nesillerin uyuşmazlığını fark etmek mümkündür. Eskiler, yaşadıkları olumsuzluklar ve edindikleri müktesebat itibarıyla daha bağnaz, daha tutucu bir tavır takınabilirken, gençler daha ılımlı, daha vicdanlı davranabilmektedir. Bu durum tam anlamıyla bir Ortadoğu serencamıdır. O kadar ki birçok genç, bu topraklarda yaşanmakta olan olumsuzluğu, kendilerinden daha fazla yaşamış olanların bağnaz tutumlarına yormaktadır. Sömüren, semiren ve birbirine düşüren gücün hep aynı oluşu, pek de önemsenmez.

¹² Baudrillard Jean, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev: Işık Ergüder, S. 131, Ayrıntı Yayınları, 2016, İstanbul

Hakaret'in ana davası büyüdükçe büyür. Tony'den özür dilemeye gelen Yasser, bu kez olmadık hakaretlerle karşılaşır. Tony tarafından yüzüne karşı; “Keşke Ariel Şaron hepinizi öldürseydi” diye söylenir. Hakaretin bu kadarına dayanamayan Yasser, Tony'ye yumrukla karşılık verir. Bu şekilde gelişen olaylar, elbette mahkemede görülen davaya eklenir. Yasser, kendisine sorulan hiçbir şeyi inkar etmez:

- Hakaret ettin mi?
- Evet.
- Yumruk attın mı?
- Evet.
- Şununla suçlanıyorsun. Suçlu musun?
- Evet.
- Neden yaptın?

Yasser için işte bunun yanıtı yoktur. Uğradığı hakareti, şahsının ve milletinin gördüğü muameleyi, karşılaştığı haksızlıkları asla dillendirmez. Yasser'e de hakaret edildiği öğrenildiğinde, sarf edilen cümleyi Yasser'in ağzından duymak kabil değildir. Bunu dava da etmez. ‘Ben şerefsiz dediğim ve yumruk attığım için suçluyum’ diye düşünür. Bunu avukatına da mahkemeye de beyan eder. Bu his, standart suçluluk psikolojisi olmasa gerektir. Bir mültecinin kendisine hakaret edildiği dolayısıyla hak iddia etmeye kalkması görülmüş şey değildir. Nihayet mahkemeler de yerlilerindir. Kendi vatandaşını haklı çıkarmayan hâkime hakaret etmeye, daha olmadı mahkeme heyetini değiştirmeye muktedirlerdir.

Tony Hanna'nın saplantısı, yaşadığı olumsuz geçmişten kaynaklanır. Doğup büyüdüğü köy, 1971'de, Filistinli olduğunu zannettiği örgütler tarafından işgale uğramıştır. Mahkeme boyunca gerek geri dönüşlerle, gerek avukat savunmasından müteşekkil repliklerle Lübnan'ın dâhil edildiği savaşlar anılır. Lübnan'ın yaşadığı iç savaştan da öte, bölgenin bugünkü aşamaya gelmesindeki ana faktör, Arap – İsrail savaşları olarak lanse edilir.

Lübnan'da sözü edilen iç savaş Filistinlilerin bulunduğu bir otobüsün Maruni Falanjistler tarafından taranması üzerine Nisan 1975'te başlar. Ülke bir anda Maruni milislerden oluşan Falanjistler ile Kemal Canpolat* önderliğindeki Lübnan Ulusal Hareketi arasında ikiye bölünür.¹³ Türk asıllı olduğu iddia edilen Canpolat, 1977'de ölünceye kadar kendisine katılan Filistinlilerle beraber Lübnan Ulusal Hareketini devam ettirir. Çatışmaların yaygınlaşması ve devlet otoritesinin kaybolması üzerine Lübnan, Filistin menşeli legal yahut illegal örgütlerin yuvası haline gelir.



* Kemal Canbolat, Lübnan'daki İlerici Sosyalist Partisi'nin (PSP) kurucusu ve Lübnan Dürzilerinin geçmişteki lideri, Lübnan Dürzilerinin şimdiki lideri olan Velid Canbolat'ın babasıdır.(https://tr.wikipedia.org/wiki/Kemal_Canbolat)

¹³ Turan Ömer, Medeniyetlerin Çatıştığı Nokta Ortadoğu, “Siyonizm, İsrail ve Filistin Direnişi”, Sayfa 226, Yenişafak Gazetesi Kültür Armağanı, 2003 İstanbul

1.3. ORTADOĞU COĞRAFYASININ KIRILMA NOKTASI FİLİSTİN; İNSANLIĞIN İSRAİL SORUNU

‘5 Kırık Kamera’ Filmi Üzerinden Kötülük Görünümü

5 Kırık Kamera (İngilizce: 5 Broken Cameras; Arapça: خمس كاميرات محطمة Khamas Kamirāt Muḥaṭṭamah; İbranice: חמש מצלמות שבורות Hamesh Matslemot Shvurot)

Yönetmen: Emad Burnat

Guy Davidi

Christine Camdessus

Serge Gordey

Yapımcı: Emad Burnat

Guy Davidi

Senarist: Guy Davidi

Müzik: Le Trio Joubran

Süre: 90 Dakika

Ülke: Filistin, İsrail, Fransa

Dil: Arapça, İbranice

“Başımdan pek çok olay geçti. Kızgın bir alev gibi kafamın içinde yanıyorlar. Acı ve sevinç... Korku ve umut... Hepsi birbirine karıştı. Eski yaraların iyileşmek için zamanı yok. Yenileri eskilerin üzerini kapatıyor. Ben de anılarımı ayakta tutmak için film çekiyorum.”

Emad Burnat’ın 5 Kırık Kamera adlı belgeseli kendisine ait bu sözlerle açılır. Özenle seçilmiş gibi görünen bu sözcükler, gerçekten çok konu üstüne yoğunca yapılmakta olan edebiyatı ansır. Oysa insanın, insanlıktan nasibini almış olanın dilini damağını kurutan, buz gibi gerçeklikle karşılaşılır.

Filistinli köylü Emad Burnat, 2005 yılında dördüncü oğlu Cebrail doğduğu zaman ilk kamerasını satın alır. Aynı zamanda, Bil’in isimli köyünde, bir tecrit bariyeri inşa edilmekte ve köylüler bu karara direnmeye başlamaktadır. Sonraki birkaç yıl boyunca Burnat, en yakın iki arkadaşı tarafından önderlik edilen ve şiddet içermeyen bu direnişi ve direnişle aynı zamanda gerçekleşen oğlunun büyümesini filme çeker. Kısa

bir süre sonra bu olaylar, ailesini ve kendi hayatını etkilemeye başlar. Köyde her gün meydana gelen günlük tutuklamalar, şiddet içeren saldırılar, zeytin ağaçlarını yıkan buldozerler, can kayıpları ve gece baskınları, ailesini korkutmaktadır. Arkadaşları, kardeşleri ve hatta kendisi ya vurulmuş, ya da tutuklanmıştır. Bu olayları belgelemek amacıyla kullandığı kameralar arka arkaya ya ezilmiş ya da İsrail askerleri tarafından açılan ateş sonucu vurulmuştur. Her bir kamera, hem Burnat'ın hayat hikâyesinin, hem de tarihin bir kesitini aktarır. Sonuçta, Burnat, gücünü İsrailli bir film yapımcısı olan Guy Davidi ile birleştirir ve bu beş kırık kamera ve temsil ettikleri öykülerden yola çıkarak, iki film yapımcısı, 5 Kırık Kamera / 5 Broken Cameras (Arabic: خمس كاميرات محطمة Khamas Kamīrāt Muḥaṭṭamah; Hebrew: חמש מצלמות שבורות Hamesh Matslemot Shvurot) adlı güçlü eseri yaratırlar.

Ortadoğu için yabancı sayılan bir hikâye değildir. Dahası hikâye de değildir. İnsanların vurulması, yaralanması, ölümü; insana yönelik dozu kestirilemeyecek türden şiddet bir yana, kameraların vurulup parçalanmasına kadar gerçeği, yalın gerçeği yansıtan bir belgeseldir. Kurgusal bir gerçeklikten yola çıkılarak tespiti yapılabilecek kötülük unsurlarının fevkinde, filmsel gerçekliğin bahşetmediği boyutta başlı başına kötülüğün vizörden geçirilmiş aktarımıdır. Bu kötülük mesabesi, İkinci Dünya Savaşı'nda Naziler eliyle uygulanan soykırımı aratmaz. Bu kez Filistin topraklarında, kuruluşundan varlığına kadar her şeyiyle gayrimeşru sayılabilecek bir devletin, İsrail'in zulmü söz konusudur. Üstelik 1948'de kuruluşu ilan edildikten sonra dünyanın dört bir yanından İsrail'e toplanan Yahudiler arasında, Nazi zulmüne maruz kalanlar dahi vardır. Diasporada gördükleri zulmün daha şiddetlisini evlerine, topraklarına, yurtlarına yerleştikleri Araplara göstermekten imtina etmezler. Baudrillard bu ruh halini "Her zaman kurban olmanın ardından İsrailliler kendi hakları karşısında katil olmayı bir tür hak olarak isterler. Sonunda insan kendine yasal suçluluk lüksünü sunabilmelidir"¹⁴ sözleriyle ifade eder. Bu zulüm, toprak yahut hak gaspıyla sınırlı değildir; Araplar yurtlarından çıkarılmakla kalmaz, sığındıkları kamplarda toplu katliama tabi tutulurlar. 1982 yılında bizzat Ariel Şaron komutasında gerçekleşen Sabra ve Şatilla katliamı bunun bilindik örneğidir. İsrail gazetesi Haaretz'in savaş muhabiri Zeev Chif bile şöyle yazmaktan kendini alamaz: "Sabra ve Şatilla'da olup bitenler, pogromlarda¹⁵ olanlarla tamamen aynı şeydir."¹⁶ İsrail zulmü toplu katliamlarla da sınırlı kalmaz; işgal, hak ve

¹⁴ Baudrillard Jean, Kötülüğün Şeffaflığı, Çev: Işık Ergüder, S. 92, Ayrıntı Yayınları, 2016, İstanbul

¹⁵ Rus İmparatorluğu'nda Yahudilere karşı yağma ve öldürme amaçlı baskınlar.

¹⁶ Koskas Marco, Yaşayan Bir Efsane, Ararat, Milliyet Yayınları 1994, İstanbul

özgürlük gaspı, baskı ve yıldırma politikası, hapis, işkence, şiddet, aşağılama, tecavüz vs. kötülük adına akla ne gelirse kural tanımaksızın işlemekten çekinmez. Ana neden Siyonizm fikri ve Yahudilerin kadim üstün ırk inancıdır.

İrkçılık, sadece kan bağının, soyun, nesebin diğer ırklara göre ayrıcalığına, üstünlüğüne inanıp kendi kanından olmayanı hor ve hakir görmek olmasa gerektir. Kendini üstün gören her anlayış ırkçılık olarak nitelenebileceği gibi erdeme dair kazanımlar dışında insanın doğuştan getirdiği varoluş özellikleri ve kendi iradesiyle sahip olmadığı her bir özelliği dolayısıyla kendisini bir diğerinden ayırabilmesi anlaşılır anlamıyla faşistliktir. Faşizm bir yerde mayasını ırktan, kandan, etnik kimlikten, aşırı sağdan alarak insanı gruplara ayıran, kategorize eden, benimseyen ve dışlayan her bir ayrımcılığa sirayet eder.

Hiçbir ırkın kanı kutsanmamışken faşist düşüncede bir öncelik ve sonralık ruhu söz konusudur. Herhangi bir milletin istikbalinin evladı, muhtaç olduğu kudreti kullanmaya kalktığı anda bile asil kanına başka kanlar karıştığını fark edip usulca yerine oturacaktır. Zira mevzubahis kudret hiçbir surette kanla alakalı bir hususiyet olmamıştır. Meselenin yaşanan coğrafyayla bir alakası kurulabilir belki. Doğduğu, büyüdüğü, yerleştiği topraklara fetişçe bağlanan insanoğlu, aynı toprak parçasından başka insanların da istifade edebilmesine olanak sağlayacak hoşgöründen yoksundur. O hoşgörüsüzlük de ne hikmetse aşırı gelişmiş yön duygusuyla şekillenir.

İlginçtir ki yeryüzünün doğu tarafından batı tarafına doğru yol alındıkça insanlar arasında ırkçılık oranı artış gösterir. Elbette doğuda daha az, batıda daha çok şeklinde bir saptama yapılamaz. Ancak insanlık batı cihetinden gelen için saygılı ve hoşgörülü tavır takınabilirken; doğudan gelen için hiç de müsamahakâr davranmaz. Batıdan gelen misafir, doğudan gelen yük gibidir. Batıdan gelen gelir getiren, kazanım sağlanan, medeni ve nezih turist; doğudan gelen mülteci, emek ve ekmek düşmanı, otlakçıdır! Bu durum bir ülkeye, millete, topluma has değildir; yeryüzünün hangi cihetinde olunursa olunsun batıdan doğuya, kuzeyden güneye gidildikçe doğrudan müşahade edilebilecek gerçekliktir. Hipotezin zıt yönünde batıdan doğuya doğru gidildiğinde ise belki mevcut konuma göre batı cihetinden gelindiği için insanlık oranının, hoşgörü ve tahammülün de arttığı görülür.

Türkiye toplumundan örnek verilirse, bir İngiliz insanının karşılaştığı muamele ile bir Arap insanının karşılaştığı muamelenin aynı olmadığı fark edilecektir.

Tek gerekçe biri batıdan, biri doğudan gelmiştir. Yunanistan Türkiye’den geçeni, Almanya Yunanistan’dan göçeni yadırgar. İran’da Afgan mülteciler ucuz işgücü olarak kullanılıp hor görülürken Türkiye’den giden biri pekâlâ saygındır. Keza bir İspanyol, Paris’te turist muamelesi görebilirken; bir Fransız, Barselona’da neredeyse göçmen muamelesiyle karşılaşabilir. Yeryüzünün güneyinden kuzeyine de aynı durum söz konusudur; Mali’den Cezayir’e, Bangladeş’ten Nepal’e bu görünüm değişmez.

Hal böyleyken iş bu insicam etnik kökene, ırksal saplantılara yahut egemenlerin çizdiği kıyırtık sınırlara da indirgenemez. Bağnaz, yıkıcı, absürt bir yön duygusuna müstenit ötekileştirme, dışlama, ayrıştırıcılık söz konusudur. Aynı horgörü pekâlâ aynı toplumun doğu ve batı tarafında da gözlemlenebilir. Öyle ki içinde yaşadığımız toplumda memleketi sorulan bir insanın verdiği yanıt karşısında gösterilen tepkiler ırkçılık mesabesini faş edicidir. Doğulu olmak derttir, lakin varoluşunu soydaşlıkla anlamlandırabilen insan daha doğudan, ta Asya kıtasının ortasından yahut kanıksanmış ismiyle Orta Asya’dan göçmüş olmakla övünür. Doğudan geleni yadırgamak hususunda kendisinde hak görmesi daha önce gelmiş oluşuna dayanır. Gelmiş ve yer kapmıştır. Gelmiş ve burası bana kadar, bana ancak yeter demek istemektedir.

İnsanın birbirine karşı üstünlüğü bahsinde olduğu gibi insani gelişmişlik ve bir coğrafyaya bağlılık noktasında da ölçüt samimiyet (takva) olarak belirlenmişse bunun puanlamasını, ödül ve cezasını da yaratıcı takdir eder. Bu bağlamda nerede doğmuş ve yaşıyorsa, insan olanın dikkate alması gereken bir başkasına göre bulunduğu konum değil, salt kendisinin içsel ve dışsal yolculuğudur. Batıya doğru yol almaktan bir an olsun caymayan insanlık içinde ne bir başkasına karşı yargı yetkesi, ne de insani varoluş itibarıyla kıyas hakkı bulunur. Varlığını dahi bir var edene borçlu olan insanın kendisine bahşedilen nimetler noktasında yaşayacağı coğrafya, toprak, mülkiyet hırsı, ırksal teamül ve sair saplantılara tutulması düpedüz hadsizliktir. Heyhat, kendini bilmek bir yana güya inançla birbirine bağlananlar dahi kesif ırkçılığın dibini sıyrır. Ki bunun en bariz örneği Ortadoğu’daki huzursuzluğun ana kaynağı Siyonizm ve onu devletleşmiş hali İsrail olarak gösterilebilir.

Emad Burnat, çekim esnasında kırılmış kameralarıyla üstün ırk, üstün millet inancıyla her tür haksızlığı meşru gören bir anlayışı ifşa etmek derdindedir. Zahiren yaşadığı köyde atalarından kalan, ekip diktikleri toprakları adım adım gasp edilir. Gasp edilen her alana alelacele yeni binalar dikilir; Yahudi yerleşimciler yerleştirilir. Bir

savunma aracı olarak aynı taktiği Emad ve arkadaşları denediğinde tutuklanırlar, yerleştirdikleri konteynırlar yerle bir edilir, sırasında İsrail askerleri tarafından kurşun yağmuruna tutulurlar. Toprak gaspının basit yüzünü göstermeye çalıştığı film, İsrail'in tarihçesini gözden geçirmeyi elzem kılar.

Ortadoğu kaderinin dönüm noktası, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra adım adım şekillenen ve nihayet İngilizler'in Filistin topraklarını terk ettikleri tarih olan 14 Mayıs 1948'de İsrail devletinin kuruluşu olarak gösterilebilir. Gerek bu tarihe kadar, gerekse bu tarihten günümüze Filistin topraklarında kanlı bir hâkimiyet mücadelesi yaşanır.¹⁷ Özeldde Filistin, genelde bütün bölgenin ve hatta bölge dışında da birçok devletin kaderi, Filistin topraklarında Siyonist bir Yahudi devleti tam olarak teşekkül ettikten sonra şekillenir.

Birleşmiş Milletler 17 Kasım 1975 tarihinde ABD, Avrupa devletleri ve İsrail'in şiddetle karşı çıkmasına rağmen¹⁸ tarihi bir karar alır: Siyonizmin katıksız ırkçılık olduğu yönündeki bu karar, 29'a karşı 70 oyla kabul edilir. Bundan kısa bir süre sonra İsrail, UNESCO'nun Avrupa üyeliğinden de çıkarılır.¹⁹ Bu iki karar Siyonist hareketin kurulduğu günden beri aldığı en büyük darbe olarak nitelenebilir. Lehte oy veren, yani siyonizmi ırkçılık olarak kabul eden genelde üçüncü dünya ülkeleri bu tarihten itibaren içre ve dışta birçok sorunla uğraşmak zorunda kalır. Zira gerek ABD üstünde etkin Yahudi lobisi, gerekse neredeyse her ülkede etkin Amerikan diplomasisi, siyonizmin hamisi konumunda, karıştırmadık ülke bırakmaz. Bugün müreffeh diye nitelenebilecek ülkelerin, söz konusu kararın aleyhinde oy kullandığını tahmin etmek zor değildir. Dikkatle bakıldığında takip eden yıllarda Türkiye'de gerçekleşen olaylar dahi bu oylamadan bağımsız sayılmaz. 1980'de İsrail, Kudüs'ü başkent ilan etmeye kalkarken, karar aleyhine tavır takınıp Konya'da Kudüs Mitingi yapan siyasi parti kapatılır, 12 Eylül 1980'de askeri darbe yapıp cümle muhalifler sindirilmiş olur. Ülkemizde bu şekilde yaptırımlarla karşılaşan anti-siyonizm, muhtelif devletlerde çok da farklı olmayan iç karışıqlarla, hatta dış tehditlerle karşılık bulmuştur. Lübnan'ın

¹⁷ Turan Ömer, Medeniyetlerin Çatıştığı Nokta Ortadoğu, "Siyonizm, İsrail ve Filistin Direnişi" S. 178, Yenişafak Gazetesinin Kültür Armağanı, 2003, İstanbul

¹⁸ Baudrillard Jean, bu tür olaylar için ABD'nin reel-politik anlayışını ileri sürerek; "Dünyada savaşa karşı gerçekleştirilen gösteri yürüyüşlerinin ortaya koyduğu bir şey varsa o da ortada olası bir karşı iktidarın varlığından çok Amerika'nın 'Realpolitique' uygulaması karşısında uluslararası toplumun herhangi bir kıymeti harbiyesinin bulunmadığı gerçeğidir." diye söyler. Bkz. Jean Baudrillard, Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği, Çev: Oğuz Adanır, S. 115, Doğubatı Y, 2012, Ankara

¹⁹ Turan Ömer, Medeniyetlerin Çatıştığı Nokta Ortadoğu, "Siyonizm, İsrail ve Filistin Direnişi" S. 198, Yenişafak Gazetesinin Kültür Armağanı, 2003, İstanbul

doğrudan İsrail saldırısına maruz kalması, Irak başbakanının devrilmesi, Uganda'nın Entebbe Havaalanı'nın baskına uğraması gibi...

Diğer yandan İsrail'in kurulduğu tarihten itibaren zaman zaman Kudüs'ü başkent ilan etme meselesi vardır. Günümüzde de dünya kamuoyunda protestolara yol açan bu karar, aslında stratejik bir temele dayanmaktadır. Kudüs'ü elde tutmak, gücün doruğuna erişmektir. Kudüs'e sahip olanlar siyasi, askeri ve ekonomik anlamda da kurallar koymaya hak kazanırlar.²⁰ Sadece bölge açısından değil, tüm dünya açısından önemli bir yere sahip olan Kudüs, böyle bir tezi de gerekli kılar. Tarih boyunca Kudüs'e sahip olan güçlerin dünyada hâkim konuma geldiğine şahit olunduğu gibi süper güçlerin de Kudüs üstüne ele geçirme tasavvuru taşıdıkları görülür. İsrail'in arkasındaki itici gücün ABD olması, her müşkül durumda imdadına yetişmesi yine aynı gerçeğe işaret eder. Zira Filistin toprakları petrol, doğalgaz yahut yeraltı kaynakları açısından Ortadoğu'nun diğer topraklarına kıyasla yeterince mümbit sayılmaz. ABD ile İsrail arasında süregelen ilişki, bölgenin bugünkü durumunu doğru anlamak açısından fevkalade önem taşır. Gerek Arap – İsrail Savaşları esnasında, gerekse İsrail'in bölgedeki saldırgan tutumlarında ABD hep İsrail'in arkasında durmuş, salt silah desteğiyle kalmamış, diplomatik açıdan da hamiliğini üstlenmiştir. Sontag'ın ifadesiyle; “hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde kötülüğün kaynağının burada, Amerika'da yattığını söylemek gerekir. Çünkü Amerikalılar, her zaman için oradaki (bütün tarihi boyunca adiliği tescillenmemiş tek bir lideri olmayan eşsiz bir ülke olarak Amerika Birleşik Devletleri'nin kirli elinin bulaşmadığı yerlerdeki) kötülüğün resmini sergilemeyi tercih ederler.”²¹ Birleşmiş Milletler kararları bile bu gerçeği belirgin kılmak adına yeterlidir. Uluslararası platformda İsrail aleyhine alınan tüm kararlar ABD'nin vetosuyla karşılaşır. Her haliyle Filistinlilerin aleyhine gelişen bu durum, çift kutuplu dünya sisteminin sona erdiği 1990'dan sonra daha da kötüleşerek devam eder. ABD, bölgedeki şımarık çocuğu İsrail'e olan desteğini günümüze kadar sürdürür.²²

Filistin Sineması, Filistinli devrimcilerin Siyonist sömürgeciliği yenilgiye uğratma amaçlarını dile getirdikleri zamandan başlayıp, Oslo Anlaşmaları'nın peşinden yeniden boy gösterdiği son zamanlara kadar, Filistin'in daha genel düzlemdeki başka kültürel ifade yollarıyla birlikte, Filistin direnişinin ayrılmaz bir parçası haline

²⁰ Kılınç Taha, Ortadoğu'ya Dair Yirmi Tez, S. 42, Ketebe Yayınları, 2018, İstanbul

²¹ Sontag Susan, Başkalarının Acısına Bakmak, Çev: Osman Akınhat, S. 88-89, Agora Kitaplığı, 2004, İstanbul

²² Turan Ömer, Medeniyetlerin Çatıştığı Nokta Ortadoğu, “Siyonizm, İsrail ve Filistin Direnişi” S. 194, Yenişafak Gazetesinin Kültür Armağanı, 2003, İstanbul

gelmiştir.²³ Sinema üstüne yine İsrail’in ifade kabiliyeti ve imkânı çok daha yüksekken, Filistinliler için direniş metotlarından birini oluşturduğu söylenebilir.



²³ Massad Joseph, Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri, ‘Kültür Silahı: Filistin Kurtuluş Mücadelesinde Sinema’, Derleyen: Hamid Dabaşı, Çev: Osman Akınhay, S. 15, Agora Kitaplığı, 2009, İstanbul

1.4. GERÇEKÇİ, MODERN, YENİ MISIR MASALI

‘Anlat Şehrazat’ Filmi Üzerinden Kötülük Görünümü

Scheherazade, (İngilizce: Tell Me a Story; Arapça: إحدی یا شهرزاد, Ehki ya shahrazade)

Yönetmen:	Yousry Nasrallah
Yapımcı:	Misr Cınema Company
Senarist:	Yousry Nasrallah
Oyuncular:	Sawsan Badr Mahmoud Hemeda Rehab El Gamal Hassan El Raddad Mona Zaki
Müzik:	Tamer Karavan
Görüntü Yönetmeni:	Samir Bashan
Süre:	135 Dakika
Ülke:	Mısır
Dil:	Arapça

Tek olaydan yola çıkan Anlar Şehrazat, Scheherazade, Tell Me a Story (Arabic: إحدی یا شهرزاد), başrolü oynayan Hebba Younis’in (Mona Zaki) televizyon programında konuk ettiği insanların yaşamından kesitlerle, topluma atfedilecek birçok olay döngüsüne ulaşır. Esasen film, üstünkörü bir okuyuşla çözülecek türden görünür. Lakin yapıtların okunmadığı, gittikçe daha çelişkili ölçütler uyarınca şifrelerinin çözüldüğü²⁴ bir gerçektir.

Hebba TV programcısı, eşi Karim (Hassan El Raddad) önemli bir gazete yazardır. Eşinin kariyerine hanel gelmesin için yine eşi Karim ve onun amirleri tarafından ihtar edilen Hebba, yaptığı televizyon programında siyesi meselelere temas etmemeye karar verir. Türkiye’de neredeyse tüm muhalif televizyon programcılarının yaptığı gibi kendisine bir nevi otosansür uygular. Ama neye elini atsa siyasi olarak nitelenir, hangi olayın üstüne gitse ardından siyasi bir figür, bir devlet adamı, bir bakan

²⁴ Baudrillard Jean, Kötülüğün Şeffaflığı, Çev: Işık Ergüder, S. 21, Ayrıntı Yayınları, 2016, İstanbul

çıkar. Nihayet kendince ‘sosyal çürümüşlüğün backgroundunda siyasal çürümüşlük vardır’ yargısına ulaşır. Böyle bir farkındalık, elbette kendisi için pahalıya mal olur. Farkındalık beraberinde sorumluluğu getirir ki Hebba da böyle bir yükün altına girmekten çekinecek yapıda biri değildir. Halkın muhtelif kesimlerinden, farklı sosyal katmanlardan kadınları yaptığı televizyon programında birer birer konuk eder, konuşturur; dertlerini, sorunlarını, başlarından geçen olayları dinler. Anlatılar sansasyoneldir. Her programdan sonra eşinin kariyeri biraz daha tehlikeye girmektedir. Aile içi huzurları yavaş yavaş eksilir. Birlikteliklerinin heyecanını kaybederler.

“Kâğıda veya beyaz perdeye her şeyi yansıtabileceğini düşünmelisin. Kendine sansür koymaya başlarsan öldün demektir. Totaliter bir rejim altında yaşamış insanlarla konuştuğumuzda, en kötüsünün kendine sansür koymak zorunluluğu olduğunu söylerler; ‘Böyle yapmakla rejimin sözcüsü oluyorsunuz. Artık gerçek bir düşünceye sahip olmadığın noktaya ulaşana kadar kendine sansür koyuyorsun.’ derler.”²⁵

Kanadalı yönetmen David Cronenberg böyle anlatmış susma, susturulma politikasını. Açık bir baskı olmadan, başkalarının hassasiyetlerine saygı göstererek, herhangi bir makamın ve yetkili kurumun engellemesi olmadığı halde, kişinin kendi çalışmalarını sansürleme veya sınıflandırması eylemi diye tanımlansa da otosansür, pekâlâ bir sindirme politikasının neticesidir. Her öfke ziyanla sonuçlanır diye düşünmek, öfke gibi bir insani hissin adam akıllı törpülenmesine, eline vurup ekmeği alınabilecek bireyler türetmeye yarar. Nitekim gelinen noktada ekmek de sebze, meyve de bilumum tüketim maddeleri de tek kişinin inisiyatifine kalmıştır. Hak aranabilecek yollar bile tutulmuş, bir müşkili gidermek için tek kişiye yönelik maille bildirim imkânı sunulmuştur. Şikayet varsa ancak o tek bildirim yoluyla çözüm aranabilir. İnsanlar seçimlerinin esiri, kelimelerinin dilsizi kesiliverir.

Bilindik anlamlarıyla görünürde bir sansür olmasa da oto-sansür kurumu tarihin her devrinde işlemiştir denebilir. Oto-sansür; sanatçının kendi ahlakının, kendi yapıtı üstünde uyguladığı kısıtlamalardır.²⁶ Söz söyleyebilmek için gerekli müktesebat edinilmiş olsa dahi sözün sarfına yönelik cesaret bünyeleri terk ediverir. Meydan çakallara kaldığında insanlık döngüsü yepyeni bir şekle bürünür. Üstelik döngünün

²⁵ Cronenberg David, Göstermenin Sorumluluğu, Derleyen: Artun Yeres, S. 113, Donkişot Y, 2004, İstanbul

²⁶ Adanır Oğuz, Sinemada Anlam Ve Anlatım, S. 40, Say Yayınları, 2012, İstanbul

ritüelleri insanlıktan bir parça zannedilir. Yanlışlanmayan her çakallık meşruiyet olarak kanıksanır. Gördüğümüz, bildiğimiz, hayıflandığımız kocaman bir çakallıktan ibarettir. Susarız.

“Susulunca tutulan çetele simsiyahtır” da o siyah öç almakçasına gür ve bereketli olmayabilir! İntikam tasarımı çoğu zaman ters teper ki insanlık açısından pek de makul bir düşünce olmasa gerektir. Can yakanların canını yakma sevdasına düşmek, suç ve ceza denklemi kurmaktan öte onlarla aynı insafsızlığı taşımak gibidir. Bu sebepten olsa gerek insanlığa yönelik işlenen suçlar çoğu zaman cezasız kalmıştır. Bilumum idam ve de infaz edilenlere karşı baş müsebbip bilineni idam etmeye kalkmak gibi...

İlk olarak Hebba, siyasal olandan farklı alanlarda konuşulur düşüncesiyle psikiyatri kliniğinde çalışan Amani'yi (Sawsan Badr) konuk alır. Konu, sözkonusu kadının bu yaşına kadar neden hiç evlenmediği yahut evlenemediğidir. Zira orta yaşın üstünde ve hatta biraz yaşlıca sayılabilecek biridir Amani. Evlenmek, yuva kurmak üstüne toplumsal baskıdan söz ederler uzun uzun. Sonra Amani, genel algıyı yansıtmak adına, evlilik görüşmesi yaptığı bir adamdan söz eder. Ahmed Fadlallah (Hussein El İmam), evlilik için birtakım şartlar belirlemiştir ve Amani ile çıktıkları yemekte bu şartları birer birer sıralar. Ahmed'in saydıkları şart falan değil, düpedüz kadını köleleştirmeye yönelik yaptırımlardır. Amani, maaşını ve aracını kendisine verecek, satın aldığı ve bundan böyle yaşayacakları evin kalan taksitlerini ödeyecek, çamaşır, bulaşık ve benzeri ev işleriyle ilgilenecek, çalıştığı işe devam edecek, Ahmed'in yaşlı annesine bakacaktır. Bu şartları teker teker ve ayrıntısıyla dinleyen Amani, Ahmed'e yönelik sakince tek bir soru yöneltir:

- Peki, sen ne yapacaksın? Yani ben seninle neden evleneyim?

Ahmed, böyle bir soruya fena halde şaşırır. Ayrıca yadırgamıştır:

- E, ben senin kocan olacağım ya!

Bu anekdot, Mısır toplumunun küçümsenmeyecek bir kısmının evliliğe bakış açısını yansıtır niteliktedir. Yönetmenin vermek istediği de bu bakış açısı olsa gerektir. Sinemayı kullanarak yeni bir toplum inşa etme ya da varolan yapıyı değiştirme gücü bir ütopya olarak görünse de sinemanın uzun yıllara yayılan böyle bir gücü olduğunu

söylemek yanlış olmaz.²⁷ Söz konusu toplumda kadını köleleştiren, erkeği egemenleştiren baskın bir evlilik anlayışı söz konusudur. Hatta topluma bunu hak anlayışı olarak gösteren bir izlenim sunulmuştur. Yani karı koca arasındaki hak anlayışı, kadının bu türden tüm iş ve işlevleri üstlenmesini, erkeğinse salt erkek olmak itibarıyla kadın üstüne egemenlik kurmasını teşkil eder. Mısır toplumunda bunun resmi bir yönü de bulunur. Çoğu çiftler evlilik sözleşmesi yapmak hususunda ihtimam gösterir. O sözleşme kadına birçok görev yüklerken, erkek sadece erkek olmakla mükelleftir. Hebba'nın hikâyesini dinlediği son kadın da bu meseleye örnek teşkil eder.

Hebba TV programında sırasıyla ablaları özelinde üç kardeşin hikâyesini işler. Konu yine kadın ve istismardır. Bu üç kız kardeş Nahed (Sana Akroud), (Nesreen Ameen), Hanaa (Nahed el Sebai), babaları vefat edince dükkkanı işletmesi için görevlendirdikleri çırakla (Mohamed Ramadan) fazla yakınlaşmış ve üçü de evlilik vaadiyle istismara uğramıştır. Durumun vahametini fark eden abla Nahed, kendisinin de evlendiğini zannettiği ve istismarına maruz kaldığı çırağı öldürür. Bir müddet hapis yatar, çıkar. Lakin böyle bir olayda kötülük sadece çırağa izafe edilemez. Hem kardeşlerin, çırakla evliliğe gitmek üstüne uyguladıkları taktik, hem de yine çırağa yönelik damızlık hissettirecek yaklaşım hoş değildir; doğru bir hareket olarak nitelenemez. İstismara zemin hazırlayan ve meydan veren bizzat kız kardeşlerin yaklaşımıdır. Ayrıca bu türden bir uygunsuz durum topluma da teşmil edilemez. Kadın hakkı savunan bir yaklaşımla hareket eden yönetmen (Yousry Nasrallah), filmin bu kesitini yanlış yansıtmış ya da eksik işlemiştir denebilir.

Anlat Şehrazat'ın istisnai hikâyeleri, Mısır toplumunda kadının konumu, itilmişliği, incitilmişliği; kadına yönelik haksızlık ve şiddet üzerine kurgulanmıştır. Ancak bu istisnalar, oryantalist sayılabilecek bir bakış açısıyla işlenip tüm topluma izafe edilebilecek kadar sosyolojik vakalar olmasa gerektir. Doğu'nun tüm bu yabancılaşmaya dair zorlayıcı etkilerden uzak "iktidarın" ve "erkek iktidarının görünür olduğu bir yer gibi resmedilmesinde ısrarlı bir tutum olduğu düşünülebilir.²⁸ Her bir olay, daha çok kişiselleştirilebilecek kötülükten kaynaklanır. Bu tür sorunlar istisnai olarak nitelenebilir ve her toplumda lokal bazda gerçekleşebilecek türdendir.

