

Görünmez Hiyerarşiler: Sinemada Örtük Ayrımcılık ve Galibin Estetiği

Ahmet Utku Özensoy¹

Galibin estetiği dediğimiz şey aslında tarihin o bildik, güçlü sesinin perdede yankılanmasından başka bir şey değil. Çoğu zaman fark etmiyoruz bile ama izlediğimiz o görkemli sahneler, tahakkümü ve şiddeti birer görsel haz nesnesine dönüştürerek zihnimizde meşrulaştırıyor. Bu estetik anlayışın sunduğu parlak kılıf öylesine göz alıcıdır ki sömürgeciliğin adı bir anda medeniyet götürmek, işgalin adı ise kahramanlık oluverir. Kamera, güçlünün suçlarını özenle görünmez kılarken ezilenin acısını ya tamamen siler ya da onu sadece ana kahramanın yolculuğunu süsleyen bir dekor malzemesine indirger.

Sinema salonunun karanlığında, kameranın ahlaki ve fiziksel konumunu her zaman kazananın yanında belirlemesiyle işler bu çark. Perdede güzel ve doğru olan ne varsa, galibin değer yargılarıyla bir tutulur; tehlikeli veya yok edilmesi gereken ise hemen mağlubun kimliğine yapıştırılır. Bizler de bu estetik bombardıman altında zaman zaman muktedirin bakış açısını kendi bakışımız sanmaya başlarız. İşte bu metin, sinemanın o derinlerine sızmış örtük ayrımcılık kodlarını ve galibin estetiğinin perde arkasında bize aslında neyi, nasıl öğrettiğini anlama çabasıdır.

Sinema, sadece beyaz perdeye yansıyan bir ışık oyunu değil kitlelerin gerçeklik algısını işleyen, dönüştüren ve zihinlere kazıyan devasa bir ideolojik güçtür. Eleştirel pedagoji açısından sinema üretilen ve tüketilen kültürel bir ürünün ötesinde üretenlerle izleyiciler arasında kurulan, karşılıklı anlamların dolaşıma girdiği canlı bir öğrenme ilişkisi olarak kavranabilir. Sinemasal anlatılar estetik tercihler, temsil rejimleri ve stratejik yönelimler aracılığıyla izleyicilere dünyayı nasıl görmeleri, hangi öznel konularla özdeşleşmeleri ve hangi deneyimleri doğal ya da olağan kabul etmeleri, dolayısıyla hangilerini dışlamaları gerektiğini öğretir.

Bir film, onu üreten kolektif aklın varsayımlarını izleyiciye aktarır ve öğrenmelerini bekler. Bu öğrenme süreci filmi yapanların kendi kararlarıyla tek

¹ autkum@yahoo.com

tarafli ve tek yönlü olarak meydana gelmez. İzleyicinin sınıfsal, kültürel, duygusal ve etik katılımı, başka bir deyişle yorumları da söz konusudur. Böylece sinema izleyicilerin kendilerine ve içinde yaşadıkları dünyaya dair bir şeyler öğrendiği ve aynı zamanda öğrenilmiş olanların yeniden üretildiği veya reddedildiği bir kültürel etkileşim alanına dönüşür. Bu alandaki öğrenmelerin niteliği ise sinemayı üretenlerin tercihleriyle şekillenir. Sinema, tahakküm ilişkilerini yeniden üreten, eşitsizlikleri gizleyen hegemonik bir pedagojinin taşıyıcısı olabileceği gibi, baskı ve sömürü mekanizmalarını ifşa eden, özneleşmeyi teşvik eden ve izleyiciyi edilgen konumdan çıkararak özgürleştirici bir pedagojik etkileşim olarak da inşa edilebilir.

Eleştirel pedagoji, sinemayı bu dönüştürücü potansiyeli içinde ele alarak, okul dışında kalan büyük toplumsal alandaki öğrenmelerimiz bağlamında, sinema aracılığıyla ne öğrendiğimizi, nasıl öğrendiğimizi ve bu öğrenmelerin hangi toplumsal ilişkileri güçlendirdiğini veya hangilerine karşı çıktığını sorgular. Bu nedenle sinemayı da dönüştürücü, eşitlikçi ve özgürlükçü pedagojik ilişkilerin imkânlarını araştırmanın vazgeçilmez bir alanı olarak görür.

Perdede izlediğimiz hikâyeler, sadece bir şeyler anlatma derdinde değildir. Neyin ahlaki, kimin tehlikeli ve kimin uygar olduğuna dair zihnimize kazınan sistematik ve gizli kodlardır. Edward Said'in saptamasında olduğu gibi Batı, Doğu'yu tanımlarken aslında kendi üstünlüğünü kanıtlayacağı yapay bir hayal dünyası inşa etmiştir. Sinema ise bu kurgunun ete kemiğe büründüğü, basmakalıp önyargıların mutlak birer gerçeklikmiş gibi gözümüze sokulduğu devasa bir laboratuvar gibidir. Frantz Fanon'un dediği gibi sömürgecilik toprağa el koymakla yetinmez. İnsanı kendi gözünde de insanlıktan çıkararak vicdanını rahatlatır. Sinema da burada devreye girer ve bu alt-üst ilişkisini estetize ederek eşitsizliği doğal bir kader gibi sunar. Çünkü her kamera açısı ve her fon müziği, aslında kimin asıl kahraman, kimin ise sadece hikâyeye hizmet eden bir figüran olduğuna dair politik bir kararın ürünüdür.

Görüntünün İktidarı ve Gizemlileştirme

Sinemanın inşa edici gücü, John Berger'in *Görme Biçimleri*'ndeki "Sadece baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme eylemidir." saptaması üzerinden okunabilir. Bu perspektiften bakıldığında sinemadaki her kare, Berger'in bakılan nesne ve bakan özne hiyerarşisini barındıran ideolojik bir tercihtir. Kamera, izleyiciyi bu hiyerarşik yapıya davet ederek dünyayı galibin, beyazın, erkeğin ya da Batılının gözüyle görme eğilimini sessizce pekiştirir. Egemen anlatılar, sanat aracılığıyla geçmişteki sömürü ve tahakküm ilişkilerini estetik değerler örtüsü altına saklayarak gizemli hâle getirir. Sinema da benzer bir mekanizmayla zaman zaman sömürgeciliği veya ırkçılığı parlak bir ambalajın içine yerleştirerek o zulmün estetik güzelliğine odaklanmaya davet eder.

