

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

TOPLUMSAL HAREKETLER VE SİNEMA

Editörler:
Beril Ekşioğlu Sarılar
Ayşegül Akaydın Aydın

SOLIDARITÉ

urzeni

TOPLUMSAL HAREKETLER VE SİNEMA

Editörler:

Dr. N. Beril Ekşioğlu Sarılar

Dr. Ayşegül Akaydın Aydın

URZENİ YAYINEVİ

Yayıncı Sertifika No: 48172

ISBN: 978-625-7647-23-6

Editörler: Dr. N. Beril Ekşioğlu Sarılar- Dr. Ayşegül Akaydın Aydın

Toplumsal Hareketler ve Sinema

Yayına Hazırlayan: İsmet Gülseçgin

1. Baskı Nisan 2021

Baskı ve Cilt

Akademi Basın Yayın

Davutpaşa Caddesi Güven İş Merkezi C Blok No: 230

Topkapı-İstanbul

Tel: 0212 493 24 67

Sertifika No: 47610

Urzeni Yayınevi

Handegül Sok. Adatepe Sitesi A-3 Blok D: 65

Maltepe - İstanbul

Tel: 0532 297 72 59

www.urzeniyayinevi.com

TOPLUMSAL HAREKETLER VE SİNEMA

Editörler:

Dr. N. Beril Ekşioğlu Sarılar

Dr. Ayşegül Akaydın Aydın

İçindekiler

1- Distopik Filmler Çerçevesinde Panoptikon Kuramının Günümüz Popüler Kültüründeki Dönüşümü -1984 ve The Circle Filmleri Üzerinden İnceleme <i>Tuba Bayrak - Okan Ormanlı</i>	19
2- 68 Kuşağı ve Öğrenci Hareketlerinin Sinemaya Yansıması Kapsamında Üç Film İncelemesi <i>Yağmur Ceylan - Engin Başcı</i>	45
3- “Prag Baharı” Nasıl Kışa Dönüştürüldü; “Hafiflik”, Kışa Direnenmenin Yöntemi miydi? Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği’nden Yola Çıkarak Çekoslovakya’nın Yarım Kalmış Devrimi <i>N. Beril Ekşioğlu Sarılar</i>	93
4- Sinema Temsilleri Üzerinden 1968 Sonrası İşçi Sınıfı Yapısı ve Grev Olgusunun Sinemaya Yansımaları; “Çark”, “Made In Dagenham” ve “Tout Va Bien”, Filmleri Üzerinden Karşılaştırmalı Bir İnceleme <i>Ceren Kılıç - Ayşegül Akaydın Aydın</i>	119
5- Yeni Medya Epistemolojisinin Öğrettikleri: Bir Toplumsal Hareket Olarak Mısır-Tahrir Olayları ve The Nile Hilton Incident Filminin İncelenmesi <i>Ali Kemal Amıklı - Mustafa C. Sadakaoğlu</i>	153

6- Feminist Hareketler Kapsamında Kadının Bireyselleşme İsteği: Kramer Kramer'e Karşı Ve Mavi Yasemin Filmleri Örneği <i>Özlem Vatansever - Selin Süar Oral</i>	173
7- Portekiz Sinemasında Karanfil Devrimi ve Sinemadaki Toplumsal Temsilleri <i>Gözde Özçoban Yıldırım</i>	193
8- "Gerçeği, Geçmişi ve Bugünü Yeniden Yaratmak" Latin Amerika'da Yaşanan Toplumsal Olaylar ve Sinemaya Yansımaları <i>Belgin Aygün Çifçioğlu</i>	237

Başlarken...

Toplumsal hareketlere tarihsel ve kavramsal bir bakış...

Herkes fazla kadın mıydı, herkes fazla işçi/öğrenci miydi, herkes fazla siyah ya da beyaz mıydı, herkes fazla özgür mü olmak istiyordu, herkes fazla barış mı diyordu?

Neydi bu toplumsal hareketlerin çekim gücü? Tarih boyunca anılacak, kitleleri hayran bırakacak kahramanlarıyla, toplumsal hareketler her dem, içinde doğmamış olanları bile nasıl içine çekebilecek bir cazibe merkezi olmuştur? Ya da Fransa'daki Sorbonne öğrencilerinin Amerika'daki Berkeley'lilere öykünerek giydikleri kadife pantolon, kazak veya "Che" nin parkası/postalının düzene kafa tutan, "savaşçı" tipolojisi mi toplumsal hareketleri daha kuşatıcı kılınmıştı? Ya da yaşadıkları hüsrانlar, gelecek kuşakların doğması olası hareketleri daha beşikte boğmasına/yok etmesine mi neden olmuştu? Ya da yaşanmamışlıklarıyla/yitirdikleriyle hep boşmuş bu kuşakların, bir dönem ölümüne bağlı olduğu ideolojilerinden vazgeçip, kapitalist dünyanın nimetlerine dönen yüzü mü itici gelmişti?

Cezayir Savaşı, Vietnam Savaşı, Karanfil Devrimi, Prag Baharı; Amerikalı üniversite gençliğinin öncülük ettiği, Pa-

ris'te sokaklara çıkan Nanterre'li ve Sorbonne'lu öğrenciler, işçiler; Amerika'daki siyah/beyaz karşıtlığı vb. gibi toplumsal hareketleri neden-sonuç ilişkileriyle birlikte okumak gerekir. Aynı yıllara denk gelen bu olayların birbirinden ne kadar bağımsız olduğu söylenebilir ki! Üstelik birinci, ikinci, üçüncü dünya ülkeleri dediğimiz, tüm coğrafyaları saran ateş nasıl ortak bir anlayışın parçası olamaz! *"Sizin olmayan bir dünyanın ateşiyle aydınlanıp ısınıyorum"* demiştir Cezayir Devrimi'nin unutulmaz ismi, *"Yeryüzünün Lanetlileri"* eseriyle üçüncü dünya ülkelerinin *"öteki"* insanların sesini duyuran, Avrupa'nın kolonisel ırkçılığını dünyaya anlatan Franz Fanon.

Martinik kökenli Doktor Fanon'un söyledikleri aslında Yirminci yüzyılın toplumsal hareketlerinin de ruhunu tasvir eder:

"Size söylemek istediğim ölümün her zaman bizimle, hep yanı başımızda olduğudur; önemli olan ondan ne zaman kaçıp kurtulacağımız değil, inandığımız fikirler için elimizden gelenin azamisini yapıp yapmadığımızdır... Eğer en başta bir amacın hizmetkârı değilsek, halkın, adalet ve özgürlüğün sevdalıları değilsek, yeryüzünde bir hiçiz demektir."

Genel bir bakış açısıyla değerlendirecek, siyaset dışından bakıldığında bir grup elitin işiymiş gibi görünmekte, diğer insanların ise partiye üyelik ve seçimlerde oy kullanmak dışında siyasal bir alanı yokmuş gibi algılanmaktadır. Oysa tıpkı Franz Fanon gibi her insan dönem dönem siyaseti; ekonomik, kültürel, sosyal hak ve özgürlükler elde etmek için katılabileceği bir mücadele alanı haline getirebilir.

Howard Zinn toplumsal hareketleri kolektivist bakış açısıyla yorumlar: *"Toplumsal hareketler halkın iktidara meydan oku-*

duğu durumlardır". Buradan yola çıkarak bir olayın, "toplumsal hareket" bağlamında değerlendirilmesi için toplumu değiştirmek veya değişmesine engel olmak amacıyla harekete geçmiş olması, kısmen de olsa örgütlü ve devamlılığı olan gruplar halinde, kollektif eylemlerde bulunması gibi unsurlar gerekir (Taşkın, 214: 275).¹

Toplumsal hareket, sistemi koruyan iktidara, siyasi aygıtlara karşı yapılmış bir karşı harekettir. Amerika'lı tarihçi Howard Zinn'in dediğı gibi halkın iktidara meydan okuduğı durumları toplumsal hareketler olarak kabul ettiğimizde, bu başkaldırının formel yöntemlerle yapılmadığını; sistem dışında kalan ya da hak ve taleplerini resmî kurumlara iletemeyen insanların, siyasete katılamadıklarını ve kamu politikalarının kendilerini ifade edecek kanalları bulamadıklarını görmekteyiz. Castells'e göre ise toplumsal hareketlerin yenilikçi ve eylemsel tarafı vardır (Castells, 2016)².

Şurası muhakkak ki toplumlar hiçbir zaman dingin, hareketsiz, çatışmasız olmamıştır. Ancak modernite ile bunun belirgin bir özellik kazandığı söylenebilir. Sanayi devriminin ardından kırsaldan kente göç, kentleşme, metalaşma olguları toplumsal hareketlerin ivmesini artırmıştır. 19. yüzyılda Fransız bilim insanı, Gustave Le Bon, "*Kalabalıkların Psikolojisi*" (*Psychologie des Foules; Psychology*) isimli çalışmasında bireylerin kitle içinde sergiledikleri tutumların, bireyin tek başına olduğu zamankinden çok farklı olduğunu; bireyin normal yaşantısında frenlediğı içgüdülerini -kalabalıklar içinde yönlendirmelere açık olduğundan- serbest bıraktığını, sonuçta

¹ Taşkın, Yüksel (2014). "Siyaset, Kavramlar, Kurumlar, Süreçler". İstanbul: İletişim Yayıncılık.

² Castells, Manuel (2016). "İletişim Gücü". İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

insanın topluluk ile farklı bir kimliğe büründüğünü anlatır (Işık, 2011)³. Gustave Le Bon'un önderliğini yaptığı kitlelerin sürü mantığıyla hareket ettiğini öngören *Kalabalıklar Ekolüne*, karşı *Rasyonalist Ekol* farklı bir argümanla ortaya çıkmıştır. Rasyonalist Ekolün savunucularından Amerikalı ekonomist ve sosyal bilimci Mancur Olson, 1967' de yayınladığı "*Kolektif Eylemin Mantığı*"nda (*The Logic of Collective Action*), bireylerin körü körüne topluluklara katılmadığını, kendi içlerinde fayda-bedel hesabı yaptığını ve bir gruba dâhil olurken çıkarları yönünde hareket ettiğini öne sürmüştür. Bu önermenin tartışılabilir tarafları olabilir ancak şurası muhakkak ki bireyi, kitleler tarafından sürüklenebilir, etkisiz bir özne kalıbından kurtarmış, grup içindeki bireye etkili/ işlevsel bir rol yüklemiştir. Mancur Olson'un tezine ruhunu veren dönem yani yirminci yüzyılın ikinci yarısı; 1930'ların başından itibaren dünyada yaşanan ekonomik buhrandan, totaliter rejimlerden ve ardından gelen İkinci Dünya Savaşı'ndan etkilenmiştir. Soğuk Savaş ile başlayan kamplaşmalar, bir tarafta sosyalist idealler, öte yanda kapitalizm, dünyanın farklı bir döneme evrilmesine neden olmuştur. 1968' e kadar liberallerin, siyasal partiler ve egemen çıkar/baskı gruplarıyla; Marksistlerin ve sosyalistlerin ise sınıf hareketi ve mücadelesine odaklanan mücadele anlayışları ile hareket ettiklerini, ancak bu tarihten sonraki toplumsal hareketlerin farklı bir perspektif çerçevesinde yer aldığını söyleyebiliriz.

1960'lardan itibaren ana akım sosyal bilimlerde görülür olan toplumsal hareketler, tüm dünyada hak ve özgürlüklerin kazanımı anlamında önemli bir etki göstermiştir. Toplum-

³ Işık, G. (2011). "Toplumsal Hareketler: Politikadan Edebiyata, Sattan Sinemaya, Medyadan Toplumsal Algıya Teorik ve Pratik Analizler ve Yansımalar". İstanbul: Nobel Kitap.

sal hareketlerin bir anlamda miladı kabul edeceğimiz 1960'ların ikinci yarısı, sadece ekonomik taleplerin değil; savaşa karşı barışı odak noktasına koyarak, yaşam tarzlarına ve kimliklere dair taleplerle insanları bir araya getirebileceğini kanıtlamıştır. Kadın hareketleri, çevreci hareketler, etnik ve dini, cinsel kimlik üzerine arayışlar/talepler, hak ihlallerine karşı mücadeleler belirginlik kazanmıştır.

Bugüne geldiğimizde, daha eşit ve daha demokratik, daha adaletli bir dünya talebiyle sivil haklar, eşcinsel, ekolojik, kadın, barış gibi hareketlerin ön plana çıktığını görmekteyiz. 1968 nam-ı diğer “Başkaldırı Yılı”, yirminci yüzyılda kitlelerin en kalabalık ve en coşkulu ayaklanması olarak yorumlanabilir. Amerika'daki 68 kuşağı kapitalizmden bunalmış, Fransa'daki 68 kuşağı Fransız Komünist Partisi'nin Cezayir bağımsızlık savaşına verdiği tepkinin yetersizliğine öfke duymuştu. Gelişmiş ülkelerdeki yaşadığı ortamı eleştiren yeni gençlik, bir şeylerin sadece Marx okumaları ile yapılamayacağını anladığında, hayatına Küba'da, Filistin'de ve Vietnam'daki devrim savaşçıları, yeni kuşak kahramanları girmişti (Cogito, 1998)⁴. Böylece toplumsal hareketler uluslararası bir boyut kazanmıştı. İşte bu yüzden Cabral, Fanon, Malcolm X gibi “kahramanlar” olmadan toplumsal hareketleri anlamak mümkün değildir.

Fransız sosyolog Alain Touraine'le yapılan bir söyleşide, Touraine şöyle der:

“68 pek de öyle bir üniversite eylemi değildi. Bir işçi eylemi hiç değildi; bir sahne değişikliydi. O yıllarda siyaset sahnesini işgal edenler daha çok ekonomik so-

⁴ Cogito, Mayıs'68. Sayı:14, Bahar:1998. 3. Baskı, Ed: Serra Ciliv. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.

runlardı. 68 Mayısından bu yana bu sahne, elbette ki siyasal özgürlük sorunları kadar hala ekonomik sorunların da işgalinde. Ama kültürel ya da ahlaksal diyebileceğimiz daha önemli bir şeyler de eklendi. Ve şu hâlde 68 her şeyden önce kültür sorunlarının siyasal yaşama girişi, özel hayatın sorunlarının kamusal hayatı istila edişidir. Tıpkı 1848’de olduğu gibi, çalışma hakkıyla birlikte emeğin sorunları kamusal hayatı istila etmiştir. Bana öyle geliyor ki, bugün büyük siyasal seçimler, giderek daha çok kültürel sorunlar üzerinden yapılıyor. Bugün bunu, örneğin bio-etik hikâyelerinde, kadınlarla ya da eşcinsellerle ya da bölgesel dille ulusal dil arasındaki ilişkilerle ilgili olan her şeyde görüyoruz. Çok kültürçülük tartışması ve beraberindekiler, hepsi buradan kaynaklanıyor. Yani ben, 68’in yeni bir çağa giriş ve yeni toplumsal çatışmaların tanımını olduğuna inanıyorum.” (Ökten, 1998: 254).⁵

68’in devrimci gençlerinden gazeteci Aydın Engin “Herkes kendi Mayıs 68’ini yaşadı” demiştir (Engin, 1998: 147)⁶. Buradan yola çıkarak, dünyanın farklı yerlerinde, eş zamanlı yapılan toplumsal hareketlerin farklı zeminlere, ruhlara sahip olduğu söylenebilir. 1968 hareketinde Tunus’ta olduğunu hatırlatan Foucault ise, kendi 68’ini şöyle tarif eder:

“1960’ların başlarında Marxizm üzerine Fransa’da katıldığım o soğuk, akademik tartışmaları hatırladığımda... Şimdi! Bunların aksine Tunus’ta Marxizme herkes radikal bir şiddet ve yoğunluk hissi,

⁵ a.g.e. Ökten, N. (1998). "Özneler ve Aktörler". 2 Nisan 1998’de Paris’te Cogito adına Alain Touraine ile gerçekleştirilen söyleşi.

⁶ a.g.e. Engin, A. (1998). "Herkes Kendi Mayıs 68’ini Yaşadı."

inanılmaz güçte bir dürtü ile yaklaşıyordu. Bu gençler için Marxizm sadece gerçekliği analiz etmenin bir yolunu temsil etmiyordu; aynı zamanda bir çeşit ahlaki güç, insanı hayrete düşüren varoluşçu bir eylem idi. Ve Tunuslu öğrencilerin Marxist olma biçimleri ile Marxizmin Avrupa'da (Fransa, Polonya, vb.) işleyiş tarzı hakkında bildiklerim arasındaki fark beni düş kırıklığına ve kırılganlığa düşürüyordu. Sonuçta, Tunus bana bazı yönlerden politik tartışmalara yeniden dâhil olma şansını temsil ediyordu. Beni değiştiren Fransa'nın Mayıs 68'i değil, bir üçüncü dünya ülkesinin Mart 68'i oldu." (Trombadori, 1998: 128-129)⁷.

Günümüzde toplumsal hareketlere baktığımızda; hareketlerin ekonomik krize ya da çöküşe tepki olmadığı, toplumsal hareket aktörlerinin hedeflerinin ve rasyonel stratejilerinin olduğudur. İki farklı kıtada, iki farklı paradigma ortaya çıkmıştır: Avrupa'da etkin olan "Yeni Toplumsal Hareketler" ve Amerika'da etkin olan "Kaynak Mobilizasyonu". Yeni Toplumsal Hareketler teorisi çatışmanın kültürel yönü ile Kaynak Mobilizasyonu teorisi ise çatışmanın ekonomik/politik tarafına odaklanmaktadır. Her iki yaklaşım da toplumsal hareket aktörlerinin örgütlenmelerine ve kolektif anlayışın rasyonelliğine vurgu yaparak, klasik toplumsal hareket teorilerine meydan okumaktadır: "Günümüzde toplumsal hareketler hakkında söylenebilecek en önemli şey, bu hareketlerin ekonomik krize ya da çöküşe tepki olmadığı, aksine aktörlerinin hedeflerinin ve rasyonel stratejilerinin önemli olduğudur" (Işık, 2011:12)⁸.

⁷ A.g.e. Trombadori, D. (1998). "Michel Foucault ile söyleşi".

⁸ Işık, G. (2011). "Toplumsal Hareketler: Politikadan Edebiyata, Sannattan Sinemaya, Medyadan Toplumsal Algıya Teorik ve Pratik Ana-

Amerika’da ortaya çıkan *Kaynak Mobilizasyonu* teorisi toplumsal hareketlerin nasıl oluştuğu, geliştiği, başarılı ya da başarısız olduğuyla, stratejik boyutuyla ilgilenir. Bu teori, çağdaş hareketleri politik anlamda değerlendirmekte, dışlanmış grupların sisteme katılma mücadelesi ya da kaynakların farklı biçimde dağıtılması talebi olarak konumlandırmaktadır (Işık, 2011:16)⁹.

Avrupa’da 1960’larda toplumsal hareketlerin neo-mark-sist modellerinin yetersiz olduğunun hissedilmesiyle Michael Foucault, Jacques Derrida ve Pierre Bourdieu gibi Fransız filozofları alternatif paradigmlar geliştirmişlerdir: Marksist anlayıştan farklı olarak, endüstri sonrası toplumun artık ekonomik tabanı olmadığı varsayımıyla işe başlamışlardır. *Yeni Toplumsal Hareketler’* in kökenlerinin 1960’larda Berkley, Paris ve Berlin’den yayılan öğrenci hareketleri olduğu belirtilmektedir. Çevreciler, feministler, gay ve lezbiyenler, anti nükleer gruplarının içinde olduğu bu yeni toplumsal hareketlerin; doğrudan katılım kararlarını talep eden ve bürokrasiyi istemeyen vatandaş politikalarından oluşan bir form olduğu görülmektedir (Işık, 2011: 19-21).¹⁰

Toplumun en ince dehlizlerine sızmış toplumsal hareketlerin Deleuze’ün “kitlelerin çağdaş sanatı” (Deleuze, 2014)¹¹ olarak yorumladığı sinemaya yansımadağı söylenebilir mi! 1960’lardan itibaren, Hollywood’daki endüstrinin tüm Avrupa’ya *yardım paketi* içinde pazarladığı *rüya fabrikası üretimi* film anlayışının bertaraf edildiğini, sinemada izleyicinin kar-

lizler ve Yansımalar”. İstanbul: Nobel Kitap.

⁹ A.g.e.

¹⁰ A.g.e.

¹¹ Deleuze, G. (2014).“Sinema 1: Hareket-İmge”. Çev. Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

şısına toplumsal sorunlara kafa yoran yönetmenlerin çıktığını görmekteyiz. Sinema bu dönemde yoğunlukla *toplumsal travmaların aktarıcısı* görevini üstlenmiştir. Bu çalışma, işte bu toplumsal travmalara/dönüşümlere objektifini çeviren sinemacıların çektiği filmlerin analizine yöneliktir. Toplumsal olayların sinemadaki yansımaları tespit etme gayretinde olan bu kitap, bir dönem “*ani çözümlere olan baş döndürücü inanç*” la (Lorde, 1998:120)¹² inşa edilmeye çalışılan yeni düzeni ve buna karşı oluşmuş tepkileri okumaya odaklanmıştır.

Derleme yapıtımız “*Toplumsal Hareketler ve Sinema*”, değerli akademisyenlerden ve onların el verdiği yüksek lisans öğrencilerinin özgün çalışmalarından oluşmaktadır.

Prof. Dr. Okan Ormanlı ve Tuba Bayrak “*Distopik Filmler Çerçevesinde Panoptikon Kuramının Günümüz Popüler Kültüründeki Dönüşümü – 1984 ve The Circle Filmleri Üzerinden İnceleme*” çalışmasında; distopik filmlerden yola çıkarak teknolojik dünya ile dönüşen toplumsal hareketleri ele alınmıştır.

Dr. Öğretim Üyesi Engin Başçı ve Yağmur Ceylan “*68 Kuşağı ve Öğrenci Hareketlerinin Sinemaya Yansıması Kapsamında Üç Film İncelemesi*” başlıklı makaleyi kaleme almışlardır.

Dr. Öğretim Üyesi N. Beril Ekşioğlu Sarılar “*Prag Baharı nasıl kışa dönüştürüldü; ‘hafiflik’, kışa direnmenin yöntemi miydi? Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği’nden yola çıkarak Çekoslovakya’nın yarım kalmış devrimi...*” başlığıyla toplumsal hareketleri; Prag Baharı kapsamında ele almıştır.

Dr. Öğretim Üyesi Ayşegül Akaydın Aydın ve Ceren Kı-

¹² Lorde, A. (1998). Cogito, Mayıs’68. Sayı:14, Bahar:1998. 3. Baskı, Ed: Serra Ciliv. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.

lı'ın kaleme aldığı *"Sinema Temsilleri Üzerinden 1968 Sonrası İşçi Sınıfı Yapısı ve Grev Olgusunun Sinemaya Yansımaları; "Çark", "Made in Dagenham" ve "Tout va bien", filmleri üzerinden karşılaştırmalı bir inceleme"* adlı makalede toplumsal hareketler içinde işçi hareketleri kavranmaktadır.

Doç. Dr. Öğretim Üyesi Mustafa Sadakaoğlu ve Ali Kemal Arıklı'nın hazırladığı *"Yeni Medya Epistemolojisinin Öğrettikleri: Bir Toplumsal Hareket Olarak Mısır-Tahrir Olayları ve The Nile Hilton Incident Filminin İncelenmesi"* başlıklı makalede; demokrasi talepleri sürekli ertelenen Mısır'daki geniş kitlelerin 2011 yılında sosyal paylaşım ağları üzerinden örgütlenmesi sinema üzerinden anlatılmıştır.

Dr. Öğretim Üyesi Selin Süar Oral ve araştırma görevlisi Özlem Vatansever'in yazdığı *"Feminist Hareketler Kapsamında Kadının Bireyselleşme İsteği: Kramer Kramer'e Karşı ve Mavi Yasemin filmleri örneği"* isimli makalede; feminist hareketler bağlamında toplumsal hareketler irdelenmiştir.

Öğretim Üyesi Gözde Özçoban Yıldırım *"Portekiz Sinemasında Karanfil Devrimi ve Sinemadaki Toplumsal Temsilleri"* başlıklı makalesinde; Portekiz'in tarihinde önemli bir yer tutan Salazar döneminin sinemaya yansımalarını ele almıştır.

Öğretim Üyesi Belgin Aygün Çifcioğlu *"Gerçeği, Geçmiş ve Bugünü Yeniden Yaratmak "Latin Amerika'da Yaşanan Toplumsal Olaylar ve Sinemaya Yansımaları"* başlıklı çalışmasında; Latin Amerika coğrafyası üzerinden toplumsal hareketlerin sinemadaki temsiline odaklanmıştır.

Bitirirken...

Toplumsal hareketlerinin odağında kalmış bir sinema yönetmeninin yaşantısına, satırlarına sözü bırakalım:

“Ben, Hernan’ dan olma, Christina’ dan doğma sinema yönetmeni Miguel Littin, 12 yılımı sürgünde geçirdikten sonra ülkeme dönüyordum, dönüyordum ama kendi içimde sürgündüm, bunun nedeni de yurduma sahte bir kimlikle, sahte bir pasaportla, hatta sahte bir eşle geliyor olmamdı.” (Marquez, Şili’ de Gizlice, 1986).

Bu satırlar sürgündeki Şili’li sinema yönetmeni Miguel-Littin’ e ait. 1985 yılında Şili’ yi dikta rejimi ile yöneten General Augusto Pinochet döneminde, Littin Şili’ ye sahte bir kimlikle geldi ve burada altı hafta geçirdi. Littin askeri diktatörlükle yönetilen ülkesindeki durumu ortaya koyabilmek için sahte pasaportla, profesyonel makyajla, sahte bir eşle, yeraltı direniş örgütlerinin desteğiyle ülkesine döndüğünde; Şili topraklarını baştanbaşa dolaştı. Birbirinden haberi olmayan, üçü Avrupa’ dan gelen, üçü Şili’ li genç direnişçilerden oluşan altı film ekibini yönetti; Başkan Pinochet’ nin çalışma ofisinde bile çekim yaptı. 30 bin metreyi aşkın yaptığı film çekimi kadar, ülkesinin direniş hareketindeki rolü de çok konuşuldu, Gabriel Garcia Marquez’ in “Şili’ de Gizlice” kitabının öznesi oldu. Littin’ in öyküsü, bazı yönetmenlerin yaşantılarının bile sinemanın başlı başına konusu olabileceğini ortaya koymaktadır.

Yapıtımıza değerli katkılarını sunan Yayın Kurulu Üyeleri Prof. Dr. Okan Ormanlı, Prof. Dr. Sefa Çeliksap, Prof. Dr. Ebru Gülbuğ Erol, Doç. Dr. Ayşenur Yazıcı, Doç. Dr. Hale Torun’ a ve arka kapak yazısıyla bizi onurlandıran Doç. Dr. Mustafa Cebrail Sadakaoğlu’ na kaleme aldıkları yazılarıyla

bizlere destek veren çok değerli bölüm yazarlarına teşekkürü bir borç biliriz. Çalışmamızın toplumsal hareketler ve sinema konusuna ilgi duyan okurlar için iyi bir kaynakça olması en büyük arzumuzdur.

Dr. Öğr. Üyesi N. Beril EKŞİOĞLU SARILAR

Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül AKAYDIN AYDIN

İstanbul, 2021, Şubat

DİSTOPIK FİLMLER ÇERÇEVESİNDE PANOPTİKON KURAMININ GÜNÜMÜZ POPÜLER KÜLTÜRÜNDEKİ DÖNÜŞÜMÜ -1984 ve THE CIRCLE FİMLERİ ÜZERİNDEN İNCELEME

Tuba BAYRAK¹³⁻ & Okan ORMANLI¹⁴

GİRİŞ

Sinemanın diğer iletişim araçları gibi bireyi, toplumu, kültürü, ekonomik yapıyı, siyasal ve toplumsal düzeni yönlendirerek değiştirme veya eleştirme işlevi bulunmaktadır. Sinemanın ortaya çıkışından bu yana yöneticiler sinemanın bireyin üzerindeki etkisinden destek alıp birçok film aracılığıyla insanlara ulaşarak soğuk savaşlar yürütmüş, popüler kültürler yaratmış, endüstri için halk üzerinde arzu yaratarak ekonomiyi yönetmişlerdir. Günümüze gelindiğinde teknolojinin de gelişmesi ile popüler kültür haline gelen internet ve sosyal medya kullanımı artmıştır. Akıllı telefona ve sosyal medyaya sahip olan insanlar birbirleri ile yarışıp daha popüler ve tanınır olmak için kendi mahrem hayatlarını paylaşma

¹³ İstanbul Aydın Üniversitesi, Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Öğrencisi tubab@aydin.edu.tr

¹⁴ Prof. Dr. Okan Ormanlı, İstanbul Aydın Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü öğretim üyesi.

ihtiyacını hissetmektedir. Alışagelmiş ve normalleşmiş bu durum bizleri görünür ve gözetlenir kılmaktadır. Bu aslında 1785 yılında İngiliz filozof Jeremy Bentham'ın çizdiği hapis-hane modeli olan "*Panoptikon*" yani bütünü gözetlemenin günümüze gelişinin yansımaları niteliğindedir. Çalışmada panoptikon kuramı distopik filmler içerisinde seçilmiş olan 1984 yılında Michael Radford'un yönetmenliğinde çekilmiş iktidarın gözetimindeki halkı yansıtan "1984" filmi ve 2017 yılında James Ponsoldt'ın yönetmenliğinde çekilmiş günümüzün teknolojik gelişmeleri sonucu oluşan gözetim ve karşı gözetim sistemini yansıtan "*The Circle*" filmi üzerinden incelenmiştir. Yıllar içerisindeki dönüşüm "Popüler Kültürün Yeni Ürünü - Sosyal Medya, Dikizleme Kültürü ve Mahremiyet, Panoptikon-Panoptikon 2.0, 1984 ve *The Circle* filmlerinin panoptikon "Bağlamında Karşılaştırılması ve Sonuç" ana başlıkları ile analiz edilerek açıklanmıştır.

Distopya, ütopyik bir toplum yapısının zıttını yansıtmak için kullanılmıştır. Ütopyalar topluluk için bir uyum ve düzeni yansıtırken distopya uyumlu düzen için bireylere yaşatılan korku ve acıyı yansıtmaktadır. Distopik filmler toplum düzeninin olumsuz ve kötü şartlandığı bir dünyada toplumsal bağların yok olacağının yansıtıldığı bireyi düşünmeye ve eleştirmeye iten filmlerdir. George Orwell 1984 romanının bir bölümünde "Nasıl bir dünya yaratmaya çalıştığınızı anlıyor musun? Yaşamın amacını zevk kabul eden aptal ütopyacıların tam tersi bir yer... Korkunun, acının, işkencenin dünyası. Kendini geliştirdikçe daha da acımasızlaşan bir yer..." sözleriyle distopyayı tanımlamıştır (Orwell, 2012: 302). Distopyacılar genellikle tutku, eşitlik, bilim ve akla inanmaktadır ancak onları öfkeliendiren, tüm ilkelerin kullanım biçimleridir;

demokrasinin despotizmi, bilimin barbarlığı ve aklın da akıl dışılığı üretmiş olmasıdır (Kumar, 2006: 187-188). Distopya bu açıdan otoriter-totaliter toplum düzenleri ile çok bağdaştırılmış ve devlet modelindeki baskıcı sistem olarak karakterize edilmiştir. Devlet düzenindeki baskıcı sistem ve bireylerin hareketlerini kontrol etme eğilimi araştırmada bizi "Panoptikon" kavramına yönlendirmektedir.

Panoptikon Modeli, 1785 yılında İngiliz filozof Jeremy Bentham'ın çizdiği ama inşa edilemeyen hapishane modeliyle birlikte ortaya çıkmıştır. Kelime anlamı bütünü (*pan*) gözlemlemek (*opticon*)'tir. Panoptikon, bütünün bölünerek en ufak bölümüne bile hâkim olup onu gözetleyebildiğini hissettirerek en ufak bölümü dahi bir forma kalıba sokabilmektedir. Hapishane motifi bu fikrin saf göstergesidir. İktidarın kendini görünmez kılıp bedenleri (halkı) görünür hale getirmesiyle bireyler sürekli izlenmese dahi "Şu an izleniyor olabilirim" düşüncesi ile hareketlerini düzenli olarak kontrol altında tutmaktadır. Bu açıdan tüm yetkilerin merkezileştirildiği diktatörlükvari yönetim sistemi olan totaliter sistem ile panoptikon kesişmektedir. Hapishanenin doğuşuyla başlayan kapatma kurumları önce günlük hayatımıza evrilmiştir. Günlük hayatımızın büyük bir bölümünü geçirdiğimiz okul, fabrika ve işyeri gibi kurumlarda izleniyorsunuz hissi ile kendini göstermiştir. Günümüze gelindiğinde ise yürüdüğümüz caddede, asansörde, hastanelerde, cebimizde taşıdığımız ve 7/24 kullandığımız akıllı telefonların içerisinde dahi gözetleme bulunmaktadır. Aslında hapishanenin doğuşu ile başlayan panoptikon (bütünü gözetleme) günümüzde evrilerek dikizleme kültürünü içerisine almaktadır.

Araştırmanın konusu olarak Michel Foucault'nun panop-

tikon kuramı, distopik filmler çerçevesinde incelenmiştir. Bu incelemenin örneklemini totaliter bir düzenin hâkim olduğu Michael Radford'un yönettiği "1984" filmi ile, günümüze geldiğimizde çağımızın özelliklerince teknolojisini yansıtırken içerisinde bulunduğumuz gözetim ve karşı gözetimi yansıtan 2017 yapımı James Ponsoldt'un yönettiği "The Circle" filmi oluşturmaktadır. Filmler çerçevesinde araştırma "Circle filminde popüler kültür ürünü olan sosyal medya ile bireyler gözetim altındadır." " Circle filminde popüler kültür ürünü olan sosyal medya ile bireyler toplumsal hareketler meydana getirirler." " Circle filminde parmak izi, akıllı cep telefonları, retina taraması gibi teknolojik süreçler ile kişilerin verileri depolanmaktadır." temel varsayımlarına dayanmaktadır. Bu varsayımları açıklamak için filmi analiz ederken yöntem olarak eleştirel söylem analizi yöntemi seçilmiştir. Söylem her zaman bir olay üzerinedir. "1984" ve "The Circle" filmlerinde yaşanan "izlenme ve takip edilme" olayları ile hayata edilen müdahalenin analizi amaçlanmıştır. Eleştirel söylem analizi kısaca özetlenirse; olay bilinmeden söylemi çözümlemek eksik bir çözümleme olmakla birlikte yanlış bir çözümlemeye de götürebilir. Eleştirel söylem analizinde amaç gerçeğe ulaşmaktır. Gerçeğe ne kadar yaklaşılsa anlam o derece belirginleşecektir. Gerçek ise söylemde saklanan, herkesin göremediğidir. Amaç bizim ne görmek istediğimiz değil, bize neyin gösterilmek, anlatılmak istendiğini tespit etmektir. Böylelikle elde edilen veriler ve ortaya konulan yorumla sonuca gidilir (Doyuran, 2018: 317). Bu çalışmada filmler üzerinden yansıtılan gözetleme (panoptikon) eleştirilmiş ve bireylere "izleniyorsunuz" fikri empoze edilmeye çalışılırken amaçlananlar söylem analizi ile ortaya konulmuştur.

Popüler Kültürün Yeni Ürünü – Sosyal Medya

Sanayi kapitalizmine kadar göreceli bir serbesti içinde ve yerel olanaklarınca yaşayan köylüler, küçük mülkiyet ve doğa ile yakın etkileşimin istikrarlı dünyasını, bu dünyanın kent yaşamı karşısındaki gerilemesi yüzünden terk ederek, kentlere göçmeye başlamışlardır. Bu durum, seçkinler kültürü ile o zamana kadar toplumsal anlamda maddi bir temeli de olan folk kültürü arasındaki ilişkiler yerine, seçkinler kültürü ile popüler kültür ikilisine dayanan yeni bir kültür yapısına geçişin başlangıcı olmuştur (Oskay, 2017: 234). Bu kapsamda sinema da ilk çıktığı pelikül döneminde alt kesime hitap eden bir eğlence işlevi olarak görülmüştür. Özellikle sirklerde, fuarlarda ve panayırlarda satılan sinema, trenin gara girişi gibi gündelik hayatın konularını ele alırken seyircisi de bu deneyim esnasında gürültülü yemek yiyen, sinema ortamının karanlığından faydalanan bir halk kültürü ekseninde var olmuştur. Ancak sinemanın, gündelik hayatın konularından sanat sinemasına evrilmesiyle beraber -bu noktada dönemin ilkleri "*Metropolis*" (Fritz Lang, 1927) gibi distopik, "*Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*" (Robert Wiene, 1920) gibi dışavurumcu, "*Nosferatu*" (F. W. Murnau, 1922) gibi gerilim filmlerin etkisi büyüktür- sinemanın seyircisi de değişmeye başlamıştır. Sinema, salonlara taşınmış ve seçkin kültürün estetik doyumuna hitap eden bir sanat dalı olmaya başlamıştır.

Ancak 1970'li yıllarda Hollywood'un yüksek bütçeli filmler üretmesiyle birlikte sinema zaten bir endüstri iken sanattan uzaklaşarak daha çok endüstri haline gelmiştir. Bu endüstrinin seçkin veya halk kültürü olarak ayırt etmeden genel bir kitleye hitap edebilmesi için yararlanacağı ilk tema

popüler kültür konuları olmuştur. Günümüzde de hala etkinliğini devam ettiren Hollywood sineması; diğer bir değişle kültür endüstrisi, var olduğu her dönemde o dönemin popüler ikonlarının izlerini taşımaktadır. Kitleler o dönemde ne istiyorsa, Hollywood da onu vermektedir. Bireylerin gündelik hayatta yaşamak istediği duyguları, düşünceleri ve deneyimleri onlara sunarak, Aristoteles'in katarsisi gibi bir duygusal anıma yaşatmayı hedeflemektedir. Bu kapsamda ''Star Wars'' hem Hollywood'un ilk örneklerini oluşturmaları hem de baskıcı iktidara karşı bir başkaldırı öyküsü olmasından dolayı önemlidir. Devasa bir teknolojik iktidara karşı savaşılan özgürlük savaşçılarının başkaldırısı seyircisine ikonlaştırarak sunulmuştur.

Günümüzde ise internet teknolojilerinin gelişmesi ve dijitalleşmeyle birlikte sosyal medya da tıpkı sinema gibi bir popüler kültür ögesi olmuştur. Tıpkı Ünsal Oskay'ın yukarıda bahsedilen popüler kültürün tanımında olduğu gibi sosyal medyada içinde hem seçkin hem de alt kültürü barındırmaya başlamıştır. Böylelikle herkesin gündelik yaşam pratiklerine uyum sağlayan, haber almadan eğlenmeye kadar birçok noktada kullanıcıya doyum sağlayan popüler bir kitle iletişim aracı haline gelmiştir. Akıllı telefon ve sosyal medya kullanımı ile artan gözetlenebilirlik ve karşı gözetim panoptikonun günümüze yansması niteliğindedir. Bu dönüşüm belirtilen filmler üzerinden analiz edilmiştir.

Dikizleme Kültürü ve Mahremiyet

Günümüzde insanların ''eğlence anlayışı'' daha fazla sosyalleşmek ve beraberinde birbirlerini gözetlemek yönünde evrilmektedir. Ünlü insanların yaşadığı hayatlar, reality

programları, sosyal medya uygulamaları ve paylaşılan içerikler insanların merak duyduğu ve vakit harcadığı eğlence arayışlarından biri haline gelmiştir. 4 Şubat 2004 tarihinde Mark Zuckerberg tarafından kurulan Facebook uygulaması örnek olarak alındığında insanların birbirleri ile iletişim kurmalarını sağlamış ve bunu yaparken bireyin düşüncelerini, yaşam şartlarını, fotoğraflarını ve istedikleri her gönderiyi paylaşma imkânı oluşturmıştır. İnsanlar tarafından beğeni ile kullanılan bu tarz uygulamalar bunun gibi birçok uygulamaların (Twitter, YouTube, MySpace, Snapchat, Flickr vb.) üretilip kullanılmasına yol açmıştır. 2017 yılına gelindiğinde Facebook uygulamasının aylık kullanıcı sayısı 1,86 milyar kişiye ulaşmış bulunmaktadır. Bu durum bireylerin kendileri ile aynı olmayan diğer ırk, din, kültürden bireylere ulaşip iletişim kurmalarını sağlamak gibi olumlu sonuçlar doğurmanın yanında hayatımıza bazı yeni kavramları ve bakış açılarını getirmektedir.

Toplumda yeni ama anlaşılabilir birtakım durumların meydana geldiğine dair ilk gösterge yeni bir kelime dağarcığına ihtiyaç duyulmasıdır. Bu ihtiyaç üzerinden üretilmiş “abartılı paylaşım” tamlamasını Aralık 2008’de, *Webster’s New World Dictionary and Thesaurus* editörleri bir araya gelerek yılın buluşu olarak seçmiştir. Abartılı paylaşım: (sıfat tamlaması) Şahsi bilgileri ortaya sermek; kişinin bir blog’ta veya başka bir yayın organında özel hayatını teşhir etmesi; teşhire maruz kalan kişiden ısrarla onay beklemesi olarak tanımlanmaktadır (Niedzviecki. 2019:7).

İnternet kullanımı ile artan bireyler arası paylaşım, kişinin diğerlerinden daha tanınır ve popüler olma kavramını beraberinde getirmiştir. Popüler olmak için özel hayattan daha

fazla kesit paylaşılmaktadır. Bu diğerleri tarafından takip edilebilirliği beraberinde getirmenin yanında hiç tanımadığımız birinin hayatında neler olup bittiğini de bizlere sunmaktadır. “Yapılan araştırmalar gösteriyor ki arama motorlarını kullanmak, elektronik posta gönderip almaktan sonra en çok rağbet ettiğimiz aktivite. Pew’in yaptığı bir çalışmaya göre, her üç internet kullanıcısından biri arama motorlarında bir kişiyi araştırıyor ve bunu “kişisel sebeplere” dayandırıyor.” (Niedzviecki, H.2019:19-20). Dikizleme kültürü kavramına bu araştırmalar ışığında bakıldığında aslında çağımızın gerekliliklerinden türemiş ve birçok problemi gözler önüne seren bir terim niteliğinde olduğu görülmektedir. Bireylere “popülerlik, tanınırlık, dikkat çekme, farklı olma” gibi düşünceler empoze edilerek kendi rızaları ile hayatlarına dair her türlü ayrıntıyı paylaşmaları sağlanmaktadır.

Gramsci’nin hegemonya tanımlamasına Barrett’in eklediği gibi “Hegemonya, en iyi nzanın örgütlenmesi olarak anlaşılır. Bağımlı bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurulmadan inşa edildiği süreçtir.” (Barrett, 1996:65). Yani zorlama ya da şiddet olmadan insanlar zaten ne yaptığını, nereye gittiğini ne yemeği tercih ettiğini ne giydiğini, hangi dünya görüşüne sahip olduğunu, hangi cinsel tercihe sahip olduğunu ve birçok bilgiyi belki onları hiç tanımayan x kişisi ile paylaşmaktadırlar. Bunların hepsi dünyanın yönetilmesinde, partilerinin politikalarında, üretim ve pazarlama anlayışında, gündem değiştirme ihtiyacında olduğu gibi komşunuzun sizin dedikodunuzu yapıp arkanızdan konuşmasına kadar birer veri niteliğindedir. Dikizleme kültürü ile sadece hükümet değil halk bile birbirini gözetim altında tutabilmektedir.

Panoptikon-Panoptikon 2.0

Jeremy Bentham'ın 1785'te çizdiği hapisane modelinde az sayıda gardiyanla çok sayıda mahkûm incelenebilmektedir. Dairesel bir yapının içerisinde bir denetim kulesi ile her birim tek tek gözetlenebilir duruma getirilmiştir. Bu durumda "gözetlenebilir" kelimesi üzerinde durulduğunda aslında mahkûm bu ihtimal doğrultusunda zaten hareketlerini kontrol altına alma eğilimi gösterecektir. Foucault (1991) "*Disiplin ve Cezalandırma*" başlıklı kitabında bir mahkûmun her ne kadar göremese de onu her zaman izleyen bir gözetmenin olduğu varsayımının gerektiği merkezdeki bir kulenin karşısında yer alan, diğer hücreleri göremediği ve geriden gelen bir ışıkla aydınlatılmış bir hücrede tutulduğu mimari bir iktidar düzeneği betimler. Bu düzenlemenin mahkûma "tamamen bireyselleştirme ve sürekli olarak görünebilir" kılma etkisi vardır (Foucault, 1991: 200). Michel Foucault'un Panoptikon kuramının kökleri de '*Deliliğin Tarihi*' incelemesi temelinde, XVII. yüzyıla, modern anlamda insanların kapatıldığı kurumlarının başlangıcına dayanmaktadır. Bu tarihe kadar ceza yöntemi olarak, insanları katletme, işkence yapma, mülklerini ortadan kaldırma gibi yöntemler kullanılırken, bu yöntemlerle, monarşinin, iktidarın gücünün yeniden kurulması amaçlanmaktaydı (Poster, 2018:104). Ancak bu uygulamalar yerini nüfusun bir bölümünü tehlikeli bularak eleme imkânı sunan hapisane yapısına dönüştü.

Kitlesel kapatmalar sadece mekânsal anlamda değil iktidar bakış açısıyla değer ve anlam kazanmıştır. XVII. yüzyılda yaşanan ve tüm Avrupa'yı etkisi altına alan büyük değişimi "*Büyük kapatılma*" olarak adlandıran Foucault, bu süreci, kapitalizmin iktisadi işleyişinin bir sonucu olarak yorumlamış-

tır. Kitlesele kapatmalar incelendiğinde okul, işyeri, fabrika gibi insanların en çok vakit geçirdikleri bulunmak zorunda oldukları mekanlardır. Birey sürekli izlendiğini hissederek belli normlara bürünür. Öğrenci kopya çekemez, derse geç kalamaz. İşçi mesai saatleri içerisinde fabrikada olmak zorunda ve çalışır vaziyette olmalıdır. Belli kurallar ve çerçeveler içerisinde hayatının büyük bölümünü geçiren bireyler aslında bir müddet sonra aynılaşır. Foucault'un bahsettiği ve üzerinde durduğu modern kapatma kurumları kısaca bu şekilde özetlenebilir. Foucault "Bir yerde herkes birbirine benziyorsa; orada kimse yok demektir." diyerek durumu eleştirmiştir. Panoptikon ne kadar merkezi bir denetim sistemi olarak gözüксе de aslında çok merkezli bir denetim bulunmaktadır. Öğrenciyi denetleyen bir öğretmen, öğretmeni denetleyen bir müdür, müdürü denetleyen bir bakanlık ve onları denetleyen bir devlet her zaman var olmuştur. Tartışılması ve eleştirilmesi gereken nokta ise panoptikonun normalleştirilmesi ve kabul görmesidir. Bu durum gözetimi ortaya çıkarmış ve gözetimin amacı etkilemek, yönetmek, korumak veya yönlendirmek, ne olursa olsun, bir çeşit iktidar ilişkisi söz konusudur (Çoban, B.-Ataman, B. 2018: 229).

Günümüze geldiğimizde panoptikonu Bentham ya da Foucault'un kullandığı geleneksel anlamıyla kullanmamaktayız. Panoptikon 2.0 çağını yaşıyoruz.

"Ortada, özgürlüğü hayat tarzı biçimine indirgeyen ve yurttaşın serbest zamanını serbest zamanda ancak tüketici olarak yaşayabileceğini söyleyen yeni bir paradigma var. Gözetimden söz edildiğinde yurttaşın şirketler tarafından tüketici olarak profilinin çıkarılması, davranışlarının gözetlenmesi, yönlendirilmesi

ve yönetilmesi söz konusu.” (Çoban, B.-Ataman, B. 2018: 7).

Büyük kapatılma kurumlarının yanı sıra artık sokakta yürürken mobese kameraları, iş yerinde ki kameralar, hastanelere kayıt yaptırırken verilen parmakizi bilgileri, cep telefonlarındaki yüz tarama ve retina (göz) tarama sistemleri kişiler hakkında takip edilebilirliği arttırmıştır.

İnternet çağı ve sosyal medya kullanımı ile birçok konu şeffaflaşmış insanlar gözetlenebilir durumda iken aynı zamanda gözetleyebilir ve gözetleyen durumuna da geçmişlerdir. Çift yönlü olan bu durum gözetim kavramının yanına karşı-gözetim kavramı kabulünü getirmiştir. İktidar ile ilişkilendirilen gözetim kavramından sonra karşı-gözetim ile artık halk aşağıdan yukarıya bir gözetime sahip olmuştur. Bu günümüzde internet kullanımı ile yaygın olarak saptanmaktadır. Karşı-gözetim düşmanca gözetimi saptama ve azaltma sürecidir. Her ne kadar internet hükümetin insanları gözetlemesine imkân verse de artık yurttaşlarda hükümetin adaletsizliği yada yanlışları karşısında karşı gözetim aracı olarak interneti kullanabilmektedir. Sosyolog ve ağ toplumu kuramcısı Manuel Castells internet ve sosyal medya kullanımı ile insanların çok hızlı bir şekilde örgütlendiklerini ve yapılandıklarını gösteren araştırmalarda bulunmuştur. Castells *“İsyân ve Umut Ağları: İnternet Çağında Toplumsal Hareketler”* kitabında *“Ağa bağlı toplumsal hareketler”* ifadesiyle toplumsal hareketler ile internet çağı arasındaki ilişkiyi kavramsallaştırmayı amaçlamıştır. Tarihten olaylarla açıkladığı bu kavramsallaştırmada Tunus’un *“Özgürlük ve Haysiyet Devrimi”* örneği savunduğu düşünciyi kanıtlar niteliktedir. 26 yaşındaki Muhammed Buazzizi Tunus’ta işportacılıkla geçimini

sağlarken bir gün sebze ve meyve tezgahına el konulmuştur. Akabinde 17 Aralık 2010 sabahı tepkisini göstermek için hükümet binasının önünde kendisini yakma eylemiyle dikkat çekmiştir. Sonrasında Muhammed Buazzizi gibi hisseden birçok genç hükümet binası önünde protesto düzenlemesi ve Buazzizi'nin kuzeni tarafından videoya kaydedilip internet aracılığı ile yayınlanması hareketin dünyaya duyurulmasına neden olmuştur. Castells'e göre sosyal medya toplumsal hareket yaratma konusunda inanılmaz etkili olmaktadır. Bir merkeze bağlı olmayan bu yapılanma çok hızlı gerçekleşmekte ve daha fazla alana yayılmaktadır. "Karşı-gözetimde pasif yurttaşların artık aktif yurttaşlara dönüştüğü söylenebilir." (Çoban, B.-Ataman, B. 2018: 219). Panoptikon incelendiğinde uzun yıllardır hayatımızın parçası iken günümüzde internet ve teknolojinin gelişmesi ile hayatımızın tamamı olma noktasına varmaktadır.

“1984” ve “The Circle” filmlerinin Panoptikon

Bağlamında Karşılaştırılması

George Orwell Burma'nın İngiliz sömürgesi altında yönetildiği bir dönemde polis teşkilatında görevde bulunmuştur. Görev sırasınca gözlemlediği ve yaşadığı bazı uygulamalar, emperyalizme karşı olumsuz fikirlerinin artmasına zemin sağlamıştır. Toplumların geleceği için karamsar öngörülerini olan ve bu öngörülerini bilim kurguyla “1984” adlı romanında işleyen Orwell, kitabında nasıl ki kendi tecrübelerinden izler taşıyıp her toplumu ve çağı ilgilendiren meseleleri işlemiş olsa da yapıtları genel anlamda ‘despot’ları yaratan hırsırları eleştirmektedir. Roman, Michael Radford'un yönettiği “1984” filmine uyarlanmıştır.

Filimde Okyanusya'nın yönetim anlayışı *totaliterizm* ile örtüşmektedir. Totaliterizm; tek bir adam, bir diktatör tarafından yönetilen tek bir kitle partisi, partiyi hem destekleyen hem de parti liderleri adına yıldırıncı bir polis denetimi sistemi; basın, radyo, sinema gibi bütün etkili kitle haberleşme araçlarını kullanarak, partinin ve sadık üyelerinin elinde toplanmış ve teknolojinin şartlandığı tam bir denetim tekeli; silahlı kuvvetleri kullanarak tam bir vesayet tekeli; bürokratik işbirliği ile ekonominin merkezden denetimi ve yönetimidir (Friedrich-Brzezinski, 1964: 13-14).

Big Brother diktatörlüğündeki İngos partisi ile ülke yönetilmektedir. Düşünce polisleri ile halkın fikir özgürlüğü kısıtlanmış ve farklı beyanlarda bulunan kişiler Big Brother gibi düşünene kadar işkence edilerek ıslah edilmektedir. Bütün kitle iletişim araçlarının yönetimini elinde bulunduran parti filmler aracılığıyla halkı meydanlarda toplayarak propagandalar gerçekleştirilmekte, her evde bulunan ve sadece Big Brother'ın görüntüsünün bulunduğu tele-ekranlar ile insanlar sürekli baskı altında tutulmaktadır. Ekonomi ile alakalı her haber, parti denetiminden geçmekte ve ülke adına olumlama yapılarak insanlar ile paylaşılmaktadır. Filimde "Üretim Bakanlığı 1984'te 30 gram olan çikolata istihkakında hiçbir azalma yapılmadığını taahhüt etti." haber metni yakılmıştır. Yerine "Üretim Bakanlığı nisan ayında çikolata istihkakında haftada 20 gramdan 25 grama attırmayı planlıyor." şeklinde yazılarak yeni hali ile her evdeki ve meydanlardaki tele-ekranlardan yayınlanmıştır. Burada hükümetin hem ekonomiye hem de kitle iletişim araçlarına tam hakimiyet ile sahip olduğu gözlenmektedir.

Kavramlar ve kelimeler eylemin norm bulmuş halidir.

Filmde insanların kullanacağı kelimeler posta yoluyla iletilmektedir amaç dili kısırlaştırıp bir müddet sonra bireylerin düşünce yapısını da aynı şekilde istenilen boyuta getirmektir. Duygu ve düşünceler kısıtlanmıştır. İngsos partisi tarafından yapay döllemenin yaygınlaştırılması hedeflenmektedir. Çünkü aileden alınan duygusal dürtüler düşünme suçuna yol açacaktır. Bunun sağlanması için halktan bir kesimi toplayıp konuşmalar gerçekleştirilerek "orgazmın ortadan kalkması ve yapay döllemenin artması" içselleştirilmesi yapılmaya çalışılmaktadır. Her anlamda kurallarla dolu ve robotlaştırılmaya dönük bir uygulama uygulanmakta ve halk sürekli gözetlenmektedir.

İktidar karşıtı propaganda yapan bireyler polisler tarafından yakalanmakta ve bu kişiye gerçekleştirdiği eylemin yanlış olduğunu, ruh sağlığı bozuk olduğu için bunu yaptığını aslında BigBrother'ın ülke için en iyi lider olduğunu kameralar karşısında dile getirene kadar işkence edilmektedir. Alınan kayıtlar ülke genelinde tele-ekranlarda izletilmek üzere yayınlanmaktadır. Kamera karşısında bu konuşmayı yapmayı kabul etmeyen insanlar halka ibret olması adına meydanlarda asılarak ya da vurularak öldürülmektedir. Halk da bu gösterilere alkış tutmaktadır. Panoptikonda olduğu gibi Okyanusya halkı bakışı devamlı hissettiği için bakış var olmasa bile kendi kendini sansürlemiş kendini baskılamış ve iktidara gönüllü olarak boyun eğmiştir. Bu şekilde hukuki, ahlaki ve siyasi kurallara uyarak özdenetim çarkına girmişlerdir. Artık herkes aynılaşmış durumdadır. Bu düzene ve duruma bir türlü uyum sağlayamayan filmin baş kahramanı Winston Smith'in düşüncelerini gizlice not alıp duvardaki tuğlanın içerisine sakladığı bir defteri bulunmaktadır. Defte-

rine not almaya "Geçmişe ya da geleceğe, düşüncenin özgür olduğu bir çağa; Büyük Birader devrinden, düşünce polisi devrinden, ölü bir adamdan, selamlar!" cümlesi ile başlayarak durumu kısaca özetlemiştir. Winston Smith kendisi gibi düşünce suçlusu olan Julia'ya âşık olarak ve gizli bir ilişki yürütmeye başlayarak aslında Big Brother ve partisinin yasağını çiğnemiş bulunmaktadır. Bu gizli ilişki düşünce polisleri tarafından gözetleme sonucu ortaya çıkmış ve yakalanmışlardır. Smith'e işkence ederek Big Brother'ın her dediğinin doğru olduğu fikri empoze edilmek istemiştir. İşkence sürecinde Smith'e iki kere iki beş eder önermesini kabul ettirmek üzere günlerce işkence edilmiştir. Smith filmin sonunda "Özgürlük; iki artı iki dört eder diyebilmektir." demiştir.

Filme iktidarın elde etmek istediği ve kolay kontrol edilen halkı "dinamik normalleştirme" süreci panoptikon kuramının ana unsuru olan gözetleme ile sağlanmaktadır.

Gözetim ve gözetleme anlayışı makalenin "Panoptikon-Panoptikon 2.0" bölümünde de bahsedildiği gibi yıllar içerisinde yeni boyutlar kazanarak günümüze aktarılmıştır. Günümüz teknolojisinin yansıtıldığı 2017 yapımı "The Circle" filminde teknolojinin hayatın merkezine oturtulduğu bir yaşam stili ve dünya anlayışı tasvir edilmektedir. Film internet üzerinden yapılabilen işlemlerin tümünün yapılabileceği dünyanın en büyük sosyal ağına sahip bir şirket üzerinden işlenmektedir. Şirketin ismi The Circle konulmuştur. Circle firmasında çalışmaya başlayan baş kahramanımız Mae, bize film boyunca teknolojinin ve sosyal medyanın hayatımıza getirdiklerini yansıtmaktadır. Circle kendine ait çok büyük bir kampüsü bulunan ve çalışanlarının da bu kampüste yaşamasına imkân veren günümüzde Apple, Google şirketlerine

benzerlik gösterebilecek bir yapıya sahiptir. Mae, The Circle şirketinde çalışmaya başladığından andan itibaren panoptikon ve gözetimin teknoloji ile aktanmı gözlenmeye başlamıştır. Şirket çalışanlarının toplandığı ve mikro boyutlu yeni tasarlanmış kameralarının tanıtımının yapıldığı sahne konuşmasında firma yetkilileri kameraların ne kadar ufak boyutlarda olduğunu, tesisat gerektirmeden kurulumunun aklınıza gelebilecek her alana sadece yerleştirilerek yapılabilirdiğinden bahsetmektedirler. Kameralar mekâna uygun farklı renk ve desenlerde üretilerek kamuflaj amaçlı üretildiği anlatılmaktadır.

Günümüzde gözetim sağlamak için belli ve gerekli olan Bentham'ın kulesine ihtiyaç kalmamıştır. İnsanlar teknolojinin yarattığı imkân yada durumlar ile haberleri olsun yada olmasın birileri tarafından izlenebilmesi çok muhtemel konuma gelmişlerdir. Kişisel verilerin başında gelebilecek parmak izi okuma sistemi The Circle firmasında her kapının açılımında çok sıradan bir işlem olarak kullanılmaktadır. Şu anda milyonlarca insanın her gün kullandığı akıllı telefonlar için bizlerde birkaç saniye daha hızlı işlem yapabilmek adına parmak izimizi tanımlamaktayız. Hapishane kulesi ile temelleri atılan ve sonrasında kapatma kurumlarına dönüşen panoptikon kuramı artık bireyi internet aracılığıyla ve sosyal medya üzerinden takip etmeye yöneltmiştir.

Mea işe girdiği ilk hafta sonunu ailesi ile evinde geçirdiği iki gün boyunca şirkete uğramayıp daha sonra pazartesi iş başı yaptığında firma yetkilileri tarafından sorgulama altına alınmıştır. Sosyal medya hesabında iki gün boyunca hiçbir paylaşım yapmaması sebebiyle "gizemli" ve kuşku duyulması gereken biri olarak filmde gösterilmiştir. Bundan son-

raki haftas onlarında görkemli kampüsün eğlenceli aktiviteleri ile vaktini değerlendirmesinin onun için çok daha güzel olacağı fikri empoze edilmiştir. Mae aylarca eve gitmemiş ve şirketin kampüsü dışına çıkma ihtiyacı hissetmemiştir. The Circle şirketi bu sayede Mae'yi gözetim altında tutmuş ve yaptığı her davranışı kontrol edebilir duruma geçmiştir. Takip ve gözetim her yaş grubundan her birey için üretilmeli ve kullanıma geçmeli fikri ile çalışmalar yürüten firma bütün bu sistemleri "güvenlik, sağlık, şeffaflık" gibi olumlamlar ışığında insanlara aşılacaktır.

Filmde üzerinde çalışılan "yüz tanıma ile çocuk takibi" uygulaması bu tarunu örneklendirir niteliktedir. Çocuk ailenin çizdiği olması gereken alanda değil ise aileye uyarı sinyalleri gitmekte ve 30 saniye içerisinde izlenme başlatılmaktadır. Ancak bu uygulamalar her ne kadar masum sebepler gösterilerek üretilse dahi kullanıma açıldığında her yaş grubunda kullanılabilecek ve bireyin özgürlük alanını kısıtlayan, bireyi gözetime açık hale getiren uygulamalardandır. Günümüzde akıllı telefonlar aracılığıyla birbirini kontrol ve gözetim altında tutan bunu alışkanlık haline getirip normalleştiren çok fazla birey bulunmaktadır. Şirketin bir diğer imkânı diyebileceğimiz "Medical Girişi" Mae için yapılmaya başlanmaktadır. Firma tarafından hazırlanmış sensör niteliği taşıyan bir kanşım kişiye içirilmekte, ardından bileğine takılan ve deri ile temas etmesi zorunlu bir "medya bandı" ile kişinin vücudu ve sağlık değerleri hakkında tüm verilere ulaşılabilir. Bu şekilde kişinin nabızı, tansiyonu, kolesterolü, direnci, uyku kalitesi ve tüm hastalıkları hakkında verilere ulaşılabilir. Bu veriler aslında sağlık sektörüne pazarlanabilecek hazır veriler haline gelmektedir. Filmde de Mae bu konuya

dikkat çekmektedir. Ty ile görüştüğü bir sahnede şu sorular üzerinde durulmaktadır. Bütün veriler nereye gidiyor? Bir yerde mi saklanıyor? Ty ise panoptikonu açıklar gibi "Bunlar sadece bir başlangıç, her adım her nefes aslında saklanıyor. Bizi inceliyorlar ve veriler paraya çevrilip satılıyor. Zenginlik ve kontrolün artması için şahsi veriler kullanılıyor." diyerek durumu eleştiren cümleler kurmuştur.

Mae'in sosyal medya hesaplarındaki takipçi sayısı bu firmada çalışmaya başladıktan sonra oldukça yükselmiştir. Hayatı ve çevresi artık şirket ve sosyal medyada ki tanımadığı diğer insanlar olmuştur. The Circle firmasında işe girmeden önce oturduğu yerde beraber büyüdüğü arkadaşı Mercer ile yolculuklar yapıp çokça vakit geçirmekteydi ancak işe başladığından beri onunla görüşmemiştir. Mercer tasarladığı avizeyi Mae'e fotoğraf olarak gönderir ve Mae'de bunu sosyal medya aracılığıyla diğer insanlarla paylaşır. Avizenin bir kısmı geyik boynuzuna benzemektedir. Hiç sosyal medya hesabı olmayan ve tanınmayan Mercer halk için bu gönderiden sonra artık "Geyik Katili" olan acımasız bir adamdır.

