

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**TÜRKİYE SİNEMASI'NDA 2000 SONRASI FİMLERDE
ANTİ-KAHRAMAN OLGUSU**

Hazırlayan
RÜYA DELİCE

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI

İzmir-2017

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “*Türkiye Sineması’nda 2000 Sonrası Filmlerde Anti-Kahraman Olgusu*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Rüya Delice
İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 04 / 08 / 2017 tarih ve 16 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Yüksek Lisans öğrencisi R. Gya. DEJICE nin

.....Türkiye Sineması'nda 2000 Sonrası Filmlerde Anti-Kahraman Olgusu.....

..... konulu tezi incelenmiş ve aday 22 / 08 / 2017 tarihinde, saat 13:20 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. Dilek Tunalı



ÜYE

Prof. Dr. Dilek Talımcı



ÜYE

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Zehra ZIRAMAN



ÜYE

ÖZET

Son dönem yazınsal ve görsel anlatılarda oldukça sık kullanılan bir kavram olan anti-kahraman, doğduğu modern çağın karmaşık ruhuna uygun bir yapıyla donatılan, tek bir formülasyona ve kesin niteliksel sınırlara sahip olmayan bir olgudur. İlk olarak yazınsal anlatılarda varlık gösteren anti-kahraman kavramının kökensel geçmişi, kavramı ilk kullanan kişi olarak bilinen Dostoyevski'nin yarattığı “Yeraltı Adamı”na dayanmaktadır. Dostoyevski, yozlaşmanın, adaletsizliğin, bencilliğin ve çıkarların hâkim olduğu 19.yy modern dünyasının değişen yüzüne karşı; hissettiklerini, korkularını, endişelerini ya da düzene karşı getirdiği eleştirilerini bir anlamda anti-kahraman temsili olan “Yeraltı Adamı”yla aktarmıştır. Dolayısıyla bu noktadan itibaren anti-kahraman, yeni dünyanın değişen politik, kültürel, tarihsel, toplumsal dinamiklerinin tasarladığı hikâyelerin, kusurlu ve eksik temsilleri olmuştur.

Türkiye Sineması'nın başlangıcından beri anlatılan “iyi, ahlaklı, dürüst” insan hikâyeleri de, değişmeye başlayan toplumsal ve kültürel pratiklerle beraber, yerini “iyi ve kötü” ayrımının yapılamadığı anti-kahraman temsillerine bırakmıştır. Toplumsal normlara uyum sağlamakta zorlanan, yalnız, edilgen, başarısız ve çoğu zaman kötü alışkanlıklarıyla sunulan anti-kahramanlar, günümüz sinemasının odağına yerleşen yeni bir temsil biçimini ifade etmektedir. Böylece Yeşilçam Sineması'nın gelenekselleşmiş kahraman sunumu, Yeni Türkiye Sineması'nın farklılaşmış formu olan anti-kahramanlarla birlikte kırılmıştır.

Çalışmada, edebi bir terim olarak ortaya çıkan anti-kahraman kavramının nasıl bir yol takip ettiği, hangi değerler sistemine gönderme yaptıkları, niteliklerinin ve sınırlarının neler olduğu saptanmış ve bu yeni temsil şeklinin Türkiye Sineması'nda nasıl bir karşılık bulduğu, değişen sosyo-kültürel yapının detaylarıyla birlikte tartışılmıştır. Bu bulgular sonucunda, 2000 sonrası Türkiye Sineması'ndan seçilen beş örnek film üzerinden, tüm hataları, eksiklikleri ve kusurlarıyla sisteme karşı eleştirel bir figür olarak inşa edilen anti-kahramanların, gücünü erk ve iktidarın yüceliğinden sağlayan bir temsil şekline dönüşümünün nedenleri açıklanmıştır.

ABSTRACT

Anti- hero, a concept which has recently been widely used in literary and visual illustrations, is a matter of fact, that has been formed in accordance with the complicated essence of the modern era in which it was born, and that has no single formulation and no exact qualitative borderline. Anti -hero concept, firstly appeared in literary narrations, dates back to "Zapiski iz podpolya" by Dostoyevski. In the anti-hero "Zapiski iz podpolya", Dostoyevski depicted his feelings, worries or critique against the new system and against the modern society of the 19th century in which corruption, injustice, egoism and self-interest dominate. In consequence, anti-hero has been the missing and defected representation of the stories designed by the consistently changing political, cultural, historical and social dynamics of the new world.

In accordance with the social and cultural practices which have started to change, the stories of "the good, moral, honest person" told since the beginning of Cinema of Turkey, have been abandoned to the anti-hero representations, in which there is no distinction between "good and bad". Anti - heroes, who have difficulty in complying with the social norms, who are alone, passive, unsuccessful and mostly presented with their bad habits, signify the new representations which have become the focus of contemporary cinema. Consequently, the ritualised hero representation of Yeşilçam Cinema has been destroyed with the anti-heroes, the differentiated form of New Turkish Cinema .

In the academic work, the course of the concept of anti-hero, emerged as a literary term, the value systems it referred to, its qualifications and borderlines have been detected, and how this new representation has its corresponding in the Cinema of Turkey has been discussed with the details of changing socio-cultural framework. As a result of the findings, the causes of transformation of anti hero, which was formed as a critical figure against the system with all its errors, deficiencies and defects, into a representation, empowered by the supremacy of power and rulership, have been illustrated based on five sample films selected from The Cinema of Turkey after 2000.

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, tek dünya görüşü oyun oynamaktan ibaret olan küçük bir çocukken, hepimizin özendiği, hayranlık duyduğu kahramanların değişen ve dönüşen dünyamızdaki yeni suretleriyle tanıştım. Her insanın kendi hayatının kahramanı olduğuna yönelik ezberletilen mottounun, karşı kıyısında yer alan anti-kahramanla kucaklaştım. Ve büyüyünce ne olacaksın sorularına verilen, kahramana öykünen tüm cevapların aksine, bu coğrafyanın anti-kahramanlara gebe kaldığını keşfettim.

Bu zorlu keşif esnasında, çalışmanın gidişatı konusunda beni her zaman doğru kaynaklara yönlendiren, ufkumu genişleten, birlikte çalışmaktan keyif aldığım değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Dilek Tunalı'ya çok teşekkür ederim. Tez konum üzerine en ufak bir fikri olmamasına rağmen, benimle birlikte araştırmalar yapıp öğrenen, kalbimdeki tüm yüksek diplomaların sahibi annem Esma Delice'ye, babam Mustafa Delice'ye ve kardeşim Barış Delice'ye, İngilizce kaynaklara ulaşmam konusunda sağladıkları yardımlar için Metin Irmak ve Evelyn Offerman'a, yabancı kaynakları çeviride tüm bilgi birikimiyle yanımda olan Canan Özgür'e, hayatımın her döneminde büyük dokunuşları olan ve akademik eğitimi seçme yolunda beni yüreklendiren ablalarım Meltem, Şebnem, Çiğdem Emil'e, yüksek lisans eğitimimin en büyük kazancı olan ve varlığını büyük bir şans olarak gördüğüm, çalışmam boyunca hep yanımda hissettiğim dostum Gülseren Dinvar'a sonsuz teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAHRAMANIN YOLCUĞU ve ANTİ-KAHRAMAN KAVRAMININ DOĞUŞU

1.1. Kahraman	5
1.1.1. Arketip	9
1.1.2. V.Propp ve Masallardaki Kahraman Olgusu	15
1.1.3. Joseph Campbell ve Kahramanın Yolculuğu	17
1.2.Kahramandan Anti-Kahramana	26
1.2.1. Türk Edebiyatında Anti-Kahraman Temsili	33
1.2.2. Sinemada Anti-Kahraman	37

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE DEĞİŞEN SOSYO-KÜLTÜREL YAPININ KAHRAMAN ve ANTİ-KAHRAMAN OLGUSUNA ETKİSİ

2.1. Modernleşme, Türkiye Modernleşmesinin Sancıları ve Kahramanın Dönüşümü	45
2.2. 1980’li Yılların Kültürel Yapılanması ve İlk Anti-Kahraman Temsilleri	55
2.2.1. Türkiye Sineması’nın Yeni Modeli: Anti-Kahraman	60
2.2.2. Muhafazakârlaşan Düşünce ve Anti-Kahraman Olgusuna Etkisi	65

2.2.3. Arabesk Kültür: Halk Kahramanı Modelinin Anti-Kahramana Dönüşümü	70
2.3. 1990'lı Yılların Kültürel Ortamı ve Sinemada Görünürlükleri Artan Anti-Kahraman Temsiller	75
2.4. 2000'li Yılların Yeni Kahraman Modeli: Anti-Kahraman	90

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NDA ANTİ-KAHRAMAN OLGUSUNUN ÖRNEK FİLMLER BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

3.1. Yeraltı	106
3.2. İtirazım Var	117
3.3. Ben O Değilim	125
3.4. Sarmaşık	132
3.5. Çekmeceler	142
3.6. Örnek Filmler Bağlamında Anti-Kahraman Olgusunun Karşılaştırmalı Olarak Değerlendirilmesi	151
SONUÇ	155
KAYNAKÇA	159
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Bugünün dünyası, bir zamanlar sahip olunan kültürel yaklaşım ve toplumsal pratik biçimlerini, siyasi söylemleri, ekonomik paradigmaları, kökleşmiş ideolojileri hatta hayatın her boyutuna yerleşmiş koşulsuz kabul gören dini değerleri değişime zorlamış, böylece ortaya tüm insanlığın paylaştığı yeni bir yaşam pratiği çıkarmıştır. İlk adımda adına modernizm denilen bu süreç, çağlar boyu çeşitli evrelerden geçerek adını, anlamını, biçimini sürekli değiştirse de insanoğlunun vazgeçilmez yazgısı haline gelmiştir. Yeni dünyanın, bu yeni dinamikleri her kavramı değiştirdiği gibi birçok kültürün kaynaklarından beslenerek üreyen kahraman olgusunun da değişimini zorunlu kılmış ve bu çalışmanın konusunu oluşturan anti-kahraman olgusunu yaratmıştır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, henüz üzerine yeteri kadar söz söylenmemiş bir kavram olan anti-kahramanı daha yakından tanımak ve 2000 sonrası Türkiye Sineması'nda varlığını hissettiren bir temsil şekli olmasının nedenlerini saptamak ve bunu filmler yoluyla değerlendirmektir.

Çalışmanın ilk bölümü, anti-kahramanın türediği kavram olan “kahraman” olgusunun anlamını, sınırlarını, yolculuğunu ele almaktadır. Kahramanın tüm detaylarına hâkim olmak, anti-kahramana ulaşmak açısından oldukça önemli ipuçları sağlayacağından, kahraman olgusunun kavramsal ve tarihsel çerçevesi bu konuda en yetkin üç temel kuram üzerinden incelenmiştir. Hayata ve insana dair birçok kodu içinde taşıyan kahraman olgusu, değişen dünyayla birlikte dönüşmüş ve yeni görünümeler kazanmıştır. Bu değişimin bir sonucu olarak ortaya çıkan anti-kahramanlar, kahraman kadar eski bir geçmişe sahip olmasa da, bu başlık altında anti-kahramanın kökenlerine ilişkin geniş bir tarama yapılmıştır. Anti-kahramanın yazınsal ve görsel anlatılarda sahip olduğu yeni biçimi, dönemin tarihsel, toplumsal ve kültürel kodlarında gerçekleşen başkalaşımlardan ne ölçüde etkilendiği, tek bir tanıma ve forma neden sahip olmadıklarının ayrıntıları çalışmada yer bulan konu başlıklarıdır.

Kaynağını sosyolojik ve kültürel yapıdan alan ve toplumsal değişimdeki hareketlerin en ufak yansımasını kendi bünyesinde toplayabilen anti-kahramanın

tarihsel bağlamdaki değişim ve dönüşümü ise ikinci bölümde verilmiştir. Anti kahraman olgusundan yola çıkarak, Osmanlı döneminden Cumhuriyet Türkiye'sine kadar geniş bir tarihsel dilimde etkili olan modernleşme hareketinin yarattığı ikilemlerin; siyasal sorunların ve askeri darbelerin neden olduğu korkuların ve baskıların; Türkiye'de kültürel düzeyde nasıl bir değişimle sonuçlandığı ve bu durumun Türkiye Sineması'nda nasıl bir karşılık bulduğunun cevapları bölümün içeriğinde aranmaya çalışılan diğer konu başlıklarıdır.

Bu bağlamda izini sürdüğümüz tarihsel sürecin başlangıcı ise, kültürel pratiklerin taşıdığı değerlerin ve anlamların çarpıcı bir biçimde çelişkili bir söyleme dönüştüğü 80'li yıllar olarak belirlenmiştir. Türkiye'nin toplumsal konjonktürünü geniş bir perspektiften değerlendirme amacı taşıyan bu bölümde, tarihsel sürecin her on yıllık döneminin kendi içinde kompleks bir yapılanmaya sahip olduğu incelenen noktalardan bir diğeridir. Türkiye toplumunun, bir taraftan popüler kültürün yaşam biçiminin cazibesine kapılma duygusuyla hareket eden, medya ve reklam sektörünün tasarladığı 'renkli dünyanın' büyüüne aldanan dejenere olmuş bir kitleden, diğer taraftan ise yaşanan kültür erozyonunun yarattıklarından şikâyet edilip geleneksel değerlere daha sıkı bağlanan, dini yasaların öngördüğü yaşam şeklini sürdürmeye çalışan bir kitleden oluştuğu bilinen bir gerçektir. Birbirine taban tabana karşıt bu oluşumun nasıl olup da hem uzlaşıp hem çatışarak tek bir toplumsal zeminde buluştuğunun nedenleri bu başlık altında aranmaya çalışılmıştır.

Türkiye'de çarpık modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan çelişkilerin ve hızlı bir şekilde değişebilen zihinsel ve biçimsel değerlerin yarattığı kaosun birey ve toplumda bıraktığı travmatik etki, tarihin her dönemecinde bireyi kendisine yarım ve gecikmiş hissettirmiş ve bu kültürel, zihinsel ve psikolojik değişim anti-kahramanları oluşturan en güçlü kaynaklardan biri olmuştur. Türkiye Sineması'nda örneklerine edebiyattan daha geç rastladığımız anti-kahramanlar, Yeşilçam Sineması'nın yerleşmiş anlatı yapısını ve kahraman sunumunu değişime uğratan "1990'ların Türkiye Sineması'nda" karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu değişimi başlatan yeni kuşak genç yönetmenler, geleneksel temaların dışında, tabu sayılan ve örneklerine pek

rastlanılmamış hikâyeleri ve dönüşmüş kahraman prototiplerini kullanmış ve yerleşik bir algıya dönüşen “iyi ve ahlaklı” insan hikâyelerini anti-kahramanlar aracılığıyla yıkmışlardır. “Türk sinemasının başlangıcından bu yana yapılan “iyi adam” adlandırması, artık yeni bir “iyi” tanımına ihtiyaç duymaktadır. Çünkü Türk sinemasının yeni kahramanları, melodramların ve aşk filmlerinin dürüst, masum ya da bıçkın delikanlılarından evrilerek silahlı, yasa dışı, örgütlü halde hareket eden, yetişkin maçolara dönüşmüştür.” (Kabadayı, 2016:174) Toplumsal düzenin adaletten ve eşitlikten yoksun, yozlaşmış bir sistemin üzerine kurulması, sinemaya da kendi ideallerine ve adalet anlayışına göre hareket eden anti-kahramanlara teslim edilerek yansımıştır. Dolayısıyla anti-kahramanlar, kimi zaman düzeltmeye güçlerinin yetmediği bu düzenin olabildiğince dışında, pasif ve edilgen bir yaşam sürerek karşımıza çıkarken, kimi zaman da sistemin yanlış işleyen düzenine karşı şiddete ve yasa dışı eylemlere başvurarak karşımıza çıkmışlardır. Nitekim 80’li yıllarda anlamak ve anlatmakta zorlanılan toplumsal semptomlarından beslenen, 90’ların sinemasında görünürlükleri artan, 2000’li yıllara gelindiğinde ise, film hikâyelerinin gerçekçi ya da gerçeğe en yakın aktarıcıları haline gelen anti-kahramanların serüveni, bu bölümde mercek altına alınan temel sorunsalı oluşturmaktadır.

Çalışmanın son bölümünde ise, 2000 sonrası Türkiye Sineması’ndan seçilen beş örneklem üzerinden hem anti-kahramanın sınırları ve nitelikleri saptanmaya çalışılmış hem de anti-kahramanı yaratan toplumsal fon ayrıntılı şekilde çözümlenmeye çalışılmıştır. Zeki Demirkubuz’un “*Yeraltı*”, Onur Ünlü’nün “*İtirazım Var*”, Tayfun Pirseliimoğlu’nun “*Ben O Değilim*”, Tolga Karaçelik’in “*Sarmaşık*” ve Caner Alper/Mehmet Binay’ın “*Çekmeceler*” filmi bu çerçevede belirlenen ve çözümlenen yapımlardır. Ayrıca analiz edilen filmlerin anti-kahraman başkişileri olan, Muharrem, Selman Bulut, Nihat, Cenk ve Deniz’in hikâyedeki konumlarından, aktarım biçimlerine, karakteristik özelliklerinden, zevk ve alışkanlıklarına kadar tüm yönlerinin birbirinden ayrılan ve benzeşen noktaları da tespit edilen diğer konu başlıklarıdır. Dolayısıyla karakterlerin her boyutuna farklı açılardan yaklaşmak Dostoyevski’nin “*Yeraltı Adamı*”yla hayatımıza giren anti-kahraman temsillerini daha iyi tanıma konusunda bize yardımcı olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAHRAMANIN YOLCULUĞU ve ANTİ-KAHRAMAN KAVRAMININ DOĞUŞU

BİRİNCİ BÖLÜM

KAHRAMANIN YOLCULUĞU ve ANTİ-KAHRAMAN KAVRAMININ DOĞUŞU

1.1. Kahraman

Anti-kahramanlar, kahraman olgusundan türeyen, başka bir ifadeyle kahramanın zıttı özellikler barındıran karakterlerdir. Kahraman ve anti-kahraman arasındaki güçlü bağ nedeniyle kahraman olgusunun tüm ayrıntılarını saptamak, anti-kahraman tanımına ulaşmak açısından önemlidir.

Etimolojik olarak Farsça¹ kökenli bir kavram olan kahraman, eski yazınsal kaynaklara kadar uzanan, köklü bir tarihsel geçmişe sahiptir. Mitolojik anlatılarda, masal ve efsanelerde aktarılan hikâyeler, bu hikâyelerin başkişisi olan kahramanlar üzerinden aktarılmaktadır. Kahraman teriminin, çeşitli kaynaklardan sözlük tanımlarına baktığımızda, genellikle yazılı eserlerdeki esas karakterin niteliksel özelliklerine atıfta bulunarak açıklandığı görülmektedir.

Türk Dil Kurumu’nun sözlüğünde kahraman kavramı üç farklı tanımla açıklanmaktadır. “1. Savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren (kimse), alp, yiğit. 2. Bir olayda önemli yeri olan kimse. 3. Roman, hikâye, tiyatro vb. edebiyat türlerinde en önemli kişi.”²olarak ifade edilmektedir.

Oxford İngilizce sözlüğünde ise; “kahraman, cesur, üstün başarı ya da soylu nitelikleri olan takdir edilen kişi” olarak tanımlanmaktadır. Aynı sözlüğün sonraki tanımında ise, mitolojik metinlere bağlı referanslar verilmekte ve “Antik Yunan

¹ Kahraman kavramının etimolojik kökeni; İran mitolojisinde Şah Tahmuras’ın Kah-tarasp tarafından tahtından mahrum edilen oğlunun adıdır. Orta Farsça’da ise, iş buyuran sözcüğünden evrilmiştir.

Kaynak: <http://www.nisanyansozluk.com/?k=kahraman&x=0&y=0> Erişim Tarihi:13.01.2017

² Kaynak: Türk Dil Kurumu, “Güncel Türkçe Sözlük”, Erişim Tarihi:24.10.2016

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=veritbn&kelimesec=177629

mitlerinde, insanüstü niteliklere sahip, yarı tanrısal kökenli kişi”³ olarak belirtilmektedir. Başka bir İngilizce sözlük olan The American Heritage ise, kahramanı “roman, şiir ya da dramatik bir eserin ana karakteri”⁴ olarak nitelendirmektedir. Sözlük tanımlarından da anlaşıldığı gibi kahraman kavramı, iki temel başlık altında açıklanmakta, birincisi yazınsal eserlerin ana karakteri olarak belirtilmekte, ikinci olarak ise, cesur, yetenekli, erdemli gibi özelliklere sahip bir kişi olarak vurgulanmaktadır. Kahraman tanımının sınırlarını belirledikten sonra, tarihsel kökenine ve başlangıcından bu yana geçirdiği değişime de genel hatlarıyla bakmak gerekecektir.

İnsanlık tarihi boyunca toplumlar, kendi değer yargılarını, gelenek-görenek ve işleyişlerini aktarmak için çeşitli yollar ve yöntemler aramış, yaratılan kahraman mitosu da bu yollardan biri olmuştur. Nitekim eski mitolojik metinler, destanlar, masallar, efsaneler ve halk hikâyeleri, diğer bir deyişle sözlü kültürün ve yazılı kaynakların tümü, kahramanlar aracılığıyla toplumsal değerlerin ve kodların aktarımını sağlamıştır. Bu bağlamda kahraman, yaratıldığı coğrafyanın kültürel izlerini taşımakta ve toplumsal dokunun bir yansıması olmaktadır. Her ne kadar kahraman, yerel değerlere sahip bir olgu gibi gözükse de, her kültürde değişmeyen evrensel bir öze de sahiptir. Kahramanın sahip olduğu bu yapıyı Joseph Campbell, şu şekilde tanımlar:

“Kahraman, yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarla çatışarak onları aşmış ve genel geçerliği olan, olağan insani biçimlere ulaşmış olan kadın ya da erkektir. Böyle birinin tasavvurları, fikirleri ve esinleri insan yaşamı ve düşüncesinin temel pınarlarından taptaze çıkar. Bu yüzden onlar yeteneklidir, mevcut, çözülen toplumdan ve ruhtan değil, toplumun yeniden doğduğu tükenmez kaynaktandırlar.” (Campbell, 2013a: 30-31)

Görüldüğü gibi kahraman, yerel sınırları aşmış, evrensel bir boyuta ulaşan kendi yapısal niteliklerine göre hareket etmektedir. Böylece tüm kültürlerde kahraman, korkusuz, cesur ve soylu davranışlarla kutsanmış bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Her yazınsal anlatıda esas kişi olarak yer alan kahramanın, bu denli yüce özelliklerle özdeşleştirilmesinin altında yatan nedenleri Erich Formm, ‘sahip olmak’ ve ‘olmak’

³ Kaynak: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/hero> ,Erişim Tarihi: 24.10.2016

⁴ Kaynak: <https://ahdictionary.com/word/search.html?q=hero&submit.x=62&submit.y=12> , Erişim Tarihi: 24.10.2016

kavramlarıyla açıklamaktadır. Fromm’a göre, sıradan insanlar, sahip olmanın yarattığı güven duygusuyla yeni bir fikre, ideale çekinmeden, korkusuzca atılamazken, kahraman, bilinmeyene ve yeni olana korkmadan, cesurca atılmaktadır. “Mitolojideki "kahraman" mitosu, bu özlemin bir sembolüdür. Kahraman, sahip olduğu şeyleri, evini, ailesini, yurdunu ve malını- mülkünü terk ederek, bilinmeyene yönelen, yabancı yerlere gitmek cesaretini gösteren insandır. Bu gidişinde, tümünden korkusuz olduğu ileri sürülemez. Ama korkuya yenik düşmeden, cesaretle onun üzerine gidebilmesi, o kişiyi kahraman kılmaktadır.” (Fromm, 2003: 150) Böylece Fromm, kahramanı kahraman yapan en temel niteliğin cesaret olduğunun altını çizmektedir. Aynı zamanda kahramanlara bu denli hayranlık beslenmesinin nedenlerini de sorgulayan Fromm, bu durumun, bizim yolumuzun da onların yolu gibi olmasını istememizdeki duygu durumundan kaynaklandığını belirtmektedir. Ancak insanlığın korkularının buna engel olduğunu ve böylesi kusursuz niteliklere yalnızca kahramanların sahip olduğu aldatmacasıyla kendimizi kandırdığımızı vurgulamaktadır.

Fromm’un da yorumlarından çıkarabileceğimiz gibi, kahramanlar sıradan insanın hayal ettiği gerçekliği yaşayan kişilerdir. Bu nedenle hem yazınsal hem de görsel alana aktarılan kahraman, korkusuzca zorlu bir maceraya atılmaktadır. Kahramanın bu yolculuğu ve yol boyu yaşadığı serüven, onu olgunlaştırmakta, değiştirmekte ve sonunda kahraman olarak var olmasını sağlamaktadır. Bu nedenle Joseph Campbell, kahramanın bu yolculuğunu, kendini keşfetme sürecinde yaşanan bir hayat olarak tasvir etmektedir. (Campbell, 2013b: 163-182) Kahramanın engeller ve sınavlarla dolu bu süreci, eski ritüel ve mitolojik anlatılarda erginlenme yani “inisiasyon” aşaması olarak açıklanmaktadır. İnisiasyon, “simgesel bir ölüm ve bir dirilme aracılığıyla bilgisizlik ve olgunluğa erişmemişlikten, yetişkin insanın akıl çağına geçiş” anlamına gelmektedir. (Eliade, 2001: 245) Toplumsal açıdan bakıldığında bu durum çocukluktan yetişkinliğe geçişi sembolize etmektedir. Erginlenme törenleri, her kültürde birbirinden farklı teknik ve uygulamalarla düzenlenmiş olsa da üç temel aşamadan oluşmaktadır. Bunlar; uzaklaşma, soyutlama ve bütünleşmedir. Bir erginlenme töreni üzerinden bu aşamaları saptayacak olursak; örneğin “New Ireland”de kızlar, dört ya da beş yıl kafeslere kapatılır, karanlıkta tutulur ve ayaklarını yere

basmalarına dahi izin verilmezdi.(...) Bu kafeslerin içine çok genç yaşta koyulur ve genç kadın oluncaya kadar orada kalmaları gerekirdi. Dışarı çıktıklarında ise her birine büyük bir evlilik şöleni veriliyordu.” (Frazer, 1992: 211-213) Yani sahip olduğu toplumsal statüsünden ve aile bağlarından uzaklaştırılan kız çocuklarının, kafese kapatılma uygulamasıyla geçmiş benliğinden kopması diğer bir ifadeyle soyutlanması amaçlanmıştır. Bu zorlu kapatılma süreci, eğitim ve bilinçlenme aşaması olarak da görülmektedir. Törenin sonunda ise kız çocuğu artık yetişkin bir kadındır ve tamamlanmış olarak geri dönmüştür. Büyük bir şölenle evlenerek, toplumsal düzenle yeniden bütünleşmektedir. Erginlenme törenleri, her ne kadar geleneksel toplumların insanına özgü bir davranış biçimi olarak görülse de, Mircea Eliade yaptığı araştırmalar sonucunda, her yaşamın “sınamalar”, “ölümler” ve “dirilmeler”den oluştuğunu, böylece inisiyasyon olarak adlandırılan erginlenme törenlerinin her zaman hayatın içinde var olduğunu belirtmektedir. (Eliade, 2001: 246)

Görüldüğü gibi kahramanın bilinçlenme sürecini ifade eden öyküsel yolculuğu, tarihsel geçmişi çok eskilere dayanan erginlenme törenlerinden indirgenerek oluşmaktadır. Bu nedenle birçok kaynak; mitler, masallar, efsaneler, halk hikâyeleri, roman ve öyküler ya da sinema filmleri, kahramanın zorluklarla dolu bu süreçten çıkardığı kazanımlar üzerine kurulu bir öykü anlatmaktadır. Bu evrensel yapı, dünyanın farklı coğrafyalarında birbirleriyle hiçbir bağı bulunmayan kültürlerin, kahraman karakterlerinin benzer noktalar taşımasına neden olmuştur. Kültürlerarası bu benzerliği Carl Gustav Jung, ortak simgesel dilin parçası olarak gördüğü “arketip” kavramıyla, Vladimir Propp, masalların ortak işlevsel birimleriyle, Joseph Campbell da mitler üzerinden geliştirdiği “monomit” kavramıyla açıklamaktadır. Sözlü ve yazınsal anlatılardaki bu ortak kalıpsal anlatı akışı, sinema filmlerinin dramatik öykü yapısını çözümleme noktasında da bir yol haritası görevi görmektedir. Nitekim birçok filmin olay örgüsü, Campbell’ın monomit olarak formülize ettiği kahramanın macera döngüsünden ya da Propp’un masalın işlevsel birimlerinden faydalananarak şekillendiği bilinmektedir. Yazılı ve görsel anlatılar üzerinde böylesine etkin bir role sahip olan bu yaklaşımlar, kahraman olgusunun anlatılarda nasıl şekillendiğinin, nasıl bir macera yolu

izlediğinin cevaplarını bulmamıza, aynı zamanda kahramandan yola çıkarak anti-kahramanla ilgili ipuçlarını yakalamamıza da yardımcı olacaktır.

1.1.1. Arketip

Analitik psikolojinin kurucusu olan Carl Gustav Jung, sözlü ve yazılı kaynaklardaki kahraman temsillerinin benzerliğini, kolektif bilinçdışının sembelleri adını verdiği “arketip” kavramıyla açıklamaktadır. Jung, arketipi, insanın doğuştan sahip olduğu ilksel imgeler olarak tanımlamakta ve insanlığa ait bir kod gibi görmektedir. Hatta bu imgelerin, geçmişteki mitlerde ya da halk hikâyelerinde sıkışıp kalmadığını, gündelik hayat pratiklerinde de devam ettiğini belirtmektedir. Buna göre “...Arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığı, her zaman ve her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabilecekleri görülmüştür.” (Jung, 2005: 20) Bu bağlamda arketipler, tüm insanlığın paylaştığı ortak bir geçmişin ve kolektif bir bilincin karşılığı olan bir kavramdır. Jung, arketip kavramını daha iyi somutlaştırmak için kavramı nehir yatakları örneğiyle açıklamaktadır:

“Arketipler tam olarak suların çekildiği nehir yatakları gibidir ama kurumuş bir nehir yatağı belirsiz bir sürenin sonunda yeniden su tutabilir. Bir arketip, uzun zaman, içinden yaşamın ırmakları akmış eski bir vadiye benzer. Sular ne kadar süre akmışsa, nehir yatağı o kadar derin oyulmuştur; şimdi nehrin kuruluşuna bakmayın, er ya da geç bir gün sular geri dönecektir... Eğer devinen artık varlık değil kitleyse, kişisel ayarlamalar durur ve arketipler etkilerini göstermeye başlar; tıpkı bildiği davranış kalıplarının yardımıyla karşılaştığı sorunların üstesinden gelemeyen bireyin yaşamında olduğu gibi.” (Jung, 1936 Akt: Tecimer, 2005: 97)

Böylece Jung, geliştirmiş olduğu arketiplerin, içerik olarak değil, biçimsel olarak belirlenmiş olduğunu ifade etmektedir. Yani kalıtım yoluyla aktarılanın içerik olmadığını, biçimsel olan içgüdülerin aktarıldığını vurgulamaktadır. Nitekim doğuştan gelen içgüdüsel kalıplardan oluşan arketipler, yazınsal ve görsel anlatılarda karşımıza çıkan karakterlerin yaratımında ve şekillenmesinde büyük bir işleve sahiptir. Dolayısıyla bu karakterlerin, arketiplerin ifade ediliş biçimleri olduğu söylenebilir.

“Arketipler bize bir karakterin öykü içerisindeki fonksiyonunu ya da rolünü betimler. Arketip kavramını oyuncular tarafından belirli sahnelerde takılan bir maske gibi düşünebiliriz. Bir oyuncu özellikle belirli bir arketipi hikâyenin büyük bir bölümü boyunca üstlenebilir. Fakat biz, hayatımızda nasıl birçok farklı rolü üstleniyor, hatta bazen bir gün içerisinde dahi maskemizi nasıl defalarca değiştiriyorsak; bir hikâyedeki karakterler de hikâyenin içeriğine bağlı bir şekilde herhangi bir maskeyi giyebilirler.” (Voytilla, 1999: 13 Akt: Akgün, 2008: 44)

Bu bağlamda insanlık tarihinin tüm yapısal kodlarıyla biçimlenen arketipler, anlatılarda yaratılan karakterlerin anlam ve görevlerini çözümlemeye önemli bir araçtır. Gerek kahraman olgusunun sahip olduğu işlevsel yönlerin keşfedilmesi, gerekse kahramanın bilinçlenme öyküsü olan yolculuğunun daha doğru okunması için olay örgüsündeki arketip modellerine kısaca değinmek gerekecektir. Jung’un çalışmalarının ışığında hazırlanan bu modeller; kahraman, akıl hocası, eşik bekçisi, müjdecisi, biçim değiştiren, gölge ve oyuncu olarak ifade edilmekte ve yedi başlık altında toplanmaktadır.

1.Kahraman: Hikâyenin başkarakteridir. Jung’a göre, “evrensel kahraman miti daima canavar, cin, ucube biçimde görünen kötüyü yenen, halkı mahvolmaktan ve ölümden kurtaran güçlü insandan ya da tanrı-insandan söz etmektedir.” (Jung, 2009: 79) Toplumun ya da kişilerin en zor anlarında ortaya çıkan bu karakterler, mevcut olan sorunu çözmek için tehlikeli ve belirsizliklerle dolu bir maceraya başlamayı göze almaktadır. Yani kahramanın kendi varlığını kanıtladığı ilk durum, bu zorlu süreci göze alarak öyküsel maceraya başlamasıdır. Dolayısıyla bu noktada kahramanın hangi amaç için savaştığından ziyade, bu maceraya başlaması ve ortaya koyduğu fedakârlığın anlamı daha büyüktür. “Kahramanın öz niteliği, cesaret ya da soyluluktan çok, kendini bir amaç uğruna feda edebilme gücüdür. Fedakârlık, kahramanın idealleri uğruna değerli bir şeyden, belki de kendi hayatından vazgeçmeyi göze alması demektir.” (Tecimer, 2005: 124) Kahraman, bu özverili yapısının yanı sıra, genel geçerliliğe sahip davranış biçimleri ve yetilerle de donatılmıştır. Başka bir ifadeyle, bir yandan sıradan insanın kusurlarına ve zayıflıklarına sahip olurken, bir yandan da izleyicide ve okuyucuda hayranlık uyandıracak olumlu niteliklere de sahip bir kişidir. Özellikle

kahramanın bu yapısal formu, izleyicinin kahramanla bağ kurmasını kolaylaştırmıştır. Bir anlamda “kahraman kendisiyle özdeşleşen seyircinin cesaretini çoğaltmak için tasarlanmıştır, sıradan insanı ve tanrılar âlemini kesiştirmek için vardır, tanrıların koruyucu gücünü insanlara taşımak ve haksızlıkları gidermek ister. Bu amaçla kahraman, aşkı bulmak, başarı kazanmak, bir hayatı düzeltmek ve adaleti getirmek gibi "evrensel dürtüler"e hitap eder.” (Yücel, 2014: 19) Sonuç olarak kahraman, öykünün dramatik yapısı içerisinde en aktif görevleri ve sorumlulukları olan, izleyici ve okuyucunun özdeşim kurduğu, macera sırasında yaşadıklarıyla gelişen ve değişen bir arketiptir. Yunan mitolojisinin önemli kahramanı Odysseus’un serüveni ya da Roma mitolojisinden Herkül’ün Truva Savaşı’na kadar uzanan macera dolu yolculuğu Jung’un açıklamış olduğu “evrensel” kahraman kalıbına örneklerdir. Günümüzün kahraman arketiplerine baktığımızda ise, 1961 yılında yayınlanan ve bir çizgi roman kahramanı olan Zagor’un vahşi batıda Kızılderililer eşliğindeki intikam mücadelesi ya da 1952 yılında yayınlanmasından bu yana birçok farklı versiyonuyla karşılaştığımız İngiliz ajan James Bond’un aksiyon dolu yolculuğu yine kahraman formuna en yakın örneklerdir. Anadolu kültüründeki anlatılarda, Alp Er Tunga, Köroğlu, Dede Korkut, Oğuz Kağan gibi destanlar, klasik Yeşilçam anlatı sinemasında ise, Battal Gazi, Malkoçoğlu, Karaoğlan gibi temsiller yiğit, cesur, adaletli, savaşçı kahraman arketipi sarmalında işlenmekte ve bu durum genellikle milli kültürün referanslarına başvurularak gerçekleştirilmektedir.

2. *Akıl Hocası*: Kahramanın yolculuğunda önemli bir role sahip olan arketiptir. Akıl hocası, kahramanı kahraman yapan özellikleri öğreten ya da onları ortaya çıkaran olumlu bir figürü temsil etmektedir. Jung, akıl hocasını, “yaşlı bilge” olarak ifade etmekte ve şu şekilde açıklamaktadır: “Yaşlı adam bir yandan bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezgi, diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki özellikleri temsil eder, ki bunlar onun "ruhsal" karakterini yeterince ortaya koyar.” (Jung, 2005: 91) Akıl hocasının sahip olduğu bilgi ve donanım, kahramanın gelişimine önemli bir katkı sağlarken, aynı zamanda sezgisel ve öngörüsül yetilerinin gelişmiş olması kahramanın amacına erken ulaşmasını da sağlamaktadır. Akıl hocası arketipinin sahip olduğu bu nitelikler kaynağını, insanlık tarihinin en eski inanış biçimi olan, büyü

ve sihir kavramlarına dayanan Şamanizm'den sağlamaktadır. Şamanizm'de de her Şaman adayı, bir usta eğitmenden aldığı öğretiler neticesinde yetkinleşmektedir. “Bu öğrenme süreci genellikle yaşlı bir şamanın yanında uzun süre kalarak ondan meslek sırlarını, trans durumuna geçme yollarının dualarını, ilahilerini, büyü formüllerini öğrenme şeklinde gerçekleşmektedir.”(Şener, 1996: 14) Şaman inancında ruhların gücüne inanıldığı için yaşlı bilgenin öğretileri oldukça önemli kabul edilmektedir. Bu noktada kahraman üzerinde büyük etkisi olan akıl hocası arketipiyle paralel bir duruşa sahip olduğu gözlemlenmektedir. Eski inanış biçimlerine ve kültürel kodlarına bu denli yerleşen bir arketip olan akıl hocası, sinemanın da tercih ettiği bir karakter formudur. “Cennet bahçesindeki Âdem için Tanrı, Kral Arthur’a yol gösteren Merlin, Sindirella’ya yardım eden peri, Frodo için Gandalf (Yüzüklerin Efendisi), Neo için Morpheus (Matrix), Harry Potter için Profesör Dumbledore mükemmel birer akıl hocası örnekleridir.”(Tecimer, 2005: 126)

3.Eşik Bekçisi: Kahramanın yolculuğunda karşılaştığı engelleri temsil eden arketiptir. “Kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki “eşik muhafızı”na gelinceye dek ilerler. Bu tür muhafızlar, kahramanın şu anki alanı ya da yaşam ufkunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönde sınırlandırmaktadır.”(Campbell, 2013a: 94) Kahraman, eşik muhafızlarının koyduğu bu sınırları aşmak ve maceranın bilinmeyen yolculuğuna devam etmek zorundadır. Dolayısıyla eşik bekçisi, kahramanın bu macera için uygunluğunun sınandığı bölümün arketipidir. “Eşik muhafızı arketipi farklı biçimlerde kahramanın karşısına çıkabilir. Bu arketip bir karakter, kilitli bir kapı, gizli bir geçit, bir hayvan ya da güçlü bir doğa olayı biçiminde görünebilir.” (Voytilla, 1999: 15 Akt: Akgün, 2008: 49) Anadolu kültüründe anlatılan halk hikâyelerinin ya da destanların anlatı dinamiğinde de, eşik bekçisi arketip motifine oldukça sık rastlanmaktadır. Örneğin, Ferhat ile Şirin halk anlatısında, Ferhat, Şirin’e ulaşmak için dağı aşarak şehre su getirir. Aynı şekilde Gılgamış Destanı’nda da, Kral Gılgamış, Masu dağının kapısında bekleyen akrep adamların iznini alarak kapı eşiğini geçebilmiştir. Yunan mitolojisinde ise, Altın Postu arayan İason’un macera yolunu engellemeye çalışan çarpışan kayalar da eşik engeline en iyi örneklerdendir.

4.Müjdecî: Kahramana, başlayacağı maceranın haberini veren arketiptir. “Müjdecî arketipinin amacı, kahramanı kışkırtıp harekete geçirmektir. Değişim yakındadır, öyleyse kahraman bir karar vermeli, eyleme geçmeli, bir çatışmayı göze almalıdır. Müjdecî, serüvene çağrışı gerçekleştirir.” (Tecimer, 2005: 129) Haberci ya da müjdecî, kimi zaman bir kişi olarak tasvir edilirken, kimi zaman da bir rüya ya da yaşanan bir olay olarak da tasvir edilebilmektedir. Jung, bilinçdışında doğan her imgenin ya da her hayalin psişik bir gerçeklik yarattığını düşünmektedir. Başka bir ifadeyle, “gelecekte haber verme sistemleri gibi düşlerin de psişik gerçeklikleri ortaya koyduğuna ve zaman zaman peygamberce bir içgörü sağladığına inanıyordu.” (Hyde/Mcguinness, 1997: 71) Bu nedenle müjdecî arketipi çoğu zaman kahramanın gördüğü bir rüya olarak tasvir edilmektedir. Ayrıca bir kişi olarak müjdecî, sıklıkla hikâyenin başlangıcında yer alsa da, maceranın gelişimine göre tekrar hikâyeye dâhil olabilmektedir. Jung’un müjdecî arketipi tespitlerine benzer biçimde, Rus masalları üzerine ayrıntılı incelemeler yapan Propp da, masallarda kahramanı ortaya çıkaran bu bölüme aracılık-geçiş anı adını vermiş ve kahramanın bir buyruk ya da rica sonucu yola çıktığını belirtmiştir. (Propp, 1985: 44-45) Dolayısıyla bu tespit göstermektedir ki, gerek Jung’un çalışmaları, gerekse Propp’un ve Campbell’in geliştirdiği yaklaşımlar, masallarda ve mitlerde kahramanları harekete geçiren etken konusunda benzer noktalarda buluşmaktadır.

5.Biçim Değiştiren: Kahramanın macerası sırasında, kimi zaman fiziki görünümünde kimi zaman da ruhsal ya da karakteristik yapısında değişim gözlenen arketiptir. “Amacı, yalanlarla kahramanın kafasını karıştırmak ve onu hata yapmaya iterek yolundan alıkoymaktır.” (Tecimer, 2005: 129) Diğer taraftan bu arketipin tahmin edilemez tavır ve davranışları, hikâyenin çatışmasının da sürekli canlı kalmasını sağlamaktadır. Jung, biçim değiştiren arketipi açıklarken iki farklı yöneliminden bahsetmektedir. Anima ve animus olarak adlandırdığı kişilik dönüşümlerinde, anima erkek bilincindeki dişi tarafı, animus da kadın bilincindeki eril tarafı öne çıkarmaktadır. (Jung, 2005: 56- 57) Böylece biçim değiştiren arketip, sahip olduğu bu yapı nedeniyle diğer arketipler tarafından da kullanılabilir.

6.Gölge: Bazen kahramanın bilinçdışında, bazen de farklı bir karakter olarak temsil edilen gölge, kimsenin görmediği karanlık bölgeyi ve bastırılmış tehlikeli duyguları simgelemektedir. Bir başka deyişle gölge arketipi, kahramanın iç dünyasına yönelik bir figürü niteleyeceği gibi, kahramanın macerasında somut bir kişiyi de niteleyebilmektedir. “Birinci durumda, bilinçdışının gereçleri kapsamında, düş görenin ruhsal niteliklerinin birini ya da çoğunu kişileştiren bir düş figürüdür, ikinci durumda ise, gizli bilinçdışı özelliklerinden biri ya da birkaçı, bazı yapısal özelliklere göre uygun görülen birine yansıtılmaktadır.”(Gürol, 2006: 70-71) Genellikle kahraman ile gölge arketipinin arasındaki mücadele, maceranın sonuna doğru gerçekleşmekte ve en güçlü çatışmayı oluşturmaktadır. Nitekim mücadelenin sonunda kahraman, kötülüğü temsil eden gölgeyi mağlup etmeyi başarmaktadır.

7.Oyuncu: Hilebaz olarak da adlandırılan bu arketip, farklı motiflerden oluşması nedeniyle karmaşık bir yapıya sahiptir. “Hilebaz, kısmen eğlenceli kısmen de kötücül olan kurnaz oyunlara sahip, biçim değiştirme yetisi olan, her tür işkence ve zorlukla karşılaşabilecek bir kurtarıcı figür olarak da görülebilmektedir.” (Jung, 2005: 121) Oyuncunun bu eğlenceli ve mizahi tarafı, öykünün dramatik yapısına bir canlılık ve neşe getirmektedir. “Amacı, eylemleri ve sözleriyle değişimi tetiklemektir; ama bunu ani ve tuhaf davranışlarla, maskaralıklarla ya da şaşırtıcı dil sürçmeleriyle yapar. Başkalarının yaşamını kurnazlıkla etkiler ve değiştirir.” (Tecimer, 2005: 131-132) Oyuncu arketipinin diğer arketip modellerine göre daha renkli, daha hareketli, daha oyun odaklı bir formda biçimlenmesi, akla Johan Huizinga’nın “Homo Ludens” olarak tanımladığı “Oyuncu İnsan” kuramını getirmektedir. Huizinga’ya göre oyun, kültürden daha eski bir olgudur ve canlı varlıklar oyun oynarken, doğuştan gelen bir taklit eğitiminin hükmü altındadır. Başka bir deyişle oyun, gülme, şaka, matraklık ve komiklik gibi birbirlerine akraba olan bu terimler, bizim manevi varlığımızın derin tabakasında yer almaktadır. (Huizinga, 2006: 17-23) Huizinga’nın yorumlarından da anlaşıldığı gibi oyun, insanoğlunun doğasında var olan bir olgudur ve kolektif hayatın parçalarını oluşturan her yapıda (şiir, müzik, dans, hukuk, bilgelik, savaş) etkin bir göreve sahiptir. Bu denli geniş bir alanda etkili olan oyun olgusu, oyuncu arketipinin

karakter niteliklerini saptamak açısından da oldukça önemli bulgular sağlamaktadır. Nitekim oyuncu arketipinin, bu mizahi ve oyunbaz tarafı, Huizinga'nın insana ait her şeyin başlangıcında 'oyunun' olduğunu belirttiği düşüncesini kanıtlar durumdadır. Ayrıca oyuncu arketipinin iyi ya da kötü olarak nitelendirilememesi, davranışsal bir tutarlılığının olmaması, belirsiz ve karmaşık bir yapıya sahip olması, ileriki bölümde açıklayacağımız anti-kahraman temsilleriyle benzer noktalarının olduğunu da göstermektedir. Dolayısıyla Jung'un geliştirmiş olduğu bu arketip, anti-kahramanları çözümlemede oldukça önemli bir ipucu sağlamaktadır.

1.1.2. V.Propp ve Masallardaki Kahraman Olgusu

Vladimir Propp, "Masalın Biçimbilimi" adlı çalışmasında, masallar üzerine ayrıntılı bir araştırma yapmış ve masalların işlevsel birimlerini başka bir ifadeyle değişmez yasalarını ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Propp'un masallarda işlevsel birimler olarak ifade ettiği nokta, kahramanın öyküsel macerası sırasında karşılaştığı aşamalar ve kişilerdir. Yani Propp'a göre kahraman, masalın işlevsel yasalarına göre belirlenmiş bir macerayı takip etmektedir. Rus masallarını inceleyen Propp, yaptığı araştırmalar neticesinde otuz bir adet işlev tespit etmiştir.⁵

Propp'un masalın işlevsel birimleri olarak sıralandığı bölümler, kahramanın hareketlerine atıfta bulunmaktadır. Yani Propp'a göre işlev, masal kahramanının eylemini ifade etmektedir. Böylece bu işlevsel sınırları, kahramanlara göre değil, kahramanların eylemlerine göre belirlemiştir. Propp bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "Masallarda değişen ve değişmeyen değer yapıları vardır. Değişen, kişi adları ve aynı zamanda kişilerin nitelikleridir; değişmeyen ise kişilerin eylemleri ya da işlevleridir. Buradan, masalın, çoğunlukla, aynı eylemleri değişik kişilere yaptırdığı sonucu çıkarılabilir." (Propp, 1985: 30) Ayrıca Propp'a göre, bu işlevlerin tümü her

⁵Bunlar; uzaklaşma, yasaklama, yasağı çiğneme, soruşturma, bilgi toplama, aldatma, suça katılma, kötülük (eksiklik), aracılık (geçiş anı), karşıt eylemin başlangıcı, gidiş, başışının ilk işlevi, kahramanın tepkisi, büyülü nesnenin alınması, iki krallık arasında yolculuk, çatışma, özel işaret, zafer, giderme, geri dönüş, izleme, yardım, kimliğini gizleyerek gelme, asılsız savlar, güç iş, güç işi yerine getirme, tanı(n)ma, ortaya çıkarma, biçim değiştirme, cezalandırma ve evlenmedir. (Propp,1985: 36-69)

masalda yer almasa da, masalın olay örgüsünün akışında büyük bir değişiklik gerçekleşmez. Nitekim genel akış, kahramanlar değişmiş olsa bile, aynı yolu takip etmektedir. Propp'un ortaya koyduğu bu tespitle ilgili Mehmet Rifat, şöyle bir çıkarımda bulunmaktadır:

“V.Propp’un üstünde çalıştığı masalarda her şey bir kötülükle başlar; kötülük belli bir ailede, belli bir çevrede bir eksiklik yaratır (sözelimi bir kişinin kaçırılması), bir kahraman bu eksikliği gidermekle görevlendirilir, ona eyleminde birileri yardım ederken, birileri de karşı çıkar. Kahraman, birçok deneyden, sınamadan geçerek eksikliği gidermeye çalışır ve sonunda görevini başarıncı ödüllendirilir.” (Propp,1985: 7)

Bu genel öyküsel akış, Propp’a göre yedi kişinin eylem alanı etrafında şekillenmektedir. Bunlar; saldırgan (kötü kişi), bağışçı (sağlayıcı), yardımcı, prenses ve babası, gönderen, kahraman ve düzmece kahramandır.⁶ Propp’un masalarda belirlemiş olduğu bu yedi karakter, görüldüğü gibi eylem alanlarına göre şekillenmiştir. Dolayısıyla “Propp, masalarda kahramanlar değişse de hareket ve işlevlerin değişmediğini vurgular; bu yönden masaları kahramanın işlevine göre incelemek temel yöntemidir. İşlevler, kahramanın yolculuğu paradigmasında karakterlerin üstlendiği arketiplerdir.” (Yücel, 2014: 18) Ancak yapılan diğer çalışmalardan ayrı olarak Propp, kahramanı iki başlıkta incelemektedir. Ona göre, kahraman, arayıcı ve kurban olarak

⁶ “1.Saldırganın Eylem Alanı: Kötü kişinin eylem alanıdır. Şu işlevleri kapsar: Kötülük, çatışma ve kahramana karşı sürdürülen öbür kavga biçimleri. (saldırgan, birini kaçıtır, büyülü nesneyi çalar, başka bir kılığa bürünür, kişilerin bedenlerine zarar verir ve öldürür, birini kendisiyle evlenmeye zorlar, savaş ilan eder.)

2.Bağışçının Eylem Alanı: Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması. (bu büyülü nesneler, kahramana ödül verilen veya aramak için yollara koyulduğu nesneler veya yardımcılarıdır) Büyülü nesnenin kahramana verilmesi.

3.Yardımcının Eylem Alanı: Kahramanın uzamda yer değiştirmesi, kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi, izleme sırasında yardım, güç işleri yerine getirme, kahramanın biçim değiştirmesi.

4.Prenses(Aranılan Kişi) ve Babası’nın Eylem Alanı: Güç işleri yerine getirme isteği, bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi, düzmece kahramanın ortaya çıkması, gerçek kahramanın tanınması, ikinci saldırganın cezalandırılması, evlenme.

5.Gönderenin Eylem Alanı: Yalnızca kahramanın gönderilmesi işlevini kapsar, kahramanın yola çıkmasını sağlar.

6.Kahramanın Eylem Alanı: Kahramanı en temel üç işlevi vardır. Arayış amacıyla gidiş, bağışçının isteklerine tepki ve evlenme.

7. Düzmece Kahramanın Eylem Alanı: Arayış amacıyla gidiş, bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz olan tepkiyi kapsar. Özgül bir işlev olarak da asılsız savları kapsar.” (Propp, 1985: 83-84; Oluk Ersümer, 2013: 57- 59)

ikiye ayrılmaktadır ve maceraya başlama aşamalarında farklılık gözlenmektedir. “Arayıcı-kahramanın gidişi, kurban kahramanın gidişinden farklıdır. Birincisinin amacı, bir arayıştır, ikincisiyse, araştırma amacı olmaksızın yola çıkarken, kendisini her çeşit serüven beklemektedir.” (Propp, 1985: 47) Yani Propp, kahramanları aralarında değişen niteliksel fonksiyonlarına göre değil, eylemsel hareketlerinin farklılıklarına göre ayırmıştır. Arayıcı ve kurban kahraman ayrımını, evden yani yuvadan ayrılmanın üzerine şekillendirmiştir. Propp, verdiği genç kız örneklemiyle aradaki ayrımı ise şu şekilde somutlaştırır: “Bir genç kız kaçırılmış ve kahraman onu aramaya koyulmuşsa, olay örgüsünün geliştiği yol, arayıcı kahramanın yoludur. Ancak bir genç kız evden kovulmuşsa ve kimse onu aramaya çıkmamışsa, bu anlatı kurban kahramanın serüvenini sunmaktadır.” (Propp, 1985: 47) Dünyada evrensel boyutlara ulaşmış pek çok masal örneğinde de Propp’un bu kahraman ayrımına rastlanmaktadır; “*Kırmızı Başlıklı Kız*”, “*Hansel ve Gratel*”, “*Pamuk Prenses*” masalları, evden ayrılan ve maceralarla dolu bir serüvenin izini süren kurban kahramanların hikâyesini anlatmaktadır. Aynı şekilde Propp’un yöntemsel metodunu kullanarak Elazığ bölgesindeki masalları inceleyen Umut Günay da, Propp metodunun gerek işlevsel yönden, gerekse kahraman formu yönünden Anadolu masallarında da geçerli olduğu sonucuna varmıştır. (Günay, 1975: 265)

1.1.3. Joseph Campbell ve Kahramanın Yolculuğu

Mitolojik metinler üzerine geniş araştırmalar yapan Joseph Campbell, “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” adlı çalışmasında, dünyanın farklı kültürlerine ait mitleri ve halk hikâyelerini inceleyerek, metinler arası benzer yapıları saptamıştır. Önceki bölümlerde incelediğimiz, Carl Gustav Jung’un geliştirmiş olduğu “arketip” kavramı ve V.Propp’un yapısal bir yaklaşımla açıkladığı masalın işlevsel birimleri de, yazınsal anlatılardaki ortak noktalara ve bulgulara dikkat çekmekte ve kahramanın macerasının benzer yolları takip ettiği vurgusunu yapmaktadır. Böylece sözlü ve yazılı anlatılar, kahramanın nitelikleri ve macerası yönünden benzer ipuçları taşımaktadır. “Campbell’in mitolojik metinler üzerine yaptığı araştırmaların farkı ve yeni tarafı ise, mitlerin simgesel açılımlarını irdeleyerek, bunların etkilerini din, sanat, edebiyat gibi

alanlarda bulması ve mitleri kullanarak tüm insanlığın kültürel yaşantısını aydınlatma düşüncesidir.” (Tecimer, 2005:104) Yani Campbell, mitolojik anlatılarda, insanlığın varoluşsal özüne dair evrensel birçok kod bulunduğunu belirtirken, aynı zamanda bu anlatıların güncelliğini de halen koruduğunu ileri sürmektedir.

Campbell, farklı coğrafyaların kültürlerine ait mitolojik metinleri incelediğinde, bu anlatıların hikâye ve kahraman kurgusu yönünden tek bir yapısal kalıba sahip olduğunu tespit etmiştir. Propp’un tüm masallar için belirlediği işlevsel yasalar gibi, Campbell da mitolojik anlatıların değişmeyen yapısal kalıplarını ortaya koymuştur. Jung’un geliştirmiş olduğu “arketip” kavramından etkilenen ve bu modelden faydalanan Campbell, mitlerin değişmeyen kalıbını “monomit” olarak ifade etmektedir. James Joyce’un “Finnegans Wake” eserinden ödünç aldığı monomit kavramı, kahramanın mitolojik macerasının formülize edilmiş halidir ve ayrılma, erginlenme ve dönüş olarak üç çekirdek birimden oluşur. Joseph Campbell, monomit kavramını şu şekilde açıklamaktadır: “...ister Doğu’nun engin, neredeyse okyanus büyüklüğündeki imgelerinde, ister Yunanlıların güçlü anlatılarında ya da ister İncil’in muhteşem efsanelerinde olsun, kahramanın macerası normal bir düzenekte yukarıda anlatılan nükleer birimin kalıbını izlemektedir. Dünyadan ayrılış, birtakım güç kaynaklarına yönelme ve yaşam yenileyen bir dönüş.” (Campbell, 2013a: 47)

Campbell’ın da vurguladığı gibi tüm mitolojik anlatılar, kahramanın gündelik hayatından sıyrılarak olağanüstü gelişmelerin yaşandığı bir bölgeye geçmesiyle başlamaktadır. Bu geçişle başlayan yolculuğu, güçlükler, engeller ve sınavlarla test edilen bir serüveni işaret etmekte ve tüm bu zorlukların sonucu kaybetme ya da yenilme ile noktalanmış olsa dahi kazanımla ayrılan taraf yine kahraman olmaktadır. Sonunda ise, kahraman toplumsal düzeni eski yapısına kavuşturmuş ve yaşadığı deneyimlerle bilge bir kişiye dönüşmüştür. Campbell, kahramanın bu macera döngüsünü diğer bir ifadeyle monomiti, üç ana aşamada incelemektedir. “Yola çıkış”, “erginleme” ve

“dönüş” olarak adlandırılan bu üç ana aşama kendi içinde de alt bölümlere ayrılmaktadır.⁷

Campbell, monomiti oluşturan bu aşamaların her birinin, tüm mitsel anlatılarda mutlaka yer aldığını iddia etmez. Ona göre, mit ve öyküler zamanla yerel ortama, gelenek ve inanca göre yeniden şekillenmekte ve bu durum bazı ana izleklerin zarar görmesine ya da arka plana atılmasına neden olmaktadır. Ancak Doğu’da ve Batı’da aktarılan kahraman mitlerinde, zamansal ve kültürel nedenlerle farklılıklar yaşanmış olsa da genel olarak bu aşamalara rastlandığını belirtmektedir. Başka bir ifadeyle Campbell, her kültürde anlatılan tek bir arketipsel-mitsel kahraman olduğunu vurgulamaktadır. Campbell’ın ifade ettiği bu kahraman modelini ve macera döngüsünü daha iyi yorumlamak için monomitin bölümlerine değinmek gerekecektir.

1.Yola Çıkış (Ayrılma): Mitolojik yolculuğun ilk aşamasını oluşturan “maceraya çağrı” bölümü, kahramanın gündelik sıradan hayatından kopmasını ve sonu belli olmayan bir serüvenin başlayacağı esrarengiz bir bölgeye geçişi temsil etmektedir. “Bu önemli tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir: uzak bir ülke, bir orman, yeraltında, dalgaların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir ada, sisli dağ tepesi ya da derin bir düş hali; fakat hep tuhaf biçimde akışkan ve çok biçimli varlıkların, hayal edilemez eziyetlerin, insanüstü görevlerin ve olanaksız zevklerin yeridir.” (Campbell,2013a: 72) Campbell’a göre kahramanı maceraya çağıran yollar, kimi zaman mistik öğelerin etkisiyle mucizeymiş gibi verilirken, kimi zaman da beklenmedik bir kaza ya da şanssızlık sonucu gerçekleşen bir hata olarak da verilebilmektedir. Başka bir ifadeyle, “bir insandan sözle gelebileceği gibi, gizemli biçimde de görünebilir; bir duyuru, kötü biri, ölüm, kaçırılma ya da ölen birinin son sözleri de olabilir. Çağrı kahramana küçük yaşta gelmişse içselleştirilmiştir.” (Yücel, 2014: 30)

⁷ **Yola Çıkış (Ayrılma):** 1.Maceraya Çağrı, 2. Çağrının Reddedilişi, 3. Doğaüstü Yardım, 4. İlk Eşiğin Aşılması, 5. Balının Karnı, **Erginlenme:** 1. Sınavlar Yolu, 2. Tanrıçayla Karşılaşma, 3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın, 4. Babanın Gönlünü Alma, 5. Tanrılaştırma, 6. Nihai Ödül, **Dönüş:** 1. Dönüsü Reddedilişi, 2. Büyülü Kaçış, 3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş, 4. Dönüş Eşiğinin Aşılması, 5. İki Dünyanın Ustası, 6. Yaşama Özgürlüğü (Campbell, 2013a, 63-272)

Kahramanın zorlu ve belirsizliklerle dolu bir maceraya çağrılması, kimi durumlarda kahramanın bu çağrıyı red etmesine neden olmaktadır. “Gündelik dünyanın huzuru, kahramanda bir tür zihinsel tembellik, isteksizlik, atalet yaratabilir; bu hareketsizlik tercihi “çağrının reddi” olarak adlandırılır.” (Tecimer,2005: 143) Ayrıca Campbell “çağrının reddedilişi” aşamasını, psikanalitik bakış açısıyla açıklamakta ve kahramanın çocukluğunda yaşadığı bazı korkuların, çağrıya olumsuz yanıt vermesine neden olabileceğini belirtmektedir. Sonuç olarak mitolojik anlatılar, maceranın çağrısına olumlu yanıt veren kahramanların hikâyelerini anlatmaktadır. Kahramanın maceraya başlamasından sonraki aşama, “doğüstü yardım” olarak tanımlanan ilk karşılaşmadır. Bu kısımda kahraman, macera sırasında kendisine yardımcı olacak koruyucu figürle tanışmaktadır. Bu figür, Jung’un “akıl hocası” arketipinin niteliklerini taşımakta ve bilgi ve deneyimiyle kahramanı maceraya hazırlamaktadır. Oğuz Kağan’ın karşısına çıkan “Uluğ Türk”, Karaoğlan’ı yetiştiren “Ulu Gökçe” ya da “Yüzüklerin Efendisi”nde Frodo’nun her daim yanında olan Gandalf gibi karakterler, maceranın bu sürecinde kahramanı hazırlayan akıl hocalarına örnek formlardır.