Berger'in yağlıboya resim geleneği ile mülkiyet arasında kurduğu ilişki ise sinemadaki mekân tasvirlerini anlamlandırmak için bir anahtar sunar. Berger'e

göre geleneksel sanat, nesnelere ve dünyayı sahibine ait mülkler gibi sergiler. Bu durum, western filmlerindeki boş toprak tasvirlerinden, oryantalist filmlerdeki egzotik mekânlara kadar pek çok alanda kendini tekrar eder. Kamera, mekânı fethedilmesi ve sahip olunması gereken bir nesne olarak sunar, böylece izleyiciye mülkiyetçi bir bakış açısı aşılar.

Nostaljinin Tehlikeli Yüzü: Rüzgâr Gibi Geçti

Nostalji, çoğu zaman geçmişin acılarını örten estetik bir tül görevi görür. Bunun çarpıcı örneklerinden biri, sinema tarihinin şaheserlerinden kabul edilen *Rüzgâr Gibi Geçti* (Gone with the Wind, 1939, Yapımcı: Victor Fleming) filmidir. Film, Amerikan İç Savaşı (American Civil War) öncesi Güney eyaletlerini uçsuz bucaksız pamuk tarlaları, asil ve şövalye ruhlu toprak sahipleriyle anlatırken köleliği neredeyse bir mutlu aile düzeni gibi sunar. Siyahi karakterler efendilerine sadakatle bağlı, kendi kaderlerinden memnun ve hatta bu düzenden kopmak istemeyen figürler olarak gösterilir. Bu anlatı, kölelik kurumunu Güney nezaketi ardına gizleyerek tarihsel bir suçu estetik bir nostaljiye dönüştürür.

Filmin alt metninde, özgürlüğüne kavuşan siyahilerin bu hakka layık olmadıkları mesajı gizlice işlenir. Savaş sonunda özgür kalan siyahi bir karakterin hile ve kurnazlıkla bir çiftliğe sahip olması, izleyiciye özgür siyahinin bozulmuş ve sorunlu olduğu imajını verir. Bu sahneler aracılığıyla siyahilerin köleyken iyi ve uyumlu oldukları, kendi başlarına kaldıklarında ise kaosa neden oldukları fikri meşrulaştırılır. Film köleliği bir zulüm değil, siyahileri kontrol altında tutan doğal ve gerekli bir disiplin olarak kodlayarak ırkçı hiyerarşiyi perçinler.



Fotoğraf 1: Hattie McDaniel

Kaynak:

https://media.vanityfair.com/photos/6081c3b8cfb667af9bd40431/master/w_1920.c_limit/hattie-mcdaniel-collage-2021-1ede.png

Bu ayrımcı bakış açısı senaryoda kalmamış, filmin ödül törenine de damga vurmuştur. Filmdeki *Dadı* (Mammy) rolüyle En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Oscarı'nı kazanan Hattie McDaniel, bu ödülü alan ilk siyahi sanatçı olsa da ödül gecesinde filmdeki o mutlu kölelik anlayışına paralel bir muamele görmüştür. McDaniel, törenin yapıldığı salonda beyaz oyuncularla aynı masada oturmasına izin verilmeyerek perde

gerisindeki ayrıştırılmış bir bölümde tutulmuştur (Fotoğraf 1). Bu durum, sinemanın yarattığı kurgusal dünyanın gerçek hayattaki ırkçı pratiklerle ne kadar uyumlu olduğunu gösteren trajik bir tarihsel nottur.

Doğrudan Propagandanan Örtük Ayrımcılığa

Sinemada ayrımcılık her zaman *Bir Ulusun Doğuşu* (The Birth of a Nation, 1915, Yönetmen: D. W. Griffith) filmindeki gibi açık bir ırkçılıkla veya Nazi Almanyası'nın *İradenin Zaferi* (Triumph des Willens, 1935, Yönetmen: Leni Riefenstahl) filmindeki gibi doğrudan bir ideolojik dayatmayla yapılmaz. Modern sinemada asıl tehlike, doğrudan gösterilenden ziyade örtük olandır. Çünkü bu durum izleyicinin zihnine sızan gizli bir kültürel kodlama mekanizması gibi işler.



Fotoğraf 2: Kutsal Hazine Avcıları filminden Indiana Jones ile kılıç ustası karşı karşıya

Kaynak: <https://cougarchronicle.org/opinion-review/be-kind-rewind/2026/01/22/be-kind-rewind-indiana-jones-and-the-lost-ark-a-classic-and-daring/>

Bu durumun ikonikleşmiş anlarından biri, Steven Spielberg'in yönettiği *Indiana Jones: Kutsal Hazine Avcıları* (Raiders of the Lost Ark, 1981) filminde çarpıcı bir şekilde yaşanır. Beyaz Kahraman Indiana Jones'un Kahire Pazarı'nda etrafı sarıldığında, siyah giysili ve ürkütücü görünümlü bir kılıç ustasıyla karşı karşıya geldiği sahne, Batı merkezli bir güç gösterisidir. Usta, kılıcıyla son derece karmaşık, estetik ve disiplinli hareketler sergilerken Jones,

yorgun ve bıkkın bir ifadeyle belindeki tabancayı çıkarıp adamı tek kurşunla vurur (Fotoğraf 2).

