

KÜRESEL SİYASET ve SİNEMA SEMPOZYUMU

TEBLİĞLER KİTABI



UHiM



T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
KATKILARIYLA

KÜRESEL SİYASET ve SİNEMA SEMPOZYUMU TEBLİĞLER KİTABI

30 EYLÜL 2017 / İSTANBUL
BAĞLARBAŞI KÜLTÜR MERKEZİ

UHiM ULUSLARARASI
HAK İHLALLERİ
İZLEME MERKEZİ
INTERNATIONAL CENTER FOR WATCHING VIOLATION OF RIGHTS
www.uhim.org
f/uhimtr g/uhimorg

Selman-i Pak Cd. Şeyh Yokuşu Sk. No: 6/4 Üsküdar-İstanbul-Türkiye
Tel: 0 216 341 15 88 Faks: 0 216 495 29 63

© Uluslararası Hak İhlalleri İzleme Merkezi

yayına hazırlayan
HÜSEYİN TÜRKAN

hukuk danışmanları
AV. MUSTAFA DEMİRAL
AV. METİN KUTLUBAY

grafik-tasarım
MUSTAFA EDİZ ALTINDİŞ

baskı / press
İSTANBUL, KASIM 2017

baskı-cilt / printing-press

İçindekiler

TAKDİM
Ayhan KÜÇÜK (UHİM Başkanı)... 6

AÇILIŞ KONUŞMASI
Prof. Dr. Nabi AVCI... 10

I. OTURUM

Moderatör / Yusuf ŞAHİN (Kültür ve Turizm Bakanlığı)	13
Yusuf KAPLAN (Yazar) <i>Medeniyet Neresi? Sinema Nereye Düşer?</i>	15
Süleyman GÜNDÜZ (Yazar-Fotoğraf Sanatçısı) <i>Doğu-Batı Ekseninde Belgesel ve Çizgi Film Farklılığı</i>	22
Yrd. Doç. Dr. Ahmet TEMEL (İstanbul Üniversitesi) <i>Küresel Sinema Endüstrisinde İslam Hukuku Tasvirleri</i>	26

II. OTURUM

Moderatör / Prof. Dr. Ali KÖSE (Marmara Ü. İlahiyat Fkl. Dekanı)	33
Enver GÜLŞEN (Yazar)	
<i>Bir Amerikan İşgali Keşif Kolu Olarak Hollywood ve Dünyadaki Yerel Hollywoodlarla Biçim İlişkisi</i>	35
Yrd. Doç. Dr. Mustafa SARMIŞ (Aksaray Üniversitesi)	
<i>Hollywood Sinemasının Sekülerleştirme Stratejisi</i>	49
Yrd. Doç. Dr. Bilal YORULMAZ (Marmara Üniversitesi)	
<i>1896'dan Günümüze Hollywood'un Kötü Adamları: Müslümanlar</i>	67

III. OTURUM

Moderatör / Tubanur Sönmez (Siyaset Bilimci / T.C. Cumhurbaşkanlığı)	78
Bahadır YENİŞEHİRLİOĞLU (Yazar-Oyuncu)	
<i>Küresel Kültür Endüstrisi Karşısında Kadim Değerlerimiz ve Sanat</i>	80
Faysal SOYSAL (Yönetmen)	
<i>Film Sanatında Kutsal'ın Yeri</i>	83
Hasanali YILDIRIM (Yazar)	
<i>Hollywood Filmlerinde Savaş ve Strateji</i>	89



**GELECEĞİMİZİ
KORUMAK İÇİN
ÇALIŞIYORUZ**

WORKING TO PROTECT OUR FUTURE

TAKDİM KONUŞMASI

AYHAN KÜÇÜK / UHİM BAŞKANI

Kıymetli misafirler,
Sayın Hocam / Sayın Bakanım,
Uluslararası Hak İhlalleri İzleme Merkezi olarak, Kültür ve Turizm Bakanlığı işbirliği ile gerçekleştirdiğimiz “Küresel Siyaset ve Sinema Sempozyumu”na hoş geldiniz.

“Neden böyle bir sempozyum gerçekleştirme ihtiyacı hissettik?” sorusuna kısaca cevap vermeye çalışacağım.

Neden böyle bir sempozyum gerçekleştirme ihtiyacı hissettik?

Çünkü; Hollywood İşgalleri Meşrulaştırıyor!

11 Eylül sonrasında Hollywood tarafından üretilen film ve dizilerle Afganistan ve Irak işgalinin meşruiyet zemini oluşturulmaya çalışıldı. Büyük bütçelerle çekilen ve ABD askerlerini kurtarıcı, ülkesi işgal edilen sivil halkı terörist



olarak gösteren dev bütçeli yapımlarla dünya kamuoyu manipüle edildi. Zero Dark Thirty (Karanlık Operasyon), The Hurt Lucker (Ölümçül Tuzak), The Messenger (Haberci), In The Valley of Elah (Tanrının Vadisinde) bu kapsamda sayılabilecek onlarca örnekten sadece bazıları...

Neden böyle bir sempozyum gerçekleştirme ihtiyacı hissettik?

Çünkü; Hollywood'da "Olumlu" Müslüman Karakterlere Yer Verilmiyor!

ABD'li araştırmacı Jack Shaheen'in yaptığı bir araştırmaya göre, Hollywood filmlerinde yer alan 1000 Müslüman karakterden yalnızca 52 tanesi olumlu tiplere içeriyor, 50 tanesi de nötr karakter olarak sunuluyor. Böylece sinema aracılığıyla dünya kamuoyunda olumsuz bir Müslüman imajının yerleşmesi sağlanıyor.

Neden böyle bir sempozyum gerçekleştirme ihtiyacı hissettik?

Çünkü; Hollywood İslam'la Terörü Özdeşleştirmeye Çalışıyor!

11 Eylül olaylarının akabinde, Pentagon yetkilileri Hollywood temsilcileri ile bir toplantı yaparak, yeni dönemde İslam'la terörü özdeşleştiren yapımlar üretmelerini istedi. Toplantının ardından bu amaca yönelik onlarca film yapıldı ve tüm dünyaya servis edildi. Öte yandan uzun yıllardır Hollywood ile direkt ilişki kurarak tv ve sinema filmlerinin içeriklerine müdahale eden CIA de bu süreçte aktif rol aldı.

Neden böyle bir sempozyum gerçekleştirme ihtiyacı hissettik?

Çünkü; Uluslararası Festival ve Ödüller Manipülasyonları Besliyor!

İslamofobik film ve diziler her yıl Oscar, Altın Küre gibi uluslararası organizasyonlarda ödüllendirilerek öne çıkartılıyor. İşgalleri meşrulaş-

tıran, İslam'la terörü özdeşleştiren, Müslümanları olumsuz karakterler olarak sunan yapımlar, uluslararası organizasyonlarda sürekli en ön safta kendisine yer buluyor. İran'daki ABD'li rehinelere yönelik CIA operasyonunu konu alan Argo filminin Oscar ödülünün, bizzat dönemin ABD Başkanı Barack Obama'nın eşi tarafından açıklanması, ödüllerin siyasi mekanizmalarca kullanıldığını ortaya koyuyor.

Neden böyle bir sempozyum gerçekleştirme ihtiyacı hissettik?

Çünkü; Çizgifilmlerle Çocukların Bilinçaltı Zehirleniyor!

Küresel ölçekli çizgifilm şirketleri tarafından üretilen yapımlar henüz bebeklik çağlarından itibaren çocukları şiddet ve cinselliğe yönlendiriyor, televizyon yapımlarıyla, yeni nesillerin zihinleri kontrol altına alınıyor. British Medical Journal'de yayımlanan bir araştırmaya göre, çocuk filmleri ve animasyonlar, yetişkinlere yönelik filmlerden 3 kat fazla şiddet içeriyor. Özellikle Walt Disney, Cartoon Network gibi uluslararası yapımların ürettiği çizgifilmler bu konuda başı çekiyor.

Neden böyle bir sempozyum gerçekleştirme ihtiyacı hissettik?

Çünkü; Sinema, Televizyon ve Eğlence Sektörü Toplumsal Değerleri Tahrip Ediyor!

Televizyon, sinema, tiyatro, müzik, sosyal medya vb. araçlarla eşcinsellik, evlilik dışı ilişki ve kürtaj meşrulaştırılıyor ve yaygınlaştırılıyor. Böylece insanlığın ortak değeri olan aile kurumu ortadan kaldırılmaya çalışılıyor. Öte yandan tüm dünyada birbirinin kopyası "yarışma programları" ve "reality showlarla" bireysel ve toplumsal yaşamın dinamikleri, şöhret tutkusu ve egoizme yıpratılıyor. Bu yapımlar aynı zamanda, dünya üzerinde yaşanan hak ihlallerini de perdeleme görevi görüyor.

Neden böyle bir sempozyum gerçekleştirme ihtiyacı hissettik?

Çünkü; Yerli Kültür-Sanat Mecraları Kendi Değerlerine Düşman Nesiller Üretiyor!

Ülkelerin kültür-sanat mecraları, toplumlarını kendi değerlerine düşman hale getirecek şekilde yönlendiriliyor, özellikle Batılaşma sürecinin etkisi altındaki toplumlarda sinema, tiyatro ve edebiyat ürünleri millî değerlere karşıt bir yaklaşımı benimsiyor. Bunun en yakın örneğini Yeşilçam'daki düzenbaz din adamı temsilinde yıllarca izledik, izliyoruz.

Neden böyle bir sempozyum gerçekleştirme ihtiyacı hissettik?

Çünkü; Kültür-Sanat Alanı Kutsal Değerlere Hakaret İçin Kullanılıyor!

ABD ve Avrupa'da yazılı, görsel, sosyal medya ve kültür-sanat mecraları aracılığıyla her gün Müslümanların kutsal değerlerine hakaret ediliyor ve bu yapılırken "ifade hürriyeti" söyleminin arkasına sığınılıyor. Gazete ve dergilerde Hz. Muhammed'e hakaret karikatürleri yayımlanıyor, sinema filmleri ve tv programlarında başta

Kuran-ı Kerim olmak üzere İslam'ın kutsal değerleri ile dalga geçiliyor.

Sempozyumumuzun kültür-sanat sahasında ve özellikle sinema alanında yaşanan bu ve benzeri sorunlara dair sürdürülen tartışmalara katkı sağlayacağına inanıyorum.

Gün boyu devam edecek olan programımızın kıymetli konuşmacılarına, oturum başkanlarına ve siz değerli dinleyicilerimize katılımınız için teşekkür ediyorum.

Bir kez daha hoş geldiniz diyor, saygılar sunuyorum.



“KÜRESEL SİYASET ve SİNEMA SEMPOZYUMU” AÇILIŞ KONUŞMASI

PROF. DR. NABİ AVCI

10



Sayın Başkan,
Değerli Katılımcılar,
Kıymetli Misafirler,

Öncelikle hepinizi hürmetle, mûhabbetle selamlıyorum.

Bugün 10 Muharrem... Seyyidü's-şüheda Hz. Hüseyin Efendimizi ve cümle Kerbela şehitlerini salât u selâmlarla anarak hepinizi hürmetle selâmlıyorum.

Böyle bir çalışmayı gerçekleştirdiği için UHİM'e teşekkür ediyorum. Türkiye'deki sivil toplum kuruluşlarında, son dönemlerde garip bir eğilim ve 'dağılma' görülüyor. Çok özel maksatlarla ve programlarla, belirli bir sahada hizmet vermek için kurulmuş olan vakıflarımız, derneklerimiz son dönemlerde genel siyasetin içerisinde, kendi perspektiflerinin ve sorumluluk alanlarının çok dışında, hemen her konuda deyim yerindeyse boy göstermeyi bir faaliyet, bir 'etkinlik' olarak görüyorlar ve bu da -ister istemez- bir

sığlaşmaya yol açıyor. Oysa UHİM'in yaptığı gibi, herkes önceden tanımadığı kendi sorumluluk alanında, olabildiğince derinlemesine işler yapmaya gayret etse, bunların toplamından, her birinin genel siyaset üzerinde ayrı ayrı yapmaya çalıştığı etkiyi çok aşan bir siyasal sonuç da türer. Ama ne yazık ki sivil toplum kuruluşlarımız, -hepsi değil tabii- bu tür sivil toplum faaliyetlerini bir anlamda genel siyasete sığramanın da bir aracı olarak görüyorlar. Bu durum işin hulûs ve samimiyetini de zedeleyen bir manzaranın ortaya çıkmasına neden oluyor.

O yüzden, UHİM'i hem tebrik ediyorum, hem teşekkür ediyorum. Hizmet için belirli bir alan tanımlamışlar kendilerine ve o alanda yapılması gerekenleri en güzel biçimde yapmaya çalışıyorlar. Böyle bir projeye destek oldukları için Kültür ve Turizm Bakanlığımıza, değerli mesai arkadaşlarıma da ayrıca çok teşekkür ediyorum,

Sinema belki de üzerine en fazla konuşulan, değerlendirilen, eleştirilen sanat alanıdır. Çünkü sinema aynı zamanda pek çok başka sanatların da bileşkesini oluşturuyor. Söz de var, ses de var, görüntü de var. Yani edebiyat da var, müzik de var, resim de var, tiyatro da var, opera da var. Zaten bizim iletişim araştırmalarının kurucu babalarından McLuhan'ın dediği gibi, "her yeni mecra, her yeni ortam, her yeni iletişim kanalı, kendinden öncekilerin üzerinde ama onları da içine alarak, onların üzerinden yükselir". Sinema da öyle yapmıştır. Sinema kendinden önceki edebiyatı, tiyatroyu, operayı, müziği, resmi birleştiren; dolayısıyla gücü de, güzelliği de o oranda katlanarak artan bir mecradır. Tabii öyle olunca, şu veya bu şekilde, "dünyaya nizam vermek isteyenler" in de yakın "ilgi" sine mazhar olmaktan kurtulamamış bir sanat alanıdır. Sadece bu konu bile, sinemanın siyasî iktidarlar tarafından nasıl yönlendirildiği, ya da daha tarafsız bir ifade kullanırsak, "Sinema-siyaset ilişkisi nasıl biçimleniyor?", "Ne tür ara kurumlar üzerinden bunlar yönlendiriliyor?", "Bugüne kadar bu alanda yapılan örnek çalışmalar nelerdir?" sorularını önümüze koyuyor. Bunlar başlı başına bir araştırma

konusu olabilecek alanlardır. Mesleğim gereği bu konuda epey okuma fırsatım oldu ama bir kitabı özellikle unutmuyorum. Onu da sinema üzerinde çalışan, çalışacak arkadaşlarımıza hatırlatmak istiyorum. "Sixguns and Society"; Türkçe'ye şöyle çeviriyorum: "Altıpatlar ve Toplum"... Küçük, güzel bir kitaptır ve kovboy filmlerinin toplum üzerindeki etkilerini anlatır. Orada, ilk okuduğumda benim de 'acaba yanlış mı anladım' diye tekrar okuduğum bir cümleyi hiç unutmuyorum.

Bütün bu kovboy filmlerinin, bütün dünyayı saran, hepimizin şu veya bu şekilde muhatap olduğu kovboy filmlerinin konu aldığı tarihsel dönem ABD tarihinde hepi topu 80 yıllık bir dönemi kapsıyor. Yani "kovboy" dediğimiz adamın ya da tipin ve ona dayalı kültürün süresi, tarih içindeki yeri 80 yıl... 80 yıllık bir toplumsal tarih kesitinden böyle bir endüstri üretilmiş. Bu müthiş bir başarıdır. Dolayısıyla diğerleri de ona mümasil olarak bu bakımdan araştırmacılar tarafından gözden geçirilirse, nasıl bir tehditle ve imkanla karşı karşıya olduğumuzu daha iyi görürüz.

Türk sinemasının bütün Avrupa sinemasından farklı iyi bir özelliğinden söz etmemizde fayda var. Türk seyircisi, Avrupa'da kendi sinemasını izleyen seyircilerin ilk sırasında yer alıyor. Yani Türkler en çok Türk filmlerini izliyor. Fransızlar, Hollywood vs. daha çok yabancı sinemaları izliyorlar. Almanlar, İngilizler aynı şekilde. Avrupa'da bir tek Türkler daha ziyade kendi filmlerini izliyorlar. Şimdi ben bu rakamı geçmişte Kültür Bakanlığı sorumluluğu altındayken söylediğimde şöyle eleştiriler geliyordu: "Tamam Türkler en çok Türk filmi izliyorlar ama izledikleri filmler ne?" Güzel de, toplamda baktığınız zaman, Hollywood'daki bütün filmler de öyle sanat şaheseri değil. Orada da pek çok sabun köpüğü ürünler var ve zaten Hollywood'un asıl büyük ticarî başarısını sağlayanlar da onlar. Arada her sene birkaç tane gerçekten kalıcı, nitelikli film yapılıyorsa yapılıyor. Onun dışındakilerin hepsi o ölçekte sanatsal olmayan filmler. Bizimkiler de öyle. Bütün filmlerimiz öyle sanat şaheseri olmayabilir ama Fransız sineması da öyle, Alman sineması da öyle. Do-

layısıyla Türkler doğru bir iş yapıyorlar ve en çok kendi ürettikleri filmleri seyrediyorlar.

Şimdi biz etkileşimden söz ederken filmlerin konusu üzerinden bakıyoruz meseleye. McLuhan'ın çok güzel bir sözü var: "Mecra mesajın kendisidir" der. Türkçe film seyrediyorsanız en azından sağlıklı bir yerdesiniz. Çünkü İngilizce küfür edilen filmlere kendinizi kaptırdığınız zaman diliniz gidiyor. En büyük tehditlerden bir tanesi de ulusal dillerin, mahallî dillerin ortadan kalkmakta oluşudur.

Bundan yıllarca önce rahmetli Turgut Özal bir Amerika seyahatine çıktığında, bizim gündemimizde, Özal-Bush görüşmesinde konuşulması beklenen siyasî hususlar vardı. Ancak oraya gidildiğinde görüldü ki Amerikalıların ikili görüşmede gündeme getirmek istediği birinci konu Hollywood filmlerinin gösterimi ve onlara ilişkin telif hakları ile ilgiliydi.

Ben Türk sinemasına emek vermiş isimlerden ahirete irtihal etmiş olanlara, rahmet-i Rahmana kavuşanlara -Ayşe Şasa'ya, Bülent Oran'a, Halit Refiğ'e, Atıf Yılmaz'a, Yücel Çakmaklı'ya ve adlarını sayamadığım kıymetli sinema emekçilerine sanatçılara- rahmet diliyorum. Senaristinden, yönetmenine, oyuncusundan,

işletmecisine, figüranından, ışıkçısına, çaycısına, yazar veya sanatçıları sete getirip götüren şoför arkadaşlara kadar hepsine teşekkür ediyorum.

Hayırlı günler diliyorum, Muharreminizi tebrik ediyorum.



I. OTURUM

MODERATÖR - YUSUF ŞAHİN / KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI

Yaşadığımız çağ, tüm alanlarda küresel aktörlerin rol aldığı, toplumları yönlendirdiği, algıları değiştirdiği bir çağ. Ekonomiden siyasete, sosyal bilimlerden kültür sanata kadar tüm alanlar küresel kuşatma altında. Hakikatin yerini kurgunun aldığı bir zamanda yaşıyoruz.

Özellikle sinema, algıların değiştirilmesinde, gerçeğin manipüle edilmesinde, günümüzün en önemli silahı durumunda kuşkusuz. Özellikle de Hollywood sineması. Büyük bütçeli filmleleriyle Hollywood sineması, tüm dünyada küresel planlara hizmet işlevi görüyor bugün.

“Küresel Siyaset ve Sinema Sempozyumu”, hakikatin yerine yapılandırılmış gerçeğin oluşturulmasında sinemanın işlevini masaya yatırıyor. Sempozyumumuzun birinci oturumuna hepiniz hoş geldiniz.



Bu oturumda konuşmacılarımız Sayın Süleyman Gündüz, Sayın Yrd. Doç. Dr. Ahmet Temel ve Sayın Yusuf Kaplan.

Süleyman Gündüz Bey, belgesel yapımları ve çizgi filmlerde kullanılan dil, üslûp ve yöntemler üzerinde duracak. Bizim özellikle bu alanlarda, kendimize özgü bir dil ve üslûp geliştirip geliştiremediğimizi, millî bir bakış açısı oluşturup oluşturamadığımızı tartışacak. Yerli ve yabancı belgesel ve çizgi filmlerinden örneklerle sunumunu gerçekleştirecek. Özellikle Sarıkamış ve Çanakkale gibi belgesel yapımlara dair, kendi tecrübelerini de paylaşacak.

İkinci konuşmacımız, İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Ahmet Temel. Ahmet Bey, Küresel Sinema Endüstrisinde İslam Hukuku Tasvirleri üzerinde duracak. İslam hukukuna ait bazı kuralların küresel sinema endüstrisi tarafından topluma çarpıtılarak yansıtılmasına Hollywood yapımlarından örnek sahneler ve diyaloglar paylaşarak göstermeye çalışacak.

Üçüncü konuşmacımızı Yusuf Kaplan Bey ise “Medeniyet Neresi, Sinema Nereye Düşer?”

başlıklı bir konuşma gerçekleştirecek. Uzun süredir üzerinde kafa yordduğu “Büyük Form” meselesinden hareketle sinemayı ele alacak olan Yusuf Kaplan Bey, İslam medeniyetinde şiirin, Rönesans döneminde resim sanatının yüklendiği misyonu, günümüz dünyasında sinemanın üstlenip üstlenemediğini irdeleyecek.



MEDENİYET NERESİ, SİNEMA NEREYE DÜŞER?

YUSUF KAPLAN / YAZAR

Bismillahirrahmanirrahim.
Bizi hakikatle var eden, varlığından haberdar eden, ruhundan üfleyen, emaneti yükleyen, hilafeti bahşeden, kalemle yazmayı öğreten, Celal, Cemal ve Kemal sahibi Allah’a hamd ederim. Âlemlere rahmet olarak gönderilen, bütün kelimelerin toplamı, hakikat ummanı, kainatın efendisi, öncülerin öncüsü, elçilerin elçisi Efendimiz’e, âline, ashabına, tâbiûne, tebe-i tâbiûne, selef-i salihîne, çağ açan, çağ aşan, çağrısı çağını kuran, âlim, ârif ve hakîm şahsiyetlerinden oluşan bütün öncü kuşaklara selam ederim.

Hepiniz hoşgeldiniz. Şimdi burada, “Medeniyet Neresi, Sinema Nereye Düşer?” başlıklı bir konuşma yapmak, 20 dakikada olacak iş değil. Yani o zaman “Biz nereye düşeriz?” diye sormamız lazım. İlk önce şunu söyleyeyim: Aslında Türkiye’de “medeniyet”le de, “sinema” ile de ilişkilerimiz bence sorunlu. Medeniyetten



anladığımız şey, “civilization”un karikatürü; sinemadan anladığımız şey de sinemanın karikatürü aslında. Yani kafamızda Hollywood diye bir şey var. Hollywood sinema değildir. Yani daha doğrusu, burada da yine kavramlar karışıyor. “Sinema”, “film” bunlar çok karışan kavramlar, birbirine karıştırmamak lazım. Mesela “sinema kuramı” diyor arkadaş, sinema kuramı olmaz; “film kuramı”, “film teorisi” olur. Neyse... İkinci, sinemadan söz ettiğimizde de sinemadan söz etmiyoruz aslında. Yani kafamızda bir Hollywood imgesi var: “Hollywood=Sinema”. Bu bence şöyle bir soruna işaret ediyor: Çok ciddi bir şekilde bir algılama sorunu yaşadığımızı söyleyebiliriz. Hollywood siyasî teolojidir, sinema değildir. Bunun altını özellikle çiziyorum. Tabi bu giriş cümlelerini Nabi Ağabey’in karşısında konuşmak biraz zor, çok özür dilerim.

Sinema hem Nietzsche’dir, hem de ötesi... Ne demek “Sinema hem Nietzsche’dir, hem de ötesi”? Yani ben sinema deyince iki şeyden söz etmemiz gerektiğini, iki şeyi anlamamız gerektiğini hatırlatmak istiyorum. Birincisi bu popüler sinema, bir şekilde klasik Hollywood’la bildiğimiz sinema, ikincisi onun dışındaki sinemalar. Sinemayı biz önce bir dil olarak konuşmadığımız sürece, bir estetik form olarak konuşmadığımız sürece, siyasî bir manevra alanı olarak konuştuğumuz sürece sinemadan bahsetmiş olmayız. Kendi ideolojilerimizi, kendi algılama biçimlerimizi sinemaya, bir aygıt, bir araca, bir forma giydirmiş oluruz. Ona bir misyonerlik misyonu biçmiş oluruz. Yaptığımız şey o. Türkiye’de sinema yapılamayışının nedenlerinden birisi bu. Bunun üzerinde ayrıca durulması gerekir. Birincisi klasik sinema, zamanla bu postmodern popüler sinemayla çeşitlendi vs. ama sonuçta o klasik dilin özelliklerini koruyor. Şimdi bunlara ilişkin bir iki cümle kurmam gerekiyor. Bu birincisi sinema değil, ikincisi sinema. Hollywood, klasik Hollywood’un ötesine taşı aslında. Yani geldiğimiz noktada tam bir siyasî teolojiye dönüştü. Ne demek siyasî teoloji? Burada fazla kafanızı ütülemeden şu kadarını söyleyeyim: Sinemayı olmadığı şeyle özdeşleştirerek sinemaya bir mis-

yonerlik vazifesi verilmesi. Burada tabi ki aptal olmaya gerek yok. Amerika varlığını Hollywood’a borçlu! Bunun altını çiziyorum. Hollywood olmasa Amerika kurulabilir miydi? Çok indirgemeci bir yaklaşım diye düşünebilirsiniz. Ancak açarsam öyle olmadığını sanıyorum görürsünüz. Hollywood, Amerikan kültürünün, dilinin bütünleşmesinde, Amerikan toplumunun modernleşmesinde, modernleştirilmesinde, Amerikan “ulusal” imgesinin icat edilmesinde ve en önemlisi Amerikan “imago”sunun icat edilmesinde, bu tipin, bu kimliğin Amerika’da pekiştirilmesinde ve küre ölçeğinde yaygınlaştırılmasında, küreselleştirilmesinde çok kilit rol oynadı. Bu sinema değil, başka bir şey.

Tekrar ediyorum; sinema deyince birincisi popüler klasik sinemayı anlıyoruz. Bunun sinemayla ilgisinin olmadığını özellikle vurgulamak istiyorum. İkincisi de, sinemanın dilini, imkanlarını keşfetmeye çalışan, bir şekilde sinemayla asıl yapılması gereken şeyi yapan sinemayı anlıyoruz. Burada birkaç dalgadan söz edebiliriz. Bir Avrupa sanat sinemaları var. Hollywood’a karşı reaksiyon olarak ortaya atılmış bir şey. Tabii Amerika ile Avrupa ya da Hollywood’la Avrupa karşılaştırılmaz. Avrupa demek tarih demek, felsefe demek, sanat demek, dolayısıyla derinlik demek. Amerika bir “hiç yer”, bir “yok ülke” (yok ülke çok daha önemli bir kavram). Böyle bir ülke yok aslında; tarihi yok, hafızası yok, müzikalitesi yok, felsefesi yok. Dolayısıyla böyle bir ülkenin varlığından söz edemeyiz. Avrupa’dan gelen şeyi algılama ve uygulama kapasitesi ona göre düşüyor.

Amerika 19. yüzyıldan itibaren felsefi olarak çöken Batı uygarlığının pastırma yazı yaşadığı bir tecrübenin adıdır. Pastırma yazı medeniyetlerde bir canlılık emaresi gösterildiği zaman dilimidir. Yani son andan önce bir şekilde bir canlılık emaresi gösterir. Dolayısıyla paldır küldür gider. Bunu Amerika’da biz ironi şeklinde yaşıyoruz. Pastişler, parodiler alıyor başını gidiyor. Sinemayla da ironik ilişki kuruyor bu adamlar. Burayı geçeyim, süremize göre gidelim.

Şimdi arkadaşlar, benim üzerinde kafa yordüğüm

bir şey var. “Büyük form” diye bir şeyden bahsediyorum ben. “Büyük form” medeniyetlerin büyük krizler yaşadıkları zamanlarda geliştirdikleri bir form. Orada medeniyetler varlıklarını normlar üzerinden sürdürmezler, formlar üzerinden sürdürürler. Yani bir şekilde formlarını yenileyen, normları formlar üretebilen, geliştirebilen, başka kültürlerin, medeniyetlerin formlarıyla imajinatif şekilde ilişkiye geçebilen medeniyetler yaşayabilir ve yaşatabilir, bizi yeni dünyalara ulaştırabilir. Şu an biz İslam medeniyetinden falan bahsedemeyiz. Biz “İslam medeniyeti” diye dilimizden düşürmüyoruz ama böyle bir şey yok, bitti. İkincisi “İslam medeniyeti” kavramını dinden bahsetmek için kullanıyoruz çok açık, bunu itiraf edelim. Yani burada bir aşağılık kompleksi var. Din ontolojik bir alan, ilahî olandan bahsetmiş oluyoruz, çok basitleştirerek söyleyeyim. Medeniyetten bahsedince beşerî olandan bahsetmiş oluyoruz. Bunlar ontolojik olarak eşitlenemeyecek alanlar.

Bakın mesela biz dışarıdan bir sürü şey alıyoruz. Aslında her şeyi dışarıdan aldık şimdiye kadar. Yani bir Batılılaşma süreci, tartışması yaşandı. Bu pejoratif modernleşme, sekülerleşme biçimleri şu an ülkeyi zıvanadan çıkarmış durumda. Yaşadığımız serüven iki arabesk kültür üretti. Yakın tarihte –son üç dört yüz yıllık süreci kastediyorum– sömürgeleştirilemeyen tek ülke burası ama kendi kendini sömürgeleştiren tek ülke de yine burası. O yüzden yaşadığımız serüven başka toplumların yaşadıklarına pek benzemiyor. Tarihte ortaya koyduğumuz tecrübe de pek benzemiyor zaten. Ama bizim o tecrübeyle, o tecrübenin ruhuyla ilişkimiz problemlidir. Yani bin yıldır tarihi biz yapıyoruz. Tarihi derken dünya tarihini yapıyoruz biz. Ancak bin yılın son iki yüz yılında tarihten çekilmiş durumdayız. Yani son iki yüz yıldır tarihi Avrupalılar, Amerikalılar yapıyor. Büyük form meselesine buralardan giriş yapacağım. Burada özellikle bir şeyin altını çiziyorum: Türkiye’de Tanpınar’ın çok basit ama çok güzel tarifiyle, yaşadığımız serüven bir “kültürel inkar” olarak yaşandı ve “kültürel intihar”la sonuçlandı. Özellikle AK Parti iktidarlarında bu intiharı bizzat kendimiz yaşıyoruz, görüyoruz. Çok en-

teresan şekilde yaşıyoruz. Ve Cumhuriyet tarihi boyunca iki kültür ürettik. Birincisi Arabesk kültürü. Parlادیği dönem 70’ler 90’lar arası, 90’lara kadar sürdü. İkincisi 80’lerde Yeni Sağ ile, Özgürlükçü, liberalizmle başlayan Eurobesk kültürü. O da bizzat Avrupa’dan, Batı’dan, daha çok Amerika’dan gelen kültür. Eurobesk diyorum ben, biraz daha esprili olsun diye. Arabesk ve Eurobesk kültür arasında debelenip duruyoruz aslında. İkisi de otantik değil, ikisi de yapay, icat edilmiş kültürler. İkisinin de aslında hayatımızda karşılığı yok. Yani biz bir şekilde hayatımızda bir karşılık ürettik ama o karşılık buharlaştı gitti. Şöyle kabaca söyleyeyim. Arabesk kültürü İslam kültürünün posası çıkmış hali, Eurobesk kültürü Avrupa kültürünün, Batı kültürünün posası çıkmış hali. Yani simülatifleri yaşıyoruz, simülasyonları yaşıyoruz. O yüzden işimiz zor. İlk önce yaşadığımız bu durumu anlayacağız. Bizim yaşadığımız tecrübenin, modernleşme tecrübesinin, Batılılaşma tecrübesinin bir simülasyon tecrübesi olduğunu anlayacağız. Maalesef bunu henüz görebilecek durumda değiliz. Ama o simülasyonları iliklerimize kadar da yaşıyoruz. Mesela son 15 yıllık, 30 yıllık süreçte (sadece AK Parti ile alakası yok bunun tabi) Müslümanlığın simülasyonunu yaşıyoruz. Ne demek istediğim anlaşılıyor herhalde. Yani hayata değmeyen bir din. Dolayısıyla bize fikirde, sanatta kışkırtıcı, zihnimizi önümüze açıcı herhangi bir şey veremeyecek durumda olan bir din. Bizim o dinle kurduğumuz ilişkiden kaynaklanıyor bu. Neyse bu faslı da geçelim.

Biraz dağıttığım için özetleyerek gideyim. Kısaca, birer cümle ile özetleyeyim. İki tür sinemadan bahsettim. Birincisi sinema ile ilgisi olmayan, sinemayı sinema dışında başka amaçlar için kullanan Hollywood üzerinden siyasî teoloji (popüle sinema diyebilirsiniz buna). İkincisi sanat sinemaları, diğer dünyaların sinemaları, diğer kültürlerin, medeniyetlerin çocuklarının yaptığı sinemalar. Yani Avrupa sanat sinemaları, ulusal sinemalar, Latin Amerika, Afrika, Çin, İran vs.de yapılan sinemalar. Tabi bunların hepsini aynı sepete koymak gerekmiyor, çok saçma bir şey olur bu. Fakat durdukları yer açısından, si-

nemayla kurdukları ilişki bakımından, sinemanın imkanlarını bir şekilde keşfedebilmeleri, bir ifade biçimi olarak, bir estetik form olarak keşfedebilmeleri ve dolayısıyla kullanabilmeleri açısından aynı kategori içine dahil edebiliriz. O yüzden iki ana kategoriye ayırdım.

İslam'ın doğuşunda şiir sanatı bir form, işte modernliğin doğuşunda resim sanatı böyle bir form, böyle bir işlev görüyor. Burada dikkat çekilmesi gereken çok önemli bir fark var. Medeniyetler yaşadıkları krizleri aşabilmek için bu büyük formları geliştiriyorlar. Ama düşünce, dolayısıyla algılama, mesafeyle mümkün olabilecek bir şey olduğu için, mesafenin olmadığı yerde düşünmenin üretilmesi mümkün değil. Dolayısıyla mesafenin olmadığı bir yerde algılama biçimlerinin işleyebilmesi, algı kapılarının açık olabilmesi mümkün değil. İnsan nisbî bir varlıktır. Nisbî olması, nisbet edilenle ilişkisi çok önemli. Bunu ayrıca vurgulamak gerekir.

Şunu özellikle hatırlatmak istiyorum: Şu an içinde yaşadığımız dünyayı Batılılar üretiyor. Yani bütün kullandığımız kavramları, kurumları, siyasî, entelektüel, estetik, ahlakî... bütün kavramları Batılılar üretiyor, Batılılar geliştiriyor, dünya da tüketiyor. O yüzden şöyle bir şey söylüyorum ben, çok özür dilerim: Bir “çağ körleşmesi” yaşıyoruz. Çağ körleşmesini iki şekilde açabileceğimizi düşünüyorum. Birincisi bütün insanlığın Batı'ya mahkumiyeti, ikincisi bütün insanlığın kendinden mahrumiyeti. Bu mahkumiyet ve mahrumiyet meselesi önemli. Şu an bütün sınırlar ortadan kalktı. Entelektüel sınırlar, kültürel sınırlar, ekonomik sınırlar ortadan kalkıyor. Siyasî sınırlar, coğrafi sınırlar aşınıyor. Ölçek büyüdü, küre ölçeğinde yaşıyoruz artık. Ölçek büyüdü ama ufuk daraldı. Bu enteresan bir paradoks. Dolayısıyla insan yersiz. Yani insan yer kürede “yer körü”... Şu an nerede durduğunu, aslında bir şekilde neresi olduğunu bilmiyor. Bizim belki sormamız gereken soru şu: “Neresisiniz?” Nesiniz değil, kimsiniz değil; neresisiniz? Bu sorunun cevabı aslında baştaki hamdele ve salvelede gizli. Boşuna böyle bir giriş yapma-

dım. Mesela aynı sözcüklerden oluşan iki soru sorayım. “Avrupa neresi, İslam nereye düşer?” diye bir soru sorun. İkincisi “İslam neresi, Avrupa nereye düşer?” diye bir soruyla devam edin. Şimdi burada özneler değişiyor dikkat edin. Bir defasında yurtdışına giderken Türkiye’de ne oluyor diye bir televizyona bakayım dedim. Bizim çok sevdiğimiz profesör arkadaşlarımızdan biri TRT’de konuşuyor, Türk modernleşmesini anlatıyorlar. Türk modernleşmesini şöyle tarif etti: “Avrupalı evrensel değerlerle, yerel Türk değerlerinin buluşması” dedi. Kapattım televizyonu, fırlattım terliği, “Yeter!” dedim. Bu çok saçma bir şey. Zihnin çağdaş hurafeler çöplüğüne dönüşmesi bu. Zihin çağdaş hurafeler çöplüğüne dönüşmüş durumda. Yani biz içinde yaşadığımız çağda kendimizi anlayabilecek durumda değiliz. Mesafenin ortadan kalktığı bir çağda yaşıyoruz. Pornografi çağında yaşıyoruz. Pornografi algı kapılarının kapanmasıdır. Dolayısıyla hız, haz ve ayartının hakim olduğu bir zaman dilimi. Böyle bir zaman diliminde işimiz iyice zorlaştı. Büyük formun geliştirilebilmesinin, gerçekten işlevsel bir şekilde kullanılabilmesinin tek şartı var. O da bir şekilde mesafenin korunabilmesidir. Bu mümkün değil. Yaşayan bir uygarlık sadece kendisinin hakim olduğu, başkalarının kendisine mahkum olduğu bir yerde, yaşanan medeniyet krizini anlamamızı, anlamlandırmamızı sağlayacak büyük formu geliştiriyor: Bu sinema. Ama bu formu imajinatif şekillerde, o krizin aşılmasını sağlayacak şekillerde kullanmasını beceremiyor. Ontolojik olarak bu mümkün değil. Onun için sinemayı bir bilme, olma, var olma biçimi olarak görebiliriz. Çok fazla mı anlam yükledim bilmiyorum ama yani sinemanın ses, görüntü, yazı vs. insanın bütün iletişim biçimlerini, araçlarını ve imkanlarını kullanan, bütün sanat şekillerini bir şekilde harmanlayan ve soyutlayan, oradan geliştirilen bir soyutlama biçimi üzerinden işleyen bir sanat türü, ifade biçimi olmasından ötürü belki bu bağışlanabilir; sonuçta böyle bir durum var. Yani İslam'ın doğuşunda şiirin imkanlarının kullanılmasında, modernliğin doğuşunda resim sanatının imkanlarının kullanılmasında nasıl iş-

levsel olduğunu görüyoruz. Yani o yüzden biz “İslam medeniyeti” derken, “şii medeniyeti” diyoruz. Şehir yaparken şii gibi şehirler yapıyoruz. Bu söylediğim anlaşıldı sanıyorum. Bütün büyük kriz zamanlarında medeniyetler bu krizi hem anlayabilmek, hem anlamlandırabilmek, hem de bir şekilde aşabilmek için büyük formlar geliştiriyorlar. O yüzden Nietzsche dedim, o yüzden ötesi dedim. Sinemanın ötesine geçilmesi gerekiyor bir de. Dolayısıyla çağın imkanlarını ve zaaflarını taşıyan bir formdan, bir entiteden bahsetmiş oluyoruz. Yani hem o Hollywood üzerinden işleyen popüler sinemanın, hem de aynı zamanda sanat sinemalarının, dünya sinemalarının, sinemanın imkanlarının keşfedilmesi meselesini burada da görmüş oluyoruz.

Krizi yaşayan medeniyet büyük formu geliştiriyor ama o formu imajinatif şekillerde kendisi kullanmıyor. Foucault’un söylediği bir şey vardı. Çok basit ama güzel bir şey: İçinde yaşadığımız dünyadan başka bir dünyaya geçeceksek bu dünyanın dışına çıkmamız lazım, bu paradigmanın dışına çıkmamız lazım. Bu dünyanın, bu paradigmanın dışına çıkacak durumda değiliz. Şu an enteresan bir yerdeyiz. “Yerkürede yer körüyz”

dedim bakın. Sadece mekânsal körlükten bahsetmiyorum aslında. Konuşlandığınız yer, konuşmanızın dilini, yerini, içeriğini ve yönünü tayin eder. Şimdi konuşlandığımız yere baktığımız zaman neyi konuştuğumuzu görebiliriz. Dolayısıyla mesele “Neresisiniz?” meselesi. Şunu söylemek istiyorum aslında ama bu konuşmayı uzatacak bir şey, inşallah uzatmaz, bitireyim hemen. Aslında Sokrates insanlığın başına gelmiş en büyük beladır. Çok özür dilerim Nabi Ağabey, sizin çok sevdiğinizi biliyorum. Sokrates’i ben de severim; insanlar sevdiği insanlarla cebelleşir biliyorsunuz. Sokrates şöyle bir beladır: İyi felsefe tarihçileri bize Sokrates’i tek bir sözcükle anlatır: Disconnection. İrtibatın kopması, irtibatsızlık. Ne irtibatsızlığı, irtibatsızlıktan kastettiğimiz şey ne? İnsanın gökten yere düşmesi. Sokrat ile yaşanan felaket insanın gökten yere düşmesi, yersizleşmesi, her şeyi yerinden etmesidir. Yani yer üzerinden göğü de tanımlamaya kalkışması. Metafizik dediğimiz şey böyle bir rezalet. İnsanlar metafizikten falan bahsediyor, kimse metafiziğin ne olduğunu konuşmuyor. Neyse, bu bir soru işareti olarak dursun. “Metafiziğe rezalet dedi” diyelim,



hayret bir şey. Evet gerçekten üzerine biraz kafa yoralım, ayrıca konuşabiliriz.