Son hikâyede, haksızlığa uğrayan ve tek başına eyleme duran bir diş hekimini konuk alır Hebba. Safaa (Rehab El Gamal), evlilik vaadiyle eski ekonomist, yeni bakan

²⁷ Kırış Rıza, Sinemanın ABC'si, S. 51, Say Yayınları, 2012, İstanbul

²⁸ Kirel Serpil, Kültürel Çalışmalar Ve Sinema, S. 445, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010, İstanbul

Adham (Mahmoud Hemida) tarafından kandırılmış; nikâhlandığı şahısla gerdekten önce birlikte olup hamile kalmış, ailesi ve toplum nezdinde rezil edilmemek karşılığında kendisinden şantajla para istenmiştir. Kandırılmak, birlikte olmak, evliliğe gitmek ve hatta nikâhlanmak hususunda gönüllü olan taraflar, kötü yüzlerini Safaa hamile kaldıktan sonra gösterir. Bu bölüm de yine sadece kadını mağdur göstermek üstüne kurgulandığından, kötülüğün işlenişini vermek adına güdük kalmıştır. Elbette tehdit, şantaj gibi kötülükler belirgindir. Ancak bölüm olarak işlenen kötülüğün yekûnuna bakıldığında fazla kurgusal kaçtığı görülür. Ve tekrar söylemek gerekirse bu olay da istisnaidir.

Hebba'nın televizyon programında işlediği olayların tamamı kötülük açısından ana hikâyeyi etkiler. Kocası Karim, çok istediği ve uğraştığı halde çalıştığı gazeteye yayın yönetmeni olamaz, tüm siyasi çevreler ve yöneticiler Hebba'ya karşı harekete geçer; dolayısıyla Hebba'nın siyasi eleştirilerine geri dönmüş olur. Netice olarak da Hebba, eşinden şiddet görüp hastanelik edilir. Gördüğü şiddetin izleriyle TV programına çıkar. Kadına karşı genel tutumun ve şiddetin en belirgin delili kendisi olur.

Anlat Şehrazat'ın irdelemeye çalıştığı sorun ve sorunsalların ele alınabildiği kısım, Hebba'nın şiddet gördüğü son bölümle belirginlik kazanır. İşte bu türden bir kötülük topluma teşmil edilebilir ve fena halde siyasaldır. Eşinin işi ve kariyeri dolayısıyla sansüre maruz kalan Hebba, uyguladığı otosansür kâfi gelmediğinden, eşi tarafından şiddete tabi tutulur. İlkelerine bir kere ihanet eden insan bir daha hayata karşı lekesiz bir tavır alamaz.²⁹ Ne sansüre maruz kalmak, ne oto-sansür, ne kötülükten uzak durma düşüncesi haksızlığı izale etmez. Dolayısıyla Hebba'nın baştan uyum sağlama gayreti beyhudedir. Siyasal erkin ortalıkta pek de görünmeyen eli, aile yıkmaya kadar uzanır. Gerek basının, gerekse kadının üzerindeki baskı ortamı detaylandırılmadan gayet yerinde yansıtılır. Hebba, yaralı yüzüyle, morarmış gözleriyle kadının uğradığı şiddetin görünür, bilinir, inkâr edilemez yüzü olur. Tuhaftır ki programı yayından kaldırılmamış, hala devam etmektedir. Bu çelişki olarak nitelenebilir; zira baskının ve şiddetin merkezi iktidardır. İktidar ise yayın organlarını elinde bulundurmakla kaimdir.

²⁹ Tarkovski Andrey, Mühürlenmiş Zaman, Çev: Füsün Ant, S. 111, Agora Kitaplığı, 2008, İstanbul

1.5. AYRILIĞIN BİREYSEL VE TOPLUMSAL KARŞILIKLARI

‘Bir Ayrılık’ Filmi Üzerinden Kötülük Görünümü

Bir Ayrılık (İngilizce: A Separation; Farsça: سیمین از نادر جدایی - Codayi-i Nadir ez Simin)

Yönetmen: Asgar Ferhadi

Yapımcı: Asgar Ferhadi

Senarist: Asgar Ferhadi

Oyuncular: Leyla Hatemi
Peyman Muadi
Şahab Hüseyini

Sarah Bayat

Sarina Ferhadi

Müzik: Sattar Oraki

Görüntü Yönetmeni: Mahmoud Kalari

Süre: 123 Dakika

Ülke: İran

Dil: Farsça

Ünlü yönetmen Asgar Ferhadi’nin Bir Ayrılık isimli filmi (Farsça özgün adıyla □□□□□ □□□□ □□ □□□□□ - *Codayi-i Nadir ez Simin*) boşanmak üzere mahkemeye başvuran bir çiftin hikayesini konu edinir. Söz konusu çiftin boşanmak üzere tutarlı bir gerekçeleri yoktur ve mazeret olarak kabul görmeyecek şeyleri bahane etmektedirler. Film, Nadir (Peyman Moaadi) ve Simin’in (Leyla Hatemi) boşanmak üzere mahkemeye başvurduklarında, anlaşılmadıkları izlenimi vermek için giriştikleri ağız dalaşıyla açılır.

İdeolojik bir devrim gerçekleşmiş bir ülkeden herkes, hele bu ülke savaşmaktaysa, sırf propagandaya dönük filmler bekler. Fakat İran Sineması’nın stratejisini oluşturanlar, başından itibaren sinemayı devletin ve devrimin doğrudan bir

propaganda aracı olarak düşünmekten kaçınırlar.³⁰ Dolayısıyla iç piyasada rağbet gören ve dışarıya da pazarlanabilen filmler, bir tür doğal sansür biçimi olan örtü dışında, günlük yaşamın yansımaları sunmaktan çekinmezler. Genel olarak ısmarlama filmler kotarılmaz ve halkın doğrularını yansıtan, gerçekliği göz ardı etmeyen yapıtlara ağırlık verilir.

Simin, yurtdışına çıkabilmek için kendisine vize verilmesini fırsat bilmiş ve tipik Ortadoğu ruh haliyle bir an evvel memleketini terk etme iştiağı göstermektedir. Batı ülkelerinden biri için vize alabildiğinde bu toprağın insanında bir bakıma doğal görülebilecek tepkiler gösterir. Lakin o anda karşılarında bulunan hâkime dahi doğup büyüdüğü, havasını soluyup suyunu içtikleri memleketten neden çıkmak istediğini izah edemez. Bu anlatamayıta mevcut rejimin baskısı söz konusu olabileceği gibi boşanmaya gerekçe bulamamaktaki muğlak durum da etkindir. Bir ülkedeki yaşamazlık nasıl izah edilir? Suriye, Irak, Filistin, Yemen gibi ülkelerde bu soruya yanıt aramak gerekmez. Sıcak savaş bölgesidir ve yurdunu terk etmek zorunda kalan insanlar, doğal olarak tepelerinde ansızın bir bombanın patlayıvermesini istememektedir. Nihayet ülkelerini terk eden bu insanların neredeyse her biri, savaş dolayısıyla yakınına kaybetmiştir. Terk etmek ister çünkü canından başka koruyacak varlığı kalmamıştır. Terk etmek ister, çünkü o memleketle alakalı tüm bağları yok edilmiştir. Terk etmek ister, çünkü savaş bölgesi oluveren ülkelerde yaşayabilme imkânı kalmamıştır.

Yaşayabilme imkânının bulunabildiği bir ülke neden terk edilmek istenir? Muhtemelen o ülkenin vatandaşı, benimsemediği, tasvip etmediği, karşı olduğu rejimin baskısını üzerinde hissetmektedir. Böyle bir baskının varlığı, rejimin hüküm sürdüğü ülke dâhilinde dile getirilemez. Dile getirildiğinde baskının şiddet tarafı da harekete geçirilmiş olur. Nitekim birçok insan için aynı şartların Türkiye’de de geçerli olduğu söylenebilir. Yurtdışına çıkış yasağı konulanlar Ege Denizi’nde boğulmak gibi bir kadere mahkûm edilir; kalanlar ise Silivri’nin soğuk duvarlarıyla tanışma ihtimalini göze almış demektir. Ortadoğu topraklarında yurtdışı imgesi özgürlükle eşdeğer görünür. Oysa batıda, doğudan gelen birinin gördüğü muamele, kopup geldiği ülkede gördüğü muameleden pek de farklı olmasa gerektir.

³⁰ Aktaş Cihan, Şarkın Şiiri İran Sineması, S. 55, İz Yayıncılık, 2005, İstanbul

Boşanma arifesindeki çiftten kadın olanın gerekçesi yurtdışına çıkmak, erkeğin gerekçesi ise babasına bakıyor olmaktır. Alzheimer hastası, konuşamayan, kişisel ihtiyaçlarını karşılayamayan bir babası (Ali-Asgar Shahbazi) vardır ve onu bırakıp eşi Simin’le gidemeyeceği açıktır. Hâkim (Babak Karimi), bu gerekçelerin çok da dikkate alınacak türden olmadığını vurgular. Boşanma davası sürüncemede kalır ama çift ayrı yaşamak için aceleci davranır. Bu ayrılıkta Simin’in tek istediği kızını da beraberinde götürmektir. Ancak ergenlik çağındaki Terme (Sarina Ferhadi), babasıyla birlikte kalmak ister ve anne babasını boşanmaktan vazgeçirmek derdindedir. Aralarındaki bağların künhüne vakıf olan işte bu kız çocuğudur ve gelişen olayların da hakemi konumunda bilirkşi tavrı takınır.

İşe gittiğinde babasına bakması ve ev işleriyle ilgilenmesi için bakıcı tutan Nader, annesine taşınan eski eşine karşı son derece katı bir tutum sergiler. Bu katı tutum, bakıcı kadın Raziye’yle (Sareh Bayat) mahkemelik olduğunda Simin’in kendisine yardım etmesi, kefil olması, yanında durmasıyla da değişmez. Oysa hiç kimse gördüğü iyiliği yayma, kendisine iyilik yapan kimseyi övüp sayma konusunda mazeret gösteremez. Hiçbir şey nimeti inkâr etmek kadar öz almayı gerektirmez.³¹

Raziye, kocasından habersiz çalışan bir kadındır. Belalı bir tip olan kocası Hodjat (Shahap Hoseini)’ın bu bakıcılık işini üstlenmesini ister. Zira Raziye’nin dinsel inançlarına aykırı sayılabilecek teamüller söz konusudur. Baktığı ihtiyarın üstünü değiştirmek gerektiğinde, telefonla arayıp fetva soracak kadar dinine bağlı bir insandır. Ayrıca hamiledir. Ev işleriyle uğraştığı esnada ihtiyar dışarı çıkar; onun peşi sıra koşturan Raziye’ye araç çarpar. Bu olayı gizlemek zorundadır; kocasının duyması başını bir sürü iş açacaktır, kimselere bir şey söylemez. Ertesi gün karnındaki çocuğun sağlık durumunu öğrenmek için, yanındaki küçük kızı Sümeyye (Kimia Hosseini) ile birlikte yine kimselere haber vermeden hastaneye gider. Evden çıkarken bakıcısı olduğu ihtiyarı, kendisi yokken dışarı çıkmaması için bileğinden yatağa bağlar.

Eve geldiğinde babasını yatağa bağlı, can çekişir bir halde gören Nader, çılgına döner. Birazdan hastaneden dönen Raziye’yi kapı dışarı eder. İtişme esnasında merdivenden yuvarlanan Raziye, karnındaki çocuğu bu sebepten düşürdüğünü iddia eder. Düşük sebebiyle işvereni Nader suçlanır. Böyle bir suçlama ağır yaptırımlara gebedir, zira mahkeme olayı kasten işlenmiş cinayet olarak kabul eder. Nader önce

³¹ İbn Miskeveyh, Tehzibu’l Ahlak, Çevirenler: A. Şener, İ. Kayaoğlu, C. Tunç, S. 187, Büyüyenay Y, 2018, İstanbul

tutuklanır, sonra boşanma aşamasında olduğu karısı Simin'in ödediği kefaletle serbest bırakılır. Gelişen bu tür olaylarla birlikte, bir ayrılığın, boşanmanın boyutları da izleyiciye sunulur.

Olumsuz seyreden olayların sebebi boşanma sürecine bağlanır. Simin evi terk etmese tüm bu olumsuzluklar gerçekleşmeyecek; Nader işine, Terme okuluna gidecek, Simin babanın bakıcılığını yapacaktır. Simin'in babaya bakma konusundaki sorumluluğu yahut sorumsuzluğunun üstünde pek de durulmaz. Kültürel bağlamda eşlere böyle bir görev biçilir. Eş olmak, birinin annesinin yahut babasının bakıcılığını üstlenmeyi gerekli kılmaz. İran toplumunda bu türden sorumluluklar hali hazırda yürürlükte ve genel olarak böyle bir mesuliyetten şikâyet edilmez. Salt bu filmin anlatısında bile Simin'in eşinden ayrılmak istediği ama eşinin babasından ilgisini eksik etmediği söylenebilir. Keza Nader de kayınvalidesiyle son derece samimidir; kayınvalidesi kendisini çok ihmal ettiğine dair Nader'e sitem yollu sözler söylediğinde, onun mahcup olduğu, işini gücünü bahane etmek suretiyle özür beyan ettiği görülür.

Bu ayrılık anlatısında daha çok Raziye ve Hodjat ile Nader arasında görülen davayla ilerlenir. Hâlbuki ana konu ayrılıktır. Ayrılıkla ilgili davaya filmin finalinde dönülür.

Rousseau'dan Arendt'e uzanan bir bakış açısı, ahlakın kötülüğü anlaşılabilir kılmamızı istediğinde ısrar eder. Voltaire'den Jean Améry'ye uzanan bir diğeri ise, ahlakın bizden kötülüğü anlaşılabilir kılmamızı istemediğini vurgular.³² Ferhadi, esasen boşanmak üzerinden somutlaştırılan bir kötülüğü anlatmak istemiştir denebilir. Birbirlerini seven, birbirlerine bağlı bir çiftin sudan sayılabilecek sebeplerle ayrılmaya kalkması, sadece kendi ailelerini değil, birçok aileyi doğrudan yahut dolaylı olarak etkiler. Şiddetli bir geçimsizlik yoktur ortada. Birbirlerine katlanamayan, sürekli kavga eden çiftler yoktur. Geçimsizlik kavramı beraber yaşayamamak, iyi ilişkiler kuramamak, uyuşmazlık bağlamlarıyla kullanılır. Onun başına da her ne hikmetse şiddet eklenir. Bir devinimden doğan güç olarak şiddet, insan ilişkileriyle alakalı geçimsizliğin başına ne kadar yakışıyorsa, bunun olumlusu olarak alınan geçinmek bağlamındaki geçim kelimesinin başına o kadar yakışmaz. İnsanlar şiddetli geçimsizlikten birlikteliklerini sonlandırabilir; ancak yoklukla, yoksullukla, yoksunlukla ilgili geçim sıkıntısı şiddetini artırır. Şiddet sıkıntıyı tamlayabilir ama geçimi olumlu

³² Neiman Susan, Modern Düşünce Kötülük, Çev: Ayhan Sargüney, S. 19, Ayrıntı Y, 2006, İstanbul

yönde hiç etkilemez. Diğer yandan insanın refah seviyesi yükseldikçe, yani ekonomik anlamda bir tasa taşımadıkça birliktelik kurduğu insanlara karşı geçimsizliği belirginleşir. İran kadınları, idealleriyle ilgili olarak eşlerinin, ailelerinin ve toplumun koyduğu engeller karşısında yüksek sesle itiraz ederler.³³ Ancak bu itiraz şiddet eylemiyle karşılık bulmaz, standart ağız dalaşısıyla devam eder. Nadir ve Simin arasında aldatma, yanlış düşme gibi geçerli sebep yoktur. Yüzeysel ve herkesçe tutarsız sayılabilecek gerekçelerle boşanmaya gidilir. Böyle bir durumda mağdur olan elbette çocuklarmış gibi görünür. Eşler, birbirinden çok, çocuklarına karşı kötülük yapmış olurlar. Eşlerin boşanması, çocukların annesiz ya da babasız büyümeyi tercih etmek zorunda bırakılışını getirir. Daha doğrusu çocuğa tek tercih dikte edilmiş olur. Ne tarafından ele alınsa kötülük olarak nitelenecektir ve bu kötülüğün muhatabı, masum çocuklardır.

Raziye ve kocasının, düşürülen çocuk davası sebebiyle tazminat almaya kalkmasından, davaya dâhil olan öğretmen (Merila Zarei) yalancı şahitliğine, Nader'in yalan beyanına kadar birçok kötülük unsuru gösterilebilir. Bu tür davalarda doğrucu davranmak, birçok kişinin zararınaymış gibi görünür. Kötü kalpli insanlar için kötülüğün tek anlamı maddi çıkardır, diye söyler Bataille. Ötekilerin kötülüğünü isterken hedefleri kendi bencil çıkarlarıdır. Kötülüğü gizleyen kördüğümü çözmenin tek yolu, karşıtlar arasındaki ilişkiyi anlamak, onların asla birbirinden vazgeçemeyeceğini görmektir.³⁴ Rejim baskısı sebebiyle İran'dan neden ayrılmak istediğini ifade etmekte zorlanan Simin'in, boşanma davasında konuşamamasına benzemez. Bir cinayetin karşılığı, karşı tarafın kefaletle razı olmaması durumunda kısasla, idamla, ölümle sonuçlanır. Çoğu kez kefalet dahi kişinin beraat etmesine kifayet etmez, ömrünü hapiste geçirenlerin oranı azımsanmayacak kadar çoktur.

Evin çocuğunu oynayan Terme'nin (yönetmenin kızı Sarina Ferhadi)okuduğu ders kitabında geçen; "Şah döneminde orta sınıf ve üst sınıf olmak üzere iki adet halk grubu vardı" şeklindeki ibare, filmi bir başka açıdan görmeyi gerekli kılar. Ayrılmakta olan ve bakıcı tutabilen ailenin içinde bulunduğu toplumsal katmanla; bakıcılık yapmak zorunda kalan, alacaklılarla başı belada olan ailenin içinde bulunduğu toplumsal katman birçok açıdan farklılık arz eder. Bakıcılık yapan aile geçinememektedir, kapılarına alacaklılar dayanmıştır. Yine Raziye, her sabah kat etmek zorunda kaldığı yolun çok

³³ Aktaş Cihan, Şarkın Şiiri İran Sineması, S. 219, İz Yayıncılık, 2005, İstanbul

³⁴ Bataille Georges, Edebiyat ve Kötülük, Çev: Ayşegül Sönmezay, S. 117, Ayrıntı Y, 2004, İstanbul

uzun olduğunu beyan ederek, işe de ihtiyacı olmasına rağmen ayrılmak istemiştir. Muhtemelen Tahran şehrinin varoşlarında oturmaktadır. Çalıştığı ev ise seçkin muhitlerden birinde yer alır. İşe gidip gelirken küçük kızını da yanında götürmek zorundadır. İşvereni Nader ise bankacıdır ve babası için bakıcı tutabilecek kadar rahat hareket edebileceği bir gelire sahiptir. Shirin Pour 1963 yılı Tahran'ı için yani yukarıda sözü edilen Şah Dönemi için şöyle söyler:

“Tahran idare, siyaset, ticaret, sanayi, eğitim ve eğlence faaliyetlerinin merkezi olup, İran'ın en büyük iş imkânına sahip şehri olmuştu. Kent iki mıntıkeye ayrılmıştı. Bu ayırmadan önce eski mahallelerde her türlü aile yan yana yaşıyordu. Fakir ve zenginlerin evleri değişti, ama her ikisi de İran'ın klasik mimari tarzına sahipti. Onlar birbirleriyle ilişkiye girebilirlerdi, ama bunun yerine yeni iş imkânları ve yeni tabakalardan dolayı sermaye ve para dağıtımı zengin olanların şehrin kuzeyine, yeni modern evlere taşınmasına neden oldu. Fakir göçmenler, işçiler, düşük maaşlılar şehrin güneyinde – şehrin dışında – fabrikaların yanında yaşamaya devam ettiler.”³⁵

Filmin anlatısı açısından esas eleştiri noktalarından biri gelir dağılımındaki adaletsizliktir. Ki bir ders kitabından yola çıkarak şah dönemini dile getiren ironiyle aynı toplumsal katmanların hâlihazırda var olduğunun ve bu bağlamda halkın yaşam standartlarının pek farklılık göstermediğinin vurgusu yapılmıştır.

³⁵ Shirin Pour Mahrokh, Tarihsel Gelişim Işığında İran Sineması, S. 68, Es Yayınları, 2007, İstanbul

2. ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI

2.1. Yönetmenin Biyografisi*

Zeki Demirkubuz 1964 yılında Isparta’da doğdu. Ortaokul sonuna kadar orada okudu. Kasabalı küçük esnaf bir aileden gelmektedir. İlkokul sonrasında köy ilkokullarına öğretmen yetiştiren, yedi yıl süren bir okula kayıt yaptırır. Orada aile ortamından uzaktayken, yatılı okulun geçmişinden getirdiği bir gelenek olarak solla tanışır. Ki bu öğretmen liseleri Köy Enstitüleri’nin devamıdır. Köy Enstitüleri de solcu yetiştiriyor ya da komünist yetiştiriyor denilerek kapatılan, yerine kırsal yörelerimiz başta olmak üzere yerleşik düzenin temsilcisi olarak önemli görevler alabileceği düşünülen ve imam-hatip mektepleri açılan okullardır.

Yetmişli yıllarda ortaokul çağlarında siyasallaşma ve hatta bir örgüt üyesi olmak gerçekleşebilir bir durumdur. Demirkubuz ailesi, Isparta’da işlerinin bozulması nedeniyle 1976 yılında İstanbul’a göç eder. Demirkubuz yatılı okulda okuduğu için birkaç yıl daha Isparta’dadır, üst üste iki yıl sınıfta kaldığı için tasdikname alır, kendisi de ailesinin yanına gelir.

Tembel bir öğrenci olmasının yanı sıra arkadaşları arasında farklı olan birisidir. Çocukluğunda bir masalı yahut inanılması güç şeyleri sanki tanıyormuş gibi ballandıra ballandıra anlatabilen karakter, sinemacı olduğunda bir mesel anlatıcına yani aslına dönmüştür.

“Çok iyi, masum yalanlar söyleyebilen bir çocuktum, kendime ve herkese... Çok küçük olmama rağmen yalanlarımı çok inandırıcı kılabilirim, hatta insanların gözünün önüne getirebilecek, canlandırabilecek yetenekteydim. Mesela arkadaşarımdan ne farkım vardı ilkokulda? Belki en tembelleri, aksileri, en tahammül edilmezleri bendim, ama şöyle bir yanımdı; Cüneyt Arkın’ın yüz bin Bizanslıyı öldürdüğüne herkesi ikna edebilirdim. Böyle bir yeteneğim vardı; bu çok büyüdü, giderek olgunlaştı. Daha dünyaya indi bu hayalperestlik, anlatma yeteneği. Sonra daha

* Yönetmenin ayrıntılı biyografisi için www.zekidemirkubuz.com ve Zahit Atam, Yeni Türkiye Sineması eserinden yararlanılmıştır. Bkz. Zahit Atam, Yeni Türkiye Sineması, ‘Zeki Demirkubuz’ S. 331, 332, 333... 345, 346, Cadde Y, 2011, İstanbul

inandırıcı, kendi yaşamımdan şeyleri, gözlediğim şeyleri, daha basit şeyleri, hatta çok basit şeyleri...”³⁶

Demirkubuz, İstanbul’da Bayrampaşa’ya yerleşen ailesine maddi katkı için triko atölyelerinde çalışır. Bu atölyeler içinde sosyalist militanlarla ilk ilişkilerini kurar, ortaokul yıllarında sol ideolojilere yakınlık duyması gerçekleşmişken, proleterliğe adım attığı ilk yıllarda militan olur. TİKKO örgütüne üye olur. Örgütün Türkiye analizi; Türkiye’nin yarı feodal bir ülke olduğu, kırlardan başlayıp kentlerin kuşatılarak, silahlı bir mücadele ile devrimin yapılarak iktidarın alınacağı üzerinedir.

12 Eylül 1980 darbesi olduğunda Demirkubuz 16 yaşındadır. Darbe sonrasında illegal olarak bir süre yurtiçinde kaldıktan sonra 1981’in başlarında yurtdışına çıkmak üzere Antalya’ya gider. Ancak orada bekleme sürecindeyken annesi Isparta’ya gelir, o da annesini son kez görmek için Isparta’ya gider. Amcası Isparta’da gardiyandır ve onun aracılığıyla o sırada hapisanede olan Yılmaz Güney’i ziyaret eder. Konuşurlar. Birkaç gün sonra Yılmaz Güney yurtdışına çıkar, Zeki Demirkubuz ise Isparta’dayken yakalanır ve hapse girer.

Çökertilen TİKKO örgütünün ana davasına dosyası eklenir, bütün örgüt militanları, Anayasayı zorla değiştirmek, silahlı eylemler yapmak nedeniyle idamla yargılanır. 1981 – 83 arasında yoğun işkenceler, açlık grevleri, sağlıksız ortamlarda hücre cezası, koğuş yaşamı derken, özellikle yaşı küçük olduğu için 1983 yılında serbest bırakılır. Yargılaması tutuksuz devam eder. 19 yaşında serbest bırakılır, ailesinin ekonomik durumu kötüdür, işsizdir ve belirli bir mesleği yoktur, atölye açacak parası da imkânı da yoktur. Bir çıkış olarak Isparta, Manisa, Burdur bölgesinde el arabalarında okullar için araç gereç, kitap, kırtasiye malzemeleri satarak geçimini sağlar.

1984 yılında, 20 yaşındayken askerlik çağrısı gelir. Ailesinin geçimini sağladığı için gitmek istemez. Liseyi dışardan sınavlarına girer, kazanır, bir yıl ders çalışıp liseyi bitirir. Bu ders çalışma sürecinde kitaplarla tanışıp, edebiyatı tanıyıp, tanık olduğu kişiler ve olaylarla ilgili küçük hikâyeler yazmaya başlar. Hapiste yaşadıklarının bıraktığı tortular için edebiyat bir sığınak haline gelmiştir.

Daha liseyi bitirmeden üniversite sınavına girip dil puanıyla İstanbul Üniversitesi Filoloji bölümüne girer. Ancak bölümde devam zorunluluğu vardır. Bir yıl

³⁶ Pay Ayşe - Afat Ebru, ‘Söyleşi’ Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz, S.103, Küre Y, 2009, İstanbul

sonra tekrar sınava girip devam etmeden okuyabileceği İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesine girer. Bu bölümü bitirir.

Zaman zaman mal almak ve sınava girmek için geldiği İstanbul’da, öykülerini Onat Kutlar’a gösterme fırsatı bulur. Onun vasıtasıyla Zeki Ökten’le tanışır. Zeki Ökten ona hapisten çıkmış ve işkence görmüş birisinin psikolojisi hakkında sorular sorar. O esnada ‘Ses’ filmini çekmektedir. Demirkubuz’u asistan olarak sete davet eder. Bundan böyle Demirkubuz, ilk filmini çektiği 1993 yılına kadar çeşitli filmlerde yönetmen asistanı olarak çalışır.

İlk filmi C Blok’la beraber kendi ifadesiyle yönetmenlik üstüne kalır. Sırasıyla C Blok (1993), Masumiyet (1997), Üçüncü Sayfa (1999), Yazgı (2001), İtiraf (2001), Bekleme Odası (2003), Kader (2006), Kıskanmak (2009), Yeraltı (2012), Bulantı (2015), Kor (2016) filmlerini çeker. Ulusal ve Uluslararası platformlarda çeşitli ödüller alır.

Yazgı adını verdiği bir oğlu vardır. 16 yıl evli kaldığı eşi Nurhayat Kavrak’la anlaşmalı olarak boşanır.³⁷ İstanbul’da yaşamaktadır.

Zeki Demirkubuz Sineması üstüne yapılan çalışmalarda genel olarak toplumsal ve bireysel gerçeklik üzerinde durulmaktadır. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı’ndan Cahit Şahin’in “Zeki Demirkubuz Sineması’nda İnsan ve Toplum Anlayışı”; Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Anabilim Dalı’ndan Cafer Gebetaş’ın “Zeki Demirkubuz ve Tutunamayanları ‘Buluta Konan Ardıçkuşu’”; Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı’ndan Nesil Mutlu’nun “Zeki Demirkubuz Sinemasında Bireysel Gerçeklik Üzerine Bir İnceleme”si; Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı’ndan Ulaş Işıklar’ın “Türk Sinemasındaki 'Auteur' Yönetmenlerin Filmlerinde Nihilizm ve Birey: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoglu Örneği”; İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilir Dalı’ndan Yelda Yanat’ın “Zeki Demirkubuz Sineması’nın Varoluşçuluk Açısından İncelenmesi” isimli Yüksek Lisans Tezleri buna örnek gösterilebilir. Yine Zeki Demirkubuz Sineması’nda kadın temsillerini ele alan birkaç Yüksek Lisans tezi mevcuttur.

³⁷ <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/altin-portakalli-yonetmen-zeki-demirkubuz-ve-nurhayat-demirkubuz-bosandi-40766591> (Erişim T. 20.02.2020)

Tüm bunlardan farklı olarak bu tezle, ‘Zeki Demirkubuz Sineması’nda Kötülüğün Sıradanlığı’ ele almaya çalışılmıştır. Konuyu çalışırken bir yandan dört farklı Ortadoğu ülkesinden, dört farklı film ve yönetmenle ‘Ortadoğu Sinemasında Kötülük’ olgusuna, içinde bulunduğumuz topraklarda kötülüğün izdüşümlerine dikkat çekmek adına örnekler serdedilmiştir. Yukarıda adı geçen tezlerden farklı olarak toplumsal ve bireysel gerçekliğin bir farklı boyutuna, Demirkubuz sineması üzerinden insanda ve coğrafyada gözlenebilecek kötülük olgusuna dikkat çekilmiştir.

2.2. Zeki Demirkubuz’un Kötülük Yaklaşımı

Demirkubuz filmlerinde kötülük, arızı bir şey olarak değil gerçeklik olarak karşımıza çıkar. Kötülük unsuru olarak öne sürülebilecek her şey hakikatin kendisidir yahut bir parçasıdır. İnsan ilişkileriyle örülmüş hayatta olduğu gibi bu filmlerin örüntüsünde de insanın insana değmesi kötülükle sonuçlanır neredeyse. Görece bakımdan bu durum kasti değildir. bu türden kasıtlı olmayan kötülük gösterimleri, şayet gerçeği yansıtıyorsa topluma izafe edilebilir. Nitekim yaşadığımız toplumda böyle insanlar vardır, böyle olaylar yaşanmaktadır, böyle olgulara rastlanmaktadır. Şu halde sunulan açık şekilde kötülüğün sıradanlığıdır. Ki bu türden olaylarla yahut benzerleriyle bir şekilde karşılaşmamışsak, kendimizi toplumdan soyutladığımız söylenebilir. İzole bir hayatla birlikte elitist bir tavır da insan için aynı soyutlamayı getirir. Bir topluma oryantalistler gibi bakabilen insan tüm bunları kurgusal addedecektir. Toplumun kendisini oluşturan bu tiplerle rastlantısal olarak romanlarda, filmlerde, hikâyelerde karşılaşacaktır. Lakin Demirkubuz’un işlediği konular, hayatlarından kesitler sunulan insanlar kurgusal malzemeden ibaret değildir. Hâlihazırda toplumun büyük kısmının dikkat kesildiği haber bültenleri, gazetelerin üçüncü sayfaları, bireysel tanışıklıklar ve hatta televizyonların olay çözmeye çalışan gündüz programları konuyu doğru okumayı kolaylaştırır.

Basit, anlaşılır bir dil kullanır Demirkubuz. O basit dil, etkileyicilik ve açıklığının yanı sıra izleyiciyi afallatan bir dildir. Can sıkıcıdır. Sıkıcılığın arka planına geçildiğinde görülecektir ki anlatılan, seyircinin bildiği, tanıdığı, aşına olduğu ya da muhatap kılındığı hayatın gerçeğine tekabül ediyordur. Gördüğünün kurgusal yahut zorlama olduğunu iddia edemez. Bunu iddia edebilenler tuzu kuru tanımına uygun elitlerdir. Belki Demirkubuz’un izleyici profilini de onlar oluşturur. Lakin arkalarına yaslanıp üstüne ahkâm kesebilecekleri şeyler de görmezler. Yönetmen; ‘bu böyle, peki neden böyle?’ diye sorar. Neden böyle olduğunu izleyen herkes sormak zorunda kalır.

Zorlayıcı olan kurgunun önünü ardını düşünmektir denebilir dolayısıyla. Diğer yandan filmlerini büyük bir aşağılanma duygusuyla çektiğini³⁸ belirten yönetmenin izleyicisi de benzer aşağılanmayı film bitince iliklerine kadar hisseder. İşte tam da bu duyguyu bağışlayan olayların, döngünün, ilişkilerin tanıdık gelmesidir. Zira o ilişkiler bu toprağın insanlarına aittir, buradadır, vardır. İzleyici ayrı dünyalara götürülmemiştir. Kendi dünyasının yalın gerçeğiyle açık seçik yüzleşemese de o gerçek yüzüne çarpılmıştır.

Asuman Suner, Demirkubuz filmlerindeki tekinsizliğin kaynağını dehşetin rutinleşmesine, evcilleşmesine, yeknesaklaşmasına³⁹ bağlar. Oysa o filmlerde gördüğümüz, doğrudan dehşet değil, tekinsizliktir. Sıradanlaşan, rutinleşen dehşet, yaşadığımız anın dehşeti olsa gerektir. Haber bültenlerinin fısıldadığı, hayır, fısıltıyı da aşıp bangır bangır bağırdığı; göstermeyi aşip insanların gözüne soktuğu dehşettir. Dahası sokak ortasında, yan komşumuzda, sırasında yakın akrabamızda gördüğümüz somut gerçekliktir. Hatta denebilir ki gördüklerimiz, duyduklarımız, bildiklerimiz yanında Demirkubuz Filmlerinin bağışladığı kaotik hava gayet masum kalır. Aşırı dikkat gerektirmeden baktığımızda görebildiğimiz, insanın insana karşı zulmü, haksızlığı, eziyetidir. Bu cinsten insan ilişkilerinin bizzat gerçekliği, seyirci gözünde Demirkubuz filmlerinde görülen tekinsizliği elbette sıradanlaştırır. Dolayısıyla kötücül yaklaşımlar. Doğrudan yönetmene izafe edilemez. Söylenecek hakkaniyetli tespit; yalın gerçekliğin aktarımıdır.