Günümüzde sosyal medyada yaygın olarak kullanılan "linç kültürü" filmde bu şekilde işlenmeye başlanmıştır. İnsanlar için artık diğerini eleştirmek, hakaret etmek sosyal medya üzerinden çok basitleşmiştir. Herhangi bir gönderinin altına fikir ve düşüncülerimizi tercih ettiğiniz dil veya üslupla yazabilmekteyiz. Bu yazdığımız fikrin daha fazla insana ulaşması için yine sosyal medyanın hayatımıza kattığı "Hashtag" kullanımı ile kendi fikrimize taraftar arayabilmekteyiz. "Hashtag, pek çok mikroblog ve sosyal ağlarda bir sözcük ya da sözün başına diyez "#" işareti eklenerek oluşturulur." Filmde Mercer'ın yaşadığı gibi bir fikir çerçevesinde toplanan

kişiler sosyal medya aracılığı ile eleştirilerde bulunup kişiyi linç etmektedir. Mercer, Mae'e durumu şu şekilde açıklamıştır. "İnternette bile değildim. Ama şimdi e-posta hesabım ölüm tehditleri ile dolu. Yarattığın dünya sebebiyle." Mercer bunları söylerken bile etraftaki insanlar konuşmayı video kaydına alıp "geyik katili" diye bağırmakta ve yine sosyal medyada paylaşmaktadır. İki kişinin arasında gerçekleştirdiği görüşme bile gözetlenebilmekte ve artık kaydedilip diğer kişilere aktarılabilmektedir.

1984 filminde de olduğu gibi The Circle filminde de topluluk önünde konuşma, günün teknoloji imkanlarını kullanarak halka videolar izletip kendi düşüncelerini izleyene "ekme" düşüncesi yer almaktadır. Aynı düşünen bireyler tek bir kütle halinde olacağından istenilen doğrultuda yönetilmesi çok daha kolay olmaktadır. The Circle firma yetkilileri topluluk önünde gerçekleştirilen bir diğer konuşmada Mae'in yeni fikrini ve uygulamasını tanıtmaktadırlar. Yaşadığımız her tecrübeyi diğer insanlar ile paylaşmalıyız ki onlarda bu deneyimden çıkarımlarda bulunabilsinler olumlaması adı altında Mae hayatını şeffaflaştıran bir kamera ile yaşayacağını topluluk ile paylaşır. Mae kamerayı yakasına taktığı andan itibaren mesajlaşmaları, telefon konuşmaları ve günün 24 saati sosyal medya hesabında kesintisiz olarak paylaşılmaktadır. Artık dünyanın en tanınan insanların biridir. Çünkü insanlar onun bütün hayatını izlemeye gözetlemeye oldukça merak duymaktadır. Günümüzde "popülerlik" ve "tanınırlık" kelimeleri kullanıldığında akla gelen ilk mecra sosyal medya olmaktadır. Hayatının ne kadar büyük bir kısmını paylaşırsan o kadar sevilen ve takip edilen biri haline gelmektesin. Panoptikon'un en büyük değişimi

aslında bu noktada gerçekleşmektedir. Öncesinde “zoraki” gerçekleştirilen gözetleme artık bir pazar haline gelmiş insanların arzu duyacağı, isteyeceği tatminler sağladığı için “isteyerek” gerçekleştirilen bir süreç haline gelmektedir. Bireyler verilerinin depolanıp kullanılmasına karşı daha popüler olup beğenilmeyi tercih etmektedirler. Mae hayatının her saniyesini milyonlarla paylaşmaktan fazlasıyla keyif almaktadır ancak sonrasında hiç özel hayatının kalmaması, arkadaşlarının onunla dertleşmemesi, Mae ile birlikte ailesinde özel hayatının kalmaması artık mutsuzluk sebebi olmaya başlamaktadır.

The Circle firmasında yöneticiler ve çalışanlar arasında gerçekleştirilen bir toplantı sırasında oy veren ve oy vermeye hak kazanan vatandaş sayıları ekrana yansıtılarak katılımcılar ile paylaşılmıştır. The Circle firması “oy kullanımının” uygulama üzerinden Circle hesabı oluşturarak yapılmasının %100 oy kullanımına insanları yakınlştıracağı ve devleti birçok masraftan kurtaracağı düşüncesini ortaya atmıştır. Bunun için Circle hesabına kişinin gerçek bilgilerini tamamen girmesi gerekmektedir. 241 milyon seçmenin bütün verilerine ulaşılması planlanmaktadır. Tüm ulusun iradesinin bir telefon uygulamasından oy kullanması demek hükümet için en değerli veri olan “seçmen tercihlerini” elinde barındıran bir şirketin ne kadar güçleneceği demektir.

2016’daki ABD başkanlık seçimleri öncesi 50 milyon Amerikalının kişisel bilgilerinin seçim analizi yapılmak amacıyla veri şirketine sattığı iddiaları şuanki günlük hayatımızda yaşadığımız sonuçlardandır. The Circle firmasının filmdeki son uygulaması “ruh arama” sistemini geliştirmeleridir. 22 ülkenin vatandaşları tarafından kullanılan The Circle uy-

gulasına üye milyonlarca insan olması sebebiyle “adalet-ten kaçtığı kanıtlanmış” biri 20 dakikayı aşmayan bir süre zarfı içerisinde bulunacaktır. Suçu ve fotoğrafı uygulamada paylaşılan kişi üye olan biri tarafından görüldüğünde canlı yayın aracılığıyla konumunu, yerini ve ne durumda olduğu milyonlar ile paylaşılmaktadır. İlk denemede 10 dakika içerisinde suçlu bulunmuştur. Bu sefer topluluk Mae’in arkadaşı geyik katili Mercer’ın nerede olduğunu merak etmiştir ve tezahuratlar ile baskıda bulunmuşlardır. Uygulama üzerinden Mercer’ı aramaya başlayan insanlar onu bulmuştur ancak Mercer kameralarda görünmek istemediği için arabayla kaçarken köprüden uçarak hayatını kaybetmiştir. Hiçbir suçu olmayan Mercer’ın bu şekilde hayatını kaybetmesi filmin distopik açıdan en kuvvetli yanı sayılabilmektedir.

Kapatma kurumlarında bireyler bazı yapıların içerisinde (okul, fabrika vb.) gözetim altında tutulurken artık insanlar farklı ülkelerde bile kayıt altına alınabilmekte, dakikalar içerisinde bulunabilmektedir. Teknoloji bizleri hem gözetten hem gözetlenen konumuna getirmiştir. Circle şirketi ve yöneticileri filmde her ne kadar sadece bir şirket olarak gösterilse de aslında hükümeti ve yetkilileri, kampüs ise ülkeyi sembolizm edebilmektedir. Filmin sonunda Mea, şirket yöneticilerinin üye kişilere belirttiği “şeffaflık, herkese açık yaşam hayatın her anını paylaşma” adı altında kişisel verilere erişme sürecini, şirketi yöneten kişilere karşı uygulamıştır. Şeffaflaştırıcı kameraları yetkililere topluluk önünde takmış ve yetkililerin gizli konuşmaları, gizli mail yazışmaları halk ile paylaşmıştır. İnternetin sağladığı karşı-gözetim filmin sonunda bu şekilde yansıtılmıştır. Bu durumdan memnun olmayan The Circle yetkililerinin sonu gelmiştir. Verilerin ne

amaçla kullanıldığı, bütün Circle uygulaması üyeleriyle paylaşılmıştır. Film günümüz panoptikon anlayışının yansıtıldığı örnekler ile bizlere referans olmaktadır.

Teknoloji'nin sağladığı altyapı ve imkanlarla günümüzde hızlı bir değişim gözlenmektedir. Kültürel, siyasal, ekonomik, toplumsal birçok olgu ve kavramın değişiminde teknolojinin rolü göz ardı edilemeyecek düzeydedir. 1984 ve The Circle filmleri panoptikon kavramının dönüşümünün ve hayatımıza etkisinin açıklanması sebebiyle incelenmiştir.

SONUÇ

Çalışmada yer alan analize göre 1785 yılında İngiliz filozof Jeremy Bentham'ın çizdiği hapisane modeli ile temelleri atılan panoptikon kuramı günümüzde teknoloji ile farklı bir boyut kazanmıştır. Bu sürecin incelenmesi için örneklem olarak 1984 yılında Michael Radford'un yönetmenliğinde çekilmiş "1984" filmi ve 2017 yılında James Ponsoldt'ın yönetmenliğinde çekilmiş "The Circle" filmleri karşılaştırılarak incelenmiştir. Kuramın özünde yer alan "bir bakış olmasa dahi bireyin izlenebilirim düşüncesi ile belli bir norma bürünmesi" aslında bizleri birbirine benzer bireyler haline getirmektedir. Bu tek kütle haline gelmiş insan topluluklarının daha kolay yönetilebilir olmasından kaynaklanmaktadır.

1984 filminde Big Brother ve partisinin yönetim şeklini benimsemek zorunda kalan halk 7/24 tele-ekranlardan girdi ve enfomasyona maruz kalmaktadır. Ülkeyi ve yöneticileri sevmek, koyulan kurallara uymak, âşık olmamak, posta yoluyla gönderilen kelimeleri kullanmak ve birçok kısıtlamaya uymak zorundadırlar. Bu fikirlerin dışına çıkıp eylem yada beyanda bulunduklarında düşünce polisi aracılığıyla cezalandırılmaktadırlar. Tarihsel olarak iktidar ilişkileri panoptikmekân üzerine kurulu bir işleyiş tarzı olmuştur. Bu mekânsallık düşüncesinde 18. yy'da modern tarihte çeşitli toplumsal kesimlerin bir anda kapatma altına alınması yatar. (İşçiler, öğrenciler, hastalar, suçlular.) Her ne kadar mekânsallıktan kaynaklı merkezi bir denetim sistemi varmış gibi gözükse de panoptikon çok merkezli bir gözetleme sistemidir. Öğrenciyi öğretmen, öğretmeni müdür, müdürü bakanlık... şeklinde

ilerleyen bir gözetim sistemi mevcuttur. Kapatma kurumlarıyla devam eden gözetleme kültürü teknolojinin de gelişmesiyle hayatımızın her anına temas etmek- tedir. İki film arasında ki bağ ise bu zamansal farkla açıklanabilir. Popüler kültürün etkisiyle insanlar akıllı telefonlar aracılığıyla sosyal medya hesaplarına üye olmaktadır. Hayatlarında daha fazla ayrıntıyı ve bilgiyi tanınır ve görünür olmak adına paylaşmaktadırlar.

The Circle filminde Mae'in şeffaflık adı altında tüm hayatını milyonların izlemesine açması da bu tatminlerden kaynaklanmaktadır. Bu durum bireyin kendini takip edilebilir durumuna getirmesinin beraberinde hiç tanımadığımız birinin hayatında neler olup bittiğini de bizlere sunmaktadır. Mahremiyet ve kişiselliğinde zarar gördüğü bir süreçtir. Eskiden suçlulardan alınan kişisel veri olan parmak izimizi dahi birkaç saniye daha hızlı işlem yapabilmek adına telefonlarımıza ve internet uygulamalarına tanımlamaktayız. Ne sevdiğimiz ne yediğimiz hatta neyi merak ettiğimiz bile arama motorlarının veri tabanında kayıtlı olarak yer almaktadır. Bu veriler bizim hayatımızın siyasal, ekonomik, kültürel açıdan kullanıma açık olduğunu göstermektedir. Teknolojinin gelişimi ile geline bu durumda gözetim artık tek başına kullanılan bir kavram olmaktan çıkmış karşı-gözetim kavramını da beraberinde getirmiştir. İktidar ve halk olarak bakıldığında panoptikon en başından beri halkı gözetlemek ve yönetmek üzerinedir. Ancak günümüzde sosyal medya ile gözetlenebilen sadece halk değil aynı zamanda iktidardır. Araştırmanın Panoptikon 2.0 açıklamalarında olduğu gibi halk artık çok daha hızlı ve merkezsis bir şekilde örgütlenebilmektedir. Manuel Castells'in bahsettiği gibi toplumsal hareketler ile in-

ternet çağının birleşimi birçok toplumsal olay yaşanmasını, iktidara karşı gelinmesini ve hak arayışlarını kolaylaştırmak ve duyurmaktadır. Karşı gözetimle artık pasif yurttaşlar aktif yurttaşlara dönüşebilmektedir.

Sonuç olarak panoptikon günümüzde teknolojinin imkanları ile hayatımızın her alanında ve karşı konulmaz bir hıza kavuşmuştur. Totaliter bir rejim olarak baskıcı bir sistem ile uygulanan gözetleme kültürü artık popüler kültür olan sosyal medya kullanımı ile bireyin arzuladığı duygular sunulurken kendi arzuları ile gerçekleştirdikleri eylemlere dönüşmektedir. Mahremiyetin (özelin) azaldığı, dikizleme kültürünün arttığı bu sistem ile veriler daha kolay elde edilip siyasal ve ekonomik süreçlerde kullanılmaktadır. Gerçekleşen bu değişim 1984 ve The Circle filmlerinin eleştirel söylem analizi yöntemi ile ortaya konmuştur.

KAYNAKÇA

Barrett, M. (1996), "Marx'tan Foucault'ya İdeoloji". İstanbul: Sarmal Yayınevi

Carl J. F., Zbigniew K.B. (1964). "Totaliter Diktatörlük ve Otok-rasi". İstanbul: Türk Siyasi İlimler Derneği Yayınları.

Çoban, B.-Ataman, B. (2018). "Panoptikon 2.0.". İstanbul: Epsi-lon Yayınevi.

Doyuran, L. (2018). "Medyatik Bir Çalışma Alanı Olarak Eleştirel Söylem Çözümlemesi". Kayseri: Erciyes İletişim Dergisi.

Foucault, M. (2015). "Büyük Kapatılma". İstanbul: Ayrıntı Ya-yınları.

Kumar, K. (2006). "Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşı Ütopya". İstanbul: Kalkedon Yayınevi.

Niedzwiecki, H. (2019). Dikizleme Günlüğü. İstanbul. Ayrıntı Yayınları

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 9(1), 117-125, Mart 2019. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/679120>.

Oskay, Ü. (2017). "Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri". İstanbul: İnkılap Yayınları.

Poster, M. (2017). "Foucault, Marksizm ve Tarih". İstanbul: Kor Kitap.

68 KUŞAĞI VE ÖĞRENCİ HAREKETLERİNİN SİNEMAYA YANSIMASI KAPSAMINDA ÜÇ FİLM İNCELEMESİ

Yağmur CEYLAN¹⁵ & Engin BAŞCI¹⁶

Özet

1968 yılı dünya tarihinde özel bir yıldır. Protest bir duruşu içeren 68 olayları, Vietnam Savaşı, aya seyahat, M.L. King ve Robert Kennedy'nin öldürülmesi ve Prag' da yürüylen Sovyet tanklarıyla küresel dünya için unutulmaz anlara sahne olmuştur. 20. yüzyılın en kalabalık ve en coşkulu ayaklanması ve bu dönemdeki siyasi çalkantı ve dönüşümler ile İkinci Dünya Savaşı'ndan kalma artçı sarsıntılar bugünkü dünya düzeninin belirlenmesinde büyük öneme sahiptir.

Marksizmin dünya coğrafyasında yayılmasını engellemeye çalışan, ancak kendi içerisindeki çatlak sesleri susturamayan ABD en kitlesel ve en önemli öğrenci hareketlerinin

¹⁵ Yağmur Ceylan, İAÜ Televizyon-Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi

¹⁶ Dr. Öğr. Üyesi Engin Başcı, İAÜ İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi

gerçekleştirdiği ülke olmuştur. Hareketlerin sembolleştiği yerlerden biri de Avrupa'dır

“Başkaldırı Yılı” olarak adlandırılan 68 yılı, Vietnam Savaşı üzerinden savaş ve ırkçılık karşıtlığı, otorite ve baskılara itiraz, geleneksel yaşam biçimlerinin reddi, cinsel özgürlük ve bireyleşme talepleri, kimlik arayışları, daha eşitlikçi ve özgür bir dünya özlemi içeren kitle hareketlerine sahne olmuştur. Bu hareketlerin itici gücü gençliktir. Siyahlar ve işçilerin katılımıyla büyüyen ve yayılan sokak eylemleri politik taleplerin de dillendirildiği bir kitlesel hareket şeklini almıştır.

Bu çalışmada, 68 kuşağı öğrenci hareketlerini ele alan *Across The Universe* (2007), *The Dreamers* (2003), *Taking Woodstock* (2009) filmleri üzerinden bu dönemin sinemaya yansımaları ve bu hikâyelerden yola çıkarak bireyler üzerindeki etkisi incelenmiştir.

Giriş

20. yüzyıl insanlık tarihi açısından birçok büyük olay ve dönüşüme sahne oldu. 1917 Ekim devrimi, imparatorlukların yerini ulus devletlere bırakması ve iki büyük savaş çağı damga vurdu. Bu olaylar sonraki yılların da belirleyici oldu. Sömürge devletlerin bağımsızlık mücadelesi, sömürgeciliğin nüfuz alanlarına dönüşerek sönmelenmesi, siyasi açıdan dünyanın iki kutba bölünmesi ve soğuk savaş yılları, kapitalizmin küresel etkileri, kitle hareketleri, insanoğlunun uzay macerası ve aya yolculuk, nükleer silahlanma, duvarların yıkılması, neo-liberal politikalar ve deregülasyon, küresel terörizm ve bölgesel savaşlar, radyo-televizyon ve uydu haberleşmesiyle küresel köye dönüşen dünya, iletişim ve bilişim teknolojisindeki gelişmeler ve internet 20. yüzyılı tarihin en

hızlı yaşanan çağına dönüştürdü. İnsanoğlu yüzyılın bu hikâyesini görüntülü olarak medyadan izledi. Önce geleneksel medyadan, sonra yeni medyadan. Sinema da bir önceki yüzyılın sonunda ortaya çıkmasına rağmen 20. yüzyılın en etkili hikâye anlatım araçlarından biri oldu. Televizyon ekranlarından haber görüntüleriyle gerçekliğin doğrudan aktarımını izleyen bireyler, beyazperdede aynı gerçekliğin kurmacasal hikayelerini gördü. Gerçekliğin bu yeniden üretimi, gerçekliğin kendisi kadar etkili ve sihirliydi. Böylece yüzyılın tanıklığı, sinemanın beyazperdeye yansıyan hikâyeleri aracılığıyla da gerçekleşti.

20. yüzyılın bu panoraması içinde 68 öğrenci hareketleri ve buna neden olan olaylar, sonrasındaki zaman dilimine de etkileri bakımından döneme damgasını vurmuştur. Bu kitlesel itiraz ve başkaldırının toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel bakımdan etkileri olmuştur. Vietnam Savaşı, ABD'deki siyahi hareket ve ırkçılık karşıtı gösteriler, öğrenci eylemleri ve grevlerle öne çıkan ve gelişen bu başkaldırı, aynı anda ve her yerdedir. Onu özellikli kılan da bu niteliğidir. ABD'de başlayan Avrupa ve Üçüncü Dünya ülkelerinde yayılan, birçok ülkedeki gençliği tetikleyen hareketin Türkiye'de de etkileri görülmüştür. Her coğrafyanın tarihsel süreci 68 hareketin o coğrafyalardaki görüntüsüne ve etkisine farklı boyut ve özgünlük kazandırmıştır (Bulut, 2011.124).

68 öğrenci hareketlerinin başlangıç noktası ve en temel nedenlerinden biri Vietnam Savaşı'dır. Ancak bu kitlesel başkaldırı sadece savaş karşıtlığı ekseninde değerlendirilmemelidir. Gençliğin ateşlediği bu hareket, sonraki yıllarda da mücadelesi verilecek birçok hak ve talep üzerinden gelişmiş ve yayılmıştır. Bu açıdan bakıldığında 68 olayları, toplumsal

hareketler içerisinde farklı açılardan incelenmesi gereken bir konudur. Sol düşünce bu hareketin merkezindedir. Ancak 68 gençliğin söylemi ve eylem tarzı Doğu Bloku ülkelerindeki sosyalizm anlayışından farklıydı. Daha fazla özgürlük, eşitlik, adalet ve temiz bir çevre istiyorlardı (Bulut, 2011:127). Yerleşik değerlere getirilen eleştiri otorite karşıtlığıyla kendini gösteriyordu.Özetle, 68 olaylarının ortak noktası özgürlük kavramıydı (Pekasil, 2007). Yerleşik kurumlar ve değerler sorgulanıyor, dünya yeniden tanımlanıyordu.

Bu sorgulamanın aktörleri kitlesel hareketlerin de öznelendiriydi. ABD'deki savaş karşıtları, eşitlik ve adalet talepleriyle en aktif topluluklardan biri olan siyahiler, hippiler ve Avrupa'da gençlik hareketine destek veren işçiler öğrencilerle birlikte 68 yılını bir başkaldırı yılına çevirdiler. Bu dönemin aktörleri arasında sanatçılar ve aydınlar da yerini aldı. Hem zamanın ruhunu yaşadılar hem de o ruhu anlattılar. Müzik o günlerde en etkili anlatım araçlarından biriydi.

Sinemada da 68 öğrenci hareketleri ve o yıllardaki talepleri konu edinen filmler yapıldı. O yıllar ve talepler anlatılan hikâyelerin fonunda yer aldı. Bu çalışma kapsamında bu filmlerden üçü seçilmiştir. *Across The Universe* (2007), *The Dreamers* (2003), *Taking Woodstock* (2009) filmleri üzerinden o dönemin sinemaya yansımaları ve bu hikâyelerden yola çıkarak bireyler üzerindeki etkisi incelenmiştir. Filmlerin incelenmesine geçmeden, 68 öğrenci hareketlerine ve bu hareketlerde öne çıkan gruplara kısaca değinmek filmlerin analizi açısından yararlı olacaktır.

68 Öğrenci Hareketlerini Hazırlayan Tarihsel Süreç

Dünyada 68 yılı sadece bir yıl için yapılan bir niteleme değil, 1960'ların ikinci yarısı ile 1970'li yılların başını kapsayan bir zaman dilimidir. O güne kadar direnişini ve hak arama mücadelesini yalnız sürdüren kesimlerin birbirini etkileyerek ve birlikte hareket ederek düzene başkaldırdığı yılları anlatır. "Kapitalizmin bekçi köpeği ya da hizmetkân olmak istemiyoruz." "Başkaldır, yarat, daha güzel bir dünya kur", ne kadar aşk, o kadar devrim" söylemleri kapitalizmin yarattığı dünyaya bir tepkidir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası yeni bir dünya düzeni kurulur. Dünya iki kutba ayrılmış ve soğuk savaş yılları başlamıştır. Bu dönem kapitalizmin de parlak yıllarıdır. Bu yeni dünya düzeninin yükselen ve dinamik gücü Amerika Birleşik Devletleri'dir. İstikrarlı bir kalkınma modeli, yeni tüketim kalıplarından güç kazanan ve durağan bir toplum yapısını hedefleyen dünya görüşü 1960'lı yılların ortalarına kadar etkili olmuştur (Kızık, 2011: 87). Bu süreç içerisinde refah düzeyi artan ve çocuk ölümlerinin azaldığı Batı toplumlarında genç nüfusun oranı da artmıştır. Bu durumun eğitim alanında ve toplumsal yaşamda yansımaları görülmüştür. Eğitim süreleri ve öğrenci sayıları artan bir genç nüfus vardır. Üniversitelerin yönetim anlayışı ve üniversitelerdeki eğitim ortamı, gençlerin ekonomik süreçte yeterince yer almadan bir ara sınıf olarak geçirdikleri zamanı uzatmıştır (Erten, 2007: 834-846). Böylece Batı toplumlarında tüketici niteliği ön planda olan gençlik ortaya çıkmıştır. Ancak bu genç nüfus kendisi için belirlenmiş kalıplara sığmamaya başlamıştır. Dönemin gençliği içine sokulmaya çalışılan kalıplarla alay etmeye başlamış ve daha farklı bir hayat tarzı arayışına yönelmiştir (Koca, 2018:90).

ABD'deki hippie hareketi de bu sürecin sonucudur. Kapitalizmin yarattığı dünyaya ve toplum modeline gençler tepkilidir. Savaş sonrasında gençliği anne babaları gibi değildir. Hoşnutsuzdurlar ve anne babalarının yaşadıklarından çok daha iyi bir dönemin geleceği beklentisi içindedirler (Hobsbawm, 2003: 367). Bu hoşnutsuzluk ve antikapitalist tepkiler 1968'teki gençlik hareketleriyle birlikte, sosyalist öğrencilerin de devreye girmesi ve bu karşı çıkışa eklenmesiyle politikleşmiştir (Erten, 2007:836). Üçüncü dünya ülkelerinin yeni ekonomik düzen talepleri, Çin'de Mao öncülüğünde yaşanan Kültür Devrimi, Fidel Castro ve Ernesto Che Guavera önderliğinde yaşanan Küba devrimi, Vietnam Savaşı ve ABD'deki ırkçılık karşıtı siyahi hareket 68 öğrenci hareketlerinin içerdiği kültürel ve politik taleplerin oluşmasında etkilidir.

68 Öğrenci Hareketlerinde Öne Çıkan Olaylar ve Gruplar

Savaş sonrasındaki yıllarda ABD'de ırk ayrımına tepkiler büyüdü. Ülkenin güneyinde yaşayan ve ırk ayrımını derinden hissedenden siyahilerin Sivil Haklar Hareketi 1960'lı yılların habercisi niteliğindedir. Siyahlar, ırk ayrımı sistemini içeren yasaların değişmesini istiyorlar, eşitlik taleplerini kitle eylemleriyle dile getiriyorlardı. Hareketin lideri Martin Luther King'ti. Hareketin devrimci kanadında ise Malcolm X vardı. Malcolm X, 1965'te bir suikast sonucu öldürüldü. Bu dönemde, 1966 yılında Kara Panter Partisi kuruldu. Kara Panter Partisi'ne göre ekonomik sömürü ABD'de ve diğer ülkelerde tüm baskıların temelini oluşturuyordu. Malcolm X'in öz savunma hakkını benimseyen ve silah kullanmak gibi anayasal haklarını kullanmaya karar veren kara panterler, siyahlar ve

ezilen tüm topluluklar için özgürlük ve tam istihdam talep ediyordu. Siyahlara yönelik ayrımcılığın, saldırganlığın ve şiddetin sona erdirilmesi talepleri arasındaydı. Kara Panter Partisi, bunun için ırkçı olmayan ilerici beyazlarla işbirliği içindeydi (Tarkan; 2017). ABD’de özgürlük, eşitlik ve adalet isteyen siyahlar, düzene karşı tepkilerini dile getirenler toplumun diğer kesimleriyle bir araya geldiler; savaş karşıtları, işçiler ve öğrencilerle seslerini birlikte yükselttiler. “Bir rüyam var!” sözüyle döneme damgasını vuran, tarihe adını yazdıran Martin Luther King, siyahi hareketin pasifist tarafında bu mücadeleyi büyüttü. Martin Luther King 1968 yılında grevdeki sağlık çalışanlarına destek için gittiği Tennessee’de uğradığı suikast sonucu hayatını kaybetti.

ABD’de 1960’lara damgasını vuran bir diğer hareket “hip-pilik” tir. Amerikan hayat tarzını reddeden hippiler ya da çiçek çocukları, sınırsız özgürlüğe inanan savaş karşıtı bir hareketti. Hippiler doğayı önemseyen, dünyanın üzerindeki tüm bitki, hayvan ve insanlara ait olduğunu savunan bir görüşe sahipti. Kendilerine asla sınır koymayan hippiler özgürlüğün bireyin kendi içinde olduğunu savunuyordu. Cinsel özgürlük, uyuşturucu kullanımı, müzik tarzları, kendilerine özgü giyim kuşam biçimleri, uzun saçlarıyla yerleşik kurum ve kuralların dışında bir kültürü temsil ediyorlardı. ABD’de hippilerin gölgesinde kalan bir diğer hareket yippilerdi. Yippiler, hippilerden farklı olarak karşıt kültürle devrimciliği birleştiriyorlardı (Bulut, 2011: 128). Hippie-yippi hareketi bütünlüklü bir düşünsel sistem oluşturmamasalar da ABD’de var olan toplumsal yapıya ve onun simgelediği değerlere başkaldırının simgesi olmuştur. Bu hareket, gençlik hareketiyle paralel olarak ilerlemiştir. Bu dönemin simgelerinden biri de Woodstock Festivali’dir. Festival 1960’larda yerleşik kurum

ve değerlere itiraz eden, otoriteye başkaldıran ve direnen tüm kitleleri müziğin sihirli gücüyle bir araya getirmiştir. Woodstock, New York'un 171 kilometre kuzeyinde küçük bir kasabadır. Bu kasabada yapılan ve dört gün süren festivale 500 bin kişi katılmıştır (BBC Türkçe).

Hippi hareketinin belirleyici özelliği savaş karşıtlığıdır ve barışçı dünya görüşüdür. "Savaşma seviş" sözü onlarla, savaş karşıtlığının ve barışçı dünya görüşünün sloganı haline gelmiştir. Vietnam Savaşı bu karşıtlığın merkezinde yer almaktadır. Bu savaş 68 öğrenci hareketlerinin de itiraz alanlarından

Vietnam Savaşı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, teknolojik/elektronik gelişmelerle birlikte "refah devleti ya da endüstri toplumu" gibi kavramların ortaya çıktığı dönemin ilk savaşıdır (Belge, 1992: 72). ABD'nin Vietnam müdahalesi ve asker göndermesi önce ABD'de, sonra dünyanın diğer ülkelerinde savaş karşıtı hareketlere neden olmuştur (Lavabre ve Rey, 1998: 22). Vietnam Savaşı'na ilk tepki üniversite öğrencilerinden gelmiştir. Üniversitelerini Vietnam'ın saldıran güçlere "suç ortağı" olmaları sebebiyle yargılayan öğrenciler, savaş karşıtı protestolar ve eylemler gerçekleştirdi (Bora, 1988: 131). Amerikan Kongresi'nin öğrencileri askerlikten muaf tutan yasayı kaldırmasıyla gençler "gitmeyeceğiz" kampanyaları düzenledi (Kızık, 2011:26). Vietnam Savaşı'nın televizyon haberlerinde geniş yer bulması ve bütün açıklığıyla sansürsüz olarak sunulması tepkileri artırmıştır. İktidarın söylemleriyle taban tabana zıt görüntüler savaş karşıtı eylemlerin artmasına ve yayılmasına neden olmuştur. İnsanların ekranlarda savaşın gerçekliğini görmeleri harekete geçmelerinde itici bir güç olmuştur (Özdemirci, 2012: 81-82).

68 Öğrenci Hareketleri, Başlangıcı ve Gelişimi

20. yüzyıla damgasının vuran, sadece yaşandığı dönemi değil sonraki yılları da etkileyen 68 öğrenci hareketleri bir yıla sınırlı değildir. 1966 ile 1971 yılları arasına yayılan, en yoğun döneminin de 1968 yılında yaşandığı bir süreçtir (Koca, 2018: 88). Amerika Birleşik Devletleri'ndeki üniversitelerde başlamış, başta Avrupa ülkeleri olmak üzere dünyanın değişik coğrafyalarına yayılmıştır. Bu süreçte 68 yılı dünyanın sarsıldığı yıl olarak kayıtlara geçmiştir (Erten, 2007:834). ABD'de Berkeley ve Columbia Üniversiteleri'nde yaygın olan öğrenci hareketleri, Vietnam Savaşı karşıtı gösteriler Avrupa'da da yankı bulmuştur. Dünyada yayılmaya başlayan gençlik hareketleri zamanla şiddet de içermeye başlamıştır (Ehrenreich, 1987:17). Bu kitlesel eylemlerin dünyadaki görünümeleri gerçekleştikleri ülkelerin koşullarıyla da farklılıklar gösterir. Düzeni tehdit eden ve bir başkaldırıya dönüşen öğrenci hareketleri yavaş yavaş ortaya çıkmış, birbirini de tetikleyerek eş zamanlı olarak etkisini artırmıştır.

Fransa, 68 öğrenci hareketlerinde en öne çıkan ülkedir. 1966 yılında Strasbourg Üniversitesi'nde "Öğrenci Çevrelerinde Yoksulluk" adında dağıtılan broşürlerin büyük ilgi görmesi, bir yıl sonra bu bildirilerin yeniden basılması olayların başlangıcı sayılabilir (Topuz, 2008:19-21). 1968 yılının ilk aylarında Nanterre Üniversitesi öğrencileri eğitim taleplerinin yanında siyasi taleplerle ortaya çıkmıştır. Olaylar yurt işgaliyle yeni bir boyut kazanmıştır. Öğrenciler kadın ve erkek yurtlarının ayrı olmasına, üniversite yönetiminin özel yaşamlarına müdahalesine tepkilerini yurt işgaliyle göstermiştir. Tepkinin görünürdeki nedeni üniversite yönetiminin uygulamalarıdır. Gerçekte ise çok daha kapsamlıdır. Gençliği so-

kaklara döken sanayi toplumunun değerleriyle uyumsuzluğu ve bu değerlere başkaldırıdır (Duverger 1968: 10).

Nanterre Üniversitesi'nin kapatılması olayların Sorbonne Üniversitesi'ne sıçramasına neden olmuştur. Polisin müdahalesi olayları büyütülmüştür. Sorbonne Üniversitesi de kapatılır. Gerginlik artarak devam eder. Bu süreçte genç işçiler de öğrencilere destek vermiştir. Paris'te 13 Mayıs'ta bir milyon kişinin katılımıyla bir yürüyüş düzenlenmiş, sendikalar da genel grev çağrısı yapmıştır. Olaylar büyüyünce medyada protestoları vermek ve bu haberlere daha fazla zaman ayırmak durumunda kalmıştır. Televizyona çıkan öğrenci önderleri, taleplerini dile getirmiş ve amaçlarının tüketim toplumunu yok etmek olduğunu söylemiştir (Vikipedi, özgür ansiklopedi). İşçilerin öğrenci hareketine desteği giderek artmıştır. Fabrika işgalleri başlamış, işgaller greve dönüşmüştür. Grevler iş kollanma yayılır ve radyo televizyon çalışanları da greve çıkar. Mayıs ayının sonlarında Fransa'da greve çıkan işçi sayısı 10 milyona ulaşmıştır.

Almanya, İtalya ve İngiltere'de de öğrenciler eylemler yaptılar. Eylemler ABD ve Fransa'daki kadar şiddetli olmasa da 68 öğrenci hareketlerinin birbirini tetiklemesi açısından önemlidir. Almanya'da öğrenci lideri Rudi Dutsche'nin vurulmasıyla eylemler şiddetlenmiş ve etkisini artırmıştır.

İngiltere'de ırkçılığa ve Vietnam Savaşı'na tepkiler olayların temel nedeni olmuştur. Bu kitlesel eylemler öğrencilerin üniversitedeki sorunlar karşısında bir araya gelmelerini kolaylaştırmıştır.

İtalya tepkiler Fransa'daki kadar olmasa da serttir. Öğrenciler toplumsal adalet ve eşitlik taleplerini kitlesel eylemlerle dile getirmişlerdir.

68 baharında öğrenci hareketleri ABD ve Avrupa'nın sınırlarını aşarak Afrika ve Doğu Bloku ülkelerinde de etkili olmuştur. Tunus, Fas, Senegal, Mısır, Çekoslovakya, Çin gibi ülkelerde kendi özel koşullarından da beslenen gösteriler düzenlenmiştir. Irkçı politikalara, sömürüye ve yoksulluğa tepki ve özgürlük talepleri bu gösterilerde kitlelerin söylemlerini belirlemiştir Küba Devrimi ve Ernesto Che Guevara'nın devrimci mücadelesi Amerikan emperyalizmi ve Vietnam Savaşı karşılığında öğrenci hareketlerinin esin kaynağı olmuştur (Bulut, 2011: 131-133).

68 baharının ve öğrenci hareketlerinin siyasi etkisi sınırlıdır. Bunun her ülkenin koşullarından kaynaklanan nedenleri vardır. Ancak 20.yüzyıla damgasını vuran bu kitle hareketinin ve bu hareketi besleyen kavramların ilerleyen yıllarda özellikle toplumsal ve kültürel alanda yansımaları olmuştur. Toplumda geleneksel kuralların kınlanması, bireyin değer kazanması, özerklik ve yaratıcılık kavramlarının gelişmesi 68 kuşağının en belirdin etkilerindendir. Irkçılığın bir insanlık suçu haline gelmesi, cinsel özgürlük alanının genişlemesi, kadın hareketlerinin ivme kazanması 68 öğrenci hareketlerinin yarattığı toplumsal iklimin sonucudur. 68 öğrenci eylemlerinde ve kitlelerin harekete geçirilmesinde müziğin etkisi de görülür. Bob Dylan ile Joan Baez bu anlamda dönemin önemli aktörleridir. Woodstock festivali ve festivale gösterilen ilgi de bu bağlamda değerlendirilebilir.

68 Öğrenci Hareketlerinin Sinemadaki Görüntüsü ve Üç Film

68 öğrenci hareketleri hem yaşandığı dönemde hem de sonrasında sinema filmlerine konu olmuştur. Olayların ya-

şandığı dönemde çekilen Çinli Kız – *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967), *If* (Lindsay Anderson, 1968), *Fırınlari Saati-La Hora De Los Hornos* (Fernando Ezequiel Solanas, Octavio Getino 1968), *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *Her Şey Yolunda –Tout Va Bien* (Jean-Pierre Gorin / Jean-Luc Godard, 1972) en dikkat çeken örneklerdir. Sonrasında da 68 kuşağı sinemanın ilgi alanında olmuştur. Sinema üzerinden 10 yıllar geçse de 68 kuşağını oluşturan bireylerin öykülerini anlatmaya devam etmiştir. Bu çalışma kapsamında da 2000’li yıllarda çekilmiş üç film incelenmiştir.

Julie Taymor’un “*AcrossTheUniverse*”, Bernardo Bertolucci’nin “*The Dreamers*” ve Ang Lee’nin *Taking Woodstock* filmleri, 68 kuşağının itiraz alanları, yaşam tarzları, kimlik arayışları ve talepleri açısından değerlendirilmiştir.

ACROSS THE UNIVERSE

Filmin Künyesi

Yapımı: 2007-ABD, İNGİLTERE

Tür: Müzikal, Dram, Romantik

Süre: 134 Dakika

Yönetmen: JulieTaymor

Oyuncular:EvanRachelWood, JimSturgess, Joe Anderson

Senaryo: DickClement

Yapımcı: Jennifer Todd/ SuzannneTodd

Across The Universe, Beatles şarkılarının, karakterler tarafından temel öyküyü anlatma ve duygularını aktarma aracı

olarak kullanıldığı müzikal bir filmidir. Liverpool'daki yaşamını bırakıp, hiç tanımadığı babasını bulmak amacıyla Amerika'ya giden Jude'un kişisel arayışı, film boyunca dönem içerisindeki siyasi ve kültürel arayışlarla paralel olarak ilerlemektedir. Dönemin etkileri, Jude ve arkadaşları üzerinden aktarılmaktadır. Babasının Princeton Üniversitesi'nde bina sorumlusu olduğunu ve kendine yeni bir hayat kurduğunu öğrenen Jude, hayal kırıklığına uğrar. Okulda tesadüfen tanıştığı Maxise zengin bir ailenin iyi eğitim alan, ancak kendi geleceğini ailesinin istekleri doğrultusunda kurmak istemeyen, bu sebeple bohem bir yaşam tarzı sürdüren bir gençtir. Şükran günü için Max, Jude'u evine davet eder. Bu yemekte Jude Max'in kız kardeşi olan Lucy'e karşı hisler beslenmeye başlar. Ancak Lucy, Vietnam Savaşı'na katılan erkek arkadaşı Daniel'i beklemektedir.

Max'in okulu bırakma kararını açıklamasıyla aile içerisinde çatışma başlar. Max ani bir kararla New York'a taşınır. Jude de onunla birlikte New York'a gider ve Greenwich Village'de yaşayan şarkıcı Sadie'nin dairesinde bir oda kiralarlar. Onlara biseksüel kimliğini daha fazla saklamak istemediği için kasabasını terk etmiş Prudence ve 1967 yılında Detroit ayaklanmasında kardeşini kaybetmiş, siyahi bir müzisyen olan Jojo katılır. Vietnam'da erkek arkadaşı ölen Lucy ise daha sonra gruba dahil olur. Bu durum, Lucy'den hoşlanan Jude için bir fırsattır. Lucy'ye duygularını açar. Lucy ve Jude arasındaki ilişki aşka dönüşürken, Max'in askerliğe çağınarak Vietnam'a gitmek zorunda kalması Lucy'i derinden etkiler. Lucy, Student for a Democratic Republic'e (SDR) katılır ve savaş karşıtı eylemlerde yer alır. Bu durum apolitik bir duruşa sahip olan ve zamanının çoğunu tasarım -resim- yap-

makla geçiren Jude ile Lucy'nin tartışmalarına ve aralarının açılmasını neden olur. Sadie ve Jojo'nun da ayrılmasıyla grup dağılır. Jude, Colombia Üniversitesi'ndeki bir savaş karşıtı eyleme katılan Lucy'yi, eyleme müdahale eden polisten kurtarmaya çalışırken tutuklanır. Oturma izni olmadığı için sınır dışı edilir. Max, Vietnam Savaşı'ndan psikolojik ve fiziksel yaralarla döner ve yeniden hayata uyum sağlamaya çalışır. Lucy içinde bulunduğu örgütün radikalleşmesinden rahatsızlık duyar ve politik mücadeleden uzaklaşma kararı alır. Jude ise legal yollarla Amerika'ya döner. Sadie ve Jojo da tekrar barışır. Grubu toplayıp bir araya getirirler. Lucy de gruba katılır.



Görsel 1: Across The Universe – Yön: Julie Taymor

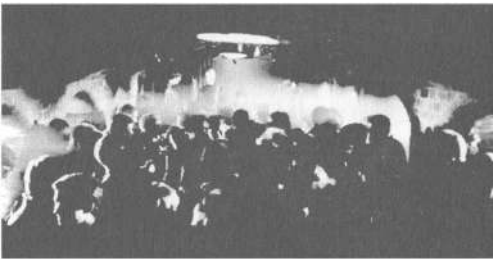


Görsel 2: Across The Universe – Yön: Julie Taymor (00:01:40- 00:02:20)

Filmin başlangıç sahnesi, sahilde tek başına oturan Jude'un Lucy için söylediği "Girl" şarkısı ile başlar. Daha sonra denizde hareketlenen dalgalar üzerinden dönem içerisindeki olaylardan, ayaklanmalardan, çatışmalardan sahneler görülür (Görsel 1-2). Birçok olaya ve kitlesel hareketlere sahne olan 68 yılını denizdeki hırçın dalgalar olarak tasvir eden yönetmen, bu görüntülerle izlettireceği hikâye hakkında da bilgi verir. Filmde, 68 yılı içinde farklı dünyalar ve bu dünyaların bir araya gelmesi, zıt kişiliklerin ve düşüncelerin dönem içerisindeki siyasi ve sosyal olaylardan etkilenme biçimleri anlatılır.



Görsel 3: Across The Universe – Yön: Julie Taymor



Görsel 4: Across The Universe – Yön: Julie Taymor (00:02:40- 00:03:48)

Filmde Lucy ve Jude'un dünyalarını karşılaştırılarak, se-yirciye bu karakterler ve yaşam tarzlarıyla ilgili bilgi veril-

mehtedir.Lucy'nin mezuniyet balosunun yapıldığı yer -parkedeki çizgilerden anlaşılacağı üzere bir spor salonu- temiz, düzenli, sarı-beyaz gibi parlak renklerin ve güzel kıyafetlerin olduğu, klasik Amerikan lisesi konseptini betimler. Bu sahneyle mezuniyetlerini kutlayan öğrencilerin sosyal ve ekonomik standartlarının yüksek olduğu, iyi bir geleceğe sahip olama olanaklarının bulunduğu gösterilir. Jude'un eğlendiği mekân ise daha düzensiz ve daha çok karmaşanın hâkim olduğu yer olarak sunulmaktadır. Bu mekan, Jude gibi işten sonra kafasını dağıtmak için oraya gidenlerin bulunduğu, insanların yüzlerini net görme imkanı sağlayamayacak kadar karanlık ve daha karamsar bir atmosfer şeklinde aktarılmıştır.



Görsel 5: *Across The Universe* (00:018:00 - 00:18:18)



Görsel 6: *Across The Universe* - (01:09:40 - 01:13:00)

Filmde dikkat çeken bir diğer unsur da sigara ve uyuşturucunun gösteriliş biçimidir. Max yeni tanıştığı Jude'u arka-

daşlarıyla tanıştırır. Bu sahnede kendi yaşam şekillerini, gittikleri mekânı ve çevrelerini gösterirken içtikleri sigarayı ot-sunar. Ancak seyirciye herhangi bir şekilde sigara gösterilmez. Oyuncuların hareketlerinden sigara içtikleri anlaşılır. Sigarayı deneyen Jude öksürdüğünde ise bir duman oluşur.

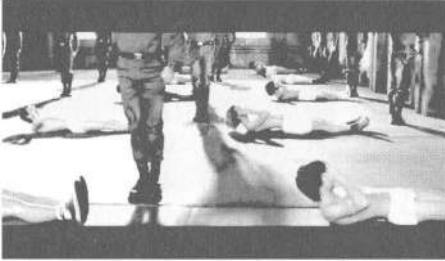
Filmin birkaç farklı sahnesinde ise LSD (Lysergic Acid Diethylamide) kullanımı ve etkileri görülmektedir. İlki; Sadie'e olan aşkına karşılık bulamayacağını düşünen ve kendini dolaba kapatan Prudence, Lucy ve Jude'in ısrarlarına rağmen dolaptan çıkmayınca Sadie onu ikna etmek için "Dear Prudence" şarkısını söylemeye başlar. Sadie gittiğinde Jude, Lucy ve Max şarkıya devam eder. Onlar şarkı söylerken evin değişmeye başladığı, renklerin daha canlı olduğu görülür. Pencereden dışarı bakıldığında binalar kaybolur, ev sanki gökyüzüne yükseliyor gibidir. Evin içi tamamen gökyüzü gibi açık mavi ve bulutlarla kaplı olarak gösterilir. Sahnenin sonunda ise Prudence, Max'in omzundadır. Prudence, Max, Lucy ve Jude Vietnam Savaşı'nın protesto edildiği bir yürüyüşe katılmış topluluk önünde konuşan bir kişiyi dinlemektedirler.

LSD kullanımının görüldüğü bir diğer sahne ise Sadie'nin menajerinin daveti üzerine bütün ekibin katıldığı partidir. Partinin onur konuğu olan ve kitabını tanıtmak için gelen Doktor Robert, sahneye çıkıp şarkı söylemeye başlar. Renklerin çok daha parlak olduğunu görülür. Daha sonra bu renkler insan gözünün gördüğünden çok daha farklı efektlerle sunulur. LSD etkisinde olan karakterler bir hippie karavanındadır. Nerede olduklarını bile bilmedikleri bir yere giderler. Buradada onları Mr . Kite adında bir sirk sahibi beklemektedir ve onlar için hazırladığı gösteriyi sunar. Bu gösteri için

herkesi küçük bir çadırın içine toplar. Ancak çadırın içine girdiklerinde çok büyük ve çok renkli olduğunu görürler. Karakterler küçük bir bölgenin içinde birbirlerine çok yakın olarak gösteriyizlerler. Aslında çadır küçüktür, LSD etkisiyle halüsinasyon görürler. Daha sonra birlikte çimenlere uzanıp şarkı söylerken suyun içinde çıplak olarak dans ederler.



Görsel 7: *Across The Universe* – (00:38:40 – 00:39:10)



Görsel 8: *Across The Universe* – (00:53:00 – 00:56:00)

Filmin iki sahnesinde de seri üretime dikkat çekilmektedir. Bunlardan ilki Jojo'nun şehre ilk geldiğinde benzer kıyafetlerle benzer hareketlerde bulunan, hiçbiri birbirini engellemeden birlikte bir saatin çarkları gibi dans eden bir grup insanla anlatılır. İkinci sahne ise Max'in askerlik şubesine gittiğinde geçirdiği işlemlerin olduğu bölümdür. Bu sahnede Fordizmin özelliklerinden olan üretimin standartlaştırılması

birbirine benzeyen askerler üzerinden anlatılır. Otomasyon üslupla kitlesel üretim, askerlik başvurusunda, asker adaylarının bir üretim bandı üzerinde Vietnam'a taşınması ile gösterilir. Kalifiye düzeyi düşük işçilerin büyük ölçekli işletmelerde kullanılması ise, orduya katılmak bir engeli olup olmadığı sorulduğunda "Ben ciğerinde tümör olan ve kız gibi giyinen pasif bir homoyum" cevabını veren Max'e, "düz taban değilsen fark etmez" diyerek askerliğe kabulünü onaylayan asker üzerinden ifade edilir.

Filmde kullanılan sembollerle de 68 yılının tartışmalarına gönderme yapılmaktadır. Max askere kabul edilirken naylonasarılarak "1A" damgası vurulmuştur. Böylece askerler savaşta kullanılan bir meta gibi betimlenmiştir. Askerlik başvuru sonrasında da üretim bandından ya da uçaktan Vietnam topraklarına benzer bir yere askerler Özgürlük Heykelini taşımaktadırlar. Bu sahnede Vietnam'a giden Amerikan askerlerinin oraya "özgürlük götürdüğü" ironisi vardır. Bir başka sahnede ırkçı ve işgalci politikalar sorgulanır. Şükran günü için yemeğe davet edilen Jude, "İngiltere'de kutlanmıyor, önemli bir gün mü?" diye sorar. Lucy "Kızılderililerin ilk göçmenlerin yemeğini paylaşması kutlanıyor. Peki biz onlara nasıl karşılık veriyoruz. Binlercesini öldürüyoruz ve en boktan yerlerde yaşamaya zorluyoruz" diyerek ırk ayrımını ve Amerika Birleşik Devletleri'nin emperyal politikasını eleştirmektedir.

THE DREAMERS

Filmin Künyesi

Yapımı: 2003- Fransa, İngiltere, İtalya

Tür: Dram, Erotik

Süre: 116 Dakika

Yönetmen: Bernardo Bertolucci

Oyuncular: Michael Pitt, Eva Green, Louis Garrel

Senaryo: Gilbert Adair

Yapımcı: Jeremy Thomas

68 kuşağını anlatan filmlerden biri olan The Dreamers, Amerika'dan Paris'e Fransızca öğrenmek amacıyla gelen Matthew'un, Isabelle ve Theo ile tanışmasından sonra üçlü arasında yaşanan olağandışı ilişkiyi anlatmaktadır. Şehre alışma sürecinde zevk aldığı tek şey film izlemek olan Matthew, Sinematek'e gittiği günlerden birinde kendini Henri-Langlois'nın görevden alınmasına karşı çıkarak hükümeti protesto eden bir grup sinefilin arasında bulur. Isabelle, Theo ve Matthew tanışmasına neden olan bu karşılaşma sonrası aralarında güçlü bir ilişki başlar. Isabelle ve Theo ikiz kardeşlerdir. Mütevazı bir aileden gelen Matthew, ikizlerin şair babalarının entellektüel sohbetlerinden, konforlu hayatlarından ödün vermeden devam ettirdikleri bohem yaşam tarzından çok etkilenir. Ebeveynlerin bir süre şehir dışına çıkmasıyla ikizlerin yanına taşınan Matthew Isabelle'den hoşlanmaktadır. Ancak ikizlerin arasındaki tutkulu bağ onu şüphelendirir. 68 kuşağı gençliğinin aksine sokaklarda değil, evdedirler. Şair babalarının yazdığı çekle ihtiyaçlarını karşılamaktadırlar. Günleri cinsellik, sinema ve devrim tartışmalarıyla geçer. Ancak bir noktadan sonra sokaktan uzak kalamazlar. Matthew sokaktaki şiddete karşıdır. Isabelle ve Theo ise eylemlere katılmaya kararlıdırlar. Bu noktada Matthew ve ikizlerin yolları ayrılır.

Filmin sonunda üçlünün günlerini geçirdiği eve giren taşla “içerideki dünyaları” bozulur. Taş metaforu insanı harekete getirebilecek asıl olayın sokakta olduğunu anlatmayı amaçlar. Matthew ile Theo arasında geçen bir diyalog bu sahneyi bütünler. Matthew, Theo’ya sokaktaki gösteriler kastederek, “Ama sen orada değilsin. Benimle birlikte burada oturup, pahalı şaraplar içip filmlerden bahsediyorsun. Mao-culuk hakkında konuşuyorsun. Neden?” diye sorar. Theo, Matthew’un sorusuna cevabı filmin sonunda verir. Film boyunca “kitaplarla, silahlar değil; kültürle, şiddetle değil” söylemiyle şiddetin anlamsız olduğunu savunan Theo, final sahnesinde sokağın çağrısına uyar ve eylemlere katılır.



Görsel:9 *The Dreamers* – Yön: Bernardo Bertolucci



Görsel:10 *The Dreamers*–Yön: Bernardo Bertolucci

Filmin başlangıcındaki sinema salonu sahnesinde (Görsel 9), Matthew'un "Belki de perde gerçekten perde görevini yerine getiriyordu; bizi dünyadan gizliyordu" sözleri üç karakterin (Matthew-Isabelle-Theo) dönem içindeki yaşantıları hakkında bilgi vermektedir. Filmin ana karakteri olan bu üç genç, Fransa sokaklarının hareketli olduğu bir dönemde eve kapanarak sinema ve cinsellikle renklenen başka bir gerçekliği deneyler. Sinema filmlerindeki hikâye ve karakterle, oyunlaştırdıkları hayatın rollerine bürünürler. Cinsellik yaşantılarının önemli bir parçasıdır. Film; üç karakterin iç dünyası, düşünceleri, çatışmaları, tartışmaları üzerinden dönemin gençliğini ön plana çıkarmaktadır. 68 gençliği, dönemin sokak hareketleri ve protestolar onların dünyasıyla filmde yer almaktadır.

Matthew ve Isabelle, Sinematek 'in kapatılması sebebiyle yapılan protestolarda tanışır. Daha aynı önce mekanlarda bulundukları, birbirlerini gördükleri konuşmalarından anlaşılır. İki kardeş, Matthew'un ilgisini çeker. Aynı ilgi ikizlerde de vardır. Matthew'u akşam yemeği için evlerine davet ederler. Böylece Matwhew, ikiz kardeşlerin herkesten gizledikleri özel hayatlarına ilk adımı atar.



Görsel 11: *The Dreamers* – Yön: Bernardo Bertolucci

Filmde, 68 kuşağının kendini bulma arayışları, aile kavramı ve kuşak çatışması üzerinden de seyirciye sunulmaktadır. Isabelle ve Theo'nun evindeki yemek sahnesinde (Görsel 11), bu çatışma yansıtılmıştır. Theo, babasının fikirlerine karşı çıkar. Babasının "Dünyayı değiştirmeden önce, onun bir parçası olduğunu anlamalısın..." sözlerine öfkeyle karşılık verir. Onun içinde bulundukları toplumsal sorunları anlayamadığını, sabit görüşlü olduğunu düşünmektedir. Bu sebeple babasını dönemin katı iktidarıyla özdeşleştirir ve "umanım asla onun gibi olmam" der.

Isabelle'in 'Başkalarnın aileleri hep kendininkinden daha iyidir. Ama yine de büyük baban ve büyük annen başkalarninkinden daha iyidir hep" anne-baba baskısı ve otoritesinin ifadesidir. Ebeveynlerin çocukları üzerinde baskı kurarak kendi doğrularını empoze etmek istediklerinin, büyük anne ve büyük babaların ise torunlarına karşı daha anlayışlı davrandığının film üzerinden anlatımıdır.



Görsel 12: *The Dreamers* – Yön: Bernardo Bertolucci

Filmde aile ilişkilerine, Matthew'un Theo ile olan diyalogları ve annesine yazdığı mektuplar üzerinden de yer verilmiştir. Mektubunda "Umarım babam bana hala kızgın değildir." diyen Matthew'un dil öğrenme arzusu kadar Vietnam Savaşı'ndan kaçmak amacıyla da çabasının da Amerika'dan Fransa'ya geldiği anlaşılmaktadır. Bu konuda babasıyla çatışma içinde olduğu, Theo'nun babasıyla yaşadığı görüş ayrılıklarının farklı konularda Matthew ile babası arasında da yaşandığı düşünülebilir. Matthew ayrıca mektupta 'doğru insanlar' ile birlikte olduğunu belirtmektedir. O ana kadar siyasi yaklaşımlar ve eylem tarzları konusunda üç kişi arasına bir tartışma yaşanmamıştır. Sinema üzerinden kurulan arkadaşlık cinselliğin yaşanma biçimleriyle güçlenmiştir. Siyasi tutumlar ve eylem tarzları konusunda dönemin gençliği arasında görülen fikir ayrılıkları, Matthew ile ikizler arasında da filmin ilerleyen sahnelerinde ortaya çıkacaktır. Bu uyuşmazlık Theo üzerinden yaşanacaktır. Isabelle siyasi anlamda düşüncelerini hiç belli etmez, sadece Theo'nun isteklerine uygun davranır.

Theo ise öğrenci hareketlerini fikren desteklemektedir, ancak hiçbir eylemde bulunmaz. Sinema üzerinden bir hayatı deneyleyerek sistemin dışında yaşarlar. Bir filmdeki sahneyi kendilerinin de deneylediği bölüm (Görsel 12), onların yaşantılarının göstergesidir. Sinema tutkunu ikizlerin oyunlarına dahil olup testi geçen Matthew, kanşık ilişkilerinden hoşlanmasa da onlarla olmaktan mutludur. Theo ile diyaloglarından iki ablası olduğu anlaşılan Matthew, kendi ablaları ile olan ilişkilerini düşündüğünde, ikizlerin ilişkilerinin yanlış ve uygunsuz olduğunu düşünür ve Theo'ya söyler. Theo ise Isabelle ile olan ilişkilerindeki özel duruma vurgu yaparak,

siyam ikiz olduklarını ve kafalarının bir olduğunu anlatır. Bu sahnede Matthew ile ikizler arasında toplumsal değerler konusundaki yaklaşım farklılıkları da ortaya çıkar.



Görsel 13: The Dreamers–Yön: Bernardo Bertolucci



Görsel 14: The Dreamers – Yön: Bernardo Bertolucci

Filmde dikkat çeken ve dönemin gençliğine de gönderme yapan anlatılardan biri de ailelerinin fikirlerini benimsemyen ve 68 kuşağı ile birlikte gelen cinsel ve kültürel devrimi savunan bu gençlerin, aileleri olmadan yaşamlarını sürdürmekte zorlanmasıdır. Bu anlatı, dönemin gençlerinin ekonomik süreçte yeterince yer almamasına ve üreten değil, tüketen yanıyla öne çıkan bir ara sınıf olma niteliğine bir göndermedir. Theo ve Isabelle’in ailesinin bıraktığı para ile giderlerini

karşılması bunun tipik örneğidir. Aileleri olmadan, daha doğrusu onların verdiği para olmadan yemek bulmakta zorlanmakta, yemek atıklarını karıştırmak zorunda kalmaktadırlar. Ama düzene karşıdırlar. Evlerinin dağınıklığı ve sokaktaki karmaşa aynı sahnede yer almaktadır (Görsel 13 ve 14). Günü olduğu gibi yaşamaktadırlar. Evdeki dağınıklık, sokaktaki karmaşanın alegorisidir. Theo sokakta değildir, ama sokaktan etkilenmektedir.



Görsel 15: The Dreamers – Yön: Bernardo Bertolucci



Görsel 16: The Dreamers–Yön:Bernardo Bertolucci

Filmde yer alan sahnelerden birinde (Görsel 15) Theo üniversitededir. Bu arada öğrenci olayları devam etmektedir. Filmde dönemin bu gerçekliği dağıtılan broşürler, tartışan öğrenciler ve duvar yazıları ile sunulmuştur. Dikkat çeken unsurlardan biri de arka planda çalan 'Ay Carmela' isimli ko-

münist marşıdır. Oysa evdeki sahnelerde arka planda kullanılan müzikler siyasi içerikli değildir. Dışarı çıktıkları anda dönemin gençliğini etkisi altına alan toplumsal ve siyasal atmosferle onlar da karşılaşır. Örneğin Theo kendilerine destek olmadığı ve eylemlerde yer almadığından yakınan bir arkadaşı ile tartışır. Bu sahneden sonra dışarı çıkmama kararı alan üçlü tamamen içlerine kapanırlar. Matthew bu durumu, “Denize doğru yol alıyor, dünyayı arkamızda bırakıyorduk” sözleriyle tanımlar.

Filmin önemli sahnelerinden birinde ise (Görsel 16) üç karakterin arasındaki düşünsel ve duygusal farklılığa gönderme yapılmaktadır. Bu sahnede üç kişi üç farklı aynada yer alan yansımaları ile tasvir edilmiştir. O sırada tartıştıkları konu Vietnam Savaşı’dır. Matthew ile Theo arasında geçen bu tartışma gelecekte yol ayrımının ilk işaretlerinden biridir. Vietnam Savaşı, müzik ve sinemayla birlikte ilgilendikleri, kayıtsız kalmadıkları konular arasındadır. Dönemin gençliği bireysel özgürlük ve kültürel yaşantı alanlarının yanında, siyasi ve toplumsal olaylara da ilgi duymaktadır.



Görsel 17: *The Dreamers* – Yön: Bernardo Bertolucci



Görsel 18: *The Dreamers*–Yön: Bernardo Bertolucci

Üçlünün kendilerini izole ettikleri dünyadan koparmaları ise Matthew'un, aşkını kanıtlamak adına yerine getirmesi gereken göreve itiraz etmesi ve daha önce hiç erkek arkadaşı olmamış Isabelle'i bir randevuya çıkmaya ikna etmesiyle olur. Bu noktada dikkat çeken durum ise Matthew'un, Isabelle'i ikizi ile olan -yanlış olduğunu düşündüğü- ilişkisinden kurtarmak için yapmaya çalıştıklarını Theo'nun kendi hayatında uygulamaya çalışmasıdır. Matthew ve Isabelle randevudayken Theo da okulda kendisine ilgili duyan bir kızı evine davet eder. Theo ile Matthew arasında bir uyumsuzluk vardır. Matthew'u kendi dünyalarına kabul etmişlerdir, ancak kardeşiyle ilişkilerini asla olduğu gibi kabul etmeyeceğini bilmektedir. Aynı zamanda Matthew'un öğrenci eylemleri ve bazı siyasi konularda kendisi gibi düşünmediğinin farkındadır. Aralarındaki tartışmalar bu görüş ayrılıklarına vurgu yapar.

68 öğrenci hareketinin filmde görüldüğü sahnelerden biri Matthew ise Isabelle'in randevu çıktıkları bölümdür. Matthew ve Isabelle bir mağazanın vitrindeki televizyonda işçi-öğrenci eylemleri ve dünyanın yeni durumuyla karşı karşıya kalırlar. Uzun süredir dış dünya ile bağlantılarını kestikleri

için gelişmelerden haberleri yoktur. Olayların geldiği boyutu şaşkınlıkla izlerler (Görsel 18). Bu sahnede medya eleştirisi de vardır. Isabelle, “Theo ve ben televizyon izlemeyiz. Hala saf ve katıyız” der. Bu sözler televizyonun, dolayısıyla medyanın olayları aktarış biçimine de bir eleştiridir. Bu eleştiri 68 öğrenci hareketlerini sadece içerdiği şiddet unsuruyla verilen haberlere bir tepkidir.

Filmde ikizler arasındaki bağ ve ilişki de üzerinde durulması gereken bir konudur. Bu ilişkide yerleşik kurallara ve toplumsal değerlere karşıtlığın bir gösterisinden söz edilebilir. Isabelle’in ilk cinsel ilişkisini Matthew ile yaşaması, yani bakire olması ilişkilerinin cinsel boyutlarında belli sınırlar olduğunu göstermektedir. Ensest bir ilişkiden çok, aralarındaki güçlü bağ ve her türlü sınırlamadan öte bir özgürlük anlayışı ön plandadır. İkizler film boyunca toplumsal değerlere uymayıp Matthew’un “çocukluk” olarak” nitelendirdiği oyunlarına devam ederler. Bu oyunun içinde özgürleşme, bireyselleşme ve kimlik arayışı görülür.

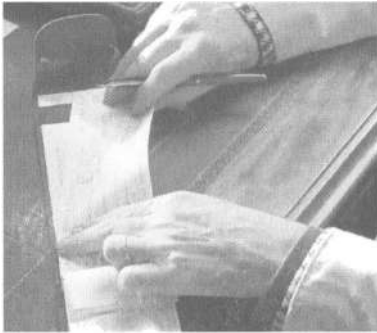


Görsel 19: *The Dreamers* – Yön: Bernardo Bertolucci



Görsel 2: *The Dreamers*–Yön: Bernardo Bertolucci

Filmde, Matthew’a Amerika’yı, evini, ablalarını, ‘normal bir ev’i anımsatan Isabelle’in odası (Görsel 19) ise, Isabelle’in bekaretini ve geleneksel-muhafazakâr söylemle “masumi-yeti” ifade eden bir imgedir. Bu anlamda Isabelle’nin kurduğu çadır (-ki hippie çadırlarına benzemektedir) cinselliğin özgürce yaşandığı ve yerleşik tüm kuralların dışında olan bir hayatı simgeler (görsel 20). Filmde sigara ve alkol tüketimine sıkça yer verilse de, benzer dönem filmlerinde yer alan LSD benzeri bir uyuşturucu madde kullanımına vurgu yapılmamıştır.