Sokrat'la yaşadığımız felaketlerin sonuçlarını şu an biz yaşıyoruz. Yani modernlikle birlikte o yenden keşfedildi. Batı uygarlığı bir şekilde Sokrat'tan sonraki süreçte -pre-Sokratikler önemli, asıl felsefe orada aslında- sadece epistemoloji üzerine kurulan, ontolojisi olmayan bir uygarlıktır. Çok önemli bir şey söylüyorum, özür dilerim. Tabi bu bir slogan, bunun içinin doldurulması lazım. Ontolojisi olmayan, epistemoloji üzerine icat edilen bir uygarlıktan bahsediyoruz. Yani epistemolojik olanı ontolojikleştiriyor, ontolojik olanı da epistemolojikleştiriyor. Bilimsel devrimlerle birlikte sürecin tam kırılma noktasına geldiğini görüyoruz. Özellikle Bacon ve Descartes'la birlikte. Bacon'ın cümlesi çok önemli: "Knowledge is power" diyor değil mi? "Bilgi güçtür". Yani orada bütün o yaşadığımız mesafenin ortadan kalkmasına yol açan şey odur. Çağ körleşmesine, bütün insanlığın Batı'ya mahkum olmasına, bütün insanlığın kendinden mahrum olmasına yol açan şey burada gizli. Batı'nın, Batı imgesinin bütün dünyayı istila etmesinden bahsetmiş oluyoruz. Ama burada problemleri bir şey var. "Knowledge is power"da, gramatik olarak özne bilgi, ama semantik olarak power'dır. Yani bu cümle aslında şudur: "Power is knowledge/Güç bilgidir". Yani Descartes'ın modernliği kuran adam olarak, modern dünyayı, modern felsefeyi kuran adam olarak, "Tabiatın hakimleri ve efendileri olacağız" cümlesini unutmayalım. Tam da burada ortaya çıkan şey, bilginin güç üreten bir araç olarak elde edilme güdüsü tarafından güdülmektedir, yaşanan serüven odur. Yani bilgiyi güç olarak konumlandırmak dolayısıyla bilgiyi elde etmek değil, gücü elde etmek, güce sahip olmak, güce sahip olma güdüsü tarafından güdülmek. Sonuçta ne oldu? Sonuçta, sahip olduğu şey insana sahip oldu. Araç, güç üreten araç, amacın önüne geçti, araçsal akıl dediğimiz şeyi üretti, Frankfurt Okulu, Horkheimer falan. Dolayısıyla araçlar amaçların önüne geçti ve insan amacını yitirdi. O yüzden Nietzsche kafayı yedi, o yüzden Nietzsche çıldırdı. Nietzsche ile ilgili Türkiye'de kurulan cüm-

leler kesinlikle yanlış, çok yanlış hem de. Nietzsche'nin zeitgeist olması, sinema ile Nietzsche'yi eşitlemem, özdeşleştirmem rastgele değil, boşuna değil. Bir defa yaşadığımız serüveni, insanlığın karşı karşıya bırakıldığı serüveni, en fazla iliklerine kadar yaşayan bir adamdan bahsediyoruz. Nietzsche kimdir? Ben kendi terimlerle ifade edeyim: Nietzsche ümmîleşmiş bir adamdır. Ümmîleşmekten anladığım şey; çağı tanıyarak çağı tanımadığını ilan etmek demek, çağrısı çağrısını kuracak bir yolculuğa çıkmak demek. Nietzsche'nin yaptığı şey biraz o. Ve Nietzsche'nin bir anlamda sinema olması şöyle bir şey: Nietzsche bize bir şey söyledi. Dedi ki; "Felsefemiz, ahlakımız dekadansın formlarına dönüştü. Karşı devrim sanattır!" Şimdi biz burada pejoratif bir şekilde sadece felsefeyi algılayabiliriz, pejoratif bir şekilde sadece sanatı algılayabiliriz. Yani "Felsefe bitti, onun yerine sanatı öneriyor Nietzsche" diyebiliriz. Hayır! Öyle bir kategorinin ötesinde bir yerde duruyor Nietzsche aslında. Çok önemli bir şeyin farkında. Bunu fark eden, bir şekilde sezindiğini sezindiğim bir kişi var bizde: İktbal! Yani İktbal Nietzsche'nin yaşadığı yerde yaşamış, Heidelberg'de, belki gitmişsinizdir, Felsefe Yokuşu falan, herhalde oralarda aynı havayı soludular.

Şöyle toparlayalım. Çağın imkânlarını ve zaafalarını kavrayabilmesi açısından, mesela zaafalarını modernlik üzerinden okuyabiliriz. Akıl putlaştırılması, aklın aşırılıklarının insanı Kant'ın Aydınlanma düşüncesiyle birlikte, bilimsel devrimler, Rönesans, siyasî devrimler vs. ile epistemolojik iyimserlik sürecinin eşiğine sürüklediğini söylediği hikayenin daha sonraki bir asırlık süreçte ontolojik kötümserliğe yol açtığını, ontolojik kötümserliğin eşiğine fırlatıldığını görüyoruz. Tam burada sinema doğuyor. Ontolojik güvensizlik duygusunun Batı'da iliklerine kadar yaşandığı bir zaman diliminde sinemanın doğduğunu görüyoruz. Ontolojik güvensizlik duygusu ne? Tanrı fikrinin yitirilmesi, hakikat fikrinin yitirilmesi, bir şekilde insanın kendine olan güvenini yitirmesi. Ontolojik güvensizlik sorununu nasıl aşacak? Epistemolojik güvenlik alanlarını geliştire-

rerek aşacak. Epistemolojik güvenlik alanlarının genişletilmesi ne demek? Bilgi üreten güç araçlarının çoğaltılması, bilimin, teknolojinin çoğaltılarak amaç konumuna, öz konumuna yerleştirilmesiyle. Tabi burada bir felaket var arkadaşlar! Burası öyle basit bir şey değil. “Çağ körleşmesi” diyorum bakın, insanın “yer körü” olması. Şu an bu ülkede yaşadığımız sorunun ne olduğunu biz bilmiyoruz. Bu ülkenin entelijansiyası bilmiyor, bu ülkenin akademisyası bilmiyor. Böyle bir sıkıntı var. Entelijansiyası yok ki bu ülkenin. Celladına aşık tasmalı çekirgelerden bahsediyoruz. Nasıl bir şey bu? Tuhaf bir şey! Başka bir toplumda var mı böyle bir şey? Bence yok. Entelijansiyası olmayan bir toplum olmaz. Biz bu ülkede sinema yapabilir miyiz? Hayır! O yüzden istifa ettim ben sinemadan. Yani istifa ettim derken, bir şekilde artık başka bir mesele üzerinde kafa yormamız lazım. Yaşadığımız sorun ne, bu sorunu nasıl aşabiliriz, onun üzerinde kafa yormamız lazım. Sinemayı o arada yapabilirsek süper bir şey olur. Baktığımızda Afrika film yapıyor, Senegal film yapıyor, Burkina Faso film yapıyor, dil kuruyor. Endüstri falan yok, endüstriye ihtiyaç yok. Bir sürü masal var, “Para lazım” bilmem ne, Bakanlığın kafasını epey şişiriyorlar bununla ama ilk önce kendi kafalarının şişmesi lazım. Dünyaya, “Film böyle yapılır” diyebileceğimiz bir dil kurmamız lazım. Onun için de şunu unutmamamız lazım. Normlarını yitiren toplumlar, başka toplumların normlarını hiçbir şekilde ödünç alamazlar. Çünkü normlarını yitirmiş yani iliklerine kadar medeniyet krizini yaşamış toplumlar, başka toplumlarla yaratıcı ilişkiye, irtibata geçemezler. Ve şunu unutmamak lazım: Form normu dayatır! Bizim yaşadığımız trajikomedî –sadece trajedi değil- biraz bu. Bu şöyle bir şey: Modernliğin normu formlaştırması, postmodernliğin formu norm haline getirmesi.

Biz bu kafayla gittiğimizde sinema yapamayız, müzik yapamayız. Nobel Ödülü verildi Orhan Pamuk’a. Ödülü verirken Akademi Başkanı nasıl açıkladı: Dedi ki, “Tanrı merkezli bir dünyadan insan merkezli bir dünyaya geçişin habercisi”. O değil sadece zaten, bütün modern Türk

edebiyatı; o çok saçma bir şey. Ben o zaman bir yazı yazmıştım: “Pamuk’un Nobeli: Kopuşun Ödülü” diye. Bu enteresan bir şey! Yani adam bana niçin ödül veriyor? Yok olduğum için. Bana yok olma biçimlerini, nasıl yok olduğunu gözler önüne seren, somut örneklerini ortaya koyan... Orhan Pamuk burada biraz masumanedir aslında, başka arayışların da adamıdır, dertleri olan da bir adamdır. Şamar oğlanına dönüştü Türkiye’de; Türkiye’deki bu berbat sığılıktan ötürü. Berbat sığ bir ortam var; İslamî kesimlerin de, seküler kesimlerin de oturup birbirleriyle konuşabilecekleri halleri, mecalleri yok. Hiç kimse birbirini dinleyebilecek durumda değil. Biraz da “Twitter çağı” ile ilgili bu. Yani tam da Nietzsche sonrasına ilişkin de bir şey söylemiş oluyorum burada. Aslında Twitter ile birlikte başka bir düzleme geçtik. “Asosyal medya” o yüzden, kesinlikle sosyal medya değil bu, profillere bakın, bunu görebilirsiniz. “Homo sapiens” gitti, yani “düşünen insan” gitti, “homo videns” ve “homo ludens” var artık. Yani “gören insan”, daha doğrusu “göremeyen” ama bir şekilde görüntü üzerinden nefes alıp veren ve “oynayan insan”... Şu an yaşadığımız süreçte Twitter çok tehlikeli ve televizyonlardan falan çok daha etkili. Vuruyor geçiyor. Ve kesinlikle toparlayabilmeniz mümkün değil. Televizyonda bir şekilde toparlayabilirsiniz, çünkü akıp gidiyor. Öbüründe öyle bir şey yok, sürekli copy-paste oluyor. Bu copy-paste meselesi, biraz önce söylediğim medeniyetlerin pastırma yazı ile de ilişkilendirilebilecek bir şeydir. Sadece duyguların hakim olduğu, insanların histerikleştiği, histerinin hükümrancılığı ilan ettiği bir dünyada sinema neyin şarkısını söyler, nasıl bir şarkı söyler? Bilmiyorum. Üzerinde bence düşünmekte fayda var.

Çok teşekkür ederim.

DOĞU-BATI EKSENİNDE BELGESEL ve ÇİZGİ FİLM FARKLILIĞI

SÜLEYMAN GÜNDÜZ / YAZAR-FOTOĞRAF SANATÇISI

22



Ben de Sayın Bakanım gibi UHİM'e teşekkürle başlayayım. Gerçekten son derece önemli bir konuya temas etmiş oldular. Sayın Bakanımın açılış konuşmasında vurguladığı hususlara ben de sonuna kadar katılıyorum. Günümüz Türkiye'sinde sivil toplum kuruluşlarıyla merkezî siyaset çok iç içe geçmiş konumda. Oysa STK dediğimiz şey daha çok merkezî yönetimlerin dışında oluşan ve onlara şekil verecek bir konumda bulunması gereken yapılardır. Ben uzun yıllar STK'larla ilgilendiğim ve örgütlediğim için, bugün geline nokta'yı çok onayladığımı söyleyemem. Bir de tabii STK'lar kuruluş amaçları çerçevesinde, kendi alanları ile ilgilenmelidirler. Bizde öyle olmuyor maalesef. Dolayısıyla UHİM'e kendileriyle ilgili spesifik bir alana yöneldikleri için teşekkür etmek istiyorum.

Görsel dünyanın hayatımızı kapsadığı bir dö-

nemden geçiyoruz. Heykel, gravür, resim, fotoğraf ve sinema sürecini takip eden sanat bugün dijital çağda artık insanın avucuna sığacak bir yetkinliğe kavuşmuştur. Önceleri açık alanlar, mabetler, konutlar, galeriler ve sinema salonlarında izleyicisi ile buluşan sanat, bugün artık her alanda izlenebilir olmuştur.

Benim konum Batı-Doğu ekseninde belgesel filmin sunumu ve çizgi filimler.

2009 tarihinde I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti'nin cephelerinden biri olan Azerbaycan ve Kuzey Kafkas Cumhuriyeti'nin bağımsızlığını sağlayan "Kafkas İslam Ordusu-1918" belgeselinin yönetmenliğini yapmıştım. Belgesel Osmanlı Devleti'nin tarih sahnesinden çekilmekte olduğu bir dönemde son zaferini anlatıyordu.

Hazırlık aşamasında birçok Batılı savaş belgeseli ve filmi izledim. Kuşkusuz birçoğu etkileyiciydi. Beni en çok etkileyenlerden biri 25 Ekim 1854 Kırım Savaşı'nı anlatan "Balaklava Savaşı" idi. Şunu belirtmeliyim ki, birçok tarihçi 1854 Kırım Savaşı'nı I. Dünya Savaşı olarak kabul ederler. Bu belgesel BBC tarafından yapılmıştı. İki şey dikkatimi çekti.

Birincisi: Kırım Savaşı konusunda onlarca hatırat ve savaşı anlatan kitap yazıldı. Bu hatırat ve kitaplarda Osmanlı askerlerinin başarısızlığına vurgu yapılmaktaydı. Oysa gerçek böyle değildi. Kırım Savaşı'nda her cephede Osmanlı ordusu kahramanca savaşmış, müttefikleri İngiliz, Fransız ve Sardunya askerlerini çok kayıp vermekten korumuşlardı. Osmanlı subaylarının savaş taktikleri müttefiklerinininkilerden daha isabetliydi. Balaklava Savaşı belgeseli tam bu konuyu işlemekteydi. Osmanlı askerlerinin vatanlarını savunmak için gösterdikleri fedakârlık ve savaş planlarının isabetliliğini anlatıyordu. Bu belgesel bir bakıma hatıratları ve savaşı anlatan kitapları tekzip ediyordu ve devlet televizyonu tarafından yapılmıştı. Bir anlamda hakikatle yüzleşmekti.

Oysa bizde halen 100 yıl geçmiş olmasına rağmen;

I. Dünya Savaşı'ndaki Osmanlı cepheleri ile ilgili eksik veya abartılı bir dil ve anlatı üslubu hakim. Örneklemem gerekirse, Aralık 1914'de yapılan Sarıkamış harekâtında kayıplar üzerinde dahi henüz ittifak sağlayabilmiş değiliz. Burada kayıp rakamlarını yuvarlayarak söyleyeceğim. Genel Kurmay kayıtlarına göre Sarıkamış harekâtında şehit olan asker sayısı 18 bin, Almanlara göre 23 bin, İngilizlere göre 25 bin ve Ruslara göre 92 bindir. 92 bin rakamı bir Rus generallerinin Çar II. Nikola'ya gönderdiği bir mektupta yer almaktadır. Resmî anmalar bunun üzerinden yürütülmektedir.

Aynı şekilde 1915 Çanakkale Savaşı'nda olaylar sadece bir şahsın ve komutasındaki alayın üzerinden anlatılmaktadır. Oysa Çanakkale savaşında bu kahraman komutanımız (başarısı yadsınamaz) kurmay binbaşısıdır. Gösterdiği başarıdan dolayı albaylığa yükseltilmiştir. Savaşın en üst kademesinde 4 adet paşa yani general vardır. Bunlar General Liman von Sanders, M. Esat (Bülkat), M. Vehip (Kaçi) ve Cevat (Çobanlı) Paşa'lardır. Her yıl kutladığımız 18 Mart Çanakkale Deniz Zaferi Cevat Paşa'nındır. Tüm orduların başkomutanı da Enver Paşa'dır.

İkinci dikkatimi çeken olay da; belgeselin dili ve görseller olmuştur. Bunu daha sonraki I. ve II. Dünya Savaşı belgesellerinde de görmüştüm. Biliriz ki; hem I. hem de II. Dünya Savaşı'nda İngiltere'de büyük bir sefalet yaşanmıştı ve İngiliz ordusu perişan bir haldeydi. Amerikalılar müdahale etmemiş olsaydı iki savaşı da kaybedeceklerdi. Belgesellerinde yenilgiler ve zaferler olağan bir dille anlatılıyor ve hiçbir abartı yok. Halk ve askerler yokluk ve sefillik içinde gösterilmiyor. Böylece yenilmezlik anlayışı geliştiriliyor ve ege-men bir dil kuruluyor.

Gelelim bizim belgesel dilimize ve görsellerimize; olaylar tam bir sefalet içinde anlatılmakta ve görselliğin kurgusu da buna uygun oluşturulmaktadır. Bundan birkaç yıl önce kamu binalarında "Cumhuriyeti Biz Böyle Kazandık" fotoğ-

rafları asılıydı. Fotoğrafta üzerindeki elbiseler lime lime olmuş iki kişi yer alıyordu. Daha sonraları bu iki kişinin hırsız oldukları ile ilgili bir şayia çıktı ve bu görsel toplatıldı sanırım. Kısaca bizim belgesellerimizde bir sefalet dili egemendi. Sanırım bu dili ve görselliği inşa edenler daha iyi motive olmamızı amaçlıyorlardı. Cumhuriyetin 100. yılına yaklaştığımız bu dönemlerde görülen odur ki, ideolojik tartışmaların ikliminden henüz kurtulabilmiş ve motive olabilmiş değiliz.

Biz belgesel ekibimizle bir şeye karar verdik. I. Dünya Savaşı Osmanlı cephelerini Genel Kurmay belge ve görsellerine dayanarak yeniden yorumlayacağız. Belgesellerimizde düşkün yani sefil bir asker görüntüsü olmayacak. Kazansak ta kaybetsek te bıçkın bir dille delikanlıca olacak. Hiç kimsenin hukukunu ihlal etmeyeceğiz. Adil davranacağız ve herkes tarihte hak ettiği yeri alacak. “Kafkas İslam Ordusu-1918” belgeselini bu dil ve görselle kurguladık. Kuşkusuz bu bir anlatım dilidir. Sloganımız da “Osmanlı Devleti tarih sahnesinden çekilirken bile mazlum halkların ufkunu aydınlatıyordu. Kafkas İslam Ordusu geleceğini arayan bir zaferin hikâyesidir.”

Gelelim ikici konuya; bu da çizgi filimlerdir.

Bizler belgesellerin yanı sıra çizgi film yapıyoruz. Görsel aygıtların yaygınlaştığı bir dünyada geleceğimiz olan çocuklar için çizgi film dünyası büyük bir önem kazanıyor. Bu konuda da birkaç şey söylemeyi görev biliyorum.

Sektörel olarak baktığımızda bu konuda ABD, Avrupa, Japonya ve Güney Kore önemli aşamalar kaydetmiş durumda. Bugünün dünyasında çocuklarımızın nerdeyse tümünün bir çizgi film kahramanı var.

Eğlenceli olmasına karşın eğitici ve kültür transferi yapılmaya en müsait alanı oluşturuyor. Günümüzde ebeveynlerin çocuklarının güven içinde olmalarını sağlamak ve rahatsız edici hareketlerinden kurtulmak için tercih ettikleri yöntem ekranı olan cihazlarda çizgi film açmak olmaktadır. Dolayısıyla çizgi film izleme yaşı çocuğun otur-

maya başladığı ana inmiştir. İletişimin hızlandığı ve çeşitlendiği bu zaman diliminde çizgi film alanında hazırlanan programların büyük bir kısmı pedagojik formasyondan uzaktır. Şimdilik bu sektörün küçük bir kısmı denetlenebilmektedir.

Üretici firmalar şunu bilirler ki, dinî ve etnik kültürün dışında çizgi filmin dili evrensel olmak zorundadır. Türkiye’de üretilen çizgi filmi dünyanın diğer ülkelerindeki çocuklar da izlemekte. ABD’de veya Japonya’dakini de bizim ülkemizdeki çocuklar izliyorlar. Peki, sorun nerede? Kültürel transfer nasıl yapılıyor veya subliminal bir mesaj mı içeriyor?

Sanırım burada daha sonra çizgi filmi yapılmış olmasına rağmen çocuk oyuncaklarından, sarışın ve mavi gözlü Barbie bebekten başlamalıyım. Bu bebeklerin kız çocuklarımızın bedensel yapılarının nasıl olması gerektiği üzerinde önemli etkisi olduğu kanaatindeyim.

Özetlemem gerekirse çizgi filmlerde mekânlar, karakterler ve konular önemlidir. Örneğin Batı’da üretilen çizgi filmlerde mekânların birçoğunda dinî mabet yer alır. Sarışın, mavi gözlü çocuklar genelde iyi; esmer, siyah saçlı ve kahverengi gözlü çocuklar kötü karaktere sahiptirler. Çizgi filmlerde kötü karakterlerin süreçte iyi olma şansları yoktur. Geleneksel anlayışın tümü yansıtılır. Çocuklar ebeveynlerine kahraman olarak kabul ettikleri karakterlerin posterlerini, oyuncaklarını, kostümelerini, okul gereçlerini, hatta yatak nevresimi ve yastık kılıflarını aldırılmaktadırlar. Böylece gelecek nesil kendi kültürüne yabancılaşmaktadır.

Çizgi film sektörü çocukların bilinçlerini oluşturacak. Onun için Batı’da yapılan çizgi filmlerin şiddet öğelerine değil bilinçaltına verilmiş olan mesajlara bakmak gerekiyor. Biz ilk defa 2008 tarihinde çizgi film/animasyon stüdyomuzu oluşturduğumuz zaman, animatörleri topladık getirdik. Onlara karakterler çizmelerini söyledik. Animatörlerin tamamının çizdiği karakterler ve mekan tasarımlarının içinde kilise vardı. Çizgi

filmlerin diyaloglarına bakılıyor. Hayır, diyalogların bir önemi yok. Örneğin Tom ve Jerry’de mutlaka bir kilisenin önünden geçerler. Ama siz kiliseyi asla görmezsiniz, o sizin bilinçaltınıza kazınır. Direkt mesaj yerine endirekt mesajlar verilir. O görselliğin içinde serpiştirilir, görselliğin içine dağıtılmış olan bütün o şeyler bir mesajdır. Şunu da ifade etmek istiyorum. Hükümet programlarına çizgi film alınıyor. Peki çizgi filme destek veriliyor mu? Hayır, bunu söyleyemeyiz. Neden? Size bir kıyas getireyim: Türkiye’de çizgi filmin dakikası 5 ila 6 bin TL arasındadır. Peki Hollywood’da ne kadardır? Dakikası 7 ila 15 bin Dolar arasındadır. Şimdi dönelim. Bu çerçeve içerisinde kaliteli bir şekilde çizgi film üretebilmek mümkün mü? Hiçbir zaman mazeret üretmemek gerekiyor. Herkes kendi görevini yerine getiriyor yeryüzünde. Siz de görevinizi yerine getirirseniz, sizin üzerinizdeki etkileri minimize edersiniz. Ben çizgi filmin ne kadar çok önemli olduğunu görüyorum. Sinema dünyasının da çok önemi var. Eskiden sinema salonlarını dolduruyorduk, şimdi artık Netflix sinema dünyasını cep telefonuna taşıyacak bir planlama yapmış oluyor.

Artık dijital bir çağ var ve biz bütün bir hayatı buradan izlemeye başladık. Hayat değişiyor. Bizim de artık düşüncelerimizin bir kısmını değiştirmemiz gerektiğini düşünüyorum.

Beni dinlediğiniz için teşekkür ederim.



KÜRESEL SİNEMA ENDÜSTRİSİNDE İSLAM HUKUKU TASVİRLERİ

YRD. DOÇ. DR. AHMET TEMEL / İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

26



Sinema ve İslam hukuku denince akla gelen ilk konular Hz. Peygamber'in ve diğer peygamberlerin yüzünün ve/ya bedeninin gösterilmesinin hükmü yahut dine aykırı bazı söz ve fiillerin filmlerde senaryo gereği söylenmesi ve yapılmasının hükmü gibi konular oluyor. Bense bugün başka bir noktadan sinema ve İslam hukuku arasında bir ilişkiyi incelemek istiyorum. Sinemanın İslam hukukunda nasıl algılandığı ve yargılandığıyla değil; İslam hukukunun sinemada nasıl tasvir edildiğiyle ilgileneceğim. Küresel sinema endüstrisinde İslam hukukunun nasıl bir çerçevede sunulduğunu, nasıl tasvir edildiğini ve hangi saiklerle bu tasvirlerin kullanıldığını incelemeye çalışacağım.

İslam hukuku alanı, içinde hukuk sistemi barındıran bir ilmî gelenek olması hasebiyle böyle bir incelemenin niçin önemli olacağı sorusu sorulabilir. Örneğin neden Roma hukuku yahut

herhangi bir ülkenin ulusal hukuk sisteminin değil de İslam hukukunun araştırılmaya değer bulunduğu merak edilebilir. Bunun en kestirme cevabı diğer hukuk sistemlerine kimi zaman senaryoda ehemmiyetsiz bir parça olmak dışında atıf yapılmaması; İslam hukukunun çeşitli yönlerinin ise özellikle öne çıkarılmasıdır. Belli bir ajanda dâhilinde yapılan bu tasvirlerin neden bu biçimlerde sinema ürünlerinde yer aldığı konusu gerek bu ürünlerin insanların İslam ve İslam hukuku algılamasını nasıl şekillendirdiğini ve yine küresel politik aktörlerin bu ürünleri kendi müdahalelerinin meşruiyet zeminini oluşturmak üzere kullandıklarını göstermek önem arz etmektedir.

Küresel sinema endüstrisinde İslam hukuku tasvirleri incelendiğinde şaşırtıcı olmayan bir biçimde bu tasvirlerin son 200 yıldır yapılmakta olan oryantalist çalışmalardaki tasvirler ve argümanların merkeze alınarak yapıldığını görmekteyiz. Ancak akademik alanda, özellikle Edward Said'in alanın paradigmasını yerle bir eden çalışmasının ardından bir sorgulama ve oryantalist İslam algılamasının önemli ölçüde değişmeye yüz tuttuğunu müşahade ederken, sinema alanında aynı değişimin görülmemesi dikkat çekicidir.

Küresel sinema endüstrisinde oryantalist argümanların İslam hukuku tasvirlerini şekillendirdiği tespiti yapıyorsa, mevcut tasvirlerin kökenini anlamak açısından oryantalist çalışmalarda İslam hukuku hakkındaki bu argümanları ele alarak incelememize başlayabiliriz.

İslam hukuku, 12 asır boyunca Müslüman toplumların eylem dünyasındaki değer skalasını belirlemiş, özel ve kamusal şekilde belirgin bir ayırım da gözetmeksizin siyasetten evliliğe; temizlikten suç ve ceza alanına varıncaya kadar her alanın şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Batı'nın İslam hukukuyla sistematik bir biçimde ilgilenmeye başlaması, Müslümanların yoğunlukta olduğu coğrafyaları sömürgeleştirmeye başladığı zamanlara denk gelir. Sömürge-

leştirilmiş toplumları daha kolay yönetmek veya sömürülecek toplumları daha yakından tanımak gibi pratik amaçlardan hareketle başlayan bu ilgi, bu amaçlara hizmet etmek için çeşitli ajandaları, önyargılı bazı akademik çalışmalar suretinde hayata geçirmiştir. Bu çalışmalarda İslam hukuku ile ilgili öne sürülen tezler genel olarak şu şekilde sıralanabilir:

- İslam hukuku İslam tarihinin ilk üç asrında Yahudi ve Roma hukukunu kaynak alarak gelişmiştir.¹
- Üçüncü asır itibarıyla gelişiminin zirvesine çıkan İslam hukuku bu tarihten sonra gerilemeye ve durağanlaşmaya başlamıştır.
- Durağanlaşma döneminde yapılan çalışmalar şerh, haşiye şeklinde taklide dayalı ve orijinal bilgi üretiminin olmadığı çalışmalardan ibarettir.
- Bu nedenle modernleşme öncesindeki asırlarda zaten İslam hukuku uygulanamaz bir duruma gelmiştir.

Bütün bu hipotezlerin ulaşmaya çalıştığı nokta esasında İslam hukukunun zaten orijinal bir üretim olmadığı, dinamik zamanlarının çok eskide kaldığı ve artık uygulanamaz yahut çok sınırlı bir biçimde uygulanabilir olduğuydu. Bir başka ifadeyle modernleşme ile beraber İslam hukuku artık arkaik kalmış, modern gelişmelere ayak uydurabilecek fikrî olgunluk ve dinamizmini yitirmiştir. Bu nedenle ya özel hukukun belli alanlarını düzenlemekle sınırlanacak ya da tamamen terkedilerek modern hukuk sistemi ve Batı kanunlaştırmaları takip edilecektir.

Böylelikle "akademik" çalışmalarda uygulanamaz olduğu ortaya konan İslam hukukunun hangi özellikleri nedeniyle modern toplumun gerisinde kaldığı konusunun kitle iletişim araçları ve popü-

1 Top of Form Schacht, J. (January 01, 1950). Foreign Elements in Ancient Islamic Law. *Journal of Comparative Legislation and International Law*, 32, 9-17. Bottom of Form

ler yayınlar yoluyla yaygınlaştırıldığı ve yükselen sekülerizmin de etkisiyle tabiri caizse “şariat karıştı” bir kültürün yerleşmesi için çaba gösterildiği gözlemlenebilir. Bazı yayınların ve popüler ürünlerin doğrudan bir kasıt taşımaksızın bu kültür içerisinde üretilmiş oldukları doğrudur. Ancak ihtiyarî olsun, gayr-ı ihtiyarî olsun, nihaî olarak İslam hukukunun uygulanamaz olduğu iddiasını destekledikleri tespitini yapmak mümkündür.

Gerek sinema gerekse de diğer iletişim araçları ile İslam hukukunun modern dünyanın hangi “evrensel” değerleri ile çatıştığından uygulanamaz olduğu ya da uygulanmaması gerektiği her fırsatta geniş kitlelere aktarılmıştır. Bütün bu çabalara topluca bakıldığında karşımıza şu temel noktaların çıktığını görürüz:

- İslam hukukunun gayr-ı insanî, barbar cezalar öngördüğü iddiası,
- İslam hukukunun kadını bir meta veya ikinci sınıf insan olarak gördüğü iddiası,
- İslam hukukunun eskimiş, köhne ve bu nedenle modern anlamda irrasyonel bir yapıya sahip olduğu ve bu özelliği sebebiyle Müslümanların gelişmesine de mani olduğu iddiası,
- İslam hukukunun evrensel insan haklarına aykırı olduğu iddiası.

Küresel sinema endüstrisinin İslam hukukuna ilişkin tasvirlerinin arka planına dair bu analizlerin ardından, bu endüstri içerisinde üretilen filmlerdeki tasvir örneklerini incelemeye geçebiliriz.

Örnekler

Önceki bölümde zikrettiğimiz İslam hukuku tasvirlerini direkt ya da dolaylı olarak işleyen pek çok Batılı film mevcuttur. Ancak bunlar arasından ikisi ilk dönem sessiz sinemasından ikisi de nispeten bizim dönemimize yakın olan iki filmle bu argümanları örneklemek yeterli olacaktır.

1. *The Sheikh* (1921) – *George Melford*

Sessiz romantik drama olarak George Melford tarafından çekilen ve dönemin ünlü oyuncular

Rudolph Valentino ve Agnes Ayres’in rol aldığı *The Sheikh*, tespit edebildiğim kadarıyla İslam hukukuna ilişkin bir algı inşasına yer verilen ilk Batı filmidir.

Şeyh Ahmed (Valentino) Cezayir’de Biskra yerleşim yerinin emiridir; İngiliz sosyetesinden Diana (Ayres) ise turist olarak aynı yerde bulunmakta ve Doğu macerası tecrübe etmek istemektedir. Film boyunca Diana’nın vahşi ve barbar olarak nitelediği Şeyh Ahmed, Diana’yı kaçıır ve ondan faydalanmak ister. Başlangıçta ondan kaçan Diana, Şeyh Ahmed’in bulunmadığı bir esnada bir başka çöl haydudu tarafından kaçırılıp tekrar Şeyh Ahmed tarafından kurtarılınca ona yakınlık duymaya başlar. Filmin sonunda böyle bir barbara nasıl olur da beyaz bir İngilizin âşık olabileceği şaşkınlık verici bir biçimde tasvir edilirken, Şeyh Ahmed’in annesinin esasında İngiliz olduğunu öğreniriz. Böylece bir beyaz Avrupalının esasında bir barbar Arap şeyhine değil, bir beyaz İngilizle âşık olduğunu göstererek izleyiciyi “rahatlatır” film.

Film boyunca sahneler arasında görülen ara yazılarda çok belirgin, klişe, nobran bir oryantalizm dolaysız bir biçimde kendini gösterir. Filmin açılış sekansı köle pazarına benzeyen bir yeri gösterir, bazı kadınlar birileri tarafından seçiliyordur. Ara yazı şu şekildedir:

Bakireler evlilik pazarında seçiliyor. Bu Allah’ın zengin çocuklarının eşlerini elde ettiği “eski bir adet.”

İslam aile hukukundaki mehir uygulamasını adeta bir köle pazarından erkeklerin eşlerini satın alması ile tasvir eden bir sahne. Kimi coğrafyalarda “başlık parası” şeklinde bir uygulama ile bu durumun örfte olumsuz olarak dönüştüğü ve filmde buna yer verildiği şeklinde muhtemel bir iddia öne sürülebilir. Ancak yazıda açıkça ifade edilen “Allah’ın zengin çocuklarının bu yolla eşleri ile evlendikleri” ifadesi, konunun dinî bir zemine dayandığı yönündeki iddiayı şüpheyi yer bırakmayacak şekilde gösteriyor.

Film boyunca beyaz Avrupalı gelişmişlik ve medeniyeti sembolize ederken, Doğulunun ise ilkel-

liği ve vahşiliği kimi zaman da egzotikliği temsil ettiği vurgulanır. Yine yerleşik dinî ve kültürel değerler de gelişmemişliğin göstergeleri olarak kodlanır. Gelişmiş beyaz kadının özgürlüğüne düşkünlüğü, yine dönemin farklı toplumlarda adeta dinî bir kurum olarak kabul edilen evliliğin bir esaret ve bağımsızlığın sonu olduğu Diana'ya söylenilerek vurgulanır. Burada özgürlük (freedom) yerine bağımsızlık (independence) kelimesinin tercihinin de ayrı bir hususiyet arzettiği kanaatindeyim. Dönem itibarıyla gelişmemiş toplumların sömürge oldukları; gelişmiş toplumların alamet-i farikasının ise bağımsızlık olduğu malumdur. Sözümona bağımsız devletler, askerî yönden üstünlüklerini sömürü için yeterli meşru gerekçe olarak saymışlar; bir de üstüne sömürgelelerin bağımsız olamayışlarını geri kalmışlık, kendilerinin bağımsızlığını ileri medeniyet göstergesi kabul etmişlerdir. Filmde dönemin etkisi altında kasıtsız bu kavramın kullanıldığı iddia edilebilir; ancak filmin özenle evlilik kurumunu hedef aldığı ve evlilik dışı gönül ilişkisini terviç ettiği çok açıktır.

Yukarıda ifade ettiğimiz gibi evliliği köle pazarında köle almak, esaret ve bağımsızlığın zıddı olarak ve bir başka sahnede erkeklerin bir şans oyunu ile eşlerini seçmesini tasvir edip; öte yandan Şeyh Ahmed'in zorla Diana'yı kaçırıp ona sahip olmaya çalışmasının da yerilmesi, ancak gönüllü oldukları durumda bunun bir aşk hikâyesine dönüşmesi daha sonra pek çok senaryoda yer bulup klişeleşecek, aile kurumuna sistematik bir saldırıdır. Aile kurumunun güçlü bir dinî zemine dayalı olması da bu saldırının mahiyetini ve amacını gözler önüne serer.

Bir başka sahnede ise İslam hukukuna doğrudan saldırı vardır. Diana ve Şeyh Ahmed'i yakından tanıyan yer gösterici adam arasında geçen diyalogda, hem Diana hem de yer gösterici, Arap olmayanların aşağılandığı alanın İslam hukuku alanı olduğunu tasrih ederek konuşurlar:

D: Neden bir barbar çöl haydudunun bizi kamuya açık alandan alıkoymasına izin verelim?

YGA: Şeyh Ahmed barbar değildir. O Paris'te eğitim almış zengin bir kabile prensi. Biskra'da son istediği şey hukuktur. (İslam hukuku).

Burada Paris'te eğitim almak, zengin olmak ve kabile prensi olmak şeklindeki vasıflardan sadece Paris'te eğitim almanın kişiyi barbarlıktan çıkaracağını ifade edildiğini ayrıca ele almaya lüzum dahi yok. Ancak Paris'te eğitim almanın "barbarlığın sembolü olan İslam hukukundan" sıyrılma talebini zorunlu olarak gerektireceği şeklindeki vurgu önemlidir. Mesaj açıktır: İlkel Müslüman toplumları İslam hukukunun barbarlığından ancak Batı'nın eğitim tezgâhından geçmek kurtarır.

2. *The Thief of Bagdad* (1924) -

Raoul Walsh

Bağdat Hırsızı adlı bu film sessiz film döneminin belki de en öne çıkan filmlerinden olması ve defalarca tekrar çekimlerinin (remake) yapılması sebebiyle oldukça popüler hale gelmiş filmler arasındadır. Özetle, belirsiz bir zamanda, içerikteki Moğol öğeleri dikkate alınınca muhtemelen 13. yüzyılda, halifenin yönetiminde olduğu Bağdat'ta geçer film. Bir sokak hırsızı olan Ahmed (Douglas Fairbanks) halifenin kızına (Julanne Johnston) âşık olur. Halife dünyanın dört bir yanından gelen ve kızına talip olan asilzadelere, en iyi hediye getiren kişinin kızıyla evlenmeye hak kazanacağını söyleyerek bir yolculuğa çıkmalarını söyler. Hırsız Ahmed de bir prens kılığında yarışmaya katılır ve en iyi hediye getirmek için macera dolu bir yolculuğa çıkar.

Bu film Batı'da bir görsel çalışmada İslam ceza hukukundan örnekleri öne çıkararak İslam hukukunun ne denli barbar olduğunu göstermeye çalışan ilk örnektir. Filmin henüz başındaki sahnede filmin süresi dikkate alınınca hiç de azımsanamayacak kadar uzun bir süre boyunca bir hırsızın birkaç kişi tarafından defalarca kırbaçlandığını görürüz. Kırbaçlanma hadisesine şahit olan hırsız Ahmet de bunu görünce bu barbar ce-

zaya karşı durmak için derhal o mücevheri kendisi çalar. Kırbaçlanma hadisesi umuma açık bir yerde olur ve mücevheri çalınan kişi şöyle der:

“Bağdat’ın saygıdeğer vatandaşları. İşte burada bir hırsız kırbaçlanacak. Bütün hırsızlar bilsin! Bu mücevheri çalmaya karşılık olarak 24 kırbaç vurulsun!”

Burada hırsızlık suçunun gerçek şer’î cezası yerine kırbaçın niye tercih edildiği net değil; ancak 24 kırbaç cezası gibi hiçbir şer’î dayanağı olmayan bir miktarın ifade edilişinde olduğu gibi ibtidâî bir bilgi kısıntısı arama zahmetinde dahi bulunmamanın bir sonucu olabilir. Amaç İslam hukukunun barbar olduğunu göstermektir ve bu amaç da hâsıl olmuştur.

3. *Not Without My Daughter (1991)* –

Brian Gilbert

İran’ın Doğu Ekspresi şeklinde tanımlanabilecek bu filmde özetle, İranlı bir adamla evlenip Amerika’da yaşayan bir Amerikalı kadının, kocasının ülkesini ziyaret ettiklerinde adamın kadını ve kızını zorla İran’da alıkoyması üzerine, kızıyla İran’dan kaçma çabası anlatılıyor.

Filmde o kadar açık ve nobran bir biçimde ve sıklıkla İslam hukukunun önyargılı tasvirleri yapılıyor ki, içinden örnekler seçmek yorucu hale geliyor. Amerika’da iken eşini ve çocuğunu seven, İslam’ı ve İran geçmişini kültürel, yüzeysel bir kimlik dışında hayatına taşımayan, içki içen biri iken İran’da gerçekleşen devrimin ardından hayata bakışı değişen ve birdenbire baskıcı, yobaz, karısını döven barbar biri haline gelen bir karakteri yansıtmaları filmin en hafif klişelerinden.

Film boyunca sıklıkla İran’ın İslam devrimi ardından bu denli baskıcı olmasının İslam hukukundan başka açıklaması olmadığı sıklıkla vurgulanır. Gayr-ı Müslimlerin de tam olarak örtülü olmaması halinde ahlak polisleri tarafından tutuklanacakları; kadının kocasına her durumda itaat etmek zorunda olan, sıkça ondan dayak yiyen bir köle hüviyetinde olması gibi bilindik tasvirlerle sıkça başvurulur.

Doğrudan İslam hukuku ile ilgili olarak birkaç örnekle yetineceğiz. Birinci örneğimiz Amerikalı kadının İran’dan kaçmak için başvurduğu İsviçre konsolosluğundaki Amerikan bölümündeki memurun sözlerinden:

“Bir İranlıyla evlenirseniz otomatikman İran vatanı olursunuz. Kadınlarla ilgili kanunlar çok katıdır. Yazılı bir izin olmadan yolculuğa çıkmazsınız. Çocuklarla ilgili hiçbir hakkınız yoktur. Boşanmak için bile erkeğe sorarlar. Üzgünüz ama kocanıza dönmek zorundasınız.”

Buradaki ifadelerin sadece İran özeliyle ilgili değil, doğrudan İslam hukukuyla alakalı olduğu ortadadır. Burada problem bunların ifade edilmesi değil, bir kısmı hakikatte karşılığı olan bu uygulamaların kadınların özgürlüğünün kısıtlanması dışında bir anlam ifade etmediği şeklinde bir mana içerisinde vaz edilmesidir. Öte yandan çocuklarla ilgili hiçbir hakkın olmadığı şeklindeki ifade tamamen asılsızdır. İslam hukuk ekollerinin çoğunluğuna göre ayrılık yahut babanın vefatı durumunda çocuk en az temyiz çağına kadar annesinin velayeti (hidanesi) altındadır. Kimi ekoller bu süreyi kız çocuğu için evleninceye kadar yükseltir.

Diğer bir örnekte Amerika’da iken doktor olan İranlı Dawoody’nin karısını Amerika’ya dönemeyecekleri konusunda ikna etmek için hastaneden kovulduğunu söylediğini görürüz. Amerikalı eşinin verdiği cevap İran ve Amerika mukayesesinden ziyade Batı hukuku ve İslam hukuku mukayesesine gibidir: “İtiraz edeceğiz. Orası Amerika. Bizim kanunlarımız var.”