Filmin bu sahnesini çocukken izlediğimde Indiana Jones'un siyah giyimli adamı öldürmesi bende bir rahatlama hissi uyandırmıştı. Ancak geriye dönüp baktığımda bu sahnenin altında derin bir kültürel hiyerarşi ve oryantalist bir bakış açısı yattığını görebiliyorum. Buradaki alt metin oldukça açık: Doğu'nun bin yıllık geleneği, emeği ve estetik kaygısı, Batı'nın teknolojisi, ateşli silahı ve hızlı çözüm odaklı pragmatizmi karşısında gülünç, arkaik ve çaresizdir. Jones'un o andaki alaycı yüz ifadesi, karşısındaki rakibine ve onun temsil ettiği tümüyle ilkel kabul edilen bir dünyaya duyulan küçümsemeyi yansıtır. Böylece modern sinema kahramanlık kisvesi altında teknik üstünlüğü kültürel bir üstünlük gibi sunarak izleyiciye gizli bir hiyerarşi aşılar.

Indiana Jones'un yerli halklara, Hintlilere veya Araplara bakışı Doğu'nun kendi sesinden mahrum bırakılarak Batı'nın zihnindeki kalıplarla yeniden üretilmesinin bir sonucudur. Film boyunca yerli halk rasyonellikten uzak komik, beceriksiz ya da ehlileştirilmesi gereken egzotik bir tehlike olarak kurgulanarak beyaz ve medeni kahramanın üstünlüğünü pekiştiren birer stereotipe dönüştürülür. Bu

inşa, bizi Batı merkezli hâkim sinema anlayışının ideolojik kodlarını oluşturan dört unsura götürür.



Fotoğraf 3: Kral ve Ben filminden bir sahne

Kaynak: [https://cdn.britannica.com/52/154052-050-](https://cdn.britannica.com/52/154052-050-78234560/Deborah-Kerr-The-King-and-I-Yul.jpg?w=300)

[78234560/Deborah-Kerr-The-King-and-I-Yul.jpg?w=300](https://cdn.britannica.com/52/154052-050-78234560/Deborah-Kerr-The-King-and-I-Yul.jpg?w=300)

Beyaz Kurtarıcıdan Gayriinsanileştirmeye

Bu unsurlardan ilki beyaz bir kurtarıcı figürdür. Yerel halk veya azınlıklar kendi sorunlarını çözemez hâlde gösterilip ancak bir Batılı'nın veya beyazın müdahalesiyle özgürleşebileceği fikri merkeze alınır. Bu anlatı yapısı, beyaz karakteri ahlaki ve stratejik bir merkeze koyarken yerel halkı edilgen bir konuma yerleştirir. Sömürgeci zihniyetin dışavurumlarından biri olan *Kral ve Ben* (The King and I, 1956, Yönetmen: Walter Lang) filmi Siam Kralı'nı rasyonellikten uzak ve barbarca geleneklere hapsolmuş bir figür olarak resmeder. Film İngiliz

mürebbiyeyi bu karanlık diyara medeniyet taşıyan ahlaki bir pusula olarak konumlandırır; böylece Doğu'nun ancak Batılı bir öznenin rehberliğiyle insanlaşabileceği ön kabulünü pekiştirir (Fotoğraf 3).

Benzer bir beyaz kurtarıcı anlatısı, Güney Amerika yerlilerinin hikâyesini konu alan *Misyon* (The Mission, 1986, Yönetmen: Roland Joffé) filminde de karşımıza çıkar. Burada Guarani yerlilerinin sömürgecilere karşı direnişi, ancak iki Cizvit rahibin askerî ve ruhani liderliği altında mümkün kılınır. Yerlilerin geleneksel direnme yöntemleri yok sayılarak kurtuluşları Batılı bir ideolojiye bağlanırken, bu kültürel hiyerarşi *Son Samuray* (The Last Samurai, 2003, Yönetmen: Edward Zwick) filminde sömürgeci bir gücün temsilcisini kültürel koruyucu konumuna yükselterek devam eder. Algren karakterinin kılıç kullanmayı kısa sürede öğrenip ustalara kafa tutması ve finalde İmparator'un dersini bir Amerikalıdan alması, Doğu'nun kendi değerlerini bile ancak bir Batılı'nın onayıyla hatırlayabileceğini gösterir.



Fotoğraf 4: Arabistanlı Lawrence'den bir sahne

Kaynak: <https://asianfilmarchive.org/event-calendar/lawrence-of-arabia-1962-2/>

İkinci unsur olan oryantalist bakış açısı, Doğu'nun gizemli, mantıksız ve ehlileştirilmesi gereken bir yer olarak sunulmasıdır. *Arabistanlı Lawrence* (Lawrence of Arabia, 1962, Yönetmen: David Lean) filminde Araplar sürekli kavga eden ve stratejik düşünemeyen yığınlar olarak resmedilirken Lawrence, bu kaotik topluma hedef getiren bir mesih figürü olarak konumlandırılır (Fotoğraf 4). Aynı anda Osmanlı yönetimi zalim ve hukuksuz bir tiranlık odağı olarak tasvir edilir, böylece Türk imgesi şiddetle özdeşleştirilir.

Doğu'nun bir barbarlık ve korku mekânı olarak inşası ise *Indiana Jones: Kamçılı Adam* (Indiana Jones and the Temple of Doom, 1984, Yönetmen: Steven Spielberg) filminde zirveye ulaşır. Filmde Hint kültürü tamamen egzotik bir canavarlık üzerine kurularak Doğu'nun rasyonel Batı tarafından disipline edilmesi gerektiği fikri bilinçaltına işlenir. Bu inşa süreci, *Çölde Çay* (The Sheltering Sky, 1990, Yönetmen: Bernardo Bertolucci) gibi daha sanatsal yapımlarda bile Doğu'yu, Batılı öznenin kendi varoluşsal krizini çözmek için kullandığı sessiz ve statik birer dekor seviyesine indirgeyerek devam eder.

