

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>

Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler

Janet Barış

Sinema

Sinema

Janet Barış

Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler

doruk

doruk

Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler

DORUK / Sinema
Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler

Yazar:
Janet Barış

Yayıma Hazırlayan:
Niyazi Koçak

Kapak Tasarımı:
Doruk Can Koçak

Sayfa Tasarımı:
Hülya Temel

© Doruk Yayıncılık 2021
Tüm hakları saklıdır. Kaynak gösterilmeden alını yapılamaz.

ISBN: 978-975-553-877-8

Baskı: Mayıs 2021

Baskı-Cilt:
Ertem Basım Yayın Dağıtım San. Ltd. Şti
Sertifika No: 48083



e-posta: info@dorukyayinlari.com
www.dorukyayinlari.com
Sertifika No: 43738

Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler

Yazar

Janet Barış



Janet BARIŞ

1982 yılında doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden mezun olduktan sonra Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde yüksek lisans ve doktora yaptı. Ulusal ve uluslararası film festivallerinde jüri üyesi olarak yer aldı. Yeni Film, Altyazı, Bant, Milliyet Sanat gibi birçok ulusal gazete, dergi ve online yayınlarında sinema yazıları yayımlandı. 2014 yılından beri çeşitli üniversitelerde ders veriyor. Altınbaş Üniversitesi Sinema-Televizyon Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	9
-------------	---

1.BÖLÜM

Tozun Karanlığında Yoksul Sınıfın Çıkmazı

<i>Toz Bezi</i> : Gündeliğin kıyısında toz bezi olmak	15
<i>Babamın Kanatları</i> : Betonun içinden, betona doğru	21
<i>Zerre</i> : Çatısız atölyelerin ardı	29
<i>Nefesim Kesilene Kadar</i> : Evsizlikten gelen sesler	35
<i>Kor</i> : Kestirmeden giden tutkular	43
<i>Saf</i> : Dönüşen kentte dönüşmeyen yoksunluk	49

2. BÖLÜM

İkircikli Orta/Üst Sınıf Halleri

<i>Çoğunluk</i> : Sızıyla tezahür etmiş bir çoğunluk	59
<i>Rüzgarda Salınan Nilüfer</i> : Kayıp ruhlar şamatası	69
<i>Köksüz</i> : Orta direğin babasızlığı	77
<i>Kusursuzlar</i> : Ferah yazlık evlerin saçaklı tavanları	83
<i>Albüm</i> : Tahrip edilmiş beklentiler	89

3. BÖLÜM

Beyaz Yakalı Şehirde Kayıp

<i>Son Çıkış</i> : Yanlış zamanlar varyetesi	97
<i>Bağlılık-Aslı</i> : Bağlılık, kime göre neye göre?	103
<i>Küçük Şeyler</i> : Kolay incinen hayatlarda küçük şeyler	111

4. BÖLÜM

Burjuvazinin Kendisiyle İmtihanı

<i>Kış Uykusu</i> : Yaralı benliğin tahlili	121
<i>Hayatboyu</i> : Gırtlığa yapışmış geniz akıntısı.....	135
<i>Tereddüt</i> : Örselenmiş kaygı	143

5. BÖLÜM

Sinemada Sınıf Temsilleri: Röportajlarla Düşünceler, Eğilimler

Seren Yüce, Kıvanç Sezer, Emine Emel Balcı, Emine Yıldırım, Fırat Yücel, Şenay Aydemir	151
KAYNAKÇA.....	167

Dedeme, lastikçi Agop ustaya...

*Sonra uzun bir süre hiçbir şey olmuyor; hiçbir şey, ya da daha sonra,
bazen, bir yerlerde beyaz bir gök cismini andıran bir şey patlıyor...*
Georges Perec / Uyuyan Adam

ÖNSÖZ

Sınıf meselesi, birçok açıdan zor, değişen, dönüşen bir kavram. Sinemada sınıf temsilleri de gerçeğin temsiliyeti ya da görünümüleri üzerinden bakıldığında sınırlı bir ayna olabiliyor ancak. Yine de özellikle sinema bağlamında düşünürsek, güçlü karakterlerle oluşturulabilmiş, güçlü sınıf temsilleri seyirciye de bu konuyu düşünmek, bir farkındalık yaratmak için geniş alanlar açabilir.

Türkiye sinemasında genel olarak işçi sınıfı görünümüleri çok belirgin olmaz. Vedat Türkali'nin senaryosunu yazdığı ve Ertem Göreç'in yönettiği 1964 tarihli Karanlıkta Uyananlar ilk örneklerden biri olur. Ardından Yavuz Özkan'ın yönettiği Maden (1978) ve Demiryolu (1979) gibi filmler ona eşlik eder. Yılmaz Güney'in toplumsal gerçekçi diye adlandırabileceğimiz sinemasında yoksulluk, çaresizlik dile gelir ve sınıf daha da belirginleşmeye başlar. Fakat genel olarak sadece işçi sınıfı değil, orta sınıfın gündelik hali ya da küçük burjuvazinin kendine özgü dinamiklerini etkin kılan filmlere de az rastlanır.

Yeşilçam'da ise uzun bir zaman sınıf sadece zengin-fakir ayrımına indirgenerek görünmez kılınır. Buradaki bakış açısı sınırlıdır ve meseleye sınıf açısından bakma, politik bir görünüm üretme sürecinden çoğu zaman yoksundur. Böylelikle Türkiye sinemasında da genel olarak sınıf temsili bağlamında bir eksiklik olduğunu söylemek mümkün. Diğer yandan sınıf meselesinin edebiyatta da görünür olmadığı da açık. Ömer Türkeş Cumhuriyet sonrası yazınında

her ne kadar iyi sınıf görünümleri çizen kitaplar olsa da, genel anlamda bir eksiklik olduğunun altını çizer. Sınıf meselesi gerek edebiyatta gerekse de sinemada hep daha geriden gelir.

90 sonrası yeni yönetmenlerle birlikte artık daha başka bir Türkiye sinemasından bahsetmeye başladık. Bu noktada yeni bağımsız yönetmenlerin oluşturduğu sinema dili ulusal ve uluslararası olarak başka bir noktaya evrildi. Özellikle 1990 sonrasında Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırabileceğimiz dönemde ortaya çıkan filmlerde genellikle bir erkek sıkıntısı ile taşranın merkezde olduğu ve mekân ile karakterin içiçe geçtiği bir yapı vardı. Bu dönemde en belirgin olarak ortaya çıkan tema ‘taşra’ oldu. Öyle ki mekan ve karakter arasında kurulan bağ filmin kendisini de aşan bir anlatıma sahip oluyordu. Yönetmenler ve ‘taşra’ları farklı olsa da çokça filmde taşra halleri izledik. Gerek şehirli, gerekse taşralı (yine de sıklıkla taşralı) karakterlerin sıkıntıları, varoluş problemleri bazen uzaktan, bazen de fazlasıyla damıtılmış bir biçimde görünürken sınıf daha az tartışılan bir mesele haline geldi. Günümüz Türkiye sinemasında da çoğu zaman görünür olmayan bir katmandı sınıf ve yakından bakıldığında uzak durulan, filmin meselesinde belirleyici olamayan bir alana sıkışıyordu.

Özellikle 2010 sonrasında gözlemlenen filmlerde bir sınıf meselesi olduğu, sınıfın kendi gerçekliğiyle temsil edilip öne çıkmaya başlaması kapısı aralık bırakılmış bir meselenin yeniden fokurdadığına bir işaretti. Birtakım filmler ve yönetmenler karakterler ve kurdukları mekanlarla bu meseleyi biraz daha merkeze aldılar. Bu noktada artık oluşan yeni Türkiye sinemasında sınıf da temel bir mesele haline geldi. Karakterler, hikayeler, içlerinde bulundukları ortam ve atmosfer yönetmenin meselesiyle de birleşip temsili bir alan kazandı. Böylelikle sınıf kavramı karakterler ve yaratılan mizansenlerle birlikte elle tutulur bir hâl aldı.

Sınıfı ya da karakterleri birbirinden ayırmak salt ekonomiyi değil, birçok farklı dinamiği barındırıyor içinde. Bu yüzden zengin ile

yoksul ya da orta sınıf ile ayırdına varılamayacak kadar da geniş. Geçen zamanların, modernizmin yeniden yarattığı bireyin, kentin, kalabalıkların, değişen, dönüşen yoksulluğun, mülkiyet ilişkilerinin, sınıf üzerine çokça düşünülen ve hâlâ üretilmekte olan kuramların topyekün bir toplamı aslında. Bütün bu dinamikler içerisinde uzanıp sınıf temsillerine bakmak, gerçek hayatın kurmacasında sınıf temsili aramak güç ve zorlayıcı. Yine de anlamandırmaya çalışmanın yollarını bulmak, karakterlerin kendileriyle, bir diğer başka sınıfla, zaman zaman kentle, zaman zaman belki de farkına bile varamadıkları kendi emek gücüyle olan ya da olmayan ilişkileri açığa çıkarmaya çalışmak da bir nevi arkeolojik kazıya girişmek gibi. Bu kazı, gözünün önündekini görüp, anlamamanın bir isyan taşımadığı, sessizliğin 'meşru' alanından çıkılamadığı zamanların içinden çıkıp bakıldığında, sokağa, ev içlerine, yalnızlığa, iç çekişlere, çaresizliğe ve zaman zaman da üstten bir bakışla karışan umarsızlığa uzanan çokça karakterin manzarasını sunuyor bize. Yakınlık ya da uzaklık bağlarının genişleyen ve darlanan formların arasında nasıl şekil alıp, alamadıklarını gösteriyor bir bir. Örselenmiş ya da tam tersine imtiyazlar içinde boğulmuş olsa da, kendine tahsis edilmiş yerden biraz öteye kaymaya çalışan, ya da tam tersine güçlü bir kabullenişle boynunu eğen yerlerden geliyor.

Sınıf gerek ekonomik, gerek politik, gerek de sosyal olarak çok katmanlı bir kavram olduğundan sinemada temsilleri de geniş ve zorlu bir çerçeve çizebilir. Yine de bazı filmleri öne çıkararak sınıf meselesine bakmak aslında genel yapı içerisinde ne kadar etkin olduğunu ya da olmadığını görmek için de bir yol açıyor bize. İşçi sınıfı baz alındığında Toz Bezi, Babamın Kanatları ilk akla gelenlerden. Fakat bunun dışında orta sınıfın çıkışsızlığını ele alan ve gündelik ilişkilerde hem toplumsal hem de bireysel olarak ne kadar belirleyici olduğunu gözler önüne seren Çoğunluk, Rüzgarda Salınan Nilüfer ve Küçük Seyler gibi filmler de kendilerine özgü bir anlatımla aslında sınıfa bakmış oldular. Diğer yandan da Kış

Uykusu ve Hayatboyu gibi filmlerle de üst sınıfın kendisine, dünyaya nasıl yaklaştığı ya da başka bir deyişle kısıtlı alanlarından çıkıp kendilerinden başka bir dünyaya bakamadıklarını gösteren sinemasal temsillere yeniden açığa çıktı.

İşçi, orta ya da üst sınıf farklı katmanların özellikle 'sınıfı'yla temsil edildiği filmler bu çalışma için öncü bir fikir oldu. Çünkü bütün bu hikaye ve karakterleri içlerinden bulundukları sınıftan bağımsız olarak ele almak mümkün değildi. Farklı sınıfların farklı yönetmenlerin bakış açılarından nasıl ve ne şekilde temsil edildiğine bakmak, bu dönemi insanını ve sinemasını aynı anda anlamak için bir alan açıyor. Bu alan ne kadar sabit ya da ne kadar akışkan ya da sınıfsal temsiller gelişip ilerledikçe nasıl bir boyuta ulaşacak, onu da zaman gösterecek.

1. BÖLÜM

TOZUN KARANLIĞINDA YOKSUL SINIFIN ÇIKMAZI

Toz Bezi, Babamın Kanatları, Zerre, Nefesim Kesilene
Kadar, Kor, Saf

Toz Bezi

Gündeliğın kıyısında toz bezi olmak

Her sabah kalkıp başkasının evine gitmek, kendi sıkıntın, derdin yokmuş gibi başka evlerin tozunu, kirini, yükünü sırtlanmakla ilgili bir film Toz Bezi (2015). Ahu Öztürk'ün yönettiğı film, iki kadını alıyor merkezine ve seyircisine de ne fazla uzak, ne de yakın davranarak bir çeşit gözleme alanı yaratıp bir temsiliyet sunuyor.

Daha açılışta gördüğümüz Maltepe'nin yoksul kısımları, şehrin çeperleri, kambur sokakları ve ne şehir ne de taşra olamamış bu mahallenin kenarında köşesinde kalmış bir ev. Nesrin ve kızı Asmin kendi başlarına kalmışlar, Nesrin'in kocası Cafer bir gün kalkıp gitmiş ve haber yok. Komşusu ve kendisi gibi ev işçisi olan Hatun'la geçiriyor vaktinin çoğunu, birbirlerine destek oluyorlar. Nesrin ağlasa da üzölse de Cafer'den bir ses, soluk çıkmıyor. Filmin başından sonuna dek neredeyse hiç görmediğimiz Cafer, Nesrin'in hayatındaki yokluklardan biri haline geliyor.

Nesrin için sadece yoksulluk değil Cafer'in sıkıntısı, acısı da bir yük oluyor. Kızı Asmin'e bakmak kirasını, faturalarını ödemek zorunda. Evine gittiğı Aslı her ne kadar yardımcı olmaya çalışsa da Nesrin'in çaresizliğı, sınıfsal olarak farklılığı kendini sürekli gösteriyor. Çocuğunu bırakacak kimse olmadığı için gittiğı evlere yanında getirmesi, bir evin içinde hem görünür hem görünmez olması bu yüzden. Kendini her anlamda eksik hissediyor. Evine giderken, dönerken, toplu taşıma araçlarında yorgunlukla sıkıntının

birleştigi anlarda yüzünden düşeni görmeye çalışıyoruz. Her yere sanki Cafer'i görecektik, o'nu bulacak gibi bakıyor. Göremeyince de çaresiz kendi hayatına yeniden ve baştan geri dönüyor.

Hatun'un düzeni daha kurulmuş gibi. Ama kocası lavabonun altında su akıtan bir boruyu bile tamir etmiyor. Evde bir oğlu var ama yok gibi. Bu kadınların ikisi de hayatla tek başına mücadele etmek ve başa çıkmak zorunda. Güçlü de olsalar, güçsüz de aynı anda birbirinden besleniyorlar. Hatun için biraz daha iş bilen diyebiliriz, Nesrin'e göre daha olgun etrafını çekip çevirmeyi öğrenmiş. Şehrin kurdu olmuş biraz da... Uzun uzun gittiği mahallelerdeki satılık evlere bakıyor. Bir gün alıp almayacağını bilmese de umut ediyor. Umut etmek, güzel bir evi satın alabileceğine inanmak Hatun için bir yaşama nedeni, hiç olmayacaksa da düşünmesi, hayal etmesi iyi geliyor. Hayatının birçok kısmında umut ettiği bir şey kalmamış artık. Boğucu rutini içerisinde Nesrin'in kızı Asmin'le ilgilenmek (bir kız çocuğu olsun istemiş ama olmamış) nefes aldırıyor biraz. Bir de kurduğu ev hayali Hatun'un hayatına anlam katıyor.

Hatun'un düzenli gittiği bir ev var, yaşlı bir kadın, biraz da aksi yine de Hatun'un üç gününü birden doldurduğu için güvenli bir kapı. Bu kadınla tatlı-sert bir ilişkisi var. Kadın biraz huysuz ve durmadan statüsünü hatırlattığı ve dayattığı için de stabil bir ilişki kurulamıyor. İstedikini istediği zaman yaptırma gücü ve fonksiyonu var. Hatun'la yıllara dayanan bir ilişkisi olsa da ancak belli bir ölçüde yakınlık gösteriyor, mesafesini koruyor. Ayşe Buğra yoksulluk, yeni kapitalizm ve birlikte yaşama deneyimlerinden bahsederken zenginlerin sadece dışsal değil aynı zamanda içgüdüsel bir biçimde yoksulların göz önünden kaldırılması talebinde olduğunu ileri sürer. Ama bu yerine getirilemez bir taleptir çünkü bu insanlar aynı zamanda işgücüdürler ve ekonominin işlemesi için varlıklarına katlanmak gerekir. Yani ortada ekonomik kaygıların, her zaman olmasa bile çoğu zaman, siyasi ve sosyal kaygıların önüne geçtiği bir toplum olduğu sürece yoksul olmayanların yoksullarla birlikte varolmayı kabul etmekten başka çareleri yoktur. Ama bu,

hemen hemen her zaman ve her yerde, gergin, korkulu, rahatsız bir beraberliktir. (Buğra, 2018: 10-11) Hatun'un haftada üç gün kurmaya çalıştığı ilişki de buna benzer. Ne tam anlamıyla bir çalışan olmuştur çünkü ev içi, ev işleri, sigortasızlık onu bir sistem çalışanı olmaktan geri koyar, ne de dost olmuştur, aralarındaki sınıfsal ayırım bunu açık bir biçimde reddeden bir dinamiktir çünkü. Hatun iki arada bir derede bir ilişki kurar işvereniyle, ertesi gününü bile garanti almadan ama aynı anda aynı sofralara çağrıldığında dostça bir gülümseme ile kahvesini de içerek gelişen, ikircikli, yapay ve ne sosyal ne de içsel sorumluluğu olmayan bir bağıdır bu.

Genellikle Hatun'un da Nesrin'in de gittikleri evlerde kurdukları ilişki ne kadar yakın görünürse görünsün yüzeysel olabiliyor ancak. Nesrin'in gittiği Aslı elinden geleni yapmaya çalışıyor gibi görünüyor, mesafe koyma ihtiyacı hissetmiyor ve sevecen bir ilişki kuruyor. Yine de çalışan-işveren ilişkisini her anlamda hissettiğimiz bir atmosfer var sahnelerinde. Biraraya geldikleri sahnelerde bir sıcaklık kadar bir uzaklık da seziyorsunuz. Görünmez, uçucu bir şey aralarında dolanıyor.

Kimliğim 'ben' mi?

Hatun'un film içerisinde bir başka konumlanış biçimi daha var: Kürt olmak. Karşılı ve Kürt ama bir yerde Karşılı Çerkezlerin de olabileceğini öğrenince kendisini öyle konumlandırmayı tercih ediyor. Özellikle ait olmadığı yerlerde, gittiği evde 'sen de bizimle bir kahve iç' davetine eğilerek bükülerek de olsa oturuyor. Nereli olduğu sorulduğunda da Karşılı ve Çerkez olduğunu söylüyor. Belli ki ait hissetmiyor oraya. Filmin sonlarına doğru Nesrin'in de ortadan kaybolduğu ve Hatun'un da onu aradığı zamanlarda gittiği tanıdık evlerde ise Kürt olduğunu söylüyor, ait hissediyor oraya ve kimliğini gizlemek zorunda kalmıyor.

Zaman zaman Nesrin'in akrabalarına Cafer'in nerede olabileceğini sorduğunda da Kürtçe konuştuğunu görüyoruz. Yönetmen.

Kürtçe ve Kürtlük meselesini hem kimlik hem sınıf bağlamında irdelese de özellikle kimlik filmde güçlü bir biçimde vurgulanmayan ve geriden gelen bir kavram.

Yönetmen ne olursa olsun karakterini ajite etmiyor. Yaşadıklarını gözlemliyor, üzüyor ama acıyı, bu bir merhamet duygusu uyandırmıyor. Tam tersine bu anlamda gerçekçi bir bakış açısı var. Bir ev işçisinin gündeliği nasıldır, neler yapar farklı insanların evlerinde farklı neler yaşar bunları gözler önüne seriyor. Ev işçilerinin görünmeyen emeğinin altı çiziliyor sürekli. Nesrin'in sigortalı bir iş arayışında oluşu da bu işin ne kadar da güvencesiz olduğunu gösteriyor. Ya da bir gün varken diğer gün olmayan görünmeyen işin... Nesrin onu artık çağırmayan kadının kapısına iş istemek için gittiğinde de bunun ne kadar uçucu bir süreç olduğunu yeniden kavırıyoruz.

Her ne kadar yorucu bir hayat yaşasalar da ara ara bir alan açıyorlar kendilerine. Kendi aralarında konuşmaları, zaman zaman bütün sıkıntılardan özgürleşerek gülüşmeleri de anlamlı. Hayatta onlardan çalınmış anların geri dönüşü gibi oluyor bu gülüşmeler. Gittikleri evlerdeki ufak tefek detayları gündelik sohbetlerine dahil etmek daha iyi hissetmelerini sağlıyor sanki. Hatun'un da Nesrin'in de emek gücüne çalışmaktan başka çareleri yok. Eğitimli değil. Sigortalı bir iş bile çok uzak bir ihtimal gibi görünüyor. Sisteme kendilerine özgü bir biçimde ve kol gücüyle bağlılar.

Marksist düşünceye göre, üretim ilişkileri ve üretim araçları esas alındığında, bütün toplumlar en az iki sosyal sınıfa sahiptir. Birincisi, üretim araçlarına sahip olan ya da bu araçları kontrol altında tutan 'yönetici sınıf' ır. İkincisi ise üretim araçlarını elinde ya da kontrolünde bulunduramayan 'sömürülen sınıf.' Marks'a göre, maddi üretim araçlarını kontrol edenler, akılsal ve zihinsel üretim araçlarının kontrollerini de ellerinde tutarlar. Bu sebeple yönetici sınıf, yalnızca ekonomik açıdan yönetmez, bunun yanı sıra ideolojiyi de şekillendirip yaygınlaştırır. (Arslan, 2004: 129)

Marx ve Engels sınıf kavramının somut analizlerini yaparken sistemin ürettiği işçilerin özgür olamayışının altını çizer. Bu sınıf analizlerinin teorik dayanağı kapitalizmi kendinden önceki üretim biçimlerinden ayıran ve ona küresel bir boyut sağlayan yeni bir olgudur. Para ekonomisi ve ticaretin gelişmesiyle üretici-emek ilişkisi değişmiştir ve birçok insan ekmek kavgası için şehirlere sürülmek zorunda kalmıştır. Bu tarihsel süreç yeni bir insan tipini, 'özerk insan'ı yaratmıştır. Fakat özerk insan olmak özgür insan olmak anlamına gelmiyordur ve bu özerk insan varlığını sürdürebilmek için emek gücünden başka bir 'mal'a sahip değildir. (Timur, 2011: 100) Dolayısıyla Hatun ve Nesrin de emek gücüyle yaşam savaşı verirken özgür değillerdir.

Marx'ta ve Marksizmde akıl pratikten, emekten ve emeğin örgütlenmesinden, üretimden ve tüm genişliği içinde ele alınan yaratıcı etkinliğin özünde bulunan düşünceden doğar. Gündelik hayatın felsefesi içerisinde işçi sınıfının öneminin altını çizer her zaman. Gündelik hayatın felsefesini gerçekleştirmenin 'özne'si, desteği taşıyıcısı neden orta sınıf ya da devlet bürokrasisi olarak tanımlansın diye sorar. İşçi sınıfı devam etmekte olan tarihe dahil değil mi? (Lefebvre, 2007: 27) Böylelikle gündelik hayatın felsefesi tartışılacaksa bu tarihin içinde asıl işçi sınıfı olduğunu anlarız. Görünmez kılınan, üniformaları içinde kaybolmuş, yok sayılan, kamera merceğinin ancak kıyısında kalan bir sınıfın gündelik hayatın felsefesini oluşturacak, sınırlarında dolaşacak ve kendini sinemada da üretecek olduğunu yeniden hatırlarız.

Toz Bezi Nesrin'i, Hatun'u hayatlarını, umutlarını gittiği evde görünmez oluşlarını anlatırken seyirciye görünmez hayatların da görünür olabileceğini gösteriyor. Ana karakterin çeperinde ancak süpürge tutarken, servis yaparken gördüğümüz kadınları ana karakterlere dönüştürüp merkeze koyuyor. Hikayesi anlatılmamış, unutulmuş olmaya çoktan alışık olanların yaşamındaki kısacık anları iplik iplik örüyor. Temsiliyetinin gerçekçiliğinde, ayrıntılarında

tüm kıyafetlerin, koltukların, örtülerin, başkalarının sofraları toplanırken ağza atılan zeytinlerin, dökülmekte olan tavanların, yarı açık ya da açılmamış çekyatların ışığında bütünüyle yer alan, hareket eden bir gerçekçilik işte tam da bu yüzden var.

Bir bakıma Nesrin ile Hatun'un gittiği evler ile kendi evleri üzerinden bir karşılaştırma yapmak da mümkün. Ama Toz Bezi asla bu karşılaştırmaya sığınmıyor ya da anlatı yapısını böyle bir süreç üzerinden kurmuyor. Sınıfsal karşılaştırma yapmak, fakirin zengininden ne denli yoksun olduğunu göstermek gibi bir derdi yok. Sadece orada kendine özgü akan yaşamı, gündeliğin sıkıntısını, derdini, Hatun'un, Nesrin'in varolduğunu, yaşadığını ve perdede de yaşayıp hareket edebileceğini gösteriyor.

Bu gündelik gerçeklik sadece toplumsal değil aynı zamanda insanın kendi derdinin de olduğu, geçim derdi yetmiyormuşçasına bir de gönül derdinin, öfkenin ne denli beslenip büyüdüğünü de görmezden gelmiyor. Bu yüzden de Nesrin'in Cafer'e dair arayışı, duygusu, hüznü güçlü bir şekilde kendini gösteriyor. Nesrin'in birçok anında Cafer'in gidişine dair üzüntü ve hayal kırıklığını seziyoruz. Sınıf temsiliyeti çok güçlü bir biçimde yer ederken karakterinin duygusunu, acısını da geride bırakmıyor.