Görsel 21: *The Dreamers* – Yön: Bernardo Bertolucci



Görsel 22: *The Dreamers*–Yön: Bernardo Bertolucci

Filmde dikkat çeken unsurlardan biri Vietnam Savaşı karşıtı dilekçeyi imzalamaya yanaşmayan babanın, Isabelle, Theo ve Matthew’a -aynı çadırda çıplak bir şekilde uyduğunu görmesine rağmen- bıraktığı çeki imzalamasıdır. Otoritenin izin verdiği alanları betimlemesi açısından önemli bir sahnedir.

Filmin son sahnesinde ise başından beri Theo ve Matthew arasındaki çatışma sonuç bulur. Theo eylemcilere katılmak istemekte, Matthew da buna karşı çıkmaktadır. Matthew, Theo’nun ‘kitaplarla, silahlarla değil; kültürle, şiddetle değil’ sözlerini hatırlatır. Ancak Theo, sokaklarda olmaya karar vermiştir. Matthew’un onlara katılıp katılmamasını umursamamaktadır. Isabelle’in ise ilk tercihi her zaman kalbi ve beyniyle bağlı olduğu Theo olur. Öyle ki Theo’nun verdiği kararı uygulamakta tereddüt bile etmez. Matthew ise onları kaybetmenin ve savunduğu düşünceye karşı çıkılmasının hayal kırıklığını yaşar ve orayı terk eder.

Film, sokaktaki eylemlerin birinde tanışan bu üçlünün yine sokaklardaki eylemlerde ayrılmasıyla sonlanır. Bu ayrı-

lının, 68 öğrenci hareketlerine getirilen şiddet içerikli olma eleştirisinin üzerinden yazılması dönemin bir başka fotoğrafıdır. Atılan sloganlardan biri olan 'bu sadece başlangıç, kavga devam ediyor' sözü, filmin 68 kuşağının temsiline ve gelecek etkisine dair bir gönderme olarak düşünülebilir. Çünkü 68 olayları toplumsal ve kültürel alanda yeni kavramların doğmasına ve bunların kabulüne yol açmıştır. Filmin sonunda kullanılan Edith Piaf'ın "Non, Je Ne Regrette Rien -Hayır, hiçbir şeyden pişman değilim" şarkısı ise her şeyin olması gerektiği gibi yaşandığını vurgulamaktadır.

TAKING WOODSTOCK

Filmin Künyesi:

Yapımı: 2009- ABD.

Tür: Dram, Komedi.

Süre: 120 Dakika.

Yönetmen: Ang Lee.

Oyuncular: Emile Hirsch, Demetri Martin, Liev Schreiber, Imelda Staunton, Henry Goodman.

Senaryo: James Schamus.

Yapımcı: James Schamus/ Ang Lee.

Rock müziğin Everest'i olarak tanımlanan Woodstock Festivali, Beat hareketin yükselişe geçtiği 60'lı" yılların sonunda, 1969 da gerçekleşmiştir. Bu dönemde Vietnam Savaşı'nın etkileri ve bu savaşa karşı "barış" seslerinin yükseldiği Hippi nesliyle aşkın devrimin ve özgürlüğün altın çağı yaşanmıştır. Organizatör, menajer Micheal Lang, Woods-

tock'ta gerçekleştirilecek devam konser için her türlü hazırlığı yapmış, her izni almıştır. Ancak konserin başlamasına yakın bir dönemde belediye konser iznini iptal etmiştir. Genç menajerin sinirleri bozulur. Ancak ailesinin köhne otelini kurtarmak için Greenwich Köyü'nden El Monaco'ya geri dönmek zorunda kalan iç mimar Elliot Tiber, Lang'i arayarak festivalin kendi otellerinde yapılabileceğini, çünkü daha önceden başka bir organizasyon yapmak için zaten izin aldığını söyler. Bu fikir Lang'in de aklına yatar. Böylece rock festivallerinin atası kabul edilen bu konserler zincirinin ilk halkası atılmış olur. Taking Woodstock filmi, 1969 yılında gerçekleşen ve 500.000 kişinin katılımıyla gelmiş geçmiş en büyük festival olarak tarihte yer eden Woodstock Festivali'nin hikayesini ve Elliot Tiber'in festival süresinde yaşadıklarını anlatmaktadır.

Görsel 24: *Taking Woodstock* – Yön: Ang Lee Görsel 25:

Taking Woodstock – Yön: Ang Lee



Filmin başlangıcında yönetmen, jenerikle birlikte verilen mekângörüntülerde hikâyenin geçeceği yeri tanıtır. Ayrıca ilk sahnelerde filmdeki -özgürlüğü savunan ve festivalin gerçekleşmesi için çaba harcayan- 'özgür gençlerden' birini değil, çatışmanın ana unsurlarından biri olacak ebeveyn figürüne yer vermektedir. Bu karakterin sabit fikirli oluşu oteline gelen bir müşteri ile yaptığı kavga ile yansıtılmaktadır. Televizyon

izlediği sahneyle de geleneği ve statükoyu temsil eden karakterin düşünce yapısını medya ve iktidara göre şekillendirdiği anlatılmaktadır.

Görsel 26: *Taking Woodstock* – Yön: Ang Lee Görsel 27:

Taking Woodstock – Yön: Ang Lee



Bu filmin ana kahramanı, örnek bir vatandaş ve evlat olarak gösterilen Elliot Tiber karakteridir. Bu karakter, 68 kuşağını anlatan filmlerde yer alan karakterlerden farklı bir anlayışa sahiptir. Kendi geleceğini ve planlarını bir tarafa koyarak, ailesinin otelini korumaya çalışmaktadır (Görsel 26). Ancak ablası ile yaptığı konuşmadan (Görsel 27) asıl hayalinin California'ya gidip resim ve tasarımla uğraşmak olduğu anlaşılır. Elliot Tiber, ailesini korumayı kendi sorumluluğu olarak görmekte, bu sebeple kendi hayallerinin ve isteklerinin peşinden gidememektedir. Burada 'otel' imgesi, aileden edinilen gelenek ve göreneğin temsilidir.

Elliot, ailesinin yaptığı taşkınlıkları dengelemekte, aynı zamanda otelin bulunduğu bölgeyi turizme açarak ekonomik yönden canlandırmak için çalışmalar yapmaktadır. Festival bu çalışmaların bir parçası olacaktır.



Taking Woodstock filminin en çok dikkat çeken karakterlerinden biri de Vietnam gazisi Billy'dir. Savaştan döndükten sonra psikolojik olarak kendini toparlamakta zorluk yaşayan Billy, Elliot ile yaptığı konuşmada "belki de geri dönmeliyim" diyerek ne kadar umutsuz olduğunu dile getirir. Savaştan dönen birçok kişinin kendisi gibi sorunlar yaşadığının anlatan Billy, "oraya göre normalim" sözüyle savaşın askerlerin hayatında bıraktığı derin izlere dikkat çeker. Olmak istediği yerde olamayan ve savaşın etkisiyle yaşadıkları yerde ne yapacaklarını bilemeyen karakterler bu noktada benzeşmektedir.

Görsel 29: *Taking Woodstock* – Yön: Ang Lee Görsel 30:

Taking Woodstock – Yön: Ang Lee



Başlangıçta festivali yalnızca ailesinin otelini ve bölgesindeki diğer iş yerlerini korumak adına gerçekleştirmek isteyen Elliot, giderek kendini bu festivale odaklar. Gelecek planları unutulmuştur. O an her şey festivalin gerçekleşmesi içindir. Festivalin planlayıcıları ve organizatörler helikopter ile kasabaya gelir, görüşmeler ve anlaşmalar yapılır. Ancak hippilerin kasabaya geleceğini öğrenen kasaba halkı önyargılarından dolayı hippileri istememekte ve Elliot'a karşı çıkmaktadır. Başta Elliot'un annesi de bu işe karşı çıkar. Ancak parayı görünce ikna olur. Tepki hippiler ve hippî kültürünerdir.

Otelin ahırında en ilkel koşullarda kalan 'hippi' (Görsel 30)tiyatro kulübü ise filmin dikkat çeken yönlerinden biridir. Bu hippiler ahırda kendilerine özgür bir alan oluşturmuşlardır. Elliot, onlara sağladığı bu olanakla bir anlamda kendi arzu ettiği hayatı yaşayamamasını telafi etmektedir.

*Görsel 31:Taking Woodstock – Yön: Ang Lee Görsel 32:
Taking Woodstock – Yön: Ang Lee*



Filmde hippiler festival kapsamında kendi yaşam alanlarını oluştururken organize ve planlı olarak çalışmaktadır. Öyle ki festivalin düzenlenmesine ön ayak olan Elliot bir noktada işlerin nasıl ilerlediğini anlamakta güçlük çekmekte (Görsel 31), ancak bu gelişmelerden etkilenmekte ve hayranlık duymaktadır. Elliot için asıl sorun, ailesini korumak adına

başladığı bu işte onlara zarar verecek tepkilerle karşılaşmalarıdır. Festivale karşı olan bir grup duvarlarına tehdit mesajı (Görsel 32) yazmıştır. Babasının sürekli gelecek tehditlere karşı tetikte olması, annesinin para kazanma hırsı ve onları korumak adına haraç isteyen mafya ise Elliot' u zorlamaya başlar. Elliot ne yapacağını şaşırmıştır, gelecekte endişe etmeye başlar. Eşcinsel Elliot Tiber, birgay arkadaşının tanıdığı olan travesti güvenlik görevlisi Vilma'yı bu amaç için işe alır.

*Görsel 33: Taking Woodstock – Yön: Ang Lee Görsel 34:
Taking Woodstock – Yön: Ang Lee*



Filmde bir festivalin gerçekleşme süreci anlatılsa da müziğe ve festivalde yer alan sanatçılara yer verilmemiştir. Film, festivali fona koyarak bir kişinin kendisini keşfetmesini ve keşifle döneme bakışını anlatır. Festival başlar, ancak Elliot festival alanının uzağında otelden gelişmeleri takip etmektedir. Henüz konserleri izlememiştir. Festival alanına gitmeye karar verir ve yola koyulur. Festival alanına giderken (Görsel 33-34) feministlerden, hippilere, insan/hayvan hakları savunucularından, Vietnam Savaşı karşıtlarına ve komünist propaganda yapan gruplara kadar pek çok toplulukla karşılaşır. O ana kadar festivalin hangi boyutlara ulaştığının farkında olmayan Elliot, bu yolculukla kendi keşfini de başlatır.



Filmde Elliot ve Billy'nin çamurla eğlendikleri sahne, oldukları yerde sıkışmış ve kimlik bunalımı yaşayan iki karakterin anı yaşamanın tadını çıkarttıkları (Görsel 35) nadir anlardan biridir. Bu sahne aynı zamanda iki karakterin festivalin felsefesiyle buluştukları anı betimler. Kendileri gibi davranıp, istedikleri gibi hareket eden bu iki karakter festivalin sloganı olan 'üç gün boyunca barış ve müzik' felsefesini yaşamaya başlarlar. Her zaman düzenli ve temiz kıyafetler ile görünen Elliot'un bu sahneden sonra kıyafetlerine ve görünüşüne aldırmadan festivalin tadını çıkardığı görülmektedir. Yani Elliot artık sınırlarından kurtulmuş ve kendi benliğini aramaya koyulmuştur.

Filmde sigara ve alkol sahnelerinin yanında, Elliot'un LSD kullandığı sahne (Görsel 36) renkler ve müzik eşliğinde sunulmuştur. Bu sahne ile Elliot'un tamamen kabuğunu kırdığı ve kendini özgür bıraktığı görülmektedir. Elliot konser alanından otele geri döndüğünde, güvenlik görevlisi Vilma'nın Elliot'un ailesine içinde yatıştırıcı olan tatlıdan vermeyle bütün aile dans etmeye başlar (Görsel 37). Filmin sonunda ise festival sonrası ıssız kalan kasaba gösterilir.



Filimde Elliot'un dönüşümü dışında ailesi de bir dönüşüm geçirmektedir. Ön yargıları sebebiyle Hippi'lere karşı sert bir tutum sergileyen Eliot'un anne babası, filmin sonunda çok daha farklı düşünmeye başlamıştır. Oğlunun cinsel yönelimini kabullenmekte zorlanan baba karakterinin, trans bir birey olan Vilma'yla arkadaşlığı Eliot'ın tercihlerini de kabul etmesine yol açmıştır. Kendi kimliğini keşfeden Elliot ise, ailesi ile olan ilişkisini kendini saklamasına gerek duymadan devam ettirebileceği için mutludur. Özgüveni artmış ve kendi hayatını kontrol etmeye başlamıştır. Bir dönemi Elliot karakteri üzerinden anlatan film, gelenekleri korumaya çaba harcayan Elliot'un zaman içerisindeki dönüşümünü Woodstock Festivali sürecinde anlatmaktadır. Film, toplumun döneme göre değişime uğraması yönünden iyimser bir mesaj vermektedir.

SONUÇ

Bir döneme damgasını vuran ve 20. yüzyıl tarihinde önemli bir yer tutan 68 öğrenci hareketleri ve bu hareketlerin temellendiği düşünceler çalışma kapsamında incelenen filmlerdeki hikâyelerin toplumsal fonunu oluşturmaktadır. Kapitalist sistem eleştirisi, savaş karşıtlığı, kuşaklararası çatışma, aile kurumunun temsil ettiği yerleşik değerlere karşı çıkış, cinsel özgürlük gibi itirazlar filmdeki hikâyelerin olay örgüsü içerisinde yerini almıştır. *Across The Universe* (2007), *The Dreamers* (2003), *Taking Woodstock* (2009) filmleri bir döneme ve o dönem içindeki gençliğin yaşantılarına ve hayatı algılama biçimlerine bir bakış içermektedir. 68 yılında, öncesinde ve sonrasında başta ABD ve Avrupa olmak üzere dünyanın çeşitli coğrafyalarında gençlik kendine dayatılan hayata tarzına ve rollere itiraz etmiştir. Dönemin ABD’de öne çıkan hareketleri hippilik ve siyahların özgürlük, eşitlik ve adalet talepleridir. Avrupa’da üniversite gençliğin kampüslerde gelişen ve büyüyen hareketi işçi hareketleriyle yayılmıştır. Vietnam Savaşı, ABD’de ve Avrupa’da savaş karşıtlığını ve emperyal politikalara itirazı büyüttüştür. Dönemin gençleri kendine dayatılan hayat tarzlarına ve kimliklere olan itirazlarını özgürleşme ve bireyselleşme talepleriyle bütünleştirerek kitlesel eylemlerin içine katmış ve çeşitlendirmiştir. Gençlik, kendinden önceki kuşaklardan ve ailelerinden farklıdır. Bu farklılığı yaşama arzusu her üç filmde de belirgin olarak görülmektedir. Aile ve iktidarlar otoriteyi sembolize etmektedir, gençlerin temel karşı çıkışı da bu kurumların dayatmalannadır. Cinselliklerini diğer tüm özgürlükler gibi serbestçe yaşamak ve bu alanı hiçbir geleneksel kurum ve kuralla sınırlandırmak istememektedirler. *Across The Universe*, *The Dreamers* ve *Taking*

Woodstock filmlerinde bu talepler açıkça yer almaktadır. Karakterlerin topluma bakışında ve kimlik arayışında ailelerle yaşanan sorunlar, otorite ve baskıya isyan, cinsel özgürlük ve savaş karşıtlığı ön plana çıkmaktadır. The Dreamers dışındaki iki filmde uyuşturucu, karakterlerinin gözünden toplumun yerleşik kurallarına tepkinin bir aracı ve içinde yaşanan dünyadan uzaklaşma unsuru olarak sunulmaktadır. Bu açıdan filmler, uyuşturucu kullanımını onaylamadan çok, 68 gençliğinin yönelimi ve davranış kodlarını yansıtmak amacıyla bir gerçekliğin sunumu şeklinde değerlendirilebilir. The Dreamers'da bu gerçeklik, sigara ve alkolle anlatılmaktadır. Kapitalist sistem eleştirisi özellikle Across The Universe filminde semboller üzerinden belirginleşmiştir. Fordist üretim biçimi ve neo-liberal politikalara eleştiri savaş karşıtlığıyla iç içe sunulmuştur. Kültür, sanat ve müziğin 68 kuşağı açısından yoğunluklu ilgi alanlarına dönüşmesi filmlerde de görülmektedir. Across The Universe dönemin müziklerinin eşliğinde anlatılan bir hikâyedir. Müzikal türündeki filmde 68 kuşağının itirazlarını sembolize eden şarkılar, hikâyenin bir parçasına dönüşmektedir. Taking Woodstock'ta dönemin simgesi haline gelen bir rock festivalinin gerçekleşme süreci içindeki bir hikâye anlatılır. Konserler ve sanatçılar gösterilmese de gençliğin müziğe ilgisi hikâyenin içindedir. 500 bin kişinin katıldığı festivalde konser alanına çıkan bütün yollar da araç ve insan seli oluşmuş, trafik durma noktasına ulaşmıştır. Bu görüntüler müziğin, dönemin gençliğini mobilize etmedeki gücünün de göstergesidir. The Dreamers'da ise sinema ön plandadır. Gençliğin kültüre ilgisi sinema üzerinden aktarılmıştır. Bu başka bir gerçeklik arayışının simgesine de dönüşmüştür. Gençler arayışları sırasında sokağa ve oradaki

itirazlara da kayıtsız kalmamıştır. Across The Universe filminde sokak hareketleri sırasında oluşan şiddete karşı bir mesaj vardır. Filmin sonunda üyesi olduğu örgütün bomba hazırladığına şahit olan ve “bombaları onlar atıyor sanıyordum” diyerek gösterilerde ortaya çıkan şiddetin tek taraflı olmadığını ifade eden Lucy örgütten ayrılır. The Dreamers filminde ise Theo’nun başta şiddet karşıtı duruşu filmin sonunda değişir. Burada Matthew ile karşı karşıya gelirler ve yolları ayrılır. Bu finalle The Dreamers filmi, eylemlerde şiddet kullanımı konusundaki görüş farklılığına dikkat çekmektedir. Taking Woodstock filminde ise gençliğin şiddet kullanımı gösterilmez. Bireyselleşme, kimlik arayışı ve cinsel özgürlük 68 kuşağın geleceğe etkisi açısından ailenin dönüşümüyle sembolize edilmiştir. The Dreamers’da da buna dair bir sahne yer alır. Theo, Isabelle ve Matthew’un aynı çadırda çıplak şekilde uyumalarını gören anne babanın buna tepki vermemesi ve çek imzalayarak onların yaşantıların devam etmelerine olanak tanıması bir kabullenimin de ifadesi olarak değerlendirilebilir. Farklılığa saygı, ötekileştirmenin dışlanması, cinsel kimlik ve yaşam özgürlüğü, tabu olarak kabul edilen anlayış kulelerinin yıkılması 68 kuşağının felsefesidir. Her üç filmde de dönemin ruhunu yansıtan anlayışın öznelere, hikâyeyi sürükleyen karakterler olarak görünmektedir. 68 kuşağı olarak adlandırılan gençliğin bir parçası olan karakterler, bu farklılıkları yok sayarak yeni bir toplum ve yeni bir hayat arayışı içindendir.

Sinemanın sihri ve etki gücü, hayatın içindeki gerçekliği kurmacasal bir gerçekliğe dönüştürerek yeniden üretmesinden kaynaklanır. Bunu hikâyelerle anlatır. Gerçek, bir hikâyeye dönüşür. Tıpkı bu çalışma kapsamında incelenen üç

film gibi. 68 kuşığı, o kuşığın itirazları, hayalleri, arayışları ve talepleri gerçeklikten beslenen üç farklı hikâyeyle anlatılmıştır. Sinema var oldukça hikâyeler anlatmaya devam edecektir. Zamanın döngüsü ve tarihin gerçekliği içerisinde, 1968’deki gibi insanlığın yaşadığı maceralar, mücadele alanları ve nice olaylar bu hikâyelere konu olacaktır.

KAYNAKÇA

- Acoli, S. (1988) "Kara Panterler Partisi", Birikim Mayıs 1988 sayı 109, s. 116-118
- Ali, T. (1995) "Sokak Savaşı Yılları" (Çev. O. YENER) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (1992) "Türkiye Dünya'nın Neresinde?" İstanbul: Birikim.
- Bertolucci, B. (2003) "The Dreamers". Fransa: Warner Bros.
- Birikim (1998) "Devrimi Hatırlıyor Musun?" Mayıs 1998, s. 78-81.
- Bulut, F. (2011). 68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı, ÇTTAD, X/23, (2011/Güz) s.123-149.
- Duverger, M. (1968). "Avrupa Gençliğinin Başkaldırısı". Ant, S. 78 s.10-11.
- Ehrenreich, Barbara-John (1987). "68 Öğrenci Ayaklanması". (Çev. Güzin Özkan), İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Erten A.B. (2007), "Türkiye'de 68", Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Sol, 8, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 834-846
- Hobsbawm, E. (2003). "Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991: Aşırınlıklar Çağı". Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Kızık M. (2011). "Küresel İsyan 68". İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Koca, M. (2018) "68 Öğrenci Olayları ve Üniversitelerde Politik Şiddet", Birey ve Toplum Dergisi, Cilt 8, Sayı 15, s. 87-109.
- Lavabre M.C., H. Rey (1998), "1968 Hareketleri", Sokakta ve Duvarda 1968, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Lee, A. (2009) "Taking Woodstock" ABD: FocusFeatures.
- Özdemirci, E.G. (2012) "Orta Bellek ve Sinema: 1990 Sonrası Fransız ve Amerikan Sinemasında 68 Kuşağı Nostaljisi". İstanbul
- Pekasil, T. (2017) "Türkiye'de 68 Kuşağı ve Din (Din Sosyolojisi Açısından Bir neslin Analizi)" İSTANBUL

Tanıl, B. (1988) "Doğu Avrupa'da 68" 'Toplum ve Bilim' Mayıs 1988 sayı 41, s 129-151

Taymor, J. (2007) "AcrossTheUniverce" United Kingdom: Columbia Pictures.

Topuz, H. (2008) Paris 68: Bir Devrim Denemesi, İstanbul: Agora Kitaplığı.

İnternet Kaynakları

BBC Türkçe, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-49321580> (Erişim Tarihi: 14.6.2020).

Özçelik, İ.C. (2015) "TheDreamers Hakkında Bilmeniz Gereken Detaylar!" (<https://www.filmloverss.com/the-dreamers-hakkinda-bilmeniz-gereken-detaylar/6/>).

Tufan, T. (2017) "Dünya Forum: Kara Panterler Ne İstedi?" <https://www.gazeteduvvar.com.tr/dunya-forum/2017/10/15/dunya-forum-kara-panterler-ne-istedi/> (erişim tarihi: 14.6.2020).

EKLER

AcrossTheUniverse Filmi Şarkı Listesi

Girl Written by John Lennon and Paul McCartney Performed by Jim Sturgess

Helter Skelter Written by John Lennon and Paul McCartney Performed by Dana Fuchs

Hold Me Tight Written by John Lennon and Paul McCartney Performed by Evan Rachel Wood and Lisa Dwyer Hogg

All My Loving Writtenby John Lennon and Paul McCartney Performed by Jim Sturgess

I Want To Hold Your Hand Written by John Lennon and Paul McCartney Performed by T.V. Carpio

With A Little Help From My Friends Written by John Lennon and Paul McCartney Performed by Joe Anderson, Jim Stur-

gess, Christopher Tierney, Curtis Holbrook, John Jeffrey Martin, Matt-Caplan, Aisha De Haas and Bill Buell

It Won't Be Long Written by John Lennon and Paul McCartney
Performed by Evan Rachel Wood and chorus

I've Just Seen A Face Written by John Lennon and Paul McCartney
Performed by Jim Sturgess

Let It Be Written by John Lennon and Paul McCartney
Performed by Carol Woods and Timmy Mitchum

Come Together Written by John Lennon and Paul McCartney
Performed by Joe Cocker and Martin Luther

Why Don't We Do It in the Road? Written by John Lennon and Paul McCartney
Performed by Dana Fuchs

If I Fell Written by John Lennon and Paul McCartney
Performed by Evan Rachel Wood

I Want You (She's So Heavy) Written by John Lennon and Paul McCartney
Performed by Joe Anderson

Dear Prudence Written by John Lennon and Paul McCartney
Performed by Dana Fuchs, Jim Sturgess, Evan Rachel Wood and Joe Anderson

Flying Written by John Lennon, Paul McCartney, George Harrison and Ringo Starr
Produced by Elliot Goldenthal, Benjamin Curtis, Brandon Curtis and Josh Garza
Performed by Secret Machines
Secret Machines appears courtesy of Warner Bros. Records

Blue Jay Way Written by George Harrison
Produced by Elliot Goldenthal, Benjamin Curtis, Brandon Curtis and Josh Garza
Performed by Secret Machines
Secret Machines appears courtesy of Warner Bros. Records

I Am The Walrus Written by John Lennon and Paul McCartney
Produced by Elliot Goldenthal, Benjamin Curtis, Brandon Curtis and Josh Garza
Performed by Bono and Secret Machines
Bono appears courtesy of Universal-Island Records Ltd.
Secret Machines appears courtesy of Warner Bros. Records

Being For The Benefit Of Mr. Kite Written by John Lennon and Paul McCartney Performed by Eddie Izzard

Because Writtenby John Lennon and Paul McCartney Performed by Evan Rachel Wood, Jim Sturgess, Joe Anderson, Dana Fuchs, T.V. Carpio and Martin Luther

Something Written by George Harrison Performed by Jim Sturgess

Oh! Darling Writtenby John Lennon and Paul McCartney Performed by Dana Fuchs and Martin Luther

Strawberry Fields Forever Written by John Lennon and Paul McCartney Performed by Jim Sturgess and Joe Anderson

Revolution Written by John Lennon and Paul McCartney Performed by Jim Sturgess

While My Guitar Gently Weeps Writtenby George Harrison Performedby Martin Luther and Jim Sturgess

Happiness Is A Warm Gun Writtenby John Lennon and Paul McCartney Performedby Joe Anderson and Salma Hayek withchorus

Blackbird Writtenby John Lennon and Paul McCartney Performedby EvanRachelWood

Hey Jude Writtenby John Lennon and Paul McCartney Performedby Joe Anderson and Angela Mounsey withchorus

Don't Let Me Down Writtenby John Lennon and Paul McCartney Performedby Dana Fuchs and Martin Luther

All You Need Is Love Writtenby John Lennon and Paul McCartney Performedby Jim Sturgess, Dana Fuchs, Joe Anderson, T.V. Carpio and Martin Luther

Lucy In The Sky With Diamonds Written by John Lennon and Paul McCartney Performedby Bono Bonoappearscourtesy of Universal-Island Records Ltd.

A Day In The Life Writtenby John Lennon and PaulMcCartney Performed by George Martin featuring Jeff Beck Courtesy of The Echo Label Limited

Across The Universe Written by John Lennon and Paul McCartney
Performed by Jim Sturgess

And I Love Her Written by John Lennon and Paul McCartney
<https://www.imdb.com/title/tt0445922/soundtrack>

The Dreamers'ta referansı geçen tüm filmlerin bir listesi

Band of Outsiders (Jean-Luc Godard, 1964) L'âged'or (Luis Bunuel, 1930) Les Dames Du Bois De Boulogne (Robert Brescon, 1945)
Follow the Fleet (Mark Sandrich, 1936)

Shock Corridor (Samuel Fuller, 1963) Scarface (Howard Hawks/Richard Rosson, 1932)

Pierrot Le Fou (Jean-Luc Godard, 1965) Queen Christina (Rouben Mamoullan, 1933)

The 400 Blows (François Truffaut, 1959) Top Hat (Mark Sandrich, 1935)

Persona (Ingmar Bergman, 1966) Breathless (Jean-Luc Godard, 1960)

La Chinoise (Jean Luc-Godard, 1967) Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)

Blowup (Michelangelo Antonioni, 1966) Mouchette (Robert Brescon, 1967)

Blonde Venus (Josep Von Sternberg, 1932) Freaks (Tod Browning, 1932)

“PRAG BAHARI”

*“Prag Baharı” nasıl kışa dönüştürüldü;
“Hafiflik” kışa direnmenin yöntemi miydi?
Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği’nden yola çıkarak
Çekoslovakya’nın yarım kalmış devrimi...*

N. Beril EKŞİOĞLU SARILAR¹⁷

GİRİŞ

Yazının başında bir tespiti ortaya koymakta fayda var; bu çalışmada 19. ve 20. yüzyılın siyasal akımlarının negatif/ pozitif taraflarıyla tartışılması amaçlanmamış, bir döneme ruhunu veren özgürlük hareketlerinin belli bir coğrafyadaki izdüşümü tespit edilmeye çalışılmıştır. Batı toplumlarında 1960’lardaki siyasi, ekonomik koşullara karşı geniş kesimlerce başlayan başkaldırı; Rusya’nın İkinci Dünya Savaşı’nda Nazilerin işgalinden kurtardığı Doğu Avrupa bloğunda da eş zamanlı olarak farklı gerekçelerle hayat bulur. Ama hepsinin özünde halkların özgürlüğe açlığı, otoriteye başkaldırı, iktidarlara tepki gösteren geleneksel muhalefet biçimlerinden kopma, var olan sistemleri sorgulama, kapitalizmin yarattığı sömürüye karşı duruş arzusu vardı.

¹⁷ Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi, Televizyon Haberciliği ve Programcılığı Bölümü.

Ancak gerek Batı'da gerek Doğu'da 1960' lar rüya gibi geldi ve geçti. Aslında bu toplumsal hareketlerin çoğunun kökeninde iktidarları ele geçirmek, sistemi tümünden yıkmak gibi radikal tasavvurlar olmasa da bu durum onların başarılı olmasını sağlayamadı. Politik olarak yenildiler ama kültürel, entelektüel, demokrasi, toplumsal barış gibi arzu ve kazanımları da gelecek kuşaklara yarım kalmış bir devrimin yestettiği unsurlar olarak aktardılar.

Dünyayı etkisi altına alan bu dönemin sadece Avrupa ayağına baktığımızda, öncelikle devrimci gelenekten gelen Fransa dikkat çeker. 1960'ların ikinci yansında Sovyetler Birliği'ne sarsılmaz bir irade ile bağlı olan Fransız Komünist Partisinin genç üyeleri Stalinist çizgiden uzaklaşmaya ve yeni örgütlenme arayışlarına yönelmişler; Troçkist, Çin Kültür Devriminin etkisiyle Maoist akımları canlandırmışlar ve anarşist örgütler kurmuşlardı. Kırsaldan kente gelen işçilerin ağır çalışma koşulları altında çalışması gibi ekonomik etkenler de eş zamanda grev rüzgârlarının esmesine neden olmuştu. Tabii ki aynı dönemde başka coğrafyalarda gelişmekte olan - Vietnam Savaşı, Che'nin öldürülmesi, Cezayir'in sömürgeleştirilmesi, siyah-beyaz çatışması-siyasi çalkantılar da toplumdaki huzursuzluğun pimini çekmekte etkili olmuşlardı. Aynı dönemde Batı Almanya'nın da anti-kapitalizm, anti-totalitarizm, anti-emperyalizm gibi unsurlarla hareketlendiğini; İtalya'nın ise komünist parti ideolojisinden uzaklaşan işçiler ve öğrencilerle yeni bir sol hareketin içinde olduğu görülmektedir. Tabii ki bu tarihsel hikâye içindeki en önemli unsurlardan biri daha sonra "Prag Baharı" olarak anılacak, Sovyet Rusya'nın totaliter bir zihniyetle yönettiği Doğu Bloğu ülkelerinden Çekoslovakya'da aydın ve öğrencilerden

oluşan muhalefetin reformist hareketleridir. Ancak “Prag Baharı”, Sovyetler Birliğinin Prag’ı işgaliyle “kışa” dönüşür.

1960’larda dünyayı kelebek etkisiyle saran toplumsal hareketler, 1968’de Çekoslovakya’da yaşanan “Prag Baharı” çerçevesinde kavranmaya çalışılacaktır. Komünist sistemle yönetilen bir ülkedeki özgürlük arayışlarından yola çıkarak romandan filme uyarlanmış “*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*”, sosyolojik film eleştirisi bağlamında incelenmiş, döneme tekabül eden tarihsel kronoloji odağa alınarak analiz edilmiştir. Çalışmada film karakterlerinin izleyici de yarattığı düşsel dünya, arka plandaki siyasi/ideolojik krizlerin derinleştirdiği ülkenin durumu ile birlikte ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Prag Baharı, Kundera, Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği, Toplumsal Hareketler

Komünist, Sosyalist Kuramlara Kısa Bir Bakış

Prag Baharı’nı kavrayabilmek için öncelikle komünizm, sosyalizm, otorite, faşizm; totalitarizm kavramları üzerinden yapılmış yaklaşımlara kısaca bakmak, dönemin toplumsal ruhunu anlayabilmek adına doğru bir başlangıç olabilir.

Komünist toplum ütopyası yakın tarihin meselesi değildir. 16. yüzyılda Thomas Moore, eseri Utopia’da -Eski Yunancada var olmayan yer demektir- bir kaptanın Hindistan’da gördüklerini anlattığı hikâye üzerinden, kokuşmuş bir toplumdan kurtulmanın ideal çözümünün dinci ve komünist ilkeler olduğunu belirtmiştir. Yine aynı yüzyılda Campanella’nın kaleme aldığı “Güneş Ülkesi” komünist toplum ideali üzerine temellendirilmiştir.

Çağdaş anlamda sosyalist akımların, endüstri devriminin

ardından feodalizme karşı yapılan ilk burjuva devrimleriyle görölmeye başlandığını söyleyebilirsiniz. İngiliz burjuva devrimi olan “Görkemli Devrim” de, Diggerlar (Kazıcılar), topraksız insanlara dağıtmak üzere kamu topraklarına el koymuşlardı. Fransız Devriminde ise burjuvazi, aristokrasiye karşı başlattığı savaşı işsiz işçiyi ve topraksız köylüyü yanına alarak kazanmıştı. Ancak burjuvazi kazanılan sınıf savaşını çıkarları yüzünden aşağı tabakalara yaymadığından ekonomik eşitliği sağlamamış, bu da devrimi sol köktencilğe itmiştir. Robespierre’in önderliğindeki sol kanat ekonomik eşitliği sağlamak için yola çıksa da teröre dayandırdıkları erkleri, kendilerini de giyotin kurbanı yapmıştı. Devrimin ardından eşitsizlikleri kaldırmak için ortaya atılan “komünist diktatörlük” ileriki dönemde sosyalist düşüncelerin temelini oluşturmuştur.

Endüstrileşme ile sosyalist ve komünist düşünceler dinsel düşünüşten kopmaya; bilimseli, rasyoneli ön plana çıkarmaya başlamıştır. Bazı sosyalist düşünürler, dinin iyisiyle, kötüsüyle bireyi öne çıkarttığını, aslında kötülüğe toplumsal kurumların neden olduğunu öne sürmüşlerdir.

Tarihsel akışta yöneten-yönetilen ilişkilerinin üretim araçlarına sahip olanlar lehine doğrusal bir düzlemde hedonist, konformist, pragmatist bir anlayışla yürüdüğü söylenebilir. Eski çağdaki köle-efendi düzeni; orta çağda feodal beyler ve serfler arasında, yeniçağda üretim araçlarına ya da onu satın alabilecek kapitale sahip burjuvazi ve emeğini satan proletarya arasındaki düzende görölmüştür. İşte bu bir türlü kıvamını tutturamayan üretim ilişkileri trajedisi, ideal toplum arayışlarını perçinlemiştir.

Komünist ideolojinin tarihsel izleğine devam ettiğimizde

endüstri devriminin yarattığı değişikliklerden etkilenen Marx'ın, eşitlikçi, devletsiz, baskısız toplum önermesi karşımıza çıkar. Tarihsel materyalizmi öne süren Marx toplumdaki bağımsız değişkenler olarak alt yapıyı, üretici güçleri; bağımlı değişkenler olarak da üst yapıyı işaret eder. Ekonomik koşullar belirleyici olsa da alt yapı, üst yapı öğelerinden, ideolojilerden, sınıf kavgasının siyasal biçimlerinden etkilenbilir (Şenel, 1998: 124-125). Marksizme göre devlet, sınıflı toplumun ürünü olup, geçmişte sınıfların bulunmadığı ilkel komünal toplumda olduğu gibi, gelecekte de sınıfsız komünist toplumda, ortadan kalkacak geçici bir kurumdur. Marx ve Engels, proletaryanın burjuvazi ile uzlaşmak yerine, çelişkileri artıracak devrimci (sosyalist devrim) bir yolu tercih etmesi, üretim araçlarını toplumun malı yaparak devrimci diktatörlüğünü ilan etmesi gerektiğini önermişti. Marx ve Engels, komünist toplumu: devletin, sınıfların, kol-kafa iş bölümünün, kent-köy farkının olmadığı, işlerin gönüllü kuruluşlarca yönetildiği bir "bolluk toplumu" olarak tarif etmişlerdir. Bireylerin; sosyalist aşamadaki gibi sadece üretim araçları üzerinde değil, tüketim malları üzerinde de ortak sahipliği bulunacak, "herkes gereksinimine göre" pay alacaktı (Şenel, 1999: 132). Ve sınırlar eriyip evrensel bir komünist toplum kurulacaktı.

Lenin Marx'ın komünist kuramını ilk yaşama geçiren ve çağdaş uyarlamasını yapan liderdir. Burjuva devrimi geçir-memiş, yeni endüstrileşmeye başlamış, yarı feodal çarlık Rusya'sında 1917'de patlak veren ekonomik bunalım ve savaş yorgunluğunun ardından Lenin önderliğinde Bolşevikler Ekim ayında iktidarı ele geçirip sosyalist devrimi gerçekleştirdiler (Şenel, 1998: 138-141). Lenin'in ardından Stalin ise pro-

letarya devriminin önce Rusya’da, yani tek bir ülkeden başlayıp, sonra başka ülkelere sıçramasıyla gelişecek “dünya devrimi” düşünüyormuştu. Stalin’in dünya tahayyülünün yerle bir ettiği hayatları anlamak için dönemin mağdur entelektüel tanıklığına bakmak gerekir. Toplama kampından kaçmayı başararak Amerika’ya giden Arendt’in yazdıkları, birçok Doğu Avrupa bloğu ülkesinin o dönem yaşadığını açıklamak için yol gösterici niteliktedir.

Faşist bir iktidarın kuşatmasının kurbanı olan, Alman Yahudisi entelektüel Hannah Arendt, Nazi Partisi iktidardayken üniversitede ders vermekten men edilmiş ve gestapo tarafından tutuklanmıştır. Arendt’e göre: Hitler ve Stalin’in totaliter rejimleri, geçmişteki yalnızca halkı gözetim altında tutmaya çalışan tiranlıktan ve diktatörlükten farklıydı; totalitarizmin en büyük özelliği, bütün örgütlü muhalefeti ortadan kaldırmak ve sonucunda korkmasını gerektiren bir durum olmadığına emin olduğunda iktidarın fütursuz yol alabilmesine olanak tanımaktı. Totaliter iktidarlar Nazizm’de olduğu gibi “ırk kökenli” ya da Bolşevizm’deki gibi “sınıf kökenli” olabilir diyen Arendt; Hitler ve Stalin’i bir madalyonun iki farklı yüzüne benzetmiş, “Ele geçirmeye çalıştıkları toprak yerine zihinlerdir” diyerek totaliter rejimin ahlaki ve ideolojik kodlarını vurgulamıştır (Butler-Bowdon, 2018: 23-29).

17. yüzyılda yaşayan İngiliz felsefeci Thomas Hobbes’in-devleti tanımladığı alegorik anlatısı, Arendt’in bahsettiği totalitarizmi somutlaştırır. Hobbes’ a göre devlet devasa bir şekilde toplumun bütün parçalarına kollarını uzatan canavar “*Leviathan*”a- denizler üzerinde egemenlik kurmuş efsanevi deniz canlısı- benzer. Gerçi Hobbes bu tanımı devletin mutlak otoritesinin olması gerektiği inancıyla söylemiştir.

Hobbes'un felsefesi; otorite olmadan hiçbir politikanın uygulanmayacağına dayanır, bu yüzden de faşizm ve totalitarizmden sorumlu tutulmuştur (Butler-Bowdon, 2018: 156).

Prag Baharı

1918'de Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun yıkılmasının ardından, 1968'de "*Prag Baharı*" adıyla anılacak döneme ismini verecek şehir Slavların ve Çeklerin bir arada yaşadığı Çekoslovakya'nın başkenti olmuştu. 1939'da Nazi Almanya'sına savaşmadan teslim olan şehir, Hitler'in ütopyasının – Hitler, üstün ırk olduğuna inandığı Almanları aynı toprak parçasında bir araya getirerek, diğer halklara hükmetmesi gerektiğine inanıyordu – mağdur öznesi olmuştu. Stalin önderliğindeki Rus birlikleri yıkıntı haline gelen Doğu Avrupa'yı Alman işgalinden kurtardığında, bu şehirler arasında Prag da vardı. Bu yardım sonuçsuz kalmadı ve 1948'de Rusya destekli Çekoslovakya'da komünist rejim kuruldu. Nazilere destek verdiği gerekçesiyle sağ partilerin faaliyetlerine izin verilmemiş, bu da var olan komünist partiyle Çekoslovakya'nın Rusların uydusu haline gelmesine neden olmuştu. Ancak 1960'lardaki ekonomik durgunluk döneminde sosyalist rejim pratiklerinde gevşemeler yaşanmış, böylelikle Alexander Dubçek yönetimindeki komünist parti "*insancıl komünizm*" adı altında, 1967'de liberalleşme adımlarına zemin bulabilmişti. Bu hareket özünde ne Moskova'dan kopmayı ne bağımsızlık politikası ne de Varşova Paktı'ndan çıkmayı hedefliyordu. Tek amaç Çekoslovakya'da var olan komünist sistemi insana yarışır pratiklere dönüştürmektir (Armaoğlu, 1986). Fransız Devriminden yaklaşık 50 yıl sonra 1835'te "*Danton'un ölümü*" (Dantonstod) adlı

dramasında, Alman yazar Karl Georg Büchner'in "*İhtilal Satürn gibidir; kendi çocuklarını yer*" sözünden hareketle, karşı devrim korkusu ile sosyalizmin başlangıçta ihtilale inananlara da cephe almaya başlamıştı.

Çekoslovak aydınlarının geleneğinde bulunan- Batı demokrasisinden yola çıkarak oluşturdukları - özgürlükçü kavramlar, bu değişim hareketine ruhunu vermiştir. Bir başka önemli etken ekonomik sıkıntılardır. İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyet ordusunun bir komutanı olan Aleksander Soljenitsin, Stalin karşıtı propaganda yaptığı iddiasıyla tutuklanıp, toplama kampı Gulag'da geçirdiği sekiz yıllık mahkûmiyetinin ardından yazdığı "*Gulag Takımadaları*" nda: "İdeoloji, yekûn bir devlet gücüyle bir araya geldiğinde zulüm ve adaletsizlik kaçınılmazdır" der (Butler-Bowden, 2018:310). Soljenitsin, Stalinist Rusya'nın Nazi Almanya'sı ile kıyaslandığında daha makul olarak görüldüğünden ancak gerçeğin böyle olmadığından; kolektif çiftliklerdeki mutlu köylü ve fabrika işçilerinin gösterildiği propaganda filmlerinin arkasında kitlesel sürgün, kıtlık, Hitler'in bile düzenleyemeyeceği bir ölçekte adaletsizlik olduğundan komünizmin işçiye serflikten daha kötü bir düzen getirdiğinden bahseder (Butler-Bowden, 2018: 309). Çekoslovak halkı 1960'larda Soljenitsin ile aynı fikri taşımaktaydı, bu yüzden Çekoslovakya Komünist Partisi 1963'ten itibaren sosyalist rejimin uygulamalarında gevşemelere gitmişti: terzilik, ayakkabıcılık, marangozluk, berberlik gibi küçük esnaf işleri devletin elinden alınarak, yanında hiç kimseyi çalıştırmamak kaydıyla şahıslara bırakıldı. Mülkiyet kavramında da değişen düzenle, etkisiz konumundan çıkanlar Çekoslovak halkının 1966'da birleşerek apartman yapmasına onay çıktı. Tabii ki basında bu özgürlük rüzgârından payını almış, sansür kaldırılmış dolayısıyla

söz ve ifade hürriyetinin önü açılmıştı. Bu atmosfer içinde Prag'daki Karls Üniversitesi öğretim üyelerinden Prof. Goldstücker döneme adını verecek “*insancıl yüzü ile sosyalizm*” kavramını ortaya atmıştı (Armaoğlu, 1986: 563, 565, 566). Prag'daki bu üniversitenin adı, Komünist Parti sekreteri, Stalin taraftan tutumuyla tanınan Novotny'e karşı düzenlenen büyük gösterilerle de anıldı. Novotny bu görevden ayrıldı, Alexander Dubçek'in partinin sekreterliğine yükselmesi yenilikçi kanadın zaferiydi.

Nietzsche, insanın bu dünyadaki durumunu Platon'un ünlü mağara benzetmesine dayandırır; buna göre bu dünyadaki insanın durumu mahkûmların durumuna benzer, “19. Yüzyılın fabrikalarda çalışan köle insanı, bir mağaranın dibinde zincire vurulmuş olarak ve duvardaki gölgeleri gerçek sanarak yaşamaktadır”. Ancak Nietzsche Platon gibi bu durumun değişebilir ve zincirlerden **kurtulmanın** mümkün olduğuna inanır (Kale, 2014: 369). 1969'daki “ılımlı sosyalizm” rüzgârıyla, bir anlamda Çekoslovak halkı kuşatılmış sisteme başkaldırırken, Nietzsche'nin inancının izinden gitmişti.

Aslında “ılımlı sosyalizm” denilen bu yenilenme hareketi başlarda Rusya'nın dikkatini çekmemişti. Çünkü Prag'da fizizlenen hareketin ruhu, ne daha önce yaşanan Macaristan ve Polonya'daki ayaklanmalara ne de Yugoslavya'da yaşanan sürece benziyordu.

1968 Ağustos'unda Prag'daki havalimanına uçuş planında olmayan Sovyet uçaklarının inmesi ile başlayan süreçte 250 bin Varşova Paktı askeri ve 2000 tankla Prag işgal edildi. Böylece toplumdaki siyasi dönüşümün izleri silinmeye çalışılmıştı. İşgalle Prag'da yaşayan çoğu eğitimli 300 bin kişi başka ülkelere göç etmek zorunda kaldı. Ruslar askeri güçle

Prag'ı istila ederek, Çekoslovakya'daki reformistleri susturmayı başarmıştı. Ülkenin seçkinleri aydınları baca, pencere, kalorifer kazanı temizliği, satıcılık gibi bedensel işler yapmaya mecbur kaldılar. Tıpkı incelenen film *"Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği"*nde Thomas ve Tereza'nın geçmişte oluşturdukları anlamların, gelişen olaylarla sanki hiç yaşanmamış kodlara dönüşmesi gibi; Thomas bir cerrahken pencere silicisi, Tereza bir fotoğrafçıyken barmen olur. İnsanı kendi geçmişine yabancılaştıran süreç, reformist girişimlerin baskıyla sonlandırıldığı ülkede Doğu Avrupa sosyalizmi bir süre daha var olacaktır.

"Bir insanın kendine inancını ve kendi geleceğine yön verme arzusunu yitirmesinden daha karanlık ve sarsıcı bir trajedi olamaz" (Butler-Bowden, 2018: 8) diyen Amerikalı siyaset teorisyeni Saul Alinsky'den yola çıkarak, Stalin'le birlikte kendini gösteren komünist rejimin baskıcı yüzü insanların gelecek tahayyüllerini de elinden almıştır.

Prag'da Bir Yazar: Milan Kundera ve "Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği"

Kendi tabiriyle memleket hasretiyle "delik deşikken", sürgündeki şair Nazım Hikmet Ran'ın yolu bir dönem (1956-1958) Prag'dan geçer. Üstelik bu kentte bir sevgilisi olur; Sonya Danyolova adında genç bir kadın. Nazım Hikmet'in memleket hasretliğine, genç kadının ölümüyle sevdasının hasretliği de eklenir.

*"Prag'da Üç Leylek Lokantası'nda buluşurduk
Şimdi, bir yol kıyısında gözlerim kapalı duruyorum
sen bir ölüm boyu benden uzak."*

*Belki Prag'da üç Leylek Lokantası yok,
ben uyduruyorum”*
Nazım Hikmet RAN

Prag kimileri için sürgünlerin nedeni, kimileri için de sürgün yıllarının kenti. Çek romancı Kundera için ise Prag, 1968'deki Rus istilasının ardından politik baskılara dayanamayarak Fransa'ya iltica etme nedeni olan kent, ruhundaki/anılarındaki yolculuğu bitmese de resmi evrak üzerindeki vatandaşlık yolculuğunun bittiği yerdir.

*“Yaşadığı yeri terk etme arzusunadaki insan
mutsuz bir insandır.”*

Milan KUNDERA

Kundera, devletin insan belleğini nasıl yönlendirdiğini, tarihsel gerçekleri nasıl değiştirdiğini, ideolojik kavramların iyi ve kötü olgularını nasıl saptırdığını ironik bir dille anlattığı *“Gülüştün ve Unutuşun Kitabı”* nı 1979'da Fransa'da yayınlamasıyla, Çekoslovakya vatandaşlığından çıkarılır. Tam 40 yıl sonra Kundera'ya Çekya vatandaşlığı geri verilir (bianet.org). İşte burada 20. yüzyıla iz bırakmış iki ünlü edebiyatçının yazgısı ikinci kez birleşir. Ünlü şair Nazım Hikmet Ran da Türk vatandaşlığından çıkarılmış, ancak Kundera gibi yaşarken olmasa da öldükten sonra vatandaşlığı iade edilmiştir.

Kundera'nın romanına ve Kuafman'ın filmine kelimeleri bırakmadan, adını Kadife Devrim ile duyuran ve ilerleyen yıllarda Çekoslovakya'nın Cumhurbaşkanı olan oyun yazarı Vaclav Havel'i de aramak lazım. Havel'in absürt tiyatroyla temellenen oyunları, dilin, otoritenin çıkmazları ve varoluşçulukla ilgilenir. Eserlerinde dilin insana hizmet etmek yerine,

insanın dile hizmet ettiği öne süren, iktidarı eleştiren Havel, Varşova Paktı'nın Çekoslovakya'yı işgaliyle birlikte siyasi yasaklı ilan edildi, dört yıl cezaevinde yattı. 1989'da 18 gün süren ve hükümetin devrilmesiyle sona eren, "Yurttaşlık Forumu öncülüğündeki" toplumsal hareketin lideri oldu. Havel, Marksist ideolojiyi hep eleştirmiş, totaliter rejimin parçası olarak değerlendirmiştir:

"Bu ideoloji kendi bütünlüğü içinde laiklemiş bir din olarak nitelenebilir. Bu ideolojide her türlü sorunun hazır cevapları vardır. Bir bölümünü kabul etmekle yetinmek olmaz. Bir kere de kabul ettin mi, hayatın derinden etkilenir. Ama çok caziptir de. Özellikle aylaklar için baş sokulabilecek bir yuvadır. Olduğu gibi kabul ettiğin anda, hayat yeni bir anlam kazanır. Bütün gizler, o güne kadar cevapsız kalmış sorular, kaygı ve yalnızlık duygusu ansızın kaybolur.

Ama insan kirası düşük bu ev için kendi yaşamında olağanüstü bir bedel öder, kendi aklından vazgeçer. Çünkü bu ideolojinin en önemli yanı, insanın kendi vicdanıyla aklını bir yüksek otoriteye teslim etmesidir."

Vaclav HAVAL (Haval, 1990:38).

Havel'le aynı coğrafyanın kader ortağı Kundera, varoluşçu ekolün son temsilcilerinden biri olarak gösterilir. Yazar, Prag'daki Film Akademi'sinde bulunduğu dönemde politik baskı gördüğünden çalışmalarına ara vermek zorunda kaldı. İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda Komünist Parti'ye üye oldu, ancak 1948'de partiden çıkarıldı; bu süreçte yaşadıklarını, şaka gibi gelmiş olacak ki "Şaka" ismini verdiği kitabında anlattı. 1956'da tekrar partiye giren Kundera, 1976'da tekrar ihraç edildi. 1968'deki Rus istilasının ardından baskılara da-

yanamayarak Fransa'ya göç etti. 1988'de yönetmen Philip Kaufman, Kundera'nın 1968 Prag Baharı'nı anlattığı romanı "*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*"ni sinemaya uyarladı.

Kundera romanda, hayal ürünü imgelerle, doğduğu coğrafyanın kendi tarıklık ettiği tarihini, yeniden betimlemeye çalışmıştır. Şurası muhakkak ki, Kundera bu romanda düşsel karakterlerle tarih görümüzü yeniden inşa etmektedir.

Milan Kundera "*Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*" romanını -her ne kadar tarihi süreç içinde tersi ortaya konsa da- adı bir dönem Nazizm, antisemitizm ile anılan filozof Frederic Nietzsche'nin "*Bengi Dönüş*" kavramı üzerine oturtur. "*Bengi Dönüş*" e göre (*L'eternel retour*), hayattaki her şey dayanılmaz bir sorumluluğun ağırlığını taşımaktadır. Bengi Dönüş Nietzsche'nin başyapıtı "*Böyle Buyurdu Zerdüşt*"ün ana sorunudur:

"Yaşadığın ve yaşamakta olduğun bu hayatı yeniden ve sayısız kere daha yaşamak zorunda kalacaksın; içinde yeni hiçbir şey olmayacak. Yaşamındaki her acı, her sevinç, her bir düşünce ve her bir soluk, tarif edilemeyecek kadar küçük ya da büyük her şey, arka arkaya ve sırayla sana dönecek. Ağaçların arasından süzülen şu alacakaranlık ve şu örümcek bile, şu an ve ben kendim bile. Varoluşun sonsuz kum saati, içinde toz lekesi olan sen ile yeniden ve yeniden baş aşağı çevrilecek"

(Nietzsche, 2005).

Hristiyanlık otoritesinin eleştirildiği yıllarda, Nietzsche de Hristiyanlığın ve idealizmin ahlak anlayışını, sahtekâr ve yanıltıcı diyerek sert bir şekilde eleştirir (Hilav, 1985: 173). İnsanoğluna iyinin ve kötünün ne olduğunu anlatacak üstün otoriteler yoktur artık, "Tanrı öldü, Tanrı'yı biz öldürdük"

derken, insanın yalnız olduğunu ve yaşamdaki değerlerini, özgürlüğünde yeni baştan yaratmak zorunda olduğunu söyler (Kale, 2014:369). Nietzsche Tanrı'sız bir dünyada özgürlüğün bedelinin de ağır olduğundan bahseder. Nietzsche'ye göre "*Bengi Dönüş*" ile ölüm ürkütücülüğünü kaybeder, tüm acılarıyla, zorunlu yazgısını kabul eden insanın hayata yeniden "evet" diyebilme gücünü yaratır. *Bengi Dönüş* iyi veya kötü yanlarıyla yaşamı sevmeyi, pozitif olmayı gerektirir. Nietzsche, bir dönem etkilendiği Schopenhauer'ın eseri *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*'dan "var olma", "yaşama isteği" fikrini almıştır. Ancak Nietzsche'ye göre insanoğlunun temelinde varolmanın da ötesinde "güçlü ve kudretli olmaya" dair bir istenç vardır, bu görüşünü "seni öldürmeyen şey güçlü kılar" mottosuyla bir anlamda dünyaya ilan etmiştir.

Kundera "*ağırlık ve hafiflik*" kavramlarını alegorik bir anlatımla romanına taşır, ona göre yazar yarattığı temsiller üzerinden ağır negatif, hafif pozitif kavramlarını analiz eder:

"Sonsuza Kadar Yinelenme (Bengi Dönüş) en ağırıysa, bizim yaşamlarımız bu ağırlığın karşısında göz kamaştırıcı bir hafiflik içinde belirmektedir. Peki, ağırlık gerçekten nefret edilesi, hafiflik de göz kamaştırıcı mıdır? Yüklerin en ağırı ezer bizi, onun altında çökeriz, bizi yere yapıştırır bu ağırlık. Öte yanda her çağda yazılmış aşk şiirlerinde, kadın erkeğin bedeninin ağırlığı altında ezilmeyi özler. O halde yüklerin en ağırı aynı zamanda yaşamın sağladığı en şiddetli doyumun da imgesidir. Yük ne kadar ağır olursa, yaşamlarımız o denli yaklaşır yeryüzüne, daha gerçek, daha içten olur."

(Kundera, 1986).

Romanın başkahramanı Thomas, filmin başında kendini “ne istediğini bilememekle” suçlasa da sonra bunun doğal olduğuna inandı; zira bu hayat tektir ne önceki hayatlarla kıyaslayabilmemiz ne de sonrakilerle kusurlarımızı düzeltebilmemiz mümkündür, bu yüzden ne istediğimizi bilemeyiz (Kundera, 1986).

“Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği” Filminin Analizi

Filme de uyarlanan romanda, cinsellik teması yoğun gibi gözükse de Prag Bahan sürecindeki aşk, sosyal yaşam, bireyselliğin yükselişi, irdelenen özgürlük kavramları ve ülkenin ideolojik atmosferi ağırlıklı olarak yer almaktadır.

Film bir tarafta Çek halkının ağırlık/hafiflik döngüsündeki gelgitlerini, öte yanda Sovyet Rusya’nın Prag’ı işgaliyle, kentin özgürlük/esaret arasındaki durumunu betimler.

Prag’da yaşayan Thomas varoluşunu; sorumluluğu, politik duruşu hafife alan, kadınlardan hoşlanan bir beyin cerrahıdır. Kadınlarla dolu ilişkileri arasında tek uzun ilişkisi ressam Sabina’yla olandır. Tereza’dan önce tanıdığı ve cinsel anlamda tutkulu bir ilişki yaşadığı Sabina “hafifi” temsil eder. Thomas, Sabina ve diğer kadınlarla kurduğu erotik dostlukların saldırgan aşk hikâyelerine dönüşmemesi için kendi içinde formüller geliştirir. Ta ki Tereza’yla karşılaşana kadar...

Thomas’ın gününbirlik görevli gittiği bir kasabada, kendinden ve etrafındaki kadınlardan çok farklı olan, Tereza ile yolu kesişir. Bu genç kadının, Vatikan’ın Aziz Petrus Meydanı’nda düzenlenen tören ile Papa Franciscus tarafından azize mertebesine yükseltilen Rahibe Tereza (Samar, 2016) ile aynı adı taşıması bile, bize daha filmin başındayken onun geleneksel

çizgisini, taşralı karakterini vurgular. Her iki kahramanının da elinde bulunan kitaplar aslında Kundera'nın romanının örüntüsünü anlatacak sembollerdir.

Tolstoy'un 19. yüzyılda şehir -kırsal yaşam tezatlıkları içinde geçen; otoriteye başkaldıran bir kadının hikâyesinin ötesinde, din, devlet, aristoklasi, kölelik, kapitalizm üzerinden, bir anlamda hayatı sorguladığı romanı Anna Karenina'nın, film kahramanı Tereza'nın elinde olması belli ki tesadüf değildir. Tolstoy romanda hayatın anlamını varılacak yer değil gidilen yol olarak tanımlar, bu Tereza'nın da gerçeğidir. Tolstoy'un Anna Karenina'sındaki "karşıt karakterdeki çift vurgusu", filmde de vardır: bir yanda Thomas ve Tereza, öte yanda Franz ve Sabina... Kundera, düşsel dünyasında Thomas'ın kız arkadaşı Tereza'yı hikâyenin "ilkeli öznesi" olarak kurgulamıştır. Tereza'nın rüyaları hayatına yön vermektedir. Kundera'nın ağır - hafif alegorisi filme hâkimdir; Tereza'nın bastırılmış korkularını ortaya çıkaran rüyaları mı yoksa gerçeğin kendisi mi daha ağırdır? Kundera bu soruyla seyircinin zihnini kurcalar.

Thomas ile Tereza'nın tesadüfi karşılaşmasında, Tereza gibi Thomas'ın da elinde, babasını öldürüp, bilmeden annesiyle aynı yatağa giren, Yunan mitolojisindeki kahramanlardan Oedipus'u anlatan Sofokles'in kitabı vardır. Oedipus'un öyküsü, başlangıçta kendini apolitik gören Thomas'ın, hikâyenin ilerleyen kısımlarında ideolojik kodlarını oluşturacaktır. Thomas'ın ruhsal dehlizlerinde ağır da hafif de vardır: örneğin Thomas siyasi bir ideolojinin takipçisi olmayarak ya da Thomas'ın birden fazla kadınla yaşadığı şehvet dolu ilişkiler hafiflik midir? Bir kadınla aynı yatakta uyumak ağırlık mıdır? Thomas kadınlarla aynı yatakta uyumayı reddeder-

ken Tereza'ya âşık olunca aynı yatakta uyur; aşk mı şehvet mi, hangisi daha hafif ya da hangisi daha ağırdır? Romanda Kundera “*Aşk çiftleşme arzusunda duyurmaz kendini, uyuma arzusunda duyurur*” derken; Thomas'ın ruh hali üzerinden, aşkın çoğulla yaşanamayacağını, uyumak gibi tekille yaşanması gereken bir duygu olduğunu vurgulamıştır.

Yataktan kalkarken, uykudaki Tereza'nın vücuduna temas eden eline, okuduğu Sofokles'in “Oedipus” eserini tutuşturur. Thomas bir anlamda kendi geleceğinin kodlarını çizecek bu kitapla, Tereza'yı da kaderine ortak etmiştir.



Tarihe Tanıklığın Cadı Avına Dönüşmesi...

Filmin en önemli bölümü hiç şüphe yok ki; Prag'ın işgalinin izdüşümü olan siyah-beyaz görüntülerin bulunduğu sahnelerdir. Tereza'nın Thomas'ın evlilik dışı ilişkilerine katlanamadığını itiraf ederek evi terk ettiği gece, Sovyet tankları Prag'ı işgal eder. Thomas Tereza'yı bulur ve griye bürünmüş yıkık dökük sokaklardan meydanlara akan kalabalığa karışırlar. Tereza en iyi bildiği işi yapar, fotoğraf çeker. İşgal sahnelerindeki siyah-beyaz ve renkli görüntüler arasındaki geçişler ile yönetmen anlatıyı güçlendirmeye çalışır.



Tereza film makarasını -işgalcilere kaptırmamak için- yabancı fotoğrafçılara verir. Yıkık dökük, griye bürünmüş kentte insanlar sokaklardadır. Filmin ilerleyen sekansında, Tereza sorgu odasındadır: sarkastik tavırla "Sizi her zaman çok sevdim, sizi korumaya geldik" diyen Ruslara, Tereza soruyla cevap verir "Bizi neden koruyorsunuz?". Tereza'nın çektiği fotoğraflar ele geçmiş, bir suçlu yaratma makinesine dönüşmüştür. Sorgu odasındakiler, Tereza'nın fotoğraf karelerinden tespit edilen eylemcilerdir. Tarihe tanıklık diyerek çekilen fotoğraflar, başkalarının elinde "cadı avına" dönüşürken, gazetecilik ve muhabirlik arasındaki ince çizgi filmin odağına alınır. Prag'ı işgal eden, Çekoslovak halkı üzerinde tahakküm kuran siyasal erkler için fotoğraflar muhabirlik, fotoğrafçı Tereza için tarihe tanıklık demektir. Tereza bu gerçekle yüzleştğinde yıkılır.

“Gelecek kimsenin umurunda olmayan, ilgisiz bir boşluktur. Geçmiş ise, yaşam doludur, kızdırır, başkaldırır, yaralar, o kadar ki, bu yüzden onu yok etmek ya da yeniden yaratmak isteriz. Geleceğe egemen olmak istemenin nedeni, geçmişini değiştirecek güce sahip olmaktan başka bir şey değildir.”