Üçüncü unsur olan mitolojiyi gerçek gibi sunma, dinî veya mitolojik anlatıların tartışılmaz birer tarihsel gerçeklik gibi servis edilmesidir. *On Emir* (The Ten Commandments, 1956, Yönetmen: Cecil B. DeMille), Hollywood'un devasa prodüksiyon gücüyle Musa Peygamber'in mücadelesini tarihsel kanıtlara dayalı arkeolojik bir veriymişçesine sunarken, beyaz aktörlerin kullanımıyla Batı'nın tarihsel üstünlüğünü perçinler. Benzer şekilde *Indiana Jones: Kutsal Hazine Avcıları* (Raiders of the Lost Ark, 1981, Yönetmen: Steven Spielberg) filminde Kutsal Sandık, fiziksel bir silah şeklinde kurgulanarak dinî metin tarihsel bir gerçeklik seviyesine çıkarılır ve Musevi-Hristiyan inancı diğer inançların üzerinde konumlandırılır. Mitolojik olanın tarihselleştirilmesi süreci, kurtarıcı aklı Batı rasyonalitesine teslim etmesiyle *Da Vinci Şifresi* (The Da Vinci Code, 2006, Yönetmen: Ron Howard) filminde ise kurgusal iddiaları Louvre gibi gerçek mekânlarla harmanlayarak tarihin asıl kodlarının Batı sanatında gizli olduğu ön kabulünün aşılmasıyla sürdürülür.



Fotoğraf 5: Orklar, Yüzüklerin Efendisi

Kaynak: <https://www.cbr.com/lord-of-the-rings-sauron-orc-army/>

Dördüncü ve en tehlikeli unsur olan gayriinsanileştirme, öteki olarak kodlanan grupların bireysel kimliklerinden arındırılıp yok edilmesi gereken birer yığın olarak gösterilmesidir. Bu strateji fantastik kurgularda *Yüzüklerin Efendisi* (The Lord of the Rings, 2001-2003, Yönetmen: Peter Jackson) serisindeki Ork ve Uruk-hai orduları, Batı medeniyetini tehdit eden doğulu ve barbar sürülerin birer projeksiyonu olarak kurgulanır. Bu yaratıkların estetikten yoksunluğu ve konuşamaması, onları

katledilmesinde beis görülmeyen birer nesneye indirger (Fotoğraf 5).

Bu strateji modern savaş anlatılarında ise özellikle *Kara Şahin Düştü* (Black Hawk Down, 2001, Yönetmen: Ridley Scott) filminde Somalililerin mermi harcayan isimsiz dekorlara dönüştürülmesi ve tek bir yerliyle bile empati kurulmasına izin verilmemesiyle somutlaşır. Nihayetinde bu toplu imha estetiği, *Dünya Savaşı Z* (World War Z, 2013, Yönetmen: Marc Forster) filminde zombi yığınlarının mülteci krizlerini çağrıştıracak şekilde böcek sürüsü, virüs gibi görselleştirilmesiyle son bulur. Öteki artık düşünme yetisi olmayan ve kitlesel imha yöntemleriyle durdurulması gereken bir tehdit olarak kodlanarak gayriinsanileştirme süreci tamamlanır.

Uzaylı İstilasası ve Ötekinin Kozmik İnşası

Hollywood sinemasında uzaylı teması, çoğu zaman komünizm tehlikesi ve Sovyetler Birliği gibi dünya üzerindeki jeopolitik korkuların izdüşümüdür. *Kurtuluş Günü* (Independence Day, 1996, Yönetmen: Roland Emmerich) gibi kitle sineması örneklerinde uzaylılar, hiçbir rasyonel iletişim kurulamayan sadece kaynakları tüketmek için gelen mutlak kötü bir yığın olarak resmedilir. Film, Soğuk Savaş sonrası dönemde ABD'nin küresel jandarma rolünü pekiştirirken teknolojik olarak geri kalmış olanın (uzaylılar tarafından ilk yok edilen şehirlerin simgelediği gibi) ancak Amerikan liderliği ve askerî stratejisiyle kurtulabileceği fikrini gerçek bir zorunluluk gibi sunar. İzleyici, devasa uzay gemilerinin yarattığı yıkımı izlerken aslında Batı merkezli önleyici saldırı mantığının ahlaki zeminini zihnine kazır.



Fotoğraf 6: Dünyalar Savaşı filminden bir sahne

Kaynak:

<https://www.toledoblade.com/Movies/2005/06/29/Movie-review-War-of-the-Worlds.html>

Öte yandan *Dünyalar Savaşı* (War of the Worlds, 2005, Yönetmen: Steven Spielberg) gibi yapımlar, ötekiyi tamamen duygusuzlaştırarak onu ancak teknolojik bir üstünlükle durdurulması gereken bir böcek sürüsü seviyesine indirger (Fotoğraf 6). Filmde uzaylılar, toprağın altından çıkan ve insanları sadece birer yakıt veya gübre olarak gören makinelere dönüşmüştür. Bu durum ötekinin tamamen duygusuzlaştırıldığı ve empati kurulamayacak bir canavar hâline getirildiği galibin estetiğinin en uç örneğidir. Uzaylı-

ların bu mutlak yıkıcı doğası, ulus-devletlerin güvenlik adına bireysel özgürlükleri askıya almasını ve militarist bir toplum yapısını benimsemesini meşrulaştıran bir işlev görür. Düşman ne kadar gayriinsani ve anlaşılmaz gösterilirse ona karşı uygulanan şiddet de o kadar doğal karşılanır.

Korku Sinemasındaki Alt Metinler

Korku türü, sinema tarihi boyunca aslında normal olarak tanımlananın (kentli, orta sınıf ve çekirdek aile yapısı) sarsılmaz bir savunucusu gibi hareket etmiştir. Bu türün temel refleksi, belirlenmiş toplumsal normların dışında kalan her şeyi birer tehdit unsuruna dâhil etmektir. Örneğin *Teksas Katliamı* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974, Yönetmen: Tobe Hooper) gibi kült yapımlarda modern şehirli gençlerin taşrada karşılaştığı o akıl almaz vahşet, aslında saf bir sınıfsal ötekileştirme pratiğidir. Burada taşra rasyonaliteden bütünüyle kopmuş, ehlileştirilememiş ve medeniyetten payını alamamış bir alt sınıfın karmaşık mekânı olarak kurgulanır. Benzer bir anlatı damarını yerli korku sinemasının popüler örneklerinden olan *Büyü* (2004, Orhan Oğuz) gibi filmlerde de görmek mümkündür. Korku, genellikle merkezin (şehirli ve rasyonel insanın) güvenli alanının dışındaki çevreye (köye, büyüye ve kadim ritüellere) ait bir gerilik ve tekinsizlik olarak servis edilir. Bu anlatı yapısı izleyicinin zihnine modern kimliğin üstünlüğünü sinsice kazırken kırsalı korkulması gereken karanlık bir delik olarak kodlayıp toplumsal hiyerarşiyi perçinler.