Dostoyevski’de görülen koridor, hol, merdiven, sokak, meydan gibi kronotoplar, Demirkubuz filmlerinde kısmen kendini gösterdiği gibi Bakhtin’de eşik süreyeri Demirkubuz filmlerinde yerini sürekli açılan kapılara bırakmıştır. Hemen her filmde açılan – kapatılan – yeniden açılan kapılar görülür. Çoğu zaman da en ciddi anın ortadan bölünmesine yol açan gıcırtılı kapı süreyeridir bu. Üstelik çoğu zaman amir konumda olanların; savcı odasının, karakol komutanının yahut mafya babasının kapısıdır. Kendi yasalarını oluşturmuş, yani yasalarla berkitilen meşru şiddeti ibraz ettiği gibi o yasalardaki açıklığa da işaret eder. Açıklık, yasanın belirginliği değildir; açık kapısıdır. Despotluk üreten söz konusu yasa, o açık kapıdan çıkar gider. Çünkü açılan kapıyla birlikte ortamdaki bütün ciddiyet bozulmuştur. Özellikle resmi, kural

³⁸ Demirkubuz Zeki, Sinema Söyleşileri 2005, Haz: Gülhan Düzgün – Yamaç Okur, S. 15, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, İstanbul

³⁹ Suner Asuman, Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, S. 174 – 175, Metis Y, 2006, İstanbul

bildiren, yasa belirten konuşmaları böler kapı açılışı. Oportünist yasaları ve egemen konumdakini manipüle eder. Diğer yandan muhatabın sıkıştırılmışlık konumunu da dağıtır. Egemen karşısında ezik düşmüş olan için bir açık kapı olduğunu, içinde bulunulan durumdan çıkış imkânını işaret eder. Nitekim hemen her yasada boşluklar vardır ve seçkin zümrenin dışında kalan bütün insanlar, özellikle de düşkünler, garipler, yoksullar; o yasadaki boşluklardan yararlanmak suretiyle yaşamlarını idame ettirirler. Bir nevi aftan yararlanma gibidir çünkü tüm hayatları. Ceza almalarını doğuran sebepler göz ardı edildiği gibi onlar için bir cezada indirimle gidilmesi dahi lütuftur. Egemenin, güçlü olanın lütfudur.

Demirkubuz'un ilk filmi C Blok'un biçimsel kaygılarla şekillendiğini söyleyenlere karşı filmin içeriğine dikkatle bakıldığında belli başlı unsurların öne çıktığını söylemek mümkündür. Ve aslında bu unsurlar doğrudan kötülük olarak nitelenemeyeceği gibi bir şekilde kötülüğe işaret ettiği de söylenemez. Yani bu tanım gösterilen için değil varolan için konulmak zorundadır. Tarafsız bir gözle bakıldığında son derece doğalmış gibi görünen birçok şeyin insandaki karşılığı şayet kötülük olarak nitelenecekse, bunu bir film içeriğine izafe etmek yanlış olur. Tıpkı filmsel bir içeriğin, istisnai görülebilecekken topluma teşmil edilmesi gibi...

Toplumsal gerçeklik bağlamında gösterilen unsurlar kötülük olarak algılanıyorsa, doğrusu bu kasıtlı olarak kötülüğü göstermek olmasa gerektir. Demek kötülük vardır ve toplumda yer etmiş hal, hareketin bir yansıması olarak karşılaşılabiliyordur. Örneğin C Blok'ta Tülay, aldatan bir kadınsa, aldatmak eylemi kötü bir eylem olarak tanımlanabilir. Lakin bu eylem vardır, var olmuştur yahut olasıdır. Eylem, gösterene değil eyleyene izafe edilmelidir. Keza her taraf betonla işgal edilmişse, devasa binalar yükselirken içindeki yaşam formu itibarıyla insanlar insanlıktan çıkıyorsa, bu durumu ifşa edenin değil, hatta inşaat işçilerinin bile değil buna fırsat veren egemenlerin kötülüğü tanımlanmalıdır.

Önce dört başı mamur bir tanım gereklidir: Her yanı saran beton istilasası, kötülük müdür değil midir? Kötülükse, karşılaşılan kötülük üstüne argümanlar geliştirilir. Yok, değilse, görünenin sıkıntı veren ciheti neyden kaynaklanmaktadır, bu araştırılır.

3. ZEKİ DEMİRKUBUZ’UN FİLMLERİNDE KÖTÜLÜK OLGUSU VE GERÇEKLİK OLARAK KÖTÜLÜĞÜN SIRADANLIĞI

3.1. C Blok

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Senarist: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Serap Aksoy

Fikret Kuşkan

Zuhal Gencer

Selçuk Yöntem

Müzik: Serdar Keskin

Görüntü Y: Ertunç Şenkay

Yapım Yılı: 1994

Ülke: Türkiye

Süre: 87 Dakika

Dil: Türkçe

Filmin isminin C blok olması özellikle bir şeye; boylu boyunca uzanan devasa beton bloklara işaret eder. Göğü delercesine yükselen beton yığıntılarından birinin adını almak başka bloklar da olduğunu açıkladığı gibi C Blok’ta yaşananları anlatmak da diğer bloklarda benzer olayların gerçekleşme ihtimalini akla getirir.

Aslında sıradan gibi görünen hayatların kendi içindeki çalkantısını özenli, sanatsal bir dille anlatmaya çalışır Demirkubuz bu ilk filminde. Genel hatlarıyla bakıldığında insanın insana değmesinin, bir diğerinin hayatında ne tür sonuçlar doğuracağını ele verir gibidir. Bu durum mekânın insan ilişkisi üstüne etkilerini ibraz eder. Zira betonlar arasına hapsedilmiş her bir karakterin, yaşadığı hayattan sıkılmak üstüne söylemler geliştirdiği görülür. Başkarakter Tülay (Serap Aksoy) “Sıkılıyorum” repliğini sık sık tekrarlar. Sürekli araç yıkarken gördüğümüz Halet (Fikret Kuşkan), bu

eylemi bir hobi olarak değil, saplantılı bir ruh haliyle döngüsel anlamda tekrarlar. Ev işlerini gören Aslı (Zuhal Gencer), bir başka saplantı sunarak gözüne kestirdiğini ardına takıp onunla oynamak suretiyle cinsel anlamda açlığını bastırmak hevesindedir. Selim (Selçuk Yöntem), karısının kendisini aldattığı şüphesiyle kıvrılır, kendini alkole vurur.

Yönetmen, betonlaşmanın etkisiyle insanların duyguları, düşünceleri ve kalplerinin de betonlaştığını vurgular. Bloklar arasında geçen hayat, dört duvarla çevrili hapisten, hatta bir hapishane içinde insandan tecrit edilmiş hücreden farksızdır. Görselden örnekle yükselen siteler arasında bir blok kadar yer kaplamayan gökyüzünü görebilmenin imkânını – imkansızlığını sergiler yönetmen. İnsanlar, dışarıda da olsa kısıtlanmış, özgür de olsa hapsedilmiş gibidir.

Canının sıkıntısını gidermek için bir ehliyet ve araç edinen Tülay'ın, söz konusu kısıtlanmışlığı izale etmek adına sürekli gezintide olduğu görülür. Deniz ve gökyüzünü görebilmek için sahile, üç – beş ağaç görmek için izbe ormanlara gitmekten çekinmez. Yani doğanın bir parçasıyla buluşabilmek için şehirden, betondan, insandan uzaklaşmak gerekmiştir. Ormanda dolandığı esnada gözünün önünde işlenen bir cinayete tanık olup kayıtsız kalması, betonlar arasına sıkıştırılmış insanlığın, duygunun ve kalbin betonlaştığı düşüncesini de pekiştirir. Bu durum herhalde mekânın etkisidir ve insan yaşadığı yerle fena halde örtüşebilen bir varlıktır.

“Tabiat, kanunlarına karşı vukua gelen her tecavüzü gayet güzel bir şekilde zapt eder ve günün birinde tefecilere mahsus bir çeşit faizle katlanmış hesabı bize arz eder, derler. Bu tamamen doğru değildir. Tabiat, yalnız tabi kanunların bozulmasından dolayı şiddetle intikam alır. Ahlaklılık ile niyete hiçbir ehemmiyet vermez.”⁴⁰

Tülay'ın uğradığı tüm mekânlar bir şekilde netamelidir. Ama o hayata dair sıkılmışlığını bastırmak için olsa gerek, daha tekinsiz gördüğü C Blok'tan ayrılarak izbe yerlerde dolanmaktadır. Cinsel saldırıya uğrama tehlikesi geçirir ama buna aç olduğu, bir yerde gönüllüce teslim olabildiği görülür. Keza zihinsel özürle biriyle birlikte oluşu da aynı açlığı belirginleştirir. Halet'i, kendi evinde hizmetçisiyle sevişirken görmüş, sudan bahaneler ileri sürerek azarlamış, aşağılamış; ancak aynı oranda onu arzuladığını da fark etmiştir. Belirgin oranda özürle olan Halet'le birliktelik kurduğu mekânlar da hep izbe, kokuşmuş ve netamelidir. Bir bahaneyle Aslı'yı gönderip evinde

⁴⁰ Bertrand Alexis, Ahlak Felsefesi, Çev: Salih Zeki, Sadeleştiren: Prof. Dr. Hayrani Altıntaş, Sayfa 46, Akçağ Yayınları, 2001, Ankara

sevişebileceksen, gayrimeşru ilişkisini deniz kenarında kayalıklarda, Halet'in bakımsız kapıcı dairesinde, sokaklarda sürdürür.

Beton blokların insan yaşamına uygunsuzluğunu sorgularken yönetmen bir yandan da beton hariç her şeyin aslına dönmekle kaim olduğunu gösterir. Tülay eski mahallesine, anne babasının yaşadığı, kendisinin yıllardır uğramadığı yoksul semte; Aslı bir başka yerde hizmetçiliğe, Halet akıl hastanesine döner. Aslına dönemeyen yegane unsur insan eliyle bozulan tabiattır. Beton dökmekle toprak, doldurmakla deniz, öldürmekle insan işlevsizleştirilir. Öyle ki gökyüzü bile insanın görüş alanından çıkmış ve insana sıkıntılı, bunalımlı bir atmosfer, boğulduğu bir ortam bırakmıştır.

1993 yılında yaptığı C Blok filminde betonlaşmanın insan ruhu üstüne etkisini gözler önüne seren Demirkubuz, filmin çekimi için mekân olarak zamanın istisna sitelerini, Ataköy'deki betonluk alanı seçmiştir. Bugün aynı sorunun vurgusu için mekân aramak yersizdir. Değil İstanbul'un yahut diğer metropollerin herhangi bir semti, Anadolu'nun ücra bir kasabası bile kesif beton ortamını insana sunmaktadır.

Asırlar geçti ve bu topraklarda yaşamış, isimleri unutulmuş ataların torunları, kimden, neyden ve nasıl korktukları anlaşılmaksızın Çin Seddini aratmayacak şeyler inşa etmeye başladı. Ucu bucağı görünmeyen, kilometre hesaplarını aşan ve düzensiz olarak dikilen beton setler, hem barınmada, hem çalışmada kullanılabilirdi ama asla savunma ihtiyacını karşılayamazdı. O sebepten tüm yerleşim yerlerini betonla doldururken, mutfağından banyosuna, yenilip içilenden yatılana kullandığı her unsur tarafından hem kullanım hem de üreticisi itibarıyla işgal edilmiş insanları savunabilmek için saldırmak en iyisi gibi görünüyordu. Nasılsa muhkem kalelerle muhasara edilmemiş bir Çin, bir abalı topluluk bulunurdu.

Kendilerinden önce aynı topraklarda yaşamış olan kavimler, toprağın betonlaştırılmak suretiyle değer kazanmasını, suyun bir ticaret aracı olarak alınıp satılmasını; bitki, hayvan türlerinin ve hatta tohumun dahi yok edilmesini düşünememiş olmalı ki şimdiki adeta akıl küpü gibiydi. Gelecek nesiller bir yana hâlihazırda yaşadığını zannedenlerin dahi yaşamsal ihtiyaç bağlamında bunaldığı varsayılırsa bunlar, değil şimdinin ve geleceğin insanını düşünmek, atalarını dahi aptal yerine koymuş oluyorlardı. Ancak hiç kimse değil dönüştüğünün farkına varmak, otoritelerce belirlenen ihtiyaçların etrafında dolaşmaktan, gasp edilip satılan hiçbir şeyi sorgulayamıyordu.

Gregor Samsa'ya hiç değinmeden Kafka'nın eserini tanımlarken kullandığı birkaç ifade dikkat çekici görünüyor: "Herkes, beraberinde taşıdığı bir parmaklığın ardında yaşıyor. Şimdi hayvanlarla ilgili bunca şey yazılmasının nedeni de bu. Özgür ve doğal bir yaşama duyulan özlemin ifadesi. Oysa insanlar için doğal yaşam, insanca yaşamdır. Ama bunu anlamıyorlar. Anlamak istemiyorlar. İnsan gibi yaşamak çok güç, o nedenle hiç olmazsa kurgusal düzeyde bundan kurtulma isteği var... Hayvana geri dönülüyor. Böylesi, insanca yaşamaktan çok daha kolay..."⁴¹

Kötülük bağlamında insani ilişki açısından Tülay'ın, sağlık bakımından yetkin olmayan birini cinsel anlamda istismar ettiği söylenebilir. Eskiden Anadolu'da güya hayatın içine dâhil edilen psikolojik rahatsızların işgücü olarak da kullanıldığı görülür. Hatta bu durumun halk arasında 'deli kuvveti' diye andıkları bir karşılığı da vardır. Aynı kuvvetin cinsel anlamda da kullanılması düpedüz istismardır. Zira taraflardan birinde irade yoktur. Halet, Tülay'la birlikteliğine iradesizce iştirak eder. Bu demek değildir ki isteksizdir. Muhtemelen kendisini sürükleyen, eylem dolayısıyla duyduğu hazdır. Ama o hazzı ancak Tülay kendisini istediğinde, istismara yeltendiğinde duyar. Keza Aslı'yla girdiği ilişkiler de genç kızlık dürtüsüyle ancak Aslı oynamak istediğinde şekillenir. Nihayet mezkûr istismarın mahiyetini döngü dağılıp Tülay gittikten sonra, Halet'in akıl hastanesine kaldırıldığını öğrenerek anlarız. Onun üstüne net tanımı da ancak hastaneye yatırılınca yapmış oluruz. Günümüzde bir deliye deli muamelesi yapılmadığını, özürliye özürlü muamelesi yapılmadığını; kötülükten böylesine korkulduğunu, ötekini, uğursuzu, indirgenemezi belirtmekten kaçınmak için insanın kendisini böylesine örtmecelere boğduğunu⁴² ifade eder Baudrillard. Hâlbuki C Blok'un Halet'i de alıştırıldığı bir hazdan yoksun bırakıldığında kendi doğasına dönüşen bir serencam tıpkı diğerleri gibi. Aslına dönmek insan için kaçınılmaz görünür.

Ne yazık ki her şey için asla dönmenin geçerli olduğu söylenemez. C Blok, varlığına aynıyla devam ettiği gibi etrafındaki inşaatlar dolayısıyla mantar tarlası misali binalar biter. Bir yerde artık her taraf C Blok'tur ve C Blok'ta yaşananların benzerlerini düşünmek insana bir başka şeyi hatırlatır: Yaşananlar insanın insanı istismarı idiyse beton doğanın istismarıdır. Sadece elan yaşayan insana yönelik bir kötülük değil, yaşayacak olanlara da nesiller boyu kötülüğü dokunacak bir istismardır.

⁴¹ Kafka Franz, Dönüşüm, Çev: Ahmet Cemal, S. 15, Can Yayınları, 42. Baskı, 2004, İstanbul

⁴² Baudrillard Jean, Kötülüğün Şeffaflığı, Çev: Işık Ergüder, S. 88, Ayrıntı Yayınları, 2016, İstanbul

Doksanlı yıllarda TBMM'nin 18. dönem Anavatan Partisi milletvekili Erdem Bayazıt'ın "Beton duvarlar arasında bir çiçek açtı" dizesiyle başlayan "Birazdan Gün Doğacak" isimli şiiri dillerde dolaşırdı. Kürsülerde, mitinglerde, salon programlarında... Hatta dönemin ünlü belediye başkanı mağdura yatırılınca daha görkemli PR (Public Relations) yapabilmek için ona kaset ve CD'den oluşan bir şiir albümü çıkarılmış, hayli ilgi de görmüştü. O albümde kimi görkemli şairlerin ve bazı ünlü oyuncuların şiirleri gibi bu şiir de vardı. Çok anapvari bir başlangıç olmasına rağmen bu dizeyi, yani "Beton duvarlar arasında bir çiçek açtı" cinsinden bir meseleyi çocuk aklıyla o zamanlar pek anlamadığımızı fark ediyorum şimdi. Ki bunda şiirin 1966'da kaleme dökülmüş olmasının etkisi de vardır. Böyle bir söylem o zamanlar pekâlâ romantik görünüyordu. Betonun çatlağından, asfaltın ortasından, tuğlanın kenarından kendine yol bulup hayata doğru fişkırان çiçek, ot, bitki figürleri... Olumsuz addedilen şeyler arasında imkânsızlıkla, yoklukla, yoksunlukla, yoksullukla cebelleşen bir ortamdan fırlayıp yeşillenen insan figürleri... Yıkıntılar, molozlar, çer-çöp arasından ceset olarak değil de bedensel bütünlüğünü muhafaza edebilmiş olarak çıkabilen Suriyeli, Iraklı, Lübnanlı, Gazzeli, Afganistanlı (Elbette döneme göre Bosnalı, Çeçenyalı, Keşmirli, Afgan vd) çocuklar...

Hayır. O kadar imgesel değil-miş. Romantik hiç değil. Söylemin, uzamsal gerçekliğin bihayli berisinde olduğunu basbayağı görünür, duyulur, bilinir bir gerçeklik olduğunu bugün anladık. Betonlar, duvarlar, moloz imparatorluğu burnumuzun tam dibine kurulunca. Şimdi daha farklı imgeleri az yüksekçe bir yere çıkıp şehre bakınca çıkarsayabiliyoruz. Şehir çok ilham verici! Şunlar gibi: Ucu bucağı görünmeyen geniş bir mezarlık, tepesinde kargalar, martılar uçuşan bir büyük çöplük; karşısında Sultan Alparslan'a hacet olmayan Malazgirt'e birikmiş, sayısı meçhul haclı ordusu; Ambarlı limanı girişine boca edilmiş konteynır yığıntısı; Esenler Otogarı'nın çaprazındaki malzeme deposu; birbiri içine girmiş, bazı kısımları sıralı bakkal tezgahları... Tepeciklere yığılan binalar ve üstünde uçuştukça uzaktan sineği andıran martıların bağışladığı imgeleri hatırlatmak bile istemiyorum. Hele bir de arasından yol geçiyorsa camışın bıraktığı artıkların ortasına kağnı izi bırakılmış gibi af edersiniz...

Gel gör ki millet olarak beton seviyoruz. Asfalta aşığız. Otobana hastayız. Binalara ilgimiz var. Köprülere karşı da boş değiliz. Tokilere saygı çerçevesinde sevgi oluşumu... Yerin altı da üstü de beton olsun istiyoruz. Daha yüksek, daha gösterişli binalar dikilsin; insan binalar karşısında küçüklüğünü, minicikliğini, acziyetini bilsin

istiyoruz. Her yanımız oteller, avmler, iş merkezleri, bankalarla kuşatılsın istiyoruz. Ağaç, orman, çiçek, börtü böcek neye yarar? Öyle ya canım, 2013 yazında Gezi Parkı isimli mekan istimlak edilmesin için mücadele eden aktivistlere devlet yetkililerinin tepkisi pek manidar değil mi idi: “Üç beş ağaç için kıyamet mi kopar?” Kopmadı. Kopmaya kalksaydı o kıyamet, elimize bir fidan alıp seğirtecektik. Öyle de dinine bağlı bir milletizdir! O gün ağaç kesme, beton dikme derdinde olanlar, bugün asfaltların kenarına döktükleri devasa duvarlara, suratsız betonlara çiçek dikme derdinde. Büyükşehir Belediyesi denen kuruluş Ramazan ayında sokaklarda iftar vermek ve Ramazan dışında da asfalt kenarlarında beton yüzeyine çiçek dikmek dışında ne iş yapar ki?

Sözün başında söylediğimiz gibi yıllar evvel bu insanlar bir özlemi dile getiriyorlarmış. Önce betonları dikip zemini hazırlamışlar, şimdi ithal çiçeklere yumulmuşlar. Beton duvarlar rengarenk çiçek açmış. Bir de değil üstelik, binlerce, demet demet, buket buket... Keramet istiyorsan al sana hikmet!

Gökleri yarıp bir başka katmana erişmek hevesiyle yükseltilmiş gibi görünen binalar, enine boyuna yükseltilebildiği oranda kutsaldır! Kutsal olan dokunulmazdır! Yahut dokunulmaz olmalıdır. İş bu binalar dokunulmazlığını izafi bir ihtişamdan ve her türlü estetik kaygıdan uzak boylu boyunca uzatılmış görüntüsünden alır. Zira görüntü, hâkim algının bizlere sunduğu, kanıksanmasını sağladığı (gayri ihtiyari değil; ihtiyari olarak kabul ettiğimiz) ve bil â kayd-ü şart itaat istediği (elbette sorgulamaksızın itaat ettiğimiz) yeni dindir. Kitle iletişim aracı adı verilen şeylerde olabildiğince uzun ve uzunluğu edinilmiş, kazanılmış, ayrıcalıklı bir sıfat-mış gibi vurgulanan insanlar görürüz. Uzun adam, daha uzun kadın, daha da uzun ergen vb... Boy boylanıp, soy soylanıp, kahramanlık gösterip kopuzlar çalınarak, düğün – dernek kurularaktan bu sıfatı almışlardır! İşte bu binalar onların simgeleri gibidir. Öylece, kazanılmış ve sündürülen bir sıfatmış gibi uzadıkça uzatılır.

Bina yükseltmek, ne aşkın varlığın yüceliğini, ne de insanın içsel bir kazanım olarak elde ettiği / edebileceği erdemi ırgalamaz. Hal böyleyken diktiği binalarla övünen; daha fazla ve yüksek binalara sahip olmakla adam sıfatı kazanan insanlar biliriz. Kişisel özellikleri ve niteliksel birikimleri itibariyle bir ifade tarzı geliştiremeyen, ancak mebzul miktarda maddi imkâna sahip insanlar, dinsel ölçülere de mugayir olarak binalar dikmek ve böylece yeryüzünü tahrif etmek suretiyle ifade yordamı bulurlar. Öyle ya imar varsa imkânda vardır, bir başka şeyde yoktur! Ve imkân

onlar için maddeden, anlamsal olarak maddi karşılıklardan ibarettir. İmkân vardır, bina dikilir; dikilen her yeni bina yeni imkânlar doğurur. Sonra sayıca daha çok ve yüksek binalara sahip olanlar, toplum nezdinde daha itibarlı addedilir! Bu insan türüyle bilvesile muhatap kılındığınızda diktiği binaları anlatmakla kalmaz; içini, dışını gezmeniz, görmeniz hususunda ısrarına maruz kalırsınız. Görmenizi istemekten maksadı sizin gözünüzde takdir kazanmaktır ki bu da söz konusu beton yığıntılarının kişi bazında bir kendini ifade etme şekli olduğunu gösterir. Nihayet toplum Guy Debord'un altmışlarda söylediği gösteri toplumdur.

Şehirler, mekânlar, kişiler, canlar üstünde yükseltilen, sadece beton imparatorluğu cinsinden anılacak bir şey değildir. Mekânın ruhu kişilere sirayet eder; betonun ruhsuzluğu da aynı oranda sahip olan kişilerdeki ruhsuzluğu ele verir. Binalar, lüzumsuz heybet, uzunluk, iri yarılık baz alınarak tanıtımı yapılan, öylece tanınan, tanımlanan kişilerin bir nevi heykeli gibidir. Hiçbir sanatta ifade imkânı bulamayan zihniyet, ardına düştüğü kişilerin heykelini dikmekte beis görmez. Dinsel kaygı zaten söz konusu değildir. Heykel sanatı konusunda da başarı kaydedemediğinden (ki yakın tarihte emsali görülmüştür) düz betondan zebella gibi boylu boyunca uzanan binalar dikmekten gayrı çare bulamaz. Binalar uzundur, adamlar uzundur, hayaller gerçek olur. Vaat edilen ama vakit eriştiğinde hiç bir dengenin değişmediği, aksine mezbeleliğin kat be kat arttığı ama kimsenin nüksünmediği tarihler verilir mütemadiyen. Yok ikibinyirmiyüçtür, olmadı ikibinyirmiyedi, yok yetmiş bilmem kaç... Gayrı menkul diye anıldığından olsa gerek taşıyamadıkları betonu eyleme yedirirler.

Beton imparatorları yahut daha doğru ifadeyle hayatın taşeronu müteahhitler yeşil alanları, ormanları, boş arsaları, metruk binaları, gecekonduları, parkları, bahçeleri birer arz-ı mev'ud olarak görürler. Adamakıllı bina yerleştirilmemiş her alan onlar için Fırat ile Dicle arasındır. Punduna getirip ağlarına düşürdükleri kurbanlarını kat karşılığı ikna edip elde ettikleri alanlar için devasa haritalar çiziktirirler. Proje dedikleri şeyin bir Misak-ı Milli'si yoktur ve her daim gayrı meşru şekilde de olsa elde edilmiş olan topraklardan daha fazlasını kapsar. İliklerine işlemiş Yahudilik, yeryüzünün tamamını elde etmeyi, hiç kimseye ve hiçbir şeye yaşam hakkı tanımamayı gerektirir. Yeryüzünün her bir ciheti beton kesinceye değin sürecektir mücadeleleri. Yeni mabetler, yeni heykeller, yeni simgeler gereklidir, yeni kurbanlar...

Tarih boyunca yeşil otların büyüdüğü, yaban incirlerinin dallanıp budaklandığı, zaman zaman çocukların birikip oyunlar kurduğu, kedilerin köpeklerin

oynaştığı, kıyı köşesinde mart ayının bereketini imlercesine kedi milletin yavruladığı, kargaların birkaç yüzyıllık yaşam serüvenlerinde sekizyüzotuzüçbin küsur sorti yaptığı, kimi kuşların rızık diye buldukları ürünü ağızlarında daha fazla taşıyamamaya kanaat getirince çaresiz kalıp yere fırlattığı, belediyenin kadroya alınma dalgalarını kıl payı kaçırmış her an işten çıkarılma kaygısı taşıyan taşeron işçilerinin boş zaman değerlendirme bağlamında ara sıra uğrayıp yandan sarkmalı motorlu tırpanlarla otlarını biçtiği, fen işleri müdürlüklerince adı arsa olarak tanımlanmış ve bilcümle insanlara göre metruk arazi olan yerde günlerden bir gün bir sondaj makinası beliriverir. Arazinin tam ortasında toprağı döne döne delen kazığının titreye titreye çakmakla meşguldür. Böyle bir görüntüyle karşılaşıldığında arazi üzerine eylenebilecekler hususunda iş işten geçmiştir. Cümle âlem bir araya gelip karşı çıksa, ruhsatlar, izinler, projeler iptal edilse, birtakım tanıdıklar devreye girse yine de oraya o bina dikilecektir. Nitekim birkaç gün içinde arazinin ortasında yerden bitmiş gibi ansızın beliriveren bir eder görünür. Habire eşmektedir vızıldayarak; çıkardığı toprağı avuç avuç damperli kamyonların römorkuna boşaltmaktadır. Kamyonlar gelip gider, çıkarılan toprağın nereye götürüldüğünü kimse merak etmez. Hangi kordon boyu doldurulmakta, hangi deniz açgözlü betonseverler tarafından işgal edilmektedir kimseler bilmez.

Ata sporumuz olan iş makinası ve hafriyat kamyonu kombinlerini izleme bilinci dumura uğramıştır çoktan. Artık hiç izleyici yoktur toprak eşeleme işlerinde. İş makinası operatörü ve kamyon şoföründen müteşekkil iki adet aktör vardır. Bir de kazılmış, devredilmiş, örselenmiş, gönlü yaralanmış toprağın taze buğusu. Devrilen ağaçlar, kaçışan böcekler, karıncalar; toprağa karışan, darı bekaya irtihal eden ve özensiz defnedilen yeşiller... Sonra, bir beton mikseri gelir, kalıpcılar tarafından yerleştirilmiş tahtaların arasını ve alt zemini doldurur alabildiğine. Demirciler tarafından apar topar eğilip bükülüp yerleştirilen demirler dahi henüz kalbi betonlaşmamış harç arasında kaybolur. Demirler, göl ortasında küçük bir adacıkta yaşam mücadelesi veren yabani otlar gibi, kış ortası karatavuk yuvalanan çıltılıklar gibi kafası dışarıda kalmış halde bırakılır. Sonra yine demirciler gelip onlara bağlantılar atar, demirden iskeletleri yükseltir. Kalıpcılar kalıbını çakar, betoncular betonunu döker, betondan bir blok halinde yükselir gider.

Bütün bu bina dikme serencamında yapı sahiplerinin esamesi okunmaz. Farklı gruplarda, farklı iş alanlarında işçiler boy gösterir. Etnik olarak ekseriyetle Kürt, kısmen Türk, genel olarak Afgan, son zamanlarda çoğunlukla Arap garibanlardan

oluşan betoncular, demirciler, kalıpçılar, sıvacılar, tesisatçılar, boyacılar kapı – pencereciler grup grup gelip işlerini icra ederler. Hiçbiri asıl patronu görmemiştir, tanımayacaktır. Bina dikme eylemi esasen mülk sahibine has bir şeyken kendisi hiç görünmez, el sürmez, işçiler eliyle inşaat gerçekleşir. Mülk sahibi inşaat bitinceye değin, belki inşaat bittikten sonra da dikilen binanın içini dışını hiç görmeyebilir. Ama işçiler yaptıkları binayı en ince ayrıntısına kadar santim santim bilirler. Bazıları inşaat sürmekteyken, çevirdikleri bir odada yatıp kalkar. Binanın kullanım hakkı bir nevi inşaat bitinceye kadar işçilerin, inşaat bittikten sonra yeni sahiplerinindir. Zaten yaptıkları binadan, siteden bir tek daire edinemeyeceklerini, bu binaların ‘elit’ insanlar için yapıldığını, bittikten sonra yanına bile yaklaşamayacaklarını adları gibi bilirler. O an ihtiyaçları olan bir lokma yiyecek, ailelerine gönderecek üç beş kuruş harçlıktır. Çoğu zaman ödeme alamaz, haliyle muhatap olamadıkları işverenle değil, ara sıra uğrayan müteahhitle kavga edip dururlar. Konunun bariz örneği 2016 yapımı Babamın Kanatları isimli Kıvanç Sezer filminde görülür. Çalıştıkları toplu konut şantiyesinde geleceklerine dair hiçbir fikirleri olmayan, ailelerine yaşam adına ne bırakacaklarını bilmeyen ve yaşamları kadar ölümleri için de muhatap bulamayan inşaat işçilerini, iş kazalarını, istismarı başarılı şekilde beyaz perdeye yansıtır. Genel olarak inşaat işçisi sendikadan anlamaz, anlasalar da sendikalar bugüne değin karıştırlıklar ve sürtüşmeler dışında bir işlerine yaramamıştır. Aldıkları işi bile sanki ağır bir torpil dönüyormuş havasında, rica, minnet, kayırma gibi faktörlerle güya binbir dalavereye maruz kalarak edinirler. Müteahhit yahut ustabaşı tarafından “Bu işi kovalayan dolu insan varken ben sana güvenerek, yaptığın işi beğendiğim için seni tercih ediyorum” muamelesi görmek mümkündür.

Mülk sahipleri, patronlar, müteahhitler hariç inşaat işleriyle kimse abad olmamıştır işçi bağlamında. Maddi imkân sahipleri bir yerde kendi elleri kirlenmesin diye tahrifatı bir başkasına işletiyor gibidirler. Toprağı imha etmekten ibaret olan beton işleri, muktedirler eliyle garibanlara işletilen bir tahribattır. Nihayet bir cinayet için gariban, muhtaç, dünyadan habersiz bir tetikçi bulur, cinayeti ona işletirseniz elleriniz kirlenmez. Peygamber Musa’ya öykünür gibi bembeyaz ellerle piyasa yapıp, icabında milleti temsil etmek için adaylığınızı koyarsınız. Bu memleketin değil insanından, toprağından dahi nefret ettiğinizi kimseler bilmez.

3.2. Masumiyet

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Nihal Koldaş

Senarist: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Derya Alabora

Haluk Bilginer

Güven Kıraç

Müzik: Cengiz Onural

Görüntü Y: Ali Utku

Yapım Yılı: 1997

Ülke: Türkiye

Süre: 110 Dakika

Dil: Türkçe

Zeki Demirkubuz'un 1997'de çektiği ve filmografisinin ikinci filmi olan Masumiyet, kaybedilmiş masumiyet halinin kayda geçirilmesidir. Kaybettiğinin farkına varabilen elbette arayışa geçer. Masumiyet bağlamında kaybedilenin aranması erdemdendir denebilir. Zira bu arayışta geçmişe yönelik pişmanlık vardır, hayıflanma vardır, uslanma vardır. Kötü geçmişin olumsuz anılarıyla uzlaşabilen birey, böyle bir arayışa lüzum hissetmez. Bu durumda iyi – kötü değerlemesi yapılmaksızın birey, kendini konumlandığı yerde, bir nevi kader gibi olumsuzu (yahut olumluyu) üstlenerek hayatına devam eder. Ancak sorgulayarak kendini yargılayabilme istidadı pişmanlığı ele verir. İşte o pişmanlık dahi erdemden bir parça sayılmalıdır.

Masumiyet'in Yusuf'u (Güven Kıraç) cinayet suçuyla yargılanıp on yıl kadar yattığı cezaevinden tahliye olmak üzeredir. Beraatına üç gün kala cezaevi müdürlüğüne bir mektup yazarak çıkmak istemediğini, çıktığı takdirde, dışarıda çok değiştiğini zannettiği hayata uyumsuzluk sorunuyla karşılaşacağını, içlerinin kendisi için daha güvenli olduğunu vs. beyan eder. Böyle bir istek cezaevi yönetimi tarafından elbette tuhaf karşılanır ve çıktığı takdirde hasımlarından çekinip çekinmediği ihtimali

sorgulanır. Hasımı falan yoktur oysa Yusuf'un. Hasım olarak cebelleştiği kendisi vardır. İnsan algısının genel olarak özgürlük diye nitelediği şeyler kendisini enterese etmemektedir. Nitekim çıktığı ve kendisini bir anda ortasında bulduğu hayatın, içeriden pek de farklı olmadığı görülür. Suçlar vardır, suçlular vardır, masumlar vardır, mazlumlardır; hayatı iğfal edilmiş, kendi hayatını darmadağın etmiş insanlar vardır. Yusuf'u izleyen kamera, neon lambalarıyla aydınlatılmış pavyon kapılarının önünden, yarı karanlık arka sokaklardan geçerek köhne bir otele ulaşır. Filmin her yanına sinmiş düşkünlük hali böylece somutlaşır; bir kenar mahalle, bir pavyon kapısı, bir otel tabelası halini alır.⁴³ Daha ilk gece, kalacağı otelin müdavimleriyle, dünyanın en kıyısına itilmiş ve yerini yadırgamanın beyhudeliğine inanmışlarla tanışır. Bekir (Haluk Bilginer) bunlardan biridir. Uğur (Derya Alabora) bir diğeridir. Bir de dilsiz kız çocuğu vardır. Yusuf'un dilsiz ablası, eniştesi cabası...

