



# Kurtlar Vadisi Irak'da eksik kahraman dolduruyor

Seçil Bükler<sup>1</sup>

**Özet:** Yazı amacı için çıktığı yolda karşısına çıkan engellerin üstesinden gelen ve mitsel bir kahramana dönüşen Polat karakterini çözümlemeyi amaçlamaktadır. Kahramanın gizemli bir geçmişi vardır ve bu geçmiş izleyicinin çıkarsamalarına bırakılır. İzleyici kahramanın geçmişine ilişkin kendi yorumlarını geliştirir. Kahraman romantik bir geçmişe sırtını verir ve filmde yabancı bir ortamda kendisini gösterir. O "görevi" yerine getirebilecek güçtedir ve bu yolculuğu ile de izleyicilere yaşamlarını anlamlandırmaya çalışırken çıktıkları iç yolculuklarını anımsatacaktır. Sıradan bir öykü ile mit arasındaki ayrımı izleyicinin izleme koşulu belirler. İzleyici izleme sürecine kendisini yansıtabilir, böylece filmin anlattığı öykü kendi var oluşunu ve değerlerini daha iyi anlamasına yardım edebilir. İzleyici filme kendisini yansıtır ama bu durumda film kendisini yansıtmayı seçmez. Yapıtsal olduğu üzerine gösteriye girmez. Filmde yanlısamaya yol açan öğeler başattır. Saldırganlık, güç ve denetim kavramları üzerine kurulan erkeklik ideolojisi filmde kahramanın kaslı gövdesi ile değil, kahramanın serinkanlı davranışlarının oluşturduğu "giysi" ile sergilenir. Filmin kahramanı hiçbir zaman kaslı gövdesini seyirlik olarak sunmaz.

**Anahtar kelimeler:** ideoloji, erkeklik, Kurtlar Vadisi Irak, kahramanın inşası

**Abstract:** The main interest of the article is to analyse Polat Alemdar as a mythic figure who overcomes obstacles that stand in the way of his quest for his goal. As a mythic figure he has a mysterious past, the back story is implied to the audience. The hero sets in the romantic past and now he is in an exotic milieu. He can manage to fulfill the "task", and the journey of the hero reminds the audience their own inner journeys as they seek meaning in their lives. The difference between an ordinary story and myth depends on how the audience views it. The spectators can add reflective process to the viewing experience and the film conveys a story that can help the spectators to better understand their own values and their own existence. The audience projects on the film, but the film does not prefer to be a self-reflective film. The film refuses to flaunt its own condition of artifice. Illusionistic elements are dominant in the film. Ideology of masculinity which is worked out on notions and attitudes of aggression, power and control is displayed by the mythic figure of the hero by his "costume" of calm attitudes but not by his muscular body. He never offers his body for visual display. **Keywords:** ideology, masculinity, character construction

---

<sup>1</sup> Prof. Dr., Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi

## SUNUM

Bu makale *Kurtlar Vadisi* filminde Polat Alemdar'ın mitsel bir kahramana dönüşümünün koşullarını irdelemeyi ve Polat Alemdar ile başka kahramanlar arasındaki benzerlik ve ayrımları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.  z mlemede mitsel kahramana dönüşme koşulları ve erkeklik ideolojisi temel alındı.  z mleme Rene Girard'ın " çgen arzu" (arzunun  yk nmece doğası)  zerine kuruldu.

## ÖZÜMLEME

### "Belgesel" başlıyor

Karşımızda bir subay. 4 temmuz 2003'de olan gerçek bir olaydan söz ediyor. Yakın çekimde onun yüzü ve kalemi var. Kalem ve yüzden  evrinme ile kamera mektubu buluyor. Mektup sayfası üzerinde subayın sesi geziniyor, ses yavaşça mektuptan ayrılıyor, olayı izlerken onun sesini dış ses gibi dinlemeyi sürdürüyoruz. Bu gerçek, yaşanmış bir an. Yaşananı biliyor izleyici. Bir an belgesel izlediğini düşünüyor. Başına  uval ge irilmif on bir asker. On birler (on ikiye bir kalmış, ama on ikinci henüz yok), boşluğu filmin kahramanı Polat Alemdar dolduracak. Döngü tamamlanmamış, on ikiden vurmak için bir kahramana gereksinim var. Film az sonra onu sunacak. Sunmayı vaat etti zaten. Eksik var, kahraman eksik. Şimdilik konuşan  zne Amerikalı Subay. Kamera açık alanın çorak topraklarından  evrinir. Amerikan askerlerinin kuşattığı karargahı bulur. Soldan bir cip karargaha yaklaşır, arka koltukta oturan güneş gözlüklü Amerikalı (Mr. Marshall) camı indirir, kamera Amerikalı da odaklanır, o *aldırmazlık* içindedir, ışlıkla dokuzuncu senfoniye çaldığını izleyiciler anlamaz bile. Siyah güneş gözlükleri gözlerini örter. Gözlüklü Amerikalı filmin başında ne tür bir anlam yaratmaktadır? Gözlük ile görme nasıl ilişkilendirilebilir?

Ingold'a göre açık alan, bir yaşam alanı olarak doğa ile kültürün birleştiği bir yerdir. Bu noktada Ingold açık alan (*landscape*) kavramının karşısına görev alanı (*taskcape*) kavramını koyar (aktaran Carter ve Michael, 2004:273). Michael'a göre orada yaşayanlar açık alanla ilişki kurmak ve yaşamlarını sürdürmek zorundadır. Bu tarlayı sürmek, yol açmak biçiminde olabilir. Yaptıkları onlara yaşamı sürdürmeleri için gerekli olanı sağlar. Ama bu süreçte teknolojinin kullanımı temel koşuldur. Örneğin kardan korunmak için kar gözlüğü gereklidir. Doğa ile ilişki kurulurken doğaya yeniden biçim verilir (Carter ve Michael, 2004:273). Kamera açık alanı bir  er eve ile

sınırlarken, güneş gözlükleri gördüğümüzü estetize eder. Gözlük güneş ışınları için bir tür filtre oluşturur kimi renkleri belirginleştirir kimi renkleri de soluklaştırır. Yazarlara göre ya daha çok ya da daha az görmemizi sağlar. Estetize etme edimi ise çift yönlü. Gözlüğün giysileri ile oluşturduğu uyum, markası ve kullanım tarzı kişiyi estetik kılarken bakılanı da estetize eder. Filtreden geçen ışık görüleni belirler. Gözlük kimi kez de *askerileştirilmiş erkeklik*'i gösterebilir (Büker, 2004:274). Gözlük seyredilen alanı görmeye bir tür örtü ya da engel. Çünkü görmenin biçimini etkiliyor. Gözlük üzerine yorumlarını araştırmacılar şöyle sürdürüyorlar: Örtü takılma biçimi de çeşitli anlamlara yol açabiliyor. Polisiye film ve dizilerde polisler, gizli ajanlar bu gözlükleri yeğliyor. Özellikle de aynalı gözlüklerde görevlinin nereye baktığı, nasıl tepki vereceği belli olmuyor. Gözlük seyredilenin bir ön görüde bulunmasını engelliyor. Bu tür bir iletişim ortamında polisin mikro iktidarından kaynaklanan gücü yalnızca yetkesini değil, tehlikeli olabileceğini de imler. Namlı ve saygın seyredenin seyredilememesi (görünür olmaması) bir başka açıdan da seyredilememenin çok görünür olarak gerçekleştirildiğini düşündürür. Carter ve Michael bu olguyu *gizli olmayan gizli bakış* olarak tanımlıyorlar (2004:274-275).