Sınıfsal ayrıntıları canlı bir biçimde aktarırken bugünün düzeninde insan üzerine düşündürüyor. Sistemin inşa ettiği ve içinde yaşamak, kira, fatura ve hayatta kalmak için çalışmak zorunda olmanın altını inceliklerle deşiyor. Yeni kapitalizm kültürünün dayattığı aile kavramı Toz Bez'inde yok. Hatun'un kocasıyla kurduğu ilişki idealize edilmiş değil, sadece sürdürülmekte olan bir ilişki biçimi görünüyor. Nesrin'in kocası Cafer ve küçük kızı Asmin'le olan aile ilişkisi ise zaten en başından beri dağınık, Cafer olmadığı için 'baba'nın yokluğu yine aile kavramını idealleştirilmemiş olduğunu imliyor. Filmin sonlarına doğru Nesrin'in çocuğuna da bırakıp bir görünmeze, bilinmeze doğru gidişiyle de 'annelik' kavramı da bilindik, kutsal anlamından çıkıp başka türlü bir şeye dönüşüyor.

Babamın Kanatları

Betonun içinden betona doğru

AçılıŖta bir doktor ve bir adam, İbrahim usta var. Doktor İbrahim'e artık ciğerlerinin bittiğini söylüyor. İyi hissetmesi, canını sıkması lazım ve kemoterapiden başka çaresi yok. İbrahim doktorun yüzüne bakıyor ve 'çalışamaz mıyım' diyor. Çünkü kapitalist düzenin çarklarında öleceğinizi öğrenseniz de çalışıp çalışmaya-çağınızı bilmek zorundasınız. Sistemin size kenarda ölmek, ya da acı hastalığınızın acısını yaşatmak gibi bir derdi yok. Orada sadece varolmak ve devam etmek zorundasınız.

Kıvanç Sezer'in yönettiğı Babamın Kanatları (2016) bir inşaatta usta olarak çalışan, 60'lı yaşlardaki İbrahim ustanın öleceğini öğrenmesiyle açılıyor. Daha sonra da filmin çoğunun Tuzla'da bir inşaatta geçtiğini görüyoruz. Yeğeni Yusuf da aynı inşaatta çalışıyor. Onları ilk gördüğümüz sahnede Kürtçe konuşuyorlar ve Kürtçe konuşulurken altyazı geçiyor, yönetmenin belli ki hem gerçekçilik hem de kimlik arayışında Kürtçe'ye ait bir yer var.

Amcası 'önemli bir şey değil' diyerek ve çalışmaması gerektiğini bilerek çalışmaya devam ediyor. Van'da depremzede olduklarını, bir devlet konutuna ailesinin yerleştini ama bunun için yirmi yıl daha para ödeyeceklerini öğreniyoruz. Kızı ve karısıyla konuşsa da hasta olduğunu söyleyemiyor çünkü para göndermek zorunda. Her şey bir yana kendi ölümüyle de yüzleşmek zorunda. Fakat

ölümünden önce ailesini düşünüyor, İbrahim'in film boyunca hayatla hesaplaşmasını, başına gelen için 'kötü hastalık' demekten öte bir isyan taşımadığını görüyoruz. Başına geleni büyük bir kalerliklerle kabulleniyor, neden o'nun başına geldiğini sorgulamıyor, geride kalacak olanları düşünüyor sadece.

Belki bir emekli maaşı bırakabilirim düşüncesiyle sigortaya gittiğinde emekli olamayacağını, olabilmesi için de eksik günleri için yüklü bir para ödemesi gerektiğini öğreniyor. Hiç değilse ölecekse de emekli maaşı bırakmak istiyor karısına ve çocuğuna ama bu arayı kapatacak parası da yok. Yıllarca çalışmış, inşaatlarda usta olmuş olmasına rağmen aradaki büyük boşluktan çok uzun zaman güvencesiz çalıştırıldığını, yıllarını verdikten sonra ise bu arayı kapatacak küçük bir birikimi bile olmadığını görüyoruz.

Kızı yükseklerde çalıştığı için babasının resmini çizerken ona kanat takmış. Resimde bir melekten ziyade yüksekte çalışmak zorunda olduğu için kanadı da olan bir adamın imgesini görüyoruz. İnşaatla gördüğümüz görüntüler de farklı değil. Koca koca siteler, binalar dikiliyor. Şehrin atar damarları gibi duruyor penceresi takılmamış çığ, betondan dökme inşaatlar. İşçiler öksürerek, yüksek katların kıyısında dolanarak, ellerindeki malzemenin ağırlığına zaman zaman dayanamayarak geçiyorlar zamanın içinden. Hepsisi ciğerlerinde benzer bir yükü taşıyor, para ve geçim dertleri var ama vakti gelince hepsi kendi ciğerini yavaş yavaş feda edecek gibi görünüyor.

İşçilerin geceleri de inşaatla kaldığını görüyoruz ve kendilerine gece eğlence aradıklarını da... Akşamları halay çekiyorlar. Aralarında dayanışma var gibi ama yeğen Yusuf ihbarcı, bir süredir almaları gereken paradan daha azını aldıklarını anlıyoruz. İbrahim usta bunun için ısrarlı, gerekirse birlik olup iş bırakalım diyor. Hepsinde işimizden oluruz korkusu var ama yine de haklarının peşinden gitmeleri gerektiğini de biliyorlar.

Yeğen Yusuf işini bilen bir adam, yerine göre kime göre davranacağını iyi biliyor. Birine aşık olacak vakti de yok ancak işe gidip gelirken otobüste gördüğü bir kadına, Nihal'e çikalım diyebiliyor. Nihal de bir mağazada tezgahtar. Ama Nihal'e söylediği şiirleri bile üniversitede hukuk okurken harçlığı için inşaatta çalışan, kendisinden daha çok okumuş olan arkadaşından alıyor. İşçinin şiiri olamıyor çünkü, bilmiyor.

Çiğ betonun yükseği

İnşaatta çalışıkları bir gün arkadaşına dönüp 'düşünüyorum' diyor 'bu evde oturmuşum çayımı içiyorum etrafa bakıyorum' kendisi gibi işçi olan arkadaşı yanıt veriyor 'bu evlerin fiyatından haberin yok herhalde' Yusuf asla oturamayacakları evleri inşa ederken yine de hayal kurmanın da güzel olduğunu söylüyor arkadaşına. İbrahim de bir yandan hayatını inşaatlarda geçirmiş, belki de yüzlerce insanın evini yapmışken, kendine bir 'ev' yapamamış. Ailesinin Van'da bir konteynerda yaşaması, yersiz yurtsuz olması da emekçinin başkalarına bir hayat inşa edebilmiş olsa da kendine edemediğini gösteriyor. Brecht'in 'Bizden Sonra Doğanlara' şiirinde dediği gibi oluyor hayat sıradan bir emekçi için...

"Doğrudur: geçimimi sağlamaktayım hala Fakat inanın: bu sadece bir tesadüftür. Yaptıklarım Arasında hiçbir şey hak vermiyor karnımı doyurmaya. Tesadüfen ayaktayım."

Diğer yandan inşaat işçiliği sadece eğitimsiz başka yerde iş bulmayan için değil aynı zamanda bir hukuk öğrencisi için de ekmek kapısı oluyor. Okumak için aynı zamanda çalışmak zorunda olan bir hukuk öğrencisi olan Fırat inşaatlarda çalışabiliyor. Bir sabah her şey normal gider gibi görünürken bir işçinin kazayla inşaat-tan düşüp öldüğünü görüyoruz. Diğerlerinden daha amatör olan hukuk öğrencisi Fırat oluyor ölen... Filmin içerisinde kısacık bir an, o kadar. Gerçek hayattaki anlar gibi, ölenin öldüğüyle kaldığı

ve birkaç başsağlığı dışında haurlanmadığı, neden, niçin ve nasıl öldüğünün sorgulanmadığı anlar gibi apaçık görünüyor.

Ölünün kaldırılıp taşındığı, götürüldüğü anlar, morg, ceset çıplak ölüm gerçeği kameranın durduğu yerden hem uzak hem de yakın usulca uzanıyor. Güneş aynı uzun ve çığ beton binalara doğup batıyor ama işçinin yaşadığı gerçek değişmiyor. İşveren için birinin ölümü sadece ölüm, arkasından biraz üzüldür görünmek ve yakınlarına bir zarf para vermek dışında bir karşılığı da olmuyor.

İbrahim, en sonunda hastalığını Yusuf'a itiraf etmek zorunda kalıyor. Elinde bir ev ödeme planı ile kalakalmış durumda çünkü. Çaresiz gidip arkadaşlarından borç istemek zorunda ama arkadaşları da kendi gibi ancak geçiniyor. Yine de son çare horoz dövüşü öneriyor belki bir bahis kazanır da bir umut olur diye. İbrahim son çare oynuyor ama onu da kaybediyor. Borç istediği arkadaşı da topal, topal kalışı inşaattan düşmüş olmasından. 'Ne ölüm ne de dirim para etmiyor' derken artık toplum için yararsız bir atık olduğunun altını çiziyor.

Kansere yakalanma, ölüm, topal kalış bunlar işçiler için olumsuz koşullar değil, bunlar işçilerin gündelik hayatına sirayet etmiş, varlığı kabullenilmiş süreçler. Filmde hastalık, ölüm sakat kalmışlık, bunların hepsinin üstüste gelmiş olması biraz fazla abartı gibi görünse de değil. Çünkü bunlar sadece sayı ile belirlenmiş, gelişigüzel rakamlardan ziyade ölen yaralanan ve ciğerlerinden hasta olan insanlarla birlikte yaşamın gerçeğini oluşturuyor.

Filmin büyük bir bölümü inşaatta geçiyor, kamera çoğunlukla inşaat içlerini, oradaki hayatı işçilerin kendi aralarında ne konuştukları, neyi dert edip neye sevindiklerini gösteriyor. Hikaye İbrahim'in hikayesi olsa da hem Yusuf'un, hem topalın, hem de tezgahtar Nihal'in hikayesi oluyor aynı zamanda. Bütün bu gördüğümüz gerçek yaşananın sadece bir parçası olmuş olsa da o inşaatlarda bu türden hayatların sürdüğünü, kamera kaydı kapandıktan sonra da sürecektik olduğunu imliyor.

Harun Farocki 1995 yılında, sinemanın 100. yılı kapsamında 'İşçiler Fabrikadan Çıkarken' adlı bir video-makale yazar. Sinema tarihindeki işçi görünümlerine bakmıştır ve makalenin yanı sıra, sinemada işçi görüntülerinden oluşan bir video-kolaj çalışması da üretmiştir aynı zamanda. Farocki'ye göre sinema tarihi Lumiere'lerin Fabrikadan Çıkan İşçiler filmi ile başlamış olmasına rağmen, sonrasında işçiler görünmez olmuştur. Sinema neredeyse işçiden tiksinimektedir. 'Çalışma yaşamı ve işçiler hiçbir zaman sinema için popüler bir tür olmadı ve fabrika önleri ancak kıyıda köşede yeralan görüntüler olabildi' diyor Farocki. 'Geçtiğimiz yüzyılda, ister kelimelerle, ister bakışlarla ya da jestlerle ifade edilmiş olsun, fabrikada geçen iletişimin hemen hemen hiçbir filmde alınmadı' (Farocki, 2014:150)

Babamın Kanatları, neredeyse bütün filmin inşaatta geçtiğini düşünürsek işçi sınıfının görünmezliğine dair de bir şey söylüyor. Sinemada bu görünürlüğü altını çizmek, makasla kesip biçimlendirmek az rastladığımız türden bir bakış. Semih Kaplanoğlu'nun yönettiği 2008 tarihli Süt'te 20'li yaşlarındaki Yusuf şair olmak ister mesela, şiirler yazmaktadır. Fakat nihayetinde onu bir maden işçisi olarak görürüz. Aslında hayal ettiği bu değildir, maden işçisi olmadan önce ocağa uğramış, aynı ocakta çalışan arkadaşına şiirlerini göstermiş, onun yazdığı şiirlere bakmıştır. Bir yandan da uzaktan işçilere bakıp ürkmüştür de, sanki ne olusa olsun sonunun böyle olacağını görmüştür. Filmin finalinde sabit kamera uzunca bir süre Yusuf'u izler. Yusuf üzerindeki işçi kıyafetiyle kaderini kabullenmiş gibidir, bir sigara yakar. Sigaranın dumanı alnındaki ışık haznesiyle birlikte savrulmaya başlar. Sessizdir, duyduğumuz sesler sadece madenden gelen sesler olarak kalır. Yusuf'un kulağına gelen ve beki de hayatı boyunca dinmeyecek bir uğultudur bu. Baretindeki ışık aydınlığı mı karartmakta, yoksa karanlığı mı aydınlatmaktadır, belli olmaz. Çaresizce etrafı gözler, şair olmakla maden işçisi olmak arasındaki kalın çizgide sıkışıp kalmıştır. Bu uzunca bir zaman

sabit kamera ile süren ve Yusuf'a bakan final sahnesi, kameranın işçiye yaklaşıp uzun uzun durduğu ender sahnelerden biridir. Çünkü çoğu zaman kameranın işçi ile bu kadar haşır neşir olduğu, durup, gözünün içine baktığı sahnelere pek rastlamayız.

İşçi ve patron dışında gördüğümüz tek sınıf eve bakmaya gelen orta sınıf bir çift. Daire bakmaya geliyorlar ama belli ki ancak kredi çekerek alabilecekler o evi. Şartlar bu, elini kolunu sallayarak ev almak ancak küçük bir azınlığın sahip olabildiği bir lüks artık.

Yusuf amcası İbrahim'i bir gün artık işi çoktan bitmiş bir katin kenarında aşağıya doğru bakarken gördüğünde yüreği ağzına geliyor. Sisteme ayak uydurmuş, patronla iyi geçinenlerden olsa da amcası için içi buruk, gidip patronunda para istiyor. Sattukları dairelerden yüz binlerce lira kazanan patron, değil avans vermek zaten çalışanların parasını da düzenli ödemiyor. Yusuf bir şekilde az da olsa sigorta borcunu kapatabilecek bir paranın sözünü alıyor ama bunlar İbrahim'i kurtarmaya yetmiyor.

Umut Tümay Arslan sinemanın üzerimizde yarattığı etkiyi 'ışıkla karanlık, varlıkla yokluk arasında beliren bütün o gölgelerin aynı zamanda taş gibi ağır olması ne tuhaf' diyerek tanımlar. (Arslan, 2012: 191) Babamın Kanatları'nda İbrahim'in sırtında taşıdığı yük, sadece hastalığı da değil, bakmakla yükümlü olduğu aile, onlara bırakamayacağı her şey ışıkla karanlık arasında gölge gölge belirip, taş gibi ağırlaşıyor.

Yusuf gitgitde palazlandıkça artık içerisinin adamı olmaya başlıyor ve kız arkadaşıyla konuşurken de 'beni işlenmemiş bir cevher olarak düşün' diyor, 'işlendikçe kıymetim artacak.' İşçi olduğunun farkında ama daha fazlasını istediği için başkalarını ihbar edebileceği, önünü kesebileceği, patronun haksızlığını görmezden gelebileceği gerçeği de bunun bir parçası.

Patron içinse İbrahim hasta mı, yaşlı mı ya da bir derdi var mı önemli değil. Hatta sık sık eskisi kadar iyi çalışmadığı için İbrahim'i sıkıştırıyor, alacaklarını vermeyi erteliyor. Ya da gece

vakti başka bir işçiyi, alacaklarını vermeden işinden çıkarabiliyor. İnsanın bir diğerine şefkat, anlayış gösteremeyeceği yerlerden biri burası, Benjamin'in 'paranın tahripkârlığı' diye tarif ettiği yer. Benjamin için her türlü hayati ilginin merkezine paranın tahripkârlığı yerleştiğinde, bu, diğer bütün ilişki imkanlarına set çeken bir barikat haline gelir. (Benjamin, 1993:122) Bu tahrip edilmiş ve seyrelememiş yığın içerisinde birine derdini sormak, hasta mı iyi mi diye yoklamak da fazla insani kalıyor.

İbrahim yorgun zamanlarına ve zaten beklediği ölüme kendine özgü bir biçimde boyun eğiyor ve bizim görmediğimiz bir anda kendini, kendi inşa ettiği inşaatın yükseğinden boşluğa bırakıyor. Ne sigorta işini halledebilmiş, ne borç bulabilmiş, ne de eceliyle ölümünü bekleyecek vakti var. İnşaat şirketinin ailesine vereceği tazminatı düşünüp zaten çoktan vazgeçtiği yaşamından artık hepten vazgeçiyor.

Yine Benjamin'e dönersek insan ile modernizm arasındaki gerilimin insan yaşamı için ne denli zorlayıcı olabileceğini görebiliriz belki. Benjamin'e göre modernizmin insanoglunun önüne çıkardığı engeller insanın kendinde olan, doğal güçlerle orantılı değildir. Bu durumda insanın felce uğraması ve kurtuluşu ölümde araması anlaşılır olur. Modernizm bu yüzden intihar olgusunun işaretini taşımak zorundadır. (Benjamin, 2009:169) İbrahim için yıpranma payı yoktur. Modern hayatın çıkmazı hayatı boyunca emeğiyle çalışmış olmasına rağmen karşılığını alamamış, sömürülmüş olmanın çaresizliğinde, kapitalizmin dişli çarklarında asılı kalır.

Son sahnede yapılan ölüm pazarlığı bir çeşit kan pazarlığına dönüşüyor artık. Hasta ve yaşlı İbrahim'in ederinin yirmi bin lira olduğunu anlıyoruz. Yusuf ile İbrahim'in karısı o masada çaresiz oturmuyor. Rica minnet ancak otuz bin lira olabiliyor, cenaze için gelen karısının vakur duruşunda, minnet etmek istemez halinde kendine özgü bir duruş var. Bir de sigorta, bu kez kadına bir yapılsa diye konuşuluyor. Yusuf herkesin ve her şeyin üzerine basıp 'yük-selmek' istediği yerin aslında neresi olduğunu kavırıyor. Sonunda

gerçekten de minnet etmeden birlikte kalkıyorlar masadan. Nereye giderler, ne yaparlar bir belirsizliğe doğru açık bir gidiş bu, kimseye yakınmadan, metanetle kendi yollarına doğru yürüyorlar.

Zerre

Çatısız Atölyelerin Ardı

Bir yemek sırasında, kırklı yaşlarında görünen Zeynep önce sıradan çalışanlardan biri gibi görünüyor gözümüze ama çok geçmeden iki adamın onu kolundan tutup çıkardığını ve işsiz kaldığını izliyoruz. Neden, nasıl gibi sorular yok, Zeynep seyirci için bütün geçmişinden ve geleceğinden bağımsız olarak o anda varolmaya başlıyor.

Erdem Tepegöz'ün yönettiği ve ilk filmi olan Zerre (2013) Zeynep'i merkeze alıp, işsiz kalışından sonraki iş arama sürecine odaklanıyor. İşini kaybedip eve döndüğünde yaşlı annesinin hasta kızına baktığını görüyoruz. Belli ki kızı konuşmuyor, normal çocuklar gibi değil sadece televizyona bakıyor ve insanlarla iletişimi yok gibi. Film boyunca bu kızın babasının nerede olabileceği akla gelmiyor bile. Zeynep'in dünyasına baştan itibaren o kadar aşına oluyoruz ki görünenin dışında başka hiçbir şey olmuyor.

Ev içleri yine temsilin en önemli parçası. Soğuk havada bir elektrik sobasını yakıp, aynı odada uyuyan uyku, sürekli açık olan bir televizyon, bakkaldan alınan ekmek domates ile kurulan sofrası, masa, oturulan koltuklar, sandalyeler hepsi Zeynep'in hayatının daha başka bir deyişle bir yoksul semtte yaşanan hayatın temsiliyi oluşturuyor. İlk bakışta, hasta çocuk, yaşlı anne, ev kirasını isteyip duran ve organ mafyası ile bağlantılı hoyrat bir ev sahibi ile birlikte dramatik gibi görünen bu tablo, acının dramasından beslenmiyor

hiç. Yönünü Zeynep'in iş arayışına, sokağa çevirdiğinden ev içlerindeki sıkıntılar bulanık bir biçimde geçip, gidiyor önümüzden.

Zeynep'e her zaman yardımcı olan, lokantada kalan yemekleri sefer taşıyla götüren Remzi filmin içerisinde bir umut gibi görünüp kayboluyor ara sıra ve dayanışmayı anımsatıyor. Zeynep'in çaresizliğini vurgularken dayanışmanın ara sıra görünen ve ışıldayan zerresi gibi duruyor filmin içerisinde. Yine bir umut belediye de iş bulma umudu. Zeynep için bir umutlu yol da belediye de çalışmak çünkü. Belediye, güvenli, sigortalı belki de emekli olana kadar kalabileceği bir yer. Fakat o da kolay değil araya birini koymak da yetmiyor ve anlıyoruz ki rüşvet de vermek gerekiyor.

Zeynep'i gündelik hayatından, ailesiye, etrafıyla kurduğu ilişkiden nasıl bir 'sosyal' çevre içerisinde olduğunu anlatır ki bu Weberci açıdan ciddi bir sınıf temsili olarak belirir. Marx'ın daha ekonomik, sınıfsal mücadele ve de sınıf bilinciyle açıklanabilir olan sınıf kuramına, Weber statüyü, insanlar ve sınıflar arasındaki ilişkileri berliirlerken sosyal düzenin de çok etkili olduğunu ayırd ederek katkı sağlar. Weber için sosyal statü ve yaşam tarzı sınıfı belirleyen en önemli unsurlar olur. Weber'e göre ekonomik düzen ekonomik mal ve hizmetlerin dağıtım ve tüketiminden ibaretken, sosyal düzen önemli ölçüde ekonomik düzen tarafından belirlenir ve karşılığında da yine ekonomik düzeni etkiler. (Weber, 2002:269) Zeynep evdeyken, dışardayken, iş ararken içine karıştığı hayat sadece yoksul olarak değil onu toplumun içerisinde bir statü olarak da tanımlayan sürecin bir yansıması olur.

İşsiz olması para kazanamadığı yetmezmiş gibi toplum içerisinde de daha da pasif kılar Zeynep'i. Çalışması gereken, sağlıklı bir kadinken çalışamaz. Giddens toplumsal olarak işsizlikten bahsederken bunun sadece ekonomik değil aynı zamanda kişisel bir mutsuzluk kaynağı olduğunu da söyler. Refah toplumlarında bile işsiz kalan insanın mutsuzlaştığının altını çizer ki (Giddens, 82) Zeynep işsiz de kalsa sosyal güvencesinin olduğu kendisine birçok açıdan güvence sunan bir toplumda da yaşamaz.

Bir işe sahip olmak bir patron-işçi ilişkisi üretir ama toplum içerisinde sadece çalışan olarak değil, çalışmayan olarak konumlanmak da başka türlü bir gerilimden beslenir. Narin'e göre bu işsizliği de kapsayan geniş bir süreç olarak karşımıza çıkar. Geçimi için çalışan işçinin geçim derdi kadar, işsiz kalan işçinin kendi yaşamını yeniden üretmesi de ücretli emek ile sermaye arasındaki bu ilişkinin yeniden üretimine dahildir. Yani işsizler ve işsizlik bu döngünün dışında değil, bizzat merkezinde, merkezindeki gerilimdedir. (Narin, 2006: 8)

Yine de yılmıyor Zeynep, cenazeler için annesiyle yaptığı ufak bohçalar yapıp cami önlerinde satıyor. Birinin ölmüşü, cenazesi ailesi için harçlık oluyor. Zeynep yalnız başına bir kadın olarak kendisinden ve emeğinden başka hiçbir dayanağı olmadığını biliyor. Bir noktada 'bir iş bulsam köpekler gibi çalışacağım' demesi boşuna değil. Emeğiyle yaşayabileceğini, varolabileceğini başka bir şeye ihtiyacı kalmayacağını iyi biliyor. Kimseden çekinmiyor, bir acıma bir merhamet beklemiyor. Lokantanın önünden geçerken sefertası ile yemek istemekten, çarşıda dolanırken dükkan dükkan gezip iş sormaktan utanmıyor. Bunu utanılacak bir şey değil de bir yaşam hakkı, bir mücadele alanı gibi karşılıyor.

Yok başka yer

Filmde sınıf baştan sona kadar en temel unsur. İnsanın insana davranışı, işçi olmanın verdiği sıkıntılar, yoksulluk ve yoksulluk filmin her anına sirayet edip, oradan besleniyor. Daha açılıştaki Zeynep'i bir iş yerinde çalışırken çok az gördüğümüz sahnede bile etraftan gelen seslerde, çocuğunu bir haftadır görmeyen bir işçi kadının dert yandığını makine sesleri içerisinde işitiyoruz. Metrobüsler, sokağın gürültüsü işe gitmek ya da iş aramak için şehrin bütün yükünü de sırtında taşımanın verdiği yorgunluk, hem Zeynep'in hem de seyircinin sırtına biniyor biraz da. Sonrasında

ise insanların haftalığı çok az bir iş için, çoluğunu çocuğunu bırakıp başka bir şehre kalmaya gitmek zorunda olduğu fabrika işi için girilen kuyruğu görüyoruz.

Zeynep'in iş bulma olanakları sınırlı. Güvencesiz, yorgun, tacize açık ve kalifiye elemana ihtiyaç duymayan yerlerin çalışanı olabiliyor ancak. İş arayışı bir beyaz yakalıya benzer biçimde iş görüşmeleri ile olmuyor, kapı kapı sormak, sırada beklemek ve farelerle dolu tacize açık fabrikalarda akşamı sabah etmekle olabiliyor. Sınıfsal olarak işsizlik ve onun getirdiği sıkıntılar bir orta sınıf ile bir yoksul sınıfta aynı olmuyor çünkü.

Zeynep o iş kuyruğunu geçip, haftalık bir iş için başka şehre gitse bile belli ki sistem sadece el emeğiyle ve onun sömürsüyle yürümüyor. Daha başta otobüse sıkıştırılmış kurbanlık koyunlar gibi toparlanıp fabrikaya götürülüyorlar. Daha sonra yer yataklarının olduğu beşer, onar kadınların birlikte yerde uyuduğu odaları görüyoruz. Buraya yerleşip, burada haftanın dört günü kalıp çalışacaklar. Emek sömürsü belli saatlerle sınırlı değil, gece kalmayı da içeren daha yakıcı bir hâl alıyor.