Ataerkil toplum algısına göre namus, iffet, ahlak gibi kavramlar kadına endekslidir. Kadından bir yandan ince, narin, nahif olması beklenirken, bir yandan evine ocağına sahip çıkması; şayet evde bakılacak anne – baba gibi büyükler varsa onlara bakması, eşine sadık olması, namuslu olması beklenir. Özellikle namusluluk, namussuzluk bağlamında bütün yük kadındadır. Erkeğin namusu, kadının namusu ile belirlenir. Kadın ne kadar namusluysa erkek de o kadar namusludur. Ataerkil ağ içerisinde kadından namusunu sıkı bir şekilde koruması istenir ve bu gerçekleşmezse cezası oldukça sert olur.⁴⁴ Yusuf'un cezaevine girme nedeni cinayettir. Ablasının eşini aldattığı adamı öldürmüştür. Böylece hem kendisinin, hem eniştesinin, hem ablasının namusunu temizlemiştir. Ablasını değil de birlikte olduğu kişiyi öldürmesi, suçlunun o adam olması, ablasının suçsuz olması anlamına gelmez. Nitekim Yusuf ablasıyla, ablası Yusuf'la küstür. Eniştesiyle ablası arasında geçen şiddet içerikli diyaloga da karışmaz Yusuf. Daha yeni misafirleri olmuşken, usulca çeker gider. Ataerkil toplumlarda bu sümsük tutum, karı koca arasına girilmez esasına dayanır. Namusa dair bir başka bakış açısına dayanır bu durum; ablası, eniştesinin yani kadın kocasının namusudur. Tasarruf erkeğin elindedir, dilerse döver, dilerse sever! Kadını kocasına bağlayan namus,

⁴³ Gürle Meltem, "Hepimiz O'nu Bekliyoruz; Masumiyet Ve Kader", Hazırlayan: Umut Tümay Arslan, Bir Kapıdan Gireceksin; Türkiye Sineması Üzerine Denemeler, S. 39, Metis Y, 2012 İstanbul

⁴⁴ Çeliker Duygu, 2000 Sonrası Türk Sineması'na Eleştirel Bakış, 'Zeki Demirkubuz Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri; Masumiyet ve Kışkanmak Üzerine Bir Çözümleme', Editör: Özgür Yılmazkol, S. 102, Metamorfoz Yayıncılık, 2011, İstanbul

sırasında şiddet görmesini tuhaf şekilde meşrulaştırır. Bu meşruiyet sorgulanmaz; sorgulandığı takdirde müdahale eden haksız gösterilir.*

*“Be-deryâ der menâfi' bî-şümârest
Ve ger hâhî selâmet der-kenârest”*

*Denizde sayısız menfaatler olsa da,
Eğer selamet istiyorsan kıyıda dur.”*

Diye söyler Sâdî-i Şîrâzî. Yusuf, hapisten çıkmak istememekle, daha doğrusu hayatının sonuna kadar hapiste kalmak istemekle denize dalmayıp kenardan seyretme arzusundadır. Dalgalar Yusuf'a göre değildir. Bu uçsuz bucaksız denizin kendisini yutacağını adı gibi bilir. İşte içsel dalgalanmalarla boğuşan Bekir, yine kıskançlık krizine girdiği bir anda umutsuzluğa yenik düşüp intihar eder. Bundan böyle Bekir'in işini yani Uğur'un bir nevi korumalığını Yusuf yapacaktır. Çok uzun sürmez bu iş; Yusuf'un Uğur'a tutkusunu açıklayıp tıpkı Bekir gibi kıskançlık krizlerine tutulduğu

* Bolu'da, sokakta eşine şiddet uyguladığı iddia edilen kişiye müdahale edince polisin, "Karı-koca arasındaki mevzuya niye karışyorsun?" tepkisiyle karşılaşan 33 yaşındaki Nesrin Ş., "Kadınlar şiddet görüyor, ölüyor. Şimdi olsa yine aynısını yaparım" dedi. Cumartesi akşamı Karamanlı Mahallesi'nde meydana gelen olayda Nesrin Ş., sokakta eşini dövdüğünü iddia eden Bilal B.'ye aracından inip, "Ne oluyor orada?" diyerek müdahale etti. Bilal B. ve oğlunun tartakladığı Nesrin Ş.'yi çevredekiler araya girerek uzaklaştırdı. Gelen polis ekibinde görevli polis memuru da, "Karı-koca arasındaki mevzuya sen niye karışyorsun? Kadın kocasından şikayetçi mi?" demesi üzerine Nesrin Ş., "Niye karışmayacağım. Binlerce kadın ölüyor" diyerek tepki gösterdi. Polisin, "Kadın eşinden şikayetçi mi hayır" demesi üzerine de Nesrin Ş., "Git kendisine sor, bana niye soruyorsun" diyerek tepkisini sürdürdü. Polisin alkollü olduğunu belirtmesine de sinirlenen ve kendisini tartaklayan baba ve oğlundan şikayetçi olan Nesrin Ş., yaşadıklarını anlattı. Karacasu Beldesi'nde market işleten evli ve 3 çocuk annesi Nesrin Ş., arkadaşlarıyla sokaktan geçerken çift arasındaki kavgaya şahit olduğunu anlatarak şöyle dedi: "Adam el kol hareketleriyle yüksek sesle karısına bağırıp çağırıyordu. Arabadan inerek 'Ne oluyor orada?' dedim. Müdahale etmek istedim. Onlar direk kavgaya başladılar. Sonra adam bana saldırdı. Koşarak geldi. Ben de kendimi korumaya çalıştım. Sonra oğlu çıktı geldi o da beni darp etmeye kalktı. Yoldan geçenler beni korumak amaçlı oğlunu kenara çektiler. Beni, 'Niye karışyorsun?' diye dövmeye kalktılar. Kollarımda morluklar oluştu. Ben niye karışmayacağım ki. Böyle bir durumda kim olsa herkes aynısını yapardı. Sonra olay büyüdü. "Kendisine tepki gösteren polisin de öyle konuşmaması gerektiğini söyleyen Nesrin Ş., "Karısını döven adamın suç dosyası kabarmış. Her gün karakoldaymışlar zaten. Polis memuru o yüzden benim karışmamı istememiş. Ama yine de öyle söylememesi gerekiyordu. Orada sözlü tartışmamız oldu. Yine de polisi suçlamak istemiyorum" dedi. Baba ve oğlu ile dayak yiyen karısının da kendisinden şikayetçi olduklarını söyleyen Nesrin Ş., "Hakaret ve küfür ettiğim gerekçesiyle şikayetçi olmuşlar. Ben de onlardan şikâyetçi oldum. Ben orada bir şeyi düzeltmeye çalıştım, suçlu duruma düştüm. Hak etmediğim şekilde karşılığını aldım. Ama müdahale ettiğim için hiç pişman değilim. Şimdi olsa yine yaparım. Böyle tatsız olaylar olmasın. Çok karşılaşyoruz, kadınlar şiddet görüyor, ölüyor. Bu tür şeyler olmasın artık" diye konuştu. (<http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/karisini-doven-adama-mudahale-eden-kadin-da-dayak-yedi-polis-kari-koca-arasinda-niye-karisiyorsun-627894>) (Erişim:16 Şubat 2020)

zamanları, Uğur'un müebbet giymiş sevgilisi Zagor'un hapisten kaçıp Uğurla birlikte kayıplara karışması takip eder. Yusuf artık hiç istemediği ancak dalgalarıyla boğuşmak zorunda kaldığı denizin tam ortasındadır. Üstelik bu hayata karşı savaşta yalnız da değildir. Uğur'un dilsiz kızıyla birlikte, yine kaçak durumdaki Uğur'un yönlendirmeleriyle o şehir senin bu şehir benim dolanır durur. Bu dolanma, kayıplardan yana ümit kesilince İstanbul'da, hapiste olduğu zamanlardan eski bir arkadaşın babasına ait kahvehanede iş bulma vaadinde sonlanır.

Charlie Chaplin'in Yumurcak ismiyle Türkçeye çevrilen The Kids filminde olduğu gibi yaşamın kıyısına itilmiş iki insan, Yusuf ve Çilem, olduğu gibi yaşamın kıyısına itilmiş iki insan, Yusuf ve Çilem, Yeşilçam Sokağı civarında bir kahvehaneyi arar durur. Eski kahveciyi bulduklarında sevinmeye hacet kalmamıştır. Kendilerini zamansız bir cenazenin başında; Zagor'un henüz defnedilmemiş cenazesinin, yani çok eskiden tanıştığı ama Uğur'un uğruna şehir şehir gezdiği Zagor olduğunu bilmediği arkadaşının ihtiyar babasının karşısında bulurlar. Zagor yani kendisine babasının kahvehanesinde iş vaat eden arkadaşı da, Uğur da ölmüştür. Perde kapanır, kast akar, şarkı devam eder...

Diğer filmlerinde değinmeksizin yahut kısmen değinerek söylediği şeyi burada açıktan söyler gibidir yönetmen. Tüm bu olay örgüsünde asıl suçlu kadındır; erkek ve çocuk masumdur. Meşru olmayan işlerle iştigal etmekten bile kanı bitlenebilen erkek milleti, yüz kızartıcılık noktasında masum addediliverir. Hâlbuki kadının düşmesi olarak gösterilene bile erkek sebep olmuştur. Bir namussuzluk söz konusuysa bunun alıcısı konumunda yine erkek bulunur. Nihayet kadın kendi kendine bu hale gelmemiş, o da bir erkeğin ardına takılmak dolayısıyla sürüklenmiştir. Dolayısıyla tek yönlü bir kötülükten söz etmek yersiz olacağı gibi neredeyse işlenen her eylemin işteşlik barındırdığı söylenmelidir.

Tüm diğer filmlerinde olduğu gibi Masumiyet'te de Demirkubuz; hayatın, insanın, insan ruhunun taşrasına yönelttiği kamerasıyla içerideki kötünün ekseninde dolaşır.⁴⁵ Anadolu insanının 'kötü yola düşmek' olarak nitelediği hayat biçimi tam anlamıyla böyle bir şey olsa gerektir. Batakhanelere düşmek... Yüz kızartıcı olabilecek ne var idiyse işte onunla iştigal etmek... Yaratıcılık, yüceltme ve şefkat gibi değerleri

⁴⁵ Er Fuat, Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz, 'Aşk Taşrası: Masumiyet, Kader', Derleyen: Ayşe Pay, S. 72, Küre Y, 2011, İstanbul

değil; kaos, sıradanlık, sapıklık ve toplumsal bağlara karşıtlık gibi değerleri çağırıştırır.⁴⁶ Kurgusal bağlamda sanatçı elbette tüm düşmüşlükleri serdetmelidir. İzleyicinin tutulduğu, değerlendirmeksizin perdeye bağlandığı yer de burasıdır. O an için görünen kötülük, çirkinlik vs. değildir. Hâlbuki Uğur sadece şarkıcılık yapmaz. Müebbet hapis olan sevgilisi Zagor'un nakledildiği şehirlerde doğrudan gelir getirebilecek her ne varsa onu yapar. Uğur'u şehirden şehire sürükleyen aşktır. Bekir'i Uğur'un ardından sürükleyen, tüm alçalmışlıkları göğüsleten, malını mülkünü heba ettiren aşktır. Bekir'in intiharını göre göre Yusuf'u aynı kadere mahkum eden aşktır. Ve o aşkı en iyi yine Uğur'un repliklerinden duyarız. Tam da Yusuf "Âşık oldum sana abla" dedikten sonra... "Ceza derler oğlum buna ceza! Hakim kime kalem kırar düşündün mü hiç? Kimi falakaya yıkarlar, kimi orospu yapıp, kimi aç öldürürler, kim gözünü kırpmadan beynine sıkar kurşunu? Koyun gibi kesilmeyi bekleyen şerefsizler mi, beş paralık düzenleri için hayatlarını peşkeş çeken pezevenkler mi? Söyle lan kim?"

⁴⁶ Kuspit Donald, Sanatın Sonu, 'Bilinçdışı Kültürün Çöküşü, Çev: Yasemin Tezgiden, S. 128, Metis Y, 2004 İstanbul

3.3. Üçüncü Sayfa

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Nihal G. Koldaş

Senarist: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Başak Köklükaya

Ruhi Sarı

Cengiz Sezici

Görüntü Y: Ali Utku

Yapım Yılı: 1999

Ülke: Türkiye

Süre: 92 Dakika

Dil: Türkçe

Standart bir üçüncü sayfa haberi; “50 dolar çaldığından şüphelenilen işçi, patronundan tabiri caizse eşek sudan gelinceye kadar dayak yedi” şeklinde olmaz. Bu tür bir olay vakayı adiyedendir. Sıradan bir kavganın, eziyetin, haksızlığın haber değeri taşımadığı gibi orantısız şiddetle, cinayetle, ölümle sonuçlanmayan bir olay da gazetelerde yahut basın yayın organlarında yer almaz. Gazete, bir yerde olayı aydınlatma ve haberdar etme amacı taşıyan yayın kuruluşudur. Ancak onu daha çok şaibeli bir olayın, bir cinayetin, olmadı cesedin üstünü örtmek için kullanılmasından biliriz. Bir olayın üstü neden örtülmek istenir? Birtakım seçkinlerin başı ağrımazın diye olabilir. Bu bağlamıyla gazete, daha çok elitlere, ayrıcalıklı sınıflara hizmet etmek; varlığını ve sahip olduğu variyetini devam ettirmek amacı güder. Aksi takdirde varlığını kaybedeceği gibi meşruiyetini de kaybeder.

İnsanın yaşanılan dünyanın dışında kaldığı, tanımı yapılmamış imkânsızlıklar vardır. İmkânın bile sorgu götürdüğü, bir tanımın içine yakışmadığı anlar... İnsanın insanlar arasında yer bulamadığı, tutunamadığı; kuru dalların bile tutunmak için uzanıldığında kendini çok mühim zannedip insandan kaçındığı ortamlar vardır. Garipler, hayatın tutunacak bir yanı olmadığını gayet iyi bilirler. Dünya ile

ilişkilerini, ilişkilerini de biz müşahade eder, konumlarını biz takdir ederiz. Bizi çok ilgilendirdiği, umursadığımız, vicdan yaptığımız, sorumluluk hissettiğimiz için değil; korktuğumuz, çekindiğimiz, beki iğrendiğimiz, tiksindiğimiz için bu dünyada yaşadıklarına dair malumatımız vardır. Onların toplum içinde insanlara bulaşmadan ve herhangi bir kategoriye dâhil olmadan, bir tanıma sığmaksızın yaşıyor olmaları nedense yer edinmiş, yerleşmiş, konumunu pekiştirmiş insanları rahatsız eder. Toplumda yeri olan insan, toplumun fertlerine karşı güvende hissetmek, kendini garanti altına almak, her türlü kârdan ve zarardan emin olmak ister. Gayrısı tekinsizdir, netamelidir; dokunulmaz hayatlar için kasvettir, anlamsızca kaotiktir.

“Demirkubuz sineması, taşrayı ‘içeriye’ çeker, bu filmlerde taşra bir tür ‘içeri kapatılmışlık’ durumu olarak kurulur. Filmlerin gerek anlatı yapısı, gerekse görsel tonu, taşrayı kendi üstüne kapalı, sürekli kendini yansılayan bir girdaba dönüştürür.”⁴⁷

Üçüncü Sayfa, bir defaya mahsus cesaretine ve cüretine şahit olduğumuz İsa’nın (Ruhi Sarı) 50 dolar çaldığı iddiasıyla patronundan dayak yediği sahneyle perdesini aralar. Gıkını bile çıkarmadan feci şekilde dayak yeme istidadına sahip olan İsa, yüzü gözü yara bere içinde patronunun kendisinden tahsil etmeye kalktığı 50 doları bulabilmek düşüncesiyle ek iş olarak çalıştığı dizi setine uğrar. Elbette kimseden bir şey elde edemez. Asistan kız dışında içler acısı haliyle ilgilenen bile yoktur. Çaresiz evine gittiğinde bu kez ev sahibinin (Cengiz Sezici) kaç aydır birikmiş kira tahsiline geldiği, borcunu ödemediği için İsa’yı sunturlu küfürlere boğduğu görülür. İşte burası tam da İsa’nın intihara yeltendiği, yeterli cesareti yakalayıp elindeki silahı beynine doğrultabildiği andır. İki kez kendi kafasına sıkmayı dener; her iki denemede de kapı zili acı acı çalar. Gider, sakince kapıyı açar. Kirasını isteyen, isterken bin türlü hakaret yağdıran ev sahibiyle karşılaşır.

İntiharına kaldığı yerden devam etmek gayesiyle geri dönüp silahını yeniden kafasına dayayan İsa’nın ansızın bir aydınlanma yaşadığı görülür. Silahı kaptığı gibi hızla ve hırsıyla kapıyı bile açık unutup fırlar. Gerisi tahmin edilebileceği gibidir. Ev sahibi ölür. İsa can çekişişini uzun uzun seyrettiği ev sahibinin hemen yanbaşıyla yığılır, kalır. Bayılmıştır. Kendine geldiğinde evinde, düştüğü yerdeki pozisyonda yatmaktadır. Kendisini buraya kimin getirdiğini çok sonra öğrenir.

⁴⁷ Suner Asuman, Hayalet Ev; Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, ‘Girdap / İroni; Zeki Demirkubuz Filmleri’, S. 167, Metis Y, 2005, İstanbul

Üçüncü sayfalık haber, bu cinayet de olmasa gerektir. Zira bu dahi gelişmekte olan olaylar karşısında sıradandır. İsa'nın kapı komşusu Meryem (Başak Köklükaya) evli, iki çocuklu, fazla konuşkan bir kadındır. İsa ile tanışıp yeterince samimileştikten sonra Meryem, ondan kocasını öldürmesini ister. Bu cinayet tasarımında cesedi nasıl imha edeceklerine dair ayrıntıları dahi paylaşır. İsa, doğrusu bu kadarına şaşırır, bu tür bir acımasızlığın bünyesine fazla geldiğini itiraf eder. Bu türden bir olayın, pekâlâ içinde yaşadığımız toplumun aşına olduğu standart kötülüklerden sayıldığı söylenebilir. Ancak üçüncü sayfalık bir haber de tam olarak böyle oluşur.*

İsa'nın işlediği ve bir şekilde örtbas edilen cinayet, çaresizliğin getirisi gibi görünür. Ancak İsa, bu cinayetin sürecinde bilinçli, iradeli, planlı bir kötülüğe doğru sürüklenir. Gerçi planların eyleme yansıyan yüzünde gerçekleşmiş bir kötülükten söz edilemez. Buna rağmen İsa, alet edilmeye çalışıldığı organize bir kötülüğün adım adım izini sürmekten çekinmez.

Demirkubuz filmlerinin neredeyse tüm kadınları gibi Üçüncü Sayfa'da da kötülüğün müşahhas hali Meryem'dir. Filmsel bir beceri olarak değil, döngüsel açıdan da fena halde rol yapmaktadır. Hatta onun hayatı, üstlendiği rolü en iyi şekilde ifa etmek gibidir. Demirkubuz, zaman zaman bu rol meselesine de eğilir ve araya oyuncu seçimine dair sekanslar sokuşturur. Ancak oyun içinde oyun sergileyen tüm bu kast çalışanları değil, bütün denklemleri kuran ve çeviren Meryem'dir.

* Adana'daki vahşi cinayet, 13 yıl sonra aydınlatıldı... Seyhan ilçesi Hadırlı mahallesinde 5 Ekim 2006'da yanmış halde bir erkek cesedi gören vatandaşlar, durumu jandarma ekiplerine bildirdi. Bıçaklanarak öldürüldükten sonra yakıldığı tespit edilen ceset üzerinde kimlik çıkmadı. Ceset, kimsesizler mezarlığına defnedildi. Geçen yıllar içerisinde cesedin bulunduğu yer polis bölgesine bağlandı. Emniyet Müdürü Zafer Aktaş, göreve geldiği gün kayıp kişilerin bulunması ve faili meçhul cinayetlerin çözülmesi için talimat verdi. Özel ekip, rafa kaldırılan dosyaları tekrar ele aldı. Dedektifler, 13 yıl önce kayıp başvurusunda bulunulan ancak kendisinden bir daha haber alınmayan İbrahim Vural'ın öldürülmüş olabileceği ihtimali üzerinde durdu. Vural'ın kayıp başvuru tarihinden 2 gün önce bıçaklanan ve yakılan bir kişinin kimsesizler mezarlığına defnedildiği belirlendi. DNA örneği sayesinde cesedin 2 çocuk babası İbrahim Vural'a ait olduğu belirlendi. Araştırmada İbrahim Vural'ın karısı Fitnat Vural'ın (51) 2009 ve 2010'da "Kocam beni aradı. Bir kadınla Mersin'de yaşıyormuş beni terk etti. Araştırmanıza gerek yok" diyerek 2 kere ifade verdiğini ortaya çıkardı. Gözaltına alınan kadın, çapraz sorguda cinayetin azmettiricisi olduğunu ve katilin sevgilisi Serdar Tayaksi (48) olduğunu itiraf etti. Tayaksi'yle barda tanışıp sevgili olduklarını söyleyen Fitnat Vural, "İbrahim bizi görmüş ve beni darp etti. Serdar'ı arayarak durumu anlattım. Serdar beni aldı ve otele götürdü. Serdar'a 'Bize rahat vermez. Sen onu öldür' dedim. Serdar, kocamla konuşmak için eve gitti. Çıkan tartışmada İbrahim'i bıçaklayarak öldürdü. O sırada oğlum yan odada uyuyormuş. Sonra beni aradı buluştuk. Cesedi de benzin döküp yaktık" şeklinde konuştu. Fitnat Vural'ın 13 yıl boyunca kocasının emekli maaşıyla yaşamını sürdürdüğü, 9 yıl önce Serdar Tayaksi'nin sık sık kendisinden para istemesi üzerine görüşmeyi bitirdiği de ortaya çıktı. İki zanlı tutuklandı. (<https://www.sabah.com.tr/yasam/2019/09/17/kocasini-sevgilisine-oldurttu-13-yil-emekli-maasini-cekti>) (Erişim: 18 Ocak 2020)

Demirkubuz, Üçüncü Sayfa'nın Meryem'iyle kadına dair tüm safiyane duyguları, acıma – acındırma hissini, kadın nezaketine, inceliğine, nezihliğine yönelik tüm aralık kapıları seyircinin yüzüne çarpar. Meryem sadece kadın inceliğine değil insana ve insanlığa karşı tumturaklı bir isyan gibidir. Ezilmişliğin, mağduriyetin, şiddete maruz kalışın hiçbir tarafına yakışmaz. Yırta yırtı, döke saça kıyasıya mücadeleyle elde edendir o. Çevresinde konumlanan bütün insanların hayatı, neredeyse ona endekslidir. Elinden kimin cesedinin çıkacağı belli olmaz gibi görünür. Çocuk sahibidir ama evli, mutlu, çocuklu ana imajının çok ötesindedir. İnsanın, insani duygular açısından zayıf düştüğü anda kapıdan süzülveren Mephisto gibidir.

Yönetmen, sanki en aciz durumda görünen bir kadının bile dişine geçirebildiği insana neler yapabileceğini, neler yaptırabileceğini söylemek ister. Bu bakımdan oyuncuyu kötülüğün bizzat sebebi olarak göstermekten çekinmez. Oyuncu da olağanüstü bir performansla rolünün hakkını verir. O rol İsmet Özel'in 'Edip Cansever için' söylediği bir şiirinden fırlamış gibidir:

“Kadını bir gürültüye saptadılar.

Evler tıkırtıydı, tıkırtıydı, tıkırtı

kahkahamın düşürdüğü çiçekleri bulamadılar

fırtınalı bir geceydi çünkü bulamadılar

bombalar, bö sesleri, savaş alaborası ...

Yaşamak bir tıkırtıydı aldırmadılar.

(...)

Kadın. Kadını bir dilime katık ettiler

Markuuuut! Torbanı sarkıt.

Siz büyüyün kan kuşları siz büyüyün

güzün gelişi bir öğürtüdür korkmayın

korkmayın ölüm bir başka ağızdır yaralarının.

Aşınmış eşikler, aşınmış yaygaralar

aslan gibi bir kocası var mıydı bu kadının?

Patron, ev sahibi, reis aynı dili kullandığı gibi İsa, ev sahibinin oğlu (Serdar Orçin) ve yerine göre Meryem de aynı dili kullanır. Yönetici pozisyonunun kullandığı dil belirgin şekilde iktidarın dilidir. Kural koyucu dilin bütün biçimlerinin en temel ve yalın biçimi, tekil emirlerdir.⁴⁹ Çelişkisiz ve doğrudandır. Reis de ev sahibi de İsa’ya borç olarak biçtikleri para için “Ya vereceksin, ya vereceksin!” diye söyler. Bu söyleyiş tarzı ve hatta söylemin bizzat kendisi, Reis’in odasında (makamında) posterini gördüğümüz başbakanın; Tansu Çiller’in dilidir. İktidarın, hâkim olmanın ve tahakküm kurmanın dili tüm yönetici pozisyonunda olanların söylemine sirayet etmiştir.

Tahakküm kurma arzusu başlı başına kötülüktür. Kimi insanlar kendilerini yönlendiren haz doğrultusunda sahip olduğu, olmadığı, olabileceği her şey üstüne tahakküm kurmak ister. Menkul yahut gayri menkul bir değer, mal, can, varlık bir yana, insanlarla münasebeti düzenleyen iletişim vasıtasıyla bile tahakküm kurmak arzusu baskındır. Bu tür insanlarda çoğunlukla bir anlatıyı, sunumu, konuşmayı dinlemek bile genel olarak öğrenmek, bilgi edinmek yahut malumat sahibi olmak için gerçekleşmez. Ya destek vererek haklılık vurgusunda bulunmak yahut da karşı çıkmak ve kendi görüşünü ileri sürmek amacı taşır.

Günümüzde doğruluk, dürüstlük, haklılık bir takım dilsel yöntemlerle manipüle edilebilir hale getirilmiştir ve birey, yüzyılın rahatsızlıklarından sayılması gereken existansiyalist saplantılarla kendini gerçekleştirmek, kendi varlığını kanıtlamak adına salt kendi doğrusunu dayatan; doğrusuyla bağdaşmayan herhangi bir fikre, eyleme, oluşuma mesnetsizce karşı çıkışı vazife sayan; bağdaşım kurabildiği takdirde muhatabı üstüne tahakküm kurmaya soyunan hâsılı tüm anlamlarıyla megaloman kisvesini karşılayan ve hatta kendisi hakkında böyle bir saptamayı, teşhisi de üstlenmeyen tanımsız bir varlık görüntüsü arz eder. Ve üstelik bu minvalde bir kötülük, içsel tepkiye hiçbir surette meydan vermeyecek hızda tereddütsüz, kesintisiz, direk olarak bir başkasına izafe edilir.

Doğrudan kötülük eylemlerinde egemen olma, tahakküm kurma arzusu gayet belirginken dolaylı, görünen (yahut görünmeyen fakat daha elim ve belki bir nevi yok ediş olarak nitelenebilecek) kötülüklerde eylemin olumsuz tarafı ancak çıkarsanabilerek, tahmin yürütülerek, varsayıma dayanarak fark edilebilir. Mülkiyet

⁴⁸ Özel İsmet, Erbain, ‘Acının Omuzlanışı’, S. 83, Şule Yayınları, 1999, İstanbul

⁴⁹ Poyraz Hakan, Dil ve Ahlak, S. 139, Dergâh Yayınları, 201s, İstanbul

tutkusu, toprağın veya menkul – gayri menkul variyetlerin gaspı, cana kıyma ve benzeri eylemler doğrudan kötülüğe örnek oluştururken; hak gaspı, genel – geçer hukuka riayetsizlik, tahakküm kurma, insan tekinin yüceltilmesi ve benzeri kötülükler varsayımlara, bir takım bulgulara, belirgin delillere dayanarak belli farkındalığının neticesi itibariyle tanımlanabilir. Muhtemelen bu tür kötülükler soyut bir zeminde teşekkül ettiğinden değil de soyut bir algıya hitap ettiğinden ispata muhtaç görünür. “İktidarın gücünü “görünür” kıldığı yerde iktidarın kendisini aramak mantıklı bir bakış açısidir. İktidarın kendini nasıl yapılandığı, nasıl “görünür” olduğu ve aslında kimi zaman nasıl “görünmez” olduğu ama varlığının tartışılmaz olduğu konusunun sorgulanması zenginleştirici soruları beraberinde getirir.”⁵⁰ diye söyler Serpil Kirel. Muktedir olanın haksızlığı, ezilenin, zulme uğrayanın, güçsüz düşürülenin marifetiyle nasıl ispatlanabilsindir ki? Nihayet eylem ve söyleme hizmet edebilecek bütün aygıtlar güçlünün elinde, gücün emrindedir.

Bir haksızlığa karşı çıkışta, olumsuzu dile getirişte, isyanda yahut hak iddia edişte dahi kendini sivriltme arzusuyla yanıp tutuşan birey, bir yandan dilsel olarak her görüşe saygı duyduğunu ve saygı duyulması gerektiğini ifade ederken, diğer yandan sadece yandaşlarınca değil tüm farklı görüş beyan edenlerce de takdir görme, kim ne ifade ederse etsin, hangi düşüncede olursa olsun herkese sevimli gösterdiği yüzüyle kendi doğrusunu dayatma, tahakküm kurma peşindedir. Kitleleri ardına takma derdindeki her bireyde tam da bunu gözlemlemek mümkündür. Halbuki her düşünceye saygı bağlamında diğer olan da dâhil elde ettiği verilerin tamamını kullanabilmesi, dile getirebilmesi ve ortak bir ses senkrizasyonu oluşturabilmesi mümkün değildir. (Mümkün olan ancak asgari ücret tespit komisyonunda görev alan sendika temsilcisi haline gelmektir. Ki asgari ücret tespit komisyonunda yer alan hiç kimse asgari ücrete çalışmıyordur.) Söz konusu ses senkrizasyonuna işçi, memur sendikaları örnek verilebilir: Emekçilerin sesi olma iddiasıyla varlığını sürdüren sendika, genel merkezinin önüne yüzlerce lüks aracı asker gibi dizer; ancak düşük ücretlendirmeden şikâyet eden emekçinin derdini sadece dinler. Evet, Lenin’in bir filmin açılış sekansında belirttiği gibi “Çalışan sınıfın gücü organizasyondur. Organizasyonsuz kitlelerde proletarya hiçbir şeydir. Organize olmak her şeydir. Organize olmaktan kasıt, tek bir harekettir (Grev (1925), Sergei Eisenstein)” ama bir organizasyona tabi kitlelerde en büyük kar payı organizatörün olsa gerektir. Elbette asıl gücü elinde bulunduran otorite de bundan karlı çıkar. Özellikle terörize edilmiş kitleler otorite tarafından tahakküm

⁵⁰ Kirel Serpil, Kültürel Çalışmalar Ve Sinema, S. 165, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010, İstanbul

altına alınıp teker teker (ya da tomar tomar) toplanabilir. Bunun için olumlu – olumsuz herhangi bir eylemde bulunmaları da gerekmez. Bir organizasyon dâhilinde insanlara terör yaftası vurup haklarından gelmek otorite için işten bile değildir. Nihayet organize bir iyiliğe göre organize bir kötülük, işleyen açısından çok daha kolay ve yaygındır.

Meryem aslında İsa ve ev sahibinin oğluyla aynı dili konuşurken gözünü yukarıya, yönetici statüsündekilerin konuşmasına dikmiştir. Nihayetinde amacına ulaşır zaten. Yalnız Meryem’in dili diğerlerine kıyasla biraz daha kadınsıdır denebilir. Yani plan programla alttan alta işini görürken, diğerlerine hâkim konuma geldiğine dair renk vermez. Nihayet muktedirdir ve İsa ile muhatabiyeti elbette eskisi gibi olmayacak, eski samimiyet yerine umursamaz tavırlar gösterecektir. O kadar ki İsa’nın pek de işlemeyen silahı kendisine doğrultulmuşken; “Öldürecekse öldür be, ne bağıryorsun” diyerek, silahın patlamayacağından gayet emin, gider kanepeye oturur.

İsa belki yeterince kanıksanmış İsa işlevi görmez. Ama Meryem, Meryem olmanın yanına bile yanaşmaz. Buna rağmen “İlk taşı günahsız olan atsin!” demekten de imtina etmez. Hâlbuki etrafını çepeçevre kuşatan kötülüğün baş aktörü bizzat kendisidir.

3.4. Yazgı

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Senarist: **Roman:** Albert Camus

Uyarlama: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Serdar Orçin

Zeynep Tokuş

Demir Karahan

Engin Günaydın

Müzik: Can Hakgüder

Görüntü Y: Ali Utku

Yapım Yılı: 2001

Ülke: Türkiye

Süre: 120 Dakika

Dil: Türkçe

Demirkubuz'un Yazgı'sı, uyarlandığı Albert Camus'nün Yabancı adlı romanıyla salt olay örgüsü açısından bağdaşıktır. Hatta örgüde dahi eklemeler, çıkarmalar yapılmış; Yazgı bir bakıma bu topraklara özgü gerçekliğin izdüşümünde yol almıştır. Yabancı'nın genel olay örgüsüyle yazgı arasında sadece güçlü bir benzerlik kurulabilir. Aynı benzerliği pekala Cezayir halkı ile Türk halkı arasında görebilmek mümkündür.

“Yazgı'da Albert Camus'nün kayıtsız kişisi Meursault'yu Musa'ya dönüştürürken, bu karakterin evrensel niteliğini kaybettirmez. O hangi coğrafyada olursa olsun, adı Meursault veya Musa olsun aynı kişidir. Demirkubuz adapte etmez, yeniden yazar. O, İstanbul'un kenar mahallelerinde bir insanlık tragedyası yaratır ama bu ciddi anlamda bir trajedi de değildir.” diye söyler Şükran Yücel.⁵¹ Özellikle Üçüncü

⁵¹ Yücel Şükran, Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Aralık 2001

Sayfa'dan sonra Demirkubuz'un insana dair kötülüğü oyuncularından üzerinden kişileştirme uğraşısına girmediği söylenebilir. Bu toplumda olanı, olduğu gibi yansıtmak ayrı bir kötülük kurgusuna izafe edilemez. Bir farkla ki Yazgı'nın Musa'sı genellenebilecek görünümde bir karakter sayılmaz.

Albert Camus, 1957 Nobel Edebiyat Ödülü'ne layık görülen Yabancı isimli romanına doğrudan; “Bugün annem öldü. Belki de dün, bilmiyorum...”⁵² cümleleriyle başlar. Daha en başından kayıtsızlık kendini gösterirken, kurgu ilerledikçe umarsızlığın boyutları da derinleşecektir. Esasen bütün döngü bu olay üzerine kuruludur: Bir annenin ölümü ve kayıtsızlık... Annenin ölümü ve yeterince üzüntü duymamak... Annenin ölümü ve o ölüm dolayısıyla –neredeyse tüm toplumlarda görülebileceği şekilde- kendine acındırma... Çünkü anne ölümleri tüm şahit olanlarca ciddi bir ajitasyon malzemesidir. Öğrenci için annenin ölümü ödev yapmama hatta bir müddet okula devam etmeme mazereti, işçi için işten kaytarma, memur için görevi ihmal etme sebebidir. Daha genel geçer bir sebep bulabilmek nasıl mümkün olsundur? Nitekim Yabancı'nın olay örgüsünde anne ölümünün başkahraman Meursault tarafından bariz şekilde kullanılmadığı, bu kullanmayışın da kahramanın başına ne işler açtığı görülür.

Yazgı'da anne henüz ölmemiştir. Yani anneye dair ölüm haberi alınmaz da gece uyuduğu yerden kaldırılıp yatağına gönderilen annenin, sabah adeti olduğu üzere kahvaltı hazırlamadığında odasına uğranıp kontrol edildiği ve yine şüpheye yer bırakmaz şekilde uyuyor zannedildiği; rutini bozmayıp anneyi rahatsız etmeksizin kahvaltı yapıp işe gidildiği görülür. Sadece öğle arası bir lokantada iş arkadaşlarıyla yemek yenirken bir arkadaşın öylesine sorduğu hal hatır sonucu annenin rahatsız olabileceği ihtimali üzerinde durulur. Doğrusu buradan anneye karşı ilgisizliğe müstenit bir kötülük çıkmaz. Ancak iş çıkışı değil de akşam geç saatte eve gelinip, anne kontrol edilip ölmüş olduğu teyit edilince umarsız şekilde tv izleyip bir koltukta uyuklamak sıradışı kabul edilir.