Cip karargaha varır, cipin içindeki Amerikalı cipin camını indirir, ama Amerikalıyı “göremeyiz”, cam engeli kalkmıştır, ama başka bir “cam” görmeyi engeller. Çünkü bakışın sahibi gözlüklüdür. O da bakışın nesnelere karşı kayıtsızdır, çevreyi ve durumu umursamaz, önce yüzü bakışın nesnesine (karargaha) dönüktür, az sonra başını öne çevirir, ıslık çalar, daha sonra bakmadığını görünür kılmak için başını sola çevirir. Böylece bakma için gerekli olan bir başka koşulu da ortadan kaldırır. Amerikalı cipten iner, karargaha doğru ilerler, başını demir parmaklıklılı pencereye çevirir, pencereye bakar. “Gözlük belirsizliğin ve kötü niyetin göstergesi olabilir.” Film kişileri onun ne yapacağını bilmez. O bir Amerikan subayıdır, ama bir bakıma da yıldızdır. “Gözlüklü rock yıldızı ne hayranlarını ne de hayranlarının kendisine olan ilgisini görür. Onun *aldırmazlığı* tüm dünyaya kayıtsız kalışından kaynaklanır” (Büker, 2004:274). Araştırmacılarını gözlüğe ilişkin yorumlarını temel alarak şu saptamayı yapabiliriz. Yıldız kendisini öylesine önemser ve şişirir ki bu şişkin benlik gözlükten dışarıya yansır. Gözlüğün kurduğu bu bilinmezlik ilişkisi onun gerçek doğasını saklar. Yıldız bakışının nesnesini görmemeyi seçer, bakışının nesnelere de onun kendilerine kayıtsız olduğunu düşünür. Bu durumda bakışla kurulan ilişki ters yüz olmuş gibi görünür.

Yüzbaşı ölmeye hazır on bir asker olduğunu vurgulayarak onurunu korumaya çalışır. Ama yukarıdan çarpışma izni gelmez. Türk askerleri silahları indirirler. Cipten inen Amerikalı demir parmaklıklılı odanın camına bakar ve adamlarını bir baş hareketi ile odaya yönlendirir. Sigara odası olduğu söylenen odaya bir başka gözlüklü Amerikalı girer. Kesme: Siperde bekleyen bir eri Amerikalı silahı ile dürter. Er:”Ne oluyor lan” der. Kesme. Eri Amerikan askerleri konumlandığı noktadan uzaklaştırır, durum umutsuz gibidir. Ama görüntünün sol tarafında uydu anteni üzerinde şu yazı vardır: **Next&Next Star**. On bir askerin intikamını alacak olan yıldız (on ikinci kişi) yakında karşımızda olacak, ama henüz filmin tanıtma yazıları sürüyor. Böylece film “başlamamış” gibi yapılıyor. İstediklerimiz gerçek olaylar üzerine kısa bir “belgesel”. “Dışarı çıkmayacağız gerekirse bizi öldürün” diyen ve gözünü kırpmadan ölümü göze alan komutanı gören ve işiten Gözlüklü Amerikalı daha önce “ters yüz ettiği bakışını” düzeltir, artık aldırmaçlılığı sürdürmek zordur, gözlüğünü çıkartır. “Gerekirse öldürürüz, şimdi sorgulama için karargaha götürüleceksiniz” der. Gözlüğünü takar ve cipine biner, cipin camını kaldırır, artık **bakmamayı** hem gözlük hem de cipin camı ile daha da altı çizili olarak sergilemektedir. Başlarına çuval geçirilmiş Türk askerleri dışarı çıkarılırken tanıtma yazıları da akar. Kesme: Bu durumu içine sindiremeyen Türk subay “atalarımıza layık olamadık, şerefimiz için ölmedik, şimdi bunu senden istiyorum kardeşim” diyerek son verir yaşamına ve mektubuna, intiharından sonra film başlar, çünkü filmin adı görüntüyü kaplar: *Kurtlar Vadisi Irak*.

### Film Başlıyor

Yol filmi başlar. Siyah<sup>2</sup> cipte üç erkek, biri Polat Alemdar. Omurgası dik, omuzları belli belirsiz geride, “ağaç pozisyonu” olarak tanımlanabilecek gövde duruşunu seçmiş. Bastığı yere sağlam basıyor, kararlı, omurga dik ve toprakla bağlantıda, soğukkanlı, dingin. Yolu kesecek olanları gördüklerinde Polat Alemdar’ın iki arkadaşı başlarını daha da iyi görme isteğinin olağan bir eğilimi olarak öne doğru ilerletirlerken, yüzlerini tedirginlik belirtileri kaplarken Polat Alemdar cipin arkasında dingin duruşunu bozmadan ve tedirginliğe kapılmadan oturur. Yol kesildiğinde bu özellikleri daha belirgin olarak uygulamaya geçirebildiği ve gerekli eylemleri üretebildiği için yolu

<sup>2</sup> Mr Marshall’ın askeri cipi, Polat Alemdar’ın siyah ve “sivil” cipi ile karşıtlık ilişkisi oluşturur.

kesenleri kolayca ortadan kaldırır. Böylece tüm engellerin ortadan kaldırılabilecek nitelikte olduğu açıkça vurgulanır. İzleyici daha önce gördüğü levhanın haber verdiği bir sonraki yıldızın Polat Alemdar olduğunu anlar.

Yeniden yola koyulduklarında, kamera açık alanı (yabani alanı) alabildiğince vurgular. Açık alan Carter ve Michael'in vurguladığı gibi tam da *görev alanına* dönüşmüş. Bu kez “görev” yaşamın sürdürülmesi gibi sıradan bir işlev değil. “Görevimiz tehlike” olarak nitelendirilebilecek, tüm ulusu ve ulusun onurunu ilgilendiren bir iş. Yabani doğada tehlikeli ve gerilimli yolculuk sürüyor. Ama aynı alanda düğün hazırlıkları da var. Damat düğün tıraşı oluyor. Sakalı tıraş kremi ile yumuşatıyor berber. “Sakal ne kadar sert olursa olsun fırça sertliği alır, sakalı yumuşatır” diyor. Erkeğin yumuşayabileceği böylece anımsatılıyor. Hangi erkek ne kerte yumuşayabilir? Bunu henüz izleyici bilmiyor.

Polat Alemdar ve arkadaşları oteli basıyorlar. Polat Alemdar otelin müdürünü çağırıyor ve “teknolojiyi” masaya koyuyor. Müdür karşısındaki kişinin teknolojinin bilgisine sahip olduğunu bilmediği için direniyor. Polat Alemdar dirseklerini masaya dayıyor, ellerini çene hizasında üst üste koyuyor ve elindeki teknolojik gücün yapabileceklerini anlatmaya başlıyor. Ellerin bu duruşu öz güveni, kararlılığı sergiliyor. Bu duruş kilimlerdeki “elinde belinde motifinin” bir başka çeşitlemesi. Eller yine güç gösterisinin bir aracı, gerçek bir “savaş” aracı. Ayrıca bu duruş yoga oturuşundaki duruşun tam karşıtıdır: Bu duruşta eller aşağıda, üst üste tutulur, avuç içleri yukarı doğrudur, duruş tam anlamıyla bir gevşeme ve teslimiyet halini sağlar. Aynı duruşun tam tersi olan ve dirseklerin güçlü biçimde masaya dayandığı duruşta ise gerginlik, tetikte olma hali vardır. Gevşemenin yerini güçlü bir kas gerilmesi alır. Bu durumda müdürün yapabileceği tek şey Polat Alemdar ile uzlaşmayı seçmek olabilir. Kahramanımız Polat Alemdar'ın isteği ile Mr. Marshall otele gelir, o da “silahlıdır”.Onun silahı Türk erkeği üzerine edindiği bilgidir. Çocuklardan oluşan koronun otele gelmesini sağlar. Türk erkeği savunmasız çocuklar karşısında yumuşamak zorundadır, çünkü o masuma silah kaldırmaz. Polat Alemdar uygulamalarından ve şimdilik intikam isteğinden vaz geçer. Böylece Amerikan askerleri başlarına çuval geçirilmiş olarak oteli terk etmekten kurtulurlar. Polat Alemdar ve arkadaşları oteli terk ederler. O masumlara dokunmayacak kadar duyarlı bir kahramandır.