Korku sinemasının derinlerine sızmış bir diğer örtük kod ise cinsiyet ve ahlak ekseninde bir ayrımcılık oluşturmaktır. Bu tür anlatılar toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden cezalandırıcı bir denetim mekanizmasını devreye sokar.

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de korku ikonuna dönüşen *Cadılar Bayramı* (Halloween, 1978, Yönetmen: John Carpenter) gibi filmlerle kemikleşen bu ayrımcılık aslında katı bir ahlaki hiyerarşi inşa eder. Bu tür filmlerde, toplumsal normların ve muhafazakâr sınırların dışına çıkan, özgürleşen karakterler caninin



Fotoğraf 7: Cadılar Bayramı filmi

Kaynak: <https://screenrant.com/halloween-1978-john-carpenter-unseen-cut-rumor-debunked/>

ilk kurbanları olurken daha mesafeli, dikkatli ve bir anlamda saf kalan kadın karakterin hayatta kalması izleyiciye örtük bir ahlak dersi verir. Burada sinema egemen değer yargularını ve cinsiyet hiyerarşilerini şiddet aracılığıyla yeniden üreten, toplumu hizaya sokan bir disiplin aracı olarak işlev görür (Fotoğraf 7).

Western ve Galibin Estetiği

Western türü, “tarihi galipler yazar” sözünün sinemadaki somut, kanlı ve başarılı uygulama alanıdır. Bu filmler sayesinde, bir kıtanın sistematik olarak işgal edilmesi ve yerli halkların yok edilmesi, dünya hafızasına bir soykırım olarak değil, bir macera ve özgürlük arayışı olarak kazanmıştır. Western filmlerinde Amerikan ulusal kimliği vahşi olarak kodlanan yerlilerin yok edilmesi üzerine inşa edilir. Sinema, bu şiddeti estetik bir kurguyla meşrulaştırarak işgalciyi kahraman, mülksüzleştirilen yerliyi ise engel olarak tanımlamıştır.

Bu bakış açısının zirvesi, türün kurucu babası sayılan John Ford’un klasik yapıtı *Cehennemden Dönüş* (Stagecoach, 1939) filmidir. Filmde Apaçiler bireysel kimliği, ismi veya herhangi bir diyalogu olmayan figürlerdir. Onlar uzak dağların tepesinde ansızın beliren, anlaşılmaz çılgınlık atarak ateş eden vahşi hayvan sürüsü gibi gösterilir. Kamera asla onların dünyasına girmez, ne hissettiklerini veya neden saldırdıklarını sormaz. İzleyici, posta arabasındaki beyaz karakterlerin hayatı için endişelenirken, isimsiz yerlilerin atlarından vurulup düşmesini bir temizlik operasyonu gibi seyreder. Bu sahneler, çoğu izleyici nezdinde yerlileri insanlıktan çıkararak onların katledilmesini vahşi doğaya karşı bir savunma olarak meşrulaştırır. Western filmlerinde yerli halkın ölümü, izleyicide bir trajedi duygusu yaratmaz. Aksine hikâyenin ilerlemesi için gerekli bir engelin kaldırılması hazzını verir. Yerli halkın sesi kısıldıkça beyaz adamın silahının sesi adalet olarak yankılanır.

John Ford’un bir diğer filmi olan *Sarı Kurdeleli Kız* (She Wore a Yellow Ribbon, 1949) ise daha sinsî bir ayrımcılık biçimini ehlileştirme üzerinden sunar. Filmde, Hristiyanlığı seçmiş olan yerli şef, beyaz adamla uzlaşmaya çalışan uysal bir figür olarak resmedilir (Fotoğraf 8). Diğer tarafta ise kendi inançlarını ve topraklarını savunan yerliler vahşi, kontrolsüz ve şiddet yanlısı olarak kodlanır (Fotoğraf 9). Buradaki mesaj açıktır: Yerli, ancak beyaz adamın dinini ve düzenini kabul ederse iyi olabilir. Din, burada bir sömürgecilik aracı olarak işlev görür ve yerli kimliğinin yok edilmesini manevi bir kurtuluş gibi ambalajlar.



Fotoğraf 8: Hristiyanlığı benimsemiş yerli şef, Sarı Kurdeleli Kız filmi

Kaynak:

<https://www.youtube.com/watch?v=wCCCwkcBOOw>



Fotoğraf 9: Şiddet yanlısı gösterilen Kızılderili savaşçı, Sarı Kurdeleli Kız filmi

Kaynak: <https://m.ok.ru/video/6989232474830>

Filmlerde kamera, hikâyeyi her zaman beyaz yerleşimcinin kalesi kuşatıldığında veya posta arabası saldırıya uğradığında başlatarak izleyiciyi yerlinin neden saldırdığı sorusundan (çalınan topraklar, katledilen aileler, bozulan anlaşmalar) mahrum bırakır. Böylece toprakları ellerinden alınan yerliler barbar saldırganlar, silahlı işgalciler ise mülkünü ve ailesini korumaya çalışan masum mağdurlar konumuna yükseltilir. Bu meşrulaştırma aynı zamanda dinî bir zırha büründürülür. Kovboylar ve Yerleşimciler Eski Ahit'teki Vadedilmiş Topraklara giden İsrailoğulları gibi sunulurken yerliler, bu kutsal yolun önündeki şeytani engellerdir. Indiana Jones'un kılıca karşı tabanca anı, Western'in ana felsefesiyle birleşir: Galip olan haklı olduğu için değil teknolojik ve "ahlaki" olarak üstün olduğu için kazanmıştır. Bu durum, yerlinin yenilgisini evrimin doğal bir sonucu gibi göstererek vicdanları rahatlatır.