Buna göre İslam hukukunun uygulandığı yerde herkesin hakkını alabileceği, adil bir hukukun varlığı düşünülemez. Ancak Amerika gibi Batı hukukuna dayanan bir yerde adil bir yargılama yapılabilir, zira adil kanunlara sahiplerdir.

Bir diğer örnek ise Amerikalı kadının İran’dan kaçmak için yardım aldığı liberal bir İranlının söylediği şu sözlerdir: “Burada bazı insanlar 9 yaşında bir kızın evlilik için hazır olduğunu düşünür.”

İslam hukukunun kadını ne denli tahkir ettiğine ilişkin yeteri kadar tasvire filmde yer verilmediğini düşünmüş olmalı ki bir de çocukların nasıl istismar edildiği (!) mesajı verilmek istenir. 10 yaş değil, 8 yaş değil de 9 denmesi ile Hz. Peygamber'in Hz. Aişe ile evliliklerine gönderme yapıldığı açık olan bu ifadede, çocukların istismarının örf ve gelenek değil de doğrudan İslam peygamberinden gelen bir hukuk anlayışından kaynaklandığı söylenmektedir.

Bütün bu örnekleri filmin sadece İran devrimi, İran kültürü ve kanunları, hatta sadece bir İslam hukuku eleştirisinden ibaret olmadığını gösteren son örnekle bitirelim. İran'a yıllar sonra dönen temel karakter, mevcut değişikliklerdeki katılık ve baskıcılığı şu sözlerle ifade eder:

"Her şey değişmiş. Her şey Kur'an'a dönmüş."

4. *The Stoning of Soraya M. (2008)* -

Cyrus Nowrasteh

Yukarıda zikrettiğim örneklerin arasında bu film, yaklaşık son 50 yılda pek çok farklı coğrafyada, evrensel insan hakları diskurundan hare-

ketle yapılan İslam hukuku eleştirilerinin temel örneği olan recm konusunu merkeze almasıyla önemlidir.

İran asıllı Fransız yazar Freidoune Sahebjam'ın 1994 yılında yayımlanan aynı isimli romanından sinemaya uyarlanan ve iddialara göre gerçek bir yaşam öyküsüne dayanan filmdeki başkarakter, İran'ın Kupayeh köyünde yaşayan Sureyya Manutchehri'dir. Orta yaşlarda, dört çocuk annesi Sureyya'dan boşanmak ve ondan daha genç (14 yaşında) bir kadınla evlenmek isteyen, ancak karısına boşanma durumunda mehir ve nafaka da vermek istemeyen Ali, zaten çocukları düşünerek kendisinden boşanmak da istemeyen Sureyya'ya zina iftirası atar. Ali tehdit yoluyla yerel din adamı ve iktidarın temsilcisi olan Molla Hasan'ı da yanına çekerek Sureyya'nın recm edilmesini sağlar.

Recm ile alakalı olarak insan hakları zemininde yapılan yüksek sesli eleştirilere ve İran'a sıkça yapılan baskılara açık bir meşruiyet sağlama dışında bir gayesi olmadığı anlaşılan film, nispeten daha sofistike bir dile sahip olan Not Without



My Daughter adlı filmten sonra sanki erken dönem oryantalizmine dönüş mesabesindedir. Ancak bu son iki film hem konularının İran olması hem de iddialara göre gerçek öykülere dayanması nedeniyle benzeşmektedir. Ancak Sureyya'nın Taşlanması açık bir biçimde propaganda filmi izlenimi vermektedir. Ayrıca gerçek öykülere dayandırma iddiası esasında İslam hukuku uygulamalarına karşı ortaya konan Batı kurgusuna sahiçilik kazandırmanın bir yolu olarak konumlandırılmış gibi görünmektedir.

Filmdeki fahiş İslam hukuku hataları, senaristlerin trajik bir cehalet içerisinde olduklarını göstermektedir. En önemli hata filmin tamamen bina edildiği recmin ispatı ile ilgili hatadır. Filme göre Ali, yanlarında çalışan Haşim'i karısıyla zina ettiklerini tehdit ve ödül vadi ile itiraf etmeye ikna etmiş ve İslam hukuku açısından bu itiraf yeterli kabul edilerek Sureyya recmedilmiştir. Hâlbuki hiçbir İslam hukuk ekolü bir başkası adına yapılan itirafı geçerli bir ispat vasıtası olarak kabul etmemiştir. Üstelik eğer bu haddler alanında bir şahitlik olacaksa dört şahit olmadığı müddetçe bu iddiayı dile getirenler iftiracı kabul edilmiş ve 80 değnek cezası ile cezalandırılmışlardır. Öte yandan daha büyük bir cehalet unsuru olarak zinayı itiraf eden Haşim cezalandırılmamakta ancak bu iddiayı inkâr eden Sureyya cezalandırılmaktadır. Bu sadece İslam hukukunun değil; gelmiş geçmiş bütün hukuk sistemlerinin, aklın, mantığın reddedeceği bir hükümdür. İslam hukukunun kadınları recmettiğine ilişkin imajı desteklemek isterken böylesi bir akıl tutulmasına uğradıkları görülmektedir.

Açık bir zulümle bir arada herhangi bir cezanın uygulanması karşısında nasıl herhangi normal bir insan mazlumun yanında durup adaletin yerine gelmesini isterse izleyici de bu duygunun esareti altında kalmakta ve filmin mesajlarını da beraberrinde içselleştirmektedir.

Sonuç Yerine:

Sinemayı ve genel olarak görsel sanatları etkili hale getiren şey çoğunlukla akla değil duygulara ve duygulara hitap etmesiyle alakalıdır. Ne kadar aklî olarak kimin tarafında olduğumuzu ısrarla hatırlatmaya çalışsak da o sırada izlediğimiz filmdeki dram hepimizi etkisi altına alabiliyor ve kendimizi bir anda kahramanın kurtulması için bir temenni içerisinde buluyoruz. Zira en etkili yalanlar içine doğrular serpiştirilerek söylenir. Bir defa bu tasvirin algısını değiştirmesine izin veren kişinin tekrar bu algının tamirini yapmasının oldukça güç olduğu, artık bu kodların bilinçaltına yerleşip algısını da etkiler hale geldiği açıktır. Artık İslam hukuku deyince taşlanan bir kadın; İslam hukuk âlimi deyince statükonun ikiyüzlü destekçisi figürü belirmeye başlamışsa zihinde, İslam ve Müslümanlar hakkında onulmaz bir sakat algı oluşmuş demıştır. Bu algının tamiri de konferanslar, makaleler ve konuşmalar yoluyla değil; ancak kendi araçlarıyla mümkündür. Temennim odur ki, görsel alanlarda bu algıyı ters yüz edebilecek, yüksek kalitede ürünler verebilelim.

II. OTURUM

MODARATÖR: ALİ KÖSE / MARMARA ÜNV. İLAHİYAT FKL. DEKANI

Çocukluk yıllarımda cereyan eden Altı Gün Savaşlarını hatırlıyorum, o günlerde babamın radyonun başından ayrılmadığını da hatırlıyorum. Ortadoğu olaylarını hatırlıyorum. Selman Rüşdi olayından Körfez Savaşı'na, Humeyni Devrimi'nden Bosna Savaşı'na varıncaya kadar hepsini yaşadık. Ama elimizde dünya kamuoyunda bizi güçlü tutacak, başkalarına kendimizi anlatacağımız hiçbir mekanizmamız yok. Şimdi insanlar Facebook'tan Twitter'dan atış yapıyorlar, Amerika'ya küfrediyorlar, Hollywood'a küfrediyorlar vs. Adam "Kestim" dese bittin, onların elinde. Yukarıdan bizim karıncaları izlediğimiz gibi izliyorlar. Bunları söylediğiniz zaman da sizi oryantalist ilan ediyorlar. Bu konularda yazan isimlerden bir tanesi, belki de birincisi Edward Said'dir, yeni nesil pek bilmez. Edward Said Filistinli Hristiyan bir adam. Ama her yerde söylüyorum;



bizim Filistin davamıza Yaser Arafat dahil en fazla hizmeti Edward Said yapmıştır. Çünkü Batı'ya bizim söyleyebileceklerimizin milyon katını söylemiş ve onları susturabilmiş bir adamdır. Ben kendisinin vefatı sebebiyle yazdığım bir yazıda “Ey Edward Said! Dünya sürgünü bitti!” dedim. Çünkü adam kendisini sürgünde kabul ediyor. Adam kendisine yediremiyor. “Ben Filistin’den çıkarıldım” diyor. “Babam beni Amerika’ya lise okumaya gönderdi. Annem bana Edward adını verdi.” O zaman “Kekeme Kral” filmi vardı, o filmdeki kralın ismi Edward’dı, o zaman İngiliz prensi. İşte annesi İngilizlere olan sevgisinden dolayı oğluna o adı vermiş. Edward Said, “Ben annemi hiç affetmedim bana o adı verdi diye” diyor. Amerika’da bulunmayı bir sürgün kabul ediyor “Yersiz Yurtsuz” kitabında. Ben o yazının sonunda kendisine rahmet dilediğim için eleştirildim. Hem mekanizmalarımız yok, kullanabildiğimiz mekanizmalar yok, onun için uğraşmıyoruz, sinema konusundan gidecek olursak hayal gücümüzü sınırlandırıyoruz. Siz on tane kitap yazın, yüz tane yayın yapın, iki kelimelik bir karikatürle veya hiç sözsüz bir karikatürle sizin ürettiğinizin

tamamı çöktürülebilir. Hele hele yeni nesilde bu böyle, çünkü anlık düşünüyor herkes. E bu da ne ile yapıyor, zihinle yapıyor, özgür düşünce ile yapıyor, hayal gücünü çalıştırma ile yapıyor, düşünce sisteminizin esnek olması ile yapıyor. Ama bastır, bastır, bastır, kim düşünecek, kim kreatif olacak, kim yaratıcı olacak? “Yaratıcı” sıfatını kullanınca bile tamam gittin, “Yaratmak Allah’a mahsus” diyorlar. E biz Allah’ın sıfatı olan Esmâü’l- Hüsnâ’da yer alan başka birçok ismi de kullanıyoruz. Neyse biz İslamiyet’e girmeyelim Hollywood’dan devam edelim ve sunumlarımıza geçelim. İlk sunum için sözü Sayın Enver Gülşen’e veriyorum. Buyurun Enver Bey!



BİR AMERİKAN İŞGALİ KEŞİF KOLU OLARAK HOLLYWOOD ve DÜNYADAKİ YEREL HOLLYWOODLARLA BİÇİM İLİŞKİSİ

ENVER GÜLŞEN / YAZAR

“Ey iman edenler! Eğer küfrü imana tercih ediyorlarsa, babalarınızı ve kardeşlerinizi (bile) veli edinmeyin. Sizden kim onları dost edinirse, işte onlar zalimlerin kendileridir.” (Tevbe 23)

Her medeniyet, her çağ, kendi düşünce biçimini sanat, teknik ve (b)ilim aracılığıyla dışa vurur. Çağın medeniyet birikimi, üzerinde diğer her şeyin yeşereceği topraktır. O topraktan ne tür bitkiler çıkacağı, o birikimin menziline ne olduğuyla direkt alâkalıdır. Düşünce ve sanatta üretilen her şey, o üretimi mümkün kılacak bir zemin üzerine yerleşir. Vahiy medeniyetlerinde sanatın, düşüncenin “merkezi” ile seküler uygarlıklardaki “merkezin” aynı merkezler olmadığını aklımızda tutarak, o merkezden hareketle üretilen her şeyin merkezin rengine bulanacağını göz önünde tutmak gerekir.



Modern / ultra (post)-modern Batı, temellerini çok belirleyici bir ayrım üzerinden kurar. Kartezyen cogito'nun özne ile nesne "birlikteliğini" parçalaması, bambaşka bir dünyaya gözlerini açar insanlığın... Öznenin lehine, diğer her nesneyi "tarihte eşi benzeri görülmemiş bir özne tipinin" egemenliği altına sokar. Artık kâinat bir işgal nesnesi hâline dönüşecektir hızla. Nesne, "bütün değerlerin" tek merkezi / referansına dönüştürülmüş "rasyonel insan"ın bakışına indirgenir. Artık nesne, varolmak için bile bireyin onu işgal etmesine ihtiyaç duyacaktır.

Kartezyen cogito, sonradan gelecek eleştirileri ve sentez çabaları ile birlikte yirminci yüzyıla kadar Batı düşüncesinde hâkimiyetini öyle ya da böyle sürdürecektir. Kâinatın, rasyonel Batılı insanın egemenliği altında, bir işgal nesnesine dönüştürülmüş olması, insanlık tarihinde ilk defa görülecek bir "uygarlık" biçimi ortaya koyacaktır: Maddî uygarlık... Maddî uygarlık, özne nesne ilişkisinin öznenin bakışı ve işgali lehine düzenlenmesiyle birlikte ortaya çıkan bir yatay yayılmacı hayatın adıdır. Dikeye gözünü dikmiş insandan, yatayı işgal etme şehvetiyle yanıp tutuşan insana dönüşüm...

Allah ile olan bağlarını git gide koparmaya başlayan insanlık için, tümüyle bir "dünya yaratıcı" olmak kaçınılmaz olacaktır. Dünya yaratıcı olmak, dünyayı (hatta Nasa'nın hırsla üzerinde çalıştığı gibi) uzayı bile işgal etmek demektir. Modern bilim ve teknoloji, işte bu işgal mantığının adıdır. Modern Batılı muktedirin lehine, diğer her nesne ve "nesnelikten hiç farkı olmayan" Batı dışı medeniyetlerin insanları, üzerinde tahakküm kurulacak araçlar hâline dönüşecektir git gide. Araçlar medeniyeti, bilim ve teknoloji aracılığıyla bir nicelik seferberliğine dönüşecek ve bu dönüşümün sarhoşluğu ile "Öldürülen Tanrı" yerine, rasyonel Batılı modern insanı koymaya çalışacaktır. "Tanrı ölmüştür", yeni tanrı olarak ikame edilen "rasyonel Batılı bireyin" mutlak egemenliğinde bir dünya vardır artık...

Modern bilim ve teknolojinin, Tanrı'yı öldüren bir "yeni-dünyanın" bilim ve teknolojisi olarak, kadim medeniyetlerin ilim ve tekniği ile ilgisi yoktur artık. Kadim medeniyetlerin ilim ve teknolojisi, öncelikle insanı Yaratıcısının ve Yaratıcı ilkelerin gözetiminde tutan bir teraziler sistemine sahipti. Modern bilim ve teknolojinin yaptığı gibi, dünyayı on defa havaya uçurabilecek bir nükleer bomba üzerine uyutacak bir "ilerleme", kadim medeniyetlerin asla hoşgörü gösteremeyeceği bir şeydi. Her şeyden önemli olan insanın eşref-i mahlûkat olarak kâinattaki yeri ve anlamıydı. Anlam medeniyeti işte bu tür bir insanın hedeflendiği bir medeniyetti. Ancak modern Batı düşüncesi, anlamı önce asıl merkezinden kopardı, sonra da insana yatay anlamlar üreterek, onu bu hırsın peşinde koşturdu. Ancak, bu yolculuk çok geçmeden büyük cinayetlere (iki dünya savaşı gibi) sebep olacaktı. Bu defa ortaya çıkan şey modern "anlamların ve hakikat biçimlerinin" yerine anlamın ve hakikatin yokluğunun ikame edilmesi idi. İfrat ile tefrit arasında başı dönüyordu modern / post-modern insanın... Unutmak / unutturmak bu yeni uygarlığın "yaşamayı" için en gerekli araç olmuştur böylece.

Bir örnek ne demek istediğimizi daha net açıklayabilir: İlkokuldan beri, öğütme mekanizmalarıyla bize, Çinlilerle dalga geçerek söylenen, "Bu Çinliler barutu icat etmiş ama ondan silah yapmak akıllarına gelmemiş!" tarzı cümleler, işte bu ikili karşıtlığın tezahürleridir. Hâlbuki bu "akla gelmemek" ile ilgili değil, medeniyet aurasında, bir teraziye dengeleme ihtiyacı duydukları için böyleydi. İnsanın bir "anlamı" vardı ve o anlam terazisi içinde, insan-kâinat-Yaratıcı dengesi her daim canlı tutulması gereken bir şeydi. Bu anlam terazisini bir yana kaydırmak demekti; bulunan bir icadı hemen silah olarak kullanmak. Tarkovsky değil miydi, Batılıların, yaptıkları her icadı, mesela mikroskobu bile, cop olarak kullanacak şekilde yeniden düzenlediğini söyleyen... İşte bu yüzden Çinliler buldukları barutu, Batıcı işgal

uygarlığının yaptığı gibi hemen silaha döndürmediler. Bu evet onları ilgilendirmiyordu. Zira inançları bu kâinat-insan-Yaratıcı terazisinin devrilmesine razı değildi. Ancak, tarih maddî medeniyetin mensuplarının yazdığından okununca, Çin, İslam vs. medeniyetleri “bilim ve teknolojiyi aklına getirememişler” olarak aşağılanır. Teraziyi, hırs ve nefsin tüm işgal şehvetlerinin yönünde sonuna kadar yatırmış olan ve bu dengesizliği insanlığın ve kâinatın dengesinin her tarafına sirayet ettirmiş olanın, tarihi “kendi zafarinin tarihi” olarak yazması da, insanlık tarihinin gördüğü en büyük şuur-suzluk olarak “tarihe geçecektir”. “Yetişkin olarak insanın” uçurumdan yuvarlanışının tarihi...

İşgal uygarlığı, insanlığı peşine takarak uçurumun dibine kadar getirdi. Uçurumun kenarında, Çin, Japon, Hint medeniyetlerinin torunları da var artık. Zira onlar da, Batılı sistemin içerisinde / karşısında, yeni dil üretemedikleri için öğütülüp sindirildiler ve kadim medeniyetleri birer post-modern makyaj hâline dönüştürüldü. Kala kala direnme gücünü, değişmemiş vahyinde bulan İslam medeniyeti kaldı insanlığın elinde. İnsanlığı, Batılı hegemonya politikalarından, kültür sosyolojilerinin dayanma gücünü sıfırlayan dayatmalarından kurtaracak ve insanlığa “eskimeyen yeni”nin dilini önerecek tek medeniyet olarak İslam...

Hollywood gibi “iktidar sistemleri”, “çağın düşüncesinin ürettiği sanat” algısının dışavurumudur. Sanatı, Allah’ı bulmak hedefinin tevhidi bir çıktısı yapmış İslam medeniyeti gibi kadim medeniyetlerin, bugün yeni bir dil üretememesi sonucu Hollywood gibi iktidar mekanizmaları, tüm sanat biçimlerini de dönüştüren bir işlev görmeye başladı. Batılı bilim ve teknolojinin kıta sahanlığında yetişen, önce modern iktidarların ve “hakikat biçimlerinin” propagandacısına dönüşen, sonra da post-modern nihilizmin / liberal soysuzlukların koşum atı olan Hollywood, liberal

Batı’nın ürettiği tüm değerlerin, dünyaya uğursuz bir aşı olarak zerk edilmesinden mesuldü artık.

Hollywood’un, bir yanı “insanlığın unutulmuş hikmetine”, öte yanı en az dört yüz yıldır “Tanrı’yı öldürme girişimlerinin” aracılığını devam ettirme yönüne bakan sinema sanatının ikinci yüzünde olduğu aşıkardır. Film sanatının Rahmani olabilecek yönlerini olabildiğince içdiş edip, şeytanî olanın form ve normlarını üretmek... Film, yerine anti-film... Ancak Hollywood tipolojisinin, normdan çok form, normu ne olursa olsun kendisine dönüştüren bir form olduğunu akılda tutmak gerekir.

Fikir ve hayat olarak dünyaya vaat ettiği her şeyi uçurumun kenarına getirerek atmaya başladığı için, öte yanıla bu bataklık medeniyetini sürdürmenin yollarını üretmek zorundaydı Batılı zihin. Tümüyle bir dünya varlığı hâline dönüşmüş insanın, eşref-i mahlûkat olduğu gerçeği yerini hızla, anlamsız bir kâinatta yaşadığımız nihilizmne bırakmaya başlamıştı. Ancak bu “anlamsız” dünyaya, maddî gücüyle “işlev” katacak olanın, yani liberal Batılı hayat biçimlerinin, tüm dünyaya pazarlanması gerekiyordu.

Hollywood, işte bu pazarlama yöntemlerinin en “içten pazarlıklı” olanıdır. Zira tüm dünyaya pazarladığı filmlerle, Batı dışı dünyaya (da) anladığının / anlattığının propagandasını yapmaya çalışır. Mesela, bir bakmışsınız, Slumdog Millionaire / Milyoner tipi filmlerle Hindistan’ı anla(t)maya koyulmuş, Hurt Locker / Ölümcül Tuzak gibi filmlerle Irak’taki “trajediyi” manipüle etmeye soyunmuştur. Dünyanın “Batı dışında geri kalanının hikâyeleri”, henüz kendileri çocukluktan yetişkinliğe geçmediği için, Hollywood gibi post-modern Kantçılar tarafından anlatılmalıdır zira! Somali, Afganistan, Hindistan, Irak, Suriye, Filistin, Bosna, Çin, Japonya halkları kendi tarih ve medeniyetlerini, global Batının öncü kolu olan Hollywood’un son derece “sinsi” propagandaları

ile öğrenecek, bu filmlere Oscar’larda ya da Batı ülkelerindeki (hatta Batı’dan fazla Batıcı olan İstanbul Film Festivali gibi kompleksli üçüncü dünya festivallerinde de...) festivallerde verilen büyük ödüllerden sarhoş olacak ve film sanatından bahsettiğimizde, bu ucuz propagandalardan bahsediyor olacaktık artık!

Bu tür filmler tüm dünyada binlerce salonda gösterilirken, “diğer” medeniyetler içinden gelerek, o medeniyetlerden hareketle bir şeyler söylemeye kalkan yönetmenlerin filmlerinin salon bulamaması tesadüf değildir asla. Hollywood, ABD, İngiltere, Fransa, Almanya gibi neo-liberal Batıcı değerlerin taşıyıcısı ülkelerin silahla, ekonomik güçle yapamadıklarını “sanat” yoluyla yapmak üzere vardır. Köksüz post-modern gösteri(ş) sanatlarının bir dışavurumudur. Bir “mistik” hakikat mi anlatılacak; Avatar gibi, Inception / Başlangıç gibi filmlerle elbette bunu da onlar yapacaktır! Bize, kendi okyanusumuzdan, kendi at gözlüklerinden görüp manipüle ederek zehirledikleri bir tas suyu ikram edecek, bizler de ayran budalası gibi kana kana içeceğiz...

Hollywood sistemi, Batı sisteminin 300-400 yıldır yapageldiği bir şeyin sanat açısından gösterişli bir tekrarından ibarettir. Öncelikle Batı dışı medeniyetlerin, özellikle “Allah’ın ipi” ile bağları hâlâ sağlam olanların, o iplerle ve kendi medeniyet birikimleriyle bağları unutturulacak, birer unutulmuş toprak hâline dönüşmüş olan bu medeniyetler içinde iki “zıt” kolu aynı anda seferber edecek, sonra da unutturduğu, yok ettiği ya da hiç olmazsa kullanılamaz hâle getirdiği şeylerin yerine, “alın size kendiniz!” diyerek soysuz bir kopyayı yürürlüğe sokacaktı. Bir yanda, bizim geleneğimizle hiç ilgisi olmayan “tanrısız mistik” yönelimlerin propagandasına soyunacak, öte yandan da “alın işte İŞİD, Taliban vs” diyerek bunların anti-tezlerini aynı anda ve defalarca bizi kandırabilecek şekilde üretecek... Hz. Mevlânâ’yı, Niyazi Mısırî Hazretlerini, İbn Arabî Hazretlerini, İbn Sina’yı bile onlardan öğ-

renecektik artık! Hollywood, bu iki uç arasında, hem İslam medeniyetinin hem de “zaten çoktan kökleriyle bağları koparılmış” olan diğer kadim medeniyetlerin “kendi” olma bilinçlerini tuz buz ederek, bizleri, üretilmiş bu iki soysuz uç arasında döndürüp duracak.

Oryantalizmin modern, ultra, post-modern uç beyliklerinden biri olarak Hollywood, Batı sisteminin akademik, bilimsel, teknolojik göz boyama biçimlerinin hepsini kullanarak, dünyanın her yanındaki insanları “üçüncü sınıf gönüllü kölelere” dönüştürmek için vardır. Seçtiği despotik propagandacı film biçiminin de, “hız” ve “hazzın” filmler içindeki sonsuz dönüşmelerinin gözlerimizi boyamasını amaç edinmesinin de, ruhlarımızın / akıllarımızın / kalp ve vicdanlarımızın, ardında uykuya yatırıldığı “duygusal” pornografinin de temel sebebi budur. “Sakın ha durup ‘kendinizi’ düşünmeyin!” demektedir bizlere. “Onun yerine size hızı, hazzı, zevki, şehveti, ‘ne istersen onu yap’ı öneriyor, dahası bunu her gün evlerinizin içine kadar sokuyorum” demektedir...

Hollywood, tüm gelenek ve kültürleri zombiye dönüştüren global liberal yayılmacılığın sadece keşif kolu değil, aynı zamanda öncü muharip/işgal kuvvetidir de... Filmlerde ve hatta diğer tüm “sanat” eserlerinde içkin olan ve bakışımızdaki ahlâkı, epistemolojiyi ve en önemlisi ontolojiyi yerinden edecek muharip kuvvet...

Hollywood, kapitalist / neo-liberal sistemin bütün çarklarının en “doğru” şekilde yerleştirildiği ender organizasyonlardan birisidir gerçekten de... Dünyaya bir sunum biçimi dayatır, o sunum biçimi üzerinden dünyanın tüm ülkelerinde çeşitli tiplerde Hollywood’lar yaratılır. Film sanatının köksüzleşmesi, piyasanın ve “sahibinin sesinin” belirleyiciliğine hizmet etmesi anlamına gelir dünyanın bütün Hollywood’ları.

Peki, Hollywood, ne tür bir cürüm işlemektedir? Film sanatını, nefsin düzeyine indirgemesiyle bir “nefs sineması” icat etmesi; ama daha da çok dünyanın tüm ülkelerine piyasa veya diğer

şartlarla bu nefsi sinemasını dayatması en büyük cürümlerinden birisi değildir bile... “Ruhun sinemasına” karşılık, nefsin alt katmanlarının her türlü çıktısına olta atarak, ruha ulaşmadan nefsi yakalamayı amaç edinen biçimini, ana akım sinemaya dayatması, hatta şablonlamasıyla da önemli bir kötülüğün merkezi olma özelliği taşır. İnsana, insanın, hayat ve kâinat ile ilişkisini kuran Allah’ı hatırlatan şey olarak “Dur ve kâinata ve hayata bir bak, sonra kendine dön ve en son da Rabbini tanı!” diyen ve “hayatın orucu” olarak adlandırılabilir olan film sanatına zıt şekilde, “hayatı öldüren zehir” işlevi görür Hollywood. Hayatın orucu olan sinema “Dur, temâşâ et, kendini tanı!” derken olabildiğince hayatın ruhuna temas etmeye niyetlenirken; Hollywood, insanı perdede izletilen sanal hayattan çıkarabilecek hiçbir boşluk bırakmaz. Her zaman dilimi, her mekân parçası diktatörler tarafından tanımlanmış, doldurulmuş ve afiyetle yiyip zehirlenelim diye bizlere sunulmuştur. Bu yüzden ilki, oruçlu insanın yaptığı gibi azgın hızdan kalbinin ritmine doğru yavaşlar ve o ritm onu “kendine” getirir. Film sanatının hakikatine yolculuk burada başlar. Hollywood

ise size, “Bir adam neden dakikalarca bir yere bakan birisini izlesin ki?” sorusunu sorarak sizden, “Aman neden baksın ki!” cevabını bekler. Bu cevabı verdiğiniz an, Hollywood’un eşsiz tuzağına düşmüş, hızın ve hazzın çukurunda debelenmek için yeterli bir “besinle” donanmışsınız demektir! Modern ve ultra-modern çağların hızının karşılığıdır Hollywood. Sizden o hızın ve o hızın bütün o haz verici, şehvet kışkırtıcı çıktılarının emrine girmenizi ister. Üstelik eğer bu hıza karşı “oruçlu değilseniz”, çabucak da kapıldığınız bir tuzaktır bu. Nefsin en alt kademelerinin kışkırtıcılığına oltayı atar ve o oltaya yakalanmanızı beklemez bile. Zorbaca ve hızla oltayı şehvetinize dayar ve çekmeye başlar. Bazen sizi cinselliğin en bayağı çöllerinde önce susatır sonra da susuzluğunuzu gidermek için olabildiğince “sapkın” yollar seçer; bazen aidiyetiniz üzerinden kurduğu “akıllı” bir pornografiyle esir alır. Eğlendirmek, “hayatı unutturmak” ve onun yerine koyduğu simülasyonlarına teslim olmanızı sağlamak için yaptıkları cabasıdır.

Hollywood filmlerinin bütün bu saydıklarımızla



birlikte temellendirebileceğimiz üç tipi vardır: İlk ve en yaygın modeli, Amerikan / Batı neo-liberal / kapitalist sistemin askerlerinin giremediği, ya da sonradan girmeyi planladığı her yere önce kendisi ile girilmesini sağlar. Hollywood, Amerikan neo-liberal soysuzluğun hem keşif kolu, hem de aldatma misyonu yüklenmiş yalancısıdır. Amerika'yı en eleştirir görüldüğü zamanlarda bile bu liberal düzenbazlığı yeniden üretir. Hemen her Oscar töreninde Sean Penn gibi "şık muhaliflerin" cirit atması bundandır. Hollywood, tipik bir Amerikan masalı olarak, "Bir muhalefet yaratılacaksa onu da biz yaparız!" der size. Önce ağzınıza bir parmak bal çalar, sonra o balın üstüne döşediği zehir ile aklınızı ve kalbinizi uyuşturur. Kuzey Irak'ta "masum" ve "yardımsever" Amerikan askerlerinin hikâyesini anlatan Hurt Locker'ın ya da Somali'de "kahraman Amerikalılara / Batılılara karşı pis Afrikalılar" dikotomisini yaratan Black Hawk Down / Kara Şahin Düştü gibi filmlerin birçok Oscar'la donatılması bu zihniyettendir.

Bu ilk tip, bir yanıyla "kahraman tipolojisinin" dışavurumudur. İnsanın nefsinin en kolay yakalanacağı şey, kendisi ile perdede izlediği "kahraman" arasında bir "yerine geçme" ilişkisi kurabilecek formlardır. Seyirci, perdede izlediği ve doğru ile yanlışın kâinatında kolayca kendini doğrunun yanında konumlanıyor farz ettirecek bir biçimle kahramanın bizatihi kendisine dönüştürülür. Ancak bu seyirci ile "kahramanın" hemhâl olması olarak anlaşılmalıdır. Katharsis'in hemhâl edeni ile değil ters-dönüşüm ile seyirciyi işgal edenini üreten bir formdur bu. Hemhâl olmak, tefekkür, temaşa ve teemmül için bir "zaman"ın olması demektir. Hollywood o zamanı, yönetmeninin "ustalık" kafesleriyle doldurur. Film içinde ne mekan ne de zaman olarak tek bir "tanımlanmamış boşluk" kalmaz. Böylece seyirci, kusursuz bir "ters-dönüşüm" tuzağına çekilir. Kahraman ile kendini özdeşleştirdiğini zannettiği her anda kahramanın tipolojisinin ideolojisinin

taşıyıcısına dönüştürür kendini. İşgalin, "yerli işbirlikçi" yaratma modundaki en önemli adımlarından ilkidir bu, her seyirciyi "kahraman" olma şansı veren form... Filistinli "teröristleri" ta Filistin'e girip öldüren ve bir kahraman olarak İsrail'e dönen Amerikalı Chuck Norris'i, filmin sonunda Filistinli/Müslüman gençlere dahi alkışlattıran bir biçimdir bu! İşgalin en sinsisi, ama bir o kadar da etkili olanı...

Hollywood'un yaptığı ikinci tip film, "öteki" için yaptığı filmlerdir. Bir zamanlar en keskin oryantalistlerin yaptığını, el yordamıyla yapmaya devam eder. Ancak dünyadaki "diğer Hollywood'lardan" çok daha yontulmuş olduklarını da kabul etmeliyiz. Ne de olsa en az yüz yıldır benzer şeyleri yapmakta ustalaştılar. Bir gelenek üzerine bir film mi yapılacak? Önce o gelenek "satın alınır"; sonra Batılı seküler / liberal normlara uygun bir şekle dönüştürülür. Sonra ise dönüştürülen malzeme o geleneğin asıl sahiplerine geri satılır. Avatar'dan Inception'a, Cennetin Krallığı'na kadar yapılan fiilen budur. Ne de olsa dünyanın en geniş ticarî ve reklam ağlarına, o ülkeler içinde onlara bilerek ya da dolaylı olarak hizmet etme karşılığı derin bir prestij ödülüyle palazlandırılan kültür / sanat mafyalarına sahiptirler. Hele bizim ülkemizdeki Siyad benzeri kuruluşlarda olduğu türden, hem derin bir "kendilik cehaletine", hem de mafyalıklarını sürdürme karşılığı Batı'nın postacılığına soyunan yerel ama halkına ve kendine yabancı "aydınlar" türettiniz mi her şey tamamdır! Artık sizin elinizden satın aldıkları şeyi, size çok daha yüksek bir ücret karşılığı ve eski hâline hiç benzemeyen bir çarpıtmayla sunmaya başlarlar. Bir İngiliz tiyatro ve film yönetmeni olan Peter Brook'un Mahabharata'da Hindu geleneğine, Meetings with Remarkable Men / Olağanüstü Adamlarla Karşılaşmalar filminde tasavvufa "çarpıtılmış" bakışı, Hollywood'un yaptığı çarpıtmalar yanında çok iyi niyetli bile kalabilir.

Hollywood'da yapılan pek çok filme, bir tür "iyiliği" temsil etme iddiasında olan mistisizmlerin

eşlik etmesi tesadüf değildir. Hollywood, ABD denen soysuz, köksüz uygarlığın Batılı kökleriyle kurduğu bir ilişkinin türevidir. Yani Avrupa’da ve Avrupa uygarlığının Doğu ile kurduğu ilişkilerde Hollywood bir soysuzlaştırma aracı olarak konumunu alır. Ne Avrupalı oryantalistler gibi “derinlemesine” kazıma ihtiyacı duyar, ne de Avrupa gibi kökten-seküler bir kâinat tasarlar... Onun yerine mistisizmi kendinden menkul bir “duygusal” aura yaratır. Doğu ile kurduğu her ilişkide olduğu gibi, “kendini” anlatmaya koyulduğu her meselede, Avrupa’daki kimi seküler sinemaların yaptığı türden kökten-din-dışılığı değil, bozunma, çürütme, köksüzleştirmeyi şiar edinen Tanrısız bir dinleştirmeyi/mistikleştirmeyi seçer. Hollywood filmlerinde “iyilik”, “güzellik”, “maneviyat” olarak gördüğümüz çoğu şeyin karşılığı, kökü olmayan, Tanrı’sı “kaçmış” bir new-age mistisizminin yansımasıdır.

Hollywood, bu iki “tür” film dışında türler sinemasının çeşitli alanlarında iyi para getirecek üçüncü bir görünüme daha sahiptir. Eğlendirmek, korkutmak, cinselliği tahrik etmek, propaganda amacı gütmek, “duygusal pornografiye” hizmet etmek... Evet korkudan komediye, duygusal filmlere kadar çeşitli türlerde pornografik şablonlar üretir Hollywood. Bu şablon yönetmene iyi “satacak” filmler yapması için hazır ve içi “yerel unsurlarla doldurulabilir” bir çerçevedir. Amerikan propagandası, birden mesela başka türden yerel propagandalara dönüşür. Biçim, hız, oyunculuk vs. her şey bire bir aynıdır. Sadece aktörler ve konunun içeriğinde değişiklikler vardır. ABD’deki Hurt Locker’ın Türkiye’deki karşılığı olarak hemen hemen aynı şablonlarla üretilmiş Nefes çıkıverir mesela... Diriliş gibi diziler, formu Hollywood, içeriği “bizden” olma iddiasındaki naifliklerdir. Naifirler, zira “formun norma kendisini hunharca dayattığı” bir “şey” üretirler. Üretilen şey, içeriğin dönüşmesi, bozulması ve giderek aslın kaybedildiği bir biçimdir. Cehale-

tin ve “çok izlenme şehvetinin” ürettiği bu biçim, ele alınan konuyu, Hollywood’un yaptığından çok daha beter bir bozunuma uğrattır. Ortada Osmanlı’nın kuruluşu yok, Roma gladyatör dövüşleri ya da Game of Thrones’un “yeşil cübbe giymiş olanı” vardır artık!

“Eğlence” versiyonunda da durum farklı değildir: Amerikan Pastası, Dersane’li türlü filmlere; Amerikan korku filmleri, Türkiye’de Kur’an-ı Kerim ayetlerini çıkış noktası olarak kullandığı iddiasında, ama temel amacı nefis tahrikinin en uç versiyonlarıyla “seyirci avlamak” olan korku filmi türünde soytarınlığa dönüşüverir. Duygusal pornografiler de her ülkenin kendisine has melodramlarına...

Bu üçüncü türün birçok özel görünümü olsa da temel mesele “işgalin bir keşif kolu olarak işgali mümkün kılacak insan yetiştirme melekesi”dir. Bunu nasıl yapar Hollywood? Değerleri değersizleştirerek... Dünyanın her yanına, global bir “ahlak” dayatır. Bu ahlak, liberal değerlerin taşıyıcısı olarak “evet” ve “hayır”ları geliştirir. Bir bakmışsınız kendini Müslüman olarak tanımlayan insanlar eşcinselci politikalara bir nevi “insan hakkı” olarak cevaz vermeye başlamış! Bir bakmışsınız türlü cinslerde liberal pornografiler hayatımızın her alanında normlar/normaller olarak yerleşmiş! Giyiminden kullandığı eşyaya, önemsedığı şeyden dinlediği müziğe, görme biçiminden gösterme şekline kadar global işgal politikalarının istediği bir kıvama sokulan “yerel halkın” oluşturulması, sonradan gelecek işgalin en keskin işbirlikçi kanadını oluşturacaktır elbette. Üstelik bu, çoğu zaman bir ihanet olarak değil, şuursuzluğun en entelektüelleştirilmiş görünümü olarak yürürlüğe sokulacaktır.

Tam bu aşamada bu “iyi niyetli şuursuzluğa” örnek olması açısından bir anımı anlatmak faydalı olacaktır. Hatırlayalım, geçen yıl “biz Müslümanların” düzenlediği Boğaziçi Film Festivali’ne Amerikalı bir Hollywood film/dizi teorisye-

ni Robert Mckee davet edilmişti üç gün sürecek seminerler vermesi için... Hem de 15 Temmuz'u yaşamış bir ülkeye, sadece birkaç ay sonra... Ben de o festivalin yönetim kurulu başkanının da olduğu bir toplantıda, salonda o insanların yüzüne karşı "Bu Amerikan askerini çağırmakla eşdeğer bir şeydir!" deyip eleştirilerimi salondaki yüzlerce kişinin gözü önünde onlara iletmiştim. İlgili kişi "Cevap hakkımı kullanmak istiyorum!" diyerek "Hocam biz onlardan tekniğini öğrenip, kendi hikâyelerimizi çekeceğiz!" diye bir cevap vermişti. Bu cevap, şuursuzluğun, tefekkürün değil teknik kopyacılığın norma dönüştüğü bir "yerel işbirlikçilik" yaratır. "Onların" formu ile kendi hikâyeninizi/normunuzu çekebileceğinizi zannediyorsanız, acilen film/sanat üzerine bir şeyler yapabilme pozisyonunuzu gözden geçirmeniz gerekiyor!"dur buna verilecek en şuurulu cevap! Bunun kötü niyetle ya da bir tür ihanetle ilgisi olup olmamasının hiç önemi yoktur. Zira karşı karşıya kalınan şey, ne kendilik bilincine sahip olma niyetinde olan, ne de "Film sanatı tam olarak nasıl işler?" meselesini dert edinmemiş bir "şeyliğin" festival/film mantığımızda yürürlüğe sokulmasıdır. Bu sene Amir Khan'ın bin bir şaşaa ile Kültür Bakanlığı'nın, Milli Eğitim Bakanlığı'nın, hatta daha da üstlerin övgüsüne mazhar kılınması da çok benzer bir "yoksulluğumuz" ifşa ediyor. 15 Temmuz gecesi, şehitlerimiz, gazilerimizle kanımız, canımızla verdiğimiz var olma mücadelesini kültür-sanat-medya masasında neden kaybettiğimizi, üstelik bu kayıp olma hâlimizin neden devam ettiğini anlamak için bu olaylara derinlemesine bakmak bile yeterlidir.

Sözünü ettiğimiz bu üç temel "görünümün" dışında, bu üç görünümün bir melezi olan ve temel olarak "dinî" ya da "manevî" şahsiyetleri ele alan filmler, Hollywood'un en başından beri olageldi. Ancak Klasik Hollywood, bugünkü Hollywood kadar "ince" ve "keskin" bir liberal / seküler insan propagandası yapamıyordu yine de... Birkaç örnek vermek faydalı olabilir.

"Exodus: Tanrılar ve Krallar" başlıklı 2014 yapımı filmde Ridley Scott, DeMille'in "Musa'sını" çok öteye taşır. Bu "öte" artık Hz. Musa ile ilgisi kalmamış bir öte'dir... Allah (haşa) bir çocuk suretindedir artık. Ne de olsa görmediğine inanmayan bir dünyadır artık burası! Hz. Musa (a.s.) her aşamada, Tanrı ile kavga etmekte, onu "vicdansız, zalim" olmakla suçlamakta, "Baştan ben de istedim bunu, ama bu kadarını beklemedim, bu canilik!" diye amiyane tabirle Tanrı'ya posta koyabilmektedir! Üstelik Hz. Musa, baştan beri herkese "rasyonel" olmayı öneren bir akılcıdır. İmandan bahseden karısına "Çocuğumuz kendisine inansa yetmez mi!" diyebilmektedir. Sulu zırtlak bir Amerikan duygusallığı Hz. Musa dönemine bile hâkim olmuştur artık! Filmin sonunda On Emir'i yazarken Tanrı'ya "Eğer bu dediklerine katılmasaydım, yazmazdım!" diyebilen "özgür", "akılcı", "seküler" "liberal" bir 21.yy Amerikalısı söz konusudur artık, Hz. Musa değil!