Pis çarşaplarda, kokan yastıklarda, geceleri farelerin dolaşıp insanı korkuttuğu taş zeminde yatıyor Zeynep. Çünkü herkes aynısını yapıyor. Fabrikada çalışıyor olsalar da sıradan bir fabrika çalışanı kadar bile bir güvenceleri yok. Orada tanıştığı, ondan daha eski bir kadın 'koğuş' diye bahsediyor odadan. Cezaevindeki koğuşu andırıyor odalar, yataklar ve insanın sıkışmışlık hissi. Zeynep'in çalışmaya gittiği yer aynı zamanda esareti oluyor. Geceleri bazı kadınların uyandırılıp adamlarla birlikte olduğunu anlamamız da uzun sürmüyor. Biraz daha fazla para kazanmak, daha iyi bir bölüme geçmek için bir grup adamın gönlünü hoş tutmak ya da istismara uğramak gerekiyor. Ona yardımcı olmaya çalıştığını sandığımız kadının da aslında başka amaçları olduğunu anladığımızda herkesin kendi gemisinin kaptanı olan bu sistemin cürümlülüğünü de yeniden hatırlıyoruz

Zeynep gece tacize uğradığında da vazgeçmiyor işinden. Fakat organ mafyası ile işbirliği yapan ev sahibinin kızından kan almış olabileceğine dayanamıyor ve kendini caddelere atıp evine dönüyor. Fabrikada gördükleri bir kabulleniş getiriyor Zeynep'e ve ev sahibine gidip kendi kan veriyor. Aldığı parayla eve tavuk alıyor önce, sonra Remzi'den borç aldığı yirmi lirayı otuz lira olarak ödüyor. Burada dayanışma, vefa, birbirini anlıyor olma hissi hepsi içiçe geçerek ilerliyor. Zeynep'in bedeninden bir parçadan vazgeçişine kadar giden yolda her şeyi denediğini ama başka çaresi kalmadığını anlasak da filmin sonunda bunun gerçekleşip gerçekleşmediğini anlamıyoruz, ucu açık kalıyor.

Yönetmenin üslubu bilerek ve isteyerek gerçekçi ve yine özellikle seyircide bir duygu sömürüsü yaratmaktan çok uzak. Tam tersine bir rahatsızlık, bir öfke doğuruyor. Sanki son sahnede Zeynep kendi halinde mutfak buharında oturup süzülürken ekran karar-mıyor, Zeynep orada yaşamaya, nefes almaya, yaşamı, kızı için mücadeleye devam ediyor.

Nefesim Kesilene Kadar **Evsizlikten gelen sesler**

Nefes nefese bir kadını takip eden hareketli kamerayla açılır Nefesim Kesilene Kadar (2015). Dardenne Kardeşler'in karakterini inatla ve peşini bırakmadan takip ettiği anlara benzer daha baştan. Emine Emel Balcı'nın yönettiği filmde, 20'li yaşlarındaki bu genç kadının ardından gideriz. Bir sebze halindedir, birini aramaktadır. Çok geçmeden şoförlük yapan babasının dönüşünü beklediğini ve onu aramaya geldiğini anlarız. Babasını bulduğunda yemek yerler bir tedirginliği vardır, bir an önce babasının ev bulmasını ister. Kamera arada babaya dönse de genelde Serap'ın yüzünde dolanır, bu yüzden yaşadığı tedirginliği sebebini bilmesek de anlarız.

Serap bir tekstil atölyesinde ortacı. Babası şoförlük yapıp uzun yola gidiyor ve bir yandan da borç ödüyor. Serap'ı da kızkardeşinin yanına bırakmış. Evli olan ablanın kocası, eniştesi Serap'ın çalıştığı haftalık göz diken rahat vermeyen bir adam. Eve geldiğinde üstü başı çantası ayrı ayrı aranıyor. Bunun bir ritüel olduğunu Serap'ın çalıştığı parayı eniştesine her hafta vermek zorunda olduğunu görürüz. Diğer yandan Serap atölyenin kendi girebildiği bir odasının gizli bir köşesinde para biriktirmeyi başarmıştır. Tek derdi de babasıyla bir eve çıkmak ve huzurlu yaşamaktır çünkü. Çıplak görünüyormuş gibi duran bu gerçeklik aslında çok çetrefilli bir hal almıştır, Serap'ın hem babası, hem de atölyedeki arkadaşı üzerinden kurduğu ilişkiler ve bunların gitgide farklı bir hâl alışı ile karakterin hem

güçlü hem de yalnız olduğunu yeniden anlarız.

Serap'ın açılıştan itibaren dolaştığı yerler, sokaklar ve atölye çoğu filmde olmadığı kadar atölyeyi, işçinin mekânını gösteriyor. Bu anlamda önemli çünkü iş yeri sadece geçilip gidilen, öylesine bir yer değil, tam tersine filmin merkezinde duruyor. Sabah kalkıp düşülen yollar, kalabalık servisler içinde yolu tutulan tekstil atölyesi, en yakın arkadaşına bile güvenemeyeceğin bir dünya, herkesin kendi derdine düşmüş olması ile her gün yeni baştan kendini üretmekte olan bir dünyaya dönüşüyor.

Marx yabancılaştırmadan bahsederken kişinin kendi emeğine olan yabancılaştırmasının yani kendi emeğiyle gerçekleştirdiği üretimin kendisine yabancılaştığının altını çizer. Bu da işçinin çalışma faaliyeti içinde nesneleşen ve biçimlenen, zihinsel ve bedensel enerjinin kendine ait olmamasından, hatta kendisine karşı bir güce dönüşmesinden ileri gelir. Yani işçi ne kadar çok meta yaratırsa o kadar çok kazanç sağlayıcı bir meta olur, emeği içerikten yoksunlaşır. İşçi yaşamını nesnenin içine sokar ama yaşamı kendisine değil nesneye ait olur. Böylelikle insan kendi maneviyatından, ruhundan ve doğayla olan ilişkisinden, özünden uzaklaşır. (Popov, 1979: 17-18)

Serap kendi derdine düştüğü gibi atölyedeki arkadaşı Dilber de kendi derdine düşmüş durumda. Serap da Dilber de bir biçimde zor durumda kalsa işini korumak zorunda çünkü. Serap her ne kadar filmin daha naif ve ezilen karakteri gibi görünse de kendini, önceliklerini düşünmenin verdiği zorunluluk onun da içinde kötücül bir şeyleri tetikliyor. Yaşanan dünyanın acımasızlığında ve görünmezliğini görünür kılmak zorunda oluşundan Serap da kötücül bir insana dönüşebiliyor.

Serap'ı çoğu zaman yüzünü yıkarken görüyoruz. Bu o'nun için bir arınma, rahatlama, bir terapi seansı gibi. Lavabonun başında geçirdiği dakikalarda kameranın özenle yaklaşıp seyirciye bunu ufak

ufak söylüyor, gösteriyor oluşu da Serap'ın bu arınma duygusu ile ortaklaşmamızı sağlıyor. Serap'ın dertleştiği kimse yok, babasına ne istediğini açıkça söylemek dışında içini açmıyor kimseye. Ketum olmak, sessiz olmak zorunda, derdini anlatsa, mınıldansa sanki bir açık verecek, hepten yoksunlaşacak, daha barınacağı bir ev bulamadan kaybolacak gibi.

Atölyede herkes kendi hayatının elzem dertlerinde, dışarıdan olup olabilecek ya da bir dayanışma ile değişecek bir şey var gibi de görünmüyor ya da varsa bilinmiyor bile. Aksu Bora yoksulluk üzerine yazarken zaten hep varolduğundan ama bir değişim geçirdiğinden bahseder. Bugün yoksulluk sosyal dışlanma ve damgalanmayla birlikte düşünüldüğünde anlaşılabilir. Yoksulluk artık geçici, işsizliğe bağlı, istisnai değil, tersine kuşaklar arasında aktarılan, kalıcı ve yapısal bir gerçekliktir. Dolayısıyla, ekonomik büyüme ve istihdam artışını sağlama gibi çözümler yoksulluğu hafifletmekte etkili olmaz. Bora'ya göre yoksulluk, kategorik olarak içinde bir umudu da barındırmıyordur artık. Tersine, bazı etnografik çalışmaların da gösterdiği gibi, içine çökme potansiyeliyle birlikte daha çok kendi içinde yaşanır. (Bora, 2007) Burada da herkesin yoksunluğu ve yoksulluğu kendisiyle başlayıp yine kendisinde bitiyor.

Sadece işçi, yoksul olmanın getirdiği sıkıntılar da değil aynı zamanda bir aile olamamanın verdiği yükü de taşımak zorunda kalıyor Serap. Hep aynı kıyafetleri giymesi ama babasının ona hep bir mont alması, bulamadığı aile mutluluğunu babasının aldığı monta sarınarak araması, Serap'ın yoksulluğu ve yoksunluğunu hepten açık ediyor.

Yeşil tüylü hırka

Serap'ın bir gündeliği var, ablasında kalmak, akşamları yarı taziye karışık bir para kontrolü ve sabah yeniden atölyeye dönüş. Arada sırada ise en azından başını sokabileceği, huzurlu bir evde

yaşamak için babayı yoklamak. Bu anlamda Serap'ın gündelik işçi hayatı filmin en görünür anlamı oluyor. Bütün bu süreç sadece Serap üzerinden ilerlediği için seyirci de onunla ilerliyor, onun nefeslerine tanık oluyor.

Serap yaşadığı hayatın gerçekçi bir yansıması olarak neredeyse her gün aynı pantolonu, aynı çoktan tüylenmiş yeşil kazağı, aynı ayakkabıyı giyer. Bir tekstil atölyesinde çalışıyor olmasına rağmen üstü başı önemli değil hiç. Biriktirmekte olduğu ve ara sıra da babasına verdiği parayla yapmak istediği tek şey barınmak. Ablasının evi 'barınabileceği' bir yer değil. Sürekli manüpilasyona uğradığı abla evi, maddi manevi huzur bulamadığı ve kendini ait hissetmediği bir yer. Arada da ablasını çok görmesek de, onun da bir boyun eğişi olduğunu anlıyoruz. Ablasının yaşadığı ev içi, eşyalar, kurulmuş olan sofra yine sınıfsal temsilin en görünür katmanı olarak yeniden beliriyor.

Adorno için Nazilerden sonra çok şey uçuculaşmıştır artık, yaşamın her alanı, ev, mülkiyet yeniden ve farklı sorgulamalara açıktır. Adorno için evimizi ev olarak görmemek, orada kendimizi evimizde hissetmemek, ahlakın bir parçasıdır ve bugün bireyin kendi mülkü karşısında düştüğü zor durumu biraz olsun gösterir. Artık özel mülkiyetin kimseye ait olmadığını söyler ama yine de sırf mülkiyet ilişkilerinin körce sürdürülmesine hizmet eden o bağımlılık ve muhtaçlık durumuna düşmemek için, kişinin bazı şeylere sahip olmak zorunda olduğunu vurgular. (Adorno, 2005:39-42) Kişi bu en temel hakkı elinden alındığında muhtaçlık hisseder çünkü toplum onu buna bağımlı kılmıştır. Barınma yaşanan toplum içerisinde insanın temel ihtiyacı olarak apaçık ve görünür biçimde var. Serap'ın en temel derdi de bu ama kendine ait hiçbir şeye, hiçbir yere sahip değil. Kendi emeğiyle kazanıp, biriktirmeye çalıştığı parasını bile çalıştığı yerin deposunda saklamak zorunda kalıyor.

Ömer Laçiner'in yoksulluk tanımlarından biri olarak hiçbir şeye sahip olmadığında hiçbir değer olmadığını hissettiren bir

toplumda, ekonomik yoksulluk kişinin varoluşuna atfettiği anlamı hiçlik duygusuyla örmesine neden oluyor ve bunun psikolojik bir boyutu da oluyor. (Laçiner, 2016: 312) Serap'ı hırsızlık yapmaya ya da arkadaşının işten çıkarılmasına kadar giden süreçte ihbar edişinde bu 'hiçlik' duygusunda kurtulmaya çalışmak da var. Yani yoksulluk sadece ekonomik ya da sosyal bir durum olarak kalmıyor aynı zamanda köklü ve psikolojik tarafı da çok güçlü bir biçimde gündelik hayata sirayet ediyor.

İnsanın emek sömürüsü ile kendine yabancılaştığı bir düzende Serap da kendini, yirmili yaşlarında nasıl bir kadın olduğunu, hayattan ne istediğini, ne beklediğini, varoluşunun neye benzediğini düşünmüyor. Bir hayatı, bir kendiliği yok, görünür olmak için de bir uğraş vermiyor. Atölyedeki diğer çalışanların da birer görünmez birer yabancılaşmış insanlar olduğunu görüyoruz. Hiçbirinin bir hikayesi yok.

Filmde müzik yok. Oysa bir tekstil atölyesi içinde çalan arabesk müzik dolaşabilirdi etrafta. Yönetmenin göstermek istediği sınıfın gündeliğini anlatırken seyircisiyle bir 'dert ortaklığı' kurma niyeti yok, daha çok hayatın gerçeğine dair bir ortaklık benimsemiş gibi görünüyor. Bu noktada atölyenin kendi sesi filmin müziğinin çok daha ötesinde bir varlık, bir anlam kazanıyor. İnsanlar bu sesler arasında kaybolmuş ve kendilerini unutmuş gibiler. Bu sadece Serap için değil görünmeyen diğer emekçi kadınlar için de bir yabancılaşma, hayatı sadece işe gitmek üzerinden kurma ile kendine ait ne fiziksel, ne de duygusal bir alan inşa edemeyiş üzerinden belirleniyor.

Atölyede bir birlik yok, birbirini savunma dayanışma duyguları eksik. İşçiler kendi aralarında bir direniş göstermemiş olsa bile yönetmen Emine Emel Balcı'nın anlatmak istediği gerçeğe doğrudan ve inatla bağlı kalışı ve bunu anlatma biçimi John Berger'in 'varolanı resmetmeye çalışmak umudu tesvik eden bir direniş eylemidir' (Berger, 2017: 25) dediği gibi aslında bir çeşit direniş dönüşüyor.

Yine Berger'den devam edersek sinemanın seyircisini bireysel olarak tek tek salondan uzaklaştırıp bilinmeyene sürüklediğini de söyler Berger. Çünkü sinema prenslerin ve burjuvaların sanatı değildir, sinema popüler ve yersiz yurtsuzdur. Ele aldığı temel konu ise içinde bulunduğumuz kayıplar çağında küresel bir iltica olan maneviyattır. (Berger, 2014)

Serap her şeye rağmen kendince bir yolunu buluyor. Ütücülüğe geçtikten sonra ortacılık için gelen genç kadın Serap'ı yetiştirme yurdundan anımsıyor. Böylelikle Serap'ın yurttan da kalmış olduğunu anlıyoruz. Ne babası ne de ablası ile bir aile olamamış, babası da kaçakçılık yaptığından cezaevine girince Serap da hayatı boyunca başının çaresine kendi bakmak zorunda kalmış genç bir kadın. Ablasının evine dayanamayınca arkadaşı Dilber'in evine gidiyor ama o da bir gece evde olmayınca herkesten gizli atölyede yatabiliyor Serap, hep kendi başına olduğundan, hayatla bir başına savaş- tığından korkmuyor ya da korkmuyor gibi görünüyor.

Marazını söyle

Herkes emekçi, babası da öyle. Yalnız kalmışlık ve güvensizlik Serap'ın çoğu anına, reflekslerine eşlik ediyor. Ancak yine de Serap için yurttan büyümenin, ayakta kalmaya çalışmanın zorluklarının yanında kendine dair hatırladığı şeyler var. Babasını bir çare olarak görüyor ama bu onun yüzüne karşı yalan söylediğini ya da neden rahatsız oluyorsa onu açıkça dile getirmesine engel olmuyor. Babayı bir son çare olarak görmek bir boyun eğişi de getirmiyor Serap için.

Serap'ın daha naifken gitgide köreldiğini görüyoruz, umudunu kaybettikçe, yaraları açıldıkça daha çok hırçınlaşıp, kötücülleşiyor. Bu hayatın bu sömürünün içerisinde iyi kalmak iyi olmak zor çünkü. Yoksulluk insan kendi başına yaşayınca değil de başkaları tarafından görüldüğünde utanç verici olur der Benjamin. Nasıl bir

adam tek başınayken çok şey çekebilir ama bunu karısı gördüğünde ya da karısı aynı şeyi çektiğinde farklı bir utanç duyarsa, aynı şekilde yalnızken çok şeye, gizleyebildiği sürece de her şeye tahammül edebilir. Ama ailesi ve hemşerileri üzerine devasa bir gölge gibi düştüğünde, kimse yoksullukla barışamaz. (Benjamin, 1993: 124)

Bir bakıma hem edebiyat hem sinemada yoksulluk-haysiyetle özdeş tutulur bizde de. Yoksul insan haysiyetlidir, başkasının malına göz dikmez, aç olsa bile çalmaz. Bütün Yeşilçam filmleri bu haysiyetli olma meselesi üzerine kurulmuştur. Yoksulluğun aynı zamanda haysiyetli, onurlu bir şey oluşu sürekli bir biçimde yüceltilse de ideolojik bir bağlama oturmaz. Yoksulluk yoksullar için de çoktan kabul edilmiş, sorgulanmamış bir duygudur çünkü.

Nihayetinde ne olursa olsun Yeşilçam'dan bildiğimiz kodlardan uzak durup başka bir gerçeklik anlayışı yaratıyor yönetmen. Serap'ın içerisinde bulunduğu durumda beyaz atlı prens beklemek gibi bir niyeti yok. Hatta beyaz arabalı bir erkek ona yakınlaşmaya çalıştığında tam tersine geri çekiliyor. Aynı beyaz arabalı adam arkadaşşı Dilber içinse hem bir olanak, hem bir opsiyon oluyor. Serap içinse kendi kurtuluşu emeğinde, çalışmasında, biriktirmekte olduğu parada. Yine de kendini çaresiz hissettiği bir anda para çalıp buna bir hırsızlık süsü verecek kadar da akıllı. Bu anlamda emeğin de yetmediği ve Serap'ın da ahlaki sistemin dışına çıktığı bir yere vanyoruz.

Nefesim Kesilene Kadar yalnız bir kadının hayatla mücadelesi içerisinde bakıldığında Yeşilçam'dan çok farklı bir yerde duruyor. Yeni Türkiye sinemasında sınıf temsilleri bu anlamdan bakıldığında daha isyankâr, daha gerçekçi ve mutluluğa gidilen yolda illa zorluklardan geçilmesi gerektiğine dair masalsı bir anlam üretmiyor. Sualp, Yeşilçam'da sınıf geleneğinin böyle bir söylem olduğunu söyler 'çatışmanın asla deneyimlenmediği, herkes el ele tutuşunca hayatın bayram olduğu, coşkulu bir hissiyatla tatlıya bağlandığı'

(Sualp, 146) bir sinemadır Yeşilçam mesele sınıf olduğunda. Oysa Serap'ın yaşadığı çatışmalar gündelik gerçeklik ve nihayetinde içindeki kötücüllüğü ortaya çıkaran çaresizlik, Yeşilçam'ın sunduğu sınıf görünümünden çok daha farklıdır. Sınıf temsili açısından sokağın temsiline yakın, seyircinin duygusal beklentilerine uzak bir yapı kurulduğundan bu gerçeği daha güçlü bir biçimde hissediyoruz.

Filmin sonu da mutlu biten masallar gibi değil tam tersine güvendiği babasının yeniden kaçakçılığa başladığını anlaması, aslında borçlu sandığı babasının borcunun kalmadığını öğrenişi (ki çoğu sahnede babasına biriktirdiği parayı isteyerek verdiğini görmüştük) Serap'ı hayal kırıklığına uğrattır. Var diye bildiği, varlığına güvendiği babası aslında hiç yoktur, olmamıştır. Fakat bu 'son'u melodramatik bir acı ve çaresizlik ile kabullenmeyi tercih etmek yerine babasının kaçakçılığını polise ihbar eder. Bu Serap için yaşamış olduğu hayal kırıklığı ve içinde yaşadığı gerçekliğe bir başkaldırıdır. Böylelikle baştan sona melodramatik bir anlatım kurmayan yönetmenin filmin sonunda karakterini korkusuz ve güçlü bir şekilde yeniden varetteğini görürüz.

Görünürde izlediğimiz Serap'ın kendine özgü hikayesiymiş gibi görünse de mekanlar, sesler, şehrin kenarında, yoksul mahallelerde kurulmaya çalışılan hayatlar aslında çok tanıdık. Sınıf temsili bu anlamda cesur ve etkin bir şekilde yansıyor. Seyirci için de sınıfsal bir alan açan bir film Nefesim Kesilene Kadar, tam da bu yüzden çoğu zaman tekstil atölyesinden çıkmıyor. Yönetmenin yarattığı gerçeklik duygusu seyirciye de geçiyor ve seyirci de zihninde Serap dışında kalan ne varsa geride bırakıyor.

Kor

Kestirmeden giden tutkular

Zeki Demirkubuz'un yönettiği Kor'un (2016) açılışında Emine'yi görürüz önce, hayat karşısında elindeki market poşetleriyle yalnız gibidir, kocası Cemal Romanya'ya çalışmaya gitmiştir ama epeydir ondan da haber alamamıştır, öldü mü kaldı mı belli değildir. Bir gün iş almak için gittiği atölyede eski patronu Ziya'ya rastlar, Ziya, Emine'yi görür görmez kocasıyla ilgili sorular sorar, Emine'ye zaafı olduğunu anlar. Çok kısa bir süre içerisinde Emine'ye iş bulmasında yardımcı olur, kalbi delik olan oğlunun ameliyat parasını öder.

Kocasını Cemil ortada yokken Ziya'nın Eminne'ye olan zaafı sürer. Emine de farkındadır ama kayıtsız kalmayı tercih eder bir yandan da hem hoşlanmıştır Ziya'dan (ki uzun bir müddet hem abidesi hem de 'siz'li konuşur) hem de borçlu hissediyordur. Bir gece çaresizce Emine'ye gelir Ziya. Ziya'nın çaresizliğinde, Emine'nin o çaresizlik üzerine bir kahve pişirmesinde bir şey vardır artık. Emine için Ziya'da düğümlenen karşı koymayacağı, koymak istemeyeceği bir duygu gelişir ve birlikte olurlar. Fakat hesap edemediği bir şey vardır, kocası Cemal'in telefondaki sesi. Bu ses Cemal'in yaşıyor ve dönecek olduğunun bir işaretidir artık. Cemal döndüğünde ise herkes yoluna gider, olanlar hiç olmamış gibi olur.

Önce Emine bir atölye işçisi olarak gözümüze çarpıyor, kalbi delik bir çocuğa ve ortada olmayan bir kocaya sahip olduğundan

bir çaresizliği, mağduriyeti de var. Ziya hayatına girdiğinde güçlü bir patron figürü oluyor bu noktada güçlünün güçsüzü ezebildiği ya da başka bir açıdan bakarsak 'sahip olabildiği' bir düzen çıkmış oluyor ortaya. Ziya ne olursa olsun evli ve üç çocuk babası bir patron olarak yanında çalışan bir kadının çocuğunu ameliyat ettirdiğinde onunla sevişebilme imtiyazına da sahip oluyor. Bunu zorla yapmıyor ama bu söylenmeyen ama bilinen güç dengesi daha baştan itibaren iki karakterin arasındaki ilişkiyi kurgulayan ve belirleyen bir süreç oluyor.

Cemil döndüğünde ise oğlunun ameliyat olduğunu öğreniyor ama bu paranın nereden geldiği belli değil. Bir kuşku kaplıyor içini. Karısında bir uzaklık var ama neden olduğu da belli değil. Ziya'nın yeni açtığı atölyenin başına geçiriliyor Cemil. Cemil'i işe alarak aslında bir çeşit himaye altına da almış oluyor. Ziya için hem bir vicdan borcu hem de kendisine minnet edilmesini sağlayacak bir alan açıyor bu. Her açıdan filmin kazananı Ziya gibi oluyor başta. Cemil'in de Emine'nin de üzerine sakin ve yavaş bir tahakküm kurabiliyor. Bu imtiyazlı sınıftan biri olarak Ziya elini herkesin üzerinde gezdirebilecek bir kudrete sahip. Ama eli öpülecek türden bir patron da değil, daha genç, daha dinç. Elini kimse öpsün diye uzatacak patron da değil zaten. Ziya'nın derdi Emine'ye duyduğu tutkuyla bu tanımadığı hayata müdahil olmak.

Ne kadar istese de o dünyanın bir parçası olamıyor Ziya, Emine ona kendini açsa da, bir ilişki başlamış olsa da ameliyat ettirdiği çocuğun adını bile öğrenemiyor hiç. Mert mi Mete mi her seferinde karıştırıyor, bunu önemsemek buna özenmek gibi bir derdi de yok. Emine'ye olan tutkusu sınıfsal imtiyazını köreltmiyor asla o sınıfı anlamayacak olduğunu gösteriyor.

Uğultulu sesler

Zeki Demirkubuz genellikle yoksul mahallelerin yönetmeni. Yıldırım Türker Demirkubuz'un yoksulluğa dair olan sinemasında,

yoksulluğu anlatmadığını, tersine sinemasını yoksulluk üzerine inşa ettiğini söyler. (Türker, 2007) Fakat Kor'da daha önce Demirkubuz filmlerinde görmediğimiz bir şey daha var. Uzun uzadıya sesi, ışığı ve makineleriyle tükenmeyen bir tekstil atölyesi. Cemil ile Emine arasında, Cemil ile Ziya arasında, Ziya ile Emine arasında sanki sürekli devam eden yükselen bir tekstil atölyesi sesi var.