Koruyucu figürün hazırladığı kahraman, artık ilk engelle karşılaşabilecek olgunluğa gelmiştir ve “ilk eşiğin aşılması” kahramanın yolculuğunun önemli dönemeçlerinden birisini oluşturmaktadır. “Serüven eşiğini koruyan, kahramanın geçmesini engelleyen, kahramana meydan okuyan bir eşik nöbetçisi mutlaka vardır. Kahraman, eşiğe gelince eşik nöbetçisi, kahramanın geçmesine izin vermez. (Tecimer,2005: 155) Kahraman, bu noktada eşik nöbetçisi tarafından sınanmaktadır. Kimi zaman fiziksel gücünü kullanabileceği kimi zaman da aklını ve pratik zekâsını kullanabileceği sınavlardan geçirilir. Somutlaştırmak gerekirse; “*Thelma ve Louise*” filminde ilk eşik, Thelma’ya tecavüz etmeye çalışan saldırgandır. Saldırgan, kahramanların fiziksel güçlerini kullanmaya zorlayan bir eşik bekçisini temsil etmektedir. Nitekim hikâyede Louise karakteri, Thelma’yı tecavüze uğramaktan kurtarmak için saldırganı öldürür. Bu engeli geçebilen kahraman, yolculuğa devam etme hakkını kazanmış olmaktadır. Zira filmde de kahramanlar, hem maceraya devam etme hakkını kazanmış hem de kahraman olma yolunda ilk dönüşümlerini yaşamıştır.

İlk eşiğin aşılmasından sonra “yola çıkış” bölümünün son aşaması olan “balinanın karnı” kısmını da Campbell şu şekilde açıklamaktadır: “Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünmektedir.”(Campbell, 2013a:107) Başka bir ifadeyle kahramanın bu süreci, yolculuğa çıkmadan önce ait olduğu dünyasından tam anlamıyla ayrıldığını ve yeni bir hayatta tekrar doğduğunu simgelemektedir. Aynı şekilde Eliade ise, erginlenen kahramanın ana rahmine geri dönüşünü simgeleyen bu gelişimin, mitler ve ritlerin büyük bir kısmında yer aldığının vurgusunu yapmaktadır. Ona göre, bu bölümde kahraman, bir versiyonda dev bir balinanın karnından kurtulurken, farklı bir versiyonda ise bir mağaraya ya da toprak ananın rahmine benzeyen büyük bir yarığa iniş yapmaktadır. “Bu girişimden elde edilen fayda, bazen olağanüstüdür ve ölümsüzlüğü kazanmak gibi bir şeydir.” (Eliade, 2015: 114-115) Dolayısıyla “balinanın karnı” kısmı, erginlenen kişinin yani kahramanın, bir anlamda sıradan olandan sıyrıldığı, kendini ve benliğini keşfettiği önemli kırılma noktalarından biri sayılmaktadır. “*Alice Harikalar Diyarında, Pinokyo, Big Fish, Cindrella, Pamuk Prenses* ve daha pek çok masalda ve masallardan uyarlanmış filmde; *Sapık, Vertigo, Yurttaş Kane* gibi klasik anlatı sineması örneklerinde, *Matrix, Pan’ın Labirenti, Kaynak, Alien* tarzı bilimkurgu ya da fantastik filmlerde” (Tunalı, 2017: 363) kahramanın bu dönüşümüne rastlanmaktadır.

2.Erginlenme: Bu bölüm, “sınavlar yolu” olarak adlandırılan ilk aşamayla başlamaktadır. Kahraman, artık büyük engellerle ve zorlu sınavlarla karşılaşacağı özel bir alana geçmiştir. “Joseph Campbell, bu duruma, merakla dolu rüya gibi bir manzara, belirsiz biçimler içeren, içinde hayatın birbirini izleyen yargılamalarıyla dolu bir dünya olarak belirtmektedir. Bu yeni durum kahraman için bazen korkutucu bir deneyim olmaktadır.” (Vogler, 1998: 135) Yani kahraman artık sıradan dünyasından tamamen kopmuştur ve belirsizliklerle dolu gizemli bir alanın içindedir. Kimi zaman halk anlatıları ya da masallarda bu bölüm, mistik bir atmosfer sarmalında düş evreni gibi sunulmaktadır. “*Hansel ve Gretel* için orman ve cadının evi, *Pamuk Prenses* için

orman, *Külkedisi* için kapatıldığı tavan arasındaki oda, *Küçük Deniz Kızı* için suyun üstündeki dünya, *Sihirli Fasulyeler*'deki *Jack* için göğün üzerindeki devin sarayı inisiyasyonun gerçekleştiği yerlerdir. Aday bu noktada hem ölüdür hem daha doğmamıştır.” (Tunalı, 2017: 368) Ayrıca bu bölüm kahramanın, doğaüstü yardımcından öğrendiği tüm bilgi ve becerileri sergileyeceği alanı da temsil etmektedir. Dolayısıyla kahraman, bu aşamada karşılaştığı zorluklar ve mücadelelerle değişmekte, olgunlaşmakta ve bir kahramanın sahip olacağı nitelikleri edinmeye başlamaktadır.

Campbell, kahramanın tüm bu engelleri aştıktan sonra son macerası olarak, “Kraliçe Tanrıçasıyla” mistik evliliği olduğunu belirtir. Kutsal evlilik olarak da adlandırılan bu bölüm, simgesel bir anlama sahiptir. “Kutsal evlilik, bütünleşme, eksikliklerin giderilmesi, karşıtların birliği, yetkinleşmenin doruğu anlamını taşır; bu birleşme felsefe taşını elde etmek, yetkin varlığı oluşturmak, kusursuzlaşmak, tanrılaşabilmek demektir.” (Tecimer, 2005: 171) Böylece kahraman, yolculuğunda önemli bir başarıya imza atmıştır. Ancak kahramanın kazandığı bu başarı, “baştan çıkaran kadın” adlı bir sonraki aşamada engellenmeye çalışılmaktadır. Şöyle ki baştan çıkarıcı bu figür, kahramanın kafasını karıştırmak, ikilemde kalmasını sağlamak ve yolculuğunu engellemek için tasarlanmıştır. Bu bölüm kahramanın yolculuğunda önemli bir eşik alanını temsil etmektedir.

“Babanın gönlünü alma” aşaması ise, kahramanın baba figürüyle bütünleşmesinin aktarıldığı kısımdır. Campbell’a göre baba, kahraman için gelecekteki görevin işareti ve onun büyük dünyaya geçmesini sağlayan erginleştirici bir rahiptir. Bu nedenle baba figürü, “iyi” ve “kötü” niteliklere sahip bir temsildir. “Babanın bu ikili özelliklerini kavrayabilmek, kahraman için bir anlamda kendini tanımakla eşdeğerdir, kahraman kendi ruhunda barınan en büyük yetki imgesine uyum sağlamak zorundadır.” (Tecimer, 2005: 174) Aynı şekilde Propp da masallarda “baba” figürünün, kahramanın macera akışında önemli bir noktada yer aldığını belirtir. Prensesin yani aranan kişinin işlevleriyle babasının işlevlerinin arasında kesin bir ayrımın yapılamayacağını vurgulamaktadır. Rus masallarında baba figürünün etkinliğini şu şekilde açıklar: “Güç işleri öneren, çoğunlukla babadır, bu davranış, nişanlı erkeğe karşı düşmanca bir

tutumdan kaynaklanır. Öte yandan, düzmece kahramanı cezalandıran ya da cezalandırılmasını buyuran da çoğunlukla babadır.” (Propp, 1985: 83)

Kahraman, “Tanrılaştırma” aşamasına geldiğinde ise, yolculuğun ona öğrettiği deneyimlerle artık yüce bir ermiş ve bilge konumuna yükselmiştir. Başlangıçta yaşadığı korku ve endişe kaybolmuştur. Campbell bu durumu, insan kahramanın, korkularının ötesine geçerek tanrısal bir modele ulaşması olarak açıklar. (Campbell, 2013a: 171) Nitekim bu noktaya gelen kahraman, erginlenme ana bölümünün son aşaması olan “nihai ödüle” de ulaşmış olur. Christopher Vogler, *“The Writer’s Journey”* adlı çalışmasında, kahramanın yolculuğundaki bu bölümü şu şekilde açıklar: “Zorlu sınav buhranlarının bunalımını geride bırakan kahramanlar, tecrübe edinmiş ve ölümü aşmıştır. En derin mağaralardaki ejderhaları yenilgiye uğratıp, öldürmesiyle ödülü ve zaferi kazanmış olur. Bu ödül ve zafer aynı zamanda kahramana yeni tatlar ve zevkler de getirmiştir.” (Vogler, 1998: 175) Yani kahraman, erginlenme bölümünün sonunda sembolik anlamda ölmüş ve maceranın sağladığı kazanımlar sonucu güçlü bir biçimde tekrar doğmuştur. Kahramanın yaşadığı bu yeniden doğuş döngüsü ve sonunda mutlaka nihai ödüle ulaşması, halk anlatılarının, masalların ve filmlerin de değişmeyen yapısını oluşturmaktadır. “Kahraman, halkına özgürlük getirmesi ya da efsanevi bir kahraman ve yol gösterici olması dışında, özel bir hediye ile ödüllendirilmektedir. Bu hediye genellikle ‘aşk hediyesi’ olmaktadır. Kahramanın sonunda kızı elde etmesi masal ve filmlerdeki standart yapıyı göstermektedir.(Indick, 2004: 144) Yunan mitolojisinin ünlü kahramanı “Perseus”, ejderhadan kurtardığı prenses “Andromeda” ile evlenmesi ya da Disney’in çizgi film serisinin yarattığı “*Aladdin*” karakterinin hikâyesinin sonunda Prenses Jasmine’e kavuşması bu akışa örnek gösterilecek anlatılardır.

Dönüş: Kahraman, engellerle ve zorluklarla dolu maceranın son bölümüne gelmiştir. Artık yolculuğun odak noktasını oluşturan ödülle birlikte kaynağına, başladığı noktaya geri dönmek zorundadır. Ancak bazı durumlarda kahraman “dönüşü reddetmekte” ve yolculuğu sırasında dâhil olduğu özel alanda kalmayı tercih etmektedir. “Ne var ki gerçek bir reddediş çok ender görülür, çoğunlukla dönüşün çağrısına karşı koymak olanaksızdır.” (Tecimer, 2005: 184)

Kahraman, dönüş yolunda ödülün elde ediliş biçimine bağlı olarak şekillenen “büyülü kaçış” adlı bir aşamadan geçmektedir. Campbell’a göre kahraman, ödülü tanrı ve tanrıçaların kutsamasıyla elde ederse, maceranın sonunda doğaüstü efendinin tüm güçleriyle desteklenir. Fakat kahraman ödülü, muhafızların karşı çıkışına rağmen elde ettiyse o zaman mitolojik yolculuğun son aşamasında hareketli ve heyecanlı bir kaçış süreci yaşamaktadır. (Campbell, 2013a: 225-227) Bu aşamanın geçilmesinde kahramanın, macera sırasında edindiği deneyim ve tecrübenin de katkısı büyüktür. Ancak yolculuğun sonuna doğru yaşanan bu çatışmalar ve engellemeler, kahramanın gücünün ve inancının azalmasına neden olmuş, bu durumda dışarıdan bir yardım almasını gerekli kılmıştır. Campbell, bu aşamayı “dışarıdan gelen kurtuluş” olarak isimlendirmiştir. “Kurtuluş çoğunlukla eşiğe ulaşmak için son gayreti simgelemektedir. Başka bir ifadeyle kurtuluş, son anda ulaşılan doğaüstü bir yardımdır.” (Tecimer, 2005: 186)

Görüldüğü gibi kahraman, tüm bu zorlu yolculuk boyunca, kimi zaman bilgilenmesinde ve dönüşümünde büyük katkısı olan akıl hocası tarafından, kimi zaman da en çaresiz ve umutsuz olduğu bir anda aniden ortaya çıkan doğaüstü bir güç tarafından her daim korunmuştur. Başka bir deyişle kahramanın sonuca ulaşması ya da “kahraman” statüsüne erişmesi bir anlamda dış faktörlerin bu büyük katkısı sonucu gerçekleşir. Çalışmanın konusunu oluşturan ve ileriki bölümde ayrıntılarıyla ele alacağımız, kahramanların karşıtı olan anti-kahramanlarda ise, bu macera döngüsü ve karakter dönüşümü oldukça farklı bir ilerleyişe sahiptir. Zira anti-kahramanların yolculuğunda, ne bilge bir akıl hocasının ne de doğaüstü bir gücün yardımı söz konusudur. Her hikâyenin mutlu sonla bitmediği, iyilerin her zaman kazanmadığı, ilahi gücün varlığına inancın azaldığı bir dünyada nefes alan anti-kahramanlar, bu makûs yazgılarının da değişebileceğine olan inançlarını kaybetmişlerdir. Anti-kahramanın macera akışının, kahramandan farklı bir döngüye sahip olmasının en temel nedeni içinde bulunduğu bu karamsar dünya ve umutsuz, depresif, kaotik duygu durumudur.

Kahramanın macerasının son aşamasına tekrar dönecek olursak, kahraman yolculuğun sonuna yaklaşırken bir kez daha engelle karşılaşmaktadır. “Dönüş eşiğinin

aşılması” adlı bu aşama, kahramanın maceraya başlamadan önceki alana girmesini engellemeyi temsil etmektedir. Yola çıkış bölümünde, eşik muhafızları tarafından maceraya çıkması engellenen kahramanın, bu kez ait olduğu yere dönmesi engellenmektedir. Nitekim geri dönen kahraman, yolculukla birlikte değişmiş ve dönüşmüştür. Böylece sonraki aşama kahramanın bu iki dünya arasında kurmaya çalıştığı dengeyi anlatmaktadır. “İki dünyanın ustası” konusunda Campbell, “İki dünya ayrımı arasında, zamanın görünümünün bakış açısından nedensel derinliğine - birinin ilkelerini diğerinkilerle karıştırmadan, aklın birinin erdemiyle diğerini tanımasını sağlayarak- ileri geri gidip gelmek özgürlüğü ustanın becerisi” (Campbell, 2013a: 258) olduğunu belirtmektedir. Yani kahraman, maceraya başlamadan önceki sıradan hayatının kodlarıyla, macera sonrası değişen ve erginleşen mistik hayatının kodlarını birbirine karıştırmadan aralarındaki dengeyi sağlamıştır. Bu durum kahramanın yolculuk sırasındaki kazanımlarının ve deneyimlerinin bir sonucudur.

Mitolojik yolculuğun son aşaması “yaşama özgürlüğü”dür. Kahraman, bu maceranın sonunda aşkın bir seviyeye ulaşmış ve ölüm korkusundan sıyrılmıştır. Yani “kahraman, ölüm korkusunun ötesine geçmeyi, yolculukta edindiği bilgelikle yaşamını sürdürmeyi öğrenmiştir; aralarına döndüğü insanlardan daha bilge, daha yüreklidir.” (Tecimer, 2005: 194) Artık kahraman toplumsal düzenin yeni savunucusu ve kanaat önderidir.

Geldiğimiz noktada görülüyor ki, Campbell’ın “monomit” olarak formüle ettiği kahramanın mitolojik yolculuğu ya da Propp’un geliştirdiği masalların ortak işlevsel birimleri, kahraman için başlangıç, kabul ve geri dönüşten oluşan gelenekselleşmiş bir döngüyü anlatmaktadır. Pek çok kültürün anlatılarına yerleşen bu evrensel kahraman kalıbının maceralarla dolu yolculuğu; hayata, gerçekliğe, anlama ve insanın varlığına dair sonsuz sayıda kodu ve değeri içinde saklamaktadır. Yani kahramanın hikâyesi, bir anlamda insanlığa ait hikâyelerin sembolize edilmiş halini temsil etmektedir. Ancak değişen dünyanın yeni dinamikleri, yeni oluşumları bugünün hikâyelerine ve kahramanlarına yeni görünüm kazandırırken, okuması oldukça zor bir kavramsal eksen yaratmıştır. Campbell’ın da dediği gibi, insanın kendisi artık

çetrefilli bir gizemdir ve bu gizemi ya da karmaşık ruh durumunu artık kahraman miti anlatmakta zorlanmaktadır. Bu nedenle sınırları, çizgisi, yolculuk hikâyesi belli olan kahramanın karşısına, sınırları ve yapısal nitelikleri belli olmayan, hikâyesinin nerede başlayacağı ve sonlanacağı kestirilemeyen bir karakter formu olan anti-kahraman çıkmaktadır. Başka bir deyişle, korkusuz, cesur, halkın kurtarıcısı ve her daim iyi olarak betimlenen kahraman, artık korkak, ümitsiz, zayıf ve kurtarıcı olma gibi özel ayrıcalıklarla kutsanmamış anti-kahramanlara dönüşmüştür. Dolayısıyla onlar, karmaşık ve gizemli olan yeni postmodern dünyaya ait hikâyelerin anti- kahramanıdır.

1.2.Kahramandan Anti-Kahramana

Kahraman kadar köklü bir tarihsel ve kültürel geçmişe sahip olmayan anti-kahraman, önce edebi anlatılarda ve tiyatro metinlerinde sonraki süreçte ise sinema filmlerinde karşımıza çıkar. Karşıt- kahraman anlamına gelen anti kahraman, geleneksel kahraman imgesinin antitezi olan bir figürdür. Anti-kahraman kavramının çeşitli kaynaklardaki sözlük tanımlarını incelediğimizde, kahramanın zıttı nitelikler taşıyan karakterler olarak tasvir edildiği görülmektedir.

“*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*” sözlüğünde anti-kahraman, “geleneksel kahramanlardan beklenen asalet ve yücelik gibi niteliklerden yoksun olan dramatik ve aktarım çalışmalarındaki merkezi karakter” olarak ifade edilmektedir. (Baldick, 2001: 13) Diğer taraftan “*A Glossary of Literary Terms*” de ise, “karakteri ciddi bir edebi eserin geleneksel başkişisi veya kahramanı ile özdeşleştirdiğimizden büyük ölçüde farklı olan modern roman veya oyundaki esas kişidir. Yücelik, itibar, güç ya da kahramanlık ortaya koymak yerine anti-kahraman önemsiz, aşağılık, pasif, faydasız veya dürüst olmayandır.” biçiminde açıklanmaktadır.(Abrams, 1999: 11)

Kavramın ilk kullanımına dair ortak bir görüş olmamakla birlikte, kimi araştırmacılar Fyodor Dostoyevski'nin, "*Yeraltından Notlar*"⁸ (1864) adlı kitabını kabul ederken, kimilerine göre ise, Richard Steele'in 1714 yılında yayınlanan "*The Lover and Reader*"⁹ adlı eseri kabul edilmektedir. 20.yy edebiyatında Walter B. Gibson'ın (1930) "*Gölge*"¹⁰ adlı eserinde aktarılan anti-kahraman formu ise önemli prototiplerden biri sayılmıştır. Son dönem modern edebiyatın oldukça sık kullandığı bir kavram olan anti-kahraman, tek bir tanımsal formülasyona ve kesin niteliksel sınırlara sahip olmayan karmaşık bir olgudur. Bu durumun her şeyden önce en temel gerekçesi; "anti-kahramanın, çok çeşitli felsefi, bilimsel, ekonomik ve tarihsel gelişmelerden ve edebi akımlardan etkilenecek ve şekillenerek varlığını korumasıdır. Bu da doğası gereği onu çeşitlendirmiş ve girift bir yapıya büründürmüştür." (Kadiroğlu, 2014: 19)

Öncelikle anti-kahraman kavramının yapısal nitelikleriyle ilgili ilk somut ipuçlarını, Dostoyevski'nin "*Yeraltından Notlar*" romanında bulmak mümkündür. Ancak Dostoyevski'ye geçmeden önce belirtmek gerekir ki, 18.yy.'ın Fransa ve İngiltere'sinde yaygın olan tragedya metinlerinde de anti-kahraman temsillerine yakın karakter formlarıyla karşılaşılacaktır. "Tragedya kahramanlarının parçalanmış karakter yapısı; Hamlet, Lady Machbeth, Lear örneklerinde olduğu gibi iyi ve kötü özellikleri bir arada barındırabilir. İyiye ya da adalete ulaşmak için kötülüğe bulaşabilir." (Hailman, 1968: 27 Akt: Tunalı, 2006: 28) Nitekim tragedya kahramanının

⁸ Fyodor Dostoyevski'nin, 1864 yılında yayımlanan romanıdır. Kendini "Yeraltı adamı" olarak tanımlayan karakterin, iç çatışmalarını ve ruhsal bunalımını anlatan olay örgüsüne sahiptir. Roman iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, "Yeraltı adamının" itiraflarına, pişmanlıklarına, iç hesaplaşmalarına ve varoluşsal sorgulamalarına yer verilirken, ikinci bölümde, "Yeraltı adamının" gerçek hayatında arkadaşlarıyla yaşadığı bir hesaplaşmaya yer verilmektedir.

⁹ Merriam Webster Sözlüğü, Richard Steele'in "The Lover and Reader" eserini anti-kahraman teriminin ilk kez kullanıldığı yapıt olarak belirtir. Steele, Richard. (1714). The Lover and Reader, London: J. Tonson. Kaynak: www.books.google.com Erişim Tarihi: 12.11.2016 Eserde, "kendi ahlaksız çağından şikâyetçi olan yazar, centilmenlik kavramlarının değiştiğinden bahseder; çünkü kadınların peşinden koşan erkekler aşktan bihaberdir ve kadınlara saygı duymamaktadır." Ayrıntılı bilgi için: (Kadiroğlu, 2014: 17)

¹⁰ Walter B.Gibson, öncelikle çizgi roman yazarıdır. Yaratmış olduğu "The Shadow"(Gölge) karakteri, 1930'lı yıllardan sonra popülerleşen süper kahramanlara alternatif olarak yaratılmıştır. Bu karakterin iyiliği mi, yoksa kötülüğü mü temsil ettiği bilinmemektedir. Nitekim radyo tiyatrosu versiyonunda ilk repliği: "Who Knows What Evil?" (Neyin kötü olduğunu kim bilebilir?) cümlesiyle başlamaktadır. Görünmezlik yeteneğiyle, kişilerin kafalarını karıştırma gücüne sahiptir. Çizgi roman ve radyo tiyatrosu versiyonlarının yanında, 1994 yılında Russell Mulcahy yönetmenliğinde yapılan sinema versiyonu da bulunmaktadır. Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Shadow Erişim Tarihi: 12.11.2016

sahip olduğu karakteristik bu nitelikleri ya da davranışsal tutumları, anti-kahraman formunun kökensel geçmişiyle ilgili önemli veriler sağlamaktadır. Başka bir deyişle anti-kahramanları, tragedya kahramanlarının değişen yeni görünümü olarak tanımlayabiliriz.

Dostoyevski'nin yaratmış olduğu “yeraltı adamı” ise, yeni dünya düzeninin kurallarına ve toplumsal ilişkilerine bir türlü uyum sağlayamayan ve hep ‘yeraltı’ olarak metaforlaştırdığı uzamda gizlenmek zorunda kalan bir karakterdir. Yeraltı adamının toplumsal hayata uyum sağlamakta zorlanan yapısı, onu daha çok var olan sistemin dışına itmekte ve daha edilgen bir karaktere dönüştürmektedir. Yani karakter, bir türlü içine sızamadığı bu yapının dışında kaldığı için, kendini suçlamakta ve simgesel bir ifadeyle “Ben hasta bir adamım...”satırlarıyla romana başlamaktadır. Romanın hem anlatıcısı hem de başkişisi olan “Yeraltı adamı”, daha başlangıçta kendini idealleştirilmiş kahramanlardan ayırmıştır. Nitekim romanın sonunda, paylaştığı anılarının bir kahramana ait olamayacağının itirafında bulunur: “Roman bir kahramana gereksinim duyar. Oysa benimkinde tam tersine bir kahramanın karşıtı (anti-kahraman) olan bütün özellikler bir araya getirilmiştir. Bu bizim gibileri anlamının en doğru yoludur.” (Dostoyevski, 2002: 155) Dostoyevski, bilinçli bir biçimde, “kahramanı bir anti-kahramana dönüştürerek, onun kişiliğinin öteki yönünü açığa çıkaracak olan çifte-kişilik (*Dopperegänger, double-goer*) temasını kullanmıştır.” (Bal, 2015: 54-55) Başka bir ifadeyle, korkak, beceriksiz, tutarsız niteliklere sahip bir anti-kahraman yaratarak, okuyucuda karşıt ya da tatsız bir etki bırakmayı amaçlamıştır.

“*Yeraltından Notlar*” yalnızca karşıt-kahraman olarak nitelendirilen kenara itilmiş bir adamın, içsel hesaplaşmasını ve ruhsal bunalımını anlatan bir roman değildir. Aslında Dostoyevski, modern yaşamının adeta bir gözlemcisi olan “Yeraltı adamı” ile 19.yy modern dünyasının değişen yüzünü ortaya koymaktadır. Yozlaşmanın, adaletsizliğin, bencilliğin ve çıkarların hâkim olduğu bu çağda, ‘normal’ olarak tanımlanmak, bu sistemle uyumlu hareket etmeyi zorunlu kılmıştır. Bu nedenle “Yeraltı adamı”, her zaman kusurlu, öteki ve -anti olmak zorundadır. “Yeraltı adamı”, çağının insanıyla arasındaki farkı şu sözlerle dile getirir: “Siz korkaklığınıza, ölçülü davranmak

adını veriyor ve böylece kendi kendinizi aldatıyor ve avutuyorsunuz. Bu duruma göre ben sizden daha canlı bir insan olmuyor muyum?” (Dostoyevski, 2002: 156) Böylece “Yeraltı adamı”na göre, bu dönemin insanı, gözlerini gerçekliğe kapatarak, canlılıktan uzak bir ölü hali yaşamaktadır. Aynı zamanda romanın son bölümünde Dostoyevski “Yeraltı adamı” aracılığıyla, modern çağda insani değerlerini kaybeden, kendine ve yaşadığı hayata yabancılaşan insanlara şu yorumu yapar: “Bizler, az ya da çok, yaşama alışkanlığımızı kaybetmiş, aksak aksak yürümeye çalışan insanlarız. Hem de asıl “gerçek yaşam”dan iğrenecek, onun adını işitmek istemeyecek kadar yabancılaşmışızdır.”(Dostoyevski, 2002: 155)

Dostoyevski’nin “*Yeraltından Notlar*”ı, anti-kahraman kavramının varlığına dair ilk kanıt olarak gösterilirken, aynı zamanda İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra şekillenen varoluşçu düşünceye özgü bir yapıt olarak da kabul edilmektedir.¹¹ Modern yaşamın benliğinde yarattığı tahribatın nedenini sorgulayan “Yeraltı adamı”, kendine ve yaşadığı çağın insanına yönelttiği sorularla, modern varoluşçu düşünceye kaynaklık eden bir esere dönüşmüştür. “*Sinema ve Varoluşçuluk*” adlı çalışmasında Hakan Savaş, varoluşçu düşüncenin tanımını ve sınırlarını, felsefe mi yoksa bir dünya görüşü mü olduğunu, kimin varoluşçu sayılıp kimin sayılmayacağını, düşüncenin kökenine ve kaynağına dair ortak bir aklın oluşturulamamasının gerekçelerini birçok varoluşçu filozofun düşüncelerine başvurarak açıklamaktadır. Savaş, ulaştığı noktada varoluşçu düşünceyle ilgili şöyle bir çıkarımda bulunur:

“Varoluşçuluğu, *varoluş* kavramından hareketle, varoluşun özden önce geldiğini savunan bir felsefedir, diyerek tanımlamaya çalışmak, aslında varoluşçuluğa ilişkin hiçbir şey demek değilse de, çok az şey demektir. Çünkü varoluşçu felsefenin çıkış noktası öncelikle sözcükler veya kavramlar değildir. Değilse nedir? Bu soruya verilecek en kestirme yanıt *yaşam*dır. Bir başka deyişle, kavramlardan yaşama giden değil, yaşamdan yola çıkarak kavramlara ulaşmaya çalışan bir felsefedir varoluşçuluk. Bu nedenle de, her şeyden önce bir “yaşam felsefesi” olduğu söylenebilir.” (Savaş, 2001: 61)

¹¹ Marshall Berman, “Katı Olan Her şey Buharlaşıyor” isimli çalışmasında, Dostoyevski’nin “Yeraltından Notlar” eserini varoluşçu felsefenin ilk romanı olarak kabul etmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz: s.12-21

Savaş'ın da belirttiği gibi, varoluşçu düşünce kaynağını gerçek yaşamın özünden sağlamaktadır. Bu nedenledir ki varoluşçuluk, 20.yy insanının tanık olduğu korkunç gerçeklikten fazlasıyla etkilenmiştir. Birçok ülkenin dâhil olduğu ve tarihin en büyük ve en yıkıcı savaşı olan İkinci Dünya Savaşı'nda milyonları aşan ölümlerin, Nazi Almanyası'nda Yahudi Soykırımı sırasında açılan toplama kamplarının, İtalya'da Mussolini yönetimindeki faşist rejimin, Japonya'nın Hiroşima ve Nagazaki şehirlerine atılan atom bombası sonucu katledilen 120.000 sivil insanın, ekonomik buhranlar sonucu yaşanan açlık ve yoksulluğun karşısında bu çağın insanı, anlama ve gerçekliğe dair inancını yitirmiş ve kötülüğün hâkim olduğu bu dünyada varoluş nedenini sorgulamıştır. Ancak varoluşçuluğu yalnızca ölüm ve acılardan beslenen karamsar ve bunalım bir düşünce akımı olarak değerlendirmek yanlış bir tespit olacaktır. Nitekim 21.yy'ın modern dünyasına gelindiğinde, “*anlamsızlıkla birlikte yaşanan boşluk duygusu, beraberinde gelen yalnızlık, yabancılaşma, benlik bilincinin yitirilmesi, toplumsal değer yargılarının çöküşü ya da hızla değişimiyle yaşanan kaygı, geleceğe duyulan güvensizlik ve korku...* Bütün bunlar, bireyin varoluş bunalımının sürdüğünün, hatta daha da derinleştiğinin göstergeleri olarak yorumlanmaktadır.” (Savaş, 2001: 68-69)

İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı bu kaotik ortam, mitler, masallar ve halk hikâyeleriyle yerleşen ve genellikle cesur, korkusuz ve kurtarıcı nitelikleriyle ön plana çıkan kahraman olgusunun algılanış biçimini de değiştirmiştir. Şöyle ki varoluşçu düşüncenin ekseninde yazılan bu dönemin birçok edebi eseri kahraman hikâyelerinden çok, karşıt-kahraman olarak tanımlayacağımız karakterlerin hikâyelerini anlatmaktadır. Albert Camus'nun Meursault'u (*Yabancı*), Franz Kafka'nın Josef K.'sı (*Dava*) ya da Gregor Samsa'sı (*Dönüşüm*), Jean-Paul Sartre'ın Roquentin'i (*Bulantı*), Stefan Zweig'in Dr. B'si (*Satranç*), sistemin dışına itilmiş eylemsiz anti-kahramanları temsil etmektedir. “Savaşın doğurduğu belirsiz atmosferin ve kuşku dolu bir geleceğin ürünü olan bu anti-kahramanlar, eylemi, inancı, söz ve davranışı ile kaotik döneminin en çarpıcı izlerini taşıyarak yazarları tarafından mesajlarını aktardıkları işlevsel bir araç görevi görürler.” (Kadiroğlu, 2014: 193) Bu nedenle kimisi ‘bir sabah kendini dev bir böceğe dönüşmüş’ bulacak, kimisi de gördüğü dünya karşısında duyduğu tiksintiyi

anlatacaktır. Yani bu karakterlerin en büyük hareketi, kahramanın kutsanmış niteliklerini reddeden, anti-kahramanlaşan ayrık yapıda gizlidir.

Eski yazınsal anlatılarda kahraman, en ihtiyaç duyulan anda ortaya çıkan, toplumun ya da kişilerin mutluluğu ve iyiliği için mücadele eden, korkusuz ve cesur karakterlerdir. Kahraman, mutlaka bir amaç neticesinde maceralarla dolu bir yolculuğa çıkmakta ve sonu ölümle bitse bile hedefine ulaşmaktadır. Bu noktada kahraman, seçilmiş olan ideali temsil etmekte ve toplumun diğer üyeleri tarafından örnek alınan bir model görevi görmektedir. Nitekim Campbell’a göre kahraman, döngüsel macerasını tamamladıktan sonra “bizlere, dönüşmüş olarak geri dönmek ve yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmek” zorunda olduğunu vurgulamaktadır. (Campbell, 2013a: 31)

20.yy’ın anlatılarında karşımıza çıkan anti-kahramanlaşan karakterler ise, gerek hikâye kurgusunun akışı gerekse karakteristik özellikleri bakımından gelenekselleşmiş kahraman modelinden oldukça farklıdır. Rebecca Stewart ve Fiona Peters editörlüğünde hazırlanan “*Crime Uncovered: Anti-Hero*” adlı çalışmada, anti-kahraman sahip olmadığı özellikler üzerinden tanımlanmaktadır. Çalışmaya göre anti-kahraman, dürüst, idealist, cesur, onurlu ve asil niteliklerden yoksundur. Bu nedenle anti-kahramanlar, kendilerine ait davranış kurallarına göre hareket etmektedirler. (Stewart, Peters, 2015: 7) Bu bağlamda anti-kahramanlar, kahraman gibi bir sorumluluk bilincine ve yapısına sahip değildirler. Yani anti-kahramanın hangi maceraya başlayacağı, hangi amaç için mücadele edeceği ya da yolculuğu sırasında kimlerle karşılaşacağı ve nasıl bir tutum sergileyeceğinin kesin sınırları bulunmamaktadır.

Genellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası kaleme alınan anti-kahramanlar, yaşanan hayal kırıklığı sonucu, geleceğe dair umutlarını kaybetmiş, belli bir amaç ya da görev için harekete geçemeyen eylemsiz ve pasif karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durumun belki de en önemli nedeni, modern çağın yeni düzeninde doğru ve yanlış, iyi ve kötünün arasındaki ayrımın eskisi kadar belirgin bir şekilde yapılamamasıdır. “İkinci Dünya Savaşıyla, savaşan taraflar bu kavgaın amacını sorgulamakta ve herkes kendine göre bir sonuç çıkarmaktadır. Kimi davasını

meşrulaştırmaya çalışırken kimisi bunu anlamsız bulur; böylece ‘kahramanca ölüm’ bir paradoks olmaktan öteye geçemez.” (Kadiroğlu, 2014: 192) Yani Nazi Almanya’sında ya da Hiroşima’da kötü olan kimdir? Bu durumda kahraman hangi kötüyle mücadele etmelidir? Kazanılan hangi savaş, zafer olarak görülmelidir? Büyük bir belirsizlik yaratan bu sorulara, kahraman yerine anti-kahraman yanıt vermektedir. Nitekim anti-kahraman da çözümü, değiştirmeye gücünün yetmeyeceği ve anlamsızlıklarla dolu bu sistemin dışında kalmakta ve olabildiğince eylemsiz ve pasif olmakta bulmuştur.

Kesin kuralların olmadığı, her kurumun ya da kişinin kendi ideal değerlerini normalleştirdiği, göreceli ahlak yasalarının geçerli olduğu bu çağda, anti-kahraman yaşadığı topluma da model olacak davranışlar sergilemez. “Bu evrensel kişi artık kendinin veya toplulukların kurtarıcısı olmak için veya kahramanın geleneksel misyonu olarak topluma düzen getirmek için gerekli cesaret, istek ve zekâyâ sahip değildir.”(Kadiroğlu, 2014: 193) Bu nedenle çoğu kurgusal anlatıda anti-kahraman, minimalist hayatında yaşadığı basit sorunlarla kuşatılan, içsel dünyasında açmazlar yaşayan, duygu durumu karmaşık, melankolik bir duruş sergilemektedir. Her ne kadar anti-kahraman bu yapıyla içe dönük, silik bir karakter modeli sergilese de “aslında bu karakterler, toplumun beklentilerine boyun eğmeyi reddeden ve hepimiz için bağlayıcılığı olan kurallara karşı isyan etmektedirler.” (Stewart, Peters, 2015: 7) Yani anti-kahramanın, toplumsal norm ve davranış kalıplarına uymayan bu ayrık yapı, bir anlamda karşı duruş ya da yeni bir mücadele biçimi olarak da yorumlanmaktadır. Anti-kahraman, adaletin, iyiliğin, barışın, yardımseverliğin, ahlaki değerlerin anlamını kaybettiği yeni dünya düzeninde, oyunun kurallarını değiştirmiş ve kendi kurallarını belirlemiştir. Bu nedenledir ki kimi zaman toplumsal ve kültürel hayatın dışında kurduğu küçük dünyasıyla karşımıza çıkarken, kimi zaman da kendi adaletini uygulamaya çalışan suçlu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görüldüğü gibi anti-kahraman kavramını, belirli bir modelin içine yerleştirmek ve niteliksel ayrıcalıklarını saptamak oldukça güçtür. Modern çağın belirsizlikleri ve karmaşası, kendi gibi karmaşık bir yapıya sahip olan kahraman mitosu yaratmıştır. Demokratikleşme ideali olan birey, güçle idare edilen makinenin icadı ve bilimsel

araştırma yöntemlerinin gelişimi insan yaşamında köklü bir değişim yaratmıştır diyen Joseph Campbell, eskiden gelen, zaman dışı simgeler evreninin çöktüğünü vurgulamaktadır. (Campbell, 2013a: 420) Büyü bozulmuş ve toplumsal gerçeklik biçimi yeni bir boyut kazanmıştı. Tanrının ölümünün ilan edildiği, kahraman mitinin parçalandığı bu yeni çağda, artık büyük anlatıların da sözü bitmiş, onların da çöküşü gerçekleşmişti. Jean François Lyotard'ın dediği gibi, “büyük anlatılar, hangi birleştirme kipini kullanırlarsa kullansınlar, ister spekülative bir anlatı olsun isterse özgürleşme anlatısı, güvenilirliklerini kaybetmiştir.” (Lyotard, 1997: 85) Nitekim böyle bir evrende modern insan, geçmişin anlatılarından gelen büyülü kahraman mitine artık ikna olmazken, daha inandırıcı bulduğu, kusurlu nitelikleriyle ön plana çıkan anti-kahramanlara bağlanmıştır. Dünyada değişmeye başlayan bu kahraman formu, Türkiye'deki anlatılara da yansımış ve anti-kahraman temsilleri Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olmuştur.

1.2.1. Türk Edebiyatında Anti-Kahraman Temsili

Son dönem dünya edebiyatının oldukça sık kullandığı kavramlardan biri olan anti-kahraman, Türk edebiyatında da yazarların tercih ettiği bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünyada, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı kaotik ortamın bir sonucu olarak görülen anti-kahraman, Türk edebiyatında da modernleşme hareketinin yarattığı ikili düşünce yapısının bir sonucu biçiminde yorumlanmaktadır. Şöyle ki Tanzimat'la başlayan modernleşme hareketi, 20.yüzyılın büyük bir bölümünde Türkiye'nin toplumsal ve siyasal söylemini etkileyen önemli belirteçlerden biri olmuştur. Osmanlı/Türk modernleşme süreci, kültürel düzeyde (kodlar, semboller, değerler) , gündelik yaşam pratiklerinde, sınıfsal ve kültürel kimliklerde pek çok değişim yaratmış, batının tanımladığı şekliyle ‘muasır medeniyetler seviyesine’ ulaşmak amacıyla sahip olunan bazı geleneksel yükümlülükler terk edilmek zorunda bırakılmıştır. Bu durum Anadolu toplumunu, ‘yeni’ ve ‘eski’, ‘geleneksel’ ve ‘batılı’, ‘ilkel’ ve ‘medeni’ gibi karşıtlıkların arasında bırakmıştır.

Döneme hâkim olan bu düşünce yapısı, tüm sanatsal biçimlere ve yazarlarına yansırken, özellikle edebi metinlerde anlatılan kahramanların hikâyeleri ve durumları yaşanan sürecin somut kanıtları olmuştur. Bu konu üzerine ayrıntılı bir okuma yapan Orhan Koçak, “*Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme*” adlı çalışmasında, Osmanlı/ Türk yazarlarının Batılılaşmanın ön- tarihinden beri çifte bir açmazda olduğundan ve bu sürecin yazarların zihin dünyasında büyük bir tahribat yarattığından bahsetmektedir. Koçak dönemin yazarlarını, ya taklitçilik, yüzeysellik ve beyhudelik ya da bayağı ve idealsiz bir yerlilik şeklinde özetlenebilecek bir açmaz içinde olduğunu vurgular. (Koçak, 1996: 117-119) Aynı şekilde Nurdan Gürbilek de, “Batı karşısında yaşanan yenilginin çoğu zaman tamlığı kaybetme korkusuyla, yetersizlik duygusuyla, muhtaçlığa çakılıp kalma endişesiyle” (Gürbilek, 2014a: 13-14) yazarları olumsuz etkilediğini belirtmektedir.

Toplumsal değişimin her evresinde yaşanan bu sancılı sürece yazarlar, roman ve şiirlerinde başkalaşım imgeleri kullanarak bir karşı-tepkiyle cevap vermişlerdir. “İzlek ve teknik olarak başkalaşım, Türkiye’nin kültürel dönüşüm sürecinde ortaya çıkan etkilenme endişesi, geç kalmışlık ve engellenme duygusuyla baş etmenin ve özgün bir üslup edinmenin aracı olarak görülmüştür.” (Parla, 2015: 108) Bu anlamda başkalaşım, modernleşme deneyimiyle ortaya çıkan ve yüzleşilmesi gereken meselelerin yazınsal anlatılara yansımasıdır. Başkalaşım imgelerinin ışığında anlatılan hikâyeler ve bu hikâyelerin kahramanları, anti-kahraman modeline oldukça yakın örneklerdir. Jale Parla, “*Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*” adlı çalışmasında bu konuyu mercek altına almaktadır. Ona göre, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mümtaz’ı, Oğuz Atay’ın Selim’i, Hasan Ali Toptaş’ın Alaaddin’i başkalaşmış anti-kahramanlara örnek gösterilebilir. Ayrıca Parla, başkalaşım imgeleri sarmalında yaratılan bu karakterlerin, “günlük yaşama sinmiş ideolojik kalıpları açık etmek ve bu kalıplara direnmeyi sağlayacak farkındalığı yaratmak, yabancılaşmış bireylerle yabancılaşmış bir dünya arasında kurulmuş sağlıklı uyumu bozmak amacıyla kullanıldığını” belirtmektedir. (Parla, 2015: 273) Bu bağlamda anti-kahraman başlığında değerlendirebileceğimiz bu karakterler, modernleşmeyle hayatlarımızda başlayan çatışmalara, çelişkilere ve değişimlere bir eleştiri işlevi görmektedir.

Dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da anti-kahramanlar, bildiğimiz klasik kahraman imgesinin taşıdığı niteliksel ayrıcalıkların dışında bir tasvirle karşımıza çıkmaktadır. Genellikle bu karakterler, topluma rol model olacak ya da yol gösterecek bir eylemde bulunmayan, içe dönük, pasif ve uyumsuz bir yapı sergilemektedir. Sahip oldukları bu duruş, anti-kahramanları kahramanın karşısına dönüştüren en temel ve önemli özelliktir. Şöyle ki anti-kahramanlar, “toplumda bir statü edinmeyerek, ya da toplumsal statüleri reddederek, toplumsal yapıların, ahlâkın ve değerlerin eleştirel bir biçimde altını çizmiş olurlar.” (Bayrak Akyıldız, 2014: 27) Dikkat edilecek olursa anti-kahramanlar, anlamlı bulmadıkları sistemin dışında durarak, aynı zamanda sistemin dayatmış olduğu tek tipleşmenin ve uyumlaştırıcı yasalarının da görünür hale gelmesini sağlamaktadır. Yani doğduğumuz andan itibaren toplumsalın uyum yasalarına göre büyüyen birey, anti-kahramanlar aracılığıyla bu yasalara ve uygulayıcılara bambaşka bir çerçeveden bakmış olur. Başka bir ifadeyle anti kahramanlar, “bu bireylere aynı normları, bunların dışında kalan kişilerin gözünden görme fırsatı vermektedir.” (Bayrak Akyıldız, 2014: 27)

Türk edebiyatında özellikle Yusuf Atılgan’ın karakterleri, biçim ve içerik yönünden anti-kahraman modeline oldukça yakın örneklerdir. Gerek “*Anayurt Otel*”ndeki Zebercet, gerekse “*Aylak Adam*”daki Bay C, toplumsala uyum sağlayamayan, bu yüzden toplumsalın yasaları tarafından dışlanan ötekilerdir. Örneğin “*Aylak Adam*”ın Bay C’si, bir parçası olmak istemediği ve eleştirdiği toplumla ilgili; “Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü görelî beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi!” (Atılgan, 2015: 149) diyerek toplumun sahte değerlerinden kendini ayırdığını ve toplumsal bir işlev sahibi olmayı reddettiği itirafında bulunur. Yalnızca Bay C değil, Yusuf Atılgan’ın tüm karakterleri var olan sahte düzenin dışında kalarak, sessiz bir direniş göstermektedir. Nitekim isimleri bile, dışlanmışlıklarının sembolü niteliğindedir. Bu noktada bir parantez açacak olursak, ad verme olayının morfolojisi, anti-kahramanların karakteristik yapısıyla ilgili önemli bir ipucu vermektedir. Anti-kahraman odaklı hikâye aktarımında bulunan yazarlar, bir yandan anti-kahramanları, niteliksel ve fiziksel görünüm bağlamında kahramanlardan ayırmak için, bir yandan da toplumsalla olan uyumsuzluklarının altını

çizmek için bu karakterlere tuhaf isimler vermişlerdir. Başka bir ifadeyle anti-kahramanların isimleri, ne cesaretlerini simgelemekte ne de toplumsal bir statü sağlamaktadır. Oysa Anadolu kültüründe, “ad verme” olayı, ritüel şeklinde yapılan ve kutsal kabul edilen bir gelenektir. “Çocuğa törenle ad verilmesi, çocuğun topluma kabul edilmesi ve kişilik kazanması anlamına gelmektedir. Çocuk, törenle kendisine verilen adla birlikte, yeni bir dünyaya geçmekte, bulunduğu toplumda yeni bir statüye kavuşmaktadır.” (Acıpayamlı,1992: 14) Yani bireyin bir isme sahip olması, toplumsal kabulünün en önemli göstergelerinden biridir. Bu nedenledir ki anti-kahramanlar, toplumsal statüyle ve normlarla aralarındaki uyumsuzluğa dikkat çekmek için isimsiz olmayı ya da tuhaf isimlerle nitelendirilmeyi tercih ederler. Dünya edebiyatından; Dostoyevski’nin Yeryaltı Adamı, Gogol’un Akakiy Akakiyeviç’i (*Palto*), Franz Kafka’nın Josef K.’sı (*Dava*), Stefan Zweig’in Dr. B’si (*Satranç*) sayısız örnekten yalnızca birkaçıdır.

80’li yıllardan sonra Türk edebiyatında, “Yeryaltı Edebiyatı” olarak tanımlanan yeni bir yönelim ortaya çıkmıştır. “Korku”, “ölüm”, “kötülük” gibi kavramları merkezine alan bu edebiyat, Türkiye’nin toplumsal ve siyasal açmazlarından fazlasıyla etkilenmiştir. O dönem, darbelerle birlikte yasakların, liberal ekonomiyle birlikte özgür tüketimin ve popüler kültürün, bastırılmış kimliklerle birlikte doğan yeni sentetik kültürlerin, modernleşme projesiyle birlikte geleneksel değerlere sıkı sıkıya bağlanmanın, kısacası, karşıtlıkların doruk noktasına vardığı yıllardı. Durum böyle olunca Yeryaltı Edebiyatı da, “derin bir acının, isyanın, savrulmanın dile getirildiği bir edebiyat” olarak tüm yaşananlara karşı bir söylem geliştirdi. (Andaç, 2005: 14 Akt: Karataş, 2010: 93) Tabii bu eleştirel söylemi yaparken, idealize edilmiş klasik roman kahramanı yerine, anti-kahraman gibi hangi yöne ilerleyeceği belli olmayan, herkesçe kabul edilen genel ahlak ve toplum kurallarını reddeden, çok yönlü bir karakter yapısına sahip olan anti-kahramanları tercih etmişlerdir. Atilla İlhan’ın “*Sokaktaki Adam*”(1953) adlı eseri, Türkiye’de Yeryaltı Edebiyatı’nın ilk öncül eseri kabul edilmektedir. Ayrıca “*Bir Küçük Burjuva’nın Anıları*”nda(1990) idealleri için burjuvaziyle savaşan Selim, “*Buzul Çağının Virüsü*”nde(1984) taşrada sıkışan iki entelektüel Osman ve Faik, “*Ters*

Adam'da(1986) başka türlü bir dünyaya ulaşmak isteyen ve her şeye öfkeli bakan 'Ters Adam' Yeraltı Edebiyatı'nda anti-kahraman izlerine rastlanan örneklerdir.

Anti-kahraman temsilleri, son dönemde de Türk edebiyatındaki kurgusal anlatıların odağında yer alan karakterlerdir. Geçmişteki anti-kahramanların “tutunamama” ve huzursuzluk halini, bugünün toplumu da bireyi de paylaşmakta ve insanlığın bu sıkışmışlık durumu edebiyatta anti-kahraman kullanımını yaygınlaştırmaktadır. Yani Yusuf Atılgan'ın ve Oğuz Atay'ın yarattığı her zaman eksik, her zaman yalnız, dışlanmış ve mağdur karakterleri, okuyucuda etkisi sonradan anlaşılan bir kırılma ve dönüşüm gerçekleştirmişti. Dolayısıyla anti-kahramanları benimseyen okuyucu, özellikle 2000'li yıllarda oldukça popüler olan Hakan Günday'ın eserlerini yakından takip etmiştir. “Modern dünyada kendilerini yalnız ve toplum kuralları içinde sıkışmış bulan Günday'ın anti-kahramanları, dünyaya karşı hissettikleri aidiyetsizlik ve nedensizlik duyguları nedeniyle, muhalif ve anarşist birer yapıdadırlar.” (Karataş, 2010: 112) Bu anti-kahramanlar, Zebercet'le ya da Selim Işık'la aynı duygu durumunu paylaşıyor olsalar da, yeni dünyanın argümanlarına göre biçimlenmiştir. Bu nedenle Günday'ın anti-kahramanları, daha isyankâr, daha şiddet eğilimli ve daha çelişkili çizgileri olan karakterlerdir. Özellikle *Kinyas ve Kayra*'sı (2000), *Zargana*'sı (2002), *Piç*'i (2003) bu sarmalda ilerleyen anti-kahraman hikâyeleri anlatmaktadır.

1.2.2. Sinemada Anti-kahraman

Tanımını ve niteliksel sınırlarını belirlemekte fazlasıyla zorlandığımız anti-kahraman kavramının, yazılı ve görsel anlatılardaki ilk örneklerini saptamak da aynı derecede zorluk taşımaktadır. Nitekim günümüzün anlatım biçimlerinden biri olan sinemada da ilk anti-kahraman odaklı hikâye sunumunda bulunan filmi belirlemek oldukça güçtür. Sosyolojik, tarihsel ve politik boyutları olan ve her geçen gün bu belirteçlerle yeniden biçimlenen anti-kahraman kavramı, sinemada 1930'lardan sonra yeni bir tür olarak ortaya çıkan “Film Noir” (Kara Film)'da tercih edilen bir karakter yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Film Noir akımı da tıpkı anti-kahraman kavramı gibi, sosyo-kültürel zeminden etkilenen ve toplumsal yapılanmalardaki kırılmalar

sonucu ortaya çıkan bir türdür. Aslında bu yönelimin, bir türü mü yoksa bir akımı mı temsil ettiği konusunda dahi bir uzlaşım söz konusu değildir. Hiç kuşkusuz bu durum Film Noir'ın, anti-kahraman kavramı gibi birçok dışsal faktörden etkilenerek biçimlenmesinden kaynaklanmaktadır. 40'lı yılların sonlarında “Fransız sinema yazarları,(...) seyrettikleri filmler arasından bir kısmını öteki Hollywood filmlerinden özellikle "iyimser" olup olmama açısından değerlendirerek "kara film" olarak adlandırmışlardır.” (Abisel, 1995: 56)

Nitekim kara filmlerin en ayırt edici tarafı da, sahip olduğu bu karamsar ve kötümser havadır. Akımın etkili olduğu dönemin toplumsal arka planında gerçekleşen olumsuz gelişmeler, neden böyle bir havaya sahip olduğunun yanıtını vermektedir. İki büyük dünya savaşının yarattığı hayal kırıklığı ve bunalımlı ruh hali, yeni kurulan düzende ekonomik parametrelerin ahlak, adalet, eşitlik gibi değerlerin önünde tutulması ve bu durumla eş zamanlı değişime uğrayan suç ve karşıtı ceza kavramı, bireysel çıkarların ve haksız kazançların fazlasıyla artması ve sonucunda oluşan güvensizlik ve endişe hali gibi gerekçeler, kara filmlerin suç ve kötülük kavramlarını merkezine taşımaya neden olmuştur. Bu kaotik ortamın yanı sıra, II. Dünya Savaşı esnasında, Nazi faşizminden kaçan göçmen sinemacıların da, bu tarzın şekillenmesine önemli katkıları vardır. Alman Dışavurumculuk akımının etkisiyle bu dönemin filmlerinde biçimsel ve içeriksel bağlamda değişimler yaşanmış, farklı kamera tekniklerinden ışıklandırmaya, mekân kullanımından seslendirmeye, kahraman profiline kadar yeni bir anlayış hâkim olmuştur. “1940'lı ve 1950'li yıllar boyunca Film Noir, net algılama ve güvenli yaşamayı engelleyen kent ortamında yaşayan -ya da sinen- şirret kadınlar, farklı farklı gangsterler ve dedektifler ile zayıf/sıradan insanda görülen yalnızlık, baskı, klostrofobi ile duygusal ve fiziksel vahşete dayalı temel temalar üzerinde durur.” (Kolker, 1999: 43) Nitekim bu temalar da klasik kahramanın aksine kusurlu, şiddete eğilimli, dramatik akış içerisinde değişebilen bir davranışsal tutum sergileyen, kötü ya da iyi olarak kategorize edemeyeceğimiz karakter yapısına sahip olan anti-kahramanlarla temsil edilmiştir. Suç oranının fazlasıyla arttığı bir dünyanın hikâyelerini anlatan kara filmlerin, seyirciye iletlediği belki de en önemli aforizma, böylesine kötülüğün, suçların, ahlaki çöküntülerin, yozlaşmanın olduğu bir toplumda

kahramanların bile iyi kalamayacağıdır. Zira bu filmlerde aktarılan dedektif, polis ya da hükümet çalışanları da, suçlular kadar kötü, sorumsuz ve kusurlu bir karaktere sahiptir. Bu nedenle genellikle kara filmlerde anti-kahramanlar, “anlatıların finallerinde hiçbir şeyi değiştirememekte ve diğer karakterlerin kazdıkları çukura düşmektedirler. Olaylar üzerinde etki yapacak gücü ve kendiliğinden doğru hamleyi yapacak mantıklı bir düşünme yetisi yoktur. Film boyunca savrulup gitmekte ve sonunda –her koşulda- cezalandırılmaktadır.” (Onat, 2012: 151)

Yazınsal anlatılarda genellikle anti-kahramanlar, yaşadıkları bu yozlaşmış düzenin değişeceğine dair herhangi bir umut taşımazlar, bu nedenle oldukça edilgen ve pasif duruşlarıyla sistemin dışında kalmaya özen gösterirler. Ancak kara filmlerdeki anti-kahramanlar, bu dejenere olmuş sistemin tam ortasında yer alırlar, sistemin dışına çıkmak gibi bir amaçları yoktur, aksine içinde kalıp seyirciye içerdeki değişimi göstermeyi hedeflemektedirler. Dolayısıyla kara filmlerdeki anti-kahramanlar, gerek ahlaki çöküşün, gerekse suç ve ceza paradoksunun en uç halini yaşayan temsilleri aktarırlar. Bu nedenledir ki kara filmlerde, “annelik gibi normal kurumlar çöküntü içindedir, aile içi ilişkilere genellikle atfedilen güven terk edilmiştir. Masum sandığımız kişiler enstest ilişkilere girerler, ancak ölümleri hiçbir biçimde ahlaki düşkünlüğün hak edilmiş sonucu olarak olumlanmaz. Ahlaki açmaz genellikle geçmişten gelen hücumlarla, bastırılanın geri dönüşü ile ilintilidir.” (Ryan/Kellner, 2010: 139)

Burada anti-kahramanlarla ilgili önemli bir noktaya dikkat etmek gerekecektir. Hem sinemadaki hem de yazınsal anlatılardaki anti-kahraman temsilleri, disiplinsiz yapısı ve toplumsal normlarla olan kötü ilişkisi nedeniyle zaman zaman yanlış yorumlanmaktadır. Şöyle ki anti-kahramanların suç teşkil eden işlerle uğraşması ya da toplumun beklentisi doğrultusunda eylem ve davranışlar sergilememesi, kimi durumlarda anti-kahramanların hikâyesinin “kötü kahramanı” gibi okunmasına neden olmaktadır. Oysa ki anti-kahramanlar, seyirciye ya da okuyucuya neyin doğru, neyin yanlış olduğunu, iyilik ve kötülük kavramlarının nasıl genel-geçer inanışlarla farklı aktarılabileceğini göstermektedir. Bu nedenle “anti-kahraman kavramı farklı açılarla şekillenmekte: kimi zaman kişisel şeytanlarla mücadele ederken, kimi zaman adalet için

polislikle ilgili prosedürlerden vazgeçmekte ya da ebeveynlik görevlerini tamamen göz ardı edebilmektedir.” (Stewart/Peters, 2015: 12) Görüldüğü gibi kara filmlerdeki temsil ediliş biçimleri de bu modellere oldukça yakındır. Özellikle 70’li yıllardan sonraki kara filmler, anti-kahramanların bireysel hikâyelerine yönelmiş, bu durumda anti-kahramanların karakter yapısının daha ön planda sergilenmesine neden olmuştur. Don Siegel’in “*Dirty Harry*” (1971), Robert Altman’ın “*The Long Goodbye*” (1973), Roman Polanski’nin “*Chinatown*” (1974), Arthur Penn’in “*Night Moves*” (1975), Martin Scorsese’nin “*Taxi Driver*” (1976) filmleri örnek gösterebileceğimiz yapımlardır.

Kara filmlerle hemen hemen aynı dönemde etkili olan “kara mizah” da, klasik kahraman prototipinden ziyade anti-kahraman temsillerini tercih eden bir alt türdür. İlk olarak 1939 yılında Andre Breton tarafından kullanılan bu kavram, “dünyanın acımasızlığını, saçmalığını, paradokslarını ve duyarsızlığını; dehşetli, ürkütücü, korkunç ve marazi (hastalıklı) öğeleri komik ile yan yana getirerek; acıyla, acımasızlıkla kimi zaman da uyumsuzlukla ifade eden mizah türüdür.” (Oluk Ersümer, 2015: 297) Başka bir ifadeyle kara mizah, toplumsal düzenin bozulmuş değerlerine ya da otoriter rejimlerin uyguladıkları adaletsiz sisteme karşı eleştirel söylemini, hicivsel bir dille gerçekleştirir.