Milan KUNDERA

İlerleyen sekansta, Tereza elinde kalan fotoğraflarla Prag’ dan göç edip, Cenevre’deki ajansa başvurduğunda, artık bu fotoğraf karelerinin eskidiğinden bahsedilir ve çıplak kadın fotoğrafları çekmesi teklif edilir. Oysa Tereza’ya göre unutulmuş hiçbir şey yoktur, Çekoslovak halkı hala ıstırap çekmekte, sistemin değişmesini istemektedir.

Filmde, kadın bedenini sergilemenin, cinselliğin, 1960’ların sonuna doğru Batı’da kazanılmış bir özgürlük göstergesi olduğunun; ancak toplumsal yapıyı, sistemi eleştiren fikri özgürlüklerin geri plana çekildiğinin vurgusu yapılmaktadır.

Hafif-Ağır İkilemi...

Prag’ın işgal edilmesinin ardından Sabina Cenevre’ye kaçtığında Franz isimli bir sevgilisi olur. Franz tıpkı Tereza gibi aşkta teslimiyeti, sadakati, gerçekliği arayanlardandır. Franz Sabina ile birlikte olduğunda evli olmasından dolayı huzursuzluk duyar, bunu ilişkinin tüm taraflarına yapılmış bir haksızlık olarak gördüğünden kansını terk eder ve Sabina ile birlikte olmaya karar verir. Ancak Sabina *“en iyi yaptığım şey terk etmektir”* sözünü burada da pekiştirir ve Franz’ı terk eder, zira Sabina hafif yaşamayı tercih eder, Franz onun için bir ağırlıktır.

Filmi bırakıp, romandan ilerlediğimizde, Franz'ın Vietnam'ın Kamboçya'yı işgaline tepki gösterirken ölüme yol aldığı öğreniyoruz: Franz kendi varoluşunu ağırlık üzerinden tanımlamıştır, peki ağırlığın bedeli ölüm müdür?

Yazar "*Beden ve Ruh*" ismini verdiği bölümde, ruhla beden arasındaki yabancılaşmaya dikkat çeker. Tereza İsviçre'den Prag'a dönmeye karar verir. Filmin kadın kahramanı paradoks yaşar; Thomas'ı başka kadınlarla cinsel anlamda paylaşmak mı yoksa değerlerine aykırı bu eril karakteri terk etmek mi? Thomas, Tereza'nın terk ettiği evde, geride bıraktığı notu okur: "*Hayat benim için çok ağır, serin için ise hafif. Bu hafifliğe dayanamıyorum. Güçsüzüm ve bu yüzden güçsüzlerin ülkesine dönüyorum*". Tereza'nın güçsüzlerin ülkesi diyerek betimlediği yer, doğduğu, yaşadığı ve en nihayet terk ettiği Çekoslovakya'dır.

Hafiflik Bir Kaçış mı? Sabina ve Thomas...

Sabina'nın Franz'ı terk edişi, Thomas'ın terk edilişi ile eş zamanlıdır. Filmde Sabina, birçok filmde alışageldiğimiz gibi kadın olarak mağdur özne değildir. Sabina da Thomas da daha hafif bir hayat yaşamak adına, gerçeklerden kaçışta bedenlerini nesneleştirmekten kaçınmazlar. Sevdiklerini bu uğurda kurban etmeleri ise ortak paydalarıdır.

Yanıldık Demek Yetmez!

Thomas Tereza'nın yarattığı boşluğu kaldıramaz, o da Prag'a döner. İşgalden önce, Thomas, Sofokles'in "Kral Oidipus" eserinden etkilenerek sistemi eleştirdiği bir yazıyı basına vermiş; basın özgürlüğünün komünist parti tarafından

engellenemeyeceği illüzyonu içindeki yayıncı ise yazıyı büyük bir övgü ile karşılamıştır. Yazıda, Oidipus'un bilmeden de olsa babasını öldürüp, annesiyle beraber olduğu için kendini kör etmesinden yola çıkarak, geçmişte Ruslarla işbirliği yapan Çek komünistlerinin de kendilerine böyle bir ceza vermesi gerektiğini söyler: "Siz de bilmiyorduk diyorsanız, gözlerinizi oyun ve yönetimden çekilin".

İşgalden sonra bu yazı onun cerrahlık yapmasına engel olacak, ancak diğer arkadaşları gibi "susan, eleştirmeyen, sistemi kabul eden" bir itirafname ile mesleğe iadesi söz konusu olabilecektir. Thomas bunu kabullenemez, aslında bu onun için ilk defa Tereza'nın izinden gideceği, ağır bedel ödeyeceği tepkili/kararlı ve ağır bir hayatın da başlangıcıdır. Seyirci bir kez daha: tepkili mi, tepkisiz mi; ilkeli olmak mı, ilkesiz olmak mı; susmak mı konuşmak mı antitezleriyle kuşatılır.

Şapkanın İzinde Hafiflikten Ağırlığa Evrilme...

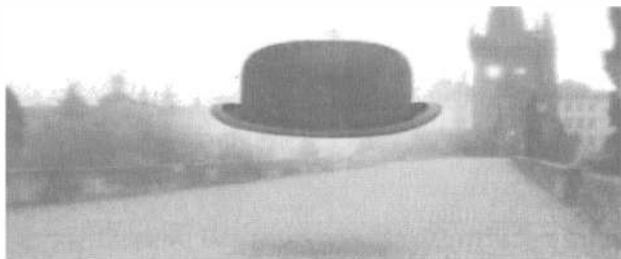
"İktidar sizi nerenizden yaralıyorsa orası kimliğiniz olur."

Milan KUNDERA

Melonşapka Sabina ve Thomas arasındaki ilişkiyi simgeleyen, filmin farklı sekanslarında kendini tekrarlayan erotik bir semboldür. Ancak cinselliğe kodlanmış bu erotik sembol (şapka), filmin ilerleyen sahnelerinde Thomas'ın mesleğini yapabilmesi için, komünist parti tarafından imzalaması istenen belgeyi buruşturup içine attığı bir isyana dönüşür; bu bir anlamda hafifliğin ağırlık ile yer değiştirdiği andır.

Böylece, Thomas cerrahlık yerine cam silmeye başlar, Tereza ise hayatına bir kafede içki servisi yaparak devam eder. Kısa bir süre sonra da Thomas ile Tereza, Prag'ın insana da-

yattığı politik baskıcı kuşatılmışlıkların çok ötesinde, hayvanlarla, doğayla iç içe olacakları kırsala dönerler.



Karenin Gülümsüyor...

Karşılıksız sevginin öznesi ise bir insan değil, “Karenin” isimli bir köpektir. Evlendikleri gün Thomas’ın Tereza’ya sevgilerini temsilen aldığı köpeğe, Tolstoy’un romanında Anna Karenina’nın kocası Karenin’in adını verirler. Prag işgal edildiğinde, başka ülkeye giderken de bir köyde yaşamaya başladıklarında da Karenin onların yanındadır.

Karenin kanserden ölmek üzereyken, Tereza ondan hiçbir karşılık beklemeden onu sevdiğini ve buna kimsenin onu zorlamadığını- dan bahseder. Karenin daha fazla acı çekmesin diye Thomas’ın iğne yaparak onu uyutacağı esnada “Karenin gülümsüyor” der Tereza, ona sanılır ve “Orada hiç acı çekmeyeceksin, orada her şey güzel olacak, korkma” diye fısıldar.



Dünya Öyle Çirkin ki, Kimsecikler Kalkmadı Mezarından...

*“20. yüzyıl insanının en büyük dramı, öldüğü dünyanın doğ-
duğu dünya olmayacağını anlamış olmasıdır.”*

Milan KUNDERA

Film analepsis bir düzlemde, doğrusal olmayan bir anlatı yapısıyla ilerler. Seyirci farklı bir sekansta, Sabina'yı, Tereza ve Thomas'ın trafik kazasında öldüklerini haber veren bir mektubu okurken görür. Ve öykü geçmişe sarar, orada ölüm-den önceki son gece ne kadar mutlu oldukları görülür; Tereza Thomas'a "Ne düşünüyorsun?" diye sorduğunda "Ne kadar mutlu olduğumu" der Thomas. Bu öyküde ölüm sanki kara bir bulut değildir, tam tersine kötülüklerin hüküm sürmediği, mutluluğun ebedi olacağı yerdir; Kundera'nın romanda dediği "Dünya öyle çirkindi ki, kimsecikler kalkmadı mezarından" sözünün bir yansıması gibidir.

Değerlendirme

Bir kent işgal altındayken, o şehrin insanları ne yaşar? Hayata tavır alırken, bedel ödemeye; namlunun ucundayken etik davranmaya hazır mıdır insan? Hayat tercihlerin, seçimlerin bir örüntüsüdür. *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği*, toplumsal olayların göbeğindeki insanlar üzerinden bu ikilemlere odaklanır. Her vazgeçiş aslında yeni bir kavrayıştır. Varoluşçuluğun en önemli temsilcilerinden kabul edilen Milan Kundera, insanların tercih özgürlüğü üzerinden geliştirdikleri eylemlerle kişiliklerini tanımlamıştır. Film, her bireyin yaptığı tercihlerle hayatına yön verdiğini, bunun bazen ger-

çeği görmezden gelen bir kaçış, bazen gerçeğin üstüne giden bir isyan; ama her daim zıtlıkların dünyası olarak görür. Film bahsi geçen bu tercihlerle dolu komünist ideolojinin hüküm sürdüğü bir coğrafyada, Rusya'nın işgali altındaki Çekoslovakya topraklarında geçer.

Totalitarizmin etkisi, katı bürokratik kuralların altındaki bu ülke insanları, makûs kaderlerine son verip, "ılımlı sosyalizm" adı altındaki reformist hareketlerle nefes alacakları pencere aralamaya çalışır. Varşova Paktı'nın bu arayışları susturması, Prag'ın tank paletleri altında ezilmesiyle son bulur. Tankın altında ezilen sadece kentin bulvarları değil, filme de konu olan insan hayatlarıdır. Dolayısıyla, sisteme kafa tutuş ya da hayatın ağırlığından kaçış, film kahramanlarının ülkenin değişen çehresiyle içindeki gelgitlerin yansımasıdır. Kundera'nın romanda dediği gibi, Antik Yunan felsefecisi Parmenides'ten beri dünya karşıtlıklara bölünmüştür: aydınlık-karanlık, sıcak-soğuk, varlık-yokluk, bir taraf olumlu, diğer taraf olumsuz çalışırken, can alıcı soru hangisinin daha olumlu olduğuna kilitlenir; ağırlık mı yoksa hafiflik mi olumludur? Hafifliği ve ağırlığı hangi kriterler belirler? Film 20. yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen toplumsal hareketlerin en önemlilerinden biri olan Prag Baharı'nı bu düalist felsefeyle buluşturmıştır.

KAYNAKÇA

Armaoğlu, F. (1986). "20. Yüzyıl Siyasi Tarihi:(1914-1980)".İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları

Butler-Bowden, T. (2018). "50 Politika Klasığı; Özgürlük, Eşitlik, İktidar". Çev: Can Görtan. İstanbul: Pegasus Yayınları.

Butler-Bowden, T. (2018). "50 Felsefe Klasığı"; Düşünmek, Varolmak, Eylemde Bulunmak, Görmek". Çev: Dilek Yücel, Dila Balcı, Semih Türkoğlu. İstanbul: Pegasus Yayınları.

Haval, V. (1990). "Living in Truth: 22 EssaysPublished on theOccasion of theAward of theErasmus Prize toVaclavHavel".Jan Vladislav (Editor). FaberandFaber, London-Boston.

Hilav, S. (1985). "Felsefe El Kitabı". İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Kale, N. (2014). "Felsefiyat". Ankara: Pegem Akademi

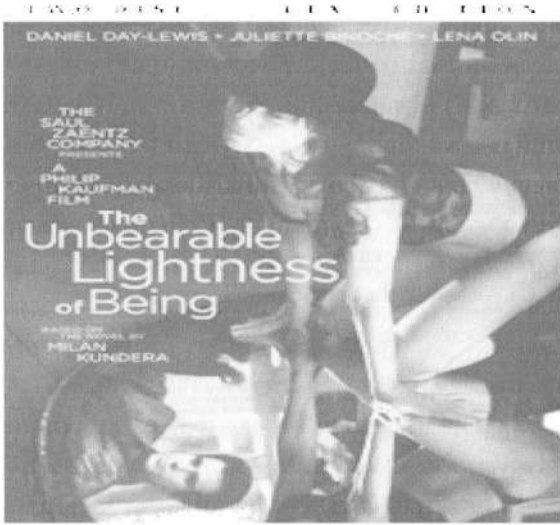
Kundera M. (1986). "Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği". İstanbul: İletişim Yayınları.

Nietzsche, F. (2005). "Böyle söyledi Zerdüşt". Çev: Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Samar, K. (2016). "Rahibe Teresa'nın tartışmalı 'azizeliği' kabul edildi". Euronews. <https://tr.euronews.com/2016/09/04/rahibe-teresa-nin-tartismali-azizelig-kabul-edildi>. Erişim Tarihi: 14.02.2021.

Şenel, A. (1998). "Çağdaş Siyasal Akımlar". Ankara: İmaj Yayınevi.

Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği
(*The Unbearable Lightness Of Being*)



Yönetmen: Philip Kaufman

Yapım Yılı ve Yeri: 1988 - ABD , Fransa , İsviçre

Süresi: 171 dk.

Filmin Türü: Dram , Romantik

Senaryo: Jean-Claude Carrière , Philip Kaufman , Milan Kundera

Oyuncular: Daniel Day-Lewis , Juliette Binoche , Lena Olin , Derek de Lint, Erland Josephson, Pavel Landovsky, Donald Moffat, Daniel Olbrychski, Stellan Skarsgard, Tomasz Borkowy, Bruce Myers, Pavel Slaby, Pascale Kalensky, Jacques Ciron, Anne Lonnberg

**SİNEMA TEMSİLLERİ ÜZERİNDEN 1968 SONRASI
İŞÇİ SINIFI YAPISI VE GREV OLGUSUNUN SİNEMAYA
YANSIMALARI; “ÇARK”, “MADE İN DAGENHAM” VE
“TOUT VA BIEN”, FİLMLERİ ÜZERİNDEN KARŞILAŞ-
TIRMALI BİR İNCELEME**

Ceren KILIÇ¹⁸

Ayşegül AKAYDIN AYDIN¹⁹

GİRİŞ

“Toplumsal hareketler” günümüzde değişime uğramış olsa da en genel anlamıyla ortak amaç için bir araya gelen insanların “kolektif eylemleri” olarak tanımlanabilir. Günümüzde toplumsal hareketler dönüşüme uğramıştır. Yeni sosyal hareketlerle LGBT, çevre, kadın, barış ve insan hakları, küresel adalet hareketleri, kimlik gibi olgulara yoğunlaşmıştır. İlk olarak toplumsal hareketler kavramı Lorenz Von Stein’nin 1987 yılında yayınlanan ‘1789’ dan Günümüze Fransız Toplumsal Hareketleri’nin Tarihi’ adlı eserinde geçmektedir. Eserde “toplumsal hareketler” kavramı “işçi sınıfı mücadelesi” kapsamında kullanılmıştır (Tilly, 2008:20).

¹⁸ İstanbul Aydın Üniversitesi Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Öğrencisi, cerenkilic@stu.aydin.edu.tr

¹⁹ İstanbul Aydın Üniversitesi Gazetecilik Bölümü Dr. Öğretim Üyesi

Kapitalizmin erken dönemlerindeki sınıf çatışmaları genellikle toplumsal sistemin kendisine yada sermayenin iktidarna yönelik değil, üretim araçlarına karşı saldırılardır. Bilinen ilk işçi eylemi bu anlamda makine kırma eylemidir (Luddistler). Sermayenin yoğunlaşması ile birlikte büyük ölçekli endüstriler ortaya çıkmıştır. Kapitalizmin üretim ilişkileri tüm toplumsal sistemi belirleyecek kadar olgunlaştığında, eylemlerin boyutu da üretim araçlarından, üretim araçlarını elinde bulunduran sermaye sahiplerine yönelmiştir. Kapitalizmin gelişimi ile dönüşen eylemlerde sömürüye örgütlü ilk tepkileri "birlikler" ve ardından "sendikalar" sağlamıştır (Aydoğanoglu, 2007:14). Karl Marx, sermaye ile emek arasındaki toplumsal ilişkilerin odağına "artı değer" olgusunu yerleştirmektedir. Marx'ın yapıtlarında açıkça tanımlanmış bir sınıf kavramına rastlanmaz (Öngen, 2014:42). Ancak onun paradigmasından hareketle sınıflar çalışmamızda incelenmiştir.

Kapitalizm tarihi boyunca, öğrenci hareketleri, sınıflar mücadelesinde emekçilerin saflarında defalarca önemli bir güç olarak ortaya çıkmıştır. 1968 Mayıs olayları, Fransa'nın yakın tarihinin en önemli kırılma noktalarından biridir. 1968 olayları genellikle üç aşama ile sınırlandırılmaktadır. İlk olarak öğrenci hareketleri yaşanmış, ikinci aşamada işçi sınıfı eylemlere destek vermiş ve son olarak siyasi sonuçlar görülmüştür.

Mayıs 1968'de Fransa'da patlak veren olaylar, dünyanın değişik coğrafyalarındaki birçok ülkede 60'lı yılların başından itibaren öğrenci hareketinin yükselmekte olduğunu göstermektedir. Öğrenci hareketleri işçi sınıfı hareketleri ile birleşerek kitlesel eylemleri ve dönüşümleri başlatmıştır. Türkiye'de Haziran 1968 olayları da Fransa'daki gibi, öğrenci hareketleri sonrasında işçi sınıfı eylemlerini yaratmış ve büyük grevlere

sebepe olmuştur. Başta İstanbul Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi olmak üzere, haziran ayında büyük bir boykot ve işgal dalgası yaşanmıştır. İngiltere’de ise Haziran 1968 günü Londra’da Ford Dagenham fabrikasında koltuk döşemelerini diken 187 kadın işçi, toplumsal cinsiyet ayrımcılığına karşı “eşit işe eşit ücret” için greve gitmişlerdir. 1968 döneminde işçi sınıfı eylemleri görünür olmaya ve mücadeleler sonuç vermeye başlamıştır. Artık makinalar kınılmıyor, süresiz iş bırakma eylemine-greve gidiliyordur. Bu tarihsel olaylar ülkelerin sinemalarına da yansımıştır.

Çalışmada Kellner ve Ryan’ın “filmler toplumsal yaşamın söylemini kendi sinemasal kurgularıyla topluma sinemasal anlatılar biçiminde sunarlar. Filmlerde kullanılan temsili anlamak için toplumsal yaşamın filmlerde nasıl şekillendiğine bakmak gerekmektedir” (1997:35) söyleminden hareketle film okumaları yapılmıştır.

1968 de meydana gelen işçi hakları ayaklanmasını, yarı belgesel niteliğinde işlemiş olan (2010) “*Made in Dagenham*” (Kadının Fendi) filmi İngiltere yapımıdır. Grev toplumsal hayatta gücünü ve etkisini gösterir. Fransa da ise “*Tout Va Bien*” (Her şey Yolunda) filmi 1968 Mayısının etkisi altındaki işçileri, Amerikalı bir kadın gazeteci ile Fransız reklamcı/yönetmen eşinin gözünden grevdeki bir fabrikada yaşananları anlatır. Sert bir dille kapitalizmi, medyayı, toplumu ve ikili ilişkileri eleştiren film, 1972 yapımıdır. Türkiye’de ise 1987 yapımı “*Çark*” filminde fabrika işçilerinin mücadeleleri işlenir. Bir cam fabrikasında çalışan işçiler, emeklerinin karşılığını alamayınca patronla çatışmaya girerler ve grevi başlatırlar. İşçi sınıfında grev olgusu, aynı dönemlerde, üç farklı ülke ve üç farklı sinema anlatısı üzerinden incelenmiştir.

YÖNTEM

Araştırmada işçi sınıfında grev olgusuna üç farklı ülke doğrultusunda bakılmaktadır. Söylem analizi yöntemiyle yapılan bu çalışmada üç farklı ülkenin seçilen filmleri üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır. Yapılan araştırmada eleştirel söylem analizi yöntemiyle toplumsal olarak yaratılan söylem ve anlamın analiz edilmesi amaçlanmaktadır. Söylem, belirli bir zaman dilimi içinde belli insan grupları arasında olan ve diğer insan grupları ile ilişkili olarak geliştirilen fikirleri, ifadeleri ve bilgileri içerir; dolayısıyla iktidarın uygulanması böyle bir bilginin kullanımına içkindir (Çelik ve Ekşi, 2008:100). Toplumsal sorunlara yönelik, ideolojik ya da politik bir çözümleme yapılmasını amaçlayan eleştirel söylem analizi, politikadan, ideolojiden, stratejik yönetime pazarlamaya kadar uzanan geniş bir konu yelpazesine sahiptir (Baş ve Akturan, 2008).

Sınıf kavramı

Kavramlar 'gerçekliğin' bazı özelliklerine, sosyoloji örneğinde toplumsal olayların belirli özelliklerine işaret ederler. Burjuvazi gibi bir kavram kar sağlamak amacıyla mal ve hizmet üreten, alan satan bireyler ve organizasyonlar kategorisinin mevcudiyetine dikkatimizi çekerken, tabakalaşma gibi bir kavram, toplumsal dünyada insanların farklı miktarlarda ve türde değerli kaynaklara sahip oldukları sistematik eşitsizlikler içerdiğine işaret eder. "Bir kavram basitçe, dikkate değer bazı olguları tespit eden tanımlar aracılığıyla oluşturulur." (Öngen, 2014:56).

Sınıf kavramı Latince "classis" kökünden türemiştir. Eski Roma'da yurttaşları servetlerine göre bölen çeşitli kategorileri

tanımlar. "Sınıf" sözcüğü Latince'den, İngilizce'ye (class) 16. yüzyılda, Fransızca'ya (classe) 14. yüzyılda girmiştir. Türkçe de ise Arapça bir köküne sahiptir ve "zümre, aşiret, grup, kategori" anlamına gelir. Mukaddimetü'l-Edeb adlı eser 1300 yılından önce sınıf kelimesinin kullanıldığı ilk yazılı kaynaktır. Türk Dil Kurumu'nda ise bir toplumda, aynı görevi yapan, aynı yararı sağlayan, aynı şartlarda yaşayan büyük insan grubu, klas: sınıf olarak tanımlanır. İngilizce bir sözlükte sınıf terimini ilk kez "insanların çeşitli hiyerarşik derecelere göre dağılımını yada sıralanmasını" anlatan bir kavram olarak kullanıldığı belirtilir. "1767 İskoç aydınlanmasının öncülerinden Adem Ferguson, sözcüğü ilk kez modern toplum içindeki bölünmeyi tanımlamak ve aristokrasi ile demokrasi arasındaki ayrımı belirtmek için kullanmıştır" (Öngen; 2014: 42).

Sosyolojinin en temel kavramlarından biri sınıftır. Sosyolojik bir olgu olarak "sınıf" modern toplumun çözümlenmesi için kullanılır. İşçi sınıfı olgusunu toplumsal hareketler bağlamında çözümleyebilmek için sınıf olgusunu tanımlamak gerekmektedir. Ancak sınıf olgusunun modern toplumların öncü özelliği olmadığını düşünenlerde bulunmaktadır. "Sınıfın, statü meslek ve gelir grubu gibi toplumsal birimlerle farkının ortaya çıkarılmasına ilişkin tam bir görüş birliği de yoktur. Toplum çözümlemelerinin temeline sınıf olgusunu yerleştiren Marx'ın yapıtlarında bile açıkça tanımlanmış bir sınıf kavramına rastlanmaz" (Öngen, 2014:42).

Sınıf, kapsayıcı bir sistem olarak toplumsal tabakalaşma olgusunun kategorisidir. Marx için sınıf toplumsal yapılanmanın temel kategorisidir. Weber için sınıf, toplumu farklılaştıran oluşumlardan yalnızca biridir. Weber sınıfı, 'kişilerin

mal, yaşam koşulları ve kişisel yaşantılar için sahip oldukları çeşitli olanaklar' olarak tanımlamaktadır. Marx ve Engels'in 1848 yılında yayınladıkları Komünist Manifesto da sınıfı "Günümüze kadar ki bütün toplumların tarihi, sınıf mücadeleleri tarihidir. Özgür insan ile köle, patrisyen ile pleb, bey ile serf, lonca ustası ile kalfa, tek sözcükle, ezen ile ezilen birbirleriyle sürekli karşı karşıya gelmişler, kesintisiz, kimi zaman örtük, kimi zaman açık bir savaş, her defasında ya toplumun tümüyle devrimci bir dönüşmesiyle ya da savaştan sınıfların birlikte mahvolmalarıyla sonuçlanan bir savaş sürdürmüşlerdir." (Marx ve Engels, 2009:116) ifadeleri ile açıklanmıştır. Sınıf olgusunu önemli kılanda bu bağlamda mücadeledeki safları yaratmasıdır. Çünkü sınıfların yaratılması, sınıf ilişkilerinin kurulması ve çözümlenmesi de ona göre mücadeleyi tanımlamak ve yön verebilmek içindir. Marx ücretli emek, sermaye gibi sınıfların üzerine kurulu bulundukları öğeler hesaba katılmazsa bu sözcüklerin de boş sözcükler olacağını da eklemektedir (1993: 237). Bu bağlamda sınıf yapısı ile sınıf mücadelesi arasında diyalektik bir ilişki bulunur.

Weber, her toplumun güce dayalı olduğunu iddia etmiştir. "Gücün üç boyutu olan ekonomi, prestij ve çıplak güç sınıf, statü ve partinin temelleri olarak görür. Sınıflar, statü grupları ve partiler arasında ve içlerinde tarihsel olarak belirleyici önemde güç mücadeleleri yer alır" (Cuff, Sharrock, Franci, 2013:57). Sınıf, statü ve parti siyasal toplumda gücün dağılımının temel unsurlardır. Weber'e göre sınıf, statü grubu ya da parti gibi bir grup oluşturabilen insanlar çeşitli araçlarla amaçlarına ulaşmaya çalışırken sınıf yapısı ile bağlantılı bir çoğulculuk vardır (Aydın, 2018: 247). Marx ise sınıf konumlarını üretim süreci içindeki yerlerine göre belirler (Öngen,

2014: 45). Onun tabakalaşma, sınıf çatışması ve değişim oluşumu modeli; malların üretimi, ihtiyaçların karşılanması, iş bölümü ve egemen değerlere dayalı istikrarlı bir sosyal sistemi yaratmaktadır. "Tabakalaşma, üretim araçlarının kontrolüne bağlıdır. Tabakalaşma, karşıt çıkarların bilincine varılması ve sınıfsal bağlılıkta artış, sınıfsal çatışma ortamında artış ve sonuç olarak toplumsal değişme şeklinde temellenir"²⁰ Bu değişimin itici gücü, "sınıf bilinci" sonucunda gerçekleşen kolektif eylemlerdir. Bir olgu olarak işçi sınıfının önemi Marx'ın için toplumların karakteristik özelliği, insanların varlıklarını sürdürebilmeleri için çevreden yararlanarak üretim yapabilmeleri ve böylece tarih yapmaları olgusunu yerleştirmesidir. Kendi geçim araçlarını nasıl ürettiklerini açıklamak toplumsal teorinin görevidir. Tüm toplumların ikinci karakteristik özelliği ise insanların zamanla yeni ihtiyaçlar yaratmasıdır. Üretim ve tüketim süreçleri her zaman birikimli olarak yani belirli ihtiyaçlar doyurulduğunda yenileri ortaya çıkararak ve birbirlerini besleyerek ilerler. Bu bağlamda üretim ve tüketim ayrı düşünülemez. İhtiyaç yaratma ise tarihsel değişme ile bizzat toplumun içinden üretilir. Üretim iş bölümüne dayalı olması ise toplumların üçüncü karakteristik özelliğidir. Marx'a göre iş bölümü her toplumda yapılması gereken görevlerin farklı parçalarının farklı bireyler tarafından yapılması demektir. İş bölümü olgusu ise bizi sanayi devrimi sonrası toplumlarda sınıf ve sınıf bilincine sahip bir çoğunluk olarak işçi sınıfı olgusuna götürür.

İşçi sınıfı

18.yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen sanayi devrimi ile

²⁰ Marx'ın tabakalaşma ve sınıfsal çatışma modeli

toplumların yapısı da değişime uğramıştır. Kol gücüne dayalı geleneksel üretimin yerini makinaya dayalı yeni üretim tarzı almıştır. Eskiden çok daha az sayıda çalışan ve işçinin bulunduğu atölyelerden (manüfaktür sistemden) çalışan sayısının arttığı fabrikalara doğru bir değişim yaşanmıştır. Üretim manüfaktür sistemde olduğundan çok daha fazla ve çok daha hızlıdır artık. Feodaliteden kapitalizme geçiş artı ürünün, üretim araçlarını elinde bulunduran sermayedarların, kar elde etmesini sağlayan metasını oluşturup kendine geniş pazarlar bulmasıyla devam etmiştir. Kapitalizm emeğin kendisinin bir meta olarak alınıp satıldığı pazar ekonomisine dayalı bir ekonomik sistemdir. "Kapitalist üretim kullanım değerini evrensel olarak değişim değerine dönüştüren tek üretim biçimidir" (Marx, 1990;951) Kapitalizmin bu yönü değişen üretim ilişkileri ile birlikte sınıfları da değiştirip dönüştürmüştür. Marx'a göre bu değişim feodalizmden engellenemez bir şekilde ortaya çıkmıştır. Kendi çıkarlarına göre davranan özgür insanların eylemleri sonucundan ortaya çıksada aynı zamanda öngörülebilir kaçınılmaz tarihsel olaylardır. Kapitalizmin gelişmesiyle birlikte artık geçimini sağlayabilmek için emeğini satmak zorunda olan, bastırılan sınıf, proletarya doğmuştur. Bu insanlar özel tüketimini sağlayacak üretimi artık evlerinde sağlayamayacakları için büyüklüğü sürekli artan geniş bir sömürülen ve yabancılaşan işgücüne dönüşmüşlerdir. Proletarya Marx'a göre kapitalist sistemde sömürülen sınıftır. Tarihsel süreçte burjuvazi doğar ve karşısında emek sınıfı proleterleşir. Burjuvazi üretim araçlarına sahipken proletaryanın sömürülmesi sınıf çatışmalarını doğurmuştur. Marksizme göre proletarya, insanlık tarihi içinde kendi çıkarlarını, tüm insanlığın çıkarları olarak genelleştirme ve evrenselleştirme gücüne sahip ilk sömürülen sınıf olduğu için

devrimcidir. Ona göre kapitalizmin dönemindeki sınıf mücadelesinin özelliklerinden biri de tarihte ilk kez ezilen sınıfın bir azınlığın değil, çoğunluğun çıkarı için mücadele etmesidir. Bu yüzden işçi sınıfı yalnızca kendi özgürlüğünün değil, bütün insanlığın özgürlüğünün anahtarını ellerinde taşır. Sınıf mücadelesi için Marx, Paris halkı 1871’de Paris Komününde ayaklandığında şöyle yazmıştır: “Komün ’ün gerçek sırrı şuydu: Komün, özünde bir emekçi hükümeti, üretici sınıfın ürünleri gasp eden sınıfla mücadelesinin ürünü ve emeğin iktisadî kurtuluşunun gerçekleştirilmesi için nihayet keşfedilmiş siyasî biçimdi.” Bu siyasî biçimin yansımaları daha sonra ekim devrimi ve daha birçok işçi sınıfı mücadelesinin de önünü açmıştır. İşçi sınıfının sınıf bilincine ulaşması emeğinin sömürülmesine dur demek adına sınıf mücadelelerini doğurur. Sınıf mücadelesinin bir yansıması olan grevler, mücadelenin görünür eylemleridir.

Grev

Grev kelimesi Fransızca kökenli “Grève” kelimesinden dilimize geçmiştir. Paris’te belediye binasının önündeki bu meydandan adını alan “grev” Türk Dil Kurumunda iş bırakma olarak tanımlanır. “Grev, bir işyerinde bir ücret karşılığında çalışan kişilerin haklarını korumak ve/veya daha iyi haklar elde edebilmek için yaptıkları işi durdurmalarıdır. Bu davranış, yürürlükteki yasalara göre, “yasal” veya “yasadışı” olarak nitelendirilebilir (www.tdk.com.tr).

Grevin hukuksal alanda varlığı 6356 sayılı Sendikalar ve Toplu İş Sözleşmesi Kanunu’nda belirtilir. Kanuna göre “Toplu iş sözleşmesinin yapılması sırasında uyuşmazlık çıkması halinde, işçilerin ekonomik ve sosyal durumları ile ça-

lişma şartlarını korumak veya geliştirmek amacıyla, bu kanun hükümlerine uygun olarak yapılan greve ise kanuni grev denir.” Grevin hukuka uygun olması için grev kararının yetkili tüzel kişilerce verilmiş olması ve kanuni esaslara göre uygulanıyor olması şarttır. Siyasi amaçlı, dayanışma amaçlı ve genel grev kanun dışı grev olarak kabul edilmektedir. Anayasanın 54. maddesinde grev hakkı tanınarak bu surette anayasal koruma alanı belirlenmiştir. Getirilen anayasal kısıtlamalar “Grev hakkı ve lokavt” başlıklı 54. maddenin I. fıkrasında grev hakkının anayasal koruma alanı belirtir bunlar; “Toplu iş sözleşmesinin yapılması sırasında uyuşmazlık çıkması hâlinde işçiler grev hakkına sahiptirler. Bu hakkın kullanılmasının ve işverenin lokavta başvurmasının usul ve şartları ile kapsam ve istisnaları kanunla düzenlenir.” Böylece grev hakkı, toplu iş sözleşmesi yapılması sırasında uyuşmazlık çıkması hâlinde, işçilerin sahip oldukları bir hak olarak Anayasaca korunmakta olup, kanunla veya başka bir yolla daraltılamaz, fakat genişletilebilir. (Sur, 2009:17).

Her toplumsal sınıfın varlığı içinde bulunduğu coğrafyanın kendi ülkesinin gerçekliğinde ve karşıt sınıf yada sınıflarla olan ilişkisinde aranmalıdır. Grev’in benzer dönemlerde farklı ülkelerde ki yansımaları çalışmamızın bu kısmında 1968 ve sonrası tarihsel arka plandan hareketle Fransız yapımı “*Tout va Bien*”, İngiliz yapımı “*Made in Dagenham*” Türkiye de ise *Çark* filmlerinde grev ve işçi hareketleri sahnelerinin söylem analizi yapılması amaçlanmıştır.

***"Tout va Bien", "Made in Dagenham" ve "Çark"*
Filmlerinin, Fransa, İngiltere ve Türkiye'de 1968
Sürecinin Etkileriyle İncelenmesi**

Fransa 1968 Mayıs olayları başlangıçta 1967'de Paris yakınlarındaki Nanterre Üniversitesi'nde kadın ve erkek öğrencilerin yurtlannın ayrılmasına yönelik yönetmeliğe tepki olarak doğmuştur. 1968 Mart ayında Paris'te bulunan Amerikan Ekspres Şubelerine saldırıya karışan sol öğrencilerin tutuklanmasıyla da tepkiler büyümüştür. Süreçte hükümetin olayları önlemek adına Nanterre Üniversitesi'nin kapatılması kararı ise öğrencileri Sorbonne Üniversitesi'nde eskisinden daha da kalabalık bir şekilde protestoya itmiştir. Protestoları önlemek adına polisin üniversiteye girmesi ise Mayıs 1968'i büyütmiştir. Öğrenciler toplumsal cinsiyet ayrımcılığının yanı sıra kapitalizme, merkeziyetçiliğe, otoriteye tepki gösterirler. Öğrencilere işçi sınıfıda destek vermeye başladığında öğrenci hareketi, kitle hareketine dönüşmüştür. 13 Mart 1968'de Fransa'da bir milyon kişiden fazlası sokaklara dökülmüştür. İşçiler greve gitmişler ve mayıs ayının ortalarından Haziran'a kadar grev tüm ülkeyi sarmıştır.

Medya cephesinde ise 25 Mayıs'ta hükümet, haberin halka aktarımı sırasında baskıcı bir tutum sergilemeyi dayatmıştır. Bu tutuma tepki olarak Fransız radyo ve televizyon çalışanları da greve gitmişlerdir. Hayatın her alanını etkileyen grevler artık General Charles de Gaulle yönetimine karşıdır. 1958'den beri yönetimde olan Charles'in Cezayir Savaşı'nda uyguladığı politikalar ülkeyi ikiye bölmüştür. Amerika Birleşik Devletleri'nin Vietnam da yürüttüğü savaşa muhalefet artmıştır. Göstericiler artık sermaye düzenine, Amerikan emperyalizmine karşı bir direniş olarak sokaklardadır. 10 yıl

artık yeter sloganlarıyla görev bırakma çağrısında bulunmaya başlamışlardır. 30 Mayıs'ta Gaulle yetkisini kullanarak meclisi fes ettiğini duyurur ancak seçimler 23 ve 30 Haziran da yapıldığında, partisi kazansada merkezi otoritenin bölgelere dağılması referandumun da Hayır'ın %52 ile galip gelmesi sonucu görevinden ayrılmıştır. Dönemin koşullarını yansıtan 1972 yapımı "Tout va Bien" işçi hareketlerini bu yansımalarını anlatması bakımından örneklemimizi oluşturmaktadır.

TOUT VA BIEN-HERŞEY YOLUNDA (1972)



Yayın Tarihi: 28 Nisan 1972

Yönetmenler: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Godin

Yapım Yeri ve Yılı: 1972/ Fransa

Süresi: 1 saat 35 dakika

Türü: Dram

Senaryo: Jean-Luc Godard,
Jean-Pierre Gorin

Oyuncular: Jane Fonda, Yves Montand, Vittorio Caprioli, Anne Wiazemsky

Her Şey Yolunda, Fransız yeni dalga akımının öncülerinden Godard'ın 1968 sonrası etkilerle işçi sınıfının birkaç günlük grevini anlatan filmidir. Film 1968 Mayıs yazısından 1972 Mayıs şeklindeki geçişi ile 68'in etkilerini taşıdığını ilk dakikadan gözler önüne serer. "Bir film çekmek istiyorum bunun

için paraya ihtiyacım var” replikleri ile gördüğümüz çek sahnesi ardından “filmde yıldızları kullanırsan insanlar sana para verirler” replikleri ile devam eder. Filmde kapitalizmin yansımalarını gördüğümüz ilk sahne budur. “Kullanalım o halde” replikleri ile ise filmde Suzanne adında Amerika radyo yayınsistemi muhabirini canlandıran Jane Fonda ve onun yönetmen eşini canlandıracak Yves Montand’ dan bahsedilir. “Aktörler hikâyeyi görmek ister” cümleleri ile ise asıl filmimiz başlar. Bundan sonrası için hikâye anlatıcısı filmde neler olacağını seyirciye söyler ve sahneler akar.

Filmi Marksist-Brecht’ci bir yaklaşımla okumamızı sağlayan unsurlardan biri de bu yabancılaştırma olgusudur. Aynı zamanda oyuncuların özellikçe işçi sınıfı hakkındaki söylemlerini kameranın objektifinin içine bakarak dile getirilmeleri ikna edici bir iletişim kurma çabasıdır. Her şey yolunda filmi bir anlatı üzerinde ilerlerken “her sınıfın içerisinde her şey değişiyor” söylemi ile genelden özele toplumsal değişimi aktararak grev hikayesine doğru ilerler ve aslında bu değişim filmin grev sahneleri ile de verilir. Muhabir Suzanne daha önce Salumi fabrikasındaki müdürle röportaj yapmak için randevu almıştır. Reklam yönetmeni eşi Jacques ile Salumi fabrikasına gittiklerinde fabrikada süresiz grev olduğunu görürler. Müdüre “patron casusu’ ’olarak bakan işçiler Suzanne ve Jacques’i de müdür Marco Guidotti’nin yanına kilitlerler. Müdür grev için “sendikaların düzenlediği her zaman ki bir grev olacaktı ama işler çığırından çıktı” söyleminde bulunur. Marx’ın sınıf bilincinin görünürlüğüne bu repliklerle rastlanır. Ancak grev sonuca hızlı bir şekilde ulaşırsa, çatışmayı uzlaştırdığından tam anlamıyla bir ilerlemeyi getiremez de denebilir. Filmde gördüğümüz sınıfların mücadelesi bu

mücadelenin sermayedar ve üretici arasındaki eşitsizliklere yönelik olduğunu, çalışma koşullarının zorluğunun anlatıldığı sahnelerde devam eder. Bir işçi "et kokusunun uzun süre çıkmadığını bir parfüme servet yatırdığını" söyler. Emegini ücret karşılığında satar, ancak aldığı ücreti, orda geçirdiği zamanda yaratılan rahatsızlığı gidermek için kullanır, bu durum kapitalizmin kendini yeniden üreten doğasına göndermelerde bulunmaktadır.

Grevde olan işçiler mücadelenin farkında kolektif adımlar atmaya çalışıp, işçi marşları okurken Suzanne ve Jacques küçük burjuvalar olarak dinleyici rolüne geçerler. Suzanne'nin müdür ve işçilerle görüşme yaptığı yerler filmin kilit sahnelerini oluşturur. Müdür Guidotti grev yapan işçileri psikolojik problemleri olan 'uyumsuz insanlar' olarak nitelendirirken. "Tüm bunlarla sınıf mücadelesinin ne ilgisi var" sorusunu yönlendirir." Marx ve Engels'in zamanında yapılan yolsuzlukların ve haksızlıkların sona erdiğini söyler" Burjuva üretim ilişkileri esnasında ve üretim sonucu doğan ekonomik artığın paylaşılması durumunda büyük payı alan tarafken bu eşitsizliklerin tabakalaşma yaratması da ezilmeyen kesimi oluşturan Guidotti'yi ilgilendirmez. Ve bu yüzden ona göre Marx ve Engels döneminde ki işçi sınıfı problemleri artık yoktur. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde patronun lavabo ihtiyacını karşılamak için işlerden izin alması ile problemin olup olmadığı, bir noktada işçiler tarafından müdürün kendi koyduğu kurallara uyup uyamayacağını göstermek anlamında işçilerin de insan olduğunu burjuvaziye anlatmayı amaçlar.

İlerleyen sahnelerde sömürülen işçilerin fabrikadaki konumları işçiler neden grev yapar sorusuna cevap verecek ni-

teliktedir. " Bir fabrikanın nasıl birdenbire ayaklanma başlattığını görmemiz gerekiyor. Çok zorlanırsınız ve sonra bir şeyler kopar. Bir adam bağırmaya başlar ve sonra etrafındaki herkes. Eğer insanlar ikinci katta bağırıyorsa alt kattakiler onları duyar ve onlarda bağırmaya başlarlar. Yöneticiler koşarak gelirler çünkü para kaybediyorlardır" şeklindeki replikleri ile proletaryanın grev hakkına patronların nasıl baktığına karşılık bakışaçılarını sunar. Ve grevin neden doğduğunu açıklar. Gerçek hayatta karşımıza çıkan grev olgusu, genellikle çalışanların yaşadıkları memnuniyetsizliklere karşılık olarak meydana gelir. Çalışanların hak taleplerini patronlar fabrikaları durduğunda duyarlar mesajı verilmektedir. Polis müdahalesi ile grevin bittiği bir radyo haberi ile işlerin yeniden başladığı duyurulur. Suzanne ve Jacques kendi hayatlarına geri dönmüşlerdir. Jacques ara sıra reklam filmleri çeken bir sinemacı olarak kendini tanımlar " reklam çekimlerini kirayı ödemek zorundayım" replikleri ile birleştirirken sevmediği bir işte çalıştığını kabul eder. "Mayıs 1968 öncesinde sanat filmleri yapmaktan yorulmuştum hiçbir yere gidemiyordum Mayıs'ın bana vurmasına hazırlanmıştım ve öylede oldu mayısın bir parçası mıydım? Hem evet hem hayır herkes gibi" replikleri ile 1968 Mayıs ayının etkilerinin sürdüğünü hayatları değiştirdiğini gözler önüne serer. "Hala sistemin izin verdiği kadarıyla neler yapabileceğimi düşünüyorum" repliği baskıların azalmadığına geçmiş grevlerde sonuçlar alınmış olsa da sürecin belki de mücadele sürecinin filmin çekildiği 1972 döneminde yeniden başlaması gerektiğine yönlendirir niteliktedir. Filmde politik film yapmakla ilgili replikler iktidarın sanat alanına baskısını, sansürün yaratıcılığa vurduğu keti anlatırken 1968 de medya alanında yaşanmış grevleri de hatırlatır.

Kapitalizmin tükettirme işlevlerine medya kanalında reklamcı olarak destek veren Jacques buna zorunda kaldığını söyler. Sonrasında aslında bu zorundallığın iktidar dayatmaları ile buraya evrildiğini açıklar. İlerleyen sahnelerde fabrikada başlayan grevin sokağa taşığı görülür. Dikkat çeken bir diğer sahne ise tek bir polisin iki işçiye kovaladığında bunu fark eden işçilerin dönüp “neden kaçıyoruz ki” diyerek tek polise şiddet uygulamalarıdır. Burada sayı ile anlatılmak istenen Marx’ın ezilen sınıfın ilk defa çoğunlukta olduğu işçi sınıfına göndermeleri akıllara getirir.

Paris’te yaşanan 1968 Mayıs olayları sadece siyasi sonuçları ile değil, demokratik haklar ve özgürlükler konusunda da farkındalıklar yaratmıştır. “Gerçekçi ol imkansız istem” sloganı dünyayı etkisi altına almıştır. Paris’ten bir ay sonra İngiltere, Londra’da Dagenham bölgesinde bulunan Ford fabrikasında da grev yükselmeye başlamıştır. Yaklaşık 55000 erkeğin çalıştığı fabrikada 187 kadın işçi dikiş makinelerinde çalışarak, Ford otomobillerinin koltuk döşemelerini üretiyorlardı. Dikiş makinelerinde çalışan onlarla aynı işi yapan iş arkadaşları erkekler “yarı kalifiye” işçi sayılırken, kadınlar “kalifiye olmayan” olarak görülüyor, erkeklerin aldığı ücretin ancak yüzde 85’ini alabiliyorlardı. “Eşit işe eşit ücret” sloganıyla artık onlarda gerçekçi olup imkansız istiyorlardır. Ford patronları, kadınların “yarı kalifiye” düzeyine çıkarılma isteğini reddedince kadınlar greve başlamışlardır. Halewood bölgesinde bulunan Ford fabrikasındaki 195 kadınında destek vermesiyle grev Ford’un üretimini durdurmuştur. Sendikalarından sadece bireysel destek alan kadınlar, mücadelelerine devam etmişlerdir. Kadınlar üç hafta kadar grevde kalarak grevin sonucunda Ford Fabrikasında çalışan kadınlar

erkeklerin maaşının %92'si kadar maaş almaya başlamıştır. Grevden iki yıl sonra 'Eşit Ücret Yasası' çıkarılmıştır. Ardından sendikaya üye olan kadın sayısında artış yaşanmıştır. Bu işçi hakları ayaklanması 2010 yapımı yönetmenliğini Nigel-Cole'un üstlendiği "Made in Dagenham" (Kadının Fendi) adlı yarı belgesel filmine konu olmuştur.

Made in Dagenham- Kadının Fendi (2010)

Yayın Tarihi: 24 Haziran 2010

Yönetmen: Nigel Cole

Yapım Yılı ve Yeri: 2010 İngiltere

Süresi: 1 saat 53 dakika

Türü: Dram-Tarih

Senaryo: William Ivory

Oyuncular: Andrea Riseborough

Jaime Winstone, Lorraine Stanley

Sally Hawkins



Türkçe'ye "Kadının Fendi" olarak çevrilen "Made in Dagenham" filmi Ford Fabrikalarının 1968'deki yayılımı ve gücünden bahsederek başlar. 55000 erkeğe karşılık 187 kadın çalışır replikleri ile sahnelerde çalışan kadınları görmeye başlanız. Gerçekte yaşanmış bir olaydan hareketle yarı belgesel niteliğinde çekilmiş bu film, toplumsal yapıdaki erillığe bir başkaldırı niteliğindedir. Kadınların eşit hak eşit ücret mücadelesi bir dayanışma örneğidir. Filmin adını Türkçe'ye çevirdiğimizde adı Dagenham'da üretilmiştir. Eşit hak ve ücret talebi ile başlayan grevin sonucunda hem hak kazanılmıştır

hem de dönemin Çalışma Bakanı Barbara Castle 1970 de eşit hak ücret yasası için söz vermiş ve yasanın uygulamaya girmesini sağlamıştır. Dagenham' da üretilen sadece Ford otomobilleri değil bir kadın hakları mücadelesidir. Bu bağlamda film adının Türkçe çevirisi yeterli bir tarihsel arka plan sağlamamaktadır. Çalışmamızda bir kadın hakları hareketi olan filmi toplumsal cinsiyet sorunu üzerinden ancak yine de Marksist perspektiften okuyarak, işçi sınıfının içindeki kadınları ötekileştirmeden analiz etmek amaçlanmıştır.

“Makineleşmenin her alana girmesi, İkinci Dünya Savaşı ve sonraki süreçler kadınların işçi olarak kullanıldığı meslek ve iş türlerinin sayısının da artmasını sağlamıştır. Böylece kadınlar da erkekler gibi fabrikalarda, atölyelerde çalışarak kapitalist sisteme kâr sağlayan dışlinin önemli bir parçası haline gelmiştir (Luxemburg, 2013: 361). “1968 İngiltere’inde Ford Fabrikalarının koşulları filmin başında “Avrupa’nın en büyük otomobil üreticisi, dünyanın ise dördüncü büyük üreticisi Ford günde 3100 araba 1,5 milyon Ford Cortina üretebilir” replikleri ile sunulur. Sanayileşmenin yoğun bir şekilde yaşandığı bu dönemde sermayedar olan Henry Ford, üretim araçlarının kontrolünü elinde bulundurur. Fordizm adı verilen ona ait üretim tarzı ile üretim bandına bağımlı işçiler, üretim araçlarına yabancılaşarak üretime katkı sağlarlar. Ancak değişen dünya düzeni Fordizmi de dönüştürmüştür. Esnek uzmanlaşma olarak anılan Post-Fordizm ise tüketim taleplerini karşılayabilmek için, rejimin esnek bir modelde yerine getirildiği, iş gücü ve makineleşmede esnek uzmanlaşmanın sağlandığı, bilgi ve iletişim teknolojilerinin üretimde yaygın olarak kullanıldığı bir üretim ve birikim rejimi (Saklı, 2007: 8) olarak tanımlanır. Filmde kadınların yaptığı iş Ford’ un arabalarının koltuk döşemeleridir. Vasıfsız olduğu iddia

edilen kadın işçilerin üretimlerine yabancılaşmadıkları müdürler, sendika yetkilisi ve birkaç işçinin bulunduğu toplantıda filmin ana karakteri işçi Rita'nın" parçaların nasıl birleştirileceğine kafa yormamız gerekiyor. Nasıl birleştirileceğine dair bir şablon yok çünkü var mı? Onları alıp dikip el emeği ile tam bir ürüne dönüştürmemiz gerekiyor. Bu bize tanımladığınız vasıfsız bir iş değil ki" replikleri ile üretim sürecinde vasıflı işçiler olduğunu müdürlere ve sendika yetkililerine açıklar. Müdürler ve sendika ile görüşmeye gitmesi için işler kendi aralarından Rita'yı demokratik bir şekilde sınıf bilinci ile seçmişlerdir. Filmde sendika bürokrasinin içinde ise iki farklı karakter görürüz. Sendika temsilcisi olan Albert Pasingham karakteri kadın işçilere destek verirken, bürokrasinin kirli yüzü olarak Monty Taylor karakteri kadın işçileri engelleme girişimlerinde bulunur. Ancak işçiler grevi başlatmaya karardır.

Toplantı sahnesinde isteklerinin göz ardı edilme sebeplerini cinsiyetle temellendiren Rita karakteri kadınların hiç greve gitmemiş olmasının grev yapmayacakları anlamına gelmediğini belirtir. "Yapacağız dediğimizi yaparız. Fazla mesaiye gidilmeyecek ve derhal 24 saatliğine iş bırakılacak" replikleri ile grev başlangıcını sendikaya ve müdürlere duyurur. Sınıf çıkarlarının kolektif eylemler biçiminde somutlaştığı dinamik süreç filmde bu repliklerle başlamaktadır. Bir işçinin ekonomik çıkarlar doğrultusunda çıkarları algıladığı ve kendisini ait olduğu sınıfın bir parçası olarak gördüğü ve uygun siyasal tutumlar geliştirdiği görülmektedir. Sınıf mücadelesinin ortak sınıf çıkarlarına sahip işçi sınıfı kitlesini oluşturduğu görülür. Filmin ilerleyen sahnelerinde Halewood Fabrikasını da çalışan kadınların eyleme katılmaları bu du-

rumu destekler. Grevi başlatan kadınlar mücadelelerinin ilk gününde fazla bir destek görmezler ilerleyen sahnelerde grev medyaya yansır. Bir muhabirin mankenlikle ilgili teklif aldınız mı sorusuna” greve odaklanılsın isterim” repliği kadının bir kadın olarak değil, bir işçi olarak grevde varlık sürdürdüğünü göstermektedir. “Saygı istiyoruz” pankartı ise işçi kadınların değindiği her sorunu temsil eder niteliktedir. Mücadeleleri diğer işçiler tarafında da desteklenen kadınlar eylemi büyütürler. Grevin gücü ve yarattığı sorunlar fabrikada araçlara monta edilecek koltukların kalmaması ile verilir. Koltuk yoksa işte yok hepimize yok replikleri ile işçilerin evlerine dönmek zorunda kalmaları ardından Rita karakterine bir başka işçinin “fabrikayı kapattın aferin sana” replikleri, üretiminde kolektif bir süreç olduğu ancak üretim sürecinden uzaklaşmak zorunda kalan erkek işçilerin bu durumla eşit hak ve ücret talebi doğrultusunda çokta ilgilenmedikleri vurgulanmıştır. Üretimin neredeyse durması filmde bir gazete haberi olarak, ihracattan kazanılacak gelirinde kaybedildiği söylenir. Grev kitlesel bir eyleme dönüşmek zorunda kalmıştır. Çünkü kadınların vasıfsız görünen üretimlerinin önemi fark edilmiştir. “Çözüm bulunana kadar fabrikalar süresiz kapanmıştır” replikleri de söylemi onaylar niteliktedir.

Henry Ford’un telefon konuşması sahnesinde grev sözcüsü Rita’nın komünist olup olmadığı konuşulurken Tou va bien filmindeki başkarakterini canlandıran Jane Fonda’dan bahsedilir. “Fonda’ya benzese de umurumda değil, neden böyle bir eylem yapmak istediğini öğrenmek istiyorum” replikleri grev sınıf bilinci ve eşit hak eşit talepler fikrinin komünizmi hatırlatması bu bağlamda Rita karakterinin komünist olduğu düşüncesini yansıtır. Diğer filmimizde de hak ara-

manın komünizmle birleştirildiği görülmektedir. Henry Ford'un telefon bağlantısı sahnesinin devamında " bu kadın istediğini elde ederse her yerde uygulamak zorunda kalınız sözleri sınıf mücadelesinin büyük etkileri doğurduğunu açıklar. Filmde dönemin Çalışma Bakanı Barbara'nın başkanla konuşma sahneleri onun sendika, işçi sınıfı ve hükümet arasındaki denge politikalarını da etkiler. Grev sonucunda talepler, yerine getirilirse çatışmalar azalır ve düzen yeniden sağlanır. Marx'ın tam anlamıyla devrimi yaratacak ayaklanmanın, grevlerde uzlaşmaya gidilmesi durumunda çatışmayı engelleyeceğinden devrimi gerçekleştirmediği görülür denebilir.

Rita'nın sendika toplantısında ki "Bizler kadınıyla erkeğiyle işçi sınıfıyız" cümlesi cinsiyetten bağımsız işçi sınıfının sınıf bilinci ve sınıf aidiyeti birleştirmesi yaratımını yansıtır. Bakan Barbara'nın eylemleri dinlemek için kadınları toplantıya çağırması ise uzlaşmacı bir tutumla kadınların mücadelesi görünür kılınır. Filmde üretici güce sahip olan sermayedarın fabrikaları geri çekme tehdidi hükümet yetkilileri ile yarışabilir nitelikteki kapitalist gücü de gözler önüne serer. Bakan Barbara ya siz de biz gibi işçisiniz diyen Rita karakteri ise işçi olmanın statüsel boyutundan bağımsız Marx'ın çalışma (iş) tanımı gibi değerlendirerek iş gücünü satın almış olanın, iş gücünü satan kişi eyleme geçtiğinde emeği satın aldığı üretim sürecini hatırlatır niteliktedir. Burada söz konusu olan statüden bağımsız Marx'ın, işçinin işinin içeriği için vurguladığı amacı ve teknik niteliği düşünülmeksizin üzerinde çalıştığı nesneye, harcamış olduğu belli bir emek miktarı ile yeni bir değer kattığını, harcanan emeğin ise soyut ve genel toplumsal bir emek olduğu görüşüdür.

Film sonunda gerçekçi olup imkansız isteyen kadınlar üç hafta grevde kalmıştır. Grev Ford'un bütün otomobil üretimini durdurmuştur. Kadın işçiler, direnişin sonunda ücretlerinin, aynı işi yapan erkek işçilerin ücretlerinin yüzde 92'sine kadar yükseltilmesini sağlamışlardır. Dikiş makinelerinde çalışan erkekler yarı kalifiye işçi sayılırken, kadınlar ise kalifiye olmayan "niteliksiz" görülmüş ve dolayısıyla erkeklerin aldığı ücretin ancak yüzde 85'ini alabilmişlerdir. Ford patronları, kadınların "yarı kalifiye" düzeyine çıkarılma isteğini kabul etmiştir. 1968 ruhuyla kadınlar gerçekçi olup imkansız başarmışlardır.

Türkiye'de Haziran 1968 olayları da Fransa'daki gibi öğrenci hareketleri sonrası işçi sınıfı eylemlerini getirmiştir. Türkiye'de 1962 yılında gerçekleşen büyük Kavel grevi ve ardından devam eden direnişle, grev hakkı reddedilemez hale gelmişti. Kavel grevi sayesinde 1961 Anayasası'nın emrettiği bir kanun çıkarılmıştı. Grev işçilere hakları için direnmeyi, dayanışmayı, işverenlere, sendikayı, sendika üyeliğini, grevin hak olduğunu öğretmiştir. Bu mücadelenin hemen ardından 274 ve 275 sayılı sendika yasalarıyla grev ve toplu iş sözleşmesi hakkı elde edilmiştir. 1960'larda ezilenlerin mücadeleleri 1968'de bu etkilerin ışığında yaşanan değişikliklerden güç alarak yoğun bir şekilde ilerlemiştir. 1968 Haziran'ında öğrenci hareketleri kapsamında genişleyip büyüyen işçi hareketleri yaşanmıştır. Türkiye 1968'i işçi sınıfı ve kolektif mücadelenin görüldüğü yoğun yıllardır. Üniversitelerde başlayan ayaklanmalar başta İstanbul Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nde olmak üzere, büyük bir boykot ve işgal dalgasına dönüşmüştür. "Öğrenciler yetersiz eğitim olanakları, mezuniyet sonrası işsizlik tehlikesi ve batı Avrupa da benzer

olaylar sonunda, dersleri boykot etmeye ve kimi kez de binaları işgale başlamışlardır'' (Kongar,1998;167). 1968 Temmuz'unda ABD Donanması 6.Filo'ya dönük eylemlerin yaşanması ile öğrenci hareketleri işçi hareketleri ile birleşerek siyasal nitelik kazanmıştır. Eylemler dönemin iktidana ve Amerikan emperyalizmine karşı olmaya başlamıştır. Ardından Ekim ayında Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde (ODTÜ) boykotlar gerçekleşmiştir. Türkiye siyasi tarihinde bu ayaklanmalar bizi 1969 genel seçimlerine götürse de dinamikler kendi içinde uzun soluklu araştırmalara tabidir. Ancak bütün bu siyasi arka plan sinemaya da yansımıştır.

Yönetmenliğini Muzaffer Hıçdurmaz'ın üstlendiği film 1987 yapımıdır. Türkiye sinemasında karanlıkta uyananlar filminden sonra toplumsal gerçekçi bir bakışla çekilen Türk filmlerinden biri olan Çark 12 Eylül sonrası işsizlik, çalışma yasasını ve 1970'lerde değişen düzenle işçi sınıfı sorunlarına değinmektedir.

Çark (1987)



Yönetmen: Muzaffer Hıçdurmaz

Yapım Yılı ve Yeri:1987- Türkiye

Süresi: 1 saat 29 dakika

Türü: Dram- Politik

Senaryo: Haşmet Zeybek

Oyuncular: Tarık Akan,
Müge Akyamaç, Savaş Yurttaş
Erol Demiröz

Çark filmi "Grev öncesi bu filmin çekiminde bizden yardımını esirgemeyen Deri- İş Sendikasına ve tüm deri işçilerine teşekkür ederiz" yazısı ile başlamaktadır. Bir kolektif emeğin ürünü olan sinema filmlerinde, işçi sınıfı mücadelesini anlatışındaki bu teşekkür önemlidir. Film işçilerin güne uyanışları ile başlar. Bir cam imalathane fabrikasının da başlatan Çark filminde Tark Akan'ı Rauf adında hünerli bir işçi olarak görülmektedir. Fabrikada mesailerine başlayan işçileri görürüz ilerleyen sahnelerde işçilerden Ali'ye gelen telefonla babasının rahatsızlığı bildirilir. Babasını hastaneye götürmek için patrondan izin alan Ali ilk olarak sigortası olmaması sorunu ile karşılaşır. "Babam ameleydi sigortası yok" cümleleri ile filmde sigortasız çalışma ile ilgili sorunların ilk yansıması görülmektedir. Devlet hastanesi doktoru "burası sigorta hastanesi uğraşacak vaktimiz yok alın bunları dışarı" replikleri ile işçiyi ve hasta babasını kovar. Özel hastaneye yetecek parayı işçi arkadaşlarının sağlaması ile de işçilerin filmdeki ilk dayanışması görülür. Babasının ameliyat parasını işçi arkadaşlarından sağlayan Ali, doktora parayı verdiğinde doktor önce parayı alıp sayar ardından babam nasıl doktor bey " sorusuna "başın sağolsun" cevabını alır. Toplumsal yapılarımıza yaklaşımı toplumu gerçekte işlediği biçimiyle nasıl örgütlendiği ile değerlendirir. Meslek grubu örgütlenmeleri ve meslek farklılıklarının yarattığı statü grupları, statüye ve gelir dağılımında eşitsizliklere dayalı sınıf farklılıklarının yarattığı tabakalaşma böylece Çark filmine yansımaya başlamıştır.

Cam fabrikasında çalışan bu işçiler fazla mesailerine çalışma koşullarının zorluklarına karşı ücretlerine zam isterler. Bu söylentiler ve beklentiler yayılıp öğle molalarında konuşulurken patron " selam arkadaşlar sizlerle dertleşmeye gel-

dim sağdan soldan duyuyorum zam zam diyormuşsunuz. Hiç benim halimi sorarınız oldu mu? Cam işi öldü arkadaşlar öteki atölyeler bir bir kapanıyor plastik fabrikaları düşmanımız oldu. Sizler hala düşmanın farkında değilsiniz plastiği yok edeceksiniz ki cam satılsın o zaman isteyin istediğinizi barajda su birikmezse tarlalar sulanır mı arkadaşlar” der. Düşmanın farkında değilsiniz repliği asıl düşman olarak patronlar değil plastik şirketleri görülmelidir şeklinde yorumlanabilir. Patronun söylemleri işçi sınıfının zam isteği için kolektif bir eyleme harekete geçmesini engeller niteliktedir. Zam istekleri geri çevrilen işçiler “böyle giderse bazılarınızın iş araması gerekecek replikleri ile de “daha fazlasını” istemekten alıkonulurlar. İlerleyen sahnelerde ustabaşı Rauf ve patron arasındaki konuşmada patron “bu kadar insanı doyuracak iş kalmadı” diyerek ona dört işçinin yeteceğini söyler. Bunu kabul etmeyen Rauf ertesi gün işe geldiğinde arkadaşları ile birlikte fabrikayı boşaltırlar. Grev işçilerin fabrikadan çıkışıyla başlamıştır. Çok borcu olduğunu söyleyen Ali karakterine ise işi bırakması konusunda baskı yapılmaz ancak o da daha sonra çalışmayı reddeder ve arkadaşları ile fabrikayı terk eder. Sınıf bilincinin görüldüğü ikinci sahne ise burada gerçekleşir. Filmde sınıf bilinci ile iş bırakılmış ve sınıf mücadelesine de dönüştürülmüştür. Bir noktada liderliği üstlenen Rauf karakteri ve çevresindeki arkadaşları üzerinden film devam eder. Ertesi gün fabrikanın tamamen kapatıldığını gören işçiler için iş arama süreçleri başlar.