Scott, Tevrat'ı ve İslam ve Hristiyanlığın da bir şekilde anlattığı mucizeleri, önce rasyonelleştiriyor, sonra oradan bir rasyonel / liberal Musa "yaratıyor", sonra o Musa'yı Tanrı ile kapıştırıyor (Hz. Yakub'un (a.s.) Tevrat'ta Yehova ile görüşmesi gibi) sonra da Tanrı'dan da "üstün" olan, onun ateşini çalmaya ebedî olarak yazgılı Batılı insanın prototipi Prometheus olan bir Musa ortaya çıkartıyor.

Scott'un filmde, özellikle sonuncu Hollywood'un dinî/manevî filmleri oluşturma biçimini net olarak görüyoruz. Din, gizliden ya da açıktan "aklın" karşısında yenilmeye mahkûm olan bir çocukluk hastalığıdır! Önemli olan "birey" olmaktır ve bu birey "ahlâkı", Tanrı'ya ihtiyaç bırakmaz. Bir peygamber filmi yaparken dahi, köklerini Aydınlanma'ya hatta daha da öncesine dayayan ama bugünde süslü makyajlarla daha da sefilleştirilen bir biçimin kölesi yapılırdı. Peygamberler İlâhî Emrin taşıyıcıları değil, birer seküler mücadele ruhu olarak tasarlanırdı. Klasik

Hollywood için de benzer şeyler söylenebilirdi; ancak bugünün Hollywood'unun yanında klasik Hollywood epey inançlı/saygılı kalırdı doğrusu.

Aslında yetenekli bir yönetmen olan ve Pi gibi nispeten önemli bir film yapmış olan Darren Aranofsky de Hz. Nuh üzerine yaptığı filmde benzer bir şey yapıyor. Ortada adeta filmin son saniyesi dahil hep ateist kalmış bir Nuh vardır. Kahramandır Nuh, Hollywood'un kahraman tipolojisinin en uç noktasına varmış bir hâli gibidir. Adeta Nuh (a.s.) değil Rambo söz konusudur. Aranofsky'nin Nuh'u da, aynı Scott'un Musa'sı gibi, rasyonel, seküler, "vicdansız tanrıya karşı vicdanı temsil eden Prometheus" karakteridir. Bir peygamber değil bir Yunan miti söz konusudur adeta. Rönesans resminin, Ortaçağ Hristiyan sanatının ikonografisini, Yunan mitolojisiyle kaynaştırıp bir "seküler melez" yaratması ve oradan hareketle "dünyayı/ukbayı "göz meşabesine" indirmesi" gibi, günümüz Hollywood'unun dinî filmlerinde de benzer bir şey söz konusudur. Kartezyen Cogito'nun post-modern bir reenkarnasyonu olarak "seküler Batılı bireyin gözü" Tanrı'yı işgal altına almak için yeniden se-

ferber edilir. Üstelik "Tanrısal" olanı anlatırken daha da vahşileşen bir indirgemedir bu!

Aranofsky'nin ve Scott'un filmleri, Hollywood'un âlâmetifarıkası kahraman tipolojisinin en uç örnekleri. Çünkü artık DeMille gibi nispeten inançlı ve kısmen de olsa saygılı kişiler değil, Amerikan zorbalığının sinema temsilcileri vardır ortada. İyi para getiren, ama daha da önemlisi dinlerin hakikatının altını boşaltıp, yüzeysel fantezileri bir oyun gibi kullanan ve dini, "seküler / rasyonel" olanın hizmetine sokan sekülerizmin en korkunç versiyonudur bu. Piyasa rasyonalizminin, piyasa dinine olan hâkimiyeti... "Dinî ve manevî fantazyalar" kurmak ve bunun üzerine Hollywood'un bütün türlerdeki pornografilerini bindirmek... Bu yolla hem dinî alanın altını boşaltarak, seküler / liberal / Batılı insan modelinin her biçimden inşasını tanımlamak, hem de dindarların izlediği bu filmler üzerinden büyük paralar kazanmak. Hollywood'un asıl gücü buradadır. Ağza çaldığı bir parmak balın mahiyetini kamufle edebilmekteki marifeti...

Sinema, en keskin uçlarını Hollywood'da gördüğümüz unutturmakta mahirliğini, "hatırla(t)



mada" kullandığında ne olur? Ya da daha direkt bir soruyla; sinema, seyircisine neyi hatırlatmalıdır?

Öncelikle insanın bu dünyada neden var olduğunu! Sonra da, "ölümlü" olduğunu... Bu anlayışın sineması, "eğlence sinemasının" karşısına kolayca yerleştirilebilecek bir şey değildir tabii ki. Zira karşıtlıklar kadar benzerlikler de vardır çeşitli türlerden sinema anlayışları arasında.

"Unutturan sinema" ile "hatırlatan sinemanın" neredeyse aynı araçları kullandığını hatırdan çıkarmamak gerekiyor. O zaman, aradaki fark nasıl görünür kılınacak? Sinemayı, eğlencenin ve "unutturmanın" hafifliğinden, ya da propagandanın zorbalığından, hakikatin ağırlığına doğru taşıyacak olan güç tam olarak nereden elde edilecektir?

Bu yüzden kavşak noktasından başlamak gerekiyor. Bu kavşak noktası bir yanıyla insanlığın düşünce birikimini, bir yönüyle hikmet birikimini, diğer bir yönüyle sanat birikimini düğümlüyor. Bu düğüm noktasında her yolda ayrı ayrı biriken kriz, aynı zamanda bir tevhid potansiyelini de görünür kılıyor. Kavşak noktasına gelen yolların her birisinin temel dönüşümlerini ve sorunlarını anlayabilmek, sinemanın hangi ortamda ortaya çıktığını anlamak için gereklidir. Sinemanın ortaya çıkış sebepleri, onu krizin sanatı yapmakla birlikte, krizden çıkışın sanatı olarak da taltif ediyor. "Felsefe öldü, yaşasın sinema!" söyleminin dayanakları ancak felsefenin neden öldüğünün ve yerine gelecek olanın, felsefenin yapamadığı neyi yapabilme potansiyeli olduğunun tespitiyle ortaya konabilir.

Film deneyimini / film-hâli nelerin hadım ettiğinin tespitini yapmak, film-hâl'in önündeki kapıları açmak için hayati önemdedir. Bizi Hira Mağarası sakini olmaktan alıkoyan temel sebepler nelerdir?

Gösteri(ş) çağında sinemaya verilen anlam, genellikle, sinemanın hakîkî imkânlarının çok azına tekabül ediyor. Akademik disiplinlerin birçoğu

kendi içlerinde sinemaya da yer vermeye başladılar. Felsefe ve sosyoloji bölümlerinde sinema kuram ve felsefesi dersleri verilmeye başlandı. Sinema bölümleri, zaten uzunca bir süredir sinemayı "yönlendirmenin" akademik merkezleri hâлиндeler. Son yıllarda bu "çabalara" ilahiyat fakültelerinde başlayan sinema ilgisi de eklendi.

Peki, bütün bunlar, sinemayı "anlamlandırmaya" yönelik olumlu çabalar olarak değerlendirilebilir mi? İlk bakışta, sinemaya yönelik değişik disiplinlerin ilgisi, sinema konusunda umut doğurabilecek çabaların olduğunu göstermesi açısından elbette güzel. Ancak, "akademik bilgi"nin, ister disiplinlerarası yaklaşımlarında, isterse de "akademikleştirilemeyen" bilgi türlerine yönelik yaklaşımında olsun çok temel sorunları vardır. Akademik anlayış, genellikle bir kalıba sokma ve o kalıptan yönlendirme amacı taşır. Film kuramlarının film sanatına yaptığı şey, film deneyimini bir kalıp içinde dondurarak, o deneyimi rasyonel akıl tarafından "anlaşılabilir" ve "rasyonalize edilebilir" çerçeveye içine sıkıştırmaktır. Diğer bütün akademik disiplinlerin sanatla kurduğu ilişkiler benzer bir çerçeveden hareket ederler. Önce, temel özelliği "tecrübe / hâl" olan sanatları, "rasyonel bilginin" kalıpları içinde saklamak için dondurucu kalıplar icat edilir. Bu kalıplar, o sanatı, sosyolojiyle, psikolojiyle, fenomenolojiyle, felsefeyle, ilahiyatla vs. anlamak için icat edilmişlerdir. Sanatın "tecrübe" boyutunun bütünleştirici kapsayıcılığı, bilgi boyutunun rasyonel kısmına kadar parçalanarak yapıtaşlarına ayrıştırılır böylece. Hâlbuki film sanatı, belki de insan varlığının en ilk deneyimine tekabül eder: Bilgi, varlık, ahlâk ve zevk'in bir olduğu o ilk deneyime... Akademik / modern parçalamanın film sanatına yaptığı şey, "ilk deneyimi" parçalayarak analitik parçalar çıkarmaktır bir anlamda. Filmin "fragmentleştirme" olduğunu savunan, onu fotoğrafçılığa indirgeyen sanat ya da film teorisyenlerine bu yüzden temkinli bakılmalıdır.

Film sanatı ile felsefe arasındaki ilişki de benzer

bir ilişkidir. Film sanatı, felsefenin ve sanatın kriz noktasında ortaya çıkmış olmasıyla, hem düşünce ve sanatın krizini, hem de o krizlerin çözümünü bünyesinde barındırır. “Sinemaya felsefeyle bakmak” bu açıdan film sanatının ancak alt katmanlarını ilgilendiren bir boyutudur. Film sanatını “anlamak” için felsefeye başvurmak, felsefenin krizini filme taşımak demektir. İşte o zaman, insanın, tanrının, felsefenin sonunu ilan ettiğiniz gibi film sanatının da “sonunu” ilan etmeniz kaçınılmaz olur. Hâlbuki film sanatının en önemli imkânı, felsefenin ve diğer sanat biçimlerinin hepsinin “bittiği” yerde(n) başlamasıdır.

Sinemaya felsefe ile bakmak, olsa olsa, felsefenin yapamadığı / yapamayacağı nelerin film sanatıyla başarılabileceğinin tespit edilmesi olduğunda değerlidir. Akademik disiplinler, alışkanlıkları icabı, sanatların “anlaşılması” için, genellikle sistemli ve “rasyonel” düşünme biçimlerini seferber ettikleri için, bu ilişkiyi tersine çevirirler. Bu yüzden film deneyimi, felsefenin dil dizgelerinin bir tercümesine çevrilir. Kuramlar aracılığıyla o dizgeler yeni filmler için bir şablon oluştururlar. İşte “sinemanın sonu” bu demektir. Zira zaten “sonlanmış” bir düşünme biçimini film sanatını “tanımlamak” için yola çıkardığımız anda, o sanatın o kıyametten “nasibini” almasına vesile oluruz.

Film felsefesinin, film deneyimine yaptığı şey, dinî tecrübeye ilahiyatın ve din felsefesinin yaptığı şey ile aşağı yukarı aynı şeydir: Kurulaştırıp konserve hâline getirmek! Hâlbuki film tecrübesinin malzemesi, aynen dini tecrübeye olduğu gibi, ele avuca sığabilecek ve dondurulup saklanabilecek bir mahiyette değildir.

Film sanatını anlamayı amaçlayan bütün düşünme biçimlerinin, öncelikle film sanatının deneyiminin “yaşanmakla” anlaşılacak bir şey olduğunu tespit etmeleri gerekiyor. Bir mutasavvıfın seyr u sülûk deneyimi, nasıl kelimelere döküldüğünde, o deneyimin ancak bir kısmını anlatabiliyorsa; felsefe veya film eleştirisi ile film deneyimi-

nin ancak çok az bir kısmını açıklayabiliriz. Film izleriz, çünkü hepimizin hayat yolculuğunda manevî bir seyr u sülûk’a ihtiyacı vardır ve film izleme deneyimi, bu maneviyat yolculuğunu “hatırlatır” insana.

Peki, bu durum, film tecrübesinin tamamen öznel olduğunu ve “nesnel bilgidен yoksun” bir özelliğe sahip olduğunu mu gösterir? Tam tersi; film tecrübesi, özneliğin duvarlarını yıkarak “Mutlak” a ulaşabilecek bir “nesnelliğin” kapılarını açar bizlere. Kelimelerle düşünmeye ve düşünce ile düşünülen “şey” arasında perdeler koymaya alışmış insanoğlunun, hakîkî film deneyimi ile karşı karşıya kaldığında, tasavvufî bir seyr u sülûk’ta yaşadığına benzer bir “hayret” söz konusudur artık. Bilmek ve görmek deneyimlerinin epistemolojisine karşılık, ontolojik bir hayret’tir artık söz konusu olan. Ancak bu hayret, modern düşüncenin inkâr ettiği bir “kesin bilgi” biçimidir aynı zamanda. Aşk hâli... Bir anlamda ilme’l yakîn’den ayne’l yakîn’e ve belki daha da “yukarıya” geçiş...

Bilmek, görmek, olmak, varolmak, yarolmak... Her bir deneyim basamağı bir alttakini kapsayarak genişletir. En alttaki kata ait rasyonel bilme yöntemlerinin, en üste kadar çıkabilecek bir “film deneyimini” anlamak için seferber edilmesinin sorunları bununla ilgilidir.

Felsefenin serencamı, aynı, sanatın ve “imgenin” serencamında olduğu gibi, film sanatının hakikatının tam olarak nerede başlayacağının tespiti için önemlidir. Burada tek yönlü bir “ilerleyiş” dikkat çekmek gerekir. “Tasavvuf felsefesi” deyimi, tasavvufî deneyimi anlayabilmek açısından, o deneyimi ancak kısıtlı bir kavramlar dizgesi olarak yansıtabiliyorsa; “film felsefesi” deyimi de, film deneyimini kısıtlı bir kavramlar dizgesine indirger. Film felsefesi, ancak, felsefenin neyi yapmadığının ve bu yapılamayan şeylerin hangilerini film sanatının başarabileceğinin tespit edilmesi bakımından anlamlıdır.

Film deneyimi, tasavvufî / dinî deneyimin bir analogu ise şayet, izlediğimiz her film, hakikat arayışının bir cüzü olarak anlam kazanır. Samanlıkta iğne aramaktır; ama bu arayış, samanlıkta aradığımız iğnenin kesin olarak varolduğunu bildiğimiz için canlılığını hiç kaybetmez. Her film izleyişimizde bir Stalker ararız. Bir gün Stalker'ı aşacak bir film olacak mı, olacaksa bizim geleneğimizden mi çıkacak sorusunun cevabı, her filmi, bu gözle izleyeceğimiz bir "potansiyel mücevher iğne" yapar. Sonra çöpe atıp atmayacağımızın önemi yoktur. Zira bizatihî arayış içinde boş samanlıkların atılması, mücevherin bulunması için hayatî önemdedir.

Filmlerin, bir felsefenin "çıktısı" olarak değerlendirilmesinin sorunlarının, film seyr u sülûk'u penceresinden anlaşılması için birkaç örnek vermek faydalı olabilir. Dünya sinemasında çeşitli dünya görüşleri ve felsefelerinin bir "tercümesi" olarak film yapan yönetmenler vardır. Rohmer'in çok konuşan "varoluşçu" filmleri, Godard ve Fransız yeni dalga yönetmenlerinin birçok filmi, Haneke'nin, Tarr'ın, Trier'in vs... Aslında dünya sinemasında birçok yönetmen, film deneyimini, felsefelerinin bir alegorisi / tercümesi / göstergesi olarak "inşa ederler". Bu yüzden film sanatının bittiğini söyleyen dünyanın "önemli" film eleştirmen ya da düşünürleri haksızdırlar. Zira film sanatı, "hakikî imkânları bakımından" Tarkovsky gibi bir avuç yönetmen dışında henüz başlamamış bile sayılabilir! Her yeni film, "henüz yeni başlayanın", yapabilecekleri üzerine umuttur aynı zamanda. Felsefenin bir "göstergesi" olan filmlerin kaldığı yer, film sanatının imkân katlarının ikincisidir genellikle. Ve o katta, diğer sanat ve düşünce biçimlerinin bir taklidi olarak sinema söz konusudur. O katta film sanatının kendisine ait imkân katları henüz başlamamıştır bile! Ama bu katmanda çakılı kalan filmleri, yine de bir felsefe metni gibi okumak mümkündür. Aynı Hollywood veya Sovyet Propaganda filmleri için olduğu gibi, "felsefî filmlerin" de "söyleyeceği"

şeyler vardır. Ancak bunun, salt "söylemek" olduğunu ve film sanatının asıl imkânının "söylemeden Hira Mağarası'na götürmek" olduğunu serh düşerek izlemek... Kimi yönetmenler, bir üstteki üçüncü kata (temâşâ katına) çıkarak alttaki katı kapsayabilmişlerdir elbette. Ancak Tarkovsky'nin ve onun gibi sadece birkaç yönetmenin girebildiği daha üstteki iki kata girebilen ve salt bir düşünce aracı olarak değil, seyr u sülûk'un bir bineği olarak görülebilecek bir sinema anlayışı, felsefeden film sanatına giden yolun tersyüz edilmesiyle "kurulabilecek" bir şeydir.

Unutmamak gerekir ki, modern akademik uzmanlaşmalar, rasyonel kafeslerden ibarettirler. Bu bakımdan rasyonalist ilahiyatın dine yaptığı şeyin anlaşılması, film felsefesinin film sanatına yapabileceği "kötülüklerin" anlaşılabilmesi için elzemdir. Film üzerine düşünmek, bütün yolların kavşak noktasında bulunmak ve bütün o yolların ortaya çıkardığı krizin farkında olmayı gerektirir. Felsefenin / düşüncenin krizini, sanatın ve imgenin kıyametini fark etmeden, film sanatının neleri yapabiliş neleri yapamayacağı üzerine çok az bilgi sahibi olabiliriz. Son tahlilde film sanatı üzerine düşünmek, film izlemek, zihinde film yaparak tefekkür etmektir biraz da. O yüzden, felsefenin kavramlarına indirgenemeyen bir "aşk" yönü vardır. Film izlemek, Hira Mağarası sakini olmak için gönüllü olmaktır... Gönüllü olmadan o mağaraya girilmez çünkü...

Hayret ve o hayretle "çakan" manevî tecrübe ve "bilgi", aynen manevî tecrübeye olduğu gibi film tecrübesinde de birinci itici güçtür. Her yeni film, yukarıda bahsettiğimiz katmanların en üstlerine çıkabilme / çıkarılabilmek potansiyeliyle değerlidir. Değerini de bu potansiyeli heba ettiklerinde kaybederler...

Tekrar, insanlığın yaratımlarının kavşak noktasına gelelim... Kavşağa akan yolların birisinde insanlığın felsefe adına ürettikleri vardır. Üretilen kavramların her birisi, bir soruya ve o sorunun çözümüne yönelik bir çabaya denk gelir. Felse-

fe yolunun kavşak noktasına gelmesi ne demektir peki? Batı felsefe geleneğinin kriz noktasıdır bu kavşak. Bir yönüyle, yeni bir düşünme geleneği inşa etmenin gerekliliğini ifşa ederken, öte yandan da bulunduğu konumu inkâr edercesine kendi kendini yok eden bir krizdir bu. Felsefenin krizi, özellikle “felsefe yolundaki” değişim ve dönüşümler sonucu geline kavşaktaki kördüğündür. Üretilen kavramların hayatla ilgisinin kalmaması ve düşünme biçim ve araçlarının tek bir şekle indirgenmesiyle, kendi üzerine kapanıp bir kısır döngü yaratan felsefi düşünme, kendi krizinin eşliğine geliyordu. Heidegger’in tespit ettiği “düşünmeyi unutmak” felsefenin krizini işaret ediyordu.

İnsanlığın yaratımlarının kavşak noktasındaki ikinci yol, temel olarak bir “dile” bağımlı olan sanatların ve edebiyatın taşındığı yoldu. Temsil edilen ile temsil eden arasındaki açıklık veya temsil ilişkisi birlikteliği olarak inşa edilen “imge” ve “dil”, sanatların hemen tümü için etkin bir ifade mekanizması olarak işlev görüyordu. Ancak temsil eden ile temsil edilen arasındaki ilişkinin mahiyetinin, sanatları ve temel olarak “imge” denen şeyi bir temsil krizine sokması mukadderdi. Sanatların yolunun kavşak noktasında karşı karşıya kaldığı şey bir “imge kriziydi”. Sanatın “anlam”, “dil”, “tecrübe” ve “ifade” ile ilişkisidir buradaki temel sorun. Kavşak noktası, hem anlamın, hem dilin, hem de ifadenin kriziydi ve hayatın bizzatî kendisinin, “ifade edilenle”, “anlamla” ve “dolaylanana” bağının gevşekliği sonucu ortaya çıkmıştı. İmge, simge ve temsil, bu kavşak noktasında tümüyle farklı açılımlara izin verecek şekilde bir yandan genişliyor, öte yanıyla da yok ediliyordu.

Kavşak noktasındaki üçüncü yol ise vahiy geleneğinin ve hikmetin, düşüncenin diğer alanlarıyla girdiği tek yanlı yıkıcı ilişki sonucu, hakîkî metafiziğin öldürülüp, yerine türlü yeni metafizik ve anti-metafiziklerin türetilmesidir. Bu kördüğüm noktasında, imanın ve inanan insanın dikey de-

neyiminin yok edilip, dinin ilahiyata, hikmetin de rasyonel ya da irrasyonel (ki temelde aynıdır) mistisizmlere dönüştürüldüğü bir süreçle karşı karşıya kaldı insan. Din, salt bir bilgi meselesine indirgendi ve iman, bilgi, eylem ve vecd arasındaki ilişki, bütün parçalanma türlerinde olduğu türden yok edildi.

Sinemanın insanlığın yaratımlarının kavşak noktasında yer aldığı tespit edilmesi önemlidir. Zira sinema, bütün bu yolların kriz noktasında ortaya çıkması itibarıyla, hem krizi doğuran şartları, hem de o krizden kurtuluşun emarelerini bünyesinde barındırır. Sinema tarihindeki akımlar, kuramlar ve anlayışlar arasındaki çatışmaların temel sebebi budur. Bu akımlardan kimileri, krizin ve o krizi doğuran şartların düşünce, biçim, anlam ve deneyimlerini devralırlar. Bazılarıysa, bu kriz noktasından, bambaşka bir yol üretmek üzere çıkış noktası olarak yararlanırlar.

İki dünya savaşının arasındaki zaman diliminin, dünya sinemasında kuram, akım ve anlayışların en canlı ve hızlı dönüştüğü dönem olması tesadüf değildir. Zira o dönem, Birinci Dünya Savaşı’nın başlangıcından itibaren, insanlığın güvendiği tüm anlayışların iflas ettiği dönemdir. Batı düşüncesi, krizinin sonunda milyonlarca insanın öleceği bir kıyamete yol açmış; sanatsa, kıyametin gözlerinin içine baktığı halde hiçbir şey yapamıyor hâle gelmişti. Batı’daki sanat akımlarının ve felsefenin büyük bir hızla dönüştüğü, krizi doğuran şartlara yönelik bir anlama çabasının görüldüğü bu dönem, bir sıyrılma çabasını da bünyesinde barındırıyordu. Ancak, söylediğimiz gibi, kavşak noktası bir yanıyla tüm gelen yollara bitişik olduğu için, o yolların tozunu, çerçöpünü, pisliğini de taşıyordu üzerinde. Sinemanın bir yanının çiçek açması, öte yanınınsa “pisliğe” batmasının sebebi burada yatar.

Hollywoodların, sinemanın pisliğe batmış yüzü olduğunu bilmek bu aşamada hayati önemdedir. Zira pisliğe batmış bir araçla, “temiz” şeyler üreti-

lemeyeceğini anlamak gerekir. Dünyadaki “yerel (yerli değil) Hollywoodların” yerli bir meseleye eğilmişken, neden asla yerli olamadıklarını tam da bu “pisliğe batmışlıkta” aramak gerekir. Biçimle içeriğin iç içe geçtiği “yeni bir dil” üretme ihtiyacının ne kadar elzem olduğu açıktır. Diriliş gibi sözleri “Şu ezanlar ki dinin temeli!”, bestesi “Tırmala beni, kaşı beni!” olan bir form-içerik uyumsuzluğunun içeriğe değil forma hizmet ettiğini, Hollywood’un belki de en büyük “dehasının” (tıpkı dindar iş adamını bile kapitalizmin piyasa tanrısına taptıran kapitalizm gibi) formunun tüm içeriklerden bağımsız olarak o formu üreten “dünya görüşüne” hizmet eden merkeziliğidir.

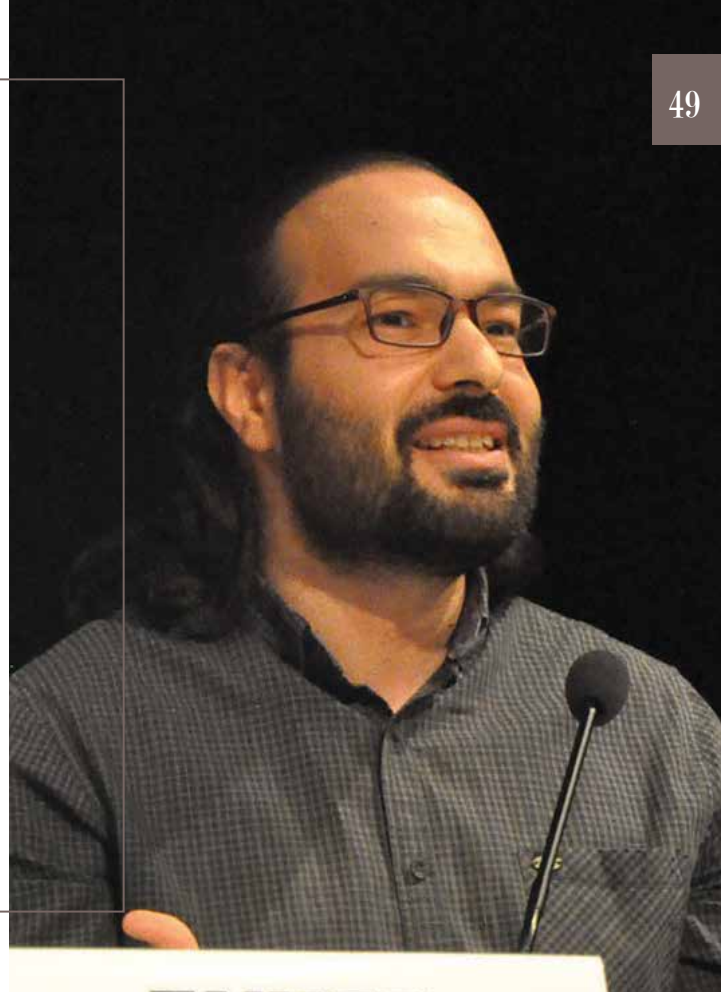
Form ile normun birbirinden bağımsız olduğu düşüncesinin, mesela “Biz onlardan biçimlerini öğrenip sonra kendi filmlerimizi çekeceğiz!” diyen Müslüman “film festivali/akademisi” yöneticilerimizde ürettiği görünüm, ciddi ve “kendinden mutlu” bir cehaletten başka bir şey değil maalesef. Bir örnek verelim: Müslümanlar olarak hepimiz namaz kıyor, oruç tutuyor, kurban kesiyoruz. Bu ibadetleri nasıl Efendimiz (s.a.v.) tarafından bize gösterdiği şekliyle yapıyorsak, yani hiçbirimiz “Benim kalbim temiz, ben amuda kalkarak namaz kılar, istersem domuz da keserim!” diyemiyorsak, film sanatında (ve genelde de tüm sanatlarda) da “Benim içeriğim temiz, o yüzden Game of Thrones formunu kendi dizim/filmim için kullanmamda bir sakınca yok!” diyemeyiz. Dersek de söylediğimizin nasıl bir cehalet, üstelik nasıl kötülük üreten traji-komik bir cehalet olduğunun farkına varmadığımız için, “içeriğimizin temizliği” kendisini pislik üreten kabus olarak geri çağırır film ortamında...

HOLLYWOOD SİNEMASININ SEKÜLERLEŞME STRATEJİSİ

YRD. DOÇ. DR. MUSTAFA SARMIŞ / AKSARAY ÜNİVERSİTESİ

Hollywood sineması seyirciyi gerçeklikle ilgisi olmayan sahte bir dünyayla karşı karşıya bırakmaktadır.¹ O, dinin yasakladığı her türlü davranışı ve görüntüyü estetize ederek öyle bir şekilde makyajlamaktadır ki, seyirci artık dinî bağlarından sıyrılarak tümüyle seküler bir aldatmacanın ortasında kalmaktadır. Seyirci kendisine gösterilen hayatların büyüleyici etkisine kanarak içinde bulunduğu kötü şartları umursamamaya başlamaktadır. Bu bakımdan Hollywood sineması inşa ettiği seküler yaşam tarzlarıyla seyircide bir bakıma afyon etkisi yaratarak onun gerçeklerle yüzleşmesini engellemekte ve böylece onun bir hayal

¹ Bu bildirinin hazırlanmasında, 2016 yılı Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Din Sosyolojisi Ana Bilim Dalında tarafımızca yapılan “Sinema ve Din (Sekülerleşme Bağlamında Hollywood Sineması Örneği)” adlı doktora tezinden faydalanılmıştır.



dünyasının içerisinde kendisine bağımlı kalmasını sağlayarak hegemonik bir şekilde itaate zorlamaktadır. Ayrıca Hollywood sineması tümüyle kurmaca olan senaryolar üretmemektedir; o, reel siyasetin hizmetine girerek kitlelerin manipüle edilebilmesi için filmleri işlevsel hale getirmekten de çekinmemektedir.

Sinemanın gerçek dışı imgelerle dolu bir dünya kurgulamasına bağlı olarak gösterilen imajların seyircinin bilinç yapısını ve algılarını dönüştürebilmesi, filmlerin seyircinin dinî açıdan düşünme gücünü sarsmada oldukça büyük bir etkiye sahip olduğunu göstermektedir. Filmlerin böyle manipülatif bir güce sahip olması, gerçek ve sanal yaşamların benzeştirilerek hipergerçek² bir yaşam kurgusunun oluşturulmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla seyircinin sinemaya bağlı kalarak inşa ettiği bu hipergerçek yaşam hiçbir şekilde hakikatî temsil etmemektedir. Aksine seyirci, hipergerçekliğin içine düşerek sinemanın kendisine gösterdiği ve onu yönlendirdiği biçimde hayatı algılamaya başlamakta ve bu nedenle gerçekmiş gibi görünen ama aslında sahte bir yaşamla karşı karşıya kalmaktadır. Böylece istenilen şekilde biçimlendirilen seyirci, kendisine dayatılan seküler yaşam tarzlarının farkına varamamaktadır. Bu bakımdan beyazperdenin karşısında edilgin bir şekilde kalarak izlediklerini gerçek sanan seyirci, filmlerde kendisine sunulan görüntüleri dinî bakış açısıyla çözümlememesi halinde veya eleştiri yapmada belli bir ölçüt geliştirememesi durumunda, filmlerin sunduğu yaşam tarzlarını neredeyse olduğu gibi kabul etmek zorunda kalmaktadır. Bu açıdan sinemanın gündelik hayatın belirlenmesi ve yeniden yorumlanması konusunda oldukça büyük bir etkiye sahip olduğunun vurgulanması gerekmektedir (Kabil, 2008: 225-228).

Hipergerçek Yaşamın İnşası

Seyircinin arzu ve korkularını şekillendirebilen ve sunduğu olanaklar ile yeni bir yaşamın kurulmasında merkezî bir rol üstlenebilen sinema, hayatın içerisinde yeni imgeler, göstergeler ve gösterge sistemleri inşa ederek seyirciyi 'sinemalaştırılan' bir toplumun içerisine yerleştirmektedir. Bu yönüyle kurgulanan yaşamın toplumsal bilinçaltına giren sinema, hayatın yorumlanması, sınırlarının çizilmesi, çıkarımları ve üretimleri ile resmettiği toplumun ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Böylece hayatın içine sızarak gerçekliği istediği gibi sahneyen sinema, kurguladığı yaşamın içine hapsedtiği seyirciyi bir 'homo sinematografikus'a dönüştürmektedir. Geçirdiği bu evrimle birlikte gerçekliğin kendisini de bir kurmaca olarak deneyimlemeye başlayan seyirci, özdeşleştiği ve kontrolü altına girdiği yaşamların etkisinde kalarak gerçeklikle olan tüm bağlantısını kaybetmektedir. Bu nedenle o, bir mağaranın içerisinde zincirlenerek tutsak edildiğini bile bile bu kurmaca hayatı izlemekten ve onun içine dâhil olmaktan keyif almaktadır. Dolayısıyla sinema salonlarının karanlık ortamlarında anlam yaratma makineleriyle aydınlandığını hisseden ama aslında körleşerek kurgusal bir yaşamın sanal öznesi haline gelen seyirci, kendisine benimsetilen bu çarpıtılmış dünyanın ideolojilerinde tüm hakikatini yitirmektedir (Diken & Laustsen, 2014: 24, 26-28, 31-32).

Sinema, gerçeklikten uzaklaştırarak seyirciyi bir rüya içerisine hapsedebiliyorsa ve insan gördüğü rüyaların %90'ını unuttuğu gibi seyrettiği filmleri de unutuyorsa; bu süreçte seyircinin farkına varmadan bilinçaltına yerleştirdiği imge ve anlamların onun hayatına olan derin etkilerini de göz önünde bulundurmamız gerekecektir. Bu nedenle film seyreden ve seyretmeyen bireylerin birbirlerinden çok farklı bir hayat algısına sahip olduklarını düşünebiliriz. Zira filmler seyircinin 'gözünün açılmasını' sağlayarak onun yaşamında yeni bir dünya tasarımı olanaqlar sunmaktadır. Bu bakımdan filmleri seyreden

2 Hipergerçek: Sinemanın kurguladığı sanal dünyadaki yaşamlarla karşılaşan seyircinin, izlediklerini gündelik hayatına taşıyarak kurmaca ile gerçeği birbirine karıştırmasıyla ortaya çıkan durum.

bireylerin gördükleri rüyaların yaşamlarını şekillendirmesine bağlı olarak hayatlarını yapay bir şekilde oluşturduklarını söylemek mümkündür. Bunun en önemli kanıtı, korku filmi izleyen seyircinin gerçeklikle ilgisi olmayan yapay bir korkuyu gerçek hayatına taşıması ve onun etkisinden kurtulamamasıdır. Filmleri seyrederek onlardaki olumsuz görüntü ve mesajlardan etkilenmediğini düşünen seyircinin bu bakımdan bir aldanma içerisinde olduğunu vurgulamamız gerekmektedir: “Gittiğim her film, bütün uyanıklığıma karşın, beni biraz daha aptallaştırıyor biraz daha kötüleştiriyor” (Adorno, 2000: 26). Bu bağlamda seyredilen her film, dinin insan hayatını inşa etmesi gibi, seyircinin bilinçlilik düzeyine bağlı olarak onun yaşamını çeşitli oranlarda etkilemekte ve yeni bir ‘dünya kurma’sını (Berger, 2000: 67) sağlamaktadır. Dolayısıyla filmler, özellikle bilinçsiz bir seyircinin hem hayal dünyasını hem de gerçek yaşamını orantısız bir şekilde tahrip etmeye devam etmektedir.

Hollywood sineması farklı ülkelerde bulunan, farklı inançlara sahip olan ve farklı yaşam tarzlarıyla hayatlarını sürdüren insanların aynı bilgileri, duyarlılıkları ve dünyaları tahayyül ederek paylaşmasına ve yeniden üretmesine imkânlar sunmaktadır. Bu süreçle birlikte gerçeklik artık sinema yoluyla kurmaca ve sanal olarak inşa ve temsil edilmekte, ayrıca kitlesel olarak seyircinin tüketimine sunulmaktadır. Bu durum sekülerleşmenin hızla bireyin yaşamına nüfuz etmesine neden olarak onu kutsal yaşamın dışına atmakta ve dolayısıyla yaşanan hayatı gerçeklikten uzaklaştırmaktadır (Kaplan, 2001: 90).

Seyirci sahte bağları hayata anlam katacak yegâne etkenler olarak kabul ederek kendi yaşamını filmlerdeki gibi düzenlemeye çalışmakta ve gerçekliğin ne demek olduğunu unutarak sorgulama yapmaksızın yaşamını sanal bir evrende geçirmektedir. Bu bağlamda İngiltere’de “Star Wars” filmlerinde kurgulanan ‘Jedi’ dininden etkilenecek bu dini benimseyen, dolayısıyla gerçeklik al-

gısını bütünüyle yitiren dört yüz binin üzerinde seyircinin (Güven, 2015: 335) hayalî bir dinin müntesibi olarak artık bu dünyada yaşamadıklarını vurgulamak gerekmektedir.

Seküler Yaşamın İzleri

Hollywood sinemasının sunduğu yaşamda dinsel zamanın hayatı yönlendirmesi açısından hiçbir fonksiyonunun kalmaması, yaşanan hayatın seküler bir zaman dilimine ait olduğunu ifade etmektedir. Bireyler, içinde bulundukları anın geçici bir zaman dilimine ait olduğunu hiçbir şekilde hissetmemektedirler. Bu seküler yaşamda “In Time” filminde olduğu gibi herkesin kolunda yaşayacağı süre yazılmış ve geri sayım başlamıştır. Bu nedenle insan bu zamanın bitmemesi için hiçbir sınır tanınamakta ve o an gelmeden önce bu dünyada yapılması gereken her şeyi dilediğince yerine getirmektedir.

Hollywood sinemasının yarattığı seküler insan için ‘görüntünün gücü’nü hatırlamamız gerekmektedir. Söz konusu insan gördükleriyle haz almakta, görüntüye dayalı hayatını şekillendirmekte, gördüğü şeylerden büyülenmekte ve bir bakıma gördüğü şeyler onu daha da sekülerleştirmektedir. Seküler birey açısından görünen âlemin öte dünyayı hatırlatan bir yanı kalmadığı için, Hollywood insanının algılamalarında her görünen şey artık onun bu dünyaya bağlanmasını artıran bir algıya dönüşmektedir. Yalnızca maddi düşünen ve soyut düşünmeyi unutan bu modern birey adeta gördüklerinin esiri olmaktadır.

Filmlerdeki karakterlerin başlarına gelen sıkıntılara çözüm bulmak, onları hafifletmek veya ortadan kaldırmak için seküler toplumun inşa ettiği farklı arayışlara yöneldikleri görülmektedir. Geleneksel dönemde insanlar başlarına gelen sıkıntılar için ilk olarak Tanrı’ya ve dine yönelirken; modern toplumda insanın başvuracağı birçok seküler seçeneğin ortaya çıkması bireyleri dinden uzaklaştırmaktadır. Bu bağlamda birey dertlerinden kurtulmak için artık bir teselli kaynağı olarak

işine yönelir, sevgilisine koşar, barlara gider, kendisini çeşitli hobilerle avutur, arkadaşlarıyla vakit geçirir, ailesine sarılır, seyahate çıkar... Dolayısıyla çoğulculaşan toplumda dinin yerini alan birçok anlam evreninin ortaya çıkması, bireylerin birçok seçeneğin arasında dine yönelmelerini engellemektedir.

Hollywood sineması tektipleştirilen ve yalnızlaştırılan seyirciyi yaşanan teknolojik gelişme ve değişmelere rağmen, yine de mutlu bir yaşam sürdürebileceğine ikna etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda alacağı son model teknolojik aletlerle hazza ulaşabileceğine inandırılan seyirci, sürekli tüketmesi gerektiği ve tükettikçe mutlu olabileceği şeklinde mesajlarla uyarılmaktadır. Yaşamların hızla şekil değiştirdiği günümüz dünyasında teknolojiyle hayatlarımıza sokulan birçok değişiklik olsa da; Hollywood sinemasının ısrarla altını çizmeye çalıştığı hayat, aslında seküler imgelerle inşa edilmiş mekanikleşen bir hayat formundan başka bir anlam ifade etmemektedir. Bu hayat anlayışında seyirciye birçok alternatif sunulmasına rağmen; aslında o, farkında olmadan birbirinin aynısı olan seküler hayatları yaşamaya mahkûm edilmekte ve özünde insan beyninin mahsulü ve 'şeyleşme'nin büyük taşıyıcısı olan bu teknolojik araçlarla yaşamına şekil verir hale gelmektedir (Yengin, 2012: 20).

Bireylerin bu dünyada gerçekleştirebilecek şeyleri ahirete ertelemek istememeleri onların 'an'a odaklanmasına neden olurken bu durum sekülerleşmenin çok önemli bir adımını oluşturmaktadır. Örneğin, "Final Destination" film serisinde ölümle yüzleşmekten kaçan film kahramanlarının ölümüne karşı söz konusu tutumları o kadar korkutucu bir şekilde verilmektedir ki; filmin etkisinde kalan seyircinin 'son durak' olarak gösterilen ve ötesi olmayan ölümü iyi bir şekilde hatırlaması hiçbir şekilde mümkün olmayacaktır. Bu açıdan seküler insanın ölümüne karşı tutumunu yansıtmaması açısından bu filmin çok iyi bir örnek sergilediğini belirtmeliyiz. Bu çerçevede aslında tüm gerilim ve korku filmlerinin insanı ölümden soğutan ve

bir kâbus gibi anlaşılmasını sağlayan yapıları, bu tür filmlerin dinî perspektifle değerlendirilmeye tabi tutulmasını zorunlu kılmaktadır.