Kara mizah üzerine geniş bir araştırma yapan Ayşen Oluk Ersümer, “*Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah*” adlı doktora çalışmasında, kara mizah filmlerin, genellikle karakter merkezli anlatılar olmadığını, daha çok sosyo-ekonomik-politik olay ve süreçlerin toplumlar ve bireyler üzerindeki etkilerini merkezine alan anlatılar olduğunu belirtmektedir. Tıpkı kara filmler gibi, kara mizah anlatılar da kötülüklerin, adaletsizliklerin, yozlaşmanın neredeyse normalleştiği yeni dünyanın bu son halinden fazlasıyla rahatsızdır. Bu nedenle Ersümer, “kara mizahın insana bakışının genellikle karamsar olduğunu vurgulamakta ve kara mizah filmlerin insan ve onun kusurları üzerinde” durduğunun altını çizmektedir.(Oluk Ersümer,2014: 122) Dolayısıyla tüm bu özellikler, yüce ve eşsiz niteliklerle kutsanmış kahramanlar aracılığıyla değil, pasif ve beceriksiz nitelikleriyle ötekileştirilen anti-kahramanlar aracılığıyla aktarılmaktadır.

Mike Nichols'un "*Catch 22*"(1970), Terry Gilliam'ın "*Brazil*"(1985), Martin Scorsese'in "*After Hours*"(1985), Sam Mendes'in "*American Beauty*"(1999) filmleri, kara mizah türünde aktarılan anti-kahramanlara örnek gösterilebilir.

Son dönemlerde sinemanın ya da edebiyatın yanı sıra, özellikle Amerikan TV dizilerinde de anti-kahraman odaklı hikâye aktarımının fazlasıyla arttığı dikkat çekmektedir. Televizyon dizilerinde birçok farklı versiyonuna tanık olduğumuz anti-kahramanlar; kimi zaman yasaların sağlayamadığı adaleti, kendi etik değerleri ve kararlarıyla sağlamaya çalışan bir seri katil olarak, kimi zaman da güvensiz ve asosyal bir doktor olarak karşımıza çıkmaktadır. Walter White (*Breaking Bad*) ve Tony Soprano (*The Sopranos*), Alice Morgan gibi karakterler yasadışı eylemlerde anlam arayan anti-kahramanlardandır.

Gelinen noktada görülüyor ki kökensel geçmişini ve tanımsal sınırlarını belirlemeye çabaladığımız anti-kahraman temsilleri, hem yazınsal anlatılarda hem de görsel anlatılarda varlıklarını her zaman hissettiren bir karakter formu olmuştur. Modern dönemin çıkmazlarının, çelişkilerinin, umutsuzluklarının ve çaresizliklerinin bir karşılığı ya da bir sonucu gibi yorumlansalar da, daha önce de açıkladığımız gibi oldukça eski bir tarihsel geçmişe sahiplerdir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde, anti-kahramanların sosyolojik dinamiklerle olan ilişkisine ve Türkiye'de son dönemde yaygın bir temsil şekli olmasını hazırlayan toplumsal ve kültürel fonun ayrıntılarına değinilecektir.

İKİNCİ BÖLÜM
TÜRKİYE’DE DEĞİŞEN SOSYO-KÜLTÜREL YAPININ KAHRAMAN ve
ANTI-KAHRAMAN OLGUSUNA ETKİSİ

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE DEĞİŞEN SOSYO-KÜLTÜREL YAPININ KAHRAMAN ve ANTI-KAHRAMAN OLGUSUNA ETKİSİ

Osmanlı İmparatorluğu’yla başlayan Cumhuriyet Türkiye’siyle devam eden ve her iki dönemde de önemli bir role sahip olan Türkiye’deki modernleşme hareketi, tek bir düzlemde değerlendirilemeyecek, çelişkiler ve çatışmalarla örülü bir süreçtir. Gerek toplumsal bağlamda gerekse bireysel bağlamda tüm yapının değişimini zorunlu kılan modernleşme hareketi, sahip olduğu bu yönüyle yeni anlayış ve yöntemler üretilmesine olanak sağlarken, diğer taraftan eski ve yeni izleklerin sürekli karşı karşıya geleceği gerilimli bir zemini de hazırlamıştır.

Türkiye modernleşme tarihi içinde gerçekleşen bu değişim hareketi, birbirinden farklı yönetim biçimleri için aynı anlamı taşımamaktadır. Şöyle ki batılılaşma çabaları, Osmanlı Devleti için Batı karşısında kaybettiği devlet otoritesini yeniden kazanmayı amaçlayan stratejik kaygılar taşımakta, bu nedenle yapılan yeniliklerin çoğu askeri ve teknik alanlarda gerçekleşmektedir. Türkiye Cumhuriyeti için ise modernleşme hareketi, eski yönetim ve yapıdan tamamen bağımsız, yeni bir toplumsal ve siyasal düzen yaratmak ve toplumu muasır medeniyetler seviyesine ulaştırmak amacı taşımakta, bu kavrayışla yapılan değişimler genellikle sosyo-kültürel hayatın düzenlenmesi için siyaset ve eğitim alanlarında gerçekleşmektedir. Batılılaşma deneyimi, her ne kadar iki dönemde de farklı anlamlar ifade etse de, iki merkezi otorite tarafından da kurumsallaşmış, bu durumda batılı düşünce anlayışının, kimi zaman askeri bürokrasi tarafından, kimi zaman da devletçi-seçkinci olarak adlandırılan sivil bürokrasi tarafından, toplumsal yapıya empoze edilmesinde önemli bir faktör olmuştur. Özellikle Cumhuriyet’in ilanı ile inşa edilmeye başlanan, yeni kimlik, yeni toplum ve yeni devlet yapılanmasının kurulma süreçlerinde gerçekleşen modernleşme hareketi, daha köklü bir değişimin karşılığı olmuş ve Anadolu toplumunun, eski değer, gelenek ve alışkanlıklarına yeni biçimler kazandırılmıştır. Böylece toplum bir yandan eski bağlılıklarından hemen ayrılamamış, bir yandan da yeni düzenin kurallarına uymaya çabalamıştır. Bu uğurda yapılan her yeni düzenleme, toplumu yeni-eski, geleneksel-

modern, doğu-batı, özgün-taklit gibi ikili yapılar arasına sıkıştırırken, bireyi de bazen travmatik boyutlara varan bir aidiyet sorunuyla baş başa bırakmıştır. Başlangıçta kurulan kültürel ve toplumsal normlardaki bu ikircikli yapı, devam eden süreçte Anadolu toplumunun siyasal söyleminden, yeni oluşan düşünce biçimlerine, yaşam pratiklerinden, gündelik alışkanlıklarına kadar tüm işleyişte varlığı hissedilmiştir.

80’li yıllar Türkiye’sine gelindiğinde ise, toplum ve bireyin yaşadığı ikilemler fazlasıyla derinleşirken, toplumsal hayatın her alanında karşımıza çıkan bu karmaşa ve karışıklık yerleşik bir söyleme dönüşmüştür. Şöyle ki 80’ler, modernleşme hareketiyle oluşturulan yeni toplumsal düzen ve sistemlerin eski büyüsunü ve etkisini kaybettiği yıllar olmuştur. Reşat Kasaba, 80’lerle birlikte başlayan bu değişimin nedenlerini, Türk halkının “aydınlık ve müreffeh yarınlar”a ilişkin bütün söylemden bıkmalarına ve toplumun bu türlü vaatlere karşı artık kuşkucu ve alaycı bir tavır almasına bağlamaktadır. Ona göre, “Türk halkı, sürekli ertelenen bir gelecek uğruna fedakârlığa katlanmak yerine, tarihini, geçmiş kurumlarını, inançlarını, kimlik ve kültürünü sorgulamaya koyulmuştur.” (Kasaba,2014: 22)

Bu durumda egemen modern anlayışın karşısına, yeni alternatif seçeneklerin yaratılmasını sağlamış; laik batılı düşüncenin karşısına muhafazakâr İslamcı düşüncüyü, seçkin elit kitlenin karşısına da arabesk kültürle simgelenen taşralı kitleyi çıkarmıştır. Bu değişimi Nilüfer Göle de şu şekilde ifade etmektedir: “Tanzimat’tan beri süregelen, 20’li yıllarda kurumsallaşan devlet ağırlıklı modernleşmecilik hareketleri yerlerini 50’lerle başlayan, 80’lerden itibaren de değişim eksenini oluşturan toplum ağırlıklı modernlik arayışlarına bırakmaktadır.” (Göle, 2011: 48) Toplumsalı merkeze alan bu yeni modernleşme süreci, toplumsal aktörleri ve öteki kimlikleri (kadınlar, eşcinseller, türbanlılar, doğa aktivistleri, Kürtler vs.) daha görünür ve aktif hale getirirken, politik söylemin değişmesini de sağlamıştır. Bu dönemin iktidar rejimi, bir yandan baskıyı ve şiddeti kurumsallaştırmış, bir yandan da yasaklayıcı gözükmeyen, toplumsal kültürde yaşanan sorunları ön plana çıkaran, uzlaşmacı bir yaklaşım benimsemiştir. Tabii bu durum da kendi içinde bir çelişki taşımaktadır: 80’li yıllarda iktidarcı tehlikeli görünmeyen, politik bir söylemden ziyade bireysel hassasiyetler taşıyan alanlar,

medyanın da desteğiyle gündemde oldukça sık yer edinen konu başlıklarına dönüşmüştür. Kadın hakları, doğa aktivistlerinin çevreyi koruma mücadeleleri, eşcinsel bireylerin özgürlük talepleri, üniversitelere türbanlarıyla girmek isteyen kadın öğrencilerin eğitim hakkı mücadelesi gibi toplumsala ve toplumsal aktörlere ait tüm konuların en çok dile getirildiği yıllar olmuştur. Böylece 80 öncesi, iktidarı rahatsız eden toplumdaki bu politik taraf, daha zararsız görünen toplumsal meselelere yönlendirilmiştir. 80’li yıllarda yaşanan tüm bu gelişmeler, yeni bir arayışın, yeni bir yönelişin başladığının göstergesidir. Ancak ortaya çıkan her oluşum, düşünsel ve toplumsal hareket, başlangıçtaki ikircikli yapının çelişkilerini yeniden ortaya çıkarmıştır. Nitekim Anadolu toplumu, her dönem olduğu gibi 80’li yıllarda da, eski ile yeninin, modern ile geleneksel olanın, laik ile İslami kesimin, birbiriyle çelişen, çatışan ve rekabet eden söylemleri arasında gidip gelmiştir.

80’li yıllarda toplumda ve kültürde yaşanan bu değişimin kodlarını incelemeden önce, gerek başlangıçta oluşturulan ‘toplum mühendisliği’ projesinin uygulama ve stratejilerinin toplumsal dinamiklerde yarattığı dönüşüme, gerekse dünyada ortaya çıkan yeni söylem ve yaklaşımların Anadolu toplumuna nasıl yansıdığına ayrıntılı bir şekilde bakmak gerekmektedir. Bu perspektif, siyasi, kültürel, ekonomik ve tarihsel etkenler karşısında kahraman olgusunun yeni bir biçim olan anti-kahramana dönüşümüyle ilgili ipuçlarını bulmamızı sağlayacaktır.

2.1. Modernleşme, Türkiye Modernleşmesinin Sancıları ve Kahramanın Dönüşümü

Dünyada tüm insanlığın paylaştığı ortak bir söylem, ortak bir yaşam pratiği ve en önemlisi ortak bir kültürel yaklaşım biçiminin hazırlandığı ve yeni bir tarihsel tecrübenin yaratıldığı görülmektedir. Bu tarihsel tecrübe, değişime direnen toplumların sahip olduğu köktendinci (fundamentalist) yapı yerine, toplumsal yaşantının düzenlenmesinde insan aklını merkeze alan “modernleşme projesi”dir. “Modern, modernleşme, modernlik terimleri çok çeşitli biçimlerde kullanılmasına karşın, günlük dilde en çok rastlanan iki anlama sahiptir. Birincisi, modern kelimesi, en yeni ile eş

anlamli olarak kullanilir. Bu, eskinin yeni ile yer değiştirmesine işaret eder. İkinci kullanımda ise modern ve modernleşme, gelişmişlik, gelişme ve ilerleme anlamlarında kullanılırlar.” (Smith, 1973, s.61 Akt: İnceoğlu, 2008: 15)

Talcott Parsons ise, modernleşmeyi yapısal farklılaşma olarak adlandırdığı sürecin içinde tanımlamaktadır. Parsons’a göre, “Modernleşme pek çok farklı yolla başlatılabilen bir süreçtir, yine de en muhtemel olanı, teknoloji ve değerlerdeki değişimlerle başlatılmasıdır. Bu sürecin sonucunda, kurumlar çoğalır, geleneksel toplumların basit yapıları, modern toplumların karmaşık yapılarına dönüşmektedir.”(Marshall, 2005: 509)

Böylece modernleşme kavramı, genel olarak, eski olandan yeni olana doğru ilerlemeci bir değişim ve dönüşümü ifade etmektedir. Kimi araştırmacıların tespitlerine göre, modernlik-öncesi dönemde Batı Avrupa’da gelişmeye başlayan Aydınlanma hareketi, modernleşme ideolojisinin ilk aşamasını oluşturmaktadır. Modernleşme kavramı üzerine ayrıntılı bir okuma yapan Alain Touraine, modernliği, henüz “modernlik” olarak adlandırılmadığı dönemde dahi “aydınlanmacı” anlayışın temel ilkesi olarak görmektedir. Touraine’e göre, modernleşme hareketinin özünü oluşturan bilimsel bilgi ve akılcı düşünce yapısının, Aydınlanma dönemi düşünürlerinin toplumsal örgütlenme ve düzen üzerine ortaya koydukları yaklaşımlarla geliştiğini belirtmektedir. Touraine, aydınlanma döneminden sonra değişimi řu şekilde özetlemektedir:

“Aydınlanma düşüncesinden sonra, son bir birleştirme girişimi gelecek, idealist ilerleme felsefelerinin tarihselciliği ortaya çıkacaktır; ama Rousseau ve Kant’tan sonra, insan asla evrenle birlikteliğine kavuşamayacaktır. Çünkü evren tarih ve eyleme dönüşecek, insan ise, artık içinde bir düzen ilkesini değil de, yalnızca bireysel ve kolektif olarak yaşanmış deneyimlerin baş kaldıracağı bir dönüşüm ve denetim gücünü bulacağı bir aklın evrenselci çağrısına tamamen tabi olmaktan vazgeçecektir.” (Touraine, 2002: 39)

Touraine’un altını çizdiği gibi Aydınlanma hareketiyle başlayan aklı, dinin ve inancın yerine geçiren ve toplumsal yaşam düzenini tanrısal logos yerine, bireyin idaresine bırakan bu düşünce yapısı insanlık tarihini bambaşka bir dönüşümün içine sokmuştur. Böylece insan, artık Tanrı’nın kendi imgesinden hareketle yarattığı bir

varlık olmaktan çıkmış, rollerine ve statülerine bağlı olan ve toplumsal sistemin iyi biçimde işlemesine katkıda bulunması gereken toplumsal bir edimci olmuştur. (Touraine, 2002: 24-27)

Batı'nın Modernizmi, Aydınlanma düşüncesiyle eş zamanlı başlayan ve gelişen bir olgu olmasına rağmen, tarihsel süreç içinde Batı Avrupa'da meydana gelen toplumsal değişmelere göre yeniden şekillenmiştir. Fransız Devrimi, Sanayi Devrimi, uzun süren savaş ortamları, sanat ve kültür alanında yapılan reformlar; toplumsal, sınıfsal, siyasal ve ekonomik yapıda kırılmalar yaşanmasına sebep olmuş, bu durumda yeni bir toplumsal düzen ve söylemin oluşmasını zorunlu kılmıştır. Köklü bir geçmişe sahip olan modernleşme kavramı da, bu yeni düzenin karşılığı olurken, her değişimle beraber yeni bir görünüm kazanmıştır. Marshall Berman, 20.yüzyılda modern hayatın birçok kaynaktan beslenerek şekillendiğinden bahsetmektedir. Berman'a göre; yaşadığımız evrenle ilgili yapılan büyük keşifler, bilim ve teknoloji alanında yapılan buluşlar, hızlı sanayileşme, gelişmiş kitle iletişim ağları, ülke yönetimlerinin yeni yapı ve işleyişleri ve tüm bu kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, kapitalist dünya pazarı (Berman, 1994: 28) insanlık için en doğru yaşam pratiği olarak düşünülen modernleşmeyi oluşturan süreçlerdir.

Görüldüğü gibi modernleşme, mevcut düzenin her alanında başlayan dönüşümlerden etkilenirken, aynı zamanda tüm bu süreçlerin başlamasını sağlayan ortamı da hazırlamıştır. Başka bir ifadeyle olgusal ve kurgusal bir yapıya sahip olan modernleşme, hem toplumsal düzenin parçasını oluşturan pek çok yeni oluşumun doğmasına kaynaklık etmiş, hem de bu oluşumlardan etkilenerek yeni boyutlar kazanmıştır. Bu durum modernleşmenin tek boyuttan incelemesini zorlaştırırken, aynı zamanda ona paradoksal bir yapı kazandırmıştır. Şöyle ki modernleşme, toplumsal ve gündelik yaşamı, toplum ve din normlarını, politik ve ekonomik paradigmaları kısacası kapsama alanına giren tüm değerleri parçalara bölüp, dönüştürüp, onları tekrar bir araya getirecek güce sahiptir. Bu düşünceden yola çıkan Berman, modern dönemi bölünmüşlüklerin, çelişkilerin, belirsizliklerin kuşattığı bir insanlık deneyimi olarak ifade etmektedir.

Anthony Giddens ise, modernliğin sonucunda ortaya çıkan yeni yaşam tarzlarının bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinden çıkardığını vurgulamış ve modernliğin getirmiş olduğu dönüşümün hem yaygınlığı hem de yoğunluğu açısından, önceki dönemlere göre çok daha etkili olduğunu belirtmiştir. Ona göre, “yaygınlık düzleminden bakıldığında bu dönüşümler, küresel düzeyde toplumsal bağlantı biçimleri kurulmasında etkili olurken; yoğunluk açısından ise günlük yaşamımızın en özel ve kişisel özelliklerini değiştirme aşamasına gelmiştir.” (Giddens, 1994: 12) Böylesi etkin bir güce sahip olan modernleşme olgusu, dünyadaki diğer toplumlar için de yeni bir dönemin başladığının habercisidir. Ancak her coğrafyada ve kültürde aynı etkiyi yaratmayan modernleşme, toplumların sahip oldukları farklı altyapı ve kodlar sebebiyle çarpık ya da eksik modernleşme olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel düzenden, modern düzene doğru ilerleyen “geçiş toplumlarında” gözlemlenen bu durum, geleneksel yapının modern kültürün değişimlerine karşı direnç göstermesi sonucunda oluşan bir süreçtir. Özellikle geleneksel değerleri, hem ideolojik örüntülerde hem de kültürel yapılanmada sıkı bir şekilde barındıran toplumlar, gelenek ve modern arasındaki farkı çok daha derin ve sarsıntılı yaşamaktadır. Bu gibi geçiş toplumları, modern toplumsal düzeni benimsemiş olsa bile, kökleşmiş geleneksel izlekler varlığını devam ettirmiş, böylece modernleşme eksik bir biçimde gerçekleşmiştir. Geçiş toplumlarında yerleşmeyen geleneksel ve modern karşıtlığı üzerine yapılan ampirik çalışmalarda saptanan bulgulara göre; bu toplumlarda, “Modernleşme sendromlarının gelişmemiş olması, geleneksel değer, kurum ve ilişkilerin henüz ortadan kalkmamış olmasıyla ya da çeşitli “rastlantısal” faktörlerle açıklanır; ve bu durumda “kısmi” modernleşme ya da modernleşmeden “sapma”dan ya da Türkiye’de çok yaygın kullanıldığı gibi “çarpık” modernleşmeden bahsedilir. (Singer, 1971:160, Gendzier,1974: 140-141 Akt: Özbek, 2013: 34)

Gelinen noktada görülüyor ki, batılı olmayan toplumlarca kabul edilen modernleşme ya da modernizm, batı kültüründe doğan ve batıya ait değer yargılarını taşıyan modernleşme projesinden oldukça farklı bir noktadadır. Hiç kuşkusuz bu ayrımı sağlayan en büyük etken, toplumların etnik, dinsel, kültürel ve sınıfsal kodlarının farklı bir yapıya sahip olmasıdır. Doğu ve İslami toplumlarda modernleşmenin yaratmış

olduğu etkileri araştıran İranlı sosyolog Daryush Shayegan, bu toplumlarda modernliğin felsefi kapsamı içinde nesnel olarak değerlendirilmediğini, yalnızca yaşam ve düşünce boyutlarında yarattığı travmalı değişimlere bakılarak, yanlış bir değerlendirme yapıldığını vurgulamaktadır. Shayegan, ayrıca Doğu toplumlarında yaşanan bu ikilemi ve çarpıklığı ontolojik uyumsuzluğa bağlayarak konuya farklı bir perspektif getirmiştir. Ona göre, modernliğin yapıları, batı-dışı kültürlerin algılama aygıtlarına sızmış ve bu sızma içsel ve bilinçli bir düşüncenin sonucu olmamıştır. Shayegan, bu düşüncesini şu şekilde desteklemektedir:

“İçsel olarak değişmemiş bilinç, Modernliğe “geç kalmış” olmasıyla durum daha da vahimleşmektedir. Modernlik, böyle yaşandığında bilinci aydınlatmak yerine bulanıklaştırmaktadır. Üstelik bilinç, hala gönül gözüyle görme paradigmasının etkisi altındadır. Bilincin kök saldığı bu varlık deneyinde, simgelerin örneksemeli doğası işler kalmakta; bakış, kültürel arketiplerin büyüüne maruz kalmakta; ruh ise, toplumsal ilişkilerdeki özdeşleşmenin içinde yüzmektedir.” (Shayegan, 1993: 67)

Böylece Shayegan, Doğu toplumlarında gecikmiş modernleşmenin, ‘geç kalmış’ bir bilinç diğer bir ifadeyle yaralı bir bilinç ortaya çıkardığı sonucuna varmaktadır. Yunan araştırmacı Gregory Jusdanis de, ‘*Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*’ adlı çalışmasında Batı-dışı modernlik kavramını farklı bir noktadan değerlendirir. Jusdanis, gecikmiş modernleşmenin, Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak tamamlanmadığını ileri sürmektedir. Ona göre, ithal edilen bu modeller Avrupa’daki muadilleri gibi işlev görmezken, ortaya birden fazla modernlik projesi çıkarmaktadır. Jusdanis şu şekilde devam etmektedir: “Batı-dışı ülkeler Batılı asılları ile yerel gerçeklikler arasındaki uyumsuzluğu yapısal bir yetersizlik olarak içselleştirirler. Modernliğin yokluğu bir kusur olarak görülür. Sonuçta, Batı’yı yakalama yönünde harcanan “eksik” çabaların akabinde yeni bir modernleşme aşamasına geçme çağrıları yapılır. Oysa ortada bir kusur varsa bu modernliğin olmayışı değil, modernliğin yerel şartlar ihmal edilerek ülkeye sokulmasıdır.” (Jusdanis, 2015: 14)

Görüldüğü gibi ayrı gelenek ve disiplinden gelen sosyal bilimciler, Batılı olmayan toplumlarda gözlemlenen gecikmeli modernlik olgusunu, birbirinden farklı yaklaşım ve çıkarımlarda bulunarak değerlendirmişlerdir. Ancak yapılan bu araştırmalar, Batı merkezci bir bakış açısına sahip olan modernleşme olgusunun, Batı-dışı toplumlarda yarattığı tahribat konusunda ortak bir söylemde birleşmektedir. Bir başka deyişle modernleşme, batı-dışı toplumlar için bir yandan tam olarak kabul edilemeyen ve hep eksik kalan bir olguyken diğer yandan da sahip olunmak istenen bir arzu nesnesine ya da ulaşılacak istenen nihai bir hedefe dönüşmüştür. Çünkü batı-dışı toplumlar için modernleşme, yaratılan sistemde ezilmeden ya da yok olmadan devam etmenin koruyucu bir kalkını olarak görülmüştür.

Nilüfer Göle de, *“Batı-Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen”* adlı makalesinde, bu konu üzerine ayrıntılı bir okuma yapar. Göle bu perspektifle, alışlagelmiş kalıpları tersyüz ederken aynı zamanda modernleşme projesine, Tanzimat’tan bu yana maruz kalan ve sürekli bir dönüşüme zorlanan Anadolu toplumuyla ilgili ipuçlarını bulmamızı da sağlamıştır. Göle, Batı-dışı ortamlarda modernitenin, kültürel yerel dokunun bir dönüşümü ya da tarihsel bir sürecin sonucunda ortaya çıkmadığını, politik elitlerin ve toplumsal aktörlerin iradesi sonucu ortaya çıktığını savunmaktadır. Aynı zamanda siyasi elitlerin bu moderniteyi “yukarıdan aşağıya” olarak tabir edilen otoriter modernizasyonla¹² gerçekleştirdiğini vurgulamaktadır. Ona göre, otoriter modernizasyonun etkili olduğu durumlarda, geçmişten ve gelecekte kopuş daha radikal olmaktadır. Böylece gelenekler, bu toplumlarda modernliğe engel teşkil ettiği gerekçesiyle ya göz ardı edilmiş, ya kendiliğinden yok olması beklenmiş ya da özellikle yok edilmiştir. Sonuç olarak Göle, Batı-dışı toplumlarda gelenek ve modernlik arasındaki ilişki ile ilgili şöyle bir çıkarımda bulunur:

“Modernliğin etkisi gelenek üzerinde dönüştürücü bir yapıya sahip olmamıştır. Gelenekler, değişimin dinamik kaynakları olarak yeniden yorumlanıp

¹² Otoriter Modernizasyon: Batılı olmayan ülkelerde, devlet merkezli yapının “yukarıdan aşağıya” tabir edilen yöntemle, topluma benimsettiği modernleşme hareketidir. Bu kavramı Nilüfer Göle, Doğu-Batı Dergisinin, “Doğu Ne? Batı Ne?” adlı sayısında kullanmıştır.(Göle,1998:68)

dönüştürülerek modernliğin içerisine taşınmamış, bunun yerine dondurulmuştur. Eğer gelenekler varolmayı sürdürdüyse, bu ancak sistemin kenarında kalmak ya da yeni modernlik biçimleriyle yan yana bulunmak şeklinde mümkün olmuştur.” (Göle, 1998: 67-70)

Nilüfer Göle, modernliğin içinde gelenekselin aynı kaldığını vurgularken, Gaston Bouthoul da “*Zihniyetler*” adlı çalışmasında, toplumsal çemberin en derinindeki merkezi özün yani zihniyet yapısının bozulmadığını ya da değişmesinin oldukça güç olduğunu belirtmektedir. Bouthoul, öncelikle zihniyet ve toplum arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır: “Zihniyet, her toplumun dinamik ve canlı sentezini, terkiğini meydana getirir. Son derece dinamiktir ve toplumun üyelerinin her birinde içkindir; hatta bu üyelerin her birinin davranışlarıyla, düşüncelerini oluşturmaktadır.” demiştir. (Bouthoul, 1975: 5) Bouthoul’un da altını çizdiği gibi, toplumun zihniyeti, o toplumun bireyinin zihniyetini de temsil etmektedir. Diğer bir ifadeyle zihniyet, toplumun bireylerinin benliğini oluşturan her olguyu etkilemekte, alınan kararları, istek ve korkuları yönlendirecek ve biçimlendirecek bir güce sahip olmaktadır. Aynı zamanda Bouthoul, toplum ve birey arasındaki en güçlü ve değiştirilmez bağın da zihniyet olduğunu belirtmektedir. Ona göre, “Zihniyetimiz, toplumsal hayatın bizdeki içselleştirilmiş bir özü, bir özetidir. Zihniyet, dışarıdan yıkılmaz, içerden ise, çok güç sarsılmaktadır.” (Bouthoul, 1975: 22) Bouthoul’un çıkarımından anlaşılacağı gibi toplumların zihniyetine ait özellikler tarihsel süreçte en zor değişen yapılardır.

Batı-dışı toplumlardan biri olan Anadolu toplumu da, hem Göle’nin bahsettiği gibi modernleşmenin içinde gelenekseli korumuş, hem de Bouthoul’un vurguladığı gibi toplumsal zihniyet yapısında köklü değişimler gerçekleşmemiştir. Bu konu başlıklarını sırasıyla açacak olursak; başlangıçta da belirttiğimiz gibi batıda ortaya çıkan ve dünyanın geri kalan toplumları tarafından gerek gönüllü gerekse zorunlu olarak kabul edilen modernleşme, Tanzimat’tan bu yana Anadolu toplumuna yön veren bir olgu olmuştur. Tanzimat’la başlayan bu süreç, toplumsal merkeze alan ve hukuka dayalı yeni bir toplum biçiminin hazırlığı olarak görülür. Ancak yapılan reform ve uygulamalar her ne kadar toplumsal ve sınıfsal yapının faydasına gibi dursa da asıl amaç, Avrupa’nın gözünde hasta adam konumuna düşen Osmanlı’nın, siyasal ve

ekonomik alanlarda kaybetmiş olduğu itibarını geri kazanmaktır. Başka bir ifadeyle bu değişim, Batıdaki gibi gönüllü bir toplumsal hareket olarak başlamamış, devletin politik bir stratejisi olarak zorunlu bir şekilde gerçekleşmiştir. Böylece geleneksel bir işleyişe sahip olan Anadolu toplumu, değişen dünya normları karşısında işlevsizleşen kimi geleneksel ve kültürel değerlerini, Batı'dan alınan düşünceler çerçevesinde değiştirmiştir. Niyazi Berkes, “*Türkiye’de Çağdaşlaşma*” adlı eserinde, Tanzimat’la başlayan bu yeni düzenlemelerin ve reformların, toplumu, kültürel ve toplumsal açıdan iki yapıyı bir görünüme soktuğunu vurgulamaktadır. Berkes, özellikle eğitim alanında yapılan yanlış uygulamaların bu çelişkileri daha da derinleştirdiğini belirtmekte ve şu şekilde devam etmektedir:

“Kişilerin yetişmesi bir kez dinsel aşamadan, bir kez de dünyasal aşamadan geçerek tamamlanacak, yani iki kültürlü, iki eğitilmiş, iki kişilikli insanlar yetişecektir. Az çok eğitim görmüş kişi, bir yandan geleneğin kalıbını verecek olan ilk eğitimin, öte yandan da bu geleneğin ilkelerinin karşıtlarına dayanan bir eğitimin ürünü olacaktır. Kişilerin bazıları kafaca ya yalnız geleneksel eğitimin, ya yalnız çağdaş eğitimin yetiştirmesi olarak karşı karşıya geleceklerdir. Kimileri de ikisinin karması olarak çifte kişilikli kimseler olacaklardır. Bu üç tipin karşısında da hiç eğitim görmemiş büyük cahil kitlesi yani halk bulunacaktır.” (Berkes, 2016: 203)

Berkes, eğitim alanında yapılan mikro ölçekli bir hatanın, toplum üzerinde nasıl makro ölçekli bir sorunsala dönüştüğünün altını çizmektedir. Yanlış kurgulanan eğitim sisteminin yetiştirdiği bireyler arasında yaşanan görüş ve fikir çatışmaları, bu yanlış sistemin devam etmesiyle her dönem artmıştır. Berkes, bu durumun halk ile okumuş, dinci ile Batıcı, cahil ile aydın ve en önemlisi toplum ile devlet arasında derin boşluklar yarattığını belirtir. Aynı şekilde Doğu ve İslami toplumlar üzerine araştırma yapan Daryush Shayegan da, içsel olarak değişmemiş bir bilincin modernliğin yapılarıyla değişemeyeceğini, bu durumun bilinci aydınlatmak yerine daha ters bir etki yarattığını belirtmektedir. (Shayegan, 1993: 67-69) Berkes gibi Shayegan da, karşı karşıya gelen modern ve geleneksel tasarıların yaratacağı karmaşa ve ikilem konusunda aynı noktayı işaret etmektedir. Kısacası altı çizilen asıl problem Batı-dışı toplumlarda, eğitim alanında ya da toplumsal, siyasal ve kültürel alanlarda yapılan reformların, bilinçli bir düşüncenin sonucunda ortaya çıkmadığı takdirde karşıtlıktan kaynaklanan

sorunlar silsilesi yaratacağının vurgusudur. Dolayısıyla Türkiye’de özellikle her dönem hissedeceğimiz devlet ve halk arasındaki kopukluk, Batı-dışı toplumlarda gözlemlenen otoriter modernizasyona, diğer bir deyişle tepeden inmeci modernleşmeye bağlanabilir. Toplumsal değişim ve yeniliklerin gerekli altyapı ve hazırlıklar yapılmadan, devlet ya da seçkinler tarafından, yukarıdan aşağıya zorla ve hızlı biçimde uygulamaya sokulması, toplumsal benliğimizde hasarlar bırakmıştır. Geçmiş kültürün yapılarını yıkıp yeni bir kültür inşa etmek, bireylerin değer ve bağlılıklarını yeniden biçimlendirmek, en önemlisi toplumun sahip olduğu belleği sıfırlamaya çalışmak, toplumu bireye, bireyi topluma yabancılaştırmıştır.

Gerek Osmanlı, gerekse Cumhuriyet döneminde başlayan batılılaşma hareketini ve bu hareketin sonucu batılı kültürün Anadolu toplumu tarafından içselleştirilmesini, farklı bir noktadan değerlendiren Oğuz Adanır, kültürel değişimi içeriğin ve biçimin özü - tözü kavramlarıyla açıklamaktadır. Adanır’a göre, Osmanlı’dan bu yana Türkiye toplumunun zihniyet yapısında radikal bir değişim olmamıştır. Çünkü değişim kültürel içeriğin ve biçimin tözünde gerçekleşmiş, öz ise aynı kalmıştır. Ona göre, her kültürün özü zamanla deformasyona uğrayabilmekte ya da bazı bölümleri zamanla işlevini kaybetmektedir. Böylece kültürel içerik, bir başka kültürün özünden (içeriğinden) yalnızca esinlenir, ancak köklü bir değişim yaşamaz. Biçim ve içeriğin, öz-töz kavramlarını daha somutlaştırmak gerekirse; Adanır, Batı’dan alınan teknolojik gelişmeleri biçimsel tözle açıklar ve şu şekilde örneklendirir: “Biçimin tözü, insanlığın başlangıcından bu yana evrensel olmuştur. Bir kazmanın, bir tekerleğin ya da bir motorun ulusu yoktur, sahip olduğu bir kültür yoktur. Her toplum ve kültürün onlardan yararlanma biçimleri vardır.” demiştir. (Adanır, 2010: 226) Aynı zamanda modernleşme hareketiyle, Batı’dan aktarmış olduğumuz ideolojik ve politik yaklaşımların da içeriğin tözünü oluşturduğunu belirten Adanır, içeriğin özünün toplum tarafından benimsenmediğini, eski bağlı oldukları geleneksel kodların içerikte devam ettiğini belirtir. Sonuç olarak Adanır’ın, ortaya koymuş olduğu bu perspektif, başından beri takip ettiğimiz Batı-dışı toplumlarda ve Anadolu toplumunda, modernleşmeyle birlikte başlayan değişim hareketinin tam anlamıyla gerçekleşmediği sorusunun cevabı niteliğindedir.

Geldiğimiz noktada görülüyor ki, Türkiye'nin modernleşme hareketi, tarihsel ve söylemsel geçmişi bir hayli eskiye dayanan bir değişim serüvenidir. Ancak toplumsal ve bireysel düzlemde yarattığı bu dönüşüm, kimi zaman kültürel ve zihinsel yapıda kafa karışıklığına sebep olurken, kimi zaman da ortaya çıkan bu karışıklık yeni bir oluşumun doğmasına kaynaklık etmiştir. Dolayısıyla tek bir düzlemde değerlendirmenin yapılamayacağı bu süreç, kendi içinde farklı bir işleyişe, dinamiğe ve eklemelenmiş yeni bölümlere sahiptir.

Başlangıçtan beri ayrıntılarıyla ortaya koymaya çalıştığımız, batılılaşma hareketi ekseninde oluşan kavram çatışmaları, (modern-geleneksel, yeni-eski, özgün-taklit) yeni siyasal söylemler, gündelik yaşam alışkanlıklarında gerçekleşen değişimler, ekonomik dalgalanmalar, toplum içinde ortak bir kültürel pratiğin yerleşememesi gibi sorunlar, bireyin yaşadığı topluma karşı güvenini kaybetmesine neden olmuştur. Doğrunun yanlışa, iyinin kötüye, sahtenin gerçeğe karıştığı bu ortam, kahraman olgusunun değişmesine neden olmuş ve yeni düzen, yeni bir temsil şekli olan anti-kahramanı oluşturmuştur.

Birinci bölümde açıkladığımız gibi, Dostoyevski'nin *"Yeraltından Notlar"* (1864) adlı eserinde ilk kez kullanılan anti-kahraman kavramı, özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra birçok edebi eserin başkışısı olarak karşımıza çıkmaktadır. "Dostoyevski ile yapısı belirginleşen ve sonrasında sayısız örneklerle edebiyat dünyasında dönemini yansıtan bir gösterge olan anti-kahraman olgusu, dünyaya uyum sağlamak için çırpınan ve bunda başarısız olan yabancılaşmış bireyin durumunu anlatır. Başkarakterdeki bu değişim, büyük toplumsal olayların insan üzerindeki etkisi sonucu şekillenmiştir." (Kadiroğlu, 2014: 26-27) Son yıllarda gelişen sanayileşmeyle birlikte sertleşen kapitalist dünya pazarı ve ekonomik çıkarların eşitlik, adalet, ahlak gibi değerlerin önüne geçmesi, geniş bir coğrafyaya yayılan ve pek çok toplumu etkileyen savaşların, bireyler üzerinde karamsar ve umutsuz bir ruh durumu bırakması, aklın rehberliğinde hazırlanan batılı toplumsal düzenin, batı-dışı toplumlara gerek zorunlu gerekse gönüllü empoze edilmesi ve bu durumun yarattığı arada kalmışlık hissi, anti-kahramanı hazırlayan toplumsal durumlardır. "Toplumsal yozlaşmanın, çürümüşlüğü,

adaletsizliğin, eşitsizliğin, düzensizliğin çağında ortaya çıkan bu kahramanlar, klasik kahramanların görevini üstlenen aykırı tipler olarak karşımıza çıkmaktadır.” (Körlü, 2015: 217) Toplumsal olaylarla bu denli güçlü bağları olan anti-kahraman, Türkiye’de de eksik modernleşme projesiyle başlayan ve 80’li yılların kültürel karşıtlıklarıyla devam eden tarihsel süreçte, edebiyat ve sinemadaki temsilleriyle karşımıza çıkmaktadır.

2.2. 1980’li Yılların Kültürel Yapılanması ve İlk Anti-Kahraman Temsilleri

1980’li yıllar, Cumhuriyet Türkiye’sinin tarihsel geçmişinde, geniş ölçekli bir değişimin yaşandığı ve bu değişimin; toplumsaldan, kültüre, politikadan, ekonomik belirteçlere, gündelik yaşam pratiklerinden, geleneksel alışkanlıklara kadar her yapılanmada hissedildiği bir dönemeci ifade etmektedir. Birçok faktörün birbirini etkilemesi sonucu oluşan bu yılların kültürel değişimi, öncelikle kaynağını batılılaşma hareketiyle toplumsalda yaşanan kırılmalardan sağlamaktadır. Yeni modern düzenin, toplum ve bireyler üzerindeki dönüştürücü etkisi, 80’li yılların tüm söylem ve kavramlarında çelişkili ve çatışmalı bir dilin hâkim olmasıyla kendini göstermiştir. Bu bağlamda öncelikle 80’li yıllar Türkiye’sini hazırlayan politik ve kültürel zeminin ayırt edici yanlarını incelemek gerekecektir.

Başlangıçta kurulan ve Türkiye Cumhuriyeti’nin resmi ideolojisi olarak kabul edilen Kemalist düşünce yapısı, Batılılaşma ve Türk milliyetçiliği gibi iki temel öge üzerine şekillenen, yeni toplumsal anlayışı, kimlik yapılanmasını ve siyasi söylemi kapsayan oluşumu temsil etmektedir. “İmparatorluktan ulus-devlete dönüşmenin sancıları içinde inşa edilmeye çalışılan milli kimliğin sınırları, kendi geçmişiyle ve yükünden kurtulmak istediği “Doğu”yla arasında çizilmeye çalışılmış, Türkleştirme pratiğinin eşlik ettiği bu süreç, soyut bir halk kategorisine dayandığı ölçüde saf, bozulmamış bir gelenek, bir öz arayışını içermiştir.” (Arslan, 2007: 20-21)

Anlaşıldığı gibi Kemalist düşünce, Osmanlı'dan geriye kalan ve yeni dünya düzeninde işlevsizleşen değerleri; yönetim biçiminden devlet yapılanmasına, toplumsal ve kültürel pratiklerden, kimlik ve dil inşasına kadar tüm sistemleri güncelleyip yeni bir milli sentez yaratmış ve bunu daha laik, daha modern bir ideal düzen ekseninde gerçekleştirmiştir. Ancak bu durum gecikmiş toplumlarda görüldüğü gibi toplumsal benlikte çifte bir açmaza, zihinsel dünyaları farklı işleyişe sahip olan 'gelenek' ve 'modernliğin' uzun sürecek çatışmasına da ortam hazırlamıştır. Bu çatışma ortamını tırmandıran bir diğer etken ise, Cumhuriyet döneminde gerçekleşen modernleşme sürecinin, Osmanlı dönemindeki modernleşme sürecinden farklı bir seyir izlemesidir. Şöyle ki bu süreçte gelişen modernleşme projesi, tamamlanması gereken bir programlar bütünü olarak algılanmış ve programı aksatacak durumlar toplumun "iyiliği" adına engellenmiştir. Toplumun dönüştürülmesi ekseninde hazırlanan toplum mühendisliği projesi için Murat Belge, başlıca engelin "mühendislik" ideolojisinin kendisi olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, toplum için iyi olanı yaptığına inanan kişi ya da kurumlar, yaptıkları uygulamalarda yanlışlık payını hesaplamadan, karışık bir mekanizma olan toplumu biçimlendirmeye çalışmışlardır. Nitekim hızlı bir yapılanmayla gerçekleşen ulusal-kültürel kimlik değişimi, hem devlet-toplum hem de toplum-birey arasındaki mesafenin açılmasına sebep olmuştur. Murat Belge, bu durumu 'toplumlaşmamış' toplum olarak nitelendirir ve ekler: "İmparatorluk'tan kalan nüfus çok-parçalıdır, heterojendir. Yapısal olarak böyle olmasının ötesinde, bunu zihnen de sindirmiş, daha doğrusu, bunun dışında bir ideolojik formasyonla tanışmamıştır. Ne demektir bu? Toplumun, cemaatlerden, "topluluk"lardan oluşması demektir: Biraraya gelince bir toplum çıkaramayan "topluluklar" paradoksu." olarak ifade eder. (Belge, 2013: 54) Belge, Türkiye'de ortaya çıkan toplumsal ve siyasal pek çok zorluğun, yerleşemeyen 'toplum' bilincinin eksik yapısından kaynaklandığını savunmaktadır.

Emre Kongar ise, Cumhuriyet'le başlayan değişim hareketlerinin, üstyapı araçlarını yani devlet aygıtını kullanarak, toplumsal altyapıda daha etkili değişimler yarattığını vurgulamaktadır. Bir başka deyişle bu değişim, devlet aygıtının kullanılmasını zorunlu kılarken, yeni toplumsal ve ekonomik yapı biçimlendirmesini

hızlandırmıştır. Kongar, yapılan sosyo-kültürel politikalarla ve toplumsal reformlarla gelinen noktayı şu şekilde özetler:

“19.yüzyılda derebeyliğin(feodalitenin) ve merkezi bir imparatorluğun (Asya tipi üretim biçiminin) çelişkili niteliklerini aynı anda içinde taşıyan ve dışa bağımlılığın artması ile Batı Avrupa’nın uzantısı olan bir kapitalizmin çekirdeklerinin de filizlendiği Osmanlı toplumundan, çağdaş kapitalist ilişkilere dönük bir toplumsal yapı yaratılmıştır.” (Kongar, 2002: 123)

Kongar’ın altını çizdiği nokta, Türkiye toplumunun, Batı Avrupa gibi uzun bir aydınlanma ve sanayi devriminin aşamalı dönüşümlerinden geçmeden, kısa yollarla çağdaş dünyayı yakalama çabalarının beklenenden daha iyi sonuçlar verdiğini vurgulamaktadır. Kuşkusuz ki Kongar’ın da belirttiği gibi, Kemalist projenin ekseninde yapılan siyasal ve toplumsal reformların, “halk için halka rağmen” anlayışıyla gerçekleşmesi, hem toplumun hem de bireylerin dönüşümünü hızlandırmıştır. Ancak bu değişim, özellikle mercek altına aldığımız 80’li yılların karşıt zeminini, değişen siyasal söylemini, dinamik bir dönüşüm içindeki yapısının hazırlanmasında da etkili olmuştur. Aynı zamanda ortaya çıkan bu karmaşık zemin, yine bu yıllarda sinemada tanıştığımız bir temsil şekli olan anti-kahramanlara ulaşmamızı sağlayacaktır. Zira çalışmanın birinci ayağında anti-kahraman kavramının yapısal niteliklerini çözümlerken belirttiğimiz gibi, anti-kahraman sosyolojik bir kavramdır ve toplumsalın içinde yaşanan olumlu-olumsuz tüm dalgalanmalardan ya da hızlı değişimlerden fazlasıyla etkilenmektedir. Nitekim Türkiye’nin tarihsel geçmişinin ayrıntılarından da anlaşıldığı gibi, toplumun, bireyin, kültürel aygıtların, siyasal söylem ve politikaların bu denli hareketli olması, doğru ve yanlış kavramlarını sürekli birbirlerinin yerine geçecekleri bir duruma sürüklemiştir. Daha doğru bir ifadeyle bu topraklarda salt bir doğrudan ve yanlıştan bahsetmek oldukça güçtür. 80’li yıllarda daha belirgin gördüğümüz bu karmaşa, anti-kahramanları görünür kılan kültürel kaynağı işaret etmektedir. Her an değişebilen tasarılar üzerine kurgulanmış bu sahte düzende savaştan bir amaç ya da ideal göremeyen anti-kahramanlar, sistemin dışında kalmayı tercih eden, pasif ve edilgen yapısını bu kültürel ortama borçludur. Bu nedenle 80’li yılların toplumsal ve kültürel ayrıntılarına biraz daha yakından bakmak gerekecektir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında uygulanan hızlı modernleşmenin yanı sıra, 80'li yılları hazırlayan bir diğer etken ise, 50'li yıllarda başlayan sanayileşme atılımları ve dönemin iktidar partisi olan Demokrat Parti tarafından topluma empoze edilen “Küçük Amerika” olma ve “her mahallede bir milyoner” rüyasıdır. “Truman Doktrini¹³ çerçevesinde yapılan ekonomik yardım, büyük kentlerde ve elbette ki egemen sınıf ve kesimler arasında bir mal dolaşmasına yol açmış, tüketim hırsını kamçılammış ve giderek yükselecek bir ideoloji olarak bu katmanlara içselleşmiştir.” (Oktay, 1995: 78) Özellikle 80'li yıllarda toplumun genel zihniyet yapısına hâkim olan bireycilik, kısa yoldan köşeyi dönme hayalleri, gösteriş ve aşırı tüketim, 50'li yıllarda değişen bu kültürel ve ekonomik zeminden kaynağını almıştır. Diğer taraftan kaynağını yine 50'li yılların politik ortamından alan ve 80'li yıllarda çok daha etkin göreceğimiz bir başka konu da İslami-muhafazakâr düşüncenin hareketlenmesidir. Feroz Ahmed, “*Modern Türkiye'nin Oluşumu*” adlı çalışmasında, bu durumu seçkinler ve halk kitleleri arasındaki yabancılaşmaya bağlamakta ve şu şekilde ilişkilendirmektedir:

“Artık iki kültür vardı: bürokrasiyle birlikte anılan zayıf ama etkili bir azınlığın Batılılaşmış ve laik kültürü; halk kitlelerin İslamla birlikte anılan yerli kültürü. İkinci Dünya Savaşı'nın sonucunda muhalefete (Demokrat Parti) bir kez daha izin verildiğinde, bu yabancılaşma büyük bir başarıyla sömürülebildi ve yönetimdeki partiyi seçim yoluyla uzaklaştırabilmek için gerekli kitle desteğini sağladı. Bu olay, etkisi günümüzde de hissedilen İslami uyanışın başlangıcını belirledi.” (Ahmed, 2015:114)

Görüldüğü gibi siyasal ve ideolojik pratiklerde meydana gelen pek çok değişim, kitleler üzerinde güçlü bir etkiye sahip olurken, toplumsal ve kültürel kodlarda da kırılmalar yaşanmasına sebep olmuştur. Bu durum toplumda yerleşen normatif değerleri altüst ederken, tarihsel süreçte kendi kendine yeni kültürel kimlikler ve değerler sistemi yaratmıştır. 60'lı ve 70'li yılların siyasal söyleminde yalnızca politik birer tasarı olarak kalabilen kültürel kimlikler, 80'li yıllara gelindiğinde toplum içinde kendilerini ifade etme imkânı bulabilmişlerdir. Toplumsal aktörlerin ve öteki

¹³ Truman Doktrini, İkinci Dünya Savaşı sonrasında İngiltere'nin önerisiyle ABD tarafından geliştirilen ve Sovyet Rusya'nın ‘Komünist tehdidine’ karşı Türkiye ile Yunanistan’a yardımı öngören bir plandır. Türkiye'nin savunma gücünü artırmaya yönelik tasarlanan bu yardım, sadece ABD'nin İkinci Dünya Savaşı esnasında kullandığı savaş malzemelerinin Türkiye'ye bir transferi değildir. Türkiye'nin dışa bağımlı bir ekonomi politikası benimsemesinin başlangıcı sayılabilir. Daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. Kalyon, Levent. Truman Doktrini Üzerine Bir Analiz, Güvenlik Stratejileri Dergisi, Sayı.11, 2010

kimliklerin (feministler, eşcinsel bireyler, Kürtler, türbanlılar, doğa aktivistleri) kamuoyunda yarattığı bu yeni hava, o döneme kadar tartışılmayan pek çok konunun dikkate alınmasına yardımcı olmuştur. 80'ler, “kadınların ‘erkek dayağına karşı’ yürüyüşü, yeşillerin kaplumbağaların yaşamını kurtarma çabaları, türbanlı kız öğrencilerin üniversite önünde açlık grevleri, eşcinsellerin ve transseksüellerin bireysel özgürlükleri savunması, ‘gülünç, yoz ve gerici’ türünden kavramlara indirgenmediği, bu hareketlerin kamuoyunda ses getirdiği yıllardır.” (Göle,2011: 40) Farklı toplumsal kesimlerden oluşan bu muhalif gruplar, hem 80 öncesinde daha militer bir anlayışa sahip olan siyasi söyleme yeni bir anlayış getirmişler, hem de dönemin ideolojik örüntülerinden sıyrılarak daha toplumsal alana yönelmişlerdir. Nilüfer Göle, toplumsal yapılanmada sosyal aktörlerin bu değişimini, 80 öncesini ve sonrasını karşılaştırarak incelemektedir. Göle’ye göre, 80 öncesi Türk toplumu, tek aktör patolojisi diye adlandırdığı, tekçi ideolojilerin ve birbirini dışlayan aktörlerin hâkimi altındadır. “Sosyal hareketler, devleti ele geçirerek toplumu yönlendirmek isterler ve her biri kendini gelecekteki toplumun tek varisi olarak gördüğü için de diğer aktörleri dışlamaktadır.(sol ve milliyetçi gruplar)” (Göle, 2011: 42) Diğer taraftan 80 sonrası oluşan yeni süreçte ise, değişimin devlet ve seçkinler ekseninden topluma doğru kaydığını belirtir. Ona göre, 80’li yıllarda yönetici seçkinlerin, Batı kültürel modeli aracılığıyla toplumu yönlendirme, ona Batıcı bir kimlik kazandırabilme kapasitelerinden çok, toplumsal oluşumları temsil edebilme kapasiteleri önem kazanmıştır. Böylece siyasi söylem eskiye oranla daha toplumsal bir dile sahip olmuştur. Bu bağlamdan bakıldığında, 80’ler Türkiye’sinin sivil toplumunda, olumlu bir atmosferin yaşandığı görülmektedir.

Ancak aynı zamanda 80’li yıllar, toplumsalın içindeki politik sesin büyük oranda sustuğu yıllar olmuştur. 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle birlikte toplumsal ve siyasi tüm kurumlara, askeri rejim tarafından el konulmuş ve darbenin sonunda hazırlanan 1982 Anayasası ile o döneme kadar yapılan tüm anti-demokratik uygulamalar meşrulaştırılmıştır. Askeri yönetim, toplumda istikrarın güvencesi olarak görülmüş ve Tanıl Bora’nın da belirttiği gibi toplum devletine sadık “sessiz çoğunluklara” dönüşmüştür. (Bora, 2002: 55-60)

Görüldüğü gibi 80’li yıllarda, “birçok şeyi aynı anda, aynı kısa zaman aralığında yaşamak zorunda kaldık: Baskı döneminin olağanüstü koşullarını, Kemalizm’in bu topluma sunduğu modernleşme vaadinin çöküşünü, bu topluma biçtiği modern kimliğin parçalanmasını, Türkiye’nin Doğulu ya da taşralı yüzünü kültürel alanda yeniden keşfetmesini, seçkinciliğin bastırdığı her şeyin geri dönüşünü, tüketim toplumunun vaatlerini, birden bir bolluk toplumu görüntüsü yaratmayı başaran medya ve reklamcılığı ve bütün bunların hem kalabalıklara hem aydınlara vaat ettiği yeni imkânları.” (Gürbilek, 2014b: 15)

Toplumsal ve kültürel yapıda gerçekleşen tüm bu dalgalanmalar, değişimler ya da yeni oluşum ve fikirler, Türkiye toplumunu ve bireylerini bir daha dönüşü olmayan bir değişimin içine sokmuştur. Başka bir ifadeyle 80’ler, içimize işleyen tek tipleşmeden ve sınırlardan kurtulma çabamızın başladığı yıllar gibi yorumlansa da, aslında her yeni adımda fazlasıyla karıştığımız sürecin başlangıcıdır. Dolayısıyla toplumsal, kültürel ve siyasal pratiklerde yerleşik hale gelen bu parçalanmış ve karmaşık yapılanma, Anadolu toplumunun yeni anlayışının bir karşılığı olmuştur. Tam da bu nokta, tanımlamakta bile güçlük çektiğimiz kültürel zemin, kendi gibi karmaşık, tanımı ve sınırı belli olmayan bir kavramı, anti-kahramanı yaratmıştır. 90’lı yılların sinemasında daha belirgin göreceğimiz anti-kahramanı, 80’li yılların bu çelişkili kültürel atmosferine borçluyuz.

2.2.1. Türkiye Sineması’nın Yeni Modeli: Anti-Kahraman

80’lerin yasaklar ve özgürlükler üzerine kurgulanan kültürel iklimi, birbirleriyle çelişen toplumsal söylemler dizgesinde ilerlemiş ve bu durumun yarattığı yeni sentez Türkiye Sinemasında da karşılığını bulmuştur. Yeşilçam Sineması’nın klasik kahraman imgesi, toplumsal zeminde gerçekleşen bu değişimden etkilenerak, anti-kahraman merkezli hikâye anlatımlarına dönüşmüştür. Zira anti-kahraman, Türkiye’nin 80’li yıllardaki kültürel atmosferine karşılık gelebilecek bir kavramdır. Şöyle ki iktidarca sınırları çizilen bir toplumsal temsil alanında, her sözün ve iletinin paylaşılabiliyor gibi gözükmesi, kültürel yapılanmaya çelişkili bir içerik kazandırmıştır. Bu noktada Nurdan Gürbilek’in çıkarımlarına başvuracak olursak; Gürbilek bu kültürel bölünmeyi 80’li yıllarda iki Türkiye modeline indirgeyerek açıklamaktadır. Birinci Türkiye’nin, kendini taşradan, yoksulluktan ve isyandan ayıran, çelişki ve çatışmaların dışında tanımlayan bir model olduğunu, ikinci Türkiye’nin ise, söz patlamasının

ortasında söz hakkından mahrum bırakan, hapishaneye kapatılmış, yasaklarla yönetilen, anadilini konuşamayan bir model sunduğunu belirtir. (Gürbilek, 2014b: 26- 27) Gürbilek'in de vurguladığı gibi, 80'ler toplumsalının birbirine zıt bu iki yüzü, kendi içinde tek bir doğrusallık taşımayan, her karmaşayı, her absürt olguyu normalleştiren, doğru olan ile yanlış olan arasındaki çizgiyi kaldıran bir yapıya sahiptir. Böylece “iyi ve kötü ayrımının muğlâklaştığı, ahlaki değerlerin yaşamda öneminin yok olduğu, eski değerlerin yerle bir olup yerine yeni değerlerin henüz yerleşmediği dönüşüm, geçiş, kriz dönemlerinde edebiyat, sinema ve tiyatro gibi anlatı sanatlarında anti-kahramanlara sıklıkla rastlanmaktadır.” (Oluk Ersümer, 2014: 120) Nitekim 80'lerin sineması da, bu kültürel zemini yansıtacak en iyi çözümü, kendi gibi tanımlanmakta zorluk çekilen anti-kahraman hikâyelerine teslim ederek bulmuştur.

80'li yıllarda, hem yazınsal sanatın hem de görsel sanatın üzerine çok fazla söz söylediği konulardan birisi, 'kadın' temasıdır. Özellikle toplumsal aktörlerin eski dönemlere göre daha aktif olduğu bu yıllarda, feminist yaklaşım oldukça etkin bir role sahip olmuştur. “Gerek Atıf Yılmaz'ın kentli kadını konu alan filmleri, gerek *Kadınca* dergisi, gerek Duygu Asena'nın kitapları, kadının bireyselliğini annelik ve zevcelik rollerinin dışında, ona cinselliğini keşfettirerek dile getirmekte; kadın-erkek eşitliği talebini kamusal alandan özel alana, iç dünyalara taşımaya çalışmaktadır.” (Göle, 2014: 112) Feminist yaklaşımın bu yıllarda bu denli yoğun bir ilgiyle karşılanmasının birçok farklı sebebi bulunmaktadır. Ancak en temel neden, 80'li yıllarda iktidarcı muhalif sesleri susturmayı ve yasaklamayı amaçlayan uygulamalar, baskıcı bir ortam yaratmış ve eldeki mevcut muhalif tek ideolojik zemin, kadın sorunu üzerinden gerçekleştirilmiştir. Kadın hareketinin tüm bu marjinal duruşuna karşılık, Yeşim Arat, bu hareketin Kemalizm ve Kemalist gelenekle ilişkilendirilerek sunulduğunu belirtmiştir. Ona göre, “Kemalist geleneğin liderliğinden ayrı olarak radikal bir değişime taraf olmasına ve kendi hedeflerini tanımlamasına rağmen kadın hareketi, radikal amaçlar doğrultusunda Kemalist idealleri yaşatmak ve bu bağlamda bu geleneğin değerlerini pekiştirmek durumunda kalmıştır.” (Arat, 1991: 7-19 Akt: İlyasoğlu, 2013: 50) Ancak kadın konusu, 80'ler sinemasında eleştirel yaklaşım

çerçevesinde değerlendirilmiş ve geleneksel söylemin dışında radikal bir söylemle aktarılmıştır.

Geleneksel Yeşilçam anlatısının idealize ederek anlattığı kadın sunumunun aksine 80’li yılların kadın hikâyeleri toplumda karşılığı olan kadın figürlerine daha yakın örneklerdir. Bu dönemin anlatıları, toplumsal normların dayattığı geleneksel ve ahlaki değerleri sorgulayan, anne, eş ya da namus timsali olma misyonlarının dışında toplumda birey olarak var olma çabası veren, bastırmak zorunda olduğu cinsel duygularını keşfetmeye çalışan, anti-kahramana yakın kadın prototipleri sunmaktadır. Osmanlı döneminde dini ve ahlaki yasalar gereği sınırlı bir alana sıkıştırılan, Cumhuriyet döneminde ise modernleşme projesinin görünen modeli olarak yalnızca ‘vazife duygusu ve ulusal idealler’ çerçevesinde var olabilen kadın, 80’li yıllardaki anti-kahraman temsilleriyle bu otoriter sisteme karşı bir duruş sergilemiştir. 80’lerin kadın karakterlerini, kahramandan ziyade, anti-kahraman formuna yaklaştıran en temel özellik, otoriter sisteme karşı olan bu duruşlarıdır. Aynı zamanda değişen politik ve kültürel faktörler karşısında kadın kahraman, yaşadığı sisteme, aile ilişkilerine, geleceğe dair beslediği umut ve hayallerine yabancılaşmış, bu durumda kadın kahramanı, “iyi” ve “kötü” kalıpları içine yerleşemeyen, daha umutsuz ve edilgen bir anti-kahramana dönüştürmüştür. Özellikle Atıf Yılmaz’ın imzasını taşıyan, *Mine* (1981), *Bir Yudum Sevgi* (1984), *Dul Bir Kadın* (1985), *Adı Vasfiye* (1985) *Asiye Nasıl Kurtulur* (1985), *Aaah Belinda* (1987), *Kadının Adı Yok* (1988) filmleri, o dönem kadın anti-kahramanları merkeze alan örneklerdir. Atıf Yılmaz’ın filmleri dışında Ömer Kavur’un *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981), Kartal Tibet’in *İffet*’i (1982), Yavuz Turgul’un *Fahriye Abı’sı* (1984), Şerif Gören’in *Kurbağalar* (1985) filmi de Yeşilçam’ın kadın temsillerinden oldukça farklıdır.