Rauf ve arkadaşlarının iş arama süreçleri uzar. Gemi tersanesinde gündelik bir iş bulmuşlardır, kamyonla getirilen işçilere işe başlamadan önce birkaç kağıt imzalatılır ve çalışmaya koyulurlar. Tersanede asıl çalışanların grevde olduğu,

grev sözcüsünün "arkadaşlar aldanmayın sizi bize karşı kullanıyorlar bu iş yerinde grev vardır patronun oyununa gelmeyin bugün bize yapılan yarı size de yapılır" sözleri ile öğrenilir. 'Grev kırıcı' kavramını Rauf ve arkadaşlarına söylediğini grev yapan yine aynı tersanenin uzun süreli işçilerinden duyarız. Rauf'un "bu iş yerinde grev varmış niye söylemiyorsunuz cümlelerine ustabaşı " isteyen çalışır isteyen almaz şimdiki yasalar böyle artık her şey özgürce" söylemi değişen düzeni açıklar.

Grev kırıcılığı uzun tarihsel süreçlere dayanan hatta ABD'de 1890-1935 arasında bir sektör haline gelmiş olan bir kavramdır. 1980'lerde İngiltere Başbakanı Demir Lady la kaplı Margaret Thatcher'ın dönemin maden işçilerinin düzenlediği grevi, polis güçleri ile önlemeye çalışması ile de boyutları değişmiş toplumsal gerçekliği görülmüştür. Türkiye de ise Çark filminde "işçilere işçileri kırdırtmak" şeklinde ifade edilir. Grev kırıcılığı en genel anlamda grev olan fabrikada yasadışı şekilde işçi çalıştırılmasıdır. Burada fabrikaların asıl işçilerine bir gözdağı verilirken, aynı zamanda ülkede ki işsizlikte gözler önüne serilir. Rauf ve arkadaşlarının grev kırıcı söyleminden sonra işi bırakmaları, grev yapan diğer işçileride kendi sınıflarının bir üyesi olarak görmelerinden kaynaklanır. Ancak söylemlerden işçilerin birbirleri ile kavgaları polislerin işçileri fabrikadan atması ile film devam eder.

İşsizlik yeni evli çiftin evine de yansır. Rauf'un eşi Leman karakterini tiyatro ve sinema oyuncusu Müge Akyamaç canlandırmaktadır. Rauf'un eşi Leman evlendikten sonraki süreçte iş aramaya başlar ve birkaç sınav sonrası polis olur. Eşinin üniformasının işçi Rauf'a rahatsız edici gediği onu o üniforma içerisinde kolluk gücü görevlisi olarak gördüğü uy-

kudan uyanarak korktuğu sahnelerde seyirciye verilir. Rauf'un "sen şimdi kadın polissin ha" sorusuna Leman" evet kadın polisim evde karnım " cümleleri ile kadının çalışma hayatında ki varlığının yeni temsillerine, alışık olmayan halk yansıtılırken, ilerleyen sahnelerde üniformanın Rauf karakterine onları grevden kovan polisleri hatırlatması ile eşinin mesleğinin onda temsil ettiği süreç belirtilir. Kamusal alanda, hizmet sektöründe çalışan işçilerden çoğu devlet adına çalışırlar. Ücretlerini sermayedardan değil, devlet gelirlerinde vergilerden sağlarlar. "Meta üretimine yönelik olmayan bir devlet işletmesinde sınıf konumlarını belirleyen üretim süreci içindeki ilişkilerdir. Çünkü böyle bir işletmede çalışmanın saf kapitalist üretim biçimi düzeyinde çözümlenmesi oldukça güçtür" (Öngen,2014;225) bu anlamda kamusal alan işçilerinin sınıf temsilleri ile ilgili farklı yaklaşımlar bulunur. Filmde Rauf karakterinin devletin kolluk güçlerinden biri olan polisleri eşinden hareketle işçi sınıfının içerisinde görmediği "seninkiler durup dururken iteklediler beni" replikleri ile verilir.

İş arama süreçleri devam eden dört arkadaş bu sefer deri fabrikasının yolunu tutarlar. Almanya da işçi olan ama yolda kaza geçirerek ayağını kaybeden Recep karakteri de Almanya sınırları dışında kaza yaptığı için sigortasının geçerli olmadığını, çalışmak zorunda olduğunu söyler ve o da deri fabrikasının yolunu genç oğlu Kerim ile birlikte tutar. Deri fabrikasında çalışma şartlarının zorluğu sigortasız işçilik ve sendikal hakların olmayışı ilk sahnelerden yansıtılır. Eşitsizlik ve adaletsizliğe karşı bu fabrikada da yorumlarını dile getirilen Rauf karakteri ustabaşılarn göz kulak olduğu adete bir direnişçiye dönüşür. Ustabaşılar diğer "memnuniyetsiz" işçileri Rauf'un doldurduğunu düşünerek patronlara şikâyet eder-

ler. Patronlar ise Rauf'u önce işten kovar, sonra ise işe geri alarak şimdilik affettik derler. Bir ortağın "şimdi onu kovarsak kahraman olur" söylemi işçilerle ilgili kararları alırken gelebilecek olan tepkilerin ne kadar büyüye bileceğini farkında olduklarını gösterir. Burada görürüz ki burjuva sınıfı, işçi sınıfının yönetiminde sınıf bilinci ile hareket edebileceklerinin ve bunun güçlü yaptırımlarının olacağını farkındadır. Recep karakterinin oğlu Kerim ile çalışırken maaş alma sahnelerinde Kerim'in adının listede olmadığı görülünce ustabaşı "İkinize bir maaş sen yarım o çocuk ikinize bir maaş" der ve işçiler ve ustabaşılar arasında tartışma başlar. Ancak alevlenmesi ustabaşılar tarafından engellenir. Film ise Kerim karakterinin iş kazası sonucunda hayatını kaybetmesi ile biter.

Tout va Bien (Her şey Yolunda), Made in Dagenham (Kadının Fendi) ve Çark Filmlerinin Grev Olgusu Kapsamında Karşılaştırılması

Çalışma için örnekleme oluşturan işçi sınıfının temsilini ana çerçevesine yerleştiren filmler, grev olgusunu ele alış biçimleri kapsamında karşılaştırılmıştır. Tout va Bien filminde fabrikanın kısa süreli grevi planlanmamış bir şekilde uzamış ve sonuçları beklenen değişikliği yaratmamıştır. Made in Dagenham filminde ise grev süreci sendika ile birlikte planlanmış ve sürecin sonunda grev büyük etkiler ile işçiler aleyhine sonuçlanmıştır. Çark filminde ise grev işçilerin iş bırakmasından fabrikanın kapanmasına dönmüş hatta kendi fabrikalarındaki işçi karakterler başka grev yapan fabrikalarda farkında olunmadan 'grev kınacı' olarak çalıştırılmıştır. Benzer dönemlerde benzer siyasi koşullardan geçen bu üç ülkede

grevlerin sonuçları kendi siyasal politikalarını da yansıtır niteliktedir.

Grev yapan işçilerin Tout va Bien filminde talepleri çalışma sürelerinin iyileştirilmesi, çalışma koşullarının iyileştirilmesi ve insani ihtiyaçların giderilmesi için verilen sürelerin arttırılmasıdır. Made in Dagenham ve Çark filminde ise zam talebi grevin ana nedenlerinden biridir. Maden in Dagenham'daki zam talebi erkek işçiler ve vasıflı vasıfsız olmak üzerine yoğunlaştırılırken, Çark filminde zam talebi dönemin enflasyonunun etkileri ve geçim koşullarının değişime gönderme yapılarak talep edilir.

Sınıf bilinci ile sınıf mücadelesi üç filmde de görülürken sınıf mücadelesine devletin kolluk güçleri olan polislere tepki Tout va Bien ve Çark filminde görülür. Maden İn Dagenham filminde işçi direnişine, greve polislerin etkisi çok fazla yansıtılmamaktadır. Kamusal alanda çalışan devlet memurlarının işçi sınıfı olarak temsili Made in Dagenham da Bakan Barbara'ya siz de işçisiniz denilerek temsil edilmiştir. Çark ve Tout va Bien filmlerinde polisin işçi sınıfı olarak yansımadığı, karakterlerin polise olan tepkisi ile verilir. Bu durumda kamusal alandaki işçilerin sınıf olup olmadığına dair akademik alanda da tam bir uzlaşma olmadığı bilinmektedir. Bu durum filmlere de yansımıştır. Grevler halka duyurulması medyada yer alması bakımından Tout va Bien ve Made in Dagenham filmlerinde yoğun bir şekilde görülürken Çark filmindeki grevin uzun soluklu olması bir diğer hak arayışının ölümle sonuçlanmasının da haberlere yansımaya alışılmış olduğu mesajı verilir.

Grev sürecinde işçi ve işçi yakınlarının destekleri konusunda üç filmde de ekonomik temelli sorunlardan çıkan aile,

arkadaşlık çatışmaları görülür. Sosyal hayatın değişimi alışılmış iş düzenin yaşanmaması işçileri de ne yapacaklarını bilemez bir hale getirir bu durum üç filmde de işçilerin iş bıraktıklarında ‘bocalamaları’ olarak tabir edilebilir. Seçilen üç filmde de çalışma koşullarının işçilere kötü koku, kıyafet zedelenmeleri gibi sorunlar yarattığı görülür. İşçiler emeklerini satarak kazandıkları ücret ile çalışma sürecinde zedelenen kıyafetlerini almak ya da yaratılan kötü kokuyu gidermek adına satın alma davranışına giderler; bu durum üç filmde de kapitalizmin kendini tekrar tekrar yaratan ve ‘sözde ihtiyaçlar’ doğuran yapısına bir gönderme niteliğindedir.

Şekil:1 Filmlerde İşçi Sınıfı Yansımalarının Grev Olgusu Ekseninde Karşılaştırılması.

Filmler	Grev	Polis	Medya	Sosyal Hayatta Destek	İşçilerin Memurlara Bakışı
Tout Va Bien	Grev sonrası beklenen sonuca ulaşamamıştır.	Grevlere polis müdahalesi olmuştur.	Grevler medyada yer almıştır	Aile ve arkadaş desteği çok boyutlu bir şekilde yansımamak tadır.	Kamusal alan çalışanları işçiler tarafından, işçi sınıfı olarak nitelendirilmez
Maden İn Dagenham	Grev sonrası beklenen sonuca ulaşmıştır.	Grevlere polis müdahalesi olmamıştır.	Grevler medyada yer almıştır	Aile ve arkadaş desteği görülür	Kamusal alan çalışanları işçiler tarafında, işçi sınıfı olarak nitelendirilir.
Çark	Grev sonrası beklenen sonuca ulaşamamıştır.	Grevlere polis müdahalesi olmuştur.	Grevler medyada yer almamıştır.	Aile ve arkadaş desteği çok boyutlu bir şekilde yansımamaktadır.	Kamusal alan çalışanları işçiler tarafından, işçi sınıfı olarak nitelendirilmez.

SONUÇ ve BULGULAR

Marx'ın anlatılarında tam bir sınıf tanımına rastlanmamakla birlikte sınıf olgusunun toplumsal hayatta görünümüleri grevin benzer dönemlerde farklı ülkelerde ki yansımaları toplumsal olguları "şeyler" gibi ele alan Durkheim'dan hareketle grev olgusu şeklinde incelenir. Toplumsal olguların şeyler olarak alınabilmeleri için, onların felsefi değil, aksine empirik olarak araştırılabilmeleri gerekir.

Sınıf bilinci ve sınıf mücadelesinin bir ürünü olan grevlerin benzerlik ve farklılıkları çalışmada örnekleme seçilen filmler kapsamında incelenmiştir. 1968 yılı dünya tarihinde sosyal ve siyasi sonuçları bakımından önemli bir yere sahiptir. İşçi sınıfı mücadelesinin yoğun bir şekilde yaşandığı bu yılda çekilmiş filmlerde kolektif bir hareket olarak işçi sınıfı varlığını gözler önüne serer.

Her toplumsal sınıfın varlığı içinde bulunduğu coğrafyanın kendi ülkesinin gerçekliğinde ve karşıt sınıf yada sınıflarla olan ilişkisinde aranmalıdır. Tout va Bien, Made in Dagenham ve Çark filmleri bu bağlamdan hareketle siyasi ve sosyal süreçleri tarihsel arka plana eklenerek aktarılmıştır. Kapitalizmin varlığını yoğun bir şekilde gösterdiği bu dönemde yansımalar ülke sinemalarına işçi sınıfı ekseninde benzer özellikler göstermektedir. Üç filmde de grev bir ihtiyacın ürünü olarak hak talebi adına doğmuştur. Filmlerde sınıf bilinci sınıf mücadelesine dönüşerek kolektif eylemi doğurmuştur.

Marx'ın sınıf ayrışmasının ne zaman yok olacağını, sınıfların varlığının neden kaynaklandığını incelemiştir. İşçi sınıfı ile burjuva arasındaki temel çelişkiyi ortaya koyarak kapitalizmin sınıflı toplumların en açık ve en son biçimi olduğunu,

toplumsal yapıyı sınıf eşitsizliklerinden kurtarabilecek tek grubun da işçi sınıfı olduğu söylemleri ezilenlerin çoğunlukta olduğuna gönderme yapar. Bu bağlamda grevlerde hak talebinin sermayedarlara yaptırım uygulatabilecek şekilde yansıtması işçi sınıfının gücünü yansıtır niteliktedir.

Kellner ve Ryan der ki; filmler toplumsal yaşamın söylemini kendi sinemasal kurgularıyla topluma sinemasal anlatılar biçiminde sunarlar. Filmlerde kullanılan temsili anlamak için toplumsal yaşamın filmlerde nasıl şekillendiğine bakmak gerekmektedir söyleminden hareketle incelenen filmlerde çözümleme yöntemi olarak Marksist paradigmadan yararlanılmıştır. Filmde sınıflar arasındaki karşıtlıklar ve eşitsizlikler net bir şekilde ifade edilmiş, işçi sınıfının çektiği yoksunluklar toplumsal bir sınıf görünümü ile aktarılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aydanoğlu, E. (2015). "Sınıf Mücadelesinde Sendikalar". Evrensel Basım Yayın.
- Aydın, K. (2018). "MaxWeber, Eşitsizlik ve Toplumsal Tabakalaşma". Journal of EconomyCultureandSociety, (57), 245-267.
- Başaran, A. (2017) "Sınıf Kavramının Kökeni ve Politik Ekonomik Bir Mukayese".Erzurum: Babil.
- Koluaoçık, İ. ve Kula, N. (2016). "Türk Sinemasında İşçi Temsili: 1960lı Yıllara Sosyolojik ve İdeolojik Bir Bakış".
- Lordon, F. (2014). "Kapitalizm, Arzu ve Kölelik Marx ve Spinoza'nın birliği". Akın Terzi(Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- M. Orum, AnthonyG.Dale,John (2019). "Siyaset Sosyolojisi Günümüz Dünyasında İktidar ve Katılım" İbrahim Kaya (Çev.), İstanbul: Say Yayıncılık.
- Marx, K., & Engels, F. (2014). "Komunist Manifesto". İstanbul: Can Yayınları.
- MorvaKablamacı, A. D. (2011). "Bu Fabrika Bizim: Karanlık(n) Uyananlar Filminde İşçi Sınıfının Temsili".
- Oğuz, H. (2010). "Küresel Kapitalizmin Tarihsel Sınır ve İşçi Sınıfının Anatomisi". İstanbul: Scala Yayıncılık.
- Öngen,T. (2014). "Prometheus'un Sönmeyen Ateşi Günümüzde İşçi Sınıfı". İstanbul: Yordam Kitap.
- Ryan, M., Kellner, D., &Özsayar, E. (2010). "Politik kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası". İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stranding,G. (2017). "Prekarya Bildirgesi Hakların Kısılmasından Yurttaşlığa". Senem Demiralap, Sercan Çınar (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tilly, C. (2008) Toplumsal Hareketler 1768-2004, Çev. Orhan Düz.

İnternet Kaynakları

Sol Haber, <https://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/langlois-olayi-ve-emek-sinemasi-haberi-71182/> (Erişim tarihi: 18.01.2020)

İşçi Haber, <https://www.iscihaber.net/haber/grev-nedir-hangi-durumda-grev-yapilir/1005> (Erişim tarihi: 20.01.2020)

Evrensel Haber, <https://www.evrensel.net/haber/348245/bir-olay-paris-komunu> (Erişim tarihi: 20.01.2020)

DSİP, Devrimci Sosyalist İşçi Partisi, <https://dsip.org.tr/index.php/yayinlar/91-altust/1164-marx-in-kavramlari-sinif-mucadelesi> (Erişim tarihi: 21.01.2020)

BİANET, <http://bianet.org/bianet/sanat/204947-direnisten-greve-kavel-den-bugune-isci-mucadeleleri> (Erişim tarihi: 21.01.2020)

Başlangıç Dergi, <https://baslangicdergi.org/harranlilar-isci-sinifi-ve-populer-sinema-emre-yeksen/> (Erişim tarihi: 21.01.2020)

Ntv Haber, <https://www.ntv.com.tr/video/dunya/50-yil-once-fransa-sokaklarinda-ne-yasanmisti-pariste-1968-mayisi,vhpPqmFgHE-5lSl5BVRrlQ> (Erişim tarihi: 21.01.2020)

**YENİ MEDYA EPİSTEMOLOJİSİNİN
ÖĞRETTİKLERİ: BİR TOPLUMSAL HAREKET
OLARAK MISIR-TAHRİR OLAYLARI VE
THE NILE HILTON INCIDENT
FİLMİNİN İNCELENMESİ**

Ali Kemal AMIKLI²¹
Mustafa C. SADAKAOĞLU²²

ÖZET

Mısır; bölgesinde sahip olduğu politik ağırlığın bir sonucu olarak yirminci yüzyılda Arap coğrafyasında gerçekleşen askeri-politik gelişmelerinin merkezinde yer aldığı gibi bölgenin kendine özgü ulusal sinema endüstrisine sahip olabilmiş yegâne ülkesidir. Biraz da bu nedenle Mısır sineması ve özellikle melodramları uzun yıllar “*Ortadoğu’nun Hollywood’u*”²³

²¹ İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans Öğrencisi

²² Doç. Dr. Öğretim Üyesi, İAÜ İletişim Fakültesi Reklamcılık, E-posta: msadakoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4359-4828.

²³ İkinci dünya savaşı sonrasında ABD’nin önerdiği “Marshall Planı” savaş yorgunu Avrupa için hem fırsat aynı zamanda “Truva Atı” olarak görülmüştür. Kolonisiz emperyalizm üzerinden yayılmak isteyen Amerikan sinemasının dünyaya pazarlamak istediği “kültür taşıyıcılığı” rolü Marshall planı ile eş zamanlı olarak Amerikan film sanayisinin önünü açmıştır. İkinci dünya savaşında tarafsızlık politikasını şiar edinen ABD, savaşın ardından dünya liderliğine soyunmuş ve bu bağlamda Hollywood’a önemli bir görev atfetmiştir (Sarılar, 2020:85-86).

olarak anılagelmıştır. Diğer yandan sinemanın içine doğduğu coğrafyanın ekonomik, politik ya da kültürel kısımla evrelerini sindirerek kendini inşa etmesinin bir sonucu olarak Mısır'ı anlatan temsillerde ülkenin yozlaşmış devlet düzeni dâhilinde yer alan bir dizi çatışma alanlarına ilişkin izler bulunmak güç de olsa mümkün olabilir. Bu nedenle çalışmada; saltanatın tasfiye edilerek cumhuriyetin kurulduğu 1953 yılından itibaren demokrasi talepleri sürekli ertelenen geniş kitlelerin 2011 yılında sosyal paylaşım ağları üzerinden örgütlenerek, ülkeyi demir yumruğuyla yöneten Hüsnü Mübarek'i istifaya mecbur ettiği Tahrir Meydanı olaylarına yönetmen Tarek Saleh'in *"The Nile Hilton Incident-2017"* adlı sinema temsili üzerinden ele alınması amaçlanmaktadır. Bu maksatla seçili temsilde hikâye edilen bir cinayet neticesinde ortaya saçılan devlet, siyaset ve toplumsal ilişkilerde doruğa ulaşan yozlaşmanın neden olduğu gerginlik yeni medya epistemolojisi ve toplumsal hareketler perspektifinden incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Mısır, Mısır Sineması, Ortadoğu, Arap Baharı ve Facebook.*

GİRİŞ

Mısır kökleri ilk çağa uzanan zengin mirasıyla kadim Ön Asya uygarlıkları arasında oldukça önemli bir yere sahiptir. On altıncı yüzyıl başından itibaren Osmanlı hâkimiyetine giren Mısır, 1882 ila 1922 yılları arasında fiili olarak Britanya kontrolüne geçmiştir (Cezar, 2011:762). 1922 yılında Britanya elinden yönetimi teslim alan Mısır hanedanının toplumsal destekten yoksun kırılğan iktidarı, 1952 yılında bir grup subay tarafından gerçekleştirilen askeri darbenin ardından tasfiye edilmiştir.²⁴

1948 Arap-İsrail savaşında alınan ağır yenilgi sonrasında Mısır halkının monarşiye ve siyasal kurumlara olan güveni büyük ölçüde sarsılmıştır. Monarşi ve Kral Faruk'a yönelik tepkilerin kaynağında Mısır'ı yıllardır sömüren ve hanedanın ardındaki güç olarak görülen Britanya'nın askeri varlığı ve siyasi otoritesi bulunmaktadır. Dolayısıyla İsrail'e karşı alınan yenilgiye rağmen Mısır ordusunun saygınlığı artmış ve ordu, 1952 yılı başlarında Kahire'de meydana gelen olaylı protesto gösterileri neticesinde oluşan siyasal boşluğu kolayca doldurabilmiştir. Ancak 1952 darbesini basitçe bir askeri hareket olarak nitelemek yanıltıcı olabilir zira ihtilali gerçekleştiren idealist subay hareketinin omurgasını Arap milliyetçiliği fikri oluşturmaktadır. 1952 yılında gerçekleştirilen askeri darbenin ardından ülke yönetiminde güçlü bir figür haline gelen Ge-

²⁴ Kavalalı hanedanı 1805 ila 1953 yılları arasında Mısır'ı yöneten ailedir. Kavalalı ailesinin yönetimindeki Mısır 1805 yılından 1914 yılına kadar olan zamanda Mısır Hıdivliği, 1914 yılından 1922 yılına kadar Mısır Sultanlığı ve nihayet 1922 yılından 1953 yılında General Cemal Abdül Nasır liderliğinde gerçekleştirilen Hür Subaylar Askeri Darbesine kadar Mısır Krallığı adıyla bilinen birbirinin devamı olan üç ayrı devlettir.

neral Cemal Abdünnasır liderliğinde alınan bir dizi askeri ve politik karar neticesinde Mısır, Ortadoğu siyasetinde anahtar ülke konumuna geçmiştir. Bu dönemde Mısır, Arap milliyetçiliği esasına dayalı anti-emperyalist söylemin belirlediği ulusal kültür ve dini eğilimlerle barışık bir tür yerel sosyalizmin egemenliği altında kalmıştır. Mısır, General Cemal Abdünnasır'ın ölümü ardından yine bir ordu generali olan Enver Sedat'ın yönetimine geçmiştir. Enver Sedat'ın 1981 yılında gerçekleştirilen bir suikasta kurban gitmesinin ardından iktidarı devralan yardımcısı Hüsnü Mübarek, 2011 yılında gerçekleşen Tahrir Meydanı olaylarına kadar aralıksız otuz yıl ülkeyi yönetmiştir. Dolayısıyla saltanatın sona erdiği ve cumhuriyetin ilan edildiği 1953 yılından itibaren ülke yönetiminde söz sahibi olan Nasır, Sedat ve Mübarek idaresindeki Mısır'da, serbest seçimlerin yapıldığı temsil mekanizmasının varlığına rağmen ülkenin kaderi haline gelene yoksulluk ve yükselen hürriyet talepleri merkezi bürokrasi aracılığıyla baskılanmıştır. Ancak 2010 yılında Tunus'un yoksul kesimlerinden gelen taleplerin gençler arasında karşılık bulması ve kitleselleşerek güçlü bir protesto hareketine dönüşmesi ardından bölge ülkelerine yayılan iktidar karşıtı toplumsal olayları tanımlamakta kullanılan "*Arap Baharı*"²⁵ neticesinde gerçekleşen toplumsal olaylar nedeniyle Mısır'da iktidar de-

²⁵ Arap Baharı: 17 Aralık 2010 günü Tunus'ta başlayan hükümet karşıtı protestoların tanımlanmasında kullanılmıştır. Tunus'ta Mohammad Bouazizi adlı üniversite mezunu olmasına rağmen sokak satıcısı olarak çalışan bir gencin sebze tezgahına el koyulmasının ardından yerel hükümet binası önünde kendini ateşe vermesiyle patlak veren halk hareketleri önce Tunus ardından Mısır ve Libya'da iktidar değişimine neden olmuş; Suriye'de ise günümüze kadar devam eden kanlı bir iç savaşın fitilini ateşlemiştir (Öncel, Malik, 2015: 18).

ğışmış ve Hüsnü Mübarek dönemi sona ermiştir. Çalışmanın ilgi odağında 2011 yılında Mısır Tahrir meydanında gerçekleşen toplumsal hareketlerinin arka planda yer aldığı Tarek Saleh'in *"Esrarengiz Cinayet, The Nile Hilton Incedent-2017"* adlı temsili bulunmaktadır. Bu minvalde 1953 yılında monarşiyi tasfiye edebilmiş ancak geçen yıllar içinde bir türlü demokratik kurum ve kuralları yerleştirmekte yeterli olamamış bir ülkede geleneksel hale gelen tek adam yönetimi ve bürokrasi içinde kökleşen yolsuzlukların neden olduğu yoksulluk odağı alınmaktadır. Diğer yandan Tahrir Meydanında başlayan olayların önünü alabilmek maksadıyla devlet başkanı Hüsnü Mübarek'in bir televizyon konuşmasıyla başlayan ancak televizyon izlemek yerine sosyal paylaşım ağlarını takip eden gençlerin değişen medya eğilimlerinde somutlaşan *"eski ile yeni"* arasındaki paradoks yeni medya epistemolojisi bağlamında tartışılmaktadır.

Mısır'ın Siyasal Tarihine Genel Bakış

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Amerika Birleşik Devletleri (ABD) ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) arasındaki askeri politik gerilimin belirlediği soğuk savaş atmosferi ve İsrail'in kuruluşu nedeniyle Orta-doğu halkları bir dizi sıcak çatışma ve yoksulluktan payına düşeni almak zorunda kalmıştır. Diğer yandan İsrail'in güneyinde yer alan Sina yarımadası ve Süveyş kanalı nedeniyle sahip olduğu konum Mısır'ı gerek iç siyasal çalkantılar gerekse dış politik gerilimler bakımından bölgede cereyan eden güç mücadelelerinin odağı haline getirmiştir. Bu minvalde *"Hür Subaylar Hareketi"* olarak bilinen bir grup subay tarafından 1952 yılında gerçekleştirilen askeri darbe;her ne kadar

monarşiye karşı bir hareket olarak tanımlansa da bir dizi kamulaştırma kararları nedeniyle monarşinin hamisi Britanya'ya karşı verilen antiemperyalist bağımsızlık mücadelesi olarak sonraki yıllarda kutsanmış ve hareketin öncülerinden General Cemal Abdünnasır'ın Mısır ve bölge ülkeleri nezdinde etkili olacak lider kültünü inşa etmiştir. Diğer yandan "1948 Arap-İsrail Savaşı" (Armaoğlu, 2017:136) nedeniyle alınan ağır yenilgiden Kral Faruk'un sorumlu tutulması vehalk nezdinde saygınlığını yitirmiş olması darbenin başanlı olmasında etkili olmuştur. Bu nedenle yeni bir lider olarak General Nasır (1952-1967), iktidarda kaldığı dönemin önemli bir bölümünde sadece Mısır'ın değil hemen hemen tüm Arap halklarının umutlarını tazeleyen parlak geleceğe yönelik güçlü bir lider figürü olarak karşılanmıştır.²⁶ Mısır'ın doğal kaynakları ve Süveyş kanalının millileştirilmesi gibi bir dizi antiemperyalist hamleleri ve Arap milliyetçiliğini esas alan söylemleri aracılığıyla General Nasır, Arap halklarının nicedir özlediği birlik ve bağımsızlık ütopyalarını beslemiştir (Cleveland, 2008). Cemal Abdünnasır'ın İsrail'e karşı giriştiği sert mücadele ve Bağdat Pakti'nin yol açtığı Batı aleyhtan tepkinin etkisiyle ülke hızla batıdan uzaklaşmış, soğuk savaşın öteki

²⁶ Mısır'ı Arap dünyasında lider konuma taşıyan politikalar Cemal Abdünnasır'ın Süveyş Kanalı krizinde aldığı Britanya karşıtı antiemperyalist tutumla sembolleşmiştir. Zira Britanya'nın 1954 yılında yapılan bir antlaşmayla kanaldan çekilmesi, Nasır'ın antiemperyalist kimliğini (ve popülaritesini) hem Mısır hem de Arap halkları nezdinde perçinlemiştir. Nasır'ın İsrail yayılmacılığına karşı Arap milliyetçiliğinden beslenen politikaları 1967 yılında gerçekleşen ve Mısır'ın ağır yenilgisiyle sonuçlanan "Altı Gün Savaşı"na kadar sürmüştür ancak savaşın getirdiği mağlubiyet, Nasır'ın Arap birliği ideallerinin çöküşünü hızlandırdığı gibi İsrail'in bölgesel bir güç olarak pozisyonunu tahkim etmiştir (Arı, 2008: 46-49).

tarafı SSCB'ye yaklaşmıştır. Öyle ki Nasır'ın Arap milliyetçiliği esasına dayalı anti-emperyalist söylemleri, zaman içinde yerel değerler ve dini eğilimlerle barışık bir tür Arap sosyalizmine evrilmiştir (Kemiksiz, 2019:134).

1970 yılında Nasır'ın ölümü üzerine yönetimi, hür subaylar geleneğinden gelen ve 1952 yılında gerçekleştirilen askeri darbede yer alan Enver Sedat devralmıştır. Sedat, bir suikasta kurban gittiği 1981 yılına kadar gerek lider gerekse etki bakımından Nasır'ın eriştiği güce asla ulaşamamıştır. Ancak iç politikada kendi iktidarını güçlendirmek maksadıyla muhaliflerini sindirmesi gibi bildik uygulamalar dışında, “Yom Kippur-1973” savaşı ardından İsrail ile diplomatik ilişki kurulmasına vesile olacak kadar cesur dış politika anlayışıyla hatırlanmaktadır. Bu durum İsrail'e karşı savaş açan ilk Arap ülkesi olan Mısır'ı İsrail yayılmacılığına karşı mücadele eden lider ülke olmaktan çıkarmış ve dış politikada SSCB'den uzaklaşarak, bu kes de ABD'ye yaklaşılmasına neden olmuştur.²⁷

Enver Sedat suikastı ardından yönetimi ele geçiren Hüsnü Mübarek, zaman içinde tek adam hâkimiyetini perçinleyecek şekilde katı ve baskıcı bir yönetim uygulayarak yaklaşık otuz yıl boyunca iktidarda kalmıştır. Mübarek; Arap Baharı (17 Aralık 2010 günü Tunus'ta seyyar satıcılık yaparak geçinen Muhammed Buazizi adlı bir gencin kendini yakmasıyla başlayan protestolar) olarak adlandırılan yaygın toplumsal ha-

²⁷ Enver Sedat, yabancı sermayenin ülkeye daha kolay girebilmesi için ekonomi yönetiminde attığı liberalleşme adımları ve modernleşme çabaları nedeniyle muhalifleri tarafından kıyasıya eleştirilmiş; 1981 yılında gerçekleşen bir askeri tören geçişi esnasında selamladığı askerler tarafından vurularak öldürülmüştür.

reketlerin bölgede her anlamda öncü ve önemli bir ülke olan Mısır'a sıçramasıyla Arap coğrafyası bakımından kritik gelişmeler yaşanmasına neden olmuştur. Bu minvalde 25 Ocak 2011 günü Tahrir Meydanı başta olmak üzere Mısır'ın pek çok bölgesinde kalabalıklar sokaklara dökülerek, daha fazla refah ve özgürlük talebiyle protesto gösterilerinde bulunmuştur. Çok geçmeden Hüsnü Mübarek'in istifasıyla elde edilen başarı bölgedeki diğer ülkelerde de protestoların başlaması için cesaret ve ilham kaynağı olmuştur (Sırmaz,2019:3).

Diğer yandan aradan geçen yaklaşık on yıla rağmen Tunus, Yemen, Mısır, Libya, Birleşik Arap Emirlikleri ve Suriye'de etkili olan siyasal iktidarlara yönelik yaygın toplumsal hareketler, sayılan devletlerin güce yaslanan siyasal geleneklerinde kırılma ya da köklü bir demokratikleşmeye tekabül eden dönüşümler yaratıp yaratmadığı konusunda iyimser bir tahmin yapmak için henüz erken görünmektedir. Zira Libya ve Suriye'de başlayan protesto hareketlerinin zaman içinde kanlı birer iç savaşa evrilmesi bir yana Libya, Tunus ve Mısır dışında sayılı ülkelerin hiçbirinde yöneticiler dahi değişmemiştir. Dahası Hüsnü Mübarek'in istifası ardından Mısır'da yapılan seçimleri kazanarak iktidara gelen Muhammet Mursi'nin 2013 yılında gerçekleştirilen bir askeri darbeye yönetimden uzaklaştırılmış olması, askeri vesayete dayalı geleneksel dengeler tarafından belirlenen Mısır siyasal hayatında önemli bir değişimden söz etmeyi güçleştirmektedir.

Yeni Bir Medya Epistemolojisi:

"The Nile Hilton Incident-2017"

Tarek Saleh'in yönettiği 2017 yılı yapımı *"Esrarengiz Cinayet, The Nile Hilton Incident"* adlı filmi her ne kadar bir cinayet

üzerine kurgulanmış gerilim temsili olsa da Mısır toplumunun çoklu okunmasına olanak tanıyan alt metniyle dikkat çekmektedir.



Resim-1: FilmA fişi

Temsil, bir yandan Kahire'nin en seçkin otellerinden birinde işlenen bir kadın cinayetinin polis tarafından soruşturulmasını hikâye ederken; arka planda Kahire sokaklarını alt-üst eden iktidar karşıtı sokak hareketlerini kadrajına sığdırmaktadır. Cinayeti araştırmakla görevli polis amiri Nureddin etrafında şekillenen bir dizi olay aynı zamanda temsil boyunca devam eden paralel hikâye anlatısında vurgulanan kitlelerin sokağa çıkma gerekçesini oluşturmaktadır. Bizzat devlet başkanı ve başkomutan Hüsnü Mübarek tarafından övgülere mazhar olmuş varlıklı bir milletvekili olan katil zanlısı Şefik ile cinayete tanık olan göçmen otel görevlisi Salva'nın gündelik yaşamlarından verilen kesitlerdeyse ülkenin içinde bulunduğu gelir adaletsizliği ve yoksulluk hissedilmektedir.

Temsil, meydanlarda kıyasıya protesto edilen Mısır'ın otuz yıllık devlet başkanı Hüsnü Mübarek'in televizyon aracılığıyla halka seslenmesiyle başlar. Gelenek olduğu üzere iktidarını korumakta kararlı her diktatörün yapacağı türden hitabında; "Çocuklarımızı doğru bir şekilde eğitebilir miyiz bu ko-

nudaki görüşlerim kesinlikle olumsuzdur. Her birimiz çocuklarımız için özveride bulunmalıyız onlar bizim geleceğimiz fakat elimizdeki imkanlar ve kaynaklar uyarınca sınırlarımızı zorladığımızı tüm vatandaşlarımızın anlayacağından eminim. Bu konuda hükümetimiz pek çok çalışma yaptı” demektedir. Mübarek’in konuşması, giriş sahnesinin hemen ardındankameranın odaklandığı meydanlardaki protestocuların coşkusu arasında kaybolup, gider.

Filmin Adı:	The Nile Hilton Incident
Yönetmen:	Tank Saleh
Senaryo:	Tark Saleh
Yapım Yılı:	2017
Yapım Yeri:	Fas
Süresi:	1 saat 56 dakika
Tür:	Polisiye-Dram
Oyuncular:	Fares Fares, Mari Malek ve Yasser Ali Maher

Tablo-1: Film Künyesi

Filmin açılış sahnesinde yer alan ve iktidarını kurtarmaya çalışan çaresiz bir diktatörün olayların önünü bir televizyon konuşmasıyla almaya çabalaması ile çoğunluğu gençlerden oluşan göstericilerin televizyon izlemek yerine Facebook üzerinden iletişime geçiyor olmaları arasındaki paradoks değişen medya epistemolojisinin somut bir göstergesidir. Öyle ki, rejimin polisi olarak Nureddin bile Mübarek’in televizyon ekranlarından yaptığı konuşmaya istemsizce tanık olur ve umursamaz görünür. Diğer yandan televizyon ekranların-

dan yaptığı konuşma öncesi Hüsnü Mübarek'in "başkomutanımız", "devlet başkanımız" ve "yüce önderimiz" gibi şatafatlı sıfatlarla takdim edilmesi, geleneksel medya ile iktidar arasındaki ilişkilerin mahiyetine dair ipuçları vermektedir. Oysa Kahire sokaklarının nabzı, yeni medya mecrası olarak yüceltilen Facebook üzerinden atmaktadır.

Üniversite öğrencilerine karşı kullanılan kaba kuvvet kararındaki sorgu esnasında bir polis görevlisinin; "Başkanı devirmek isteyenler kim, konuş serbest bırakalım, yoksa asla çıkmazsın" şeklindeki ifadeleriyle vurgulanmaktadır. Mısır polisinin göstericilere karşı takındığı tavır ve davranışlarında gözlenen sert tutum birden fazla kez gösterilirken; rejimin esas gücünü oluşturan subay ya da asker herhangi bir sahnede gösterilmemektedir.



Resim-2: Nureddin, Mübarek'in konuşmasını dinliyor.

Nureddin'in taksi yolculuğu sırasında taksiciyle girdiği diyalog hem olaylarının fitilini yakan hareketin nedenleri hem de halkın polis korkusunu göstermektedir. Taksicinin "Araç kiralamak bana yüz papele mal oluyor, bizi yöneten kokuşmuş insanlar bizden aldıkları vergilerle bizi süründürüp yurt dışında te-

davi görmeye gidiyorlar. Aşağılık polislerin İskenderiye'deki gence ne yaptıklarını gördün mü döve döve öldürmüşler. Birileri görüntüleri internete koymuş. 25 Ocak'ta polis günüyle aynı günde büyük bir gösteri düzenlenecek aşağılık polislere halkın ne düşündüğünü göstereceğiz. Peki ya sen gelecek misin?" sözlerine karşılık Nureddin'in; "Başka çarem yok, bende o aşağılık polislerden biriyim" şeklinde cevap vermesi üzerine taksinin az önce söylediklerini inkâr edercesine dövülen genci kötülemesi ve polisi övmesi, rejimin yarattığı korku atmosferinin en açık göstergelerinden bir tanesidir.

Cinayet tanığı otel temizlikçisi Salva Sudanlı bir göçmenidir. Kahire, kuzey Afrika'dan gelen göçmenlerin lüks otellerde çalıştırıldığı kaçak işçi cennetidir. Öyle ki, kentin çeperlerinde Afrikalı göçmenlerin yoksulluk içinde yaşadığı mahalleler oluşmuştur. Çoğu Arapça okuma yazma bilmeyen bu göçmenler ucuz ücretlerle farklı işlerde çalışarak hayatlarını sürdürmeye çalışmaktadır. Salva'nın otelde çalışırken şarkıcı Suzan Tamim ile milletvekili Şefik arasında yaşanan sözlü tartışmayı ve tartışmanın hemen akabinde Suzan'ın odasına bir adamın girerek kadını öldürmesine tanık olmuştur. Sudanlı Salva, rejimin baskısı altında inleyen sıradan bir Mısırlının dahi hayatını tehlikeye sokacak türden bir cinayetin tek tanığı olarak polis Nureddin ile yolları kesişen ikinci karakterdir.



Resim-3: Salva, çalıştığı otelin koridorundan cinayete tanıklık ediyor.

Filmin üçüncü karakteri polisi müdürü Kemal, Nureddin'in amiridir. Polis müdürü Kemal'in görüldüğü sahnelerde dayak ve rüşvetin sıradan hale geldiği rejiminin güvenlik bürokrasisi temsil edilir. Karakolda çıkan bir tartışma esnasında Nureddin'in bir başka polise hitaben; *"Güç bela hareket ediyoruz, sense pazarı başkalarının kontrolüne bırakıyorsun"* şeklindeki sözleri, polisler arasında haraç ve rüşvet paylaşımı kastedilmektedir.

Cinayet araştırması esnasında Nureddin'in şarkıcı Suzan ile milletvekili Şefik'in müstehcen fotoğraflarına ulaşması üzerine Şefik'i sorgulamak için girişimde bulunması doğrudan uyarılmasına neden olacaktır. Polis müdürü Kemal'e gelen uyarı telefonu ardından Nureddin'i karşısına alarak; *"Adam başkanın yakın dostu sorgulamayı bırakacaksın"* uyarısında bulunacaktır.

Diğer yandan meydanlarda protesto edilen rejim seçkinlerinin gücü, milletvekili Şefik'in şarkıcı Suzan ile olan müstehcen fotoğrafları vermesi durumunda Nureddin'i hemen terfi ettirebileceği sözünü vermesiyle doruğa çıkmaktadır. Nureddin, etrafında dönen rüşvet çarkının bir parçası olmasına rağmen biri cinayete kurban giden, diğeri bu cinayete tanık olan iki kadının mağduriyetine kayıtsız kalmayarak milletvekili Şefik'i gözaltına alır. Şefik'in evine giriş esnasında vurgulanan gösteriş ve korumaların *"Şefik Bey şu an golf oynuyor"* ifadeleri, rejimin seçkinleriyle sıradan insanlar arasındaki uçuruma işaret etmektedir. Şefik'in gözaltına alınırken Nureddin'e dönerek; *"bu ülkede adalet olduğunu mu sanıyorsun"* şeklindeki sözlerine yansıyan rahat tavırlarıysa meydanlarda *"adalet istiyoruz"* sloganları atan kalabalıkların haklılığını kanıtlamaktadır.

Nureddin ile bir başka polisin Facebook'un ne olduğunu anlamaya çalışması esnasında internetin kesilmesi, rejimin geç de olsa internetin toplumsal hareketler üzerindeki etkisinin farkına vardığını göstermektedir. Zira İskenderiye'de polisler tarafından dövülerek öldürülen gence ait resimlerinin Facebook'ta paylaşılması nedeniyle meydanlar hareketlenmiştir.



Resim-4: Nureddin, Tahrir meydanında kendi davasıyla yüzleşiyor.

Filmin son sahnesinde milletvekili Şefik'in polis müdürü tarafından serbest bırakıldığını öğrenen Nureddin, cinayette Kemal müdürün Nagi ile iş birliği yaparak tehditlerden komisyon kazandığını anlaması ancak işler bozulunca Suzan'ı öldürmesi üzerine Nureddin ile Kemal'in yüzleşmesine neden olacaktır. Yüzleşme esnasında eylemcilerin eli silahlı Nureddin'in üzerine atlaması ve daha sonrasında "bırakın biz onlar gibi değiliz" sözleri eylemcilerin polise katil gözüyle baktığını ele alırken bu duruma düşmek istemediklerini vurgular. Böylece filmin kapanış sahnesi; yolsuzluk ve rüşvete gömülmüş bürokrasi üzerinden devlet ile toplum arasındaki mesafeyi belgelemektedir

SONUÇ

Mısır'daki olaylar göz önüne alındığında kitleleri asıl hareketlendiren internet ve sosyal medya araçlarından ziyade eylemcilerin çokça tekrar ettikleri özgürlük, ekmek ve adalet kavramları Mübarek dönemine karşı başlatılan isyanın nedenleridir.

Temel olarak sosyal medya var olduğundan andan itibaren, platformlarında oluşan sosyal ağ toplumlarının gerçekliği ve güvenilirliği de sorgulamaya tabi tutulmaktadır. Devletlerde pek tabi bilgi ve istihbarat toplama işlemlerini internet üzerinde konumlanan sosyal medyalardan toplayabilmektedirler. Mübarek döneminde artan eylemler ve isyanların boyutsal sonuçlarında internet kesintileri yapılarak hızlı toplanma ve eylem oluşum süreçleri durdurulmak istenmiştir. "Günümüzde tarihin belki de her döneminden çok daha fazla güvenlik paranoyası yaşayan devletlerin sosyal medyayı ve içeriklerini izlemediği düşünülemez. Hemen her gün haberlere konu olacak biçimde yaygın olan bireylerin sosyal medya profillerinden istihbarat toplandığı gerçeğiyle birçoğumuz karşılaşmaktayız. İnternetin veya internet merkezli sosyal medyanın kullanımı daha az maliyetli ve daha hızlı olması bakımından birçok insanı kendisine çekerken, yürütülen ilişkilerin güvenlik zaafıyla karşı karşıya kalmasına da neden olabilmektedir. "Bir yandan iletişim maliyeti düşerken, diğer yandan faaliyet güvenliği zarar görebilir. Facebook mesajları herkese açık olabilir; özel mesajlar bile arama emri olan veya internet sosyal medya şirketlerine baskı uygulayan otoriteler tarafından izlenebilir. Esasında, sosyal medya çok rahatlıkla bir istihbarat toplama aracına dönüşebilir." (Papic ve Noonan, 2011). Bilgiye kolay ulaşım kitlelere geleneksel med-

yadan yollanan iletişim yöntemi aksine yeni medyadaki karşılıklı bilgi alışverişi ve elde edilen bilginin hızı egemen kesimi sürekli izleme yollarına götürürken geçmişe göre kontrol mekanizması ve kolaylıklarının değişimi saptanır. Sonuç olarak Arap Baharının sıçradığı ülkelerin ekonomik, sosyal ve yapısal idare şekillerinin benzerliği sosyal medyanın ötesinde zemini hazırlanan kitlesel hareketlerin merkezleri olduğunu vurgulamak daha doğru olacaktır. Mübarek dönemi Mısır'ı da Tunus'ta başlayan Arap Baharının sıçradığı ülkelere biri olmuştur. Askeri darbelerin ve bir türlü sağlanamayan iç güvenliğin etkileri günümüzde de özellikle Arap dünyasında kendini göstermektedir.

Mısır dönemsel değişimleri ve Ortadoğu'daki yapısı ile ön plana çıkan Arap ülkelerinden biri olmuştur. Cemal Abdul Nasır'la başlayan toplumsal ve siyasi değişim farklı boyutlarla günümüze kadar ulaşmıştır. Liderlerin takındıkları yönetim anlayışlarının topluma etkileri göz önüne alındığında her dönemin birbirini takip eden bununla birlikte değişiklik gösteren ekonomi, iç ve dış siyaset, toplumsal etkinlikler, eğitim, sanat ve kültür faaliyetlerinin farklılıkları egemen sınıfın bakış açılarının bir yansımasıdır.

Mısır'da başlayan Pan-Arap milliyetçiliği, Arap Sosyalizmi (Baasçılık) gibi düşünce akımları toplumsal ve siyasal dönüşümler sonucunda ortaya çıkmıştır. Mısır içinde ortaya çıkan Müslüman Kardeşler vb. gibi radikal örgüt yapıları devletin toplumdan uzaklaşması ile halkın çıkış noktaları araması sonucunda doğumları hazırlanan yapılardır.

Geleneksel medya araçlarında kullanılan hakimiyet politikası ve önceki dönemlerin eleştirisi Mısır özelinde ele alındığında aslında dünyadaki yönetim anlayışlarının çoğunda

sergilenen bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. Değişen toplum düzeni ve yeni dünyanın getirilerinden olan “Yeni Medya” Arap baharında çokça tartışılan ve gündeme gelen konulardan biri olmuştur. Nitekim Tunus’la başlayan ve Mübarek’le Mısır’da görülen örgütlenmeler hem uzun gelenekli örgütsel yapıların hemde hızlı haberleşmeyi ve kolektif hareketi sağlayan interaktif medyanın etkisiyle oluşmuştur.

Egemen sınıfın baskı ve yıldırma politikaları, kamu kurumlarının toplumu yok sayması her türlü engelleme hareketi ve baskıya rağmen tepkileri doğurmuştur. Tarihte birçok örneği olan toplumsal hareketler ve eylemler, özgürlük kısıtlamalarına, eğitim, eşitlik ve ekmek yoksunluğuna bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Mübarek dönemi de sözü edilen kavramların eksiliği dolayısıyla bu eylemlere maruz kalmıştır. Her ne kadar Mübarek devrilse de askeri darbelerin devam etmesi demokratik yönetim şeffaflığının yoksunluğu Mısır’da devam etmektedir. Günümüzde Libya, Suriye gibi ülkelerde de uzun yıllar devam eden iç karışıklar varken Mısrıda tam anlamıyla demokratik bir yönetim anlayışı sağlanamamıştır.

Toplumsal olayların temsili sinema sanatıyla ortaya çıkmakta ve dönemin yapısını incelemektedir. Yönetimlerin farklı şekillerde özen ve önem gösterdiği bir üretim alanı olarak karşımıza çıkar. “*Esrarengiz Cinayet*” filmi Mübarek dönemi sorunlarını ve hareketlerin nedenlerini sinemasal anlatım ve toplum gözüyle ele almaktadır. Egemen sınıfın kendi dönemlerindeki bakış açısıyla etkilenen sinemanın toplumsal değişimler çerçevesinde tanımlanması gerekmektedir.

“*Esrarengiz Cinayet*” filmi dönemin sosyal ve siyasal yapısını açık bir anlatım tarzıyla işlemektedir. Mübarek sürecini

eleştiren bir film olması nedeniyle siyasi yapının sinemayı kullanım biçimlerini tanımlamaktadır. Egemen yapının kendi dönemi dışındaki iktidarları sorgulama yollarından biri olan sinema sanatı, Mısır nezdinde ele alınan her dönemde kullanılmaktadır.

KAYNAKÇA

Alıcı, B. (2017). "Ortadoğu'nun Hollywood'u: Mısır Sineması". SDÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Yıl: 2017/1, Sayı:26, s.45-68.

Armaoğlu, F. (2017). "Filistin Meselesi ve Arap-İsrail Savaşları". İstanbul: Kronik Kitap.

Arı, T. (2008). "Geçmişten Günümüze Ortadoğu". Bursa: Marmara Kitap Merkezi Yayınları.

Cezar, M. (2011), "Mufasssal Osmanlı Tarihi, C-2" Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kemiksiz, N. (2019). "Arap-İsrail Sorunu ve Bölgesel Yansımaları". Journal of Awareness, 3(5), 127-144.

Öncel, A ve Malik, A. (2015). "Arap Bahanı ve Türkiye'nin Dış Ticaretine Etkileri". Bilgi Sosyal Bilimler Dergisi. (1), 17-36.

Sırmaz, K. (2009). "Mısır, Devrim ve Darbe Sarmalında Bir Toplum". İstanbul: İnsamer.

Sanlar, Ekşioğlu N.B. (2020). "Kitle İletişim Aracı Olan Sinema Üzerinden Popüler Kültürü Olan Reklamcının Temsili: Yaratıcı mı Yalancı mı". Ankara: Detay Yayınları.

FEMİNİST HAREKETLER KAPSAMINDA KADININ BİREYSELLEŞME İSTEĞİ: KRAMER KRAMER'E KARŞI VE MAVİ YASEMİN FİLMLERİ ÖRNEĞİ

Özlem VATANSEVER²⁸

Selin SÜAR ORAL²⁹

GİRİŞ

18'inci yüzyıldan itibaren özellikle Aydınlanma dönemi sonrası kadınlar; toplumsal, siyasal, sosyal, hukuki, idari gibi pek çok alanda var olan eşitsizliklere ve toplum içindeki rollerine karşı mücadeleye girişmişlerdir. 19'uncu yüzyılın ortalarından itibaren kadınların erkeklerle eşit statü, eşit haklar ve özgürlükler için verdikleri mücadeleler feminizm kavramını ortaya çıkarmıştır (Taş, 2016: 163). Feminizm kavramı, farklı dönemlerde farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır ancak feminizm henüz bir kavram olarak literatüre girmeden önce de kadınların haklarını arayışlarına rastlanılmaktadır. Tarihin daha önceki dönemlerinde kimi zaman insan olarak bile

²⁸İstanbul Aydın Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Araştırma Görevlisi, İstanbul Aydın Üniversitesi Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Öğrencisi, ozlemv@aydin.edu.tr

²⁹İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dijital Oyun Tasarımı Bölümü, Dr. Öğretim üyesi, selinsuar@aydin.edu.tr

kabul edilmeyen kadınlar ilk defa 17. yüzyıl İngiltere'sinde seslerini yükseltmeye başlamışlardır (Mitchel, 1984: 25-33). Ardından 1792 yılında *A Vindication of the Rights of Woman* (Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi) adlı kitabıyla Mary Wollstonecraft, kadınların haklarına dikkat çekmesi ve feminizm için temel oluşturması açısından önemlidir. "Dünyadan istediğim bir hak, yardım ve bağış değil" sözleriyle liberal feministlerin öncüsü sayılan Wollstonecraft, tıpkı erkekler gibi kadınlarında eğitim, miras, çalışma gibi temel özgürlüklere eşit derecede sahip olmalanna vurgu yapmıştır (1972, aktaran Deniz Hakyemez). Kadınlığın doğumdan itibaren öğrenilen ve değişmez bir olgu olduğunu savunmuş; özel alanla, evin içiyle sınırlandırılmanın kadının doğası olduğu görüşüne karşı bir duruş sergilemiştir. Luxton'un (1980: 17) da dediği gibi ev işi, ücretli emek ve sermaye ilişkilerinin zorunlu tamamlayıcısı olarak sını kapitalizminin merkezi bir olmuştur. Bir açıdan kadın kapitalizmde yedek sanayi ordusu rolünü üstlenmiştir (Naiman, 1988: 38).

18. yüzyılın başlarında siyasetten bilime kadar birçok alanda yaşanan dönüşümler bireyler ve toplum üzerinde özgürleşme isteğini artırmıştır. Tıpkı feodal sistemdeki gibi sanayileşme döneminde de kadına biçilen alan ev içi, ailenin alanıdır ve kadın her zaman ikinci planda kalmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte ev içi ve ev dışı olarak görülen özel alan ve kamusal alan üretimi arasındaki farkı genişleterek kadının ev içiyle sınırlandırılması pekiştirilmiştir. Sanayi Devrimi'nin ardından kadınların tüm zamanlarda verdiği hak mücadelelerinden biri de Fransız Devrimi zamanında görülmüştür. Ancak Devrim zamanında ön saflarda duran kadınlar yine de özel alan içinden kurtulamamışlar erkeğin hegemonyası

altında kalmaya devam etmişlerdir. 18.yüzyılın ortalarına gelindiğinde feminizm bir kavram olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Bu kavram, ilk olarak sosyal filozof Charles Fourier tarafından kullanılmıştır. Charles Fourier sosyal olarak gelişmenin tek yolunun, kadınlara daha fazla özgürlük verilmesi olduğunu savunmuştur (Yener, 2019). L.H. Steeves (1994: 240) ise bu kavramın, kadınların erkeklerle ilişkili olarak geleneksel değersizleştirişinin gerçekliğini, bu ilişkinin değiştirilmeye ihtiyacı olduğu varsayımıyla teorik açıdan kabul edilmesini dile getirirken; G. Marshall (1982) ise feminizmi, 18. yüzyılda İngiltere’de doğan, cinsler arası eşitliği, kadın haklarını genişletilmesiyle sağlamaya çalışan bir toplumsal hareket olarak tanımlamıştır. Tıpkı bu tanımların farklı olduğu gibi feminizm de tarihsel dönem içerisinde farklı süreçlerle farklı boyutlar kazanmıştır. Feminizmin tarihsel süreci, 19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadarki dönemi kapsamakta ve I. Dalga Feminizm, II. Dalga Feminizm ve III. Dalga Feminizm olarak birbirinden ayrılmaktadır.

Boşanma olgusu, diğer bir deyişle kadının bireyselleşme ihtiyacı II. Dalga Feminist Hareketlerin çalışma kapsamına girmektedir. 1960’larda başlayan ikinci dalga, ev içi roller, cinsler arası eşitlik, kadının bedeni ve doğurganlığı üzerinde söz sahibi olabilmesi konuları üzerine mücadele verilen bir süreç olmuştur (Özüdoğru, 2018: 304). 1960-70 arasını kapsayan ve Kadın Özgürlüğü Hareketi olarak bilinen bu dönemde kadınlar patriarkal toplum inşasından kurtulmak için hem biyolojik cinsiyete hem de toplumsal cinsiyete bağlı dayatmalarla mücadele etmişlerdir. Ataerkil sisteme ait görüş, biyolojik farklılıklarından dolayı kadının özel alan içerisinde sahip olduğu annelik rolü ile onu ev içerisinde sınırlı tutmuş;

erkeği ise piyasada yer edinip para kazanma görevi ile kamusal alana sürüklemiştir. Görülmektedir ki cinsiyetlerin eşitsizliği önce ailede başlamaktadır. Kadın evliyse tüm değerini kaybetmiş ve her erkek kadının bu ikincil konumundan faydalanmaya çalışarak eşitsizliği ayakta tutmuştur. Evlilik konusunda çeşitli yaklaşımlarda bulunan Susan Moller Okin ve Blackstone, evlilik sayesinde insanların tek bir kişiye çevrildiğini ve erkeklerin kanatlarının altına giren kadın görüntüsüyle ikincil sıraya taşındığını savunmuştur. Bunun da ötesinde radikal feminizmin gözüyle olaylara bakıldığında, kadınlar erkekler tarafından bağımlı kılınan ve “cinsel sınıf” olarak görülen varlıklar olarak algılanmaktadır (Çak, 2010: 101).

Radikal feministlere göre, kadının bu eşitsizliğe maruz kalmasının en büyük sebebi biyolojik farklılıklar ve cinsiyetçi önyargılardır. Onlar aile içerisinde kadının parasal özgürlük, psikolojik olarak yok ediliş, cinsel baskı, çocuk doğurma ve ev işleri konularını tartışmışlardır (Atan, 2015: 12). Radikal feministlere göre aile, ataerkil toplumun dayanak noktasıdır ve temelden değiştirilmesi gereken asıl olgudur. Radikal Feministler, bu değişim için kadınların örgütlenerek; kız kardeşler birlikleri oluşturarak, aile ve cinselliğe ilişkin olarak ezilmişliklerine ve ötelenmişliklerine son vermek zorunda hissetmişlerdir. Radikal Feministlerin önemli yazarlarından biri olan Firestone’a (1993) göre her toplumsal düzenin temeli olan ailede devrim yapılmadığı sürece kadının sömürüsü de devam edecektir. Bu görüş 17. ve 18. yüzyılda neredeyse tüm dünyada egemen iken 19.yüzyıla, özellikle 60’lı yıllara gelindiğinde feminist hareketlerle birlikte yaşanan diğer toplumsal hareketler sonrasında –öğrenci eylemleri, savaş karşıtı

protestolar, işçi hareketleri ve siyah hareket- kadının özel alandan ayrılmasına yol açmıştır.

Sonuç olarak II. Dalga ve buna bağlı olan Radikal Feministler, Freud'un (2018: 48) *Aşkın Psikolojisi* adlı kitabında belirttiği "anatomi kaderdir" görüşüne karşı biyolojinin kader olmadığını ve bu cinsiyet (gender) ayrımının kadının özgürlüğünü perdelediğini savunmuş ve bu düşünce için savaşmıştır. Ancak aynı dönemde sinemada, kadınlara atfedilen bu rolleri reddetmek yerine pekiştiren ve kadının erkek hegemonyası altında olmasını savunur nitelikte filmler üretilmiştir. Sinema her ne kadar yıllardan beri toplumsal bir eleştiri aracı olarak kullanılsa da 1960-70 arası dönemde, feminist hareketlerin kadına karşı var olan kalıplaşmış görüşleri reddettiği sırada sinema aracılığı ile kadınlık ve erkeklik im-geleri yeniden üretilmeye çalışılmıştır. Filmlerde kadın genellikle iyi bir eş, iyi bir sevgili, iyi bir anne rolünü üstlenmiş ya da tam tersi bedeni metalaştırılarak cinsel haz nesnesi konumuna getirilmiştir. Araştırmada bu döneme ait popüler yapımlardan biri olan *Kramer Kramer'e Karşı* (Robert Benton, 1979) filmi seçilerek dönem sinemasına eleştirel bir gözle bakılmıştır.

90'lı dönemlerde ortaya çıkan muhafazakâr politikaların devamında 2000'li yıllarda modernleşmenin etkisiyle kadın hareketleri III. Dalga Feminist Hareketleri doğmuştur. Bu hareketin II. Dalga Feminizmden ayrılmasının en belirgin özelliği kadınların bütüncül mücadeleden ziyade farklılıklara dikkat çekmesidir. Hangi ırka, hangi kültüre, hangi dine ait olunursa olsun hepimiz kız kardeşiz ilkesine farklı bakış açı-sından bakmışlardır. Araştırmada iki dönem arasındaki geç-işlerin ve farklılıkların ortaya konulması için yukarıda

bahsettiğimiz nedenlerden ötürü seçilen *Kramer Kramer'e Karşı* (Robert Benton, 1979) filmiyle karşılaştırma yapılması adına feminist hareketlerin sinemadaki yansımalarına olanak sağlayan *Mavi Yasemin* (WoodyAllen, 2013) filmi amaçlı örneklem olarak ele alınmıştır.

YÖNTEM

Araştırma Feminist Hareketler kapsamında kadının bireyselleşme isteği ile aileden kopuşunun ataerkil sistem içerisinde kabul görmediği ve bu hareketin dönemin yönetmenleri tarafından sistem lehine pekiştirildiği temel varsayımına dayanmaktadır. Bu varsayımın doğruluğunu kanıtlamak amacıyla Robert Benton'un yönettiği 1979 yapımı *Kramer Kramer'e Karşı* ve WoodyAllen'in yönettiği 2013 yapımı *Mavi Yasemin* filmleri çalışmanın örneklemini olarak seçilmiştir. Her iki filmde de özgürlük arayışı ile sisteme karşı çıkarak kendi benliklerini bulma uğrunda yine kendini feda eden kadınların özel alanını terk etmesi ve kutsal sayılan aileden ayrılması konu edilmiştir. Filmlerin farklı dönemlerden seçilmesi tarihsel süreçte yaşanan dönüşümlerin incelenmesi açısından fayda sağlamıştır. Çalışmanın kuramsal çerçevesini Radikal Feminizm oluşturmaktadır. Bu kuram film anlatıları ile ataerkil sinemaya da karşı duruş sergilemiştir. Ancak bu iki film, yönetmenlerin Radikal Feminizme tam tersi bir tutum sergilediğini yansıtmaması nedeniyle araştırmanın evreni olarak seçilmiştir.