Kahramanın arkasında kalan öykü de önemli. Bu öykü kahramanın az sonra izleyeceğimiz edimlerini haklılaştırır, ayrıca kahramana gereksindiği gücü verir. Belgesel tadında izleyiciye aktarılan ve izleyicinin bildiği gerçek

olay kahramanı g d l yor. Ama mite dönüşecek olan kahramanın kendi gemişı de var. İşte o geçmiş çok da aıklanmamalı, gizem korunmalı, izleyiciye ipuçları verilmeli ama her ayrıntı açıkça anlatılmamalıdır. Bu koşul gerçekleştiğinde izleyici mite d n řt recekėi kahramanın geçmişini kendisi kurar. Mr. Marshall'a yardımcısı otel baskınından sonra Polat Alemdar ile ilgili şu bilgiyi verir: “zel kuvvetler ile mafyayı okertmiş, yüzünü estetik ameliyat ile değiştirmiş, yurt dışı görevlerde bulunmuş”.

Polat Alemdar yine yurt dışı görevde, izleyici onun başarıları konusunda bu kısa bilgiye dayanmak zorunda. Bu zorunluluk kahramanı mitsel boyuta taşımaya da yol açacak. Polat Alemdar'ın gereksindiği ilk şey gizem. Yaptıkları konusunda ipuçları veriliyor, ama gizem korunuyor, çünkü gizem onu sıradan olandan farklı kılacak. Genelde bu tür anlatılarda kahramanın kendi yaşamı ile ilgili “hesabı kapatılmamış” bir sorun vardır. Kahraman kendi geçmişi ile ilgili sorunu çözmek (hesabı kapatmak için) için yollara düşer. Polat Alemdar ise kendi geçmişini kapatmıştır, öylesine kapatmıştır ki artık yüzü de aynı yüz değildir. Onu yollara düşüren ulusunun geçmişindeki kara lekedir. Bu lekeden tüm ulus rahatsız olmaktadır. Kahraman sorunu  zerse ulusa “temizlik” gerçekleşecektir. Bu “temizlik” için izleyici kendisini filme yansıtmalıdır.

### **İzleyici filme yansıyor**

Gerçekçi kahraman dediğimizde “bizim gibi” olanı anlatmak isteriz. Sıradan istekleri olan, yeni bir otomobil için biraz daha fazla çalışıp, düşler kuran biridir bu kişi. Olağan  st  yetenekleri ve bu yeteneklere bağlı istekleri yoktur sıradan kişinin. Ama filmin yapıtısal evrenine girdiğimizde bizden çok farklı yetenek, bilgi ve beceri ile donanmış kahramanlarla karşılaşırız. Bu evrende “simgesel kahramanlarla karşılaşırız, tek boyutludur bu kahramanlar, aşk, akıl, adalet gibi kavramlardan biri üzerine kurulmuşlardır. Yunan ve Roma dünyası onları bize bolca sunar: Athane/Minerva akıl Tanrıçası'dır, Aprodite/ Venus ise aşk Tanrıçası'dır. Poseidon/Neptune denizleri yönetir, Hades/Pluto yer altını dünyasının Tanrı'sıdır (Seger,1990:175). Gerçeğe yaklaştığa tek boyutluluğun çok boyutluluğa dönüşmesi kaçınılmaz. Kuşkusuz gerçek isteniyorsa!

Tek boyutlu kahramanlar (tanrı ve tanrıçalar) ile mite dönüşen kahraman arasında fark var, bu farkı da izleyici yaratıyor. Çünkü kahramanı mite dönüştüren o. Film izleme süreci etkileyici, film izlerken izleyici gülüyor, ağlıyor, kahramanları duyumsuyor, ama Seger'e göre (1990:185) tüm bu

deneyimler film bittiğinde biterse, izleyici filmden sonra kahramanı yaşamında deneyim alanına sokmazsa kahraman mite dönüşmemiştir. Kahramanın yaşamın içinde anlamlandırılması gerekiyor bu durumda. Ama bunu gerçekleştirecek olan kuşkusuz izleyici. Kahramanın kendi adına yapacağı bir şey yok. Seger'in bu konuda üstü kapalı olarak yaptığı benzetme ilginç. Bu tür bir karakter “bir hortlak gibi” bizi sık sık ziyarete gelir. Bu durumda izleyiciden filme yönelen bir yansımadan söz edilebilir. Bu yansımaya filmin sunduğu öykünün bizim yaşamlarımız için önemli ve anlamlı olması yol açar. Filmdeki kahraman yaşamlarımızdaki bir çelişkiyi, sorunu, çatışmayı çözmek üzere gerçek yaşam koşullarında artık bizimle birlikte. O yaşamı ve yaşamdaki değerleri anlamlı kılar. İzleyiciden kahramana doğru akıp giden bu yansıma izleyiciyi yeni davranışlara, yeni güdülenmelere yöneltir. Bunun gerçekleşmesi için KAHRAMAN GEREKLİDİR. Kahraman tüm engelleri yenmeli, her tür güçlüğün üstesinden gelmelidir. Bizim de yapmayı düşlediklerimizi o gerçekleştirmelidir. Ama Seger'den yola çıkarak ve esinlenerek mit olmanın ölçüsünü sunmak istiyoruz: Filmin anlattığı öyküye ve kahramana izleyici kendisini yansıtıyor mu? Bu sorunun yanıtı “evet” olduğu sürece kahraman mite dönüşür. Ama temel koşul izleyicinin kendini filme ve kahramana yansıtarak yaşamını anlamlı kılmasıdır. İzleyici “yansıtıcı” olduğu sürece kahraman kendisi adına endişelenmemeli. O artık unutulacak olan değil, film bittiğinde yaşamı bitmiyor, film bittiğinde yaşamaya başlıyor. Çünkü izleyici onunla var oluyor.

### **Film kendisini yansıtıyor**

Film kendisini yansıtırsa izleyicide film ile ilgili bilinçlilik ya da farkındalık oluşur. Çünkü kendi varlığının bilincinde olan roman, film, vb. kendi yapay evrenini öne çıkartır, varlığını duyumsatır, gerçekmiş gibi yapmaz. “Anlatmaktan çok “gösterir” (Stam, 1992:127). “Yansıtıcı” olarak nitelendirdiğimiz filmler yanılsamayı kırıyorlar, yapıntısal bir gerçekliğe açılmıyorlar, bu nedenle de anlatım dilleri “saydam” değil. “Gerçekmiş” gibi yapmadıkları için sundukları film kişilerinin kahramana dönüşmesi olanaksız. Çünkü bu filmleri izleyenler “yansıtıcıya” dönüşmüyorlar. Sorunları tartışıyorlar, ama bu sorun ve çatışmalar yapıntısal bir gerçeklikte de yaşam gerçeğinde de “çözülüyor”. Film kişinin geçmişi ve yapacakları üzerine yorumlar inşa etmiyorlar. Stam' a göre kendisi üzerine bilinçlilik geliştiren bu türün ilk örneği Don Kişot. Cervantes filmlerde Jean-Luc Godard'ın yaptığını

yapıyor. Türlerle, geleneklerle “oyarken” kendi varlığı ve gücü konusunda bilinçlilik geliştirirken, taklit ettiğini sanata dönüştürüyor (Stam, 1992:131). Taklit edilenin varlığını yaratıcı önce kendisine sonra izleyiciye duyumsatırsa bilinçlilik söz konusudur. Bilincin olduğu yerde “gerçekmiş gibilik” yok olur. Ama “yansıtıcı izleyici” olarak tanımladığımız kişi tüm bu “taklitler” bir “örtü” ile örtüldüğünde ve gizlendiğinde kendisini filme yansıtmak için gerekli olan koşulu buluyor. Film ona aradığı kahramanı sunar. O da sunulana HAYIR demeyi düşünmez. Önceki metinlere öykünme bu açıklamalarımız bağlamında değerlendirildiğinde Polat Alemdar’ın kahramanlık serüvenine iyi bir giriş yapılabilir.