Kadın anti-kahramanların anlatıldığı bu filmler, “1980 darbesi sonrası pek çok alanda sekteye uğrayan anlatım olanakları içerisinde sesini yükseltebilmiş ve de dönemin iktidarı tarafından da zararsız görülmüş bir konu olması açısından kendisine geniş bir üretim alanı bulabilmiştir. Fakat iyi niyete ve kadının toplumsal konumuna eleştirel bir açıdan bakmaya çalışmalarına rağmen pek çok eleştirmen tarafından kadın sorunun yaklaşımı açısından gerçekçi bulunmamış ya da yetersiz bulunmuştur.” (Elmacı, 2011: 194)

Dolayısıyla bu filmler, güçlü bir eril dilin hâkimiyet kurduğu toplumsal düzende, kadın karakterlerin yaşadıkları temel sorunların ve zorlukların altını çizmek yerine, ruhsal bunalım, yalnızlık, cinsel arayış gibi kodlara dayandırılarak verilmiştir. Bu bağlamda belirtmek gerekir ki, dönemin kadın karakterlerini sahip oldukları ayrıksı özellikler nedeniyle “anti-kahraman” temsili başlığı altında değerlendirmiş olsak da, geleneksel sınırlar içinde bir çizgiyi takip etmeleri onları tam bir anti-kahraman temsili yapmasa da anti-kahramansı bir görünüm kazandırmıştır. Tüm olumlu ve olumsuz yorumlara rağmen, kadın kahramanların bu marjinal duruşunun, 80’li yılların sinemasına yeni bir soluk getirdiği görülmektedir. Artık “iyi” ve “kötü” ayrımının yapılmadığı daha girift bir yapıya sahip olan anti-kahraman temsilleri, bu toplumsal zeminin hikâyelerini çarpıcı bir şekilde aktarmanın önemli araçlarından biri olarak görülmüştür. Belirgin izlerine 90’lı yılların “Yeni Türkiye Sineması”nda rastladığımız anti-kahramanlar, 80’li yılların en karanlık sürecini anlatan 12 Eylül filmlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar bu filmlerin kahramanları, anti-kahraman kavramının tam karşılığı olmasa da, o dönem için farklı sunuşları, sonraki yılların anti-kahraman temsilleri açısından örnek teşkil etmiştir.

Hilmi Maktav, Türkiye Sineması’nda 12 Eylül filmlerini tartıştığı makalesinde, 12 Eylül filmlerinin hiçbirinde darbenin doğrudan konu edilmediğini, bir siyasal filmde olması gereken doğrusallık yerine çoğu kez dolaylı bir anlatımla aktarıldığını belirtmektedir. Maktav’a göre, bu dönemin filmleri, 12 Eylül “atmosferini, sebebi belli olmayan bir kaos olarak gösteren ve psikolojik yıkımları ön plana çıkaran filmlerdir.”(Maktav, 2013: 62) Şerif Gören’in “*Sen Türkülerini Söyle*” (1986), Ali Özgentürk’ün “*Su da Yanar*” (1986), Ömer Kavur’un “*Gece Yolculuğu*” (1987), Erden Kıral’ın “*Av Zamanı*” (1987), Ümit Elçi’nin “*Bir Avuç Gökyüzü*” (1988) bu kategoride değerlendirilecek filmlerden bazılarıdır. Bireysel travmaları merkeze alan bu siyasal filmleri, daha içe dönük, karamsar, geçmişte inandığı değerleri sorgulayan ve bu değerlere yabancılaşan, toplumdan ve düzenden kopuk, daha eylemsiz kahramanlar temsil etmiştir. Sahip oldukları bu özellikler, bu kahramanları, anti-kahramana dönüştüren nitelikler olarak görülebilir. Şöyle ki anti-kahramanlar da “kaderlerini çizen dışarıdan herhangi bir müdahaleye karşı bir harekette bulunmaz ve buna karşı mücadele

etmezler.” (Kadiroğlu, 2014: 26) “Öncelikle etki eden değil kurban gibi dünya tarafından baskı altındaki biri olarak ortaya çıkarlar.”(Hassan, 1995: 59 Akt: Kadiroğlu, 2014: 26) Ancak tüm bu eşdeğer özelliklere rağmen bu politik kahramanları, anti-kahraman olarak değerlendirmek pek mümkün değildir. Çünkü bu kahramanlar, yasaklayıcı ve baskılayıcı sürecin etkisiyle, gerçeklikten uzak, melodramatik birer karakter olarak temsil edilirler. Hilmi Maktav, Türkiye Sineması’nın bu dönemdeki küçük burjuva kahramanlarını, anti-kahramandan ziyade anti-sosyal kahramanlar olarak değerlendirir. Maktav, bu kahramanları, anti-kahramana dönüştürmeyen nedenleri şu şekilde özetler:

“Yeşilçam anlatısının içe dönük, bunalımlı kahramanları, bir kahramana atfedilen bütün değerleri (fiziksel çekicilik, iyi ahlak, karizma, romantizm, aşkınlık...) taşımaktadır. Aydınların veya yalnızlaşan kent insanlarının içsel meselelerine eğilmek istenmiş ama psikolojik sorunların bilinen kalıplar içinde sunulması onları inandırıcılıktan yoksun bırakmıştır.” (Maktav, 2015: 158)

Maktav’ın da belirttiği gibi, geleneksel sınırlar içinde aktarılan bu hikâyelerin kahramanları, anti-kahraman olgusunun tam karşılığı olmamaktadır. Ancak istisnai bir örnek olan, Yusuf Atılgan’ın aynı adlı romanından sinemaya uyarlanan, Ömer Kavur’un yönettiği, 1986 yapımı “*Anayurt Otel*” filmi, bir anti-kahraman hikâyesidir.¹⁴ Türkiye Sineması içerisinde değerlendireceğimiz, ilk anti-kahraman merkezli film örneği olması nedeniyle, hikâyenin anti-kahramanı olan Zebercet’i, anti-kahraman yapan özelliklere kısaca değinmek gerekecektir. Zebercet’in hayatı, çocukluğundan başlayan bir kabul görmeme, hiçbir yere ait olamama durumudur. Filmin başlangıcında kendini, seyirciye anlattığı sahnede bu durumun somut kanıtını sunmaktadır. Ana rahminden travmatik bir dışlanmayla başlayan hayatı, baskın baba figürüyle devam etmekte ve bu durum Zebercet’i daha silik, daha özgüven yoksunu, daha edilgen bir karaktere dönüştürmektedir. Babasının ölümüyle yönetimini aldığı Anayurt Otel, onun sınırlı yaşamını temsil etmektedir. Günlük rutini içerisinde her gün aynı eylemleri yapan Zebercet, ne yaşadığı kasabadaki esnafla ne de oteline gelen müşterilerle sıradan bir

¹⁴Film, küçük bir kasabada, Anayurt Otel’ni işleten Zebercet’in kişilik bunalımını ve yalnızlık duygusunu anlatmaktadır. Hikâye, otele bir gece kalmaya gelen güzel bir kadına saplantılı derecede bağlanan Zebercet’in, bir hafta sonra tekrar geleceğini söyleyen kadını beklemesi ve geleceğine olan inancını yitirmesiyle intihara doğru sürüklenen iç çekişmelerini ve ruhsal bunalımını anlatmaktadır.

iletişim dahi kuramaz. Sahip olduğu bu hareketsiz ve eylemsiz yapı, Zebercet'i anti-kahraman yapan en temel özelliktir. Anti-kahramanlar da, “eylemsizliklerini sorgulamadan kabullenmiş, varlıklarına sinmiş bu durağanlıkla yaşama mahkûm edilmiş” karakterlerdir. (Kadiroğlu, 2014: 194) Hareketsiz yapısının yanı sıra, bir gün otele gelen güzel bir kadına saplantılı olan bağlılığı ve bu duygu durumunun Zebercet'te yarattığı karmaşık ruh halinin aktarım biçimi de farklı bir sunum içermektedir. Anti-kahramanların, bulundukları mekânla aralarında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Filmde de kadının kaldığı oda, soğuk ve ıssız bir arka plan olarak verilmekte ve Zebercet'in bu odada geçirdiği zaman, onun iç dünyasında yaşadığı yalnızlığa ve çaresizliğe aracı olmaktadır. Anayurt Oteli, gerek başkarakteri olan Zebercet'in psikolojik durumu ve aile bağlarıyla olan sorunlu yapısıyla, gerekse hikâyenin geçtiği mekân düzlemiyle anti-kahraman temsiline örnektir. Hikâyenin sonunda Zebercet'in kadının gelmesinden ya da yaşadığı hayattan umudunu kesmesiyle intiharı seçmesi de, onu anti-kahraman yapan özelliklerin başında gelir.

2.2.2. Muhafazakârlaşan Düşünce ve Anti-Kahraman Olgusuna Etkisi

Osmanlı İmparatorluğu'ndan, Cumhuriyet Türkiye'sine uzanan tarihsel süreçte İslamcı düşünce yapısı her dönem Anadolu toplumunu etkileyen ve yönlendiren bir olgu olmuştur. Toplum her ne kadar modernleşme hareketiyle, gündelik hayatından, alışkanlıklarına, geleneksel değerlerinden, toplum yapılanmasına kadar her anlamda bir restorasyondan geçirilmiş olsa da, İslami ve geleneksel inancın değerleri ve düşünce yapısı, politik ve kültürel örüntülerde varlığını daima korumuştur. Hatta İslamcı düşünce, özellikle Batılılaşma hareketiyle gerçekleşen modern düzene karşı muhalif bir duruş sergilemiştir.

80'li yıllarda da İslami hareket, modernleşme hareketinin belleklerden sildiği düşünülen, 'Müslüman kimliği' tekrar canlandırmayı hedefleyen yeni bir söylemle ortaya çıkmıştır. “İslam hukukunu ve düzenini yeniden uygulamaya koymayı amaçlayan İslam ideali, 80'li yıllarda İslam'ın siyasal bir güç olarak yeniden canlanmasının nedeni olarak gösterilmektedir. Güncel İslamcı uyanışın çok yönlülüğü

içinde böyle bir siyasal strateji mevcuttur.” (Göle, 2011: 64) Bu nedenle muhafazakâr ve İslami düşüncenin toplumun zihniyet kalıplarına yerleşmesi ve geçirdiği dönüşüm evreleri, Türkiye’de toplumsal, kültürel ve siyasal kalıplardaki değişimi daha iyi gözlemlemek açısından oldukça önemlidir. Zira bu ayrıntılar bizi bu değişimlerin bir sonucu olarak ortaya çıkan anti-kahraman temsillerine ulaştıracaktır.

80’ler, Kemalist medeniyet projesinin gerçekleşme aşamasında uygulanan tepeden inme modernleşme formülünün sorgulandığı yıllar olmuş, toplum, modernleşme uğruna bastırmak zorunda olduğu inançlarına, kimliklerine, kültürüne tekrar dönmeye başlamıştır. Bu eğilim, kısa sürede toplumda bir reaksiyon yaratmış ve bir kesimi İslami ve geleneksel değerlere yakınlaştırmıştır. Ancak Şerif Mardin, toplumda dini görüşlerin etkili bir biçimde tutunmasını, modernleşme hareketinden önce Cumhuriyet döneminde yapılan eksik eğitim reformlarına bağlamaktadır. Mardin’e göre, yerleştirilmeye çalışılan laik eğitim sistemi, başlangıçta nüfusun çok küçük bir kısmını etkileyebilmiş, bu durum da hayat felsefesi olarak işlev görmesi beklenen Kemalizm’in, etki alanını daraltmıştır. Mardin, eğitim alanında yapılan bu eksik uygulamanın toplumda yarattığı ruhsal bunalımı şu şekilde aktarmıştır:

“Türkiye’deki genç kuşak arasında “hayatın gerçekleri” ve “gündelik hayat” genel bir kabul görmüş durumdadır ama bu kuşak iç dünyasında derin bir hoşnutsuzluk saklamakta ve mutlak doğruların özlemini çekmektedir. 1980 askeri müdahalesiyle birlikte gelen değişik entellektüel hava, bu kuşağı, gelecek için iyiye işaret olmayan bir ruh karmaşası içinde bırakmıştır.” (Mardin, 1991: 141)

Ona göre, bu ruh karmaşası içinde olan kuşak, İslami ve muhafazakâr düşünceye daha fazla yakınlaşmıştır. Ayrıca Mardin, bu düşüncenin kemikleşmesinin bir diğer nedeni olarak, Kemalizm’in hem sosyal adaletin nasıl gerçekleşeceğine dair kapsamlı bir açıklamasının olmadığını, hem de topluma genel bir ahlaki dayanak sunmadığını da belirtmektedir. “Kemalizm’in akla olduğu kadar kalbe de hitap eden bir sosyal ethos (değerler bütünü) getirmedeki başarısızlığı, ilk bakışta görüldüğünden daha fazla kafa karıştırıcıdır. Türkiye’de İslam’ın şansının sadece kitlelerin

muhafazakâr eğilimlerine bağlı olmamasının sebeplerinden biri de budur.” (Mardin, 1991: 142)

Mardin, özellikle gelecek kuşakların yaşadığı anlam ve ruh karmaşasının, bir türlü yerleşemeyen bu ideolojik ve toplumsal örüntülerden kaynaklandığını vurgulamaktadır. Nitekim başlangıçta toplumsal yapıyı batılı medeniyet seviyesine getirmek amacıyla hazırlanan reform ve uygulamalarda yaşanan aksaklıklar, yeni modern düzenle ‘eski’ ve ‘yeni’ arasında kalan toplumun, geleneksel kodlarına daha sıkı bağlanmasına neden olmuştur. Konuya Mardin gibi aynı perspektiften yaklaşan ancak farklı noktaların altını çizen Oğuz Adanır da, Türkiye’de Cumhuriyet’in kuruluşundan bu yana hiçbir ideolojinin toplumun büyük bir kesimini sarıp sarmalayan bir politikasının olmadığını belirtir. Amacın gerçekten çağdaş ve modern bir toplum olmadığını, her zaman iktidarı ele geçirmek ve topluma bir politika dayatılmak olduğunun vurgusunu yapmaktadır. (Adanır, 2010: 702)

Dolayısıyla bu çıkarımlardan da anlaşıldığı gibi, Türkiye’de toplumun genelini kapsayacak demokratik bir ideolojinin oturmamış olması, her iktidar partisinin yönetime geldiğinde kendi politikalarını üretmesine ve kendi kesimine yönelik çalışmalar yapmasına neden olmuştur. Hiç kuşkusuz bu durum da, İslami ve muhafazakâr düşünce yapısı ile modern ve çağdaş anlayışları her platformda karşı karşıya getirmiştir. Bir yandan gelenekselin varlığını koruması, diğer yandan modern olan yeninin ortaya çıkması ve birbirine zıt bu iki yapılanmanın paralel ilerlemesi, toplumsal yapıda ortaya çıkan her kavramın çelişkili bir söyleme sahip olmasına sebep olmuştur. Böylece bölünmüşlüğün ve ikiliğin olduğu bu ortam, her zaman eksik, her zaman sorunlu, her zaman muhtaç kimlikler yaratmıştır.

Modern toplumlarda ya da Türkiye toplumu gibi modernleşme çabası içinde olan toplumlarda “sosyal alan, çok çeşitli kimlikler barındırmaktadır; bunlardan kimi başat, kimi tabidir; kimi toplumda bütünleşmiş veya hoşgörölümüş, kimi ise dışlanmış veya aşağılanmış. Çeşitli kimlikler arasındaki gerilimler, pek çok sosyal çatışmanın da temelini oluşturmaktadır. Bunlardan başat olanı, kendisini tüm diğerlerine üstün sayarak ve kendini izlenmesi gereken bir model gibi sunarak diğer kimlikleri olumsuzlama eğilimi göstermektedir.” (Bilgin, 1994: 245)

1980’li yıllarda İslami kimlik, model olarak sunulan modern kimliğin, olumsuzlamasına karşı bir savunma hareketi olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk modernleşme sürecinde, merkez toplumsal değerlerin temsili olarak görülen modern kimlik, Batı medeniyetçiliği ve Türk milletçiliği değerlerinin sentezi olarak tasarlanmıştır. Türk modern kimliğinin özellikle sahip olduğu milliyetçilik ideolojisi, “bireysel ve farklı çıkarları ifade edebilecek liberalizme olduğu gibi, çoğulculuğa da karşı durmaktaydı. Her dönem varlık gösteren neo-Kemalizm’in “milli çıkarlar” adına piyasa ekonomisine duyduğu güvensizlik, kendini yabancı hissettiği liberalizm ve bireycilik, milliyetçilik ideolojisinin sivil topluma dayalı çoğulculuk ile ters düşmesinin bir göstergesiydi.” (Göle, 2014: 171) Bu durum Türk modernleşmesinin çoğulculuk ve farklılaşma yerine tek tipleşme politikasını benimsemesine neden olmuş, böylece İslami kimlik tarihsel sürecin dışına itilmişti. Ayrıca toplumun genel algısında modern ve İslami kimlikler, keskin sınırlarla birbirlerinden ayrılmaktaydı. Şöyle ki, modern kimlik, Batılı yaşam tarzını benimseyen, eğitilmiş, elitist bir grubu temsil ederken; İslami kimlik, eğitimsiz, işsiz ve daha alaturka yaşayan bir kesimi temsil etmekteydi. Bu sınırlar, İslami düşüncüyü benimseyen kitlenin kendini daha dışlanmış ve daha aşağılanmış hissetmesine neden oldu. Böylece 80’li yıllardan sonra İslami düşüncenin içinde “eğitim yoluyla toplumsal olarak yükselen, kentlileşen, modern mekânlarda yerini alan, normatif değerlerin üretimine katılan ve böylelikle toplumsal değişime yön veren İslamcı aydınların, İslamcı seçkinlerin oluşması başladı.” (Göle, 2014: 172)

Tam da bu noktada bir parantez açacak olursak; aslında 80’li yıllarda İslami hareketin sahip olduğu bu yeni görünümü yalnızca bir yenileşme ya da çağa ayak uydurma değişimi olarak açıklamaya çalışmak eksik bir çıkarım olacaktır. Zira bu görünüm, dolaylı yoldan hem toplumsal hem de kültürel pek çok örüntünün değişimine neden olmuş, bu durum da farklılaşan bir toplum ve birey yaratmıştır. Tüm bu gelişmelerin vardığı nokta ise, yeni hikâyelerin kahramanı olan anti-kahramanları hazırlayan süreci işaret etmektedir. Dikkat edilmesi gereken en önemli ayrıntı ise; bu yıllarda anlamı ve yapısı değişen geleneksel değerler, doğrular ve yanlışlar, iyilik ve kötülük kavramları kahramanları bir inanç ve amaç yoksunluğuna sürüklemesi, bu gelişmelerin de sonunda pasif, edilgen, içedönük anti-kahramanlar tasarlamasıdır. Bir

anlamda 90'lı yılların sinemasında görmeye başladığımız anti-kahramanlar, kaynağını bu yılların çarpık kültürel oluşumlarından sağlamıştır.

İslamcı düşüncenin bu yıllardaki gelişimine tekrar dönecek olursak, hareketin yükselişinin altında, hem siyasi stratejiler sonucu askeri rejim tarafından desteklenmesi hem de İslamcı düşüncenin, toplumsal dönüşümlerle birlikte yenileşen yapısı yatmaktadır. Tanıl Bora, İslamcı hareketin politik değişimini şu şekilde özetlemektedir.

1980'li yıllardan sonra “dini söylem, ‘milli birlik ve beraberlik’ ideolojisinin güzide bir parçası konumuna oturdu. Özal devrinin ‘devlet-millet barışması’ söylemi, dini zımni olarak milli kültürün en ‘sert’ unsuru olarak daha fazla önemseyerek dindarları rahatlattı. Bu rahatlatma, piyasa ilişkilerinin ‘önünün açılması’ sonucu kapitalistleşmenin ivme kazanmasıyla birleşti- piyasa pragmatizmi ve onun araçsal rasyonalitesi, dini ve milli değerlerin, ‘otantik’ sayılan kaidelerden büsbütün boşanarak yan yana gelebilmesine zemin hazırladı. Bu zeminde, kalkınmacılık misyonu ile kuvvetli bir rabitası bulunan İslamcılığın, piyasa toplumuna uyarlanma performansı ve zenginleşme cehdi hayli takviye edildi.” (Bora, 2014: 128)

Görüldüğü gibi, 1980'li yıllarda oluşan “yeni” İslamcı düşünce, gerek siyasal iktidarların pozitif yönlü uygulamalarıyla, gerekse toplumdaki konumlarından memnun olmayan ve bunu değiştirme arzusunda olan bireylerin çabasıyla bambaşka bir seyir izlemiştir. Özellikle türbanlı kız öğrencilerin, üniversitelerdeki türban yasağını kaldırmak için ortaya koyduğu mücadele bu durumun en somut kanıtlarındandır. Başka bir ifadeyle bu dönemin İslami hareketinin asıl ruhunu, kolektif kitlesel hareketlere katılan aktivist İslamcı kadınlar oluşturmaktadır. Ancak İslamcı kadınların bu duruşu, paradoksaldır. Çünkü kadın, bir yandan siyasallaşan İslam'ın en önemli göstergesi olarak kullanılmış, diğer yandan da İslam'ın geleneksel kültürel kalıplarının sınırlarına göre yaşaması savunulmuştur. “Bu nedenle, kültürel ve siyasal İslam arasındaki ayrım aldatıcıdır. Popülist “hepimiz müslümanız” söyleminin, birlik içindeki simgesel yüzeyin altında, kadınlar ve erkekler ekonomi ve toplumsal cinsiyet hiyerarşilerinin kısıtlamalarıyla fırsatlarını kendi kültürel deneyimleri bağlamında yansıtan farklı siyasal amaçlar ortaya koymaktadırlar.” (White, 2005: 205)

Türkiye’de yerleşemeyen, çatışan ve çelişen pek çok düşünce ya da fikir gibi İslami düşünce de, kendi içinde çelişkili bir durum taşımaktadır. Bir yandan modernleşmenin sağladığı imkânlardan hoşnut kalınmakta¹⁵, bir yanda da modernleşme düşüncesinin getirdiğine inanılan yozlaşmadan ve yabancılaşmadan rahatsız olunmaktadır. Önceki kısımlarda açıkladığımız gibi, modernleşmenin yarattığı ikilemin, farklı bir versiyonunu İslami düşünce de paylaşmıştır. Böylece toplumsal ve kültürel kalıplar bu çelişkili söylemlerle şekillenirken, toplumun bireyleri de bu karmaşık yapının bir parçası haline dönüşmüştür. Tüm bu karşıtlıklar, her şeyden önce kavramın kendisinin de karmaşık bir yapıya sahip olduğu anti-kahramanı hazırlamıştır. Bu zıtlıklarla harmanlanmış toplumun hikâyelerini ve bu hikâyelerin kahramanlarını en iyi yansıtan kavram, iç içe geçmiş katmanlardan oluşan anti-kahramanlardır. Çünkü anti-kahramanlar da tıpkı toplumsal oluşumlar gibi tek bir düzlemde değerlendirilmenin yapılamayacağı bir yapıya sahiptir. “Anti-kahramanda iyi ve kötü arasındaki çizgi her zaman net değildir. Anti-kahraman sadece basit kötü adamlar olmasının ötesinde bir derinliğe sahiptir. Kötülük yapabilir, acımasız, vahşi, kaba olabilir. Fakat normal bir kahramandan daha duygusal ve geleneksel de olabilir.” (Elmacı, 2012: 171) Bu bağlamda değerlendirdiğimizde anti-kahramanlar, hikâye içinde ne yöne doğru ilerleyeceğini kestiremediğimiz, çok yönlü bir karakteristik yapıya sahiptir. Böylece toplumsal örüntülerdeki bu çelişkili ve çatışmalı durum, anti-kahramanın içsel derinliğini arttırmakta ve çeşitlendirmektedir.

2.2.3. Arabesk Kültür: Halk Kahramanı Modelinin Anti-Kahramana Dönüşümü

Türkiye’de anti-kahramanı oluşturan toplumsal ve kültürel kalıplara yerleşmiş çelişkili ve çatışmalı yapının izini sürerken, kökleri 70’li yıllara kadar uzanan ancak büyük etkisini 80’li yıllara geldiğinde gösteren, bir müzik türünden kültüre dönüşen arabeski de incelemek gerekecektir. 80’li yılları “aşağı kültür” patlaması olarak tarif eden Nurdan Gürbilek’in de belirttiği gibi, bu yıllar birçok alt kültüre ait kimliğin

¹⁵ İleriki bölümlerde değineceğimiz 90’lı yılların kültürel ve toplumsal değişimleri açıklanırken, radikal-İslamcı kitlenin zenginleşme adımlarına ve İslam’ın metalaşması konularına ayrıntılı girilecektir.

kendini ifade etmeye, anlatmaya ve bu sistemde yer edinmeye çabaladığı bir süreçtir. Bunlardan biri de, kırdan kente göç eden ve iki yaşam biçiminin arasında sıkışan kitlenin kendini tasvir etmek için oluşturduğu arabesk kültürüdür. “Sadece bir müzik olayı olmayan arabesk, kente göçen, kent ortamıyla uyum kuramamış, kentsel yaşantıya katılamamış olan kır kökenli nüfusun kültürüdür. Kırdaki geleneksel ortamı kente taşıyan bu nüfusun, kırsal değerlerini bırakamamasının nedeni de bu uyumsuzluktur.” (Özbek, 2013: 15)

Müzik türü olarak ‘yabancılaşmanın ve uyumsuzluğun müziği’ olarak tanımlanan arabesk, kültür bağlamında da zıtlık ve karşıtlık olarak tanımlanmaktadır. Diğer bir ifadeyle, kent hayatı içindeki tüm uyumsuzluğun, tüm çarpıklığın ve en genel ifadeyle ‘öteki’ olarak adlandırılan her şeyin karşılığı olmuştur. Tam da bu noktada 80’ler, modern kültürel kimliğin ezici ve yönlendirici tavrı karşısında, “modele bağımlı olarak kurulan ‘kopya’ların basit birer taklit olmadığını, taklit çabası içinde nasıl farklı öznellikler yaratıldığını” gördüğümüz yıllar oldu. (Ahıska, 2005: 306) İslami kültürde olduğu gibi arabesk kültür de, baskılayıcı ve zorlayıcı olan modern kültürel yapının karşısına, kendi dilini, kendi söylemini oluşturarak çıkmıştır.

Türkiye toplumunun sahip olduğu heterojen yapının bir sonucu olan arabesk kültür, şekillenmeye başladığı 70’li yıllardan sonra bambaşka bir seyir izlemektedir. Arabesk kültür üzerine ayrıntılı çalışmalar yapan Meral Özbek, arabeskin başlangıcını ve 80’li yıllardan sonraki bulunduğu noktayı farklı değerlendirmektedir. Arabesk olgusunun tarihsel süreçteki değişimi, kültürel ve toplumsal yapıdaki değişimi daha net gözlemlemek açısından oldukça önemlidir. Özbek, 60’lı ve 70’li yıllarda arabesk adı altında tanımlanan bu kültürün, o dönemde yaşanan günlük hayat tecrübesini ifade etmekten ziyade, bu hayat tecrübesinin yarattığı sorunları, kusurları diğer bir deyişle ‘en yaralı’ olan alanları işaret ettiğini belirtmektedir. Özbek’e göre, “arabesk, ‘geleneksel ortamı kente taşıyan’ ya da ‘kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü’ değildir. Tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir ‘anlam problemi’ olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum bir yandan da direnme taşıyan bir pratiktir.” (Özbek, 2013: 110)

70’li yıllar Türkiye’sinin en önemli kültürel imgelerinden biridir Orhan Gencebay arabeski. Müziğiyle, müziğinin içinde yarattığı anlamla, 70’li yıllardan sonra arabesk olarak adlandırılan taşra kültürünün kendini ifade etme yollarından biri olmuştur. Böylece ait olduğu kitlenin, tüm kültürel özelliklerini Orhan Gencebay’ın arabesinde bulmak mümkündür. Başka bir ifadeyle, Gencebay’ın müziği, geniş ölçekli bir kültürel kimliğin, minyatürleşmiş hali gibidir. Bu noktadan yola çıkarak, Gencebay’ın yapıtlarını incelediğimizde, Türkiye toplumunun hızlı modernleşmeyle birlikte yaşadığı değişimin ve bu süreçte egemen kimliğin altında ezilen diğer kimliklerin yaşadığı sorunsalın, çelişkili bir ifadeyle sunulduğu görülmektedir. Şöyle ki “modernleşme bir yandan sunduğu olanaklarla baştan çıkarıcı, bir yandan da yol açtığı kökünden kopma ve yalnız kalma gerçeğiyle yabancılaştırıcıdır. Gencebay’ın müziğinde, özellikle de cüret, hüznün ve umudun bir arada olduğu bir özlemi uyandıran acılı melodik çizgisinde aynı kararsızlık sürekli karşımıza çıkar.” (Özbek, 2014: 196)

Diğer taraftan Nurdan Gürbilek de, Orhan Gencebay’ın yapıtlarındaki bu muğlâklığa vurgu yaparken, aynı zamanda bu yapıtların kitleye ilettiği mesajı da incelemiştir. Gürbilek’e göre Gencebay’ın yapıtları, seslendiği hedef kitlesine yazgılarını değiştirmeyi vurgulamamakta, aksine yaşadıkları bu acıklı durumdan zevk almaya çağırmaktadır. Yani sistem tarafından ezilen bu kitleye, kültürel bir aydınlanmayla ya da örgütsel bir dayanışma yoluyla bu makûs talihlerini değiştirebileceği mesajı iletilmez. Gürbilek, Orhan Gencebay’ın müziğinin kodlarını şu şekilde yorumlamaktadır:

“İstek kipinde değil, sitem kipinde konuşmaya; doyumsuzluğun, kalp kırıklığının, hatalılığın içine yerleşmeye; âşık olunan kişidense aşkın kendisini, arzu duyulandansa arzunun kendisini arzulamaya davet etmişti. Şehre neden söz geçiremediklerini, neden garipliğe mahkûm olduklarını, yeni ve yabancı bir dünyada neden hep bir hata olarak kalacaklarını, dünya nimetleriyle aralarında neden kapatılamaz bir mesafe olduğunu anlamlandırmaları için onlara dinsel söylemin; adanmışlığın, tahammülün, tevekkülün sözcüklerini önermişti.” (Gürbilek, 2012: 13)

Gürbilek’in de belirttiği gibi, Gencebay’ın müziği, mağdura kendini daha mağdur, daha kimsesiz, daha yoksun hissettirmektedir. Tüm ezilmişliklerine rağmen bu

kitlenin bireyleri, sistemle mücadele etmek yerine onun bir parçası olmayı kabul etmişlerdir. Bu kimliklerin çelişkili tavrı, Anadolu toplumunun uzun süre yaşadığı Doğu/Batı, modern/geleneksel, geçmiş/gelecek gibi ikiliklerden kaynağını sağlamaktadır. Başından beri altını çizdiğimiz gibi, Türkiye’de toplumun kültürel yapısı ve kimliği hep bu karşıt zemin üzerine inşa edilmiştir. Görüldüğü gibi toplumsal düzlemde ortaya çıkan tüm problemler ve kimliksel dalgalanmalar da aynı sorunlu bölgeyi işaret etmektedir. Bu nedenledir ki toplumsal alanda ortaya çıkan tüm yeni oluşumlar ya da yeni fikirler, bu coğrafyada eksik ve yarım doğmaya ve en önemlisi hep böyle kalmaya mahkûmdur.

80’li yıllara gelindiğinde ise, bu yılların her kavramı dönüştüren yapısı, arabesk kültürünü de, bu kültürün bireylerini de bambaşka bir noktaya getirmiştir. Değişimin kökeninde yatan gerekçelere toplumsal açıdan bakıldığında; “müzik endüstrisinin gelişmesi, kentlerdeki nüfus yoğunluğunun, niteliğinin ve zevklerinin değişmesi ve toplumsal- siyasal ortamın değişmesi, seçim yatırımı için dağıtılan rantlar ve ticaret ve finans temelli yeni bir taşra burjuvazisinin gelişmesi gibi birbirine eklenerek etkileşen faktörlerle yakın ilişkisi vardır.” (Özbek, 2013: 120) Artık 70’lerin, kaderini kabul eden, istek ve arzularını bastıran hatta bu durumun verdiği acıdan mazoşistçe zevk alan bireyleri yoktur. Yeni kültürün üyeleri, arzu ve isteklerini bastırmıyor aksine bu dünya nimetlerinden paylarını almak istiyorlardı. Kültürel kimlikler üzerine ayrıntılı okumalar yapan Nurdan Gürbilek, “*Vitrinde Yaşamak*” adlı çalışmasında, biçimsel bir değişim yaşayan bu yapının kodlarını inceler. Gürbilek, 80’li yılların baskıyı ve özgürlüğü aynı anda vaat ettiğini ve bu yıllarda patlayan kültürel kimliklerin, –mış gibi gözüken özgürlük vaadiyle oluştuğunu belirtir. Ayrıca, ‘taşra’ olarak adlandırdığı yaşantının, bugüne kadar modern kültürel kimlikler içinde ancak bastırılarak varolabildiğini, 80’li yıllara gelindiğinde ise, bu özgürlükçü söylem ruhunun taşraya, kendi kimliğini koruyarak da büyük şehir hayatına eklenilebileceğini ve piyasada yer bulabileceğinin umudunu verdiğini belirtmektedir. Gürbilek, ‘taşra’ kavramıyla açıkladığı bu kültür ve kimliğin, 80’li yıllarla birlikte elde ettiği kazanımları şu şekilde özetlemektedir:

“Büyük şehrin imkânlarıyla; yazının, yayın dünyasının, kaset piyasasının; yalnızca sazın değil synthesizer’ın¹⁶, yalnızca mahallenin değil kamunun da imkânlarıyla buluşma fırsatını tanıdı. Kısacası büyük şehrin ve modern kültürün imkânlarını kullanma, yıllarca modernlik baskısı altında bastırmak zorunda olduğu kültürel açlığını nihayet giderme, kendi simgesel dilini piyasada dolaşıma sokma, parayla buluşma fırsatı verdi.” (Gürbilek, 2014b: 103-104)

Nitekim arabesk çatısının altında toplanan bu taşralı kimlikler, dışlandıkları kentli hayatına entegre olmak yerine, var olma çabalarını daha hoyrat, daha savruk, daha lümpen bir duruşla ortaya koymuş, bu durum kırsal ve kentsel yapılanmalarda sınıfsal ve kültürel bir karmaşaya, çelişkili söylemsel bir dile, toplumsal algıda iyiliği ve masumluğuyla yerleşen halk kahramanı prototipinin değişmesine neden olmuştur. Dikkat edilecek olursa Yeşilçam’dan bu yana Anadolu fonu üzerinde aktarılan köy filmleri; mertliği, dürüstlüğü ve iyiliğiyle ön plana çıkan halk kahramanlarının, yaratılan kötü yürekli ağalar ya da eşkıyalarla olan çatışması üzerine kurulu bir kanava sunmuş ve sonunda iyi olan halk kahramanının kötülük karşısındaki kazanımı, dejenere olmayan iyi kalpli kırsal insana karşı olan inancımızı arttırmıştır. Ancak 80’li yıllardan sonra arabesk kültürün içinde masumiyetini yitiren taşralı birey, kabul gören ‘halk kahramanı’ inancının da zayıflamasına neden olmuştur. Bugün artık “sınıflar, karşıtlıklar, çelişkiler de daha da tuhaf bir indirgemecilikle Yeşilçam’ın köylü kentli çatışmasını, feodal dünyanın halk kahramanlarını, çoktan geride bırakarak, kentin tutunamayan, yerçekimsiz, savrulan, kayıp kahramanlarının öfkeli, tepkisel lümpenlerine yakılan ağıtlar ya da güzellemeler olarak üretilmeye başlanmıştır.” (Akbal Süalp, 2009: 140) Arabesk kültürün değişen bu formunun etkisiyle yitip giden halk ‘kahramanı’ olgusu, Türkiye Sineması’nda özellikle 90’lı yıllardan sonra izleyeceğimiz anti-kahraman temsillerine dönüşmüştür. Artık bu sürecin yarattığı kahramanları, iyi-kötü, cesur-korkak, dürüst-yalancı olarak kategorize etmek oldukça zorlaşmış ve bu durum keskin davranışsal kuralları olmayan, girift bir yapıya sahip yeni bir kahraman modeli olarak kabul edilen anti-kahramanları görünür kılmıştır. 80’li yıllarda yitirilen ‘halk kahramanı’ olgusuyla ilgili bir not daha düşmek gerekirse; bir anti-kahraman

¹⁶ Synthesizer: Farklı türde bir müzik yaratmak ve elektriksel sinyaller üretmek için kullanılan bir müzik aletidir. Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Synthesizer> Erişim tarihi: 08.07.2016

hikâyesinin tam karşılığı olmasa da 1987 yapımı “*Muhsin Bey*” (Yavuz Turgul) filmi, modern ve gelenek arasında sıkışan kültürel değerleri, bu sıkışmışlık ve bastırılmışlık sonucu ortaya çıkan sentetik bir kültür olan arabeskleşme sürecini ve bu sürecin taşralı bireyde nasıl bir dönüşüm oluşturduğunu, Muhsin Bey (Şener Şen) ve Ali Nazik (Uğur Yücel) karakterleriyle mercek altına almaktadır. Özellikle yaratılan “Ali Nazik” karakteri, başlangıçtan beri altını çizdiğimiz masumiyetini yitirmiş halk kahramanı modeline oldukça yakın tasarlanmış bir örnektir.

“*Muhsin Bey*” filmini bir kenara koyacak olursak, Türkiye Sineması’nda arabesk kültürün etkisiyle bu dönemin filmlerinin çoğunun ortak teması; acı, hüznün, yoksulluk, dışlanma, umutsuzluk, kötü talih gibi kavramlar olmuş ve bu kavramlar abartılı ve aldatmacalı bir sunumla izleyiciyle buluşmuştur. “Senaryoları arabesk müzik sözlerinden esinlenen, görüntüler eşliğinde bol bol bu şarkıların da okunduğu, başrollerini arabeskçilerin oynadığı, gözyaşlı, dualı ve aynı zamanda cinsellik ağırlıklı filmler, 1980’li yıllarda sinemacıların sarıldığı bir dal olmuştur.” (Kuyucak Esen, 2010: 180) Böylece 80’li yıllardan önce, arabesk kültür ile özdeşleştirilen kitlenin hissettikleri, konudan ziyade arabesk müzikleri ön plana çıkaran ticari filmlerle aktarılmıştır.

2.3. 1990’lı Yılların Kültürel Ortamı ve Sinemada Görünürlükleri Artan Anti-Kahraman Temsiller

Cumhuriyet’in ilk yıllarından bu yana, ideal olarak düşünülen modern tasarımlara yerleştirilmeye çalışılan Türkiye toplumu, 80’li yıllarda kendini daha iyi ifade edecek yeni yönler, yeni kavramlar, yeni kültürler aramaya çabaladı. Bu kimi zaman İslami-muhafazakâr düşüncenin değerleri oldu, kimi zaman toplumsal aktörlerden biri, kimi zaman da bir müzik türünden yaratılan arabesk kültür oldu. Nurdan Gürbilek’in de belirttiği gibi, bastırılmış olan hiçbir zaman bastırıldığı şekliyle geri dönmedi. Nitekim ortaya çıkan her yeni oluşum, eski olan değer ve izleklere eklenilerek, toplumsal ve kültürel kalıplarda bambaşka yeni kavramlara dönüştü. Sonuç olarak 80’li yıllar, 90’lı yıllara kafası karışmış bir toplum, parçalanmış ve karmaşık bir kültürel zemin bırakmıştır. Birbiriyle etkileşim halindeki bu süreç ise, sinemada izini sürdüğümüz anti-

kahramanları hazırlayan en temel kaynakların başında sayılmaktadır. Zira anti-kahramanlar; doğdukları, büyüdükları, her adımda maruz kaldıkları toplumun içinde gerçekleşen her kırılmadan ya da değişimden fazlasıyla etkilenmektedir. Dolayısıyla anti-kahramanlara ulaşmak için, 90'lı yılların bu karmaşık atmosferine daha yakından bakmak gerekecektir.

Hiç kuşkusuz, 90'lı yılların en çarpıcı olayı, değişen ekonomik paradigmaların, toplumsal yapılanmada yarattığı değişim olmuştur. “1980’lerden itibaren kapitalist dünya sisteminde yaşanan ve tüm ülkeleri etkileyen küreselleşme ya da globalizasyon ile postmodernleşme süreçleri, 24 Ocak kararlarıyla Pazar ekonomisi yönünde açık tercihte bulunarak sosyal devlet anlayışını terk eden Türkiye’de öngörülmemiş siyasal ve kültürel dönüşümlere yol açtı.” (Oktay, 2000: 82) Başka bir ifadeyle, 80’li yıllarda Turgut Özal’ın önderliğindeki yönetim, gerek dış politikada, gerekse iç politikada uyguladığı yasa ve yönetmeliklerle, özel teşebbüs ve tüketim toplumu kavramlarını oluşturmuş ve bunu canlı tutabilmek için de her yolu denemiştir. Yapılan bu uygulamalar, toplumda beklenen etkiyi yaratmış ve insanlarda tüketme arzusu her geçen dönem katlanarak artmıştır. Bunun yanı sıra politik stratejiler gereği, devlet kendi eliyle, kendisine destek çıkacak yeni bir zengin toplumsal kesim tasarlamış, bu durumda zengin ve fakir kitleler arasında belirgin bir farklılığın oluşmasına neden olmuştur. 80’li yılların kültürel yapılanmasında yaratılan, tüketim merkezli bu toplum, 90’lı yıllarda daha fazla tüketme odaklı bir popüler kültür toplumuna dönüşmüştür. “Birbirinden renkli, çok sesli, çok yüzlü ve dedikodulu kanallar, büyük şehrin eğlence hayatının renkli ışıkları, tüketim kültürü, hayatın tüm renklerini yaşamak isteyen bir gençlik, bir günde parlayıp, ertesi gün sönen ‘pop starlar’, çok kanallı radyo ve TV’ler gibi farklı alanlardaki değişimler 1990’ların çehresini değiştirirken; içerik boşalmış, görünüm ön plana çıkmıştır.” (Pöstecki, 2012: 27)

Böylece Türkiye toplumu, 90’larda da yeni bir oluşumla karşı karşıya kalmış, bu sefer bu değişimin adı “popüler kültür” olmuştur. Türkiye’de “popüler kültür” kavramı üzerine ilk çalışmalardan birini yapan Ünsal Oskay, “*Popüler Kültür Açısından ‘İdeoloji’ Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar*” adlı makalesinde, ideoloji ve popüler

kültür kavramlarını birbirine ilişkilendirerek açıklamaktadır. Oskay, popüler kültürü, toplumsal yapılanmalarda yarattığı işlevsel etkisi bağlamında açıklamaktadır. Ona göre, popüler kültürün, “toplumsal yaşamın rutin işleyişindeki kırılmalarda, kesintiye uğrama dönemlerinde radikalleşen küçük mülkiyetli ve mülkiyetsiz alt tabaka ve kesimlerin tutucu ve gerici siyasal eylemlere kapılmalarının önlenmesi açısından önemli” (Oskay, 1980: 249) bir etkisi vardır. Diğer bir deyişle, popüler kültürün göz önünde tutulması gereken en önemli özelliğinin “onun hem hegemonik ideolojiye ait öğeleri, hem de ‘acılar içindeki’ insanlığın özgürleşme beklentilerini yansıtan karşı ideolojik öğelerini birlik içinde barındırmasıdır.” (Oskay, 1980: 250) Kısaca özetlersek Oskay; popüler kültürün, birbirine zıt ideolojileri bile harmanlayarak uyumlu bir biçimde topluma sunduğunu, ayrıca sistem içinde ortaya çıkan aksaklıkların ve boşlukların popüler kültür aracılığıyla doldurulduğunu, böylece toplumun da, bireylerin de yaratılan bu kusursuz-gerçeklikte mutlu ve uyumlu yaşadığını eleştirel bir şekilde belirtmektedir.

Toplumların gerçeklik algısını dahi etkisi altına alan popüler kültür, 90’lı yıllarla birlikte Türkiye toplumunu da sarmalamış ve bu kültürel deformasyon toplumun tüm katmanlarında bir takım biçimsel değişikliklere yol açmıştır. Ekonomiden, politik söylemlere, gündelik yaşam pratiklerinden, kent yaşamına, yiyecek ve içecek alışkanlıklarına kadar toplumsal yaşamı oluşturan her kod ve her yapı biçimsel anlamda dönüşmüş ve yeni bir görünüm kazanmıştır. Böylece 90’lı yılların Türkiye’inde özellikle Amerikan popüler kültürü, yine Türkiye’ye özgü bir biçim ve içerikle toplum tarafından içselleştirilen ve tüketilen bir kültür haline dönüşmüştür.

“Ticari zihniyet, kapitalizm ve tüketim toplumundan oluşan bu dünya görüşü ve ideoloji, nüfuzlu sınıfların ve sanayi liderlerinin öncülüğü altında, medya tarafından yaratıldı ve bir paket olarak topluma directildi. Ancak, Amerikan tüketim toplumu anlayışını benimsemenin gizli faturası da ağır oldu; Türkiye özgün kültürel geleneklerini ve özerkliğini bir tarafa bırakarak huzur kaçırın bir kültürel homojenleşme ve standartlaşma sürecine girdi.” (Büken, 2004: 47)

Söz konusu bu değişimler, Türkiye toplumunun yapısında ve kültürel dokusunda bir deformasyon yaratmıştır. Ancak değişim, 80’lerde olduğu gibi içeriğin tözünde gerçekleşmiş, öz ise yine aynı kalmıştır. Başka bir ifadeyle, Amerikan merkezli

popüler kültür, kabul edilenin aksine, Türkiye toplumunun zihniyet yapısında köklü bir değişiklik yaratmaz, toplumda oluşan yalnızca gündelik yaşam pratiklerinin popüler kültürün metalarıyla şekillenmesidir. Edibe Sözen, Doğu/Batı Dergisinin “*Popüler Kültür*” sayısında, kültürlerarası etkileşim konusunu farklı bir noktadan değerlendirmektedir. Sözen’e göre:

“Türkiye’de tarihsel olan kesintiye uğratıldığından, tarihselden kültüre ve dolayısıyla da kültürden kültürlere geçiş sağlanamamaktadır. Çünkü tarihsel ve kültürel süreçler arasında kopukluklar ya da sismik zeminler vardır. Halk kültürünü istisna kabul ederek, böylesine kopukluklara uğratılmış tarihsel ve kültürel süreç, ta en başından, bireylere yorum gücü veren tarih ve kültüre ilişkin sahiplik duygumunu/talebini kesintiye uğratmaktadır.”(Sözen, 2004: 65)

Sözen, Türkiye’de değişen kültürel söylemlerin belli bir plan dâhilinde yapılmadığını, daha çok kaotik ve disipline edilmeden gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Bu durum da, toplumda köklü ve derinden bir değişim yaratmazken, toplumsal dönüşüme kompleks bir yapı kazandırmıştır.

Görüldüğü gibi, “eski” ve “yeni” ya da “gelenek” ve “modern” gibi kavramlar, 90’lı yıllarda da toplumu yönlendiren çatışmacı ve uzlaşmacı kavramlar olarak belirginlik kazandılar. Nitekim toplum, bir yandan Amerikan popüler kültürünün idealize ederek sunduğu yaşam biçiminin sağladığı konformist yaşamı tercih ederken, bir yandan da bu kültürün yarattığı deformasyonu eleştirip, geleneksel değerlerine daha sıkı bağlanmıştır. Bunun yanı sıra, 90’lı yıllarla gelişen medya ve reklam sektörü, cinselliği seyirlik bir tüketim nesnesine dönüştürmekte ve bu durum da toplumda bir ahlaksal çözülme yaratmaktadır. Yani cinsellik, bir gösteri olarak ticarileşmiş ve kent hayatının gündelik akışına yerleşmişti. Ancak dejenere olmaya başlayan bu kitlenin aksine, toplumun diğer kesimi, İslami inancın gereklerine göre yaşamakta ve muhafazakârlaşmaktadır. Ayrıca 80’li yılların kaos ortamı, sağ ve sol ideolojilerin birbirleriyle şiddet içeren mücadeleleri, darbeyle birlikte askeri yönetimin uyguladığı dikta rejimi, gündelik hayatta yaşanan çatışmalar ve gerginlikler, toplumun genelinde korku ve tedirginliğe neden olmuş ve bu durum iş, ikamet ve eğlence alanlarının birbirlerinden farklı bölgelere ayrışmasıyla sonuçlanmıştır. Böylece toplumun; alt, orta

ve üst sınıfları keskin sınırlarla kategorize edilmiş olur. Diğer bir ifadeyle 90'lı yıllar, ekonomik ve toplumsal farklılıkların en fazla belirgin olduğu yıllardır.

Bu noktada belirtmek gerekir ki, kültürel zeminde yaşanan tüm bu gelişmeler, anti-kahramanları hazırlayan önemli ayrıntılardır. Zira siyasal kanatta gerçekleşen kutuplaşmalar, kültürel anlamda çatışan gelenek ve modern tasarılar, ekonomik bağlamda oluşan sınıfsal uçurumlar, anti-kahramanların oluşumunu besleyen en temel kaynaklar olmuştur. Bu karmaşık toplumsal ortam, geleneksel kahraman temsiliinin ideallerini ve amaçlarını, doğrularını ve yanlışlarını, ahlaksal ve vicdani değerlerini, kısacası inandığı ve uğruna savaştığı her kavramı değiştirmiştir. Böylece bu yılların hızlı akışının yeni hikâyelerini aktarmada yetersiz kalan kahramanların yerini de anti-kahramanlar almıştır. Büyük hareketleri ve iddialı sözleri olmayan, mücadele etmek ya da savaşmak için bu çağda anlamlı bir amaç göremeyen anti-kahramanlar, 90'lı yılların Türkiye Sineması'nda varlığı hissedilen bir temsil şeklidir. Sinemada anti-kahramanların sahip olduğu görünümünün kodlarını çözümlemeye geçmeden önce, toplumsal ve kültürel paradigmanın ayrıntılarını okumaya devam etmek gerekecektir.

90'lı yıllarla beraber hayatımıza giren değişimleri sırasıyla açacak olursak; öncelikle 80'li yıllara hâkim olan İslami düşünce, bu yıllarda da etkisini devam ettirmiş, hatta siyasi platformun daha aktif noktalarında görev almıştır. Bu dönemin siyasi tüm çalışmaları, İslami düşüncenin, popülist ortama uygun yeni bir seçkin İslami kimliği yaratması üzerine yapılmıştır. Bu düşüncüyü destekleyen Şerif Mardin, İslam'ın yalnız bir din olarak değil, bir sosyal kimlik olarak da çalıştığını vurgulamaktadır. Mardin, "İslami toplumlarda kişinin kendisine bir kişilik imal etme sürecinde din etkisinin Batı'dakine göre, çok daha fazla olduğunu" belirtmektedir. (Mardin, 2012: 78) Ancak kimlik kavramı üzerine yönelmek, yalnızca İslami kesimin tercih ettiği bir durum değildir. Şöyle ki 90'lı yılların Türkiye'sinde, kültürel analiz ve araştırmalarda aynı zamanda politik söylem ve tartışmalarda çok sık telaffuz edilen kavramlardan biri haline gelmiştir kimlik. Kimlik kavramı, toplumun sahip olduğu heterojen yapı içindeki farklı kültürel, etnik ve dinsel kökenden gelen bireylerin ya da ait oldukları kitlelerin, farklılıklarına işaret eden bir konu başlığı olmuştur. Böylece 90'lardan bu yana, farklı

etnik ve dinsel kökene sahip olan bu bireyler, hem toplumsal hem de siyasi alanlarda kimliksel bir mücadele vermeye başlar. Nitekim “kültürel kimliğin, sosyoekonomik sınıfın ve politikanın, gündelik siyasal eylem bağlamında birbirlerinden ayrılamayacak şekilde iç içe geçtiği”(White, 2005: 201) bu süreçte, İslami düşünce de dönemin ruhuna uygun yeni bir İslami kimlik yaratmaya başlamıştır.

“Bunu başarabilmek için eylemcilerin “sıradan” Müslümanların yaptıklarından farklı şeyler yaparak bir çeşit İslamcı seçkinciliğe yönelmeleri gerekmektedir. Üstelik eylemci kadınların çoğunun kısa ömürlü ve simgesel bir uygulamanın ötesine geçerek “yeni İslam kadını” yaşam tarzını sürdürebilmeleri, sınıflarının ekonomik koşulları tarafından sınırlandırılmaktadır. Bütün bu nedenlerle, “yeni” İslamcı kimliği, simgelerinde içerilen anlamlar ile savunduğu değerlerin uygulaması arasında çelişkiler doludur.” (White, 2005: 201)

Dönemin İslami eğilimli siyasi partilerinden biri olan Fazilet Partisi, İslami kimliğin inşasında örtünme ve cinsiyet ayrışması gibi konuları ön plana çıkarırken, özellikle tesettür gibi kültürel sembelleri politik bir strateji olarak kullanmıştır. 80’li yıllarla başlayan bu politikalar, İslami kimliğin, daha kentli, daha modern ve daha eğitilmiş bir görünüm kazanmasına yardımcı olmuştur. Özellikle eğitilmiş İslamcı kadın eylemciler, kendi örtünme mücadelelerini diğer bir deyişle “tesettür” konusunu, halkın örtünme geleneklerinden ayrı bir noktaya koymuş ve iki yaklaşımı birbirinden ayrı tutmaya uğraşmışlardır. Yani İslamcı kadın aydınların, örtünmeyi seçmeleri geleneksel bir eylem değil, bilinçli yapılan bir tercihtir. İslamcı feminist kadınların örgütsel çalışmaları, 90’lı yıllarda İslami hareketin ilerlemesinde çok önemli katkılar sağlamıştır. Özellikle hareketin, toplumun diğer kesimleri tarafından anlaşılmasında oldukça etkin rolleri olmuştur.

Geldiğimiz bu noktada belirtmek gerekir ki, İslamcı hareketin gerek siyasal kanatta gerekse gündelik hayat tasarılarında daha modern bir görünüm kazanmak için başlattığı bu yenilenme, her adımda birbiriyle çatışan bir söyleme dönüştüğü görülmektedir. Başka bir deyişle yapılan her yenilik ve çalışma, İslami düşünceyi ya da hareketi kendiyi çelişir bir noktaya sürüklemiştir. Dolayısıyla inanılan, güvenilen düşüncelerin dahi böylesine karşıtlıklar taşıması, toplumsal değer yargılarında ve normlarında bu karşıt söylemin yerleşik bir hale gelmesinde en etkin araçlardan biridir.

Zira İslami hareket, Türkiye'nin tarihsel sürecinin her döneminde etkin bir güce sahip olmuş, kendi içinde gerçekleşen her farklılaşmayı önemli kılmıştır. Nitekim toplumsal yapıda bu denli hâkimiyeti olan anlayış, sinemada karşılığını incelediğimiz anti-kahramanları yaratan gerekçelerin başında sayılmaktadır. Değişen anlam karşısında kafası karışan bireyin sinemadaki karşılığı olan anti-kahramanlar, tüm bu karmaşanın dışına kendini çekmekte ve olabildiğince edilgen, pasif ve amaçsız bir tutum sergilemektedir. Çünkü anti-kahramanın içinde yaşadığı toplum, geleneksel, dini, kültürel tüm kodları keyfî bir şekilde yorumlayabilen, zıtlıkları uyum içinde bir arada sunabilen, inandığı, kutsal kabul ettiği her değeri, sistemin bir parçasına dönüştürebilen yapıdadır artık. Anti-kahramanları hazırlayan bu kültürel zeminin izini sürerken, İslami hareketin bir diğer yüzüne, yani kapitalistleşen tarafına da bakmak gerekecektir.

“80’lerdeki ekonomik reform ve fırsatlar döneminde ortaya çıkan dindar ve siyasetle ilgili işadamları ve sanayiciler, İslamcı hareketin muhtelif unsurları için sağlam bir ekonomik destek oluşturdular. Bu desteğe siyasal katkı kadar hayır kuruluşlarının desteklenmesi, burslar, okullar ve öğrenci yurtları da dâhildi.” (White, 2005: 207) Böylece İslami hareket içinde ekonomik bağlamda güçlü bir seçkin “elit” kitle oluşmaya başlar. Hareket içerisinde, her ne kadar zenginleşen bir taraf olsa da, modern kültüre özgü tanımlamalardan özellikle kaçınılmaktadır. Çünkü bu hareket, egemen kimlik ya da kültür tarafından ötekileştirilen, aşağılanan ve küçümsenen, alt kültürün bireylerini temsil etmekte ve onların yaşadıkları yoksulluk, eşitsizlik ve adaletsizlik gibi sorunlardan beslenmektedir. Ancak 90’lı yıllarla başlayan tüketim ortamı, İslami tabanı da değiştirmiş, daha materyalist bir tutum sergilemelerini sağlamıştır. Yael Navaro-Yaşın, “*Kimlik Piyasası*” adlı makalesinde, hem İslamcılarının hem de laik kesimin, kimliksel varoluşlarını metalaşmalarına borçlu olduğunu belirtir. Birbirine zıt iki düşünce biçimini aynı başlık altında değerlendiren Navaro-Yaşın, İslamcılar ve laisistlerin kültürel politikalarının, tüketim pazarında birleştiğini savunur. Navaro-Yaşın, bu düşünce yapıları için metalaşma kavramının önemini şu şekilde açıklar:

“Metalaştırma, İslamcılar ile laisistleri bölen bir alan olmaktan ziyade, tarihsel açıdan her ikisinin de paylaştığı bir bağlam ve etkinlik olduğu ortaya

çıkıştır.(...) İslamcılar ve laisistler, tükettikçe kimliklerinin gerçek olduğunu hissettiler ve “gerçek/sahte” karşıtlığını geçersiz kıldılar. Metalaştırma büyük ölçüde belirli simgelerin somutlaştırılması ile ilgiliydi; örneğin ‘tesettür’ ve ‘Atatürk’ün “kimlik” işaretleri olarak kullanılması gibi. Metalaştırma, tüketilebilir gösterenleri birbirlerinin karşısına çıkartmak suretiyle, kültür politikasını simgeler üzerine bir savaş haline dönüştürmede rol oynadı.” (Navaro-Yaşın, 2005: 231)

Navaro-Yaşın’ın de belirttiği gibi, metalar üzerinden bir kültür politikası yürütmek, iki zıt düşünce biçiminin de başvurduğu yollardan biriydi. Özellikle 90’lı yıllardan sonra İslami hareketin, siyasal eylemlerini metalaşma üzerinden sürdürmeleri, bu düşüncenin mutasyona uğramasını sağlamıştır. Artık karşımızda, Batı merkezli kapitalizmin bir parçası olan ve bu tüketim ağına kendi tarzlarında metalar üreterek dâhil olan seçkin bir İslami kesim bulunmaktadır. Navaro-Yaşın, İslami kesimin kapitalizme doğru evrilen değişimini, o dönemin Özal yönetiminin uyguladığı politikalara bağlamaktadır. Zira Müslüman kapitalistlerin ekonomik pazarın içinde söz sahibi olması, uygulanan bu teşvik ve yatırımlarla eş zamanlı ilerlemiştir. Gıdadan, giyim sektörüne, inşaat malzemelerinden, deterjan ürünlerine kadar sektördeki tüm alanlarda şirketleriyle söz sahibi oldular. Her ne kadar kapitalist pazarın içinde gözükseler de, kendilerini laik şirketlerden ayrı bir noktada görüyor ve İslami değerlere uygun ürünler ürettiklerini sıklıkla dile getiriyorlardı. Tabi ki böyle bir süreçte İslami hareketin, kullandığı en önemli meta, “tesettür” oldu.¹⁷

Aynı şekilde laik kesimde, İslami hareket gibi metalaşma üzerinden kimlikel bir varoluş sergilemiştir. İslami hareketin, dini değerler üzerinden yürüttüğü bu ürün stratejisine karşılık olarak laik kesim de, Atatürk değer ve simgelerini kullanmıştır. Atatürk heykel, poster ve rozetleri, 90’lı yıllarda hiç olmadığı kadar çoğaltılmış, hatta günlük hayatta kullanılan nesnelere dahi Atatürk resimleri basılmıştır. Bu yıllarda en

¹⁷Tesettürün sağladığı bu simgesel anlam da kendi içinde çelişkiler barındırdı. Bir yandan tesettür ya da pardösüler, yerel ve İslami değerlerin temsilcisi olarak görülüyor, onları giymek ve kullanmak yerel geçmişe ve kültüre sahip çıkmakla eşdeğer tutuluyordu. Ancak diğer taraftan tüm bu tesettür ve eşarplar, o dönemin en kaliteli kumaşı olarak bilinen İngiliz kumaşından üretiliyordu. Nitekim İslamcı kız öğrenciler, arasında bu kumaştan üretilen tesettürler oldukça modaydı. Yani piyasada yaratılan “yeni İslamcı kimlik”, tüm karşıtlıklarıyla inşa edilmiş ve kültürel yapılanmada bunun üzerine kurulmuştur. Türkiye’de 90’lı yıllarda İslami kimliği ve başörtüsü pratiği konusunda ayrıntılı tartışma için bkz. İlyasoğlu(2013),Navaro-Yaşın (2005), Göle (2014), White (2005)

yaygın kullanılan laisist meta, Atatürkçü kadın ve erkeklerin, İslamcı kesimden kendilerini ayırt etmek için kullandığı Atatürk rozetleridir. Bunun yanı sıra, günlük hayatta tercih edilen modern giyim ürünlerinin (şapkalar, takım elbiseler, genç kuşak için kot pantolonlar, elbiseler) çoğalmasa da, İslami kesimin geleneksel İslamcı tarzına karşı bir savunma hareketidir.¹⁸ Böylece ideolojik rekabet, şirketler üzerinden ticari bir rekabete dönüşmüş, laik şirketler de, ürettikleri ürünlerle Atatürk'ün emanet ettiği "laik ve çağdaş yaşam tarzını" devam ettirdiklerine ve Atatürk'ün değerlerinin en büyük savunucuları olduklarına inanmıştır.