Kor'u sınıf filmi yapan en temel unsur sınıflar arası aşk, ihanet çatışmalarında ziyade sürekli bir tekstil atölyesi sesinin filme eşlik etmesi, hatta eşlik etmekten de ziyade filmin bir parçası haline gelmesi. Makineler hepsinin arasında dolaşıyor ve hepsine sürtünüyor zaman zaman. İlk defa bir Demirkubuz filminde bir işçi atölyesi bu kadar belirgin, bu kadar görünür oluyor ve hatta filmin bir karakteri gibi hareket ediyor.

Cemil bir sahnede öfkesini işçi bir kızıdan çıkarır ve onu azarlar. Genç kadın ne yapamayacağını bilemez halde kalakalır Cemil'in önünde. Bunu gören ortaklardan biri Cemal'i çağırıp, karşısına alıp işçisini korur ve yanında çalışan birine böyle davranamayacağı konusunda uyarır. Diğer filmlerden görmediğimiz bir şefkat gösterir patron çalışanına. Böyle bir sahip çıkma ve patronun işçiyi azarladığı için asıl şefi çağırıp azarlıyor oluşu pek rastlanılan bir şey değil. Bu anlamda kameranın işçi sınıfının yanında durduğu özellikle Türkiye sinemasında çok az örnek var. Bu açıdan baktığımızda atölyeden görünen ışık Demirkubuz'un karanlık görünen sinemasında iyimser bir alan açıyor.

İnce belli elektrik sobaları

Ev içleri her zaman olduğu gibi mat ışıklı ve herkesin belli belirsiz var olduğu mekanlar. Tıpkı Demirkubuz'un diğer filmlerinde olduğu gibi hoyrat, kimin kime ne yapacağı, ne edeceği ne hissettiği belli olsa da tekinsiz ve hırçın. Hisler, duygular, Cemal ile

Emine'nin duvardan yansıyan resimleri gibi bulanık, havada uçup-şup bir toz zerresi oluyor sadece.

Sürekli yanmakta olan elektrik sobalarının ışığı sadece karanlığı besliyor, Kor'da için için yanan şey aslında herkesin içinde büyüyor, duyguların güçlü bir şekilde dışavurduğu, yüksek yaşandığı anlar yok. Birkaç kez Cemil'in Emine'nin üstüne gittiği, şiddet uyguladığı an var, kuşkularını söyleyemediği için ancak şiddetle çözebildiği, konuşulamayının belirsizliğinin erkek şiddetine dönüştüğü anlar. Bunlar dışında bir sükunet hakim genele... Neredeyse gereğinden fazla sakin bir hâl var karakterlerin üzerinde. Mesafeli bir sakinlik de diyebiliriz belki.

Sokaklar, şehrin kimsesiz tepeleri, tramvaylar her şey kentin göbeğinde yaşanıyor olsa da kent aslında neredeyse yok gibi genelde kapalı mekanlar, evler, ev içleri, araba içleri, tekstil atölyesi. Yine Demirkubuz filmlerinden aşına olduğumuz televizyon sesleri. Tv sesleri mekanın ve meselenin hem önünü açıyor hem tamamlıyor, hem de yönetmenin dünyasına ait, daha önceki filmlerinden bildiğimiz bir şey. Yine dilsizlik de bu anlamda öne çıkıyor. Ameliyat olan çocuk konuşabiliyor aslında dilsiz değil ama film boyunca birkaç kelimesini ancak duyabiliyoruz. Bir vebal gibi kalıyor aile içi çatışmanın arasında, ameliyat parası karşılanmış oluyor ama annesinin kaybına dönüşüyor bu.

Kor, Demirkubuz sinemasının ilk döneminden anımsanan anlar, duygular ve iniltiiler arasında dolanarak bugüne uzanıyor. Bu yüzden Demirkubuz'un özellikle o dönemini sevenler için de özlemle karışık kekremsi bir tadı var. Nihayete doğru giderken beklenmedik bir biçimde Ziya'nın ölümü ve sahneden çekilmiş olması, Demirkubuz'un üzerine inşa ettiği yoksulluk sinemasının altını yeniden çiziyor.

Ziya'nın ölümü Demirkubuz için bir cezalandırma yöntemi olabilir, Lefebvre için ise gündeik hayatın sıradanlığının üstün gelişti diyebiliriz. Kor'da tutku gündelik hayatın içine yavaşça sızar.

Lefebvre'nin bahsettiği gibi gündelik hayat içerisinde tutku şeklinde görünen eninde sonunda tutkusuzluğa dönüşecektir. Çünkü Lefebvre için gündelik hayatın olağandışılığının bir aldatmaca olduğu eninde sonunda anlaşılır. Bu örtü kaldırıldığında ortaya çıkan gündelikliğin ta kendisidir. Düş kırıklığı, büyü bozulması der buna Lefebvre, tutkusuz aşktan hiç de farklı olmadığı anlaşılan tutkulu aşk: kendini doğuran yokluk ve eksikliği doldurması beklenen, ancak bunları daha da keskinleştirmekten başka işe yaramayan bir tutku. (Lefebvre, 2007: 19) Nihayetinde mutlu da olsa, mutsuz da olsa ya da sevgisiz, Emine ile Cemil başbaşa kendi gündeliğinde kalıyor ve bütün imtiyazlara sahip olan bir diğeri Ziya, hayat ihtimalinden sonsuza dek soyutlanıyor.

Saf

Dönüşen kentte dönüşmeyen yoksunluk

Eğer yoksulluk, işsizlik, göçmenlik söz konusuysa yoksunluk herkes için ayrı ayrı görünür oluyor. Ali Vatansever'in yönettiği *Saf* (2019) daha açılışında bu yoksunluğu hem işçi hem göçmen için ayrı ayrı tarif ediyor. Bir inşaatın kıyısındaız. İş için bekleyenler sıraya girmişler. Bir bakıma Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'nın açıldığı, herkesin uzanıp iş beklediği anı anımsatıyor. Bir savaş sonrası ümitsizliği. Birdenbire herkes Suriyeli işçiyi itmeye kakmaya başlıyor ve ekmeklerine engel olmakla suçluyor.

Açılışta gördüğümüz Suriyeli işçiye yapılan bu muamele göç dalgası sonrası insanların Suriyelilere olan bakış açısını da açıkça gösteriyor. Ekmeğini elden aldığını düşünüyor insanlar. Bu sadece işçi alan bir ustabaşının değil, genel olarak her sınıfta başka şekillerde ortaya çıkan bir tezahür. İşçiler ekmeğini elinden aldığı için, ort/üst sınıf konforunu bozduğunu düşündüğü, temiz, beyaz sofra kağıdında görmeye tahammülü olmadığı için, orta sınıf ise ne olup ne bitmekte olduğunu hiç anlamadığı, anlamaya çalışmak yerine ötelediği için. Dolayısıyla göçmenliğin bir noktada Türkiye sinemasında iş/işçi/inşaat/ kentsel dönüşüm gibi bir temanın aktörlerinden biri olması da şaşırtıcı olmuyor.

Asıl hikayeye yaklaşıncı ise Kamil'i görüyoruz. Filme adını verdiği gibi 'saf' bir adam. İş arıyor. Mahalledeki şantiyede işe girmek

istemediğini anlıyoruz, belli ki orada arkadaşlarının evi vardı ve boşaltmak zorunda kaldılar. İşverene de söylüyor bunu açıkça. İşveren ise onlar 'evini sattı gitti bile' deyince 'başka çareleri yoktu' diyor Kamil. Adam da gerçekçi bir biçimde soruyor. 'Peki senin var mı?'

Kamil'in de artık çaresi yok. İşsizliğe katlanabileceği noktayı aşmış. Karısının haftada üç gün gittiği gündelikle geçiniyorlar. Dahası için, çocuk yapmak için, hayatı sürdürmek için, bir ev erkeği olarak Kamil'in kendini varedebilmesi için bir işi olması gerekiyor. Çaresizce şehre karıştığında birçok filmde gördüğümüz gibi metrobüs ona eşlik ediyor. Metrobüs görüntüleri sınıfın önemli temsili oluyor çoğu zaman. Filmlerin çoğunda yer alan, temsili temsil eden bir araç. Bazen kalabalığın içinde nefessiz kalınan, bazen de kendine küçücük de bir alan bulabildiğinde uzunca camdan bakılan bir yer, bir boşluk ya da bir boşluğun tamamlanışı, gürültünün sessizliğe eriştiği ya da tam tersine sessizliğin gürültüye dönüştüğü yer.

Kamil iş bulup evine döndüğünde bir gecekondu mahallesinde yaşadığını görüyoruz. Ödünç alınmış ceketle iş görüşmesine giden, yardım için durup lastik değiştiren bir 'iyilik' timsali Kamil. Karısının dediği gibi 'doğrucubaşı' bir adam. Kor, Zerre ya da Babamın Kanatları filmlerinin aksine kapalı mekanlar olan ev içleri daha ışıklı, daha iyimser, ferah bir ışık var sanki. Her şeye rağmen Kamil ile karısı arasında sürmekte olan bir sevgi var, bunu anlıyorsunuz.

Yakın komşu evlerinde

Arkadaşlarının evine gittikleri sahnede ev satma işinin, evsiz kalma meselesinin ne kadar hayati olduğunu görüyoruz. Uzun uzadıya yükselen binalar, bu binalar için yapılan reklamlar karakterlerin ardında belirip sürükleniyor film boyunca. Kamil'in

arkadaşı Fatih yürürken inşaat reklamlarına bakıyor, 'yaşanası bir gelecek' sloganı etrafta boşuna dolaşıyor çünkü bu insanlar için bu sloganların bir anlamı yok. Daha bugününü, evinin bile yıkılıp yıkılamayacağını bilemezken, yaşanası bir geleceği olup olmadığını da öngöremiyor. Fatih herdaim patlamaya hazır bir öfke taşıyor, bu öfkenin kaynağının da evsiz kalma ihtimalinden, yoksulluktan olduğunu anlıyoruz.

Kadınların hâli de başka, başka evlerde başka çocuklar bakıyorlar ama kendi çocukları olması için kocalarının iş bulması gerekiyor. Remziye halinden memnun ama çocuk istiyor, aklı Romanyalı bakıcıda, kaçak çalıştığı öğrenilirse belki temizlikten bakıcılığa terfi edebilir bir yandan da.

Kamil inançlı bir adam, bir haberde gördüğü üzere sebzeler bü-yüsün diye Kuran'dan sureler dinletiyor onlara. Bahçedeki sebzeler ortak, hep gerektiği kadar, yettiği kadar alıyor, hak geçmesin istiyor. Bir yandan da bulduğu iş gececilik, kepçe şöförlüğü, kalabilmesi için lisans gerekiyor. Lisans Suriyeli işçide var ama Kamil'de yok. Zaten Kamil de bu işi çaresizliğinden Suriyelinin alacağı paraya yapıyor. Diğer işçiler bunun farkında 'ne kadar veriyorlar sana, Suriyelilerin parasına çalışıyorsun di mi' diye yemekhanede yükleniyorlar bir gün, yevmiyeleri düşürdüğü için Kamil'e kızgınlar. Bir yandan Kamil de çaresiz, Suriyeli ise zaten çaresiz, o da daha düşük fiyata çalıştığı için tercih ediliyor. Patron da tipik sömürgeci, yoksulun da göçmenin de çaresizliğinden faydalanıyor.

Saf'ın büyük bölümü, dış mekanda inşaat şantiyelerinde geçiyor. Yeni Türkiye'de inşaat sektörünün güçlü bir alan olduğunu, şehrin neredeyse tüm çeperlerine kurulan site inşaatlarıyla altının oyulduğunu yeniden anımsatıyor. Kamera uzun uzun şantiyede dolanıyor. Film boyunca sürekli bir makine gürültüsü, inşaat sesi var, şehrin çoğuna yayılan bu ses filmin en önemli unsuru. Çünkü bu bitmek tükenmek bilmeyen inşaat gürültüsü artık kentin bir parçası ve her noktada farklı biçimlerde peşinizden geliyor.

Nefretim sana değil

Kamil'e kepçe kullanabilmek için gereken lisansı almak için belli bir para gerekiyor ama nereye gitse çaresiz, eli boş dönüyor. En son Fatih ile konuştuğunda Suriyelinin elinde lisans olduğunu söylüyor. Fatih her türlü nefret ve öfkeyi zaten sırtında taşıyan bir adam. 'Suriyeliler, her yerdeler, az paraya çalışıyorlar' deyip küfrü basıyor. Kamil 'gidecek yerleri yok' dese de kendi işine de engel bir yandan da biliyor. Bu noktadan sonra kötücülleşmesi, yapmayacak şeyleri yapması Fatih'in 'gidip dövelim' dediğinde nerede yaşadığını ona söylemesi 'saflığın çaresizlikle birlikte nasıl da eriyip giden bir şey olduğunu' hatırlatıyor. Geçim derdinin acımasızlığı, insanı insana kırdırışı, safı, inançlı olanı yoldan çıkarışı adım adım yaklaşıyor.

Yoksulların varlığından duyulan rahatsızlığın bir başka tezahürü diğerini suçlama eğilimi olarak yansır diyor Ayşe Buğra. Böylelikle yoksulu özellikle tembellikle, ama aynı zamanda hesabını bilmezlikle, kötü alışkanlıklara sahip olmakla, aile hayatının düzensizliğiyle, bazen de çok çocuk yapmakla suçlamak eğilimi sosyal politik değişimlere rağmen günümüze kadar gelir. Yoksulluğun, coğrafi, etnik veya ulusal açıdan çoğunluktan farklı bir grubun, mesela köyden yeni gelenlerin, Romanların, Kürtlerin veya göçmen işçilerin arasında özellikle yaygın olduğu durumlarda ise suçlama nesnesinin bireyden kültüre doğru geçtiği görülür. (Buğra, 2018:11) Suriyelilere olan nefret zengin, yoksul demeden bir bakıma topluca bir kültürün aşağılanması sürecine evrilir. Suriyeli kelimesi artık toplumda çok daha farklı bir şekilde imler, bir kimlik ya da kültürden ziyade safi bir aşağılanmayı barındırır. Buradan bakıldığında zenginin yoksulu dışlamasından çok daha farklı, çok daha güçlü bir gerçek çıkar ortaya. Yoksulun yoksulu dışlaması, aşağı görmesi ve zenginin ona biçtiği rolü, muameleyi ve rahatsızlığı Suriyeli'ye biçmesi. Kamil'in Suriyeli işçi Ammar'a biçtiği rol, arkadaşı Fatih'in onu bir böcek gibi, sinek gibi ezmek isteyişi tam da bu yüzden zenginin yoksuldan duyduğu rahatsızlıkla çok benzer.

O gece içine kurt düşüyor Kamil'in ve Suriyeli adamın kaldığı inşaata gidiyor, yersizlik yurtsuzluktan her tarafı açık bir yer bu, tam üstüne atlayacakken de açık olan kısımdan düşüp kayboluyor. Kamera belli belirsiz bir anda gece vakti yine yüksek yüksek uzanan binalardan çıkan ışıktaki durup kalıyor. Kamil'i, düşüşünü tam olarak görmüyor ama anlıyoruz. Baştan itibaren saflığın simgesi olan, bahçedeki bostandan sebze alırken hak geçmesin diye sayan Kamil, iş uğruna önce göçmen bir adamı itmeye çalışıyor ve ardından kendi düşüp, ölüyor.

Kamil çekildikten sonra Remziye'nin çalıştığı evi daha sık görüyoruz. Orta/üst sınıfa mensup, temizlik için ayrı, çocuk için ayrı yardımcısı olan Burcu'nun evi bu, tıpkı Kamil'in şantiyesinde çalıştığı yüksek binalı siteler gibi geniş ve yeni. Evde ferah bir beyazlık hakim. Yine de pencereden uzanan gri binaları görmemek elde değil, uzun binalar, yeni yeni yükselmekte olan inşaatlar dört bir açıdan kendini gösteriyor. Arkada kucağında bebekle Romen bir kadın var ama tüm bu beyazlık içerisinde, varlık ile yokluk arasında o da flu görünüyor. Kaçak çalışan bir göçmen olarak varlığı ile yokluğu arasında soyut bir çizgi var.

Diğer yanda Fatih'in karısı Romen kadını ihbar etmesi için doluruyor Remziye'yi, Remziye çocuk bakıcılığına geçerse temizlik işini de o alacak çünkü. Sistemin çarklarında hep birinin yerini alma, bir göçmen/yasaklı işçinin yerine kendini koyma, diğerinde o hakkı görmeyiş bir biçimde sürüp gidiyor.

Ölümün özerkliği

Remziye öldüğünden habersiz Kamil'i aramaya gittiğinde insanlarla arası iyi değildi diyorlar, yevmiyeyi düşürdüğünü, ucuza çalıştığını söylüyorlar. Remziye çaresiz 'gerekmese çalışır mı ki' diyor. Herkes her şeyi öyle gerektiği için, öyle olmak zorunda olduğu için, iş bulmak zorunda kaldığı için yapıyor.

Bir yandan da mahalleli arada toplantılar yapıp kentsel dönüşüm kurban olacak evlere engel olmaya çalışıyor. Evleri korumaya çalışan Rıza, kendilerine verilecek evlerin çok uzakta ve ufacık olacağını söylüyor mahalleliye. Mahalleli arada bunun için toplansa da belli ki genel kanı satılması yönünde. Fakat film boyunca bunun bir nihayete erdiğini, ne karar verildiğini de görmüyoruz.

Remziye gidip cezaevinde Suriyeli adamı bulduğunda yaşadığı yüzleşme biryesel değil aynı zamanda toplumsal. Kocasına ne olduğunu anlamaya çalışırken hayatın gerçeği de yüzüne çarpıyor. Suriyeli adamın suçsuz olduğu bizim seyirci olarak zaten bildiğimiz, gördüğümüz bir şey. Sıra geldiğinde Remziye ile birlikte bakıyoruz. Adam korkmuş, Kamil düştüğünde inip bakmış ama artık bir ölüymüş Kamil, burası Türkiye biliyor, bir Suriyeli olarak kendisini belki de öldürmeye gelmiş olan adamın düşüp ölmesinden de sorumlu olan o olabilir, çaresiz saklıyor bir süre. Mülteci olmak sizi öldürmeye gelen insan düşüp öldüğünde alıp saklayacak hale getiriyor çünkü. 'Ben düşmüş olsam kimse sorun etmezdi Suriyeli olduğum için' diyor nasıl bir acı ve dışlanmışlık yaşadığını görüyoruz açık açık. Diğer yandan da bir fakir cenazesi olarak Kamil'in cenazesinde de birkaç mahalleli ve birkaç eşi dostu dışında kimsesi de yok. Göçmen ya da yoksul öldüğünde kimse için bir mesele bile olmuyor.

Weber sınıfı mülkiyet ilişkileri açısından değerlendirirken bunun bir güç ilişkisi olduğunun da altını çizer. Bireyin belli nesnelere sahip olmasının piyasa mekanizmasında nasıl güç ilişkileri kurduğuna bakar, bu dolayım üzerinden sosyal ilişkileri nasıl yaşadığıyla ve bunun piyasadaki açılımıyla ilgilenir mülkiyete sahip olanlara belli haklar ve fırsatlar sağlarken, buna sahip olmayanları da bu hak ve fırsatlardan dışlar. (Narin, 2006: 16) Yoksulların yaşadığı bu dışlanmayı göçmenler daha güçlü, daha yoğun bir biçimde yaşar. Kamil yoksuldur, Ammar ise hem göçmen, hem de yoksuldur. Kamil'in bir kez dışlandığı yerden, Ammar iki kez dışlanır.

Her şeye rağmen ümitli bitiyor Saf, Remziye'yi acısına rağmen bostanı sularken görüyoruz. İçinde bir şeylerin yeşereceğine dair bir ümit olduğunu anlıyoruz. Bütün bu karanlığa, Kamil'in ölümüne, evsiz kalma ihtimaline inat, yeşereceğine dair bir umutla bostanı besliyor.

Genel olarak ortaya çıkan bütün yoksul sınıf/işçi filmlerinde karakterlerin birarada olma, dayanışma içinde bulundukları dünyada sömürülen olup olmadığını sorgulama süreçleri olmaz. Bir toplumsallıkla değil çoğu zaman bireysellik hareket ederler. Farocki'nin sinema filmlerinin çoğunda işçiler kapıdan çıktıktan sonra dağılarak yalnızca 'birey' olur dediği gibidir. (Farocki, 2014: 151) Diğer yandan küçük samimi hayatların sıcak görüntüleri de değildir bunlar. Soğuk ve çaresizdir çoğu zaman. Filmler içinde görünüp kaybolan orta/üst evlere, oradaki yaşama imrenmezler bile. Çünkü zaten onlardan çok uzakta, hiç yakın olamayacak kadar uzaktadırlar.

Babamın Kanatları'nda İbrahim ölecek, ölmekte olduğunu bile söyleyemez kimseye. Çalıştığı inşaattan kendini aşağıya attığında birlikte çalıştığı insanların yaşadığı hastalıktan haberi bile yoktur. Nefesim Kesilene Kadar'da Serap içini açmaz, ablasında kalmak istemediği, babasıyla bir eve çıkmak istediği bilinir sadece, o kadar. Çoğu zaman en temel ihtiyaçlarından daha fazlasını, daha çoğunu istemezler. Daha iyi bir yaşamı arzulama en temel gereksinimlerdir aslında.

Zerre'de Zeynep'in tek derdi iş bulmaktır, bunun için evden uzak, geceleri farelerle kaldığı ve tacize uğradığı bir fabrikaya bile evet diyecektir. Kor'da ise çocuğunu ameliyat ettiremeyen Emine'nin, patronu Ziya'ya tutkuyla karışık gelişen duygularını ve çocuğunun hastalığı karşısında çaresizliğini izleriz. Aynı çaresizlik ne olup bittiğini anlamakta olan ama anladıkça daha da çaresizleşen kocası Cemal'in önünde eriyip gider. Toz Bezi'nde Hatun biraz daha umutludur, gittiği mahallelerde ev bakmayı sever ama

bu adeta bir tepeden manzaraya bakmak gibidir onun için, gidip göremeyeceği yerleri uzaktan seçmek gibi, manzaranın ahengine kapılır ama asla bir parçası olamaz. Yine de önemli değildir, Hatun da Nesrin de gittiği evlere oradaki kadınlara karşı bir sınıf kini beslemezler. Aksine oradaki hayatların küçük nüanslarını birbirlerine anlatıp, dertleşip az da olsa gülüşüklerini görürüz.

Bahadır Özgür makalesinde yoksulluğun içinde yaşanan dönemle birlikte tezahür ettiğinin altını çizer. Özgür'e göre yoksulluk yeni bir olgu değildir. Ancak burada yeni olan bir şeyler de vardır. Yoksulluk belli bir zamanda, belli bir coğrafyada olmuş bitmiş sürecin sonucu olarak ölçülür. İster ücrete göre gelir dağılımı, isterse servet birikimi baz alınsın, kimin yoksul olduğuna o döneme, o yaşayışa özgü olarak karar verilir. Özgür'e göre bugün bir iphone sahibi olup olamamak bile bir ölçüttür. Çünkü yoksulluk barajı, eninde sonunda bir 'mülkiyet mantığı'na dayanır. Hâlâ çalışabilen, bir evde oturan veya yılda bir hafta tatil yapabilenler yoksulluk barajını geçerler. (Özgür, 2020)

Dönüp baktığımızda, ne Toz Bezi, ne Babamın Kanatları, ne Zerre, ne Nefesim Kesilene Kadar, ne Kor ve ne de Saf filmlerinde böyle bir tablo oluşur. Karakterlerin çoğunun içinde yaşadığı, ait hissettiği bir mülkü yoktur, çoğu işsizdir ya da bir işi bile olsa çok az bir parayla ancak geçimini sürdürebilir, iş bulup hayatını sürdürme ve barınma gibi temel meseleler o kadar hayati, öncelikli ve o kadar güçlüdür ki yılda bir hafta tatil zaten hayal bile olmamıştır. Değil tatile çıkmak, bir sosyal hayat, arkadaşlarla geçirilip gülüşülen bir vakit hayata dair yakalanmış ufacık anları da yoktur, bunlardan uzaktadırlar. Kurulan sofralar konuşmak, söyleşmek için değil karın doyurup kalkmak içindir ancak. Çoğu zaman ketum bir karanlık besler karakterleri. Çoğunun bir arkadaşıyla dertleştiğini de göremeyiz. İçini açmak yaralanmaya da açık olmak demektir çünkü. Hayatın en temel dertleri açlık, tokluk, barınma her şeyin önüne geçmiş ve hayatlarını çoktan örselemiştir.

2. BÖLÜM

İKİRCİKLİ ORTA/ÜST SINIF HALLERİ

Çoğunluk, Rüzgarda Salınan Nilüfer, Kusursuzlar,
Köksüz, Albüm

Çoğunluk

Sızıyla tezahür etmiş bir çoğunluk

Bir ormandayız ve babasının peşinden gitmeye çalışıp arkasında kalan tombul bir çocuğu, Mertkan'ı görüyoruz. Babası da zayıf değil. Belli ki sabah sporu diye ormana çıkmışlar ama Mertkan zoraki gitmiş de babasına yetişemiyor. Diğer yandan babası ona yetişsin, ona benzesin diye eğitmiş onu. Eve döndüklerinde temizlik işçisi kadına Şükriye'ye bakışı 'bunun bugün ne işi var burda' derken aşağılayışı, hemen ardından Mertkan'ın da sadece kötülük olsun diye elektrik süpürgesinin fişini çekmesi, hatta açıkça tekmelemesi bunun apaçık bir göstergesi.

Seren Yüce'nin yönettiği Çoğunluk (2010) daha açılışında baba ile oğula, baba ile hayata, oğul ile babaya ve oğul ile boşluğa dair bir şey söylüyor. Açılıştan sonra Mertkan'ın gençlik zamanındayız artık, arkadaşlarıyla alışveriş merkezinde tipik orta sınıf gençlik ne yaparsa onu yapıyorlar. Akşam yemek sofrasına babası ile ilişkisinden hâlâ çocukluğundaki ormanda kalmış olduğunu, o ormandan çıkamadığını görüyoruz. Zorla babasının yanında çalışmaya götürülen, babasının boyunduruğundan kurtulamamış genç bir adam Mertkan.