Dinler, tarihin başlangıcından beri insanın bir ruhu olduğunu hatırlatarak insanların aslında bir bedene sahip olmadıklarını vurgularken; Hollywood sinemasının yarattığı sahte gerçeklikte ise sistemli olarak insanların bedenleri olduğuna ikna edilmeye çalışılmaktadır. Dolayısıyla dinî bakış açısından uzaklaşan filmlerdeki karakterlere bakıldığında, onların görünen bedenlerini sarmalayan bir ruhlarının olmadığı fark edilmektedir. Aksine onların ruhları, arzuların patlaması olarak görünen bir tenle çevrelenmiş ve prestije dayalı gösterge ve moda göndergesi olan giysiler tarafından işgal edilmiştir (Baudrillard, 2013: 150-151). Bu bakımdan antropomorfik bir yaklaşımla Tanrısal gücü mükemmel kadın ve erkek bedenlerinde cisimleştiren (Aldridge, 2015: 98) Hollywood sineması, tıpkı "Batman" ya da "Catwoman" örneğinde tüm süper kahramanların bedenlerini sarmalayan kostümleri ile büyük bir güce kavuşmaları gibi, seküler kültürünü en çok moda ve beden üzerinden yayarken seyircinin bedenini daha çok önemsemesini ve onu daha kabul edilebilir hale getirmesi için çaba sarf etmesi gerektiğini sürekli olarak hatırlatmaktadır (Kızılcık, 2013: 90-91; Baudrillard, 2008: 198-200). Hollywood sineması, ürettiği cinsel retorik ve imgelerle seyircinin bakış açısını tümüyle etkilemektedir (Batı, 2010a: 105-106). Bu yönüyle film fragmanlarına bakıldığında, seyirciyi etkilemek amacıyla en çok cinsellikten faydalandığı anlaşılmaktadır. Seyirci Hollywood sinemasının kendisini cezbeden büyüsel cinsel imajlarının peşinden sürüklenirken, bu esnada bedensel hazların temel alındığı ve insanın nesne konumuna indirgendiği bir yapılanmanın parçası haline gelmektedir (Taşkaya, 2009: 129). Dolayısıyla Hollywood sineması, eğlence endüstrisinin önemli bir unsuru olarak ahlakî sınırları belirsizleştirmekte ve bu sayede yönlendirdiği seyircinin sahip olduğu dinî normları anlamsızlaştırmaktadır (Yağlı, 2012:

159). Bu çerçevede Hollywood sineması aslında cinselliği bir köprü olarak kullanarak seküler yaşamların seyirci tarafından içselleştirilmesinde ve büyük bir tutkuyla arzu edilmesini sağlama- da oldukça başarılı olmaktadır. Bu duruma bağlı olarak Hollywood sinemasının post/modern bir pazarlama stratejisi olarak kullanıma soktuğu cinsellik, ortaya çıkan kültürel yaşantılarla birlikte bir proje olan sekülerizmin temel öğelerinden biri haline gelmektedir.

İnsanın önem verdiği her şey kapitalist ve seküler toplumun gereklerine uygun şekilde maddileşmektedir. Dolayısıyla insanlığın yüce değerlerini artık hayatında barındırmayan insan, modern dünyada yalnızca bedeninin istek ve arzuları peşinde giden farklı bir yapıya bürünerek üzerindeki kutsal örtüyü tarihin karanlık dehlizlerine fırlatmakta ve kendisine moda dünyasının tüm kıskırtıcılığıyla sunduğu en trend elbiseleri yakıştırmaktadır. Hollywood sinemasının yarattığı bu seküler insana bakıldığında onun en büyük hayalinin, son model arabasıyla hızla ilerlerken sevgilisinin etkileyici güzelliğiyle kendinden geçmiş bir şekilde kazandığı paraları nerelerde tüketeci-

ğini ciddiyetle düşünmesi olduğu görülecektir. Hollywood sinemasının seyirciye özgürlük olarak gösterdiği şeyler aslında modern dünyanın ekonomik girişimleri, sermaye çoğaltma arzusu, limitsiz tüketim ve bedensel hazların tatmininden başka bir anlam ifade etmemektedir. Bu bakımdan insanın kendince masum ve insanî gerekçelerle arzu ettiği özgürlük, onun her türlü ilahî ve üstün otoritenin denetiminden kurtularak doyumsuzlaşmasına ve dizginlenemez bir iktidar hırsıyla kuşanmasına neden olmaktadır. Bu kurgunun ortasında kalan seyirci ise, özdeşleştiği karakterlerle kendisini sonsuz özgür hissederken aslında öğretilmiş ve gönüllü kılınmış tutsak durumuna düşmektedir. Dolayısıyla Hollywood sineması seyirciyi özgürlüğünü kullanamayacak kadar ehlileştirerek onu seküler sistemin vazgeçilmez bir üyesi haline getirmektedir (Bulaç, 2012: 199, 202, 205-207).

Coşkulu ve Şenlikli Bir Dünya

Hollywood sineması, seyircinin inşa edilen seküler dünyanın içinde kaybolmasını sağlamak amacıyla ambiens, ses, ışık, söz ve her türlü büyüleyi-



ci faaliyeti büyük bir ustalıkla icra etmektedir. Bu sanal evrende bir 'ekstravaganza'³ olarak göz alıcı bir gösteri sunan Hollywood sineması, seyircinin bu gösterilerden haz duymasını sağlarken aynı zamanda onun iştahını kabartarak doyumsuzlaşmasına neden olmaktadır. Bu bakımdan gerçekliğin içinde narkotik bir etki oluşturarak seyirciye seslenen ve fantazmagorik algısıyla sahte bir mutluluk yanılsaması yaratan Hollywood sineması, bir karnavalın en önemli özelliklerini taşımaktadır (Ritzer, 2000: 77, 119, 136, 183, 227; Baudrillard, 1991: 21-22). Bakışların bu karnavala yönelmesiyle birlikte dışarıda kalmanın mümkün olmadığı bir şenlik havasında geçen; kahkahanın, eğlencenin, neşenin egemen olduğu, beden üzerinden popüler hazların yaşandığı, modanın anlamının yükseltildiği, kuralların önemsenmediği ve hatta onlara karşı çıkılarak isyan edildiği bu büyülü dünyada (Bakhtin, 2001: 238), seyirci gerçeklik algısını tamamen kaybederek tüm değerlerinden vazgeçmek zorunda kalmaktadır. Hollywood sineması bu şenliğin içerisine dâhil ederek seküler sisteme entegre ettiği seyirciyi panoptikon etkisiyle kolaylıkla biçimlendirirken, onun bu haz dolu evrenin sınırlarından uzaklaşmasına da engel olmaktadır (Yağlı, 2012: 18-19). Hollywood sinemasının kurduğu dünyada yaşamını sürdüren insana bakıldığında; onun eğlence komplekslerinde adrenalin ve zevke boğulmuş bir şekilde zaman öldüren, lezzet dolu restoranlarda ve fast foodlarda hayatın tadını çıkaran, tematik parklar ve ilginç müzelerde bu dünyayı yeniden anlamlandırmaya çalışan ve tüm enerjisini tüketerek eğlence dolu bir dünyada kendinden geçen bir 'rüya işçisi' olduğu görülecektir. Bu seküler yaşamda mekânları sahte bir kolektivitete hizmet edecek şekilde yeniden düzenleyen Hollywood sineması, yeni aylıklık ortamlarıyla estetikleştirdiği şehirleri daha fazla imaj ve daha fazla kültürel çeşitlilikle doldurarak ve mekânla-

rın mimarîlerinde tüketimin gösteri ve teşhir yönüne vurgu yaparak insanların gösteriyle içkinleştirilmiş ortamlara akın etmesini sağlamaktadır. Mesafelerin ortadan kalktığı, dolaysız bir etkiye sahip süslü ve ışıltılı görüntülerin egemen olduğu bu karnavalesk gösterimde hayat daha renkli bir hal alırken kimlikler de buna bağlı olarak oldukça farklılaşmaktadır. Yetişkinlerin çocuksu, çocukların da yetişkinler gibi davrandığı bu kurguda, hayat tarzları ve alışkanlıklar fantastik bir yaşamla iç içe geçmektedir (Featherstone, 1996: 181; Debord, 1996: 93; Diken & Laustsen, 2014: 19; Ritzer, 2000: 135-139; Bakhtin, 2001: 238-240; Lefebvre, 2013: 328-330; Kaypak, 2013: 89-93; Batı, 2007: 41-42; Dağtaş & Dağtaş, 2006: 6-7). Cemaat bağlarının zayıfladığı ve atomize olmuş bireylerin oluşturdukları bir toplumda yeni kutsal arayışlarına yönlendirilen seyircilerin, görselliğin coşkusuyla yücelten ve hakikatin izafiliğini vurgulayan "The Lord of the Rings", "Harry Potter", "300", "Agora", "Twilight", "The Illusionist", "The Prestige", "The Sorcerer's Apprentice", "Asterix&Obelix" gibi filmlerde neopaganizmin doruğa ulaştığı inanç biçimlerinden etkilenmelerini oldukça doğal kabul etmek gerekmektedir. Zira bu filmlerin söz konusu anlatılarının coşkulu ve şenlikli bir dünyayı işaret etmesi, seyircinin dinin kesin sınırlarının dışına çıkmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla bu kurgudan etkilenerek geçiciliği, dönüşümü ve farklılığı özümseyen seyirci için artık sıkıcı ilahiyatlar, uyulması gereken kalıplar ve ağır söylemler yoktur. Onun yerine imgenin coşkusu ve kişiye göre yeniden yapılandırılabilen, bağlayıcılığı tamamen bireyin kendisine bağlı olan şenlikli pagan inançlar söz konusudur. Bu bakımdan dinin mutlak hakikat olma vasfını inkâr eden seyirci için artık din, göreceli bir konuma itilerek kişisel düşünceler, duygular, yaşam tarzları ve hazlar doğrultusunda şekillenebilen bireysel bir mesele haline gelmektedir (Güven, 2015: 328-329, 332-335). Hollywood sineması, seyirciye normal yaşantısında hiçbir zaman karşılaşmadığı hayret verici an-

3 "Fantazi, zarif ve hayal gücüne dayanan müzik ya da piyes." (Ritzer, 2000: 139-146).

lar yaşatarak onu büyülü dünyasının içinde zevke boğmaktadır. Ancak seyircinin filmler aracılığıyla elde ettiği kısa süreli bu duygusal doyum, onu bir uyuşturucu bağımlısı gibi sürekli aynı hazları tatmin etmeye yönlendirmekte ve dolayısıyla yaşamın seyrinin farklı bir yöne çevrilmesine neden olmaktadır. Örneğin “Pulp Fiction” filmindeki kahramanlar aynı anda kurnaz, aptal, zorba, sapık, kurban veya romantik olarak sergilenirken seyirci artık onların geçmişi ya da geleceğiyle ilgilenmemektedir. Zira onlar daha çok seyirciyi bir zevk nesnesi olarak eğlendirmek için vardırırlar ve bu nedenle diledikleri her şeyi yapma özgürlüğüne sahiptirler: Öldürür ve ölürlər, döver ve dövülürler, tecavüz eder ve edilirler, gevezelik ederler, küfredirler, dans ederler... Dolayısıyla onlar sürekli biçimde tesadüfle ve önceden hesaplanamaz olanla bütünleştirilerek, düzensizliğin ve kargaşanın orta yerinde yalnızca güldürü ve hayret öğeleriyle seyirciye güzel anlar yaşatırlar. Bu nedenle onlar artık özne değildirler, aşkın metafizik bir kudretle bağlantıları da yoktur ve ruhlarından bahsetmek de mümkün değildir. Onlar sadece gerçekliğin önceden kestirilemez olduğuna ikna ettikleri seyircinin haz duymasını sağlayan ‘arzu makinaları’ndan başka bir şey değildirler (Şentürk, 2007: 421-422, 425-426). Fakat tüm bu kaotik yapı içerisinde kendinden geçmiş bir şekilde seyre dalan seyircinin başından sonuna kadar tamamen gerçek dışı bir evrende olduğunu fark ederek dinden uzaklaştığını kavraması için oldukça büyük bir uğraş sarf etmesi gereklidir. Bu bağlamda “Pulp Fiction” filmi örneğinde burada isimlerini saymakla bitiremeyeceğimiz neredeyse tüm komedi/ksi tür filmleri, söz konusu anlatılarıyla seyircinin ciddi düzeyde seküler bir yaşantıya maruz kalmasına neden olmaktadır. Hollywood sineması bir hız üretim fabrikası olarak görüntü bombardımanına tuttuğu seyirciyi, çoğu zaman neyin içine düştüğünü anlayamadığı bir hareketsel döngünün içine katarak onun hiç durmaksızın görüntülerin peşinden sürüklen-

mesini sağlamaktadır. Hız yasasının egemen olduğu bu evrende durup dinlenmek ya da olaylar hakkında düşünmek söz konusu dahi değildir; çünkü bir an için durulursa ya da düşünülürse savaşta bir askerin bir mermiyle hayatını kaybetmesi gibi (“Durmak ölümdür.”), o da filmin büyüsunü kaybedecek ve tüm heyecan yok olup gidecektir. Bu nedenle beyazperdede akışkanlığın durması, seyirciyi harekete geçiren ‘kinetik enerji’nin ansızın yok olması anlamına geldiği için hiçbir şekilde kabul edilmesi mümkün değildir. Fakat seyirci sürekli olarak yinelenen görüntülerle oyalanırken ve olaylar ardında koşup dururken neyi düşüneneğini tamamen unutmaktadır (Virilio, 1998: 9-29; Ayrıca bkz. Köprü, 2015: 843-863). Hollywood sinemasının hız ve performans vurgusu, seyirciyi seri ve yoğun bir akışın içine çekerek onu bir panayır eğlencesine dâhil etmektedir. Zira sinemada ardı arkası gelmeyen sahneler, tefekkürü imkânsız hale getirirken; devrim içindeki her bir kare de seyircinin algısını yönlendirmeye devam ederek onun ‘özne’liğini sonlandırmaktadır. Böylece hareketli imgelerle başı dönen seyirci, dünyanın zorlu gerçeklerinden uzaklaşarak geçici bir kaçışın içinde duygusal doyuma (katharsis) ulaşmaktadır. Bu bakımdan seyirci için önemli olan şey, derin bir düşünme değil; ‘nasıl geçtiğini anlamadığı’ iki saatlik zaman diliminde keyifle kendinden geçmedir (Köprü, 2015: 843-844; Bilici, 2007: 142-143).⁴

4 “Çağrı” filminin “Muhammad: The Last Prophet” adlı çizgi film versiyonunu sınıfta seyrettireceğimiz ortaokul öğrencilerinin “patlamış mısır yiyerek” filmi izleme istekleri, Hollywood sinemasının tüm değerleri seyirlik bir eğlenceye dönüştürdüğünün en önemli kanıtı haline gelmektedir. Bu bakımdan Hz. Peygamber’in hayatının bir aksiyon filmi heyecanında gösterime sokulması, O Kutlu Elçi’nin hayatındaki dinî anlamların tümünü anlamsızlaştırmaktadır. Zira Hollywood sinemasının seküler bakışını içselleştirmiş bir seyircinin her görüntüyü hızlı bir şekilde tüketme becerisi, onun Hz. Peygamber’in hayatını da doksan dakika içerisinde tüketmesine neden olmaktadır. Bu

Parçalanmış Hayat ve Bilinç

Dünyada ve kâinatta var olan her şey, bir bütünlüğün parçası olarak algılanması gerekirken; Hollywood sinemasının tasarladığı dünyada gerçekleştirilen tekil eylemler kendi başlarına büyük bir değer kazanmakta ve diğer parçalarla ilişkileri koparılabilir şekilde içinde bulundukları bağlamdan dışarı çıkarılmaktadır. Örneğin dürüst olmak, muhtaç bir insana yardım etmek, kötülüklere engel olmak gibi eylemlerin her biri başka bir davranış gibi görünmesine rağmen; aslında bunların hepsi, bütüncül bir hayat görüşüne ve yapısal sisteme bağlı olarak birbirleriyle kopmaz bir bağa işaret etmektedir. Postmodern bakış ise, öncelikle muhtaca yardım etmeyi bütünsel anlam dünyasından kopuk biçimde öne çıkarmakta ve daha sonra bunun bir anlatısını oluşturarak yeni dinî duygusalılıklar ve kutsallıklar oluşturmaktadır. Artık gerçekleştirilen bu davranışın form olarak bir meta-anlatıya, yani dine ait olup olmamasının önemi kalmamaktadır. Söz konusu bu postmodern yaklaşım ile bireyin gerçekleştirdiği her bir davranış ve detay, kendi içinde süreklilik ve bütüncüllüğünü kaybederek bireyin kendi küçük anlatı ve kutsal dünyasını yaratmasına fırsatlar sunmaya başlamaktadır (Tekin, 2011: 23-25).

Hollywood sineması kurmaca yaşamında acısız hazla dolu yaşam, nedensiz sonuç, düşmansız savaş, nesnesiz tutku, belleksiz zaman (Baudrillard, 2012: 140) ve değişken-sabit mekân gibi gerçek hayatta hiçbir karşılığı bulunmayan çarpışık fanteziler üreterek seyircinin algılamasını alt üst etmekte ve daha da önemlisi onu bu anlatılarla seküler yönde dönüştürmektedir. Seyirci filmlerde her türlü güzel yiyecekten yiyen ama şişmanlamayan, hiçbir ciddi hastalıkla karşılaş-

mayan, dert tasa olmaksızın çeşitli eğlencelerle gününü gün eden, hiçbir çaba sarf etmeden birbirinden güzel sonuçlarla karşılaşan, hiçbir amacı olmaksızın tutkularının peşinde koşan, yalnızca ânı düşünen ve yaşayan, geçmişle hesaplaşmadan sadece güzel bir gelecek için uğraşan, birçok değişik mekânda gezmesine rağmen kendisini yersiz yurtsuz hissetmeyen, niçin çıktığı belli olmayan savaşlarda kimin yanında saf tuttuğunu irdelemeden kahramanca mücadele eden birbirinden etkileyici karakterlere özenerek nasıl bir yaşam isteğinde bulunduğu ve bu isteğinin kendisini neyle karşı karşıya bıraktığını düşün/e/memektedir. Ancak seyircinin düşünmeyi bir tarafa bırakarak takındığı bu tutum, onun dünyanın sorumluluklarından kaçmasına ve hiçbir çaba göstermeden bu dünyada cenneti yaşama gibi bir amaçla kuşanmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla Hollywood sineması bilinçaltına işlediği bu dünya ile seyirciyi kendi iradesinin yükünden ve kararlarının ağırlığından kurtarmaya çalışmaktadır.

Bir kültüre dâhil olan bireyler duygusal olarak bazı simgeleri, değerleri, inançları ve gelenekleri içselleştirirler ve onları kendilerinin bir parçası olarak değerlendirmeye başlarlar. Bu bağlamda Hollywood sinemasının tasarladığı kültürün içine giren seyirci kendisine gösterilen hayatın diline, simgelerine ve inançlarına duygusal yüklemeler yaparak (Guibernau, 1997: 131) yeni bir kimlik edinmektedir. Bu nedenle post/modern hayatın kendisine sunduğu stratejiler ve seçeneklerle 'kendini geliştiren' ve yeni bir kimlik edinen birey, seküler yaşam tarzları etrafında yeni bir dünya kurmaya başlamaktadır (Demirezen, 2010: 101-102).

Dinden Uzaklaşan Yaşam

Duyularla özdeşleştirilen estetik ve sanat, insanlara Tanrı'nın ihtişamını hatırlatacağı yerde; onları baştan çıkararak dünyanın göz alıcı görüntüsüne dalmaya sürüklemektedir (Altıntaş, 2005: 34). Dolayısıyla sinemanın seküler bir yaklaşımla

bağlamda filmi izledikten sonra seyircinin Hz. Peygamber'in hayatından kendisi için önemli dersler çıkarttığını söylemek oldukça zor görünmektedir. Çünkü Hollywood sinemasının şekillendirdiği bir seyircinin, film ne kadar iyi olursa olsun, anlam üretme gibi bir derdinin olmadığı açıktır; o sadece patlamış mısırla geçireceği eğlenceli zamanın peşindedir.

estetikleştirilmesi, seyircinin ondan alımlayabileceği tüm güzellikleri kutsal formunun dışına çıkarak hayatın anlamlandırılmasında büyük bir dönüşüme sebep olmaktadır. Bu nedenle seyirci, Hollywood sinemasının kendisine kazandırdığı bakış açısıyla hakikatin sahte görüntüleriyle oyalanarak akıl almaz bir şekilde Platon'un mağarasında yaşamını sürdürmek zorunda kalmaktadır. Zira Hollywood sineması tarafından eğitilmiş olmak, hayatın gerçek görüntüleriyle eğitilmiş olmaya benzememektedir. Doğal yaşam, insanı kendilerine dikkat etmeye çağıran ilahî işaretlerle dolu olmasına rağmen; o, yarattığı kurmaca görüntüler ve kazandırdığı seküler perspektif ile seyircinin ilahî bakışını alt üst etmektedir. Bu çerçevede seyircide oluşan seküler bakış, onun içine girdiği mağaradan çıkmasını engellemektedir. Hollywood sineması, seyirciye yeni bir görsel şifre öğretmek suretiyle, bakılmaya değer olan şeyler ile gözlemleme hakkını bulduğumuz şeylere ilişkin görüşlerimizi değiştirmektedir. Bu bakımdan o, kendine has bir dilbilgisi ve daha da önemlisi bir görme etiği oluşturmaktadır (Son-tag, 2008: 1-2).

Geleneksel dinî yapıda bireylerin günlük yaşamlarında işler ilahî bir hikmetle yapılmaktayken; Hollywood sinemasının inşa ettiği toplumda ise seküler bilince paralel biçimde iş ve özel hayatlar birbirinden ayrılmakta, ayrıca işlerin düzenlenmesinde uyulması gereken kurallar rasyonel hukuka bırakılmaktadır. İşlerini yapan bireyler ilahî bir yaşama bağlı olarak kazanacakları sevapları umut etmek yerine, daha çok maddî kazançlarla kendilerini motive etmektedirler. Bunun sonucunda başarı ve kapital odaklı bireyler, hedeflerini gerçekleştirmek için tüm yeteneklerini ortaya çıkarmak için uğraş vermekte ve yalnızca kendilerinin ulaştığı mutlu sonları arzulamaktadırlar. Söz konusu bu tutum, bireylerin doğrudan bir 'kutsal karşıtlığı' yapmasalar da dini görmezden gelerek kutsalı hayattan uzaklaştırdıklarını göstermektedir (Bell, 2006: 62).

Hollywood sinemasının kurguladığı hayatta yaşamını sürdüren seküler insanın Tanrı'yı bambaşka bir şekle sokması sonucunda onun Tanrı'yla tüm bağlarını kopararak kendisine yeni Tanrılar edindiği görülmektedir. Örneğin, Tanrı'nın hiçbir şekilde kendisine yer bulamadığı Gotham şehrinde insanlar başları belada olduğunda yüzlerini göğe çevirirken Batman'in silüetini gökyüzüne yansıtarak yardım çağrısında bulunmaktadırlar. Dolayısıyla gökyüzünden beklenen yardımı, Tanrı değil; tıpkı Iron Man'de olduğu gibi tümüyle bilimsel teknolojik teçhizatıyla donanmış Batman getirecektir. Ya da Superman, X-Man, Spider Man, Neo gibi gücü kendinden menkul süper kahraman görünümlü Tanrılar dünyayı kötülüklerden kurtaracaktır. Zaten Tanrı'nın insanları kendi başlarına bırakarak dünyanın kötülükleriyle ilgilenmemesi ve insanları çaresiz bir şekilde yapayalnız bırakması nedeniyle, ne zaman ihtiyaç duyulsa hemen insanlığın yardımına koşan bu tür kahramanların bu dünyada olması zorunlu hale gelmektedir. Zira Tanrı yeryüzünden çekilip gittiye, onun yerine insanlığın aradığı kurtarıcılar her zaman var olacaktır. Bu noktada dikkat edilmesi gereken önemli bir husus, insanlığa yönelik çok kötü amaçlar güden kötü karakterlerin karşısına çıkan kahramanların da neredeyse dinle hiçbir bağlarının olmamasıdır. Dolayısıyla onların iyi insan olma bağlamında hümanist bir yaklaşımla Tanrı'dan bağımsız iyiliği temsil etmeleri, seyirciyi dinî açıdan farklı bir kurgunun içine sürüklemektedir.

Bu dünyada kalıcı olunmadığını sürekli olarak hatırlatan ve dünyaya meyledilmesinin önüne geçen hastalıklar, dertler, sıkıntılar, afetler ve ölümlerin yaşam içerisinde çok ciddi durumlar olarak algılanması gerekirken; Hollywood sinemasının sunduğu hayatta söz konusu durumların tam tersi bir şekilde daha çok bu dünyaya bağlayıcı bir tarzda kurgulandığı görülmektedir. Bu bağlamda inşa edilen seküler hayatın içinde yerini alan insan, her an yüz yüze kaldığı bu 'olumsuz' du-

rumlar karşısında kendisine gösterilen bu ‘ilahî işaretleri’ anlayamamakta, hatta onların üstünü kapamaya çalışarak bu işaretlerden herhangi bir ders çıkarmayı düşünmemektedir. Zira seküler insan, ‘yok olup’ gitmeden önce enerji ve dinamizmle dolu bir hayatı ve yaşı ilerlese de kendini hep genç hissettirecek heyecanı kaybetmemeyi arzulamaktadır. Bu bakımdan insanın bu dünyadaki rüyasının önüne kâbus gibi inen bu ‘felaketler’, onun kurduğu eşsiz hayallerine engel olmaktadır. Bu nedenle hayallerinin önüne set çeken her türlü olumsuz durumdan kurtulmak için tüm önlemler alınmalı ve onların gerçekliğinin sorgulanmasına neden olacak her şey göz önünden kaldırılmalıdır.

Araçsallaştırılan Bilinç ve Yaşam

İnsanın hipergerçek bir yaşamda gerçeklik algısından tamamen uzaklaşması nedeniyle sanal hayatlar, gerçek yaşantıların anlamlarını kaybettirerek yeniden gerçekliği üretmektedir. Bu durum gerçekliğin buhar olup gitmesine ve sanal gerçekliklerin algıları, duyguları ve pratikleri dönüştürerek hipergerçek yaşamda (‘çölde’) (Baudrillard, 2011: 13-15, 207-208) insanın kaybolmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda sinemanın yeniden ürettiği gerçeklik, kendi mekanizmasının sistemli bir şekilde işlemlerini sağlarken; etkilediği seyircinin dünyada olup bitenleri algılayabilmesinin ve anlamlandırabilmesinin önüne engeller koyarak insan bilincini büyük bir karmaşayla karşı karşıya bırakmaktadır (Kaplan, 2001: 94-96).

Film izleyen seyirci düşünmeyi unutarak arzu ve tutkularının esiri olmaktadır; ancak buradaki arzu ve tutkular seyircinin sadece izlediği anda mutlu olmasını sağlamakla kalmamakta, aynı zamanda araçsallaşan bir bilinçle sürekli olarak sahate hazlar üretilmesine neden olmaktadır. Aklını, hazları ve tutkuları adına törpüleyen ve bastıran seyirci, kendisine sunulan haz ve kültür endüstrisi yoluyla bir sarhoşluk ve illüzyonun içerisinde sıkışıp kalmaktadır. Bu bakımdan Hollywood

sinemasının seyirciye vadettiği özgürlük ve mutluluk, düşünmenin insana sorumluluk yükleyen tarafını unutturarak aklın y/etkinliğinin kaybettirilmesi ve gerçek olmayan hazlar tattırılmasından başka bir anlam ifade etmemektedir (Duva, 2012: 3-4; Horkheimer & Adorno, 1995: 81).

Seyircinin filmlere bakarak hayatı anlamlandırmaya çalışmasından daha önemli olan konu, seyircinin başkalarının bakış açısını, gücünü ve iktidarını içselleştirmesidir. Bu nedenle seyirci kendi iradesini Hollywood yapımcılarına teslim ederek hayatını Hollywood iktidarının seküler bilincinin ürettiği ve kendisine dayattığı bilgilerle şekillendirmek zorunda kalmaktadır (May, 2000: 86-87). Bu bakımdan Hollywood sineması, seyircinin ancak kurulu sistemin işleyişine engel olmayan son derece dar bir alanda hayal kurmasına, düşünmesine ve yaşamasına izin vermektedir. Hayallerin bile bir denetleme aracı olarak araçsallaştırıldığı bu mekanizmada seyirci hem sistemin seküler büyüdü dünyasıyla özdeşleşmekte, hem de onun tarafından araçsallaştırılan baskısına boyun eğmek zorunda kalmaktadır. Dolayısıyla o, seyirciyi dünyaya ve kendi varoluşuna dair bir düşünömselliğe yönelmekten alıko-yarak onu kodlanmış düşüncelere ve davranış biçimlerine adapte etmektedir (Adorno, 2000: 122, 152-153, 202-203, 206-213; Atiker, 1998; 52, 56; Duva, 2012: 9).

Film izleyen seyirci, gördüklerini zihnine yerleştirirken onları olduğu gibi ele almamaktadır. Film kendi hayalleriyle bütünleştiren seyirci, filmin göstergelerine bilincinde farklı bir şekil kazandırmaktadır. Dolayısıyla seyirci bir meta olarak filmi tüketirken, aynı zamanda tükettiği filmle birlikte hayal dünyasını geliştirmeye devam etmektedir. Bu bakımdan izlenen her film, seyircinin fantezi dünyasının gelişimine katkı sunan bir malzeme olarak onu sürekli olarak sekülerleştirmektedir. Tükettikçe gelişimini sürdüren seküler bilinç, filmler gibi insanı yapay bir dünyanın içine çekmektedir. Bu bağlamda filmlerde gösterilen ev, araba, kadın, statü gibi insanın hayal dünyasına

odaklanan göstergeler seyircinin bütünüyle gerçeklikten uzaklaşmasına neden olarak, onu hegemone bir tarzda seküler ilgiler etrafında yaşamını sürdürmesi için zorlamaktadır.

Tüketim sürecinin içerdiği simgesel değiş tokuşun geleneksel kültüre hâkim olması sonucunda seyirci, filmlerde gördüklerini, olduğundan farklı bir şekilde algılamaya başlamaktadır (Baudrillard, 2013: 123-124, 142). Örneğin, film kahramanının sevgiliyle birlikte lüks bir restoranda tattığı yemek, seyirci için çok farklı bir anlam ve önem kazanmaya başlamaktadır. Seyirci artık yemeğin tadından daha çok, onun simgelediği göstergelere sahip olmaya ve onunla birlikte değerlendirilen zamanda geçireceği haz dolu mutluluklara odaklanmaktadır. Dolayısıyla Hollywood sineması seyirciye sunduğu metaları kullanım amaçları dışına çıkartarak onları olduğundan farklı bir şekilde göstermekte ve yeni bir anlam evrenine soktuğu metaların bir romantizm, hayal, fantezi ve imaj olarak tüketilmesini sağlamaktadır (Ritzer, 2000: 96-104). Hollywood sinemasının seküler anlam evrenine giren seyirci çeşitli şekillerde kendisine gösterilen tahrik ve hazlar peşin-

de koşarken, aslında tüketim nesnelerinin işaret değerlerine kapılarak (Baudrillard, 2013: 79-80, 87, 101, 119, 187-188) onların dominantlaşan yapılarının baskısı altında ezilmektedir (Batı, 2010b: 370-371).

Kendisine gösterilen her sembolden seküler anlamlar üreten ve onları tükettikçe de mutlu olacağına inandırılan seyirci, artık sadece bir film izlememektedir; o, aynı zamanda içine girdiği kurmaca dünyalarla hız, haz, heyecan, özgürlük, aşk, romantizm gibi duyguları da deneyimleyebilmektedir. Görsel açıdan giydikleriyle, kullandığı arabayla ya da ev eşyalarıyla tektipleştirilen seyirci, bunun yanı sıra duygularının da kontrolünü kendi elleriyle Hollywood sinemasının denetimine teslim etmektedir. Hollywood sinemasının sistematik denetimi, seyircinin algılama düzeyini dönüştürerek her konunun sonunu seküler bir perspektifle özdeşleştirmektedir. Bu nedenle sekülerleştikçe mutlu olacağına inandırılan seyirci, aslında tektipleştirildiği dünyasında farkında olmadan yarattığı isteklerinin kölesi olmakta ve onlar olmadan kendini adeta sudan çıkmış balık gibi hissetmeye başlamaktadır (Yen-



gin, 2012: 20). Bu bakımdan Hollywood sineması asla seyircinin gerçek ihtiyaçlarını karşılamamaktadır; aksine o sadece daha iyi bir hayat imgesi sunarak, yapay gündemler yaratarak, yeni kaygılar üreterek ve mutlulukla örülmüş yaşamı seyircinin hayalleriyle bütünleştirerek aslında hiç gerçekleşmeyecek umutları sömürmektedir (Baurman, 2012: 86-88; Adorno, 2011: 68, 75, 78, 107, 110; Lasch, 2006, 283; Ritzer, 2000: 87, 96-97; Baudrillard, 2013: 86, 113, 210).

Hakikatin Tahrifi ve İnsanın Tükenişi

Hollywood sinemasının yarattığı kültür, seyircinin geleneksel yaşantısıyla karşılaştırıldığında oldukça farklı bir yeri göstermektedir. Yüksek kültür, fark edilmeyen bir tonda popüler kültürle birleştirilerek bütünüyle eğlencelik bir malzemeyle dönüştürülmekte ve böylece kapitalist amaçlar için araçsal hale getirilerek büyük kitlelere ulaşılma hedefi güdülmektedir. Bu bağlamda felsefi ve ontolojik meseleler filmlerde kendisine yer bularak bu aldatmacanın bir parçası haline getirilmektedir. Bu nedenle seyirci önemli bir meseleyi izlediğini düşünürken, aynı zamanda kendisine gösterilen seküler yaşamı da kabullenmek zorunda kalmaktadır. Dolayısıyla Hollywood sinemasının doğru ve yanlış bir araya getirilerek yarattığı karmaşık kültür, seyircinin hakikati sağlıklı bir şekilde kavramasının önünde engel oluşturmaktadır.

“1984”, “The Matrix”, “Truman Show”, “Equilibrium”, “V for Vendetta”, “Fight Club”, “Three Idiots” gibi sistem eleştirisi türü filmlerin özellikle insanın içinde bulunduğu toplumu sorgulaması açısından önemli konulara temas ettikleri görülmektedir. Bu noktada bu filmlerden önemli mesajlar alımlayan seyircinin ciddi düzeyde bilinçlenme yaşayabileceği söylenebilir. Ancak bu filmlerin görsel yönü itibarıyla vurgulanması gereken en önemli husus, seslerin yani konuların insanın düşünmesini sağlayan bir altyapıdan gelmesine rağmen; görüntülerin sekülerliğin ideolojik karargâhından üretiliyor olmasıdır. Dola-

yısıyla Hollywood sineması ‘doğru sesleri yanlış görüntülere’ yükleyerek (Şentürk, 2007: 301) seyirciyi büyük bir aldatmacayla karşı karşıya bırakmaktadır. Seyirci, doğru seslere aldanarak yanlış bir görselliğin kurbanı haline gelmektedir. Bu bakımdan konularına aldanarak özellikle bilinçli dindarlar tarafından değerli kabul edilen bu filmlerin, aslında bir bilinç uyanmasından daha ziyade yanlış bir görsellikle çevrelenmiş seküler bir bilincin içselleştirilmesine hizmet ettiğini düşünmek gerekmektedir. Bu bakımdan Hollywood sineması, modernliğin görsellik üzerine kurulu dilini (Talu, 2010: 142) sistematik bir şekilde tasarlayarak seyirciyi yanlış bir yöne kanalize etmektedir. Ancak inşa edilen ‘gösteriler’ sonucunda seyircinin bakışında ortaya çıkan imajlar, aldatılmışlığa ve yanlış bir bilince neden olmaktadır. Seyircinin bakışında yaratılan hipergerçek dünyada artık her şey yerini bir temsile bırakarak seyirciyi hakikatten uzaklaştırmaktadır. Gösteriler Hollywood sinemasının uçsuz bucaksız evreninde dolaşıma sokulurken, seyirci de gerçek yaşamda yarattığı sahte dünyasında yalnızca hayallerine odaklanmaktadır (Debord, 1996: 13-14, 17-18, 176).

Diğer bir örnek, “Wall-E”, “Finding Nemo”, “Up”, “The Lion King”, “How to Train Your Dragon”, “Shrek”, “Ratatouille”, “Toy Story”, “The Incredibles”, “Monsters Inc.” animasyon filmlerinde bir yandan çevreyi koruma, azim ve çalışkanlık, girişimcilik ve yaratıcılık, işbirliği, saygılı ve hoşgörülü olma, dürüst ve güvenilir olma, empati, sorumluluk, merhamet, cesaret, sadakat, fedakârlık, yardımseverlik gibi çok önemli değerler seyirciye sunulurken (Korukcu & Güngör & Ardahanlı, 2015: 62-82); diğer taraftan filmlerin geneline hâkim olan seküler anlatılar, özellikle çocuk seyircilerin tüm bu değerleri din dışı bir bağlamda alımlamalarına neden olmaktadır. Bu bağlamda seküler yaklaşımlarla inşa edilen bu tür filmlerden seyircinin önemli değerleri benimseyerek dinî açıdan önemli bir kazanım elde edebileceğini düşünmek mümkün görün-

memektedir. Zira filmlerde sunulan değerlerin hiçbirisi dinî bağlamla iç içe olmadığı gibi; aksine söz konusu değerler seküler temelli hümanist bir yaklaşımla inşa edilmektedir. Ayrıca bu filmlerde gösterilen birçok olumsuz durum, söz konusu değerlerin verilmesi nedeniyle umursanmamaktadır. Dolayısıyla bu filmlerde yer alan değerler, aslında tümüyle seküler bir aldatmacanın aracı olarak kullanılmaktadır.

Hollywood sineması hakikati reddederek kendine göre sanal bir gerçeklik kurmaktadır. Bunun en açık kanıtını kurduğu devasa film platoları ve bilgisayar efektleriyle gerçekliği yeniden inşa etmesinde görebiliriz. Bu evrende gerçek olan hiçbir şey yoktur, mekânlar ve insanlar sahte olduğu gibi yaşam da bir kurgudan ibarettir. Dolayısıyla yarattığı evrende hakikatten hiçbir iz bulunmaması, kendisine yönelen bakışların tüm doğal ve saf yönlerini etkisizleştirerek bütünüyle yapaylaşmasına neden olmaktadır. Artık seyircinin özgür bir bakışla ‘gördüğü’ hiçbir şey kalmamıştır; aksine zamanın, mekânın ve toplumsalın belirlendiği bir yaşamda seyirci yalnızca kendisine ‘gösterilenleri’ izlemek zorunda kalmaktadır. Seyircinin bakışı filmle buluşur buluşmaz gösteri dünyasının içinde tüm saflığını yitirmekte ve bakış yalnızca istenilen yöne çevrilerek hedef saptırılmaktadır. Böylece imge/hayalle maddî gerçekliğin arasındaki farkları yok eden Hollywood sineması, kurguladığı taklitlerin, modellerin, imgelerin ve temsillerin toplumsal yaşamı denetim altına almasını sağlamaktadır (Serdar, 2001: 22-23; Adorno, 2011: 37-38). Artık bu kurgusal yaşamda kavramlar ‘değer’lerini, değerler de ‘gerçeklik’lerini yitirmekte ve yeniden büyülenen dünyada her şey seyircinin elinden kayıp gitmektedir. Hollywood sinemasının hızlı, değişken, çarpıcı, karmaşık ve renkli dünyası seyirciyi büyük bir çekim kuvvetiyle içine alırken; onu yönsüz, başı sonu belli olmayan bir akışa bırakmakta ve seyircinin yaşamını büyük bir filme dönüştürmektedir. Gerçeklikle olan bağlarını kopararak simüle

bir evrende yaşamaya başlayan seyirci, düşünmeden var olmaya çalışmakta ve hipergerçek bir yaşamın kendisine dayattığı vitrine sahip olarak onun istediği gibi bir birey olmak için uğraş vermektedir (Argın, 1992: 118-119; Baudrillard, 1991: 18-19, 23-24, 29, 57-59; Perşembe, 2003: 168-169). Seyircinin sanal gerçeklikle hakikat arasında ayırım yapamaz bir hale gelmesi, olanı sorgulama yetisini yitirmesi ve beyazperdedeki hayatlara bakarak kendisine gösterilen dünyayı hakikat sanmayı sürdürmesi onun ‘Matrix’teki simülakrlarla⁵ çevrelendiğinin ve orada kapana sıkıştığının farkına varmasını engellemektedir (Baudrillard, 2011: 13-15). Bu noktada seyirci şayet dinin bütüncül bakışını devreye sokarak tevhidî bir yaklaşımla hakikati kavrayamazsa, ‘Matrix’in simülasyonlarından çıkmasını sağlayacak iradeyi de hiçbir zaman gösteremeyecektir (Erincik, 2012: 167-168).

Seyirciyi praksise yönlendirmeyen Hollywood sineması, başkalarının acısına bakmayı ve acıyı uzaktan seyretmeyi ironik bir şekilde bir bilet parasına indirgemeyi başarmaktadır. Seyirci yolda hızla ilerleyen bir turist gibi acının fotoğrafını çekmekle yetinmektedir. Bu nedenle seyircinin görüş alanına giren acı onu harekete geçirememektedir. Başkalarının acılarını hissettiren ama seyirciyi eyleme geçiremeyen sinema, bir fotoğraf karesinin acıyı dondurması gibi insanı da ekranın karşısında dondurmaktadır. Dolayısıyla dünyanın her köşesinden ulaşan acı görüntüleri ve birçok sorunu aktarmaya çalışan sinema, seyircinin yüreğine artık hiçbir şey söylememektedir. Seyirci sinemanın kendisine kazandırdığı bu bakış açısıyla gerçek hayata döndüğünde, gündelik hayatta gördüğü şeylerden acı duyduğu zaman bir ruhu varmış gibi başkalarının acılarına içlenecek; ama kötülük hiç yokmuş gibi davranarak usulca bakışını başka yöne çevirecektir. Zira seyirci acıma hislerini sinema aracılığıyla boşaltmış ve

5 Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.

rahatlayarak gündelik hayatına geri dönmüştür, aynı zamanda başkalarına acıma görevini de eda etmiştir. Ancak seyirci, ‘başkaları’nın acısını hissettiğinde, onlara yüzünü değil sırtını dönüyor-sa; o acı, onun iştahını ve hevesini kaçırmıyor ve onu uykularından uyandırmıyorsa, o andan itibaren artık seyircinin ruhu uyuşmakta, adeta canlı taklidi yapan bir ölü haline gelmektedir (Sontag, 2008: 13-14, 24-26; Sayar, 2016).

Sonuç

Hollywood sineması eğlendirici ve keyiflendirici bir anlatıyla hayatı daha ‘anlaşılır’ hale getirdiği filmlerle önemli meseleleri gerçekten çekebilmekte midir? Yoksa ciddi meseleler Hollywood sinemasıyla birlikte popüler bir mesele olarak tüm derinliğini kaybetmekte ve sinemada bir çerez haline mi gelmektedir? Örneğin “The Matrix” filmini izleyen seyirci, önemli meseleleri kavrayarak hayatına yeni anlamlar mı katmaktadır; yoksa ‘felsefi aksiyon’ ile düşünür gibi yaparak ve ‘müthiş’ sahnelerle girdiği hayalî evrende kendinden geçerek görüntüleri mi tüketmektedir? Seyirci filmden çıktıktan sonra kendisini “Neo” olarak görerek içinde bulunduğu ‘Matrix’ten çıkmayı ve dünyayı değiştirmeyi mi düşünmektedir; yoksa filmin kendisine sunduğu hayal ve fantezilerle tatmin olmaya mı çalışmaktadır? Şunu açık bir şekilde söyleyebiliriz ki, Hollywood sineması hakikatleri dünyayı değiştirecek bir seyircinin oluşturulabilmesi için değil; seyircinin seküler bir dünyayı anlamlandırabilmesi için kullanılmaktadır.