Türkiye'de yerleşemeyen bu düşünce kalıpları, toplumda her dönem bir anlam karmaşasına neden olmuştur. Neyin doğru, neyin yanlış olduğu ya da hangisinin gerçek, hangisinin sahte olduğu soruları, Türkiye siyasal ve toplumsal zemininin sürekli değişen nosyonlarındandır. Başlangıçta da belirttiğimiz gibi, Türkiye'de toplumsal, kültürel ve siyasal değerler, kaygan bir zemin üzerine inşa edilmiştir. Temeldeki bu problemlili yapı, ilerleyen dönemlerde farklı sorunlar doğururken, hem toplumu hem de bireyi durmayan bir dönüşümün içine sokmuştur. Dolayısıyla bu yıllar aynı zamanda sinemada anti-kahramanları hazırlayan toplumsal arka planı da oluşturmaktadır. Zira kahramanların amaçları, değerleri, idealleri bu süreçle birlikte sarsılmış, eski anlamını ve etki gücünü kaybetmiştir. Kahramandaki bu değişim, 90'lı yılların sinemasında büyük sözleri ve davranışları olmayan, uğruna savaşacak bir amaç ve ideal göremeyen anti-kahraman temsillerini görünür kılmıştır.

Anti-kahramanları yaratan kültürel atmosferdeki kırılmalara tekrar dönecek olursak; 90'lı yıllarda devam eden bu farklılaşma ortamı, ideolojik belirteçlerin bu çelişkili söylemleriyle birleşerek, toplumun genelinde güvensizlik duygusunun hâkim olmasına neden olmuştur. Artık toplum, siyasi çalkalanmalardan bıkmış ve politik açıdan istenilen istikrarın oturtulacağına olan güvencini yitirmiştir. Böylece toplum,

¹⁸ 90'lı yıllarda bazı şirketler, eşarabın kullanımının gerçek şeklinin boyna takmak olduğunu iddia etmişlerdir. Omuzlarında şık eşarplar bulunan kadınların fotoğraflarını, reklam panolarında kullanmışlardır. Ayrıca 90'lı yıllarda İstanbul'da İslamlaşan kesime bir tepki olarak, laik kesim özellikle gündelik hayatta modern giyimi simgeleyen ürünler tercih etmiştir. Örneğin, bir dönem Beyoğlu'nda takım elbise giyilmesi gibi. Ayrıntılı bilgi için bkz. Keyder, (2013), Göle (2014), Navaro-Yaşın (2005)

kendini bu kaotik ortamın sıkıntılı ruh halinden kurtarmak için, tüm dikkatini tüketim ağıyla yaygılaşan yeni kültürel alışkanlıklara çevirir.

90'lı yıllarda, toplumda başlayan bu ahlaksal çözülmeye bakmadan önce, tekrar 80'li yılların kültürel zeminini hatırlamak gerekecektir. Bu noktada Nurdan Gürbilek'in yorumlarına değinecek olursak; 80'ler özel alanın, kamusal alana karıştığı ve mahrem olanın kamusal bir değer kazandığı yıllardı. “Yakın zamana kadar mahrem kabul edilen birçok şeyin “dış”a açılmasıydı. Habere, enformasyona, görüntüye dönüşmesi, bir kamuoyu meselesi haline gelmesi, özel ve kamusal alanlar arasındaki ayrımın, “iç” ile “dış” arasındaki sınırın erimesi, öznenin diliyle kamunun dilinin iç içe geçmesi, aradaki farkın belirsizleşmesiydi.” (Gürbilek, 2014b: 55) Yani 90'lı yıllarda cinselliğin, kamusal alanda tüketilen bir nesne haline dönüşmesi, 80'li yıllarda özel alanın endüstrileşmesinin sağladığı özgür hissetme duygusunun yol açtığı bir durumdur.

90'lı yıllarda küresel tüketim ağlarının yaygınlaşmasıyla, cinsellik teması dünyada olduğu gibi Türkiye’de de gündelik yaşam formunun içine yerleşmiş, yaşanan gelişmeler toplumun, hem ahlak yapısında hem de kültürel değerlerinde çözülmelere neden olmuştur. Bu konu üzerine ayrıntılı bir okuma yapan Ayşe Öncü, “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi” adlı makalesinde, geniş ölçekli kültürel değişimlerin günlük yaşam pratikleriyle nasıl çakıştığını, anlam kazandığını ve nasıl yeniden üretildiğini incelemiştir. Öncü, cinselliğin, gündelik yaşam pratiğinde tüketilen bir nesneye dönüşmesini, 90'lı yılların gençlik kültüründe yaygın kullanılan “maganda” kavramı üzerinden değerlendirmiştir. İlk olarak karikatür dergileriyle kültürel alanda yer alan bu kavram, insancıl duygulardan ve toplumsal ahlak kurallarından yoksun olan kişi olarak resmedilir. Mizah dergilerinde oldukça popüler olan bu figür, sevilmesini, toplumsal ve ahlak normlarının karşısında sergilediği bu hoyrat duruşa borçludur. “1990’ların ortalarına gelindiğinde ise, maganda sözcüğü işgal ettiği toplumsal alanı kirletecek şekilde aktif olarak içeri sızan, “alenen” rahatsız edici olan bir ötekini betimlemek ve tanımlamak için geniş kapsamlı bir sıfat olarak egemen dile girmiştir.” (Öncü, 2005:

195) Cinselliğin bir tür halka açık gösteri biçiminde metalaştığı bir dönemde, maganda sözcüğü bunun içerdiği tehlikelerin somutlaşmış halidir. Başka bir ifadeyle Öncü, maganda kavramının, “yetişkin” erkeklik üzerindeki kurulu kodların yıkılmasından ya da yeni bir gençlik kuşağı arasında “serbestliğin” kültürel kodlarının belirlenmesinden ibaret olmadığını, aynı zamanda cinsel fantezinin ve metalaştırılmış ikonlarla imgelerinin bolluğu ortasındaki ötekileşen ve yabancılaşan erkeklik deneyimlerinin de karşılığı olduğunu belirtir. Sonuç olarak Öncü, maganda kavramıyla ilişkilendirerek açıkladığı dönemin, kültürel değişimini şu şekilde vurgular:

“Maganda sözcüğünün önemi, çağdaş tüketim biçimlerine katılım ile erkeklik söylemlerinin, mekâna, ortama ve bağlama özel şekillerde, nasıl birbirine bağlı olduğuna dikkat çekmesinde ve bunu yansıtmada yatmaktadır.(...) Sözcüğün kentin gençlik kültürünün mizah ortamında doğuşundan ana akımın söylemsel diline doğru ilerlerken geçirdiği anlam ve içerik kaymalarını “izlemek” suretiyle, cinselliğin bir tür gösteri olarak ticaretleşmesinin, kentteki farklı grupların günlük yaşamlarına girerek yerleşik manzaraya, yeni maddi ve simgesel anlam haritaları eklediğini” belirtir. (Öncü, 2005: 199)

Ayşe Öncü’nün maganda kavramı üzerinden getirmiş olduğu bu yaklaşım, toplumun ahlaki, ideolojik ve kültürel söylemlerinin nasıl dönüştüğünü, farklılaştığını ve süreç içerisinde kendini ifade etmek için nasıl yeni kanallar aradığının somut kanıtını sunmaktadır. Görüldüğü gibi 90’lı yılların bu karmaşık kültürel fonu, maganda tabirini mizah dergilerinden çıkarıp, şehirleri istila ettiği düşünülen “taşralı” erkek figürüne dönüştürmüştür. Bu bağlam, başından beri kültürel kodlarda takibini yaptığımız, anti-kahraman kavramıyla benzer bir süreç takip etmiştir. Şöyle ki karşıt-kahraman anlamına da gelen anti-kahraman kavramı, seyircide ya da okuyucuda; “karışık duygular uyandırarak, aynı anda hem iğrenme ve hem beğeni, hem hayranlık hem antipati hissini tetikleyen başkişidir.” (Kadiroğlu, 2014: 192) Başka bir deyişle, bu dönemin anlatıları, toplumsal ve kültürel ilişkilerdeki çelişkili deneyimlerin bir parçası olan anti-kahraman hikâyeleri anlatmaktadır.

Nitekim 1990’lı yılların Türkiye Sineması da, değişen bu kültürel fondan etkilenmiş ve bu yılların sinemasal anlatılarında, anti-kahraman odaklı bir yönelim tercih edilmiştir. Öncelikle 90’lı yılların genel hatlarıyla çizdiğimiz tarihsel ve

toplumsal bağlamın, Türkiye Sineması'nda nasıl dönüşümler yarattığına bakmak gerekecektir. Türkiye Sineması, 1990'lı yıllara, 80'li yıllarda başlayan; “televizyonun yaygınlaşması, renkli filme geçişle birlikte artan üretim maliyetleri, ekonomik krizler ve siyasal karmaşa nedeniyle geleneksel izleyici kitlesinin sinemaya gitmekteki isteksizliği, yaşanan krizden bir çıkış yolu olarak yatırımcıların düşük maliyetli seks filmlerine yönelmesi, seks filmleri furçasının aileleri ve kadınları sinema salonlarından iyice uzaklaştırması gibi”(Suner, 2015: 31) sorunlar arasında, sıkıntılı bir başlangıç yapmıştır. Ne yazık ki bu sorunlu yapı çözülememiş, hatta 90'lı yıllarda sinema, yeni aksaklıklar ve güncel sorunlarla baş etmek zorunda kalmıştır. Atilla Dorsay, “*Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*” adlı çalışmasında, 90'lı yılların başında sinemanın yaşadığı bu kriz ortamını “çöküş yılları” olarak adlandırmış ve Türkiye Sineması'nın bu çöküntülü sürecinin nedenlerini araştırmıştır. Dorsay'a göre bu sorunsalın iki temel nedeni vardır. Bunların ilki, 80'lerin sonunda başlayan yeni küresel ekonomi politikalarının bir sonucu olarak Amerikan dağıtım şirketlerinin Türkiye'de şubeler açmasına fırsat tanıyan düzenlemelerin yapılmasıdır. Nitekim 1989'da ilk olarak, Warner Bros, hemen ardından United International Pictures, Türkiye'de şube açarak Hollywood filmlerinin dağıtımını üstlenirler. Dorsay'a göre ikinci gelişmeye, özel televizyon yayıncılığının yeni bir eğlence anlayışını insanların evine getirmesidir. (Dorsay, 2004: 12-13) Sonuç olarak, bu gelişmeler üretilen yerli film sayısının ciddi oranda düşmesine neden olmuştur.

90'lı yılların başlangıcına böylesine büyük çöküşlerle başlayan Türkiye Sineması, kimi araştırmacılara göre Şerif Gören'in 1993 yapımı, “*Amerikalı*” filmiyle, kimi araştırmacılara göre ise, Yavuz Turgul'un 1996 yapımı, “*Eşkya*” filmiyle, makûs talihini değiştirmeyi başarmıştır. Devamında gelen Sinan Çetin'in *Berlin in Berlin* (1993) ve *Bay E* (1995) filmleri, Mustafa Altıoklar'ın ise *İstanbul Kanatları Altında* (1996) ve *Ağır Roman* (1997) filmleri seyirci ve sinema arasındaki bağın oluşmasını sağlamıştır. Bu filmlerin geniş kitlelere ulaşması, Amerikan filmlerine yönelerek kaybedilen seyircinin tekrar kazanımı açısından oldukça önemlidir. Ayrıca bu filmler, Türkiye Sineması'na yeni bir hareketlilik getirirken, popüler sinemanın da yeni bir biçim kazanmasını sağlamıştır. Asuman Suner, “*Hayalet Ev*” adlı çalışmasında, 90'lı

yıllarda şekillenen, Yeni Türkiye Sineması'nın birbirine koşut gelişen iki düzleminden bahsetmektedir. Popüler sinema ve sanat sineması olarak kategorize ettiği yaklaşımları şu şekilde açıklamaktadır:

“Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım olanaklarına sahip ve gişede başarılı hâsılat yapan bir “popüler” sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncularını kullanan, Türkiye’de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir ‘sanat’ sineması” (Suner, 2015: 33) oluşmaya başlamıştır.

Yeni Türkiye Sineması, gerek popüler sinema kanadıyla, gerekse sanat sineması kanadıyla, taşıdığı yeni söylem ve yaklaşımlarla, klasik Yeşilçam geleneğinden oldukça farklı bir dönüşüm geçirmiştir. 80’lerden bu yana toplumun ve bireyin geçirdiği değişim, sinemaya da yansımış, hatta sinema, toplumun yaşadığı bu farklılaşma sonucu oluşan boşlukların ve çarpıklıkların etkili bir biçimde anlatıldığı araçlardan biri haline gelmiştir.

Özellikle popüler sinemanın aksine, yeni kuşak genç yönetmenlerden oluşan sanat sineması, geleneksel temaların dışında, tabu sayılan ve örneklerine pek rastlanılmamış hikâyeleri ve dönüşmüş kahraman prototiplerini kullanarak, toplumsalın geçirmiş olduğu mutasyonu farklı bir dille anlatmanın yolunu bulmuşlardır. Derviş Zaim’in 1994 yapımı “*Tabutta Rövaşata*” filmiyle başlayan, aynı dönemde Zeki Demirkubuz’un (1994) “*C Blok*” , Yeşim Ustaoglu’nun (1994) “*İz*”, Nuri Bilge Ceylan’ın (1997) “*Kasaba*” filmleriyle devam eden bu kuşak, 2000’li yıllarda başka genç yönetmenlerin katılmasıyla yeni ve farklı bir üslup arayışı içine girmişlerdir. Sanat sineması kategorisinde örnekler sunan genç kuşak bu yönetmenler, başlangıçta da belirttiğimiz gibi eski kalıpları tekrarlamaktan ziyade, geçmişten kopuk yeni bir içerik ve biçimsel söylemi benimsemişlerdir. Zahit Atam, “*Türkiye Sineması’nın ‘ortak aklı’ Meselesi*” adlı yazısında bu konuyu şu şekilde açıklamaktadır:

“Benim anlayabildiğim kadarıyla, başta Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan olmak üzere, yeni sinemanın kurucuları, bu alanlarda tarihin nasıl bir yıkıntı içerdiklerini biliyorlardı. Buradan çıkardıkları sonuç, ortak aklı oluşturmak çabası değil, sinemanın genelinden olabildiğince kendilerini soyutlamak oldu. Çünkü ne yaparlarsa yapsınlar, sistemin ve sektörün yetersizleri, yeteneksizleri ve iş bilmez yöneticileri nedeniyle anaforda kaybolup hem kendilerinden enerji çalacağını hem de kendilerini manen yıpratacağına inanıyorlardı.” (Atam, 2011)

Böylece sinema sektörünün bu kalıplaşmış yapısından olabildiğince uzaklaşan bu yönetmenler, Anadolu toplumunun sıradan insanının hikâyelerini anlatmayı ve bunu gerçeğe en yakın biçimde sunmayı tercih etmiştir. Her ne kadar sinemadaki bu anlatılar, mütevazı bir üslupsal ve biçimsel yapıya sahip olsa da, gerek toplumsal bağlamda gerekse bireysel bağlamda büyük söylemleri olan yapıtlardır. Başka bir ifadeyle, cesur bir duruşa sahip olan bu yönetmenler, toplumun kusurlu, aksayan ve hep görmezden gelinen taraflarını, yarattıkları marjinal karakterlerle aktarmaya çalışmışlardır. Nitekim 90’lı yılların sinemasındaki bu yönelim, bizi araştırmamızın konusu olan anti-kahraman kavramına yönelmektedir. Klasik kahraman sunumunun aksine anti-kahraman temsilleri, toplumsal ve kültürel pratiklerde yaşanan kırılmaların, zorunlu ya da gönüllü gerçekleşen dönüşümlerin ve bu çatışmaların yarattığı bireysel bunalımların aktarılmasında en etkili savunma aracı olarak kullanılmıştır. Yani anti-kahramanlar, değiştirmeye gücümüzün yetmediği bu sisteme karşı tepkisel bir duruşumuz olmuştur. Zeynep Tül Akbal Süalp, “*Yabanıl, Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları*” adlı makalesinde, Türkiye Sineması’nda son dönem yaratılan yeni karşı kahraman sunumlarını iki yönelim bağlamında açıklamaktadır. Akbal Süalp, ilk yönelim olarak kategorize ettiği karşı kahramanları şu şekilde açıklar:

“İşini, konumunu, toplumsal bağlarını, dayanışma pratiklerini, düşünsel yeti ve dayanaklarını çok hızla kaybeden yalnız, beceriksiz, işsiz kahramanlar ya saldırgan, öfkeli ve yönelimi olmayan yerçekimsiz erkekler olarak alkol, uyuşturucuyla varolan ya da tutunmaya çalışan, küfürle kendi sesinden güç bulan ve seyircisini güldüren, kendine bağlayan, 'karşı kahramanlara' dönüştüler ve dokunabildikleri, etkiledikleri kendi seyircilerini de yarattılar.” (Akbal Süalp, 2009: 138)

Akbal Süalp'ın tasvir ettiği birinci gruptaki bu karakterler, gücünü erk ve iktidarın yüceltildiği yozlaşmış bir kültürden sağlamaktadır. Özellikle 70'li ve 80'li yılların başında yaşanan askeri darbeler sonucu sarsılan demokratik yapı, toplumsal ve politik kanada sinen militer söylem, birbirlerine zıt siyasal modellerin ölümlerle sonuçlanan çatışmaları, toplumun kanaat önderlerinin (gazeteci, yazar, politikacı vb.) faili meçhul cinayetlere kurban gitmesi, toplumsal düzendeki bu kaotik ortamın korku ve endişeyi yükseltmesi gibi sayılacak birçok olumsuz gelişme, Türkiye toplumunda eril dilin ve otoriter rejimin yüceltilmesini de beraberinde getirmiştir. Böylesine karanlık bir geçmişin içinde doğan anti-kahramanlar, Akbal Süalp'ın tanımladığı şekilde örnek alınacak davranışlar sergilemekten oldukça uzaktır. Zira her gün maruz kaldıkları bu kaos ortamı, geleceğe dair bir amaç ya da ideal bırakmazken, muhalif sesleri susturan otoriter rejimin baskıcı politikaları da bireyleri duyarsız, suskun ve tepkisiz bir yapıya büründürmüştür. Nitekim sinemada temsil edilen anti-kahramanlar da, yaşadıkları dünyaya karşı tepkilerini, şiddete, uyuşturucuya ya da alkole başvurarak, toplumun genel ahlak ve davranış kurallarına aykırı bir duruş sergilemekte bulmuştur. Mustafa Altıoklar'ın *"Ağır Roman"* (1997), Serdar Akar'ın *"Gemide"* (1998), Kudret Sabancı'nın *"Laleli'de Bir Azize"* (1998) filmleri, bu anti-kahraman profiline örnek yapımlardır. Akbal Süalp, bu filmlerde yaratılan karşı kahramanların dramatik akış içerisinde aktarımı ve işleniş yönünden bazı boşlukların olduğuna da dikkat çekmektedir. Ona göre, bu karakterlerin anlatıya neden olan bu aykırı hallerinin, sıkıntı ve dertlerinin asıl gerekçelerinin verilmediğini, bilinmeyen bir boşluk ve hiçlik haliyle kafalarına göre takılan, yalnızca kadın, alkol ve uyuşturucu tüketen, üretmenin değil tüketmenin sıkıntısını yaşayan bir prototipte sunulduklarını belirtmektedir. (Akbal Süalp, 2009:141) Böylece karakterlerin bu sunuluş biçimleri, seyircinin hikâyede asıl vurgulanması gereken odak noktadan uzaklaşmasına neden olmaktadır.

Akbal Süalp'ın tanımladığı ikinci grup ise, hareketten ziyade edilgenliği seçen, kalabalıktan ziyade daha sakin bir yaşamı tercih eden, şiddete eğilimsiz, içe dönük karakterlerdir. Bu gruptaki karşıt-kahramanları ise şu şekilde açıklamaktadır:

“Bir diğeri ise 80 sonrasının sözünü ettiğimiz bütün sıkıntılı dönüşümlerinde diğerlerine oranla biliş ve bilinç düzeyinde algıları daha açık olduğu görünen

bir yeri terk ederek, bu travmadan kendini ne pahasına olursa olsun çıkarıp, kurtarmaya çalışan, bunu gerçekleştirmek için de bilişinden vazgeçerek uzaklaşan, topluma, toplumsal olana mümkün olduğunca uzaktan bakacak bir içe dönüklük içinde bir önceki gruptakine çok benzer bir yerçekimsizlik haliyle, ruhu askıda, şiddeti içinde büyüyen, öfkesi daha rafine gibi duran, kendini kurtuluşunun ve anlatısının merkezine alan, hatta bu halini nihilist, varoluşçu felsefelerle anlamlandıran bir üslup oldu.” (Akbal Süalp, 2009: 138-139)

Bu grupta yer alan karşı-kahramanlar, bir önceki grupta tanımladığımız karşı-kahramanlarla aynı toplumsal ve politik zeminden etkilenmiş, aynı umutsuzlukları ve amaçsızlıkları paylaşmıştır. Ancak bu anti-kahramanların karşı oldukları yeni toplumsal düzene tepkileri, diğer grubun aksine daha hareketsiz, daha pasivize bir duruş sergilemek olmuştur. Yaşanılan kötülükler karşısında kendi kabuklarına çekilen anti-kahramanlar, sosyal ve siyasal yapılanmalarda yaşanan gelişmelerden oldukça uzak, bireysel bir hikâye kurgusunun merkezinde aktarılmaktadır. Özellikle 2000 sonrası Türkiye Sineması’nda, bu yapısal forma sahip birçok anti-kahraman örneği ön plan çıkmıştır.

2.4. 2000’li Yılların Yeni Kahraman Modeli: Anti-Kahraman

Batı dünyasının modernleşme hareketini kendine yol haritası olarak seçen Türkiye toplumu, kimi zaman ideal olarak görülen modernleşme hareketinin yarattığı hasar ve boşluklarla, kimi zaman da yerel krizlerle mücadele etmek zorunda kalmıştır. Eski ile yeninin, modern ile gelenekselin, doğru ile yanlışın birbirine karışmaya başladığı 80’li yıllarda bu çelişkili söylem, laik ve muhafazakâr düşünceden, gündelik pratiklere, siyasal söylemden, toplumsal yapılanmaya kadar her kavrama sinmiş ve bu durum 90’lı yılların kültürel atmosferinde de çoğalarak devam etmiştir. Önceki bölümlerde ayrıntılarıyla gördüğümüz 80’li ve 90’lı yılların çelişkili yapısı, bireysel ve toplumsal düzlemde artık yerleşik bir oluşum ve yönelim haline gelirken, 2000’li yılları takip eden sürede de bu çizgisini ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel tüm paradigmalarda sürdürmüştür. 2000’li yıllarda fazlasıyla derinleşen ve tek bir düzlemde değerlendirilmesi mümkün olmayan bu çelişkili toplumsal ve kültürel yapı, çalışmanın konusunu oluşturan anti-kahraman olgusunu yaratan en önemli

faktörlerdendir. Bu nedenle bugünün Türkiye konjonktüründe gerçekleşen kırılmaları ve dönüşümleri doğru okumak, kahramanların yerini alan anti-kahramanları tanımak açısından oldukça önemli ipuçları sunmaktadır.

21.yüzyıl dünyası, bilim ve teknoloji alanlarında yaşanan çığır açıcı gelişmelerin, ekonomik, politik ve kültürel sistemleri kapsayan küreselleşmenin oldukça hızlı ilerlediği yeni çağı işaret etmektedir. Bu çağda, geleneksel ve kapalı bir ekonomi işleyişi yerine serbest piyasa ekonomisinin benimsenmesi, ekonomik yapıyla paralel olarak değişen devlet politikaları, kitle iletişim ağları aracılığıyla metalaştırılan ve hızla yaygınlaşan küresel kitle kültürü gibi birçok alan biçim değiştirmiştir. Dünya artık Marshall McLuhan'ın öngördüğü gibi “küresel bir köye” dönüşürken, kültürlerin arasındaki coğrafi sınırları aşan, dünyayı bir bütün olarak gören bilinç yoğunluk kazanmıştı. Toplumsalın, kültürün, bilginin, teknolojinin ve gücün hızla değiştiği ve ilerlediği 2000’li yıllarda, küreselleşme fikrinin taşıdığı en derin anlamı Zygmunt Bauman şu şekilde açıklamaktadır: “Küreselleşme, dünya meselelerinin belirsiz, ele avuca sığmaz ve kendi başına buyruk doğasıdır; bir merkezin, bir kontrol masasının, bir yönetim kurulunun, bir idari büronun yokluğudur. Küreselleşme, Jowitt’in “yeni dünya düzensizliği”nin başka bir adıdır.” (Bauman, 2012: 64) Diğer bir ifadeyle küreselleşen dünya, artık daha istikrarsız, daha belirsiz ve daha düzensiz bir hal almıştır. Bu nedenle 21.yüzyılda insanoğlu, bir yandan yapay zekâ, nanoteknoloji ya da genetik gibi alanlarda yetkin bir seviyeye ulaşırken, bir yandan halen savaşları, ölümleri ve ortaçağdan kalma karanlık zihniyetleri devam ettirmiş; bir yandan din, dil, ırk ya da etnik köken ayrımı gözetmeksizin tüm insanların yaşama hakkını savunan gelişmiş bir sistem yaratırken, bir yandan kendinden olmayan güçsüz ülkeleri ya da kültürleri sömürge hakkını kendinde görmüştür. Düşüncelerin, fikirlerin, sanatın ve edebiyatın özgürce ifade edildiği bir ortamda yaşarken, bir yandan bu kavramların anlamının ve içeriğinin en fazla boşaltıldığı, piyasaya bağımlı birer meta haline dönüştüğü sürecin içinde hapsolmuştur. Bu durumla bağlantılı olarak 2000’li yılların modern insanını, Tanrı insan yani “*Homo deus*” olarak tanımlayan Yuval Noah Harari, bu yüzyılda insanlığın açlığı, salgın hastalıkları ve savaşları azaltmış olsa da, gelişmekte olan ülkelerde ve köhne mahallelerde milyarlarca insanın yoksullukla, hastalıkla ve şiddetle

mücadeleye devam edeceğini belirtmektedir. (Harari, 2016: 67-68) Harari'nin de belirttiği gibi küreselleşen bu yeni dünya düzeninde, bir taraf bilgi çağının anlamının karşılığını yaşarken, bir taraf geçmiş çağların karanlığında yaşamaya devam edecektir. Bu nedenle küreselleşen bu çağ, modern ile gelenekselin, Doğu ile Batı'nın, devlet ile toplumun, yerel ile evrenselin, sanal ile gerçeğin ve belki de en önemlisi doğru ile yanlış arasındaki –ile bağlacını kaldırmış, tüm karşıt kavramları birbirine eklemlenebilir bir yapıya dönüştürmüştür.

Zaman ve mekân sınırını ortadan kaldıran, toplumları ve kültürleri birbirine fazlasıyla yakınlaştıran yeni küresel düzen, 2000'li yıllarda Türkiye'nin de toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik yapısında köklü dönüşümler yaratmıştır. Öncelikli dönüşüm, ekonomik alanda gerçekleşmiş ve bu parametrelerdeki değişimle eş zamanlı olarak sosyo-kültürel yapı ve siyasal söylemler yeni görünüm kazanmaya başlamıştır. 2002 yılında iktidara gelen Adalet ve Kalkınma Partisi'nin, 2002-2006 yılları arasında uyguladığı iktisadi politikalar; “AB müktesebatına uyum, iyi yönetim reformları, IMF stand-by'ları, Dünya Bankası kredileri vs. gibi sermayenin disiplinler gücü üzerinden yürüyen süreç” (Şenalp, 2012: 72-78) hızla sonuçlanmaya başlamış ve %7,2 'lik bir ortalama milli gelir artışı sağlanmıştır. Türkiye ekonomisinin krizlerle mücadele ettiği bir dönemin hemen sonrasında yönetime geçen AKP'nin bu programı yönetmekteki başarısı, toplumda bir reaksiyon yaratmış ve eski yıllara oranla iyimser bir tablo ortaya çıkarmıştır. Dönemin ekonomik değişimini ve nasıl şekillendiğini Korkut Boratav, şu sözlerle yorumlamaktadır: “Yeni hükümet, IMF/Derviş programını olduğu gibi kabul etti; neo-liberal doğrultuda yeni öğelerle zenginleştirdi. İslamcı AKP bu sayede ekonomiye egemen olan sınıflarca adeta koşulsuz benimsendi. Sonraki yıllarda artan kayırılma/dışlanma vukuatı ise, “gülü seven, dikenine katlanır” bilgeliği ile sineye çekildi.” (Boratav, 2015: 57) Aynı şekilde Refet S. Gürkaynak ve Selin Sayek-Böke'nin birlikte kaleme aldıkları ve *Birikim Dergisi*'nde yayınlanan “*AKP Döneminde Türkiye Ekonomisi*” adlı makalede ise 2000'li yılların gelişen ekonomik durumuyla ilgili şöyle bir çıkarımda bulunmaktadır:

“AKP iktidarı ilk döneminde Türkiye'yi uçurumun kenarında yaşayan ve düzenli olarak oraya düşen bir ekonomi olmaktan çıkartıp, makroekonomik

dengeleri düzgün, devlet bütçesi korku vermeyen bir hale getirmiş, ancak itfaiyecilik bitip yapısal dönüşüm gereği ortaya çıkınca buna yanaşmadığı gibi –verilerin de desteklediği şekilde– siyaseten hızlı büyümeyi elzem gördüğü için konjonktürel tedbirler ile talebi körükleyerek yakın dönemde borçluluk ve kırılganlığı çok arttırmıştır.” (Gürkaynak/Sayek-Böke, 2013: 69)

Nitekim ekonomistlerin ve sosyal bilimcilerin tespitlerinden de yola çıkarak, AKP iktidarının 2000’li yılları kapsayan süre boyunca, başlangıçta gerçekleşen iktisadi büyüme algısını topluma yerleştirdiği, ancak ekonomik konjonktürde yalnızca görünürde hissedilen bu olumlu havanın toplumda tüketmeye ve borçlanmaya yönelik ciddi bir eğilim oluşturduğu gözlenmektedir. Bir başka deyişle toplum, bir taraftan işsizlik ve yoksulluk gibi somut verilere dayanan gerçeklerle mücadele ederken, diğer taraftan bu gerçekliğin varlığına rağmen tüketim harcamalarını arttırmakta, hatta ücretlerin tüketimi karşılamadığı noktada da borçlanmayı tercih etmektedir. Bu durumun oluşmasının bir başka nedeni de, 90’lı yıllarda gelişmeye başlayan bankacılık sektörünün sağladığı özel kredi ve teşvikler sayılabilir. Zira bankaların sağladığı bu imkânlar, toplumda ihtiyacın dışında harcama anlayışını yerleşik bir bilinç haline getirmektedir. Yani bu dönemin bireyi, temel ve doğal ihtiyaçlarını karşılamak için tüketmek yerine, yapay arzu ve isteklerini doyurmak için tüketmektedir. Kısacası, 2000’li yıllarda “modern yaşam biçimi, arzuların ve gereksinimlerin, bireysel ve toplumsal isteklerin, ekonomik ve toplumsal kaynakların birbirini etkilediği bir tüketim kültürü” (Aygün Cengiz, 2009: 311) görünümü kazanmaktadır. Bir görünümünden ibarettir, zira Türkiye toplumunun içinde bulunduğu kültürel süreç, batılı anlamda bir “tüketim kültürü” tanımının karşılığını sağlamamaktadır. Nitekim önceki bölümlerde ayrıntılarıyla ortaya koyduğumuz gibi, Osmanlı’da başlayan ve Cumhuriyet Türkiye’sinde devam eden modernleşme hareketi; kültürel, siyasal, toplumsal tüm pratiklerde global ve lokal formların eş zamanlı işlerliğiyle ilerlemiş, bu durumda toplumsal ve kültürel yapılanmaya yerleşik bir çelişkili söylem kazandırmıştır. Dolayısıyla modernleşme kavramının dahi tam anlamıyla içselleştirilemediği Türkiye toplumunda, “tüketim kültürü” olgusu da, yanlış yorumlamalara açık hale gelmektedir.

Konuyla ilgili olarak Oğuz Adanır, “*Kültür, Politika, Sinema*” adlı çalışmasında, Türkiye toplumunun ne klasik anlamda bir kapitalist model olduğunu, ne

de güncel anlamda bir tüketim modeli oluşturduğunu belirtmektedir. Adanır'a göre, toplumun büyük çoğunluğu, Batılı anlamda ne tarihini ne de yapısını bilmediği bir tüketim kültürünün özlemini çekmektedir ve Türkiye toplumunda yaşanan bu anlam karmaşasının gerekçelerini ise şu şekilde açıklamaktadır:

“Bu toplum bir ‘double-bind’ konumu içindedir. Bir yanda Hıristiyan kökenli laik burjuvazinin yüzyıllar boyunca geliştirip yerli yerine oturtmuş bir sistem vardır ki, Türkiye bu sisteme özgü kurumların büyük bir kısmını benimsemiş gibidir: Okul, fabrika, ordu, çekirdek aile, TV, vb. Diğer yandaysa ‘İslamiyet’in bu topluma tüm çağdışı kalmış kurumlarıyla empoze ettiği bir inanç krizi vardır. Bir mengenenin iki yanağı arasında sıkışmış gibi görünen Türk toplumunun gerçekten sıkışıp sıkışmadığı çağdaş anlamda yaratacağı yeni bir toplum modeliyle yalanlanmış ya da doğrulanmış olacaktır.”(Adanır, 2006: 33)

2000’li yılların tarihsel süreci devam ederken, Türkiye toplumunun halen, Adanır’ın ifade ettiği gibi bir mengenenin iki yanağı arasında sıkışmaya devam ettiği görülmektedir. Bu sıkışma artık Türkiye toplumunda öyle bir boyut yaratmıştır ki; birbirine taban tabana zıt fikir ve düşünler aynı cümle içinde zikredilmeye başlanmış, bugünün bireyi hangi şartlarda olunursa olunsun tüketimin büyümlü dünyasının bir parçası olmak için çabalamış, toplumsal ve siyasal dinamiklerde rasyonel aklın en fazla hâkim olduğu bir dönem olmasına rağmen korkunun, şiddetin ve büyük oranda toplumsal lincin yoğun olarak görüldüğü bir süreç yaşanmaya başlamıştır. Biraz kaotik, biraz da kompleks bir yapıya sahip olan bu ortam, günümüzde kahramanların yerini alan anti-kahramanların en çok beslendiği kaynaktır. Zira iyilik-kötülük, doğru-yanlış, suç-ceza, gibi değerlerin birbirine eklenenebilir bir hale dönüşmesi, inançlarını, umutlarını, ideallerini yitiren anti-kahramanlar yaratmıştır. Anti-kahramanların bu duygu durumları, onları kimi zaman suça ve şiddete eğilimli bir yapıda karşımıza çıkarırken, kimi zaman da olabildiğince edilgen, pasif ve bireysel bir tutum sergilemelerine neden olur. Somutlaştırmak gerekirse, Serdar Akar’ın “*Barda*”(2007) ya da “*Gemide*”(1998) filmlerinde, tecavüzcü, alkolik, işkenceci, uyuşturucu bağımlısı olarak temsil edilen erkek anti-kahramanlar, Derviş Zaim’in “*Tabutta Röveşata*”(1994), Zeki Demirkubuz’un “*Masumiyet*”(1997) gibi filmlerinde toplumun idealleştirilmiş düzeninin bir parçası olamayan, daha pasif ve edilgen bir şekilde temsil edilirler. Ancak

anti-kahramanların ayrıntılarına geçmeden önce Türkiye’de toplumsal ve siyasal kanatta gerçekleşen kırılmalara biraz daha yakından bakmak gerekecektir.

80’li ve 90’lı yılların hem siyasi platformunda hem de gündelik hayatında aktif rol oynayan İslamcı ve muhafazakâr düşünce, 2000’li yıllarda da Türkiye konjonktürünün, siyasal, toplumsal, kültürel tüm örüntülerinde manipülatör bir güce ve ayrıcalığa sahip olmuştur. Ancak diğer tarihsel dönemlerin aksine 2000’li yıllarda İslamcı kimliği ve hareketi, birçok konuda kendini değiştirmiş ve yeni görünümler kazanmıştır. Hiç kuşkusuz bu dönemi diğerlerinden ayıran en önemli fark, muhafazakâr bir tabandan gelen AKP’nin günümüze kadar süren iktidarının yarattığı değişimdir. Ömer Laçiner, Türkiye’nin siyasal kültüründe AKP’nin konumunu şu sözlerle özetlemektedir: “İlk kez seçime girip birinci parti ve tek başına iktidar imkanı edindiği 2002 Kasım’ından beri girdiği her seçimde oylarını arttırıp, Haziran 2011 seçiminde toplam oyların yarısını alarak iktidarını daha da pekiştirmesi AKP’ye, “soykütüğü”nde yer alan hiçbir partinin sahip olamadığı bir güç ve prestij sağlamıştı.” (Laçiner, 2011: 3) Laçiner’in de belirttiği gibi Türkiye’nin siyasal geçmişinde hiçbir İslamcı ve muhafazakâr parti, bu kadar uzun bir süre iktidar geçmişine sahip değildi. Durum böyle olunca öncelikli değişim, 90’lı yıllarda kapitalist dünyaya eklemlenmeye başlayan İslamcı burjuvazide gerçekleşti ve bu süreçte geniş bir muhafazakâr elitist kitle yaratılmış oldu.

Tam da bu noktada konuyla ilgili olarak Cihan Tuğal, “*AKP İktidarı: Sermayenin Pasif Devrimi*” adlı makalesinde, 21. yüzyılda İslamcılarının kapitalizme nasıl ikna olduklarının ayrıntılarını ortaya koymaktadır. Tuğal’a göre, Modernleşme ve Batılılaşmanın İslam karşıtlığı üzerine kurulması, bugüne kadar iktidardan dışlananların, dinî pratikleri dolayısıyla mağdur olduklarına inanmalarını sağlamıştır. Nitekim bu mağduriyet nedeniyle kapitalizm, sömürü, emperyalizm hakkında sesini yükseltmeyen yoksullar ve eski İslamcılar, ibadetlerini yerine getiren yeni yöneticilerini savunmayı bir şeref meselesi haline getirmişlerdir. Artık yeni İslami elitin tek mücadelesinin pastadan ne kadar pay alacağının kavgası olduğunu belirten Tuğal, İslamcı elitlerin hem mücadele zeminleri hem de kimliksel yapıları değişmiş olsa da,

laik elit sistem sorununun varmış hissi verilerek ayrıcalıklarını koruma telaşında olduklarını vurgulamaktadır. Tuğal, makalenin sonunda Türkiye'nin yeni toplumsal yapısı ve yaratılan yeni İslamcı kesimle ilgili şöyle bir çıkarımda bulunmaktadır:

“Kısmi bir İslamileşmeye koşut olarak, derin bir kapitalistleşme yaşamaktayız. Önümüzdeki paradoks şu ki, bu kapitalistleşmenin ana mimarı eski İslamcılar. Üstelik bu kapitalistleşmeyi başka kimsenin yapamayacağı kadar halka benimsetmiş durumdalar. Çünkü onun gibi namaz kılıyor, onun geldiği mahallelerden geliyorlar. Dünyanın her yerinde kitlesel direnişle karşılaşan neo-liberalleşmenin, Türkiye’de minimum mukavemet görmesinin sırrı bu.” (Tuğal, 2006: 26-30)

Görüldüğü gibi 2000’li yıllarda da her dönem olduğu gibi birbirlerine karşı kavramlar yine bir arada sunulmakta, yine doğru bilinen yanlışla dönüşmekte ve yine egemen otorite kendi normatif değerler sistemini tasarlamaktadır. Bugünün Türkiye’si artık daha komplike bir sürecin içinde ilerlemekte ve bu durum toplumsal yapılanmayı ve kültürel pratikleri doğru okumayı zorlaştırmaktadır.

2000’li yılların atmosferiyle ilgili önemli bir not daha düşmek gerekirse, bu yıllarda “linç” olgusunun, kültürün bir parçası haline dönüştüğü görülmektedir. Kimi zaman devlet şiddetiyle ortaya çıkan, kimi zaman da toplumun kendi adalet sistemi olarak algılanan ve kabul edilen linç, toplumsal örüntülerde korkunun ve endişenin sürekli canlı kalmasını sağlamaktadır. Bu konu üzerine ayrıntılı bir çalışma yapan Tanıl Bora, “*Türkiye’nin Linç Rejimi*” adlı eserinde, lincin tanımını, Türkiye’de gerçekleşen linç çeşitlerini, nasıl oluştuklarını ve toplum tarafından nasıl yorumlandığını geniş bir şekilde mercek altına almaktadır. Bora’ya göre, Türkiye’de son yıllarda linç vakaları, fazlasıyla artmakta hatta rutinleşen, normal görülen bir durum haline gelmektedir. Linç eylemlerinin kolayca gerçekleşen bir niteliğe sahip olmasının en temel gerekçelerini ise şu şekilde açıklamaktadır: “Yetkililerin engin hoşgörüsü, linç gruplarına fevkalade geniş bir “tahrik olma hakkı” bahşedilmesi, kimi zaman bunların yarı-legal milis gruplarıymışçasına hayırhah muameleye tabi tutulması, Türkiye’de linç ‘olgusunun’ son derece önemli bir vechesini oluşturuyor. Lincin, meşrulaşma demeyeceksek, olağanlaşmasının belki de temel sebebi budur.” (Bora, 2015: 14) Ayrıca Bora, Türkiye tarihinin ‘büyük olay’larından biri olarak tanımladığı “Gezi Parkı” protestolarını da

incelemiş, eylemler sırasında polis ve linç girişiminde bulunan gruplar arasında sembolik bir ilişkinin doğduğunu, bu durumun da günümüzün yeni linç modelini oluşturduğunu belirtmiştir.

Geldiğimiz noktada görülüyor ki, bir yandan toplumsal huzuru sağlamak için devlet aygıtı tarafından uygulanan şiddet, bir yandan birbirlerinden farklı amaç ve yapıda terör örgütlerinin sivil insanları hedef alan eylemleri, diğer yandan egemen otoritenin kendi anlayışı doğrultusunda yapılandığı iyilik-kötülük, doğru-yanlış algısı, toplumda kaosun ve korkunun sürekli artmasına, aynı zamanda bireyin de toplumun var olan ve değiştirmeye gücünün yetmediği reel sorunlarına yabancılaşmasına neden olmuştur. Nitekim bu dönemin bireyi, kendi gündelik hayatına ve sorunlarına yönelen, yeni iletişim teknolojilerinin ona sunduğu sanal gerçeklikte yaşamayı tercih eden ve bu sanal dünyanın sağladığı yapay mutluluğu hayatının amacı gibi gören bir prototipe dönüşmüştür. 2000’li yıllarda toplumun ve bireyin sahip olduğu bu form, Türkiye Sineması’nda da karşılığını bulmakta ve yeni ortamı, yeni hikâyeleri, yeni tanıştığımız bugünün kahraman modeli olan anti-kahramanlar yoluyla aktarılmaktadır.

2000 sonrası Türkiye Sineması’nda neredeyse birbirini farklı versiyonlarda tekrar eden bir sunum haline dönüşen anti-kahraman temsillerine geçmeden önce, bu yıllarda sinemanın genel hatlarıyla nasıl bir durum ve yapılanma içinde olduğuna kısaca değinmek gerekecektir. 90’lı yılların ortalarından itibaren Türkiye Sineması’nın, popüler sinema ve sanat sineması olarak kategorize edilmesiyle başlayan yeniden oluşum süreci, 2000’li yıllara gelindiğinde de aynı olumlu havada devam etmektedir. Öncelikli iyileşme sinema ve devlet ilişkilerinde gerçekleşmiş ve “Türkiye Sineması’nın temel sorunları olan sansür, korsan yayın ve üretim yetersizliği gibi alanlarda devlet¹⁹, çeşitli ilerlemeler kaydetmiş, sinemasının sorunlarına karşı daha hassas ve yapıcı

¹⁹ 14.07.2004 tarihinde, 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun" ve bu kanuna ek olarak 08.02.2005 tarihinde yürürlüğe giren "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik" ile sansür konusunda nispeten bir özgürlükçü anlayış hâkim olmuştur. Kaynak: <https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5224.html> Erişim Tarihi: 24.02.2017

olmaya başlamıştır.” (Ulusoy, 2009: 57) Aynı zamanda devletin sinema sektörüne sağladığı finans desteği de bu dönemdeki iyileştirme çalışmalarından biri olmuş ve Kültür Bakanlığı’nın verdiği kredi ve fonlar genişletilmiştir.

2000’li yıllarda devlet kanadında gerçekleşen bu düzenlemelerin yanı sıra, sinemanın biçimsel ve üslupsal dili de geçtiğimiz on yıla oranla ciddi bir değişim göstermektedir. Sayıları her geçen gün artan sinema okullarında yetişen yeni kuşak genç sinemacıların sektöre olan katkıları, teknolojik gelişmelerin sağladığı imkânlarla yaratılan etkileyici görsel dil, “dramatik etkiyi artırmak için kullanılan estetikleştirilmiş mizansen (özellikle çarpıcı ışık ve filtre kullanımları), özel görüntü ve ses efektleri, dinamik kamera kullanımı, hızlı ve akıcı kurgu”(Suner, 2015: 34-35) gibi unsurlar sinemada önemli mesafeler kat edilmesini sağlamıştır. Nitekim tüm bu olumlu gelişmeler sonuç vermiş ve 2000’li yıllarda vizyona giren filmler, 90’lı yılların seyircisini hâkimiyet altına alan Hollywood filmlerinin gücünü azaltmıştır. Yılmaz Erdoğan’ın “*Vizontele*”(2000)²⁰, “*Vizontele Tuuba*”(2004), “*Organize İşler*”(2005) filmleri, Ömer Faruk Sorak’ın “*G.O.R.A*”sı(2004), Yavuz Turgul’un “*Gönül Yarası*”sı (2005), Abdullah Oğuz’un “*Asmalı Konak: Hayat*”ı (2003), Çağan Irmak’ın “*Babam ve Oğlum*”(2005) filmi vizyona girdiği dönemde milyonla ifade edilecek seyirci rakamlarına ulaşan yapımlar olmuştur.

Türkiye Sineması’nın popüler sinema yöneliminde başlayan bu olumlu atmosfer, aynı zamanda 90’ların ortalarında şekillenmeye başlayan, geleneksel anlatım ve kalıpları kıran, daha bağımsız bir dil yaratmayı hedefleyen sanat sinemasında da hâkim olmaktadır. Bu yıllarda başka yeni genç yönetmenlerin katılımıyla daha geniş bir kitleye ulaşan sanat sineması, 2000’lerin Türkiye’sini ve Türkiye’de yaşayan bireylerini ezberlenmiş yöntemlerin dışında yeni yollar, yeni kalıplar arayarak bulmaya ya da anlatmaya çalışmaktadır. Hiç kuşkusuz sinemanın son dönemde başvurduğu en yeni anlatım araçlarından biri de anti-kahraman temsilleridir. İyiliği, dürüstlüğü ve her daim

²⁰“*Vizontele*” Toplam Seyirci: 3.308.120, “*Vizontele Tuuba*” Toplam Seyirci: 2.894.802, “*Organize İşler*” Toplam Seyirci: 2.618.244, “*G.O.R.A*” Toplam Seyirci: 4.001.711, “*Gönül Yarası*” Toplam Seyirci: 898.000, “*Asmalı Konak: Hayat*” Toplam Seyirci: 1.791.396, “*Babam ve Oğlum*” Toplam Seyirci: 3.839.883 Kaynak: <https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/?tm=1989> Erişim Tarihi: 14.06.2017

kötülüğü yenen yapısıyla klasikleşmiş kahraman modelini kıran anti-kahramanlar, sınırları ve kuralları belli olmayan, iyi ve kötü tanımlamaların dışında bir çizgide ilerleyen, toplumun genel ahlak ve gelenek yasalarına göre biçimlenmeyen, bir anlamda yaratıcısına sınırsız bir özgürlük tanıyan karakterlerdir. Başka bir ifadeyle, “insani zaafıya yatkın, ancak aynı zamanda özel bir ahlaki kod geliştiren ve kimi zaman kendilerini toplumla çatışmaya zorlayan bireysel bir dürüstlük sergileyen yabancılaşmış ve dışlanmış karakterlerdir.” (Konisberg, 1993:16 Akt: Ulusoy, 2011: 90) Anti-kahramanlar, toplumsal ve kültürel dokudaki boşlukların ve çelişkili yapının bireyde yarattığı tahribatı en iyi aktaran karakter modelidir. Bu nedenledir ki 2000’li yılların mevcut yapımlarına bakıldığında, birçok “erkek” anti-kahraman hikâyesinin anlatıldığı görülmektedir.

‘Erkek’ anti-kahramanlara dikkat çekmemizin bir başka önemli noktası ise, 2000 sonrası sinemada eril bir dilin hâkim olmasıdır. Kısacası Yeni Türkiye Sineması’nda anti-kahramanlar da erkeklerden oluşmaktadır. Bir başka deyişle “yeni sinema daha çok erkek sinemasıdır. Erkek sineması da bu anlamda anti-kahraman üretirken önceliği yine eril karakter yaratımı olmaktadır. Belki bir diğer açıdan bakıldığında yeni sinemanın erkek sineması olarak ilerlemesi anti-kahraman üretimini de kolaylaştırmakta ya da yaratmaktadır.” (Elmacı, 2012:174) Dolayısıyla bu çerçeveden bakıldığında ‘eril krizi’ ve ‘anti-kahraman’ temsilleri, 2000’li yılların toplumsal konjonktürünün sinemaya yansıyan en önemli iki temel olgusudur. Birbirine eklemlenmiş bu iki olguyu aynı anda çözümlemek, son yıllarda sinemanın neden anti-kahraman merkezli hikâye aktarımına yöneldiği sorusunun cevabını bulmamıza yardımcı olacaktır.

Türkiye Sineması’nda eril söylemin ayrıntılarını incelerken, erkek egemen sinemanın, yalnızca 2000’li yıllara özgü bir yönelimmiş gibi yorumlamak yanlış bir bakış açısı sağlayacaktır. Zira Türkiye Sineması, başlangıcından bu yana ağırlıklı olarak erkek iktidarının güdümünde ilerleyen bir sinemadır. Bu nedenle erkek kahramanların hâkim olduğu Türkiye Sineması’nda, farklı versiyonlarda erkek temsilleri yer almaktadır. “Örneğin, suçun ve mafyanın mücadelelerinin konu edildiği, şiddet

gösterilerinin doruğa ulaştığı vurdulu kırdılı filmlerde kendinden emin, ödün vermez, kesin doğruları olan ve bu doğrular için cinayet bile işleyebilen erkek özneler resmedilirken; melodramlarda hastalıklı, çaresizlik içinde, kusurlu erkeklere rastlanmaktadır.” (Oktan, 2016: 200-201) Birbirinden farklı karakter yapısına sahip olan bu erkek temsiller, toplumsal ve siyasal dinamiklerdeki kırılmalara bağlı olarak her dönemde farklı bir boyutta biçimlenmişlerdir. Tam da bu noktada Umut Tümay Arslan, Yeşilçam’da erkeklik imgesinin yaşadığı krizi “*Bu Kâbuslar Neden Cemil?*” adlı çalışmasında ortaya koymaktadır. Arslan, ilk olarak modernleşme ve kapitalizmin yol açtığı büyük altüst oluşun, çaresizlikten ve iradesizlikten beslenen bir toplumsal kaygı ve panik duygusu yarattığını ve bu durumun da güç, intikam ve cezalandırma arzusunun dönüştüğünü vurgulamaktadır. Toplumsal yapılanmada yaşanan acı ve haksızlıkların, 70’li yılların filmlerinde “baba ve oğul” hikâyesi üzerinden aktarıldığını belirten Arslan, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Baba adına cezalandırırken, Baba’nın cezasına boyun eğen erkek(-çocuk), toplumsal kaygı ve panik duygusunu gidermeye koyulan güçlü bir aday olarak karşımıza çıkıyor. İtaatin en yüce değer, itaatsizliğin ise her türden farklılık talebiyle özdeş kılındığı bir evrende bu aday, itaatsizliğin ya da bunun düşünülmesinin yol açtığı suçluluk duygusu ve cezalandırılma talebiyle, güç ve hakkaniyet imgelerine sığınmayı, “büyüklerle” teslim olmayı öneriyor.” (Arslan, 2005: 204)

Aslında Arslan, 70’li yılların filmleri üzerinden erkek benliğinde yaşanan sarsıntıları ortaya koymaktadır. Şöyle ki hem otoriter figürün baskısı altında kalan, hem de yeni toplumsal düzende etkin bir role sahip olamayan erkek, güce ve abartılı bir şiddete yönelmekte, bu durumda etkisi günümüze kadar süren eril kaygılar yaşamasına neden olmaktadır. Bu dönemin filmlerinde aktarılan ‘Baba’ yani otorite ile erkek(çocuk) arasındaki ilişkinin metaforik anlamda toplumla özdeşleştirildiğini belirten Arslan, “halkın kendini koruyacak bir babaya ihtiyacı olduğu temasının gizliden gizliye verildiğini, geleceğin babasız da kurulabileceğine dair ortaya çıkan her olasılığın, kendi kaderini tayin etmek için gösterilen her iradenin, dış dünyayı tümünden kuşatan bir kötülük kurgusu içinde boğulduğunu vurgulamaktadır.”(Varol, 2005)

Aynı şekilde Lale Kabadayı da “*İyi Adam-Kötü Adam: Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme*” adlı makalesinde 2000 sonrası Türkiye Sineması’nda erkek karakter stereotiplerinin yapılanmasında iyi-kötü ayrımının oldukça daraldığını ve iyi olan erkek karakterlerin ‘kendi doğrusu için’ yaptığı kötülüklerin onları ‘kötü’ karaktere dönüştürmediğini belirtmektedir. Kabadayı’ya göre, “sinemada iyi-kötü ayrımı, biz ve onlar karşıtlığından uzaklaşarak olabildiğince “biz”e yaklaşmaktadır. Ötekini tanımlarken kullanılan kötü özellikler, adaleti yerine getirmek adına iyi tarafından da tek yöntem olarak kabul ettiği ve kullandığı özelliklere dönüşmüştür.” (Kabadayı, 2016: 177)

Bu bakış açısı bugünün ‘erkek’ anti-kahramanlarını doğru değerlendirmek için oldukça önemlidir. Zira filmler aracılığıyla yaratılan bu alegori, toplumsal bir gerçeği ortaya çıkarmaktadır. Uzun yıllar iki ayrı anlayış arasında yönünü bulmaya çalışan Anadolu toplumu, yaşadığı travmalar nedeniyle her dönemde kendini yetim ve yoksun görmüş, iliklerine kadar işleyen bu mağdurluğu gidermek için de bir ‘baba’ figürünün güvenine, korumasına en önemlisi yönlendirmesine ihtiyaç duymuştur. Nitekim kendini böylesine eksik biçimlendiren toplum, yine kendi gibi sorunlu erkek temsiller yaratmış ve bu durumun en somut karşılığı, şiddeti yeniden üreten anti-kahraman formları olmuştur. Filmlere yansıyan bu eril krizi daha iyi yorumlamak için Fethi Açıkel’in “*Kutsal Mazlumluğun Psikopatolojisi*” başlıklı çalışmasındaki çıkarımlarına başvurmak gerekecektir. Açıkel, tam da toplumun hızlı modernleşme ve kapitalistleşme süreçlerinin neden olduğu bu hasarlı yapıya dikkat çekmekte ve yaşanan bu çözölmeyi “kutsal mazlumluk” kavramıyla açıklamaktadır. Açıkel’e göre “kutsal mazlumluk”, “bir yandan kitlelerin ezikliğini dile getirirken, diğer yandan da bunu aşmanın nevrotik-baskıcı yollarını siyasal aygıt dolayımıyla eklemlen; ‘büyük Türkiye’, ‘şanlı tarih’, ‘otantik cemaat’, ‘aile değerleri’, ‘kenetlenmiş bir toplum’, ‘gücünü dünyaya kabul ettirmiş bir ülke’ ideaları etrafında kapitalizmin ‘iktidar istemini’ kiteselleştiren ve meşrulaştıran bir söylemsel pratik” olarak açıklar. (Açıkel, 1996: 155-156) Yani “kutsal mazlumluk” ruhu, Türkiye toplumunun hayal kırıklıklarıyla dolu travmatik geçmişinin yarattığı eziklik ve mazlumluğu, adalet ve eşitlik anlayışıyla aşmayı değil, intikam arzusu ve güç gösterine dönüştürmeyi esas aldığını belirtmektedir. Dolayısıyla

toplumun ve bireyin hafızasında daima yoksunluk ve mazlumluk kavramlarının canlı kalması, erkek temsillerin karakteristik yapısına da şiddete ve baskıya eğilimli bir ruh hali olarak yansır. 2000’li yılların sinemasında karşımıza çıkan aykırı ve sorumsuz davranışlar sergileyen, güce ve şiddete yönelen, anti-kahramanlar bu sürecin bir sonucudur.

Geçmişten gelen bu hasarlı erkek bilincinin yanı sıra, 2000’lerde değişen toplumsal psikolojinin de, anti-kahramanların yaratımında oldukça büyük katkısı vardır. Daha önce de belirttiğimiz gibi 2000’ler; siyasal ve kültürel söylemlerin sahip olduğu tutarsız dilin yarattığı ikilemlerin, toplumun her katmanına sızan şiddet ve baskı sonucunda oluşan korku ve güvensizliğin, para ve gücü her değer üzerinde gören bilinç nedeniyle yerleşen bireyci anlayışın hâkim olduğu yıllardır. Dolayısıyla yaşanan bu gelişmeler, her dönem olduğu gibi bu dönemde de toplumsal huzursuzluğa ve anlam karmaşasına sebep olmuştur. Can Kozanoğlu, Anadolu coğrafyasında her bireyin uzun yıllar maruz kaldığı bu karşıtlığı toplumsal şizofreni hali olarak tanımlar ve ekler:

“Yoksulluk ve yoksunluk görmezden gelinirse, esmerlerin bile esmerleri aşağılayabildiği şuursuz bir toplumsal dışlamacılığa, ırkçılığa prim verirse; duvarların arkasında, vahalarda, cop gücüyle özelleştirilmiş alanlarda “site hayatı” yaşanır; “Yeni dünya hem zengin, hem başarılı, hem özgürlerin dünyası” diye köşe yazıları yazılırsa; gülbüz, beyaz ve “güçlü” olmak “değer” haline gelirse, insanlar birbirlerini zonta, maganda, entel diye dışarlarsa; neyin ne zaman yüceltileceği neyin ne zaman aşağılanacağı belli olmayan toplumsal şizofreni hali yaşanır...”demektedir. (Kozanoğlu,1995: 115-116)

Dolayısıyla bu hastalıklı ruh hali; toplumu, toplumdan yola çıkarak bireyi, bireyden yola çıkarak “kahraman” algısını, zincirleme bir dönüşüm içine sokmaktadır. Artık iyi ve kötü, doğru ve yanlış, güçlü ve zayıf gibi kavramları temsil eden kahramanlar, bu kültürel iklimin bireylerini yansıtmaktan çok uzaktır. Geline bu noktayı kahramandan anti-kahramana doğru ilerleyen yolcuğun ilk kırılma noktası olarak kabul edebiliriz. Nurdan Gürbilek de, toplumda değişen kahraman algısıyla ilgili şu notları düşmektedir:

“Türkiye’nin yeni popüler kahramanları, her şeye rağmen adalet dağıtan mazlum, mağdur ama masum yetimlerden, çektikleri çileye rağmen onurlu

davranan kırılğan Doğulu çocuklardan değil, toplumun yeni korku nesnelere karşı savaş açan, şehri pislik ve kargaşadan korumak için her yola başvuran, suça ve hınca kilitlenmiş güçlü Türkler'den, artık kendini masum olmak zorunda hissetmeyen yeni bir delikanlı tipinden alacaktır.” (Gürbilek,2012: 51)

Gürbilek'in de belirttiği gibi 'Yeni Türkiye'nin kahramanları artık mazlum ve masum değildir. Masumiyetini yitiren toplum, ahlaklı ve iyi olmak zorunda olmayan, düzenin ya da sistemin adaletini sağlamak için değil, kendi adaletinin peşinde koşan anti-kahramanlar yaratmıştır. Bu noktada Fethi Açıkel'in mazlum ruhu hakkındaki yorumlarına tekrar başvuracak olursak; “mazlum psikolojisinin, bireysel düzeyde şefkat söyleminden kırgınlık ve öfke söylemine dönüşümü, toplumsal düzeyde eziklik söyleminin nasıl güç söylemine gebe olduğunu anlamamıza ışık tutmaktadır. Mazlum, kendisini dünyaya kabul ettirmeyi sağlayacak iktidar ve itibar araçlarından yoksun olduğu için, bir masumiyet-mahzuniyet dili üretmektedir.” (Açıkel, 1996: 183) Başka bir deyişle mazlumluk-eziklik söyleminin, pasifleştirici ya da teslimiyetçi bir yönü vurgulamaktan ziyade, *potansiyel bir iktidar istemi* olarak yorumlamak gerektiğini belirtmektedir. Dolayısıyla bu dönemin masumiyetini kaybeden anti-kahramanları da kendi geliştirdikleri iktidar ve güç sistemine hizmet etmektedir.