İnsan, ölümün gerçekliği ve rutinine riayet ederken, ölümlerini bir an evvel gömmek hususunda aceleci davranan bir varlıktır. Cesedin yakıldığı toplumlarda bile bu durum pek değişmez; süratle ve ciddiyetle defin işleminin gerçekleşmesi esastır. Defin kolektif bir eylemdir ve eylemin bilirkişilerince profesyonelliğe leke sürülmeyecek şekilde ifa edilir. Ardından aynı hızla mezara toprak atmak ritüeli yerine getirilir ve

⁵² Camus Albert, Yabancı, Çev: Samih Tiryakioğlu, S. 11, Can Yayınları, 61. Baskı, 2018 İstanbul

sanki defnedilenin yeniden dirilme ihtimali varmış da ondan kaçarmışçasına çarçabuk mezarlık terk edilir.

Yazgı’da bu ayin kısmı verilmediği gibi cenaze işlemlerine dair tek diyalog, bir sonraki gün patrona bu işlemlerin nasıl yapılacağına yönelik sorudan ibarettir. Sonrasında tıpkı standart bir cenaze işleminin hızı, geçiciliği vurgulanırcasına Musa’nın (Serdar Orçin) evinin penceresinde yerini aldığı ve sokağı gözetlediği sekansa geçildiği görülür. Anne ölümüyle ilgili yas yahut hüznü sırasında pas geçmeyi Gürbilek şöyle özetler:

“Modern deneyimin iki yüzü: Bir yanda yası mutluluk, görev ya da sağlık adına reddetmek, yakınlarımızın değil ölümüne hastalığına bile tahammül edememek, çocuklara ölümden söz etmenin dilini bir türlü bulamamak varsa, öbür yanda bizde hiçbir kederi harekete geçirmeyen, yasin kırıntısına bile izin vermeyecek sıradışı bir ölümü, vahşi bir cinayeti, akıl almaz bir cinnet anını tıpkı bir zamanlar cinsellikte olduğu gibi biraz tiksiniyor biraz gözlerimizi kaçırarak, ama büyük bir merak ve hazla seyretme isteği var.”⁵³

Yabancı’da Meursault tüm cenaze törenini yaşamış, takip etmiş ve boğucu havayı iliklerine kadar solumuştur. Romandaki kurgunun o bölümü ve diğer bölümleri için anlaşıldığı kadarıyla havanın boğucu derecede sıcak, kahramanın terden sıırılsıklam oluşu, sıcaktan akılların durma noktasına gelişini betimlenir. Sadece kendini evine atıp derin bir uyku çekerek dinlenebilme düşüncesinden başka ne üzüntü, ne kaygı duyabilecek bir atmosfer yansıtılır. Nitekim cenaze sonu Meursault da tam olarak bunu yapar.⁵⁴

Yabancı’da Meursault, annesini daha fazla rahat ettirmek düşüncesiyle bakımevine bırakmıştır. Sonra doğru dürüst ziyaretine gidip gönlünü de almamıştır.⁵⁵ Yaşlı bir anneyle uğraşmanın zul gelebileceğini, zor olabileceğini düşündürür. Yazgı’da Musa annesiyle kalmaktadır. Daha ilk sekanstan görülebildiği kadarıyla koltukta içi geçen annesini kaldırıp yatağına gönderir. Bir bakımevi bahsi hiç olmamıştır.

⁵³ Gürbilek Nurdan, Kötü Çocuk Türk, ‘Yabancı’nın Ölümü’, S. 35, Metis Y, 2001, İstanbul

⁵⁴ Camus Albert, Yabancı, Çev: Samih Tiryakioğlu, S. 24, Can Yayınları, 61. Baskı, 2018 İstanbul

⁵⁵ A.g.e, S.13

İlerleyen roman örgüsünde Meursault'un bir nevi kötü arkadaş kurbanı olduğu görülür. Arkadaşının hasımlarından birini vurur, hapse düşer, idamla yargılanır. Yazgı'da ise tamamen farklı bir kurgu söz konusudur. Musa, evlendiği kadın ve eskiden beri onunla bir ilişki yaşayan patronunun kurbanı olarak, bir iftira sonucu hapse düşer. Onda sadece biteviye bir kayıtsızlık göze çarpmaktadır. Hiçbir şeyi, hiç kimseyi umursamaz. Mahkûm olmak, özgür olmak yahut iftiraya uğramış olmak da umurunda değildir. Tamamıyla kayıtsız bir tavır sergileyerek suçlamalara, karalamalara aldırılmaz görünür. Nihayet patronunun itirafı ve intiharıyla beraatine karar verilir.

Musa'da görülen kayıtsızlık da genel olarak belli belirgin bir kötülük olarak nitelenemez. Bilinçli ve bezgin bir tercih gibi görünür. Meursault'ta olduğu gibi çoğu şeye; kız arkadaşı Sinem'in (Zeynep Tokuş) evlilik teklifine, arkadaşının bir davası için yalancı şahitliğe, hapisten çıkarılmasına dair karara vs. "fark etmez" diyerek yanıt verir. Tam burada bir nevi kötülük çeşidiyle karşılaşıldığı söylenebilir. Zira bir başka insanın hayatıyla ilgili karar verebilme sürecidir tüm bu olaylar. Birinin lehine olan diğerinin aleyhine olabilecektir.

Hapishane müdürüyle yaptığı o uzun konuşmada, insan içindeki kötülüğün ne idiü ve nasıl üstünde de durulur. Bu upuzun diyalogun bir kısmı şöyledir:

"...

Musa : İntikam almayı düşündüğümü hatırlamıyorum. Böyle olsaydı hatırlardım ama öldürmeyi düşündüğümü iyi hatırlıyorum.

Savcı : Peki sağlıklı ve normal bir insanın böyle bir istek duymasına ne sebep olabilir.

Musa : Hapishaneler akıl almaz suçlar işlemiş sağlıklı insanlarla dolu.

Savcı : Durup dururken çocukları öldürme isteği duyuluyorsa bunun sebebini merak etmeyelim mi ?

Musa : Edebilirsiniz ama bu şekilde bir şey bulmanız çok zor.

Savcı : Doğru ama siz yardımcı olabilirsiniz belki Madem bunu istediniz.

Musa : Kadın ağlayıp zırlıyordu, çocuklarında hiç birşey umurlarında değildi. Bir an öldürmekle onlara iyilik yapacakmışım gibi geldi.

Savcı : Neden öldürmediniz peki ?

Musa : Nasılsa fark eden bir şey olmayacak diye düşündüm.

Savcı : Fark eden bir şey olmayacak diye düşündünüz ?

Musa : Yani kendi açımdan demek istiyorum.

Savcı : Sırf bunu düşündüğünüz için öldürmediniz.

Musa : Tam böyle de değil ama böyle de diyebiliriz.

Savcı : Size doğru yolu göstermek yada canınızı sıkmak için çalışmıyorum.

Gördüğüm kadarı ile ne yaptığını bilen bir insansınız. Ancak kim olursak olalım insanız sonuçta ve hepimizin önünde eğilip büküldüğü bir şey mutlaka vardır.

Ben sadece sizinkini merak ettim.

Musa : O zaman şöyle söyleyeyim. Bütün bu olanlar, idamdan dönmüş olmak hepsi vız gelir. Hiçbir şey umurumda değil.

Savcı : Doğrudur belki ama az da olsa insanın kayıtsız kalamadığı bir şeyler olmalı.

Musa : Elbette var. Ama bunların zengin olmak, iyi bilgisayar kullanmak, kızların hayır diyemeyeceği kadar yakışıklı olmayı istemek kadar önemi yok.

Savcı : İnsan olmak gerçekten bu kadar basit mi ?

Musa : Başka ne olma ihtimali var ki ?

Savcı : Kusura bakmayın ama sanki size bunları büyük bir öfkenin söylediği hissine kapılıyorum.

Musa : Olabilir ama bu gereksiz konuşmayı kendinizin başlattığını unutmayın.

Savcı : Özür dilerim. Ben sadece insanın söylediğiniz kadar basit olabileceğini kabul edemiyorum. Her ne olursa olsun insan yaptığının anlamını savunmak ister. Bunu yapamazsa kendini yok eder. Patronunuzun düştüğü durumda bu değil mi ? İntihar etmesine kendine yediremediği davranışları sebep olmadı mı ?

Musa : Belki öyledir, ama bunu ispat edebilecek durumda değiliz.

Savcı : İtirafı var.

Musa : Mahkemeyi de karımla birlikte olduğunu itiraf ederek ikna etti.

Savcı : Ama arkasından intihar etmedi.

Musa : Bu neyi ifade eder ?

Savcı : Birini kötülük diğerini vicdan uğruna yaptığını. Bu fark önemli değil mi ?

Musa : Bana soruyorsanız elbette önemli. Ama vicdan adına olanı değil, kötülük adına olanı.

Savcı : Vicdan ile kötülüğü aynı kefeye mi koyuyorsunuz ?

Musa : Vicdan dediğiniz şey bu kötülükten doğmuyor mu ?

Savcı : Hayır bu haksızlık olur. Tanrımızın bize bağışladığı gerçek adalet demek lazım ona. Sizin ve patronunuzun muhakemesinde olduğu gibi...

Musa : Kendi adıma sizin adaletinizi tercih ederim.

Savcı : Bu kadar zorlamayın, yok yere kendinizi ipe göndermeye kalkmanızın nedeni bu olamaz mı ? Annenizin ölümüne sevinecek kadar sevgisiz, karınızın sizi aldatmasına ilgisiz kadar inançsız olmanın altından kalkamamış olamaz mısınız ?

Musa : Sahiden bu kadar karışık mı olduğunu düşünüyorsunuz ?

Savcı : En azından söylediğiniz kadar basit olmadığını biliyorum.

Musa : Söylediğimden daha da basit ama siz karıştırmayı seviyorsunuz. Boynunu koparacağınız insana borcunu ödeyeceksin demek işinize geliyor. Bana da yaptığınız gibi.

Savcı : Ne yaptık size ?

Musa : Üç insanı öldürmekle suçladınız ama annemin ölümüne üzülmeyişim ve karımın aldatmasına kayıtsız kaldığım için cezalandırdınız. Bu da yetmezmiş gibi şimdide Tanrı'nın mahkemesine havale etmeye çalışıyorsunuz.

Savcı : Bu kötülerin bile bir şeye inanmak istediğini, bir anlama ihtiyaç duyduğunu göstermiyor mu ?

Musa : Benim için ikiyüzlülüktür bu. Böyle olmasaydı başkalarından önce kendinizi cezalandırırdınız.

Savcı : Peki bütün insanlık iki yüzlülük mü yapıyor ?

Musa : Daha da beterini. İnsan olmanın bütün yükünü benim gibilerin omuzlarına yıkıp kaçıyorlar.

savcı : Ya onların çektikleri. Bir bakın çevrenize. Dünya inananların çektiği çilelerle dolu.

Musa : Siz çileyi değil, kötülüğü gösteriyorsunuz.

Savcı : Ağır konuşuyorsunuz. Eğer gerçek bu bile olsa, karınızın bizi aldatmasına seyirci kalıp, annemizin ölümünden sevinç duymayı kabul edersek, geriye pek bir şey kalmaz. İnsan ruhu bu kadarda boş olamaz.

Musa : Ya bu kadar boşsa ?

Savcı : O zaman o ruh için dua etmekten başka çare kalmamış demektir.

... ”

Diğer yandan eşini, çocukluğunu kendi hırsı, hevesi yahut bunalınlığı sebebiyle katleden bir patronla karşılaşılır. İçinde yaşadığımız toplumda çokça şahit olunan bu tür olaylar, Yazgı'da fotoğraflarla görselleştirilir. Fotoğrafın 'an'ı

ölümsüzleştirilmesi, görüntünün bir zaman kesitinin delili olarak işlemesine ve görsel gerçeklik algısının güçlenerek birer gerçeklik delili olarak kayıtlara geçmesine sebep olmuştur.⁵⁶ Yabancı'da Meursault, bir cinayetin doğrudan failiyken; Yazgı'da Musa, iftiraya uğramış, kendi halinde bir kurbandır. Cinayet için sadece aklından öyle bir şey geçirmiş olabileceğini söyler. Tuhaf olan ona bunu neyin düşündürtüğünü bile ifade edebilmekten acizdir. Fotografik imge dayanak olarak film şeridi, elektronik bellek vb. şeyler kullanan ve mevcut gerçekliği, bir manzarayı, nesneyi, varlığı analogik olarak yeniden üreten imgedir.⁵⁷ Patronun ailesini katletmesine dair fotoğrafların hızlıca gösterimi, şiddet imgesinden öte fotografik yeniden üretimin filmsel bağlamda yeniden üretilmesidir.

Esasen Musa eylemsizlikten malüldür. Genelde postmodern kültürlerin kötülüğe dair söyleyecek çok sözü yoktur. Bu belki de postmodern erkek ve kadının - havalı, bağımsız, kaygısız ve merkezlerinden edilmiş insanın- gerçek yıkımın gereksindiği derinlikten yoksun olmasındandır.⁵⁸ Bireyin ahlakını oluşturan kötülük de iyilik gibi eylemden geçer. Düşünselin kötülüğü de söz konusudur ama irdelenebilecek iyilik ve kötülük unsurları hâsıl olan eylemde aranır. Öldürmeyi düşünmek öldürmek değildir ancak düşüncenin kötücüllüğü eylemin dehşetine kapı aralayan bir nitelik barındırır.

⁵⁶ Hızal Selda, Amatör Kamera Gerçekliği, 'İmge, Algı, Araç', S. 31, Agora Kitaplığı, 2012, İstanbul

⁵⁷ Adanır Oğuz, Sinema Televizyon Kültür, S. 34, Hayalperest Yayınevi, 2012, İstanbul

⁵⁸ Eagleton Terry, Kötülük Üzerine Bir Deneme, Çev: Şenol Bezci, Sayfa 19, İletişim Yayınları, 2017, İstanbul

3.5. İtiraf

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Senarist: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Taner Birsell

Başak Köklükaya

Zeki Demirkubuz

Görüntü Y: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2001

Ülke: Türkiye

Süre: 100 Dakika

Dil: Türkçe

İtiraf, işlenmiş bir kötülüğün kanıksanışını, sonra yeniden işlenilme kaygısını anlatan bir filmidir denebilir. Harun (Taner Birsell), yakın arkadaşı Taylan (Zeki Demirkubuz)'ın karısı Nilgün (Başak Köklükaya)'ü ayartmış, bu kötü eylemi bilvesile haber alan Taylan intihar etmiştir. Arkadaş ve eski eşi defnettikten sonra her iki taraf da normale dönmüş, Harun'la Nilgün gayrimeşru ilişkilerini toplum nezdinde meşru hale getirerek yaşamlarına devam etmişlerdir.

Yaşamı ciddiye almak değil, yaşadığı standart ciddiye alınmayan insanlar dünyayı terk eder. Her dünyaya gelenin hakkı olan ve en doğal şekilde yararlanabilmeyi gerektiren can taşıma liyakati, hayat denizinde kıyıya vurmuş insanları fazla kasıyordur. Yaşamak çok zor görünür bu durumda. Bir başkasında yanıt bulunamayan tüm diğer ihtiyaçlar gibi hayatı sonlandırmak için de minnet duymaz, kendi elleriyle yaşamlarını sonlandırırırler. Ölürler.

İntihara dair kötülüğü intihar edende aramak, kendisine yönelik güveni çoktan kaybetmiş insanlık için başlıca tesellidir. Dünyaya dair hiçbir umut bağışlamayan bizzat yaşayanlardır. Yaşayan insan kendini suçlu görmez, kötü olduğunu, kötülük barındırdığını kabul etmez, suç isnadına katlanamaz. İntihar eylemi başlı başına kötüdür, ancak intihara sürükleyen faktörler, sebepler, şartlar ve o şartları

hazırlayanlar bizatihi suçludur, kötüdür. Çünkü onlar aidiyet hissettirip ortada bırakır. Sahibi olduğuna inandırıldığı topraklar için can vermeye bile hazır insan da sosyal ve ekonomik olarak en kötü duruma düşürülmüş insandır. Aynı duygudan dolayı, onurla yaşamaya imkân kalmadığını anladığında ve hem de inancını ortaya koyup affını Allah'tan isteyerek bu dünyadan ayrılır. Ayrılırken onuru yine ayaktadır; borçları için not bırakır.

Yaşamın kıyısına itilmişler için bu dünya dar bir mezbeleliktir. Arzın genişliği, nimetlerin sınırsızlığı güç, servet, güç ve iktidar sahiplerinin inisiyatifindedir. Gariban neye nasıl ulaşacağını bile kestiremez. Bir zengine sorduğunuzda 'ne var ki yüz liraya çalışacağına elli liraya çalışsın, hayatını kazansın' türünden saçma sapan yanıtlar alır, afallarsınız. Yokluğun nasıl bir şey olduğunu bilmeyenler, bir başka insanın yokluğu üstüne sorumluluk hissetmezler. Zaten insana yönelik bakışları Thomas Hobbes'u aratmaz. Varlık, başkalarının yokluğunun hinterlandı, variyet hissizliğin habitatıdır.

Normal şartlarda intihar, ruh haline dayandırılan bir eylemken, bugünün intiharı bi hayli sebepli görünür. Neredeyse her intihar eden geride bilgi, bulgu ve belge bırakır. Belgeler görebilene çok şey anlatır da olayın müsebbipleri değil bırakılanı; intihar edeni, yakını, yakını görmezden gelir. Bir insan intihar etmiş ve cebinden birbuçuk lira çıkmışsa sebep hesabını bilmemek olmasa gerektir. Bir insan intihar etmiş ve bilmem kaç lira ödeyemediği elektrik faturası kalmışsa sebep ruhsal açıdan bunalgınlık olmasa gerektir. Bir insan intihar etmiş ve geriye borçlarının listesini bırakmışsa intihar ettiği ana kadar ruh sağlığı gayet yerinde demektir. Ruhsal bozukluk, intihara kalkışanın geride bıraktığı belgeleri görmeyenlere aittir.

Bir insan kâğıda borçlarını sıralayıp intihar ediyorsa memleketin kötü giden ekonomik şartlarını suçlamak olmaz, intihar dış mihrakların işidir. Yöneticilerin beceriksizliklerinin konuyla alakası yoktur. Onlar memleketi savaşa bile sürüklese vatandaşın görevi seve seve koşmak, canını feda etmektir. Mala dair bir kaygı zaten söz konusu değildir. Nihayet rızık onların elindedir ve dilediklerini dilediklerine, diledikleri kadar yedirirler. Yiyemediklerini denize dökmekten çekinmezler. Zira tam da bu ara denizle kafayı bozmuşlardır.

Bu müreffeh yaşama daha fazla dayanamayacağım gerekçesiyle canına kıyan birine henüz rastlanmamıştır. Her dilediğimizi yapabiliyoruz, bugün de intihar

edelim, bir de onu yaşayalım diye intihar eden de görülmemiştir. Dahası yaptığı hatalardan dolayı kendini suçlayıp intihar eden idareci, devlet başkanı, yetkili de tanınmamıştır. Keşke tanınmış olsaydı ama cümle olumsuzun müsebbibiyken üstlerine alınıp sorumluluk hissedecek, olmadı karamsarlığa düşecek bir ahlak hangisinde bulunur ki? Hangisi sebep oldukları ölümler için bir dakikalık vicdan muhasebesine katlanabilir?

İtiraf'ta zamanla Nilgün ve Harun arasında geçimsizlik baş göstermiş, yıkılan bina üstüne bina yapılmaz yargısı bir kez daha vurgulanmıştır. Kocasını aldatmak suretiyle Harun'la ilişki kuran Nilgün, yeni eşinin gözünde artık potansiyel aldatıcıdır. Harun, karısının bir başkasıyla ilişkisi olduğundan şüphe eder, kendi kendine yerinir, kıvrır ama bunu ispatlayabilecek somut delillere bir türlü ulaşamaz. Karısının işlediği hali bizzat kendisinin anlatmasını ister ama Nilgün, belki geçmişin ezici kabahati sebebiyle bu hususta hep suskun kalmayı tercih eder, herhangi bir şey itiraf etmeye yanaşmaz. Mahkemelik bir dava dahi görünmez ki Harun hak iddia edebilsin. Şahsi olup en çok kınanmış türden kötülükler, sosyal müeyyidenin veya hiç olmazsa kanun şeklinde mahkemelerde işleyen hükümlerin dışında kalırlar. Zaten kanun bir çeşit ağıdır ki mahir olanlar bunun aralıklarından kolayca geçebilirler.⁵⁹

Uzun kavga sekanslarına şahit olduğumuz İtiraf'ta Demirkubuz, insanın söz ve tavır itibarıyla ne denli alçalabileceğinin sınırlarını çizmek ister gibidir. Harun, kendisini boğmakta olan şüpheler karşısında kıvrır, hırçınlaşır, sırasında dozajı aşabilecek, aşırıya kaçabilecek şekilde şiddete başvurur. Dilsel olarak karşı koyan, kendisini savunmaktan çekinmeyen Nilgün, aldatmak konusunda asla itirafa yanaşmadığı gibi ayrı bir savunmaya da yeltenmez. Hastanın sağlıklıya karşı kavgası genellikle sessiz yürütülür; küçük zehirlerle, iğnelerle, sinsî ve acı verici ifadelerle, ama arada bir kendini en iyi biçimde soylu öfke olarak göstermeyi seven, yüksek sesli davranışların boğuk ikiyüzlülüğüyle.⁶⁰ Bu soğukkanlılık karşısında çılgına dönüp kendinden geçen Harun, sergilediği şiddet sekanslarına az biraz ara vermek zorunda kaldığı anda pişman olur ve bin türlü hakarete, sövgüye, aşağılamaya maruz bıraktığı Nilgün'ün ayaklarına kapanır, özür diler. Yönetmen, bu gerçekçi kavga sekanslarıyla, işlenen bir kötülüğün, özellikle işleyen peşini bırakmayacağını, sancıyan bir ur gibi,

⁵⁹ Bertrand Alexis, Ahlak Felsefesi, Çev: Salih Zeki, Sadeleştiren: Prof. Dr. Hayrani Altıntaş, Sayfa 46, Akçağ Yayınları, 2001, Ankara

⁶⁰ Nietzsche Friedrich, Ahlakın Soykütüğü Üstüne, Çev. Prof. Dr. Ahmet İnam, S. 118, Gündoğan Y, 2000, Ankara

sızlayan ve kanayan bir yara gibi bünyede taşınacağı izlenimini verir. Bu bağlamda kötülüğün salt şahit olunanla değil yaşananla da kanıksanabileceğini, içselleştirilip sıradanlığa döküleceğini ibraz eder.

Bir sadakate yaraşır biçimde yaşamayı başaramamak, ihanet anlamında, kişinin olduğu ölümsüze ihanet etmesi anlamında kötüdür.⁶¹ Belki bütün ihanet edenler, ellerini kollarını düşürecek bir ihanetle karşılaşmazlar. Ama kendi eylediği doğrultuda bir ihanetin şüphesi kaçınılmaz gibidir. Sağlam temeller üzerine oturtulmuş, doğru bir ilişki kurmak konusunda aciz kalacakları söylenebilir. Nihayet kocasını aldatarak başladığı bir ilişkide kadın, aldattığı kişiye sadakat hissetme noktasında sorun yaşayacaktır. Aynı durum erkek için de geçerlidir. Şiddetli geçimsizlik nedeniyle boşananların ikinci evliliklerinde de aynı sorunu yaşamayacaklarına yönelik bir garanti olmadığı gibi taraflarca ihanetin de süreği gelebilir.

Harun, kötülüğü tanımaktadır. İhaneti bizzat kendinden bilmektedir. Çünkü kendisini ailesinden bile ayırmayan arkadaşına ihanet etmiştir. Nilgün ise kocasına ihanet etmiş bir kadındır. Yeni kocası olan Harun’a ihanet etmeyeceğine dair bir garanti yoktur. Güven vermemektedir. Geçmişin kötü örneği yakalarını asla bırakmaz. Bir nevi organize kötülük işleyen suçlular gibi hissetmek kaçınılmazdır. Organize kötülükler daha çok içlerinden birinin dayanamayıp itiraf etmesiyle bilinir kılınır. İşte Harun’un Nilgün’den istediği de buna benzer bir itiraftır. Zira şedit kavgaları esnasında kendisi yüzünden en yakın arkadaşının intiharına sebep olduğunu dile getirir. Dahası tamamen ayrıldıktan sonra kendisi de intihar etmeye yeltenir. Hem de arkadaşına dair gerçeği olduğu gibi arkadaşının ailesine anlatmaya çalışır.

Demirkubuz, filmlerinde genel olarak dağılıp giden insanı anlatır.⁶² Dağılan ama sonra toparlandığını zanneden, sonra sonu gelmeyecek bir düşün serencamıyla alçalan, sürekli kaybeden, hep kaybeden insandır bu. Tükenmek söz konusu değildir. Çünkü hayat devam ediyordur ve o devam eden hayatın içinde trajik de olsa insan için dağılmak sıradandır. Sadece müşahede edeni kenara çekilip seyreden de değildir insan. Sırasında yanında durabilen, sahip çıkan, toparlamaya uğraşan arkadaşlar da vardır. İtiraf’ta Harun, yalnız kaldığında intihara yeltenir ama muvaffak olamadığını fark edince arkadaşını arar. Arkadaşı Süha’nın (İskender Altın) yine gürültülü ailesiyle

⁶¹ Badiou Alain, Etik “Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme”, Çev: Tuncay Birkan, S.75, Metis Y, 2006, İstanbul

⁶² Pay Ayşe, Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz, ‘Gerçek Ve Konsept Arasında:İtiraf Ve Yazgı’, S. 42, Küre Y, 2011, İstanbul

birlikte Harun’a kol kanat gerdiği de görülür. Mutahhari, genel ahlak kaideleri için şöyle söyler:

“İnsanların ahlaki davranışları öyle davranışlardır ki, o insanlar başkalarını da severler, yani sadece kendilerini sevmezler. Başkalarının hayatlarıyla da tıpkı kendi hayatları gibi ilgilenirler, başkasına dokunan bir fayda ve lezzetten dolayı sanki bu fayda kendilerine dokunmuş ve kendileri bir lezzet duymuş gibi sevinirler. Elbette bunun bazı dereceleri vardır. Sevginin dışındaki âtıfeler bazı insanlarda öyle yüksektir ki, başkalarına bir fayda veya lezzet sağladığında kendilerine fayda sağlamaktan daha çok sevinirler. Yani başkalarına yedirmekten, kendilerinin yemesinden daha çok zevk alırlar; başkalarını huzura kavuşturmaktan, kendilerinin huzur ve rahata kavuşmasından daha çok hoşlanırlar.”⁶³

Her anlamda örtüşür mü bilinmez ama Süha’da gördüğümüz böyle bir erdemdir. Arkadaşı Harun’un ortak oldukları işleri savsaklamasından, kendi sorunlarıyla ilgilenirken adam akıllı savrulmasından şikâyet etmek yerine ona kol kanat germeye çalışır. Hatta buna ailesini de ortak eder ki aslında kendi evi de az gürültülü değildir. Süha, kendi rahatının derdine düşmeksizin arkadaşının derdiyle dertlenmekten, çözüm bulmaya çalışmaktan adeta zevk alır.

Filmlerinde gerçekliğe dair dolaysız izlenimlerini samimiyetle paylaşan Demirkubuz, erdemi anlatmanın yolunun kötülüğü göstermekten geçtiğini düşünür gibidir. (Yönetmen Sineması, S.56) Ancak bu filmler, çıkışsız, aralıksız bir şimdinin, içinde yaşanan ve felaha götürecek bir sonuca ulaşmayan zamanın vurgusudur. Nasıl durmaksızın akan ve değişen hayat her insana, her anı kendince hissetme ve kendince anlamlı kılma imkânı tanıyorsa, bir filmin şeridinde kusursuz bir şekilde sabitleştirilmiş, ama çekimin sınırlarından taşan bir zaman içeren hakiki bir film de ancak zaman onun içinde yaşayabiliyorsa zaman içinde yaşayabilir.⁶⁴ Zaman içre yaşananlar bir yargıya tabi değildir. Çünkü yargılamak, övmek ya da yermek, şeyleri oldukları gibi değil de, olmaları gereken durumlara bakarak değerlendirmek demektir.⁶⁵ Nihayet Harun, onca aşağıladığı ve aşağılığını, yani işlemiş olduğu ihanetini, kötülüğünü teyit ettiği Nilgün’ün izbe bir gecekondu mahallesindeki evinin önünde bulur kendini. Yine dönüş dilenmektedir. Diyarbakır’a gidecek, belki hiç geri gelmeyecektir ve karnında kimin

⁶³ Mutahharî Murtazâ, Ahlak Felsefesi, Çev: Hasan Almaz, S. 35, Ağaç Kitabevi Y, 2008, İstanbul

⁶⁴ Tarkovski Andrey, Mühürlenmiş Zaman, Çev: Füsün Ant, S. 105, Agora Kitaplığı, 2008, İstanbul

⁶⁵ Luc-Godard Jean, Göstermenin Sorumluluğu, Derleyen: Artun Yeres, S. 172, Donkişot Y, 2004, İstanbul

çocuğunu taşıdığını bile bilmediği Nilgün'e kendisiyle gelmesini teklif eder. Bu güya her şeye yeniden başlamak düşüncesidir. Her şeye, yani kavgalara, geçimsizliğe, didişmeye, şüpheyeye... Zira bir şekilde şüpheyeye doğuracak unsurlar hâlihazırda önlerinde bulunmaktadır.

Harun'un teklifine Nilgün'ün nasıl bir yanıt verdiğini bilmeyiz. O noktada perde kapanır. Ama pekâlâ izleyen ve düşünen insan için kurgu devam etmektedir. Hayat devam etmekte, önceki kötülüklerin, hataların izdüşümünde atılabilecek yeni ve belki daha görkemli kötülükler devam etmektedir.



3.6. Bekleme Odası

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Senarist: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Zeki Demirkubuz

Nilüfer Açıkalın

Nurhayat Kavrak

Eda Tokgöz

Serdar Orçin

Ufuk Bayraktar

Görüntü Y: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2003

Ülke: Türkiye

Süre: 92 Dakika

Dil: Türkçe

İsmi sağlık kuruluşlarını çağırırsa da anlaşılır ki Bekleme Odası bir filmin çekileceği uygun anı kollamaktır. Tüm eylemler gibi filmin de bir hazırlık aşaması, fikrin olgunluk aşamaları ve çekileceği bir an vardır. Aksi yönde davranmak bezginlik, bıkkınlık, üşengeçlik yaratır.

“(...) Vakti vardıysa aşkın, onu beklemeliydi

genç olmak yetmiyordu fayrap sevişmek için

hâlbuki aşk, başka ne olsundu hayatın mazereti

demedim dilimin ucuna gelen her ne ise

vay ki gençtim

ölümle paslanmış buldum sesimi... ”⁶⁶

⁶⁶ Özel İsmet, Münacat, Bir Yusuf Masalı, S. 12, 11. Baskı, Şule Yayınları, 2006, İstanbul

Meyvelerin olgunlaşma, çayın demlenme, yemeğin yahut düşüncenin pişme süreci gibidir o anı beklemek. Zamansız ortaya atılan fikir gibi apar topar çekime geçilen film de olgunluktan, etkiden, maksadından uzak düşecektir.

Bir film için beklenen zaman başka ne türlü gösterilebilir ki? Genel olarak evinde uğraşan, ancak uğraşısı çok da belli olmayan yönetmen Ahmet'i (Zeki Demirkubuz) seyreder dururuz. Zaman zaman televizyon zaplamaktan, ayağını sehpaye doğru uzatıp sigara ve çay tüketmekten vazgeçip bilgisayarının başına oturur; yeniden, yazıp silip yeniden senaryosunu oluşturmaya çalışır. Yazmak eyleminde de filmsel teamüller geçerlidir. Evde dolanıp durulur. Yahut televizyon zaplanır, amaçsızca ekrana bakılır. "Boş televizyon ekranını hayranlıkla izleyen adamın görüntüsü günün birinde yirminci yüzyıl antropolojisinin en mükemmel biri olarak değer taşıyacaktır"⁶⁷ diye anlatır Baudrillard bu dışarıdan anlamsızmış gibi görünen durumu. Hayatın dahi kesintisiz bir kurmacadan ibaret olduğunu vurgulamak gibidir. Telefon çalar; bezgince 'çalışıyorum' denir, elbette kimse böyle bir çalışma yöntemine inanmaz. Yazar gibi senarist de standart çalışan insan algısına göre çalışmıyordur. Oyalanmak gibidir; yoğun şekilde can sıkıntısı, stres bağışlar. Nitekim yönetmenin ilk filmi C Blok'un Tülay'ından duyduğumuz repliğe benzer sözler duyarız Ahmet'ten de. Canı sıkılıyordur. Boğuluyordur. Bulunduğu yerden, konumdan, mekandan, insanlardan, ilişkilerden, hasılı her şeyden rahatsızdır. Bu rahatsızlığın bir süreği olarak kız arkadaşıyla ayrılır. Serap (Nilüfer Açıkalın) onun ilgisizliğinden şikâyetçidir, Ahmet'in belki şikâyeti yoktur, lakin kız arkadaşının kendisinden uzaklaşması için kolayca yalan söylemekten de çekinmez. Üstelik kolayca söyleyebildiği bu yalan yıkıcıdır. 'Biri mi var?' sorusu yanıtsız bırakılınca doğrulanmış sayıldığından, Serap'ın ikinci sorusu 'Kim?' şeklinde olur. Ahmet'in buna verdiği yanıt o an için uydurduğu bir isim değildir aslında. Aracıyla Nişantaşı sokaklarında dolanırken, daha önce evine giren hırsız, sonra kafenin birinde ağlamakta olan bir kadını görmüştür. Serap'a ilişkisine dair cevaben söylediği yalanda işte bu kadın vardır. Yani gözüne çarpan rastgele biriyle ilgili ilişkisi olduğuna yönelik kurgu yapıverir. Tüm gerçeklik kurguları da bu şekilde kotarılmaz mı dedirtir seyirciye. Lakin buradaki kurgunun teknik bir terim olarak değil, zihinden geçenleri ifade eden bir kurgu olduğu da söylenmelidir. Gerçi görüntü ve ses kurgusu tekniklerine dahi uydurulmuş veya üretilmiş gözüyle değil, 'insan beyninin çalışma sistemine uyumu keşfedildiği için kullanılmaya başlanmış' gözüyle bakılmalıdır.⁶⁸

⁶⁷ Baudrillard Jean, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev: Işık Ergüder, S. 19, Ayrıntı Yayınları, 2016, İstanbul

⁶⁸ Toprak Murat, *Filmin Dili Kurgu*, S. 88, Kalkedon Y, 2013, İstanbul

Yalan söylemekten kaynaklı kötülük, doğrudan ibraz edilmez. Sıradanlığa dökülen bir yalanın neticesi Serap gider, asistan Elif (Nurhayat Kavrak), Serap'ın yerini alır; Elif gider, oyuncu adayı kız, Elif'in yerini alır.

Bekleme Odası, yönetmenin hayatı üstüne gerçeklik izlenimi verdiği gibi gerçeklik kurgusunun nasılı üstüne de doğrulanabilen bir izlenim bağışlar. Filmin düşüncesi ve görüşleri de her zaman, filmin yönetmeninin bilinçli olarak ona attığı anlamın daha fazlasıdır.⁶⁹ Yapacağı film için cast kayıtlarını incelediğinde Raskolnikov'u oynayacak bir oyuncu beğenemeyen Ahmet, gerçek bir hırsız (Ufuk Bayraktar) bulup onu oynatmayı tasarlar. Onu ikna edip casta dâhil eder. Ancak hırsız, deneme çekimlerinden sonra, işlediği bir suç dolayısıyla tutuklanmıştır. Ahmet ise kendi hayatının döngüsünde artık senaryosunu yazabilecek kıvamı yakalamıştır. Bu durum aslında bir nevi hayatı sinemaya doğru genişletmektir. Filmde yönetmen öyküsünü anlatırken, öykünün çevresindeki fizik gerçekliği de sergiler. Yani film, duygusal ve zihinsel içeriğin içinden doğduğu maddi olgularla bir bağı olan hayata yönelir ve kameranın yakaladığı hayat büyük oranda maddi sürekliliği olan bir hayatken, hikâyeninki zihinsel bir devamlılığı olan ve fiziksel karşılığı olmayan dünyadır.⁷⁰ Ahmet'in yazdığı senaryonun fizik halini, seyirci izlemekte olduğu filmle bütünleyebilir.