Araştırmada yöntem olarak Van Dijk'ın eleştirel söylem analizi kullanılmıştır. Eleştirel söylem analizi, güç, hâkimiyet, hegemonya, sınıf farkı, cinsiyet, ırk, ideoloji, ayrımcılık, çıkar, kazanç, yeniden oluşturma, dönüştürme, gelenek, sosyal

yapı ya da sosyal düzen gibi temaları ön plana çıkaran ve araştırma alanı olarak bu konuları işleyen söylem analizi yöntemidir (Yardım ve Doğruel, 2019: 137). Bu yöntemin, filmlerin ideolojik arka planını analiz edebilmek üzere sinema filmlerine uygun biçimde sistematik bir yapıda uyarlanması amaçlanmıştır. Belli bir sosyal yapıya bağlı olarak ortaya çıkan toplumsal cinsiyet rolleri, kadın ve erkek arasındaki ilişkinin boyutunu da belirlemektedir. Filmlerin yansıttığı dönemlerde aile olgusunda var olan egemenliği güçlü bir şekilde sorgulanmaya başlandığında dönem sinemasının etkilerini incelemek için eleştirel söylem analizi çalışma açısından yol gösterici olmuştur. Araştırmanın örneklemini amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. Amaçlı örneklemin amacı, araştırmada çalışılan problemleri aydınlığa kavuşturacak zengin bilgi içeren durumları seçmektir. Bu anlamda, amaçlı örnekleme yöntemleri pek çok durumda, olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yararlı olmaktadır (Başaran, 2017: 490). Bu kapsamda, Feminist hareketlerin sinemada ne şekilde işlendiğini ve sinemanın feminizme olan yaklaşımını incelemek için KramerKramer'e Karşı ve Mavi Yasemin filmlerini incelenerek, sonuçlar ortaya konulmuştur.

Ana Akım Sinemada Ortaya Çıkan Kadın İmgeleri

1895'ten bu yana var olan sinema, pelikülden dijitalle kadar uzandığı bu dönemde kadın imgesini çok kez ve birbirinden farklı biçimlerde tanımlamıştır. Bu imge, sessiz sinemadan sanat sinemasına, bağımsız sinemadan ana akım sinemaya kadar farklı akımlar çerçevesinde farklı roller etrafında şekillenmiştir. İlk dönem sinemada erotikleştirilen kadın imgesi savaş sonrası yerini çocuğuna düşkün, iyi bir

anne rolüne bırakır. İkinci dünya savaşı sırasında erkeklerin askere alınması, kadınların ev içi uzamından ayrılıp kamusal alana geçmesinde aracı olmuştur. Ancak savaştan sonra erkeklerin geriye dönmesiyle beraber kadın teklardan özel alanına dönmüş ve bu durum sinemaya da yansımıştır. Kadın yeniden baştan çıkancı rolüne geri dönmüştür.

Sinemada savaş sonrası değişen kadın anlayışı kendini ana akım sinemaya kadar taşımıştır. Ana akım sinema sanat-tan ziyade endüstri olarak görülen, genellikle yapımı yüksek bütçeli ve her tür seyirciye hitap eden filmleri içermektedir. Genellikle geniş bir izleyici kitlesine sahiptir ve popüler kültür- e ait konuları işlemektedir. Bu konular arasında en önemli ve göze çarpanlardan biri ise ana akım sinemanın pekiştir-diği, toplum tarafından yaratılmış kadın anlayışıdır. Ana akım sinemada kadın çoğunlukla erkeğin hegemonyası al-tında yaşamaya mahkûm, eril tahakküme maruz kalmış ve erkek tarafından bakılan bir arzu nesnesi olarak sunulmuştur. “Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/ dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendir” (Mulvey aktaran Nilgün Abisel, 1975).

Toplumsal olgular, teknolojik gelişmeler gibi dönemin sosyo-ekonomik durumuna göre şekil değiştiren kadının patriarkal toplumsal yapıdaki ve sinemadaki temsili ise tüm özgürlük çağlarına rağmen değişmemiştir. Feminist hareket-ler, modernleşme ve kadının kamusal alana geçişi ile sadece bu imge form değiştirmiş ve sinemada yeni kadın tiplerini

yaratmıştır. Bu kadın tiplerinden ilki esrar, eroin ya da kokain bağımlısı kadındır. Bağımlı kadının kullanıldığı en iyi film örneklerinden biri ise *Bir Rüya İçin Ağıt* (Requiem For A Dream Darren Aronofsky, 2000) filmidir. Filmde her ne kadar üç arkadaşın da uyuşturucu bağımlısı olduğu anlatılsa da filmin sonunda bağımlı ve çaresiz kadın bedeni ile sınav vermiştir. Filmde uyuşturucu bağımlısı olan Marion, zamanla erkek arkadaşıyla beraber uyuşturucu bulamamaya başlar ve ardından uyuşturucu karşılığında piyasa liderinin ev partisinde tanımadığı insanlar birlikte olur ve o gece adeta onların elinde bir kadın değil oyuncaktır.

Bu sahneden önce dikkat edilmesi gereken ise, Marion'un oraya gitmesini isteyen sevgilisi Harry'dir. Buna göre sinemada kadın, tüm dönüşüme rağmen eylemlerini sevgilisinden aldığı komuta göre gerçekleştirmeye devam etmiştir.

İkinci kadın tipi ise eşcinsel kadındır. Eşcinsel kadın Hollywood'da 80'li yıllara kadar genellikle ekonomik kaygılardan dolayı pek yer almasa da bu dönemin ardından film festivallerinin de etkisiyle kapılanrı lezbiyen filmlerine açmıştır. Ana akım sinemada eşcinsel kadın filmlerine bir örnek olarak son dönemin popüler yönetmenlerinden Peter Jackson'a ait *Cennetsi Yaratıklar* (Heavenly Creatures, 1994) filmi örnek verilebilir. Bu filmde diğer lezbiyen filmlerin klişelerinden biri olan; biri daha erkeksi diğeri ise daha kadınsı başroller kullanılmıştır. Ailelerinin baskısı ile birbirilerine daha çok yakınlaşan Juliet ve Pauline yine ailelerinin şüphelenmesi üzerine birbirlerinden ayrılmaya çalışılır. Filmin sonunda onlara engel olan Pauline'nin annesini öldürerek hapishaneye girerler. Bundan hareketle tıpkı sinemanın feminist hareketleri kabul etmediği gibi eşcinselliği de kabul etmediği görülmüştür.

Üçüncü kadın tipi ise araştırmanın da örnekleminde yer alan tüketim öznesi olarak sunulan kadındır. *Mavi Yasemin* (Blue Jasmine, Woody Allen 2013) filminde görüldüğü üzere başrol Jasmine (Cate Blanchett), yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen (aldatılması, sosyal statüsünü ve ekonomik gücünü kaybetmesi gibi) hala Louis Vuitton valizlerini, Hermes Kemerini, Celine çantasını kaybetmemek için uğraş verir. Jasmine'nin eski günlere özlemi, eşinden ayrılmış olmasına rağmen eşinden ziyade kaybettiği gösterişli yaşamıdır. Bu da akıllara şu soruyu getirmektedir; kadın her şeyi tükettiği gibi evliliği de mi tüketmektedir yoksa amaç ayrılma kararına itilmişliğini perdelemek için evliliğini bile tüketen bir kadın imgesi yaratmak mıdır? Aldatılmanın bir tercih olmadığı sistem içerisinde ayrılığa zorunlu bırakılan kadının, günümüz sinemasında tüketici konumunda tanımlanması bu sorunun cevabını vermek için yeterli olacaktır.

Bir Anti-Feminist Film Örneği: *Kramer Vs. Kramer*-*KramerKramer'e Karşı* (1979)

Kramer vs. Kramer



Presented by Columbia Pictures Industries, Inc.

Dustin Hoffman

Kramer vs. Kramer

Meryl Streep - Jane Alexander

Executive Producer: Nestor Almendros, Producer: Avery Corman
Screenplay: Stanley R. Jaffe, Story: Jaffe, Directed by: Robert Benton

Yayın Tarihi: 19 Aralık 1979

Yönetmen: Robert Benton

Yapım Yılı ve Yeri: 1979 / ABD

Süresi: 1 saat 45 dakika

Filmin Türü: Dram

Senaryo: Avery Corman (uyarlama)

Robert Benton

Oyuncular: Dustin Hoffman, Meryl Streep, Justin Henry

Kramer Kramer'e Karşı, kalp kırıcı bir boşanma hikâyesi ile başlayan bir ailenin dağılmasını konu eden filmidir. Ailenin genç kocası ve babası Ted Kramer (Dustin Hoffman) işine son derece düşkün bir iş adamıdır. Film bir akşam Ted işten eve döndüğünde, eşi Joanna (Merl Streep)'nın onu terk etmesiyle başlar. Çünkü Joanna hem eşinin işkolikliğinden bunalmış hem de artık çalışarak kendi ayaklarının üstünde durmak istemiştir. Joanna, altı yaşındaki oğlu Billy'i babasına bırakarak nereye gittiğini bile söylemeden evden ayrılır. Ancak Ted'in yeni rolüne adapte olduğu ve tatmin olmuş bir ebeveyn gibi hissetmeye başladığı sırada Joanna geri döner ve oğlunu geri ister. Çetin geçecek bir velayet davası tam bu noktada başlar.

Feminist hareketlerin yoğun olarak görüldüğü dönemlerde özellikle de 60 ve 70'li yıllarda Hollywood sineması kadın hareketlerine ait farklı ve özgün filmler çıkarmış ancak bu durum muhafazakâr kesimi rahatsız etmiştir. Bu yüzden filmlerde sistemin kadınların özgürlük düşüncesini reddettiği görülmüştür. Örneğin *Exorcist* (Şeytan, William Friedkin, 1973) filminde kızların içine şeytan girmiş, *Jaws* (Denizin Dişleri, Steven Spielberg, 1975) filminde cinselliği özgürce yaşamak isteyen genç kızı köpek balığı yemiştir, *Thelma ve Louis* (Ridley Scott, 1991) filminde özgürlüğü arayan iki kadın uçuruma yuvarlanmıştır. *Kramer Kramer'e Karşı* da Feminist Hareketlerin II. Dalga döneminde ortaya çıkmıştır. Boşanmaların arttığı, 50'lerin pitoresk aileleri görünümünün ortadan kalktığı bu dönemde Hollywood da bir ailenin toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan filmler üretmeye başlamıştır. Bu filmlerle kadının, hem II. Dalga'nın etkisindeki bireyselleşme isteği ön plana çıkarılmış hem de çalışma yaşamına katılmak

istememesinin de boşanma üzerindeki etkisi sunulmuştur. Kramer Kramer'e Karşı filminde de tipik aile yapısı bozulmuş, annelik ve babalık rolleri değişmiştir. Filmin başında yumurta bile kırmayı beceremeyen baba filmin sonuna kadarki süreçte kadının aile içindeki rollerini üstlenmeye başlamıştır. Hem anneyi hem de babayı oynayan Ted, baba rolü ile kamusal rolünü aynı anda idare ederek geçinmek zorundadır. Ancak tüm bunları dengelemek zor olduğu için işlerini aksatmaya başlamış ve sonunda işini kaybetmiştir. Joanna'nın özel alanında olmayışı Ted'in kamusal alanını yitirmesine neden olmuştur. Buradan da anlaşılabilceği gibi sinema, kapitalizme yedek sanayi ordusu olarak görülen kadınların ev uzamından ayrılmaması gerektiğini aşılarmıştır.

Joanna'nın ailesini ve evini terk etmesinin nedenini ilk kez mahkeme sahnesinde şu sözleriyle açıkladığı görölmüştür; Evliliğimizin son 5 yılı boyunca giderek mutsuz olmaya başladım ve bana gerçekten yardım edecek birine ihtiyacım vardı. Bunun için Ted'e döndüğümde ise benim için orada değildi, işiyle meşguldü. Böylece giderek uzaklaşmaya başladık. Aklımda gitmekten başka bir çare yoktu. Gideceğim zaman benimle ilgili yanlış bir şeyler olduğunu fark ettim ve oğlum bensiz daha mutlu olacaktı. Ancak California'da tedaviye gittiğimde o kadar da kötü biri olmadığını fark ettim. Oğlumu terk etmemin korkunç bir şey olduğunu biliyorum, her gün bununla yaşamak zorundayım ama yapabileceğim tek şeyin bu olduğuna inanmıştım. Bu sözleriyle Joanna aslında psikolojik bir bunalımdan dolayı bir noktada eşini suçlayarak evi terk edişini açıklamıştır. Her ne kadar bu konuşma ile yönetmen kadının özgürleşme isteğini bir gereklilik sonucunda aldığını söyler gibi görünse de ardından Ted'in

avukatının sorduğu sorular ve Joanna'dan aldığı cevaplarla seyirciyi Joanna'nın cezalandırılması gerektiği düşüncesine itmiştir. Avukatın, "Hayatınızın en önemli ilişkisinde başarısız mı oldunuz yani?" sorusuna ilişkin başarısız olduğu cevabını veren Joanna'ya avukat sert bir dille hayır, "SİZ başarısız oldunuz!" yanıtını vermiş ve aileyi terk edenin ve bu yüzden başarısız görünenin kadın olduğunu savunmuştur. Eğer filmde Joanna'nın neden evden ayrılmak zorunda kaldığı gösterilmiş olsaydı, yani film, karakterin direkt evi terk edişinden başlamasaydı, izleyicilerin empati kurarak Joanna'yı destekleyebileceği öne sürülebilirdi; fakat yönetmenin bunun aksini yaparak II. Dalga Feminizme tepki niteliğinde bir film sunduğu ve dönemin muhafazakâr sistemine destekte bulunduğu savunulabilmektedir. Yönetmenin mahkeme sahnesinde avukatı ayakta ve Joanna'dan yukarıda konumlandırarak, Joanna'nayı daha ziyade üst açıdan çekerek ezilmişliğini vurgulaması bu duruma örnek gösterilebilmektedir.

Görsel 1: KramerKramer'e Karşı Filmi Mahkeme Sahnesi



Filmin sonuna gelindiğinde mahkemenin velayeti anneye vermesi her ne kadar kadının kazandığını düşündürse de filmin son sahnesinde işler değişmektedir. Joanna çocuğunu al-

maya geleceği gün, eve gelir ancak apartmanın lobisine Ted'i çağırır. Çocuğunu alabileceğini sandığını fakat onun gerçek evinin burası olduğunu kabullendiği için çocuğunu alamayacağını söyler. Sonuç olarak yine kadın kaybeden, erkekse kazanan olmuştur. Joanna ilk başta bencilliği yüzünden çocuğu kaybetmiş, ardından çocuğunu terk ettiği için onunla olan ilişkisini yitirmiş ve son olarak anne olarak çocuğundan tamamen vazgeçmiştir. Feminizm açısından fedakârlık olarak tanımlanabilecek bu hareket sinemanın aracılığıyla yeniden üretilerek manipüle edilmiş ve film birçok feminist tarafından da anti-feminist bir yapıya sahip olarak tanımlanmıştır.

Dalga Feminizmin İzleri Kız Kardeşler Birliği: Blue Jasmine – Mavi Yasemin (2013)



Yayın Tarihi: 27 Eylül 2013

Yönetmen: Woody Allen

Yapım Yılı ve Yeri: 2013 / ABD

Süresi: 1 saat 38 dakika

Filmin Türü: Dramatik Komedi

Senaryo: Woody Allen

Oyuncular: Cate Blanchett,

Sally Hawkins, Alec Baldwin,

Bobby Cannavale

Zengin bir iş insanı (Alec Baldwin) ile evlenip boşandıktan sonra, New York sosyetesini Jasmine (Cate Blanchett) San

Francisco'ya, kız kardeşi Ginger'ın (Sally Hawkins) mütevazı dairesine kaçar. Kırılgan bir duygusal durumuna ve iş becerilerinden yoksun olmasına rağmen, Jasmine film boyunca Ginger'ın erkek arkadaşı Chili'yi (Bobby Cannavale) reddettiğini söylemeyi de ihmal etmez. Jasmine kederli bir şekilde bir dişçi ofisinde işe başlarken Ginger, Chili'den bir adım çıkmış bir adamla (Louis C. K.) çıkmaya başlar. Bambaşka dünyalara ait olan bu iki kadının birbirilerine olan sevgileri de film de sık sık dikkat çekmektedir. Yönetmen, Jasmine'in düştüğü mesafeyi göstermek ve yaşadığı talihsizlikleri anlatmak için filmde flashbacklere sık sık yer vermiştir. Sosyetik Jasmine, New York'taki yaşamından San Francisco'daki tek yatak odalı bir daireye; zenginlerle kavga etmekten, diş hekimisi için resepsiyonist olarak çalışmaya kadar düşmüştür.

Filmde aynı kadının iki farklı toplumsal cinsiyet rolünü benimsediğini görürüz. Bunlardan ilki boşanmadan önce sırtını evlendiği adama, diğer bir deyişle onun sosyo-ekonomik statüsüne yaslanmış kadın diğeri ise kendi ayakları üzerinde durarak kendi hayatını kazanmış kadındır. Boşanmadan önce Jasmine patriarkal düzenin kabalığını görmezden gelmiş ve kapitalizmin güçlenmesine katkıda bulunmuşken, boşandıktan sonraki Jasmine kendi ayakları üzerinde durma çabası ve tek başına birey olma çabası göstermiştir. Ancak yine de doğumdan itibaren zihinlere yazılmaya çalışılan kutusal aile kavramı kadını yalnızlıktan alarak aile kurmaya itmiş ve bu bağlamda da Jasmine yeni sonlandırdığı evliliğinin hemen ardından yeniden bir yuva kurmanın derdine düşmüştür. Bu da Jasmine'nin kendi ayakları üzerinde durma çabasının sadece yeniden güçlü biriyle evlenmenin hayali içinde bir yalan olduğunu düşündürmüştür.

Jasmine'snin neden boşandığı sorusunun cevabı film boyunca eski eşı Hal'ün işlerinin kötüye gitmesi olarak gösterilmiştir. Filmin neredeyse tamamında izleyici kadını suçlamazken filmin sonuna gelindiğinde aslında boşanmanın iflastan önce geldiğini ve iflasın asıl sebebinin Jasmine olduğu anlaşılmıştır.

Jasmine, Hal'ün onu aldattığını öğrenmiş ve öfkesinden dolayı polisi arayarak Hal'ün dolandırıcı olduğuna dair tüm bildiklerini anlatmıştır.

Hal, Jasmine'nin polisle olan telefon görüşmesinin ardından sokak ortasında tutuklanmış ve tüm malvarlığını kaybetmiştir.

Oysaki Jasmine'e başkasına âşık olduğunu, ayrılımları gerektiğini ama bu ayrılık sonucu hayat standartlarının değişmeyeceğinin sözünü vermişti. Jasmine'nin anlaşılmayı kabul etmemesi sevdiği gösterişli hayatını kaybetmesine neden olsa da aldatılmak ağır gelmiştir.

Ve böylelikle Jasmine, istediğı gibi lüks içinde yaşadığı özel alanını terk etmiştir. Ancak bu öfkeden dolayı duyduğu pişmanlık film boyunca Jasmine'nin yüzündeki solgun ifade den "Ben nerede yanlış yaptım" düşüncesi anlaşılmaktadır. Jasmine, her fırsatta Hal'den ve onunla ilgili anılarından bahsederek eski hayatına dönmek için aslında can attığını ve bir erkeğın sırtına dayanmadan geçinemeyeceğini kanıtlamış olmaktadır. Görsel 2'de de görüldüğü gibi Jasmine'nin yüzünde film boyunca ağlamaklı bir ifade vardır.



Dalga Feministlerin mücadele ettiği kadının özel alandan kamusal alana çıkması fikri, filmde Jasmine'nin hayatını yeniden kurmaya çalışması üzere kardeşine sığındığı andan itibaren başlamıştır. İlk girişim Ginger'ın Jasmine çok zevkli olduğunu ve tasarımcı olabileceğini söylemesi ve ardından Jasmine'nin aklında dekoratör olabileceğini kurmasıyla birlikte başlamıştır. Ancak dekoratör kursları çok pahalı olduğu için başka bir yol denemiş ve lisansını internet üzerinden alma fikrine kapılmıştır. Ancak bir problem vardır; Jasmine bilgisayar kullanmayı bilmemektedir. Bu yüzden önce bir bilgisayar kursuna yazılmış, daha sonra da bu kursun masrafını karşılayabilmek için bir dışçide resepsiyonist olarak çalışmaya başlamıştır. Hayat mücadelesi gerçek anlamda başlayan Jasmine, kamusal alanda bir şekilde tutunmaya çalışırken psikolojisinin giderek kötü etkilenmesi ve ardından dış doktorunun sözlü ve fiziksel tacizde bulunması işleri değiştirmiştir. Girdiği ilk işinde yaşadığı bu talihsiz olay; kamusal alanın kadın için tehlikeli olacağını bu yüzden de evde oturması gerektiğini vurgulamaktadır. Filmdeki bu gösterge II. Dalga Feminizmin asıl hedefine bir karşı çıkış olarak okunabilmektedir.

Son olarak çalışmada bahsedilen tüketim öznesi kadın, kapitalist sisteme olan hizmetini bu filmde açıkça gözler önüne sermiştir. Yaşadığı tüm düşüşe rağmen hala birinci sınıfta uçması, günlük yaşamını devam ettirecek parası bile kalmamışken karakterin pahalı çantalarından vazgeçmemesi, filmde sürekli olarak markalardan bahsedilmesi, boşanmadan önce kardeşini evinde ağırladığında alışverişe çıkarak ona çok pahalı bir çanta hediye etmesi gibi olaylar paranın yüceltildiği ve kadının maddiyat ile tatmin olduğuna dair bir dünya görüşünü doğrudan yansıtmaları açısından önemlidir. Ancak Jasmine'nin sahip olduğu bu refah düzeyi belirleyicileri aslında ona değil eski eşine aittir. Filmin sonunda Jasmine yeniden bu refaha ve sosyal statüye başka bir adamın sırtından ulaşmak üzereyken bir rastlantı sonucu her şey alt üst olur ve Jasmine yine kendiyle kalır. Filmin sonunda da onu bir bankta oturmuş ve kendi kendine konuştuğundan artık tamamen ruh sağlığını yitirmiş bir halde gösterilerek yine sistemin bir kadını erkeksiz var etmediğini, özgür bir birey olarak var olmasına izin vermediğini görürüz. Bu da Feminist Hareketler kapsamında kadınların verdiği mücadelelerinin tam tersi bir eylemdir.

"KramerKramer'e Karşı" ve "Mavi Yasemi" Filmlerinin Feminist Hareketler Kapsamında Karşılaştırması

1979 yılında II. Dalga Feminist Hareketlerin yoğun döneminde çekilmiş olan Kramer Kramer'e Karşı filminde kadının evden ayrılışı ve özel alandan çıkışı karakterin içinde bulunduğu yaşam tarzından bunalmışlığının, ilgisizliğinin ve değersiz bir birey olarak hissedişinin sonucunda gerçekleşmiştir. Ancak Mavi Yasemin filminde her ne kadar filmin so-

nuna kadar sebep Jasmine'nin eşinin iflas etmesi olarak gösterilse de filmin sonunda ortaya çıkığı üzere asıl sebep aldatılmadır. 1979 yılında çekilen filmde aldatma kavramına ilişkin bir şey duymazken, 2013 yılında kadın, birden çok kadınla aldatılır ve bunu öğrenmesi sonucu eşini polise ihbar ederek kendi tercihiyle evden ayrılır.

Kadınların bu noktada evlilikten beklentileri farklıdır. Kramer Kramer'e Karşı filminde kadın, bir erkeğe bağlı kalmadan, kendi ayaklarının üstünde durarak yaşamına devam etmek istemiştir. Ancak Mavi Yasemin'de tam tersi bir şekilde kadın, bir erkeğin kanatlarının altında olmayı ve ekonomik özgürlüğünü bu yolla kazanmayı tercih etmiştir. Ancak her iki filmde de kamusal alanda faaliyet gösteren erkeğin, ailenin tüm maddi ihtiyaçlarını; kadının ise tüm duygusal ihtiyaçlarını karşıladığı görülmektedir. Kadının kamusal alanda bulunamamasının sebebi ise onun biyolojik rolü olan çocuk doğurmanın, toplumsal cinsiyet rolüne yansımış olmasıdır.

İkisini birbirinden ayrılışı ise bu toplumsal cinsiyet rollerindeki değişikliğin nasıl medyana geldiği ile ilgilidir. Kramer Kramer'e Karşı filminde, ona atfedilen rollerden bıktığı ve özgürleşme isteği için evi terk eder. Üniversite mezunu olmuş olmasına rağmen hala eşinin isteği üzerine onun hegemonyası altında yaşamayı ve ona bağlı olmayı kabul edemez. Ancak Mavi Yasemin filminde rolü değişen kadın değil erkektir. Eşinin ihbarı üzerine iflas eden Hal, ona yüklenen ailenin maddi ihtiyaçlarını karşılama rolünü yerine getiremez ve terk edilir. Modernleşme ile birlikte hayatımızda yerleşen kadının tüketici konumu burada açıkça gösterilmeye başlanır. Kadın bir tüketim öznesi olarak evlilikte tüketebileceği

bir şey kalmadığı için evliliğini tüketir ve bu durumda boşanma olgusu da tüketim nesnesi haline getirilir. 1979 yılında boşanma psikolojik nedenlere bağlanırken 2015'te boşanma tüketmeye bağlı olarak sunulmuştur.

Her iki filmde de kız kardeşlik dayanışmasına rastlanır. Kramer Kramer'e Karşı filminde, Meryl evden ayrılmadan önce Ted ile ilgili problemlerini Margaret'a anlatmış ve Margaret onu gitmesi ve bir amaç uğruna savaşması için cesaretlenmiştir. Feminizmin dayanışma ifadesi kendini tam olarak burada göstermişken filmin devamında Margaret da Meryl'i suçlamaya başlamış ve Ted ile yakın arkadaşlık kurmuştur. Ted ile Margaret tek ebeveynlik deneyimlerini paylaşırlar. Margaret daha sonra velayet davasında Ted'in tarafını bile tutmuştur. Ancak Mavi Yasemin filminde birbirinden aşırı derecede farklı olan iki kız kardeş tüm anlaşmazlıklara rağmen birbirilerinin iyiliklerini düşünür ve bir şekilde geçinmeyi başarırlar. Hatta öyledir ki bu kız kardeşlerin ikisi de evlatlıktır. Bu demektir ki biyolojik olarak başka ailelerin kızlarıdır. Bu durum III. Dalga Feminizmde vurgulanan hepimiz kız kardeşiz vurgusunun açık bir yansıması olmuştur. Ginger, süresiz şekilde Jasmine evini açar. Jasmine ise yine bir erkeğe bağlı olma içgüdüleriyle Ginger'ın daha iyi bir erkekle olması için çaba sarf eder. III. Dalga Feminizmin kendini gösterdiği en dikkat çekici sahnelerdir.

Çocuk konusunda ise içerikler farklılaşmaktadır. Kramer Kramer'e Karşı filminde Meryl, çocuğunun biyolojik annesi iken Mavi Yasemin filminde Jasmine çocuğunun biyolojik annesi değildir. Ancak her iki filmde de annenin çocuğunu terk edişi işlenmiştir. Kramer Kramer'e Karşı filminde anne, çocuğuna iyi gelmediğini düşünerek evi terk eder ve tedavi-

sinin ardından iş bularak çocuğunu almak için geri döner. Mavi Yasemin’de ise Jasmine öz annesi olmasa da oğlu ile iyi geçinmektedir ancak evi terk etmesinin ardından onu aramaz, merak etmez. Ta ki bir gün eski bir tanıdığıyla karşılaştığında oğlunun bahsi geçene kadar... Filmlerde kadınların “anne” rolünden vazgeçişinin nasıl cezalandırıldığı sorusu bu noktada cevap bulmuştur. Kramer Kramer’e Karşı filminde anne, çocuğunun velayetini kazanmasına rağmen vicdani nedenlerden dolayı onu babasından koparamamış ve çocuğunu bu şekilde kaybetmiştir. Mavi Yasemin’de ise çocuk, annesinin onu bırakmasını, arayıp sormamasını ve uyuşturucu gibi kötü yollara düşüp bu süreçte yalnız kalmış olmasını kabullenememiş; bu yüzden de onu affetmemiştir.

Tablo 1:

Filmlerin Feminist Hareketler Kapsamında Karşılaştırılması

KRAMER KRAMER'E KARŞI	MAVİ YASEMİN
Kadın kendini bulmak, birey olmak istediği için evi terk eder.	Kadın aldatıldığı ve evliliği tükendiği için evi terk eder.
Kadın erkek hegemonyası altında olmak istemez.	Kadın güçlü bulduğu bir erkeğin hegemonyası altında olmak ister.
Kadın maddi çıkarlar gözetmez.	Kadın maddi çıkarlar gözetir.
Ailede kadının rolü özel alanla sınırlanır ve kadın buna kendi rızasıyla karşı çıkar.	Ailede kadının rolü özel alanla sınırlanır Ancak kadın mecbur kaldığı için kamusal alana geçer.
Kadın tüketimle ilişkilendirilmez, maaşı çocuk bakımını açısından sorgulanır.	Kadın bütünü tüketim öznesi ve marka meraklısı olarak resmedilir.
Kadın kendi isteği ile boşanır.	Kadın boşanmaya mecbur bırakılır.
Kadın dayanışması filmin başında görülür ancak daha sonra yıkılır.	Kadın dayanışması filmin tamamında görülür.

SONUÇ VE BULGULAR

Feminizm, içinde kadınların özgürleşmesi, baskı altında tutulmalarının engellenmesi, haklarını meşrulaştırılması, kamusal veya özel alandaki eylemlerinde ve faaliyetlerinde ve eşit haklara sahip olma durumunu kapsayan bir yaklaşımdır. Diğer bir ifadeyle feminizm kavramı içerisine kadınların meşru haklarıyla, baskıya maruz kalmalarıyla, eşit statüde tutulmalarıyla veya özgürleşmeleriyle, farklı bir değerde olmaya yönelik talepleriyle ilgili faaliyetlerle, gündelik siyasetle ilgili her şeyi dâhil edebiliriz (Taş; 2016,165). Kadının birey ve özgür olma isteği 1960-70 dönemlerinde ortaya çıkan II. Dalga Feminist Hareketlerin bir parçasıdır. “Kadın Özgürlüğü Hareketi” olarak bilinen bu dönemde kadınların ataerkil aile sistemine karşı açık bir savaş ilan ettiği görülmüştür. Bu dönemde hem biyolojik cinsiyete hem de toplumsal cinsiyete bağlı dayatmalarla mücadele etmiştir. Ataerkil sisteme ait görüş, kadını özel olan ev içi alana; erkeği ise evi geçindirmesi için gitmesi gereken yere; kamusal alana itelemiştir. Şüphesiz ki bunun en temel sebebi güç farklılığından doğan eşitsizliktir. Radikal feministlere göre de kadının bu eşitsizliğe maruz kalmasının en büyük sebebi biyolojik farklılıklar ve cinsiyetçi önyargılardır. Bu görüşlerin değiştirilmesinde en önemli medya araçlarından biri olan sinemanın büyük katkısının olacağı düşünülmüştür.

Sonuç olarak II. Dalga ve buna bağlı olan Radikal Feministler, filmlerde üretilen eril bakış açısına, ataerkil aile düzenine, kadına yüklenen toplumsal cinsiyet rollerine ve kadınların kısıtlanmalarına karşı verdikleri mücadelelere rağmen bu bakış açısını değiştirememişlerdir. Sinema, bu sisteme açık bir destek vererek muhafazakâr döneme ait görüşleri pekiş-

tirmede rol oynamıştır. Sinema her ne kadar yıllardan beri toplumsal bir eleştiri aracı olarak kullanılsa da 1960-1970 arası dönemde, ürettiği feminist filmler dâhil olmak üzere, sisteme karşı koyamamış aksine desteklemiştir. Filmlerde kadınlar bedensel ya da ruhsal ölümlerle cezalandırılmışlardır. Böylelikle kadın önce bir şekilde ertelenmiş ve ardından yok edilmiştir.

Kramer Kramer'e Karşı filminde kadın çocuğunu terk ettiği için film boyunca itici görünen taraf olmuş, baba ise hem kendi rolünü üstelenirken hem de anne rolünü gerçekleştiren "süper- baba" konumuna getirilmiştir. Film boyunca kadının neden evi terk ettiği sorusuna cevap olacak sahneler hiç gösterilmemiştir. Olay direkt evden ayrılış sahnesi ile başlamıştır, böylelikle yönetmen olası bir empati kurma davranışını da yok etmeyi amaçlamıştır. Mavi Yasemin filminde ise kadın aldatılan taraf olmasına rağmen evlilikle ilgili sürekli evliliğe maddi boyutuyla baktığı sahneler resmedilmiş ve böylece kadının tüketici konumu ön plana çıkararak evliliği de tükettiği algısı yaratılmaya çalışmıştır. Aynı zamanda aldatılmayı kabullenmediği ve evi terk ettiği için hiç alışık bir hayata adapte olmaya çalışmış, çabalasa da başaramamış ve filmin sonunda ruh sağlığını kaybetmiştir. Böylelikle açıkça görülür ki sistem her iki kadının da bireyselleşme eylemini kabul etmemiştir. Her iki filmin sonunda da kadın sistem tarafından ekarte edilmiş ve cezalandırılmıştır. Feminist yaklaşımlar sinemaya ne kadar etki etmeye çalışsa da dönemin yönetmenlerine göre bir kalıba giren ve şekil alan sinema bu yaklaşımlara karşı tavır sergilemiş ve ataerkilliği desteklemiştir.

KAYNAKÇA

- Arat, N. (2010). "Feminizmin ABC'si". İstanbul: Say Yayınları.
- Atan, M. (2015). "Radikal Feminizm: Kişisel Olan Politiktır Söyleminde Aile". The Journal of Europe - Middle East Social Science Studies
- Başaran, K. Y. (2017). "Sosyal Bilimlerde Örnekleme Kuramı". Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi.
- Çak, E. Ş. (2010). "Toplumsal Cinsiyet ve Feminizm Teorileri Bağlamında Türkiye'deki Reklam Filmleri ve Popüler Müzik Videoları". İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi.
- Freud, S. (2018). "Aşkın Psikolojisi". (Çev. Can İdemen). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Marshall, G. (1982). "Sosyoloji Sözlüğü". (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2005.
- Michel, A. (1984). "Feminizm". (Çev. Şirin Tekeli). İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları.
- Kolay H. (2015). "Kadın Hareketinin Süreçleri, Talepleri ve Kazanımları".
- Mithcel, J. (1984), "Kadın ve Eşitlik", Juliet Mitchel ve Ann Oakley (ed.). Kadın ve Eşitlik (Çev. Fatmagül Berkta). Ankara: Kaynak Yayınları, ss. 23-50.
- Mulvey, L. (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" (Çev. Nilgün Abisel), 25. Kare
- Neiman J. (1988). "Marksizm ve Feminizm İki Ayrı Kuram". (Çev. Saadet Özkal). İstanbul: Amaç Yayıncılık.
- Özüdoğru, B. (2018). "Beyaz Feminizm ve Öteki Kadınlar". Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.
- Steeves, H. L. (1994). "Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları". M. Küçük (Der.). Medya, İktidar, İdeoloji. Ankara: Ark Yayınevi.
- Taş G. (2016). "Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri". İstanbul: Akademik Hassasiyetler.

Wollstonecraft, M. (1972). "Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi". (Çev. Deniz Hakyemez).İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Yardım G, Doğruel H. (2019). "Eleştirel Söylem Çözümlemesi Bağlamında Haber Metinlerinin İncelenmesi: PippaBacca Cinayeti Örneği". Erciyes İletişim Dergisi.

İnternet Kaynakları

Anarkismo.net, <https://www.anarkismo.net/article/4070>. (Erişim Tarihi: 21.12.2020).

Gazete Kannca, <https://gazetekarınca.com/2017/09/feminist-bir-peri-masaliantonianin-yazgisi> (Erişim Tarihi: 02.02.2020).

MDM- Milli Strateji Araştırma Kurulu, <https://millidusunce.com/misak/turkkadini-ve-feminizm/>. (Erişim Tarihi: 18.01.2020).

Sanatak, <http://www.sanatak.com/view/eril-toplum-ne-diyor/> (Erişim Tarihi 18.01.2020).

PORTEKİZ SİNEMASINDA KARANFİL DEVRİMİ VE SİNEMADAKİ TOPLUMSAL TEMSİLLERİ

Gözde ÖZÇOBAN YILDIRIM³⁰

GİRİŞ

Sinema, iktidarların kimi zaman yumuşak bir gücü, kimi zaman bir propaganda malzemesi, kimi zaman da toplumsal bir acının dışavurumudur. İcadından bu yana çok fazla gelişme göstermiştir. “Sinema gerçekten büyük bir sanat olarak eşsizdir; çünkü terimin en geniş anlamıyla toplumculuğun bir çocuğudur. Öbür sanatların ardında yüzyılların geleneği yer alır. Sinemanın tüm tarihinin kapsadığı yılların sayısı, öbür sanatların gelişmesinde yer alan yüzyılların sayısından daha azdır. ”(Eisenstein, 1985:244). Yeni bir sanat olmasına rağmen, dünyanın en ücra noktasına kadar ulaşabilmiştir. Sinema, bir göstergedir, bir işarettir. Sinemanın topluma ve izleyiciye aktardığı tüm görüntüler, aslında birer mesaj iletimidir. Tabii ki yönetmenin bu mesaj iletim niyeti ile izleyici-

³⁰ Öğr. Gör., İstanbul Aydın Üniversitesi, Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu, gozdeozcoban@aydin.edu.tr

nin algılama boyutu farklılık gösterebilir. En nihayetinde sinema ile hedeflenen başarı, her izleyicisinde bir değişiklik yaratmasıdır. Sinemanın bu yönü de izleyiciyi etkileyen en önemli özelliktir.

Her toplumun bir sinema anlayışı vardır. "Sinemanın yarıltıcı özneliliği imgesel olarak dayatması, temel amacı bir öznelilik hissi yaratmak olan ideolojinin işleyişinde hayati bir rol oynar." (McGowan & Kunkle, 2004:12). Batı toplumlarına baktığında, Amerika'da sinema bir gösteri ve eğlence temeline dayanırken, İran sineması veya Japon sineması daha çok, sosyal meselelere ele alma ve sosyal hayatı anlatma eğilimindedir. Avrupa sinemasına baktığımızda ise, yaygın olarak, metinden ziyade, biçimsel özelliklerin filmin kalitesi belirlediği fikrinin daha fazla öne çıktığı gözlemlenmektedir. İşte sinemanın her kültür ve toplumda farklı algılanışı, kültürel olarak da farklılıklarını yansıtmaktadır. Her toplum, kendi izleyicisini yaratmıştır. Küreselleşmenin iyice yaygınlaşmasıyla birlikte, sinema da bundan nasibini almıştır.

Bu çalışmada, özellikle yakın dönem Portekiz sineması ele alınmış ve bugünden geçmişe bakış detaylandırılmıştır. Portekiz'de yaşanan iktidar değişiklikleri, darbeler ve siyasal eğilimler, sinemanın gelişiminde önemli birer yapı taşı olmuştur. Ülke sinemasına damga vuran dönemlerden biri ise Salazar dönemidir. Söz konusu çalışmada önce siyasal eğilimler incelenecek, bununla birlikte siyasal eğilimlerin yarattığı sinema anlayışı analiz edilecektir. Ve sonrasında, bu anlayış dünya sineması ile karşılaştırılacaktır.

1. Portekiz Tarihinde Salazar Dönemi

Salazar, devletin başına geçip rejimin temsilciliğini üstlen-

diğinde son derece yorgun bir Portekiz ile karşı karşıyaydı. Portekiz iç politikasında karmaşıklığı ve dış politikasında oldukça kayıpları olan bir dönemi yaşamaktaydı. Siyasi karışıklığın da önünde, aslında tabanda buna sebep olan esas problem ekonominin durma noktasına gelmiş olmasıydı. Ekonominin bu derece kötüleşmesi, bir ekonomi profesörü olan Salazar'ın iktidarına zemin hazırladı. Göreve başladığında bakan olarak planlı ve programlı hamleleriyle Portekiz'in ekonomik saygınlığını toparlamıştır. Kısa bir süre sonra başbakan olan Salazar, göreve gelmesinin hemen akabinde mevcut anayasayı yenileyerek halkın karşısında imajını, hukuk karşısında da gücünü arttırmaya başlamıştır. Aslında en önce "askeri vesayet" in siyasi iradeye müdahalesinin saf dışı bırakmak istedi.

Askerin devletin işleyişine karışmasını engellemeye çalışarak, kendini yönetimdeki tek irade konumuna getirmek için gerekli gördüğü adımları attı. Askerleri, sömürge topraklarıyla ilgilenmeye mecbur bırakarak, iç konsolidasyonu sağlamaya çalıştı ve böylece ideolojik çatışma yaşama ihtimali olacak diğer grupların önüne geçip çok sesliliği öldürmeye çalıştı. Aslında yeni doğmuş bir bebeğin gelişim evrelerin takip eder gibi bir sıra benimsemiştir. Bebeklerde gelişim içten dışa; baştan ayağa, genelden özele doğru olur. Ülkede büyüme de içten dışa doğru gitmiştir. Ülkenin iç politikası ve hukuki düzenlemelerin ardından, uluslararası iş birliklerine imza atarak devletin prestijini arttırmayı hedeflemiştir. Aynı zamanda, Portekiz'i İkinci Dünya Savaşı'nın herhangi bir tarafı yapmamaya gayret etmiştir. Acil konuları inceledikten sonra ele aldığı bir diğer önemli alan da dindi.

Salazar, Katolik inancının üstünlüğünü savunmaktaydı.

Bu yüzden, ülkenin maneviyatını yükseltmek, eğitimine hizmet etmek ve bu anlamda halkıyla bağlarını güçlendirmek için birtakım uygulamalara imza atmıştır.

Salazar'ın göreve geldiğinde anayasayı değiştirmesi, katı siyasetini de tarihe ve ülkesine sunması demektir. Sunulan rejim teoride cumhuriyet olsa da pratikte tek sesli bir yönetim içeriğini barındırıyordu. Elbette bu tek seslilik havası aniden olmadı. Salazar dönemini, ikiye ayırdığımızda, tüm taraftarlarını topladığı zaman siyasetteki ilk yıllarıydı. Salazar'ı, yönetimden ayrılana dek yalnız bırakmadılar. Sempatizanları; kapitalist çarkın anahtarını elinde bulunduranlar, burjuva taraftarları, dindar kesim ve din alimleriydi. Bu rejim yanlıları Salazar'ın son döneminde de en büyük destekçileri olacaktı. Öyleyse Salazar'da önce umut ışığı arayan ama hüsrarla karşı karşıya kalan topluluk çok genellersek işçi ve köylü sınıfı olacaktı. İlk döneminde halkın ve özellikle de orta sınıfın geleceğe dair umut taşıma sebebi siyasallıktan çok ekonomik çıkarlarla ilişkiliydi. İdeolojik sebepler daha geri plandaydı, çünkü Salazar her kesime uymayan, son derece tutucu bir siyaset gütmekteydi. Koyu dindarlıkla harmanlanmış sert rejimi ve halk iradesini eylemlerinin öznesi yapmayan tavır, zamanla kamu düşünce özgürlüğü ve toplumsal eylemler üzerinde baskı oluşturdukça taraftar kaybettirdi:

“Salazar kentler ve köyleri bir arada yaşatmak için tizlik göstermişti. Kentlerden, denetim altında tutulması olanaksız o kalabalıklardan korkuyordu ve tutucu ideolojisinin en güzel sayfalarını köylülere ayırmıştı. İşçilere karşı duyduğu kinin kökenlerini, onların sabanının izlerinde bulmak için sırtını köylere veriyordu. Mahalli toprak ağaları, köy öğretmenleri

ve köy papazları, bütün o cehalet ve bilgisizlik üzerinde hüküm süren bu insanlar ona baylıyordu. Fakat kentlerin köylere, sanayinin tarıma, işçilerin köylülere karşı o durdurulması olanaksız üstünlüğü her şeye rağmen sinsi sinsi yol alıyor, kentler büyüyor ve diktatörlerin köycü idesi köylülere yeni bir yaşam veremediğinden köyler gittikçe tenhalaşıyordu. Ulusun yarısıyla ilişkisi kesik olarak girilen 25 Nisan, sadece banliyölere ve bazı taşra kasabalarına dek yayılabildi. Kuzeyde Tras-osMontes, güneyde Algarve bahçelerinde ve hiçbir yolun uzanmadığı öteki yerlerde çağlar ötesi yaşantının ritminde hiçbir değişiklik olmadı.” (Kuntz, 1975:125).

Başka herhangi bir partiye fırsat tanımayan ve muhalefeti yasaklayan Salazar, dolayısıyla her seçimde daima yüzde 100 oyla seçilmektedir.

Portekiz’in hem ülke içinde hem de sömürge devletlerdeki tavrı da düşünüldüğünde Salazar’ın baskıcı, anti özgürlükçü bakışı yüzünden dış ilişkilerde de nefret edilen bir yönetim ortaya çıktı. Salazar, bu sömürgeci siyasetini rejim boyunca devam ettirdi. Bunu, Mozambik, Angola ve diğer sömürge topraklarına uygarlık ve istikrar götürmek olarak kılıflandırıyor.

“Portekiz, 1482’den beri Angola, 1505’den beri Mozambik, 1446’dan bu yana Portekiz Gine’sini elinde bulunduruyordu. 1971 yılı esas alınırsa 489 yıldır Afrika’da olan Portekiz, bu aşamayı ancak 1971’de aklına getirmişti. Bunun gibi Uzak Doğu’daki Timur Adası ve Macao da 385 yıldır Portekiz idaresinde idi. Uyanan Afrikalılar soruyorlardı: ‘Şimdi mi aklınıza

geldi?'Ülkeyi sömürgeleriyle tek ve bölünmez bir Portekiz olarak konumlandırmıştı. Çıkarttığı Sömürge Yasası ile Afrika'daki sömürgelerini oldukça geriye götürmüştür."Salazar devrinin son yıllarında ise, kolonilerdeki savaşlar nedeniyle gittikçe artan memnuniyetsizlik de bunlara ekleniyordu. Müstemlekelerde gerilla savaşlarını destekleyen, koloniyalizme karşı çıkan ülkeler Salazar rejimi aleyhindeki kampanyaya artan şekilde yardımcı oluyorlardı." (Doğu,1982:38).

Salazar, 1968 yılında geçirdiği beyin kanamasının ardından vefat etmiştir. Ardında ise yarım asırlık bir faşizm dönemi bırakmıştır. Onun devri kapanırken açılan dönemin de bir devrim dönemi olacağını söylemek için hiç de erken olmayacaktır.

"Kırk sekiz yıl süren bir diktatörlük! Bu süre içinde hâkim sınıflar, Cumhuriyet döneminde canlarını hayli sıkmış olan işçi hareketlerinin bastırılması sayesinde saltanat sürdüler. Bugün, demokratlar bu cumhuriyeti anımsıyorlar; geçen 5 Ekim'de 64. Kuruluş yıldönümünü kutladılar. Karanlık dönemden önceki bir altın çağ. Komünistler, sosyalistler ve liberaller meydanlarda toplandılar. Her yerde Portuguesa marşı söylendi; yaşlı bir cumhuriyetçi söylev verdi: o zamanlar, işçi sınıfı özgürdü... Özgür ha?" (Doğu, 1982:29).

2. Caetano Evresi ve Devrime Az Kala Portekiz

Salazar'ın rahatsızlanmasının ardından göreve gelen Marcelo Caetona ülkenin başbakanı olmuştur. Caetano'da Salazar ile aynı formasyonlara sahipti. Üniversite eğitimleri aynıy-

dı. Hukuk ve ekonomi eğitimi almıştır ve Salazar ekolündendir. Salazar rejiminde devlet bakanı görevinde de bulunmuştur. Salazar ile yeni devlet düzeninde ortak paydada çalışmıştır. Sömürgecilik politikasına, mevcut düzene ve faşist liderin yeni anayasasına hukuksal anlamda katkılar sunmuştur.

“Caetano dönemi, toplumsal muhalefetin serpildiği, sömürgelerdeki özgürlük savaşlarının yoğunlaştığı ve bazı sömürgelerin bağımsızlıklarını elde ettiği dönem oldu. 1972-1973 yıllarında, Portekiz’de anti-faşist mücadele gelişerek güçlendi. Faşizme karşı değişik toplumsal kesimler harekete geçti. Hayatın her alanında yeni örgütsel oluşumlar yaratıldı.” (Yaraşır, 1998:111).

Portekiz’in Caetano evresini anlatmaya başlarken, Salazar ile aynı dönemde ve aynı ekolden olduğunu ancak fikren ve zikren Salazar kadar faşist, diktatörce olmadığını vurgusunu yapsak dahi, aslında faşist devrin, devrime kadar devam ettiğini ve ancak devrimle sona erdiğini söyleyebilirsiniz. Halkın bir kısmı, gelecek güzel günlere inanırken, Caetano’ya güven de duymaktaydı. Başbakan Caetano, tek sesli otoriteyi bırakmasa da düzeni bir miktar yumuşatmak istemiş, bunun için de öncelikle *Salazar Anayasası’nı* ve seçim sistemini değiştirmeye çalışmıştır. Bu girişimlerinin ardından, en azından teoride, ülkede hukuk ve adalet yolunda demokratik adımlar atabilirdi. Pratikte ise, bu demokratik adımlar atılmasa bile artık halk özgürlüğünü kendi çabalarıyla kazanabilir demek anlamına gelebilirdi. Baskılardan bunalmış ve sıkışmış; köşeye sıkılmış yurttaşların yanı sıra, can çekişen bir toprak bütünlüğünden bahsetmek hiç de yersiz olmayacaktır.

Dördüncü kuvvet olarak nitelenen basın, kamuoyunu etkileyen bir kitle iletişim aracıdır. Halkta oluşturulan kamuoyu basın sayesinde gerçekleşmektedir. Faşist yönetimler basını ve halkla ilişkileri kontrolleri altına almaya çalışırlar.

“Halkla ilişkilerin itibar kazandırmak için yapılan faaliyet olduğu literatüre bakıldığında görülmektedir. Aksi yönde yapılan faaliyetlerin ise tanınmaması, halkla ilişkiler veya PR kavramıyla yapılmamaktadır. Genelde kara propaganda olarak tanınlanmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya lideri Hitler’in uyguladığı iletişimin boyutu propaganda ile tanınlanmıştır. Hitler’in uygulamaları baskıcı ve otoriter olduğu için propaganda olarak kavramsallaştırılmıştır.” (Yıldırım, 2017:36).

Portekiz’in Salazar döneminin de Almanya’nın Hitler döneminden bu anlamda farkı yoktur. Faşist yönetimler anayasal kurumları kendi tekeline alırken basını da asla unutmazlar. Basını kontrol altına alarak mevcut düzenin istikbalini de koruyacakları inancındalardır. Nitekim Salazar ya-sama, yürütme ve yargıda yaptığı değişikliklerin ardından bu dördüncü kuvvete de sınırlama getirerek, aleyhine oluşacak kamuoyunun önüne geçmeye çalışmıştır. Salazar’ın uyguladığı sansür politikasını değiştirmek istediğinde Caetano’ya bu tepki göstermek isteyen Salazar yanlıları, Salazar’ın bu konudaki sözünü hatırlatmışlardır: “Basın, entelektüellerin gıdasıdır. Bu da diğer gıda maddeleri gibi kontrole tabi tutulmalıdır.” (Doğu, 1982: 36). Caetano’nun basın özgürlüğüne fırsat verme eğilimi aslında niyetinin Salazar dönemindeki kadar katı olmadığını ortaya koymaktadır.

İlerleyen konularda değinilecek Karanfil Devrimi sürecin-

deki bir gelişme olmasına rağmen, basın meselesi ve basının gücünden bahsederken bu devrime karşı dünya basınının tutumunu özetlemek adına şu ifade edilebilir;

“Portekiz’deki gelişmeler üzerine Amerikan emperyalizmi de alarma geçti. 25 Nisan’dan önce ne New York Times ne de Dışişleri Bakanlığı 48 yıllık Portekiz faşizminin yığınlar üzerindeki baskısına karşı herhangi bir tepki göstermişti. Ne basında bir yazı çıkmış ne de hükümet bir açıklama yapmıştı. Sadece borçlar ve krediler güvencce alınmış, askeri yardımlar düzenli olarak verilmiş ve Portekiz için “bizim” “hür dünyadaki” ülkelerimizden ve NATO’nun tamamlayıcılarından biridir, denilmişti. Ama faşist rejim devrilir devrilmez Amerikan hükümeti ve basını Portekiz’de demokrasi elden gidiyor diye gürültü koparmaya başladı ve “komünizm” tehdidi karşısında ulusu uyardı.” (Doğu, 1982:36).

Caetano, aslında bir enkazın yükünü sırtlanmıştı. Çünkü var olan rejim ilerleme yeteneğini kaybetmiştir. Maalesef birçok konuda yığılmış yıkık hegemonyalardan kurtulması, ülkeyi kalkındırması neredeyse imkansızdı. Birtakım çalışmalarda bulunurken, sadece *Salazarizmin* enkazını sadece sürüklemiş oldu. Hatta daha sonra, kendisi de bu yığının altında kalacaktı. Caetano, ekonomi ve endüstriyi yeniden düzenlemek istedi. Salazar döneminde zaten başlamış olan planlı ekonomi programlarını uygulamaya çalıştı. İşçi sendikalarını nispeten güçlendirerek işçi ücretlerini arttırdı. Fakat bu kalkınma politikalarında bir istikrar elde edemedi. Endüstriyi tarım alanına da sokmaya çalışarak köylülerin eski tarımsal metotlarını aşmak istedi. Ülke üretimini global sahaya çıkart-

mak istiyordu ancak savaş gündemi sebebiyle ülke dünyadan kopuk bir duruma düşmüştü. Halktan da kopuk olan devletin içine düştüğü darboğaz, köylünün ve işçi sınıfının temel ihtiyaçlarını karşılamakta zorlanmasıyla içinden çıkılmaz bir hal almıştı. Ülkenin tarıma dayalı ekonomisindeki dışa bağımlılık aslında Salazar rejiminde derinleşmişti. Portekiz'in son derece verimli topraklarından sağladığı üretim maddelerikıymetsizleşmişti. Bu da ithalata bağımlı hali devam ettirmişti. Bu dönemde, ülkenin tüketimi üretimden çok olmuştur.

"1968'de Salazar hastalanıp iktidardan çekildiğinde milliyetçilik zaten ölmüştü. Caetano işçilerin hak talepleriyle karşı karşıyaydı. Bununla beraber ekonomi devletin zorlayıcı tedbirleri üzerine kesinlikle dayanmıştı ki kendi deyimiyle 'belli bir demokratlaşma' yolunda hiçbir girişime kalkışamazdı. Bunun sonucu olarak Salazar'sız Salazarizmi devam ettirdi. Ve sonunda güçsüz kaldı." (Kuntz, 1975:102).

Caetano'yu sona yaklaştıran gelişmeler toplumun iç dinamikleriyle ilgiliydi Ülkede yavaş yavaş gelişme gösteren muhalefet sesleri, faşist idareye yankılar yapmaktaydı. Yeni örgütsel kuruluşlar, anti-faşist mücadeleye başlamıştı. Portekiz Komünist Partisi'nin gölgeleri, işçi sınıfını da etkisi altına aldı. Komünist Parti'nin tutum, davranış ve söylemleri hem asker hem de vatandaşlar arasında desteklenir oldu. Bu çeşitli hareketlenmeler bir takım kurum ve kuruluşlarda bölünmeler doğurdu. En büyük bölünme ordu içerisinde yaşandı. Komünist Parti önderi Alvora Cunhal bu durumu, 25 Nisan'dan hemen sonra kendisiyle yapılan röportajda şöyle tanımlamaktadır:

“...1973 başlarından beri, beş piyade alayı, beş topçu alayı, dört hava üssü, altı deniz kuvvetleri ünitesi, sekiz eğitim okulu ve çeşitli süvari üniteleri ile askeri hastaneler, levazım depoları vs. olmak üzere toplam elliden fazla askeri ünitelerde askerlerin, astsubayların ve genç subayların çeşitli direniş eylemleri kaydedildi. Silahlı kuvvetler artık rejimin sağlam dayanağı değildi. Silahlı kuvvetleri özgürlük kavgasına kazanma mücadelesi önemli başarılar kazanmıştı.”(Yaraşır, 1998: 111).

Askeri hareketlenmeler ve yaşanan bölünmeler, gizliden gizliye bir örgütün kurulmasının oluşumunu doğurmuştur. Bu gizli hareketlenmenin amacı, faşist diktatörlüğü yıkmak ve yerine gelecek olan barış ve özgürlüğü kucaklamaktı. Bölünme demek yersiz olmayacak çünkü ordu içerisinde Salazar yanlısı birliklerin darbe girişimine taraftar olmadığı da kuşkusuz söz konusudur. Neticesinde, 1973 yılında, “Silahlı Kuvvetler Hareketi” gizli bir örgüt olarak kurulmuştur. MFA (Silahlı Kuvvetler), Silahlı Kuvvetler Hareketi adıyla ortaya çıkan gizli hareketlenme hükümeti ele geçirerek faşist Salazar rejimini yıkmış oldu.

3. 25 Nisan 1974’ün Tarihteki İsmi: “Karanfil Devrimi”

Portekiz halkına, ülke siyasetine, dününe, bugününe ve geleceğine en büyük kötülükleri yapıp toprak anlayışına asla nefes aldırmayan diktatörlük karşısında halk artık barış, özgürlük ve kurtuluş istiyordu. Çünkü ulusal problemlerini dinlemeyen, vatandaşlarına söz hakkı vermeyen, toprağını

duymayan, basını karşısına alan iktidarlar eninde sonunda derin sorunlarla karşılaşılır. Bu sorunların birikmesi sebebiyle olacak ki devrim ilan edildiğinde ülkede sanki herkes sanki sol görüşün etkisindeydi

Devrimden bir gün önce Eurovision Şarkı Yarışması'nda ülkenin temsilcisi Paulo de Carvalho, '*E depois do adeus*' (Türkçe: Vedalaştıktan Sonra) isimli şarkıyı söyleyerek devrimi kalben başlatmış oldu. Şarkı, biten bir ilişkinin ardından ayrılıkla yüz yüze kalan bir erkeğin duygu ve düşüncelerini barındırmaktadır. Şarkının bir dizesinde "iktidar halkındır" ifadesi geçmektedir. Devrim sabahı Portekiz'in ulusal radyo kanalında bu kez '*Villa Morena*' isimli şarkıysa hareketin gizli ve fiilen başlangıç sinyali oldu. Şarkı şöyle der:

*"Grandola, halkın başta geldiği
Kardeş insanların yanık kenti
Her köşede bir arkadaş
Her yüzde bir eşlik."*

"25 Nisan 1974'ün erken saatlerinde Lizbon Radyosundan duyulan bu devrimci şarkının sözleri, askeri ayaklanmanın başladığının bir işaretiydi. Subaylar sessizce ve hızlı bir biçimde birbirlerini toparlayıp ülkedeki bütün önemli idari, askeri merkezlerin ve haberleşme merkezlerinin kumandasını ellerine geçirdiler." (Green, 1978:9).

Radyodaki şarkının ardından Silahlı Güçler Hareketi, faaliyete başlayarak önemli noktaları hızlıca ele geçirilirken devrime adını veren Lizbon şehri, hareketin isim merkezi olacaktı. Lizbon'daki Çiçek Pazarı'nda o günlerde karanfil faz-

lalığı vardı, söz konusu devrimse kavgasız ve kansızdı Bunun en güzel imgesi ise silah ve tank namulularna karanfillerin sokulduğu görsellerdi. Devrimin adı "Silahlar bu kez mermi atmak yerine çiçek açıyor" simgeselliğinden yola çıkarak *Karanfil Devrimi* olur. Devrimin başlamasıyla da Başbakan Caetano ve Devlet Başkanı Tomas, iktidarı toplumsal harekete bırakarak ülkeyi terk eder.

"Bir kaç saat sonra, henüz şafak sökerken, devrimci cunta radyodan ilk bildirisini yayınlıyordu: mevcut siyasal sistemin, 13 yıllık bir denizaşırı savaşımdan sonra bile, barışa yönelik bir denizaşırı politikayı gerçekleştiremediğini göz önünde bulunduran... Kurumları arındırma ve iktidar yolsuzluklarını ortadan kaldırma görevini göz önünde bulunduran... Ordunun ulusuna olan görevini göz önünde bulunduran... Silahlı Kuvvetler Hareketi... ulusun kurtuluş programını tamamlama ve Portekiz halkının sarsılmış bulunan medeni özgürlüklerini yeniden kurma vaadini ulusuna açıklar." (Green, 1978:9).

Radyodan yapılan bilgilendirmelerde sokağa çıkma yasağı ilan edildi. Fakat vatandaşlar devrim hareketini sokağa çıkarak destekledi.

Diktatörlüğün fiilen sona erdiği ve ülkede kitlelerce büyük bir coşkunun yaşandığı tarih 25 Nisan 1974'dür. Salazar'ın rahatsızlığı sebebiyle yönetimden çekilmiş olması rejimde bir yıkım yaşatmamıştı. Mevcut düzeni Başbakan Caetano da devam ettirmişti. Ancak Caetano döneminde Salazarist yönetimin zayıflaması, kitlelerin harekete geçme imkanlarının da geliştirmişti. Bu hareketlilik en güçlü ve gizli halini MFA çatısı altında bulmuştu. *Karanfil Devrimi* karanlık olan bir asırlık

dönemi bahara çıkartmıştı. Portekiz halkı artık umduğunu baharda bulmuştu. Böylece Batı Avrupa'nın en uzun süreli diktatörlüğü yıkılmış oldu. MFA, baharı ilan etmişti ancak mücadelesi esas olarak 25 Nisan'da başlamıştı. En önemli görevi de PIDE (Devlet ve Dış İstihbarat Polis) ile mücadele etmek oldu. PIDE'nin varlığının ve birliğinin yok edilmesi aslında diktatör rejimin yerleşik hegemonyasını da yok edecekti. Dolayısıyla PIDE'nin yok oluşu devrimin önündeki engelleri kaldırmak demekti.

“Yabancı sermaye ve NATO ile iyi ilişkiler kurmasıyla tanınan General Spinola, askeri cuntanın içinde görev aldı; kısa bir süre sonra da Cumhurbaşkanlığına yükseldi. Spinola'nın Cumhurbaşkanlığına gelmesi, askeri darbenin başarısı açısından, ordu içi dengelerin önemini göstermektedir.” (Yaraşır, 1998:33).

Darbenin esas kahramanı Portekiz Silahlı Kuvvetleridir. Ordunun kendi içindeki bölünmelere rağmen gösterdiği başarıya daha sonra General Spinolada ortak olmuştur. Ancak hızlı ve istikrarlı başlayan Spinola, daha sonra aynı kararlılığı devam ettirememiştir.

“1968'de Spinola, Kurmay Başkanı sıfatıyla Gine'deki ordunun komutasına getirildi: 'Altı ayda bütün bunları temizleyeceğim.' Kim için, nasıl ve hangi olanaklarla? Beş yılda başaramadı. Bir kitap yazdı, siyasal bir çözüm önerdi. Askeri onurunu kurtarmak için. Fakat geleceği düşünen bir o değildi: tüm ordu kurum olarak bir bunalım geçiriyordu; milis emirlere boyun eğmiyor ve yüklenen ağır göreve nazaran az ücret alan orta kadro, hükümetin, sömürge sorununu çözümlemekteki güçsüzlüğü ve mesleki

durumlarının yavaş yavaş düşüşü karşısında büyük bir üzüntü duyuyordu.”(Green, 1978:9).

Devrimin esaslı yürütücüsü halktı. Portekiz Silahlı Kuvvetleri Hareketi’nin kalbiyse halkın kalbiyle paraleldi. Harekât, halka zarar vermeden demokrasi çarkını yeniden çevirme gayesinde son derece samimiydi. Spinola, vasfının ve kişisel çıkarlarının bir an önce gerçekleşmesini istediği için, Silahlı Kuvvetler’in hegemonyasını yok etmeye çalışmıştır.

“25 Nisan ayaklanmasına katılarak her şeyini riske atan genç bir ordu subayı, darbeden birkaç hafta sonra Spinola’nın ordu subaylarına hitaben yaptığı konuşmadan nasıl etkilendiğini anlattı. Spinola gerçekten de onlara “çocuklar büyük bir iş başardınız, ama şimdi artık kışlalarınıza dönün ve ülkenin yönetimi işini güvenle, biz tecrübeli ellere bırakın” demişti. İnandırıcı olamıyordu. Silahlı Kuvvetler Hareketi’nin devrimci subayları, halk arasında devrimci ve sosyalist bilincin uyandırılması zorunluluğuna her zamankinden daha çok inanıyorlardı. Onların bu örgütlü çalışmaları “dinamikleştirme kampanyası” olarak adlandırıldı. Silahlı Kuvvetler Hareketi’ni sahnedan silemeyen ve onun Devrim Konseyine karşı durumundan ve faaliyetlerinden sorumlu olan Spinola, kendisine Silahlı Kuvvetler Hareketi’nin üstünde bir halk yetkisi sağlamaya çalıştı.” (Green, 1978:10).