Sabah çocukluğunda eve gelen temizlik işçisi Şükriye'yi görüyor kahvaltı sofrasında belli ki artık çalışan iş veren ilişkisi yok ama bir çaya uğranacak bir ilişki, bir iletişim var. Çocukluğunu bildiği Mertkan'a ne kadar sevecen yaklaşıyorsa o denli itici davranıyor

Mertkan, hatta gittikten sonra ‘ne istiyor para mı’ diye soruyor annesine ki annesi sadece dertleşmeye geldiğini söylüyor; ‘hala çok kötü kokuyor ya’ (koku meselesinin sınıfa dair güçlü bir söylemi olduğunu Çoğunluk’tan neerdeyse on yıl sonra Bong Jon Hoo’nun yönettiği Parazit (Parasite, 2019) filminde çok güçlü bir şekilde göreceğiz) diye eklemekten de geçemiyor Mertkan. Annesi Şükriye’yi de koruyucu bir tavır takınarak ‘köylü kadın işte’ diyor ‘parfüm sürmesini bekleyemezsin.’ Sofralar akşam yemeği de olsa sabah kahvaltısı da çok tıpkı bir orta sınıf hâli, eve gelen temizlik işçisinden bir sınıf yukardalar ama eğitilmiş bir burjuva da değiller. Babanın müteahhit olması, pahalı bir jipe sahip olması büyük lüksler içerisinde yaşamış olduklarını da imlemiyor. Evin hâlinde, sofradaki salatada, tencerede, kanepede sade bir kendiliğindenlik var.

Mertkan babası tarafından sürekli zorlanıyor, işten erken çıkıp arkadaşlarıyla dolaşsa babası illaki ekstra yük bindiriyor sırtına, abisiyle dertleştiği bir anda ‘sen evlendin kurtuldun babamdan’ diyor. Toplumsal olarak evlenmiş olmak erkek için bile baba baskısından bir biçimde kurtulmuş olmak gibi görünüyor buradan bakınca. Cuma’ya gitme, saunaya gitme, yemek vakti evde olma zorunda olma ritüelleri hep babasını izinde gidiyor.

Baba ormanında çıkamamak

Sonradan aşık olacaklarını bildiğimiz Mertkan ile Gül’ün ilk sahnesi Mertkan büfede yemek yerken, Gül de orada garson, başka bir ilişkileri de yok başta. Sonrasında akşam Mertkan arkadaşlarıyla çıktığı yerde onu bir arkadaşıyla üzerinde büfe garsonu kıyafeti olmayınca yeniden, en baştan karşılaşmış oluyor. İşçi sınıfı için üniforması bir görünmezlik yaratıyor çünkü, ancak gerçek dünyada üniformasını çıkardığında görünür olabiliyor. Fakat nerede oturduklarını sorduktan sonra Kuştepe cevabını alınca orta sınıf genç adamların gözünde ‘leş karılar’ oluyorlar birden.

İnsanlara aşağılayıcı bir biçimde 'çingene' ya da 'leş' diye bu adamlar arabanın kapısını açıp yere çöp döken şehir magandalarını ayı zamanda. İmtiyazlı olmaları aynı zamanda şehir magandası oldukları gerçeğini örtbas etmiyor. Sadece Mertkan ve arkadaşlarını değil babasının da hoyrat bir adam olduğunu görüyoruz film boyunca. Arabasına çarpılan ve aslında borçlu olduğu taksiciyi, Mertkan'ı getirip parası yetmediği için kuşkulanan bir diğer taksiciyi, otoparkın önüne arabasını park eden komşuyu, herkesi kendince cezalandırma biçimleri var. Şehir magandası gibi davranıyor babası da... Böyle davranmayı kendinde bir hak görüyor, sınıfsal bir üstünlüğü olduğuna inanıyor.

İlk kez Gül'ün evini, ev arkadaşlarını gördüğümüzde daha yoksun bir düzenle karşılaşıyoruz. Mertkan babasından şikayet ediyor gibi görünse de aslında ona çoktan benzediği verdiği reflekslerde açığa çıkıyor ara ara... Gül'ün evine, içine, düzenine bakışından eğreti hissi seziliyor hemen. Gül ev arkadaşı için 'modern dans okuyor' dediğinde 'dans okunur mu ya' demesi Mertkan değil de sanki babası konuşuyormuş hissi veriyor tam da bu yüzden.

El yordamıyla öpüşüp koklaşmaya başladıkları sahnede Mertkan'ın bir yandan kendini tutkuya kapınırken bir yandan da rahatsızlığını seziyoruz. Ailesinin Van'da olduğunu öğrenmesi, üniversitede sosyoloji okurken çalışmak zorunda olması, bir arkadaşının kızının onlarla yaşaması bunlar hep yabancı Mertkan'a, insanın hayatta tek başınalığına aşına değil. Hayatında toplu taşıma bile görmemiş, arabası soyulup tamire götürdüğünde bindiği minibüsteki eğreti hali bir orta sınıf mütehhait çocuğu olarak araba dışında bir araca gerek duymadığını ve başka hayatları tanımadığını yeniden imliyor.

Yine de kendine özgü erkeklik hallerinden çıkamıyor. Gül'le seviştikten sonra aynada kendine bakıp böbürleniyor, yüzünde bedeninde tatmin olmuşluğunun yanında başarmış olduğunun kanıtları da var. Babası olmaktan kurtulamıyor yine, Gül'ün evinde

koltuğa oturup, kumandayı eline aldığı anda ve Gül çayını getirdiğinde babasının bir yansımasına yeniden dönüşüyor.

Duygusuz erkekler

Aralarında bir ilişki başlamış gibi görünse de Gül'ün duygusu daha naif ve güçlü. En başta Mertkan'ı yakışıklı bulduğunu da söylüyor, eve de çağırıyor ve bu adımları atmaktan çekinmiyor. Mertkan halinden memnun ama daha hissiz, yapılması gerekenleri yapıyor gibi görünüyor sadece. Gül ise onu düşünüp kitap bile hediye ediyor Mertkan'a... Odasında ansiklopedi dışında pek kitabı olmayan Mertkan yine babasına benzer bir tepkiyle 'ben hayatımda hiç kitap okumadım ki bunu nasıl okuyayım' diyor. Yine de ilginç bir biçimde ailesinden saklamıyor Gül'ü Mertkan, evine, odasına kadar geliyor. Annesi, babası görüyor Gül'ü. İlk kez sanki Mertkan'ın da duyguları varmış gibi hissediyoruz bu zamanlarda. Arkadaş Z. Özger'in Hüzün Mevsimi şiirinde 'elbet geçer bu hüzün mevsimi, bir baykuş bir serçeyle arkadaş olduğu gün' yazdığı gibidir Mertkan ile Gül. Bir baykuş ile bir serçedir.

Babasının tek derdi ise Gül'ün 'nereli' olduğu zaten Vanlı olduğunu öğrenir öğrenmez de 'sepetle' diyor belli ki milliyetçiliğinden ve ayrımcılığından yapıyor bunu. Gül'ün gözündeki potansiyel terörist olma fikri daha Van şehrini duyar duymaz beliriyor.

Filmin içerisinde pek görünmeyen Mertkan'ın annesi Nazan, eve gelince bir güler yüz bile göstermeyen kocasından yakınıyor hep. Biraz olsun ilgi, şefkat bekliyor. Mertkan annesine derdini anlatır gibi olup 'babam Gül'le görüşmemi istemiyor' dediğinde çok net bir soru soruyor 'peki sen istiyor musun' Mertkan durup kalıyor önce ve 'istiyorum herhalde' diyor. Annesi de 'ben senin hayat boyu bir şeyi gerçekten istediğini görmedim' diyor. Fakat baba iktidarını onaylamaktan da 'vardır babanın bir bildiği' diyerek geri kalmıyor. Çünkü Nazan'ı çevreleyen Kemal'in kurduğu iktidar alanı ve oradan kolay kolay çıkamayacağını iyi biliyor.

Bütün bu görünür ve film içerisinde şiddetli bir biçimde dayatılan baba-oğul ilişkisinin içinde yalnız ve görünmez oluyor anne. Aynı gece hem Mertkan hem annesi uyuyamadığında karşılaştıkları mutfak sahnesinde Nazan'ın bu duygusuz adamlar içerisinde yapayalnız bir kadın olduğunu yeniden anlıyoruz. Herkes ona öylesine kayıtsız ki bu duygusuz ortamı kendi elleriyle inşa etmiş olabileceği fikrine katlanamıyor. Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam'ında "kadınların neden evlendiklerini anlıyorum. Yalnız kalabilmek için" dediği gibi hayatı. Baba evinden koca evine koskoca bir yalnızlık için gitmiş oluyor.

Erkekler duygusuz ama farkında da değiller. Nazan'ın uzaktan duyumsadığı hatta içten içe hüznüldüğü duygunun çok uzağında. Nazan kendi hayatının öznesi olamamış belki ama farkında. Mertkan da, babası Kemal de hiçbir şeyin, hiçbir duygunun, hiçbir yaşantının farkında değiller. Acizler. Ne bir duygu sorumluluğu, ne hayata dair kovalayan bir istenç, ne de tereddütle karışık istence dönüşecek olan bir arzu, hiçbirisi yok. Öyle yaşayıp gitmek biçilmiş sanki onlara, gerisi zor bela bir ömrü öylesine sürdürmeye çalışmak gibi.

Nerelisin?

Babası Mertkan için önlemler almaya başlıyor önce ve Gül'le olan ilişkisinin sürdüğünü az çok anlayınca da konuşuyor onunla. Filmin başından beri karakterlere sirayet eden milliyetçilik duygusu bu konuşmayla birlikte filmin içinde kabarıp, yükselerek bulaşık bir söylem olmaktan çıkıyor. 'Kendin gibilerle beraber olmaya bak' diyor babası, 'hepimiz Müslümanız, Türküz' ardından ekliyor 'bu gibiler vatani bölmek derdindedir.' Oysa Gül'e dair bildiği tek şey Vanlı olduğu, bu bile babasının gözünde o'nu terörist yapmaya yetiyor. Babası için Türk olmayan herkes bir tehdit unsuru çünkü. Bu aslında sadece babaya özgü değil, topyekün bir orta sınıfın bakış açısının temsiliyeti aynı zamanda.

Mertkan ve babasının çoğunluğu yansıttığı bir toplumda ‘milli kimliği’ inşa edenin de yine aynı çoğunluk olduğunu anlıyoruz. Antony D. Smith’in tarif ettiği gibi ‘demek ki bir millet tarihi, bir toprağı, ülkeyi, mitleri ve tarihi belleğı ile ortak bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi paylaşan insan topluluğı olarak adlandırılabilir. (Smith, 2016, 20) Milleti oluşturan şeyler bu üretilen ortak bakış açısı olurken, böylece oluşan kollektif bilinç aynı zamanda milli kimliği de inşa ediyor. Ya da Gregory Jusdanis’in üzerine eğildiğı çizgiden bakarsak da milli birlik ona siyasal olarak ulaşılamazdan önce söylemsel olarak üretiliyor. (Jusdanis, 2015, 13) Dolayısıyla Mertkan’a, Kemal’a dair söylem ve eylemler milli birliğı önce toplumsal bir yapı olarak üretmiş, çoğaltmış ve sürdürmüş oluyor. Yine Jusdanis’in tanımlarından devam edecek olursak milliyetçiliğın misyonunun bir devlet kurulması ve pekiştirilmesi olduğunu ileri süren Jusdanis için devletin kendisini birarada tutacak duygular ağına da ihtiyaç vardır. (Jusdanis, 60-61). Söylem ve eylemin yetmediğı yerde duygu olarak da ortak bir tavır alınmalıdır ki çoğunluğun tavrını belirleyebilecek bi alan açılsın.

Babası Mertkan’dan vatanına milletine bağı, işinde gücünde bir adam olmasını beklerken aynı zamanda alkollü araba kullandığı için tutulan raporu değıştirtmesi için karakola da yolluyor. Vatanına milletine bağı, ahlaklı bir vatandaş yetiştirmek gibi bir derdi var gibi görünse de gerektiğinde toplumsal kuralları hiçe sayıp Mertkan’ı karakol raporlarını değıştirmeye zorlamaktan da geri kalmıyor.

Mertkan’ın en azından acıklı şarkılar dinleyip ağlayabildiğini görüyoruz yine de. İnsani duygularını kaybetmiş değıl ama çok kısıtlı ve ancak kendi yamacına gelene kadar. Hâlâ başka hayatlar nasıl bilmiyor, anlamak için bir çaba sarfetmiyor. Meltem Ahıska Çoğunluk filminde normal kadın ve erkeklik kurgularının irdelendiğini ve Mertkan’ın hikayesinde erkekliğın temelde korkulardan

yapılmış olduğunu söyler. Erkeklik bir korku iradesidir ve bu korku, kadınlardan, duygulardan, güçsüzlükten korkma duygularını hep birlikte içinde barındırır. (Ahıska, 227) Sadece soyut duygulardan değil somut her şeyden ve herkesten de korkuyor Mert. Gül'ün yolda gördüğü akrabasından, arabasının camının kırıldığını gördüğünde öfkelenildiğinde karşısına çıkan ilk adamdan, çarpıp babasını hakkını yediği taksiciden herkesten ve her şeyden ölesiye korkuyor aslında.

Ya yemek sofrasında ya da mutfak masasında gördüğümüz anne ise çoğu zaman durgun. Bir gün yine dalgın otururken Şükriye'nin karşidan karşıya geçerken çocuğuyla öldüğünü, buna dertlendiğini anlıyoruz. Yıllarını geçirdiği Şükriye'nin bu saçma ölümüne tek üzülen yine Nazan oluyor, oğlu Mertkan da babası da aynı biçimde ve aynı ses tonunda sadece 'allah rahmet eylesin' diyebiliyor. Baba ile oğul arasında edebi ya da şiirsel bir bağ yok. Aynı ses tonuyla katılaştan duygusuzlukları ile onayladıkları gibi topyekün yavan bir bağ bu. Gündeliğin sıradanlığından beslenen, birbirini sürekli üreten ve artık çiğnene çiğnene tükenmiş bir yavanlıkla sürüyor.

Gül'le babasının lüks cipi içerisinde ayrılmak zorunda kaldığında Mertkan'ın duygusuzluğu yeniden görünür oluyor. Gül istemese de Mertkan babasının baskısına boyun eğmek zorunda, o'na karşı gelecek gücü yok, ya da zaten annesinin dediği gibi bir şeyi gerçekten isteyip istemediğini de bilmiyor. Gül'ü arabadan inip uzunca deniz kenarında yürürken görüyoruz, kalender br kadın Gül, yavaşça çekilmesini de biliyor.

Mertkan'ın neyi neden yaptına dair bir sorgulaması yok, kendi içine bile yüzeysel bir biçimde bakabiliyor. O güne kadar yaşamış olduğu hayata uyumlu olmak dışında bir derdi yok. Benjamin de bu uyumu insanın davranışlarıyla bazen farkına bile varmadan geliştirdiğini söyler. Ona göre sınıf ya da ulusunu en kadim mirasıyla uyum halinde olduğunu bilen kişi, kimi zaman özel hayatının, kamu önünde şaşmaz bir kararlılıkla olumladığı ilkelerle açıkça

çelişmesine aldırış etmez; gizliden gizliye kendi davranışını onaylar, üstelik en ufak bir rahatsızlık duymadan. (Benjamin, 1993: 118)

Mertkan her şey olup bittikten sonra arkadaşıyla çıktığı bir gece ne denli umutsuz bir adam olduğunu yeniden anımsıyor. İntikam alır gibi arkadaşına 'çaktım ben Gül'e diyor, 'çaktım, bıraktım.' Bunu söyledikten sonra kendini Gül'ün kapısında buluyor ister istemez ama anlıyor ki Gül'ü memleketten gelip çoktan alıp götürmüşler. Hayatı boyunca yemeği önüne gelmiş olan Mertkan belki de hayatında ilk kez gerçek bir 'kayıp'la karşılaşılıyor.

İçip içip kustuğu ve tuvalet başında sızdığı geceden sora ise Gebze'de inşaat günleri başlıyor artık. Gebze'de çilesini dolduruyor ama bir yandan da kendi başınalığını yaşamış oluyor, babasının boyunduruğundan kısmen de olsa uzakta, ev rahatlığı yok ama sıradan bir işçi de değil, babasının işini kolluyor. Kendisini inşaattaki işçiden ayrı tuttuğu gibi patronluk taslamayı da ihmal etmiyor, yapılmış duvarı yeniden yaptırmaya çalışıyor. Üstünlüğünü, imtiyazlı 'sınıf'ını gösterme çabası içinde ama aynı işçi ile yolda karşılaşırsa ödü kopuyor, yine korkuyor.

Mertkan Gebze'ye gittikten sonra değişiyor filmin ışığı, maviden griye doğru dolanan bir hâl alıyor, soğuk ve yalnızlık üzerine kurulu bir ışık bu. Yalnız kalışı, ehlileşmeye çalışması Mertkan'a çok da bir şey öğretmiyor. Rüya ile gerçek arasında sıkışıp kalan taksici sahnesinde bir vicdan muharebesine giriyor Mertkan, içkili bir şekilde vurduğu babasının yarım yamalak yaptırdığı ve film içerisinde iki ailenin ekmek yediğini anladığımız taksi/taksici Mertkan'ın hayatında yapıp ettiği, yapıp edemediği ne varsa bedeninde taşıyor ve bütün bunların bir sureti olarak rüyasında Mertkan için yeniden görünür oluyor. Uzunca ağlıyor Mertkan, taksiciye sarılıyor kimseye sarılıp ağlayamadığı gibi ağlıyor bu tanımadığı adama, ama o da uyanınca unutacağı bir rüya sahnesi olarak yitip gidiyor.

Çoğunluk tek bir aile üzerinden büyük bir resim aslında,

kuşaktan kuşağa aktarılan öfkeli ve korkak bilinç. İçinde sevginin az olduğu, yamanmış bir milliyetçilikle bezeli geçmiş, şimdi ve gelecek hepsini birden kavrayan bir sonsuzluk. Ne baba Kemal, ne oğul Mertkan o ormanda birbirini takip etmekten, baba-oğul olmaktan oğul ise arkasında koşturmaktan vazgeçmeyecek. Böyle böyle bir kısır döngü sürüp gidecek ve Gül'ler çaresiz evine dönmek zorunda olsa da 'çoğunluk' hep baba Kemal gibi, hep Mertkan gibi Nazan sessizliğinde birbirini doğuracak.

Rüzgarda Salınan Nilüfer

Kayıp Ruhlar Şamatası

AçılıŖta bir adamı, Korhan'ı çışını yaparken görüyoruz. Arkadaş evine gelmişler, tipik bir orta üst sınıf evinde, bir çift buluşmasında- yız. Belli ki bu alışılmış toplantılar hayatlarının bir parçası. Handan ve Korhan uzun yıllardır evli bir çift, on yaşlarında bir kızları var, adı Alara. Handan belli ki bir kafe açmak istiyor ama kocası bu meseleyle yeterince ilgili değil, belli ki hem bir heves olarak görü- yor, hem de aslında bunun gerçekleşemeyeceğinin ve bir 'boşluk doldurma' olduğunun farkında.

Seren Yüce'nin yönettiğı Rüzgarda Salınan Nilüfer (2016) Handan ile Korhan'ın başta keyifle ve mutlulukla kurup, sonradan da hoyratça içine düşüp çıkamadıkları bir çelişkiler yumağı gibi. Gördüğümüz havalı bir evde oturan, her türlü ihtiyaçları karşıla- nan bu orta üst sınıfı temsil eden, yaşadıkları hayatın altını çizen en açıklayıcı kavram boşlukları. Belli ki herkesin bütün bu her şeyi 'ta- mam' görünen hayat içerisinde boşlukları var. Hepsi kendine özgü bir biçimde farklı bir boşluğu tamamlamaya çalışıyor.

Çoğunluk filmini düşündüğümüzde daha kültürlü, daha eği- timli gibi görünüyor başta ama içten içe eğitilmiş görünen, sık evler döşemiş bu insanların kültürü ancak kendi çevresiyle sınırlı. Kendi gördüğü, kendine yettiğı kadarıyla ilgilenip gerisini dışarıda bırakı- yor. AçılıŖtaki arkadaş toplanması sahnesinde Handan ve Korhan evden ayrılırken, Şermin'in kocasının Handan'ı öpüş şeklinin

Korhan'ı rahatsız edişi de bunun bir göstergesi. Belli ki sosyal ve kültürel olarak aşılammış şeyler var, yaşadığı hayatta bir özgüven eksikliği, bir geride kalmışlık hissi var.

Yetmeyen ev içleri

Tam bir orta üst sınıf burjuva evi, mutfak, banyosu, yatak odası hissi ile bir küçük burjuva hali gördüğümüz ama bir yandan da şöbiyeti attığı için karısına kızan ve gidip alıp 'çöpten şöbiyet yiyen adamın' Korhan'ın hikayesi de diyebiliriz.

Koltuklar, televizyon, ellerdeki ipad'lerle tam bir kentlilik, şehirlik örneği hayatlar, bir temsil, bir gösterge bir bayağılık ve aynılık. Bütün bunlar içerisinde kendine yetemeyen bir yalnızlık hâli dolanıp duruyor. Evin içerisinde karakterler nerede dolanırsa dolansın, mutfak, salon, yatak odası bütün bu anlar hep bir boşluğu, bir yapaylığı imliyor. Adamlar için ofislerine gitmek, kadınlar için ise gündüz alışveriş merkezlerinde alışveriş yaparak akşam ise televizyon başında geçen yalnızlıklar bunlar.

Filmin kendi içerisinde çatışma hattı, Handan'ın Şermin'in kitabına özenmesiyle başlıyor. Başta ev toplanmasında gördüğümüz Şermin, Handan ile aynı ekonomik sınıftan. Fakat o'nun farkı farkındalığı ve entelektüel seviyesi. Şermin'in yayınlanmış bir kitabı ve kendine özgü bir hayran kitlesi var. Hayata Handan'dan çok daha farklı bir pencereden baktığını yanyana geldikleri her sahnede anlıyoruz. Handan için Şermin'in kitabı hem bir haset, hem de bir arzu nesnesi aynı zamanda ve yine kendi 'boşluk'larını doldurmak için bir ihtimal. Gerçekten yazabilse Şermin'e benzeyecek belki, boşlukları azalacak, yazar olarak takdir de görecektir ve tatmin olmadığı hayatından tatmin olacak.

Handan kitap yazma fikrini Şermin'e açtığında 'çok zor olduğunu düşünmüyorum' diyor. Handan için hayatta her şey kolay elde edilmiş, zor olan neye benzer onu da bilmiyor. Şermin ise hayat

farkındalığından bahsediyor Handan'a ama anlamıyor çok. Yine de Handan'ın Şermin'e özenerek baktığını görüyoruz, sinsî gibi dursa da çaresizce onay bekleyen bir bakış bu, o'nda kendinde olmayan bir şey var çünkü. Şermin daha sıkılgan, her şeyin farkında olduğu gibi Handan'ın da farkında ama bunu açıkça dillendirmiyor bir başka deyişle tevazu gösteriyor. Handan'ın yazmak istediği kitabın tecavüze uğrayan kadınlar, genç yaşta evlendirilen kız çocukları gibi güçlü bir sosyal gerçekçilik taşıması iddiası ama bir yandan da bütün bunlara ne kadar uzak oluşunu görüyor olmamız bizi de birden Şermin'e dönüştürüyor ve benzer bir bakışla, biraz şaşkın biraz da merhametle bakıyoruz Handan'a. Yine de kibrinin önünü alamıyor Şermin 'densizler kendilerine bir dünya kurmuş, onun içinde gerçek bulmaya çalışıyorlar' diyerek attığı tweet, kibrinin, üstten bakışının, bir göstergesi oluyor. Çünkü o da hayatta bir Handan olmadığı ve kendi olduğu için içten içe bir memnunluk duyuyor.

Belli ki para sıkıntıları yok, Handan yazmaya karar verdikten sonra pahalı bir bilgisayarı şak diye alabiliyor. Kocasının sorunca da 'istedim aldım işte tamam ya' diyor sadece. Bourdieu için bu tip bir hayatı yaşamak zaman zaman bir oyuna benzer. Para, zaman, emek (sıklıkla hizmetliler aracılığıyla) harcamaya yol açan evin düzeni ve dekorasyonu, gezinti ve turizm, yani beden egzersizi yapmaktan peyzaj statüsüne indirgenmiş bir dünyanın sembolik temekkülünden başka bir amacı olmayan yer değiştirmeler ve bütün bunlar içerisinde ekonomik girişimden kısmen dışlanmış burjuva kadınların kendilerini gerçekleştirmelerini estetikte aramadıkları zamanlar diye tanımlar bunu. (Bourdieu, 2017: 89) Handan dekorasyon, gezinti ya da para harcamayla geçen hayatında çok şeyi tüketmiş bile, kafe girişimi de sonuçsuz kalınca can havliyle kendini gerçekleştirmenin yolunu arıyor. Bourdieu'nun 'estetikte aramadıkları zaman' Handan'da sosyal gerçekçi bir kitap yazma girişimine dönüşüyor, bir nevi estetikte arar gibi görünüyor ama Bourdieu'nun

bahsettiğinden çok uzaklarda bir yerde ve asla gerçekleşmeyecek olan bir estetik.