Hayatı sinemaya doğru genişletmek, sinemanın aşkınlığını vurgulamanın yanında standart hikâye anlatımının da dışına çıkmaktır. Bir filmi görsele sunulan hikâye olarak görmek çok kolaydır. Lakin anlatı zemini, kitap gibi, yazınsal bir eser gibi değildir. Ne kadar titizlikle yazılmış olursa olsun kitap, hiçbir zaman sinemanın cazibesinin önüne geçemez. Her durumda ekrandaki gerçekliğin ölçüsü kitapta olduğundan daha fazla olacaktır.⁷¹ Tıpkı bir hikâyenin tek tek sözcüklerden oluşması gibi filmin her karesi de ayrı hikâye anlatabilmeye muktedirdir. Yazınsalda tahayyülün canlandığı lakin hiç ortada olmayan görseller söz konusuysa, sinemasal bir görselin her karesi insan zihnine, göze ve seslendirmeye kulağa hitap eden öyküleri içkindir.

Demirkubuz, Bekleme Odası'nda, hayatın her alanında kötülüğün varlığına, sıradanlığına ve bir bakıma yaşamsallığına vurgu yapmaktadır. Yönetmeni oynayan Ahmet, gerçekte kurgunun iç içe geçtiği bir hayat kesiti sunar. Bir yandan birlikte

⁶⁹ Tarkovski Andrey, Mühürlenmiş Zaman, Çev: Füsün Ant, S. 105, Agora Kitaplığı, 2008, İstanbul

⁷⁰ Özarslan Zeynep, Sinema Kuramları 1, 'Siegfried Kracauer', S. 215, Su Yayınları, 2013, İstanbul

⁷¹ Bazin André, Sinema Nedir?, Çev: İbrahim Şener, S. 58, Doruk Yayıncılık, 2011, İstanbul

olduğu kadınlara karşı soğuk bir tavır gösterirken, bu yaşantının bir filmin konusunu oluşturduğunun da bilincindedir. İşte o bilinçli olma durumunun filmsel aşamaları kotarılır.

Elif, gözlüklü, sıradan, ne denirse yerine getiren ve yönetmenin eli ayağı olan, dahası ona karşı hayranlık besleyen bir asistanken gayet masum bir görünüm arz eder. Erkek arkadaşı Kerem’le (Serdar Orçin) kavga edip yönetmenle ilişkiye başladığında bu masum tavır değişir. Yönetmenin eski kız arkadaşı Serap’ın halini kuşanır. Bütün yapabileceği kediye bakmak, çay koymak; bütün söyleyebileceği kediden dert yanmak ve aralarındaki ilişki üstüne şikâyet etmektir. Filmin üç kadını da aynı şekle döndürür, aynı kifayete bürünür. Nitelikli yahut niteliksiz, tıpkı Godard gibi ‘Kadın kadındır’ demek ister yönetmen. Dünya olumlu duygular, saf duygusallıklar, kuralcı kibirlilikler ve dalkavukluklarla öyle dolu ki burada ironi, karamizah ve kötülüğün öznel enerjisi her zaman daha zayıf kalır. Ruhun biraz olumsuz her tür devinimi olayların akışı içinde yeniden yasadışına düşer.⁷²

Elif’in erkek arkadaşı Kerem’in Ahmet’le olan muhatabiyetini içeren sekans, yönetmenle yapılmış olan röportajları andırır. Ve Kerem bir şekilde herkesin sorduğunu sorar: Filmlerinde neden suç ve kötülük olgusunu, işliyordur. (Mezkur sekansın replikleri bkz.) Bu diyaloglar, kötülüğün yönetmen gözünde kanıksanmış sıradanlığını ifşa eder niteliktedir.

Herhalde kurgusal bir metinde yönetmen, doğrudan kendi hayatıyla ilgili ipuçları vermez. Dolayısıyla kadınlarla ilişkisi yahut hayata karşı kayıtsızlık imgeleri filmin malzemesidir. Bakış açısını anlamaya çalışmak, bir bakış acısı fark ettiğini zannetmeye dönüşmemelidir. Tarkovski bu durumu; “Yönetmenler iki gruba ayrılabilir: Şahsi dünyalarını ortaya koyanlar ile etraflarında gördükleri şeyleri yeniden inşa etmeye çalışanlar; ben ilk gruba dâhilim”⁷³ şeklinde izah eder. Şu halde Demirkubuz’u hayat hikâyesine de bakıldığında ikinci gruba dâhil etmek mümkündür. Bir filmde katil acımasızlığı sergilemek, katil ruhu barındırıyor olamaya tekabül etmez. Bu bağlamda gerçek ve gerçeklikle kurgusal olanı iyi ayırt etmek gereklidir. Kendi hayatına dair gerçeği faş ederek bunun filmini yapmaya kalkan biri salt ifşacıdır. Seyirci, kurgunun kendisine anlatmak istediğini anlamaktadır. İmgeler birbirlerine içsel denebilecek bir

⁷² Baudrillard Jean, Kötülüğün Şeffaflığı, Çev: Işık Ergüder, S. 112, Ayrıntı Yayınları, 2016, İstanbul

⁷³ Tarkovski Andrey, Şiirsel Sinema, Derleyen: John Gianvito, Çev: Ebru Kılıç, S. 198, Agora Kitaplığı, 2009, İstanbul

şekilde, kendisinden kaçılmayan bir anlam akımı tarafından bağlanmışlardır.⁷⁴ Ancak, işte bu kurgunun bizzat kendisidir ve yönetmen eliyle oluşturulmuştur.



⁷⁴ Metz Christian, Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Çev: Oğuz Adanır, S. 45, Tümer Reklamevi, 1986, İzmir

3.7. Kader

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Senarist: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Vildan Atasever

Ufuk Bayraktar

Engin Akyürek

Müge Ulusoy

Ozan Bilen

Neriman Uğur

Müzik: Edward Artemiyev

Görüntü Y: Zeki Demirkubuz

Yapım Yılı: 2006

Ülke: Türkiye

Süre: 103 Dakika

Dil: Türkçe

İnsan, işinin, eşinin, sevdiğinin, çocuğunun ardından sürüklenebilen bir varlıktır. Biraz abartınca bir makamın ardında, onu korumak için bir ömür çürütür. Bir sevdaya tutulur, bütün sahip olduklarını feda ettiği gibi kendi benliğinden, varoluşundan vazgeçer. İşine tutkundur; yaşamı boyunca el emeği, göz nuru döker. Kemençenin sesine tutulup ömrü boyunca kemençe çalan ve ‘şu alet beni kuruttu, bitirdi’ diye söyleyene rastlanmıştır. “Pek çok hayatın girift bir şekilde iç içe geçtiği karmaşık kader ağlarında, bir bireyin özgürce seçilmiş eylemi, kim olduğu bilinmeyen sayısız insanın hayatında yıkıcı, öngörülemez etkiler yaratabilir.”⁷⁵

Kader, bir anlamda böyle bir tutkunun öyküsü olsa da tüm bu sayılanlar için kader denebilir mi bilinmez. Zira bu tür sürüklenişlerin her biri tercihlidir ve ardı bırakıldığında belli pişmanlık duyulacak fakat hayatın rotasını da doğrusal bir düzleme

⁷⁵ Eagleton Terry, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, Çev: Şenol Bezci, Sayfa 34, İletişim Yayınları, 2017, İstanbul

çekebilecek şeylerdir. Duygulara yenik düşmek kader olarak nitelense de genel anlamda kader olarak görülen unsur yaşamsal hatalardan oluşur. Cinayet işlemek gibi bir eylem sonucu hapse düşenin kader mahkûmu olarak nitelenmesi bundan olsa gerektir. Öldürmek eylemi değil güya hapse düşmek kaderdir. Oysa iradi olarak işlenen fiilin neticesinde cezaya maruz kalınmaktadır. Bu anlamda Mert Baykal'ın yönettiği Pardon (2005) filminin bir repliği açıklayıcıdır: Başlarına geleni “Belki de bu bizim kaderimiz” diyerek anlamlandırmaya çalışan Aydın’a (Ali Çatalbaş) cevaben Muzo (Rasim Öztekin) “İbrahim’in salaklığı neden bizim kaderimiz olsun?” şeklinde yanıt verir.

Hatayı kendine konduramayanların züğürt tesellisidir de denebilir kader için. Kader mahkumu, suç ve cezayı başka nasıl anlamlandırsındır! Şarkı bu durumu da tarif eder: “Kader diyemezsin, sen kendin ettin!”* Demek kendi kötülüklerimiz için kader deyip geçmek pek kolay değildir.

Demirkubuz’un Kader isimli filminde yönetmenin ikinci filmi Masumiyet’in konusu ve olay örgüsünün öncesi ele alınır. Bir devam filmi değil, öncenin filmidir Kader. Şu halde, daha önce yapılmış olan Masumiyet, devam filmi haline gelir. Bu kez Uğur’u, Bekir’i, Zagor’u daha yakından tanıma fırsatı bulunur. Masumiyet’te Bekir’in (Haluk Bilginer) anlatısından bildiğimiz olayların gelişim süreci, Kader’in konusunu oluşturur.

Henüz hayatının baharında hoppa, havalı, alımlı bir genç kız olan Uğur (Vildan Atasever), semtin en belalı genci olan Zagor’a (Ozan Bilen) tutkun olduğu halde, babasının açtığı halıcı dükkânında kendi halinde esnaflık yapan Bekir’in (Ufuk Bayraktar) aklını başından alır. Bu tür meseleler gençlik hevesidir, belki belli oranda masumdur, ama iş ciddiye binince meselenin rengi değişir. Ciddiyet, sevene dairdir. Uğur, bir yerde kendi görünümünü aramaktadır ve kendi varoluşunu ileri sürmek artık olanaklı olmadığından, ne var olmayı ne de bakılıyor olmayı dert etmeksizin boy göstermekten başka yapılacak bir şeyi kalmamıştır. Baudrillard’ın; “Varım, buradayım değil; görülüyorum, bir imajım; bak bana, bak! Narsizm bile değil bu; sığ bir dışa dönüklük, herkesin kendi görünüşünün menajeri haline geldiği bir tür reklamcı saflığı”⁷⁶ diye nitelediği haldir Uğur’un gösterdiği. Uğruna eş, çocuk, ana - baba, iş, mal, mülk feda edilen bir fettan haline dönüşür. Oysa Uğur’daki masum bir oyun, Bekir’deki duygudan ibarettir. İkisini de aşağı doğru ve birbirinin ardından sürükleyen

* Söz:Kemâl Yarbaykoç, Beste: Ali İhsan Kısaç, Makam: Hicaz, Usûl: Düyek

⁷⁶ Baudrillard Jean, Kötülüğün Şeffaflığı, Çev: Işık Ergüder, S. 29, Ayrıntı Yayınları, 2016, İstanbul

sevdadır. Uğur, cezaevinden cezaevine sevk edilen, suçtan suça sürüklenen Orhan'ın (Zagor) ardında o şehirden bu şehre gezinir. Bekir gazinodan meyhaneye sürüklenen Uğur'un ardında hayatını telef eder.

Oyuncuların sürükleniş eylemini anlamlandırma çabası, doğrusu manidardır. Uğur'un Bekir'i uyarmaya çalışıp ailesinin, eşinin, çocuğunun yanına dönmesini istemesi iyilik olarak örneklendirilebilir. Bekir ise Uğur'u yaşadığı hayat tarzından vazgeçirme çabasıdadır ve fahişelik yapmaktan, batakhanelerden ayrılması halinde düzgün bir hayat kurabilme umudunu belirtir. Asla vazgeçmeyen Uğur'a yönelik Bekir'in "Ama bu kötülük istemek" repliği karşılığında Uğur'un "Kötülükse, kötülük istiyorum" yanıtı, kader denen şeyin şekillenışı açısından önemlidir. Tercihlere göre şekillenen bir hayatta kötülüğü istemek kadere yüklenmiştir. İyi bir hayat yordamı değil fiziksel varlığın istismarından, duyguların istismarına, maddi varlıktan yakınların ihmal edilmesine, kötülüğü şiar edinen bir yaşam tercih edilmiştir.

Bekir'in dertli olduğunu gören babası (Settar Tariöğen), onu bir arkadaşının kızıyla başgöz etmiş, yuvasını yapmıştır. Filmin en masum, en temiz görünen karakteri Bekir'in karısıdır. Ancak Bekir, iyiye yönelik duyguları kabul edebilecek bir yapıya sahip değildir. Karısını, kızını, üzerlerine titreyen, kendisine her türlü imkânı sağlayan ve yaptıklarını mazur gören anne – babasını da ihmal eder. Bu Bekir'in istismarıdır. Benzer şekilde Bekir'in temiz duygularını da Uğur istismar eder. Uğur'un duygularını Zagor, Uğur'un annesinin (Müge Ulusoy) duygularını Zagor'un öldürdüğü Cevat (Engin Akyürek) istismar eder. Sıradanın da ötesinde bir istismar zincirine şahit olmak, kötülüğün mahiyetini, boyutunu ve yaşam içre sıradanlığını anlamaya yardımcı olacaktır. Bir yandan Eflatun'un dediği gibi hiç kimse kendi isteğiyle kötü olmaz. Kendi irademiz, kendi iyiliğimizden başka bir şey arzu etmez.⁷⁷ Benzer istismarı bir farklı veçhile Uğur'un kardeşinde görürüz. Kahvede çalışan çocuğa bir bakıma sahipsiz sayıldığı için pandik atan atanadır.

Eylem, güçlüler yahut muktedirler eliyle gerçekleştiğinde toplum tarafından haklı görünür, yadırganmaz. Garibanın işlediği benzer türden bir eylem kötülük olarak kabul edilir. Kötü giden ekonomik şartlar dolayısıyla bir muktedir zam üstüne zam yağdırıp tüm yüklü faturaları halka çıkarıyorsa bu haklı ve iyi diye nitelenen bir eylem; aynı şartlar dolayısıyla bir yoksul fırından ekmek çalışıyorsa bu haksız ve kötü bir

⁷⁷ Bertrand Alexis, Ahlak Felsefesi, Çev: Salih Zeki, Sadeleştiren: Prof. Dr. Hayrani Altıntaş, Sayfa 40, Akçağ Yayınları, 2001, Ankara

eylemdir! Yahut bir banka çektiği kredinin yüksek faizini ödeyemeyen mudisine haciz uyguluyorsa bu doğru; bir mudi ödeyemediği kredi için bankayı soymaya kalkıyorsa bu yanlıştır! “Bir banka kurmanın yanında, banka soymanın lafı mı olur?” diye söyleyen Bertold Brecht haksız çıkarılır. Her eyleyişte gücünün kuralları geçerlidir. Dünyanın hiçbir yerinde alenen insanları soyan, sömüren bir banka patronunun yargılandığı görülmemiştir. Keza Dünya Ticaret Merkezi’ni bahane edip Irak’a saldırı emri veren Dick Cheney, Irak’ın işgali sonrası eylemin beyhudeliği noktasında ve ne tür bir terör unsuruna rastlandığına dair herhangi bir sorguya maruz kalmamıştır. (İşlediği kötülük özellikle bir politikacının yanına kar kalır, hiçbiri geriye dönük sorgulanmaz. Çünkü bugün selefini sorgulamaya kalkan politikacı yarın kendisi selef olacaktır.)

Burada yeniden belirtilmelidir ki kötülük, salt kötülük için yapılır; belli bir amaca yönelik değildir ve makul bir açıklaması bulunamaz. Eylemi kötü olarak nitelemek aynı zamanda anlayışın ötesinde olduğunu, aklın almadığını, makul tarafı olmadığını söylemektir. Terry Eagleton bu durumu özetler mahiyette “ Kötülük anlaşılmalıdır. O sadece kendisi için bir eylemdir, tıpkı bir banliyö trenine çıplak ten üzerine sarılmış bir boğa yılanıyla binmek gibidir. Bu eylemi anlaşılır kılacak bir bağlam yoktur.”⁷⁸ şeklinde bir örnek gösterir. Gel gör ki bir dinsel inancın yorumlanması yahut akrobatik gösteri olduğu gerekçesiyle böyle bir absürt eylem dahi gerekçelendirilebilir. Günümüz toplumları özellikle tuhaf olanı, kötü ve anlamsız olanı anlamlandırmaya çalışmak hususunda mahirdir.

Söz konusu kötülük zincirinin ana müsebbibi Zagor olarak görünse de döngünün Zagor’la pek alakası yoktur. Uğur’un kardeşini korurken Cevat’ı öldüren Zagor, Uğur’u da alıp kayıplara karışmış, peşini bırakmayan iki polisi de öldürünce yakayı ele vermiştir. Toplumsal ve ideolojik kavrayış, her tür cinayeti anlamakla maruftur, lakin polis öldürmek Zagor’un da seveninin de hayatını mahvetmeye yeter. Zira bir polis asla öldürülemez, bir şekilde öldürülmüşse de şehit sayılır. Gerçi Zagor müebbet giydiği ve yattığı cezaevlerinde de boş durmaz, yine kendini savunmak için cinayetler işlemeye devam eder.

Bu bağlamda kötülük ardışıktır denebilir. İşlendiğiyle kalmaz, bir başka kötülüğü de celp eder. Öldüren kişi öldürmenin vahşiliğine, işkence eden eziyet etmenin bağışladığı teskinliğe alışır. İşkence görenin de muhtemelen aynı acıyı duymayacağı,

⁷⁸ Eagleton Terry, Kötülük üzerine Bir Deneme, Çev: Ş. Bezci, İletişim Y, 2011 İstanbul

giderek bağışıklık kazanacağı söylenebilir. Normal toplumlarda suç vardır, yargılama vardır, ceza vardır. Birey işlediği suç dolayısıyla bir yasayı ihlal etmiş sayılır ve suçu tespit edilip değerlendirmeye tabi tutulduktan sonra çeşitli şekillerde cezalandırılır. Kimi zaman suçun karşısına konan ceza yaptırım olarak ağır gelebilir ama her halükarda yargılamanın sonucu olarak cezalandırılmış olur.

Anormal toplumlarda suç olsun olmasın, suçlu görülen, yargılama olmaksızın da cezalandırılır. Çünkü toplum anormaldir ve bu anormalliğini toplumsal irade diye seçtiği egemenler üzerinden sergileyebilmektedir. ‘Acırsanız acınacak hale gelirsiniz’ diye bir tehdit pekâlâ toplumun dilidir ve tuhaf şekilde topluma yöneliktir. Pardon, acımak ne zamandan beri suç zümresinden sayılır diye sorulmaz, sorgulanmaz. Kabul görür. Potansiyel mahkûmlar yani her an yoktan yere suçlanmak ve cezalandırılmak tehlikesiyle karşı karşıya bulunanlar, içinde bulundukları durumu değerlendirme istidadından yoksundur. Nihayet gücün suçlu diye tanımladığı (ve hatta tanımını yapmaktan; suçun ve suçlunun sınırlarını belirlemekten aciz kaldığı, ama bir şekilde suçlu olarak ifade ettiği) yargılanmamış mahkûmun variyeti ganimetten sayılır.

‘Silivri soğuktur şimdi’ repliğinden espri malzemesi çıkmaz. Hiç komik değil, fena halde trajiktir. Bu tümce korkutulmuşluğun, sindirilmişliğin, susmak zorunda bırakılmışlığın ifadesidir. Sindirilmişlik, özgür bir insan olarak yaşadığını zannedenlerin, dışarıda olanların, yani henüz suçlanmamış, hapse tıklanmamışların işkencesidir. Ruhsal olarak şiddete maruz kalıştır da fiziksel anlamda görünür yaralar bırakmaz. Elbette tutuklanmış olanın gördüğü şiddetle kıyas edilemez. O şiddeti insanlara bildirecek, duyuracak bir argüman yoktur; gösterecek kamera, fotoğraflayacak makina henüz icat edilmemiştir.

Savaşın, acının ve hatta katliamın gösterimi imkâna bağlıyken, işkenceyi fotoğraflamak mümkün değildir. İşkencenin doğrudan görüntülenmesi kabil olmaz, belki izleri görüntülenebilir. Zira işkence gören kişi toplumdan tecrit edilmiş, insanlarla irtibatı kesilmiştir. Hal böyleyken anlatım ve ispat için sadece mahkûm beyanlarına dayanılır. Şiddete maruz kalan, gördüğü şiddeti anlatması durumunda, dışarıda olan ve asla koruyamayacağı, her bakımdan korunaksız ailesiyle, yakınlarıyla tehdit edilir. Yani

işkenceci susturucu kullanır; sesin dışarıya taşmaması hususunda son derece dikkatlidir.⁷⁹

Bizler, bir mahkûmun gördüğü işkenceye dair izlenimleri ancak yıllar geçip davalar kapandıktan sonra bir filme, görsele, yazıya konu olduğunda ediniriz. İdeolojik kaygı der, abartı der, siyasal istismar der kulak ardı ederiz. Hâlihazırda içeride işkence gören ise gördüğüyle kalır. Oysa tarih boyunca cezaevlerinde, tutukevlerinde, yahut tüm kötü yönetimlerde var olan işkence ve kötü muamele aynıyla, hiçbir değişikliğe uğramadan, ‘istikrarını’ bozmadan boy vermektedir. Belki çok daha şiddetlendiği ve olumsuzla yönelik nitelik kazandığı söylenebilir ama asla azaldığı, zayıfladığı, etkisini kaybettiği söylenemez. Sadece çok güzel gizlenir, üzeri örtülür, inkâr edilir. İçeride insanlık yok sayılırken, dışarıda insanlık dışı uygulamalar, tehdit, şantaj, hakaret, şiddet; ruha yönelik olanı bir yana doğrudan fiziksel şiddet yok sayılır. Konuya dair sorgulanacak, soru sorulacak merci dahi bulunamaz; meclisinden adliyesine, savcısından amirine hiç kimse böyle bir uygulamanın varlığına - yokluğuna ilişkin açıklama yapmaz.

Cinayet, gasp, yaralama, hırsızlık, yolsuzluk ve benzeri suçlardan tutuklu bulunanlar, genel olarak işkenceye maruz bırakılmaz. Siyasi mahkûmların başına gelen onlara uğramıyordur. Bir siyasi mahkûm jopla tanışıklığını asla dışarıya taşımaz, insanlığa mugayir uğradığı hakaretleri anlatamaz. Daha girişte aramak bahanesiyle çırılçıplak soymanın, bir nevi gerekçeli cinsel saldırının izahı nasıl mümkün olsundur? Yine suçlu dediğin kadınsa kasıtlı(!) hamile kalıp hastaneye gitmek zorunda kalır, orada tutuklanır, cezaevine sevk edilir, bebeğini düşürür. Mahkûm dediğin doğum yapıp kucağında bebeğiyle cezaevine sevk edilir, dört duvar arasında yüzlerce bebek, binlerce çocuk yetişir; bu çocuklar yaşama mahpusla başladığını öğrenmiş olur.

İnsana ve insanlardan mütevellit yasalara karşı işlenen suçların cezalandırılmasında bir beis yoktur. Belki cezalandırma yöntemleri tartışılabilir ama suçun karşılığı olarak ceza uygulamak da tabidir. Tabi olmayan insanlık dışı uygulamalardır. Tabi olmayan yargılanmadan tutuklanıp ne ile suçlandığını, suçlu olup olmadığını, ne zaman mahkemeye çıkacağını, ne ceza verileceğini, ne kadar yatacağını bilmemektir. Tabi olmayan, tutuklanmamakla, suçlu ilan edilmemekle özgür olduğunu zannedip herhangi bir haksızlığa, hukuksuzluğa ses çıkarmamaktır.

⁷⁹ Bkz. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/12/14/omer-faruk-gergerlioglu-makata-cop-sokulmasi-kibarca-nasil-anlatilir/>

Kader, Masumiyet'in öncesini anlatır ama aynı zamanda onun bir şerhidir. Masumiyet'teki Bekir'in (Haluk Bilginer) uzun monoloğundan duyduğumuz olayları, Kader'deki Bekir'in (Ufuk Bayraktar) yaşantısında görmüş oluruz. Bu görüş elbette izleyenin içini aydınlatmaz. Sebepleri bilmek, sonucun vahametine pek bir şey kaybettirmez. Sebeplerin tutarsızlığından da kaynaklanmamaktadır bu. Pekâlâ, çok geçerli sebepler dahi olsa sonuçta kötülüğün iflah etmez coğrafyasında gezinilmektedir. İlginç olan o coğrafya tam da burasıdır ve olası şeyler değil sanki olmuş ve bitmiş, olmuş ve bilinir kılınmış meseleler kadar canlı bir gerçekliği yüze çarpmaktadır. Metropollerin, şehirlerin neredeyse her mahallesinin köşe başında yer tutmuş gazinolar, filmin karakterlerini anıştıran insanlarla doludur. O insanlar müdavimi oldukları mekânlarda yer tutmanın 'düşmek' olduğunu gayet iyi bilirler. Ama işte 'içiyorsak sebebi var' gibi yaygın bir avuntu cümlesinin ardına sığınmaktan da geri durmazlar.

“Ataerkil bir yapı içinde kadının yeri erkeğe göre ikincil konumdadır. Ancak gözden kaçırılmaması gereken en önemli noktalardan birisi bu yapılanmanın kadınları olduğu kadar erkekleri de baskı altına almasıdır. Başka bir deyişle, ataerkil toplumsal yapı, kadınlar kadar erkeklerin de nasıl davranması gerektiğini belirler. Bu yapının koyduğu kuralların dışında davranan erkek, dışlanma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilmektedir.”⁸⁰

Masumiyet ve Kader'deki Bekirlerin de Yusuf'un da kaderi aynıdır. Düşmüşlük kadına has kılınmamıştır, bağlandıkları kadınla beraber kötü yola düşen erkeklerdir. Sebepler de benzerlik gösterir. Razi olmak bile aynıdır. 'Ben ister miydim böyle olmasını, ama ne yapacaksın işte, kader...' demek suretiyle savunuda aynı mecraya dökülür. Kader onların düşmesini, sürünmesini istemiştir. Her iki Bekir'in de repliğini oluşturan anlatının sonu manidardır:

“Bu kaltakla aynı mahallede büyüdük. Mevlanakapı'da. Babası zabıtaydı. Alkolik hasta bi adamdı rahmetli, erkenden de gitti zaten. Bu anasıyla yoksul, perişan. Bizim tuzumuz kuruydu, hacı babam yapmış bi şeyler. Bi de Zagor vardı. Bizim eski evin kiracısının oğlu. Babası filmciydi Yeşilçam'da. Cepçilik, arpacılık, her yol vardı itte. Ama sevimli, yakışıklı oğlandı. Bizimkine âşık etmiş kendini. Ben efendi oğlanım, okul mokul

⁸⁰ Çeliker Duygu, 2000 Sonrası Türk Sineması'na Eleştirel Bakış, 'Zeki Demirkubuz Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri; Masumiyet ve Kıskanmak Üzerine Bir Çözümleme', Editör: Özgür Yılmazkol, S. 99, Metamorfoz Yayıncılık, 2011, İstanbul

takılıyorum o zamanlar. Öylece büyüdüğ gittik işte. Ne bok varsa? Hep askerliği beklerdim. Dört sene kaldı, üç sene kaldı. Sonunda o da geldi gittik. Bizde de herkes bunu bekliyormuş; gelir gelmez yapıştılar yakama. Ev düzüldü, kız bulundu, çeyiz falan filan... Nikahlandık. İki taksi bi dükkân verdi peder. Dükkânda koltuk moltuk satardım. Bi gün bu orospu çıkageldi. Hiç unutmam, görür görmez cız etti içim. Böyle basma bi etek dizine kadar, çorap yok, üstünde açık bi bluz, saçlar maçlar... Pırlanta anlayacağın. Şunun bunun fiyatını sordu, dalga geçti benimle. Kanıma girdi o gün. Tabii taktım ben bunu kafaya. Ertesi gün bi soruşturma... Dediklerine göre yemeyen kalmamış mahallede. Ama asıl Zagor'a kesikmiş. Zagor da kaftiden içerde o sıra. Bi gün, süslenmiş püslenmiş; zırt geçti dükkânın önünden. Yazıldım peşine. Tuhafiyeciye gitti, pastaneden çıktı; minibüs otobüs, geldik Sağmalcılar'a; benim içimde bi sıkıntı. İş anladım tabi: Zagor'u ziyarete gidiyo. Bi tuhaf oldum, piçi de kıskandım. Uzatmayalım çaresiz evlendik ötekiyle. O ara Zagor içerden çıktı. Sonra bi duyduk; kaçmış bunnar. Altı ay mı bi sene mi; kayıp. Hep rüyalarım girerdi orospu. O gün dükkâna gelişini hiç unutmadım. Benimkine bile dokunamaz oldum. Sonra bi daha duyduk ki iki kişiyi deşmiş Zagor: Biri polis, ikisinin de gırtlığını kesmiş. Karakolda beş gün beş gece işkence buna. Arkadaşlarının öcünü alıyorlar. Kaltağa da öyle... Önce öldü dediler Zagor'a, sonra komalık. Ankara'da oluyor bunnar. Bizimki bi gün çıkageldi mahalleye. Zagor içerde, en iyisinden müebbet. Bi sabah dükkâna geldim, baktım bu oturuyo. Önce tanıyamadım. Anlayınca içim cız etti. Cız etti de ne? Tornaya değmiş gibi oldu. Çökmüş, zayıflamış, bembeyaz bi surat. Ama bu sefer başka güzel orospu. Orhan'ın şarkıları gibi. Kalktı böyle, dimdik konuşmaya başladı. Dedi para lazım, çok para. Zagor'a avukat tutacakmış. İlerde öderim dedi. Esnafız ya bizde, 'nasıl?' diye sormuş bulunduk. Orospuluk yaparım dedi, istersen metresin olurum. İçime bişey oturdu ağlamaya başladım, ama ne ağlamak... İşte o gün bu günden beri bu orospuyla tam yirmi yıl geçti. Uzatmayalım, Zagor'a müebbet verdiler. Ama rahat durmaz ki piç! Ha birini şişledi, ha fırara teşebbüs; o şehir senin bu şehir benim, cezaevlerini gezip duruyo. Orospu da peşinden. Sonunda dayanamadım: ben de onun peşinden. Önce dükkân gitti, ardından taksiler. Karı terk etti, peder kapıları kapadı. Yunus gibi aşk uğruna düştük yollara. İş bilmem, zanaat yok. Bu durmuyo hiç. İlk yıllar ufak kahpeliklere başladı, sonra alıştı. Gözünü yumup yatıyo milletin

altına. Gel dönelim diye çok yalvardım. Evlenelim, pederi kandırırım, Zagor'a bakarız: yok. Kancık köpek gibi izini sürüyo itin. Naptı buna anlamadım. Kaç defa dönüp gittim İstanbul'a. Yeminler ettim. Doktorlar, hocalar kar etmedi. Her seferinde yine peşinde buldum kendimi. Bi keresinde döndüm, biriyle evlenmiş bu, hamile. Beni abisiyim diye yutturduk herife. Nedense rahatladım, oh dedim, kurtuluyorum. Bu da akıllanmış görünüyo. Yüzü gözü düzelmiş, çocuk diyo başka bişe demiyo. Sinop'ta oluyo bunnar. Ben de döndüm İstanbul'a. Doğumuna yakın, Zagor bi isyana karışıyor gene. Hemen paketleyip Diyarbakır cezaevine postalıyorlar. Çok geçmeden bizimki depreşio gene; o haliyle kalk git sen Diyarbakır'a, üç gün ortadan kaybol... Herif kafayı yiyo tabii. Dönünce bi dayak buna: Eşek sudan gelinceye kadar. Kızın sakatlığı bu yüzden. Sonra çocuğu doğuruyo. Uzun zaman anlaşılmamış. Ortaya çıkınca bi gece esrarı çekip takıyo herife bıçağı. Çocuğu da alıp vın Diyarbakır'a, Zagor'un peşine. Allah'tan herif delikanlı çıkıyo da şikayet etmiyo. Ben o ara İstanbul'da taksiden yolumu buluyorum. Epey bi zaman böyle geçti. Yine her gece rüyalarımda bu. Zagor'un Diyarbakır cezaevinde olduğunu duymuştum o sıra. Bi gece bi büyükle eve geldim. Hepsini içtim. Zurnayım tabi. Bi ara gözümü açıp baktım: Karlı dağlar geçiyo. Bi daa açtım, başımda bi çocuk, kalk abi, Diyarbakır'a geldik diyo. Baktım, sahiden Diyarbakır'dayım. Bi soruşturma. Kale mahallesi vardır oranın, bi gecekonduda buldum, malımı bilmez miyim? Görünce hiç şaşırmadı. Hiç bişe demedik. O gece oturup düşündüm. Oğlum Bekir dedim kendi kendime, yolu yok çekeceksin. İsyan etmenin faydası yok, kaderin böyle, yol belli, eğ başını, usul usul yürü şimdi. O gün bugün usul usul yürüyorum işte.”

3.8. Kıskanmak

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zafer Çelik

Öykü: Nahid Sırrı Örik

Senarist: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Nergis Öztürk

Serhat Tutumluer

Berrak Tüzünataç

Bora Cengiz

Müzik: Tamer Çıray

Görüntü Y: Emre Erkmen

Yapım Yılı: 2009

Ülke: Türkiye

Süre: 106 Dakika

Dil: Türkçe

Kıskanmak, Nahid Sırrı Örik'in aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmıştır. Örik'in 1937'de Tan Gazetesi'nde tefrika edilen ve 1946'da kitaplaştırılan Kıskanmak isimli eseri, Emile Zola'nın ünlü eseri Madam Bovary'nin ihtiras üçgenini anımsatır.⁸¹ Ki anlatı benzer şekilde maden işçileri dekoruyla ele alınmış; 1930'ların Zonguldak'ında cemiyet hayatının gelişimi çerçevesinde işlenmiştir. Dönemsel olarak balolar vardır, CHP vardır, hafif batı müziği vardır, dans vardır, yeni yeni sinema gösterimleri peydah olmaktadır. Tüm bu unsurlar filmin dekoruna eklemlenmiş fakat Demirkubuz'un döngüsel gerçeklik adına kötülüğün ifşasına dikkat çeken yaklaşımı, insan ilişkilerinde kendini göstermekten geri durmamıştır.

Seniha (Nergis Öztürk), maden mühendisi olan ağabeyi Halet (Serhat Tutumluer) ve onun genç, güzel karısı Mükerrerem'in (Berrak Tüzünataç) yanında sığıntı gibi yaşadığını düşünen, evde kalmış kız görüntüsü verir. Olayların gelişimi ve bağlandığı nokta açısından hiç de öyle desise çevirecek, planlar kurup işletecek, tüm

⁸¹ Örik Nahid Sırrı, Kıskanmak, S. 7, Oğlak Yayıncılık, &. Baskı, 2008, İstanbul

döngüyü elinde tutacak biri izlenimi vermez. Romanda daha farklı, güçlü bir karakter sunulurken, filmdeki Seniha daha aciz ve belki bilinçlice sümsük gösterilmiştir. Bu durum, filmin ismiyle örtüşür şekilde yıkıcı bir kıskançlığı da dumura uğratmıştır denebilir. Nihayet işlenen kötülüklerin bağlandığı karakter olarak Seniha gösterilmeye çalışılmış, lakin ne derece başarılı olduğu tartışmaya açık kalmıştır. Belki Seniha'nın da masum olduğu söylenemez fakat işlenen kötülüklerde, yanlışlıklarda, aldatmalarda ne denli payı vardır, sorgu götürür. Bir insan sadece yaptığı adaletsizliklerle adaletsiz olmaz, fakat önlemeye muktedir olduğu halde, yapılmasını hoş gördüğü kötü şeylerden dolayı da adaletsiz olur.⁸² Kötünün iyisi algısı insanı hüsrana götürür. Göz göre göre adaletsiz bir güçlüye taraf olmak yahut yapılan yanlışla engel olabileceken olmamak elbette ahlaksızlığın dik alasıdır. Belki de bu salt film örgüsünün hatasıdır. Zira film, kıskanmak duygusuna dayalı olaylardan epey bir uzak görünmektedir.