Yeni dalga yönetmenlerinin, özellikle de Godard’ın kahramanları filmlerden pek çok şey öğrendiklerini saklamazlar. Dahası ilgili filmlerin oynadığı sinemalarının önünden geçer, afişlere bakarlar. Yanılsama içinde olmadıkları için suç, intikam, sabır, tarih, doğa gibi kavramları soyutlama gereği duymazlar. “Gerçekmiş gibi yapan”, izleyici için yanılsama koşullarını gerçekleştiren anlatı “anlatı başlamadan önce bir olayın olduğunu sezdirerek izleyiciyi “aldatır”, örneğin kovboy filmlerinde kahramanın intikam alması için daha önce öldürülen erkek kardeşe gönderme yapılır” (Stam, 1992:139). Böylece erkek kardeşin intikamının alınması gerektiği vurgulanır. Ama *Geçen Yıl Mariadbad*’da erkek kahraman kadın kahramana daha önce bir aşk yaşadıklarını anımsatmaya çalışsa da Alan Robbe-Grillet’in dediği gibi bu soruların aslında hiçbir anlamı yoktur: “Filmin geçtiği evren sürekli bir şimdiki zaman evrenidir ve geçmişe dönüşü olanaksız kılar. Bu kadın ile bu erkek ancak perdede görününce var olmaya başlamışlardır; daha önce yokturlar. Filmin gösterimi bitince yine yok olurlar. Varoluşları filmin gösterildiği süredir. Seyrettiğimiz görüntüler ve duyduğumuz sözlerin dışında bir gerçeklik taşımazlar (Robbe-Grillet, 1963:78). Görüntüler ve sözler filmin dışında da var olduklarında zaten “yansıtıcı izleyici” de mutludur, haz duygusu içindedir, filmin kahramanı da.

### **Polat Alemdar kimin Personası’nı taklit ediyor**

Çağdaş bir “kovboy”un *Persona*’sını taklit ediyor. Kardeşinin ve tüm ulusun kırılan onurunun intikamını almak için yollara çıkıyor, başka ülkelere gidiyor. Geçmişte kalan çok açık olarak sergileniyor, izleyici zaten bu olayı biliyor. Bildiğini filmin evrenine taşıması kolay. İntikam kavramını soyutlayan Polat Alemdar büyük harfle İntikam alır. Otel baskını sırasında Mr Marshall’a şunu söyler: “Senden almak istediğim bir şey var”. Almak istediği

şeyi (intikamı) sözel olarak belirtmez. Alınmak istenin ne olduğunu Amerikalı kendisi çıkartmalıdır. Ama bu çıkarmayı yapması için Mr Marshall'ın ek bilgiye gereksinimi vardır. Polat Alemdar kendisini şöyle tanıtır: “Ben siyasi parti lideri değilim, asker de değilim, senin dediğin gibi Türk’üm”. Böylece çağrışımsal düzeyde “Türk olmak” “intikam” kavramına bağlanır. Tüm ulusa esenlik getirecek olan intikamdan sıradan Amerikan filmi kahramanları gibi söz etmez. Filmdeki diğer kişilere “Böyle olacağını düşünmeliydin, intikam almaya geldim, geleceğimi hiç de düşünmemiştin, değil mi? Bak geldim işte!” demez.

“Romantik bir geçmişi olan ve yabancı ülkelerde göz kamaştırıcı eylemler gerçekleştiren serüven filmi kahramanı filmsel seyirliğe pek çok olanak sunar (Sobchack'tan aktaran Neale, 2000:74).” Marchetti'ye göre (2000:74) her tür şiddetin, dövüşün, silahlı çatışmanın çeşitlemelerini sunan bu filmler aslında ikiye ayrılır: Tek başına altın arayan bir kahramanın serüvenini anlatanlar, savaş filmlerinde olduğu gibi arkadaşları ile bir güçlüğü üstesinden gelen ve yeniden esenlikli alanlara dönen kahramanların serüvenlerini anlatanlar. Neale'in aynı sayfada vurguladığı önemli bir özellik de bu kahramanların sınırlı uzamlar içinde olmaları ve bu sınırlı alanlarda yer değiştirme yeteneğine sahip olmaları. Bu özelliklere baktığımızda sinema tarihinin başlangıcından bu yana varlığını sürdüren yoğun eylemli serüven<sup>3</sup> filmlerinin bir çeşitlemesi ile karşı karşıya olduğumuzu anlıyoruz. Daha 1927'de Douglas Fairbanks'in *The Gauche* adlı filmi tanımlamak için kullanılan bu terim içinde pek çok türü barındırıyor. Kovboy filmleri, savaş filmleri, safari öyküleri anlatan filmler vb. Ama Neale'e göre bugün terim seksenlerde Hollywood'da *Alien* “dizisi” ile başlayan (1979, 1986, 1993), *Indiana Jones* (1981,1984,1993), *Rambo* (1982,1985,1988), *Terminator* (1984, 1991) süren ve *Braveheart*'a (1995) uzanan eğilimi kapsıyor. Kuşkusuz bu filmlerin yıldızları gövdelerini geliştirmiş Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Bruce Willis türü yıldızlardır. (Neale, 2000:71).

*Fallik* gücün kaslarla seyirlik nesneye dönüştürüldüğü bu filmlerle karşılaştırıldığında *Kurtlar Vadisi*'nin kahramanının gücünü kasları ve gelişkin gövdesi ile kurmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Erkek izleyici için gelişkin gövdesi ile bir model sunan 1980 ve 90'lı yılların yıldızları Polat Alemdar için “demode” olabilir. “Serüven filmlerinin yıldızları oyunculuktan

---

<sup>3</sup> *Action adventure* daha çok aksyon macera olarak Türkçeye çevriliyor, biz burada başka bir karşılığı önermek ve denemek istedik.

Çok anatomiye dayanıyorlar. Bu eylemleri gerçekleştiren Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Jean-Claude Van Damme, Steven Seagal, Chuck Norris ve Bruce Willis gibi yıldışlar etkileyici gövdelerini görsel seyirlik olarak sunuyorlar” (Grant, 2004:372-373). Kendini seyirlik nesne olarak sunmak kadınsı olmayı da benimsemek olarak nitelendiriyoruz. Dyer kendilerini seyirlik olarak sunan yıldışların edilgin olmayı kabul etmediklerini vurgular (Dyer,1983:66-67), onların yine eylem içinde oldukları için etkin olduklarını söylemeye  alır, ama giriştikleri eylemler ne denli göz kamaştırıcı olsa da onlar Mulvey’in deyişi ile “bakılasılık” olmaktan kurtulamazlar. Sözü geçen yazıda Dyer’ın (1983:63) “cinselliğin seyirlik olarak” sunulması olarak tanımladığı olgu Polat Alemdar için geçerli değildir. Bakışın nesnesi olmak her erkeğin kaldıracabileceği bir olgu değil. Polat Alemdar Grant’in sözünü ettiği “anotomi” yerine kararlı “duruş”unu koyar. Sözü edilen kahramanların kaslı gövdelerinin yerine “duruş”unu sergiler. Böylece bilinen “bakılasılıktan” kendisini soyutlar,  unk  o duruş ne acı çeken bir gövdenin sergilenmesidir, ne sıcaaktan dolayı terlemiş ve çekilen zorluktan gövdenin ne de güçlü kasların sergilenmesidir. Polat’ın gövdesini giysileri örter, o örtünün altında g  , saldırganlık ve olayları denetleyebilme yeteneği saklıdır. Filmin odağında Neale’in (1983:5) “saldırganlık, g   ve denetim ile ilgili davranış ve kavramların sergilenmesi” olarak tanımladığı erkeklik ideolojisi kuşkusuz vardır. Ama bu ideolojinin sergilenmesi “bize göredir”.