Lefebvre'ye göre de orta sınıflar varolduklarından bu yana tatmin peşinde koşmuşlardır. Ayrıntılandırılmış tatminlerdir bunlar. İktidar onların elinden hep kaçmıştır ve yaratma iradesine de sahip olamamışlardır. Onlar hakkında bir üsluptan bahsetmek de doğru olmaz, söz konusu olan üslup yokluğudur. Bu anlamda kişinin kendisine yabancılaşmasına yönelik teoriler toplumsal bir pratik haline gelir. Fakat diğer yandan bu yabancılaşmayı besleyen asıl orta sınıf olsa da asla kendi yabancılaşmasının farkına varamaz. Kierkegaard'ın artık 'herşey mümkün' diye bağırان tipi gibi küçük burjuva bir sabah uyanıp mutsuz olduğunun farkına varır. Gerçekten imgelese, imgeselden gerçeğe geçiş onu memnun etmez, ona başka bir şey gereklidir artık. Tüketmek tatmin etse de mutlu etmez. İçinde bulunduğu rahatlık ve konfor kişiye neşe vermek için yeterli olmaz. Sıkılır. (Lefebvre, 2007: 108-109)

Lefebvre büyük bir farkındalıkla Handan'ı tarif etmiştir aslında. Hayatına yetemeyen bir kadın olarak Handan kendine çukurlar açmıştır ve düşmemek için debelenir. Zaman zaman gösterdiği alaycı tavırları çukurlarını yoksaymak, görmezden gelmek için kullanır. Çünkü aslında farkına varmış olsa katlanamayacaktır da, büyük, geçirgen olmayan koyu bir kapanla ruhunu örtmüş, içinden kendini görüp, görebileceği, kendine bakabileceği ufacık bir delik bile açmamıştır.

Handan'ın yazmaya başlama süreci de sancılıdır. Kendi arayışı mı farkında değil, neyi neden istediğini de bilmiyor, cinsiyeti farklı olsa da tıpkı Çoğunluk'un Mertkan'ı gibi aslında. Anlatacağı hikaye Diyarbakır mı Siirt mi Van mı karar veremiyor çünkü oralar nereler bilmiyor da... Handan daha kendi evine bile yaklaşamamış, bir süpürge tutmamışken bambaşka uzak hayatlara yaklaşmak hatta anlatmak, yazmak istiyor. Kendi evine yabancı bir kadının üstten

bakışı bu aynı zamanda, onlardan daha üst bir sınıfa ait olduğu için onları 'kolayca' anlatabileceğine inanıyor.

Korhan ise her gün havalı, konforlu ofisine giderken boşluğunu kendince iş dışında başka meşguliyetlerle doldurmaya çalışıyor. Başka kadınlarla yazışmak hatta ofiste çektiği cinsel organ fotoğraflarını yollamak, erkekliğini göstererek içinde bulunduğu yapaylıktan kurtulma ihtiyacı biraz da. Sadece fotoğraf yollamakla kalmayıp, kadının evine buluşmaya gittiğinde ise fotoğraflardan daha farklı bir kadınla karşılaştığında hayal kırıklığına uğruyor önce. Daha sonra ise oturmak durumunda kaldığı o çok bildik, o çok tanıdık olan kahvaltı masası çekici gelmiyor. Kendi evinde olmayan, başka türlü bir arzu, başka bir türlü bir tutku yok o evde çünkü. Önce alelade bir bahane ile kaçıyor sonra da belli bir mesafede tutarak uzaklaştırıyor kendinden.

Kızları Aleyna on yaşlarında, herkes konforuna alışmış, hava çok sıcak diye kısacık yolu yürümüyor bile. Piyano dersi mi alsın tenis dersi mi çocuğa da bir meşguliyet bulmak zorundalar, koşa koşa onun da boşluklarını tamamlamak istiyorlar. Çocuklarını seviyor ilgileniyor gibi görünüyorlar ama evlilikleri de çocukları da kendileri ve toplum için yapılmış bir zorunluluktan ibaret gibi duruyor. Orta üst sınıfın imtiyazlarına sadece ekonomik değil toplumsal olarak da çoluklu çocuklu çekirdek bir aile ile birlikte sahip olmak istiyorlar.

Handan ev kadını ama ev işleriyle meşgul değil. Eve gelen kadın her işi yapıyor, onunla kurduğu ilişki de bir işçi-işveren ilişkisi sadece dostluk geliştirmiyor. Oysa Çoğunluk'ta gördüğümüz Nazan eve gelen Şükriye ile dostluk kuruyor, hatta Şükriye çaya da uğruyordu. Benzer ekonomik bir rahatlığa sahip olsalar da ne yedikleri yemek, ne de ev içleri birbirine benziyor. Burada sosyal başka unsurlar, eğitilmiş olmak, geleneksel aile yapısı gibi nüanslar da belirliyor sınıfı. Belli bir ekonomik güce sahip olan, her istediğini satın alabilen herkes aynı hayatı yaşamıyor. Bu noktada yine

Weber'in sosyal sınıflar tabiri geliyor akla, bazen sınıfı anlamak için tek başına ekonomi de yeterli olmuyor, statü ve yaşam tarzı da sınıfı belirliyor. Weber bu yüzden statü kavramına özellikle vurgu yapar. Statü gruplarının, statü tabakalaşmalarının en belirleyici özelliği yaşam tarzı kavramıdır. Statü onurunun özünü en iyi ifade eden şey, belli bir çevreye mensup olmak isteyen herkesten, her şeyden önce belirli bir hayat tarzına sahip olmasının beklendiğidir. Birey, belli bir grubun hayat tarzının taklitçisi olmaktan çıkıp, o grubun kabul edilmiş içe dönük eylemlerine uyum göstermeye başladığı zaman 'statü'sü gelişmeye başlamış demektir. (Weber, 2002: 269)

Handan ile Korhan'ın alışılmış, düz giden bir hayatı var, herkes birbirinin arkasından iş çevirse de aynı evin içinde aynı hayatı paylaşıyorlar ama artık sevişmiyorlar bile. Mutlular mı değiller mi hayat onlara bonkör mü davranmış, davranmamış mı yaşadıkları hayat mutlu mu zorunluluk mu film en çok da bu soruları sorduruyor. Handan aradığı çok şeyi Şermin'in suretinde mi buluyor yoksa sadece yavan hayatını mı yokluyor, kendine dair ne isteyip ne istemediği de net değil. Şermin kitap yazan farkındalık sahibi bir kadın olsa da o da tam mutlu mu onu da bilemiyoruz. Hayatlarında çıkamadıkları bir tekdüzelik olduğu baştan sona seziliyor. Zaman zaman Şermin'in Handan'a karşı beslediği kibir, Şebnem'in yaşamındaki aynı mutsuzluğu, aynı çıkışsızlığı görünmez kılmıyor.

Yeni orta sınıf Türkiye'sinde özellikle Özal sonrası oluşan bu beyaz Türk orta üst sınıf daha da görünür oluyor. Türkiye'de de orta sınıf 60'lar ve 70'lerde olduğu gibi değil artık. 80'lere kadar orta direk, orta sınıftı. Memur, avukat, doktor bu meslekler hem toplum tarafından onaylanan, hem üst görülen, saygı duyulan hem de bu mesleklerde çalışanların rahat yaşadığı, kendine sadece çalışarak mal mülk edinebildiği zamanlardı. 80'lerden sonra özellikle Özal dönemi özelleştirme politikaları kendi yeni zenginlerini de üretti. Özel girişimciliğin desteklendiği, şirketlerin birdenbire

büyüdüğü ve bu şirketlerde çalışanların da zenginleştiği bir dönemdi bu. Eğitimli, sosyal aktivitelere katılan, pahalı restoranlara giden, tatillerini yurtdışında geçiren bir zümre oluşturdu bu süreç. Artık orta, orta/üst sınıf diye tabir edilen sosyal sınıfın gelir/giderlerini karşılayabilecek bir parayı kazanan birey, yolunu çizebiliyor ve kendi 'sınıf'ını yaratıyordu. Her türlü olanakla, her türlü gereği yerine getirdikten sonra artık insanın kendine yabancılaşma süreci değişti ve anlam arayışı daha da çetrefill bir hâl aldı. Bu bir yaşam modelini de beraberinde getirdi. Birbiriyle yarışma, yalnızlığını, hayattaki anlam arayışını tüketimde bulma ve sadece kendisiyle ilgili bir dünyanın peşinde olma, hayatın gerçeğini yoksayarak yaşama, pahalı kıyafetler, güzel, havalı döşenmiş evler ve arabalarla lüks tüketime özenme, bunları hepsini ayrı ayrı kapsıyordu. Handan ve Korhan da tam da bu sürecin kaynağından beslenen bir orta/üst sınıfa tekabül ediyordu.

Zoraki dostluklar

Korhan'ın Şermin'in kocasına iş bağlamış olması bu görünür görünmez dostluğa zoraki bir yemek ekliyor. Deniz kenarı rakı sofaları kuruluyor. Ardından gidilen jazz barlarla birlikte iki çift arasındaki uçurum daha görünür bir hale geliyor. Şermin ile Handan arasındaki mesafe genişliyor. Handan yine de o dünyaya özeniyor şüphesiz. Şermin sadece Handan için değil aynı zamanda Korhan için de bir gösterge. Kadın-erkek farketmeksizin farklı biçimlerde arzu ve arayışlarının arzu nesnesi oluyor. İçlerinde tuttukları, kendi olamadıkları ya da mutsuz oldukları ne varsa Şermin'in suretinde yeniden canlanıyor.

Özellikle karakterleri, dünyalarını, büyük müdahaleler gerektirmeden olduğu gibi sıradan ve hayatın içinden reflekslerle betimlenirken biraz olsun geriden gelmeyi tercih ediyor yönetmen.

Bir yandan da filmin içindeki mizah duygusu, şakalar, kendi ile dalga geçme ile seyircinin karakterle dalga geçmesi arasında gidip gelen nüanslarla yer değiştiriyor. Bu ince mizah anlayışı zaman zaman seyirci için bir gerilim haline dönüşen ev ve ilişkiler ortamını rahatlatıyor.

Rüzgarda Salınan Nilüfer başından sonuna kadar açık seçik bir orta/üst sınıf hayat temsili sunuyor bize. Bu sınıfın kendine özgü açmazlarını, tatminsizliğini, aynılığını gösteriyor. Çoğunlukla seyircisini rahatsız ediyor olması bu açık seçikliğinden kaynaklanıyor. Handan'a Korhan'a benzeyen insanların bu filmde rahatsız oluyor olması kendinde sevmedikleri bir şeyi açıkça görüyor olmalarından. Yıldırım Türker'in Çoğunluk için yazdığı yazıda 'seyirciyi bildiği ile ürkütmesi' (Türker, 2010) burada da işliyor şüphesiz. Yönetmen Seren Yüce her iki filminde de özellikle karakterle özdeşlik kuran, onu yakından anlayan seyirciyi bildiği ile ürkütüyor, belli belirsiz bir rahatsızlığa itiyor.

Ev, sokak, lüks restoranlarla dolu betimlenmiş her alan fiziksel olarak bir konfor alanı üretirken psikolojik olarak derin boşluklar açıyor. Nihayetinde sona geldiğimizde ise bunun kendi içinde süren ve sürecek olan bir döngü olduğunu anlıyoruz. Bir tür çıkışsızlık hâli ile başbaşa kalıyoruz ister istemez. Çünkü görünürde Handan ne kitap yazacak, ne de kafe açacak ve bu hiçlik dünyasında aslında salınmayıp, suda duran Nilüfer çiçeği gibi asılı kalacak gibi görünüyor.

Köksüz

Orta direğin babasızlığı

Mevsim yaz, balkon, kentin arka sokaklarına sığınmış bir mahallenin balkonunda iki kardeş çekirdek yerken, abisi 'bir tur atalım mı' diyor, kardeşi çekingen ama anneleri uyuyor nasılsa. İlker arabayı alıyor, kardeşi Özge de biniyor o sırada uyanan anne peşlerinden koşuyor. Deniz Akçay'ın yönettiği Köksüz'ün (2013) açılışında gördüğümüz bu sahne film boyunca farklı tekrarlarla ilerleyecek. Çünkü arabanın sahibi olan baba yok, ölmüş ve histerik krizlerinden kopamayan anne de çocuklarıyla tek başına başedemiyor.

İzmir'in yoksul mahallelerinden birindeyiz, bir anne ve üç çocuk. Babaları ölmüş. Anne belli ki evden çok az çıkıyor, dışarı çıksa toplu taşıma aracına nasıl binilir ondan bile haberi yok. Baba varken nasıl bir hayatları vardı bilmiyoruz. Bütün karakterler bizim için o anda varoluyor ve film geçmişe dair de bir şey söylemiyor hiç. Filmin adını da aldığı köksüzlük babasızlıktan geliyor. Çünkü yoksul mahalleler ve buralarda yalnız başına, babasız büyüyen çocuklar ile çocuk büyütme zorunda kalan kadınların yaşamı, köksüzlüğün en güçlü, en derin hissedildiği ve bu yokluğun yaşamın her yerine sürekli müdahil olduğu yerler.

Gördüğümüz bu resmin içinde en temel figür işe gidip çalışmak zorunda kalan ve evin yükünü sırtında taşıyan abla, Feride. Herkese ve her şeye aynı anda sahip çıkmak zorunda kalırken kendi varlığı da ona bir yük olmuş artık. Feride, otuzlu yaşlarında,

eğitimli bir kadın, bir reklam şirketinde çalışıyor. Baba olmadığı için kardeşlerinin dertleriyle de anne histerileriyle de tek başına mücadele ediyor. Annesiyle kurduğu ilişki bir sevgi-nefret ilişkisine dönüşüyor bu yoklukta.

Baba yokluğunu anne ve kardeşler üzerindeki etkisini belirleyen en temel unsur sınıf. Kapının önünden odalara, mutfığa kadar gördüğümüz ev içi, Feride çalışmasa eve bakacak kimsenin olmayışı, genç asi bir delikanlının hissettiği baba eksikliği ve yoksul mahallelerde kurduğu arkadaşlıklar, içtiği esrar... Başlarında baba olmayınca herkes hayatta görünmez oluyor sanki. Orta sınıfın en büyük ve en güçlü direği olan 'baba' olmayınca geriye kalan her şey de bir bir yıkılıyor.

Anne Nurcan baskın bir karakter ama bir yandan da özellikle Feride'ye muhtaç yaşıyor, muhtaç yaşamayı tercih ediyor. Yapabildiği tek şey temizlik, takıntılı bir biçimde hayattaki bütün yokluklarını psikolojik marazlarını yoketmek için temizlik yapıyor. Yine de kurtulamıyor kendinden. Tesisat bozulsa bile birini arayıp getirecek kudrette değil. Bu yüzden de Feride ile aralarındaki ilişkiyi bu muhtaçlık belirliyor en çok. Anne olmasına rağmen hep almak istiyor ama vermek istemiyor hiç. Bir gece çay demleyip Feride'yi sabah işe gideceğini bildiği halde yanında otursun diye uyandırmaya gidiyor, Feride uyanmayınca tv karşısındaki çekyatına geri dönüyor. Feride'nin uykusu kaçıp yanına geldiğinde ise önce o uyuyakalıyor. Kızıyla kurduğu ilişkinin özeti gibi oluyor bu an, Feride'nin uykusunu kaçırıp uykuya dalmak Nurcan için hayatın çeşitli şekillerinde beliren ve bitmeyen bir şey.

Babadan kalan arabanın satılması zorunluluğuyla ortaya çıkan Gülağa, o aşamadan sonra her gerektiğinde yardıma koşmaya başlıyor. Gülağa lise mezunu ama sınıfsal olarak Feride'ye uzak değil yine de. Bell ki İzmir'e göçmüş daha geleneksel bir aileden geliyor ama burada ekonomik olarak çok büyük bir uçurum yok.

Yorgun zamanların ağırları

Feride eğitilmiş bir kadın olmasına rağmen artık yüklerini taşımaktan yorulduğundan istemese de Gülağa'nın evlenme teklifine evet demek zorunda kalıyor. Coğrafyanın bir çıkmazı gibi çekirdek ailede evden kurtulmak için evlenmek ve evlendikten sonra daha da yalnız kalmak. Annesinin evleneceğini duyduğunda hissettiği öfkenin nedeni sadece Gülağa'yı kızına değer görmemesi değil, aynı zamanda hayatta kendi başına kalacak ve kızına biçtiği muhtalık yazgısının elinden alınacak olması.

Annesinin belini incitmesine rağmen Feride'nin nişanı evde yapması, ertelemeyişi iyice dokunur Nurcan'a. Sanki bedeninin bütün fonksiyonlarını Feride'nin önüne yatmak, evden gitmemesi için kullanmak için yeniden yaratır. Adorno'nun 'en küçük sığınma duygusuna bile aile çıkarlarının küflü kokusu karışmaktadır' dediği gibidir annenin tavrı. Kızına az öteye gidebileceği, istemeden de olsa sığınabileceği bir alan açmaz. (Adorno, 2005:39)

Elinden bir şey gelmeyince de yaralamaya başlar Feride'yi. Aynı gece 'sen de ne meraklıymışsın evlenmeye' diyerek iğneler. O sırada bulaşıkları yıkayan Feride artık dayanamayarak gelir ve annesinin gözleri önünde kirli tabakları salonun ortasına atar ve kırılır. Temizlik hastası anne belini incinmiş olduğundan yerinden kalkamaz o gece o tabakların pisliğiyle, aynı odada uyumak zorunda kalır. Elinden hiçbir şey gelmeyen, kaderine razı olduğu için de daha mutsuz bir kadere ikinci kez razı olan Feride'nin yapıp yapabildiği de bu kadarıyla kalır.

Kardeşi Özge görünür olmaya çalıştıkça daha da kaybolan bir figür filmin içinde. Annesinin histerilerine öfkelenmek, onu sürekli markete yollayan evin küçük çocuğu olmaya söylenmek yerine annesine hediyeler alıyor, ya da eli kanasa sesini çıkarmadan kenarda bekliyor. Hem kimseye ilişmeden yaşamak, hem de aynı anda evin içerisinde bir varlık olmak istiyor.

Diğer yanda İlker görünmez olmayı bile isteye tercih ediyor. Evde kalmıyor, arkadaşında kalıyor, arkadaşının annesiyle cinsel ilişkiye giriyor. Hayata dair isyan ve öfkesi farklı bir biçimde beliriyor sürekli. Ama bunu belirleyen de yine baba yokluğu oluyor. Sattukları baba arabasının içinde uzaktan babasını görür gibi olup, baba diyerek peşinden koştuğu sahne ile anannesinin evine gidip günah çıkarır gibi ağlayıp, sessizce içini döktüğü sahne bunun en önemli göstergesi. İlker'in içinde kaynayan şey sadece gençlik değil aynı zamanda babasızlık.

Feride çalışsa da, geçindirirse de o evin içinde bir varlık, bir özne olamıyor. Maaşı bile kendisinin değil annesinin kontrolünde. Bu sakatlanmış kontrol bitmek bilmeyen bir işkenceye dönüşüyor bir süre sonra Feride için. Mahallelerin akşamları dışarıdan sarı ışık yandığında güvenli görünen ev içleri Feride için kaçıp kurtuluşu, kendini varedemediği, hiç olmadığı, olamayacağı bir yere dönüşüyor. Bir sığınak değil tam tersine bir kapan. Gürbilek bu orta sınıf evlerde muslukların akıttığını söyler. Musluklar sürekli damlatır, eski kullanılmamış eşyalar atılmaz, saklanır, delinmiş tencereler, küçülmüş elbiseler hiç atılmaz. Kapısı sadece misafire açılan soğuk salonları vardır bu evlerin ama sıkıntı da taşır bu evler. Bir şeyler başlamıştır ve gerçekleşmemiştir aynı zamanda. (Gürbilek, 1998: 69) Feride için de tipik orta sınıf bu evi bir sıkıntı mekanına çeviren her şey babasızlığında ve annesinin talepkârlığında asılı kalır.

Filmde tek bir sınıf görüyoruz, Feride'nin ailesi, İlker'in arkadaşının ailesi, babanne evi, Gülağa bunlar hep birbirlerine benzer hayatlar yaşıyorlar. Feride'nin yaşadığı mahalle biraz daha yoksul ve yoksun gibi görünse de sınıfsal olarak daha baskın görünen başka bir unsur yok. Köksüz birçok açıdan karamsar bir bakış sunuyor seyircisine sınıfın çıkışsızlığının yanına, okumuş genç kadının çıkışsızlığını da ekliyor. Bunu yaparken bir zorunluluk değil de bir tercihmiş gibi göstermeye de çalışıyor Feride için. Yeşilçam filmlerinde gördüğümüz mantık evliliklerinden farklı olarak Feride,

Gülağa ile öpüştükten sonra iğreniyor ve dişlerini fırçalarken ağlamaya başlıyor. Feride okumuş, eğitilmiş iş gücü sahibi bir kadın olarak Gülağa'ya da muhtaç değil aslında ama evdeki 'babasızlık' onu buna yine mecbur kılıyor. Köksüz tıpkı adı gibi bütün çıkmazlarını, eksikliğini, karakterlerini ve karakterlerinin marazlarını baba eksikliği üzerine kuruyor.

Nihayetinde mahallede bir kına gecesi sahnesi görüyoruz. Artık Yeşilçam'da kalan, çok uzun zamandır karşımıza çıkmayan, eski mahallelerde toplaşılan sandalyelere oturulmuş, Feride'ye geleneksel bir kına elbisesi giydirilmiş, başına geleni, gelecek olanı kabullenmiş gibi Feride. Yine de annesinin eve girip birçok ilacı yutup hiçbir şey olmamış gibi geri dönüp sandalyesine oturduğu sahnede, mutlu olacaksa da olmayacaksa da Feride'nin hayatını bir biçimde manipüle etme ihtiyacı var. Film içerisinde çeşitli şekillerde kızının evliliğine mani olmaya çalışan anne, bu kez içtiği ilaçlarla ölmeye yattıyor. Bu anlamda belli belirsiz bir finalle kapanıyor Köksüz. Anneye ne oldu zehirlendi mi, öldü mü, Feride gerçekten evlendi mi bilmiyoruz. Kapanırken bu soruları yanıtlamıyor sadece orada sürüp gitmekte olan bir hayatı imliyor ve kalabalıklar kına gecesindeyken yavaş yavaş kapanıyor.

Kusursuzlar

Ferah yazlık evlerin saçaklı tavanları

Karanlık bir açılış, trafik, gece, gergin ve tekinsiz bir yoldayız. Hemen arkasından suyun üzerinde durmakta olan bir kadın görüyoruz. Kız kardeşi sahilde bekliyor, neden bilmiyoruz ama karalar bağlamış. Başka kimse yok, belli ki mevsim açılmamış daha ama bir yazlıktayız. Çoğunluğu bu yazlık evin içinde geçen filmde bir orta/üst sınıf yazlık ev hâliyle karşı karşıyayız. Aileden kalmış bir yazlık, konforlu, geniş, iki kardeşe fazlasıyla yeter. Arada borular akıyor olsa da evin genişliği ve konforunun seyirciyi de içine aldığı, karakterlerin içinde taşıdığı karanlıktan farklı olarak ferah bir alan.

İki kız kardeş Yasemin ve Lale neden kaçtığını bilmediğimiz bir kaçıştalar. Görünürde ara ara farkettiğimiz bu kaçışın ne olduğua dair bir fikrimiz yok ama sabah bakılan gazetelerden anladığımız sadece ikisini ilgilendiren özel bir şey olmaktan çıkmış artık. Kendilerini boğan bir şeyden kaçacakları bir yere sahip olma lüksleri var ama bunun sadece bir 'kafa dineme' kaçışı olmadığı da belli.

Gördüğümüz yazlık ev, evin içi, eşyaların konumlanması, site-nin içerisinde aldığı yer çok tipik Türkiyeli bir yazlık. Yazlık evler çok uzun zaman ancak belli bir sınıfın sahip olabildiği yerler. Ölen anneanneden kaldığını anladığımız bu ev de sınıfsal olarak Yasemin'in ile Lale'nin ferah büyüdüğünün bir göstergesi. Yine de

eski, köhne bir tarafı var. Borular çürüdüğünden eski işlevini yerine getiremiyor artık. Bu borulardan gelen sesler filme müdahil oluyor çoğunlukla. İki kardeşin sesi gibi ara ara yankılanıyor.

Meselenin çatısı kadın olsa da ev hallerinde hikayeye eşlik eden gündüz programları, televizyon sesleri yok. Bunun yerine ara ara kavga eden, ara ara gülüşen kızkardeş sesleri ile tıkanmış borulardan gelen uğultular var. Lale uyuyamadığında televizyon karşısında uyuyakalıyor bazen, bir tv sesine rastlıyorsak da bu penguenlerden bahseden belgesel ya da haber bültenleri oluyor. Ablası sabahları koşuya çıkıyor, yazlık yerler için olağan, genç bir kadın için de rahat hareket edebileceği 'seküler' bir alan. Kardeşlerin bir şeyler sakladığını biliyoruz, gazeteye baktıklarını, Lale'nin sevgilisinden gelen ve cevap verilmeyen mesajları ama gündelik akıp giderken bu büyük bir merak olmuyor seyirci için.

Lale, kıyafetleri, şapkası, tülbenti ve güneş gözlükleriyle sürekli saklanır gibi. Kendisine büyük gelen, geniş, içerisinde kaybolduğu kıyafetlere sığınıyor. Denize girmeyip kıyısında kalmayı tercih ediyor. Yasemin ise daha atak, daha girişken olan, Lale'ye göre kendini daha rahat ifade ediyormuş gibi görünüyor.

Yazlık eve arabasıyla gelen, arabasıyla her gün plajlara inen konforlu orta sınıf insanları Yasemin ile Lale. Yoldan geçerken gördükleri inşaat işçileri camdan baktıkları bir anda belirip kayboluyor sadece. Çünkü görüp karşılaşabilecekleri alanlar bu kadarla sınırlı. Plaja gelip de bir şezlong için gereğinde fazla para istediklerinde boyun eğmeyecek güce de sahipler, haksızlığa ses çıkarabilecek gücü kendilerinde bulabiliyorlar. Bu özgüven de yine bir bakıma sınıfsal bir kavrayıştan ileri geliyor.