Gelinen noktada görülüyor ki, toplumsal katmanlarda gerçekleşen kırılmaların, masumiyet-mazlumluk, iyilik-kötülük, doğru-yanlış gibi kavramları değiştirmesi, kahraman algısında da bir farklılaşmaya neden olmuştur. Nitekim izleyici de artık kahraman yerine anti-kahramanlarla özdeşim kurabilecek, onların gerçekliğine ikna olabilecek olgunluğa erişmiştir. Tüm bu gelişmelerin ışığında 2000'li yılların Türkiye Sineması, özellikle erkek anti-kahramanlara teslim edilmiştir.

Sinemada anti-kahraman temsillerine bakıldığında genellikle, 90'lı yıllarda olduğu gibi karakterlerin yapısal formunun iki yönelim üzerine şekillendiği görülmektedir. Birinci yönelimde sistemin içinde kalmayı tercih eden erkek anti-kahramanlar, kötü işleyen bu hasarlı yapının bireyi nasıl şiddete ve kötülük yapmaya yönelttiğini göstermeyi amaçlamıştır. Otoriter rejimin adaletine ve kurumlarına güvenini yitiren bu anti-kahramanlar, kendi adalet anlayışları çerçevesinde hazırlanan

değer yargılarına göre hareket etmektedir. Bu bağlamda en iyi örnek hiç kuşkusuz Serdar Akar'ın yönetmenliğini yaptığı “*Barda*” (2007) ve “*Behzat Ç.*”(2011) filmleridir. *Barda* filminde, toplumsalın idealleştirilmiş düzenine entegre olamayan sorunlu karakterlerin, bir parçası olamadıkları sosyal sınıfın üyelerine karşı besledikleri nefreti ve bunun sonucunda nasıl birer caniye dönüştüklerini merkezine taşıyan bir yapıdır. Aynı şekilde “*Behzat Ç.*” de, devletin en güvenilir kurumlarından birinde görev alan ancak kurumun öngördüğü şekilde bir çizgiye sahip olmayan polis Behzat'ın, suçlularla mücadelesinde kendine özgü geliştirdiği adalet ve ceza anlayışı sarmalında ilerleyen sıra dışı hikâyesini anlatmaktadır.

İkinci yönelimdeki karakter formları ise, geleneksel tasarıların ışığında biçimlenen toplumsal düzene uyum sağlayamayan ve dışarıda kalmayı tercih eden bir anlamda sistemi içerden değil, dışarıdan eleştirmeyi amaçlayan anti-kahramanlardır. Bu düzlemde değerlendireceğimiz örnekler arasında ise Zeki Demirkubuz'un “*Yazgı*” (2001) ve “*Kader*” (2006) filmlerinde aktardığı Musa ve Bekir karakterleri, Reha Erdem'in “*Hayat Var*” (2008) filminde yarattığı edilgen anti-kahraman Hayat, Nuri Bilge Ceylan'ın “*Üç Maymun*” (2008) filminde geleneksel anne formunun dışında bir yapıda şekillendirdiği Hacer, toplumsal ve ahlaki normlarla uyum sağlayamayan anti-kahraman temsilleridir.

Sonuç olarak toplumsal yapının değişimiyle eş zamanlı gelişen bir temsil şekli olan anti-kahramanlar, 2000 sonrası Türkiye Sineması'nda görünürlükleri artan, izleyiciyi saran ve etkileyen, bugünün insanının hikâyelerini anlatabilecek düzeyde gerçeğe yaklaşan karakterler olmuştur. Zira sinemada kahraman merkezli hikâyelerin aktarımından çok anti-kahraman hikâyelerinin anlatılması bu durumun en somut kanıtıdır. Çalışmanın son bölümünde Türkiye Sineması'nın son döneminde önemli yere sahip örnek filmler üzerinden anti-kahraman olgusu tartışılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NDA ÖRNEK FİMLER ÜZERİNDEN
ANTI-KAHRAMAN OLGUSUNUN İNCELENMESİ

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

2000 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NDA ÖRNEK FİLMLER ÜZERİNDEN ANTI-KAHRAMAN OLGUSUNUN İNCELENMESİ

3.1. Yeraltı

2012 yapımı “*Yeraltı*”²¹ filmi, Zeki Demirkubuz’un, Fyodor Dostoyevski’nin “*Yeraltından Notlar*” yapıtından esinlendiği serbest bir uyarlamadır. Film, Ankara’da küçük bir apartman dairesinde yaşayan devlet memuru Muharrem’in, yaşadığı çağın düzenine ve insanlarına uyum sağlamakta çektiği zorluğu ve sıkıntıyı anlatmaktadır. Yazınsal anlatıların ilk anti-kahraman temsili olarak görülen ve 19.yy’ın modern dünyasının yeni düzenine entegre olamayan Dostoyevski’nin “*Yeraltı Adam*”ının, 21.yy Türkiye’sindeki karşılığıdır Muharrem. Bu nedenle anti-kahraman kavramı bağlamında incelediğimiz karakterler arasında önemli bir noktada yer almaktadır.

Filmin öyküsü ise şöyle ilerlemektedir; Muharrem, Ankara’da yaşayan bir devlet memurudur. İnsanlarla iletişim kurma konusunda yeterince başarılı olamayan Muharrem, yalnız bir karakterdir. Sorunsuz bir iletişim halinde olduğu tek kişi, evine temizliğe gelen Türkan’dır. Bir gün eski arkadaşlarını görmek için gittiği “Kızıl Elma” yayınevinde, arkadaşları Sinan, Tarık ve Feridun’un, roman ödülü alan Cevat için kutlama yemeği tertip ettiklerini öğrenir. Davet etmemelerine rağmen ısrarla kendini programa kabul ettirir. Zamanla şehrin renkli ve hızlı gece hayatına alışan Muharrem, bir türlü çözemediği iç hesaplaşmayı bu şekilde yaşayarak hafifletmeye çalışır. Cevat adına düzenlenen yemeğin günü geldiğinde, her ne kadar gitme konusunda gel-git yaşasa da, herkesten önce organizasyonun yapıldığı otelde olur. Yemek boyunca arkadaşları tarafından hor görülen Muharrem, söylemek istediği birçok şey olmasına rağmen arkadaşlarına hiçbir şey söyleyemez. Program sonrası eve dönerken söyleyemediklerinin pişmanlığını yaşar ve otele geri döner. Ancak alkolün etkisinde olan Muharrem, başka bir otelde, fahişe bir kadının yanında uyanır. Ertesi gün Türkan,

²¹**Yönetmen:** Zeki Demirkubuz **Senaryo:** Zeki Demirkubuz **Öykü:** Fyodor Dostoyevski **Görüntü Yönetmeni:** Türksöy Gölebeyi **Oyuncular:** Engin Günaydın, Nergis Öztürk, Serhat Tutumluer, Nihal Yalçın, Murat Cemcir, Serkan Keskin, Feridun Koç.

daha önce hep kavga ettiği, hatta merdivenlerden itip, öldürme teşebbüsünde bulunduğu apartman sakiniyle evlenmeye karar verdiğini Muharrem’e anlatmaya gelir. Bu konu üzerine konuştukları bir anda Muharrem’le kavga ederler. Tartışma sonrası Muharrem, evdeki tüm eşyaları kırar. Dağılmış eşyaların arasında otururken, otelde tanıştığı fahişe gelir ve tekrar birlikte olurlar.

Filmin çözümlenmesine geçmeden önce, Zeki Demirkubuz sinemasının anlatımsal yapısına, kodlarına ve filmlerinin ortak söylemine kısaca değinmek gerekecektir. 90’lı yılların sonunda filizlenmeye başlayan bağımsız sinema yöneliminin önemli yönetmenlerinden biri olan Zeki Demirkubuz, geleneksel anlatım yöntemlerinin ve hikâyelerinin dışında bir sinema anlayışını benimsemiş, özellikle daha kişisel sorunlara ve sorulara filmlerinde yer vererek, cevapları seyirciyle bulmaya çalışmıştır. Sinemasının şekillenmesinde, varoluşçu düşüncenin ve özellikle Dostoyevski metinlerinin etkisi olduğunu her fırsatta dile getiren Demirkubuz, hikâyeden, karakterlere, mekândan, diyaloglara kadar her yapıda bu etkiyi hissettirir. Sinema eleştirmeni Fırat Yücel, Demirkubuz sinemasını şöyle tanımlamaktadır: “Demirkubuz sinemasının anlatımsal çekirdeği, insani “kötülüğün” kusulması, dışarıya bırakılması, insana ait zaafların çıplak biçimde sergilenmesine dayanır. Bir tür itiraf sinemasıdır bu: İnsanın aczine dair, arızalarına, hoyratlığına, kıskançlığına, kendine düşkünlüğüne, bencilliğine dair her şeyin herhangi bir ideolojik ayıklamaya tabi kılınmadan, tüm kırıyla, pasıyla, kılçıyla kusulduğu bir sinemadır.” (Yücel, 2015) Yani bu yönüyle Demirkubuz sineması, seyirciyi eğlendirmekten ziyade onların en zayıf, en rahatsız edici taraflarını göstererek sarsmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla filmlerinin başkarakterleri de, kusursuz ve hatasız kahramanlardan ziyade edilgen ve pasif anti-kahramanlardır. “*C Blok*” (1994) ile başlayan filmografisi, “*Masumiyet*” (1997), “*Üçüncü Sayfa*” (1999), “*Yazgı*” (2001), “*İtiraf*”(2001), “*Kader*”(2006), “*Kıskançlık*”(2009) gibi yapımlarla devam eder.

Serbest bir uyarlama film olan *Yeraltı*, beslendiği kaynak “*Yeraltından Notlar*”a atıfta bulunarak, kitabın ikinci bölümünün başında yer alan Nikolay Nekrasov’un şiirinin dizeleriyle açılış yapmaktadır. Nekrasov’un dizelerinin ardından

gelen, filmin giriş sekansı, Muharrem'i, yaşadığı şehri ve insanların tanıtımının yapıldığı bölümü kapsamaktadır. Bir anti-kahraman temsili olan Muharrem, daha filmin ilk sahnesinde anti-kahramanların en temel özelliklerinden olan “yalnızlık” ve “topluma uyum sağlama” sorunları ile sarmalanmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Zira anti-kahraman formuna sahip bu tarz karakterlerin, “yaşadıkları hayal kırıklıkları ve bunun sonucunda tercihleri veya çaresizlik nedeniyle toplumun dışına itilerek soyutlanmaları anti-kahramanlıklarının ana belirleyicileridir.” (Kadiroğlu, 2014: 17) Bu nedenle Muharrem'in anti-kahramanlığının ana eksenini de başlangıçtan itibaren bu temalar üzerine şekillenmiştir. Ankara'nın renkli ve hareketli kalabalığına dâhil olmaya çalışan Muharrem, ne kadar çabalasa da o normalleştirilmiş düzenin bir parçası olamaz. En basit iletişimin kurulduğu oyun salonunda bile istenmeyen gözlere maruz kalır. Ne atari oynayan kişi ne de salonda diğer eğlenen gruplar, yani bir anlamda toplumun “normal” kabul edilen sıradan insanları, Muharrem'in varlığının farkında bile olmazlar. Bu noktada belirtmek gerekir ki, bir anti-kahraman temsili olan Muharrem, ilk sahneden itibaren otoritenin kalbinin attığı şehir olarak ifade edilen Ankara'nın düzenine, topluma karışmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla çoğunlukla sistemin dışında kalan anti-kahramanlarda olduğu gibi Muharrem de, her zerresinde otoriter gücün varlığının hissedildiği Ankara'da, bu sisteme dâhil olamaz. Böylece yönetmen, filmin sonuna kadar gözlemleyeceğimiz, toplum ile Muharrem arasındaki kalın çizgiyi ilk sahneden itibaren çizmiş olur.

Yaşadığı şehirdeki yalnızlığını gördüğümüz Muharrem'in, bir sonraki yalnız resmedildiği sahne, evidir. Evi de kimsesizliğinin, dışlanmışlığının, uyumsuzluğunun bir anlamda somut kanıtı sunmaktadır. Gaston Bachelard, evin insan yaşamındaki önemini açıklarken, insanın düşüncelerinin, anılarının ve düşlerinin en büyük birleştirici güçlerden birinin “ev” olduğunu belirtmektedir. (Bachelard, 1996: 34) Aynı şekilde filmde de, Muharrem'in anti-kahramanlığını, yaşadığı duygu durumunu, toplumsal normların idealleştirdiği düzene olan uyumsuzluğunu en iyi yansıtan imgelerden biridir. Sıcak bir yuva tasviri sergilemeyen eşyalar, eski televizyonun karşısında duran tek kanepe, sıcak bir yemek olmadığı için her zaman tercih ettiği sade yumurta, Muharrem'in depresif, yalnız dünyasının en belirgin simgelerindendir. Nitekim “görsel

düzlemde, Demirkubuz'un filmlerinde "ev" in tekinsiz, ürkütücü, rahatsız edici bir yere dönüşmesinin nedeni büyük oranda yaratılan klostrofobik atmosferdir. Filmlerin kurduğu görsel atmosfer izleyicide sürekli bir "kapalılık" duygusu yaratır. Bu duygu bir ölçüde öykülerin büyük bölümünün iç mekânlarda geçmesi sonucu ortaya çıkar.” (Suner, 2015: 175) Zira Muharrem de çoğunlukla iç mekânın o kasvetli, sıkışmış ve karamsar ruhunun merkezinde; kimi zaman evinin salonunda, kimi zaman iş yerindeki masasında, kimi zaman da izbe bir otel odasında karşımıza çıkar. Tabii şu ayrıntıyı da belirtmek gerekirse, kameranın mekân içinde konumlandığı nokta, çerçeveleme tekniği ve açıları da iç mekânın bu duygu yaratımına hizmet etmektedir. Görsel dille ilgili Asuman Suner, Demirkubuz'un çoğu sahnede kamerayı bir duvarın gerisine yerleştirdiğini ve film karesini dikey olarak ikiye bölündüğünü belirtir. Suner’e göre “böyle bir çerçeveleme tekniği bir yandan seçilen mekânların çirkin ve köhne görüntüsünü garip bir biçimde estetize ederken, diğer yandan görüntüyü iyice küçültüp daraltarak, köhne iç mekânların yarattığı kapalılık ve sıkıntı duygusunu daha da vurgulayan bir işlev üstlenmektedir.” (Suner, 2015: 175) Aynı şekilde Muharrem’in evde yalnız televizyon izlerken ya da sabah uyandığında yatağından kalkarken gördüğümüz sahnelerin genelinde Suner’in vurguladığı çerçeveleme tekniği kullanılmıştır.

Muharrem’in karamsar ve yalnız dünyasının içinde normalleştirilmiş, sorunsuz bir iletişim kurduğu tek kişi, her sabah evini temizlemeye gelen Türkan’dır. Türkan’ın varlığı, sorunları, Muharrem’in sıradan gündelik hayat akışına dâhil olabilmesini sağlayan tek köprüdür. Bu nedenle anlattığı her olayın ya da yaşadığı bir sorunun, Muharrem’e mutlaka bir yansıması ulaşmaktadır. Nitekim Türkan’ın diğer apartman sakininin ulumasıyla ilgili anlattığı hikâye sonrasında, Muharrem filmin birçok sahnesinde tekrarlanacak köpek uluma sesi çıkarır. İlk duyduğunda böyle bir şeyin gerçek olmayacağını Türkan’a anlatmaya çalışan Muharrem, yalnız kaldığı ilk anda ve sonrasında işyerinin servis aracında, apartmanda ve fahişe kadının yanındayken hırlama ve uluma sesi çıkarmayı dener. Anti-kahraman temsillerinde karşılaşılan bir yöntem olan “hayvan” olgusu, bir anlamda rasyonel aklın ışığında yaratılan bu düzene karşı bir direniş biçimini oluşturur. Hem anti-kahraman olgusunun ilk örneği olan hem de *Yeraltı*

filminin esinlendiği kaynak olan Dostoyevski'nin "Yeraltı Adamı" da, pek çok kez böcek olmak isteğini, ancak böcek bile olmadığını belirtir. "Buradaki temel prensip anti-kahramanın çok karmaşık bir yapıya sahip olan insan tasvirinden çıkarılarak belirli özelliklerin ön plana çıkarıldığı hayvan imgeleriyle koşutluk içinde bir portre ile verilmesidir. Böylece duyguları, eylemleri sınırlanan anti-kahraman küçültülerek ve o hayvana özgü niteliklere indirgenerek sunulmuş olur." (Kadiroğlu, 2014: 119) Muharrem de köpek hırlaması ya da uluma sesi çıkararak, bir anlamda uygarlaşmış benliğinden sıyrılmaya çalışmaktadır. Köpeğin, kendine zarar vereceğini düşündüğü, bir tehlike anında başvurduğu savunma araçlarından biri olan hırlama sesi, aynı şekilde Muharrem için de, gördüğü dünya karşısında bir savunma aracına dönüşmüştür.

"Yeraltından Notlar" romanında olduğu gibi filmin de başat sorunsalı, Muharrem'in okul arkadaşlarıyla gittiği yemek organizasyonudur. Romanla pek çok noktada paralel ilerleyen bu sahne, Muharrem'in kendi benliğinde yaşadığı gelgitleri ve toplumla olan uyumsuzluğunu anlamak açısından oldukça önemlidir. Olayların başlangıcı, Muharrem'in "Kızıl Elma" yayınevine arkadaşlarını ziyarete gitmesiyle başlamaktadır. Her ne kadar böylesine ani bir ziyaret kararı vermenin gereksiz bir iş olduğunu düşünmüş ve bunun pişmanlığını yaşamış olsa da, yine de bu duygunun üzerine gitmenin mutluluğunu yaşamaktadır. Duvarlarında Che Guevara'nın posterlerinin asılı olduğu "Kızıl Elma" yayınevi, çizgisini ilk andan itibaren ortaya koyan bir atmosfer sunmaktadır. Yaratılan bu ortamın bir köşesinde Sinan, Tarık ve Feridun, edebiyat ödülü alan arkadaşları Cevat için yemek organizasyonu ile ilgili ayrıntıları konuşurken, diğer köşede Muharrem onları dinler ve Cevat adına düzenlenen yemeğe -davet etmemelerine rağmen- gelmek istediğini söyler. Bu sahne, Muharrem ve arkadaşlarının arasındaki uçurumu simgesel anlamda ortaya koyan önemli sahnelerden biridir. Nitekim birbirinden ayrı köşelerde oturarak iletişim kurmaya çabalamaları, aralarındaki ayrımın ne kadar büyük olduğunu göstermektedir. Yani toplumun içine karışamayan Muharrem, eski okul arkadaşlarının da arasına karışamayan uyumsuz bir anti-kahramandır. Ancak bu sahnenin akışındaki diyaloglardan anlaşılmaktadır ki sorun, Muharrem'den çok karşısındaki yozlaşmış ve çürümüş kitlededir. Muharrem'in oturduğu köşenin hemen arkasında çocuk gelinlerle ilgili bir afişin olması ve aynı

ortamda arkadaşlarının “*Karılar için ayrı para toplayacak mıyız?*” şeklinde muhabbet edebilmesi, bu grup üzerinden toplumun ve özellikle entelektüel sayılabilecek erkeklerin çelişkili zihniyet yapısını da ortaya koymaktadır. Bir yandan eğitilmiş, etrafındaki sorunlara duyarlı ve özverili gözüken bu küçük grup, diğer taraftan cinsiyetçi ve argo bir dille konuşabilecek seviyeye düşebilmektedir. Bir yandan anılarını çalıp, kitap haline getiren arkadaşı için yemek organizasyonu bile düzenleyebilecek samimiyeti(sizliği) gösterebilen bir kişi, diğer taraftan bunu dile getiren Muharrem’i sorunlu ya da arızalı ilan edebilmektedir. Erkek temsillerin bu denli kendiyle çelişen bir görünüme sahip olmasını Lale Kabadayı, son yıllarda iyi ve kötü arasındaki ilişkinin oldukça bulanık olmasına bağlamaktadır. Kabadayı’ya göre, insanlardaki karanlık yanı bastırmaktansa kışkırtan, kötülüğü, dehşeti ve iğrençliği yağmalayan, olumsuz içerikleri kamusal bir gösteriye ya da sıradan bir kötülük efektine dönüştüren koca bir endüstri oluştuğunu, bu durumun da erkek karakterlerin saflık ve iyilik gibi özelliklerini kaybetmelerine neden olduğunu belirtir.(Kabadayı, 2016: 177) Çalışmanın sosyolojik ayağında açıkladığımız gibi, toplumun her yapısına yerleşen bu çelişkili söylev, doğru ile yanlış, iyi ile kötüyü birbirine eklemiştir. Filmin bu sahnesi, Türkiye’nin her dönemine, her kesimine, her düşünce ve fikrine sinen karşıtlığı görmek açısından oldukça önemlidir. Zira Muharrem de bu yanlışlığı ya da çelişkiyi haykırdığı için, düzen tarafından dışlanmış ve uyum sağlayamayan bir anti-kahramana dönüştürmüştür. Ancak şu ayrıntıyı da belirtmek gerekir ki, her ne kadar Muharrem doğru işlemeyen bir düzenin varlığını ortaya koyan önemli bir figür olsa da, seyircinin özdeşim kuramayacağı, yanında hissedemeyeceği daha doğru bir ifadeyle kahraman olarak nitelendiremeyeceği uyumsuz bir karakterdir. Zayıflıkları ve zaafları hissedilen, kendi içinde çözemediği birçok karşıtlık besleyen kusurlu bir anti-kahraman olması, Muharrem’i hiçbir zaman kahraman mertebesine ulaştırmamaktadır.

Muharrem’in toplumsal düzenle çatıştığı bir diğer sahne, gece yarısı gürültü yapan komşularını ikaz etmeye çabaladığı bölümdür. Karşı apartmandaki sakinlerin çıkardıkları sesler nedeniyle bir türlü uyuyamayan Muharrem, birkaç kez bağırmasına karşın sesini bir türlü komşularına ulaştıramaz. Sorunu çözmek için ilk olarak yumurta fırlatan, ancak amacına ulaşamayınca bu sefer patates fırlatmayı deneyen Muharrem,

camın kırılmasıyla hemen evine saklanır. “Öfke, her ne kadar eyleme geçmeye yol açabilecek yoğun bir duygu olma potansiyeli taşısa da anti-kahramandaki varlığıyla taşıyıcısına ve çevresine zarar veren yıkıcı bir güce dönüşür.” (Kadiroğlu, 2014: 91) Bir anti-kahraman temsili olan Muharrem, toplumsal düzendeki bu aksaklığa, eylemsel bir davranış sergileyerek müdahale etmiş olsa da, yaptığı radikal eylemin arkasında durabilecek iradeyi ve kararlılığı gösteremez. Nitekim sabah olduğunda Türkan’ın ağzını arayan Muharrem, bu küçük eyleminin, yaratılan düzende hiçbir şey değiştirmediyi fark eder. En ufak bir etki gücünün dahi olamadığı bu sistemden uzaklaşmak isteyen Muharrem, çözüm yolu olarak bir yandan pasif ve edilgen duruşuna fazlasıyla bağlanırken, diğer yandan da şehrin en karanlık mekânlarında, kendi gibi sistemin dışladığı insanlarla takılarak kendince bir direniş sergilemeye başlar. “Birbirinden karanlık yerlerde dolaşıyor, çirkin ve utanç verici olan her şeye karşı söndürülemez bir istek duyuyordum.” diyerek duygu durumunu özetleyen Muharrem, toplumun genel ahlak yasalarınca hoş karşılanmayan sapkın cinsel dürtülerin peşinden giderek, bir nebze de olsa yaşadığı bu içsel sıkıntıdan kurtulmayı amaçlamıştır. Tabii bu karanlık tarafın yanı sıra Muharrem’in hayatında da kendi tabiriyle iyi şeyler de olmuyor değildir, kitaplardan ve filmlerden oluşan minimalist hayatını korurken, çözemediği soruların cevaplarını aramaya çalışır.

Edebiyat ödülü alan arkadaşı Cevat onuruna düzenlenen veda yemeğinin günü geldiğinde, Muharrem’in içsel kavgası daha da şiddetlenmiş; bir taraftan hor görülmenin ve aşağılanmanın korkusuyla kıvrılırken, diğer taraftan arkadaşlarını kendine hayran etme isteğinin coşkusuna kapılmıştır. Yemeğe, gitmek ve gitmemek arasında sancılı bir kararsızlık yaşayan Muharrem, “Söz verdim ama vız gelir, arayıp söyleme zahmetine bile girmem. Tamam mı? Tamam.” diyerek bir anlamda kendini ikna etmeye çabalarına girer. Ancak verdiği sözleri tutamayan Muharrem, dış sesinin yarattığı ironiyle; “Gitmediğim gibi kendime başka bir plan yaptım, hem de tam onlara söz verdiğim saatte.” deyip, otelde hazır bir şekilde arkadaşlarını beklemeye başlar. Buluşma saatinin değiştiğinden haberi olmayan Muharrem, arkadaşlarını beklerken yaşadığı stresin de etkisiyle alkol almaya başlar ve kısa sürede sarhoş olur.

Arkadaşlarının gelmesiyle yuvarlak bir masa etrafında başlayan yemek, Muharrem'in bir türlü dâhil olamadığı bu küçük grup üzerinden “ben” ile “biz” arasındaki çatışmayı ortaya koymaktadır. Zira Cevat ile Muharrem arasındaki ilk diyalog da, bu paradoksa gönderme yapar. Cevat'ın arkadaşları adına konuşarak “biz” diye başlayan cümleleri, Muharrem'i her defasında dışarıda tutan imaları, gruptaki diğer üyelerin ödül alan Cevat'a karşı yalakalığa dönüşen hayranlıkları, aslında Muharrem'in asla katılamayacağı bir kitle profili çıkarmaktadır. Özellikle yemek sahnesinde yönetmen, “biz” diye tanımlanan çoğunluğun, güçlünün yanında olmak için nasıl yanıp tutuştuğunun, nasıl yanlış olanı doğru gibi gösterebildiğinin, kavramların anlamlarının nasıl saptırıldığının altını çizmektedir. Tam bu noktada erkeklik imgesinin yaşadığı kriz üzerinden toplumsal yapılanmada gerçekleşen kırılmaların kodlarını okuyan Umut Tümay Arslan'ın yorumlarına tekrar başvurmak gerekecektir. Arslan, “itaatin en yüce değer, itaatsizliğin ise her türden farklılık talebiyle özdeş kılındığı bir evrende erkek adayın, itaatsizliğin ya da bunun düşünülmesinin yol açtığı suçluluk duygusu ve cezalandırılma talebiyle, güce ve hakkaniyet imgelerine teslim olduğunu belirtir. (Arslan, 2005: 204) Aynı şekilde başarılı ve güçlü görünen Cevat'ın etrafında toplanan bu arkadaş grubu da, Cevat'a itaat ederek bir anlamda toplumun en yüce değer gördüğü bir görevi yerine getirmiş olur. Kolay yoldan isteklerine ulaşabilmek için ya da güçlünün yanında olmanın verdiği güveni tadabilmek için her yola başvuran bu grup, 80'lerle birlikte değişen toplumsal zihniyetin mikro ölçekli bir yansımasıdır.

Romanda da “Yeraltı Adamı” farklılığı şu sözlerle dile getirir: “*O sıralar canımı sıkan bir durum daha vardı! Ne ben bir kimseye benziyordum, ne de bir başkası bana. "Onlar hep birlikte, bense onlardan farklıyım" diye derin düşüncelere dalyordum.*” (Dostoyevski, 2002: 57) “Yeraltı Adamı”nın ifade ettiği gibi, Muharrem de çoğunluğun içinde bir azınlıktır ve aradaki farkı çok iyi bilmesine rağmen, o masada kalmaya ve kabul görme kaygısı yaşamaya devam eder. Her ne kadar nefret ettiği bir kitle karşısında duruyor olsa da, hakkında yanlış düşünceler beslemelerini istemeyen Muharrem, kendini anlatmaya çabalamakta, ancak Cevat'ın küçümsemelerine ve alaycı tavrına maruz kalmaktadır. Kendi fikirlerini bile söyleyemeyen diğer grup üyeleri ise, yalnızca Cevat'ın söylemlerini tek bir ağızdan tekrar edebilecek kabiliyete sahiptir.

Yani kendi tabiriyle dünyanın en aşağılık düzeni tam karşısındadır. Muharrem'i anti-kahraman yapan nitelikler bu sahnede de devreye girmektedir. Gürültü yapan komşusunun camını kırdığında yaptığı eylemin arkasında duramayan Muharrem, yemekte de Cevat'ın yüzüne gerçekleri haykırdığını zannetmiş olsa da, söylemek istediği sözlerin hiçbirini söyleyemez. Daha önce de belirtildiği gibi tüm yanlış, ahlaksızlığı ve samimiyetsizliğiyle kurgulanmış bu sistem, hatalarını yüzüne vuran anti-kahramanları kusurlu ilan ederek, oyun dışında bırakmış ve sahip oldukları özgüveni ellerinden almıştır. Bu nedenle Muharrem, her iki duruma da müdahale edebilecek cesareti gösterememiştir. Yemeğin sonuna gelindiğinde ise, alkolün de etkisinde olan Muharrem, "Yeraltı Adamı"nın attığı tirada benzer bir tiratla karşısındaki kitleye en azından şu cevabı verebilmiştir:

"Sevgili General'im 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 havalardan, 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 General'im. Arkadaşlık, hassaslık ve incelik isteyen bir iştir. Öyle kabalığa, özensizliğe, alaycılığa gelmez! Daha ne söyleyecektim? Neyse... Niye bu kadar uzatıyorum ki? Yine de şerefimize Sayın General'im. Güle güle gidin İstanbul'a. O kahpe Bizans'ı bizim için fethedin. Oradan da sürün atınızı, Batı'ya, Viyana'ya! Nobel'di, Oscar'dı ne bulursanız getirin Ankara'ya. Şerefimize Sayın General'im, şerefimize!"

Tabii her durumda olduğu gibi, Muharrem'in bu uzun konuşmasının da grup karşısında hiçbir tesiri olmaz. Yine küçümseyici ve dışlayıcı bakışlara maruz kalır. Her ne kadar bu bakışlara karşı ilk başta gururlu bir direniş gösterse de, gözlerini kaçırarak yani kaybeden yine Muharrem olur. Yemeğin son sahnesine gelindiğinde ise yönetmen, yayınevinde olduğu gibi birbirinden ayrı noktalara Muharrem ve arkadaşlarını yerleştirir. Sinematografik açıdan, Muharrem'in her zaman dışarıda kalacağı tekrar vurgulanmış olur. Arkadaşları bir tarafta şampanya patlatırken, Muharrem *"hiçbirini adam yerine koymadığını göstermek"* adına bir anda türkü söylemeye başlar. Yemek

boyunca ciddiye alınmayan Muharrem, yaptığı davranışların, söyleyemediği sözlerin acısını ve pişmanlığını eve dönüş yolunda yoğun bir şekilde hisseder. Alkolün verdiği cesaretle birlikte geri dönüp intikam almak isteyen Muharrem, yanlış otele gitmiş ve öfkelerini yine göstermeden, görevliler tarafından kapı dışarı atılmıştır. Görüldüğü gibi bir anti-kahraman temsili olan Muharrem'in, hiçbir eylemi bir değişim yaratmadan sonuçlanmaktadır. Daha önce de vurguladığımız gibi “bu evrensel kişi artık kendinin veya toplulukların kurtarıcısı olmak için veya kahramanın geleneksel misyonu olarak topluma düzen getirmek için gerekli cesaret, istek ve zekâyâ sahip değildir.”(Kadiroğlu, 2014: 193) Dünyanın yanlış işleyen düzenine, insanlarına ne kadar bağırsa da, öfkelenirse de bu durumu düzeltecek gücü ve yeteneği yoktur, zira kendisinden başka hiç kimse sesini duymaz.

Filmdeki bir diğer önemli sahne, bir otel odasında Muharrem'in tanımadığı bir fahişeye olan diyalogudur. Alkolün etkisiyle nasıl geldiğini hatırlamadığı bir odada, bir kadınla yalnız kalmıştır. Toplumsal düzene uyum sağlayamayan, “normal” olarak tanımlanan sıradan insanlarla iletişime geçme konusunda sıkıntı yaşayan Muharrem, kim olduğuyla ilgili en ufak bir bilgisinin dahi olmadığı bu fahişeye, ölüm korkusu üzerine konuşabilecek yakınlığı bulmuştur. Anti-kahraman olgusu çerçevesinde incelediğimiz Muharrem, yine kendi gibi bir anti-kahramana karşı yakınlık hissetmiştir. Zira fahişe de kendi hikâyesinin bir anti-kahramanıdır. Sistemin ya da erkek arkadaşının ezdiği, bedeninden faydalandığı, yaptığı meslek itibarıyla toplum nezdinde ötekileştirilen, eksik ve kusurlu görülen bir kadın anti-kahramandır. Bu nedenle daha önce de açıkladığımız gibi Muharrem, fahişenin yüzüne yaklaşarak köpek hırlama sesi çıkarır. Birkaç kez denediği bu hareketin sonrasında fahişe korkar ve Muharrem'i ittirir. Bir anlamda Muharrem, medeniyetten uzaklaşmış, vahşi özünü, kendi gibi yeraltından birisine göstermeyi denemiştir. Bir diğer önemli nokta da, gürültü yapan komşularının camına fırlattıktan sonra, filmin birçok yerinde Muharrem'in bir parçası gibi kullanılan patates metaforu, bu sahnede fahişe kadının elindedir. Patates metaforu üzerinden de, iki karakter arasında benzer bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır.

Yaşadığı bu sancılı sürecin sonunda Muharrem yine başladığı noktaya geri dönmüş, yine karışmadığı, bir parçası olamadığı Ankara sokaklarında, aynı varoluş sorunlarıyla baş başa kalmıştır. Muharrem'in son çatışması ise, yeraltından biri olmayan “yukarıdaki” düzene ait olan Türkan ile hiç görmediğimiz komşu üzerine girdikleri tartışmadır. Türkan, hep şikâyet ettiği, hatta Muharrem'in önerisiyle öldürme teşebbüsünde dahi bulunduğu diğer apartman sakiniyle evlenmeye karar verir. Aldığı bu kararı, başından beri gelişmelerin içinde olan ve bu duygu trafiğini çok iyi bilen Muharrem ile paylaşır. Muharrem'in gözünde Türkan, film boyunca sorunsuz iletişime geçtiği, samimiyetine, dürüstlüğüne inandığı, lafını esirgemeyen, çocuklarıyla bu adaletsiz sisteme tutunmaya çalışan bir emekçidir. Ancak Türkan da oyunun kuralını öğrenmiştir. Zengin olduğu için, çocuklarına daha sıcak bir yuva vermek için bir zamanlar nefret ettiği adamla evleniyor olsa bile, bu gerçeği dile getiren Muharrem'e karşı sert bir savunmaya geçer. Bu konu üzerine tartışan ikili, Muharrem'in Türkan'ı kovmasıyla sonlanır. Muharrem için Türkan son darbedir. Artık yeni dünyanın bu ikiye bölünmüş, samimiyetsiz insanlarına daha fazla dayanamayan Muharrem, öfkesini ve nefretini evindeki tüm eşyaları kırarak boşaltmaya çalışır. Bu öfke krizinin evde gerçekleşmesi önemli bir ayrıntıyı ortaya koymaktadır. “Ev” imgesini mahrem varlığımızın topografyası olarak gören Gaston Bachelard, evin anılarımızın büyük bölümünü barındırdığını ve ev biraz karışmışsa, mahzeni ve tavanarası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımızın da netlikle belirlenen sığınma yerlerinin olduğunu belirtir. (Bachelard, 1996: 36) Muharrem de, bilinçdışının barındığı en mahrem yer olan evini dağıtarak, tıpkı darmadağın olan benliği gibi evde sığınan anılarını, düşlerini de parçalamaya çalışır.

Filmin sonunda ise, iki anti-kahraman tekrar bir araya gelmişlerdir. Yıkıntı haline dönüşen evde sessizce oturan Muharrem'in yanına daha önce tanıştığı fahişe gelir. Bir anlamda hikâyeye, başladığı noktada sonlanmaktadır. Suner bu konuya işaret ederek, Demirkubuz filmlerinin anlatı yapısının daima kapalı, içedönük ve döngüsel bir rota izlediğini belirtir. Ona göre, “anlatıda değişim, hareket ve ilerleme yoktur. Olaylar daima başladığı yere döner, her şey kendini tekrarlamaktadır.” (Suner, 2015: 179) Dolayısıyla evde gelişen bu çatışma sahnesinde tüm duyguları aynı anda yaşayan

Muharrem, hırlama sesi çıkardığı için korkan ve onu ittiren fahişeden hakaret ederek ve aşağılayarak intikam almak istemiş, ancak fahişenin göstermiş olduğu yakınlık ve şefkat karşısında bütün gardını düşürmüştür. Kadına sarılarak ağlamaya başlayan Muharrem, tekrar vahşi yüzünü göstererek hırlama sesi çıkarır ve fahişeyle birlikte olurlar. Darmadağın olmuş bir evde, sistem tarafından kusurlu ilan edilen ve dışlanan bu iki anti-kahraman, hiçbir şeyin değişmeyeceğinin farkındadır. Zira Muharrem’in dış sesi de, filmin final sahnesinde değişmeyeceğini ve bunu kendisinin de istemediğini şu sözlerle itiraf eder:

“Acı en üst sınırına ulaştığında alçakçasına zayıflamaya, yerini hiç tatmadığım cinsten başka bir duyguya bırakmaya başladı. Kendini olanca şiddetiyle hissettiren, diş ağrısına benzeyen zevkli bir duygu. Birden başıma gelen bütün felaketlerin bu olduğunu anladım. Artık değişemeyeceğimi, bunu kendimin de istemediğini, başka bir adam olamayacağımı söylüyordu.”

Osmanlıca’da, “haram edilmiş”, “yasaklanmış” anlamına gelen Muharrem, güçlünün zayıf olanı ezdiği, çıkarların, menfaatin, ikiyüzlülüğün üzerine kurgulanmış bu düzene başından itibaren yasak bir kişidir. Sisteme yanlış olduğunu hissettiren bir anti-kahramandır. Bu nedenle dışarıda kalmak, daha doğru bir ifadeyle yeraltına yakın olmak zorundadır.

3.2. İtirazım Var

2014 yapımı “İtirazım Var”²² filmi, Onur Ünlü’nün “Sen Aydınlatırsın Geceyi” (2013) filminden sonra yönettiği son uzun metraj filmidir. “Polis”(2006), “Güneşin Oğlu”(2008), “Beş Şehir”(2010), “Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi”(2011) gibi yapımların yer aldığı bir filmografiye sahip olan Ünlü, Türkiye Sineması’nda absürt, kara mizahi bir sinema dilini benimseyen ve sıra dışı olarak kabul edebileceğimiz yönetmenlerden biridir. Popüler sinema ve sanat sineması olarak

²² **Yönetmen:** Onur Ünlü, **Senaryo:** Onur Ünlü/ Sırrı Süreyya Önder, **Görüntü Yönetmeni:** Vedat Özdemir, **Müzik:** Okan Kaya/Taner Yücel, **Oyuncular:** Serkan Keskin, Hazal Kaya, Büşra Pekin, Öner Erkan, Osman Sonant, Serdar Orçin, Umut Kurt, Özgür Çevik, Sırrı Süreyya Önder

kategorize ettiğimiz anlayışların dışında, yeni bir ortak dil yaratan Ünlü, sinema otoriteleri tarafından sanatsal bütünlüğünü koruyan popüler filmler yapan bir yönetmen olarak tanımlanmaktadır. Kimi zaman absürt bir anlayışın ekseninde biçimlendirdiği hikayeler aracılığıyla, sisteme ve statükoya karşı eleştirel bir yaklaşımla karşımıza çıkan yönetmen, kimi zaman da gerçeküstücü öğelerin sarmalında ilerleyen yarı fantastik bir dünyayı anlatır. Dolayısıyla tek bir biçimin içine yerleştirilemeyen bu sıra dışı filmler, klasik anlatının kahraman modelinin dışında bir karakter yapılanması olan anti-kahramanların maceralarını sunmaktadır.

“*İtirazım Var*” filmi de Selman Bulut adında siyaset bilimi okumuş, antropolojiye meraklı, aynı zamanda eski bir boksör olan, atipik bir cami imamının aksiyon yüklü macerasına yaslanmış olsa da, filmin arka planında hem dünyevi hem de uhrevi değerlerin işleyişine dair ciddi bir sorgulama yapılmaktadır. Filmin öyküsü ise şöyle ilerler: Bir gün camide, namaz kılındığı esnada cemaatin bir üyesi olan Salih Kalyoncu vurularak öldürülür. Yaşanılan bu olay üzerine polis, delilleri toplayarak bir araştırma süreci başlatır. Cami imamı Selman da katili bulmak için kendi yöntemleriyle şüphelendiği kişilerin peşine düşer ve olayı çözmeye çalışır. Ancak ulaştığı her ipucu, Selman’ı olayların bir parçası haline getirecektir. Şaşırtıcı bir sonla biten film, Selman’ın cinayetin izini sürerken başına gelen komik ve bir o kadar da aksiyon dolu macera üzerine kurulmuştur.

Filmde mekândan müziklere, karakter yapılanmasından olay örgüsüne kadar her olgu kendi dinamiğinde karşıt bir hava yaratılarak sunulmuş ve tezatlığın sağlamış olduğu bu güçten faydalanılmıştır. Filmin genel atmosferine hâkim olan paradoksal anlatım, özellikle dinsel ve geleneksel izleklerin üzerinden yapılan karşıtlıkla sağlanmaktadır. Zira filmin giriş sekansındaki cami tanıtımında, İslami duygulara seslenecek bir ilahi yerine, Alevi-Bektaşî edebiyatının önemli isimlerinden olan Şah İsmail’in “*Bir Derdim Var Bin Dermana Değişmem*” deyişle yapılır. Sahnenin sonunda türküyü söyleyenin caminin imamı olması ise, anlatılacak hikâyenin bir kahramandan ziyade anti-kahramana ait olduğunun ilk kanıtını sunmaktadır. Dolayısıyla hikâyenin başkarakteri olan cami imamı Selman Bulut, genelgeçer değerlerin kabul ettiği cami

imamlarından oldukça farklı bir yapıda karşımıza çıkar. Tam da bu noktada filmin analizine geçmeden önce anti-kahramanların nitelikleriyle ilgili bilgilerimizi tazelemek gerekirse; Sabrina Gilchrist, “*Anti-Hero*” adlı çalışmadaki makalesinde, özellikle erkek anti kahramanların, şiddet ve erkeklik konusunda kendi amaçlarına ulaşabilmek için kanunlara karşı gelme veya onları esnetme gibi ortak özellikler taşıdığını belirtmektedir. “Bu da anti-kahramanların bilinen yasalara sıkı sıkıya bağlı, gereksiz şiddetten her zaman kaçınan ve (sadece kendi ailesinin ve kendinin değil) tüm insanlığı eşit bir şekilde korumaya çalıştığı görülen kahraman kavramıyla taban tabana zıt olduklarını gösterir.” (Gilchrist, 2016: 119) Hikâyenin başkarakteri cami imamı Selman da, hem ilgi alanları, zevkleri ve karakter yapısı nedeniyle hem de camide işlenen cinayeti çözmeye çalışırken olaylara göstermiş olduğu tutum nedeniyle anti-kahraman temsilidir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi filmde olaylar silsilesini başlatan çatışma, camide namaz kılındığı sırada cemaatin bir üyesi olan Salih Kalyoncu’nun öldürülmesiyle başlar. Tabii bu sahnede yine bir tezatlık yaratılacak şekilde tasarlanmış ve namaz kılarken gösterilen cemaat, yine o atmosfere uygun olmayan bir müzik eşliğinde sunulmuştur. Burada şu ayrıntının altını çizmek gerekirse, yönetmen filmin birçok noktasında müziği, geleneksel kodların algılanış biçimini ve sunumunu yıkmak için bir araç olarak kullanır. Klasik anlatı sinemasının teknik özelliği olan devamlılık kurgusunu bozmayı amaçlayan yönetmen, “mekânsal devamlılığı böler ve bakış uyumuna riayet etmez; diyalogları keser ve müziği bir fon oluşturmaktan öte kullanır.” (Burhan Aytekin, 2014: 272) Dolayısıyla filmin birbirinden farklı sahnelerinde bu yöntemden oldukça sık faydalanılmıştır. Olay yerine gelen polisin delilleri toplamaya başlamasıyla, filmin diğer karakterleri de hikâye akışına dâhil olmaya başlar. Müezzîn Efrahim, mahallenin “Süpermen” lakaplı kabadayısı ve çetesi, Selman’ın kızı Zeynep, erkek arkadaşı Gökhan, camide bulunan silahın sahibi Ferdi, Salih Kalyoncu’nun avukatı Bayram gibi kalabalık bir karakter trafiği oluşturularak, seyircinin kafası “katil kim?” sorusuyla meşgul edilir. Hikâyenin anti-kahramanı olan Selman Bulut da, polis nezdinde şüpheliler arasında ilan edilir. Küçük bir sorgudan geçirilen Selman, camide işlenen ve bir şekilde kendisinin de dâhil olduğu bu cinayeti âdete bir dedektif titizliğinde araştırmaya koyulur. Araştırma yaptıkça öğrenir ki çevresindeki her kişi

Selman'dan bir şeyler saklamıştır; öldürülen Salih Kalyoncu'nun aslında tefeci olduğunu, kızı Zeynep'in erkek arkadaşıyla aynı evde kaldığını, Efrahim'in de tefeciye borcu olduğunu ve ölen Salih Kalyoncu'nun kendisi için hesabına yüklü miktarda para yatırdığını, cinayeti çözmeye çalıştığı bu zaman dilimi içerisinde öğrenir. Filmin sistem eleştirisine yönelik tutumu da, Selman'ın öğrendiği bu gerçeklere verdiği tepkiler üzerinden ilerler. Tam da bu noktada anti-kahramanlarla ilgili önemli bir noktaya dikkat çekmek gerekecektir. Selman'ın işlenen bir cinayeti çözmeye çalışması ya da çevresi tarafından her sorunun kurtarıcısı ve çözüme kavuşturanı olarak görülmesi, bir anti-kahraman temsili olan Selman'ı hikâyenin kahramanı gibi okunmasına neden olmaktadır. Ancak anti-kahramanlar, seyirciye ya da okuyucuya neyin doğru, neyin yanlış olduğunu, iyilik ve kötülük kavramlarının nasıl genel-geçer inanışlarla farklı aktarılabilirliğini göstermektedir. Bu nedenle “anti-kahraman kavramı farklı açılarla şekillenmekte: kimi zaman kişisel şeytanlarla mücadele ederken, kimi zaman adalet için polislikle ilgili prosedürlerden vazgeçmekte ya da ebeveynlik görevlerini tamamen göz ardı edebilmektedir.” (Stewart/Peters, 2015: 12) Selman da gerek mesleğiyle ilgili gerekse ebeveynlik görevleriyle ilgili birçok konuda idealleştirilmiş değerlerin dışında davranarak bir kahraman temsili olmadığını ispatlamaktadır.

Selman, siyaset bilimi mezunu, “*Niçin tek bir Tanrı'ya inanmamız gerektiğiyle ilgili rasyonel izahatlara ihtiyaç*” duyduğu için antropoloji okuyan, bağlama çalan, türkü söyleyen, boks sporuyla ilgilenen ve satranç oynayan, bir anlamda sahip olduğu bu nitelikleriyle parçası olduğu kurumun en sıra dışı üyesidir. Nitekim filmde bu sıra dışılığı ya da ayrımı en belirgin gördüğümüz ilk sahne, camiye teftişe gelen Diyanet İşleri yetkilileriyle görüştüğü esnada kızının erkek arkadaşıyla imam nikâhı kıydığını ve aynı evde kaldığını öğrendiği kısımdır. Kızı Zeynep, her ne kadar İslami inancın usul ve esaslarının öngördüğü şekilde erkek arkadaşıyla evlenmiş olsa da, Selman için imam nikâhının hiçbir hükmü yoktur. Çünkü Selman'a göre din, yapılan yanlışlıkların üzerine örten bir araç değildir. İslami öğretilerin savunuculuğunu yapan bir kurumun çatısı altında çalışıyor olsa bile, yeri geldiğinde dini anlayışları sorgulayabilen, araştıran, rasyonel aklın ışığında cevaplar arayan bir cami imamıdır Selman. Bu nedenle sorunların çözümünü ararken kullandığı yöntemler ve olaylara göstermiş olduğu tutum,

genellikle ya kendi vicdanı ve erdemi ya da bugünün dünyasının modern pratikleri ve normları üzerinden şekillenmektedir. Selman'ı anti-kahraman yapan da, sahip olduğu bu bağımsız, özgür yapısıdır. İslam dinin kanıksanmış değerlerini sorgusuz sualsiz kabul etmesi gereken bir din adamı yerine, inanç sistemini kendi ilke ve fikirlerine göre yeniden yorumlayan ve bu kurallar dizgesiyle hareket eden bir din adamıdır.

Çalışmanın ilk ayağında da vurguladığımız gibi Rebecca Stewart ve Fiona Peters anti-kahramanları, sahip olmadığı özellikler üzerinden tanımlamaktadır. “Dürüst, idealist, cesur, onurlu ve asil niteliklerden yoksun olan anti-kahramanlar, kendilerine ait davranış kurallarına göre hareket etmektedirler.” (Stewart/Peters, 2015: 7) Bir anlamda geleneksel her sistemin bireye biçtiği rolleri kabul etmeyen, kendi düşünce disiplinlerine göre bir duruşa ve amaca sahip olan karakterlerdir. Aynı şekilde bir anti-kahraman temsili olan Selman'ın hikâyesinde de, dini değerler o katı ağır havasından sıyrılarak, mizahi unsurların sarmalında işlenmektedir. Örneğin diyanet tarafından caminin bir hafta kapatılmasını, “*Cemaat cayır cayır yanacak cehennemde diyanet işleri yüzünden*” diyerek, bağlı olduğu kurumla dahi alay edebilen bir imamdır. Aslında filmin birçok noktasında, İslam dininin doktrinleri üzerinden bir parodi oluşturularak, Selman'ın anti-kahramanlaşan yapısının gülünç tarafı vurgulanır. Nitekim cinayeti araştırdığı sırada camide bulduğu silahın sahibi olan Ferdi ile kimliğini gizleyerek içki içmek zorunda kalan Selman, bir cami imamının sarhoş halini mizahi bir havada seyirciye göstermiş olur. Bu yönüyle “kara mizah” bağlamında değerlendirilen film, Selman'ın anti-kahraman temsili olmasının sağlamış olduğu bağımsız yapılanmadan faydalanarak, gülünç durumların içine düşünmeyi ve sorgulamayı eker. Filmin alt metninde ilerleyen politik söylem eleştirisinin ayrıntılarına geçmeden önce dini olgularla ilgili bir noktaya daha dikkat çekmek gerekecektir. Toplumsal algıdaki din adamı tasvirinden oldukça farklı olan Selman, bugünün din adamlarının pek tercih etmediği sistemi eleştiren göndermelerin yer aldığı bir vaaz verir. Tabii yine bir karşıtlık yaratılarak tasarlanan bu sahnede, boş bir camide cemaat olmadan, yalnızca diyanet görevlileri tarafından dinlenen vaaz ise şöyledir:

“İhtiyaçtan fazla mal haramdır, hırsızlıktır. Altın ve gümüş yoksullar üzerinde hegemonya kurmak için kullanılıyor. İnfak edilmiyor. Mülkte şirk koşuluyor.

Kırkta bir diye bir şey tutturulmuş gidiyor. Komşusu açken tok yatmamak için zengin mahallerine taşınanlar var. Peki, sokaktaki açtan, yoksuldan haberiniz var mı? Bu dinin klasik fıkıh anlayışı, yeryüzünün sokaklarında aç gezen bir milyar insan için ne diyor? O fıkıh, Ömer'i vuranların, Ebu Zer'i çöle gömenlerin, Ali'yi hançerleyenlerin, Hüseyin'i susuz bırakanların, Medine'yi yağmalayarak 900 sahabe kadına tecavüz edenlerin ve Kâbe'yi mancınıkla ateşe verenlerin fikhıdır. O fıkıhtan bir şey çıkmaz. O, zenginlerin, kodamanların, cariye ve köle sahibi olma peşine düşmüşlerin fikhıdır. Sultanların, harem ağalarının, zindandan İmam-ı Azam'ın kırbaçtan morarmış cesedini çıkaranların, kırkta bircilerin fikhıdır! Zaman ayağa kalkma zamanıdır. Ebu Zer Gıfari'nin dediği gibi "Geceyi aç geçirip da kılıcına davranmayanın aklından şüphe ederim..."²³

Selman'ın bu vaazı, ezenler ve ezilenler üzerine kurgulanmış düzenin, kısa bir özetini sunmaktadır. Yüzyıllardır haksızlıklar ve yanlışlar sarmalında ilerleyen bu adaletsiz düzenin artık değişmesi gerektiğini ve hepimizin bu hususta sorumlu olduğunu vurgulamaya çabalayan Selman, verdiği vaazla son yıllarda kapitalistleşen İslamcı kesimin de varlığının altını çizmektedir. Çalışmanın sosyolojik ayağında vurguladığımız gibi, 90'lı yıllarla başlayan tüketim ortamı, İslami tabanda ciddi bir değişim yaratmış ve metalar üzerinden bir kimlik politikası yürütmesine neden olmuştur. Yael Navaro-Yaşın, bu yıllarda "İslamcıların tükettikçe kimliklerinin gerçek olduğunu hissettiklerini ve "gerçek/sahte" karşıtlığını geçersiz kıldıklarını" belirtmektedir. (Navaro-Yaşın, 2005: 231) İslami hareketin, eylemlerini metalaşma politikası üzerinden sürdürmeleri, 2000'li yıllara gelindiğinde daha elitist bir görünüm kazanmalarıyla sonuçlanmıştır. Konuyla ilgili Cihan Tuğal ise, yeni İslami elitin tek mücadelesinin pastadan ne kadar pay alacağını kavgası olduğunu ifade eder. (Tuğal, 2006: 26-30) Dolayısıyla Selman'ın vaazında yatan eleştiri, bir anlamda tüm bu değişim sürecini yaşayan İslami kesimin kendisidir. Artık karşımızda, Batı merkezli kapitalizmin bir parçası olan ve bu tüketim ağına kendi tarzlarında metalar üreterek dâhil olan seçkin bir İslami kesim bulunmaktadır. Nitekim Atilla Dorsay da, filmdeki din ve inanç kavramlarının yorumunu şu şekilde yapar: "Günümüz Türkiye'sinde ve giderek tüm dünyada İslam'ın belli bir maddiyat tabanına oturtulması, en yüce dinsel kavramların dünyevi hırslara, kazanç, kar ve rant arzularına feda edilmesi olgusunun bir eleştirisi." (Dorsay, 2014)

²³ Filminde yer alan bu vaaz, İhsan Eliaçık'ın "Mülk Yazıları" adlı kitabında yer alan, "Ebuzerleşmeyelim İnşallah" adlı makalesinden derlenerek hazırlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkn: İhsan Eliaçık, Mülk Yazıları, 2011, 385-392.

olduğunu belirtir. Ancak Selman'ın, İslam'ın değişen yüzüne ve toplumun yozlaşan kesimine yönelik bir eleştirisi olan bu vaazı, bir cemaat tarafından dinlenmez. Boş bir camide, tek başına yaptığı bu vaaz, bir anlamda tasarlanmış bu sistemin hiçbir şekilde değişmeyeceğinin acı bir itirafı gibidir.

Filmde, üstü kapalı biçimde son yılların Türkiye'sine ait güncel politik bir eleştiri de yapılır. Daha önce de vurguladığımız gibi, 2000'li yıllarda ekonomik paradigmalarda gerçekleşen değişimler, toplumsal bilinçte ihtiyacı dışında tüketme anlayışının yerleşmesine neden olur. Özellikle bankaların artmasıyla gerçekleşen bu süreç, tüketme eylemini neredeyse bir kültüre dönüştürürken, kontrolsüz bir borçlanmayı da yaygın hale getirmiştir. Bu anlayışın toplumsal zihniyete yerleşmesinin nedenlerini sorgulayan Oğuz Adanır, Türkiye toplumunun ne klasik anlamda bir kapitalist model olduğunu, ne de güncel anlamda bir tüketim modeli oluşturduğunu belirtmektedir. Adanır'a göre, toplumun büyük çoğunluğu, Batılı anlamda ne tarihini ne de yapısını bilmediği bir tüketim kültürünün özlemini çekmektedir. (Adanır, 2006: 33-34) Dolayısıyla toplum, tarihsel sürecin her aşamasında olduğu gibi tüketim konusunda da Doğu ve Batı pratikleri arasında gelgit yaşamıştır. Toplumsal dokudaki bu değişim, *“İtirazım Var”* filminde, faiz meselesi üzerinden eleştirilmektedir. Tefeci Salih Kalyoncu'dan borç alan ve ödeyemeyen Ferdi, kendisini zor durumda bırakan tefeciye öldürmeye çalışsa da beceremez. Bu uğurda hem karısını hem işini kaybeden Ferdi, sonunda cinayeti çözmeye çalışan cami imamı Selman'a *“Ben şahidim ki faiz haramdır hoca”* diyerek, intihar eder. Doğru işlemeyen bu sistemde, tutunmak için yanlışlıkların yapıldığını göstermeye çalışan yönetmen, suçu yalnızca bireylere değil, devletin kurumlarına ve çalışanlarına da yüklemektedir. Haksız kazanç, yolsuzluk, hırsızlık gibi olgular, devlet aygıtının güvenilmeyen ve işlevini yerine getiremeyen kurumları üzerinden eleştirilmektedir. Araştırmalarının sonunda tefecinin kasasında sakladığı defteri bulan Selman, devletin pek çok kurumunda çalışan kişilerin de tefeciye borcu olduğunu öğrenir. Bu nedenle katile ulaşan, olayı çözüme kavuşturan polis yerine, masumiyetini ve değerlerini kaybetmemiş bir karakter olarak çizilen cami imamı Selman olur. Aynı zamanda 2013'ün haziran ayında gerçekleşen “Gezi Parkı” protestolarında ölen kişilerin fotoğraflarının bulunduğu afişe de yer verilmesi, filme

hâkim olan muhalif ve eleştirel ruhun detaylarından biri olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla politik eleştiri, filmde büyük harflerle dile getirilmese de varlığını seyirciye ulaştırmaktadır.

Başlangıçtan beri hep altını çizdiğimiz gibi, toplumsal, kültürel ve siyasal yapılarıdaki ikircikli oluşumlar, iyi-kötü ya da doğru-yanlış kavramlarını birbirine eklemlenebilir bir hale getirmiş, bu durumda toplumda kafa karışıklığı ve güvensizlik yaratmıştır. Bireylerin, devlete ve devletin ideolojik aygıtlarına güvenmediği bu ortam, filmde katil-Selman-polis üçgeninde yaratılan olaylar üzerinden aktarılır. Filmin sonunda tüm ipuçlarını birleştiren Selman, katilin damat adayı Gökhan olduğuna ulaşır ve öldürülen Salih Kalyoncu'nun cesedini yıkarken tüm yaşananları Gökhan'a itiraf ettirir. Çocuk yaşta tefeci Salih'in istismarına maruz kalan Gökhan'ın, Salih'i öldürmek için sağlam gerekçeleri vardır. Ancak bu durum yine de Gökhan'ın katil olduğu gerçeğini değiştirmez. Bu nedenle Selman, Gökhan'ı devletin yanlış işleyen ve güvenilirliğinden şüphe duyulan kurumlarına teslim etmek yerine, kendi vicdanının adaletine teslim eder. Filmin sonundaki bu yargılama biçimi, kaynağını Selman'ın anti-kahramanlaşan yapısından sağlamaktadır. Nitekim bir anti-kahraman temsili olan Selman, sistemin sınırlarını çizdiği bir cami imamı değildir. Toplumsal normların biçimlendirdiği formun dışına çıkabilen, bağımsız bir karakter yapılanması olan Selman, farklı zevklere ve ilgi alanlarına, kendine özgü bir adalet anlayışına ve değer yargılarına sahip sıra dışı bir cami imamıdır. Böyle olması sebebiyle hikâyenin başlangıcı, akışı ve sonu da Selman'ın bu ayırksı yapısıyla paralel ilerlemektedir.