Kendisini “Türk” olarak tanımlayan “mitolojik kahraman olacak Őeylerin değil, olan Őeylerin yandaşıdır. Katledeceği ejder tam da *status quo* canavarıdır. Yerinde Duran, geçmişin bekçisi... düşman büyük ve hilebazdır, ejderdir, tirandır. Tiran gururludur, içinde cehennemi taşır. Karanlıktan yeniden beliren mitolojik kahraman, tiranın cehenneminin gizine dair bir bilgi getirir. Bir düğmeye basmak kadar basit bir hareketle etkileyici düzeneği bozar” (Campell, 2000:377). Organları tıbbi malzemeye dönüştüren, malzemenin niteliğinin bozulmaması için yaralı değil, canlı insanlara gereksinim duyan bu Tiran barışı sağlamayı bir gösteriye dönüştürür. Tiranın görevi yabancı topraklarda barışı sağlamaktır. Bu amaçla yabancı alanları “görev alanlarına” dönüştürür. “Görev alanı” kendi toprakları değildir, ötekinin açık alanıdır, ama Tiran Tanrı tarafından görevlendirildiğine inandığı için ötekinin alanını kendi görev alanına dönüştürmekte bir sakınca görmez. Şişkin egosu onu egemen ve güçlü olmaya  zendirmektedir. Filmin daha sonraki bölümlerinde Mr. Marshall İsa ikonasının önünde Şunları söyleyerek dua eder: “Bize yol göster, bize huzur ver. Bu fedakarlıklar hep görev aşkı ile

yapılıyor. Bütün gücümle görevlerimi yerine getirmeye çalışıyorum. Babil hesaplaşmasını tamamlayıp barışı sağlamama yardım et”.

“Tiranın şişirilmiş egosu işleri ne kadar başarılı giderse gitsin kendisine ve dünyasına bir lanettir. ...öz kazanımlı bağımsızlık devri, dünyanın felaket habercisidir, zihinlerde kendisini insani eğilimler ile oyalayabilse bile” (Campell, 2000:26). Taşıma kamyonlarının havasız ve kapalı arka bölümlerine organları alınmak üzere doldurulan insanlara ateş etmek gösterinin bir parçasıdır. Ama insani yönü olan doktor organ deposu insanların böylesine koşullarda taşınmasına izin vermek istemez. Polat Alemdar canavarın bu yönünü Mr. Marshall’a “sen çocuk katilisin” diyerek dile getirir. Mr Marshall “ben on bir bin adamımı feda ederim, barışı sağlamak için herkesi öldürürüm, ben tesadüfen burada değilim, Tanrı tarafından görevlendirildim” der. Polat Alemdar: “Çocukları rehin alsam aramızda ne fark kalır” derken masum kişilere karşı ne denli duyarlı olduğunu vurgular. Kahramanda olması gereken beceri, yetenek, bilgi vb gibi özellikleri edinmiş, Greimas’ın deyişi ile edinç evresini tamamlamış olan Polat Alemdar çocuklara kıyamadığı için Amerikan askerlerinin kafalarına çuval geçirmekten ve intikamını almaktan vaz geçer.

Duygusallık ve çocuklara kıyamama onun saklamadığı, açıkça dile getirdiği bir olgudur. Bilinen duruşunu sergileyerek oteli terk eder. Creed’in (1987:67) “erkekliği oynuyorlar” dediği Stallone ve Schwarzenegger’e özgü olarak gündeme getirdiği “insanbiçimli *fallus*, kaslı *fallus*” kavramıyla Polat Alemdar’ın sergilediği erkeklik arasında benzerlik yoktur. Erkek izleyici için ideal ego olarak sunulan bu tür imgeler vücut geliştirme salonlarında gerçeğe dönüştürülebilir. Bu tür “kaslı erkek gövdesi kahramanlık giysisi olarak işlev görür” (Tasker,1993: 242). Masalsı güçlerle savaşırken örnek aldığı Hollywood kahramanlardan Polat Alemdar’ın en belirgin farkı da budur. O “giysi” olarak kaslara ve gelişkin gövdeye gereksinim duymaz.

“Mono mitin çekirdek birimi mitolojik serüvenin bilinen tek düze yoludur. Ayrılma-erginlenme-dönüş. Bir kahraman olağan dünyadan doğa üstü tuhafıkların bölgesine doğru ilerler. Burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanır. Kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner” (Campell, 2000:41).

Polat Alemdar mafya ile giriştiği ve bizim izlemediğimiz serüveninde erginlenme dönemini tamamlamıştır. Serüven derken Nerlich (aktaran Neale, 2000:76) “beklenmedik ve olağanüstü olanı” vurgular, bu durumda kahraman olağandışı ve beklenmedik biçimde ortaya çıkan durumlarla başa çıkabilmeli

ve kendisi için gerekli olan dönüşümü yaşamalıdır. Polat Alemdar da masalsı güçlerle karşılaşmış, devleri, tiranları yenmiş ve zaferle yolculuğundan dönmüştür. Üstün ve güçlü olduğunu yeniden kanıtlamasına gerek yoktur, artık Büyük Koruyucu Baba olduğunu, gerektiğinde en değerli olanı bırakabileceğini göstermek zorundadır. Masalsı güçlerle baş edebilmeyi Hollywood'un eylem yüklü serüven filmlerini izleyerek öğrenmiş olabilir. Aslında bu filmler de "bu tür serüvenleri arayan orta çağ şövalye kültüründen gelişmiştir" (Neale, 2000:76). Polat Alemdar otel baskını sırasında tatlı olarak *apple pie* seçer. Yardımcısı ise onu model olarak seçer, ama henüz onu taklit etmeyi başaramaz ve künefe ister.

"Günümüzde arzunun taklitçi doğasını algılamak zordur çünkü en ateşli taklit en güçlü biçimde inkar edilendir. Don Kişot inkar etmiyor ve kendisini Amadis'in müridi olduğunu ilan ediyordu (Girard; 2001:33). Arzunun taklitçi doğasını "üçgen arzu" kavramı ile açıklayan Girard üçgenin köşelerine arzulanan nesneyi, arzulayan özneyi ve dolayımıcıyı yerleştirir. Genelde özne ve nesne arasında düz bir çizgi olduğu varsayılır, nesnenin ortaya çıkmasına yol açan dolayımlayıcı unutulur. Oysa öznenin nesnesine özlem duymasına yol açan bir dolayımlayıcı her zaman vardır. "Bu başkası arzunun *modelini* verir özneye" (Girard, 2001:10). Don Kişot bunu açıkça dile getirir: Don Kişot Amadis de Gaule'un en mükemmel gezgin şövalyelerden biri olduğuna inanır ve onu taklit eder. Kahramanımız dayak yedikten ve yaralı olarak köyüne döndükten sonra bitkin bir halde uyur. Onun karıştığı serüvenlerin ve saçma sapan sözlerinin sorumlusunu aramak için rahip yanına berber arkadaşını alarak Don Kişot'un evine gider ve eve girer gizemli *Galya'lı Amadis Dörtlüsü* adlı kitabı bulur. İspanya'da basılan ilk şövalyelik kitabının tüm olup bitenin sorumlusu olduğunu anlar (Cervantes, 2004:74). Girard örnek alınan kişiyi arzunun dolayımlayıcısı olarak adlandırır (2001:23). Don Kişot da pek çok kahraman gibi Tanrı tarafından görevlendirildiğine inanır ve atı Rocinante'ye şunları söyler: "Ey atların en mükemmeli, Tanrı'ya ve kutsal annesine güvenimi hala yitirmedim, yakında ikimiz de istediğimiz durumda olacağız; sen efendini sırtına almış, ben de senin üzerinde, Tanrı'nın beni bu dünyaya getirmesinin sebebi olan mesleğimi icra eder halde" (Girard, 2001:416). Katedral heyet üyesi Don Kişot'u uyarmak, dolayımlayıcısı konusunda bilinçlendirmek ister: "Saygıdeğer beyefendi, boş, tatsız şövalye kitaplarını okumak zat-ı alinize bu kadar zarar vermiş olabilir mi? Gerçekten o kadar uzak şeylere inanacak kadar aklınızı bulandırmış olabilir mi? Mümkün mü, insan aklı, şövalye kitaplarını dolduran o sayısız Amadis'lerin,

şövalyeler gürhunun, yılanın, ejderhanın, devin, görülmedik serüvenlerin, savaşın,...onca saçma sapan olayın dünyada var olduğuna inanabilir mi? Ben bu kitapları okurken hepsinin saçma ve yalan olduğunu düşünmeye koyulmadığım sürece, belli bir zevk alıyorum. Ama ne olduklarını düşündüğümde en iyisini bile duvara fırlatırım...bu kitaplar her cezaya layıktır; çünkü sahte ve yalancıdırlar; sağ duyudan uzaktırlar;çünkü yeni tarikatlar ve yaşama biçimleri yaratırlar ve çünkü cahil halkın, içerdikleri onca saçmalığa inanmasına, gerçek sanmasına fırsat verirler. Hatta akıllı ve soylu kimselerin zihinlerini bulandırma cüretini bile gösterirler; zat-ı alinize verdikleri bunun açık örneği” (Girard, 2001:417).