Lale'nin bir doktor olduğunu anlıyoruz, anestezi uzmanı, Yasemin de eczacı, dolayısıyla hem eğitilmiş, hem varlıklı modern bir aileye mensuplar. Hali vakti yerinde iki kız kardeş ve zamansız

bir vakitte yazlığa gelebildiklerine göre iş angajmanları da yok. ‘Sadece bir noktada Lale ‘devlette doktor olmak zor’ diyor, o kadar. Bir yerlerden izin alma mecburiyeti, bağlı oldukları bir yönetici ya da kısıtlı zamanları varmış gibi de görünmüyor.

Bozulan arabaya yardım eden komşu devreye giriyor bir müddet sonra. Yan evin akrabası Kerim, Yasemin daha atak, daha flörtöz olduğundan seslenip hal hatır da soruyor, kimlerden olduğunu anlamaya çalışıyor. Aslında akşam yemeğine de davet etmek istiyor ama Lale’nin çekinceleri var. Kerim’in yolu yine de düşüyor eve ve bir akşam yemeğine dahil oluyor. Eviniz de çok güzel dediğinde Lale ‘sizinkiyle aynı işte’ diyor. Bu yazlıklar çoğunlukla birbiriyle aynı çünkü. Sınıfsal olarak da, mimari olarak da benzer ve korkutucu değil. Çünkü Bourdieu’nun da altını çizdiği gibi orta sınıflar birbirlerine çok uzak yerleşmiş olsalar da ortalama kültürün üreticilerinin ve tüketicilerinin ortak noktası olan meşru bir kültürle ve onun taşıyıcılarıyla adeta önceden kurulmuş bir uyum varmışçasına aynı temel ilişkiye sahip oluyorlar. (Bourdieu, 2017: 471) Zaten Kerim’e bakınca da bu ‘aynı’lığı görmek mümkün. Kerim İstanbul’da okuyup Alaçatı’da bar işleten bir adam. Kendi işinin patronu ve işletmecisi. Aynı yerde yazlığı olanların aynı sınıfsal imtiyazlarına sahip.

Kerim hukuk okurken bırakmış zira bütün ailesi avukat, fakat o başka bir yol çizip bar açmak istemiş ki bunu yapabilme lüksü olduğunu da görüyoruz. Yasemin de bir süre New York’ta yaşamış, çalışmış. Yasemin ile Lale’nin anne-babasının da doktor olduğunu öğreniyoruz. Böylelikle doktor-eczacı çocuklar da tamamlanıyor. 80’ler sonrası ortaya çıkan tipik bir orta/üst sınıf aile modeli bu. Belli bir eğitim seviyesinin üzerinde olmak, aileden gelen mesleği ve imtiyazı sürdürmek, doktor, avukat ya da eczacı olarak orta/üst sınıfın hakkını vermek.

Çürüğe çıkmış borular

Kerim, Lale'yle ilgilenip su boruları için yardımcı olduğunda Lale aslında bir kız arkadaşı da olduğunu öğrenir Kerim'in. Lale'nin sürekli bir odaklanma sıkıntısı var, aklı yerinde değil gibi. İlaç aldığını biliyoruz ama ne için olduğunu bilmiyoruz. Yasemin ise güçlü görünmeye çalışanlardan gece koşuya çıktığında biri satışa arabasını pataklayıp, korkutup yollayabilen güçlü bir kadın. Ya da plajda canı sevişmek istediğinde bir iki bakışıyla bir adamı soyunma kabinine atıp sevişecek cürete de sahip görünüyor. Ama aynı plajda anneannesinin komşusuyla karşılaşp artık ölmüş olan anneannesini yeteri kadar görmediğini hatırladığında ise içindeki suçluluk duygusuyla o kadar güçlü kalamıyor.

İki kardeş çok farklılar biri ne kadar genişse diğeri o kadar dar kıyafetler giyiyor. Hayata olan açıklıkları, endişeleri ve tedirginlikleri de bir değil. Yasemin'in Lale'den habersiz nerede olduklarını söylemesi ve Ferit'in gelişi Lale için kırıma oluyor. Çünkü nazik davransa da çirkinleşiyor bir noktada Ferit de... Bu noktadan sonrası finaldeki doruk sekansa doğru giden bir yükselme oluyor filmde. İki kardeş ve Kerim'in bir balıkçı sofrasında oturdukları ve sakın bir yemekten çetin bir hesaplaşmaya giden bir yere dönüşüyor burası da... Sonunda da karanlık bir yolda başlayan film aynı karanlıkta biterken aslında Yasemin'in, Lale'ye saldıran bir adamı onu korumak için öldürmüş olduğunu ve bundan kaçmış olduklarını anlıyoruz.

Modern de olsa kadınlık, kadınlığın sürekli tacize açık olması seküler yerlerde de bakışlardan kurtulmadan yaşanmıyor olması kadınlar için bitmek tükenmek bilmeyen bir süreç. Kadınları katillğe kadar götüren şey tacizin, tecavüzün bitmeyişi. Bir yandan bu kadınların sosyal hayatlarında rahat, güçlü, modern ve ekonomik olarak bir sıkıntısının olmayışının buna engel olamayışı. Dolayısıyla modern bir toplumda hatta görece modern bir yazlık alanda bile erillikten kurtulamamaları aslında.

Yasemin ile Lale şehirli modern kadınlar olarak erkek arkadaş, sokaktan geçen herhangi biri gibi birçok erkeğin tacizine uğramak durumunda kalmışlar. Modern ve güçlü olmak, görünmek yetmemiş. Giddens'in altını çizdiği üzere modern toplumların bunun dışında bir de duygusal tarihi vardır çünkü ve bu tarih erkeklerin kamusal benliklerinden ayrılan cinsel arayışlarının da tarihidir. Böylelikle kadın cinselliği erkeklerin kontrolü altında gelişir, bu kontrol yıkılmaya başladıkça da erkek cinselliğinin zorlayıcı yönü daha güçlü bir biçimde açığa çıkar. (Giddens, 2010: 9)

Güçlü bir sınıfsal temsil hep ev içerisinden hem de yazlık siteden görünüyor. Filmdeki güçlü sınıf temsilinin yanında kardeş çatışmalarından anladığımız kardeşliğin daha sınıfsız olduğu. Lale'nin Ferit'e yerini söylediği için, Kerim'in kız arkadaşı olduğunu bildiği halde o'ndan hoşlandığını söyleyerek kandırması, ev içindeki gündelik kavgalar, itişmeler, hiçbir zaman halledilmemiş ve halledilemeyecek olan meseleler... İki kardeş arasındaki gündelik git-geller, sorumluluk paylaşma ya da içten içe biriktirilmiş hasetler, kardeşliğe özgü bu bitmez tükenmez duyguların sınıfsızlığını da hatırlatıyor. Yoksul, orta halli, fakir ya da zengin kardeşlik hangi evlerde yaşanırsa yaşansın saçakları hep damlıyor, muslukları hep akıtıyor.

Başka bir açıdan bakılacak olursa filmde güçlü bir suç imgesi olsa da, bu iki kardeşin arasında gelip giden duyguların ara ara kırılmalara açık olabileceği ama kırılmadığı duygusu da ağır basıyor. Fatih Özgüven'in belirttiği üzere filmde buna benzer bir alaturkalık eksik oluyor. Özgüven mesela kalkıp şakır şakır oynadıkları bir sahne olarak tanımlıyor bunu. (Özgüven, 2014) Bu kardeşler fazlasıyla modern olmakla birlikte kendilerine özgü steril bir soğukluk da sürekli göze çarpıyor. Esneme alanları yok, bedenleri de düşünceleri de öyle katı ki kendini bırakıp bir an göbek atacak bir boşalmaya izin vermiyor.

Albüm

Tahrip Edilmiş Beklentiler

Her gün yolda onlarcasıyla karşılaştığımız bir çift görüyoruz önce, adam işe gider ve kadın da hamiledir. Dünyanın en normal çifti görünen Bahar ve Cüneyt'in çocuk sahibi olamadığını anlarız çok geç olmadan ve hamileliğin de sahte olduğunu. Gizlice evlatlık bebek bakarlar bir yandan da hamileliğin gelişimine dair bir albüm tutmaktadırlar ki durumun gerçekçiliğini arttırsın.

Ünlü Fransız kuramcı Andre Bazin, gerçekçilikle ilgili kuramında gerçeğin izinden bahseder. Çıplak gerçekliğin dışında seyircide bir iz bırakacak ve o gerçeği hatırlayıp anımsaması ve benimsemesi ni sağlayacak bir iz. Mehmet Can Mertoğlu'nun yönettiği Albüm'de (2016) hamileliğe dair tutulan albüm bu 'gerçeğin izi' işlevini üstlenir. Hiç doğmayacak bir bebeğe albüm hazırlanılması durumu daha da gerçek kılmaktadır çünkü. Fakat bu kez seyircinin gözünde değil, çiftin akrabaları ve eş-dost gözü önünde. Bu fotoğraflar film boyunca ara ara karşımıza çıkmaya devam eder ve filmin içindeki gerçek ile kurmaca arasındaki sınırı ikinci defa kaldırır.

Çocuk esirgeme kurumunda aradıkları bebeği bulduklarında şehri terkederler önce ve yerleştikleri yeni şehirde yeni doğum yapmış evli bir çift oluverirler zaten amaç da budur. Kısa bir süre sonra ise anne-baba-çocuk olarak ülkenin görece büyük şehirlerinden birinde bir orta sınıf nasıl olur, nasıl yaşarsa öylece yaşamaya başlarlar. Kendini her şeyiyle açık eden ev içleri, Bahar'ın

evde seyrettiği gündüz kuşağı tv programları, televizyonun içinden eve yayılıp dağılan sesler, rastgele yenilmiş ve bırakılmış yiyecekler, oyuncaklar, çocuğun annesi tv izlerken kendi kendine varolma ve elindekilerle oynama çabası, bir ev kadının gündeliğini hunharca paylaşan bir orta sehpa, dağınıklığın kendine özgü ve her gün tekrarlanmakta olan ritüeli, aynı evde aynı koltukta aynı programa bakarken gelen seslerin 'orta halliliği' bölemediği tam tersine beslediği hayatlar. Bütün bunlar küçücük bir an gibi görünür ama koskoca bir sınıf temsili olarak geri döner. Çünkü neredeyse kent-taşra farketmeksizin bütün orta halli kadınları eşitleyen bir görüntüdür bu.

Cüneyt'in bir ilkokul öğretmeni olması akşam eve gelindiğinde gerçekleşen mutfak sohbetleri ev içindeki görünüme eşlik eder. Hikaye sadece evlatlık meselesidir ama yönetmen kamerasını neredeyse film boyunca orta sınıf bir çiftin gündeliği arasında dolaştırır. Bazen ağır bir sıkıntı basar. Bu orta sınıf hep aynı hayatı yaşamasından doğan ve seyirciye de sirayet eden bir sıkıntıdır. En çok da alışveriş merkezi sahnesinde kendini belli eder. Yapacak başka şeyi olmayan ve hafta sonu ile kısıtlanmış hayatlara bir de bebeği/çocuğu gezintiye çıkarma zorunluluğu eşlik eder. Başka nasıl gezilir, başka nasıl boş vakit geçirilir bilmeyen bir hâlin ortalıkta salınmasıdır bu biraz da. Mat bir ışık altında görünen bu sahneler bize asıl meselenin bir ailenin evlatlık olan bebeği değil de bir sınıf meselesi olduğunu hatırlatır.

Cüneyt'in çalıştığı okul, öğretmen sohbetleri ve oralarda yakalanan küçük anlar da kameranın görmezden gelip, çekip gideceği yerler değil. Buralarda da mahsus, bile isteye dolaşıp, ev içleri gibi çalışılan yerleri de kendine özgü gerçekçi ayrıntılarla betimleyen bir kamera ve ona eşlik eden bir ışık dolanır. Genellikle rastladığımız ve yaşamların 'aynı' oluşuna tekabül eden ve belli sınıf görünümünde kendini tekrar eden alışkanlıklar ev ya da iş yeri farketmeksizin bir sis bulutuyla bütünleşir, ağırlaştıkça da ağırlaşır.

Diğer yandan tüm bu mat ve aynılığın yanına bir kara mizah eşlik eder. Zaman zaman güldüğümüz ufacık anlardır bunlar. Karakterlerin absürt bir diyalogundan ya da o anın verdiği tirajikomik bir halden kaynaklanan ve filmin soğuk ışığını yumuşatan gülüşlerdir bunlar.

Yaşamayanlar

Cüneyt ve Bahar'ın geçmişine dair bir şey bilmeyiz, yönetmen bizim için onları o anda, film başlarken vareder ve sürdürür. Bu karakterler yaşamın içinde donuk görünen ama bir o kadar da nefes alan karakterler olarak karşımıza çıkar. Karikatürize edilmemişlerdir. Yönetmenin olaylardan ziyade duruma yönelmiş olması, bu iki karakterin maruz kaldığı meselelere verdiği reaksiyonla bütünleşip ilerliyor. Ölü gibi görünen zamanlar aslında her birimize tanıdık, gündelik yaşamda olduğu gibi gereksiz uzayan diyaloglar ya da birdenbire başlayan sessizliğin kendisiyle bütünleşip akan durumlar silsilesi görüyoruz.

Açılıştaki tüm bunların zıttındaymış gibi duran, doğuran bir inek sahnesi görüyor olmamız çok tipik bir insan-doğa karşıtlığı. Hayvanın doğasında, yaşam alanında doğurgan olup olmama bir toplumsal baskı aracı değil. Oysa insanın doğurganlığı neredeyse bunun üzerine kurulu. Aksi halde bir uzlaşamama, ait olamama, onlardan biri olamama kaygısı söz konusu oluyor. Cüneyt ile Bahar'ın evlatlık da olsa bebek sahibi olmak için çırpınışı aslında bir nevi toplumsal anlamda yalnızlaştırılmamak, itilmiş hissetmemek ve görünür olmak için. Uzun zamandır evli ve çocuk sahibi olmayan bir çift olarak hep eksik kalacaklarını bildikleri için. Bütün hayatlarını bunun üstüne kurma, şehir değiştirme, tayin isteme zor olduğu kadar çetrefilli birçok süreci beraberinde getiriyor. Cüneyt ile Bahar kendi hayatını yaşamıyor, hayatlarını toplumun onlardan beklediğini verme üzerine kuruyor.

Bir suç nesnesi olarak evlatlık

Mesele gündelikten çıkıp eve gelen hırsızla birlikte adli bir süreç alınca bu kez tirajikomik olan daha da gerçeğe bürünür ve resmi kayıtlara göre bebeğin evlatlık olduğu ortaya çıkar. Cüneyt ve Bahar bir 'suçlu' gibi şehri terkedip başka bir şehre geçmenin yollarını düşünmeye başlar yine, zira evlatlık çocuk sahibi olmak tipik bir orta sınıf kent hayatı için kabul görmeyen bir durumdur.

Sanayileşme sonrası aile daha önce olduğundan çok daha özelleşmiş bir kurum haline geldi der Giddens. Eskiden aile aynı zamanda bir üretim biçimi iken sonrasında çekirdek aileye ve çocuğa indirildi. Çağdaş toplumda da evlilik bu anlamda çok önemli bir hale geldi ve kurumsallaştı. Çekirdek aile çocukların dünyaya getirilmesi ve büyütülmesi için odak noktası olarak kalır ve üyeleri için daha önce hiç olmadığı kadar duygusal destek ve tatmin kaynağıdır. Hatta modern hayatın evleri de ytk odalarından ayrı oturma odalarıyla 'aile' olma üzerine tasarlanır. (Giddens. 2001: 111-115) Özellikle daha muhafazakâr toplumlar için çekirdek aile çok daha önemli ve çocuk sahibi olmadan da tam bir 'aile' sayılmıyorsunuz. Çocuk olmadığıda karı-koca olmanın da bir anlamı kalmıyor.

Cüneyt ve Bahar kendilerinden bekleneni yapamadıkları için evlatlık almak durumunda kalmış ve bu da yetmiyormuşçasına gizlemek zorunda kalmışlardır. Bunun temelinde toplumsal beklentiler, çekirdek aile ve doğurgan olmamanın verdiği eksiklik duygusu yatar. Bahar'ın doğuramıyor olması onu hem toplumsal hem de sınıfsal olarak ayırt eder ve iter. Çünkü daha yüksek bir sınıfta olsa göze bu denli batmayacak olan bu süreç orta sınıf için daha affedilmezdir, yadırgayıcı, kötücül bir bakış taşır. Nihayetinde bu bakış kişinin kendisini 'suçlu' hissediyor olmasına kadar giden ve filmde de ilginç bir biçimde suçu olmadığı halde nezarete tutulan Cüneyt karakteriyle hikayesel anlamda da örtüşen bir veri sağlar.

Bu toplumsal bakış filmin farklı yerlerinde farklı biçimlerde

ortaya çıkar. Bahar ve Cüneyt ilk gittikleri yetimhanede kendilerine gösterilen bebeği gördüklerinde esmer olduğunu farkedерler. Çocuğun Suriyeli ya da Kürt'e benzediğini söylerler ve bebeği istemezler. Bunu kötü bir niyetle yapmazlar ama mesele iyilik ve kötülükten ziyade tipik orta sınıfın bakış açısının bir teyidi gibidir. Orta halli memur bir çift olarak bir Kürt ya da Suriyeli ya da kendilerinden daha 'esmer' gibi görünen bir çocuğa bakış ister istemez böyle bir hâl alır. Çünkü genelin bakışı da bu biçimdedir.

Devlet kurumları bu anlamda Cüneyt ve Bahar'ın birkaç şekilde karşısına çıkar ve bir resmi evrak gibi karşılarında dikilen insanlarla karşılaşır. Başta çocuk esirgeme kurumundaki memur, okul müdürü, daha sonrasında birtakım prosedürler ve en sonunda da polis ve karakolda yaşanan sahnelerle tamamlanan süreçte sıradan bir çiftin devletin farklı birimleriyle, farklı biçimlerde karşı karşıya geldiğini ve otorite ile toplumun insan hayatı üzerinde ne denli belirleyici olduğunu gösteriyor. Bu kısımlarda sarkan, uzayan diyaloglar da ayrıca gerçekçi resmi kurum tasvirleri sunuyor. Bir yandan da yerel ayrıntıları, insanın insana olan bakışından, tepkilerden reflekslerden görmek de mümkün, böylelikle 'bizim topluma özgü' birçok ayrıntıdan beslenerek ilerliyor. Diğer yandan yönetmenin yenilikçi ve taze bir dili olduğu kesin. Kendini belirli kalıplara koymadığı gibi yarattığı karakterlere de alan açıyor film boyunca. Bu bakışın hikayenin gidişatı ve hissiyatıyla da yadsınmaz bir bağı var.

Gözümüzün önüne çıplak ve ayrıntılı bir biçimde serilen Bahar ve Cüneyt'in hayatı üzerinden otoriteye eleştirel bir göz de var, bu çok da bağırmadan seyircinin kulağına eğilerek söylenen, ve ince ince işlenmiş bir eleştiri mekanizması. Diğer yandan gündelik hayatın sıkıcılığı ve boğuculuğunun yine de bir güven, bir konfor sağladığını da es geçmiyor. Fakat bu konfor alanı insanın kendi hayatını bir bilinmezlik içinde yaşıyor olduğu gerçeğini de değiştirmiyor. Hayatın bütün ölü anlarını, değişmezliğini, mutlu anların mutsuz

olanların yanında ne kadar azaldığını, insanın mutlu mu değil mi bilmeden yaşayıp gittiği, bunun üzerine düşünmediği zamanları gösteriyor ve yeniden hatırlatıyor.

Genel olarak dayatılan bir aile olma, güvende hissetme ve aile olmanın toplum içerisinde konforlu bir alan açıyor olma fikrine bir karşı duruş sergiliyor yönetmen. Bunu hem hikaye hem de filmin biçimsel tercihlerinde açıkça görüyoruz. Çoğu zaman boğucu bir hava var. Cüneyt ve Bahar'ın birbirlerini seviyor ve önemsiyor olduğunu görüyor olmak yetmiyor. Sıkıcılığın, boğuculuğun, çıksız ama farklı bir ihtimalin de aranmadığı bir hayatın içerisinde kendi kendine yuvarlanan ve hayatın kendi boğuculuğu yetmemiş gibi üzerine bir de evlatlık bebeği saklamak zorunda kalan bir çift üzerinden görüyor bunu. Orta sınıf ahlakını tartışmaya açıyor ve kabul görmüş normları yeniden dolaşıma sokuyor.

Seçilen karakterlerin yaptıkları iş de bu düzene en ama en ait olma kısmının bir göstergesi. Cüneyt'in devlet okulunda öğretmen, Bahar'ın ise vergi dairesinde memur olması tesadüf değil. Sistemin içerisinde sistemin eritmekte olduğu karakterleri, zararsız ve devletine itaat eden hatta onun bir parçası olan karakterleri suçlu durumuna düşüren orta sınıf ahlakını sorguluyor. Bu orta sınıf ahlakına da, toplumsal aile resmine de köhnemiş resmi devlet dairesi muamelesi yapıyor. Böylelikle donuk bir ışıkla ölü zamanlar arasında dolanıyormuş gibi görünen Albüm, aslında güçlü bir orta sınıf ve otorite eleştirisi yapmış oluyor.

Son sahnedeki çıksızlık, tıkanma da anlamlı. Cüneyt ile Bahar'ı selalenin başında gördüğümüz bu sahnenin ardından ne olduğunu bilmiyoruz. Yollarına devam etmek ya da suya karışmaktan başka ihtimal görünmüyor. Bu aslında tam da filmin baştan sona yapmaya çalıştığı eleştirinin bir parçası. Sistemin çıksız olması ve belli toplumsal normlar etrafında olmadıkça dönüp dolaşıp insanı bir selale başında belirsiz bir boşluğun içerisinde sıkıştırıp bırakması.

3. BÖLÜM

BEYAZ YAKALI ŞEHİRDE KAYIP

Son Çıkış, Bağlılık-Aslı, Küçük Şeyler

Son Çıkış

Yanlış Zamanlar Varyetesi

Kızgın kumlara uzanmış bir adam var, gökyüzüne bakıyor uzun uzadıya. Bir dinginliğe, bir sadeliğe doğru uzanan kamerayla sakin bir an ile başbaşa kalacağımızı sanıyoruz. Tahsin yerinden doğrulduğunda bedenini boynundan aşağı kuşatmış olan takım elbisesiyle inşaat kumuna uzanmış olduğunu ve bütün bir inşaat gürültüsünün arkasından yavaş yavaş eşlik etmekte olduğunu görüyoruz. Ramin Matin'in yönettiği Son Çıkış'ta (2017) Tahsin bir mimar, şehrin büyük inşaatlarından birinde çalışıyor. Arabasına binip toplantıya yetişmekte olduğu zaman şehre üstten bakıp nasıl bir trafik içinde olduğunu, her gün nasıl bir güne uyandığını anlıyoruz.

Dinmek bilmeyen araba kornalarına, telefonun toplantı hatırlatmaları, gelen mesaj sesleri eşlik ediyor. Tipik bir beyaz yaka mimar olarak Tahsin'in hayatı inşaat gürültüsü, yetişmek zorunda olduğu toplantılar ve gelen mesaj seslerinden oluşuyor. Akşam ise yenden bu kez başka bir trafikle boğuşmak zorunda, bir arkadaşıyla iş çıkışı nefes almak bile şehirde bir süre nefessiz kalmayı gerektiriyor. Bara gittiğinde karşılaştığı Siren, onun için tam bir ütopya. Reklamcılık yaparken Hindistan'a giden sonrasında da organik bir hayatı tercih eden Siren, Tahsin için gerçekleştiremeyeceği bir ideayı imliyor.

Siren kaçtığı güneyde organik tarım yapıyor ve İstanbul'da bunun için bazı bağlantılara bakmaya gemiş. Tahsin 'ben de kaçmaya

‘çalışıyorum da işte’ diyor, eveleyip geveliyor bir süre... ‘kaç o zaman diyor’ Siren ‘doğru zamanı bekliyorum’ diyor. Ama beş yıldır aynı şeyleri söylediğini de anlıyoruz arkadaşı Elif’ten. Sıkılmış, daralmış nefes alamıyor artık. Evliliğinde de işinde de mutlu değil. Boşanmak üzere, karısının babası yemeğe çağırmış ama gitmek yerine Siren’i davetli olduğu bir partiye gidiyor peşinden. Siren yaşadığı hayatı trafiksiz, inşaaatsız, gürültüsüz diye tarif ediyor. Herhangi bir beyaz yakalı için koşarak kaçıp gideceği bir alan bu.

Sabah karısı koltukta yatar bulup hesap sorduğunda bütün gün kayıp olan Tahsin ‘içimden gelmedi’ diyor. Artık bırakmış, bir biçimde mücadele etmiyor, gitmesi gereken hiçbir yere gitmemiş Tahsin. Karanlıkta kendi kendisiyle başbaşa kaldıktan sonra gün ağardığında nasıl bir grilik içinde yaşıyor olduğunu anlıyoruz. Yüksek binalar, her yeri baştan aşağı camdan odalar sokakları cad-deleri görüyor ama grilikten soluk alınmıyor. Pencereyi açsan içeri giren tek şey şehrin boğuk gürültüsü. Trafik, inşaat gürültüsü yine aynı, iş yerinde kaçtığı ne varsa, evin içerisinde de Tahsin’e eşlik eden sesler oluyor. Öyle ki seyirci için de rahatsız edici yoğunlukta bu sesler. Görünen sadece uzun uzun binalar, şehirde açık bir alan, yeşil bir alan kalmamış, nefes alacak ufacak bir yer bile yok. Yerlere kadar uzanan cam pencereler bir açıklığı değil tam tersine bir kısıt-rılmışlığı tarif ediyor. Evin içi de koyu gri ve soğuk, bir yaşanmışlık, bir aidiyet imlemiyor.