Sonuç olarak “*İtirazım Var*”, ahlak, vicdan, suç ve ceza gibi kavramları ve bugünün Türkiye'sinin politik ve kültürel dinamiklerini, anti-kahraman temsili Selman Bulut'un macerası üzerinden eleştirmekte ve sorgulamaktadır. Sistemin içinde sisteme itirazı olan muhalif bir anti-kahraman örneğidir Selman Bulut.

3.3. Ben O Değilim

2014 yapımı “*Ben O Değilim*”²⁴ filmi, Tayfun Pirselimoglu’nun “*Saç*”(2010), “*Pus*”(2009), “*Rıza*”(2007) üçlemesinden sonra çektiği son uzun metraj filmidir. Sinemaya ilk olarak “*Dayım*”(1999) ve “*Il Silenzio e d’Oro*” (Sükût Altındır) (2002), adlı kısa filmlerle giriş yapan Pirselimoglu, üçlemeden önce ilk uzun metraj filmi “*Hiçbir yerde*”yi(2002) çeker. Sinemanın yanında resim, gravür, edebiyat gibi sanat dallarıyla da ilgilenen ve çok yönlü bir sanatçı olan Tayfun Pirselimoglu, Türkiye Sineması’nda da üslup ve içerik yönünden özgün bir sinema dili yakalamış önemli yönetmenlerden biridir. Filmlerinde genellikle kimlik konusuna yoğunlaşan yönetmen, hiçbir yere ait olmayan, sistemin dışına itilmiş karakterlerin; varoluşsal sancılarına, toplumsal düzenle yaşadıkları uyumsuzluklara, mutsuzluk ve hayal kırıklıklarına eğilmektedir. Nitekim filmlerinin ortak noktasını açıklarken, sistemin dışında, duvarın arkasında kalmış, duvarı hiç aşamayacakların hikâyesini anlattığını belirtir. Bu nedenle anlattığı hikâyelerin karakterleri de, kahramandan ziyade anti-kahraman formuna sahip bir yapılanma içerisindedir. Bir başka deyişle Pirselimoglu, toplumsalın o normalleşmiş düzeninin bir parçası olamayan, görmezden gelinen ve yok sayılan, içedönük, pasif ve melankolik anti-kahramanların iç dünyasını seyirciyle buluşturmaktadır.

Kimlik değişimini konu alan “*Ben O Değilim*” filminin öyküsü şöyle ilerlemektedir: Hiç evlenmemiş, yalnız bir adam olan Nihat, bir hastanenin bulaşıkhanesinde çalışmaktadır. Neredeyse makine gibi programlanmış bir rutin hayatın döngüsünde yaşamını sürdüren Nihat, işe yeni başlayan mesai arkadaşı Ayşe’nin yakın ilgisini fark etmesiyle o sıradanlıktan sıyrılır. Bir akşam Ayşe, Nihat’ı akşam yemeği için evine davet eder. Nihat, Ayşe’nin cezaevindeki kocası nedeniyle çıkacak dedikodulardan çekinse de daveti kabul eder. Eve gittiğinde Ayşe ve kocasının düğün fotoğraflarını gören Nihat, Ayşe’nin kocasının kendisine çok benzediğini fark eder. Bu fark ediş, Nihat’ın hayatında birçok değişimin başlangıcı olur. Kendi hayatının

²⁴ **Yönetmen:** Tayfun Pirselimoglu, **Senaryo:** Tayfun Pirselimoglu, **Görüntü Yönetmeni:** Andreas Sinanos, **Müzik:** Giorgos Koumentakis, **Oyuncular:** Ercan Kesal, Maryam Zaree, Rıza Akın, Mehmet Avcı, Nihat Alptekin

sıradanlığından sıyrılan Nihat, Ayşe'nin kocası Necip'in hayatının ve kimliğinin yerine geçer.

Filmin giriş sekansı, Nihat'ın gündelik hayatının sıkışmış monotonluğunu ilk andan itibaren seyirciye ulaştırmak için sabah yatağından kalmasıyla açılır. Ev ve iş arasında geçen döngüsünün başlangıcı sayılan bu sahne, mekânsal deneyimin karakter üzerindeki etkisini ortaya koyması açısından da oldukça önemlidir. Zira Nihat'ın sığındığı, her gün gözünü açtığı evi, yalnızlığının, eksikliğinin, bir türlü ait olamama durumunun somut bir kanıtıdır. Derme çatma eşyalardan oluşan ve sıcak bir yuva hissi vermeyen evi; eski bir televizyonun karşısında duran tek kanepeden, duvarın kenarına iliştilmiş ve yalnızca iki sandalyesi olan masadan, kırık bir aynadan oluşan adeta soğuk bir barınak gibidir. Mekânın bu dili, Nihat'ın sistemin dışında kalan anti-kahramanlaşan yapısı hakkında da detaylı bir bilgi vermektedir. Nitekim Nihat, toplumsal normların erkek kimliğinden beklediği “aile babası” olma mertebesine ulaşamayan bir karakterdir. Rebecca Stewart da erkek anti-kahramanların niteliklerini saptadığı makalesinde, anti-kahramanların yasadışı eylemlerde bir anlam aradıklarını, ancak bir baba ve bir koca olarak memnuniyet bulamadıklarını belirtmektedir. (Stewart, 2016: 12) Bu nedenle ne baba ne de koca olan Nihat, yuva olma özelliğini kaybetmiş, ruhsuz ve soğuk bir barınakta yaşamaya mahkûm edilmiştir. Aynı şekilde evi gibi iş yeri olan hastane bulaşıkhanesi de, Nihat'ın dışlanmışlığının ve kimsesizliğinin yansıdığı bir başka mekândır. Hiç kuşkusuz “Pirselimoğlu'nun filmlerindeki iletişimsiz, içine kapalı anti-kahramanlar metropolü içeride, kalabalıklarda değil; o kalabalıkları imleyen mekânları uzun uzun seyrederek yaşarlar.” (Maktav, 2015: 164) Dolayısıyla gri tonların hâkim olduğu, karamsar bir atmosfere sahip olan bu ortamlarda çoğunlukla hareketsiz ve pasif gördüğümüz Nihat'ın, kalabalığın içindeki yalnızlığına dikkat çekilmiştir. Bu duygu durumunu en iyi ifade eden yollardan biri de, iş yerinde ve evinde tek başına soyduğu patateslerdir. Tıpkı “Yeraltı”nın Muharrem'i gibi Nihat da anti-kahramanların bir parçasına dönüşen patates imgesiyle, sistemin dışında, bir anlamda yeraltına ait bir karakter olduğunun itirafında bulunur. Nihat'ın ev ve iş yeri arasında geçen bu donuk ve tekdüze yaşamının yanında sosyalleştiği tek ortam, arkadaşlarının fahişeye birlikte olmak için gittikleri şehrin izbe köşesidir. Ancak bu ortamdan da

beklenenin aksine zevk almadığı gözlemlenen Nihat'ın, aynı sıkıntılı, isteksiz ve tepkisiz duruşu devam eder. Polislerin geldiğini fark eden arkadaşları, Nihat'ı orada bırakıp, kaçarlar. Öylece duran ve harekete geçemeyen Nihat, kendini bir anda hapishanede bulur. Anti-kahramanlara özgü bir tutum olarak değerlendirilen eylemsiz ve edilgen duruş, bir anti-kahraman temsili olan Nihat'ın sergilediği bu davranış biçimiyle de ortaya çıkmaktadır. Zira “anti-kahramanlar, herhangi bir umuda tutunamayan ‘yitik’ kahramanlardır. Yaşam onlar için çok az şey ifade ederken hayattan beklentileri üst düzeyde bir ‘minimalizm’ ile sunulur.” (Kadiroğlu, 2014: 197) Nitekim olay akışını değiştirmek için her hangi bir tepkide bulunmayan Nihat da, bir kabulleniş duygusuyla kendini dramatik akışın gücüne teslim eder. Burada şu ayrıntının altını çizmek gerekirse; hapishane sahnesi filmin ve karakterin döngüsüyle ilgili önemli imgelerden biridir. Filmin sonunda Nihat, başka bir karakter olarak bu noktaya geri dönecektir.

Nihat'ın dünyasında dönüşüm yaratan asıl olay, işe yeni başlayan mesai arkadaşı Ayşe'nin, hayatına girmesiyle başlar. Evli bir kadın olan Ayşe, cezaevindeki kocası nedeniyle iş yerinde çıkacak dedikoduları umursamadan, Nihat'ı akşam yemeğine davet eder. Gündelik hayatının sıradanlığından ve anlamsızlığından sıyrılmak isteyen Nihat, Ayşe'nin evine gitme cesaretini göstererek ilk kez bilinçli bir davranış sergilemiş olur. Bir bakıma bu akşam yemeği, iki karakter için de geçmiş yaşamlarından kopuşu ve nerede sonlanacağı bilinmeyen hikâyelerinin başlangıcını simgelemektedir. Tabii olayların yönünü değiştiren kırılma, Nihat'ın Ayşe'nin kocasının fotoğrafını görmesiyle bambaşka bir boyut kazanacaktır. Ayşe, kocasına çok benzediği için Nihat'ı eş olarak seçmiş, Nihat da önerilen bu yeni rolü itiraz etmeden kabul etmiştir. Yaşadığı hayattan fazlasıyla sıkılan Nihat için, Ayşe'nin kocası Necip'i oynamak daha önce hiç tatmadığı bir duygu durumuyla tanışmasını sağlamıştır.

İlk akşam yemeğinin ardından Nihat, işten çıktıktan sonra eve gelen, evin ihtiyaçlarını alan bir aile reisine dönüşür. İkili arasında bir anda başlayan bu ilişki biçimi, üzerine çok fazla söz söylenmeden iki karakteri de içine alır. Bir anlamda Nihat, Ayşe'nin kocasının cezaevine girmesiyle yarım kalan hayatına eklemlenmiş olur.

Filmde Nihat'ın Necip'in yerine geçişi ise, nesneler üzerinden adım adım gerçekleşir. Geçiş yapacağı kimliği ilk olarak eşyalarıyla tanımaya çalışan Nihat, Necip'in terliklerini ve ayakkabılarını giymesiyle farkında olmadan bir dönüşüm başlatmış olur. Yazınsal ve görsel anlatılarda kullanılan bir metot olan kimlik değişimi, “*Ben O Değilim*” filminin en temel sorunsalıdır. Nihat ile ona bir ikizi kadar çok benzeyen Necip arasında kurulan bağ, ben ve ötekinin özdeşleşmesi ya da çatışması yoluyla “*doppelganger*”²⁵(çift gezer- alter ego) teması ekseninde aktarılır. İkinci benlik ve alter ego anlamına da gelen doppelganger, anti-kahraman olgusunun yaratımında da oldukça sık kullanılan yöntemlerden biridir. “Edebiyatta bir terim olarak ilk kez romancı Jean Paul Richter tarafından kullanılan doppelganger, yazarın 1796’da yayınlanan eserindeki bir cümlemin dipnotunda geçer ve Richter tarafından “kendilerini gören kişiler” şeklinde tanımlanır.” (Nakıboğlu, 2014: 78) Sonrasında birçok yazara ve yönetmene esin kaynağı olan bu kavram, edebiyatta Edgar Allan Poe’nun “*William Wilson*”ı, Jorge Luis Borges’in “*Borges ve Ben*”i, Jose Saramago’nun “*Kopyalanmış Adam*”ı örnekleriyle karşımıza çıkar. Öteki izleği olan sinemada ise, Denis Villeneuve’nin, Saramago’nun eserinden uyarladığı “*Enemy*”si (2013), Richard Ayoade’nin “*The Doudle*”ı (2013), Krzysztof Kieslowski’nin “*Veronique’in İkili Yaşamı*” (1991) yine doppelganger teması ekseninde ilerleyen yapımlardır. Zira bu yöntem, ben’den bir öteki yaratmak ve bütün karmaşık duygularımızı, nefretlerimizi, kıskançlıklarımızı ya da cesaret edemediğimiz davranış ve eylemlerimizi bu bağımsız ikinci benlik üzerinden gerçekleştirmektir. Dolayısıyla ‘ben’in karşıtı olarak tasarlanan ‘öteki’ mutlaka yapısal tezatlıklar barındırdığı için karakter gelişimleri de anti-kahramanın karmaşık dünyasına çok yakındır. Tam da bu noktada bir parantez açmak gerekirse, ilk anti-kahraman kavramını kullanan Dostoyevski “*Öteki*” adlı romanında, Goladkin adında bir memurun kendisine tıpatıp benzeyen ikiziyle karşılaşmasından sonra yaşadığı ruhsal çöküntüyü anlatmaktadır. Goladkin, içinde yaşadığı çelişkiyi şu sözlerle dile getirir:

“Kim bilir ne haltlar karıştırır; adımı da lekeler köpoğlu! İşin yoksa peşini kolla... Kısacası bela kesildi basıma, bela! Ama bir bakımdan da fazla üzülmeğe değmez: Benzerlerden biri tam bir efendi, öteki namussuzun biri...”

²⁵ Doppelganger: Almancada “Doppel”; ikiz ya da çift anlamına gelen kelime kökünden türeyen doppelganger, ‘birlikte yolculuk edenler’ anlamına gelmektedir. (Steuerwald, 1992:663)

Efendi benim; ahlaksız olan öteki. Sonunda herkes onun ne mal olduğunu anlayacak, benim de, yani gerçek Goladkin'in namuslu, iyi kalpli, sessiz, iş bakımından da değerli, yükselmeye layık olduğumu takdir edecektir.”(Dostoyevski, 2010: 77)

Görüldüğü gibi Goladkin'in yaşadığı ikilem, ben ve öteki üzerinden tasarlanmış, bir iyilik-kötülük çatışmasını sunmaktadır. Dostoyevski'nin 'Yeraltı Adamı'ndan önce yayımlanan bu yapıtında karşımıza çıkan doppelganger temasının, sistemin kabul ettiği iyi-kötü, doğru-yanlış gibi kavramlarla derdi olan ve çoğu zaman bu kavramların anlamını sorgulayan anti-kahraman olgusuna da kaynaklık eden bir motif olduğu söylenebilir.

Filme tekrar dönecek olursak, Nihat'ın kendisine çok benzeyen yeni ikinci kimliğiyle tanışması, onun için travmatik bir ruhsal çekişmeye dönüşmez, aksine bu ikinci benliğin karakterine bürünmek Nihat için bir anlamda sıkıldığı ve anlamsız bulunduğu kendi hayatından sıyrılmanın bir yolunu sunmaktadır. Ayşe'nin yönlendirici etkisiyle, yeni boyuta alışmaya başlayan Nihat, işyerinde başlayan dedikoduları duymasıyla maruz kaldığı bu durumdan rahatsız olur. Kocasını yerine seçtiği Nihat'tan da umduğu gibi bir yakınlık göremeyen Ayşe, hep gitmek istediği denizde intihar etmeyi seçer. Ayşe'nin ölümü, Nihat'ın ruhsal değişiminin en büyük kırılmalarından biri olacaktır. Nitekim eski düzenine dönmektense Ayşe'nin evinde kalmaya devam eden Nihat, Ayşe'yi uzun yıllar tanıyan kocası gibi ölen karısının arkasından sessiz bir yas tutmaya başlar. Pirselimoglu, filmde Nihat'ın Necip'e dönüşümündeki asıl kilit noktayı ise şu sözlerle açıklar: *“Bence esas gözlüğünü taktığı an önemli. Odada kutuyu karıştırıyor, kimlikler buluyor, sonra da adamın gözlüğünü takıyor. “Niye gözlük taktın?” diye sorulduğunda, “benim gözüm bozuldu” diyor. Bu cevap, gerçekten biri olmayı kabullenip, ona dönüştüğü ana tekabül ediyor.”* (aktr. Yücel, 2014) Yönetmenin de belirttiği gibi Nihat, Necip'in gözlüğünü takmasıyla yeni kimliğiyle iyice bütünleşmiş olur. Zira Necip'e daha çok benzemek için aradaki tek ayırt edici fark olan bıyıklarını da kesen Nihat, filmin bu noktasından sonra Necip'in hayatını yaşamaya başlar.

Nihat'ın, "Necip" olmayı seçmesiyle olayların akışı da kendiliğinden Necip'in hikâyesine dönüşmektedir. Artık bu değişim yalnızca eşyalarını kullanmasından, arabasına sahip olmasından ya da kolundaki dövmesine benzer bir dövme yaptırmasından bir adım daha öteye geçer. Nihat, yerine geçtiği karakterin karanlık geçmişini de kabul etmiş olur. Karısını döven, yasa dışı işler yapan, işyeri olan tersanede kavga çıkaran ve pek seveni olmayan Necip, Nihat'ın tek tipleşmiş yapısının yanında oldukça kompleks bir kimliğe sahiptir. Böylesine çetrefilli bir kimliğin yerine geçen Nihat, artık cezaevinden kaçan bir mahkûmdur. Bu nedenle Necip'in eski bir arkadaşının yardımıyla İzmir'e kaçar. Ancak önemli bir noktaya dikkat çekmek gerekirse, Nihat her ne kadar tekinsiz, kötücül bir kimliğin yerine geçmiş olsa da, karakter yapılanması anti-kahraman formundan sapmaz. Yine içedönük, yalnız, edilgen, etrafındaki insanlarla iletişim kurmakta zorlanan ve sistemin idealleştirdiği düzenin dışında kalan bir anti-kahramandır. Yani kimlik değişimi sonrası sınıfsal bir sıçrama yaşamayan Nihat, mekân olarak yine anti-kahramanlaşan yapısına uygun ortamlarda konumlandırılır. Şehrin ritminden uzak, kenara itilmiş eski bir otelde kalmaya başlayan karakter, mekânın sağlamış olduğu atmosferin altında pasif ve tepkisiz bir görüntü çizer.

Nihat, Necip'in kimliğinin yerine geçmiş olsa da, bu sıkışmış dünyasının döngüsünü kıran yine bir kadın olur. Otelin yakınlarında gördüğü bir fahişeyi, Ayşe'ye çok benzetir ve ona ulaşmaya çalışır. Nihat'ın, Asiye adındaki bu fahişeyle kurduğu ilişki biçimi, karakteri tekrar baştan başlayacağı paradoksal bir hikâyenin döngüsüne sokar. Zira Ayşe ile yaşadığı ilişki boyutunu Asiye ile tekrar yaşamak ister. Her ne kadar akşam yemekleri, kanepede oturuş biçimleri, eski ilişkisine benzer bir havada verilse de, Nihat, Necip olmuştur artık. Nihat'ın, Necip'in karakterine dönüşümünü simgeleyen en büyük hareketi ise, Ayşe'nin mayosunu giyen Asiye'ye uyguladığı şiddettir. Karısını döven, zorba bir adam olan Necip gibi, Nihat da ona benzer davranışlar sergilemeye başlar. Bu noktada yine belirtmek gerekir ki, Nihat'ın bu davranışı 2000 sonrası sinemada oldukça sık karşılaştığımız şiddete ve kötülük yapmaya yönelik erkek anti-kahraman temsillerini hatırlatmaktadır. Zeynep Tül Akbal Süalp, "işini, konumunu, toplumsal bağlarını, dayanışma pratiklerini, düşünsel yeti ve dayanaklarını çok hızla kaybeden yalnız, beceriksiz, işsiz kahramanların; saldırgan,

öfkeli ve yönelimi olmayan yerçekimsiz erkek”(Akbal Süalp, 2009:138) temsillerine dönüştüğünü belirtir. Aynı şekilde Lale Kabadayı da, 2000 sonrası Türkiye Sineması’nda hiçbir yere ait olmayan, problemlili ve hastalıklılı erkek temsillerinin varlığını; kanun dışılık, değerlerin yok olması ve kimlik oluşturmaması gibi sorunların tekrarlamasına bağlamaktadır. (Kabadayı, 2016:183) Gücünü erk ve iktidarın yüceliğinden alan bu dönemin erkek anti-kahraman temsilleri gibi Nihat da, Asiyeye uyguladığı şiddetle bir anlamda hasarlı yapısını ortaya koymuş olur. Ancak Nihat’ın böylesine bir tutum sergilemesinin altında eril krizin yanı sıra anti-kahramanlaşan yapısının etkisi de büyüktür. Anti-kahraman formuna sahip karakterlerin de genellikle söz ve edimleri karşıtlıklar üzerine inşa edildiğinden, bu tür davranışsal tutarsızlıklar gözlemlenir. Keza Nihat’ın sonrasında bu davranış biçiminden rahatsız olması ve yaptığı yanlışlı düzeltmeye çalışması anti-kahramanlaşan yapısının bir kanıtı niteliğindedir.

Ayrıca önemli bir ayrıntıyı daha belirtecek olursak, filme hâkim bir motif olan evsizlik ve yersiz-yurtsuzluk hissi, yine karakterlerin anti-kahramanlaşan yapısına uygun bir alegoride sunulur. Bu noktada Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin, “minör edebiyat” üzerinden geliştirdiği ve sinemaya da uyarladıkları minör fikri, karakterlerin yaşadığı bu aidiyet sıkıntısını ve “anti” yapılarını doğru okumak için oldukça değerli veriler sunmaktadır. Guattari ve Deleuze’e göre, “minör olmak, majör bir dili almak ve onu, tercih ettiğimiz kimliği ifade edebilecek şekilde konuşturmadır. Bu nedenle minör bir şekilde davranmak hâkim bir siyasal sisteme muhalefet etmek değil, o sistemin içinde yer almak ve onu içeriden değiştirmek demektir.” (Sutton/Martin-Jones, 2014: 73) Başka bir deyişle azınlığın, çoğunluğun dilinde kendini anlatamayacağı için kendi dilini, anlatım ve üslubunu oluşturmastır. Yani bir anlamda minör edebiyatta ya da sinemada dil, yersiz- yurtsuzdur. Bu bağlamdan baktığımızda Nihat gibi Asiyeye de köklerini bir yere salamamış, sistemin idealize ettiği düzene dâhil olamamış, nereden geldiği ve nereye gideceği kestirilemeyen, Nihat’ın deyimiyle “*her yerli*” bir karakterdir. Dolayısıyla dâhil olamadıkları çoğunluğa geliştirdikleri bu minör dille daha doğru bir ifadeyle “anti” yapılarıyla cevap verirler. Nitekim hem kendi kimliğini bırakıp

Necip'in kimliğine geçen Nihat hem de Ayşe'ye fiziksel olarak çok benzeyen fahişe Asiye, toplumsalın kabul etmediği her daim dışarıda bıraktığı anti-kahramanlardır.

Filmin sonu ise, Nihat'ın yerine geçtiği kimliğin gerçek sahibi olan Necip ile karşılaşması sonucu yaşananlar üzerine kurgulanmıştır. Yerine geçtiği kimliğin sahibini yakından tanımanın merakına yenik düşen Nihat, Necip'in peşine düşer ve kaldığı otele kadar onu takip eder. Kendi kimliği ve Necip'in kimliği arasında yaşadığı ikilem, Necip'in kaldığı otel odasında polislere yakalanmasıyla son bulur. Cezaevinden kaçan bir mahkûm olan Necip, Nihat olarak otel odasında yakalanmıştır. Nihat, filmin son sahnesinde başka bir kimliğe sahip olarak hapishaneye tekrar düşmüştür. Bir anlamda hapishanede başlayan döngüsü yine aynı noktada sonlanmıştır. Sonuç olarak Nihat, kendi kimliğinden, arkadaşlarından, evinden, işinden vazgeçerek sıkışmış döngüsünü kırmayı denemiş olsa da, sahip olduğu yeni kimlikte Nihat'ı bu makûs döngüsünden kurtaramaz. Dolayısıyla Nihat, her daim sistemin dışında olmaya mahkûm bir anti-kahraman figürüdür.

3.4. Sarmaşık

2015 yapımı “*Sarmaşık*”²⁶, Tolga Karaçelik'in, “*Gişe Memuru*”ndan(2010) sonra yönettiği ikinci uzun metrajlı filmidir. Film, çeşitli nedenlerle terk edilen bir gemide, geriye kalan seçilmiş altı kişinin arasında geçen hiyerarşik mücadeleyi anlatmaktadır. Bu mücadele sırasında karakterlerin yapısı ve temsil ediliş biçimleri, anti-kahraman kavramı bağlamında incelenecek, karakterleri, anti-kahraman yapan bulgu ve kodlar saptanacak ve bu niteliklerin filme olan katkısı araştırılacaktır. Filmin öyküsü ise kısaca şöyledir. Angola'ya sefere çıkan bir yük gemisinin sahibi olan armatör, sefer esnasında iflas eder ve ortadan kaybolur. Gerekli ödemeleri yapmayan armatörün gemisine haciz gelir ve liman yetkilileri gemiyi, kullanılmayan demirleme alanına çekerler. Olası tehlikelere karşı mürettebattan altı kişinin gemide kalması gerektiği belirtilir. Bunun üzerine “Beybaba” olarak bilinen geminin kaptanı, usta

²⁶ **Yönetmen:** Tolga Karaçelik, **Senaryo:** Tolga Karaçelik, **Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Tiryaki, **Oyuncular:** Nadir Sarıbacak, Özgür Emre Yıldırım, Hakan Karsak, Kadir Çermik, Osman Alkaş, Seyithan Özdemir.

gemici “İsmail”, makineden “Kürt”, mutfaktan kamarot “Nadir” ve gemicilerden “Cenk” ve “Alper” gemide kalmayı kabul eder. Hepsinin gemide kalmak için farklı nedenleri vardır. *Sarmaşık* filmi, bu altı adamın gemide geçirdiği 120 günün hikâyesini anlatmaktadır.

Eril bir söyleme sahip olan film, altı erkek karakter üzerinden güç, iktidar, çaresizlik, belirsizlik, sıkışmışlık hissi gibi temaların ekseninde ilerlerken, aynı zamanda örtülü bir toplumsal hiyerarşinin tartışmasını da yapmaktadır. Toplumun birbirinden farklı sosyal sınıflarını temsil eden karakterler arasında yaşanan güvensizlik ve çatışma, devamında güç ve iktidara sahip olma dürtüsüyle birleşmekte ve bir anlamda mikro ölçekli bir toplum profili ortaya çıkmaktadır. Erkek dünyasına ait bir kavram olan iktidar, yine erkek dünyasına ait hırslarla, küfürlü dille, esrar ve alkolle, şiddetle kısacası eril dünyanın argümanlarıyla harmanlanarak aktarılır. Filmin sahip olduğu bu eril dil, 1998 yapımı Serdar Akar’ın yönettiği “*Gemide*” filmini hatırlatmaktadır. “*Gemide*” filmi de, bir gemi kaptanı ve dört mürettebatının başından geçen olaylar üzerine kurgulanmış bir hikâye sunmaktadır. “Kullandıkları küfürlü dilden, esrar, alkol, seks muhabbeti gibi erkek dünyasına ait her şeyin bulunduğu ve gündelik alışkanlıklara kadar erkek dünyasına odaklanılan bir filmidir. Erkekler arası güvensizlik, hegemonya ve iktidar savaşı küçük bir kamarada açığa çıkmaktadır.” (Elmacı, 2012: 176) Her ne kadar erkek anti-kahramanların inşası konusunda her iki yapım da benzer bir çizgiyi takip etmiş olsa da, “*Sarmaşık*” filminin erkek karakterleri “*Gemide*” filmi kadar sert bir söyleme sahip değildir. Zira “*Sarmaşık*” filminde bir kadın karakterin yer almaması, erkek anti-kahramanları şiddet ve kötülük konusunda uç noktalarda görmemize engel olmuştur. Dolayısıyla bu durum “*Sarmaşık*” filminin ana meselesini, hiyerarşik düzenden kaynaklanan iktidar sorunsalına sürüklemiştir.

Filmin başlangıç sahnesi, altı karakterin gemi yolculuğuna çıkmadan önceki hayatlarında bulundukları kimi mekânlarda, kameraya doğrudan bakmalarıyla açılır. Bir anlamda kahramanların tanıtımının yapıldığı bu giriş bölümü, aynı zamanda izleyiciye, karakterlerin ait oldukları sosyal sınıf ve yaşam biçimleriyle ilgili anekdot sunmaktadır. Ancak bu sunum, klasik anlatı sinemasının aksine, seyirci ve kahraman arasındaki

özdeşimi kıran, Bertolt Brecht'in epik estetik kuramına yakın bir yaklaşımla verilmektedir. Brecht'in estetik kuramının temeli, geleneksel anlatının dramatik akışı içerisinde, seyircinin kahramanla kurduğu duygu durumu sonucu ulaştığı katharsis'e karşı geliştirilen yöntemleri kapsar. Başka bir deyişle Brecht için tam anlamıyla karşıt bir tek kavram vardır: Katharsis. (Parkan, 1983: 33-35) Dolayısıyla Brechtien bir bakış açısıyla hazırlanan bu sahne de, karakterlerin izleyiciyle yüz yüze geldiği bir zaman dilimi yaratılmakta ve daha filmin başlangıcında izleyicinin filme yabancılaşması amaçlanmaktadır. Yönetmen, filmin başında izleyiciye farklı bir hikâye anlatacağının ilk mesajını vermiş olur.

Film, karakterlerin tanıtıldığı bu öndeyişten sonra, Samuel Taylor Coleridge'in "*The Rime of the Ancient Mariner*"²⁷ (1798), (Türkçeye Yaşlı Gemici olarak çevrilmiştir.) şiirinin şu dizeleriyle devam eder: "*Direkler eğik, burnumuz batmış suya / İnsan düşmanının sillesinden kaçır ya / Soluğunu ensesinde duya duya / Ve koşar başını hiç kaldırmadan / Gemi öyle koştu, rüzgâr öyle coştı / Kaçtık güneye hiç durmadan...*" Coleridge'nin bu dizeleri, izleyeceğimiz hikâyede, yaşanacak olayların bir nevi habercisi niteliğindedir. Nitekim Karaçelik, filmin dramatik akışını üç epizota ayırmış ve her epizottun başlangıcına "*Yaşlı Gemici*" şiirinden bir bölüme yer vermiştir. Bu nedenle Coleridge'nin şiiri ve filmin öyküsü arasında dolaylı bir ilişki olduğu söylenebilir. Yani bir anlamda, gemide yaşanan olaylar ve çatışmalar, şiirde anlatılan yaşlı denizci ve mürettebatın lanetine benzetilmiştir. Zira şiirde yaşlı denizci, albatrosu öldürdükten sonra canlı bir ölüme mahkûm edilir, ne canlı ne de ölüdür artık. Aynı şekilde filmde de karakterlerin tanıtıldığı bölümün sonuna bir mezarlık sahnesi yerleştirilmiştir. Şiirdeki lanetle paralel olarak, izleyeceğimiz karakterler de, yaşayan bir ölü metaforunu sunar. Buraya bir not daha düşmek gerekirse, filmin tercih ettiği epizodik anlatım biçimini, Brechtien bakış açısının varlığını kanıtlayan ikinci bir bulgu olarak gösterebiliriz.

²⁷ Romantik akımın şairi olan Samuel Taylor Coleridge, "Yaşlı Gemici" eserinde, yaşlı denizci ve mürettebatının, bir deniz yolculuğu sırasında başından geçen olayları anlatır. Hiçbir canlının yaşamadığı bir diyarda mahsur kalan yaşlı denizci ve mürettebatı, bir albatrosun gemiye konmasıyla bu alandan kurtulurlar. Ancak yaşlı gemici bu uğurlu kuşu öldürür ve sonunda hepsi lanetlenir. Coleridge, romantik akımın etkisiyle şiirde, insanın doğanın tanrısallığı karşısındaki, küçüklüğünü ve kırılganlığını anlatmayı amaçlamıştır. Kaynak: http://dipnotkitap.net/SIIR/Yasli_Gemici.htm Erişim Tarihi: 29.12.2016

Filmin başlangıç sahnesinde tanıtılan karakterlerin bir araya gelmesiyle, aralarındaki niteliksel ve sınıfsal farklılıklar da ortaya çıkmaya başlamaktadır. Anti-kahraman olgusu çerçevesinde incelediğimiz karakterlere, bu nedenle biraz daha yakından bakmak gerekecektir. Geminin iktidarına ve otoritesine sahip olan kişi Beybaba olarak adlandırılan geminin kaptanıdır. İktidarı yönetebilecek yetkinliğe sahip olan Beybaba, kimi zaman bir baba gibi koruyucu ve anlayışlı olurken, kimi zaman da iktidarını kaybetmekten korkan acımasız bir lidere dönüşmektedir. Fiziksel görünümü ve buyurgan ses tonu, kamarasının konumu ve teknik anlamda kameranın açısı da (Beybaba, pek çok kez yüksek bir noktadan mürettebatı izlerken görüntülenir) otoriter gücünü destekleyecek biçimde tasarlanmıştır. Beybaba karakteri üzerinden oluşturulan “Baba” figürünün sahip olduğu anlamı daha doğru okumak için Niyazi Berkes’in geliştirdiği “doğu despotizmi” kavramına başvurmak gerekecektir. Berkes, Osmanlı’nın siyasal anlamda, hukuk kurallarından yoksun, keyifle güdülen bir rejim olarak tanımlanan Doğu despotizmine karşılık gelen bir rejim biçimine sahip olduğunu belirtir. “Buna göre, devletin kaynağı olan zapt ve fetih ile hak üzerine kurulan gücün miras gibi geçmesi yani devletin bir ‘baba mülkü’ sayılmasıdır. Bu modelde en önemli yan, en üstün siyasal gücün toplumdan çıkarılmış, hatta yabancılaştırılmış bir kul kütlesinin desteğine dayandırılmasıdır.” (Berkes, 2016: 25-28 Akt: Tunalı, 2011: 182) Dolayısıyla bu gelenekten gelen toplumların, Batılı anlamda bir çağdaşlaşma süreci yürütmesinin geleneklerine aykırı ve yabancı olduğunu belirten Berkes, bu noktada çağdaşlaşma sürecini yaşayan ve geleneksel benliğini tehlikede gören her toplumun, geleneksel değerlerine ve dine daha sıkı bağlandığının altını çizer. (Berkes, 2016: 28-29) Nitekim Berkes’in yorumlarından yola çıkarsak, Beybaba’nın otoritenin koşulsuz sahibi kabul edilmesinin, mürettebatın son noktaya kadar ona göstermiş olduğu saygının en temel gerekçesi, devletin yani geminin Beybaba’nın ‘mülkü’ olarak görülmesidir. Beybaba’nın otoritesinin sarsıldığı nokta ise, mürettebat üyelerinin doğdukları andan itibaren toplumsal pratiklerden öğrendiği devlete ya da otoriter güce kul olma ve itaat etme yönelimini terk etmesiyle başlamaktadır.

Gemi, demirleme alanına çekildikten sonra da iktidarını aynı şekilde devam ettirmek isteyen Beybaba, sistemin en güçlü savunucusudur. Yönetenler ve yönetilenler

üzerine kurgulanmış hiyerarşik sistemin farkındadır ve ona bahşedilmiş yönetici olma halini sonuna kadar hak ettiğini düşünür. Beybaba, sahip olduğu bu nitelikleriyle anti-kahramanlardan ayrılmaktadır. Zira anti-kahramanlar, “kendi kurallarına ve değerlerine göre hareket eden” bir tipolojiye sahiptir.(Smith, 2013) Toplumsal normların ya da sistemin ona dayattığı görev ve sorumluluk bilincine göre biçimlenmezler. Beybabanın bütün çabası ise, öğrendiği emir-komuta anlayışının gemide devam etmesini sağlamaktır.

Kamarot Nadir ise mutfakta aşçı yamağıdır. Karakterler arasında en uyumlu, en itaatkâr, en sakin ve en korkak kişiliğe sahiptir. O kadar itaatkârdır ki, Sulukule’de yaşayan ve kentsel dönüşüm nedeniyle evsiz kalan ailesinin yanına bile, Beybaba izin vermediği için gidemez. Yani hem devlet otoritesi tarafından hem de geminin otoritesi olan Beybaba tarafından yönetilen Nadir, her iki otorite biçimine de tepkisel bir duruş sergileyemez. Aslında Nadir’in böylesine itaatkâr bir tutum sergilemesinin en temel kaynaklarından biri, hiç kuşkusuz ait olduğu sosyal sınıftır. Tarih boyunca birçok egemen kültür tarafından ötekileştirilen roman(Çingene) kültüründen gelen Nadir, doğduğu andan itibaren sahip olduğu kimlik nedeniyle dışlanmış ya da asimilasyon politikalarına maruz kalmış bir kültürün bireyidir. Toplumlar hatta devletler tarafından bile Çingeneler, marjinal ve suç potansiyeli taşıyan, hırsız ve kavgacı tipler olarak tasvir edilmektedir. Zygmunt Bauman, yabancı kavramını açıklarken, “bizden olmama” haline maruz kalan yabancının, her zaman potansiyel bir tehlike olarak görüldüğünü belirtmektedir.(Bauman,1998: 71-72) Nadir de, toplumun yabancısıdır, köklerindeki bu yapı gereği, topluma tehlikeli ve kötücül biri olmadığını kanıtlamak zorundadır. Bu nedenle gerek kabul görme kaygısıyla, gerekse doğuştan sahip olduğu defolu kimliği nedeniyle fazlasıyla itaatkâr, çaresiz, pasif ve edilgen bir karaktere dönüşmüştür. Ancak hikâyedeki çatışma başladığında Nadir’in de dönüşümü başlayacaktır.

Gemideki bir diğer kişi, usta gemici İsmail’dir. İsmail de Nadir gibi güçlü olan iktidara fazlasıyla itaatkâr ve sadıktır. Muhafazakâr bir yapıdan gelen İsmail, ona verilen sınırlar içinde yaşayan, görev ve sorumluluk bilinci gelişmiş bir karaktere sahiptir. Kuşkusuz İslami inancın öğretilerine olan bağlılığı, aykırı davranışlar

sergilemesine, ekmeğini yediği otoriteye başkaldırmasına ya da haksızlıklara karşı bile eylemsel bir tavır ortaya koymasına engel olmaktadır. İslami hareketin yapısal niteliklerini tekrar hatırlayacak olursak, “sosyolojik analiz açısından İslamcılık, Türkiye’de, taşra kökenli, merkeze mesafeli, bulabildiği her türlü araçla merkeze olmaya çalışan bir hareket olarak görülmektedir. Başka bir ifadeyle İslamcılığı genel olarak siyasal ve ekonomik merkezden uzaklaştırılmış taşranın, çevrenin merkeze tepkisi olarak tanımlanmaktadır.” (Yılmaz, 2005: 605-606) Dolayısıyla İsmail, “devlet büyüklerimiz doğruyu bilir” diyen, istikrarı ve birlik beraberliği bozmak istemeyen bir kitlenin bireyidir. Bu nedenle Beybaba’nın yalan söylediğini bilmesine rağmen, ona inanmaya devam eder. Yönetmen, İsmail karakterini filmin dramatik akışı içinde önemli bir noktaya yerleştirmiştir. İktidar olan Beybaba’ya en yakın kişilerden biridir İsmail. Nitekim gemi durduktan sonra Beybaba, Nadir ve İsmail’e aynı konuşmayı yapar, ikisine de bu gemideki “sağ kolu” olma mertebesini layık görür. Kimseye güvenmeyen Beybaba, en itaatkâr iki yardımcına birbirlerinden habersiz aynı görevi vererek, iktidarını koruma amacıyla küçük taktiksel oyunlar oynar. Nadir, İsmail’e göre erken bir kırılma yaşar ve Beybaba’nın mevcut otoritesini sorgulamaya başlar. Ancak İsmail, her koşulda Beybaba’nın yanındadır. Çalışmanın ilk bölümünde de açıkladığımız gibi, Türkiye’deki “İslami-muhafazakâr hareket, Osmanlı’dan bu yana fiili olarak devlete eklemlenen, eklemlenirken kendini ve süreci dönüştürebilen” bir yapıya sahiptir. (Dönmez, 2011: 45) Beybaba ve İsmail’in arasındaki ilişki de, bir bakıma bu sürece benzetilmektedir. İslami-muhafazakâr kesimi temsil eden İsmail de geminin iktidarına en yakın kişidir. Beybaba’nın anahtarı ondadır. Bu nedenle İsmail’in dönüşmesi, hikâyeyi bambaşka bir noktaya getirebilecek güce sahiptir. Filmin sonunda İsmail ve Cenk’in arasındaki diyalog bu nedenle oldukça önemlidir. İsmail, bir anti-kahraman temsili değildir. Ancak bir anti-kahraman modeli olan Cenk’in daha aktif bir rol almasında katkısı büyüktür. Cenk ile olan kavgaları, edilen küfürler çatışmayı hızlandıran unsurlar olmuş ve bu unsurlar sonunda Cenk’in isyan etmesine neden olmuştur.

Geminin bir diğer üyesi de makineden Kürt’dür. Neredeyse hiç konuşmayan Kürt, fiziksel görünüm olarak diğer karakterlerden daha kuvvetli ve güçlü bir yapıya

sahiptir. Bu özellikleri nedeniyle aynı zamanda korkutucu ve gizemli görünmektedir. Adı yoktur Kürt'ün, ait olduğu etnik kimliği kendini tanımlamak için kullanır. Beybaba'nın otoritesine karşı herhangi bir tepkisel davranışta bulunmaz, aksine örtülü bir biçimde onu korumaktadır. Ancak koruduğu Beybaba tarafından dahi güvenilmez ve tekinsiz görülür. Hiç kuşkusuz yönetmen, Kürt halkıyla, karakter arasında bir ilişki kurmaktadır. Kürt de Nadir gibi çoğunluğun içinde bir azınlıktır. Kimi zaman devlet otoritesi tarafından varlığı tanınan, kimi zaman görmezden gelinen bir etnik kimliğin bireyidir. Hikayenin hangi zaman dilimi içinde geçtiğine dair herhangi bir argüman verilme de, Cenk'in Kürt'ü konuşturmaya çalıştığı yemek sahnesinde, *“Türkçe biliyor musun?... Ne yapsak, açılım mı yapsak?”* şeklindeki ifadesi, bugünün çözülmemiş ya da çözülememiş Kürt meselesine gönderme yapıldığını ortaya koymaktadır. Filmin dramatik akışı içinde önemli bir noktada olan Kürt, Cenk ile tartışmasından sonra ortadan kaybolur. Hikâyenin ve karakterlerin dönüşümü de tam bu noktada Kürt'ün ortadan kaybolmasıyla başlamaktadır. Bir anlamda Kürt, Coleridge'in *“Yaşlı Gemici”* şiirindeki albatros'tur. Şiirde de yaşlı gemici, albatros kuşunu öldürdükten sonra mürettebatıyla birlikte lanetlenmektedir. Aynı şekilde filmde de, Kürt'ün kaybolmasıyla birlikte gemi lanetlenir ve çatışma başlar. Dolayısıyla Kürt, varlığında değil yokluğunda tehlikeli hale gelir.

Geminin son üyeleri ise, Alper ve Cenk'tir. Gemiye geldikleri andan itibaren yakın arkadaş olan Cenk ile Alper, uyuşturucu bağımlısı, gidecek yeri olmayan, sorumsuz yapıya sahip karakterlerdir. Özellikle Cenk, hikâyenin olay örgüsü içinde çatışmayı başlatan ve devam ettiren, iktidara ilk baş kaldıran ve düzenin değişmesi gerektiğini dile getiren bir anti-kahraman temsilidir. Bu nedenle filmdeki diğer karakterlerden daha komplike bir kişilik oluşumuna sahiptir. Bir yandan alkol ve uyuşturucu kullanan, insanları kandırarak hırsızlık yapmaktan çekinmeyen, tekinsiz, lümpen yapısıyla karşımıza çıkarken, diğer taraftan tek bir repliğiyle dini öğretilere bağlılığını ortaya koyan, büyük futbol kulüplerinin forması yerine demiryolu işçileri tarafından kurulan Adana Demirspor forması giyen, otoritenin haksızlığı karşısında tek başına mücadele etmeyi göze alan, adının taşıdığı anlamın hakkını veren korkusuz bir “savaşçı” olarak çıkar. Hiç kuşkusuz Cenk'i anti-kahraman yapan en temel özellikler

de, hem sahip olduğu bu karmaşık yapı hem de iktidara karşı koyduğu bu eylemsel duruştur.

Görüldüğü gibi filmde, birbirinden farklı kültür ve sınıftan gelen altı karakter, zorunluluk gereği aynı gemide bir araya gelmiş ve ne zaman sonlanacağı belli olmayan ortak bir yaşamı paylaşmak mecburiyetinde kalmışlardır. Gemi ve karakterler üzerinden tasarlanan bu alegorik anlatım, bir anlamda Türkiye profilini tasvir etmektedir. Gemideki her karakterin, yaşanan her çatışmanın ve olayın Türkiye’deki toplumsal konjonktürle dolaylı bir ilişkisi olduğu söylenebilir. Bu nedenle filmin hikâyesine biraz daha yakından bakacak olursak; gemide zaman ilerledikçe, mekân ve zaman kavramlarının karakterler üzerindeki baskısı da iyiden iyiye ortaya çıkar. Özellikle mekân ile karakterler arasında kurulan bağ, hikâyenin sınırlı bir hareket alanı içinde yani gemide geçiyor olmasından kaynaklanan sıkışmışlık hissinin yarattığı sarsıntıdır. “Mizansende kapalı modelin mekânsal özellikleri, hapishane ya da dar yaşama alanları gibi iç mekânların ve kapalı yerlerin kullanımı, kısıtlılık ve klostrofobi duygusu yaratan karanlık ışıklandırma ve mekânsal, bedensel ve diğer engeller tarafından, hareketleri ve görüş alanları sınırlandırılmış karakterler aracılığıyla temsil edilir.” (Naficy, 2001: 153 Akt: Suner, 2015: 261) Dolayısıyla karakterlerin yiyecek ve su sıkıntısı nedeniyle fizyolojik ihtiyaçlarını dahi karşılayamaz noktaya gelmeleri, uzun zamandan beri aynı eylemleri tekrarlamaları filme durağan ve klostrofobik bir atmosfer kazandırmış olur. Nitekim filmdeki iç ve dış mekânların bu klostrofobik kurgusu, altı karakterin ruhsal çöküntüsünü hazırlayan başat unsurların başında gelmektedir. “Benzer durumlar Yeni Türkiye Sineması’na ilişkin birçok filmde karşımıza çıkar. Zeki Demirkubuz’un ve Nuri Bilge Ceylan’ın kent-taşra-birey kurgusuna yönelik filmleri, Ümit Ünal’ın “9” filmi, Seyfi Teoman’ın “Bizim Büyük Çaresizliğimiz” adlı filmi” (Tunalı, 2011: 181) klostrofobik, kapatılmış ve kısıtlanmışlık duygusu gibi hislerin ağırlıkta olduğu örnek yapımlardır.

Kürt’ün ortadan kaybolması, mürettebatın sorumsuz davranışları, Beybaba’nın otoritesini iyice kaybettiğini düşünmesine neden olur ve tüm mürettebatı güverteye toplayarak bir güç gösterisi yapar. Beybaba’nın liderliğini tekrar kazanmaya çalıştığı bu

sahnede, kimsenin tek bir kelime bile söyleyemediği, kudretinden ve gücünden her zaman korktuğu Beybaba'ya demir çekiç fırlatan Cenk, iktidara karşı ilk tepkisel eylemi gerçekleştirmiş olur. Yani bir anlamda filmin yönetmeni Karaçelik, bu baskıcı Beybaba rejiminin karşısına, sistemin dışladığı, yok saydığı en doğru ifadeyle ciddiye dahi almadığı bir anti-kahraman temsili yerleştirmiştir. Tam da bu noktada önemli bir ayrıntının altını çizmek gerekecektir. Zira Beybaba'nın otoritesine karşı gelen, yine otoriter rejim tarafından var oldukları andan itibaren ötekileştirilen ve ezilen kültürlerin bireyleri olan Nadir ya da Kürt değil, egemen kimliğin bireyi olan uyuşturucu bağımlısı Cenk'tir. Her ne kadar toplumun dışlanan alt sınıfından gelmiş olsa da, çoğunluğa ait olma durumu kişilik oluşumunda önemli bir etkiye sahiptir. İtaatkâr ve sadakat gibi değerlerden yoksun olan Cenk, bu savruk ve hoyrat yapısı nedeniyle, Beybaba'nın gemideki otoritesine tek başına da olsa eylemsel bir tepki verebilecek gücü kendinde bulmaktadır. Aslında Cenk'i anti-kahramanlaştıran en temel faktör, gemideki diğer mürettebatın Beybaba'nın iktidarı karşısındaki çaresizliği ya da korkaklığıdır. Şikâyetçi oldukları düzene karşı en ufak bir ses çıkaramayan, otoritenin kudreti karşısında el pençe duran, hakkı olanı bile isteyemeyen bu küçük kitle, Cenk'i kötü ve iyi ayrımı yapılamayan bir karaktere, yani anti-kahramana dönüştürmüştür. Düzen karşısında yaşadığı çaresizliği ve anlamsızlığı uyuşturucunun sağladığı rahatlıkta bulan Cenk, bu maddelerin tükenmesiyle etrafına zarar verebilecek tehlikeli bir noktaya gelir. Nitekim filmin başlangıcından beri sürekli çatıştığı Beybaba'nın en yakın yardımcısı olan İsmail'i başından yaralar.

Çalışmanın ilk bölümünde hep vurguladığımız gibi anti-kahramanlar, toplumsal yapılanmanın tepkilerinden, değişimlerinden fazlasıyla etkilenmekte ve bu reaksiyonlara göre yeniden biçimlenmektedir. “Dostoyevski ile yapısı belirginleşen ve sonrasında sayısız örneklerle edebiyat dünyasında dönemini yansıtan bir gösterge olan anti-kahraman olgusu, dünyaya uyum sağlamak için çırpınan ve bunda başarısız olan yabancılaşmış bireyin durumunu anlatır. Başkarakterdeki bu değişim, büyük toplumsal olayların insan üzerindeki etkisi sonucu şekillenmiştir.” (Kadiroğlu, 2014: 26-27) Başka bir deyişle anti-kahramanların tutumlarının altında her zaman bir gerekçe ya da neden bulunmaktadır. Bir anti-kahraman temsili olan Cenk de, gemide yaşanan olaylar

neticesinde İsmail'e zarar verebilecek noktaya gelir. Bu konuyla bağlantılı olarak Fiona Peters, “*Anti-Hero*” adlı çalışmadaki makalesinde, anti-kahramanların durumunun temelde, yazarların okurlarına, haddini aşan, ahlaki açıdan yanlış hareket eden karakterlerle kendilerini özdeşleştirmeye gizliden gizliye ikna etme konusundaki başarısına bağlı olduğunu belirtmektedir.(Peters, 2016: 30) Aynı şekilde Cenk de, izleyicide etki bırakan bir anti-kahramandır. Nitekim salt “kötü” kahramanmış gibi tanımlanmayan Cenk'in, yaptığı kötülüklerin ya da İsmail'e verdiği zararın bir nedeninin olduğu seyirciye ulaşır. Yani Cenk, dramatik akış içinde seyircinin özdeşim kurduğu aktif bir anti-kahraman temsilidir.

Filmin son epizotunda, gerilim iyice tırmanmakta ve her karakter kendi lanetiyle baş etmek zorunda kalmaktadır. Metaforik anlatımın yoğun olduğu bu bölüm, karakterlerin hayal ile gerçek arasında yaşadığı psikolojik gerilimden kaynağını almaktadır. Nitekim bu bölümün en büyük çatışması da, yaralanan İsmail'i kanlar içinde yerde yatarken gören Nadir'in, yaşadığı travmanın etkisiyle intihara kalkışmasıyla başlar. Devamında Alper'in, İsmail'i ve Nadir'i kurtarmaya çalışırken verdiği çaresiz mücadele ve otoriter figür olan Beybaba'nın tüm bu yaşananlara karşı en ufak bir tepki vermeden kamarasında beklemesiyle ilerler. Gerilim dozu yüksek olan bu sahnenin özellikle Coleridge'nin şiirindeki lanetle paralel ilerlediği görülmektedir. Zira aynı şekilde lanet gemiyi bir sarmaşık gibi sarmış ve her karakter içsel bir çöküntü yaşamaya başlamıştır. Karakterlerin yaşadığı bu çıkmazı simgesel bir anlatımla anlatmayı tercih eden yönetmen, sarmaşık ve salyangoz metaforlarını kullanarak sahnenin anlam yoğunluğunu artırır. Yalnızca filmin sonunda değil, Beybaba'nın otoritesini de metaforik olarak aktarmaya çalışan yönetmen, otoriter gücün mürettebat üzerindeki yönlendirici etkisini vurgulamak için, Beybaba'yı ilk olarak kumanda tamir ederken, zaman ilerledikçe ve iktidarının etki gücü azaldıkça bu sefer saat tamir ederken gösterir. Böylece artık mürettebata değil, zamana hükmetmek isteyen bir otorite tasviri yapıldığı söylenebilir.

Filmin son sahnesine gelindiğinde ise, sabah olmuş ve gecenin o korkutucu karanlığı dağılmıştır. Alper'in sayesinde İsmail ve Nadir kurtulmuş, uyuşturucunun

etkisindeki Cenk kendine gelmiştir. Tüm karakterlerin güvertede toplandığı bu sahne, bir anlamda geminin iktidar temsili olan Beybaba'ya karşı sergilenecek tutumun karar anıdır. Tabi bunu belirleyecek en önemli kişi de, Beybaba'nın en yakın adamı İsmail'dir. Gece yaşanan kaosu Nadir, İsmail'e şu sözlerle özetler: *“Alper, bütün gece Beybaba'ya seslendi. Adam kamerasından çıkmıyor. Umurunda bile değiliz...”* Hiç kuşkusuz bu sözlerin arasına sıkışan anlam, otoritenin tek derdinin gücü korumak olduğu, yönettiği kitleye karşı hiçbir sorumluluk hissetmediği ve gelinen noktada bu yanlış hiyerarşik düzenin artık değişmesi gerektiği vurgusudur. Nitekim iktidara koşulsuz bağlanan, ne yaparsa yapsın doğru olduğuna inanan İsmail ile ona karşı ilk mücadeleyi veren Cenk karşı karşıyadır. Yaratılan bu paradoks, Cenk'in, *“İsmail, Beybaba'nın anahtarı sende mi?”* sorusuyla sonlanmaktadır. Bu sorunun cevabını seyirciye bırakan yönetmen, bir anlamda bu cendereden çıkma sorumluluğunu İsmail'in omuzlarına yüklemiştir. Eğer bir değişim yaşanacaksa, bir kırılma gerçekleşecekse bu İsmail'in dönüşümüyle gerçekleşecektir. Zira Beybaba'nın anahtarı ondadır. Bu çerçeveden bakıldığında bugünün siyasal zeminiyle örtüşen bir sonla biten *“Sarmaşık”* filmi, otoriter sistemin bu baskıcı rejime baş kaldıran ve bir anti-kahraman temsili olan Cenk'e, yanlış giden sistemi değiştirecek kurtarıcı rolü biçmemiştir. Kahraman olgusu gibi toplumun kanaat önderi olacak, onların mutluluğu için savaşıacak bir donanıma sahip değildir. Eksik, kusurlu, karmaşık yapısıyla Cenk, en doğru ifadeyle sistemi değiştirecek bir kahraman değil, sistemin yarattığı kusurlu bir anti-kahramandır.

3.5. Çekmeceler

2015 yapımı *“Çekmeceler”*²⁸, M. Caner Alper/ Mehmet Binay'ın, *“Zenne”* (2012) filminden sonra yönettikleri ikinci uzun metraj filmidir. İlk filmleri olan *“Zenne”*de, eşcinsel olduğu için babası tarafından öldürülen Ahmet Yıldız'ın gerçek yaşam öyküsünden uyarlanan bir yapımla karşımıza çıkan yönetmenler, *“Çekmeceler”* filminde de yine gerçek bir yaşam öyküsünden yola çıkarak, ataerkil düzende bastırılan

²⁸ **Yönetmen:** M. Caner Alper/ Mehmet Binay, **Senaryo:** M. Caner Alper, **Görüntü Yönetmeni:** Norayr Kasper, **Müzik:** Hasan Özsüt, **Oyuncular:** Ece Dizdar, Taner Bırsel, Tilbe Saran, Nilüfer Açıkalın, Hakan Çimenser, Pınar Töre, Tuğrul Tülek, Burak Altay, Gizem Erdem, Yekta Kopan, Deniz Türkali, Cengiz Coşkun

kadın cinselliğinin yarattığı travmalı süreci mercek altına almıştır. Her iki yapımda da toplumsal önyargıların en hassas konularına farklı bir perspektiften yaklaşan yönetmenler, bu kez bir kadın anti-kahraman üzerinden cinselliği, sorunlu ebeveyn temsillerini, erkin gücünü ve iktidarını, namus ve ahlak yasalarını, bir anlamda doğru kabul edilen yanlışları tartışan bir hikâye sunmaktadır.

Film, hikâyesinin özgünlüğünün yanı sıra, anti-kahraman olgusu bağlamında incelediğimiz karakterler arasında da önemli bir noktada yer almaktadır. Hikâyenin başkarakteri Deniz, 2000 sonrası sinemaya hâkim olan eril dilin arasından sıyrılmayı başarmış bir kadın anti-kahraman formudur. Daha önce de vurguladığımız gibi Türkiye Sineması'nın son dönemi, erkek söylemin ve bu söylemin yarattığı kusurlu erkek karakterlerin yani anti-kahramanların egemenliği altında ilerlemektedir. Sinemanın sahip olduğu bu yönelim, toplumsal ve kültürel normlardaki boşlukların ve çelişkili yapının yalnızca erkek karakterlerde yol açtığı tahribata dikkat çekmesine neden olmuştur. Dolayısıyla Deniz karakteri, yaşadığımız düzenin kadınlarda nasıl bir yıkıntı ve dönüşüm yarattığını ortaya koyması nedeniyle ayrı bir öneme sahiptir.

Filmin öyküsü ise şöyle ilerlemektedir: 32 yaşına giren Deniz, doğum gününün olduğu gece kanlar içinde hastaneye kaldırılır. Hayati tehlikeyi atlattıktan sonra psikiyatrik rehabilitasyon sürecine başlayan Deniz, bu süreçte geçmişine döner ve benliğinde kilitli kalmış çekmeceleri açar. Çocukluk ve ergenlik dönemlerinde cinselliği tanımaya ve anlamaya çalıştığı aşamalarda, babasının fiziksel ve psikolojik şiddetine maruz kalır. Annesiyle de güçlü bir bağ geliştiremeyen Deniz, yaşadığı bu travmaların etkisiyle şizofreniye yakın ruhsal bir parçalanma yaşamaya başlar. Bastırılan tüm duygularını, en uçlarda yaşarak bir savunma mekanizması geliştiren Deniz, tedavi süresi boyunca tüm hayatıyla yüzleşmeye başlar. Film, “Kilitler”, “Çekmeceler” ve “Anahtarlar” olarak isimlendirilen üç bölüme ayrılmış ve olay örgüsü geri dönüşler (flashback) üzerine kurulu bir akışla sağlanmıştır. Sahip olduğu bu akış nedeniyle, her bölümü kendi iç dinamiği içinde değerlendirmek hikâyenin ayrıntılarına ulaşmak açısından fayda sağlayacaktır.

Filmin ilk epizodu “*Kilitler*”, Deniz’in (Ece Dizdar) tiyatro oyuncusu olan babası Ayhan’ın, (Taner Birsell) kral kostümüyle kendisini izlediği ayna sahnesiyle açılmaktadır. Bu Brechtyen sahnede, Ayhan’ın seyirci ile yüz yüze geldiği bir zaman dilimi yaratılmış ve hikâye bütününde önemli bir yeri olan baba karakterinin çelişkili ruhsal durumuna ait ilk doneler verilmiştir. Baba figürünün açılış sahnesinde yer alması aynı zamanda hikâyedeki otoriter güce yapılan ilk vurgudur. Babanın tanıtımından sonra gelen filmin giriş sekansı ise, başkarakter Deniz’in, kanlar içinde hastaneye kaldırılırken annesi Saadet (Tilbe Saran) telaşlı ve kaygılıdır. Hastane sahneleri filmin ana iskeletini oluşturur; zira Deniz’in dün ve bugün arasında kurduğu psikolojik bağın kesişme noktasıdır. Bu nedenle Deniz’in hikâyesine asıl yolculuk, tedavi sürecinde geçmişe dönüşlerle sağlanmaktadır.

Tiyatro oyuncusu anne-babanın tek çocuğu olan Deniz, tiyatro salonlarının o renkli, hareketli ve ihtişamlı dünyasında büyümüştür. Müzikal tiyatro gösterileri ve oyunların arasında geçen hayatı, Deniz’in kişiliğinin oluşmasında, kararlarında, doğrularında ve yanlışlarında yönlendirici bir güce sahiptir. Nitekim hayatı boyunca tiyatronun illüzyonu ve gerçek arasında gelgit yaşamış ve çoğu zaman bu iki kavramı birbirine karıştırmıştır. Yani “oyun” olgusu, bir anlamda Deniz’in yaşamında her şeyin başlangıcıdır. Sigmund Freud da, çocukların duysal gelişiminde oyunun önemli bir yere sahip olduğunu altını çizer. Freud’a göre “oyun, gerçek yaşamın olumsuzluklarından geçici de olsa uzaklaşmayı sağladığından, oynayan çocuk kendisini daha güçlü hissetmektedir” (Öğretir, 2008: 95) Freud’un yorumlarından yola çıkarsak; Deniz için de oyun, bilincinde yarattığı bir sığınaktır. Anne ve babasının kavga ettiği, annesinin evi terk ettiği sahnede, parmaklarıyla oyun oynamaya devam eden Deniz, annesi Saadet’in yaşanan tüm olumsuzluklar karşısında tekrar ettiği ‘*oyun kızım, hepsi oyun*’ söylemini bir savunma mekanizmasına dönüştürür. Bir başka deyişle Deniz için oyun, yalnızlığından ve korkularından kaçmaya, arzu ve isteklerini coşkuyla yaşamaya yardımcı olan bir araç görevi görür. Filmin ilerleyen bölümlerinde, oyun kavramının Deniz’de yarattığı kırılma ve dönüşüm daha belirgin ortaya çıkacaktır.