Don Kişot tüm eleştirilere göğüs gerer, ustasını savunur. “Birini dünyada Amadis’in de diğer maceracı şövalyelerin de olmadığına inandırmaya çalışmak, güneşin aydınlanmadığına, buzun soğutmadığına, toprağın doyurmadığına inandırmaya benzer” (Girard, 2001:418). Girard kahraman arzusunun dışsal niteliğini yüksek sesle açıkladığı için, ustasını kutsadığı ve onun müridi olduğunu ilan ettiği için dolayımın dışsal olduğunu söyler.

“Dolayımlayıcı ile arzulayan özne arasındaki uzaklık fiziksel alanla ölçülmemektedir doğal olarak. Coğrafi uzaklığın bir etken olabilmesine karşın ikisi arasındaki *mesafe* her şeyden önce ruhsaldır. Don Kişot ile Sanço fiziksel olarak her zaman birbirine yakındırlar ama onları ayıran sosyal ve zihinsel mesafe aşılabilir olarak kalacaktır. Uşak hiçbir zaman efendisinin arzuladığı şeyi arzulayamaz. Şanso keşişler tarafından bırakılan yiyeceklere, yolda bulduğu bir kese altına, Don Kişot’un üzülmeye bıraktığı bir takım nesnelere gözünü diker, dolayısıyla Sanço’nunki dışsal dolayımdır. Dolayımca ile arasında hiçbir rekabet mümkün değildir” (Girard, 2001:29). Polat Alemdar dolayımlayıcısı ile rekabet eder ve dolayımlayıcı ile kendisi arasında rekabet etmemek için bir neden görmez, ama ikisi arasındaki Ruhsal mesafenin farklı olduğunu, kendisinin de efendi olduğunu, hem de daha gelişkin ve bilge bir efendi olduğunu sürekli vurgular. Örnek aldığı kahramanları ve Amerikan filmlerini övmeyi. Amerikan film kahramanlarının yaşamında oynadığı önemli rolü dile getirmez. “En ateşli taklit en güçlü biçimde inkar edilendir” alıntısından yola çıktığımızda ve Polat Alemdar’ın bu güçlü inkarı dolayımca olan film kahramanlarını aşarak gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Onun ateşli taklidinde “aşma” ve “yenme”, ulusu temizleme başattır. Mitsel kahraman olmak için dolayım bağı yadsınmalıdır. Özne kahraman örnek aldığı kişiden üstün olduğunu kanıtlamalıdır ki dolayımca ortaya çıkmasın, bundan dolayı bu tür taklitlerde mitsel kahraman taklit çabasını gizler, böyle

bir çaba gösterdiğini Don Kişot gibi ilan etmez, bu çaba ile övünmez, tam tersine bu çabayı özenle saklar. Mitsel bir kahraman dolayımlayıcısı yokmuş gibi yapmak ve bu konuda yanılısama yaratmak zorundadır. Dolayımlayıcı onun düşmanıdır. O ulusu ve kendisi, dahası dünya için baş edilmesi gereken bir engeldir, bir devdir. Bu durumda sıradan okumada dolayımlayıcı “görünmez” olur ya da kahraman tarafından çeşitli yöntemlerle “görünmez” kılınır. Böylece Girard’ın sözünü ettiği üçgen yok olur, her şey düz bir çizgiye indirgenir. Çizginin bir ucunda kahraman ve diğer ucunda ise onun yitik nesnesi vardır. Yitik nesnesini kahramanımız “intikam” sözcüğünü anmadan şöyle dile getirir: “Türkün kafasına çuval geçirecek adamın dünyasını başına geçiririm”.

Polat Alemdar arzusunun modelini veren Hollywood kahramanlarını yadsır, arzusunun kendiliğinden çıktığı üzerine bir inanç geliştirir ve inancı izleyiciye de aktarır. Bu arzu için bir dolayımlayıcı yokmuş gibi yapar. Orhan Koçak *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*’in önsözünde bu ayrımı şöyle açıklar: “Eksenin bir ucunda dolayımın varlığını büsbütün gizleyen öteki ucundaysa etkin dolayımın varlığını etkin biçimde ortaya çıkaran yapıtlar vardır. Girard romantik-romansal karşıtlığı olarak adlandırır bu sınıflamayı; romantik yapıt arzusunun kendiliğindenliğini yücelten yapıttır; romansal yapıt da yüceltimi kurcalayan ve deşen, aldanışın mekanizmalarını gösteren ve böylece arzusunun dolayımlanmış niteliğini açığa çıkaran yapıt” (2001:10). Don Kişot arzusunun dolayımlanmışlığını açıklarken Polat Alemdar gizler. “Ben serüven peşinde koştuğları söylenen şövalyelerdenim. Memleketimden ayrıldım, mülkümü bıraktım, rahatımdan vaz geçtim ve kaderin kollarına kendimi teslim ettim, beni istediği yere götürsün diye. Ölmüş olan gezgin şövalyelik geleneğini diriltmek istedim ve uzun zamandır kah tökezleyip kah düşerek kah savrulup kah doğrularak amacımı büyük ölçüde gerçekleştirmekteyim, dullara yardım ederek, genç kızların imdadına koşarak, evlileri, öksüzleri, yetimleri koruyarak gezgin şövalyelere yakışır işler yapıyorum” (Cervantes, 2004:538). Polat Alemdar da Don Kişot’un üstlendiği pek çok işlevi kendisine görev edinmiştir. Ama o bunu açıklamaz, “özerk özne” olduğunu, “modelsiz” olduğunu bu konuda sessiz kalarak, Don kişot gibi açıklamalar yapmayarak kanıtlar. Taklit ettiği bir model yokmuş, “biricikmiş” gibi yapar, böylece kendi üzerine oluşacak olan miti güçlendirir. Model yoksa, yalnızca esin daha doğrusu “vahiy” vardır. “Vahiy” ve biriciklik onu tanrısal boyutta taşır. Bize göre tanrısal boyutta olmak mitsel kahraman olmanın en önemli koşuludur. Bir başka açıdan baktığımızda o yaralıdır. Girard’a göre “yaralanmış kişi, onu

yarayanla aynı düzeye koyar kendisini hep” (2001:16). Onu yaralayana “saldırırken” onu model aldığını, ondan farklı olduğunu vurgulayarak gizler. Arzusu kendiliğinden ortaya çıkmış gibi yapar.

### **Taklit sonrası: O artık mitsel bir kahraman**

Egemen, özgür, güçlü erkekten hangisi daha güçlü? Dünyaya egemen olan mı? Dünyaya egemen olana egemen olan mı? Ernestine Friedl erkeğe özgü egemenliğin ölçüsünü “diğerlerini denetleme” ye indiriyor (aktaran Sunday, 1996:164). Bu tanım erkeğin etkin olduğu tüm alanlarda egemenliğin de doğal olarak ortaya çıktığını ileri süren tanımlarla karşılaştırıldığında daha “dar” bir nitelendirme sunuyor. Bu “dar” tanımdan yola çıktığımızda Polat Alemdar’ın denetimi kurarken yalnız olmadığını, yanında arkadaşlarının, ruhani liderin ve bir kadının (Leyla) olduğunu göüyoruz. Leyla bu etkinlikte yer alan tüm kadınları temsil eden Güçlü Dul Kadın. Erkek egemenliğinin tanımında bir özellik olarak sözü edilen kadına yönelik şiddet ve kadın üzerinde egemenlik kurma edimi ya da isteği bu filmde yok. Sanday bu tür eğilimlerin erkek egemenliğinin bir özelliği olduğunu söylerken bir başka özellik de ekliyor: “Siyasal ve ekonomik konularda karar verme konumundan kadının dışlanması erkek egemenliğinin bir başka koşuludur” (Sunday, 1996:164).