Hollywood sineması, bu siyasi tezi doğa kanunu gibi sunan *Batı Nasıl Kazanıldı*



Fotoğraf 10: Uçsuz bucaksız topraklara giden Yerleşimciler, Batı Nasıl Kazanıldı filmi

Kaynak:

<https://ichef.bbci.co.uk/images/ic/640x360/p0bcrzgs.jpg>

(How the West Was Won, 1962, Yönetmenler: John Ford, Henry Hathaway, George Marshall) filmiyle taçlandırır. Bu epik yapım, isminden başlayarak kıtanın işgalini bir kazanım ve başarı öyküsü olarak ele alır. Film, üç nesil boyunca bir ailenin Batı'ya gidişini anlatırken yerli halkların topraklarından sürülmesini uygarlığın kaçınılmaz bir yan etkisi gibi gösterir. Western filmlerinde kullanılan geniş açılar, o boş ve sahipsiz toprakların beyaz adama Tanrı tarafından sunulduğu hissini uyandırır (Fotoğraf 10). Amerikan ulusunun inşası o kadar kutsal ki bu yolda yok edilen yerli kültürler tarihin tozlu sayfalarında kalmaya mahkûm önemsiz detaylardır.

Yeşilçam'da "Küçük" Ayrımcılıklar ve Öteki

Yeşilçam sineması her ne kadar toplumsal bir rüya fabrikası gibi hafızalarımıza kazınmış olsa da bu rüyanın sınırları aslında katı sınırlarla çizilmiştir. Hollywood'un kıtalararası ölçekte kurduğu öteki inşasına karşılık Yeşilçam, kendi içinde özgün bir yerli oryantalizm modeli geliştirmiştir. Meseleye iktidar ve bilgi ilişkisi penceresinden baktığımızda merkez (İstanbul ve kentli), çevreyi (Anadolu ve köylü) kurgulamış ve onu adeta ehlileştirilmesi gereken vahşi bir unsur gibi perdeye yansıtılmıştır. Bu "küçük" ayrımcılıklar sınıfsal kodlar, kırsal hayatın temsili ve toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden iyice belirginleştirilerek izleyiciye sunulur.

Özellikle Doğulu karakterlerin perdedeki temsili, Yeşilçam'ın hiyerarşik dünyasının en net görüldüğü alanlardan biridir. Doğu'dan büyük kente göç eden karakterler, on yıllar boyunca ya saf ve kolayca kandırılan birer figüran ya da kaba saba, görgüsüzlükle itham edilen tiplerle karikatürize edilmiştir. Örneğin Atif Yılmaz'ın *Salako* (1974) filminde başkarakter, her ne kadar sevilen bir kahraman olsa da aslında zekâsı ve çocuksu saflığıyla sürekli alay edilen o klasik "aptal kahraman" kalıbına hapsedilmiştir. Bu tür filmlerde Doğulu insan rasyonel düşünceden yoksun, feodalitenin karanlığında sıkışmış ve ancak kentli bir aklın rehberliğiyle ya da trajikomik tesadüflerle kurtuluşa erebilecek bir özne olarak resmedilir.

Ermeni ve Rum karakterlerin temsil biçimleri ise genellikle "küçük" ayrımcılık başlığı altında okuyabileceğimiz çok daha gizli ve derin kodlar barındırır. Bu karakterler çoğunlukla neşeli ama sığ, aksanlı konuşan meyhaneci, aşçı gibi hizmet sektöründeki yardımcı rollerin dışına çıkarılmazlar. Ertem Eğilmez'in *Süt Kardeşler* (1976) filmindeki yan karakterlerdeki azınlıklar hikâyeye sadece birer mizah unsuru ya da nostaljik bir dekor olarak eklenirler. Ciddi bir politik duruş sergileyen veya sistem eleştirisi yapan bir gayrimüslim karakterin yokluğu, bu toplulukların kültürel hafızadan silinmesine ve birer folklorik figür olarak dondurulmasına neden olmuştur.



Fotoğraf 11: Ah Güzel İstanbul filmi

Kaynak: <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/ah-guzel-istanbul-bohem-beyefendinin-medeniyetle-imtihan/>

Toplumsal cinsiyet hiyerarşisine gelindiğinde ise "modern kadın" ile "geleneksel kadın" arasındaki uçurumun bir hayli derinleştiğini görürüz. Modern, Batılı kıyafetler giyen, alkol alan ve özgürce dans eden kadın figürü Yeşilçam'da sıklıkla yoldan çıkmaya müsait, tehlikeli ve ahlaki çöküşün eşliğinde bir karakter olarak sunulur. *Ah Güzel İstanbul* (1966, Yönetmen: Atif Yılmaz) filminde kadın karakterin şöhret ve

modern hayat tutkusu, onu neredeyse düşkün bir pozisyona sürüklerken ancak geleneksel bir erkeğin koruması ve terbiyesiyle özüne dönmesi mümkün kılınır (Fotoğraf 11). Kamera, modern kadını bir arzu ve günah nesnesi olarak fetişleştirirken anlatının sonunda onu ya ağır şekilde cezalandırır ya da yerleşik değerlere boyun eğmeye zorlar.

Hollywood'u Yeşilçam'la kıyasladığımızda aradaki en temel fark düşmanın konumlandığı yerdir. Hollywood, ulus-devletin sınırları dışındaki yabancıyı uygarlığa karşı küresel bir tehdit olarak kurgularken Yeşilçam, ulusal kimliğin bizzat içindeki köylüyü, azınlığı veya özgürleşmiş kadını modernleşme idealine karşı bir engel gibi sunar. Hollywood'da dışarıdan gelecek bir istila korkusu varken Yeşilçam anlatılarında içsel bir bozulma ve kültürel kirlenme endişesi hâkimdir. Bu durum, her iki sinema geleneğinin de aslında beyaz, erkek ve kentliyi koruma refleksiyle hareket ettiğini kanıtlar.