Mükerrem, eşini aldatırken, görünmesi Seniha, yaptıklarına öykünüp onu kıskanmaz. Onun cemiyet hayatına iştirak edişine, kendisinin evde oturup gergef işleyerek gün geçirmek mecburiyetine içlenmez. Belki Mükerrem'in işlediği suçu bilmesine rağmen bunu ağabeyine yetiştirmeyişi, yahut Mükerrem'e engel olmaya çalışmaması yadırganabilir. Ama filmin işlenişinde bu konu da güdük kalmıştır. Nitekim, Mükerrem'in birlikte olduğu Nüzhet'in (Bora Cengiz) annesi, Seniha'yı çağırıp olan biteni anlattıktan, gelinlerinin oğlundan ayrılmasını istedikten ve üslubunca aşağıladıktan sonra gidip durumu ağabeyine anlatmıştır. Emin olmadığı bir konu üstüne, sahip olduğu malumata müstenit zanla, yengesini suçlamaya kalkacak değildir. Ağabeyine kesin delille gider, yer ve zaman bildirir. Burada bir kıskançlığın izine rastlayabilmek pek mümkün görünmez.

Kötülük ve karanlık adına işlenen, Mükerrem'in eşini aldatmasıdır. Bu aldatmada kıskançlık unsuruna rastlanmaz. Halet'in eşini ihmal ettiği de söylenemez. Düpedüz ve alenen Mükerrem'in Nüzhet'e sevdalanması söz konusudur ve yine filmde yansıtılamamasına rağmen Mükerrem'e dair fahişe ruhlu olmak durumu ele verilmiş görünmektedir. Belki Seniha'nın bu ilişkiye göz yumduğu ve böylece ağabeyinden intikam aldığı izlenimi verilmek istenmiştir. Ancak filmin yekûnundan dahi böyle bir izlenim çıkarılamaz. Mükerrem'le Nüzhet arasındaki ilişkide Seniha'nın bir suçu yoktur. Ağabeyine karşı kin beslediği iddia edilebilir. Çünkü ağabeyi yıllar evvel kendi

⁸² Bertrand Alexis, Ahlak Felsefesi, Çev: Salih Zeki, Sadeleştiren: Prof. Dr. Hayrani Altıntaş, Sayfa 41, Akçağ Yayınları, 2001, Ankara

derme çatma sevdasına engel olmuş, ayak takımından olduğunu düşündüğü sevgilisini şikayet ederek askere aldırıştır. Buna binaen kin duyması ve köşesine çekilmesi Seniha için neden kötülük olarak yazılsındır.

“İnsan, olayları göre göre, bunları haklı ve meşru gibi telakki etmeye başlar. Böylece tarihi kaderciliğe benzer bir benlikçi kaderiyecilik anlayışıyla, meydana gelen her şeyin, olması gerekli olan şeyler olduğunu hayal etmeye başlar. Bu şekilde insanda bir şeyi açıklamak, o şeyi tasdik ve izah etmek de o şeyi mazur göstermek kanaati de ortaya çıkar. Bu nokta üzerine çok dikkatli olan psikologların açık itirafları vardır. Nitekim Maine de Biran ‘rezaletlerden çıkarılmış teorik bilgiler, bu kötülüklerin çirkinliği ile yakınlık kuramayarak, sözü edilen çirkinliği daha hafif gösterirler’ der.”⁸³

Halet de karısının kendini bilmez sevgilisi Nüzhet’i kıskançlık dolayısıyla öldürmez. Kendisiyle alay edilmiş, hakarete uğramış, insanların önünde küçük düşürülmüştür. Bu şartlar altında doğrudan kıskançlık duygusu, akla gelebilecek en son şeydir. Kıskanmak, tereddütsüz cinayet işlemeyi doğurabilir. Lakin Halet, sahip olduğu malumat doğrultusunda, Kapuz’a Nüzhet’i öldürmek için gitmez. Ancak maruz kaldığı ağır hakaret karşısında cinayet gerçekleşir.

Seniha’nın kötülüğe yahut kıskançlığa dönük ilk ve belki de yegâne hareketi, ağabeyinin savunması doğrultusunda, savcıya doğru beyanda bulunmamasında aranabilir. Ağabeyi, olayı olduğu gibi anlatırken Seniha, sanki ağabeyi en ağır şekilde cezalandırılsın ister gibi doğru olmayan beyanlar verir. Ağabeyinin savcılıktaki ifadesini yalanlar, kendisine dayandırdığı beyanları inkâr eder. Bu da elbette Seniha’ya dair kötü izlenim doğurur. Yönetmen, anın gerçekliğini canlandırmaya çalıştığından; izleyicisi ise dönemsel teamüllere yekûnuyla vakıf olamayacağından, bu görünür kötülük bile muğlak kalmıştır. Belki Seniha sadece kendisine bir zarar ilişmesin için davanın dışında kalmayı tercih etmiştir denebilir. Zira davaya yönelik doğru beyanlar, cinayetin neredeyse Seniha’nın zanları sonucu işlendiğini düşündürür niteliktedir. Seniha, yalan beyanla gerçekleşmiş bir olayın sebebi olarak görülmekten, yanlış ifade vermekle sıyrılır.

Bir edebiyat örneğinin yapı olarak kendisinden çok farklı bir sanat dalına uyarlanmasının getireceği sayısız zorlukların yanında, görüntülerin günlük hayatın

⁸³ Bertrand Alexis, Ahlak Felsefesi, Çev: Salih Zeki, Sadeleştiren: Prof. Dr. Hayrani Altıntaş, Sayfa 6, Akçağ Yayınları, 2001, Ankara

gerçekliğine olan yakınlıklarının daha fazla olması, onun gerçekliğinin çoğalmasını sağlamaktadır.⁸⁴ Ancak filmin son sekanslarına öylesine eklemlenmiş gibi duran Halet'in hapisten çıkması ve Seniha'nın miras hususunda onunla münasebeti de kıskançlığı ele vermekten uzak düşmüştür. Bir miras davasında menfaat gözetmek nedenli kıskançlıktan sayılabilir ki? Miras paylaşımında herkes kendi payına ne düşeceğini hesabını yapar. Böyleyken Seniha yine de ağabeyiyle uzlaşma peşinde gibi görünür. Hayata bir sığıntı gibi sokulmaktan da kendini alamaz. Evde, işte, bulunduğu mekânlarda, vapurda hep sığıntı, süprüntü gibidir. Belki de filmin asıl 'kitsch' dekorunu, verilmek istenen bu izlenim oluşturur. Herkes hayatını, mutluluğu, neşesini, neşvesini yaşarken Seniha, hayatın sadece kıyısına tutunabilmiştir. Vapurdan koparak dalgalar arasında savrulup duran bir tahta, denizin kenarına biriken çer çöp gibidir. Bu görünümle, olayların faili olmaktan çok uzak, olsa olsa mef'ulü yani etkileneni diye düşünülebilir. Zira her olumsuz durumdan etkilenen yegâne kişi Seniha'dır. Ve Kıskançlık belki Seniha'nın değil, ağabeyi Halet'in Senihaya yönelik kıskançlığıdır.

⁸⁴ Bazin André, Sinema Nedir?, Çev: İbrahim Şener, S. 64, Doruk Yayıncılık, 2011, İstanbul

3.9. Yeraltı

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Senarist: Zeki Demirkubuz

Uyarlama: Dostoyevski – Yeraltından Notlar

Oyuncular: Engin Günaydın

Serhat Tutumluer

Nihal Yalçın

Nergis Öztürk

Murat Cencir

Serkan Keskin

Feridun Koç

Sarp Apak

Görüntü Y: Türksoy Gölebeyi

Yapım Yılı: 2012

Ülke: Türkiye

Süre: 107 Dakika

Dil: Türkçe

Dostoyevski gözüyle bakıldığında insanın yeraltısı yerin üstünde kalan kısmından çok daha karmaşık görünür. Yeraltından Notlar'da Dostoyevski, okuyucusunu bile isteye kendi içsel evrenine sürükler. Kimi zaman dertleşir gibidir okuyucusuyla, kimi zaman cedelleşir, kıyasıya kavga eder. Kendi söylediklerini dahi yalanlayan, sırasında inkar eden şizofren bir görüntü çizer. 'Öyle değilim ama öyle görünmek istiyorum' yahut 'Öyleyim ama öyle görünmek istemiyorum' demek ister gibidir. İstediklerini söyleyebilme özgürlüğünü sonuna kadar kullanan yazar, kendi içsel dünyasının kıvrımlarında dolanarak, insanın yeraltısını; duygu, düşünce ve tepkisel eylemlerini irdeleme peşindedir.

Demirkubuz Yeraltı filmine, Dostoyevski'nin Yeraltından Notlar'ında bir olayın ifşası için gösterdiği çabayı atlamadan başlar. Muharrem'in (Engin Günaydın)

hayatından kesitler göstererek onun yaşam koşullarını, duygusal ve düşünsel saplantılarını izleyicinin tahmin edebilmesini sağlar. Ki Dostoyevski, Yeraltından Notlar'ın asıl olay örgüsüne ancak 59 sayfa sonra girebilmiştir. Kendince meşum olayın anlatı zeminini oluşturuncaya kadar, duygusal ve düşünsel inceliği, saplantılarını, inancını yahut inançsızlığını adam akıllı belirtmek niyetindedir. Zira öykü, böylece anlam kazanmış olacaktır. Sıradan bir insanın ruh dünyasında karşılığı olmayan alınganlık, üstün görünme, kuyruğu dik tutma gibi çabaların düzeysiz bir seremonisini sergiler. Nitekim insan bunca zaman var olmasına rağmen, hala daha en önemli şey olan varlığının anlamı konusunda emin değildir.⁸⁵ Yeraltı'nın Muharrem'i de böyledir. Hem kendini küçük görme, eziklik, örselenmişlik; hem de niteliksel anlamda saygınlık, aydınlık, bilgiçlik, diğerlerinden üstün olma duygusunu bir arada yaşamaktadır. Bu durum Muharrem için ruhsal yapının karmaşasını ele verir. Yeraltı adamı önce hırçın, aksi biri olduğunu söyler; sonra hırsından böyle düşündüğünü, aslında onurlu, kuruntulu ve alıngan olduğunu anlatır. Yeraltını över, sonra bunun yalan olduğunu söyler.⁸⁶

Yeraltından Notlar'da görünür sorun yokluk, yoksulluk, sınıfsal ayrım olarak ele alınabilecekken, Demirkubuz'un Yeraltı'sında daha çok entelektüel kaygılar söz konusudur. Arkadaşlarının organize ettiği veda yemeğine gidip gitmeme, gittiği durumda kendini ifade etmekte yetersiz kalış yahut doğru ve yeterli ifade edişten yoksunluk çok daha göze çarpıcıdır. Nietzsche'nin söylediği gibi barış zamanında savaştı insanın kendine saldırdığını⁸⁷ görmek mümkündür.

Mevcut toplumsal düzenin karşısında olanlar yahut bilvesile bunu iddia edenlerin çoğunun, geçmişin bölük pörçük ama iddialı devrimci teorilerini söyleme dökerek kendi faşist yaşamlarının üstüne çarşaf çektiklerini söyleyebiliriz. Ki insanlarda o devrimci teorilerin basitleştirilmiş, anlaşılır haline yönelik güçlü bir eğilim olduğu ve karşılaştıkları durumda kayıtsız kalamayacakları göz ardı edilmemelidir. Bu tuhaf şekilde ruha hitap eden ama sadece ruhsal zeminde kalmayıp kişilere yönelik sempatiyi körükleyen bir şeydir. Bir sonuca doğru akışkanlık göstermeyip olduğuyla yahut oldurduğuyla kalır.

Eskimiş devrimci söylem ve faşist yaşam müdavimleri, görselin gücünü ve mahiyetini bildikleri için inançsal zemini onun her halukarda yanıltıcı olan gerçekliğine

⁸⁵ Tarkovski Andrey, Zaman Zaman İçinde, Çev: Seda Kervanoğlu, S. 159, Agora Kitaplığı, 2011, İstanbul

⁸⁶ Gürbilek Nurdan, Mağdurun Dili, "Yeraltında Neler Var?", Metis Y. İstanbul, 2008

⁸⁷ Nietzsche Friedrich, İyinin ve Kötünün Ötesinde, Çev: Ahmet İnam, S. 81, Say Y, 2003, İstanbul

oturtmaya çalışırlar. Gerçi görsellik üstüne oluşturdıkları kanılara tam olarak bilmek denemez; mevcut görsel malzemenin yaratımına dair bir aşinalıktan oluşan, yaratım sürecine ilişkin aldatıcı imgeleri, nedenselliği ve sebep sonuç ilişkisini tahmin etmek olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Görüntüdeki kuramsal ve aldatıcı gerçeklik onlara daha cazip görünür ve sanki dışa dönük o yaldızlı çerçeve içinde yaşamışçasına hayatlarının her aşamasında yapay bir poza bürünürler. Bunların aslında doğal bir ortamı yoktur, ancak tüm dünyayı dolaysızca yaşadıkları temsilin ana yurdu kılmayı başarmışlardır. Nihayet dünya onlar için alabildiğine geniş ve acemice de olsa, hatta sırtısa bile oluşturdıkları ve sergiledikleri yaşamın uçsuz bucaksız sahnesi oluvermiştir. Yansıyan yüz romantik ve masum görünse de içsel hedefleri salt durumun süreğenliğiyle sınırlı kalmayıp etki alanında, kendi habitatında yegâne olma çabasıdır. Oysa insani iyi, değer in yegâne belirleyicisidir. Böylesi insan merkezci emperyalizm, itaat eden varlıkların değerini tahrip eder.⁸⁸

Kendi hırsının oluşturduğu eksen etrafında dönenler, müstakil birey olma çabasını öznelliğinden o kadar soyutlamışlardır ki küçük grupçuklar halinde haklılık iddiasında bulunurlar ve iddialarını dile dökmeksizin birbirlerinin çevresinde kümelenebilmekle temellendirirler. Bu hastalıklı varoluş yaşantıyı ve dünyayı tamamıyla spekülâtif hale getirir. O kadar ki sözlerin ve eylemin alıcısını kendilerinin belirlediği bir piyasa görüntüsü arz ederler. Hâlbuki bu kişiler iktisadın bir kısım insanlar eliyle insanlara boyun eğdirmesine karşıdır. Lakin içinde bulundukları döngü, belki o iktisadın karşı çıktıkları kişiler elinde temerküz etmesinden daha vahim bir boyun eğişe sebeptir. Yani dünyalarının yaygınlaşması, yaygın dünyanın panzehiri değil bizzat kendisidir. Çünkü bu durum eyleme dökülemeyen, hep söylemde kalan ve söylem haliyle beğeni gören teorinin çıkmazıdır. Çoğunlukla yenilenemeyen bu teorilerde pratik zaten mümkün değildir. Yahut kişi yararına bir benliği belirginleştirmek için ortaya atılmıştır.

Birisi bir itiraz yahut eleştiri yöneltse tüm dünya üstümüze geliyor zanneder, vaveyla koparırlar. Kesinlikle ve belirgin şekilde eleştirinin can bağışlayan erdeminden yoksundurlar. Bu yoksunluk söyleme de sirayet etmiştir ki haklılığın meskûn mahallinde bile canhıraş bir karşı koyuşun kanlı dişleriyle cebelleşmek gerekir. Herhangi bir ölçütün uzağında bağıntılar kurarak yahut usa takla attıracak çıkarımlarla muazzam paranoya sergilerler eleştiriye ve eleştirene karşı. Eleştirinin öznesini ve

⁸⁸ Türer Celal, Ahlakdan Felsefeye Felsefeden Ahlaka, S. 199, Dergah Y, 2017, İstanbul

nesnesini hakir görerek “Hayır, onun işi değil, arkasında derin güçler var!” şeklinde hezeyanlarına rastlamak mümkündür.

Bunlara karşı takınılacak yegâne tavır eylemdir. Çünkü onlar ancak kendilerinin bile söyleme dökembildiklerini eylemekten korkarlar. Doğru ya da yanlış, eylenen her şey için kıskançlıkla dişlerini sivriltmekten çekinmezler. İyi eylemlerin yapılmasından hiçbir haz duymadığımızda gerçekten iyi bir insan olmayız; aynı şekilde adil eylemlerden haz almaksızın davranan kişiye adil, ya da cömertlik eylemleri yapmaktan hiçbir haz almayan kişiye cömert denemez.⁸⁹ Ki bizce iyiliğin egemenliği için, ahlak ve dinsel inanış için eylemekten başka çıkar yol yoktur. Biliriz ve yeniden, hep yeniden tekrarlarız ki; iyiliği söylemek, emretmek dahi iyilik değildir. Bir eylem ancak yapıldığında iyi ya da kötü olarak nitelenebilir. İyilik ancak yapmaktır. Anlamak, anlatmak, anlaşılacak dahi hiç mühim değildir; eylemektir mühim olan... Ve sonsuzca tekrarlamak beyhude idiyse de iyilik, ancak yapmaktır.

Kötülük bağlamında Muharrem’in, hakikaten arkadaşlarının hakaretine uğradığı, aşağılandığı, düşüncelerine değeri verilmediği ve hatta hiç dikkate alınmadığı söylenebilir. Bu dikkate almama durumu tanıdık olmayanın, sevilmeyen, şerrinden emin olunmayan dâhil olduğu tüm topluluklar için geçerlidir. Geçerli olmayan, topluluk içinden birinin pohpohlanıp sivriltilmesidir ki memleket siyaseti açısından bu durum hiç de yabancı olduğumuz bir şey değildir. Salt siyaset de değil, neredeyse her alanda niteliğinden, istidadından, yetkinliğinden emin olunmayan birinin cilalanıp, parlatılıp servis edildiğini görmek mümkündür. Bir kitap yayınladı diye dünyaca ünlü yazar, tek bir konuyu yorumlayabildiği için büyük ekonomist, bağırarak konuştuğu için dünya lideri siyasetçi imajına çokça şahit olunmuştur. Yeraltı filminde ele alınan sorun da buna benzer; Cevat (Serhat Tutumluer), bir romanı ödüle layık görüldüğü için, en azından arkadaşları arasında ayrıcalıklı yere sahiptir. Sanatın kurtarıcı tarafı, sunduğu teselli belki de budur: Yokluktan zenginlik çıkabilir, yoksunluk güzelliğe tercüme edilebilir.⁹⁰ Topluluk içinde gözler ona dönüverir; onun söyledikleri, onun tavrı fena halde önemlidir. Böyle bir algı için Hasan Ali Topbaş’ın bir televizyon röportajında kendisi için dile getirdiği beyanı akla gelir: “Yedi sekiz roman yazdım, üç öykü kitabı yazdım diye insan bu kadar konuşmaz.” Böylece yazar, röportaj vermekten, sürekli konuşuyor olmaktan imtina ettiğini de dile getirmiş olur. Maalesef bu inceliği her

⁸⁹ Aristoteles, Nikomakhos’a Etik, Çev: Zeki Özcan, S. 73, Sentez Yayıncılık, 2014, Ankara

⁹⁰ Gürbilek Nurdan, Yer Değiştiren Gölge, S. 14, Metis Y, 2005, İstanbul

yazarda, özellikle popülizm çarkına kapılmış olanlarda görebilmek mümkün değildir. Nihayet ‘Şeyh uçmaz, mürit uçar’ ve fazlaca hayranlık beslenen popülistlerde niteliksel taraf, hatta insani yön ihmal edilir hale gelir.

Muharrem’in itirazındaki temel faktör, gerçekliğin ihmal edilişi yahut gerçekliğin kaynağına dair yanlış saptama olmasa gerektir:

“Sevgili Generalim Cevdet Bey! Pardon, Cevat Bey ve kadirşinas yalakaları!

Şunu iyi bilin ki; gösteriş budalası insanlardan, gösterişli laflardan, gösterişin kendisinden hiç hoşlanmam! Bu, bir... Kibirden, kendini beğenmişlikten, “Bütün bu dağları ben yarattım” havalarından, süslü kişiliklerden nefret ederim! Bu, iki... Yalakalardan, yalakalıktan, yalakaca edilmiş laflardan ve davranışlardan da nefret ederim! Bu, üç...

Dördüncüsü... Gerçeği, içtenliği ve samimiyeti çok severim. Ve Dostoyevski’nin dediği gibi; gerçeğin, her şeyin üstünde, zavallı egoların bile üstünde tutulmasını isterim. Arkadaşlığın, karşılıklı, açık sözlü ve yalansız olanı için canımı veririm! Evet buna bayılırım Sayın Generalim! Arkadaşlık, hassaslık ve incelik isteyen bir iştir; öyle kabalığa, özensizliğe, alaycılığa gelmez!

Daha ne söyleyecektim... Neyse, niye uzatıyorum ki? Yine de şerefimize Sayın Generalim! Güle güle gidin İstanbul’a. O kahpe Bizans’ı bizim için fethedin! Oradan da sürün atınızı batıya, Viyana’ya. Nobel’di, Oscar’dı ne bulursanız getirin Ankara’ya!” şeklinde serdettiği uzun konuşma Cevat’ın yanlışını vurgulamak değil kendi haklılığını, bilgisini, birikimini ifşa edebilmek kaygısıdır. Lakin buna da muvaffak olduğu söylenemez. Çünkü Cevat’ın çevresi yalakalarla kuşatılmıştır ve o her olumsuz söyleme karşı korunmaktadır.

Yeraltından Notlar’da, gecenin ardından yaşanan mezbelelik⁹¹ Yeraltı’nda da başarıyla işlenmiş, lakin hayat kadını rolündeki oyuncuyla (Nergis Öztürk) Muharrem arasında geçen diyalog tam olarak verilememiştir. Yeraltından Notlar’da bu durum, hayat kadını karakteri Liza için o denli umut olur, o denli etkileyicidir ki onun birkaç gün sonra, verilen ev adresine gelmesi kaçınılmazdır. Yeraltı’nda ise Muharrem’le mezkûr oyuncu arasında bir cedelleşme, münakaşa görülür. Yine evine geldiğinde, o

91 Dostoyevski Fyodor Mihayloviç, Yeraltından Notlar, Çev: Zeynep Güleç, S.112, Akvaryum Yayınevi, 2. Baskı, 2005, İstanbul

konuşmaların hayat kadınına aşağılamak için yapılmış bir eylem olduğunu söyleyip avucuna para sıkıştırmak, içsel bir kötülüğün dışavurumudur.

Filmin ana kötülük unsurlarından birini Muharrem ile apartmanın temizliğini yapan Türkan (Nihal Yalçın) arasındaki anlaşma oluşturur. Türkan, Muharrem'den aldığı fikir doğrultusunda sürekli münakaşa ettiği alt kat komşuları ihtiyarı, merdivenlerden yuvarlamak suretiyle ölüme sürüklemeyi göze alır. Daha sonra aynı ihtiyarla evlenme kararı almaları da kötülük niyetini izale etmez. Zira artık tamamıyla kişisel menfaat söz konusudur. Acımak bile bu durumda aşağılık bir duygu gibi görünür. Eagleton; “Yine de her zaman kötülüğü bilinçli seçen insanların, böyle bir şey yapmaları için zaten kötü olmaları gerektiğini iddia edebilirsiniz”⁹² diye söyler. Belki Türkan için bir kötü tanımı gerekli değildir, ama eylem ve ardılları onu bir başka açıdan ele vermektedir. “Belki de kötüler yepyeni bir kimliğe bürünmüyorlardır da sadece gizli sığınaklarından çıkıyorlardır.” şeklinde bir açıklamayı elzem görmektedir Eagleton.

Sahip oldukları dolayısıyla bireyin olumsuz anlamda değişimini gözlemlemek de mümkündür. Türkan'ın, ihtiyarla evlenme kararı aldıktan sonra Muharrem'e karşı tavrı tamamen küstahçadır. Demirkubuz, burada yine kendisi için adeta saplantı olan kadın değişkenliğine eğilmiştir. Yeraltıdan Notlar eserinden çıkışla kötülüğü, en azından kimi kötülüklerin sebeplerini yahut sonuçlarını kadına bağlamak, doğrusu saplantı olarak görülmelidir. Zira asıl metni oluşturan Dostoyevski eserinde böyle bir bölüm yer almaz. Kurmacaya giydirilmiş bu kısım, ana döngüyü etkilemese de başlı başına kadını kötülük olgusuna dâhil edebilme gayretidir.

⁹² Eagleton Terry, Kötülük Üzerine Bir Deneme, Çev: Şenol Bezci, Sayfa 11, İletişim Yayınları, 2017, İstanbul

3.10. Bulantı

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Başak Emre
Ahmet Boyacıoğlu

Senarist: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Zeki Demirkubuz
Şebnem Hassanisoughi
Öykü Karayel
Çağlar Çorumlu
Cemre Ebuzziya
Ercan Kesal

Görüntü Y: Türksoy Gölebeyi

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Türkiye

Süre: 116 Dakika

Dil: Türkçe

Hayatın tamamını kapsayan bir bulantı tanımı yapılabilir mi bilinmez ama hayatın belli kesitinde kötü giden koşullar, sıkıntılı şartlar bu sıfatla tanımlanır. Bunalmışlıkla, kaosla, ruhsal rahatsızlıkla ilişkilidir. Zahiren tanımı da yapılamaz, bilindik psikolojik rahatsızlıklarla bir alakası olmasa gerektir. Hızla çoğalan, aşırı şişen; ama doğuramayan bir dünyanın bulantısı... Bir düşünce doğurmayı başaramayan tüm bu bellekler, arşivler, belgeler; bir olay doğurmayı başaramayan tüm bu planlar, programlar, kararlar; bir savaş doğurmayı başaramayan tüm bu ileri teknoloji ürünü silahlar⁹³ gayri ihtiyari ve gereksiz bir bulantıyı beraberinde getirir.

Bulantı, bir üniversitede edebiyatla ilişkili ders veren Ahmet'in (Zeki Demirkubuz) bulantısına dairdir. Eşiyle ilişkisi pek yolunda gitmeyen Ahmet'in, kafa dinleme gibi sudan bir bahaneyle eşi Elif'i (Nurhayat Kavrak) ve oğlu Yazgı'yı (Yazgı

⁹³ Baudrillard Jean, Kötülüğün Şeffaflığı, Çev: Işık Ergüder, S. 37, Ayrıntı Yayınları, 2016, İstanbul

Demirkubuz) kayınvalidesine göndermek istediği görülür. Bu gönderiş başlı başına sıkıntılıdır, Ahmet yüzündendir ve güya Ahmet gitmelerini de istememektedir. Balkonda sigara içerken alınan kadrajda, eşiyle aralarındaki ilişkinin kopma noktasına geldiğini, sürüncemede bir birlikteliği sürdürmenin kaotik yansımasını müşahade etmek mümkündür. Ufukta, her bakımdan ayrılık görünmektedir, lakin ilişkinin inadına sürdürülmesi tarafların kendi içsel sancıları gibidir. Bu tür ilişkilerin bitimliliği bilinir. Daha eşiyle birlikteyken, yani eşini annesigile göndermemişken bile Ahmet'in gizli gizli birisiyle mesajlaştığı, teorik açıdan aldatmakta olduğu fark edilir. Onlar gittikten sonra bu durum, doğrudan verilen gerçeklik olacaktır.

Eşini yolcu ettikten sonra Ahmet'in ilk olarak Aslı'yı (Öykü Karayel), sonra önüne kim gelirse, kimi tavlayabilmişse onu, tabiri caizse eve attığını görmek mümkündür. Eşi ve oğlu kaza geçirip ölürlerken de Ahmet evde Aslı ile birlikte. Acı acı çalan telefonlara cevap verme lüzumu dahi hissetmez. İpinden boşanmış hayvan, zincirlerinden kurtulmuş bir azılı mahlûk, bahara çıkmış dana gibidir. Kendisini esir edenin, uslu durmasını sağlayanın, eş ve çocuğundan oluşan ailesi olduğunu vurgulamak ister gibidir. Bağımsız, bağıntısız, sınırsız bir cinselliğe açtır ve ihtiyacını kudurmuşçasına gidermek derdine düşer.

“İnsanoğlu gerçekten de belli bir derece özerklik elde edebilir. Ancak bunu sadece başka insanlara hissettiği derin bir bağımlılık, onu her şeyden önce bir insan yapan bağımlılık bağlamında elde edebilir. Kötünün inkâr ettiği işte budur. Katışıksız bağımsızlık kötünün rüyasıdır. Orta sınıf toplumunun en büyük miti de budur.(...) Shakespeare tiyatrosunda kendi varoluşlarının tek yetkesi olduklarını iddia ederek sadece kendilerine güvendiklerini söyleyen karakterler hemen her zaman kötüdür.”⁹⁴

Ahmet, eşinin ve oğlunun kaza yaptıklarını, öldüklerini öğrendikten sonra da hayata tam olarak kaldığı yerden devam eder. Üzülmez, yerinmez, dövünmez, ağlamaz; öğrencilerinden kimi tavlayabilmişse onunla sevişmeye koyulur. Kendisine, doğru olanı hatırlatan kardeşi Beşir (Çağlar Çorumlu) gibi, hizmetini gören Neriman (Şebnem Hassanisoughi) gibi insanlar vardır etrafında, hiçbirine aldırılmaz. Doğruya yönelik bir şey duymaya, öğrenmeye ne ihtiyacı, ne de tahammülü söz konusudur. Kardeşinin, annesinin rüyalarını anlatarak mevlit okutma, ölenleri anma, ruhlarını, hatıralarını yâd etme önerisine sıcak bakmadığı gibi neredeyse hayatındaki herkesi birer yük olarak

⁹⁴ Eagleton Terry, Kötülük Üzerine Bir Deneme, Çev: Şenol Bezci, Sayfa 16, İletişim Yayınları, 2017, İstanbul

görmektedir. Birliktelik kurduğu, karşı cinsin insanları için de durum pek farklı değildir. Evine alıp seviştiği, evine gidip seviştiği kız arkadaşları, öğrencileri ile samimiyet kurmaz; tek gecelik, tek seferlik ilişkiler yaşar. Bunlar elbette sağlıklı ilişkilerdir. Karşı tarafın şikâyetlerini, isyanlarını, itirazlarını duymak mümkündür. Yönetmen, bu tür itirazları da haksız göstermek iştiafındadır. Zira Ahmet’le birliktelik kuran kadınlar, kendiliğinden, özgür iradeleriyle gelmiştir ve yine kendileriyle yeterince ilgilenilmediğinden şikâyet etmektedirler. Böyle bir şikâyete hakları yokmuş gibidir. Zira bir kez birlikte olundu diye erkek için kadın mutlaklaşmaz, vazgeçilmez hale gelmez. Bu durum nedense kadın tarafından böyle görünmemektedir. Nitekim Ahmet’in eski öğrencisi, yeni sevgili Özge (Cemre Ebuzziya); “Sana her şeyimi açtım, içimi açtım ya! Bu neyin gururu?” repliğiyle, kadınsı tarafından yükselen haklı isyanı dillendirir. Ahmet bunu anlamaz görünür ki bu durum aslında herhangi bir erkeğin anlamak zorunda olmadığı bir durumdur.

Adanır, estetik açıdan ele alındığında zihniyetin kökeninde para, anlam ve cinselliğin yattığını söyler. Ahmet, belki anlamlandıramadığı hayat üstüne salt cinselliğini işe koşmuş görüntüsü vermekten çekinmez:

“Para, anlam ve cinsellik, zihniyetle yakın ilişki içindedirler. Ancak bu üç kavram arasında bile sonsuz sayıda kombinezon kurabilmek mümkündür. Aşırı sağ kanattan, aşırı sol kanada kadar giden geniş politik yelpaze, bu durumun güzel bir göstergesidir. Para, anlam ve cinselliğin iktidar ya da bu iktidarı biçimlendiren zihniyet karşısında sırayla egemen bir görünüme sahip oldukları, onları etkiledikleri söylenebilir. Kimi durumlarda cinselliğin düşüncüyü belirleyen en önemli unsur olduğu, diğer durumlarda paranın, anlamın ya da para anlam, cinsellik para, cinsellik anlam, her üçünün birlikte zihniyeti belirledikleri görülmektedir.”⁹⁵

Ahmet, kendince bu kombinasyonu yakalamıştır ve onu alıkoyabilecek herhangi bir unsur ortalıkta görünmektedir. Çok çok hakikaten bir anlamın peşinde olup olmadığı sorgu götürür. Bir bakıma Yazgı filminin süreğini yaşayan Musa gibidir. Eşinin ve çocuğunun ölümünden etkilemeyip hayatına olanca hızıyla devam eden bir adam görüntüsü verdiği gibi birlikteliklere yahut ayrılıklara da fazla önem atfetmez. Bu bakımdan Yazgı’nın, annesinin ölümünden hiç etkilenmeyen ve bu yüzden suçlanan Musa’sı; Camus’nün Yabancı’sının Meursault’uyla benzerlik gösterir. Kurduğu

⁹⁵ Adanır Oğuz, Sinemada Anlam Ve Anlatım, S. 15, Say Yayınları, 2012, İstanbul

ilişkiler, güya hayatın boşluğunu gidermek içindir. Lakin neredeyse önüne gelen her kadınla birlikte olmak, sevişmek isteyen biriymiş izlenimi verir. Hegel, kötülüğün bireysel özgürlükle eşgüdümlü olarak geliştiğini söylemekte⁹⁶ haksız sayılmaz. Ahmet, sınırsızca özgür hisseder.

Ev, aynı boşluğu içkindir. Ahmet hastalandığında kendisini hastaneye kaldıran, yemeğini, kahvaltısını hazırlayıp evini temizleyen, elektrikler gittiğinde yine onu dert edinip mum getiren Neriman vardır. Neriman, filmin en manidar, en üstünde durulması gereken karakteridir. Yönetmen adeta; “Onlar kadınsa bu Neriman ne? Neriman kadınsa bütün bu birlikte olunan kadınlar neyin kafasını yaşıyor?” diye sorgular gibidir. Sadece kadın olduğu için değer görmeyi uman kadınlarla; evini geçindiren, çocuklarını büyüten, yetiştiren, sürekli iş gören, ayağı da aksayan ama işte tüm dünyanın yükünü omuzlarında taşıyan Neriman tiplmesi karşılaştırılır. Onun, cinselliğe dair uyandırdığı bir duygu yoktur. Onun, olur olmaz duygusal şikâyetleri yoktur. Onun hayatın ağır yüklerine yönelik bir sitemi yoktur. Olanca coşkusuyla hayata iştirak eden; minnet duyduğu Elif Hanım ölünce kocası Ahmet’i de bir emanet bilen, hep iyilikle yaklaşan bir Neriman’dır.