Seyirci kendisine gösterilen seküler yaşamlarla öyle bir şekilde özdeşleşmekte ve bütünleşmektedir ki, artık kendisine gösterilen hayatlar gibi tek tipleşmeye başlarken onlarsız bir yaşam da tüm anlamını kaybetmektedir. Bu nedenle davranışlarıyla, kullandığı eşyalarıyla, hissettiği duygularıyla hatta hayalleriyle başkalarının hayatlarını yaşamaya başlayan seyircinin özne olmayı başarması imkânsız bir hal almaktadır. Seyirciye gösterilen mutlu yaşam arzularının hiçbir şekilde dinle bir

bağının olmaması, her imajdan seküler bir çıkarımın elde edilmesine neden olmaktadır.

Hollywood sineması geleneksel algılama biçimlerini ya yok sayarak ya da onları kendi istediği şekilde değiştirerek yeni bir dünya kurmaktadır. Artık bu gerçek dışı yaşamın sürdürülmesinde insanın kutsalla olan tüm bağları yok edilmekte ve hayatı şekillendiren dinî amaçlar tüm yönlendiriciliğini kaybetmektedir. Seyirci de sahnelenen bu oyundan etkilenerek hipergerçek bir yaşamla bütünleşmek zorunda kalmaktadır. Bu bakımdan filmler geleneksel dinî yaşam biçimlerini seküler yönde dönüştürerek dinin çerçevesinin daralmasına neden olurken, seyircinin de geleceği dinle ilişkilendirmesinin önüne birçok engel çıkarmaktadır.

Dolayısıyla Hollywood sinemasının tüm bu özellikleri ve burada vurgu yapılamayan diğer yönleri göz önünde bulundurulduğunda onun planlı bir şekilde seyirciyi sekülerleştirdiği anlaşılmaktadır. Bu bakımdan Hollywood sinemasının inşa ettiği yaşamları ve seyirci üzerindeki etkileri dikkate alındığında onun ‘Sekülerleştirme Stratejisi’nde şu konular öne çıkmaktadır:

Hollywood sineması,

- a) ‘Hayal dünyası’ kurarak ‘büyülemeye’ çalışmakta;
- b) ‘Sahte gerçeklikler’ kurgulayarak hayatı ‘yeni-den anlamlandırmakta’;
- c) ‘Sevimli, çekici ve kışkırtıcı’ imajlar sunarak ‘baştan çıkarmakta’;
- d) ‘Yeni ihtiyaçlar’ üreterek ‘muhtaç’ konumuna düşürmekte;
- e) ‘Gündelik yaşamdan örnekler’ sunarak ‘sahici’ olduğunu kanıtlamakta;
- f) ‘Önemli kişileri’ göstererek ‘meşruiyet’ oluşturmakta;
- g) ‘Standardizasyon’ ile ‘tektipleştirmekte’;
- h) ‘Hipergerçek yaşamdan’ kaçışları ‘korkutarak’ engellemekte;
- i) ‘Kafa karıştırarak’ hakikati ‘tahrif etmekte’;
- j) ‘Bilinçaltına’ mesajlar göndererek istediği şekilde ‘yönlendirmekte’;

- k) 'Duyarsızlaştırarak' 'tepki gösterilmesine' engel olmakta;
- l) 'Düşündürmeden' 'seyrettirerek' 'yüzeyselleştirmekte';
- m) 'Görseli' öne çıkartarak 'gaybı' anlamsızlaştırmakta;
- n) 'Geleneksel inançları' 'değiştirerek' 'yeni inanışlar' inşa etmekte;
- o) 'Ânı yaşatarak' bu dünyaya 'hapsetmekte';
- p) 'Araçsallaştırarak' ve 'ruhtan arındırarak' 'mekanikleştirmekte';
- r) 'Gözetleyici' bir bakışla yaşamı 'şekillendirmekte';
- s) 'Yeni'yi gündeme sokarak 'hafızayı ve sabitele-ri' alt üst etmekte;
- t) 'Uyumlu ve rahat' olmaya alıştırarak 'konformizme' sürüklemekte;
- u) 'Esnek ve değişken' yaşamlar sunarak 'istikrarsızlaştırmakta';
- v) 'Tüketimi' körükleyerek 'doyumsuzlaştırmakta';
- y) 'Hız ve aksiyon' odaklı yaşam sunarak 'dینگinlikten' uzaklaştırmakta;
- z) 'Hegemonik' bir düzen inşa ederek 'itaatkâr iradeler' yaratmaya çalışmaktadır.

Bu bağlamda birbirinden farklı ve etkileyici yöntemle seyirciyi kendisine bağlayan ve seküler düşünme ve yaşam tarzlarıyla yeni bir anlam dünyası yaratan Hollywood sineması, seyircinin bu kurguya eklemelenmesi için ona tüm imkânları sunmaktadır. Böylece o, maksimum kâr hedefiyle post/modern pazarlama yöntemlerini kullanarak küresel ölçekte görüntülerini oluştururken aynı zamanda seyirciyi sekülerleştirilmiş hipergerçek bir dünyanın içerisine yerleştirmektedir. Bu nedenle post/modernizmin hegemonik karakteriyle hayatı şekillendirilen seyirci, kendisine gösterilenleri sorgulamadan içselleştirmesi sonucunda özgürlüğünü kaybetmektedir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev. Nihat Ünler vd.). 6.Bas. İstanbul: İletişim Yay.
- Adorno, T. W. (2000). *Minima Moralia*. (Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan). 2.Bas. İstanbul: Metis Yay.
- Aldridge, A. (2015). "Sekülerleşmenin Yükselişi: Dinin Toplumsal Önemini Kaybetmesi". (Çev. İhsan Çapcıoğlu, Sinan Yılmaz). *Sekülerleşme - Klasik ve Çağdaş Yaklaşımlar*, Ed. M. Ali Kirman, İhsan Çapcıoğlu. Ankara: Otto Yay, 75-117.
- Altıntaş, R. (2005). *Din ve Sekülerleşme*. İstanbul: Pınar Yay.
- Arın, Ş. (1992). "Postmodern Yaşantı(lar), Medya ve Biz(ler)". *Birikim*, Sayı:38-39, 117-120.
- Atiker, E. (1998). *Modernizm ve Kitle Toplumu*. Ankara: Vadi Yay.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana - Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Batı, U. (2010a). "Reklamcılıkta Retorik Bir Unsur Olarak Kadın Bedeni Temsilleri". *Ankara Üniversitesi Kültür ve İletişim Dergisi*, 13(1), 103-133.
- Batı, U. (2010b). "Günümüzde Tüketim Araçları Küresel Köy Tezini Destekleyecek Yeni Bir 'Esperanto' mu: McDonald's Örneğiyle Fastfood Restoranları Üzerinden Bir Türdeşleşme Okuması". *Medya Eleştirileri*, Ed. Can Bilgili, Nesrin Tan Akbulut, Zeynep Karahan Uslu. İstanbul: Beta Yay, 359-404.
- Batı, U. (2007). "Kentin Postmodernitesi: Postmodern Tüketim Kültürü Işığında Hedonik Bir Biçim Olarak Kent Tasarımı". *İstanbul Kültür Üniversitesi Kültür Güncesi*, 5(4), 31-54.
- Baudrillard, J. (2008). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (Çev. Oğuz Adanır). 2.Bas. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yay.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz Cinayet*. (Çev. Necmettin Sevil). 3.Bas. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Baudrillard, J. (1991). *Sessiz Yığınların Gölgesinde Ya da Toplumsalın Sonu*. (Çev. Oğuz Adanır). İstanbul: Ayrıntı Yay.

- Baudrillard, J. (2011). Simulakrlar ve Simulasyon, (Çev. Oğuz Adanır). 6. Bas. Ankara: Doğu Batı Yay.
- Baudrillard, J. (2013). Tüketim Toplumu - Söylen-
celeri/Yapıları. (Çev. Hazal Deliçaylı & Ferda Kes-
kin). 6. Bas. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Baudrillard, J. (2012). Küreselleşme - Toplumsal
Sonuçları. (Çev. Abdullah Yılmaz). 4.Bas. İstanbul:
Ayrıntı Yay.
- Bell, D. (2006). "Kutsalın Dönüşü". (Çev. Ali Köse).
Laik Ama Kutsal, Der. Ali Köse. İstanbul: Etkileşim
Yay, 57-70.
- Berger, P. L. (2000). Kutsal Şemsiye - Dinin Sosyo-
lojik Teorisinin Ana Unsurları. (Çev. Ali Coşkun).
2. Bas. İstanbul: Rağbet Yay.
- Bilici, M. V. (2007). "Hollywood Filmlerindeki
Apokaliptik Temalar: Sinema, Popüler Kültür ve
Din". Milet ve Nihal, 4(2), 139-161.
- Buluç, A. (2012). Postmodern Kaosta Kible Arayışı.
İstanbul: İnkılâp Kit.
- Dağtaş, E. & Dağtaş, B. (2006). "Tüketim Kültürü,
Yaşam Tarzları, Boş Zamanlar ve Medya Üzerine
Bir Literatür Taraması". Eğitim Bilim Toplum Der-
gisi, 4(14), 4-31.
- Debord, G. (1996). Gösteri Toplumu ve Yorumlar.
(Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent). İstanbul:
Ayrıntı Yay.
- Demirezen, İ. (2010). "Tüketim Toplununun Olu-
şumu ve Din İle Etkileşimi". Dinbilimleri Akademik
Araştırma Dergisi, 10(3), 97-109.
- Diken, B. & Laustsen, C. B. (2014). Filmlerle Sos-
yoloji. (Çev. Sona Ertekin). 3. Bas. İstanbul: Metis
Yay.
- Duva, Ö. (2012). "Mitleşen Aydınlanma Araçsal-
laşan Rasyonalite". DEU Felsefe Sempozyumları -
"Aydınlanma ve Din", Konak Belediyesi Prof. Dr.
Türkan Saylan Alsancak Kültür ve Sanat Merkezi,
1-13.
- [http://web.deu.edu.tr/felsefe/Ozlem.Duva_Mit-
lesen.Aydınlanma.Aracsallasan.Rasyonalite.pdf](http://web.deu.edu.tr/felsefe/Ozlem.Duva_Mit-
lesen.Aydınlanma.Aracsallasan.Rasyonalite.pdf)
(26.03.2014)
- Erincik, S. (2012). "Charles Taylor'da Modernliğin
Sıkıntıları Olarak Üç Mesele". Toplum Bilimleri,
6(11), 147-168.
- Featherstone, M. (1996). Postmodernizm ve Tüke-
tim Kültürü. (Çev. Mehmet Küçük). İstanbul: Ay-
rıntı Yay.
- Guibernau, M. (1997). 20. Yüzyılda Ulusal Devlet
ve Milliyetçilikler. (Çev. Neşe N. Domanıç). İstan-
bul: Sarmal Yay.
- Güven, A. (2015). "Postmodern Dönemde Neopa-
gan Düşünce ve Sinema". Sinema ve Din, Ed. Bilal
Yorulmaz vd. İstanbul: Dem Yay, 327-338.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1995). Aydın-
lanmanın Diyalektiği I. (Çev. Oğuz Özügül). İstan-
bul: Kabalcı Yay.
- Kabil, İ. (2008). "En Kahraman Amerikan' Sinema-
sı, Hep Zafer Peşinde". Dünyanın Orta Yeri Sinema,
Der. Sadık Yalsızuçanlar. İstanbul: Etkileşim Yay,
225-228.
- Kaplan, Y. (2001). "Seküler Aklın Ötesi". İslamiyat,
4(3), 81-102.
- Kaypak, Ş. (2013). "Modernizmden Postmoderniz-
me Değişen Kentleşme". Küresel İktisat ve İşletme
Çalışmaları Dergisi, 2(4), 80-95.
- Korukcu, A. & Güngör, M. & Ardahanlı, Ö.
(2015). "Animasyon Filmlerin Değerler Bağlamın-
da İncelenmesi". Sinema ve Din, Ed. Bilal Yorulmaz
vd. İstanbul: Dem Yay, 53-83.
- Köprü, M. (2015). "Düşünsel Yoğunlaşma Aracı
Olarak Durağan Çekimin Tefekkür Sinemasındaki
Önemi ve Yusuf Üçlemesi Örneği". Sinema ve Din,
Ed. Bilal Yorulmaz vd. İstanbul: Dem Yay, 843-863.
- Lasch, C. (2006). Narsisizm Kültürü. (Çev. Ü.
Hüsrev Yolsal & Suzan Öztürk). Ankara: Bilim ve
Sanat Yay.
- Lefebvre, H. (2013). Gündelik Hayatın Eleştirisi
II - Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri. (Çev.
Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yay.
- May, T. (2000). Postyapısalcı Anarşizmin Siyaset
Felsefesi. (Çev. Rahmi G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı
Yay.
- Perşembe, E. (2003). "Modernlik ve Postmodern-
likte Din Problemi". Ondokuz Mayıs Üniversitesi
İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı:14-15, 159-181.
- Ritzer, G. (2000). Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Bü-
yülemek. (Çev. Ş. Süer Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yay.

- Sayar, K. (2016). “Merhamet, Daha Fazla Merhamet”.
- <http://www.serbestiyet.com/yazarlar/kemal-sayar/merhamet-daha-fazla-merhamet-659475> (29.01.2016).
- Serdar, Z. (2001). Postmodernizm ve Öteki. (Çev. Gökçe Kaçmaz). İstanbul: Söylem Yay.
- Sontag, S. (2008). Fotoğraf Üzerine. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kit.
- Şentürk, R. (2007). Postmodern Kaos ve Sinema. İstanbul: İz Yay.
- Talu, N. (2010). “Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey”. ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi, 27(2), 141-171.
- Taşkaya, M. (2009). “Kitle İletişim Araçlarında Kadının Bedeninin Nesneleştirilmesi: Ürün ve Marka Fetişizminde Cinsellik Kullanımı”. Toplumbilim, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, Sayı:24, 119-130.
- Tekin, M. (2011). “Türkiye Toplumunun Dini Hayatında Postmodern Tezahürler”. İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı:25, 5-28.
- Virilio, P. (1998). Hız ve Politika. (Çev. Meltem Cansever). İstanbul: Metis Yay.
- Yağlı, S. (2012). “Gündelik Hayatın Bir Alanı Olarak Moda Aracılığıyla Kültürün Yeniden İnşası”. İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi, 2(3), 1-25.
- Yengin, D. A. (2012). “Mekanikleşen Birey: Arçelik Örneğinin R. Barthes’a Göre Çözümlemesi”. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC, 2(1), 13-21.

1896'DAN GÜNÜMÜZE HOLLYWOOD'UN KÖTÜ ADAMLARI: MÜSLÜMANLAR

YRD. DOÇ. DR. BİLAL YORULMAZ / MARMARA ÜNİVERSİTESİ



Sinemanın icadından beri edebiyat, içinde yaşadığımız kültürü şekillendiren temel ifade aracı olmaktan çıkmıştır. Artık senaristler, yönetmenler ve oyuncular kültürümüzü büyük filozof ve edebiyatçılardan daha çok etkilemekte ve şekillendirmektedirler (Kappelman, 2000 akt. Kozlovic, 2007, s. 213). Merrill'e (1994) göre de medya günümüzde hiç olmadığı kadar insanlar üzerinde etkilidir. Medya her yeredir ve ondan kaçmak imkânsızdır. Medya bir eğitim, bilgi ve eğlence aracıdır. Aynı zamanda birinin imajını şekillendirme ve yeniden şekillendirme için bir propaganda aracıdır (Gul, 2013, s. 49).

Esasında sinemanın güçlü bir propaganda aracı olabileceği sinemanın ilk yıllarında keşfedilmiş ve günümüze kadar etkili bir şekilde kullanılmıştır. 1. Dünya Savaşı'ndan sonra Paramount Pictures'ın başında olan Adolph Zukor sinema-

nın sadece eğlence aracı olarak görülmesinin yanlış olduğunu, sinemanın iyi bir propaganda aracı olduğunu belirtmiştir (Shaheen, 2003, s. 187). İlk yıllarından itibaren sinema Washington politikalarının emrinde bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. MPAA yöneticiliğini 38 yıl yapmış olan Jack Valenti de bu durumu “Hollywood ve Washington aynı DNA’dan çıkmıştır” şeklinde ifade etmektedir (Caruso, 2008, s. 3).

Hollywood-Washington-Pentagon hattında sıkı bir işbirliğinin varlığı gözlerden kaçmamaktadır. Pentagon bazen doğrudan Hollywood’a destek vererek filmlerin yapımına yardımcı olmaktadır. Bu durumun sebebini Kenneth Bacon şöyle açıklamaktadır: “Biz ne zaman askerliğin ne kadar heyecan verici bir şey olduğu ile ilgili film çeksek askere başvuran kişi sayısı artıyor” (Shaheen, 2003, s. 178). Örneğin, Vietnam yenilgisinden 10 yıl sonra bile asker bulmakta zorlanan Deniz Kuvvetleri 1986 yılında gösterime giren Top Gun adlı filmin çekimlerine uçak gemileri ve pilotlarla destek vermiş, filmin beklenen ilgiyi bulması üzerine Deniz Kuvvetleri sinema salonlarının önlerine askere kaydolma büroları kurarak ihtiyacı olan askerleri temin etmiştir (Salim, 2009 akt. Yorulmaz, 2015, s. 124).

1942 yılında F. Roosewelt’in John Ford ve Frank Capra gibi yönetmenlere film sipariş etmesinden beri Hollywood ve Washington-Pentagon sıkı bir ilişki içindedir (Valantine, 2005, s. 6). Hollywood filmler aracılığıyla bazen düşmanlar üreterek –komünist, faşist, Müslüman vb.- (Monaco, 2009, s. 267) Amerikan politikalarını meşrulaştırmakta bazen de kahramanlar üreterek –Rambo, Rocky vb.- halkın moralini yükseltmekte, cesaret vermektedir.

Hollywood, 2. Dünya Savaşı, Soğuk Savaş yılları ve 11 Eylül gibi kritik dönemlerde Washington politikalarını destekleyecek şekilde ötekini belirlemiş (Gul, 2013, s. 49) ve filmlerde bu düşmanları insanlık dışı, alt edilmesi gereken kötüler olarak resmetmiştir.

Hollywood politik göndermelerin dışında da tarih boyunca birçok tiplere oluşturmuştur. Asyalılar sinsi, siyahlar zenci, İtalyanlar mafya, İrlan-

dahılar sarhoş, Yahudiler açgözlü, yerliler vahşi vs. Fakat artık bu tipler kabul görmemekte ve hoş görülmemektedir. Artık bir Yahudi ya da siyahıye böyle davranamazsınız. Tiplerle hakaret edemezsiniz. Fakat bunun tek istisnası vardır: Araplar ve Müslümanlar. Sam Keen bu durumu şöyle ifade etmektedir: Araba özgürce vurabilirsiniz. Onlar bedava düşman ve bedava kötüdür. İstedığınız gibi davranabilirsiniz (Shaheen, 2000, s. 25).

Bu tebliğde günümüz Hollywood dünyasının en meşhur “kötüleri” olan Müslümanların temsili üzerinde durulacaktır. Öncelikle Arap olarak genelleştirilen Müslüman kadın ve erkeğin tarih boyunca Hollywood sinemasında nasıl bir değişim geçirdiği ve bu değişimin sebepleri ortaya konulacaktır. Daha sonra olumlu veya nötr karakterlere değinilerek bu tiplendirmelerin neden yapıldığı ve bunların nasıl önlenebileceği tartışılacaktır.

Kötü Arap/Müslüman

Öncelikle Hollywood’da Müslüman denilince ilk aklı gelenin Arap olduğunu belirtmek gerekir. Müslüman nüfusun %85’i Arap olmadığı halde (Caruso, 2008, s. 2) Hollywood için Arap=Müslüman=Allahsız düşman denklemi geçerlidir (Alalawi, 2015, s. 59). Bu nedenle Hollywood filmlerinde Müslüman denilince istisnalar haricinde Arap kadın ve erkekler aklı gelmektedir.

Sinemanın 1896 yılındaki başlangıcından itibaren Arap/Müslüman kültürel öteki olarak ve dinî kültürel temalarla sunulmuştur. 1900’lerdeki filmler Avrupalılar tarafından yazılan karikatürlerden esinlenmiştir: Sakallı Araplar, kılıçlarını sallayıp birbirini öldürür, çölde deve ile gezip Batılı kadın kahramanı kaçırmak, haremde kadınlarını yarı çıplak tutar ve göbek dansı yaptırırlar (Ramji, 2005, s. 3).

Sessiz sinema döneminde Hollywood Müslüman erkek için olduğu gibi Müslüman kadın için de kendisi bir stereotip yaratmamıştır. Onun yerine özellikle İngiltere gibi sömürgecilerin söylemleri-

ne dayanan “Arap geceleri” bakışını ödünç almıştır. 20. yy. başlarında İngiltere, Fransa ve diğer Avrupalı devletler Osmanlı İmparatorluğu’nu aralarında bölüşmüşlerdir. Vatandaşlarını bu topraklarda hizmete sevk etmek için de egzotik, erotik, sihirli ve mistik kadınlar propagandasını formüle etmişlerdir. Avrupalı ressam ve yazarlar Batı popüler kültürüne, itaatkâr ve egzotik Ortadoğulu kadın tipini vermişlerdir. Sonradan bu kadın sorgusuz sualsiz sapkın ve seks arkadaşı bir karakter olarak beyaz perdeye aktarılmıştır (Picherit-Duthler & Yunis, 2011, s. 227).

Shaheen (2007)’e göre Fatima (1897) ve Fatima’s Dance (1907) filmleri bu tür kadınları yansıtan ilk filmlerdir. Fatima tipik Hollywood Arap karakterini yansıtmaktadır: Peçeli, iri göğüslü göbek dansçısı. Bu filmlerde kadınlar erotik, seksi, sessiz, yarı çıplak ve çoğunlukla Arap erkeklerin kölesidir (Picherit-Duthler & Yunis, 2011, s. 228).

Imar the Servitor (1914) filminden günümüzün filmlerine kadar Arap hep sorgusuz sualsiz kötü/şeytanî olarak temsil edilmiştir. Düşmanı Amerikalı, Avrupalı, Yahudi, lejyoner, Afrikalı, kendi Arap dostları vs.’dir (Shaheen, 2003, s. 176). Ama değişmeyen tek şey kendisinin şeytanî bir karakter olmasıdır. Devam eden yıllarda çekilen The Sheik (1921) ve Son of the Sheik (1926) filmleri de Arapları zalim köle tacirleri ve önüne gelenle yatan çöl şeyhleri olarak göstermiştir (Shaheen, 2000, s. 25). Bu dönemin filmlerinde Araplar için kullanılan ifadeler de hakaret içeriklidir: Şeytana tapanlar, havlu kafalı, çaput kafalı, kum zencisi, o. çocuğu, dişi deve çocuğu ve “Ayrab” (Ramji, 2005, s. 4). Dönemin filmleri egzotik Doğu anlayışını da yansıtmaktadır. Bu filmlerde Arap ülkesi çöller, develer, zapt edilmiş kaleler, minareler, bedevî haydutlar ve halılar ile betimlenir (Caruso, 2008, s. 3).

Önemli sayıda film de Arapları soyтары gibi göstermiş ve onlarla alay etmiştir. Arapların alay konusu edildiği filmlere, Business and Pleasure (1931); Beau Hunks (1931); Road to Morocco (1942); A Night in Casablanca (1946); Foreign Legion (1950); Bowery to Bagdad (1955); The

Sad Sack (1957); Follow That Camel (1967); The Last Remake of Beau Geste (1977); Americathon (1979); 1001 Rabbit Tales (1982); Ish-tar (1987); the Army Now (1994); Ernest in the Army (1997) örnek gösterilebilir. Dahası bazı filmlerde Araplar “köpekler” ve “eşekler” denilerek hakarete uğramışlardır. (Shaheen, 2003, s. 176-177).

1934’te Hollywood’un kendi kendine uyguladığı sansür olan “Hays Yasası” gereği tutkulu ve aşırı öpüşme, cinselliğin açıkça gösterilmesi yasaklanmıştır. Bu otosansür döneminde Amerikan kadını cinselliğinden ziyade zekası ve naifliği ile başarılı erkeklerin ilgisini çeken karakterler olarak çizilmişlerdir. Hollywood cinselliği ve tutkuyu ise Hays Yasası’ndaki bir boşluğu kullanarak Arap kadını üzerinden kullanmaya devam etmiştir. Hays Yasası’na göre tutku ancak anlatıma gerçekçilik katmak zorunlu olduğu durumlarda kullanılabilirdi. Hollywood da seksi Arap kadını gerçeğini(!) yansıtmak bahanesiyle bu dönemde Doğulu kadını perdeye taşımış ve ceza almaktan kurtulmuştur. Bu dönemin ayartıcı Doğulu kadınları ise Ortadoğu’da yaşayan gerçek kadınlar yerine İncil ya da mitolojiden seçilen Ortadoğulu karakterler olmuşlardır (Picherit-Duthler & Yunis, 2011, s. 228-229).

2. Dünya Savaşı yıllarında Arap erkekler “dünyayı daha iyi bir yer haline getirmeye çalışan iyi sömürge ülkelerine” yardımcı olmaya çalışan askerler olarak gösterilmişlerdir. Fakat bu yıllarda seksi Arap kadını sinema perdesini işgal etmek için gereksiz bulunmuştur. Amerikan kadını ise savaş yıllarında ailesini ve ülkesini kendi bencil ihtiyaçlarının önünde tutan bir kahramandır. Arap kadını gibi erotizmle anılmak Amerikan kadını için ancak bir hakaret olarak kabul edilmiştir. Savaştan sonraki yıllarda çekilen filmlerde de Amerikan kadını anne, öğretmen, kız evlat gibi yan rollerde yer bulmuştur ve seksi olmayan durumlarda yer almıştır. Savaş sonrası yıllarda Hollywood tekrar egzotik Doğulu kadın stereotipine dönmüştür. Ayrıca yine İncil ve mitolojiden beslenen hikâyeler gerçek Ortadoğu’ya tercih edilmiştir. Bu filmlerde genelde kötü kız rolü Orta-

doğulu karaktere verilmiştir. Örneğin *Land Of Pharaohs* (1955) filminde cinselliği ile önplanda olan Ortadoğulu bir kadın korumalardan biri ile ilişkiye girmekte, birçok karısı olan kralın sevgisini kazanmak ve servetine erişmek için rakibini öldürmektedir. *Ten Commandments* (1956) ve *Ben Hur* (1959) filmleri de yine modern Arap dünyası yerine İncil dönemini ele alır. Bu dönemde Filistin'deki Müslümanların özgürlük mücadelesi sahneye gelmemiştir. Fransız ve İngiliz sömürgeciliğinin bitişi, İsrail'i kurmak için Filistinlilerin yerlerinden edilmeleri, Cezayir'de 1 milyon şehidin ihtilali, sömürgecilerin yerleştiği soylu aileleri değiştiren sosyalist hükümetler gibi Arap dünyasındaki köklü değişikliklere rağmen Hollywood egzotik ve erotik Doğu imajına 70'li yılların başına kadar devam etmiştir (Picherit-Duthler & Yunis, 2011, s. 230-232).

1970 Kırılma Noktası: Seksi Şeyhten Terörist Petrol Şeyhine

1970'lerde ortaya çıkan petrol krizi (Elouardoui, 2017, s. 3), İran Devrimi, 1982'de İsrail'in Lübnan'ı işgali, İran rehine krizi (1979-1982), 1983'te Beyrut'ta ABD kışlasının bombalanması, 1993'te Dünya Ticaret Merkezi'nin bombalanması ile Hollywood çoğunlukla Arap erkeklerden oluşan ve aksiyon filmlerinde yer alan terörist imajını geliştirmiştir (Picherit-Duthler & Yunis, 2011, s. 235).

1920'lerin seksli şeyhi, yerini 1970'lerde petrol şeyhlerine ve masum insanları öldürmeden önce dualar eden teröristlere bıraktı. Sinemanın şeyhi kültürsüz, acımasız medya şirketlerini elde etmeye çalışan (Network 1977), dünya ekonomisini batıran (Rollover 1981), Batılı kadınları kaçıran (Jewel of the Nile 1985), İsrail ve ABD'ye nükleer silahlar yönelten (Frantic 1988), dış politikaya tesir eden (American Ninja 4, 1991) kişilerdir. Kasıtlı ya da kasıtsız olarak üretilen ve tekrar tekrar sunulan bu imajlar görüşümüzü kısıp gerçeği flulaştırmaktadır. Ekranda Arabın/Müslümanın insanî yüzü gösterilmemektedir. O, sonsuz çöller içinde petrol kuyuları, çadırlar, camiler, saray-

lar, keçiler ve develer çevrili mitik bir krallıkta yaşamaktadır. Bu karikatürize etme Müslüman kültürünü ve tarihini küçümsemek için bir araç olarak hizmet etmektedir (Shaheen, 2000, s. 26).

1970'lerde seksli harem kızı da ahlaksız petrol şeyhlerinin maiyetine evrilmiştir. Bazen seksiliğini kullanan bir terörist olduğu da görülmüştür. Bu yıllardan sonra gerçek bir hava korsanı olan (fakat kimseyi öldürmemiş olan) Leila Khaled'den esinlenen Hollywood seksli ve ölümcül terörist Müslüman kadın stereotipini üretmiştir. *Black Sunday* (1977) filminde Dahlia karakteri Müslüman erkek teröristlerden daha çok seyirciyi korkutmuştur. Çünkü seksiliği ile erkek teröristlerden daha zararlı olabileceğini göstermiştir. *Nighthawk* (1981) ve *Never Say Never Again* (1983) filmlerinde seksli ve ölümcül Arap kadınları temsil edilmiştir. Arap kadını, filmde yer bulabildiği zaman, vazgeçilebilir bir karakterdir. *Rules of Engagement* (2000) filminde filmin kahramanı ve askerleri çarşafli kadın ve çocukların dahil olduğu bir grup Yemenliyi öldürmekte bir sorun görmez. Çünkü onlar Amerikalıları öldürmeye isteklidirler. Filmde kurtarılmasını ümit edebileceğimiz küçük bir kız çocuğu bile öldürme sevdalısı bir silah tutkunu olarak gösterilmektedir (Picherit-Duthler & Yunis, 2011, s. 236-237).

Yıllar ilerledikçe Müslüman kadına biçilen rol de daha çok silik bir karakter olarak burkanın arkasında yer alma ya da tamamen perdeden silinme şeklindedir. Filmler genelde Müslüman erkeği insan dışı göstermek için onun dünyasını kadınsız, sevgisiz, annesiz temsil etmiştir. Bu nedenle de Müslüman kadın sinemada az yer bulabilmiştir. Nadiren görüldüğünde de ya bir teröristtir ya da bir teröristin sessiz annesi/kardeşi/kızıdır (Picherit-Duthler & Yunis, 2011, s. 226).

Amerikan dış siyasetine paralel olarak çeşitli terörist tiplerini yerini Müslüman terörist tiplerine bırakmıştır. *Saboteur* (1942) filmi Hollywood'un ilk terörist filmidir. Terörist ise ABD uçak fabrikasını sabote etmeye çalışan bir Amerikan Nazi'dir. Erken dönem Bond filmlerinde örneğin *Dr. No* (1962), *Goldfinger* (1964), *Thun-*

derball (1965) ve You Only Live Twice (1967) Batılı çıkarları tehdit eden karanlık terörist gruplar vardır. Bunlar soğukkanlı, Dünya Komünist Birliği için çalışan (Dr. No), ya da çaldığı nükleer füze için fide verilmezse patlatacağını söyleyen (Thunderball) teröristlerdir. Fakat bundan sonra çekilen filmlerde terörist karakterler Müslümanlardan seçilmeye başlanmıştır. Bunda İsrail'in de büyük payı bulunmaktadır. Delta Force serisi (1986-1991) gibi birçok film (yarısından fazlası) ya İsrail'de ya da İsrail finansmanı ile çekilmiştir. Bu filmlerde teröristler yarı medenî, şiddet yanlısı, karanlık dehşetli suçlar işlemeye müsait olarak gösterilmiştir. İsraili yönetmen Yoram Globus'un yönettiği Chain of Commands filminde Filistinliler global ölçekte eylemler yaparken gösterilmiştir. (Boggs & Pollard, 2006, s. 337-339). 1979-1990 arası Yahudi Cannon Pictures şirketi 30 filmde Arap Filistinlilerin terörist olduğunu işlemiştir (Caruso, 2008, s. 4). Filistinli=terörist söylemi ilk olarak Exodus (1960) filminde ortaya çıkmıştır. 1980'lerde The Ambassador (1984), The Delta Force (1986), Wanted Dead Or Alive (1987) ve Ministry of Vengeance (1989) gibi 10 filmde Filistinliler birincil düşman olarak tanımlanmıştır (Shaheen, 2000, s. 27).

Bazı filmlerin yeniden çekimlerinde de kötü karakterin Müslümana evrildiği görülmektedir. 1950 yapımı Father of the Bride filminde Müslümanlar yokken filmin 1991'deki yeniden çekiminde kötü adamlar Ortadoğu kökenli Amerikalılardır. Filmde mutlu evli bir çift evlerini satmak isterler. Arap bir aile eve talip olur. Arap olan aile reisi zalim, kavgaya hazır biridir. Karısına sürekli bağırır. Kadın ise sus pus siner. Film Arap kadın ve erkek stereotipini harfi harfine yansıtmaktadır (Shaheen, 2000, s. 29). 1962 yılında çekilen Manchurian Candidate filmi de benzer bir dönüşüm yaşamıştır. Filmin ilk versiyonunda kötü adamlar Çinli komünistlerdir. Fakat aynı adla 2004 yılında çekilen filmin kötü adamları ise Kuveyt'teki Iraklı teröristlerdir (Kozlovic, 2007, s. 219).

Dönemin bazı filmlerinde Müslüman terörist temsiline aşırı vurgulandığı ve bazen terörün

doğrudan İslam dini ile özdeşleştirildiği de görülmektedir. Örneğin True Lies (1994) filminde Arapların temsiline Hollywood'da çalışan eski bir İsraili komando Avi Nesher bile itiraz etmektedir: "Buna gülmeniz mi lazım? Ben Araplarla savaştım ve birçok Arap arkadaşım da var. Ama bu tamamen bir grup insanı aşağılamaktır". Executive Decision (1996) filminde ise film boyunca İslam şiddetle eş gösterilmektedir. Filistinli bir Müslüman bir elinde Kur'an-ı Kerim bir elinde bomba tutarak bir otele girip masum insanları katletmektedir. Film gösterime girdikten dört gün sonra Denver Radyosu'nun bir çalışanı bir camiye dalmış ve camide ibadet edenleri taciz etmiştir. The Siege (1998) filminde Arap göçmenler teröristtir. Ama bunların yardımcıları Amerikan vatandaşı olan Arap oto tamircisi, üniversite öğrencisi ve kolej öğretmenidir. Böylece film sadece tarihî stereotipi devam ettirmemekte, sıradan Arapların bile anti-Amerikancı olduğunu ifade etmektedir (Shaheen, 2000, s. 28).

The Siege filminde Arap ve Müslümanlara toplam 622 atıf yapılmıştır. Bu atıfların 457'si Müslüman olmayanlar tarafından yapılmıştır. Gayrimüslimler tarafından yapılan atıfların 336'sı olumsuz, 65'i olumlu ve 56'sı nötrdür. Filmde Müslümanlar da kendileri hakkında 121 kere atıfta bulunmuşlardır. Bunların da 45'i olumlu, 41'i olumsuz ve 35'i nötrdür. Filmde genelde gayrimüslimler Müslümanları şu gibi ifadelerle anmaktadırlar: "Korkarım otobüsü havaya uçuracaklar", "Kardeşi Tel Aviv'de bir tiyatroyu havaya uçurmuş", "Onlar ölmeye hazır", "Onlar hayat tarzımıza saldırıyorlar". Filmde CIA ajanı Sharon, güvendiği Samir karakteri tarafından öldürülmektedir. Bu durum Müslümanlara hiç güvenilemeyeceğini, dost görünseler de tekin olmadıklarını ima etmektedir (Oumlil, 2009, s. 16-18).

Rules of Engagement (2000) ise tüm zamanların en ırkçı filmlerinden biridir ve izleyicileri Araplardan nefret etmek için teşvik etmektedir. İlginç bir şekilde film eski donanma sekreteri James Webb'in bir hikâyesine dayanmaktadır ve Savunma Bakanlığı ile Deniz Kuvvetleri Komu-

tanlığı işbirliği ile çekilmiştir. Film başta kadın, çocuk ve yaşlıların da aralarında bulunduğu 83 Yemenlinin ABD askerleri tarafından haksızca öldürülüşünü göstermektedir. Fakat filmin sonunda aslında kız ve erkek çocukların bile masum olmadığı ve silah taşıdıkları gösterilmekte ve öldürülmeleri haklı çıkarılmaktadır (Shaheen, 2000, s. 28). 1. ve 2. Dünya Savaşı, Kore Savaşı vs. boyunca hiçbir filmde ABD askerlerinin çocukları öldürmesi resmedilmemiştir. Ama Rules of Engagement filminde ABD askerleri Yemenli kadın, çocuk ve erkeklerden oluşan gruba ateş etmiş ve sinemadaki seyirciler bu sahnede ayağa kalkıp alkışlamışlardır (Shaheen, 2003, s. 178).

11 Eylül Etkisi

11 Eylül'den önceki teröristlerin İslam'ı bir araç olarak kullandıkları, asıl motivasyonlarının Batı'ya duydukları kişisel tepkileri ve intikam içgüdüleri olduğu görülmektedir. Örneğin Executive Decision (1996) filminde baş terörist olan Nagi Hassan'ın motivasyonu İslam değildir. Onun motivasyonu Batı'ya olan düşmanlığı ve intikam düşüncesidir. Elindeki Kur'an'ı sadece bir araç olarak kullanır. Hatta uçağı düşüreceğini anladığına teröristlerden biri ona "Bu Allah'ın rıza-

sı değil sen nefretten kör olmuşsun" der. Nagi Hassan adam öldürmekten tereddüt etmeyen bir karakterdir. True Lies filmindeki Aziz de çok fanatik, tam bir psikopat olarak tanımlanır. Ama nereli olduğu vs. belirsizdir. Örgütünün adının "Kızıl Cihat" olmasından başka da İslamî bir gönderme yoktur. Ayrıca 11 Eylül öncesindeki teröristler tereddüt etmeden adam öldürebilen karakterlerdir. (Reid, 2015, s. 99-100)

Reid (2015), 11 Eylül saldırısından hemen sonraki filmlerin aslında sempatik sıradan insanların İslamî köktendencilik etkisiyle terörist olmasını işlediğini, 2007'den sonraki filmlerin ise bu sempatiyi yoksun, tamamen kasıtlı olarak fanatik olan teröristleri işlediğini ifade etmektedir. Ona göre Syriana filmindeki Wasim karakteri işsiz kalmış bir Pakistanlı petrol işçisidir. Müslüman bir din adamı tarafından intihar bombacısı olmak için eğitilir. Rendition'da Khalid El Emin fakir bir gençtir. Mahallesindeki camide CIA'e yardım eden bölge polis şefini öldürmesi için ayartılır. Bu karakterler 11 Eylül öncesindeki teröristler gibi kana susamış değildir. Şartların yetiştirdiği trajik figürlerdir. Hayatlarına anlam katma arayışındadırlar. İki karakter de sürekli kendilerine öğretilenler hakkında şüphelidir. Son ana kadar



bu şüpheleri ortadadır ve izleyici onların zorda kalışlarını ve başka çarelerinin olmayışını görüp sempati duyar. Fakat onları teröre sürükleyen Müslüman karakterler İslam'la özdeşleştirilir. Yine güçlü bir şekilde İslam'la terör ve şiddet bağlantılı gösterilir. Dolayısıyla aslında bu filmlerde sadece terör eylemini bizzatîh işleyen kişiler belirli bir sempati içinde gösterilir. Onları bu zor durumda bırakan ise doğrudan İslam'ın kendisi veya İslam'ın emirlerini bu insanlara aktaran din adamlarıdır.

Reid (2015)'e göre 2007'den sonraki filmlerde ise 11 Eylül öncesi söyleme geri dönüşümü, arka plan hikâyesi olmayan tek boyutlu fanatik İslam anlayışı ile motive olmuş terörist temsili tekrar ortaya çıkmıştır. *Body of Lies* (2008)'daki Al Saleem ve *The Kingdom* (2007)'daki Abu Hamza karakterleri saf İslam'a dönmeye çalışan, mümkün olduğu kadar çok acıyı kurbanlarına vermeye çalışan Batı düşmanı karakterlerdir. Bu karakterler. Öncekilerin aksine, öldürmekte tereddüt göstermezler, onları sempatik gösterecek, neden bunu yaptıkları, geçmişlerinin ne olduğu gibi bilgiler yer almaz. Onlar sadece köktendincilikle hareket eden kişilerdir. Al-Saleem karakteri zengin bir hayat sürmektedir. Dolayısıyla onu teröre sürükleyecek zor şartlar yoktur. Wasim ve Halid terörün ayak takımı iken o Usame Bin Ladin gibi yönetici sınıfını temsil eder. Abu Hamza da gönüllü olarak terör yapar. Fakat hikâyesi ve teröre bulaşma sebebi gösterilmez. Sebep sadece Batı'ya düşman olan köktendinciliğidir.