Devrim bir gecede gerçekleşmiş gibi görünse de devletten özgürlük isteme hareketliliği neredeyse yarım asırlık bir yönetimin baskısı sonucu gerçekleşmiştir. Halk hem ifade özgürlüğünü hem de maddi bakımdan refaha ulaşma arzusunu içinde barındırmaktadır. Bu yüzden boş sloganlar pe-

şinde koşmak yerine, istikbal için umutlarını yeşerten Silahlı Kuvvetler Birliği'ne güvenmiştir. Portekiz Silahlı Kuvvetler Hareketi'nin tüm yaptıklarını ise General Spinola kendisine mal etmiştir. Onun başa geçmesiyle ise devrimin gidişatı başka bir yön almıştır.

"Karşı-devrim başlangıçta tüm umudunu hükümetteki adamına, yani geçici başkan Spinola'ya bağlamıştı. Spinola, sömürgeler sorununda 'liberal' bir yol tutmuş olmakla birlikte, yönetici sınıf onun imparatorluğa silahlarını bıraktırmak için geçici başkanlığa gelmiş olmadığını biliyordu. Kendisinin de üyesi bulunduğu ekonomiyi yöneten azınlığın gücüne ve yönetimine halktan gelecek herhangi bir tehdit karşısında onun her türlü liberalizmi hemen dağıtmaya hazır olduğunu da biliyordu."(Green, 1978:34).

Halk artık faşist rejimden kurtulmuştu. Siyaset sayfasına katılan siyasetçiler kişisel çıkarları karşısında demokratik olabilselerdi devrimden sonraki süreçte galibiyet de gelebilirdi:

"Portekiz halkının özgürlük mücadelesini taçlandıran ve karanfille simgelenen devriminin yenilgisiyle beraber, Portekiz'de kapitalist stabilizasyona yönelik önemli adımlar atıldı. Böylece, Portekiz burjuvazisinin uluslararası sermaye ile entegrasyonunun önünü bütünüyle açacak sürece girildi. Avrupa merkezli gelişen bu süreçte, burjuva demokratik normlar hayata geçirilerek kapitalist modernleşme hedeflendi."(Yarar, 1998:136).

Mevcut rejimin devrilmesinin ardından, bir demokratikleşme sürecinin önemli değişmezi olan genel seçimler yapıldığında vaat edilen şey çiçekli günlerdi. Hukuksuzluğun

dramının tek çözümü demokratik yöntemlerin yürürlüğü konmasıydı Spinola ülkeyi devraldığında, akıllardaki plan ülke demokrasisine beyaz bir sayfanın açılmasıydı. Bunun çözümü de genel seçime gitmektir. Ama hiçbir yerde çiçek açmadı. Çünkü Spinola bireysel çıkar elde etmesinin büyümesine, iktidar egosuna ve güçlü olma dürtüsüne yenilecekti.

“Karanfil Devrimi”nden sonra, işçi sınıfının hayat standartlarında gözle görülür bir değişikliğin meydana gelmemesi, devrimin yarattığı iyimser atmosferin dağılmasına ve sınıfın hayal kırıklığına yol açarak, örgütsel arayışlarını körükledi. Bu süreçte, İnter-Sendikal ve yeni sendikalar hükümete verdikleri destek sonucu, işçi sınıfı içindeki etki güçlerini giderek kaybettiler.” (Yaraşır, 1998: 125).

Devrim, yönetimi ele geçirdi ancak devamlılığı sağlayamadı. Devrimin yarattığı atmosfer kısa sürdü. Ancak yine de devrim faşizmi yok etti.

4. Portekiz Sineması

Portekiz sineması, dünya sinema tarihiyle paralel başlamıştır. İlk yıllarında, teknik gelişmeler ve icatların dünyaya yayılması ile birlikte ülkeler, sinema sanatını aşağı yukarı aynı anda başlatmıştır. Çünkü dünyada sinema seyircisi henüz olup biteni fark etmezken, sinema, kendi anlatım dilini keşfetmekten ziyade tekniğin peşindeydi. Ne zaman ki ülkelerin kendi iktidarları zamanla gelişen sinema dilini bir propaganda aracı olarak görüp üzerinde söz söyleyebilecekleri bir mecraya dönüştürdü, o zaman ülke sinemaları birbirinden farklılık göstermeye başladı.

Bugüne dek sinema dahil, hiçbir sanat toplumsal hareket-

liliğe kayıtsız kalamamıştır. Tek başına toplum, sinemanın konusunu belirlemez. Ekonomi, teknoloji, gelişen dünya düzeni, değişen değerler vs. sinemanın dilini de konusunu da etkiler. Sanat, eleştirebilmeli ve değiştirebilmelidir. Ancak anlattığı konu ile izleyicisinin farkındalığını arttıran sinema gerçek bir sanat eseri olarak ortaya çıkabilir. Elbette bu farkındalığın özünde, düşünce ve ifade özgürlüğünün de varlığının hem hukukî olarak hem de işleyişte var olması gerekmektedir. Kimi ülkelerde sinema tekniği son derece gelişmiş olmasına rağmen yönetmenler yeteneklerini sinemalarına sunamamışlardır. Örneğin Nazi Almanyası'nda propaganda üretimi yapması için zorlanan yönetmenler soluğu Hollywood'da almışlardır. Kimi ülkelerde ise yönetmenlerin hikayeleri mevcut siyasi rejimin fikriyle birleşerek propagandaya dönüşmüştür. Şu bir gerçek ki ülke sinemaları halk iradesini etkileyebilmek için dilini de geliştirmiştir. Özellikle Avrupa'daki bazı akımlarda (Sovyet sineması, Nazi Almanyası sineması, Mussolini dönemi sineması vs.) bu farkedilebilir. Sinemanın dilini geliştiren en temel öge kurgudur. Kurgu ile farklı içerikli sahneler ortaya konabilir. Bu tıpkı kelimelerle farklı cümleler elde etmek gibidir. Dil geliştikçe kameranın açıları da değişir. Sinema geliştikçe sinema karşısında iradesiyle izleyen seyirci sayısı da artar.

Avrupa sineması, birçok dönemde toplumsal gerçekliğe kayıtsız kalamamıştır. Batı'nın aksine içlerinden sıyrılan bazı yönetmenler sinema hikayelerini kullanarak siyasal hayata yönelik eleştiriler yapmıştır. Yapılan üretimler kimi zaman sinema sanatına katkı sağlamaktan ya da sinemada başarı elde etmekten ziyade mevcut düzen eleştirileri sunmaktadır. Bu yüzden önemli siyasal hareketliliklerin ardından yapılan

film üretimlerini incelemek biçimden çok içeriğe yönelik olur. İçerik analizleri ise, o dönemle değerlendirilirken dahi sert tavırdaki politik atmosferden dolayı güçleşir.

“Avrupalı yönetmenler terörizmin anlayışı ve gerçekliğiyle ilgilenmede diğer yönetmenlerden daha başarılı olmamışlardır. Terörün yarattığı korku ve öfke, bazı terörist eylemlerin derinden hissedilen hayal kırıklığı ve katı politik yapılar içinde değişim ihtiyacından kaynaklandığına dair garip bir anlayışla birleştiği için, bunun akılcı bir şekilde anlaşılması ve ister tutkulu isterse serinkanlı olsun analiz edilmesi zordur.” (Koller, 2010:331).

Sinema sanatı, özellikle 20. Yüzyılın ilk çeyreğiyle birlikte ülkeden ülkeye farklılıklar göstermeye başlamıştır. Ülkelerin kendi içlerinde benimsedikleri akımlar sanatlarına da yansımıştır. Bu, kimi zaman global boyutta başka ülke sinemalarını da etkilemiştir. Örneğin, *İtalyanYeni Gerçekçilik Akımı*’nın Türk sinemasını etkilemiş olması gibi. Bu etki, hatta mevcut film örnekleri gibi iyi ya da benzer üretimler olması sonucuna varan bir durumdur. Fakat Portekiz sinemasının hiçbir döneminde ülke sineması başka ülkeleri etkileyecek bir endüstriye sahip olmamıştır. Bunun esas sebebi ülkede film üretiminin sayıca az olmasıdır. Portekiz sinemasında, elbette Manoel de Oliveria gibi önemli yönetmenler ortaya çıkmıştır. Ancak ülke sinemasında tipik özellikler söz konusu olmamıştır.

“1920’lerde Portekiz Avrupa’dan gelen avangard akımının etkisinde önemli filmler üretti. Jose Leitao de Barros’un Maria do Mar (1930), Jorge Brum do Cantó’nun nefis belgeselleri ve özellikle Manoel de Oliveira’nın kendi kasabası Oporto’da yaşayan balıkçılar ve

çeşitli işçilerin görüntülerinden oluşan Douro Nehrinde Çatışma (1931). 1942’de Oliveira ilk uzun metraj filmi yeni gerçekçi Aniki Bobo’yu çekti. Film Oporto’nun kenar mahallelerinde takılan gençlerin maceralarını anlatıyordu.” (Berga, 2008:219).

Portekiz sinemasından bahsederken aynı rotada benzer özellikleri olan İspanya sineması da hem rejiminin hem de siyasallığın sanata yansması bakımından örnek olarak gösterilebilir. Her iki ülkede de sinema tarihine egemen olan ülkedeki rejimdir. İspanya’da General Francisco Franco diktatörlüğü, Salazar diktatörlüğü yılları kadar neredeyse yarın asır süresince ülkeye etki etmiştir. Film üretmeye son derece sınırlama ve yasak koymuşlardır. Bu yasaklamalar diktatörlüğün sona ermesiyle de politik filmlerin üretilmesine fırsat verirken, diğer yandan ise yerini farklı içerikte olan filmlere bırakmıştır.

“İspanya’da film çekilen diğer birçok ülkeden farklı olarak, hiç okul ya da ekspres tren filmi çekilmemiştir. Franco’nun ölümünden sonraki yıllarda ise, kurallar o denli gevşetilmiştir ki günümüzde İspanya, tartışılır olmakla birlikte, Avrupa’nın en liberal ülkesi olabilmıştır. Pedro Almodövar bu yeni ah-lâktan en iyi şekilde yararlanarak gey, lezbiyen ve travesti karakterin yer aldığı, Kilise ve polisin ikiyüzlü olarak betimlendiği, tecavüz ve cinayetler içeren ve film yapım kültürünün içine nüfus eden filmler çekmiştir” (Butler, 2011 :137).

Portekiz sineması, 20. Yüzyılın yarısına kadar müzikal, komedi, kurmaca, tarihi, sağcı diktatörlük ve milliyetçi propaganda içerikli film üretimleriyle ön plana çıkarken; yüzyılın ikinci yarısından sonra kendi sinematek kurumunu açmış ve filmleriyle dünyaya açılmıştır. Bunun yanı sıra, uluslararası

film festivallerine katılım da sağlamıştır. İtalyan Yeni gerçekçiliği, yeni sinema ve Fransız yeni dalgasının etkisi altında olduğu gözlemlenmektedir. Devrim sonrası Portekiz sineması, Karanfil Devrimi'ni, sinemanın politik söylem iletme özelliğinden yararlanarak filmlerinde kullanmıştır.

5. Karanfil Devrimi'nin Ülke Sinemasına Yansımaları: Film Örnekleri ve İncelemeleri

5.1. Lizbon'a Gece Treni Filmi Künyesi ve Konusu

Künye:

"Orijinal İsmi	: Night Train ToLisbon
Süre	: 111dk
Tür	: Dram, Gerilim, Gizem, Romantik
Yönetmen	: Bille August
Senarist	: Greg Latter, Ulrich Herrmann
Yapımı	: 2013 - Almanya, İsveç, Portekiz"
(Sinemalar, 2020: Erişim Tarihi: 05.03.2020).	

Lizbon'a Gece Treni filminin, Pascal Mercier'in aynı isimdeki romanından uyarlanarak senaryolaştırılmıştır. Filmin ana karakteri İsviçre'de bir üniversitede edebiyat profesörü Raimund Gregorius'un, monoton yaşamından çıkıp birtakım arayışlara vesile olacak bir kitaba ulaşarak çıktığı yolculuğu konu alınır. Gregorius, bir sabah intihar girişiminde bulunmak üzere olan bir kadını kurtarır. Kurtardığı kadının bıraktığı kitapsa Raimund'un Lizbon'a gitmesine yol açar. Kitabı oldukça merak edip hayatındaki monotonluğa nefes aldırın

yazarın hayatını araştırmaya başlar. Sorguladıkları ile birlikte Karanfil Devrimi'ne şahit oluruz.

5.1.1. “Lizbon’a GeceTreni” Filmindeki

Karanfil Devrimi’nin İncelemesi

Sinema sanatının en önemli vurgusu hikâye anlatabilmektir. Elbette gösteren ve göstergeleriyle yeni anlamlar katanlar bu sanatı ebedi kılacaktır. Sinemanın anlattığı hikâye özellikle de kurmacadan ziyade tarihten bir kesit sunuyorsa, zaten ölümsüz olan, tarihi bir olayı tekrar işlemek için biraz meşakkatli yol çizecek demektir. “Eisenstein toplumsal misyonu, doğası ve yöntembilimi dolayısıyla, çatışkının genel anlamıyla sanatın ve tündengelimde filmin temeli olduğunu savunur. Sanatın amacı, gerçek dünyanın karmaşıklığını ortaya çıkarmak, temsil etmek ve izleyicide doğru siyasi düşünceyi oluşturmak olmalıdır.” (Butler,2011 :23). Çünkü hem tarihsel olarak tutarlı olmak hem tarihsel bilgileri kurmacanın dinamiklerini bozmadan dramatikleştirmek, hem de seyircisine o dönemi yaşatmak zorundadır.

Yönetmen anlatıcılığına başlamadan önce ya seyircinin hikâyeye ikna olması için ya da hikâyede seyirciyi bir taraf olarak konumlandırabilmek için oldukça zor bir soruyla karşı karşıya kalır:“Bu tarihi olayın neresinde olacağız? Duracağımız noktada ne kadar haklı ve ikna edici olabiliriz? Tarih bu sayfasında seyirciyi ne kadar kışkırtabiliriz?”

Lizbon’a Gece Treni filmi, Portekiz’in Karanfil Devrimi’ni anlatmaktadır. Devrimin meydana gelişindeki gizli örgütlenmeler filmin merkezinde yer alırken, yan öykülerdeyse faşist yönetimin halk üzerindeki yansımaları bireyler üzerinden

aktarılmaktadır. Faşist yönetimlerin olmazsa olmazı gizli polis teşkilatlarıdır. Ayıksı sesleri kısıbılmenin diğerk etkili yollarından biri de kitapların yasaklanmasıdır. Film bu ayrıntıyı temel almaktadır. Aslında elden ele dolaşan bir kitabın ve kitabı bulan okuyucuların hayatlarındaki devrimsel dönüşümleri de aktarmaktadır. Bu filmdeki kitap yolculuk eder ve Karanfil Devrimi'nin öznesi olan halkın seslerinin yansımasını barındırmaktadır. Bir tıp öğrencisi olan Amadeu de Prado tarafında darbeden önce yazılmıştır. Öte yandan, Amadeu de Prado darbe günü intihar ederek ölmüştür. Devrimin olduğu tarihe de zaman zaman dönüş yapan hikâyeye, siyasallığını Lizbon kentine gittiğinde kazanmaktadır. İsviçre'nin Bern kentinde bir yağmurlu günde ve dram dolu melodi ile başlayan film, Portekiz'in Lizbon şehrinde devam ederken, bu kentte huzurlu, eğlenceli ezgilerle güneşli bir gün ile hikayesini tamamlar. Portekiz'in 1975 yılındaki devriminin rengi kırmızıydı ve rengini karanfillerin renginden almaktaydı. Devrimin içinde kan, kavga, gürültü yoktu. Devrimin metninde, faşist yönetimin dönüşüm ve değişim yapma gerekliliğinden çok, yok olma zorunluluğu vardı. Bu noktada filmin temel fikrinin anlatıldığı ve hikâyede de geçen bir söz ekleyelim; "Ortada bir diktatörlük varsa devrim vazifedir."

Lizbon'a Gece Treni filmi, seyirciyi yabancılaştırmaktan ziyade, özdeşleştireceğimiz bakış açısıyla başlar. "Özdeşleşme kuramının film çözümleme aşamasındaki yeri sadece izleyici konumu ile sınırlı değildir ve filmin anlatı yapısı içinde çeşitli özne konumlarını da kapsar. Filmdeki karakterler asla sabit durmazlar ve çeşitli değişimler geçirirler." (Bakır, 2008, 66). Filmde, ana karakterimiz Raimud ile birlikte ülke değiştiririz.

Filmde, kendimizle özdeşleştireceğimiz karakterle karşılaşır karşılaşmaz aslında bu senaryonun bir yol hikayesi olduğunu çok geçmeden anlarız. Yol hikayelerinde özne, genelde tek bir bireyin özel alanındadır. Seyirciler karakterin kişisel yolculuğundaki başarı ve başarısızlıklar üzerinde kendi hayatları ile birtakım paydalarda buluşur. Bir filmin senaryosunda belli başlı başlangıçlar vardır. Bu ilk adımlar genelde karakteri tanımak üzerinden yol alırken, bu esnada ilk adımları takip eden birkaç sahnenin ardından kahraman bir sorun ile karşı karşıya kalır. Karakteri az çok tanıdığımız fikrinden yola çıkarak içinde bulunduğu çatışmaya ne cevap vereceğine kendi paydamızda, kendi bakış açımızla seyrederiz. İşte başarılı bir film, bu noktada artık bizi kendine çekmeyi başaracaktır.

Filmin İsviçre'deki rolü yalnızca ilk sahnelerde mevcuttur. Filmi Lizbon'a, yani Karanfil Devrimi'ne sürükleyecek olan edebiyat profesörü Raimunda dlı karakteri tanırsınız. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, bir sabah okula giderken köprüden intihar etmek üzere olan bir kızı kurtarmasıyla hikayesi de başlamış olur. Senaryoda ana karakterin dönüşüm noktalarından ilki bu sahnedir. Çünkü intihar girişiminde bulunan kızın düşürdüğü kitap, Raimund'un bu kitabı sorgulayıp Portekiz'e gitmesine vesile olacaktır. Bir anda tüm hayatını ardı sıra bırakıp kitabın kendisini sürüklemesine izin vererek ona sunulan çağrıyı kabul etmiş olacaktır.

Raimund, bulduğu kitabı sorgularken hem özgürlüğün gölgesinden yol almakta hem de kendi içinde çözümleyemediği bir yola çıkmış olmaktaydı. Kitapta okuduğu sözler hem hayata dair hem de siyasete dair önemli alıntılardan oluşmaktaydı. Tarihte bir devrim var ve biz bu devrimin hazırlık hareketliliğini filmde bir kitap üzerinden izlemekteyiz.

Filmin ana karakteri, kitabın yazarı Amadeu de Prado'nun ablasıyla tanıştığında onun nasıl bir birey; öğretmeni ile tanıştığında ise nasıl bir öğrenci olduğunu öğrenir. Amadeu, kilise etkisiyle eğitim almasına rağmen bu yapının tam zıttına dönüşmüştür. Okuldaki en yakın arkadaşı ve sonra da dava ortağı olacağı Joe ile okulda gizlice çeşitli okumalar yaparlar. Jean-Paul Sartre, Karl Marx, David Miller gibi teorisyenlerin kuramlarını incelerler. Manavın oğlu Jorge ile hâkimin oğlu Amadeu'nun arkadaş olması, birbiri ile taban tabana zıt toplumsal sınıfların bir düşüncede buluşmasının alegorisidir. Biri toplumdaki çalışan kesimi temsil ederken diğeri de aristokratları simgelemektedir. Bu iki yakın arkadaş "dinimiz sadakat, değerlerimiz doğruluk" düsturuyla yola çıkmışlardır.

Film fikri çatışmaları incelerken, bazı zıtlıkları da temel almaktadır. Amadeu bir kilise okulunda okur ve burası tüm ülkenin en disiplinli okuludur. Mezuniyet töreninde yaptığı konuşması, din disiplinli eğitimin altında ezilmek ya da şekil almak yerine düzene bir eleştiri yapmak gayesini taşır. Dine yönelik birtakım sualler sorar. Eğitim ve dinin şekillenmesine sebep olan yönetimin eleştirisini yapar. Faşist devletlerde, aynı Salazar yönetiminde olduğu gibi, din merkeze alınarak okullar düzene sokulurken farklı düşünce yapılarının oluşmasının da önü kesilir. Askeri düzen, Salazar döneminde ücretli hale çevrilerek, askeri vesayetin tasfiyesi hedeflenmiştir. Filmin devlet düzenine yönelik en temel eleştirisi, mezuniyet töreninde okunan metinde olmuştur. Askeri üniformalar vatandaşlara savaş yaşatmamalıdır. Dini kalıpların ardına sığınmış değersiz sloganların karşısında özgür düşüncenin yok oluşu ve dilin yozlaşmasını eleştirmektedir. Salazar döne-

minde var olan yönetim gücünü dinden almaktaydı. En önemli destekçileri dindar kesim ve din alimleriydi. Filmde din alimlerinin vaiz kürsüsünde, saf sevginin zalimler, katiller tarafından gaspedilirken affedilmeleri gerektiği vaazı da eleştirilmektedir.

Filmin gelişme kısmında çeşitli dostlukların ve düşmanlıkların, ana karakterin girdiği birtakım sınavların örneklerini görmekteyiz. Temelde Karanfil Devrimi'nin, toplumda yerini nasıl bulduğu, nasıl taraftar topladığı, üç kişilik arkadaşlık grubu üzerinden anlatılmaktadır. Amadeu de Prado, okuldaki yakın arkadaşı Lorge ve Joao ile birlikte başlayan arkadaş grubu, direniş amacıyla yavaş yavaş büyüyüp güçlenmektedir. Ekiplerine yeni bir isim daha katılmıştır. Estefania babasının Sabotaj suçundan tutuklanmasının ardından direniş hareketine girmiştir. Estefania'nın babası daha sonra da "yavaş ölüm" kampına götürülmüştür. Babasını öldürmeleri iki yıl sürmüştür. Faşist yönetim açısından aynksı sesleri kısabilme yöntemlerin en acımasızı da "ölüm" kamplarıdır. Filmde bu vahşete değinerek dram oluşturmaktan çok, direnişin haklılığına bir çağrıda bulunulmuştur.

Bu sırada Estefania, devrimin anahtar ismi olacaktır. Çünkü darbe girişimi için aynı eylemde bulunacak olan kendi taraflarındaki direnişçilerin isimleri ve telefon numaralarını hafızasında tutmayı becermektedir. Böylece direniş başlamadan gizli polisler (PIDE - Portekiz Gizli Polisi) tarafından yakalanma ihtimalleri düşmektedir. Burada son derece zalim bir kuruluş olan PIDE'nin rejimin sağlamlığını bozmamak adına, ellerine geçirecekleri kişilere her şeyi yapabileceği seyirciye sezdirilmektedir.

Amadeu, henüz tıp okumaktayken, evinin bir odasını

muayenehaneye çevirmiş, oraya oturdukları muhitten bazı hastaları kabul ediyordur. Bir gün PIDE'nin en önemli adamlarından biri olan Mendes, halkın şiddetine maruz kalınca Amadeu tıp bilgisiyle Mendes'in kalbini yeniden hayata döndürmüştür. Amadeu'nun bu eylemini doğru bulmayan arkadaşları, yine de direniş için ona bir şans verir. Hâkim babasına rağmen Amadeu artık hükümete karşı direnecektir.

Filmin bu evresinde dava arkadaşlıklarının arasına aşk girmiştir. Her şeyi ezberinde tutan Estefania, Jorge'u değil Amadeu'yu seçmiştir. Böylece hem yakın arkadaşlıklar hem de eylem paydaşlığı bitecektir. Amadeu ve Estefania'nın o bölgeden hatta ülkeden ayrılmaktan başka şansları yoktur. Çünkü direnişin o kolundaki teslimat hareketliliğinin Amadeu'nun evindeki kliniğinde kullanıldığını PIDE'den Mendes bilmektedir. Ancak Amadeu'nun Mendes'in hayatını kurtarmış olması, bu bilgiyi bilmesine rağmen kullanmasına engel olur.

"Kahramanın Yolculuğu" modeline göre, film öykülerinin son evrelerinde karakterler yaşadıklarından ötürü değişim yaşamak durumundadırlar. Onca sınav, düşmanlık, savaş sona ererken karakterin başladığından farklı bir noktaya gelmesi gerekmektedir. Filmin son evresine geldiğimizde, Raimund'un son durağı Estefania olacaktır.

Estefania'nın halen hayatta olduğunu, ezber gücü ve siyasetle ilişkisi münasebetiyle tarih öğretmeni olduğunu öğreniriz. Raimund, Estefania'yı görmesinin hemen öncesinde ise, filmin ilk evresinde intihara teşebbüs eden kızla karşılaşır. Kız Raimund'u bulmuştur. Kızın da gerçekte Mendes'in torunu olduğunu öğreniriz. Mendes için "Lizbon kasabının torunuyum" der. Böylece, her ayrıntısını takip ettiğimiz

Raimund'un yolculuğunun yanı sıra, hikâyenin "karanlık yüzünde" bizim fark etmediğimiz ikinci bir yolculuğu da Mendes'in torunu gerçekleştirmiş olur...

5.2. "Nisan Devrimi" filmi künyesi ve konusu

Künye:

"Filmin Yayın Tarihi : 26 Ocak 2001

Filmin Süresi : 2s 4dk

Filmin Türü : Dram

Yönetmen : Maria de Medeiros

Oyuncular :Stefano Accorsi,

Joaquim de Almeida, Frédéric Pierrot

Filmde Yer Alan Ülkeler: İspanya, İtalya, Portekiz, Fransa

Filmin orijinal adı: Captaes de Abril" (Beyazperde, 2020).

Film, Karanfil Devrimi'nin öncesini konu edinmiştir. Ordu tarafından Portekiz'deki faşist yönetimin sonlandırılma hazırlığı anlatılmaktadır. 48 yıllık katı yönetim şeklini sürdüren Başbakan Antonio de Oliveira Salazar ve sonrasında yerine geçen Marcelo Caetano, halka ve sömürgesindeki ülkelere terör yaşatır. Baskı ve tutuculuğa karşı PIDE'ye (Polis teşkilatlanması) devrimci bir grup olarak teşkilatlanan ordu hareketi tanklarıyla Başkent Lizbon'a doğru ilerler. Kanser demokrasi savaşı adını Karanfil Devrimi olarak alırken, insanlık tarihinin en büyük toplumsal hareketliliği anlatı yapıyla sunulur.

5.2.1. *Nisan Devrimi* Filminin *Karanfil Devrimi* Açısından İncelenmesi

Her film aslında bir belgedir. Özellikle de bir film, tarihî bir içeriğe sahipse başlangıç sahnelerinin belgesel görüntüleri eşliğinde olması seyirci noktasında güvenilirlik algısına hizmet eder. Bu filmde Portekiz'in sınır ötesi topraklardaki hakimiyetinin haksız zaferlerinin sonucu olarak savaşın acı yıkımları gözler önüne serilmektedir. Portekiz, sömürgeci siyasetiyle rejim boyunca Mozambik, Angola ve diğer sömürge topraklarında, daima hakimiyet kurma çabası içerisinde olmuştur. Portekiz'in Askeri birlikleri köyleri bombalayıp bir yandan da sömürge topraklarına uygarlık ve istikrar götürdükleri iddiasını sık sık öne sürmüşlerdir. Filmdeyse, bu söylemin tam aksine, sömürgeci siyasetin tüm vahşetini gözler önüne seren bombalanarak parçalanmış insan vücutlarına şahit oluruz.

Yönetmen ilk sekansına eklediği "Lizbon 24 Nisan 1974" yazısıyla ile tarihi belgelemiş oluyor. Filmin özelden genele anlattığı hikâyede ülkenin her kesiminden bakış açısı sunulmuştur. Gerçeklik, bazen sıradan bir foto muhabirin gözünden, bazen bir çocuğun, bazen bir devlet ajanının, bazen ise bir subayın ya da bir yüzbaşının açısından, gizli örgütün içinden veya bir vatandaşın gözünden gösterilmiştir.

Film, hiç vakit kaybetmeden doğrudan bir çatışma ile başlamaktadır. Filmin ana karakteri Antonia'nın eşi, Afrika'da yayılnacı politikayı yürüten birliğin içindeyken, abisi ise devlet bakanıdır. Bunlara rağmen Antonia ise, devlete karşı olan gizli bir örgütün içindedir. Öte yandan tarih öğretmeni Antonia, eşine, görevi ve siyasal tavrı yüzünden çok öfke duymaktadır. Bu çatışma hazırlığı ile birlikte subay okulunda

aslında direkt devrimin hazırlık sürecindeki ikilemlerine ve iki başlılığa şahit olmaktayız. Devrimin Silahlı Kuvvetler Harekâtı, düşük rütbeli askerler ve subaylar tarafından gerçekleştirilmiştir. Filmde de bunu görmekteyiz. Yüzbaşı Maia hükümete yönelik darbe girişimini başlatacaklarını ve tüm hazırlıkların o gece subaylarla birlikte yürütüleceğini tüm tabura söylerken, bu hareketin içinde olmak istemeyen; bu hareketin başarılı olacağına inanmayan ya da rejim tarafından cezalandırılacağını düşünerek çekinen daha büyük rütbeli askerlerle de karşılaşırız. Aslında bu gerçekten de gerekli ekipman olmadan ya da gerekli subay eğitimi tamamlanmadan başlatılan bir harekettir.

Filmdeki kimi sahnelerde hem askerî hiyerarşide hem de halkın içinde devlete yönelik ikilemler mevcuttur. Devletin üst düzey görevlileri için Portekiz'in çok ırklı bir Avrupa ülkesi olarak kalacağı görüşü hakimken, rejim karşıtı çeşitli örgütlerin söyleminde ise nüfusun yüzde 30'u okuma yazma bilmiyorken başka bir ülkeye medeniyet götürme "cengaverliği" inanılır gelmemektedir. En demokratik konuşmalar filmin dost meclisi eşliğinde restoranda geçmektedir. Söylemlerden bazıları; birtakım örgütlerin insanları öldürmeye devam etmesine karşılık ordunun bu duruma hareketsiz kalması, değişimin savaşla olamayacağı, değişimi ancak halkın gerçekleştirebileceğinin ifadelerine şahit oluruz.

Portekiz Silahlı Kuvvetler Hareketi komutanları, subaylarını gecenin bir vakti kışlanın bahçesinde toplayarak hareketin amacından bahseder. Birçok devlet varlığından (Liberal, demokratik, sosyalist devletler) söz ederken hiçbirinin durumunun Portekiz kadar kötü olmadığı görüşünü belirtir. Terip konusunda yetersizlik olmasına rağmen hareketi başla-

tacaklardır. “Aşırı sağ darbeye hazırlıklı, ordu darbeyi bece-remez” söylemlerinin aksine, ekipman eksikliğine rağmen darbe girişimi başlayacaktır.

Devrim sabahı Portekiz’in ulusal radyo kanalında ‘*Villa Morena*’ isimli şarkı hareketin gizli ve fiilen başlangıç sinyali olur. Şarkı şöyle söyler:

*“Grandola kardeşliğin ülkesi
Kendi insanların yönettiği o şehir,
Grandola, esmer köy.
Her köşesinde bir dost,
Her yüzde bir benzerlik.”*

Silahlı Kuvvetler Hareketinden bir grup subay, ulusal radyo kurumunu ele geçirecektir. Aslında en önemli görevlerden birisi budur. Çünkü radyo anonsları ile, halka ve hükümete darbenin gerçekleşmekte olduğunu duyuracaklardır. Söz konusu hareket düşük rütbeliler ve henüz akademide öğrenimini tamamlamamış subaylar birliğinden oluşmaktadır demiştik; subayların bilgi ve davranış eksikliklerini ulusal radyoyu ele geçirirken trajikomik sahnelerle izleriz. “Bu bir askeri darbedir” diyerek radyonun kapısını çalan görevli subaylar, içeri girmek için izin isterlerken, radyo çalışanı subaylara yetkiliye sormam lazım cevabını vermektedir. Neticede ulusal radyoda Portekiz Silahlı Kuvvetler Hareketi tarafından rejimin değiştiğinin duyurusu yapılır. Portekiz Silahlı Kuvvetleri, Lizbon sakinlerinden evlerine dönmelerini ve sükunetlerini muhafaza etmelerini isterlerken, askeri güçlere meydan okunmalardan sakınmalarını talep eder. Halkın bu darbeden zarar görmeyeceğinin altını çizen hareket, özellikle Liz-

bon'a giriş sahnelerinde iyi niyet göstergelerini subayların yetersiz bilgi birikimi ve deneyimsizlikleri üzerinden sunar. Devrimi trafik lambaları durduramaz. Askeri tanklar kırmızı ışıklarda bekler ve geçmek için şehrin içinde yeşil ışığın yanmasını gözler. Zırhlı araçlar, sivillerin güvenliği açısından durmuştur. Devrimin niçin Karanfil Devrimi olduğunun hissiyatı bu özel sahnelerle gün yüzüne çıkmaktadır.

Ulusal radyoda ilan edilen darbe karşısında devlet, ordunun kontrol altında tutulduğunu, ülkede barışın egemen olduğunu, mevcut hareketin başarıya ulaşamayacağını, bazı subayların PIDE'ye teslim edileceğini düşünür.

Devrim sabahı Lizbon'da tanklar şehrin içinde yol almaya devam ederken, Silahlı Kuvvetler Hareketi komutanlarından Yüzbaşı Maia ve Binbaşı Gervasio arasında fikir ayrılıkları mevcuttur. Binbaşı Gervasio tarafından demokrasinin tarımı, insanoğlunun en büyük tutkusu olmakla birlikte; gösterişli, çıkarıcı ve yüksek finansal teminatlara imtiyaz sağlayan bir sistem olarak ifade edilirken, Yüzbaşı Maia ise bu tarımı demokrasiden ziyade diktatörlük olarak değerlendirir.

Tanklarla birlikte Saray meydanına kadar ulaşan Silahlı Kuvvetler Hareketi, Savunma Bakanı'nın olduğu bölgeye varmıştır. Savunma Bakanı, saray meydanındaki sorumlu subayı, görüşe çağırılmaktadır. Fakat Silahlı Kuvvetleri'n emriyle bakanı tutuklamak isterler. Ancak bakan binadan kaçmıştır. Devlet de devrime karşılık çatışma hareketini başlatmak ister. Denizden firkateyn hazırlığı, karadan da askeri silahlanmayı sağlamak isterken, Silahlı Kuvvetler Hareketi asla herhangi bir çatışma içerisine girmez. Devlet dört vatandaşın ölümüne yol açarken, Silahlı Kuvvetler Hareketi kimseye zarar vermemiştir.

Caetano kışlasındadır. Bu kışla Lizbon'un merkezindedir. Tanklar Lizbon'dan geçerken halk onları büyük bir coşkuyla alkışlar.

Halka daha çok adalet getirebileceğine inanan Silahlı Kuvvetler Harekâtı, amaçlarını gerçekleştirir. Ancak yeni politikacılar darbe girişiminin ardından meydanlara çıkarak tıpkı bir lider gibi sahip olmadıkları fikirleri ilan edeceklerdir.

Halkın mikrofona konuştuğu sahneler vardır. Yepyeni bir toplum isteme niyetinde olan halk, kendilerine sunulan haberci mikrofonlarına bir takım duygu ve düşünceleri belirtir. Bu sekans tıpkı filmin başındaki görüntüler gibi belgesel tadında olmuştur. Nihayet susturulmuş şehrin insanların seslerini duyarsınız. Fikirlerini serbestçe ifade edebilmektedirler. Orduya minnettardırlar. Hükümetin onlara sadece sefalet, savaş, acı ve futbol verdiklerini belirtirler. Mevcut hükümetin uzun süre önce düşmesi gerektiği vatandaşlar tarafından söylenir. Yasal zorlama olmadan, polis baskısı olmadan yaşayan bir toplum istemektedirler.

Silahlı Kuvvetler Hareketi, aynı zamanda PIDE ajanlarını silahsız bırakmıştır. Halk ve tanklar artık karanfillerle dolu sokaklarda kutlamalar yapar. Silahlarının namlularına karanfilleri koyan subaylar, tankları çiçeklerle kuşatan halk yeni rejimi kutlarken demokrasi sevincini yaşar.

Portekiz için, askeri bir hükümet kurmaktan çok, tamamen, bir an önce özgür bir seçim yapılması doğru olacaktı. Partiler organize edildiğinde tamamen demokratik bir seçim yapılabilirdi.

Silahlı Kuvvetler Harekâtı, Caetano'nun bulunduğu kışların teslim edilmesini ister. Hükümet başkanının teslim ol-

masını talep eder. Ancak hükümet karşı saldırı kararı almıştır. Sivilleri tahliye eden Silahlı Kuvvetler Harekâtı asla vatandaşlara zarar gelsin istememektedir. Bu savaşı silahlarla kazanamayacaklarını biliyorlardır. General Spinola, Başkan Caetano ile bir anlaşmaya varır. Spinola, bu komployu onaylamadığını bildirerek, hükümete karşı gelmeyeceğini ve durumu sakinleştirmek amacıyla Silahlı Kuvvetler Hareketi'nin özel vekili olmak şartıyla bir anlaşmaya varır. Spinola, esasen Silahlı Kuvvetler Hareketi'nde etkin rol oynayan ve meydanı işgal eden birliğin başkanı olan Yüzbaşı Maima'nınyaptıklarını muhatap almamayı yeğler. Hatta öyle ki Başkan Caetano'yu yurt dışına yollarlarken, ondan başkan havaalanına gidene kadar refakat etmesini ister.

Karma Medyanı'nı Caetano ülkeyi terk etmeden önce Yüzbaşı Maia'ya politik planlarından ve sömürgeler hakkındaki politik görüşlerinin ne olduğunu sorar. Başkan Caetano, görevi General Spinola'ya teslim eder. General Spinola ve Başkan Caetano arasında gerçekleşen görüşmenin ardından Caetano yönetimi General Spinola'ya devreder. Silahlı Kuvvetler Hareketi silah kullanmayacağını garanti eder. Özgürlük adına buradayız ve bunun için adalet uygulayacağız niyetini sürekli vurgularlar.

Eski başkan ve bazı eski bakanların sığındığı Karma meydanındaki Milli muhafızların karargahına girmeyi başaran Silahlı Kuvvetler Harekâtı, askerlere gösterdiği sevgi ve destek için yurttaşlık değerlerini en üst düzeye çıkarma gerekliliği üzerinde durmalarından ötürü sivil halka minnettar olduklarını bildirir. Ayrıca operasyonun gidişatını engellemek için herkesin tüm gece boyunca evlerinde kalmalarını rica ederler. 26 Nisan 1975 günü hayat normal akışına döne-

cektir. Silahlı Kuvvetler Harekâtı yüzbaşları meçhul kişiler olarak kalmıştır. Bu hareketin komutanı General Spinola'dan ziyade özgürlük ve demokrasi isteyen herkeştir.

SONUÇ

Sinemanın bir kitle iletişim aracı olduğundan yola çıkarak sinema hem tarihin hem de siyasetin de aracıdır. "Hangi yönden bakarsak bakalım, sinema açıkça politik bir fenomendir. Gerçekten onun varlığı tamamen devrimcidir." (Monaco, 2008:249)

Çalışmada incelenen iki filmin anlatı çözümlemelerinde ortak konu devrimdir. Filmlerin anlatı yapılarında paralellikler gözlenmiştir. Sunulan fikirler mevcut faşist rejime yönelik özgürlük ve demokrasi hareketlerinin sonucu olan Karanfil Devrimi adına üretilmiştir. Sistemle bütünleşmeyen askerler ve vatandaşlar, banşıl davranışları yeğleyerek sisteme öfke duymaktadır. Salazar rejiminin aksine devrimi gerçekleştirenler sömürgecilik politikasını ortadan kaldırmak istediler.

Çoğu film içeriklerindeki anlatıların sinema globalliğine katarken, tutum ve değerlerin değişimine ortak olmak ister. Birtakım ahlakları meşrulaştırır. Özellikle bunu Batı sinemasındaki popüler filmlerde görmekteyiz. "Bazı köktenci eleştirmenler popüler filmlerin, özellikle de Hollywood'un üreterek tüm dünyaya dağıttığı filmlerin, egemen geleneksel değerlerin ve kurumların meşrulaştırılmasında yardımcı olduğunu, bunlara ilişkin uylasımaların belirli bir ideolojiyi filme damla damla zerkettiğini iddia etmektedirler." (Abisel, 1995: 36).

Burada incelenen filmlerde ise, bunun tam tersini görmekteyiz. Zaten bir diktatörlüğün meşrulaştırdığı birçok şeyin yıkılışı konu alınmıştır.

Filmlerin anlatı yapılarında toplumsal yapının değişmesi gözlemlenmiştir. Düzene karşı oluşturulan direniş gösterge-

leri Lizbon'a Gece Treni filminde gizli örgütlenmeler, çeşitli kitapların yasaklanması ve işkence odalarıdır. Faşist yönetimlerin, aynksı sesleri kesebilmesinin yöntemleri bunlardır. Lizbon'a Gece Treni filminde bu konulara değinilmiştir. Film, fikri çatışmaları incelerken, bazı zıtlıkları temel almıştır. Dine dayalı eğitim yapısı, dilin yozlaşması, özgür düşüncenin yok oluşu ve basına yönelik sansürler konu edilmiştir.

Nisan Devrimi filmi, *Lizbon'a Gece Treni* filmine kıyasla daha çok kışla içerisinde geçmektedir. Darbe hareketinin oluşum süreci daha detaylı gösterilirken, Başkan Caetano ve General Spinola'nın siyasi tavırları da anlatı yapısına eklenmiştir. *Nisan Devrimi* filminde PIDE'nin halka ve özellikle de siyasi tutuklulara yönelik olumsuz tavırları, "polis orduyu kuşattı ordu da polis merkezini kuşatıyor" anlayışıyla şekillendirilerek sunulmuştur. Filmin gerçek söylemi, darbenin gerçekleştirildiği gün, halk sokağa çıktığında habercilerin mikro- fonlarına haykırılanlardır. Değişen toplumun niyeti artık susturulmayacak halkın sesi olmuştur. Fikri özgürlük ve haber alma özgürlüklerini elde edeceklerini belirten halk bu yüzden orduya minnettardır. Filmin son kerte de anlatı yapısına eklenenler; Salazar rejiminin halka sunduğu şeyin, sefalet, savaş, acı ve futboldan başka bir şey olmadığıdır. Portekiz Silahlı Kuvvetler Hareketi'nin destekçisi devlet değil halktır. Bu yüzden de Silahlı Kuvvetler Hareketi kapsamında hiç kimsenin canı yanmamıştır. Filmde bu anlayışın altı çizilerek defalarca sunulmuştur. Silahlı Kuvvetler Hareketi'nin üstlenerek yaptığı "devrimin" esas kahramanı General Spinola olmamasına rağmen hem filmde hem de ülke siyaset tarihinde kahramanlığı General Spinola göğüs germiştir. Fakat gün yüzüne çıkan gerçek başının sahibi ordu içindeki yüksek rütbeli olmayan askerlerdir.

Ülkelerin politik hayatı sıklıkla ulusal sinemasındaki söylemlere de yansımaktadır. Bunun örneğini, “toplumsal hareketlerin sinemaya yansımaları” başlıklı bu çalışmada incelenen Portekiz sinemasının Karanfil Devrimi ile ilgili filmlerinde de görülmektedir. Salazar rejimi boyunca basına uygulanan sansür, sinema anlatısını da etkilemiş olup devrime dair filmler çok sonra hikayelere katılmıştır. Portekizli filmcilerin, sinemadaki eleştirel duruşları, ancak sonraki dönemlerde meydana çıkmıştır. İncelenen filmler siyaset tarihinde gerçekleşen olaylara paralellik göstermektedir. Toplumsal hareketlerin gelişimi, tarihsel bağlamına uygun olarak Portekiz Sinemadada işlenmiştir. Yeni bir dünya anlayışının kurulabilmesi için kitle hareketlerinin oluşumlarına katkı sağlayan en önemli etken medyadır. Radikal bir medya yaratımı kitle hareketlerinin iradelerini etkiler. Bunu öngören Salazar rejimi bu yüzden medyayı hep baskılamıştır. Salazar’ın ölümünün ardından başa geçen Caetona da basını bir miktar rahatlama niyetine gitmişse de Salazar’ın “basın da gıda maddeleri gibi kontrol altında tutulmalıdır” fikrine uygun tavır takınmıştır. Neticede, düşünce ve ifade gücü beraberinde haber alma ve verme hürriyetini de kapsamlı halde hukukta bulursa radikal medyadan kitleler mutlaka etkilenip bu şekilde organize olurlar.

KAYNAKÇA

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

Bakır, B. (2008). Sinema ve Psikanaliz. İstanbul: Hayalet Kitap.

Butler, M. A. (2011). Film Çalışmaları. İst.: Kalkedon Yayıncılık.

Doğu, Fuat (1982). "Kırmızı Karanfiller ihtilali". İstanbul: Güryay Matbaası.

Eisenstein, M. S. (1985). "Film Biçimi". Çeviren: NijatÖzön. İstanbul: Payel Yayınevi.

Green, G. (1978). "Portekiz Devrimi". Çeviri: Yusuf Yoğurtçu. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Kolker, P.R. (2010). "Çağdaş Uluslararası Sinema". Çeviren: Ertan Yılmaz. İstanbul: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.

Kuntz, J. (1975). "Portekiz Dün-Bugün". Çeviri: Ayda Düz. İstanbul: Payel Yayınevi.

McGowan, T.ve Kunkle, S. (2004). Lacan ve Çağdaş Sinema. İstanbul: Say Yayınları.

Monaco, James (2008). "Bir Film nasıl okunur?". Çeviri: Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Ronald, Bergan (2008). "Film Kitabı (Görsel Rehberler Servisi)". Çevirenler: Zeynep Berik, Selen Erdoğan. 2. Baskı için güncelleme ve çeviri: Müge Karalom. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Yaraşır, V. (1998). "Uluslararası İşçi Hareketleri 2". İstanbul: Bibliotek Yayınları.

Yıldırım, A. ve Özçoban, G. (2017). "Türk Sinemasında Halkla İlişkilerin İmajı ve Bilinirliği Üzerine Bir Değerlendirme: "Pek Yakında" Film Örneği". İstanbul: İletişim Çalışmaları Dergisi 3 (2).

İnternet Kaynakları

www.sinemalar.com(2020), <https://www.sinemalar.com/film/179789/night-train-to-lisbon>(10.03.2020), Erişim Tarihi: 05.03.2020.

www.beyazperde.com(2020). <http://www.beyazperde.com/filmler/film-29781/> (07.05.2020). Erişim Tarihi: 02.02. 2020

**“GERÇEĞİ, GEÇMİŞİ VE BUGÜNÜ
YENİDEN YARATMAK”
LATİN AMERİKA’DA YAŞANAN TOPLUMSAL
OLAYLAR VE SİNEMAYA YANSIMALARI**

Belgin AYGÜN ÇİFÇİOĞLU³¹

GİRİŞ

Jean-Patrick Lebel, kameranın kendiliğinden ideolojik bir aygıt olmadığını, herhangi bir ideoloji üretmediği gibi, yapısı gereği de yalnızca egemen ideolojiyi yansıtmak zorunda olmadığını söyler. “Alıcı, ideolojik yönden tarafsız bir araçtan, bir aygıttan, bir makineden başka bir şey değildir.” Ama alıcının (kameranın) arkasında duranlar ideolojiden arınmış degillerdir ve sinema bütün diğer araçlar gibi ideolojik amaçlar için kullanılabilir.

“Nitekim pratikte, egemen ideoloji sinemayı kendi ideolojisini yaymak için kullanmaktadır (özellikle de gösteri sinemasını). Öte yandan, alıcı her ne kadar ideolojik bir araç değilse de sinema (daha doğrusu her film) bir ideoloji iletme aracıdır. Gerçekten sinema, her

³¹ Öğr.Gör. İstanbul Aydın Üniversitesi, ABMYO belginaygunciftcioglu@aydin.edu.tr

*filmde ayrı bir ölçüde ideolojiyi yeniden üretir. Eğer sinema 'doğal olarak' egemen ideolojiyi yansıtıyorsa, bu, alıcının doğal bir sonucu değildir. Egemen ideolojinin sinema üzerindeki egemenliğinin bir sonucudur."*³²

Egemen ideolojinin güdümünde bir sinemanın toplumsal travmalara, hak ihlallerine, sistemin ürettiği şiddetten mağdur olanların adalet arayışlarına kulak vermesi, egemen kıldığı sistemi sorgulatması ya da mahkûm etmesi de pek mümkün değildir elbette.

"Geçmişte yaşanmış katliamları ya da şimdinin içinde şiddet, eşitsizlik ve haysiyetsizleştirme içeren meseleleri anlatmanın, bunları konuşmanın ya da temsil etmenin çerçevesi, biçimi üzerine düşünmenin zorunlu olduğuna inanıyorum. Sadece inkâr etmek yerine kabul etmek bir başına yeterli olmuyor. Hatta kimi zaman bu, ne yazık ki anlatanın ve okuyanların, seyredenlerin, dinleyenlerin kendi duyarlıklarını sağlama almalarının, iyi niyetli ve temiz düşüncelere sahip insanlar olduklarına inanmalarının, kısaca kendilerini iyi hissetmelerinin bir yolu haline de gelebiliyor. Geriye, meselenin ve mağdurlarının yiyip yutulduğu, bir kez daha seslerine el konulduğu anlatıcı ve dinleyici hakkında güzel şeyler söyleyen bir ayna kalıyor elimizde" (Arslan, 2019:4).

O halde, egemen ideolojinin dayattığı perspektifi reddeden, birçok coğrafyada yüzyıllardır süren ve toplumları terörize eden baskıların mağdurlarına, tüm dünya halklarının

³² Jean- Patrick Lebel "Sinema ve İdeoloji" çev. Y. Boz, Çağdaş Sinema, İstanbul, Sayı: 1, s. 35-36.

acılarına sorumluluk duyan sinemacı ne yapmalıdır? Bir yandan egemen ideolojinin, eğitim ve aile gibi en etkili dönüştürme kurumlarından biri olan popüler kültürün biçimlendirdiği çok geniş bir kitlenin seyir zevki, eksiltilmiş algısı öte yandan çağına tarıklığın etik-estetik dayatması. Tüm çekince ve eleştirilere karşın geleneksel anlatı formlarını kullanarak politik bakışını, sözünü, seyirciyi üzmeden söyleyen bir bölüm sinemacı var. Bu grup; sinema endüstrisi içinde kalıp, dağıtım olanakları, star oyuncular ve sektörün teknolojik lükslerine sahip olmayı seçebiliyor ama bu durumda anlatılarını yeniden gözden geçirmek ve sistemle uzlaşmak zorunda kalabiliyorlar ya da direniyor ve maksimum faydayı sağlamak için sistemi zorluyorlar. Diğer yandan; seyircisini sarsan, tedirgin eden, biçimsel denemeler yapmaktan çekinmeyen, politik duruşunu açıkça ortaya koyan bu nedenle de tamamen sistem dışında bırakılan, özel desteklerle, kısıtlı imkânlarla film üreten bağımsız-deneysel sinemacılar var. Latin Amerika'nın toplumsal travmalarının kısa bir değerlendirmesini yaparken aynı zamanda örnek filmlerden yola çıkarak, bu kıtada yaşananların politik sinemada bulduğu karşılıklara bakmaya çalışacağız.

1. Özgürleşme umudu başka baharlarda mı?

“Sermayenin (modernliğin bu en güçlü devindirici kuvvetinin) izlediği seyre ve geniş çaplı etkilerine müdahalede bulunma gücümüz, bir zamanlar hangi boyutlara varmış olursa olsun, şimdilik tükenmiş gibi. Dolayısıyla tarih dalga dalga yayılıyor, ama geçmişte çekilmiş acıların bedelinin ödeneceğine dair hiç umut vermiyor, dünya çapında, hatta yerel boyutta dahi

nihai bir özgürleşme, refah, irfan ya da acıdan kurtuluş vaat etmiyor.” (Brown, 2009:172).

Latin Amerika, yalnızca görece yakın tarihte değil, 15.yüzyılın sonunda kıtaya ayak basan ilk İspanyol sömürgecilerden başlayarak günümüze dek uzanan bir acılar silsilesiyle boğuşuyor. Zamanın dokusuna işlemiş; kendini tekrar tekrar üreten bu şiddet sarmalı bir türlü kınılamıyor, geçmiş bugünü yeniden inşa ediyor, kaynaklar vahşice sömürülmeye devam ediyor, nitelikli insan kaynağı sistematik olarak yok ediliyor, halkın hayatını iyileştirecek yönetim arayışları şiddetle cezalandırılıyor, oyun bozulmuyor, iyiler kazanmıyor...

1.1. Latin Amerika’nın Ortak Geçmişi

“Amerika” gündelik ifadelerimizde her ne kadar Amerika Birleşik Devletleri anlamında kullanılsa da gerçekte büyük ve çok zengin tarihsel birikime ve kültürel çeşitliliğe sahip bir kıtanın adıdır. Bu büyük kıta coğrafi ve politik egemenliği açısından “Kuzey” ve “Güney” olarak ikiye bölünmüş durumdadır. Fakat bu coğrafi belirleme yetersiz kaldığından ABD’nin güneyindeki uluslar kendi kıtasal birliklerini ifade ederken “Latin Amerika” adını tercih etmektedirler. Bunun nedeni “Orta Amerika” denilen kuzey ve güney arasında kalan görece dar toprak parçasında yer alan Salvador, Guatemala, Nikaragua, Kosta Rika, Honduras, Panama’nın ve ayrıca kıtanın kuzeyinde yer alan ABD’yle sınırdaş Meksika’nın da hegamonik ilişkiler açısından Güney Amerika’ya dahil olmasıdır.” (Uyarık, 2104:17).

Köleleştirilmiş yerli halklar, Afrikalı köleler, Avrupa kökenli sömürgecilerin yerli kadınlardan doğan çocukları ve toprak sahibi efendilerden oluşan bir köleci toplum düzeni bu topraklarda 300 yıl boyunca devam etti.

“Latin Amerika ülkelerinin günümüzdeki demografik özellikleri büyük ölçüde sömürge döneminde şekillendi. İspanyol sömürgeciler milyonlarca yerliyi öldürüp, sağ kalanları köleleştirdiler. Yerli nüfusunun kıyımıyla ortaya çıkan işgücü kaybı Afrika’daki İngiliz ve Fransız sömürgelerinden getirilen milyonlarca siyah köle ile telafi edildi.” (Topal, 2007:26).

19.yüzyılın başlarında Avrupalı sömürgeciler, kendi öz yurtlarını koruma derdine düşünce yavaş yavaş kıtayı terk etmek zorunda kaldılar. Tek tek başlayan bağımsızlık hareketleri bugün bildiğimiz ülkelerin sınırlarını oluşturdu ama bu durum halkların kurtuluşu anlamına gelmedi elbette. Çünkü hiç vakit geçirmeden yeni sömürgeciliğe giden yolun taşları da bir bir döşendi.

“1820’lerdeki bağımsızlık hareketleri, ülkelerin sınırlarını belirlemiş olsa da, ulusal topluluklaroluşturmadı. Bunun temel nedenlerinden biri, İspanyolların sonra ABD ve diğer Avrupalı devletlerin, yeni sömürgeci güçler olarak bölgede yerlerini almış olmalarıydı. Bu kez de Latin Amerika’nın yerüstü-yeraltı zenginlikleri, yerli halkların ihtiyaçları doğrultusunda değil, yeni sömürgecilerin çıkarlarına uygun bir şekilde işletilecekti. Nitekim resmi ırkçı tutum ve ihraç mallarını limanlara taşıyanama kentler arası bağlantı sağlamayan demiryolları ile yeni sömürgecilik, ulusal kaynaşmanın oluşmasına hiçbir katkıda bulunmayarak tam tersi etki yarattı.” (Chasteen, 2012:244).

Latin Amerika ülkelerinin yaşadığı bu ortak geçmiş bugün yaşananları da ortaklaştırmış, kıtanın tamamında birbirini etkileyerek, neredeyse dönüşümlü olarak yaşanır hale gelmiştir. Yeni sömürgecilerin resmi-gayri resmi politikaları, yerli ayaklanmaları, işçi eylemleri, bağımsızlık mücadeleleri, ticari çıkarları için müdahaleden kaçınmayan çok uluslu şirketlerin manipölasyonları, ivme kazanan sol hareketlerin ürettiği toplumsal muhalefet pratikleri, diktatörlük ve demokrasi arasında gidip gelen Latin Amerika'yı, taraflar arasında kıyasıya bir mücadele alanı haline getirmiştir.

“Küba Devrimi'nin ardından hegemonya krizi ile karşı karşıya kalan diğer ülkelerin sanayi burjuvazisi ve diğer egemen sınıflar krize giren rejimi koruyabilmek için sırtlarını sivil iktidarlara ve bürokrasiye değil bu kez orduya dayadılar. Burjuvazinin ordu ile yaptığı bu işbirliği toplumsal muhalefetin ve sınıf hareketinin güçlenip devrimci bir sürecin başlaması ihtimaline karşı alınan bir önlemdi. Bu dönemde kıtanın pek çok ülkesinde emekçi sınıfların rızasına ve karar alma süreçlerine devlet güdümlü katılımına dayalı popülist rejimlerden, kaba kuvvete, baskıya ve dışlamaya dayalı otoriter rejimlere doğru bir geçiş yaşandı. Brezilya (1964-1989), Arjantin (1966-1983), Bolivya (1971-1984) ve Uruguay'da (1973-1985) askeri rejimler, işçi ve köylü hareketlerini kontrol altına alabilmek için baskıcı, hatta imhaya yönelik yöntemler kullandılar.” (Topal, 2007:43).

1.2. Cunta Fırtınası: 1954 Paraguay, Guatemala, 1951-1955-1976 Arjantin, 1961 Küba (Domuzlar Körfezi), 1964 Brezilya, Bolivya, 1965 Dominik Cumhuriyeti, 1973 Şili, Uruguay...

Karayıpler’de başarıya ulaşan Küba Devrimi (1959) özellikle Orta ve Güney Amerika’da yeni bir dünyanın mümkün olduğuna dair emekçi kesimlerin umutlarını arttırırken öte yandan II. Dünya Savaşı’nın ardından dünyanın yeni hegemon gücü haline gelen ABD tarafından çok şiddetli bir karşı koyuşla karşılanmıştır. ABD; “Arka Bahçesi” saydığı, kendi siyasi nüfuz alanındaki yarı kıtada sosyalist hareketlerin yayılmasını engellemek için elindeki bütün imkânları kullanmıştır.

1950’li yıllardan 80’lerin sonuna dek uzanan bu süreç boyunca, özellikle askerin yönetime el koyduğu ülkelerde; Latin Amerika halklarını paralize eden şiddet, bütün kıtada ve ülkelerini terk eden binlerce insanın hayatında sağaltılması mümkün olmayan travmalara yol açtı.

1.3. Santiago’da Yağmur Var³³

Küba Devriminin ardından solun ikinci zafer haberi Şili’den geldi. 1970 yılında Salvador Allende’nin Unidad Popular (Halk Birliği) hükümeti, yabancılar ve yerel şirketler tarafından işletilen ekonominin büyük sektörlerini kamulaş-

³³ Darbenin gerçekleştiği saatlerde, Salvador Allende, bir avuç insanla başkanlık sarayını savunmak için direnirken, henüz yayını kesilmemiş radyodan sürekli “Santiago’da Yağmur Var” anonsları yapılmış... Yağışsız bir günde yapılan bu anons, meşru hükümet taraftarı halk için darbenin başladığını duyuran bir tür şifreli mesajdır.

tıracağını, toprak reformu yapacağını ve refahın paylaşılacağı güzel günlerin sözünü vererek sonunda iktidara geldi.

Bütün kıtanın seçimle işbaşına gelmeyi başarmış ilk sosyalist devlet başkanı olan Salvador Allende, iktidara geldiğinde Şilililerin 40 yıldır tanıdığı tecrübeli bir siyasetçidir. Sağlık bakanlığı yapmış, ülkedeki ilk parasız sağlık sistemini hayata geçirmiş, defalarca başkanlık yarışına girmiş, her seferinde küçük farklarla kaybetmiştir.

Allende yeni bir Latin Amerikalı devrimci tipiydi: Che Guevara gibi o da bir doktordu, fakat Che'den farklı olarak, romantik bir gerilla değildi, açık sözlü bir akademik yanı vardı. Kürsüye çıktığında Fidel Castro gibi ateşli konuşmalar yapabilirken, Şili'de sosyalist değişimin silah namlusuyla değil, seçim sandıklarıyla geleceğine inanan ateşli bir demok-rattı. (Klein, 2010:85)

Richard Nixon yönetimindeki ABD; yarı kıtada karşılaş-tıkları en büyük problemin Allende iktidarı olduğunu belir-tiyor, ulusal güvenlik danışmanı, sonradan Dışişleri Bakanı Henry Kissinger bir adım daha ileri giderek “Ülkesinin in-sanlarının sorumsuzluğu yüzünden bir ülkenin komünist ol-masına seyirci kalamayız. Meseleler, Şilili seçmenlerin kara-rına bırakılamayacak kadar önemlidir.” diyordu.

“ABD’li çokuluslu şirketler Salvador Allende’nin Latin Amerika çapında gelişecek bir trendin başlan-gıcını temsil etmesinden korkuyorlardı ve pek çoğu giderek büyüyen kârlarını kaybetme ihtimaline inan-mak istemiyordu” (Klein, 2007:85). Unidad Popu-lar’ın iktidara yürüyüşünün belirtileri yıllar öncesin-den mercek altına alınmıştı. ABD yönetimiyle birlikte bölgedeki CIA görevlileri, çokuluslu şirket yöneticileri

ve Şilili elitler tarafından ülkede siyasi manipülasyon ve istikrarsızlaştırma politikaları tüm şiddetiyle uygulamaya konmuştu.

Bu faaliyetlerin merkezi, Şili'deki Washington'dan yönlendirilen özel komiteydi. Bu grup içerisinde, Şili'deki holdinglerle birlikte, ABD'nin büyük çaplı maden şirketleri ve grubun filen liderliğini de yapan, Şili'nin kısa bir süre sonra millileştireceği telefon şirketinin yüzde 70'ini elinde bulunduran Uluslararası Telefon ve Telgraf Şirketi (ITT) yer alıyordu.”(Klein, 2007:86).

Unidad Popular hükümeti yalnızca 3 yıl iktidarda kalabilirdi. Malum odaklarca yönlendirilen toplumsal hareketler yoğunlaşıyor, sokaklar hareketleniyor ve bu istikrarsızlığa bir son vermek için ordu hararetle göreve davet ediliyordu! En sonunda 11 Eylül 1973'te General Pinochet önderliğindeki silahlı kuvvetler yönetime el koydu. Önce Şili Hava Kuvvetleri başkanlık sarayı La Moneda'yı bombaladı, daha sonra ise kara birlikleri saraya girdi. Darbe sırasında Başkan Allende intihar etti.³⁴

“Dostlarım,

Hiç şüphe yok ki, bu sizlere seslenmek için son fırsattım. Hava Kuvvetleri Magallanes Radyosu'nun vericilerini bombaladı.

Sözlerim sitem değil, hayal kırıklığı taşıyor. Umarım, kendi sözlerine ihanet edenlerin utancı olurlar... Şili'nin askerleri, birer unvandan ibaret başkomutanları, kendi kendini Donanma Komutanı ilan eden

³⁴ "Otopsinin sonucu: Allende intihar etti". NTV Tarih (Basılı yayım). Ağustos 2011. s. 18. ISSN 1308-7878.

Amiral Merino, daha dün Hükümet'e sadakatini sunan, bugün ise kendini Carabinero'ların başı ilan eden General Mendoza... Bu koşullarda, sözlerim sadece işçilere: Teslim olmayacağım! Bu tarihi dönemte, halka olan sadakatimin bedelini hayatımla ödeyeceğim. Ve onlara, binlerce Şililinin tertemiz vicdanına serptiğimiz tohumların kuruyup gitmeyeceğinden şüphem olmadığını söyleyeceğim." Güçlüler ve bize üstün gelecekler, ancak toplumsal dönüşümler ne suçla ne de güçle bastırılabilir. Tarih bizimdir, tarihi toplumlar yapar."(Santiago-Şili, 11 Eylül 1973)³⁵.