Yeşilçam'ın bu "küçük" ayrımcılıkları, aslında Türkiye'nin modernleşme sancılarının ve toplumsal katmanlar arasındaki mesafenin perdedeki bir yansımasıdır. Bir filmdeki komik Doğuluya veya tehlikeli modern kadına gülerken aslında hangi ideolojik yargıyı onayladığımızı durup düşünmemiz gerekir. Sinemanın bir hiyerarşi inşa etme aracı değil, var olan eşitsizlikleri deşifre etme alanı olması gerektiği bilinciyle perdenin arkasındaki o görünmez iktidarı fark etmek bugünün izleyicisi için kaçınılmaz bir sorumluluktur.

İzleyicinin Sorumluluğu ve Karşı-Anlatıların Gücü

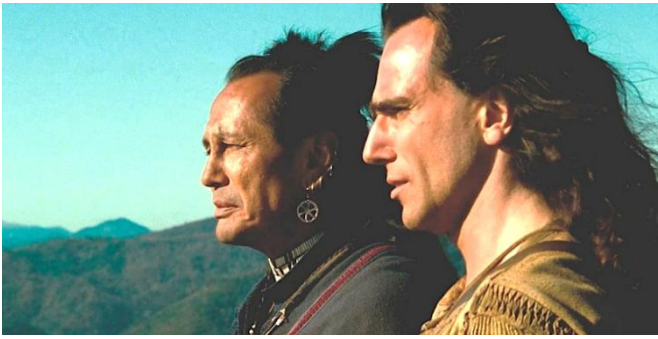
Sinema bir seyirlik eğlence olmasının yanında izleyicinin yoğun bir manipülasyona maruz kalma sürecidir. Hollywood'un devasa prodüksiyonlarıyla inşa ettiği vahşi yerli veya tehlikeli Doğulu imajından, Yeşilçam'ın saf köylü veya günahkâr modern kadın tiplerine kadar her kare, belirli bir iktidar ilişkisinin ürünüdür. İzleyicinin bu manipülasyonu fark etmesi ve perdedeki görünmez hiyerarşileri deşifre etmesi sanatsal bir uğraş ve etik bir sorumluluktur. Bundan dolayı eleştirel bir izleyici, filmi sorgulayıcı bir gözle okumalıdır.

Bu okumayı yapabilmek için izleyicinin film boyunca kendine şu temel soruları sorması gerekir: Yönetmen kamerasını kimin omuz hizasına koyuyor ve hikâye anlatılırken hangi tarafın haklılık zemini doğalllaştırılıyor? Örneğin, bir filmde şiddet uygulandığında "Kimin ölümü bir trajedi olarak müzikle kutsanıyor, kiminki ise sıradan bir istatistik gibi geçiştiriliyor?" sorusu büyük önem taşır. Kara Şahin Düştü filminde Amerikan askerinin ölümü için çalınan hüzünlü keman sesi ile isimsiz Somalililerin birer hedef tahtası gibi devrilmesi arasındaki fark, sinemanın ahlaki hiyerarşisini ele verir.

Aynı şekilde "Öteki olarak sunulan farklı din, mezhep, renk, kültür veya cinsiyet grupları kendi kararlarını verebilen birer özne mi, yoksa kahramanın gelişimi için kullanılan birer dekor mu?" sorusu, karakterlerin insani derinliğini ölçmemizi sağlar. Bir western filminde saldırı sahnesi başladığında hikâyenin neden o anda

başladığını sorgulamak, yerlinin elinden alınan toprakların ve bozulan barış anlaşmalarının çerçeve dışı bırakıldığını fark etmek, manipülasyonun zirhını delmek demektir.

İzleyicinin bir diğer sorumluluğu ise galiplerin yazdığı tarihe karşı, mağlupların veya sessizleştirilenlerin sesini duyuran karşı-anlatıları aramaktır. Dünya sinemasında bu konuda örneklerden biri *Cezayir Savaşı* (The Battle of Algiers, 1966, Yönetmen: Gillo Pontecorvo) filmidir. Film, sömürgeci ile direnişçi arasındaki çatışmayı her iki tarafın insani ve politik derinliğiyle vererek izleyiciye hazır bir kahraman-kötü şablonu dayatmaz ve sömürgeleşen halkın bir özne olduğunu hatırlatır.



Fotoğraf 12: Mohikanların Sonuncusu filmi

Kaynak: <https://sevencwords.uk/the-last-of-the-mohicans-explained/>

Mohikanların Sonuncusu (The Last of the Mohicans, 1992, Yönetmen: Michael Mann) filmi ise klasik bir Hollywood anlatısı gibi görünse de bir karşı-anlatı arayışı olarak incelenmeye değerdir (Fotoğraf 12). Film, her ne kadar Beyaz Kurtarıcı klişesine yaklaşıp da yerli halkı (Mohikanları) onurlu, bilge ve stratejik düşünebilen birer

özne olarak sunarak ana akım sinemanın tek tipleştirici diline karşı bir alan açar. Özellikle final sahnesindeki sessizlik ve yerli şefin doğayla kurduğu teolojik bağ, yerli halkın yok oluşunu bir istatistik olmaktan çıkarıp derin bir yas ve tarihsel bir trajediye dönüştürür. Bu, kameranın yerlinin acısına yakından baktığı, onu bir nesne olmaktan kurtarıp hikâyenin trajik kahramanı hâline getirdiği bir karşı-anlatı hamlesidir.



Fotoğraf 13: Umut filmi

Kaynak: <https://filmhafizasi.com/ezilenlerden-yana-bir-sinema-gelenegi-yilmaz-guney-filmleri/>

Türk Sinemasındaki Karşı-Anlatılar

Türk sinemasında da bu hiyerarşileri kıran karşı-anlatılar mevcuttur. Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmi, Yeşilçam'ın pembe hayallerini yıkararak, yoksul insanı karikatürize etmeden, onu sistemin içinde debelenen gerçek bir özne olarak sahneye taşır (Fotoğraf 13). Zeki Demirkubuz'un *Kader* (2006) filmi

toplumsal hiyerarşinin alt katmanındaki karakterleri, ahlaki yargılamalara

girişmeden ve onları birer ibret vesikası hâline getirmeden, tüm insani karmaşalarıyla birer özne olarak sunar.