Öte yandan genel olarak 11 Eylül sonrasında çekilen filmler de çok daha vahşi, çok daha kanlı ve korkutucu Müslüman tipleridir. *The Kingdom* (2007) filmi temelde 4 Amerikalı kahramanın Suudi Arabistan'a gelip kötü adamları/teröristleri öldürdüğü bir filmidir. Filmde bolca adam öldürme, bombalama, araba çarpışmaları ve kan vardır. Bunların hepsi de Müslüman karakterlerle ilintilidir. Terörist Ebu Hamza 10 yaşından küçük oğluna zorla intihar bombacılarını seyrettirir. Çocuk bunlardan korkmaktadır ama baba oğlunun ileride kendi yolunu takip edeceğini düşünmektedir. Filmde Müslümanlar ayrıca

barbar olarak gösterilir. Teröristler zalimce bir Amerikalıyı oğlunun gözleri önünde katlederler. Suudi bir komutan kendisinden şüphelendiği Suudi bir polise işkence eder. Ebu Hamza ve adamları bomba hazırlarken kamera etrafta gezinir ve seccade, Kur'an vs. gösterir. Böylece İslamî semboller Müslüman terörist temsiliğini güçlendirmek için kullanılır. Filmde bir sahnede insanlar normal hayat içerisinde ibadet ederken gösterilir. Hemen ardından gelen sahnede insanlar arabalara bomba doldurmaktadır. Böylece film Müslüman toplum ile terörü özdeşleştirmektedir (Alalawi, 2015, s. 60-61).

11 Eylül sonrası *The Kingdom* (2007) ve *The Hurt Locker* (2008) gibi filmlerde Arap erkeği kadınsız olarak sadece güçlü Amerikan askerlerinden merhamet dilenen kişiler olarak gösterilmiştir (Picherit-Duthler & Yunis, 2011, s. 238). Arap kadını ancak Burkasının ardında silik bir şahsiyettir. *The Kingdom*'daki Janet Mayes adlı kadın karakter üzerinden Batılı kadının erkek meslektaşları ile eşit haklara sahip olduğu ama Müslüman kadının bu haklara sahip olmadığı da ifade edilmektedir (Aguayo, 2009, s. 50).

Genel olarak Hollywood'da dört tip Müslüman temsiliinin yaygın olduğu söylenebilir. Bunlar 1. Çok zengin 2. Seks manyağı 3. Barbar 4. Terörist tipleridir (Alalawi, 2015, s. 59). Görüldüğü üzere Müslümanlara karşı olumsuz algı sadece terör üzerinden üretilmemektedir. Örneğin *East Is East* (1999) filminde İngiliz ailesinin iyi bir Müslüman olmasını, Kur'an okumasını ve Arapça öğrenmesini isteyen Müslüman koca, filmin sonunda karısını ve çocuklarını dövmeye başlanmaktadır. *My Son The Fanatic* (1997) filminde Pakistanlı taksi şoförü ve bir fahişe kendilerini mahalleyi temizlemeye karar vermiş İslamcı köktendincilerin arasında bulmaktadırlar (Kozlovic, 2007, s. 224). *The Mummy* (1999) filminde Mısırlılar düşman, sinsi ve zampara olarak gösterilmekte ve filmin başında Mısır "darmadağın bir ülke" olarak tanımlanmaktadır. *Not Without My Daughter* (1991) filminde Müslüman baba münafık, İslam'ı istismar ederek yalan söyleyen ve Amerikalı kızı ve karısını kaçıran biri olarak

gösterilmektedir. Adam sadece karısını kaçırmakta aynı zamanda “Ben Müslümanım” diyerek İslam adına karısını tokatlamaktadır (Shaheen, 2000, s. 27).

Çizgi Filmlerdeki Kötü Müslüman Temsili

Çocukların eğitimi açısından öneme sahip olan ve olumsuz stereotiplerden kaçınılması gereken çizgi filmlerde bile yoğun bir şekilde Müslümanların kötü adamlar olarak gösterildiği görülmektedir. Öneme binaen çizgi filmlerde Müslüman temsili ayrı bir başlık olarak değerlendirilecektir.

Felix the Cat Shatters the Sheik (1926) filmi ile çizgi filmlerde Arap aşağılaması başlamıştır. Popeye, Bugs Bunny, Woddy Woodpecker, Daffy Duck, Superman, Batman gibi birçok çizgi filmde Araplar aşağılanmıştır. 1975’ten 2000 yılına kadar 60’tan fazla çizgi filmde Araplar domuz, sıçan, köpek, saksağan, akbaba ve maymun olarak temsil edilmiştir. Çizgi Arap karakterlere verilen isimler de Ali Baba, The Mad God of the Desert (çölün deli tanrısı), Hassan the Assassin (suikastçı Hasan), The Dessert Rat (çöl sıçanı), Desert rat hordes (çöl faresi sürüsü), Arab duck (Arap ördek) gibi hakaret içeriklidir (Shaheen, 2000, s. 33-34).

1948 yapımı Bugs Bunny’nin A Lad in His Lamp bölümünde Bugs Bunny Alaaddin’in lambasını okşar ve cin çıkar. Cinden Bağdat’a gitmeyi ister ve anında Bağdat’a gider. Burada halife ile karşılaşır. Halife tembel, yatağında uzanıp nargile içen biridir. Bugs Bunny’nin Alaaddin’in lambasına sahip olduğunu anlayınca kükrer, kılıcına sarılır ve onu almaya çalışır. Ama başarılı olamaz. Sahara Hare (1954) başka bir Ortadoğu karakteri içerir. Aslında bu karakter Yosemite Sam adlı Bugs Bunny düşmanının Arap kılığına girmiş halidir. Bunny ona “Ay-rabb” der. Başında türbanı, deve ile Sahra Çölü’nde Bugs Bunny’yi kovalamaktadır. Alibaba Bunny filminde Bugs Bunny cin kılığına girip haramileri kandırır. Hare Arabian Nights (1959) filminde Bugs Bunny sultanın yanına gider. Vezir, “Gece boyu sürececek bir masal anlat, yoksa timsahlara yem olursun” der. Bunny anlatamaz. Sultan onu öldürmek ister ama Bun-

ny bir numara yapıp sultanı timsahların yanına düşürür. Bu tür filmler aslında ana akım düşüncüyü destekler. Moderne karşı geri kalmış, zekiye karşı aptal, iyiye karşı kötü. Bu filmler çocuklara şu dersleri verir: Müslüman Ortadoğulu adam korkunçtur. Müslümanlar genelde büyük silahlar taşır ya da sultan, vezir gibi aşırı güce sahiptirler. Tenler kahverengidir. Kaşları çalı gibi kalındır. Uzun sakal ve bıyıkları vardır. Müslüman adam aptaldır. Eşkıya ise komik elbiseler giyer ve kolayca kandırılır. Sultan ya da vezirse kadın, altın, mücevher vs. ile kolayca aldatılabilir. Hızlı öfkelenir ve ölüm cezası verir. Müslüman tembel, gülünç ve kolay kandırılандır. Çalışmaz ve çalışmadığı için de ülkesi geri kalmıştır (Sensoy, 2010, s. 113-121).

Öte yandan Arap kadını perdede en uzun süreye Aladdin (1992) çizgi filmindeki Jasmine karakteri ile sahip olmuştur. Bu film Arapları katil dinsizler olarak gösterdiği gerekçesi ile Arab American Anti-Discrimination Committee (Arap-Amerikan Ayrımcılık Karşıtı Komitesi) çizgi filme tepki göstermiştir (Picherit-Duthler & Yunis, 2011, s. 237). New York Times gazetesi Araplara yönelik ırkçı tutumundan dolayı filmin bizzat kendisinin barbarca olduğunu yazmıştır. Tepkiler üzerine Arapların temsilcileri ile Disney yetkilileri 1993 Temmuzunda bir toplantı yapmış, Disney sadece başlangıç şarkısındaki iki dizeyi çıkaracağına ve bir daha Araplara karşı bir film üretmeyeceğine söz vermiştir. Filmin açılış şarkısının sözleri şu şekildedir (Fox, 1993):

I come from a land (Bir ülkeden geliyorum)
From a faraway place (Çok uzak bir yerden)
Where the caravan camels roam. (Deve kervanlarının dolaştığı)
Where they cut off your ear (Kulaklarını kesecekleri bir yer)
If they don’t like your face (Eğer yüzünü beğenmezlerse)
It’s barbaric, but hey, it’s home. (Barbarca! Ama dur burası benim evim)
Sadece dördüncü ve beşinci mısralar değiştirilmiş. Artık barbarlığın kişilere değil bölgeye atfedildiği savunması getirilmiştir. Yeni mısralar şu

şekildedir:

Where it's flat and immense (Düz ve uçsuz bucaksız yer)

And the heat is intense, (Ve sıcaklığı çok şiddetli)

Alaaddin ile ilgili tartışmalardan sonra Disney bir daha Arapları kötü göstermeyeceğine söz vermesine rağmen bu sözünü 1994'te *The Return of Jafar* filmi ile bozdu. Film 10 milyon kopya sattı ve en çok satan filmlerden biri oldu. Disney *In the Army Now* (1994) ve *Kazaam* (1996) filmleri ile yine Arapları küçük düşürüp şeytanlaştırdı. Bu tür çizgi filmlerin Müslüman çocuklar üzerindeki etkisi sanıldığından daha yıkıcı olabilmektedir. Birçok çocuk için çizgi film dünyası iyi ile kötünün savaşından ibarettir ve kötü hep Araptır. Çizgi filmlerde Hispanik, Zenci, Çinli, Yahudi vs. birçok milletle ilgili olumsuz imajlar yer almıştır. Bu durum çocukların öz algıları açısından olumsuz durumlar oluşturmuş veliler çocuklarını bu zararlardan korumaya çalışmışlardır. Artık çizgi filmler bütün bu milletlerle ilgili çocukların kendilerini iyi hissedecekleri karakterler barındırmaya başlamıştır. Bunun tek istisnası maalesef yine Araplardır. Amerikan-Arap ayrımcılık karşıtı komitesine göre bu tipler yüzünden çocuklar ailelerinden isimlerini değiştirmelerini istemektedirler. Okulda okul arkadaşları bu öğrencilere kötü davranmakta ve bazen kız öğrencilerin başörtülerine saldırılar olmaktadır.

Olumlu Müslüman Temsili

Jack Shaheen 2000'li yılların başında yaptığı çalışmasında 1000 filmi incelemiş ve 12 pozitif, 52 nötr ve 936 olumsuz Müslüman karakter tespit etmiştir. Özellikle son dönemlerde bu olumlu Müslüman karakterlerde bir artış da meydana gelmiştir.

Arapların normal insanlar olarak sunulduğu filmler erken dönemlerle birlikte başlamaktadır. *The Thief of Bagdad* (1924) ve *Sahara* (1943) filmlerinde normal Arap halk gösterilmiş hatta ikinci filmde Amerikan arkadaşını kurtaran cesur bir Arap asker de yer almıştır. *The Desert Song* (1929), *Ali Baba and the Forty Thieves* (1944), *Son of Sinbad* (1955) ve *Aladdin and His Magic*

Lamp (1969) gibi filmlerde Alaaddin, Sinbad ve Ali Baba karakterleri cesur ve erdemli kahramanlar olarak gösterilmiştir (Shaheen, 2003, s. 192).

Olumlu Müslüman imajına sahip ilk filmlerden biri Cecil B. DeMille'in *The Crusaders* (1935) filmidir. Filmdeki Conrad karakteri Yahuda İskariyot figürüdür ve kötü karakterdir. Selahaddin Eyyübi'ye gelip Hristiyanların lideri Aslan-yürekli Richard'a suikast yapmayı teklif eder. Fakat Selahaddin "Benim suikastle işim olmaz. Atın bu köpeği buradan" der. Böylece Selahattin onurlu bir kral olarak gösterilir. Selahattin Richard'a barış teklif ettiğinde Richard kılıcını sallar ve "Sizi katledeceğiz" der. Buna rağmen sonradan Selahaddin'in adamları Richard'ın Avrupalı suikastçiler tarafından öldürülmelerine engel olurlar. Yine aynı konuyu işleyen *Kingdom of Heaven* (2005) filminde de Selahaddin şövalye, bilgin, asil olarak gösterilirken tapınak şövalyeleri kötü, barbar, zalim olarak gösterilmiştir. *Pitch Black* (2000) filminde de Müslümanlar Yeni Mekke adlı bir gezegene hacca giden ve dinleri uğruna uzaylılarla mücadele eden insanlar olarak gösterilmiştir (Kozlovic, 2007, s. 226).

Robin Hood (1991) ve *13th Warrior* (1999) filmlerinde de olumlu Müslüman karakterler yer almaktadır. *Robin Hood* filminde Robin Hood Osmanlı hapishanesinde Arapça konuşan gardiyandan eziyet görür. Azeem adında bir Müslümanın hayatını kurtarır ve kendine bağlar. Azeem burada en azından nötr karakterdir. Bir yandan barbar olarak söz edilir, bir yandan da dinî pratiklerini yapan, sözüne güvenilir, sadık bir kişidir. Robin Hood onun için "Sen harika bir adamsın, ülken için bir onursun" der. *13th Warrior* (1999) filminde Ahmed bin Fadlan karakteri sürekli zeki, yardımsever, ibadet eden, dua eden, alkolü reddeden ve hayatını kuzeyli köylüleri korumak için tehlikeye atan biri olarak gösterilir. Kuzeyliler onu küçük kardeş, dost ve Arap olarak adlandırır (Ramji, 2005, s. 30-31).

Rendition (2007) filmi de Ortadoğulular hakkında önyargılı olmakta acele edilmemesi gerektiğini vurgulamaktadır. Ayrıca filmdeki terörist karakteri sempatik olarak verilmekte ve son anda eylemden vazgeçmektedir. *Syriana* (2005) filminde

ABD politikaları eleştirilmiş ve Arap Prens ülkesini kalkındırmak için mücadele eden biri olarak resmedilmiştir. *Body of Lies* (2008) filmindeki Aişe karakteri çok sempatik gösterilmiştir.

11 Eylül'den beri en şiddet içerikli film *The Kingdom* olmasına rağmen filmin ilerleyen aşamalarında Faris karakteri bir baba ve aile reisi şeklinde normal bir insan olarak gösterilmekte ve klişelerden uzak durulmaktadır. Faris'in yakışıklı bir genç olması ve düzgün giyimi izleyici ile arasında bir sempati doğmasını sağlamaktadır. Ayrıca eski bir El Kaide mensubunun gözünden "öteki"nin psikolojisine bakılmakta, onların da pişman oldukları ve tekrar kazanılabilecekleri gösterilmektedir. *Babel* filminde de turist rehberi Enver karakteri nazik, yardımsever, tokgözlü olarak verilmiş, ayrıca Amerikalı yaralı kadına yardımcı olan yaşlı Müslüman nine karakteri de olumlu bir şekilde sunulmuştur (Elouardaoui, 2017, s. 6-7).

The Visitor (2007), *Amreeka* (2009) ve *My Name is Khan* (2010) filmleri günlük Amerikan hayatı içerisinde Müslümanların durumunu ele alan filmler olmaları ve izleyicilere önyargılarını sorgulatmaları bakımından ilgi çekicidirler. *Amreeka*'nın yönetmeni olan Cherien Dabis neden sinema sektöründe olmak istediğini "Medyanın bizi, Arapları temsil etme şeklini değiştirmek istedim. Bizim temsil edilmeme durumumuzu değiştirmek istedim. Bizim hikayelerimizi insanların bizim gözümüzden görmesini istedim" sözleriyle açıklamaktadır. *The Visitor* filminde önce Tarık ve Amerikalı komşusu arasında gerilim olur. Fakat daha sonra müzik üzerinden bir arkadaşlık kurarlar. Filmde Tarık Amerikan göçmen sistemi nedeniyle kurban durumuna düşer. *Amreeka*'da Filistinli Hristiyan bekâr anne olan Muna, oğlu için Amerika'ya göçer. Ama terörist yaftası nedeniyle toplumdaki dışlanır. Polonyalı bir Yahudi göçmeni olan okul müdürü ise Muna ve oğluna sempati besler. Kendisi Nazi zulmünden kaçıp Amerika'ya gelmiştir. Muna da İsrail zulmünden kaçıp gelmiştir. *My Name is Khan* filminde de Khan karakteri terörist olmadığını ABD başkanına açıklamak için Amerika'yı dolaşmaya başlar. *My Name is Khan*'da

Khan insanları kasırgadan kurtarmakta ve böylece Amerikalıların kurtarıcısı olmaktadır. Muna karakteri yalnız olan Novatsky'e ailesini açmakta ve Tarık Walter'a Afrika davulunu çalmasını öğreterek onun sıkıcı hayatına yeni bir kapı açmaktadır. Böylece bütün bu karakterler bir şekilde Amerikalının hayatını kurtarmaktadırlar (Soliman, 2011, s. 184-190).

Hollywood Neden Müslüman Stereotipleri Üretiyor?

Jack Shaheen 2000 ve 2003 yıllarında kaleme aldığı iki makalesinde Hollywood'un neden Müslüman stereotipleri ürettiğini ve buna ısrarla devam ettiğini detaylı bir şekilde açıklamaktadır. Ona göre, CBS televizyonundan James Baerg, Müslümanlar hakkındaki tiplerin mantıklı açıklamasını şöyle yapmaktadır: "Sanırım Arap stereotipi bir çok insan için çekici geliyor. Yapması çok kolay. Bu birçok izleyicinin gönüllü olarak kabul edebileceği bir şey. Bazıları kolay bir şekilde bu stereotipleri kullanırken bazıları da tembelliklerinden önceden üretilmiş stereotipleri aynen kullanmayı, araştırma yapmamayı tercih etmektedirler. Bazen de yapımcılar para kazanma hırsı ile bu temalara yüklenmektedirler. Çünkü Arap terörist iyi kazandıran bir tema konumunda bulunmaktadır. Diğer bir sebep ise film üreticilerinin İslam hakkındaki cahillik ve bağnazlıklarıdır. Kimisi İslam hakkında öyle derin önyargılara sahip ki stereotiplere düşmeden bir Müslüman karakter oluşturamamaktadırlar. Eleştiri eksikliği de olumsuz stereotiplerin devam etmesinde bir faktör oluşturuyor. Toplum sessiz kalmakta, bu stereotiplerle iyi bir film oluşturulamayacağı eleştirmenlerce sık dile getirilmemekte, devlet adamları ve akademisyenler tepki göstermemektedir."

Etnik stereotipiler kendiliğinden yok olmaz. Bu stereotipin kurbanları tarafından aktif şekilde protesto edilmesi gerekir. Zenciler ve Yahudiler bunu başarmıştır. Ama Müslümanlar organize olmakta çok yavaşlar. Arap ve Müslüman liderler de bu konuda bir şeyler yapmak için gönülsüzler. Gerekli tepkileri ve görüşmeleri yapmamaktadırlar. Ayrıca Müslümanlar politik olarak da zayıf

bir durumdalar. Bir fark oluşturabilecek politik güce ve aktifliğe sahip değiller. Halbuki gerekli tepkiler ortaya konulabilse olumlu sonuçların alındığı durumlar ortaya çıkabilmektedir. Örneğin Hala Maksud ve Jack Shaheen, NBC'den Rosalyn Weinman ile görüşmüş ve Days of Our lives dizisindeki Araplarla ilgili tiplerini şikayet etmişlerdir. Bu görüşmeden 4 hafta sonra dizide kadın kaçıran ve kelle kesen bir Arap karakter çıkmıştır. Fakat hem Weinman özür dilemiş hem de NBC dizideki Araplarla ilgili bütün imajları kaldırmıştır (Shaheen, Hollywood's Muslim Arabs, 2000, s. 38).

Son olarak diğer bir sebep Arap Müslümanların film sektöründe güçlü olmamaları ve kendi temsillerini yaratamamalarıdır. Müslümanlar sektörde olsa o zaman bu tipler azalır. Müslümanlar Los Angeles'ta lobi yapacak güçte değiller. Bu güce erişip yapımcılarla masaya oturduklarında filmlerde önemli değişiklikler yapabilirler (Shaheen, 2003, s. 191).

Sonuç

Arap Müslümanlar genelde 3B ile tasvir edilmektedirler: Billinaire (Milyoner), Belly dancer (göbek dansçısı) ve Bomber (Bombacı). Hollywood'un Müslümanı ayrıca kafir, şeytanî, medeniyetsiz, modern karşıtı, zalim, düşman, takıntılı, namussuz, barbar, acımasız, kana susamış, hain, sefih, öfkeli, paragöz, şehvet düşkün, çok eşli, ataerkil ve beceriksizdir. Hollywood sadece Müslümanları bu şekilde kötülemez; aynı zamanda onların İslam'ın sapık/deli saçaklarından döküldüğünü iddia ederek doğrudan ana akım İslam inancına hakaret eder. Müslüman kadın ise yılan oynatıcısı, seksi bir şekilde kıvrarak dans eden transparan bir peçe ile yüzü örtülü dansöz, fahişe ya da çöl, harem gibi yerlerde pusuda bekleyen ajanlardır. Arka planda mutlaka develer, minareler, hurma ağaçları vardır. Arap kadını bu şekilde aşağılanmadığında ya da erotize edilmediğinde genellikle İslam toplumundaki gerçek pozisyonundan uzak şekilde burkasının arkasında, görünmez ve biçimsiz olur (Kozlovic, 2007, s. 218).

Müslümanlar sinemada kötü Müslüman karakterlerin varlığına itiraz etmemektedirler. İtiraz edilen esas nokta neredeyse tüm Müslüman karakterlerin kötü olmasıdır. Ayrıca bu kötü karakterlerin nesiller boyunca devam etmesidir. Filmlerin etkisi toplumda uzun sürelidir. Çünkü sinemadan sonra filmin DVD'si çıkar ve televizyonlarda tekrar tekrar yayımlanır. Shaheen'in kendi gözlemine dayanarak bir televizyon kanalında her hafta 15-20 filmde Arapların kahraman Amerikalılar tarafından katledildiği filmler gösterildiğini ifade etmesi de bu durumu göstermektedir. Los Angeles Times'in yaptığı bir ankete göre halk Hristiyanların genel olarak, Mormon ve Yahudilerin de çoğunlukla topluma iyi etkiler yaptıklarını düşünmektedir. Fakat aynı ankete göre halkın yüzde 30'dan fazlası Müslümanların topluma negatif etki ettiğini düşünmektedir. Bunun sebebi medyada sürekli Müslümanlar aleyhine olan tiplerdendir (Shaheen, 2000, s. 24).

Bu tipler toplum tarafından öyle benimsendi ki artık bir yerde terör eylemi olsa suç hemen Müslümanlara ve İslam'a atılmaktadır. Örneğin Oklahoma'da aşırı sağcı bir Amerikalının yaptığı bombalama eyleminde suç hemen Müslümanlara yıkılmıştır. Burada medyanın terör karşısındaki ikiyüzlü tutumu da dikkate değerdir. Medya Oklahomalı Amerikalı teröristin hikayesini filmlerinde kullanmamayı tercih etmektedir (Boggs & Pollard, 2006, s. 347). Benzer şekilde bir Arap araba bombalarsa terörist olarak adlandırılmakta ama İsrailli yerleşimci Baruch Goldstein bir camiye girip 50 kişi öldürdüğünde ona terörist değil dengesiz/deli denilmektedir. Bu iki örnekte de teröristlerin motivasyonunun Hristiyanlık ve Yahudilikten kaynaklandığı dile getirilmemektedir (Jones, 1998, s. 17).

Hristiyanlar kendi dinleri hakkında olumlu birçok şey izlemenin keyfini yaşamaktadırlar. Müslümanların ise buna farklı yaklaşımları gerekir. İslam'la ilgili olumsuz tipler var diye filme gitmeyi, filmi, sinemayı yasaklamak doğru değildir. Zaten görüntü temelli modern kültürde bu mümkün de değildir. Bunun yerine filmi izleyip ondaki olumsuz imajları, tipleri açığa çıkarmak ifşa etmek, üzerinde tartışmak daha doğru

bir yoldur. Müslümanlar kendileri hakkındaki olumsuz imajlar hakkında tartışmadıkça ve yapıcı davranışlar geliştirmedikçe muhtemelen Müslüman olmayanlar bu konulara eğilecek ve olumsuz durumlar devam edecektir. Bu şekilde filmleri tartışmak pedagojik olarak dezavantajı avantaja çevirebilecek bir durumdur. Ayrıca Müslümanlar medya kuruluşlarına ve film sektörüne yatırım yaparak kendilerini, kendi bakış açıları ile ifade etmelidirler.

Kaynakça

- Aguayo, M. (2009). Representations of Muslim Bodies in The Kingdom: Deconstructing Discourses in Hollywood. *Global Media Journal*, 41-56.
- Alalawi, N. (2015). How Does Hollywood Movies Portray Muslims and Arabs After 9/11? "Content Analysis of The Kingdom and Rendition Movies". *Cross-Cultural Communication*, 58-62.
- Boggs, C., & Pollard, T. (2006). Hollywood and the Spectacle of Terrorism. *New Political Science*, 335-351.
- Caruso, J. (2008). Film Analysis: Reel Bad Arabs. *International Journal of Multicultural Education*, 1-7.
- Elouardaoui, O. (2017). Arabs in Post-9/11 Hollywood Films: a Move towards a More Realistic Depiction? <https://www.google.com.tr/search?q=Arabs+in+Post-9%2F11+Hollywood+Films%3A+a+Move+towards+a+More+Realistic+Depiction%3F&oq=Arabs+in+Post-9%2F11+Hollywood+-Films%3A+a+Move+towards+a+More+Realistic+Depiction%3F&aqs=chrome..69i57j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF8> adresinden alındı
- Fox, D. J. (1993). Disney Will Alter Song in 'Aladdin' : Movies: Changes were agreed upon after Arab-Americans complained that some lyrics were racist. Some Arab groups are not satisfied. *Los Angeles Times*: http://articles.latimes.com/1993-07-10/entertainment/ca-11747_1_altered-lyric adresinden alındı
- Gul, S. (2013). Representation of American Policy on War against Terror in Hollywood Movies. *Global Media Journal: Pakistan Edition*, 49-77.
- Jones, A. (1998). Stereotyping and double standards in 'Hollywood Islam'. *National Catholic Reporter*, 17.
- Kozlovic, A. K. (2007). Islam, Muslims and Arabs in the Popular Hollywood Cinema. *Comparative Islamic Studies*, 213-246.
- Monaco, J. (2009). Bir Film Nasıl Okunur? İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Oumlil, K. (2009). Arabs and Muslims in Hollywood: Breaking Down The Siege. M. Guggisberg, & D. Weir içinde, *Understanding Violence: Context and Portrayals* (s. 15-24). Oxford: Inter-Disciplinary Press.
- Picherit-Duthler, G., & Yunis, A. (2011). Tramps vs. Sweethearts: Changing Images of Arab and American Women in Hollywood Films. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 225-243.
- Ramji, R. (2005). From Navy Seals to The Siege: Getting to Know the Muslim Terrorist, Hollywood Style. *Journal of Religion & Film*, 1-40.
- Reid, J. (2015). The Age of Sympathy: Re-examining discourses of Muslim terrorism in Hollywood beyond the 'pre-' and 'post-9/11' dichotomy. *Journal of Media and Communication*, 95-107.
- Salim, M. (2009). Milli Güvenlik Sineması Hollywood. <http://www.sinemasinemadir.com> adresinden alındı
- Sensoy, Ö. (2010). "Mad Man Hassan Will Buy Your Carpets!" The Bearded Curricula of Evil Muslims. *Counterpoints*, 111-133.
- Shaheen, J. G. (2000). Hollywood's Muslim Arabs. *The Muslim World*, 22-42.
- Shaheen, J. G. (2003). Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People. *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science*, 171-193.
- Soliman, M. (2011). The (Un)wanted American: A Visual Reading of Arab and Muslim Americans. *Journal of American Studies*, 175-196.
- Valentine, J. M. (2005). Hollywood, the Pentagon and Washington: The Movies And National Security. Londra: Anthem Press.
- Yorulmaz, B. (2015). Sinema ve Din Eğitimi. İstanbul: DEM Yayınları.

III. OTURUM

TUBANUR SÖNMEZ / SİYASET BİLİMCİ / T.C. CUMHURBAŞKANLIĞI

78



“Küresel Siyaset ve Sinema Sempozyumu”nun üçüncü oturumuna hoşgeldiniz. Konuşmacılarımız, yazar ve oyuncu Bahadır Yenişehirlioğlu, yazar Hasanali Yıldırım ve şair-yönetmen Faysal Soysal. Bahadır Yenişehirlioğlu Bey “Kadim Değerlerimiz ve Sanat” başlıklı bir sunum gerçekleştirecek. Kendisini özellikle son dönemde Payitaht Abdülhamid dizisindeki Tahsin Paşa rolü ile daha yakından tanıdık. Belki bizzat içinde yer aldığı bu proje kapsamındaki tecrübelerini de dinleyebileceğiz.

Hasanali Yıldırım Bey “Savaş Filmlerinin Stratejisi” başlıklı bir sunum gerçekleştirecek. Burada belki “savaş” tanımlamasından bahsedebiliriz. Modern çağdaki savaş algısı geleneksel savaş algısına göre pek çok değişikliğe uğradı. Eskiden konvansiyonel savaşlar varken bugün dijital savaşlar, darbeler yaşanıyor. Sinemaya baktığımız zaman da “iyi” ile “kötü”nün savaş-

nın hakim olduğunu görüyoruz. Darbeler demişken, yaşadığımız darbe girişimini sinemada nasıl ifade edebildik? Geç kalındı mı? Bundan sonra nasıl bir metotla kendimizi anlatmamız gerekir? Ben dış politika ve kamu diplomasisi ile ilgilendiğim için, dünya sektöründe bu alandaki açıkları daha net görme fırsatına ya da talihsizliğine sahip olduğum bir ortamdayım. Mesela hala dış basına baktığımız zaman, bu darbe girişiminin bir senaryo olduğu suçlamasıyla karşı karşıyayız ve biz kendimizi anlatabilmiş değiliz. “Bu bizim 11 Eylülümüzdü” diyoruz, fakat Batı sinemasına baktığımız zaman, 11 Eylülü konu alan neler yapıldığına, bunların ne kadar güçlü yapımlar olduğuna ve haksız işgallerini sinema üzerinden nasıl meşrulaştırdıklarına şahit oluyoruz. Yerel ölçekte düşündüğümüz zaman biz bu konularda nasıl bir tavır sergilemeliyiz, belki onun üzerinde de konuşabiliriz. Öte yandan savaş filmlerinde kameranın gözünden taraflar arasındaki fark nasıl ortaya konuluyor? Anlatıcının dili ve ideolojik örgünün sinematografiye olan hakimiyeti nasıl? Bu konular üzerinde de durabiliriz.

Faysal Soysal Bey, “Doğu ve Batı Sinemasında Kutsallık Algısı” üzerine bir sunum gerçekleştirecek. Yine tanımlamalar üzerinden gidecek

olursak, “Doğu” nerede duruyor, nereye tekabül ediyor, biz Türkiye olarak Doğu’nun neresinde duruyoruz, Türk sinemasının kurgulanış biçimine bakarsak? Ve “Doğu sineması” gerçekten ne kadar “Doğulu”? Hollywood’la ne kadar ilişkili? Tabi belki Hollywood sineması da Doğu’dan faydalanyor olabilir. Doğu sineması deyince aklımıza ilk olarak İran sineması geliyor. Daha önceki oturumlarda da bahsi geçti, “Hz. Muhammed” filmi üzerinden de bir açılım yapabiliriz. Orada Mecid Mecidi’nin kurguladığı kutsal, bizim Türk toplumu olarak kutsallarımızla çatışma halinde yer aldı. Belki de dünyanın pek çok yerindeki İslam toplumlarının kutsal algısıyla bir çatışma ortamı sundu. Bunu nasıl değerlendiriyorsunuz? Neden çatışıyoruz? Bir sinema filmi üzerinden çatışmak hayatın gerçeğine ne kazandırıyor? Bir de devlet politikası olarak sinemadan bahsederek –Kültür Bakanlığı’nın film sektörüne desteklerinden bahsedildi; desteklerin çok olduğundan fakat yerine ulaşmadığından şikayet edildi- İran sinemasını bir iyi örnek olarak alırsak, bir kamu diplomasisi aracı olarak, algı yönetimi aracı olarak sinema ve devlet ilişkisini nasıl konumlandırabiliriz?

Bu noktada sözü konuşmacılarımıza bırakmak istiyorum. Buyurun.



KÜRESEL KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ KARŞISINDA KADİM DEĞERLERİMİZ ve SANAT

BAHADIR YENİŞEHİRLİOĞLU / YAZAR / OYUNCU

80



Küresel sömürü medeniyeti, söylemleri ile uygulamaları çelişen, gizli faşizmin ege-
men olduğu sahte bir medeniyet. Ruhunu kaybetmiş, vahşi çılgınlık atan bir medeniyet.

Bu sahte medeniyetin önünde duracak tek ve gerçek güç kadim kültürlerin bozulmamış, iç-diş edilmemiş pür ve sahici halidir.

Vahşi ruhu faş olmuş cinnet içindeki tek dışı kalmış medeniyet bu yüzden daha çok saldırıyor.

Rahmet medeniyetinin küresel sömürü medeniyeti karşısındaki üstünlüğünü ortaya koyabilmesi ancak aslî kodlarını yeniden keşfetmesine bağlıdır.

Dua yüklü mabetlerimizin şadırvanlardan akan sudan gagalarını dolduran güvercinlerin çağ yangınına havalanma zamanıdır.

Süflî küresel sömürü medeniyetinin içdiş ettiği zihinlere mihladiğı gotik canavarları bir an önce söküp atma zamanıdır.

Kulaklarımızda yankılanan cehennemin zincirlerinin şangırtısını hamasi, ayrıştırıcı, vahşî reflekslerden bir an önce uzaklaşarak durdurabiliriz.

Rahmet medeniyetinin küresel sömürü medeniyetinin sinsi şifrelerini ortaya çıkartabilmesi ve karşısında dimdik durabilmesi rahmet medeniyetinin temsilciliğine soyunmuş bulunanların kendi kusurlarıyla yüzleşmesi, hatalarını görmesi ve medeniyetini var eden tüm unsurlarla barışması ve bu barışı bir an önce sonuçlandırmasına bağlıdır.

Birlik ve beraberlik içinde mücadele etmenin merkezinde bu var.

Sanatı, edebiyatı, şiiri, estetik değerleri tekrar hayatımıza adapte etme mecburiyetindeyiz.

Sahte sanatın üretilmiş ilahlarına, sahte kahramanlarına, ruhsuz ve içeriksiz figürlerine ihtiyacımız yoktur. Zamana tanıklık yapmayanların zamanları azalır.

“Yalnızlık” kelimesi çağ hastalığının adı oldu uzun zamandır. Kimsesizlik değil yalnızlık. Kimsesiz hissettirir küresel şeytanlar zamane insanlara kendini. Birilerinin özlemini çekmek için zorlar, yakar ve yıpratır.

Başkalarının yokluğunu hissetmek midir kimsesizlik? Peki, yalnızlık nedir?

Kimsesizlik ne sevimsiz, ne katlanılmaz bir durum. Yalnızlığı kendini kavramak olarak tanımalar kimi düşünürler, başkalarına ihtiyaç duymama hali.

Başkalarına ihtiyaç duymaz mı peki insan? Duy-mamalı mı?

Sevgisine, şefkatine, muhabbetine, sohbetine, kokusuna da mı?

Yalnızlık güzeldir derler. Ne koca yalan, ne bedbaht bir tespit. Bilmezler mi ki yalnızlık bir tek O'na yakışır. Bir tek Allah'a mahsustur.

Önce yalnız bırakacak, bunu sevdirecek ve zamanla kimsesiz hale getirecek ki, önce eğilsin, sonra dizlerinin üzerine çöksün insan.

Ardından ona kendini yalnız hissetmemen için bunları yapacaksın, bunlarla olacaksın, bunları okuyacaksın, buralara gideceksin, böyle düşüneceksin ve böyle bileceksin diyerek ve acı ile geçecek zihninin ırzına küresel zangoçlar.

Rüyalarını kaybetmiş, renklerini yitirmiş bir çaresizliğin medeniyet olarak sunulması tam bir medeniyetsizliktir.

Damarlarına sentetik rüyaları dolduran bir dünya, asla kurtuluşun ümidi rolüne soyunamaz.

Estetik kaygılarını kaybeden hayallerini kaybeder, hayallerini kaybeden neslini kaybeder.

Sahte medeniyetin salyalı köpek dişleriyle sanat ve edebiyat adına yok ettiği bütün insanî değerleri, kadim kelim ve sanatla tekrar geri alma zamanımız çoktan gelmiştir.

Ortadoğu'da vebalı ağzın dişlemediği hiçbir değer, pençeleri geçirilmemiş hiçbir canlı kalmamıştır. Şu an, hemen şimdi sınırlarımızın ötesine bakmak yeterli olacaktır bunu anlamak için.

Dünyamıza yön vermesi gereken medenî ilkelelerin uygulanması için göstereceğimiz gayretin itici gücü rahmet medeniyetinin ta kendisidir.

Kadim ahlaktan, hak ve adaletten yoksun olan hiçbir sistem insanlığa huzur getirmez. Ne çok kimlik, ne çok surat takınmamızı istiyorlar bak-sanıza. Onlar istedi diye mi? Doğrusu bu mu? Yoksa güçlü bir reddiye mi özgürlüğün yolunu açacak olan? Kimliksizlikten silkinerek tekrar bağlan, tekrar eksikliğini tamamlama, kodlarına geri dön, yutturulmak istenen hapi yutma, koluna takılı serumu çıkarıp at ve şuurunun aydınlat!

Bedenleri doyurulmuş hormonlu ve katkılı semirilenin zamanlarında aç biilaç bırakılmış ruhların hoyratlığında açlığını bile hissetmiyor insan.

Hissetmeli oysa insan ve unutmamalı sen insan-sın ve en şerefli varlık olarak yaratıldın, o zaman ahbine geri dön!

Düşün, hayal et, sözel saraylar yarat! Bunu kadim kelama sarılarak yapabilirsin. Hakikati unutturuyorlar her an, her saniye, bunu anca okuyarak sonlandırılabilirsin. Tutunursan ipine ve sağlam durursan hepsi beyhude bir saldırıya dönüşecek, unutma! Ama okumuyorsan Kâinat kitabını karanlık fırtınada sana kim ışık yakarsa oraya savrulur, aydınlanıyorum derken kaybolursun.

Şimdi yakala kendini suçüstü ve gör ve bak! Perdeleri arala, bak arkasında bir makine sana aslında bir film izletiyorlar. Bak resimler bedeninde yansıyor şimdi. Gördün mü? Tersinden bakıyor-sun da ondan. Haydi eğil ve taş al yerden ve fırlat makineyi çalıştırana. Cam kırılacak ve makara boşa saracak. Bunu yapabilirsin.

Bütün dünya bir düş. Onlar bunu senden iyi biliyorlar. Oysa senin kadim kültüründe bu var. Peki, neden düşünüyorsun tuzaklarına?

Sana yoldan sakın sapma diye bağırıyorsa oyun kurucular, alabildiğince onların döşediği yoldan ayrıl ve koş dağlara doğru.

Eğer bu yoldan sapmak anlamına geliyorsa sap! Çünkü hata yapmaktan bu kadar korktuğun sürece gelişmene imkân yok. Hataların gibi görü-

len şeyler aslında gerçeğin uyanışının izleridir.

Damarına batırılmış iğneyi çıkar bu hata değil. Sana yüklemeye çalıştıkları afyonu reddet, bu hata değil.

Kendi ihtirasları uğruna ülkeler arasında sınırlar çizen, çizilmiş sınırları değiştirmeye kalkan, harpler ve ihtilaller tertip etmekten çekinmeyen zihniyetlerden, mazlumların gözyaşını ve akan kanı görmelerini beklemek kudurmuş köpeğin dişlerinin arasına güvercinin kafasını uzatmasından başka bir şey değildir.

Canavarlar üreten Batı medeniyetinin bu canavarları kontrol ve yok etmeye çalışmasını beklemek kanlı pençelerden okşanma beklemekten farksızdır.

İslam coğrafyası hiçbir zaman bu denli kapsamlı, sinsi ve stratejik bir saldırı ve tehlike altında olmamıştı. Bu yüzden acilen düşünme ve eyleme geçme zamanımız gelmiştir.

Güvercinleri, köpeklere kurban edemeyiz.



FİLM SANATINDA KUTSAL'IN YERİ

FAYSAL SOYSAL / YÖNETMEN

Uzun yıllardır bulunduğumuz coğrafyada üzerinde çokça konuşulan ama maalesef azca düşünülen bir konu, sinema-din ilişkisi... Konuşulması tabi ki önemli olan bu konu ilk bakışta görüleceği gibi iki sebepten dolayı kısırlaşıyor; tartışmayı yapan kişi ya âlim olup da sinemanın felsefesine ve teknik-estetik yapısına vakıf değil ya da tersine bunlara vakıf olan kişinin din bilgisi cami cemaatinin duyarlılık ve anlayış düzeyini aşamadığı için yeterli bir noktaya varılamıyor.

Coğrafyamızda sanat ile olan ilişkimiz ilk olarak sesin estetik hali olan musiki ile başladı. Yani dünyaya gelişimizde kulağımıza okunan ezan-ı Muhammedî'nin melodi ve ritminden tutun da İsrail'in kıyamet günü sura üfleyişine kadar zamanın etkisini ve biçimini ritimler vasıtasıyla üzerimizde tecrübe etmekteyiz. Bu ritimler kelimelerin sırtına bindiğinde ya da kelimeler şair tarafından belirlenen bir ritme dizildiğinde ise sanatların şahı olan şiire ulaştık. Yani tümüyle soyut



olan bir sanata şiir yoluyla somut bir görünüm vermeye kalkmış ve bunda da başarılı olmuş nadir milletlerden biriyiz. Kelimenin görselliğini daha bir inceltmek ve yaymak için hat sanatını, notaların ve seslerin anlamlı bir bütün ve görsellik içinde değer kazanması için de mimariyi geliştirmişiz. Klasik dönemde bunlar, dinî ritüeller ve nümayişlerle kol kola gittikleri için birbirlerini desteklemiş ve birbirlerinden istifade etmişler.

Modern döneme gelindiğinde insanoğlu özellikle de Batılı adam, eldeki sanatlarla yetinmedi ve yeni formlar ve atılımlarla yeni bir sanat dalı olan film sanatını keşfetti. İlk çıktığında (Lumier Kardeşler, Trenin Gara Gelişi-1895) sadece görsel bir değere sahipken 1927'de sesin eklenmesi ile yeni bir boyut kazandı. Sinema elbette ki bu iki soğuk temel yapıdan müteşekkil değildi. Şüphesiz bilimsel gelişmelerle elde edilen teknik başarının yanında sinemaya imkan ve derinlik katan çok önemli başka bir husus daha vardı: Anlatı. Daha doğru bir deyimle hikaye, teknik bir terimle de söyleyecek olursak senaryo... Klasik, modern hikayeler-masallar-romanlar ve tiyatronun (mimarî, oyuncu, oyun) da imkanlarını kullanan yeni bir sanatçı türü ortaya çıktı: Yönetmen. Bu yönetmenin nev-i şahsına münhasır bakışı, ruhu ve yenilikçiliği ile birlikte bugün aramızda varlığı inkar edilemez olan yedinci sanat, yani film sanatı ortaya çıktı.