Şili darbesi nihayet gerçekleştiğinde üç ayrı şok biçimi ortaya koyulacak, bu çözüm şekli hiç vakit kaybetmeden komşu ülkelerde de kendini gösterecek ve otuz yıl sonra Irak'ta yeniden karşımıza çıkacaktı. Darbenin kendi yarattığı şokun hemen ardından iki ilave şok biçimi geldi. Bunlardan biri, şimdiye kadar yüzlerce Latin Amerikalı iktisatçının Chicago Üniversitesi'nde ve ona bağlı bulunan çeşitli enstitülerde eğitimini aldığı bir teknik olan Milton Friedman'ın kapitalist 'şok tedavisi' ydi. Diğeriyse, Ewen Cameron'ın uyuşturucu ve duyuşsal algılama yoksunluğu araştırması olan, *Kubark* kitapçığında bir işkence tekniğı olarak sistemleştirilen ve CIA'nin Latin Amerika'nın polis ve ordularına yönelik kapsamlı eğitim programları sayesinde yaygınlaşan şokuydu. Bu üç şok biçimi, yıkım ve yeniden yapılandırma, silme ve ye-

³⁵ Şili Devlet Başkanı Salvador Allende'nin ölümünden hemen önce radyo'dan yaptığı veda konuşmasından bir bölüm. Konuşma metni sol'da Tuluğ Ünlütürk'ün yazdığı yazıdan alınmıştır. Kaynak: http://www.latinbilgi.net/index.php?eylem=yazi_oku&no=3597

niden yaratmayı karşılıklı olarak destekleyip, durmak bilmez bir kasırga yaratarak, Latin Amerikalıların bedenleriyle bölgenin siyasal yapısı üzerinde buluşuyordu (Klein, 2007:96).

O gün kaç Şilinin öldürüldüğü hiçbir zaman tam olarak bilinemedi. Ve bu büyük kıyamın ardından Şili, derin bir sessizliğe gömüldü! Darbe sırasında ünlü şair Pablo Neruda'nın evi de tahrip edildi, kanser tedavisi gören şair başkente götürüldü ve darbeden yalnızca 12 gün sonra hayatını kaybetti. Ölüm nedeni hala tartışılan Neruda'nın 25 Eylül'de kaldırılan cenazesi az sayıda katılımcıyla bu büyük sessizliğin içinde gerçekleşti. Salvador Allende'nin kuzeni yazar Isabel Allende yıllar sonra katıldığı bir söyleşide o günü şöyle anlatacaktı:

“Cenazeye çok az kişi katılabildi. Onun partisinden kişiler (Şili Komünist Partisi), solcular, arkadaşları ya tutuklanmıştı ya da bir yerde saklanıyorlardı. İsveç Büyükelçisi oradaydı... Uzun siyah bir pardösünün içinde çok uzun bir adam... Ellerinde otomatik silahlarıyla askerler, mezarlığa kadar giden yol boyunca dizilmişlerdi... Büyükelçi'nin pardösüsüne tutunup arkasında durdum, kimse onu vurmaz diye düşündüm...Başlangıçta cenaze korteji sessizdi. Sonra bir noktada, çevredeki bir inşaattan işçilerin haykırışı duyuldu: Yoldaş Pablo Neruda! Herkes karşılık verdi; Burada! Sonra başka biri bağırды; Yoldaş Allende! Burada!”³⁶

Şili'deki darbe Latin Amerika tarihinde en kanlı olanıdır. Halkın Birliği'ni destekleyen binlerce halk ozanı, köylü birliği üyeleri, üniversite profesörleri Santiago futbol sahasına dol-

³⁶ Ömür Şahin Keyif, “Allende! Burada!”, Birgün, 11 Eylül 2018, s.13

duruldular ve çoğundan bir daha haber alınamadı. Cesetler gizlice toplu mezarlara gömüldü. Brezilya, Arjantin ve Uruguay’da olduğu gibi, binlerce insan resmi ama yasa dışı işkenceler altında öldürüldü. Yasaları iptal eden ordu on yedi yıl boyunca ülkeyi kararnamelerle yönetti (Chasteen, 2012: 330).

1.4. “Unutmak Yok”

*“Öyle çok ki ölüler,
Ve öyle çok ki al güneşle yarılmış hendekler,
Ve öyle çok ki gemilere vuran miğferler,
Ve öyle çok ki öpüşlerle kilitli eller,
Ve öyle çok ki unutmak istediklerim.”*

Pablo Neruda

“Sanki bütün olan biten yalnızca bir kez, verili bir zaman ve mekânda gerçekleşmiş gibi davranıyoruz; bizi kuşatan şeylere karşı gözlerimiz körleşmiş ve insanlığın bitip tükenmez feryadına karşı kulaklarımız sağırlaşmış durumda”(Gece ve Sis/ Alain Resnais).³⁷

Yıllar boyunca, dünyanın birçok ülkesiyle birlikte; Latin Amerika da bu totaliter şenlik ateşiyle kavruldu. Tarihçilerin “objektif” bakışını aktaran ruhsuz sayfalardan geçmişi kavramaya çalışmak, sınırlı sorumlu bir zaman dilimi içinde yaşanıp bittiğine, geride kaldığına, sorumluluğun bir grup “kötü” ye ait olduğuna, temiz bir sayfa açmak gerektiğine, şimdi

³⁷ Gece ve Sis, Alain Resnais’in yönettiği 1955 Fransa yapımı belgesel filminden alıntı.

artık tüm bu dehşetten azade ve güvende olduğuna inanmak!

Bunu yapmanıza izin vermeyecek olan tek şey, tanıklıklardır! İster söze dökülmüş anılara ister dizelere, isterse beyaz perdeye yansıyan imajlara dönüşmüş olsunlar. Gerçeği ve geçmişini yeniden üretir, sizden sorumluluk almanızı talep ederler!

Askeri diktatörlük sonrası Arjantin’de ve diğer birçok Latin Amerika ülkesinde, hatırlamak bir görev olmuştur. Tanıklıklar devlet terörünün mahkûm edilmesine olanak verdi; “Bir Daha Asla” dediğimiz zaman neyin bir daha olmamasını istediğimizi biliyoruz. Hukuki bir araç olarak ve geçmişini yeniden inşa edebilmek için, diğer kaynaklar sorumlularca yok edildiği zaman, anı tutanakları, kimi zaman devlet desteğiyle, her zaman da toplumsal örgütlerin desteğiyle demokrasiye geçişte merkezi bir rol oynadı. Tanıklar ve kurbanların anlatılarından elde edilen anı tutanakları olmasaydı hiçbir mahkûmiyet gerçekleşemezdi (Sarlo, 2012:18).

2. Toplumsal Travmalar ve Sinema

“Ezilenlerin geleneği gösteriyor ki, içinde yaşadığımız “olağanüstü hâl” istisna değil kuraldır. Buna denk düşen bir tarih anlayışına ulaşmak zorundayız. O zaman açıkça göreceğiz ki, gerçek olağanüstü hali yaratmak bize düşen bir görevdir.” (W. Benjamin)³⁸.

“Gece ve Sis”, “Geçen Yıl Marienbad’da”, “Hiroşima Sevgilim” gibi filmlerin yönetmeni Fransız sinemacı Alain Resnais,

³⁸ Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine", Son Bakışta Aşk içinde, haz. Nurdan Gürbilek, çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy (İstanbul: Metis, 1993),s. 43.

toplumsal travmaların sinemada temsili konusunda çok özel bir yere sahiptir. “Gece ve Sis” yönetmenin insanlık tarihinin belki de en büyük travmalarından birine; “Holokost” a bugünden, farklı bir biçim anlayışıyla yaklaşan belgesel filmidir. “Sesler, Hayaletler, Melekler” isimli yazısında Umut Tümay Arslan, Resnais’in konuyu nasıl ele aldığına dair şunları söylüyor:

“Bir psikanalist gibi geçmişteki travmayı şimdide bulmayı hedefleyerek başlar Resnais, doğrusallık yerine dairesellikle ilerler. Zamanın doğrusal akışı (birbirinden ayrı ve statik durumlara indirgenmiş, neden-sonuç ilişkileriyle birbirine bağlanan zaman kavrayışı) yerine, geçmiş ve şimdinin birlikte var olduğu, geçmişte kalmış şeylerin tasallutuna uğrayan şimdiye dayalı bir zaman anlayışını geçirir. Bu zaman kavrayışıyla düşünüp durduklarımızdan biri, tarihi nesneyle, geçmişle, geçmişte yaşanmış adaletsizliklerle birlikte nasıl yaşayacağımız ise, diğeri onunla birlikte yaşamayı öğrenmek için onunla kuracağımız ilişkinin biçimidir. İlki etik, siyasi adalet, sorumluluk meselesi, ikincisi sinemasal biçim veya estetik tercihtir.”³⁹

Sinema elbette bütün dünyada insanlığın geçmiş ve gelecek tezahürleriyle yakından ilgilenen en önemli sanat biçimlerinden biridir. Konusu birey/insandır ve insana ait bütün hikâyeler onun alanındadır. Latin Amerikalı birçok sinemacı, yıllar boyunca kendi coğrafyalarını anlatan ve tüm dünyada büyük ilgi gören çok sayıda film ürettiler. *Tanrı Kent, Örümcek*

³⁹ Umut Tümay Arslan, “Sesler, hayaletler, melekler” AGOS 2014 <http://www.agos.com.tr/sesler-hayaletler-melekler-6743.html> Sayfa 2 / 4

Kadının Öpücüğü, Motosiklet Günlükleri, Resmi Tarih, Çilek ve Çikolata, Paramparça Aşklar ve Köpekler, Olimpo Garajı, Morg Görevlisi, Machuca, Özel Tim, Resmi Tarih, Merkez İstasyonu, 12 Yılık Gece, Carandiru, No, Pixoto, Neruda ilk akla gelenler...

“Günümüzde Latin sineması, dili, görüntüleri, karakter örgüsü, müzikleri ve toplumsal duyarlılığı ile kendini kanıtlamış bir sinemaya dönüştü. Uluslararası festivallerde önemli ödüller alarak, gişelerde büyük hâsılatlar yaparak dünya sinemasında önemli bir yer edinmeye başladı. Latin Amerika sinemasının önünde iki somut engel var. Biri başarılı yönetmenleri adeta pusuya yatmış bir avcı gibi avlayıp Hollywood’a taşıyan yapımcılar ve ülke sinemalarına destek veren demokratik iktidarları askeri darbeyle ve paralı militer güçlerle yok etmeye çalışan Amerikan siyaseti.”⁴⁰

2.1 .Etkin Bir “Tanıklık” Biçimi Olarak Politik Gerilim Filmleri

Toplumsal dünyanın temsil edilişi politiktir ve bunun için seçilen temsil tarzları, dünyaya karşı farklı politik duruşları ifade eder. Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca “gerçekliği” ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur. Filmler fenomenal bir dünya inşa ederek izleyiciyi dünyayı belirli biçimlerde yaşanılmayacak biçimde konumlar (Ryan-Kellner, 1997:419).

⁴⁰ Rıza Oylum, “Arka bahçede yeşerenler: Latin Amerika’da sinema <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/11/16/arka-bahcede-yeserenler-latin-amerikada-sinema/>

Birinci elden, kıtanın acılarına odaklanmış onca iyi film varken neden Gavras sinemasını; özellikle Latin Amerika üstüne çektiği filmleri ve Roger Spottiswood- Ateş Altında, Oliver Stone- Salvador gibi Hollywood sinemasından birkaç örneği daha incelemek ihtiyacı duyuyoruz? Klasik anlatı sinemasının kalıplarını kullanarak çekilmiş bu filmlerin bazı ortak noktaları var. Öncelikle; “politik gerilim” alt türü altında değerlendiriliyorlar, geleneksel film yapma yöntemlerini kullanıyorlar, star oyuncularla çalışıyorlar ve ciddi bir gişe başarısı elde etmiş filmler bunlar. Costa Gavras bu sinemacılar arasında elbette özel bir yere sahip, öncelikle politik gerilim türünü geliştiren kişi olarak tanınıyor ve sinema kariyeri boyunca – istisnai filmleri de var elbette- istikrarlı bir şekilde politik sinema yapıyor.

Costa Gavras, 7 Şubat 1982 tarihli Boston Globe gazetesinde yayımlanan söyleşide toplumsal travmalara ilişkin sinema yapma biçimini şöyle açıklıyor:

“Totaliter devlet düzenlerine ve siyasal şiddete karşıyım. Asla polemiklerle ilgilenmem. Polemikler filmler için değildir. Parlamentolarda ve televizyonlarda yapılan konuşmalar için polemik yapılır. Rahip ya da politikacı değilim ben. Doğruyu ya da yanlış soyutlayarak anlatmıyorum. Çözüm sunmuyorum insanlara. Yanıtları da bilmiyorum. Gördüklerimi ve insanların neyi görmeyi umut ettiklerini filmlerimle göstermeye çalışıyorum sadece.” (Gavras, 1982).

Costa Gavras; Yunanistan’da doğmuş, darbe sonrası ülkesini terkederek, eğitimi ve kariyerini Fransa’da sürdürmüş bir sinemacı. Hayatı boyunca; yurттаşı Theo Angelopoulos’un aksine herhangi bir coğrafyaya bağlı kalmadan, insan hakkı

ihlallerinin peşine düşmüş, filmlerinde gücün kötüye kullanılma aracı olarak bireyi tartışmış, dini kurumların, otoriter rejimlerin gerçek yüzünü gün ışığına çıkarmak için çalışmış ve politik filmlerin belki de en iyi örneklerini sinemaya kazandırmıştır.

Costa Gavras'ı politik sinemanın merkezine oturtan film hiç tartışmasız "Z" Ölümsüz filmidir. 1969 tarihli Z; Vasili Vasilikos'un aynı adlı romanından uyarlanmış, Albaylar Cuntası hala yönetimdeyken çekilmiştir. Yunanistan'da 1967'de darbe yaparak iktidara el koyan albaylar, 1974'e kadar iktidarlarını sürdürdüler. Bu nedenle film Selanik yerine Cezayir'de çekilebildi. Fransa'da edinilmiş dostlukların, yurt dışındaki Yunanlı sanatçıların desteği ile çekilen film, bütün dünyanın ilgisini çeken bir yapıma dönüştü. Yves-Montane, İrene Papas ve Jean-Louis Trintignant'ın oyuncu olarak yer aldığı filme en büyük destek, o tarihlerde küçük bir köyde ev hapsinde tutulan müzisyen MikisTheodorakis'ten geldi. Ve Ölümsüz filmi vizyona girdi. 1970 yılında; en iyi yabancı film Oscar'ı dahil en iyi erkek oyuncu, en iyi film müziği, en iyi uyarlama senaryo, en iyi kurgu dallarında birçok önemli festivalde ödüllendirildi.

Costa Gavras, Boğaziçi Üniversitesi'nin 140. Yıl Kutlama Etkinlikleri çerçevesinde Mithat Alam Film Merkezi'ne konuk olmuş, 3 Ekim 2003 tarihinde Atilla Dorsay'ın moderatörlüğünde gerçekleştirilen bir söyleşide "Z" ve Lambrakis'i anlatıyor:

Film, Lambrakis'in gerçek yaşam öyküsünü anlatıyordu, değil mi?

Costa Gavras -Yaşamını ve uğradığı suikastı anlatıyor. O zaman Yunanistan iki kampa bölünmüştü.

Solcular ve kendilerini 'muhafazakârlar' olarak adlandıran sağcılar. Komünistler yasaklı oldukları için gizli olarak faaliyet gösteriyorlardı. Lambrakis iki kampa da dahil değildi; ama ABD üslerine hayır diyenlerdendi. "Savaşa harcanan parayı barışçıl amaçlar için harcayalım," diyen yakışıklı bir doktordu. Epey taraftar toplamayı başarmıştı. O zamanlar ülkeyi yöneten kraliyet ailesi ve tabii Kraliçe Frederica onun idare için büyük bir tehdit oluşturmaya başladığını gördü ve onu ortadan kaldırmanın yollarını aramaya başladı. Selanik'te tarihten gelen bir suikast geleneği vardı. Şehrin ekonomik ve siyasi pek çok sorunu da bulunuyordu. Lambrakis'i ortadan kaldırmak zor olmadı, ama cinayeti ve cinayetin siyasi bağlantılarını ortadan kaldırma planları, babası polis olan genç savcı yüzünden sekteye uğradı. Bu savcı, generalleri hapse atmayı başardı.⁴¹

Ölümsüz'ü takip eden *İtiraf* (L'Aveu-1970); Stalinizmin hüküm sürdüğü bir dönemde, 1950'lerde Çekoslovakya'da tutuklanıp, işkence gören dışişleri bakan yardımcısı Arthur London'ın gerçek yaşam öyküsünü anlatır. Jorge Semprun'un senaryosu, Yves Montand ve Simone Signoret çiftinin oyuncululuğuyla desteklenmiş etkileyici bir filmdir *İtiraf*. Karşı kamptan anlattığı bu hikâye birçok eleştiri almış ama Gavras geri adım atmamış, "Yunanistan'da benim neslim, komünizmin çıkış yolu olduğunu düşündü. Ama en azından Doğu Avrupa'da, komünizm parti liderleri dışında insana saygısı olmayan, dikta rejimlerine dönüştü." demiştir.

⁴¹ Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı 2003

2.2. Dan Anthony Mitrione⁴² ve Kuşatılmış Devlet

Bir üçleme sayılan serinin son filmi Sıkıyönetim (L'Etat de Siege)dir. Uruguay'ın bağımsızlığı için silahlı mücadele veren Tupamaro gerillaları, Brezilyalı bir diplomat ve USAID (Birleşik Devletler Uluslararası Kalkınma Ajansı) görevlisi görünümündeki CIA ajanını kaçırlar. Gerillalar, ABD'nin bölgede kurguladığı sistemi, ajanların faaliyetlerini, CIA'nin ordu ve polis teşkilatlarını birinci elden eğitip, yönlendirdiğini çoktan deşifre etmişlerdir. 1970 yılında Uruguay'da gerçekleşen ve dünyanın gündemine oturan bu kaçırma eylemi Costa-Gavras'ın da ilgisini çeker ve araştırmaya başlar. ABD ve diğer emperyalist güçlerin kıtadaki varlıkları eskisi gibi kolayca teşhis edilemez olmuştur. Onlar artık; uluslararası yardım kuruluşu temsilcileri, iletişim uzmanı ya da teknoloji danışmanları olarak zuhur etmektedir. Senaryosunu Franco-Salinas ile birlikte yazdığı "Sıkıyönetim" 1972-73 yılında Fransa/İtalya/Almanya ortak yapımı olarak çekilir.

Film; kentin sakin bir sokağına park etmiş, Montevideo plakalı bir otomobilin yakın plan sabit çekimiyle başlar. Kesmeyle arabanın bagajını görüntüleyen kamera sola doğru ilerler, sokağın sonundan polis araçları geçmektedir. İkinci plan atlı polislerin yukarıdan çekilmiş görüntüsüdür, Latin Amerika'nın kış mevsiminde olduğunu belirten bir yazı görürüz önce, sonra kamera artık kentin içindedir ve seyirciye uzunca bir parantez açar. Birbirini takip eden planlar boyunca kentte olağanüstü bir hareketlilik gözlenir. Her türden güvenlik görevlisi, asker, polis, istihbaratçı herkes sahadadır, bütün araçlar aranır, insanlar tek tek kimlik kontrolü ve üst

⁴² 1970 yılında Uruguay'da Tupamaroların kaçırdığı Amerikalı görevli.

aramasına tabii tutulur. Polis merkezinde gergin bir operasyonun sürdüğünü anlarız. Polis şefi merkezde operasyonu takip eden bir Amerikalı görevliye bilgi verir. *Haber var mıdır? Yoktur!* Kamera geldiği açıdan bu kez sağa doğru ilerleyerek parantezi kapatır, tekrar başlangıçtaki sokak ve arabanın yakın planındayız. Karşı açı; bir polis aracı çerçeveye girer, polisler içeri bir göz atar ve telaşla aracın arka kapısı açılır, elleri ve gözleri bağlı bir adam yatmaktadır arabada. Polis göz bandını çıkarır, elindeki fotoğrafla gözleri sabit bir noktaya takılı kalmış yüzü kıyaslar ve haberi verir. Aranan kişi bulunmuştur. Amerikalı görevli sorar; *Öldürülmüş müdür? Evet ölüdür!*

Söz konusu kişi; Philip Michael Santore, (Yves Montand) sözde uluslararası bir kuruluşun Uruguay'daki temsilcilerinden biridir. Brezilyalı bir diplomatla birlikte kaçırılmış ve acımasız gerillaların elinde canına kastedilen bir sivildir! İktidar bu Amerikalı dostu kurtarmak için her taşın altına bakmakta, ölüm mangaları sokağa inmiş, bütün kentte terör estirmektedir. Filmde Santore'nin öldürülmesine kadar varan olaylar dizisi geri dönüşlerle anlatılır. Tanınmış bir gazeteci olan Carlos Ducas (O. E. Hasse) kimselerin tanımadığı bu önemsiz kişi için iktidarın seferber oluşunun nedenini merak eder ve araştırmaya başlar. Gazeteciyle birlikte ve gerillaların sorgu sahneleriyle biz de Santore'nin gerçek kimliğini kavramaya başlarız. Sözde danışman; bütün yarı kıtada otoriter rejimlerin asker ve polislerini bizzat eğitmiş, ihtiyaç duyulan her yerde, Amerika'nın son moda işkence ve istihbarat teknikleri koltuğunun altında, olay yerinde belirivermiş, kıdemli bir CIA ajanıdır.

“Büyük otoritenin bir uygulayıcısı olan Santore, mekanizmanın bir aksamı olarak eylemleriyle çelişkiye düşmez. Otoritenin (devletin) otoriteriyen kişilerinden biridir o. Yaptıkları doğru bir amaca hizmet etmektedir onun kavrayışında. Sistemin uygulayıcısı konumuna getirilmiş kişilik, hizmetine girmiş olduğu büyük mekanizmayı (ABD) ve onun işaret ettiği görev alanını (Latin Amerika yönetimleri vb.) tartışmasız bir rutin görev alanı gibi algılamak durumundadır. Devlet (rejim) düşmanlarının özgürlüğü yok etmelerini engellemek için, önce onların özgürlüklerinin yok edilmesi gerekir.”(Atayman, 2012:73).

Son görüşmelerinde gerilla lideri ve Santore’nin konuşmasından anlarız ki pazarlıklar sonuçsuz kalmış, talepler karşılanmamıştır ve sistem ajanı feda edecektir. Santore hayatını kurtarmak için çaba göstermez, “Ben de olsam böyle yapardım” der, gerilla liderinin uzattığı kâğıdı alır, elçiliğine değil eşine bir mektup yazacaktır. Gerillalar şiddet eylemlerini bir üst seviyeye taşıyacak bu adımı atıp atmamakta kararsız kalırlar. İşlerin bu noktaya geleceği düşünülmemiştir. Örgüt zor bir karar vermek zorundadır, liderlik bu kararı tek başına almak istemez. Toplumun her kesiminden Tupamaro militanı ve sempatizarını karara ortak etme anlatısı, gece otobüsünde gerçekleşir ve infaz kararı çıkar. Santore’nin infazı büyük yankı uyandırır, ulusal yas ilan edilir, eşi ve çocukları, bütün büyük şirket sahipleri, ordu komutanları, diplomatik görev temsilcileri ve hükümet yetkililerinin katıldığı bir devlet töreni yapılır. Bu arada yüzlerce Tupamaro sempatizanı tutuklanır, basın karşısına çıkarılır ve masum Amerikalı uzmanı katleden vahşi teröristler lanetlenir. Yönetim üstüne dü-

şeni yapmış, Amerika ve dünyanın gözünde prestijini sarsan bu sorunun üstesinden başarıyla gelmiştir. Santore'nin Amerikan bayrağına sarılı tabutu uçağa yüklenir ve aynı uçaktan bizzat polis şefi tarafından karşılanan yeni bir Amerikalı uzman ailesiyle birlikte iner.

Filmin geri dönüşlerinde ara ara, Santore'nin havaalanında, ülkeye geliş planları kullanılır ve bir çift yakın plan göz onu izler. Filmin sonunda yeni gelen ajanı gözleyen aynı yakın plan gözlerle başlayan final sekansı, başka başka insanların bakışları art arda eklenerek tamamlanır. İnsanlar farkında ve tarıktır!

Salvador Allende'nin de desteğiyle çekilen bu film den kısa bir süre sonra; 1973' de artık ne Unidat Popolar hükümeti ne de Salvador Allende olmayacaktır Şili' de. Aynı yıl Uruguay da cuntaya teslim olacak ve "12 Yıllık Gece"⁴³ tüm karanlığıyla ülkenin üstüne çökecektir.

2.3. Seyirciyi Düşündürmek İçin "Baştan Çıkaran"

Sinema

Costa Gavras sineması tipik diyebileceğimiz örneklerinde (bir belgesel-kurmaca düzlemine geçmemek için) bir tür "olmayan ülke" imgesi içine yerleştirir konusunu. Bu da temayı (tartışılacak düşünceyi) genelleştirme kaygısına işaret eder. Tarihsel bir ana ve verili bir ülkeye (devlete ve politik kadroya) ait olan politikanın, iktidarın ve onun somutlaşması, ete kemiğe bürünmesi, dünyamızın bir yerinde, pek de uzak olmayan bir tarih kesiti içinde gerçekleşmiştir. Filmin adını ilk

⁴³ "12 Yıllık Gece" Alvaro Brechner'in çektiği 2018 Uruguay yapımı film.

anda koymadığı bu yer, “politik sahne”, dünyanın herhangi bir yerindeki seyirciye epey uzak, tersine (Yunanistan’daki cunta olayı gibi), örneğin bize ve özellikle de Yunanistan halkına çok yakın olabilir. Ama genellikle filmin gerçekleşmesi aşaması ile olayların geçiş dönemi arasına belli bir zaman süresi girer. Faşizm odaklı “Amen”de, bu zaman aralığı, yaklaşık altmış yıl kadardır. Dünyanın belleğine çoktan yerleşmiş, belki de genelde olduğu gibi unutulmuş, dahası unutturulmuş bir olay olabilir bu. Dahası, sahicilikten kopartılmış, bütün açıklamaları çarpıtılmış, yalan yorumlar ve açıklamalar denizinde bulanıklaşmıştır belki. Sinemanın bir görevi de en başta bu hafıza silme mekanizmasının etkilerini ortadan kaldırmaktır(Atayman, 2012:59).

1982 yapımı Kayıp (Missing) filmi “gerçek olaylardan alınmıştır” cümlesiyle başlar. Tıpkı Ölümsüz filminin girişinde olduğu gibi: “Gerçek olaylarla ve kişilerle olan benzerlikler tesadüf değildir.” Başkent Santiago’da darbenin ardından, katliamlar devam ederken ortadan kaybolan oğlunu aramak için ülkeye gelen ‘Amerikalı’ bir babanın öyküsüdür anlatılan. Thomas Hauser’in *Charles Horman’ın İnfazı: Bir Amerikan Kurban* kitabından uyarlanan senaryo, en iyi uyarlama senaryo Oscar’ı kazanırken Costa Gavras da Yılmaz Güney ve Şerif Gören’in Yol filmi ile birlikte Cannes Film Festivali’nin büyük ödülü Altın Palmiye’yi alır. İlk kez Amerikan sermayesiyle ve Amerikalı yıldız oyuncularla çalışan Costa Gavras, geleneksel sinemanın kalıplarını kullanmakla eleştirilir, yönetmen şöyle yanıtlar; “Katlanılmaz gerçekleri insanlara izletebilmek lazım. Sinema, insanları düşünmeleri için baştan çıkarmaktır.”

“Genellikle, başkalarının yapıtlarıyla uğraşmak yerine, entrika ve serüvenlerle dolu kendi senaryolarını üreten ABD Dışışleri Bakanlığı’nun, yeni filmlerin eleştirisini yapması alışılmış bir şey değil. Dışışleri Bakanlığı’nun, filmin gösterilmesinin öncesinde, çabucak Costa Gavras’ın “MISSING”ine şiddetle karşı çıkan üç sayfalık bir metin basma zahmetine girişmiş olması, söz konusu filmin sıradan bir film olmadığını düşündürüyor. Yalnızca sinema tutkunlarının değil, güncel olayları yakından izleyenlerin çoğunun da bildiği gibi, “MISSING”, Charles Horman adındaki, Şili’de 1973 yılında Salvador Allende’nin sosyalist hükümetini deviren darbeyle yakından ilgilenen genç bir Amerikalı gazetecinin ortadan kaybolmasını ve ölümünü irdeliyor.”⁴⁴

Bu bir ilk! Kayıp “Missing”, vizyona girmeden hemen önce, “gerçek bir hikâyeden uyarlanmıştır” iddiasından rahatsız olan Amerikan Dışışleri, filmin kullandığı bilgileri yalanlayan bir açıklama yayınlamak ihtiyacı duyuyor ve gösterimin ardından gelecek tartışmaların da arkası kesilmiyor.

Gavras genellikle politik heyecan (thriller) filmi denilen türü geliştirmekle bilinir. Bu, heyecan filmi, kara film, dedektif türü gibi eğlence biçimlerinin yerleşik uylasımını işlemeyi ve bu filmlere politik sorunları gündeme getiren yeni tipten bir öykü içeriği şırınga etmeyi içeriyordu. (...)Hollywood yönetmenleri; *Parallax Esrarı* (*The ParallaxView* Alan J. Pakula, 1974), *Akbabanın Üç Günü* (*Three Days of the Condor*,

⁴⁴ Adrew Kopkind “MISSING Kültürel Kavga Alanı” (TheNation, 17 Nisan 1982)Çev. Ruşen Çakır, Gelişim Sinema Dergisi 3.sayı, Aralık 1984

Sidney Pollack, 1975) ve *Başkanın Bütün Adamları* (*Allthe President Men*, Alan J. Pakula, 1976) gibi filmlerde bu biçimi kendilerine mal ettiler (Wayne, 2009:89).

2.4. “Ne Biçim Bir Dünya Bu”⁴⁵

Filmin temel hikâye eksenini, kocasına ulaşamadığını bildiren gelini Beth’e (Sisy Spacek) yardım etmek için Şili’ye gelen Ed Horman’ın (Jack Lemmon) oğlunu arama sürecindeki siyasi dönüşümüdür.

“Baba Horman orta sınıf Amerikalının muhafazakârlığıyla, gönül rahatlığıyla dolu olarak ve oğlunun kaybolmasında darbenin sorumluluğuna anlam veremeyerek Santiago’ya gelir. Giderek o ve izleyici CIA ile üst düzey subayların darbeye suç ortaklığı yaptıklarını öğrenir ve izleyici Horman’ın yanlış yönlendirilmesini ve hayal kırıklığı yaşadığını görür. Film, Amerikan dış politikasının emperyalist niteliğini saptamak açısından değerlidir ve hatta bu politikayı iş çıkarlarının korunmasıyla ilişkilendirir” (Wayne, 2009:89).

John Shea tarafından canlandırılan “kayıp” Charles Horman, bir yıllık akademik ücretli iznini eşiyle birlikte Güney Amerika’yı gezmeye ayırmış, idealist bir gazeteci, naif, iflah olmaz bir iyimserdir. Ed ve Beth’in Charles’ı arayışı, Amerika Birleşik Devletleri büyükelçiliği ve konsolosluk yetkililerinin yanı sıra Şili Hükümeti üyeleriyle de ilişki kurmalarını gerektirir. Başlangıçta iki farklı dünya görüşünün insanları olarak sık sık gerilim yaşayan ikilinin, araştırma ilerledikçe

⁴⁵ Missing-Kayıp filminden, EdHorman’ın repliği.

dönüşen ilişkileri, kendi kayıplarıyla birlikte tanık oldukları tüm diğer kayıplarla ortaklaşan o katlanılmaz acıyı seyirciye derinden hissettirir. Son derece iyi bir oyuncu olan Jack Lemmon'un kariyeri boyunca çizdiği imaj ve filmdeki Ed Horman karakterinin bu şekilde örtüşmesi çok etkileyici olmuş, eşini ararken gün gün umutlarını tüketen Betty karakterinde Sisy Spacek de gayet başarılı bulunmuştur. Filmin bu denli ilgi görmesini sağlayan başka büyük destekler de vardır; Arjantinli Görüntü Yönetmeni Ricardo Aronovich'in kamerayı kullanma biçimi ve elbette Vangelis'in müziği!

Sokağa çıkma yasağının başladığı saatlerde tek başına sokakta kalan Beth, gece vakti Santiago sokaklarında sığınacak bir yer arar kendine. Korkuyla, koşarak kaçan insanlar, uzaktan gelen bağırışma ve silah sesleri, devriye gezen polisler, meydanda belge ve kitap yakan askerler. Kamera panik halindeki genç kadınla birlikte bu tekinsiz geceyi ve korkuyu tanımlar bize. Beth eve ulaşamayacağını anlayınca bir apartmanın girişine, çalıların ardına saklamaya çalışır kendini ve uyuklamaya başlar, gecenin bir anında uyanır ve biz onun gözünden fantastik bir sahneye tanık oluruz. Gece sokak lambaları ve alevlerin ışığında; olağanüstü güzellikte, ürkmüş beyaz bir at, engellerin üstünden atlayarak, caddede dörtnala koşmaktadır, atın hemen arkasından bir cip dolusu asker, amaçsızca sağa sola ateş ederek ve bağırarak geçip gider... Sokak boşalır, Beth tekrar gözlerini kapatır. Artık özgürlük yoktur, artık masumiyet yoktur, artık umut yoktur... Artık hayatın her alanında, sıradan insanların peşine düşmüş, kıyıcı bir sistemin şuursuz ölüm mangaları vardır.

Kayıp'ın, geleneksel ideolojik temsil kodlarını karşı-ideolojik bir tez ileri sürmek için kullandığı söylenebilir. Ancak

film, binlerce Güney Amerikalının öldürüldüğü bir durumda Kuzey Amerikalı bir beyazın kişisel trajedisine odaklanmak gibi yerinde bir suçlamayı da hak eder. İlgi merkezinin kişiselliği, tarihsel temsilin genel sorunlarından birini vurgular. Filmdeki olaylar emperyalist güç uygulamalarının bir sonucudur, ancak bu güç sisteminin böylesi bir biyografik anlatı içinde temsil edilmesi mümkün değildir. (...) Hollywood anlatıları tarihi bireysel olaylar olarak çerçeveleme eğilimi taşır; bu eğilim, bir yanıyla izler kitlenin geniş ölçekli sorunlara ilgi duymasını sağlarken, bir yandan da bu ilginin boyutunu etik sorunlardan acıklı konulara indirger.

“Bununla birlikte, anketimiz filmin izleyici kitleleri üzerinde (politik anlamda) olağanüstü başarılı olduğunu göstermektedir: Katılımcıların %27’si filmi izledikten sonra kafalarında Amerikan dış politikasıyla ilgili soru işaretleri oluştuğunu belirtmiştir. Ayrıca %13’ü gösterilen olaylar karşısında dehşet ve şaşkınlığa düştüğünü, %23’ü biraz şaşırdığını bildirmiş, %55’i ise “böyle şeyler yaptığımıza inanmak güç, ama yapıyoruz” demiştir. %60’ı filmi görmekle Şili’deki olaylar konusunda daha önce bilmediği şeyler öğrendiğini söylemiş, %70’i ise filmin “Amerikan hükûmetinin yabancı ülkelerde kendi çıkarı uğruna yanlış şeyler yaptığına” kendilerini inandırdığını belirtmiştir. Filmin tek bir Amerikalıya eğilmesiyle ilgili soru karşısında, ankete katılanların %80’i bunun “izleyicinin desteğini kazanmak için iyi bir yol olduğu” düşüncesine katılmıştır. Yine de. Bekleneceği gibi, filmin en çok hitap ettiği kesim üst sınıf liberaller olmuştur.” (Ryan-Keller, 1997:427-428).

2.5. “Rafael Yaşıyor” Under Fire / Ateş Altında

“Ateş Altında” filminin yönetmeni Roger Spottiswood, 1983 yılında Der Spiegel’e verdiği bir söyleşide, art arda gelen bu filmleri şöyle açıklıyor: “Çekim çalışmalarımız bittiğinde (Costa Gavras’ın) Kayıp filmini gördüm. Gene Peter Weir’da “Cehennemde Bir Yıl”ı çekmekteydi. Schlöndorff’un “Sah-tekârlık” filmini de benim filmin senaryosu bittiğinde gördüm. Bundanşunu çıkartabiliriz: Bu filmler bir anlık eğilimle, moda gibi ortaya çıkmış değillerdi. Çeşitli ülkelerden yönetmenler, az çok birbirine yakın temalı filmler çekiyorlardı seksenlerde; neden? Çünkü bir şeylerin kokusunu almışlardı. Dünyanın kriz odaklarında uzun vadede bütün insanlar için bir tehdit oluşturabilecek şeyler oluyordu. Costa Gavras “Kayıp”ı yapmasaydı da ortaya çıkacak bir eğilimdi bu anla yacağınız. Filmin büyük artısı ise, dünyada çok kimsenin ilk kez bu film aracılığıyla Şili’de olup bitmiş olaylar hakkında az çok bilgi edinmesiydi.”⁴⁶

Ateş Altında (*Under Fire*) Roger Spottiswoode’un Clayton Frohman’ın romanından uyarladığı 1983 yapımı filmi. Sandinist devrimin hemen öncesi, 1979’da Nikaragua ‘dayız. Başkan Somoza rejimine karşı Sandinistaların başlattığı ve giderek yayılan isyanı izlemek için, birçok ülkeden gazeteciler Nikaragua ‘ya gelmektedir. Alex Grazier, Russell Price ve Claire Stryder de bu gazeteciler gibi olayları yakından takip etmek için ülkeye gelmiş Amerikalı gazetecilerdir. Başkentte yalnız uluslararası gazeteciler yoktur elbette, Managua birçok gizli servis elemanı, paralı asker ve ajan-provokatörle kayna-maktadır. Claire ile Russell arasında kısa sürede duygusal ya- kınlık başlar ama Claire’in Alex ile de bitmeye yüz tutmuş

⁴⁶ Der Spiegel, sayı 437, 1983

bir ilişkisi vardır. Bu durum filmin yoğun gerilim ortamına, duygusal gerilimler de ekler.

Sevin Okyay, yıllar önce filmin Türkiye’de vizyona girdiği 1995 yılında Cumhuriyet Gazetesi için bir tanıtım yazısı kaleme almış. Filmi; Medyayı özellikle Amerikan gazeteciliğini acımasızca sorgulayan bir film olarak lanse etmiş.

“Olaylar önce Afrika’da Çad’da başlar sonra Nikaragua’ya geçeriz. Yıl 1979, mekân Managua. Çad çatışmasını, hepsi de görmüş geçirmiş profesyoneller olan üç kişi izlemiştir: Kamerasını gerçekte arasına bir mesafe koymak için kullanan otuz yaşındaki muhabir- fotoğrafçı Russel Price (Nolte); Üçüncü Dünya’nın savaşlarından bezmiş olan 50 yaşındaki kıdemli Time muhabiri Alex Grazier (Hackman) ve Grazier’e olan sevgisini Price’a doğru yönelten 40’ındaki Public Radio elemanı Claire Stryder (Cassidy). Bir de dördüncü kişi vardır: Oates (Harris). Zaman zaman ortaya çıkar. Price onunla hem Çad’da hem Nikaragua’da karşılaşır. Paralı bir askerdir bu.” (Yönetmen Spottiswoode, karakterlerin hepsini hayata geçirmeyi başarmış).

Gerçekleşmekte olan devrimin efsanevi lideri Rafael, şimdiye dek hiç görüntülenmemiş, hiçbir gazeteci onunla röportaj yapmamıştır. Price, Rafael’e ulaşabilmek için uğraşır ve sonunda gerillalar onu ve Claire’i Rafael’e götürmeye karar verir. Ülkenin içlerine doğru yaptıkları seyahat ve sonunda gerilla kampına vardıklarında gazeteciler hiç ummadıkları bir durumla karşı karşıya kalırlar. Rafael ölmüştür, devrimin liderliğiyle bütünleşen bu karakterin ölümü dengeleri halk aleyhine yeniden bozacaktır. Gerillalar Price’dan Rafael’in “yaşayan” fotoğraflarını çekmesini isterler. Bu sahnelerin oluşturduğu görsel çağrışımlar bizi doğrudan Che’ye de gö-

türür. Meslek etiğiyle vicdanı arasında bocalayan gazeteci sonunda insanlığını öne koyar ve Rafael'in resimlerini çeker. Bu doruk noktanın ardından film hızlanarak finale doğru akar. Price'ın fotoğrafları ülkeden ayrılmış olan Grazier'i tekrar Managua'ya getirir, Rafael ile röportaj yapmak istemektedir, hayatının fırsatı olabilecek bu haber için Price'ın yardımını ister ve çok geçmeden Somoza'nın ulusal muhafızları tarafından sokak ortasında katledilir. Bu gerçek bir olaydır. Sahne, 1979 yılında ABC muhabiri Bill Stewart'ın öldürülmesini neredeyse bir belgesel gibi yeniden yaratır. Gazetecinin ölümünü gerillaların üstüne atan yönetim, gerçek görüntülerin ortaya çıkmasıyla artık daha fazla direnemez. Amerika'da büyük tepkilere yol açan bu görüntüler, ABD yönetiminin rejime verdiği açık desteği de sürdürülemez hale getirir. Ve Nikaragua'da Sandinist devrim gerçekleşir.

Yağmurlu bir gecede Price ile aynı düşen Claire, onu ararken bir grup Nikaragualının toplandığı bir alana gelir, tentelerin altında yaralılarla ilgilenen bir kadın Doktor, TV ekranı başında son durumu izleyen, çoluk çocuk Managualılar vardır. Siyah-Beyaz TV' de Grazier'in, Price tarafından kare kare saptanmış ölümünü izleyen Claire, bir kenara çekilip ağlar. Nikaragualı kadın doktor yanına yaklaşır ve sorar:

Doktor- Gazeteci misiniz? Öldürülen adamı tanıyor musunuz?

Claire- Evet

Doktor- Yıllardır 50.000 Nikaragualı öldürüldü. Şimdi bir Amerikalı öldürülünce, belki Amerikalılar burada olup bitenle ilgilenmeye başlarlar?

Claire-Kim bilir, belki de...

Doktor – Belki de 50 yıl önce Amerikalı bir gazeteci öldürülmeliydi, ne dersiniz?

Kayıp'la aynı solcu çizgiyi paylaşan Roger Spottiswood'ın *Ateş Altında*'sı (1983) gibi filmler, geleneksel formüllerin, içerdikleri ideolojik yetersizlikleri bir ölçüde geride bırakacak biçimde yeniden kodlanabilirliğini de kanıtlarlar. *Ateş Altında*, Nikaragua'daki gazetecilerin Somoza diktatörlüğüne karşı Sandinista devriminden yana olma noktasına nasıl geldiklerini anlatır. "Meseleyi çözen" kişinin yine bir beyaz kahraman olmasına ve kitlesel tabanlı devrim hareketinin tekil bir "muhteşem" lidere bağımlıymış gibi sunulmasına karşın, film yine de Hollywood temsil biçimlerini ilerici bir harekete sempati toplamak için kullanır (Ryan-Keller, 1997:429).

Dönemin en popüler oyuncularından Nick Nolte ve Gene Hackman perdede son derece etkileyiciler. Fakat Joanna Cassidy, bu ikilinin gölgesinde kalmıyor, iki aşk arasındaki kadın gazeteci pozisyonunu fazlasıyla aşan bir karaktere dönüşüyor. Jean-Louis Trintignant'ın karanlık Marcel Jazy karakteri ve işini fazlasıyla kanıksamış paralı asker Oates'i canlandıran Ed Harris'in oyunculuğu kesinlikle üç başrol oyuncusuyla yarışıyor. Ve elbette John Alcott'un görüntüleri, Marc Contere'nin kurgusu ve Jerry Goldsmith'in müziğinin filme katkısı çok büyük. "Ateş Altında" gerçekten de gösterime girdikten sonra tüm dünyada, özellikle genç kuşakların Sandinist Devrimine ve Nikaragua'ya yoğun bir sempati ve ilgi duymalarından dolayı olmuştur.

2.6. Hakikate Yaklaşmak ve Objektifinden

“Ölüm”e Bakmak

1980-81 yılları arasında Salvador’da yaşanan iç savaşı, Amerikalı bir foto muhabirinin gözünden aktaran Oliver Stone imzalı “Salvador” 1986’da vizyona girmiş ve dönemini etkilemiş filmlerden biridir. Amerikalı film eleştirmeni Roger Ebert 25 Nisan 1986 tarihli yazısında filmi şöyle sunuyor: “Salvador, kendilerini gerçeklikten mahrum bırakan karakterlerin gözünden görülen gerçek olaylar hakkında. Kendi yaşamlarının gerçeğine katlanamayan bu insanların ‘gerçeği’ arayış yolculuğuna çıkmaları, belki de filmi bu kadar ilginç kılan da bu”.

Richard Boyle (James Woods); alkol ve madde bağımlısı, kariyerinin dibine vurmuş bir foto-muhabiridir. Mesleğini ve hayatını kurtarmak için son bir atak yapıp El Salvador’daki savaşı görüntülemek için bir arkadaşıyla birlikte ülkeye gelir. Salvador sınırından itibaren savaşın kaotik ortamının içinde bulurlar kendilerini. Eski bağlantılarını kurmak için uğraşan Boyle, ülkede olan bitenin hiç de medyaya yansıdığı gibi olmadığını fark eder. Mesleğin tutkulu temsilcilerinden biri olan John Cassady ile birlikte savaşın iç yüzünü dünyaya anlatacak görüntüler elde etmek için Santa Ana’ya, savaşın göbeğine gitmeye karar verirler. Cassady burada askerlerin açtığı ateş sonucu ölür. John Hoglund (Cassady) gerçekten de o tarihlerde El Salvador’da öldürülmüş bir gazetecidir. Filmde onun ağzından duyduğumuz cümle filmin belki de en çok akılda kalan cümlesi olmuştur. *“Hakikati bulmak için yakınına sokulmalısın. Fazla yakınına sokulunca, daha da üzerine gidersin fakat bu sefer de...”*

“Bir macera filmi olarak, yeterince hız, toz ve kirlilik var filmde. Fakat Stone’un zihninde bundan daha fazlası var. Konstantin Costa-Gavras’ın çalışmalarından sinematik ve siyasi liderliğini alarak, El Salvador’daki dehşetten ABD’li muhafazakâr güçleri suçlayarak, tarihi bir yorum sunmak” (Goodman, 1986:22).

Oliver Stone daha sonra da Vietnam üzerine filmler çekmiş ama Gavras’ın sistemin tümünü hedefe oturtan bakış açısı yerine, sorumluluğu devlet içinde yapılanmış, görevini kötüye kullanan gruplara yöneltmiştir.

Stone burada ABD’nin Orta Latin Amerika politikasına göz ardı edilemeyecek bir eleştiri yöneltmiştir. Öte yandan tarihsel gerçeklere sadık kalmamakla ya da rahibelerin öldürülmesi gibi sekanslarda sinemanın göz alıcı anlatım tekniklerine başvurmakla suçlanmıştır. Uluslararası sinema basını, filmin (aynen “Platoon” gibi) siyasal yönden notunu “zayıf” vermiştir⁴⁷

Michael Ryan ve Douglas Kellner’in ortak çalışması olan “Politik Kamera” kitabında ikili çok sayıda filmi değerlendirdikten sonra, örneklerini verdiğimiz bu tür filmlere farklı bir yönden yaklaşmayı deniyorlar;

“(...)özel anlatılama ve kişiselleştirici kamera işleyişi gibi bazı biçimsel tekniklerin gerçekten de ideolojik amaçlar doğrultusunda iş görmesine karşılık, bunların her türlüünün mutlaka muhafazakârlık anlamına gelmek zorunda olmayışıdır. (...) “Kişiselleştirme” ve “öznellik” sınıfsal gerçekliğin yapısal algılanışına köstek olabilir, ama aynı zamanda, araştırmamızın gösterdiği gibi, izleyici kitlesinden sempati

⁴⁷ Fisher Film Almanach, 1988

toplamaya ve bu algıları geliştirmeye yardımcı daolur.” (Ryan-Kellner, 1997:419).

Gecenin taşına uzanmalıyım.

Burada ölmeliyim, derdimle ⁴⁸

İyiler, kötüler, devrimciler, karşı devrimciler, işkenceciler, parmakları kınıp öldürülen ozanlar, bedenleri kargo uçaklarıyla taşınıp okyanusa bırakılan mezarsızlar, yıllarca bir meydanı mesken tutup evlatlarını arayan analar, emperyal organizasyonlar, efsane sporcular, kaybedilenler, görkemli uygarlıklar, paralı askerler, olağanüstü zenginlikler, yıllar süren geceler, tüm dünyadan yankılanan devrimci şarkılar, dehşeti hortlatmaya gelmiş sabıkalı Naziler, katledilen öğrenciler, sürgünler, işbirlikçiler, ayaklanan köylüler, halka sorumluluğunu canını vererek ödeyen liderler, ihanet, direniş, kölelik, dillere destan savaşçılar, yoksulluk ve en çok, en çok da kan dökücü diktatörler ve daha fazlası. Ne ararsanız var bu coğrafyada!

Hiçbir film sahnesi geçmişi tekrar var edemez, Salvador Allende'nin halkına son seslenişi, “Yalın Gerçek” hiç katıksız o kadar trajiktir ki ancak boğazınızdaki yumruyla nefes almaya çalışabilirsiniz.

Sinemanın gücü ve toplumsal sorumluluğu vardır evet, ister Costa Gavras'ın baştan çıkancı yöntemleriyle, ister ege-men ideolojinin bütün geleneksel kalıplarını bozarak üretilsinler. Bunlar; insanlık suçu işleyen yönetimleri, işbirlikçilerini, bir sis perdesinin ardında kendini gizlemeye çalışan ikiyüzlü sistemi teşhir eden, bireyin olan biten içindeki payını

⁴⁸ Pablo Neruda“ Ağıt

sorgulayan ve “bugün” de fark yaratmayı hedefleyen tanıklık filmleridir. Bütün dünyada bu tür filmlere imza atan çok sayıda yönetmen, sinemanın öznel tanıklığını insanların adalet arayışına bir katkı olarak sunmaya devam ediyorlar.

KAYNAKÇA

Arslan, U.T. (2019). "Kurmacanın politik gücü var" Can Öktemer, İstanbul: Gazete Duvar.

"Sesler, hayaletler, melekler" AGOS 2014 <http://www.agos.com.tr/sesler-hayaletler-melekler-6743>.

Atayman, İpek Elif (2012). "Politik Sinema ve Costa Gavras". Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema ve Televizyon Ana Sanat Dalı- Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul.

Brown, W. (2009). "Tarihten Çıkan Siyaset" (Çev. Emine Ayhan). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (1993). "Son Bakışta Aşk- Walter Benjamin Seçme Yazılar". (Çev. Nurdan Gürbilek- Sabir Yücesoy). İstanbul: Metis Yayınları

Benjamin, W. (1993). "Pasajlar" (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: YKY.

Chasteen, John Charles 2012. "Latin Amerika Tarihi-Karla ve Ateşle Yoğrulmuş Toprakların Öyküsü". (Çev. Ekin Duru). İstanbul: Say Yayınları.

Goodman, W. (1986).<https://www.nytimes.com/1986/03/05/movies/screen-salvador-by-stone.html>

Klein, N.(2010). "Şok Doktrini-Felaket Kapitalizminin Yükselişi". (Çev. Selim Özgül). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kopkind, A. (1984). "MISSING Kültürel Kavga Alanı" (The Nation, 17 Nisan 1982) Çev. Ruşen Çakır, Gelişim Sinema Dergisi 3.sayı.

Lebel, J.- P. "Sinema ve İdeoloji", (çev. Y. Boz). Çağdaş Sinema, İstanbul, Sayı:1.

Oylum R. "Arka bahçede yeşerenler: Latin Amerika'da sinema"<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/11/16/arka-bahcede-yeserenler-latin-amerikada-sinema/>

Ryan M.-Kellner D. (1997). "Politik Kamera- Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası". (Çev. Elif Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sarlo, B. (2012). "Geçmiş Zaman-Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma" (Çev. Peral Bayaz Charım-Deniz Ekinci). İstanbul: Metis Yayınları

Topal, A. (2007). "Latin Amerika'yı Anlamak- Neoliberalizm, Direniş ve Sol". İstanbul: Yordam Kitap

Uyanık, Ö. (2014). "Latin Amerika'nın Devrimci Tarihi". İstanbul: Kaynak Yayınları.

Wayne, M. (2009). "Politik Film: Üçüncü Sinema'nın Diyalektiği". (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Yordam Kitap

ÖZGEÇMİŞLER

N. Beril EKŞİOĞLU SARILAR

Liseyi Saint-Benoit' da, lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesinde, bütünlüklük doktorayı Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri'nde bitirmiştir. Uzun yıllar Kanal D, ATV Haber merkezlerinde muhabirlik, ATV' de program haber müdürlüğü, CNN Türk' de program sunuculuğu, TRT' de belgesel yönetmenliği görevlerinde bulunmuştur. Akademisyen, gazeteci olan Ekşioğlu Sanlar Türkiye Gazeteciler Cemiyeti üyesidir. Bir dönem Maltepe Üniversitesi ve Nişantaşı Üniversitesinde yarı zamanlı dersler veren N. Beril E. Sanlar, halen İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Televizyon Haberciliği ve Programcılığı bölümünde Dr. Öğretim üyesi olarak çalışmakta, lisans ve lisansüstü dersler vermektedir.

Ayşegül AKAYDIN AYDIN

2007 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi Televizyon Haberciliği ve Programcılığı bölümünden mezun oldu. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basın Ekonomisi ve İşletmeciliği bölümünde yüksek lisansını bitirdi. 2013-2017 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV Sinema bölümünde doktorasını tamamladı. 2009-2017 yılları arasında İstanbul Bilgi Üniversitesi Televizyon Haberciliği ve Programcılığı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalıştı. Nişantaşı Üniversitesi Gazetecilik bölümünde de Dr Öğretim üyesi olarak çalışan Akaydın, halen İstanbul Aydın Üniversitesi Gazetecilik Bölümü'nde bölüm başkanı olarak çalışmalarına devam etmektedir.

Okan ORMANLI

1974'te İstanbul' da doğdu. İlköğretim ve lise eğitimlerini İstanbul' da tamamladı. Lisans, Yüksek lisans ve doktora eğitimlerini Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nde tamamladı. 2005-2019 yılları arasında İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesinde görev

aldı. 2015 yılında sinema alanında Doçent unvanını, 2020 yılında Profesörlük unvanını aldı. 2019 Eylül ayından itibaren İstanbul Aydın Üniversitesi Yeni Medya ve İletişim bölümünde çalışmaya başladı. “Türk Sinemasında Eleştiri” ve “Feyzi Tuna: Yönetmenin Yolculuğu” adlı iki kitabı bulunmaktadır. Ulusal ve uluslararası çok sayıda makalesi bulunan Ormanlı; sinema, iletişim ve yeni medya alanında lisans ve lisansüstü düzeyde dersler vermektedir. Okan Ormanlı, çeşitli film festivallerinde ve senaryo yarışmalarında jüri görevleri de üstlenmiştir.

Engin BAŞÇI

Gazeteci ve akademisyen olan Engin Başçı, 1964 yılında Ankara’da doğdu. Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu’ndan mezun oldu. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Anabilim Dalı’nda yüksek lisans ve doktora yaptı. Gazeteciliğe 1988 yılında Anatolia dergisinde başlayan Başçı, daha sonra Sabah gazetesinde çalıştı. 1992-2018 yılları arasında TRT Haber Merkezi’nde muhabir ve editör olarak görev yaptı. TRT’den emekli olduktan sonra İstanbul Aydın Üniversitesi’ne Dr. Öğretim üyesi olarak atanan Engin Başçı Türkiye Gazeteciler Cemiyeti ve İletişim Araştırmaları Derneği’ne (İLAD) üyedir.

Mustafa SADAKAOĞLU

İstanbul doğumlu olan Mustafa Sadakaoğlu, lisans eğitimini Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde tamamladıktan sonra Marmara Üniversitesi’nden yüksek lisans ve doktora dereceleri almıştır. Doktora eğitimine devam ederken Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde “Uygarlık Tarihi” dersleri vermiştir. 2017 yılından itibaren İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde Doç.Dr. Öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Akademik ilgi alanının odağında sinema ve reklam çalışmaları bulunmaktadır.

Gözde ÖZÇOBANYILDIRIM

Gözde Özçoban Yıldırım, Üniversite eğitimini 2010 yılında Bey-

kent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü'nde tamamladı; aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV alanında Yüksek Lisansını yaptı.2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Pedagojik Formasyon sertifikasını aldı. 2013 yılında Doktora sanatta yeterliğe başladı. "Türk Sineması'nda Film Müzikleri" ve "Türk Sineması'nda Son Western: Yahşi Batı" Belgesel filmlerini çekti. Radyo ve televizyon sektöründe staj ve eğitimlerini tamamlayan Özçoban, 2013'den beri İstanbul Aydın Üniversitesi, Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Radyo ve Televizyon Programcılığı'nda öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır.

Belgin AYGÜN ÇİFTÇİOĞLU

1982 yılında Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nü; 1984'te aynı üniversitede yüksek lisansını bitirdi. AVA TV Haber Ajansı'nda, Televideofilm A. Ş., ARF Animasyon Reklam Film Stüdyoları'nda, Kanal 6 Televizyonu, 9. Kanal, BRT, Star TV' de muhabirlik, metin yazarlığı, yönetmenlik, tanıtım-grafik sorumlusu, tanıtım-jenerik yönetmenliği, tanıtım müdürlüğü görevlerinde bulunmuştur. 2009'dan beri İstanbul Aydın Üniversitesi ABMYO Radyo-Televizyon Programcılığı bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Selin SÜAR ORAL

Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü'nü; 2011 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Ana Sanat Dalı'nda yüksek lisansını bitirdi. 2018 yılında Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Bölümü'nde 'Handan İpekçi Sineması'nda Kolektif Bellek' başlıklı teziyle doktorasını tamamladı. "Havra Sokağı", "Bir Martin Scorsese" kitaplarının yazarı olan Selin Süar Oral, Hrant Dink Travel Grant- Beyond Borders bursuyla bellek ve post-bellek çalışmaları için Ermenistan'da bulundu. Birçok kanalda yönetmen ve metin yazarı olarak görev almanın yanı sıra; birçok uluslararası

ve ulusal festivallerde ödöl/ gösterim almış kısa filmlerin senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendi. Halen Şalom Gazetesi'nde köşe yazarlığı yapmakta ve İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Dijital Oyun Tasarımı Bölüm Başkanı olarak akademisyenliğini sürdürmektedir.

Özlem VATANSEVER

1997'de İstanbul'da doğdu. Lisans eğitimini 2019 Haziran ayında İstanbul Aydın Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünde tamamladıktan sonra yüksek lisans eğitimine aynı üniversitenin Televizyon ve Sinema Programında başladı. 2020 yılında İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde Araştırma Görevlisi olarak akademik kariyerine giriş yaptı. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık bölümünde de son sınıf öğrencisi olan Vatansever'in "Değişen Politik, Ekonomik ve Kültürel Yapıyı Televizyon Temsilleri Üzerinden İncelemek: Bizimkiler ve Ufak Tefek Cinayetler TV Dizileri Örneği" isimli makalesi yayımlandı. Araştırmalarına "Hikâye Anlatıcılığı", "Filmlerde Görsel Estetik" ve "Sinemada Sosyal Hareketler" konuları üzerinden devam etmektedir.

Ceren KILIÇ

2014 yılın da Adnan Menderes Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde Lisans eğitimine başladı. Tiyatro ve sinema ile ilgilendi, birkaç tiyatro oyunu yazıp yönetti. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyolojik Açılımlar Topluluğu'nda başkanlık yaptığı dönemde gelenek haline dönüşen "Sosyoloji Mezunlarının Geleceği" adlı seminer serisini başlattı. Aydın'da yerel radyo ve gazetelerde çalıştı. Tiyatro ve sinemaya olan ilgisini 2018 yılında eğitime başladığı Anadolu Üniversitesi Açık öğretim Fakültesi, Medya ve İletişim bölümüyle desteklerken, 2020 yılında İstanbul Aydın Üniversitesi Sinema TV bölümünde yüksek lisansa başlayarak akademik ilerleyişini sürdürdü. Sosyoloji temelli bir disiplinden geldiği için sinema sosyolojisi alanında çalışmalarını sürdürmektedir.

Tuba BAYRAK

1997’de İstanbul’da doğdu. İlköğretim, lise ve üniversite eğitimlerini İstanbul’da tamamladı ve Haziran 2019’da mezun oldu. Lisans eğitimini İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde bitirdi. Bayrak, halen İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Televizyon ve Sinema Programında yüksek lisansa devam etmektedir. Aynı zamanda Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık bölümünün de lisans eğitimini tamamlayan Bayrak’ın "Değişen Politik, Ekonomik ve Kültürel Yapıyı Televizyon Temsilleri Üzerinden İncelemek: Bizimkiler ve Ufak Tefek Cinayetler TV Dizileri Örneği" isimli bir makalesi yayımlanmıştır.

Ali Kemal AMIKLI

Ali Kemal Amıklı, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema bölümünü bitirdi. Halen İstanbul Aydın Üniversitesi Televizyon Sinema dalında yüksek lisans yapmaktadır. Çalışmalarını internet ve sanal dünya kavramları üzerinde yoğunlaştırırken, bu mecraların sinemadaki etkilerini/yansımalarını araştırmaktadır.

Yağmur CEYLAN

İstanbul Aydın Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Çocuk Gelişimi Bölümü’nü onur öğrencisi olarak bitirdi. İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Televizyon ve Sinema Bölümü’nde yüksek lisansına devam etmektedir. İstanbul Aydın Üniversitesi tiyatro kulübünde senaryo yazımı yanında aktif görevlerde bulundu. Müzik konusunda yaptığı çalışmalardan yola çıkan Ceylan, “çocuk psikolojisi üzerinde müzik eğitimi” konusunda araştırmalar yapmıştır. Hedefi çocuk odaklı çalışmalarını sinemaya aktarmaktır.

Klasik çağın kadim söylencelerinin kahramanları sıradan insana doğayla baş etmenin, öte dünya ile iktidar ilişkilerini anlamamanın yollarını gösterdi. Böylece bir yandan günahkâr tercihler nedeniyle yüreklerde biriken endişeler sağaltılırken; diğer yandan anlatılan her hikâyeye birlikte iktidar ilişkilerini meşrulaştıran ve müesses nizamın yeniden üretilmesini telkin eden kuşatıcı atmosfer dâhilinde kalmak şartıyla huzur dolu bir hayat için ödenmesi gereken bedelin altı çiziliyordu. Ancak modern çağın anlık, uçucu ve gel-geç ilişkilerden beslenen tekinsiz doğası, sıradan insanın huzursuzluğunu kalıcı hale getirdi. Bu nedenle modern çağın hikâye anlatıcısı sinema ile toplumsal hareketlerin yollarını birleştiren uğrakta anlatılan hikâyeler bu kez sıradan insana özgü huzursuzluğu sağaltmak yerine kanatmak maksadıyla dile getirilir oldu. Dolayısıyla geçtiğimiz asrın gerilimlerle dolu tarihini vaat ettiği huzursuzluğa rağmen ısrarla yeniden hatırlamak, eski yaraları kanatarak sağaltmayı tercih eden sinemasal anlatının doğasından kaynaklanıyor. Kitap; isyanlar, devrimler, savaşlar ve karmaşayla kendini tarif eden koca bir yüzyılı sinema üzerinden anlamayı tercih eden modern izleyicinin huzursuz bir seyir deneyimi için ihtiyaç duyduğu bilgiye ulaşması için rehber olduğu kadar yeniden hatırlamanın kıymetini bilen okuyucu için başucu niteliğinde.

www.urzeniyayinevi.com



9 786257 647236

www.kutuplekunusimlari.com