İyilik, Neriman’ın filmdeki rolü; kötülük, Ahmet’in ve birlikte olduğu kadınların yaptığıdır. Ahmet, önüne gelen kadınla yattığı için kötü bir karakter çizerken; Özge, hocasını ayartıp eve atan, eve atabilmeyi başardığı için gözünde basitleşen Ahmet’e hakaret edebilme hakkını kendinde gören, erkek arkadaşı evini basınca dayak yiyen, hastanelere düşen bir kadındır. Kötülük, Ahmet’in içinde bulunduğu bulantının tüm bu kadınlarda yahut muhatap olduğu insanlarda da olmasıdır. Hayata dair isteklerini, beklentilerini belirleyememiş insanların, yaşam adına saçmalamasıdır bulantı. Durup, düşünüp, doğru olanı ayırt edememek ve elbette yapamamaktır.

Doğru olan, Neriman’ın üstlendiği rol gibi görünür. O, elektrikler olmadığında kişinin dünyasını aydınlatan mum gibidir. Uzun mum erime sekanslarında gösterildiği gibi kendisi hayatını harcarken, etrafını aydınlatan bir işlev görür. Onun erimesi, çocuklarının ve diğer insanların yararına gibidir. Kesif bir karanlık içinde, elinde bir mumla kapıda belirivermesi, etrafını ısıtan erdemi işaret eder. Yönetmen, bu sekanslarla, oyuncunun yüzündeki saflığı, insaniyeti belirgin kılar. Bir beklenti olmaksızın iyiliğin sembolü görünmeyi üstlenir Neriman. Aksayan ayağıyla

⁹⁶ Eagleton Terry, Kötülük Üzerine Bir Deneme, Çev: Şenol Bezci, Sayfa 32, İletişim Yayınları, 2017, İstanbul

merdivenleri ağır ağır inerken, o saf duygunun Ahmet'e sirayet ettiği görülür. Ahmet'teki iyiye doğru yöneliş Neriman'dan gelen eylem sonucudur. "Eylemsiz biçimde iyi olanlar, eylemli biçimde iyi olmaya geçmedikçe kötülüğün yayılmasına aracı olmaktadırlar. Eylemli kötüler, eylemsiz iyilerin boş bıraktığı alana hızla yayılmakta ve kendilerini, iyilik canlandırıcısı konumundaki minimum alandan daha geniş bir sahaya yayarlar."⁹⁷

Evinde mumla, elini çıtırdatıncaya kadar yakan Ahmet'in, birazdan usul usul merdivenlerden inişini, seyirci hiç de olumsuz yorumlamaz. Neriman'da görülen saf duygular Ahmet'e de geçmiştir artık. Bodrum katta, çocuklarını çoktan uyutmuş Neriman'ı bulur. Uzun uzun seyrederek; ayaklarına kapanır, hıçkırarak hıçkırarak, bağırarak bağırarak ağlar. Perde kapanır. Film, Zeki Demirkubuz'un eski eşi Nurhayat Demirkubuz ve oğlu Yazgı Demirkubuz'a adanmıştır...

⁹⁷ Ceylan Tahir M., Dinamik Ahlak; Sezgisel Akılcılık Temelinde Fenomenolojik Bir Yorum, S. 121, Ayrıntı Y, 2018, İstanbul

3.11. Kor

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Başak Emre

Ahmet Boyacıoğlu

Senarist: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Aslıhan Gürbüz

Caner Cindoruk

Taner Birsell

Dolunay Soysert

Çağlar Çorumlu

Apo Demirkubuz

Görüntü Y: Sercan Sert

Yapım Yılı: 2016

Ülke: Türkiye, Almanya

Süre: 115 Dakika

Dil: Türkçe

Kor, Demirkubuz filmografisinin neredeyse yekûnunda görülen umarsız, umursamaz, gamsız koca tavrının neticesini ele verir niteliktedir. C Blok'ta Tülay'ın, Üçüncü Sayfa'da Meryem'in kocası; Yazgı'da Musa, Kıskanmak'ta Halit, Bekleme Odası ve Bulantı'da Ahmet üç aşağı beş yukarı aynı koca profilini yansıtır. Adorno, insanların birbirleriyle ilişkilerinden ayrı olarak etik ve ahlaki davranıştan bahsetmenin hiçbir anlamı olmadığını; salt kendisi için var olan bireyin de içi boş soyutlama olduğunu söylerken⁹⁸, belki doğrudan karı – koca ilişkisini kast etmemiştir. Ancak insan ilişkisinin temeli aileye, aile de kadın erkek yani karı koca ilişkisine dayanır. Demirkubuz filmlerinde aşına olduğumuz, karısının karışık ruh halini, meşru yahut gayrı meşru eylemlerini bilen, hiç olmazsa sezer gibi olan bu koca tipleri; engelleyici, karşı çıkıcı, önüne geçici bir girişimde bulunmaya kalkışmaz. Söz konusu umursamaz tavır bu bağlamda kötülüğün meşruiyeti ve sıradanlaşmasına zemin hazırlar. Kötülük

⁹⁸ Adorno Theodor W., Ahlak Felsefesinin Sorunları, Haz: Thomas Schröder, Çev: Tuncay Birkan, S.27, Metis Y, 2015 İstanbul

burada tek taraflı bir gelişim de göstermez; görmezden gelme, göz yumma ya da haberdar olmama, olunsu bile önüne geçmeye çalışmama şeklinde işteşlik arz eder. Kor filminde de benzer türden bir koca tipinin olduğu düşünülebilir. Ama Kor'daki koca, şahit olduğuna yahut sezdiğine tepki verebilen bir kocadır. Bu tavrı kendisini, Demirkubuz'un gösterdiği standart denebilecek koca yapısından ayırır. Ayrım, sadece kayıtsız kalmamak bağlamıyla da sınırlanmaz; toplumsal teamüller gereği tepki veren, şiddet gösterebilen bir kocayla karşılaşılır.

Kadına karşı şiddet, başlı başına kötülük olarak kabul edilebilecekken, Kor'da daha çok bunun sebeplerine eğilmek göze çarpar. Emine(Aslıhan Gürbüz), her şeyiyle ve bütün iştiağıyla kocasını aldatan, bu aldatışı sürdürme gayretinde olan, bu uğurda her şeyi göze alabilen bir kadındır. Hayattaki tek yoksunluğu, tek ihtiyacı, kendisine ilgisini, aşkını itiraf edecek bir erkekmiş gibi davranır. Sıradan konfeksiyon işçisi kıvamında patronunun boş vaatlerine pabuç bırakan bir ergen görüntüsü arz etmez. Ortada vaat falan da yoktur. Belki çocuğunun ameliyatı için işyeri sahibi olan sevgilisinin ödediği ücret vardır ama gayrı meşru eylemle bunun bir alakasının olmadığı, bir karşılık alınmadığı defaatle belirtilmiştir. Emine'nin hislerini anlamak yahut anlamlandırmak güçtür. Bir eylem anlamdan ne kadar uzaksa o kadar kötüdür. Kötülüğün bir sebep ya da amaç gibi kendinin ötesinde var olan hiçbir şeyle bağlantısı yoktur.⁹⁹

Ziya (Taner Birsell), eskiden beri tutkunu olduğu Emine için sadece ondan istifade edebilmek düşüncesi taşır denebilir. Zira tutkunu olduğu kadını elde ettikten sonraki tavır, elde edinceye kadar gösterdiği çabayla aynı değildir. Dil dökmüş, yemeğe çıkarmış, çocuğunun ameliyatı için yardım etmiş, üç çocuğunun hakkına girmeyi göze alarak eşinden boşanmaya kalkmış; ama zaman sonra vazgeçmeye yanaşmayan, dahası dırıldır etmeye kalkan bir Emine'yle karşılaşınca, orta yerde bırakıp evine taksiyle dönmesini salık verecek hale gelmiştir. Bu tavır geçici hevesin ve doyunluğun düz ifadesi olsa gerektir. Tutkular insanı köle yapar; insan ancak düşünme halindeyken özgürdür.¹⁰⁰ Nitekim Ziya'nın ardından gittiği tutkudan vazgeçtiğini, eşiyle barıştığını, Emine'nin kocası Cemal'e (Caner Cindoruk) de evine, eşine dönmesini tavsiye ettiğini görmek mümkündür.

⁹⁹ Eagleton Terry, Kötülük Üzerine Bir Deneme, Çev: Şenol Bezci, Sayfa 9, İletişim Yayınları, 2017, İstanbul

¹⁰⁰ Özlem Doğan, Etik – Ahlak Felsefesi, s. 105, Notos Kitap, 2015 İstanbul

Kor'daki aldatma, aldatılma durumu görkemli bir aşkın, vazgeçilmez bir tutkunun neticesi olarak değerlendirilemez. Daha çok gurbetteki kocasının yokluğunda, yarı dul bir görünüm sergileyen genç ve güzel kadının, zengin erkeğe tav olma çıkmazı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca hevesi geçip, şartlar kötüye gitmeye başlayınca yan çizen, vazgeçen bir erkek; kocası dönmüş olmasına ve sevgilisinden eski ilgiyi görmemesine rağmen asla vazgeçmeyen, hatta eşinden boşanmaya kalkan bir kadın görmek mümkündür. Denebilir ki Demirkubuz, toplum içre muhtelif örnekleri görülebilecek türden yaygın bir kötülüğü, âdeti olduğu üzere yine kadına yıkmak derdindedir. Oysa kadın, bu filmde de kötülük üstüne sadece taraflardan biridir.

Zeki Demirkubuz filmografisinde kadın sinsi, güçlü ve etkin görünürken Kor'un Emine'si; sürükleyen değil sürüklenen bir izlenim bahşeder. Ziya'nın pek bir şey vaat etmeyen, kısmen iyilik gösteren ama bir nevi sinsi olarak değerlendirilebilecek emellerine alet olur. Üç beş güzel söze, temiz ve samimi olduğunu sandığı hislere tav olur. Demirkubuz filmlerinde kadın, alet eden, egemenlik altına alan ve hatta tahakkümünü sürdüren bir görünüm arz ederken, Ziya'nın ölümünden sonra Emine'nin intihara bile kalkıştığı görülür. Bu kez kocası da etkindir, görmezden gelmez; ambulansı aramışken vazgeçer, kahveye gidip biraz takılır ama geri dönüp eşini kurtarır. Ne olmuşsa olmuş, hepsi geride kalmış duygusu yoktur burada. Olana rıza göstermekten öte, taraflardan birinin ölmüş olması, döngüyü 'Kıskanmak' filmindeki sona doğru götürür. Aldatılan eşi tercih edilen adam ortadan kalkmıştır. Lakin hayat yine de güllük gülistanlık görünmez.

Kadının güçlü olduğu konumu, bir başka açıdan, Ziya'nın eşinde görmek mümkündür. Zuhal (Dolunay Soysert) ağlamaz, sızlanmaz, dövünmez; bilinçlice muhatap kılındığı eylemin mantığını çözmeye çalışır. Ziya'nın boşanıp, kendisini üç çocuğuyla ortada bırakma niyetine gayet makul, ölçülü, yapıcı bir soruyla karşılık verir: "Bunu bize neden yapıyorsun?" Ziya'nın verecek bir yanıtı, yapabilecek açıklaması yoktur. Kadının çoktan kadrajdan çıktığı ama Ziya'nın apışmış bir halde, öylece kala kaldığı görülür. Sebebi tam kestirilmeksizin, bir heves uğruna işlenen kötülüğün gerekçesi nasıl dile getirilebilir ki? Böyle bir durum için 'kötülük' tanımı yapılabildiğinde, aklın işlevselliğine de başvurulmuş demektir. Düşünüldüğünde hata, yerini pişmanlığa terk eder. Nitekim birkaç sekans sonra Ziya'nın eşiyle barıştığı, Cemal'i de Emine'ye dönmesi için ikna etmeye çalıştığı görülecektir. Kötü bir eylemi başlatan Ziya'yken, sürecinde kötülüğün Emine'ye sirayet ettiği, onun da içinde

bulunduğu duruma kendini fena halde kaptırdığı, vazgeçemediği görölür. Aslında böyle bir hal için, aşka tutulmanın nesi kötü diye de sorgulanabilir. Nihayet kadın, iyilik gördüğu ve kendisini seven birine bağlanmaktadır. Bu bağlılık içinde evlilikten kaynaklanan bağlılığını gözden çıkarır. Eşinden boşanmak istememiş olsa, kötölük olduğu gibi Emine'ye izafe edilebilir. Ancak o, duygularının peşinden giderken, makul olan ne idiyse onu yapmaya çalışmaktadır. Aldatmış olduğu gerçeğini ve aldatan kadın imajını değiştirmese de Emine, aslında kendince doğru olanın peşindedir. Gel gelelim Ziya, bir kaza sonucu ölüverir, Emine ve hisleri sipsivri ortada kalır. Dahası hamiledir ve karnındaki çocuğun hangi erkeğinden olduğu da belirsizdir. Karanlık ve sıkıntı içinde perde kararır. Ama perdenin bu hal üzere kapanması iç karartıcı değildir. Nihai sonuç, insan ömrüyle sınırlıdır.



SONUÇ

Toplumsal anlamda kötülüğün sıradanlaşması, duyularla algılanır hale gelen kötülük unsuruna karşı bağışıklık kazanmak şeklinde tarif edilebilir. Kötülük yapan bireyin toplumsal belirlemeler hususunda özgür olmayacağını daha evvel belirtmiştik. Toplum algısında kötü kabul edilmeyen ancak kötü olan her eylem, kötülük işleme emeli taşıyan bireyin hareket alanını genişletmiş olacaktır. Çoğu insanın genel kabuller doğrultusunda yaşam sürdüğü göz önünde bulundurulursa içinde yer alınan topluma bağımlılık kaçınılmazdır. Dolayısıyla toplumda inanılan, kabul gören, kanıksanan ve sonunda adetleşen her olay / olgu bireyin davranışlarında belirleyici bir rol üstlenecek; iyi ya da kötünün birey açısından anlamsal karşılıkları topluma göre şekillenecektir.

Entelektüel bağlamda bir iddiası olmayan Demirkubuz'un film dili mahremiyet sınırlarını dahi aşarak çıplak gerçekliğe yakından bakmayı elzem kılar. Bir yerde çıplak gözle bakmak denebilir ki bu bakış yönetmene ait değildir. Yani izleyicinin gördüğü yönetmenin bakış açısı değil, bakış acısıdır. Çünkü yönetmen gösterdiklerinin, görülmesini istediklerinin birçoğunun tanığıdır. Kimi zaman tanık olmakla da kalmaz, sanığı oluverir. Zira Demirkubuz, gösterdiği o itilmiş, sürüklenen, yadırganan hayatların ortasından geçerek bugüne gelmiştir. Bir sanrı olarak denebilir ki vizörün arkasına geçip, entelektüel kaygılarla ahkâm kesmez. Yaptığı kurgu dahi hayatın kurgusundan esinlenir. Maalesef o hayatlar, kötülüğün görünür şekilde tahakküm kurduğu, sömürdüğü, semirdiği ve bunun yanında meşru görüldüğü bir zeminde devam etmektedir. Meşruiyet, tahmin edilebileceği gibi sıradanlığı doğurur. Toplum nezdinde sıradanlığa dökülen her kötülük, üstüne kötülük tanımı yapılmaksızın hayatın içine dâhil olur, iliklerine kadar nüfuz eder. Dikkat edilirse anlaşılacaktır ki Demirkubuz, itinayla siyasal söylemden uzak durmaya çalışır. Lakin gösterdiği her şey alabildiğine siyasidir. Zira istismar edilen hayatlar, temelde bir siyasi erkin tahakkümü sonucu yahut yine yasanın görmezden gelmesiyle yaşanmaktadır. Belki yaşanmaktadır bile denemez; doğrusu yaşanmaz hale getirilmektedir.

Bir kötü eylemin yansıması olarak “Çalıyor ama çalışıyor” türünden akıl yürütüş, şayet toplum nezdinde makes buluyorsa birey için çalmak eyleminin doğallığı yanında kötü bir eyleme dair kişisel gardı da düşürecektir. Bu durumda “çalmak” eylemi kötü olmaktan çıkıp çalışmak suretiyle karşılığı alınan bir iş, bir ekmek kapısı

oluverir. Eylemin insanlara yansıyan yüzü haksız kazanç görünümünden çıkar. Tersyüz edilmiş kötü algısı kişinin kötülüğü kendisinden ve çevresinden çok uzakta bir başka şeyde aramasını getirir. Bu durum bir başka kötü eyleme kıyasla gerçekleşmez; başlı başına yanlış olanın doğru diye, batıl olanın hak diye kabul edilmesidir. Kötüye dair algı değiştirilmemiş yeniden tanımlanmıştır ve her açıdan ‘iyi’ olarak ikame edilmiştir.

İnsanları ilgilendiren birçok meselede benzer döngülere şahit olmak mümkündür. Kötü giden ülke ekonomisine karşı hayali düşmanlar icat etmek, kişi ve grupların yolsuzluklarını örtbas etmek maksatlı insanları önce iyi sonra kötü, olmadı hain ilan etmek, pahalılaştıran hayat şartlarını unutturmak amaçlı dini ve milli hamaseti körükleyip halkı bir tarafa kanallandırmak gibi...

Uydurulan ve halk nezdinde pek de uydurukça görünmeyen meselelerin kökeni, işlenenin kötülük olduğu gerçeğinden kopup, kötülük olabilecek şeyleri çok farklı yerlerde aramaktan kaynaklanır. Bu bağlamda somutlaştırılabilen kötü dahi manipüle edilmiş bir algının ürünü oluverir. Artık insanlık namına kralın çıplak bile değil, sıradan olduğunun fark edilmesi umulur.

Muhtemelen Hannah Arendt, bir nazi subayı olan Adolf Eichmann’ın Kudüs’te görülen davasına giderken tahayyülünde büyüttüğü korkunç canavarla karşılaşmayı ummuştur. Ki nihayetinde sıradan, tekdüze, normal hatta sığ biriyle karşılaşp kötülük olgusunu da onun üzerinden değerlendirerek Kötülüğün Sıradanlığı argümanını geliştirmiştir. Onca kötülüğü işleyen Eichmann nihayetinde bir emir kuludur ve vahşet olarak kabul edilen eylemlerinde iradesini kullanmamış bir memur görüntüsü arz eder.¹⁰¹ Yahut da iradesini, aldığı emirler doğrultusunda kullanan, kötülük adına eylemlerini bile isteye gerçekleştiren biridir.

Her kötülüğün müstakil, kendine has evreni olduğu düşünüldüğünde Yahudi Soykırımı gibi bir eylemin yine kötülük bağlamında nasıl sıradanlığa döküldüğü pek de açık değildir. Tüm argüman göz önünde bulundurulduğunda olsa olsa kötünün kişisel anlamda ve tek başına sıradanlığından söz edilebilir ki buna neredeyse her ‘kötü’ karşı çıkacaktır. Zira kötülük işleyen, kendine özel bir yer, bir nevi statü, farklı bir anlam biçmiştir. Kendi dünyasında onu insanlardan ve insanlıktan ayıran bir takım özellikler olsa gerektir. İnandığı özelliklerin bir rötuşa, düzeltmeye falan ihtiyacı yoktur.

¹⁰¹ Arendt Hannah, Kötülüğün Sıradanlığı, Çev: Özge Çelik, Metis Y, 2012, İstanbul

Mükemmeldir. Kötü, eylemiyle yahut eylemleriyle kendi eksenini etrafında dönebilmektedir.

Basit, bayağı, adi ve benzeri nitelermeleri kabul etse de sıradanlık onun kâbusudur. Eylemler üstüne bina ettiği ayrıcalıklı yer, muhtemelen kötü diye nitelenen o ana gayedir. Yani bir nevi kötülük onun kendini ifade etme şeklidir. Hem de kendini tüm diğer olanlardan ayırmış, arındırmış şekilde bir özerkliği, kendi içinde bir başkasının güç yetiremeyeceği kadar başarıyı haizdir. Şöyle ki; katliam yapabilmek, haksız ve hukuksuzca yahut uyduruk sebeplerle insanları hapse tıkabilmek, işinden emeğinden edebilmek yahut bir insan evladına işkence yapabilmek gibi eylemler için çok ciddi bir müktesebat gereklidir. Bu cinsten kötülükler öyle kolayca ve doğal biçimde işlenemez. Bir kişisel rahatsızlığın neticesi olabildiği gibi herhangi bir davranışta da görülebileceği şekilde toplumsal belirlenimlerden bağımsız değildir. Özenle ifade edilmelidir ki salt kötü yahut iyi olarak tanımlanabilenler değil; hiçbir kişisel davranış toplumsal belirlemelerden bağımsızlık anlamında özgür olamaz. Toplumsal belirlemeler sadece insanların seçimleriyle de gerçekleşmez. O belirlemeler güya ihtiyaca binaen özümsemişin, içselleştirilmişin, kanıksanmışın vücut bulmuş halidir.

Kolay anlaşılabilir şekilde söylendiğinde kötülük; görüldüğü, duyulduğu, bilindiği durumda müdahale etmek, engel olmak suretiyle giderilmeyip kayıtsız kalmak sonucu sıradanlaşır. Güç yetirmek sıralamasıyla el, dil ve kalp kullanılmadan sadece seyirci vazifesi görmek, kötülüğün önce kanıksanmasına, sonra yaygınlık kazanmasına, ardından da kötülük olarak kabul görmekten çıkmasına yol açar. Bir insanın diğer bir insana ezası, zulmü, canına kast etmesi sıradan, seyirlik bir malzeme değildir. Filmsel algının ötesinde güya sadece haber vermek bağlamıyla bunun insanlara açıktan ve doğrudan sunumu öldürme, zulüm, eziyet gibi eylemlerin sıradanlığını getirir. Bu elbette çabucak gelişecek türden bir kanıksama da değildir. Öldürüşteki basitliği seyrede seyrede ve yine müdahil olabilmenin, engel olmanın imkânsızlığıyla kayıtsızlaşan insan, günlük hayatta gözünün önünde cereyan eden bir cinayete karşı da kayıtsız kalmayı başaracaktır. Ne yapılabilir ki? Tıpkı izlediği vahşi hayvan belgesellerinde olduğu gibi insanlar birbirlerini öldürebiliyorlardır. Hatta bu hayatın doğal kanunudur! Mukadderattır mesela! Güçlü olanın güçsüz olanı hakladığı bir hayat nizamıdır! Öyle olmasa iyi ile kötü arasındaki fark belirginleşmezdir vs...

İyilik şayet kötü kadar sıradanlaşabilseydi kötülük denen şeyin esamesi okunmazdı. Tanımını bile iyiliğin karşısında olmaktan alabilen, ancak iyi karşısında konum edinebilen kötülüğün bu denli sıradanlaşması, iyunin ve iyiliğın istismarının, anlamsal olarak iğdiş edilmesinin yahut sadece söylemde kalmasının neticesi olsa gerektir. Ne olduğı, iradi olarak nasıl gerçekleştiğı, anlaşılması ve uygulanması basbayağı unutulmuştur iyiliğın... İlahi bir emrin yerine getirilmesi, karşılık umarak bir işte çalışmak, ücret mukabili bir şey vermek vs. iyilikten zannedilir olmuştur. O zan artmış artmış; kötü işleyen sisteme, insanlara zararı dokunan uygulamalara, velhasıl etliye sütlüye karışmamak haline dönüşmüştür.

Bu tezle Sinema – Sosyoloji ilişkisi bağlamında Ortadoğı'nun dört farklı ülkesinden birer örnekle, Türk Sinemasından da Zeki Demirkubuz filmlerinde kötülük olgusu incelenerek toplumsal ve psikolojik anlamda kötülüğün izdüşümlerinin üstünde durulmuştur. Denebilir ki bir Ortadoğı ülkesi olan Türkiye'de, gerek kötülük, gerekse insani teamüller diğeri Ortadoğı ülkelerinden çok da farklı seyretmemektedir. Sinema, toplumun insan algısına yansıyan yüzünde, insanın karşılaşmak isteyip istemediğine bakmaksızın gerçekliğe yönelik izlenimler verir. Yani bir nevi topluma ayna tutar ki o ayna kötülükten iyiliğe tebdil edilemediğı sürece puslu, kırılğan, kirli görünecektir.

İyilik, kötülük kadar organize olamadığı ve genel geçer bir kimliğe bürünemediğı sürece insanlar da topluluklar da aynı Ortadoğı serencamına devam eder. Nihayet insan, kolektif hareket etmek zorunda olan bir varlıktır ve kendisinden yansıyan her eylem bir başkasına sıçrayacaktır. Başka bir insanlık, başka bir coğrafya, başka bir sinema ve nihayet başka bir dünya mümkündür. Kötülüğre dair kirli görünümün pusunu dağıtması; insanda ve toplumda olduğı gibi sinemada da tüm coğrafyalara yayılacak şekilde mutlu, huzurlu, renkli bir yaşama perdelerini aralaması umulur.

KAYNAKÇA

- Adanır, Oğuz. Sinemada Anlam Ve Anlatım, S. 40, Say Yayınları, 2012, İstanbul
- Adanır, Oğuz. Sinema Televizyon Kültür, S. 34, Hayalperest Yayınevi, 2012, İstanbul
- Adorno, Theodor W. Ahlak Felsefesinin Sorunları, Haz: Thomas Schröder, Çev: Tuncay Birkan, S.27, Metis Y, 2015 İstanbul
- Aktaş, Cihan. Şarkın Şiiri İran Sineması, S. 55, İz Yayıncılık, 2005, İstanbul
- Arendt, Hannah. Kötülüğün Sıradanlığı, Çev: Özge Çelik, Metis Y, 2012, İstanbul
- Aristoteles, Nikomakhos'a Etik, Çev: Zeki Özcan, S. 73, Sentez Yayıncılık, 2014, Ankara
- Atam, Zahit. Yeni Türkiye Sineması, 'Zeki Demirkubuz' S. 331, 332, 333... 345, 346, Cadde Y, 2011, İstanbul
- Badiou, Alain. Etik -Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme, S. 104, Metis Y. 2004 İstanbul
- Bataille, Georges. Edebiyat ve Kötülük, Çev: Ayşegül Sönmezay, . S. 117 Ayrıntı Yay, 1997 İstanbul
- Baudrillard, Jean. Kötülüğün Şeffaflığı, Çev: Işık Ergüder, S. 131, Ayrıntı Yayınları, 2016, İstanbul
- Baudrillard, Jean. Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği, Çev: Oğuz Adanır, S. 115, Doğubatı Y, 2012, Ankara
- Bazin, André. Sinema Nedir?, Çev: İbrahim Şener, S. 58, Doruk Yayıncılık, 2011, İstanbul
- Bertrand, Alexis. Ahlak Felsefesi, Çev: Salih Zeki, Sadeleştiren: Prof. Dr. Hayrani Altıntaş, Sayfa 46, Akçağ Yayınları, 2001, Ankara
- Camus, Albert. Yabancı, Çev: Samih Tiryakioğlu, S. 11, Can Yayınları, 61. Baskı, 2018 İstanbul
- Ceylan, Tahir M. Dinamik Ahlak; Sezgisel Akılcılık Temelinde Fenomenolojik Bir Yorum, S. 121, Ayrıntı Y, 2018, İstanbul
- Cronenberg, David. Göstermenin Sorumluluğu, Derleyen: Artun Yeres, S. 113, Donkişot Y, 2004, İstanbul
- Çeliker, Duygu. 2000 Sonrası Türk Sineması'na Eleştirel Bakış, 'Zeki Demirkubuz Filmlerinde Toplumsal Cinsiyet Temsilleri; Masumiyet ve Kıskanmak Üzerine Bir Çözümleme', Editör: Özgür Yılmazkol, S. 102, Metamorfoz Yayıncılık, 2011, İstanbul
- Çilingir, Lokman. Ahlak Felsefesine Giriş, S.61, Elis Y, 2014, Ankara

- Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç. Yeraltından Notlar, Çev: Zeynep Güleç, S.112, Akvaryum Yayınevi, 2. Baskı, 2005, İstanbul
- Düzgün, Gülhan.– Okur, Yamaç. Zeki Demirkubuz, Sinema Söyleşileri 2005, Haz: S. 15, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, İstanbul
- Eagleton, Terry. Kötülük Üzerine Bir Deneme, Çev: Şenol Bezci, Sayfa 19, İletişim Yayınları, 2017, İstanbul
- Er, Fuat. Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz, ‘Aşk Taşrası: Masumiyet, Kader’, Derleyen: Ayşe Pay, S. 72, Küre Y, 2011, İstanbul
- Gürbilek, Nurdan. Kötü Çocuk Türk, S. 9, Metis Y. 2001
- Gürbilek, Nurdan. Mağdurun Dili, “Yeraltında Neler Var?”, Metis Y. İstanbul, 2008
- Gürbilek, Nurdan. Yer Değiştiren Gölge, S. 14, Metis Y, 2005, İstanbul
- Gürle, Meltem. “Hepimiz O’nu Bekliyoruz; Masumiyet Ve Kader”, Hazırlayan: Umut Tümay Arslan, Bir Kapıdan Gireceksin; Türkiye Sineması Üzerine Denemeler, S. 39, Metis Y, 2012 İstanbul
- Hızal, Selda. Amatör Kamera Gerçekliği, ‘İmge, Algı, Araç’, S. 31, Agora Kitaplığı, 2012, İstanbul
- Holm, D.K. Bağımsız Sinema. Çev: Barış Baysal, S.16 Kalkedon Yayınları, 2011, İstanbul
- İbn Miskeveyh, Tehzibu’l Ahlak, Çevirenler: A. Şener, İ. Kayaoğlu, C. Tunç, S. 187, Büyüyenay Y, 2018, İstanbul
- Kafka, Franz. Dönüşüm, Çev: Ahmet Cemal, S, 15, Can Yayınları, 42. Baskı, 2004, İstanbul
- Kılınç, Taha, Ortadoğu’ya Dair Yirmi Tez, S. 42, Ketebe Yayınları, 2018, İstanbul
- Kıraç, Rıza. Sinemanın ABC’si, S. 51, Say Yayınları, 2012, İstanbul
- Kırel, Serpil. Kültürel Çalışmalar Ve Sinema, S. 445, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010, İstanbul
- Koskas, Marco. Yaşayan Bir Efsane, Arafat, Milliyet Yayınları, 1994, İstanbul
- Kuspit, Donald. Sanatın Sonu, ‘Bilinçdışı Kültürün Çöküşü, Çev: Yasemin Tezgiden, S. 128, Metis Y, 2004 İstanbul
- Lewis, Bernard. Ortadoğu, “Modern Çağın Meydan Okuması: Savaştan Savaşa”, Çev: Selen Y. Kölay, S. 444, Arkadaş Y, 2010, Ankara
- Luc-Godard, Jean. Göstermenin Sorumluluğu, Derleyen: Artun Yeres, S. 172, Donkişot Y, 2004, İstanbul

- Macit Fahri, İslam Ahlak Teorileri, 'Yeni Pisagorcu ve Faydacı Öğeler: İhvan-ı Safa', Çev: Muammer İskenderoğlu – Atilla Arkan, S. 136, Litera Yayıncılık, 2004, İstanbul
- Massad, Joseph. Filistin Sineması: Bir Ulusun Hayalleri, 'Kültür Silahı: Filistin Kurtuluş Mücadelesinde Sinema', Derleyen: Hamid Dabaşı, Çev: Osman Akınhay, S. 15, Agora Kitaplığı, 2009, İstanbul
- Metz, Christian. Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Çev: Oğuz Adanır, S. 45, Tümer Reklamevi, 1986, İzmir
- Mutahharî, Murtazâ. Ahlak Felsefesi, Çev: Hasan Almaz, S. 35, Ağaç Kitabevi Y, 2008, İstanbul
- Neiman, Susan. Modern Düşünce Kötülük, Çev: Ayhan Sargüney, S. 19, Ayrıntı Y, 2006, İstanbul
- Nietzsche, Friedrich. Ahlakın Soykütüğü Üstüne, Çev. Prof. Dr. Ahmet İnam, S. 118, Gündoğan Y, 2000, Ankara
- Nietzsche, Friedrich. İyinin ve Kötünün Ötesinde, Çev: Ahmet İnam, S. 81, Say Y, 2003, İstanbul
- Örik, Nahid Sırrı. Kıskanmak, S. 7, Oğlak Yayıncılık, &. Baskı, 2008, İstanbul
- Özarslan, Doç. Dr. Zeynep. Sinema Kuramları 1, 'Siegfried Kracauer', S. 215, Su Yayınları, 2013, İstanbul
- Özel, İsmet. Acının Omuzlanması, Erbaın, S.83, Şule Y,
- Özel, İsmet. Münacat, Bir Yusuf Masalı, S. 12, 11. Baskı, Şule Yayınları, 2006, İstanbul
- Özlem, Doğan. Etik – Ahlak Felsefesi, s. 105, Notos Kitap, 2015 İstanbul
- Pay, Ayşe. - Afat, Ebru. 'Söyleşi' Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz, S.103, Küre Y, 2009, İstanbul
- Pay, Ayşe. Yönetmen Sineması: Zeki Demirkubuz, 'Gerçek Ve Konsept Arasında:İtiraf Ve Yazgı', S. 42, Küre Y, 2011, İstanbul
- Poyraz, Hakan, Ahlak Felsefesi Yazıları, S.211, Dergah Y, 2015, İstanbul
- Poyraz, Hakan. Dil ve Ahlak, S. 139, Dergah Yayınları, 201s, İstanbul
- Shirin Pour, Mahrokh. Tarihsel Gelişim Işığında İran Sineması, S. 68, Es Yayınları, 2007, İstanbul
- Sontag, Susan. Başkalarının Acısına Bakmak, Çev: Osman Akınhat, S. 88-89, Agora Kitaplığı, 2004, İstanbul
- Suner, Asuman. Hayalet Ev; Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, 'Girdap / İroni; Zeki Demirkubuz Filmleri', S. 167, Metis Y, 2005, İstanbul

Tarkovski, Andrey. Şiirsel Sinema, Derleyen: John Gianvito, Çev: Ebru Kılıç, S. 198, Agora Kitaplığı, 2009, İstanbul

Tarkovski, Andrey. Mühürlenmiş Zaman, Çev: Füsün Ant, S. 111, Agora Kitaplığı, 2008, İstanbul

Tarkovski, Andrey. Zaman Zaman İçinde, Çev: Seda Kervanoğlu, S. 159, Agora Kitaplığı, 2011, İstanbul

Toprak, Murat. Filmin Dili Kurgu, S. 88, Kalkedon Y, 2013, İstanbul

Turan, Ömer. Medeniyetlerin Çatıştığı Nokta Ortadoğu, “Siyonizm, İsrail ve Filistin Direnişi” S. 194, Yenişafak Gazetesinin Kültür Armağanı, 2003, İstanbul

Tusî, Nasîruddin. Ahlak-ı Nasîri, ‘1. Makale, 1. Kısım: 7. Fasıl’ Çev: Anar Gafarov – Zaur Şükürov, S. 83, Litera Y, 2016, İstanbul

Türer, Celal. Ahlaktan Felsefeye Felsefeden Ahlaka, S. 199, Dergah Y, 2017, İstanbul

Yücel, Şükran. Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Aralık 2001

Kemal Canbolat, https://tr.wikipedia.org/wiki/Kemal_Canbolat)

Söz: Kemâl Yarbaykoç, Beste: Ali İhsan Kısaç, Makam: Hicaz, Usûl: Düyek

<http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/karisini-doven-adama-mudahale-eden-kadin-da-dayak-yedi-polis-kari-koca-arasinda-niye-karisiyorsun-627894>

<https://www.sabah.com.tr/yasam/2019/09/17/kocasini-sevgilisine-oldurttu-13-yil-emekli-maasini-cekti>

<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/12/14/omer-faruk-gergerlioglu-makata-cop-sokulmasi-kibarca-nasil-anlatilir/>

<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/altin-portakalli-yonetmen-zeki-demirkubuz-ve-nurhayat-demirkubuz-bosandi-40766591>

www.zekidemirkubuz.com