Film sanatının diğer sanatlarla oranla en fazla üzerinde sermayenin, paranın söz sahibi olduğu sanatlardan biri olarak ortaya çıkması beraberinde hızlı bir endüstrileşmeyi getirdi. Yani sinema endüstrisi konser endüstrisinden ya da müzecilikten, edebiyattan çok daha hızlı gelişerek, yapılanarak film sanatını tahakkümü altına aldı. Halen de bu endüstrileşmeye rağmen filmi sanat olarak yapmayı tercih eden azınlık bir grup olsa da, ibre modern dönemde her zaman kapital ve popülerden yana olduğu için bunların varlığı sürekli devde kulak olarak kaldığından, söz sahibi olan daha çok endüstri değerindeki sinema olmakta maalesef.

Bu minvalde bugün hakiki şiirin değeri ne ise hakiki filmin de değeri aslında aynı kededir. Yani aslında ikisinin de kâr elde edebilirlik bakımından bir meta değerleri olmadığı gibi, sanat eseri olarak filmin ayrıca

getirdiği başka maliyetler ve borçlar vardır her zaman. Bu şartlarda tabi ki film yapmak yerine şiir, resim, musiki tercih edilebiliyorsa şahane. Ancak gelin görün ki yeni nesil görselliğin, şovun taliplisi. Azınlık olsa da hala sanatın biricikliğine ve farklılığına duyargalarını köreltmemiş bir kesim, sinema perdesinde şiir, resim, musiki değerindeki bir sanat filmini tercih edebiliyor. O halde hem film sanatından hem de sinema endüstrisinin şartlarından kaçır yolumuz olmadığı gerçekliğini kabul ederek yolumuza devam edebiliriz. Yani elimizde kutsala karşı, sinema terazisinde artık bir değil, iki mîyar var. Kutsal ile ilişki kurmaya çalıştığımızda da tek başına sinema endüstrisini değil, film sanatını da her zaman hesaba katmamız gerekmekte. Ben biraz daha şeffaflaşsın diye sanat değerindeki filmi şiir, belli bir amaca, fıkre, ideolojiye, mesaja hizmet için yapılan sinemasal ürünü de düzyazı olarak kabul ediyorum. Bu ayrımla birlikte belki hedefimizin ne olduğunu daha rahat tespit edebilir, ona uygun olan doğru yolu tercih edebiliriz.

Gelelim kutsal meselesine. TDK sözlüğüne baktığımızda 'kutsal'ın kelime olarak karşılığı şöyle tarif edilmekte:

- Güçlü bir dinî saygı uyandıran veya uyandırması gereken, kutsal, mukaddes
- Tapınılacak veya yolunda can verilecek derecede sevilen, kutsal, mukaddes, lahut
- Bozulmaması, dokunulmaması, karşı çıkılmaması gereken, üstüne titrenilen
- Felsefedeki karşılığı: Tanrı'ya adanmış olan, tanrısal olan

Elbette ki her düşünür bunların dışında kutsala farklı anlamlar da yükleyebilir. Hatta halkın kutsallıktan anlayışı bu sözlükteki anlamlardan daha aşırı ya da daha aşağıda olabilir. Toplamda söylenmesi gereken şeyi en başta söyleyeyim. Neyin kutsal olduğu neyin kutsal olmadığı sorusu, aslında felsefenin en önemli sorularından biri olarak karşımızda duruyor. Bu sebeple de bu yolda herkesi tatmin etmek hiçbir zaman mümkün olmayacaktır. Bir yoruma göre Tanrı dışında hiçbir şey kutsal değildir. Her şey yok olup ona dönecektir.

Ondan geldik, ona döneceğiz. Dolayısıyla peygamber dahi olsa cismanî olarak, Kâbe-i Şerif dahi olsa fiziksel olarak kutsal değildir. Zarfın içinde barındırdığı ruh, anlam, kavram kutsaldır. Zarf-beden yani form ölümlüdür. Toprak olacaktır. Diğer bir yoruma göre ise kutsal olanın temas ettiği, bulaştığı her şey de kutsaldır. Yani dinî varlıkların, önderlerin zarfları-bedenleri de kutsaldır. Kâbenin taşı, Uhud'un ve Kербala'nın toprağı ya da ruhanîlerin yattığı toprak ve mezar da kutsaldır. Bu durumu daha genelleştirirsek her şeyi halk eden, ruh veren Tanrı olduğuna göre, bütün evren ve mevcudat kutsaldır, çünkü gece gündüz her şey isteyerek veya istemeyerek Allah'a boyun eğmekte ve onu zikretmektedir. Hele insanoğluna ruhundan da üflediği için eşref-i mahlukat olarak kutsallık makamında ayrıca bir konuma sahiptir. Yani bütün insanlar da, Tanrı'dan geldikleri için içlerindeki şeytani dürtü ve muhalefete rağmen saf halleri ile kutsaldırlar. Tıpkı bir bebeğin dünyaya gelirken fitrat olarak temiz şekilde dünyaya gelişi gibi, varlık da zamanın ve beşerin kirli eli değmediği müddetçe fitrî olarak kutsaldır.

Bu anlayışların birincisi ile hareket ettiğimizde, yani formu hiçe sayıp anlam ve ruhu hesaba kattığımızda bunun film sanatına yansması zaten başından beri olağan ve takdir toplayan bir durum. Yani aslında insanoğlunun anlam arayışının olduğu her filmde (sanat değerindeki) kutsalın izine, yorumuna rastlamak mümkün. Burada yönetmenin inanmış/inanmamış, kafir/Müslüman olması millet ve renk dışında özel bir anlam ifade etmez. Buradaki tek şart yönetmenin bir sanatçı donanımında ve zarflığında hatta acizliğinde olmasıdır. Film sanatında, şiirdeki, musikideki, resimdeki gibi illa kutsalı görmek, izlemek için peygamberlerin, kutsal ruhanîlerin bedenlerinin temsili olarak ya da söz ve mesajlarının direkt olarak filmde yer almasına gerek yok. Onların öğretilerinin, anlayışlarının, özete ruhlarının yansması zaten o filmde kutsala yer verildiği anlamına gelir. Buradan hareketle aslında sanat değerindeki herhangi bir filmi (şiir) ele aldığımızda mutlak olarak teslim edeceğimiz ilk gerçek aslında kutsalın, metafizik formuyla bir anlam arayışı üzerinden derinlerde ve bazen de bizzat yüzeyde yer aldığıdır.

Bunun ispatı için bir ruhanîyi görmeye ya da onun sözlerinin aktarılmasına hiç gerek yoktur. Aynı şekilde bir endüstri tasarımı ve ürünü olan büyük sinema yapıtlarında (düzyazı) ise bizzat kutsalların kendilerini ve öğretilerini aksiyon, ajitasyon, abartma ve mucizevî durumlar içinde görmemize rağmen aslında kutsalın kendi amacı dışında başka şeylere ve hesaplara hizmet ettiği ve aslını kaybettiğini söylemek mümkün. . .

İkinci anlayışa gelecek olursak, yani formu, şekli de kutsallaştıran anlayışın filme/sinemaya aktarılmasında durum farklılık arz etmektedir. Eğer form da kutsal ise; anlam ve ruhu yansıtmaya ek olarak bu kutsalın bizzat kendisinin de görselleştirilme imkanı var olduğu için ortaya büyük bir tartışma çıkmakta. Acaba buna izin var mı, yok mu? Gerçi bu tartışma sinema/film meselesi olmadan önce de resimde yapıldı. Sünnî ulema bildiğim kadarıyla bu meseleye Şii ulema kadar sıcak bakmadı. Hristiyanlık ise bizzat bu formu ikon haline getirerek mimarî ve resim sanatında bu durumu Hristiyanlığı yaymak için kullandı. Bunda kârlı mı çıktılar kârsız mı çıktılar o bahsi diğer. Müslüman dünyada âlimler birçok meselede olduğu gibi bu konuda da halen kutsal namına ortak bir karar alamadıkları için tartışma büyümekte ve içinden çıkılmaz bir hal almaktadır. Yani zarfı-bedeni, taşı-toprağı taşıdığı ruh ve anlamdan dolayı kutsal gören anlayış daha ileri gidince benzer şekilde ağacı, suyu, toprağı kutsal kabul etmeyebilmektedir. Bu durumu sadece kutsal olan peygamber için sınırlandıranlar olduğu gibi onun sahabeğine ya da kullandığı malzeme ve elbiseye, ya da yaşadığı mekan ve ibadet merkezi kâbeye kadar genişleten anlayışlar da vardır. Haliyle şartlı ve ön kabullü bu değerlendirmeler, mezhepten mezhebe, ekolden ekole de farklılık gösterince çatışma ve kavga unsuru haline gelen bu tartışma büyümekte ve bu konuda çalışma yapmaya niyeti olanların önünü tıkamaktadır.

Meseleyi daha da grifleştiren diğer boyut ise hatırlayacak olursak terazinin karşı kefesinde bir değil iki denklemin olması. Yani kutsalın film sanatı (şiir) içindeki yeri ile sinema endüstrisi (düzyazı) içindeki yeri birbirinden farklı boyutlar kazanmakta. Yani iyi niyetle kutsalı yaymayı dert edinen bir kurum ya da sermaye tabi ki film

sanatını (şiiir) değil, daha fazla insana ulaşmak, daha popüler olmak için sinema end stirisini (düzyazıyı) tercih etmektedir. Bu durum bizi çok temel bir problem ile karşı karşıya getirmektedir. Bu tarz çalışmaların f nalinde genellikle şu sonuçla karşılaşmaktayız: Bu eser kutsal için ama kutsala rağmen bir süreç ve çalışma tarzı ile ancak meydana çıkabiliyor. Zira işin içine başka hesaplar girmiş ya da girmek zorunda kalmıştır. Eser parasını  ıkaramazsa, reklamı iyi yapılamazsa, çekici ve albenili k nılamazsa, insanların çoğunluğunun nefesine doğru b k lemezse bir daha yapılamayacaktır. Özetle kapital anlamında masrafını çıkarması için, daha çok izlenmesi ve satması gerekmektedir. Bunun için dinleri mezhepleri ne olursa olsun şu adamlar oynamalı, illa şu adam yönetmeli, şu aksiyon sahneleri ve ihanet  atşmaları eklenmeli, şu ülkeden özel efekt uzmanları getirilmeli vs... Ve sonunda bu iş bittiğinde her akıllı adam şu soruyu kendine sormak zorunda kalır: Peki kutsal neydi? Bu yaptığımız ne kadar ona uygun bir ahlakî içeriyor? Yani aslında bu soru, peygamber ya da sahabe canlandırılır mı, onlar canlandırılacaksa bu oyuncu mu canlandırmalıydı, burada şu mezhebin anlayışı daha ağır mı basıyor, gibi sorulardan daha fazla önem arz etmektedir.

Film sanatı (şiiir)  rneklerine gelecek olursak, nasıl ki şiiirde, musikide, resimde bir ideolojinin, bir kavganın söylemi yavan kalıyorsa, bir kutsalın da tek başına kendini görünür ve yaygın olmak adına esere dayatması onun sanat olma özelliğini tehlikeye atacak ve haliyle eseri varlık amacından koparıp endüstriyel değerdeki ucuz bir sinema metasına dönüştürecektir. Bunu daha iyi anlamak için  smet özel'in şiiir Okuma Kılavuzu'ndaki şu sözüne dikkat kesilebiliriz:

“şiiirler, bir dünya görüşünün kaynak metinleri değildir. Hangi metnin bir dünya görüşünün kaynağı olduğunu söylerseniz, o metnin artık şiiir olmadığını söylemiş olursunuz. Biz bir şiiiri herhangi bir dünya görüşü sahibi olmak, ya da bir dünya görüşü içinde haklı delillerle kendimizi beslemek için okumayız. Bu yüzden de şiiirin iyi ya da kötü oluşu o şiiirde yer alan yargıların doğru veya yanlış kabul edilmesiyle ilgili değildir... Hiçbir şiiir bize bir dünya görüşünün ana

metinleri kadar açık ve doyurucu malzeme sunamaz. Çünkü hiçbir şiiir düşünceyi dile getirmede düzyazının sağlamlığını kazanamaz.”

Meseleye bu açıdan baktığımızda sanatçının aslında kendisi için kutsal olanı bir dava ve ideoloji adına sinema perdesinde öncelemesi, görünür ya da yaygın kılma gibi bir çaba içine düşmesi probleml  bir durum arz etmekte. Eğer böyle bir durum gerçekleşmiş ve kutsalın tebliğine hizmet ettiğini rahatlıkla s yleyebiliyorsak hakikaten bu eser bundan sonra sanatsal anlamda bir film (şiiir) değil, belki de özenle kotarılmış bir sinema end stirisinin ürünüdür (düzyazı).

Yaşadığı dönemde Peygamber Efendimiz'e şair, Kitab-ı Mübin'in ayetlerine de şiiir denilmesi çok manidardır. Bu durum bizzat Furkan olan kitap tarafından defalarca reddedilmektedir. Zira kitabımız Furkan'dır ama hiçbir şiiir Furkan özelliğini kendinde barındıramaz. Böyle bir niyetle ortaya çıkan şiiir, düzyazıya özenerek kendi varoluş mantığına ve mevcudiyetine zıt düşer. Bence konumuzun püf noktası burada yatmakta. Yani aslında film sanatı (şiiir) içerisinde bir ideolojinin ya da kutsalın kavgasını ve yaygınlığını görmek ve onunla avunmak istemek beyhude bir arzudur. Endüstriyel bir değer olarak sinemada (düzyazıda) bunu yapmanın yolları aranabilir. Ancak bunun da kendine ait kurallarının ve yapısının olduğunu en baştan kabul etmek ve ona ayrı bir kutsallık atfetmemek gerekir.

Bir a  yıl önce bir yönetmen ve sonrasında ba ı âlimler, “Peygamber bu zamanda gelmiş olsaydı tebliğini sinema ile yapardı” diye bir çıkış sergilemişlerdi. Aca ba bu söylem ile şirk döneminde en yaygın ve kabul edilen sanat, şiiir olduğu için “Ey peygamber sen şiiir ile bunu yapsaydın daha iyi olurdu” demesi arasında bir benzerlik kurulabilir mi? Eğer bu yönetmenin sinemadan kaştı film sanatı (şiiir) ise müşriklerin vahyi şiiir telakki etmek istemesi gibi sakıncalı bir durum ortaya çıkar. Çünkü sanat eseri bize bir yaşam kılavuzu olarak doğruyu göstermez, bize ancak kim olduğumuzu ve doğru ile mesafemizi idrak edebilme bilincini kazandırır. Vahyin şiiir olduğu kimilerince kabul edilseydi (ki böyle bir şey ne mümkün) doğruluk ve hakikat zemini yıkılırdı. Oysa ki evrensel bir anlam ve değeri

olan vahiy kelim formunda (ne şiir, ne düzyazı) nazil olmuş ve Mushaf'ta korunmuştur. Onun asıl vücut bulduğu yer ise insanın özellikle de müminin kalbidir. O kelim müminin tefekkürü ve amelî ile hayat bulup yol alır. Bu form kıyamete kadar da baki kalacaktır. Ancak yönetmen ve âlimlerimiz eğer bu söylem ile endüstriyel bir ürün olan sinemayı (düzyazı) kast ediyorlarsa, bunu bir daha düşünmeleri gerekecektir. Zira Efendimiz kıyamete kadar baki kalacak olan kitap ve sünneti ile davasını kemale erdirmiştir. Bunun dışın-da daha sağlıklı bir yöntem olsaydı her şeyi bilen Allah ona göre bir form ve yapıda vahiy evrensel kılardı. Bu söylemim muhafazakar şekilde algılanıp sinemada/filmde kutsala karşı olduğum anlamına gelmesin, biz-zat kutsalın film sanatında ve diğer sanat dallarındaki yerinin kaçınılmazlığına zaten radikal şekilde atıflarda bulundum. Kutsal kendini bir sanat eserinde illa var kılacaksa, bunu çok zarif, neredeyse görünmez, varla yok arasında gibi bir ilişki ile göstermeli. Her sanat ese-ri sonuçta (kutsalın ikinci yorumuna göre, kutsal kabul edebileceğimiz) sanatçı muhayyilesinden yani sıradan insanların hesap ve kaygılarının ötesindeki bir anlam ve değerden neşet ettiği için, ister istemez kutsal ile te-mas eder. Hatta ancak temas edebildiğinde bu eser ve

sanatçısı huzura ve sükuna kavuşarak başka insanların da kalbine bir yol tutabilir.

Kutsal, gerek bir anlam ve ruh olsun, gerekse de bu an-lamın vücut bulduğu dinî şahıslar olsun bir sanat ese-rinde sanatçının öznel dünyasından hareketle evrensel bir değer kazanacaksa, bu eylem herhangi bir müda-hale veya sipariş olmadan gerçekleşmelidir. Siparişin ve dayatmanın olduğu her mantıkta, film sanatı (şiir) yerine sinema endüstrisinin kuralları (intellect-düzya-zı) geçerli olur. Oyunu o kurallara göre oynamadığı-nızda da başarı elde edilmez. Diyelim ki o kurallarla oynanacak kıvama ve seviyeye gelindi, o zaman da ka-bul edelim veya etmeyelim, her kutsal kişi ya da nesne başlarda itiraz edilecekse dahi zamanla bir şekilde bü-tün kutsallıklarına rağmen sinema perdesinde temsili olarak yerini alacaktır. Bundan kaçış yok. Bu kutsallar zamanın anlayışının para kazandırdığı hikayelerin ya-pısında (aksiyon, çatışma, ihanet, sentimentalizm vb.) özel efektler içinde doğmak zorunda kalacaklar. Kısa-cası kutsal ile araç olan sinema şekillenmek istenirken aslında kutsalın kendisi sinema endüstrisinin kuralları ve tekniği içinde şekil alarak modern bir anlama ve yo-ruma bürünebilir. Bunun sonucu olarak, kapitalizmin bir ürünü olarak tezgahlarda yer aldığını göreceğimiz



vakit tekrar o soru ile karşı karşıya kalmaktan çekinmemeliyiz. Peki kutsal olan neydi?

Eğer yolumuz çıkmaza çıkıyorsa, mutlaka kutsal sinema perdesinde görmek gibi bir emir varsa, benim önceliğim, meseleye en baştan film sanatı (şür) çerçevesinden yaklaşp, şürimizdeki tecrübe ile onu kirletmeden ama ondan ilham alarak hareket etmektir. Yani dolaylı bir yol tercih ederek elbette ki kutsala işaret edilebilir. Zaten sanat eserlerinin büyük çoğunluğu da dolaylı anlatımı tercih eder ve farklılıklarını bu yolla gösterirler. Belki ilk zamanlar talipleri az olur ama zaman içinde kıymetleri anlaşıldıkça ölümsüzleşirler. Sinema endüstrisinde de mutlaka örnekler görmek gibi bir emir, politika olacaksa da yine film sanatındakine benzer mantıkla hareket ederek kutsalın bizzat kendisi yerine dolaylı olarak ona işaret eden bir durumu belki de yanındaki kutsal olmayan varlık üzerinde bir anlatımın tercih edilmesi en azından edebe daha uygundur.

Son söz olarak film sanatı ve sinema üzerine kendi sanatsal birikimimiz de göz önünde bulundurularak, felsefi anlamda daha ciddi araştırmaların ve okumaların yapılması gerektiğini düşünüyör, bu minvalde düşünür, sanatçı, ulema ve eleştirmenlerimizin birlikte yapacakları uzun soluklu çalışmalar sonucu coğrafyamıza, kültürümüze ve dilimize daha uygun bize ait bir sinemanın vücut bulmasını ümit ediyörüm.

HOLLYWOOD FİLMLERİNDE SAVAŞ ve STRATEJİ

HASANALİ YILDIRIM / YAZAR

Siyah perdelerle sımsıkı kapatılmış bir yer. İçeride çocuklar, kadınlar, yaşlılar... Her türden insanın sığıştırıldığı ve kendi aralarındaki mırıltılar birleştiğinde bir kovan uğultusuna dönüştüğü bu yerin duvarlarından birinde bir şeyler kıpırdamaya başladığı an, ortalık tam bir sessizliğe bürünür. Ardından, dalgaların sesini andıran bir ritmle çalışan bir motorun tıkırtısı duyulur yalnızca. Birazdan, kendini tutamayanların bağırış ve haykırışları motor sesini duyulmazlaştıracaktır.

Bu arada, duvardaki akıllamaz büyü gittikçe daha bir belirginleşmiştir. Evet, bir kara trendir görünen: Hızla gökyüzündeki bulutlara karışan beyaz dumanlar saçan kara bir tren. Üstelik normalden biraz hızlı mı hareket etmekte ne! Bir belirsizlik dehlizi gibi ağzını açan tünele girmesiyle öbür taraftan çıkması bir olur. Tam o sırada, tünelin çıkışında bekleyen bir sürü



adam, kırk yıllık düşmanıymışçasına trendekilere kurşun sıkmaya başlar; trendekiler de onlara. Ama o da ne! Bir sürü adam birbirine ateş etmekte ama nedense hiç silâh sesi duyulmamakta. Yoksa içeri sığışan insanların haykırtılarından mı duyulmuyor mermilerin vınlamaları?

Derken, geniş kenarlıklı şapkalı ve pos bıyıklı bir adam, pür dikkat gözlerinin içine bakan kadınlı ve çocuklu bu topluluğa, gözünü bile kırpmadan ateş eder. Çocuk çığlıklarına karışan kadın bağırıltıları... Hır gür... Tam bir kargaşa. Ayılanlar, bayılanlar... Birden, görünmez bir el tarafından ışıklar yakılır ve salon aydınlığa boğulur. Az önce, ölüm korkusuyla birbirini ezmeye hazırlanan kitle, birbiriyle gözgöze gelir gelmez, tuhaf bir kendini ayıplama duygusuna bürünür. Yaşadıkları bu olağanüstü kâbus konusunda bile konuşmamayı yeğlerler. Öbür yandan, yüzlerine doğru patlatılan silâhın çıkmayan sesi hâlâ kulaklarında yankılanmaktadır.

Aslında bu yer, Amerika'da ilk konulu filmlerinden birinin, *Büyük Tren Soygunu*'nun gösterildiği bir salondan başka bir şey değildir ve kalabalığın gözünün içini hedefleyerek patladığı hâlde sesi çıkmayan o silâh da, sinema ekranlarında patlayan ilk silâhtır.

O gün bugündür sinema ekranlarında silâhlar patlamakta. Kimileyin gangster filmleri kılığında, kimileyin de western formatında. Ama en çok da savaş filmlerinde silâhlar patlamakta, kan gövdeyi götürmekte, çığlıklar ayyuka çıkmakta. Sanki tarih boyunca bilinen ve bilinmeyen yeryüzünde ne kadar savaş yapılmışsa, her biri için en az bir anıt mum dikmek istiyormuşçasına savaş filmleri çekilmekte Hollywood'da.

Her Savaş için Bir Mum

İnsanlar kendilerini nişanlayan bu ilk patlamadaki kadar korkmasalar, baygınlık geçirmeseler de, silâh seslerinden ve patlamalarından, sandıklarından çok daha etkilenmekte. İlkel bir

kabile gencinin savaşçı yetiştirilirken gördüğüyle karşılaştırılmayacak denli silâh görüntüsüne, sanki kırk yıl düşünölmüşçesine ayrıntılar içeren, neredeyse bir tür dehalık çapı barındıran en vahşi adam öldürme sahnelerine şahit olmakta çağdaş insan ve sanki kendisi de bir savaşçı gibi yetiştirilmekte.

Aslında sinemanın, ilk elde kurgusal filmler dışında ve onlardan farklı bir biçimde savaşla ilişkisi kurulur: belgesel film formatında. I. Dünya Savaşı sırasında cepheden haberler hep sinema aracılığıyla Amerikan halkına aktarılmıştır. Tabii bu arada dünyanın öbür halklarına da. Sonra bu filmlerden etkilenen insanların geçirdikleri değişimleri gözlemleyen Hollywood pirleri, işi başka bir alana dökmekte gecikmezler.

Şu gerçeği teslim etmeliyiz: Çağımız insanı, sandığımızdan daha tuhaf ve karanlık bir yaratık. Sinema ve savaş ilişkisi ilkin belgesel nitelikte gerçekleşmişti ama gösterimdeki film başlama-dan önce izletilen bu filmlere, insanlar öylesine 'tuhaf' bir ilgi gösterir ki, kapitalizmin çıkar mekanizmasını hemen davet eder bu çarpılma hâli ve yapımcılar savaş anlatan filmlerin ne kadar iş yapacaklarını anlarlar.

Tabii ki yanılmazlar.

Savaş Filmlerinin Hazzı

Yarışmaya yönlendirilmiş Amerikan halkı, dramatize edilmiş savaş filmlerindeki yenmek ve yenilmekten farklı biçimde de olsa haz almaya tapınır hâle gelir. Amiri tarafından her gün aşığılanan, horlanan, küçük düşürülen veya küçük düşmemek için olanca gayret gösteren sıradan Amerikalı, Amerikan dışı toplumların, Amerikalı askerler tarafından hizaya getirilmesini büyük bir zevkle izler. Aynı zamanda kendi gündelik yaşıntısından kaçmanın getirdiği rehavetle birleşen, patlamış mısır, patates cipsi ve kolalı içeceklerden de pay alan bu haz, Amerikalı için aslında hayatın anlamından ibarettir. Üstelik, başka toplumları

da adam etme, onlara barış, kardeşlik, demokrasi ve insanlığı getirme gibi ideolojik nosyonlar da içerdiğinde, orta sınıfın üstündekilerce de, örneğin aydınlarca da baştacı edilir savaş filmleri.

Fakat bizim asıl sorumuz şu olmalı: Niçin vardır savaş filmleri?

Sinemayla mesleki düzeyde bir bağı olanlara göre savaş filmleri, savaşın ne denli acıtıcı bir insanlık durumu olduğunu göstermek ve bir daha savaşılmasına katkıda bulunmak için çekilirler. Sinemayla sorgulayıcı düzlemde bir ilişkiye girmiş kimselere sorarsanız, birçok konuda olduğu gibi bu konuda da değişik karşılıklar alırsınız. Çoğun Avrupalı eleştirmenlerin taraf olduğu görüşe göre savaş filmlerini, savaşın kendisi denli tehlikeli saymak, hiç de abartılı sayılmaz.

Amerikalı sinema yazarlarına göreyse savaş filmleri, sinemanın ana amacına hizmet eden bir türden başka bir şey değildir ve etkisini abartmaya da hiç gerek yoktur. Üstelik hiç kimseyi de zorla savaş filmleri izlemeye mecbur eden yoktur. Ama henüz bütün karanlıkta kalmış yönlerine gün ışığı tutamadığımız insanda, yalnızca başkasının ölümünü görmekle tatmin olan güdüler vardır ve bunların, gerçek dünyadaki ölümlerle giderileceğine, kurmaca biçiminde gümüş ekranda tatmin edilmesinin neresi kötü?

Ordu-Hollywood Elele

Daha ilginç, profesyonel askerler de bu ilginin dışında kalmış değildir. Zaten pahalı yapımlar olan savaş filmleri, zamanla, baştan hesaplanmayan bir birlikteliği de beraberinde getirir: Ordu-Hollywood işbirliği. Teknik olarak başarılı kabul edilen tüm Hollywood savaş filmlerinin bu başarısında, jeneriğine yansımaya da Amerikan ordusunun payı çok büyüktür. Hem teçhizat bakımından böyle, hem de konu ve hikâye akışı bakımından. Birine daha çok ödül ve daha fazla para kazandırmak, öbürüne de daha çok gönüllü ve çok daha fazla itibar kazandırmak amacıyla

kurulan ve sahiden de her iki tarafın da işine yarayan bu ortaklık, günümüzde daha da güçlenmiş durumda.

Son yıllarda çekilen John Woo imzalı *Windtalkers/Rüzgârla Konuşanlar*, Steven Spielberg'in çektiği *Saving Private Ryan/Er Ryan'ı Kurtarmak*, Terrence Malick'in yönettiği *The Thin Red Line/İnce Kırmızı Hat*, Ridley Scott'ın *Black Hawk Down/Kara Şahin Düştü*, Randall Wallace'ın *We Were Soldiers/Bir Zamanlar Askerdik* ve Phil Alden Robinson'un *Sum of All Fears/En Büyük Korku* ilk akla gelen örnekler.

Tüm bu filmlerin ana esprisi, insanı, insan kalmayı başaranı son derece rahatsız edecek dehşet ve vahşet sahneleri barındırması. Sonraları savaş karşıtı filmler arasında anılmayı becerse de aslında bilinen en vahşi insan öldürme sahnelerini en estetik biçimde anlatan Sam Peckinpah'ın *Cross of Iron/Şeref Madalyası* adlı filmi, özel bir dikkati hak ediyor. Makineli tüfeklerle bir siperdeki düşman askerlerinin öldürülmesini yaklaşık iki-buçuk dakika süren ağır çekimlerle, doğrusu son derece çekici bir biçimde anlatabilen ve ruhunu yitirmişler için iştah kabartıcı sayılan Peckinpah, herhâlde savaş ve vahşet filmlerinin yönetmeni olarak anılsa yeri. İşin çok daha ilginç bir yönü var: Bu film Türkiye'de sinema salonlarında gösterildiğinde, kimi vatandaşlarımız kusarak filmi terketmek durumunda kalırlar. Ama aradan yaklaşık on yıl geçtikten sonra özel bir kanalda gösterildiğinde, bu sahneleri midesi kaldırmayan kaç insanımızın kaldığını gerçekten merak ederim.

Savaş Karşıtlığı mı?

Amerikan savaş filmlerinde en çok işlenen konu tabii ki Vietnam. Vietnam, Hollywood'un hem ekonomik, hem konu bakımından başı sıkıştığında başvurduğu bir kurtarıcı. Bunca başvuruya bakınca, Hollywood'un başının çok sık sıkıştığı izlenimi edinilebilir. Çünkü yalnız savaş filmlerinde değil, dramalarda, güldürülerde, aksiyon,

gerilim, polisiye, korku, macera ve yol filmlerinde, kısacası Hollywood'a özgülü her türde, en azından eski bir Vietnam gazisinin fırtınası düzeyinde olsun mutlaka yer verilir bu temaya. Joseph Mankiewicz'in çektiği 1957 tarihli *The Quiet American/Sessiz Amerikalı*, Vietnam konusundaki ilk film kabul edilir. Fakat Vietnam'a teğet geçmeyen, bizzat Vietnam'ı anlatan filmler, tabii ki savaş filmlerinde en üst sıralarda yer alan yapımlar. Bu bağlamda başı da Oliver Stone çekmekte. Sahiden de adını savaş karşıtı filmlerin yönetmenine çıkarmış yönetmenlere baktığımızda, bu tür görüşlerini söyleşilerinde ilk fırsatta ısrarla vurgulamalarına karşın, son tahlilde savaşa mı hizmet etmekte yoksa barışa mı? Bu, sorulması da, karşılanması da hiç kolay olmayan bir soru. Örneğin bu tür söylemlerin sözcüsü durumuna yükselmiş ve Türkiye Cumhuriyeti'ni epeyce rahatsız etmiş *Midnight Express/Geceyarısı Ekspresi*'ni çektikten sonra *Platoon/Müfreze* ve *Born on the Fourth of July/Doğum Günü Dört Temmuz* gibi şiddetle savaş karşıtlığı yaptığı kabul edilen Oliver Stone'un Vietnam'a gönüllü gittiğini, üstelik gösterdiği üstün başarıları nedeniyle iki kez madalya aldığını bilmek, acaba konuya bakışımızı değiştirebilir mi?

Kendisinden önceki savaşı öven filmlerin etkisinde kalarak gönüllü olduğu ve Vietnam dönüşü günah çıkarttığı kabullenilse bile, filmlerinde şiddeti alabildiğine kullanma niteliğini nereye yerleştireceğiz? Şiddet, onu ayyuka çıkararak sergilemeden eleştirilemez mi?

Bir de işin muhatap yönü var. Acaba savaş karşıtı filmlere muhatap olanlar ne düşünüyorlar? Sinemaseverlere sorarsanız, size savaş karşıtı olduklarına yemin edecekleri bir sürü film sayabilirler ama savaşa karşıtlığı söylemin ötesine taşıyan, ilkece karşıtlıktan uygulamada da taviz vermeyen filmlerin sayısı sanıldığından çok daha az. Kibirinden dolayı gönüllü olarak Çanakkale Savaşı'na katılan ve orada feleğini şaşırان bir Avustralyalı gencin bakış açısıyla Gelibolu cephesini anlatan,

ülkemizde ne acı ki "Türkleri dünyaya tanıtan film" diye sunulan Peter Weir'in 1981 tarihli *Gallipoli/Gelibolu* adlı filmi, Vangelis'in yürek kavuran müzikleri ve barındırdığı kimi dokunaklı sahneleri yüzünden savaş karşıtı sınıfında yer almayı hak ediyor.

Hangi sınıfa gireceğine karar verilmesi çok zor, üstelik yanılmayı da beraberinde getirecek türden filmler de var. Bu filmler hakkında bunca uzun boylu tereddüdün nedeni şu: Barındırdıkları savaş sahnelerine ve bu sahnelerdeki vahşet sergisine bakarsanız, rahatlıkla bu filmleri karşıt safaya koyabilirsiniz ama ya alttan alta işledikleri epik söylem?... David Lean'i saygınlığının doruğuna taşıyan 1957 tarihli *The Bridge on the River Kwai/Kwai Köprüsü*, Francis Ford Coppola'nın çektiği ve tartışmasız dünyanın en iyi savaş filmi kabul edilen 1979 tarihli *Apocalypse Now/Kıyamet*, Wolfgang Petersen'in 1981 tarihli *Das Boot*, Stanley Kubrick'in 1987'de çektiği Vietnam filmlerinin en iyisi sayılan *Full Metal Jacket* gibi filmlerde savaş karşıtlığı ile dehşetin, şiddet ile şiddeti kötülemenin harmanlanması, bu filmleri isteyeninin istediği gibi yorumlamasına, yani savaş karşıtlarının kolayca kendilerinden yana sayamamasına yol açmakta.

Yererken Övme

Bir de kuru gürültü savaş karşıtlığı var. Sinema tarihine savaş karşıtı diye geçen filmlerin neredeyse tamamını, çekinmeden bu sınıfa dahil edebilirsiniz. Örnek mi? Keith Gordon'un 1992 tarihli *A Midnight Clear*, Michael Cimino'nun 1978'de çektiği ve bir efsane haline gelen *The Deer Hunter/Avcı*, Brian De Palma'nın 1989'da çektiği *Casualties of War/Savaş Günahları*, J. Lee Thompson imzalı 1961 tarihli *The Guns of Navarron/Navarron*'un Toplaları...

Peki niçin tüm bu filmleri, gözlerinin yaşına bakmadan ve akıttıkları onca gözyaşına aldırmanın savaş pohpohçusu sayabilmekteyiz? Çünkü bu

filmlerin özünde alttan alta estirilen hava şu: Sivil hayatta kötü Amerikalılar olsa bile iyi Amerikalılar da vardır, dahası gördüğünüz gibi daima iyi Amerikalılar kazanmaktadır; askeri hayatta da kötü Amerikan askerleri olsa bile iyileri çok daha fazladır ve Tanrı, gördüğünüz gibi hep Amerikalılar'dan yanadır çünkü hep onların kazanmasına yardımcı olmaktadır.

Amerikan çıkarlarını öylesine çarpıcı kılıflarla savunan savaş filmleri vardır ki, insanın, nasıl olup da bütün Amerikalılar'ın işi gücü bırakarak ellerine silâhlarını alarak orduya katılmadıklarına şaşası gelir. Çünkü Amerikalılar, gerçek hayatta savaşmasalar da sinemada hep savaşmaktalar. Kuzey-Güney Savaşı'nı anlattığı hâlde western türü içinde değerlendirilen filmler bile aslında savaş filmi statü ve değerinde. Çünkü onlarda da, daha sonraları iyice cılkı çıkarılacak kan akıtma ve vahşice adam öldürme sahneleri az değil.

Gerçek Savaş Karşıtlığı mı?

Aslında savaş karşıtı gibi pazarlanan filmler, daha en baştan, barındırdıkları temel mantık açısından sakat bir konumla işe başlamaktalar. Ahlâki

değerleri savunan bir film, örneğin yasak cinsel ilişkinin doğuracağı olumsuz sonuçları anlatmak amacıyla yola çıktığında ve böylesi bir ilişkinin ne tür sakıncalar doğuracağını göstereceğim diye pornografik görüntülere yer verdiğinde ne kadar ahlâk taraftarı olursa, savaşı kötülemek için yola çıktığını savunan ama kan, vahşet ve acımasızlık örneklerini bir bir sergileyen bir savaş karşıtı film de, aynı oranda savaş karşıtı taraftarı. Belki bunun biricik istisnası, aslında o güne değin ve ondan sonra da daima sıradan filmlere imza attığı hâlde, açıklanamaz bir biçimde sinema tarihinin en büyük filmlerinden birini kotaran Lewis Milestone'ın *All Quiet on the Western Front*/Garp Cephesinde Yeni Bir şey Yok'u. Tıpkı Eric Maria Remarque'ın aynı adlı romanını okumak gibi Milestone'ın filmini izlemek de insana sahiden modern zamanlarda savaşın ne olduğunu bütün yalınlığıyla ve apaçıklığıyla göstermekte. Fransızlar'la Batı Cephesi'nde çarpışan 'gönüllü' bir Alman lise öğrencisinin gözünden anlatılan savaş, hiç bu kadar gerçekçi ve aynı zamanda savaşın ne olduğunu ele verici kıratma olmamıştı.

Büyük şirketlerin bünyesinde çekilen ve savaş



karşıtlığı havası veren filmlerin, barındırdığı öğelerin düzayak anlamlarına bakıldığında aldanmak kaçınılmazlaşabilir. Çünkü Hollywood'un bu tür savaş karşıtlığı şu hileye dayanır: Kimileyin savaşın kızgın bir ânında, savaşın kaderini belirleyen hamleyi mümkün kılabilmek ve savaşın kendisini kazanabilmek için küçük bir cephede kaybetmeyi göze almak gerekir. İşte Hollywood işi filmlerdeki savaş karşıtlığı da bu temele dayanır: Başka yönetmenler savaş karşıtlığını işleyerek 'savaş'ı, bu arada dünyanın parasını da kazanacaklarına, sağ gösterip sol vurarak niçin ben kazanmayayım? Üstelik buna, Bağımsızlar denilen ve Hollywood'daki devasa ekonomik çarkı paylaşan büyük şirketlerin yarı-resmi küçük girişimleri hâline gelen küçük yapım ve dağıtım şirketlerinin ürünleri de dahil.

İşin özü şu: Hollywood, savaş karşıtlığı söyleminin saygınlığını da, ekonomik getirisini de hiç gözden çıkarmadı. Bunu nereden mi anlıyoruz? Dünyaya savaş karşıtı gibi gösterilen yukarıda örneklediğim filmlere Amerikan ordusunun sağladığı bilgi ve donanım desteğinden.

Literatüre savaş karşıtı olarak giren ve her adımda bu yönü pekiştirilen bir filmin, gerçekten savaş karşıtı olup olmadığını nasıl anlayabiliriz?

1. Düşman, yalnızca düşman olarak gösterilmişse.
2. "Savaş kötüdür ama düşman daha da kötüdür." görüşünü alttan alta kare aralarına yediriorsa.
3. Karşı kahramanların yanında düpedüz kahramanlara da yer veriyor ve çarpışma sırasında ya da kıtadaki kimi insani durumlarda ideal davranışlarda bulunan tiplere kucak açıyorsa.

Bu sıralanan nitelikler, aynı zamanda epik bir filmin nitelikleridir.

1969 tarihli ve Franklin J. Schaffner imzalı *Patton - Lust for Glory/General Patton*, savaş filmleri içinde, barındırdığı kimi nitelikleri yüzünden başa alınmayı hak ediyor. George C. Scott'ın hastane-

de bir askere attığı tokat sahnesinden veya Oscar ödülünü reddetmesinden kaynaklanmıyor bu başarı. Daha açılış sahnesinden bile 'başka' türlü bir filmle karşı karşıya olduğunuzu, hele Patton'ın konuşmasıyla farklı lezzetler tadacağınızı hemen kavırıyorsunuz. Dev gibi bir Amerikan bayrağının önünde General Patton'ın askerlerini ölmeye davet eder nitelikteki bir nutuk çekme sekansıya açılan film açılış sekansı, sahiden de konumuza ışık tutacak ipuçları içermekte.

General Patton'ın bu konuşmasına bir kulak kabartalım: "Askerler... Amerika'nın savaşmak istemediği, savaşın dışında kalmak istediği üzerine duyduğunuz bütün bu boş lâflar, fazlasıyla at pislighidir. Geleneksel olarak Amerikalılar savaş severler. Sizler çocukken, şampiyon misket oyuncusuna, en hızlı koşucuya, ligin büyük topçularına, en sert boksöre hayranlık duydunuz. Amerikalılar kazanmayı sever ve kaybedene hoşgörü göstermez. Amerikalılar her zaman kazanmaya oynarlar. Kaybettiği hâlde gülen birisine, cehenneme gitmesi için küfür bile etmezdim. Bu nedenle Amerikalılar bir savaş asla kaybetmediler ve asla kaybetmeyeceklerdir çünkü kaybetme düşüncesi bile Amerikalılar'da nefret uyandırır." General Patton'un bu sözlerini film icabı sanmak ne kadar yanıltıcı.

BAĞIŞLARINIZLA BİZİ DESTEKLEYEBİLİRSİNİZ

YOU CAN SUPPORT US WITH YOUR DONATIONS

VAKIFBANK / Üsküdar Şubesi : TR89 0001 5001 5800 7297 5957 51
TÜRKİYE FİNANS / Üsküdar Şubesi : TR43 0020 6000 0801 2941 7300 01
POSTA ÇEKİ HESABI : 6237145

www.uhim.org

f /uhimtr | t /uhimorg