Öte yandan kadına yönelik olarak egemen konumdaki erkeğin kimi özellikleri de ilgili bölümde Sunday şöyle sıralıyor: Sert, cesur, saldırgan, sürekli kavga ve çatışma içinde, yaşamın büyük bölümünü erkeklere özgü alanlarda geçiren, tecavüzcü, kadına dayak atmaktan çekinmeyen. Bu özellikler erkek egemenliğinin göstergesi ise Polat Alemdar bu özelliklerin pek çoğunu sergilemiyor. Kimilerini de (cesur, gerektiğinde sert ve acımasız, saldırgan olma) kesinlikle kadına yönelik olarak sergilemiyor. Bu durumda onun egemenliği yitirdiğini söyleyebilir miyiz? Kesinlikle hayır.

Öyleyse Polat Alemdar’ın egemen olma koşulları nasıl oluşuyor ve o nasıl egemen konumunu koruyor? Alıntılar ile yola çıkalım:

Erkekler kadın üzerinde idareci ve hakimdirler. Çünkü Allah birini cihad, imamlık, miras gibi işlerde diğerinden üstün yaratılmıştır. Bir de erkekler mallarından aile fertlerine harcamaktadırlar. İyi kadınlar, itaatkar olanlar ve Allahın korumasını emrettiği şeyleri kocalarının bulunmadığı zamanlarda koruyanlardır. Fenalık ve geçimsizlikten korktuğunuz kadınlara önce öğüt verin, yataklarından ayrılın. Bunlar da fayda vermezse dövün. Eğer size itaat ederlerse kendilerini incitmeye başka bir bahane aramayın. Çünkü Allah çok yücedir. Çok büyüktür. (Nisa suresi: 4/34 Arif Pamuk ve Rahmi Serin Kur’an meali).

Erkekler; kadınları gözetip kollayıcıdırlar. Şundan ki, Allah, insanların bazılarını bazılarından üstün kılmıştır ve erkekler mallarından bol bol harcamışlardır. İyi ve temiz kadınlar saygılıdırlar; Allah'ın kendilerini koruduğu gibi, gizliliği gereken şeyleri korurlar. Sadakatsizlik ve iffetsizliklerinden korktuğunuz kadınlara önce öğüt verin, sonra onları yataklarında yalnız bırakın ve nihayet onları evden çıkarın/buldukları yerden başka yere gönderin! Bunun üzerine size saygılı davranırlarsa artık onlar aleyhine başka bir yol aramayın. Allah çok yücedir, sınırsızca büyüktür. (Yaşar Nuri Öztürk meali).

Birinci mealde kadının dövülmesi söz konusu, ikincisi ise yalnızca onları evden uzaklaştırmayı öneriyor. Yine birinci meal erkeklerin egemen olma konumuna vurgularken, ikinci meal gözetim ve koruma üzerinde yoğunlaşıyor. Şeyh'in koruması altında büyüyen ve annesiz ve babasız Leyla'ya düğünden önce nişanlısı hançeri verirken şunları söyler: "Bundan sonra bu senin, ata yadigarı, çok kıymetli, soyumun erkekleri Selahattin Eyübbi'den bu hançeri eşlerine verdiler, soyumuzu, namusumuzu korusunlar diye". Filmdeki kadının konumu iki mealin de dışında gerçekleşen bir uygulamadır. Kadın *fallik* güç simgesi olan hançeri düğünden önce almıştır. Bu gücü almak için özel bir çabası da yoktur. Erkek gönül rahatlığı içinde, geleneklere uyarak hançeri az sonra eşi olacak olan kadına verir. Böylece erkek ve kadın arasındaki güç ilişkisindeki hiyerarşinin olmadığı ortaya çıktı.

Erkek egemenliği üzerine köy toplumlarında yaptığı araştırmalarda Rogers erkeğin resmi yetkesi ile kadının resmi olmayan gücü arasında bir denge gözlemledi (Rogers, 1975). Biçimsel olarak yetkeyi elinde bulunduran erkeğin karşısında kadının da güçlü bir konumu vardı. Erkek ve kadın arasındaki güç ilişkisinde hiyerarşi yoktu, ilişki dengedeydi ama yine de bu dengeli ilişki erkeğin egemen olduğu konusunda bir mite<sup>4</sup> yol açıyordu. Rogers'a göre "köy toplumunda erkekler yetkeyi ellerinde tutuyor ve kadınlardan saygı görüyor, karar verme konumunu da koruyabiliyorlardı. Ama erkekler gücü göreceli olarak çok az kullanılıyorlar, ama denetim ve gücü ellerinde tuttıkları gibi bir *görünüm* veriyorlardı (sözcüğe vurgulama benim). Bu güçsüz olma duygusu ile ilişkilendirilebilir, hem köy toplumunun gözünde hem de dünyanın gözünde onların sahip olduğu güçsüz *bir yetkeydi* (vurgulama benim), kadınlar erkeklerden daha güçlü olabiliyorlardı, bu kuşkusuz erkeklerin "simgesel" gücü önemsiz demek değildi (Rogers,

<sup>4</sup> **Logos**'a karşıt olduğu kadar zamanla **historia**'ya da ters düşen **mythos** en sonunda "gerçek olarak var olmayan" her şeyi göstermeye başlamıştır (Eliade:1993:9).

1975:728-729). Yazısının girişinde geleneksel yaklaşımda güç, denetim ve karar verme gibi üç kavramının önemini vurgulayan yazar bu güçlü kadınların denetim ve karar verme konumlarını da elde tutabildiklerini anımsatıyor. Ama bu gücün yetke ve yasallaşmış konumu (meşru konumu) barındırmadığını söylüyor. Çünkü kadınlar siyasal kurumların içinde değiller. Doğrudan canlı bomba olarak siyasal etkinliğin içinde olmak isteyen Leyla, Şeyh tarafından engellenir. Şeyh önce yere çömelmiş olan “kızına” ayağa kalkmasını söyler ve güç ilişkilerini dengeler. Sonra ona canlı bomba olmanın Allah’a iki kez isyan etmek demek olduğunu anlatır. Birincisi “Allah’tan umut kesmektir”, ikincisi ise “masum insanların ölümüne yol açmaktır”. Canlı bomba olmayı seçmek kıyamet alametidir ve “şeytan işidir”. Bir olduğumuzu anımsatır ona. Böylece film de Ingold’un “açık alan” ve “görev alanı” kavramlarının dışında bir de “huzur alan” vardır ve bu alan diğer alanla karşıtlık ilişkisi içindedir. Bu alanda kadın Şeyh’inin karşısında ayakta durabilir, düşüncelerini söyleyebilir. Şeyh önerilenlere kendi yetkesi adına değil, Allah adına, İslamiyet adına karşı çıkar. “Allah’ın ipine sarılalım” der ve kamera onun ışıklı yüzüne odaklanır. Hiyerarşiye dayanmayan güç ilişkisinin kaynağı nedir?

Rogers erkekler ve kadınlar arasındaki, hiyerarşiye dayanmayan güç ilişkisinin egemen erkek “mit”inden kaynaklandığını vurguluyor. Mit kavramını “yaşamın içinde olup biten ile gerçek bir ilişkisi olmayan bir şey” nitelendirerek, bu kavramı ideolojik ve davranışsal boyutta daha büyük bir çerçevede ele aldığını ekliyor. Rogers’a göre bu kavramı masal ve söylencelerde değil, erkeğe toplum içinde gösterilen saygıda ve erkeklerin ellerine tuttukları prestij ve yetkede aranması gerekir Rogers sürdürüyor: “Köy toplumlarda erkek egemen değildir, egemen erkek “mit”i hiyerarşik olmayan toplumsal sistemi düzenler. Ama bu “mit” sıradan davranışları belirlemez: Erkekler gerçekte egemen değillerdir, kadınlar da erkekler de zaten bu egemenlik mitine inanmazlar...gerçekle yüzleşmekten kaçınarak inanmış görünürler, yanılmanın içine gömülürler (1975:729).