Deniz’i bir anti-kahramana dönüştüren etkenlerin tümü bölümün parçalarında saklıdır. Çocukluğunda ve ergenlik döneminde yaşadığı yasakların ve baskıların ayrıntıları, karakterinin ve ailesinin tanıtımı bu kısımda yer alır. Bu bölümün detayları aynı zamanda Türkiye’de değişen aile yapısının kazandığı yeni görünümü ortaya koyması açısından da oldukça önemlidir. Osmanlı’dan Cumhuriyet Türkiye’sine uzanan süreçte aile yapısında “değişim ve dönüşümlere neden olan temel faktörleri, Cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte Medeni Kanun’un kabulü; 1950’lerde başlayan kırsal alandan kentlere yoğun göçler ve 1980’li yıllarda tüm dünyayı etkisi altına almaya başlayan neo-liberal politikalar olarak sıralayabiliriz.” (Şendur Atabek/Sönmez/Bilge, 2015: 293) Bu değişimlerin yarattığı tüm sarsıntılar, Deniz’in anne ve babasıyla kurduğu ilişki biçiminin her boyutuna yansımıştır. Nitekim ebeveynlerinin yoğun bir iş hayatına sahip olması, Deniz’in çoğu zaman ikinci plana atılmasına ve ailenin her bireyinin daha bireysel bir tutum sergilemesine neden olmuştur. Aynı zamanda gündelik hayatta ve toplumsal değer tasarılarında gelenekselden modernleşmeye doğru gerçekleşen hızlı değişim, anne ve babanın davranışları üzerinde ciddi bir kafa karışıklığına yol açmıştır. Zira Deniz’in ailesi, her ne kadar modern aile kurumunun işleyişine sahip gibi gözükse de, geleneksel aile yapısında yoğun olarak hissedilen ‘babanın otoriter gücü’ varlığını her daim korumuştur. Dolayısıyla Deniz’in hayatında bu denli derin etkileri olan aile bireylerine biraz daha yakından bakmak gerekecektir.

Annesi Saadet, geleneksel yapının tasvir ettiği bir “anne” modelinin davranış ve sorumluluğuna sahip olmayan, “anneliği” taklit ederek öğrenmeye çalışan, savruk, uçuk kaçık, narsist bir kişiliktir. Kendi sorunlarıyla ve hayatıyla fazlasıyla meşgul olan Saadet, Deniz’in babası tarafından fiziksel şiddete maruz kaldığını anlamasına rağmen, bu durumu değiştirecek bir tavır ortaya koymaz. Deniz’i yıllarca beraber açacakları meyhane fikriyle oyalayan ve bu hayalin onun için ne kadar önemli olduğunu dahi farkına varmayan, her şeyi oyun gibi sunmanın kızına iyi geleceğini düşünen Saadet, Deniz’in sorunlu ve hasarlı ruhunun en büyük mimarlarından biridir.

Filmin açılış sahnesinde ilk tanıştığımız karakterlerden biri olan babası Ayhan ise, Deniz’in tüm hayatını etkileyen ve belki de onu bir anti-kahramana dönüştürecek en

güçlü faktörlerden bir diğeridir. Ayhan, tiyatrodaki oynadığı “Kral” figürüyle kendini özdeşleştiren, kusursuz ve güçlü gören, A.Çehov ve W. Shakespeare okuyan, yalnız kaldığında J. Brahms dinleyen “entelektüel” denilebilecek bir karakterdir. Ancak bu yapısının aksine, geleneksel değerlere bağlı hegemonik erkeklik halini sürdürmek isteyen, hayatındaki kadınlar üzerinde şiddete dayalı ezici bir üstünlük kurmaya çalışan, yani düşünceleri ile davranışları arasında derin bir tutarsızlık bulunan kompleksli bir adamdır. Modern olmaya çabalamak ancak köklerinin yıllarca salındığı geleneği yok sayamamak, Anadolu toplumunun ve insanının belki de değişmez yazgısı gibidir. Bu nedenle her ne kadar Batı’ya ilişkin eserlerden beslense de, müziğini dinlese de Ayhan, yine de doğunun katı muhafazakâr, gelenekselleşmiş, pederşahi bilincini devam ettirir. Nitekim daha önce de vurguladığımız gibi eril dilin bu değişmeyen yapısı, toplumsal zihniyetin özünde güçlü bir dönüşüm gerçekleştirememesiyle açıklanmaktadır. Zira Oğuz Adanır da bu konuya dikkat çekerek, Osmanlı’dan bu yana Türkiye toplumunun zihniyet yapısında radikal bir değişim olmadığını, değişimin kültürel içeriğin ve biçimin tözünde gerçekleştiğini, özün ise aynı kaldığını belirtmektedir. (Adanır, 2010: 226)

Şiddetten ve güçten kaynağını alan toplumdaki erkeklik kriziyle ilgili ise Umut Tümay Arslan, modernleşme ve kapitalizmin yol açtığı büyük altüst oluşun, çaresizlikten ve iradesizlikten beslenen bir toplumsal kaygı ve panik duygusu yarattığını ve bu durumun eril söylemde güç, intikam ve cezalandırma arzusu olarak yansıdığını belirtir. (Arslan, 2005: 204-205) Dolayısıyla tüm bu çıkarımlardan da anlaşıldığı gibi, Ayhan’ın yaşadığı çelişki, tüm katmanlarda ve farklı kültürel, ekonomik yapılarda kendisini var eden eril söylemin erkek temsillerine yansımasıdır. Geleneklerin öngördüğü şekilde yetiştirmeye çalıştığı küçük kızı Deniz’in, çocukluk döneminde cinselliği tanımaya çalıştığı aşamada farkında olmadan yaptığı mastürbasyon, Ayhan için kabul edilemez, ahlak dışı bir eylemdir. Deniz’in mastürbasyon yapmasını engellemeye çalışan Ayhan, çocukluk süresinde anahtar deliğinden kızını gözetleyen, ergenlik döneminde de külotunu kontrol eden ve bakire olup olmadığına ikna olmak için doktora götüren paranoyak, sapkın bir ruh haline ve aynı zamanda ikiye bölünmüş bir ahlaka sahiptir. Koruyucu ve öğretici anne figüründen de yoksun büyüyen Deniz, babasının bu yasaklayıcı şiddetinin ağırlığıyla bir yandan içine kapanık, sessiz, yalnız

bir psikoloji yaşarken, bir yandan kimseye göstermediği karşıt bir ruh haline de sahip olmuştur.

Deniz'in hayatında bir diğer önemli kişi de, tiyatrodaki makyöz olarak çalışan Ayşe (Nilüfer Açıkalın) ablasıdır. Annesi evi terk ettikten sonra Deniz'i koruyan, ona anne şefkati gösteren ve çoğu zaman annesinden daha duyarlı ve hassas davranan Ayşe, naif, kırılgan ve itaatkâr bir karaktere sahiptir. Sonrasında Ayhan ile birlikte olmaya başlayan Ayşe, toplumun genel algısında kötü ve geçimsiz olarak yerleşen "üvey anne" modelinin tam tersi bir yapı sergilemesinin yanı sıra, Deniz'in yaralı ve hasarlı ruhunu ilk fark eden kişi olması sebebiyle filmin hikâyesinde oldukça önemli bir yere sahiptir.

Görüldüğü gibi Deniz'i bir anti-kahramana dönüştüren, toplumsal ya da kültürel düzenden önce toplumun en küçük birimi olarak kabul edilen ailedir. Çoğu zaman anti-kahramanlar sistemin öngördüğü yaşam biçimine ve kurallarına uyum sağlayamadığı için dışarıda kalmışlar ya da bunu tercih etmişlerdir. "*Çekmeceler*" filminde ise Deniz, ailesinin yanlış bilinci ve davranışları nedeniyle topluma ve kendine yabancılaşarak bir anti-kahramana dönüşmüştür. Aslında Deniz'i anti-kahramanlaştıran tüm nedenler, iç içe geçmiş halkalar gibidir. Nitekim Anadolu toplumunda, "modern ile geleneksellik arasındaki belirsizlik, dışı Batılı içi Doğulu, dışı modern içi geleneksel melez erkek idealinin hala hüküm sürmesine" (Çetin Özkan, 2016: 123) neden olmuş, dolayısıyla bu zihniyetle büyüyen Ayhan'ın da cinsellik konusunda Deniz'e karşı böylesine katı bir tutum sergilemesiyle sonuçlanmıştır. Bir başka deyişle anti-kahraman temsili olan Deniz'in hikâyesiyle, bir anlamda anti-kahramanlaşan karakterleri hazırlayan bir süreç gösterilmiştir. Bu ayrıntı Deniz'i, incelediğimiz diğer anti-kahramanlardan farklı kılan önemli bir noktadır. Zira hep sonuçların yarattığı anti-kahraman temsilleri izlerken, bu kez nedenlerinin ortaya konulduğu bir anti-kahraman biçimi sergilenmiştir.

"*Kilitler*" bölümüyle ilgili birkaç not daha düşmek gerekirse; yönetmenler, hikâyenin akışında Deniz'i seyirciye daha doğru tanıtmak için çeşitli yöntemler kullanmışlardır. Mitolojik bir kahraman olan "Medusa" da bu yöntemlerden biridir.

Deniz'in hikâyesi, metaforik anlamda Medusa'nın mitsel yolculuğuna²⁹ benzetilmiş ve Medusa ile Deniz arasında imgesel bir bağ kurulmuştur. Medusa, Tanrı Poseidon'un tecavüzüne uğradıktan sonra, Zeus tarafından yılan saçlı, çirkin bir kadına dönüştürülerek cezalandırılan ve Perseus tarafından başı kesilerek öldürülen mitolojik bir kahramandır. Medusa'nın bu trajik ölümü, kadınlar üzerinde kurulan zorba eril gücün galibiyeti olarak yorumlanır. Ayrıca "Sigmund Freud "Medusa's Head" (Medusa'nın Başı) adlı makalesinde, Medusa'nın başının kesilmesinin hadım edilmekle aynı anlama geldiğini ve bu nedenle Medusa korkusunun aslında hadım edilme korkusu olduğunu savunur." (Uzundemir, 2009: 234) Aynı şekilde Deniz'in de, babası tarafından cinsel dürtüleri nedeniyle baskı ve şiddet görmesi ve çoğu kez *"Bir daha bunu yaptığını görürsem onu keserim! Tamam, mı?"* diyerek tehdit edilmesi, bir anlamda Medusa'nın cezalandırılmasına benzetilmektedir. Psikanalitik kuram çerçevesinde değerlendirdiğimizde Deniz, tüm yaşamı boyunca babası tarafından kastrasyon korkusuyla büyümüştür. Ancak burada önemli bir noktanın altını çizmek gerekecektir. Zira Deniz'in bilinçaltı yaptırımları yalnızca iğdiş edilme korkusu üzerine inşa edilmemiştir. Baba, anne, çocuk üçgeninde kurulan ve çocuğun cinsel kimliğini tanıma evresi olarak nitelendirilen ödipal dönem etkileri, Deniz'in karakterinin örülüşünde belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Freud ve Jung'un kız çocukları üzerinden geliştirdikleri bu döneme, "Elektra Kompleksi" adı verilmektedir. *"Elektra Kompleksi -Electra Complex-*, fallik dönem boyunca kız çocuğunun babasına bağlanmasını ve penise sahip olmayan, dolayısıyla *eksik* olan annesine düşmanlık beslemesini, ondan korkmasını ve kendisini ister istemez annesiyle özdeşleştirmesini ifade etmektedir." (Gleitman, 2011: 610-612) Deniz'e bu açıdan baktığımız zaman, yaptığı onca kötü davranışına ve şiddetine rağmen baba figürüne olan bağlılığı, onun takdirini ve sevgisini kazanma isteği sembolik anlamda aşamadığı bu evreyi işaret eder. Nitekim Deniz'in bilinçaltında önemli bir yere konumlanan baba modeli, hem Deniz'in kendine zarar verebilecek bir travma yaşamasının nedenidir, hem de tedavi sürecinin

²⁹ Medusa, Tanrı Poseidon'un tecavüzüne uğradıktan sonra, Zeus tarafından yılan saçlı, çirkin bir kadına dönüştürülür ve baktığı tüm erkekleri taşa çeviren bir lanetle cezalandırılır. Ayrıca Kral Polydektes, Perseus'un annesi Danae ile evlenmek ister ve Perseus'dan kurtulmak için Medusa'ı öldürmekle görevlendirir. Perseus'da Medusa'nın başını keserek onu öldürür. Ayrıntılı bilgi için bkn: Özlem Uzundemir, "Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi: Percy Bysshe Shelley'nin Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet'te Jokond", 2009

sonunda, her şeyi geride bırakıp yeni bir hayata başlamasının sağlayıcısıdır. Yani bir anlamda hikâyedeki her şeyin başlangıcını ve bitişini belirleyen önemli bir imgedir. Ayrıca annesine karşı çoğu zaman daha tepkisiz bir tutum sergileyen Deniz’in bu yaklaşımı da, eletra kompleksi tezinin filme olan hâkimiyetini ortaya koymaktadır.

“Çekmeceler” bölümü ise, Deniz’in hayatının yakın geçmişinde yaşanan gelişmelere, kararlarına, hayatına yön verme çabalarına ve kaybedişlerine tanık olduğumuz bir kolaj niteliğindedir. Aynı zamanda psikiyatrik rehabilitasyon tedavisi gören bir hastaya dönüşmesinin gerekçelerinin açıklandığı kısımdır. Doktor Mehmet’in de belirttiği gibi nedenlerin ve cevapların gizli olduğu çekmeceyi açmanın vakti gelmiştir. Bu bölümde annesinin ve babasının egemenliğinden sıyrılan Deniz, kendini bulmaya çalıştığı bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta ona eşlik eden arkadaşları Ceylan (Pınar Töre) ve Tilki (Burak Altay), Deniz’in yeni akıl hocalarıdır. Ayhan, kızının da kendi gibi tiyatro eğitimi almasını ve oyuncu olmasını istediğini birçok sahnede vurgulamış olsa da, babasının planladığı yolda ilerlemek istemeyen Deniz, manken olmayı seçer. Yasaklardan ve baskılardan bir nebze de olsa kurtulmayı başaran Deniz, bu duygunun sağladığı sarhoşlukla yeni arayışlar içine girer. Bölümün en temel meselesi de, hiç kuşkusuz Deniz’in çocukluğundan itibaren babasının korkusuyla sakladığı ve utandığı cinselliği, bu kez tanımaya ve özgürce yaşamaya çalışmasıdır. Tam da bu noktada geleneksel kadın kahraman biçiminden ayrılan karakter, bir anti-kahraman temsiline dönüşür. Zira “kadın anti kahramanlar, önceden belirlenmiş karakteristik özellikleri olmayan -hem kahramanların, hem kötü karakterlerin hem de anti kahramanların özelliklerini gösteren- ve maskülen sistemin dışına çıkan marjinal bir karakter” olarak tanımlanmaktadır. (Gilchrist, 2016: 119-120) Aynı şekilde bir kadın anti-kahraman olan Deniz de, toplumsal normların biçimlendirdiği kadın kahramanların karakter özelliklerinden oldukça farklı bir yapılanmaya sahiptir. Tek bir erkeğin güdümüne bağlı kalmayan, kendi istekleri doğrultusunda hareket eden, sınırlarını kendi belirleyen özgür ruhlu bir kadındır Deniz. Tarih boyunca toplumların, tehlikeli gördüğü ve baskı altında tutulması gerektiğini düşündüğü kadın cinselliğini, bir anlamda hapsediği sınırlardan çıkarmaya çalışmaktadır. Tabii sahip olduğu bu nitelik, geleneksel değerlerin kadınlara biçtiği “anne” ya da “eş” olma kalıplarının karşıtı bir

formda sunulduğu için, Deniz'i kahramandan ziyade anti-kahramanlarla benzeştirmektedir. Nitekim filmde, sevgilisi tarafından evlenilecek bir kadın olarak görülmediğinin vurgusu da yapılmaktadır. Aslında Deniz bütün anti-kahramanlar gibi, yalnızca kadın-erkek ilişkilerinde değil, geçerli olan tüm ilişki biçimlerinde de ideal ilişkiyi kuramamaktadır. Toplumun keyfi yönde değişebilen ahlak ve namus değerlerine, doğru-yanlış, iyilik-kötülük anlayışlarına, sorgusuzca uyum sağlayamaz. Toplumun yaşadığı karmaşayı toplumsal şizofreni haline benzeten Can Kozanoğlu'nun dediği gibi, bu topraklarda “neyin ne zaman yüceltileceği neyin ne zaman aşağılanacağı belli olmayan toplumsal bir şizofreni hali yaşanır.” (Kozanoğlu,1995: 115-116) Dolayısıyla Deniz'i filmin üç epizodunda da ailesiyle, arkadaşlarıyla, sevgilileri ya da patronlarıyla sağlıklı bir iletişim halinde görmememizin en temel nedeni, bu şizofrenik ruh halinin karşısında duran “anti” yapısıdır. Sonunda yine yalnız, karamsar ve umutsuz dünyasında travmatik bir halde resmedilmektedir.

Son bölüm “*Anahtarlar*” ise, gizlenmiş, kapatılmış ya da görmezden gelinmiş tüm gerçeklerin açığa çıktığı evreyi işaret etmektedir. Dramatik akış içinde Deniz'in en çalkantılı, en karanlık, en hasarlı ruhsal durumuna şahit olduğumuz bir bölümdür. “*Çekmeceler*” bölümünün sonunda Ceylan'ın da evlenerek Deniz'i terk etmesi, ruhsal çöküntüsünün ilk sinyali verir. Cinselliği en uç sınırlarda yaşamaya başlayan Deniz, bir anlamda babasından, erkek egemen düzenden ve belki de önemlisi kendi benliğinden intikam alırcasına savrulur. Hiç kuşkusuz uyuşturucu, alkol ve cinsellik, sıkışmış ruhunun sancılı kıvranışını dindirmeye çalıştığı yalnızca birer araç görevi görür. Kendi yalnızlığına iyice gömülen Deniz, daha önce de belirttiğimiz gibi doğum gününün olduğu gün, yolda babasını gördüğünü zannettiği sahneden sonra, hayal ile gerçek arasındaki çizgiyi tamamen kaybetmiş ve zihninin karanlık dehlizlerinde kaybolmuştur. Yaşadığı bu kırılma anı, onu filmin başlangıcında gördüğümüz cinnet haline sürüklemektedir. “*Anahtarlar*” bölümünde kapalı olan her çekmece açılmış, zihninin oynadığı karanlık oyunlar aydınlanmış, hayal dünyasının yarattığı karakterler de (Tilki ve Ceylan) deşifre olmuştur. Bir anlamda dibe vurmuş ve yeniden doğuş sürecini yaşayan Deniz, tedavinin sonunda iyileşerek, hayatına baştan başlayacak gücü toplamıştır. Tabii çözülen son düğüm de, babasını kaybedişiyle ortaya çıkacaktır.

Filmde her ne kadar bir anti-kahraman temsili olan Deniz'in, baskıları, korkuları, dönüşümü ve kırılma anları ön planda olsa da, arka planında babası Ayhan üzerinden geleneksel toplumlarda yaşanan “erkeklik krizi” tartışması da yapılmaktadır. Bu topraklarda kadın olmak, her zaman bir erkeğin kanatları altında yaşamayı, onun sevgisini ve şefkatini kazanmayı, doğuştan suçluymuş gibi affedilmeyi ya da bağışlanmayı beklemeyi zorunlu kılmış, bu durumda tıpkı Deniz'in yaşadığı gibi hayatı boyunca sürececek boşluklara ve travmalara neden olmuştur. Ancak bu topraklarda erkek benliğine de sahip olmak sanıldığı gibi aksine hiç kolay değildir. Kendini her zaman güçlü ve kudretli tanımlamak zorunda olan bir kimliğin üzerine inşa edilen erkeklik, sürekli olarak sahip olduğu nitelikleri korumayı ve pekiştirmeyi gerekli kılmaktadır. Gerek bedensel gerekse karakteristik hiçbir zayıf ya da eksik donanımı kabul etmeyen erkek kimliği, bu durumla baş etmek için içsel dünyasında sürekli bir çatışma halindedir. Dolayısıyla Ayhan'ın çekmecesinden de üzerine çok az söz söylenen “erkeklik krizi” çıkmıştır.

Filmde hem Deniz hem de babası Ayhan üzerinden, toplumun en korktuğu, görmezden geldiği, bilse bile üstünü örtmeye çalıştığı olgular tartışılmış ve seyircinin bu gerçeklikle yüzleşmesi beklenmiştir. Tabii yaşanan bu sancılı süreç, Deniz'i geleneksel kadın rollerinin (anne ya da eş) dışında tercihler yapan, aykırı davranışlar ve tutumlar sergileyen, gündelik ilişkilerinde sağlıklı bir iletişim kuramayan, içedönük, yalnız bir karaktere en doğru ifadeyle bir anti-kahraman temsiline dönüştürmüştür. Böylece Deniz, ailesinin hasarlı yapısının bir sonucu, toplumun alışık olmadığı, korktuğu ve ötekileştirdiği bir kadın anti-kahramandır.

3.6. Örnek Filmler Bağlamında Anti-Kahraman Olgusunun Karşılaştırmalı Olarak Değerlendirilmesi

Türkiye Sineması'nda birbirinden farklı yaklaşıma ve dile sahip beş yönetmenin örnek filmleri üzerinden anti-kahraman olgusunun çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda 2000 sonrası sinemada yaratılan anti-kahramanların, klasik anlatının biçimlendirdiği kahraman modelinin yolculuk hikâyesini takip etmeyen,

toplumsal normların öngördüğü disipline ve sorumluluk bilincine sahip olmayan, bir anlamda çoğunluğun kutsadığı ideal sistemin dışında temsil edilen karakterler oldukları gözlemlenmiştir. Analiz edilen filmlerin anti-kahraman başkişilerine genel olarak bakıldığında Muharrem'in, Selman Bulut'un, Nihat'ın, Cenk'in ve Deniz'in birbirlerinden oldukça farklı özelliklere, zevklere ya da alışkanlıklara sahip olmalarına rağmen birçok yönden de benzerlikler taşıdıkları görülmüştür.

Nitekim analiz edilen ilk film olan Zeki Demirkubuz'un "*Yeraltı*" filminin Muharrem'i, menfaat ve çıkar ilişkileri üzerinden işleyen mevcut düzene, yanlış olduğunu hatırlatan bir anti-kahramandır. Minimalist hayatının her ilişki biçimine sinen bu bozuk yapı, Muharrem'i uyum sağlamadığı için sorunlu kabul etmiş ve dışarıda tutmuştur. Bir yandan bu sahte düzenin bir parçası olmak isteyen, bir yandan da ikiyüzlülüğüne dayanamayan Muharrem, sisteme karşı olan muhalifliğini anti-kahramanlığının yarattığı bu paradokstan sağladığı görülmüştür. Aynı şekilde Tayfun Pirseliimoğlu'nun "*Ben O Değilim*" filminin anti-kahramanı Nihat da, Muharrem gibi pasif, edilgen ve toplumun idealize ettiği akışa dâhil olamayan karşıt bir duruş sergilemiştir. Evi ve işi arasında sıkışmış hayatını, başka bir kişinin kimliğinin yerine geçerek anlamlı kılmaya çalışan Nihat, bu makûs talihini yeni kimliğiyle de değiştiremeyen bir anlamda kendi mevcut anlamsızlığına mahkûm olan bir anti-kahraman olarak karşımıza çıkmıştır. Muharrem de, Nihat da hikâyelerinin sonunda yalnız, çaresiz, anlamsız ve sıkışıp kalan döngülerinde görünürler ve seyirci "hapsolmuş bireyin yaşantısından bir kesite, döngünün bir halkasına tanık olur." (Kadiroğlu, 2014: 197)

Onur Ünlü'nün "*İtirazım Var*" filminin anti-kahramanı Selman Bulut ise, dinsel geleneklerin ve ritüellerin önemli bir yere sahip olduğu egemen yapının içinde, dini bir kurumun çatısı altında görev yapan ayrıksı bir cami imamıdır. Selman Bulut, sistemin içinde kutsal kabul edilen bir figürü temsil etmesine rağmen, bağlı olduğu kurumu ve öğretilerini sorgulayabilen, eleştiren ya da itiraz edebilen, iyilik-kötülük, doğru-yanlış dikotomisini kendi inanç anlayışına göre şekillendiren ve tüm bu nitelikleriyle sınırları kıran bir anti-kahraman örneğidir. Selman Bulut'un sistemin bir

parçası olarak içerden getirdiği aktif eleştiriye benzer şekilde, Tolga Karaçelik'in "*Sarmaşık*" filminde tasarladığı bir anti-kahraman temsili olan Cenk de, düzenin yanlış işleyişine ilk direnişi gösteren etkin bir karakterdir. Bir geminin iktidarı üzerinden yaratılan bu alegori, yönetenlerin çoğunlukla acımasız, gaddar ve gücü elinde tutmak için her yola başvurduğu, işlerliği halen devam eden adaletsiz sistemlere benzetilmekte ve bu yanlış giden düzene karşı gelen kahramandan ziyade sistemin kusurlu hale getirdiği bir anti-kahraman tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda Cenk, bir kitleye önderlik edebilecek yapılanmaya sahip olmasa da otoriter sistemin hatalarını gözler önüne seren bir anti-kahramandır. Selman Bulut'un ve Cenk'in hikâyedeki bu aktif konumu onları daha pasif bir yapılanmaya sahip olan Muharrem ve Nihat'tan ayırmaktadır. Nitekim Muharrem ve Nihat, çoğunluğun kabul ettiği mevcut düzene eklemlenmeye çalışan, ancak bir türlü içinde bulundukları kısır döngüden sıyrılamayan karakterlerdir. Selman Bulut ve Cenk ise, yanlış işleyen ve yozlaşmış düzenin tam ortasında yer alırlar, sistemin dışına çıkmak gibi bir amaçları yoktur, aksine içinde kalıp seyirciye içerdeki değişimi göstermeyi hedeflemektedirler. Bu nedenle eylemsel bir tavır ortaya koymaları zaman zaman onlara kahramansı bir görünüm kazandırır da, disiplinsiz yapıları ve kendi amaç ve ideallerine göre hareket etmeleri birer anti-kahraman olduklarını göstermektedir.

İncelenen anti-kahraman temsilleri arasında tek kadın karakter olması nedeniyle ayrı bir yere oturtulan Deniz, Caner Alper/Mehmet Binay'ın "*Çekmeceler*" filminde karşımıza çıkan son anti-kahramandır. Diğer anti-kahramanlardan farklı olarak çocukluğundan başlayarak yetişkinliğine uzanan zaman dilimine tanık olduğumuz Deniz, sorunlu ebeveynlerinin kurbanı olan bir anti-kahraman temsildir. Toplumun kadınlara öngördüğü davranış kalıplarını ve yaşam biçimini kabul etmeyen, tüm kuralları ve tabuları yıkan, cesur bir kadın anti-kahramandır.

Geldiğimiz noktada görülüyor ki; inanç, adalet ve suç kavramlarına yaklaşımları, her türlü ilişki boyutunda başarısız olmaları, çoğu zaman zıt ve tutarsız davranışlar sergilemeleri ve hikâyelerinin çoğu zaman umutsuz ve karamsar bir sonla bitmesi anti-kahramanları birleştiren ortak noktalardır. Ayrıca beş örnek filmde

karşımıza çıkan tüm karakterlerin konumlandırıldıkları mekân da anti-kahramansı yapılarını ortaya koyan bir diğer noktadır. *Yeraltı*'nda Muharrem'in sıcak bir yuvayı andırmayan evi, *İtirazım Var* da cami imamı Selman Bulut'un kitaplarla dolu odası, *Ben O Değilim* de Nihat'ın masadan ve televizyondan oluşan köhne evi, *Sarmaşık* da terk edilen bir gemi, *Çekmeceler*'de ise Deniz'in çizimleriyle dolu odası olarak tasarlanan mekânlar, anti-kahramanların sıkışıp kalmış, ayrık yapılarına hizmet etmektedir. Özellikle kapalı, basık ve eylem alanlarını sınırlayacak mekânlara yerleştirilmeleri, anti-kahramanları ideal toplumsal düzenden dışlandıklarının simgesel bir göstergesidir. Kısacası filmlerdeki anti-kahraman temsillerine toplu olarak bakıldığında, tüm karakterlerin toplumun öngördüğü norm ve değerlere göre biçimlenmediği, kendilerine özgün bir yaşam tarzına ve bakış açısına sahip oldukları görülmektedir.

SONUÇ

“*Türkiye Sineması’nda 2000 Sonrası Filmlerde Anti-Kahraman Olgusu*” adlı bu çalışmada, 2000’li yıllarda çekilen ve Türkiye Sineması’nda önemli bir yere sahip olan Zeki Demirkubuz’un “*Yeraltı*”, Onur Ünlü’nün “*İtirazım Var*”, Tayfun Pirselimoglu’nun “*Ben O Değilim*”, Tolga Karaçelik’in “*Sarmaşık*” ve Caner Alper/Mehmet Binay’ın “*Çekmeceler*” filmleri üzerinden anti-kahraman kavramı analiz edilmiştir.

Tarihsel süreçte, toplumsal, kültürel, siyasal pek çok örüntünün etkisiyle tüm dünya kültürlerini ve insanlığı sarmalayacak güçlü bir dönüşüm hareketi başlamıştır. Modernleşme adını alan bu hareket, topluma, insana, anlama ve gerçeğe dair her kodu çok boyutlu bir görünüm kazandıracak şekilde değişimden geçirmiş ve bu yeni dünyanın başkalaşan düzeninin hikâyeleri kahraman olgusunu yansıtmakta yetersiz kalmıştır. Bu noktadan sonra kahramanın yerini yeni bir kahraman modeli olarak tanımlanan anti-kahraman temsillerinin aldığı görülmüştür. Karşıt- kahraman anlamına gelen anti kahraman, geleneksel kahraman imgesinin antitezi olan bir tiptir. Başka bir deyişle kahramanla özdeşleştirilen cesaretin ve iyiliğin ekseninde anlatılan hikâyeler, anti-kahramanlarla birlikte çaresizliğin, belirsizliğin ve pasifliğin sarmalında anlatılan hikâyelere dönüşmüştür.

“Anti-kahraman nedir?” sorusunun yanıtını bulmadan önce, türediği kavram olan kahraman olgusunun sınırları, anlamı, varoluş nedeni, davranış ve tutumları farklı disiplinlerden üç temel görüşün ışığında incelenmiş, birbirlerinden bağımsız kültürlerde doğan mit ve masal gibi anlatıların ortak evrensel bir kahraman kalıbına sahip olduğu sonucuna varılmıştır. Kültürlerarası bu benzerliği Carl Gustav Jung, ortak simgesel dilin parçası olarak gördüğü arketip kavramıyla, Vladimir Propp, masalların ortak işlevsel birimleri, Joseph Campbell da mitler üzerinden geliştirdiği monomit kavramıyla açıklar. Varılan noktada, anlatıların merkezine yerleştirilen kahramanların, başlangıç, kabul ve geri dönüşten oluşan gelenekselleşmiş bir döngüyü takip ettikleri ve aynı değerler sistemine gönderme yaptıkları elde edilen bulgulardandır. Kahramanların sahip

olduğu bu ortak kimliği ve maceralarla dolu yolculuğu tespit etmek, anti-kahramanlarla hangi noktalardan ayrıldıklarını belirlememize yardımcı olmuştur. Nitekim anti-kahramanın hangi maceraya başlayacağı, hangi amaç için mücadele edeceği ya da yolculuğu sırasında kimlerle karşılaşacağı ve nasıl bir tutum sergileyeceği bilinmeyen dinamikleridir.

19.yy'da Dostoyevski ile sınırları ve nitelikleri belirlenen anti-kahraman olgusu, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra birçok yazarı etkileyerek, değişen dünyaya uyum sağlama çabası gösteren ve her defasında başarısız olan bireyi anlatmanın bir aracı olarak görülmüştür. Yaşanılan savaşlar ve yenilgiler, sertleşen ve adil bir işleyişe sahip olmayan modern çağın yeni düzeni, iyi-kötü, doğru-yanlış gibi kavramlar arasında kaybolan ayırım, kurgusal anlatılarda kötülüğü yenen kahramana olan inancın azalmasıyla sonuçlanmıştır. Bu durum kahramanın karşısına, uğruna savaşılacak bir amaç ve ideal göremeyen, toplumsal normların doğru kabul ettiği geleneksel, ahlaki, kültürel ve dinsel değerlere uygun davranış sergilemeyen, niteliksel anlamda katı kuralları olmayan anti-kahramanları çıkarmıştır. Dolayısıyla İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bu süreç, yazınsal ve görsel anlatılarda yaşanan çağın anlamsızlığını en iyi yansıtan temsil şekli olarak görülen anti-kahramanların sayıca arttığı bir dönem olmuştur.

Anti-kahraman sosyolojik, tarihsel ve politik katmanlarla yakından ilişkilidir ve bu nedenle değişen koşullara göre yeni görünümeler kazanır. Anadolu toplumunun, paradoksal bir yapılanmaya ve farklılıkları canlı tutan bir dinamiğe sahip olması da, bu coğrafyada anti-kahramanları hazırlayan kültürel fonu oluşturmaktadır. Her geçen on yıllık süre içinde Türkiye'nin devlet politikaları, ekonomik dengeleri, toplumsal ve kültürel sistemlerin işleyiş tarzları farklılık göstermiş ve bu dinamiklerle ilgili genel bir tahminde bulunmak zaman ilerledikçe zorlaşmıştır. Keza 80'li ve 90'lı yıllarda başlayan, 2000'li yıllarda ise fazlasıyla derinleşen bu dönüşümsel süreçte; düşüncelerin, fikirlerin, ideolojilerin anlamının giderek azaldığı, her an değişebilen popüler kültür formlarının gündelik hayat tasarılarını biçimlendirdiği, köşeyi dönmenin en büyük ideal haline geldiği, fiziksel şiddetin yerini psikolojik şiddet ve korkunun aldığı, geleneksel

ve modern ahlak yasalarının sürekli çatışma içinde olduğu, toplumsal lincin olağan karşılandığı ve seyirlik bir eğlence aracına dönüştüğü, egemen anlayışın ve kitlenin kendinden olmayan azınlığı ötekileştirdiği ya da düşmanlaştırdığı, birbirine zıt siyasal modellerin iktidar oldukları dönemde kendi ideal değerlerini normalleştirdiği, bir tarafın muhafazakârlaştıkça diğer tarafın fazlasıyla dejenere bir kitleye dönüştüğü kısacası rasyonel aklın çerçevesinden değerlendirmenin oldukça zorlaştığı bir Türkiye profili ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla Türkiye konjonktüründe yarın ne olacağı, hangi toplumsal olayların gerçekleşeceği ya da etki ve dönüşümlerinin neler yaratacağı bilinmeyen dinamiklerdir.

Toplumsaldaki bu hasarlı yapı, sinemanın temsil alanındaki üretimlerine, gücünü erk ve iktidarın yüceliğinden sağlayan erkek anti-kahraman temsilleri olarak yansımıştır. Yeni Türkiye'nin bu yeni kahramanları masumiyetini yitiren, sistemin yanlışlıklarına ve kötülüklerine karşı toplumun kurtarıcısı olma gibi bir sorumluluk taşımayan ya da bu sorunlarla mücadele edecek bir donanım ve yeteneğe sahip olmayan, eksik ve kusurlu karakterlerdir. Her ne kadar karşımızda biçimsel olarak değişmiş yeni bir eril figür olsa da, şiddetin üretimi, erilliğin gücü ve otoritesi yeni anti-kahraman temsilleriyle devam etmektedir. Başka bir deyişle Türkiye Sineması'ndaki anti-kahramanlar, toplumun değer yargılarında gerçekleşen yozlaşmayı ya da yaratılan sistemin hatalı işleyişini çözümlemede önemli bir araç görevi görmesine rağmen, şiddetin ve gücün sağladığı iktidara sadık kalmaları, kahraman temsilleriyle aynı geleneksel kodlara hizmet ettiklerini ortaya çıkarır. Bir anlamda seyircinin erkek anti-kahramanlarda ilgisini çeken ve özdeşim kurmasına yardımcı olan nokta, erilliğin bu güçlü hegemonyasının devam etmesidir.

Ele aldığımız Zeki Demirkubuz'un "*Yeraltı*" (2012), Onur Ünlü'nün "*İtirazım Var*" (2014), Tayfun Pirselimoglu'nun "*Ben O Değilim*" (2014), Tolga Karaçelik'in "*Sarmaşık*" (2015) ve Caner Alper/Mehmet Binay'ın "*Çekmeceler*" (2015) filmleri, 2000 sonrası Türkiye Sineması'nda anti-kahramanların temsil ediliş biçimine örnek teşkil etmesi nedeniyle analiz edilen yapımlardır. Söz konusu filmlerdeki anti-kahraman başkişiler, kimi zaman nefret ettikleri bu düzene karşı hislerini şiddete ve kötü

alışkanlıklara başvurarak gösterirken, kimi zaman da hissettikleri umutsuzlukları ve hayal kırıklıklarını fazlasıyla pasif ve edilgen bir tutum sergileyerek, toplumsalın normalleştirdiği sahte düzeninin dışında tasvir edilerek karşımıza çıkmışlardır. Nitekim başkişilerden Deniz ve Cenk, mevcut düzeninin hissettirdiği mutsuzluğu uyuşturucu ve alkolle dindirmekte bulurken, Muharrem ve Nihat, kadın karakterlere uyguladıkları şiddetin sağladığı güçte bulmuştur. Analiz edilen filmlerdeki anti-kahramanlar, Muharrem, Selman Bulut, Nihat, Cenk ve Deniz; çelişkilerle, anlamsızlıklarla ve baskılarla kurulan otoriter düzene eklemlenemeyen ya da eklemlenmek istemeyen, geleneklerin öngördüğü ideal bireye uygun davranış ve tutum sergilemeyen, geleceğe dair büyük umutları ve hayalleri olmayan, bir anlamda yaşadıkları dünyanın yaratmış olduğu tüm deformasyonları yansıtan karakterler oldukları görülmüştür.

Sonuç olarak anti-kahramanlar; modern dünyanın yarattığı kimliklerin, kalıpların, öngördüğü ve doğru kabul ettiği yaşam pratiklerinin, otoriter rejimlerin “sözde” adalet ve barış anlayışları için çıkardıkları savaşların, sistem tarafından sürekli baskılanan ve değiştirilen anlamın-gerçekliğin, tüm bu kaotik ortamın yok ettiği umutların ve çoğalan nefretin, belki de en önemlisi sonunda parçalanan benliğin bir sonucudur. Daha doğru bir ifadeyle anlamın yitirildiği bu çağda anti-kahraman, sistemin bütün kusurlarını, yanlış işleyen taraflarını, kaybettiği değerlerini ve fikirlerini, geldiği noktada nasıl bir görünüme sahip olduğunu yüze vuran bir kara aynadır. Bu nedenle bugünü ve yarını en doğru anlatacak tek aktarıcılarımızdır. Anti-kahramanlar, insanoğlunun gerçek yansımasıdır.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*, (1999) Fort Worth: Harcourt Brace College

Baldick, C. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, (2001) Oxford: Oxford University Press

Marshall, G. *Sosyoloji Sözlüğü*, (2005) (çev. Osman Akınhay- Derya Kömürcü), Ankara: Bilim ve Sanat Yay.

Steuerwald, Prof. Dr. K. *Türkçe-Almanca ve Almanca-Türkçe Sözlük*, (1992) Berlin: Langenscheidt.

Kitaplar

Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Alan Yayıncılık

Adanır, O. (2006). *Kültür, Politika ve Sinema*, İstanbul: +1 Kitap Yayınevi.

Adanır, O. (2010). *Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış*, İstanbul: Doğu Batı Yayınları

Ahıska, M.(2005). *Radyonun Sihirli Kapısı 'Garbiyatçılık ve Politik Öznellik'*, İstanbul: Metis Yayınları

Ahmed, F. (2015). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, (çev. Yavuz Alogan), İstanbul: Kaynak Yayınları

Arslan, U. T. (2005). *Bu Kâbuslar Neden Cemil? 'Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk'*, İstanbul: Metis Yayınları.

Atılğan, Y. (2015). *Aylak Adam*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*, (çev. Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayıncılık.

- Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme 'Toplumsal Sonuçları'*, (çev. Abdullah Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (1998). *Sosyolojik Düşünmek*, (çev. Abdullah Yılmaz) İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Belge, M. (2013). *Şirket Dağılırken*, İstanbul: Ka Kitap
- Berkes, N. (2016). *Türkiye 'de Çağdaşlaşma*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (çev. Ümit Altuğ- Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayınları
- Bilgin, N. (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*, İzmir: Ege Yayıncılık
- Bora, T. (2014) *Türk Sağının Üç Hali 'Milliyetçilik, Muhafazakârlık, İslamcılık'*, İstanbul: Birikim Yayınları
- Bora, T. (2015). *Türkiye 'nin Linç Rejimi*, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Boratav, K. (2015). *Türkiye 'nin Faşizmleri ve AKP*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Bouthoul, G. (1975). *Zihniyetler 'Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapılarına Dair Psikososyolojik Bir İnceleme'*, (çev: Prof. Dr. Selmin Evrim), İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi
- Campbell, J. (2013a). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (çev. Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık
- Campbell, J. (2013b). *Mitolojinin Gücü*, (çev. Zeynep Yaman), İstanbul: Kapital Medya Hizmetleri A.Ş
- Dorsay, A. (2004). *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları/ Türk Sineması 1990-2004*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Dostoyevski, F. (2010). *Öteki*, (çev. Tansu Akgün), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dostoyevski, F. (2002). *Yeraltından Notlar*, (çev. Elanur Bahar), İstanbul: Kum Saati Yayınları
- Eliaçık, R. İ. (2011). *Mülk Yazıları ‘Gökler ve Yer Allah’tan Başkasına mı Kalacak?’*, İstanbul: İnşa Yayınları
- Eliade, M. (2015). *Doğuş ve Yeniden Doğuş ‘İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları’*, (çev. Fuat Aydın), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*, (çev. Sema Rifat), İstanbul :Simavi Yayınları
- Frazer, J. G. (1992). *Altın Dal ‘Dinin ve Folklorun Kökleri 2’*, (çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul: Payel Yayınları.
- Fromm, E. (2003). *Sahip Olmak ya da Olmak*, (çev. Aydın Arıtan), İstanbul: Arıtan Yay.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*, (çev. Ersin Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gleitman, H. (2011). *Psychology*, London: Norton and Company.
- Göle, N. (2011). *Melez Desenler*, İstanbul: Metis Yayınları
- Göle, N. (2014). *Modern Mahrem ‘Medeniyet ve Örtünme’*, İstanbul: Metis Yayınları
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları
- Gürbilek, N. (2014a). *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları
- Gürbilek, N. (2014b). *Vitrinde Yaşamak ‘1980’lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis Yayınları
- Harari, Y. N. (2016). *Homo Deus ‘Yarının Kısa Bir Tarihi’*, (çev. Poyzan Nur Taneli), İstanbul: Kolektif Kitap.

- Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens 'Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme'* (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Hyde, M.- McGuinness, M. (1997). *Jung 'Yeni Başlayanlar İçin'*, (çev. Gül Çağalı Güven), İstanbul: AD Yayıncılık.
- Indick, W. (2004). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*, (çev. Ertan Yılmaz- Yeliz Karaarslan), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- İlyasoğlu, A. (2013). *Örtülü Kimlik 'İslamcı Kadın Kimliğinin Oluşum Ögeleri'*, İstanbul: Metis Yayınları
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*, (çev. Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yay.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*, (çev. Ender Gürol), İstanbul: Payel Yayınları
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve Sembolleri*, (çev. Ali Nahit Babaoğlu), İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Jusdanis, G. (2015). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, İstanbul: Metis Yay.
- Kadiroğlu, M. (2014). *Anti-Kahraman ve Savaş Sonrası İngiliz Tiyatrosu*, Ankara: Tiydem Yayıncılık
- Kolker, R. P. (1999). *Yalnızlık Sineması*, (çev. Ertan Yılmaz), Ankara: Öteki Yay.
- Kongar, E. (2002). *21.Yüzyılda Türkiye '2000'li Yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop Çağı Ateşi*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum*, (çev. Ahmet Çiğdem), Ankara: Vadi Yayınları.
- Maktav, H. (2013). *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, İstanbul: Agora Kitaplığı

- Mardin, Ş. (1991). *Türkiye 'de Din ve Siyaset*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Mardin, Ş. (2012). *Din ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Oktay, A. (1995). *Türkiye 'de Popüler Kültür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Oktay, A. (2000). *Postmodernist Tahayyüle İtirazlar*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi
- Oluk Ersümer, A. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi
- Özbek, M. (2013) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yay.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Parla, J. (2015). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*, Kocaeli: Umuttepe Yayınevi
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*, (çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat), İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları
- Ryan, M. - Kellner, D. (2010). *Politik Kamera*, (çev. Elif Özsayar), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Shayegan, D. (1993). *Yaralı Bilinç*, İstanbul: Metis Yayıncılık
- Steele, R. (1714). *The Lover and Reader*, London: J. Tonson
- Suner, A. (2015). *Hayalet Ev/Yeni Türkiye Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yayınları
- Sutton, D.- Martin-Jones, D. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, (çev. Murat Özbek-Yetkin Başkavak), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Şener, C. (1996). *Şamanizm*, İstanbul: BDS Yayınları.
- Tecimer, Ö. (2005). *Sinema Modern Mitoloji*, İstanbul: Plan B Yay.
- Touraine, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi*, (çev. Hülya Tufan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Tunalı, D. (2006). *Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram 'Zihniyet ve Kültür Etkileşimleri Çerçevesinde Yeşilçam Melodramı'na Bakış'*, Ankara: Aşına Kitaplar

Vogler, C. (1998). *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Studio City, CA, Michael Wise Productions.

Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu 'Mitik Erkeklik ve Suç Draması'*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Makaleler

Açıkel, F. (1996). "Kutsal Mazlumluğun" Psikopatolojisi", *Toplum ve Bilim Dergisi*, Güz, Sayı 70, ss. 153-198.

Bal, M. (2015). "Varoluşçuluğun İlk Romanı Yeraltından Notlar'a Felsefi Bir Bakış", *Mavi Atlas Dergisi*, Sayı:5, ss. 53-68.

Bayrak Akyıldız, H. (2014). "Eylemsizlik ve Anti-Kahramanların Dönüştürücü Gücü Üzerine", *Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Güz, sayı:4, ss. 17-29.

Bora, T. (2002). "Son Yirmi Yılı Ayırıştırmak İçin Notlar", *Birikim Dergisi*, Sayı 152-153, Aralık-Ocak 2002, ss. 55-60.

Büken, G. (2004). "Amerikan Popüler Kültürünün Türkiye'de Yayılışına Karşı Tepkisel Düşünceler", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 4, Sayı 15, Mayıs/Haziran/Temmuz 2001, ss. 43-53.

Dönmez, R. Ö. (2011). "Adalet ve Kalkınma Partisi: İslamcılıktan Post Kemalist Bir Anlatıya Doğru", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 14, Sayı 58, Ağustos/Eylül/Ekim 2011, ss.37-57.

Burhan Aytekin, A. (2014). "Gerçeküstücü Sinemanın Onur Ünlü Filmlerindeki Temsili", *III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi- III. Kitap*, ss. 271-286

- Elmacı, T. (2011). “Yeni Türk Sinemasında Kadının Temsil Sorunu Bağlamında Gitmek Filminde Değişen Kadın İmgesi”, *Gazi İletişim Dergisi*, Güz, Sayı 33, ss.185-195.
- Elmacı, T. (2012). “Gemide ve Bornova Bornova Filmleri Bağlamında Yeni Türk Sinemasında Anti-Kahramanın Yükselişi”, *Selçuk İletişim Fakültesi Dergisi*, Cilt 7, Sayı 2, ss. 168-181.
- Göle, N. (1998). Batı-Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 1, Sayı 2, Şubat/Mart/Nisan 1998, ss. 65-73.
- Gürkaynak, R. S.- Sayek-Böke, S. (2013). “AKP Döneminde Türkiye Ekonomisi”, *Birikim Dergisi*, Sayı 296, Aralık 2013, ss. 64-69.
- Kalyon, L. (2010). “Truman Doktrini Üzerine Bir Analiz”, *Güvenlik Stratejileri Dergisi*, Cilt 11, Sayı 11, ss. 7-26.
- Karataş, E. (2010). “Türkiye’de Yeraltı Edebiyatı ve Hakan Günday’ın Romanlarında Yeraltı Edebiyatı İzleri”, *Zeitschrift für die Welt der Türken Dergisi*, Vol 2, No 1, ss.89-113
- Koçak, O. (1996). “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, *Toplum ve Bilim*, Güz, sayı:70, ss. 94-149
- Körlü, A. (2015). “Toplumsal Gerçeğin Yitirilmesi ve Anti-Kahraman Ahlakı: Taxi Driver”, *Sosyologca Dergisi*, Sayı 9, Ocak/Haziran 2015, ss. 217-224.
- Laçiner, Ö. (2011). “Muhafazakâr Demokrasinin Kaderi AKP: Zirveden Sonra?”, *Birikim Dergisi*, Sayı 272, Aralık 2011, ss.3-8.
- Nakıboğlu, G. (2014). “Türk Roman Kurgusunda İkili Kahramanlar Üzerine Genel Bir Değerlendirme”, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı 4, Güz 2014, ss. 71-89.
- Oskay, Ü. (1980). “Popüler Kültür Açısından “İdeoloji” Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar”, *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt 35, Sayı 1, ss. 197-253.

Öğretir, A. D. (2008). “Oyun ve Oyun Terapisi”, *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 22, ss. 94-100.

Sözen, E. (2004). “Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi”, *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 4, Sayı 15, Mayıs/Haziran/Temmuz 2001, ss. 55-66.

Şenalp, M. G. (2012). “Sadece” Neoliberal Değil ‘AKP’nin Ekonomi Politğine Eleştirel Bir Bakış”, *Birikim Dergisi*, Sayı 283, Kasım 2012, ss. 72-78.

Şendur Atabek, G.- Sönmez, S. - Bilge, D. (2015). “Değişen Sinema Anlayışları Çerçevesinde Türk Filmlerinde Evlilik ve Boşanma”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı 41, Güz 2015, ss. 290-312.

Tuğal, C. (2006). “AKP İktidarı: Sermayenin Pasif Devrimi”, *Birikim Dergisi*, Sayı 204, Nisan 2006, ss.26-30.

Tunalı, D. (2011). “Klostrofobik ‘Çoğunluk’ Ters Yüz Edilmiş Bir Politik Açılımdan, Gündelik Yaşam Pratiklerindeki Açmazlara Dair ‘Çoğunluk’ Filmi Üzerinden Bir Okuma Denemesi”, *Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi*, Eylül 2011, ss. 178-184.

Tunalı, D. (2017). “Popüler Masallardan Sinemaya Yapılan Uyarlamalarda Kültürel Antropolojik Süreklilik ve Dönüşüm”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 10, Sayı 49, Nisan 2017, ss. 362-372.

Ulusoy, N. (2011). “Yalnız Anti-Kahramanlar: Jean Gabin ve Alain Delon”, *Kültür ve İletişim Dergisi*, Sayı 14, Kış 2011, ss.69-103.

Uzundemir, Ö. (2009). “Resim ve Edebiyat İlişkisinde Kadın İmgesi: Percy Bysshe Shelley’nin Şiirinde Medusa, Nazım Hikmet’te Jokond”, *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Güz 2009, Sayı 51, ss. 231-244.

Kitap İçi Bölüm

Acıpayamlı, O. (1992). “Türk Kültüründe “Ad Koyma Folkloru”nun Morfolojik ve Fonksiyonel Yönlerden İncelenmesi”, *IV. Milletlerarası Türk Halk Kongresi Bildirileri/ Gelenek, Görenek ve İnançlar*, (ed. Kültür Bakanlığı), Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, ss. 1-14

Akbal Süalp, Z. T. (2009). “Yabanıl, Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları” *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler ‘Sinema ve Politika’ 8*, (ed. Deniz Bayraktar), İstanbul: Bağlam Yayınları, ss.133-145.

Aygün Cengiz, S. (2009). “Duygulanım Sarkacının Haz ile Aleksitimi Arasındaki Salınımı: Reklamlarda Kamusal Yüz”, *Medya, Tüketim Kültürü ve Yaşam Tarzları ‘Türkiye Medyasından Örüntüler’* (ed. Banu Dağtaş - Erdal Dağtaş), Ankara: Ütopya Yayınevi. ss. 305-336.

Çetin Özkan, Z. (2016). “Geleneksel Türk Sinemasında Erkeğin Değişen İmgesi”, *Erkek Kimliğinin Değişemeyen Halleri*, (ed. Huriye Kuruoğlu), İstanbul: Nobel Yaşam, ss.121-141.

Gilchrist, S. (2016). “Alice Morgan”, *Anti-Hero*, (ed. Rebecca Stewart –Fiona Peters), Chicago: Bell and Bain, ss.112-122.

Kabadayı, L. (2016). “İyi Adam- Kötü Adam: Son Dönem Türk Sinemasında Erkek Karakter ve Stereotipleşme”, *Erkek Kimliğinin Değişemeyen Halleri*, (ed. Huriye Kuruoğlu), İstanbul: Nobel Yaşam, ss.167-185.

Kasaba, R. (2014). “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, *Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, (ed. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, ss. 21-38

Maktav, H. (2015). “Türk Sinemasında Kahramandan Anti-Kahramana Metropol İnsanı”, *Sinema Neyi Anlatır*, (ed. Ayşen Oluk Ersümer), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ss.135-168.

Oktan, A. (2016). “Türk Sinemasında Hegemonik Erkeklikten Erkeklik Krizine: Yazı Tura ve Erkeklik Bunalımının Sınırları”, *Erkek Kimliğinin Değişemeyen Halleri*, (ed. Huriye Kuruoğlu), İstanbul: Nobel Yaşam, ss.191-219.

Oluk Ersümer, A. (2015). “Sinemada Kara Mizah”, *Sinema Neyi Anlatır*, (ed. Ayşen Oluk Ersümer), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, ss.297-318

Öncü, A. (2005). “1990’larda Küresel Tüketim, Cinselliğin Sergilenmesi ve İstanbul’un Kültürel Haritasının Yeniden Biçimlenmesi”, *Kültür Fragmanları ‘Türkiye’de Gündelik Hayat’*, (ed. Deniz Kandiyoti- Ayşe Saktanber), İstanbul: Metis Yayınları, ss. 183-200.

Özbek, M. (2014). “Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği”, *Türkiye’de Modernlik ve Ulusal Kimlik*, (ed. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, ss. 189-209.

Peters, F. (2015). “Tom Ripley and Vic Van Allen”, *Anti-Hero*, (ed. Rebecca Stewart – Fiona Peters), Chicago: Bell and Bain, ss. 18- 31.

Stewart, R. – Peters, F. (2015). “Editor’s Introduction” *Anti-Hero*, (ed. Rebecca Stewart –Fiona Peters), Chicago: Bell and Bain, ss.7-15.

Ulusoy, N. (2009). “2000’li Yıllarda Türk Sinema Sektörü ve Sinema Devlet İlişkileri”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler ‘Sinema ve Politika’ 8*, (ed. Deniz Bayraktar), İstanbul: Bağlam Yayınları, ss.57-67.

White, J. B.(2005). “İslamcılığın Açmazları”, *Kültür Fragmanları ‘Türkiye’de Gündelik Hayat’*, (ed. Deniz Kandiyoti- Ayşe Saktanber), İstanbul: Metis Yayınları, ss.201-225

Yaşın, Y. N. (2005). “Kimlik Piyasası/Metalar, İslamcılık, Laiklik”, *Kültür Fragmanları ‘Türkiye’de Gündelik Hayat’*, (ed. Deniz Kandiyoti- Ayşe Saktanber), İstanbul: Metis Yayınları

Yılmaz, N. (2005). “İslamcılık, AKP, Siyaset”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce ‘İslamcılık’*, (ed. Tanıl Bora- Murat Gültekingil), İstanbul: İletişim Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar-Tezler

Akgün, Ö. U. (2008). *Kahraman Olgusunun Çizgi Romandan Sinemaya Uyarlamadaki Görünümü: Tarkan ve Conan Örnekleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Pof. Dr. Suat Gezgin, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul.

Arslan, U. T. (2007). *Gecikmiş Modernlik, Ulusal Kimlik, Türk Sineması*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Nilgün Abisel, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Ankara.

Günay, U. (1975). *Elazığ Masalları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Mehmet Kaplan, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.

İnceoğlu, M. Ç. (2008). *Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Şükran Esen, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İstanbul.

Oluk Ersümer, Ayşen (2014). *Bir Alt Tür Olarak Sinemada Kara Mizah*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Televizyon Anasanat Dalı, İzmir.

Onat, E. S. (2012). *Amerikan Film Sansür Yasası Olarak Yapım Yönetmeliği'nin Doğuşu ve 1948 Yılına Kadar Kara Film Üzerindeki Etkisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Ertan Yılmaz, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema Televizyon Anasanat Dalı, İzmir.

Savaş, H. (2001). *Sinema ve Varoluşçuluk*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Naci Güçhan, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir.

İnternet Kaynakları

Arcan, E. (2009). “Yaşlı Gemici ‘Masumiyetten Hüzünlü Bilgelige’ Samuel Taylor Coleridge”, Dipnot Kitap Kulübü, Şubat. http://dipnotkitap.net/SIIR/Yasli_Gemici.htm (29 Aralık 2016)

Atam, Z. (2011). “Türkiye Sineması’nın ‘Ortak Akli’ Meselesi”, *Birgün Gazetesi*, Şubat. <http://www.birgun.net/haber-detay/turkiye-sinemasini-ortak-akli-meselesi-20642.html> (03 Ekim 2016)

Box Office Türkiye, “Tüm Filmler Seyirci Rekoru” <https://boxofficeturkiye.com/tumzaman/?tm=1989> (14 Haziran 2017)

Dorsay, A. (2014). “Gayet Özgün ve İlginç Bir Karışım”, T24 Bağımsız İnternet Gazetesi, Nisan. <http://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dorsay/gayet-ozgun-ve-ilginc-bir-karisim,9061> (17 Nisan 2017)

Kahraman Kavramı: <http://www.nisanyansozluk.com/?k=kahraman&x=0&y=0> (13 Ocak 2017)

Oxford İngilizce Sözlük, “Hero”: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/hero> (24 Ekim 2016)

Smith, David Glen (2013). “Common Traits of on Anti-Hero”, Anthropology, Temmuz. <http://www.davidglensmith.com/wcjc/1302/slides/slides07-Antiheros.pdf> (08 Ocak 2017)

TBMM, “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” <https://www.tbmm.gov.tr/kanunlar/k5224.html> (24 Şubat 2017)

The American Heritage Dictionary, “Hero”: <https://ahdictionary.com/word/search.html?q=hero&submit.x=62&submit.y=12> (24 Ekim 2016)

Türk Dil Kurumu, “Güncel Türkçe Sözlük”, (24 Ekim 2016)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelime=177629

Varol, K. (2005). “Ulusun Arzusu, Erkeğin Kâbusu”, Radikal Kitap Eki, Ekim.
http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/ulusun_arzusu_erkegin_kabusu-55042, (01 Mart 2017)

Yücel, F. (2012). “Yeraltı: Tekliğin Savunusu”, Altyazı Dergisi, Eylül.
<http://www.altiyazi.net/yazilar/yeralti-tekligin-savunusu/> (15 Mart 2017)

Yücel, F. (2014) “Tayfun Pirselimoglu’yla ‘Ben O Değilim’ Üzerine”,
<http://www.altiyazi.net/soylesiler/tayfun-pirselimogluyla-ben-o-degilim-uzerine/>
 (16 Nisan 2017)

Wikipedia, “Walter B. Gibson”, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Shadow (12 Kasım 2016)

Wikipedia, “Synthesizer”, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Synthesizer> (08 Temmuz 2016)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Rüya Delice

Doğum Yeri-Tarihi: Kuşadası- 13.11.1987

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim Bilgileri

Yüksek Lisans/ 2013

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü/ Film Tasarımı Anasanat Dalı

Lisans/ 2006-2010

Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon Sinema

Lise/ 2001-2004

Şehit Albay İbrahim Karaoğlanoğlu Lisesi

Çalıştığı Kurumlar

Dünya Gazetesi/ 2010-2011

Tire Süt Kooperatifi/Basın-Yayın/ 2012-2013