Şerif Gören'in Yılmaz Güney'le birlikte yönettiği *Yol* (1982) ise Türk sinemasında Doğulu, yoksul ve köylü kimliklerini temsil etme biçimiyle bir karşı-anlatı inşa eder. Film, bu karakterleri Yeşilçam'ın alışlagelmiş yüzeysel kalıplarının dışına çıkarak onları tüm özellikleriyle karikatürleşmeden merkeze yerleştirir. Hikâyeyi doğrudan bu insanların gözünden ve onların iç dünyasındaki derin sancılara odaklanarak anlatır. Yol, devlet baskısının yanında toplumu içeriden kuşatan töre, aile ve feodalizm gibi yerleşik hiyerarşileri de cesurca deşifre ederek bireyin bu görünmez duvarlar arasındaki sıkışmışlığını sarsıcı bir gerçeklikle gözler önüne serer.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmi ise bir gece boyu süren ceset arama sürecini merkeze alarak devletin hiyerarşik yapısını ve bürokrasinin taşra üzerindeki otoritesini deşifre eden karşı-anlatı inşa eder. Yapım, suçlu anlatının bir nesnesi olmaktan çıkarır ve iktidar odaklarının içsel zafiyetlerini yansıtan bir aynaya dönüştürür. Özellikle Doktor ve Savcı arasındaki gerilim, devlet otoritesinin sarsılmaz kabul edilen zeminini tartışmaya açar. Hikâyenin başında hiyerarşinin zirvesinde, özgüvenli, vakur ve baskın bir figür olarak görünen Savcı, eşinin ölümü hakkındaki intihar gerçeğiyle yüzleştikçe temsil ettiği otoriter maskesi yerini derin bir insani yıkıma bırakır. Kameranın bozkırın karanlığına ve bastırılmış vicdan azaplarına odaklanması ise hakikatin kimin tekelinde olduğunu sorgulayan etik bir alan açar (Fotoğraf 14).



Fotoğraf 14: Bir Zamanlar Anadolu'da filmi

Kaynak: <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/bir-zamanlar-anadoluda-hakikat-kirintilari/>

Sonuç

Sinema, doğası gereği izleyiciyi başkasının hayal ettiği bir gerçekliğin içine çekme gücüne sahip olduğu kadar o kurguyu paramparça edip dünyayı yeniden sorgulatma potansiyelini de bünyesinde taşır. Bu metin boyunca irdelediğimiz

galibin estetiği aslında belirli güç ilişkilerini ve hiyerarşik yapıları görsel bir haz maskesi altında bize sunan politik bir tercihtir. Perdedeki o parlıtlı ambalajı biraz araladığımızda sömürgecilikten toplumsal ayrışmalara kadar pek çok adaletsizliğin sessiz sedasız nasıl meşrulaştırıldığına dair sarsıcı ipuçlarıyla karşılaşırız.

Eleştirel pedagojinin penceresinden baktığımızda, sinema salonu anlamın her saniye yeniden üretildiği bir etkileşim sahasıdır. Hollywood'un uzaylı imgesini mutlak bir dış tehdit olarak inşa etmesinden, western türünün tarihteki karanlık boşlukları kahramanlık mitleriyle yamama çabasına kadar her örnek bize dünyayı nasıl anlamlandırmamız gerektiğine dair bir şeyler fısıldar. Bu noktada sinemanın, egemen değerleri ve hiyerarşileri kitlelere benimseten etkili bir kültürel taşıyıcı olduğunu kabul etmek gerekir. İzleyicinin durduğu yer ise buradadır: Ya sunulan anlatıyı sorgusuzca kuşanacak ya da o hikâyenin kimin gözüyle ve kimleri dışlayarak kurulduğunu fark edecektir. Perdede şiddetin nasıl estetize edildiğine veya kimin acısının bir trajedi olarak kutsandığına dikkat etmek, o görünmez hiyerarşilerin nasıl inşa edildiğini anlamının ilk adımıdır. Seyirci, görüntünün altındaki bu karmaşık anlam katmanlarını deşifre eden aktif bir gözlemciye dönüştüğü an sinema da gerçek bir farkındalık zeminine evrilir.

Buna karşın incelediğimiz karşı-anlatılar sinemanın hiyerarşileri sarsma ve susturulmuş olanlara ses olma kapasitesini de göstermektedir. Öteki olarak etiketlenen figürlere birer özne derinliği kazandırma çabası sinemanın özgürleştirici ruhuna dair büyük bir umuttur. Galiplerin tek sesli tarihine karşı geliştirilen bu çok sesli itirazlar bizi bildiğimiz doğruları çöpe atmaya ve dünyaya çok daha geniş bir açıdan bakmaya davet eder.

Sinema, izleyicinin eleştirel tutumuyla birleştiğinde toplumsal kabulleri inşa eden bir araç olmanın ötesine geçer. Perdenin o ışıklı boşluğunda mülksüzleştirilenin, susturulanın ve "sistemin" görmezden geldiği insanın öyküsüne yer açmak sinemanın hakikatle olan bağıni yeniden tesis edecektir. İzleyici, perdedeki bu rüyanın hangi ideolojik iklimde, kimin çıkarına üretildiğini sorguladığı ölçüde sinema toplumsal bir uyanışın ve eşitlikçi bir diyalogun kapısını aralayabilir. John Berger'in vurguladığı gibi: Bakmak bir seçimdir ve her görüntü aslında bir iktidar ilişkisinin ürünüdür. Eleştirel pedagojinin perdedeki yolculuğu da Berger'in işaret ettiği bu görme biçimi üzerine kafa yormakla başlar.