Mr Marshall’ı öldürmeyi Polat Alemdar üstlenir ve peçe takarak yüksek bir binaya konumlanır. Ama Leyla da peçeli olarak savaş alanındadır (köy meydanı). Ama bakışlarının nesnelere engellemeyen, yalnızca yüzlerini kapatan peçelerdir bunlar. Leyla yine intikam peşinde olan, canlı bomba olmayı seçen erkeği durdurmak ister, ama başaramaz. Canlı bomba patladığında masumlar da ölür. Polat Alemdar konumlandığı yerden kadınları değil, arkadaşlarını korur, onlara yönelen silahları susturur. Ama Neale’in sözünü ettiği “kahramanların sınırlı uzamlar içinde olmaları ve bu sınırlı

alanlarda yer değiştirme yeteneğine sahip olmaları gerekliliği” filmde işlemez. Kaçma/kovalamada Polat Alemdar ve arkadaşları sıkışıp kalırlar, Polat Alemdar arkadaşlarının birinin kaygı duymasına karşın evlere yönelir. Ama ev içi alana girmesini sağlayacak olan kadınla karşılaşacağını bilmeden bu seçimi yapar. Merdivenin başında tanımadığı kadını (Leyla) görür, kadın onlara seslenir ve onları ev içi alana çeker, mahzene saklar.

“Erkeğin üstün olduğu düşüncesi erkeklerin yasal konumları ellerinde tutmalarından kaynaklanır. Kadınların ev içi alanın dışına çıkmada ve güçlerini göstermede yararlanabilecekleri çeşitli kanallar vardır (Rogers,1975:734). Friedl “kadına özgü gücün daha çok ev içi alanda ortaya çıktığını ve bu alanın kadınlarca denetlendiğini, çocukların evlendirilmeleri gibi pek çok konuda kadının karar veren konumda olduğunu” söylese de (aktaran Rogers, 1975:735), filmin evreninde Leyla gücünü ev dışı alana taşır. Ama egemen erkek “miti” tüm önemli etkinliklerin erkek tarafından yapıldığı izlenimini yaratır ve onaylatır. “Güç ilişkisi karşılıklı bağımlılık üzerine kurulu ise...erkek ve kadınlara birbirlerine eşit oranda bağımlıysalar birbirlerini dengeliyorlar demektir” (Emersen ve Dahl’dan aktaran Rogers,1975:749). “Egemen erkek “mit”i ancak kadının açıkça ortaya çıkarmadığı erkeğin ise açıkça sergilediği güç arasında denge olduğunda ortaya çıkmaktadır oluşmaktadır” (Rogers,1975:752). Daha sonra dostlukları ilerlediğinde Leyla dışarıdan bilgi toplamayı (bilginin sahibi olmayı) ister, ama Polat Alemdar bu araştırmayı Erhan ile birlikte yapmasını gerektiğini söyler. Bir kadın ve bir erkek çevrede neler olup bittiğini gözlemleyerek bilgiyi Polat’a ulaştırırlar.

Leyla ya da kadınlar dinsel törenlerde (zikir sahnelerinde) yer alamazlar. Önce yarım daire biçiminde konumlanır erkekler. Zikir sürerken Şeyh tarafından gerçekleştirilen dua dış sese dönüşür. Görüntüler evlerini terk eden, acı içindeki insanları gösterir. Savaş alanından kaçanlar huzur alanına göç etmeye başlarlar. Bir süre dış ses eşliğinde göç edenleri görürüz. “Yarabbi işittik ve itaat ettik. Galip olan hakim olan sensin. Ya Rab sen zülüm etmezsin zülüm eden biziz. Senin yolunda kenetlenmeyip benlik hevesi ile ayrı düşüp bölündüğümüz için kendimize zülüm ettik. Biz bize zülüm ettiğimiz için düşman bize zülüm ediyor. Bize bu saldırıyı def edecek gücü ve enerjiyi ver. Vuruşma hukukundan bizi ayırma”. Zikir daire biçimini alan erkeklerin görüntüsü ile yeniden izleyiciye sunulur. Yine birlik düşüncesi vurgulanır. Bütünlük ve tamlığı simgeleyen “daire” erkeğin yaşamdaki etkinliğini ve etkenliğini vurguluyor. Bu özellikler onun savaşçı doğasını hazırlıyor.

Törende etkin olmaları savaş alanında da etkin olmalarını sağlıyor. Erkek hem kurtarıcı hem yok edici. Leyla'nın tek arzusu, hançeri Mr. Marshall'ın kalbine saplamak. Polat Alemdar bu arzu karşısında irkilir ve ona şunları söyler: "Bu arzunu gerçekleştirmeni önleyecek olursam bana kızar mısın?". Kadın yalnızca kurtarıcı olduğu için hançeri Mr. Marshall'ın kalbine Polat Alemdar saplar. Kahramanı ve arkadaşlarını kurtaran kadın başka yaşamlarını sürmesini sağlarken, kendi yaşamını bedel olarak sunar. Törenlerde yer almayan kadın yok etmeyi başaramıyor. Ama kendisi yok oluyor ve olası bir aşk da gerçekleşmiyor. Kadın Polat Alemdar'ı tanımış olmanın güzelliği ile yetiniyor. Hollywood filmlerinde rastladığımız cümleyi yineliyor: "Seni tanımak güzeldi". Polat Alemdar yalnız kalıyor. Mitsel kahramana da yalnızlık yakışır. Yanında bir kadın olan mitsel kahraman görmek olanaklı mı?

### SONUÇ

Yabanıl bir ortamda ("görev alanında") mitsel kahramana dönüşen Polat Alemdar, kimi benzerliklere karşın öykündüğü kahramanlardan ayrımlı özgün bir kahramandır. Erkeklik tanımının bir çok özelliğini taşır, ama gerektiğinde tasarladığı eylemi gerçekleştirmemeyi seçebilir. Aslında onun da arzusunun modeli vardır, ama böylesi bir model yokmuş gibi yapar ve filmin yanılısamalı evreninde egemen bir erkek olduğunu kanıtlar.

### KAYNAKÇA

- Campell, J. (2000). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. İstanbul: Kabcı Yayınları.
- Carter, S. ve Michael, M. (2004). Here comes the sun: shedding light on the cultural body. İçinde: H. Thomas ve J. Ahmad (ed.). *Cultural bodies: ethnography and theory*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Cervantes (2004). *Don Quijote* (çev: R. Hemken). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Creed, B (1987). "From Here to Modernity:Feminism and Postmodernism", *Screen*. 28 (2).
- Dyer, R. (1983). Don't look now: the male pin-up", *Screen*, 23, s. 3-4.
- Eliade, M. (1993). *Mitlerin özellikleri* (çev: S. Rifat). İstanbul: Simavi Yayınları.
- Girard, R. (2001). *Rene Girard: Romantik yalan ve romansal hakikat*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Grant, B. K. (2004). Man's favorite sport: The action films of Kathryn Bigelow. İçinde: Y. Tasker (ed.). *Action and adventure Cinema*. London: Routledge.
- Neale, S. (1983). "Masculinity as spectacle: Reflections on men and mainstream cinema, *Screen*. 24 (6).

- Neale, S. (2000). Action and adventure as Hollywood genre.  inde: Y. Tasker (Eds.) (2004). *Action and adventure as Hollywood genre*. London: Routledge.
- Robbe-Grillet, A. (1961). *Last year at Marienbad* ( ev. R. Howard). New York: Grove Press.
- Rogers, S. C. (1975). Female forms of power and myth of male dominance: a model of female/male interaction in peasant society. *American Ethnologist*, 2 (4), 727-756.
- Sunday, P. R. (1996). *Female power and male dominance: on the origins of sexual inequality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seger, L. (1990). *Creating unforgettable characters*. New York: An Owl Book.
- Stam, R. (1992). *reflexivity in film and literature:from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- Tasker, Y. (1993). Dumb movies for dumb people: masculinity, the body, and the voice in conemporary action cinema.  inde: S. Cohan ve I.R. Hark (eds.). *Screening the male: exploring masculinities in Hollywood cinema*. London: Routledge.