Tahsin ertesi gün ilk iş gidip istifa dilekçesini veriyor. Kaybedecek bir şeyi kalmamış gibi davrandığını biliyorduk ama açıkça her şeyden bir anda vazgeçtiğini görüyoruz. ‘Mutlu değilim’ diyor. Oysaki kapitalist düzende ve işveren dünyasında ‘mutlu de-ğilim’in herhangi bir karşılığı yok. Mills’in altını çizdiği üzere bu sınıfa ait olmak bir otoriteye ait olmak anlamına geliyor. Kendi işi üzerinde gücü ve söz sahibi olan birey kendi iş gününü nasıl geçi-receğini ayarlayabilir. Fakat sınıfsal olarak çalışan olanın böyle bir yetkisi yoktur. Bu sınıfa ait olmak demek, bu sınıf içerisinde ayakta

kalmak için otoriteye bağlı olmak demektir. Böylelikle psikolojik, sosyolojik ve ekonomik olarak tam bir özgürlükten bahsedemeyiz. Nihayetinde yaşam işverenin kontratına bağlı olur. (Mills, 1966: 14)

Popov kapitalizmin işçi ve insan üzerindeki etkilerini incelerken bir Fransız romanından örnek verir. Fransız yazar Pier Daninos'un Bay Blo Diye Biri romanının ana kahramanı herhangi bir sigorta şirketinde hizmetlidir ve 'işinizi seviyor musunuz' sorusunu şöyle yanıtlar. 'Açık gönüllükle cevap vereyim mi, bazı kez sabahleyin işimi düşünürce fenalaşıyorum, bir gün önceki yaşantımın yinelenmesini hiç mi hiç istemiyorum.' Roman kahramanı bunları söylerken bunun herkes için geçerli olduğunun farkındadır, bu yüzden de parantaz içinde 'gerçekte milyonlarca insan böyle bir yaşam sürüyor, haftanın altı günü başlayan iş gününü elemle düşünüyor ve en kötü gün olan Pazar gününü, yedinci günü öldürüyor' diye ekler. 'Benim için bu sanki bütün bir ömür boyu kışla yaşamı demektir. Bu kışla benzeme özellikle benim şirkette var. Genel müdürlerle hiç konuşmadan, orduda olduğu gibi çalışıyoruz.' Bu orta tabakadan gelen roman kahramanı gibi olan yurttaşlar kendi kendilerinin sahibi olamadıklarını, insanlığın bir parçası olamadıklarını şeflerini, firmalarının mülkiyetinde olduklarını sezmenin, bilmenin ağırlığı altında ezilirler. (Popov, 1979: 29-30)

Tahsin de kendi 'kışla'sından çıkmaya çalışır ve bu kontrata son vererek özgürlüğüne kavuşacağını hayal eder, içinde bulunduğu sınıfın ona getirdiği, getireceği yüklerden de sıyrılabilceğini düşünür.

Organik hayatın inşası

Bir sabah her şeye isyan ederek uyanan Tahsin, önce arabasından sonra da kredi kartından olunca elinde sadece güneşe aldığı bilet ve yetişmesi gereken bir uçak kalıyor. Arabası da olmayınca

sudan çıkmış balık gibi dolanıyor şehirde Tahsin. Arabası elinden alınınca sudan çıkmış balığa dönüyor. Önce kalabalık bir minibüste veriyor imtihanını. Sallana sallana gidemiyor, kalabalık, beyaz yakalı hayatından çıkıp alt sınıfa karışınca da nefes alamıyor yine 'pencereyi biraz açar mısınız' konuşmaları havada uçuşuyor. Şehrin çeperleri buralar, Tahsin için hayatın kör noktalarından, bilmediği yerlerden, minibüste uzattığı paranın üstünü bile alamadığı, ait olmadığı bir yer burası.

Tahsin bir işi, bir evi olmayınca bağlamsız kalıveriyor. Onu hayata sisteme bağlayan unsurlar çöktükçe onun da bağları bir bir çöküyor. Bir uçağa yetişmek bile mesele oluyor. Bindiği ne metrobüs, ne minibüs gidebileceği yere götürüyor. Metrobüse kaçak binmek zorunda kalıyor. Kalabalıkta metrobüste tutunacak bir yeri zor bulurken yakalanıyor kaçak bindiği için. Şehir peşinden geliyor nereye gitse. Şehir de aslında kendisinin de mimar olarak bir parçası olduğu gibi inşaat altında bir şehir. Yıkılmadık, ellemedik bir yeri bırakılmamış. En sonunda ufak bir mahalle kahvesine sığınsa da başı dertten kurtulmuyor. Birileri yardım olsun diye arabasına alınca Tahsin'in karşısına bu kez kendi yapmakta olduğu inşaat çıkıyor. Kentsel dönüşümden bunalmış yoksul insanın öfkesine denk gelince kaçmaktan başka çaresi kalmıyor. Bir noktadan sonra Tahsin'in başına gelenler artık inandırıcılığını yitirse de şehrin keşmekeşi de ayrı bir gerçek. Nereye gitse peşinden geliyor yıkıp, yıkacağı evler. Berbere gidiyor onda da aynı öfke var, mahallenin yıkılacağını söylüyor, yine kaçarken yaşlı bir kadının evine sığınıp otlu çöreklerinden yiyip kafasını dağıtıyor.

En sonunda bir inşaat işçisine saatini kaptırdıktan sonra ayak-kabıllarını otoyolda bırakır ve parmak arası terliğini giyer Tahsin, otoyolun ortasında yürümeye başlar. Bu sahneden sonra Tahsin'i gerçekten de aradığı organik yaşama dönmüş buluruz. Şehrin kalabalığı yerini yeşillığe bırakmıştır. Tahsin'in uzayan saçlarından bir süredir burada yaşadığını anlarız. Fakat burada da farklı bir

hiyerarşi vardır. Özgür, mutlu, yediğini içtiğini doğada bulup hiçbir şey yapmak zorunda kalmadığı bir hayat değildir bu. Kamptaki gurulardan birinin dediği gibi 'enerjisi hep karanlıkta hep negatif tir. Organik hayatta verilen işleri yapma, meditasyon, enerji akışı bu kez bu gibi terimlerin altında ezilmeye başlamıştır Tahsin. Şehrin negatifliği üstünde kalmış, gitmemiş gibidir. Burada da mutlu olamamış, özgürleşememiştir.

Akşam ateş başında görüyoruz Tahsin'i, belli ki aradığı hayatı bulamamış. Çadırında uyurken maviye çalan ışık Tahsin'in arayışının hiç bitmeyeceğini, çünkü beyaz yakalının istediğini bile bilmediğini imliyor. Bütün yollar İstanbul'a çıkıyor nihayetinde gidecek yapacak başka bir şey bilmiyor, elinden de gelmiyor.

Zamanında Mills'in beyaz yakalıya dair yaptığı tarif Tahsin'i özetliyor aslında. Gitse de kalsa da hayatında bir duruş sergileyemiyor. Mills için 20. yüzyılda beyaz yakalı asla çiftçinin vaktiyle özgür olduğu gibi bir özgürlüğe sahip olamamıştır. Her zaman 'birinin' bir şirketin, bir devletin olmuştur. Sosyal dünyanın içerisinde de tam tamına bir orta sınıf olmuştur. Kendi dertlerini anlayabilir ama onlarla ilgili birşey yapamaz. Ne çiftçi, ne de patron olmuştur ve yaşadığı dünya içerisinde politik olarak da, grup olarak da bireysel olarak da bir tavır geliştirememiştir. Birinin ofisinde farke dilmeden kendi küçük alanında yaşar, hiçbir zaman yüksek sesle konuşmaz, herhangi bir duruş geliştirmez. (Mills, 1966,) Tahsin hayatının kontrolünü ele almış gibi görünür ama alamaz. İlla birinin yanında 'bir şey' olacaktır, yoksa dağılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında beyaz yakalılık bir acizliğe tekabül eder, hayatın öznesi olamayıp hep bir yerlerde, birinin olmayı imler.

Tahsin için ütöpik görünen hayat da büyük bir alternatif değil aslında. Orada da belli bir klan hayatı, bir düzen var. Ayak uyduramayınca kendisi de zaten 'valla ben bu kadarını beklemiyordum' diyor. Çıkmaza düştüğünde yine kendisini bir barda bu kez başka bir kadının ütopyasını dinlerken buluyor. Siren'i tanıyan kadın,

‘şehirden kaçtık geldik, Siren geldi bunu bozdu’ diyor. ‘Zaten kapitalist düzenden kaçmaya gelmiştik bir de ticarete başladık’ diyerek dert yanıyor. ‘Emdiler seni di mi, bitirdiler, ne işin var senin burda, senin arkana bakmana kaçmadan lazım, gelsene ya bizim oraya’ diye de ekliyor. Kendilerinin ‘gerçekten’ alternatif bir hayat kurduğunu anlatıyor. Film bu noktada Tahsin için başa dönüyor. Ne yapacak diye bile düşünmüyoruz, havaalanında gördüğümüz sahnede olduğu gibi bütün yollar İstanbul’a çıkıyor. Öte yandan kaçmaya çalışırken bir inşaat işçisinin de dediği gibi İstanbul’dan kaçılmaz, İstanbul’a kaçıılır. Tahsin için de bu durum değişmiyor çünkü arayışının başka bir çıkışı yok.

Günümüz beyaz yakalının ortak bir hayalini temsil ediyor Son Çıkış. Herkesin derdi emekli olup şehrin taşrasına geçmek bir noktada. Bu o kadar gündelik hayatın parçası haline gelmiş durumda ki, düşünen ve uygulayan olarak bir ikiye bölünmüşlük var ve bunun bir arası yok. Beyaz yakalı olarak bunu ya işi bırakıp, riskler alarak yapıyorsunuz ya da emekli olmayı bekliyorsunuz. Bunun herhangi bir beyaz yakalı için ihtimal olmadığı çok az kişi var. Yine de sınıftan kurtulamayacak olan ya da o sınıfı içselleştirmiş olan için doğa da gerçek bir alternatifmiş gibi görünmüyor. Doğa otantik bir ütopya sadece, günümüz koşullarında organik tarımın bile bir noktada sistemin çarklarına bağlandığını düşünürsek Tahsin’in serüveni alternatifsizliğin ilanı oluyor.

Bağlılık-Aslı

Bağlılık, kime göre neye göre?

Uzun gri, yüksek binalar ve birbirine benzeyen pencereler. Semih Kaplanoğlu'nun yönettiği ve aslında modern, şehirli bir kadının annelikle olan imtihanını anlattığı Bağlılık-Aslı'da (2019) mekânlar da annelik kadar önemli. Bunun temel sebebi Kaplanoğlu'nun mekânları da bir karaktere dönüştürerek anlatmış olması. Öyle ki gördüğümüz şehirli ve orta/üst sınıf hayat içerisinde nefes almak, yaşamak, sandalyeye oturmak, yemek yapmak, bebek büyütmek nasıl bir şey açıkça hissediliyor.

Kaplanoğlu'nun meselesi sınıftan ziyade annelik gibi görünse de, kimin nerede durduğu buram buram hissediliyor. Aslı'nın altı aylık bebeğini bırakıp artık işe dönmek istediği dünyada bakıcı arayışıyla başlıyor film. Uzun, beyaz bir binadayız. Aslı'nın karşısında bir kadın Filipinli bakıcının ne kadar iyi İngilizce bildiğinden, hatta Türkçe konuşabildiğinden bahsediyor. Aslı bir heveslense de çok geçmeden yatılı bir bakıcı aramadıklarını, Filipinli bakıcının ise ancak yatılı olabileceğini anlıyoruz. Çaresiz eve dönmeden önce kendisine küçük bir tatlı ve kahve molası veriyor. Tam da Aslı gibi orta sınıf hayata ait olan bu sahnede kamera, tatlıyı Aslı'dan daha çok takip ediyor.

İçeri girdiğinde de hemen anlıyoruz ki Aslı'nın hayatı Filipinli bir bakıcı tutmayı kapsayabilen bir hayat. Konforlu, yetkin ve bir kadın için fazlasıyla elverişli. Evde (sonradan kocası için annesinin

de evine gittiğini anladığımız) bir yardımcı var. Bebeği ayakta salmış, yorulmuş ‘yemek de yapmayacak mıydın’ deyince cevap vermeden gidiyor. Sınıfsal olarak baktığımızda aralarında her ne kadar işçi-işveren ilişkisi olsa da kadının kendi başına buyruk tavır seçiliyor hemen. Kocasının annesi çağırdığı için gidiyorum diyerek gidiyor, belli ki oranın değil de diğer evin çalışanı, rahatlığı da buradan ileri geliyor. Böylelikle diğer çalışma alanına güvenle geçecek, aslen başka bir yerde çalıştığı için de daha rahat, daha özgüvenli davranabiliyor. Bu noktada seyirci olarak arada yardıma gelen kadının da bakıcı olamayacağını anlıyoruz. Bakıcı bulamayıp eve döndüğü gün yemek olmayınca salata yapıyor. Salata yapmak için bile tarife ihtiyacı var. Yönetmen bir sınıf temsili yaparken bu büyük sitelerde konforlu, güvenli hayatlar yaşayan kadınların yemek yapmayı bilmediğini varsayıyor ya da bize sadece bu kadarını gösteriyor.

Bağlılık-Aslı’da görünen hayat ‘modern’ bir hayat. Fakat modern denen kavram da çok katmanlı, ikircikli bir kavram. Tam olarak neyle dolar, neyle boşalır ve bunun tarifi hangi şartlar, hangi koşullar altında daha saydam bir biçimde tanımlanmış olur. Lefebvre’ye gören gündeliklik ve modernlik birbirinin üstünü örter, çevreler ışık tutar ve aynı zamanda gizler. Bunlar zamanın ruhunun iki yüzüdür. Gündelik hayat mütevazi ve sağlamdır, doğaldır ve kuşku ya yer vermeyecek bir biçimde birbirine bağlanır. Gündelik hayat tarih taşımaz. Kişiyi meşgul eder ve uğraştırır. Modern ise yeni ve parlaktır. Gözüpektir geçicidir ve kendini ilan eden, alkışlatan bir maceradır. Gündeliklik ve modernlik karşılıklı olarak birbirini belirtir, gizler meşrulaştırır ve telafi eder. (Lefebvre, 2007: 35-36) Aslı modern hayatın içinde olmak ister, bunu sevmektedir, annelik rolünü, kaynanasını, geleneksel kalıpları kendine özgü yöntemlerle iteler. Zaten inatla ev kadını olmaya, evde annelik yapmaya karşıdır. Çünkü Aslı için de modernlik gündelik hayata karışmak, işe gitmek sistemin içerisine ev kadını bir anne olarak değil de, çalışan bir kadın olarak dahil olmaktadır.

Zaman gitgide kısılır ve işe başlamasına yakın seçenekler de azalınca çiçeklere bakan amcanın komşusu devreye girer devreye. Aslı inatla çocuğuna bakacak birini bulmuştur. Kendisinin de sekiz aylık bir bebeği olan Gülnihal bebeğe bakıcı olunca Aslı işe başlıyor. Doğumdan önce kariyer basamaklarında ilerlemişken, verdiği aradan sonra geriye düşmüş olsa da plaza hayatına yeniden başlamış oluyor böylelikle. Bebeğinde akli kalıyor ama iş hayatından taviz vermemiş olmayı tercih ediyor. İçi rahat etmeyince de kamera yerleştiriyor eve. Gizliden gizliye Gülnihal'i gözetlemeye başlıyor. Bakıcının anaç tavrı ister istemez etkiliyor Aslı'yı. Filmde tam olarak işlenmese de geriden gelen bir mesele daha var. Aslı işe başlamadan önce gittiği baba evi ziyaretinde annesinin o yedi yaşındayken terkedip gittiğini, bu yüzden ona öfkeli olduğunu anlıyoruz.

Bebeği süten kesmeye çalışması ve çabuk işe dönmek istiyor oluşu Aslı'da kendine dönük bir travma yaratmaya başlıyor. Öfkeli olduğu annesinin onunla iletişime geçmeye çalıştığı ve bundan mutsuz olduğunu hissediyoruz. Bu yönetmenin bize ayrıntılarını göstermediği, bilmediğimiz ana-kız ilişkisi de tıpkı Aslı'nın kendi bebeği Zeynep'le olan bağı gibi süten kesilmiş olarak kalıyor. Sadece Aslı'nın kötücül tarafını törpülemek için bir araç gibi kullanılıyor filmde. Onun da kendine göre travmaları olduğu su yüzüne çıkmış oluyor.

Oysa yönetmenin başka bir derdi daha var. Sınıfsal olarak daha geleneksel olanın daha anaç olduğunu altını sürekli bir biçimde çizmek. Gülnihal orta/üst bir hayat manzarasının sürekli hareket ettiği ve eşlik ettiği mekân içerisinde, yemek yaparak, unutulmuş tuzu (kendi sırt çantasında evdekilerden habersiz getirip) yerine koyarak ve yoğurt yaparak telafi eden kadın oluyor. Aslı'nın sınıfsal konumu da köklü bir burjuvazi değil. İstanbul'a yakın bir taşrada konumlanmış. Belli ki kocası da kendisi de bu orta/üst sınıfı hayatı çalışarak kurmuş. Her ne kadar her anlamda konforlu bir hayatın içerisinde görünseler de köklü şehirli bir aristokrasiden bahsetmek

mümkün değil. Kocasının annesi ile arkadaşlarının dolma sarma sahnelerinden ve daha birçok ipucundan bunu anlıyoruz.

Kaplanoğlu modern şehirli hayatın ikirciklerini, zorluklarını burada anne olup çalışmaya devam etme ve kendi olma sorunlarını salt anlatabilmiş olsa, farklı bir noktaya doğru evrilecekken, sürekli geleneksel-modern karşıtlığı kurarak ve modern olanın kötücül tarafını irdeleyerek daha farklı bir politik düzleme giriyor. Bu noktada salt eleştiri diye adlandıramayacağımız bir sınıf temsili var. İki sınıfı ve bu iki sınıf içerisinde kadın olma temsillerini karşılaştırarak, iyi tarafa Gülnihal'i, kötü tarafa ise Aslı'yı koyuyor.

Filmin başında seyirciye olan mesafeli duruş, Aslı'yı anlamak yerine yargılıyor olmak bunun bir göstergesi. Aslı'nın annelikten önce iş kadını olmayı önemsiyor oluşu her sahnede ayrı ayrı vurgulanıyor. Memelerine sirke sürmekten, hormon ilaçlarıyla sütünü kesmeye çalışmaya kadar giden bir süreç bu. Acımasız ve hoyrat. Doktorun bir bebeğin kendini anne bedeninden ayırıp kendi başına olduğunun farkına varışının ne denli önemli olduğunu söylemiş olmasına rağmen umursamayıp. Bebeğin sirkeyi tadıp memeden rahatsız olmasıyla, annelikten, süte uzaklaştırma. Seyirci tarafından bakıldığında da kötücül bir karakter yaratmış olma durumu var. Öyle ki yönetmenin kendisinin bile yarattığı karakteri sevmiyor olduğunu seziyoruz. İster istemez bu bakış yönetmenin gözünden de sınıfsallaşıyor. Sanki orta sınıf beyaz Türk'e karşı irrite olmuşluk var. Bunu yaparken eleştirel bir tarafa yönelmek yerine, güçlü bir taraf olmuş gibi görünüyor ve böylelikle Bağlılık-Aslı'da sınıf tezahürü yönetmenin kişisel bakışının bir yansımasına dönüşüyor.

Bebeğinin ayrı bir varlık olarak kendini tanıma süreci Aslı'da da başka bir biçimde tezahür ediyor. Kendisi de annesizlik üzerinden bir benlik oluşturmuş, filmin buna dair de bir fikri var ama karakterini, hikayesini bunun üzerine kurmuyor. Burada duygudan ziyade sınıf öne çıkıyor çünkü. Bankada çalışırken o da bebeğinden ayrı bir varlık olmaya çalışıyor. Bütün bu süreçte bir modernizm

eleştirisi olarak da bakılabilir modern kadının evine ve işine duyduğu bağlılık biçimlerinin sorgulanması da mümkün. Ama özellikle Gülnihal ile Aslı'nın ev içi halleri ve tercihlerinin karşı karşıya getirildiği noktalarda bu süreç modernizm eleştirisinin de dışına taşıyor.

Modern hayat içerisinde (çiçeklere bakmak için bile birileri yardımı geliyorken) kalabalığa karışıp öğle vakti salata yemenin çocuk bakmaktan daha anlamlı olduğu ama nihayetinde insanı mutsuz ettiği çıkarımı yapılıyor. Fakat burada ters bir mantık daha var ki Gülnihal'in de çalışmak zorunda oluşu. O'nun da sekiz aylık bir çocuğu var ve bu sitede böyle bir işte çalışırken çocuğuna kayınlıdesi bakıyor. Dolayısıyla o da aynı şehir hayatı içerisinde sınıfsal olarak farklı bir noktada dursa da tıpkı Aslı gibi çocuğunu bırakıp çalışmak zorunda. Mekanlar ve zamanlar bu anlamda iki ayrı kadını eşitlemiyor. Gülnihal muhtaç ve çalışmak zorunda ama diğer yandan Aslı'nın kocası işe dönmesi yerine bebeğine bakabileceğini vurguluyor. Aslı'nın böyle bir maddi yükümlülüğü olmamasına rağmen çalışmak istiyor. Bu da yine bir karşılaştırmaya sebep oluyor ister istemez. Kastamonu'dan görücü usulü ile evlenerek şehre gelen Gülnihal, anne de olsa, çocuğundan ayrı kalıp işe gidiyor da olsa hiçbir şekilde Aslı ile eşitlenmiyor.

Kurutma makinesi ve avokado

Sınıf temsiliyeti açısından birçok göstergesi var. Bir kere ev, konumlanışı konfor alanları yeni dönem kentlerde orta sınıfın yerleşik olduğu yerler. Sitede bir şey unutmuş olsanız güvenlik kamerası ile tespit edilip evinize geliyor. Banyoda çamaşır makinesi ile kurutma makinesi birlikte yer alıyor. Balkona çamaşır asma ya da ev içinde çamaşır kurutma zahmeti yok. Her şey insanın gündelik hayattaki konfor alanlarına göre ayarlanmış. Muhtemelen metrekareler ve yapılarıyla birbirinin aynısı. Pencereden görünen

kadarıyla dışarıda görünen binalar da birbiriyle aynı. Herkes benzer metrekarelerde, yüksek binalı sitelerde benzer hayatlar yaşıyor. Diğer yandan çalışan adamın iş yeri görünmüyor bile, bir cümlesinden şantiyede olduğunu anlıyoruz. Aslı ise Maslak'ta bir plazada bankacılık yaparken plazayı, mekânsal konumlanışını ayrıntılı ve gerçekçi bir biçimde görüyoruz. Plazada çalışan bir bankacının gündelik yaşamını, öğle yemeğini ya da o sitede oturan birinin mutfağındaki avokadosundan, giyinme oturma-kalkma ritüellerini açıkça görüyoruz.

Hikâye ve anlatım dili her ne kadar iki kadını tek bir duyguda ara ara eşitlemeye çalışsa da sınıfsal temsil buna izin vermiyor. Aslı bir işveren olarak hep daha baskın bu anlamda sınıf farkını sürekli hissediyoruz anne olmak ikisini eşitlemiyor. Aslı sürekli bir biçimde baskın ve evi gözetlemeye başladıktan sonra baskın tarafı daha da ağırlaşıyor. Artık sadece bebeğin güvenliği olmuyor mesele, kendi yaşayamadığını Gülnihal ile bebeğin kurduğu ilişkide görerek hırçınlaşıyor. Orada bir haset duygusu gelip çatıyor. Tercih ettiği hayat, akşamları trafikte kalıp eve dönmek bebeğiyle ancak akşamları iletişim kurup görebilmenin suçluluğu ile birleşiyor. Aslı ile seyircinin tam anlamıyla bir duygudaşlık kuramayışı karakterin kötücül taraflarının daha güçlü bir biçimde beslemesinden kaynaklanıyor. Gülnihal'in de artık eve dönmek için telaş ettiği, Aslı'nın ise markette oyalandığı sahne bunun bir göstergesi. Gülnihal telaşla arıyor, Aslı ise gördüğü halde açmıyor. Geç kaldığının, Gülnihal'in de evine, kendi çocuğuna dönmek istediğinin farkında. Bir çeşit cezalandırma yöntemi oluyor Aslı için ya da haset duygusu ile Gülnihal'den intikam almanın yolunu böyle küçük şeylerde buluyor. Bu da seyircinin gözünde Aslı'yı daha hastalıklı bir karaktere dönüştürüyor.

Aslı'nın bir anne travması olduğunu biliyoruz, anne olmak onun bu travmasını yumuşatıyor ve yıllardır görmediği annesi ile

buluşmasını sağlıyor. Bu sahnede herhangi bir konuşma duymuyoruz sadece annesi ile elleri birleşiyor. Aslı'nın annesini affettiğini anlıyoruz. Bu noktadan sonra daha merhametli olmaya çalışıyor. Gülnihal'e hoyrat davrandığı bir an'dan sonra pişman oluyor. Kameraları söküyor. Aynı gün Gülnihal'in askerde olan kocasının şehit haberi gelmesiyle Gülnihal'in apar topar bebeği de alıp evine götürmesiyle Aslı başka bir mahallede başka bir dünyayla karşılaşılıyor.

Finale doğru yaklaşırken Aslı kızı Zeynep'i bulmak için girdiği odada aynı hırkayı giymiş iki bebeğin yanyana yatırılmış olduğunu görüyoruz. Bu noktada aynı dünyalardan da olsa aynı anda aynı hırkayla eşitlenmiş oluyor gibi görünüyor. Fakat sınıfsal olarak eşitlenmeyeceği gerçeği de kendini apaçık hissettiriyor. Öte yandan yönetmenin yücelttiği ya da başka bir deyişle önerdiği geleneksel aile yapısı daha farklı bir memleket haliyle, bir acı gerçeikle birleşiyor. Muhtemelen Aslı'nın kocasının bedelli askerlik yapmış olabileceği ya da sınıfsal konumunda ötürü bu tip bir acıyla karşılaşma olasılığının çok daha düşük olduğunu ve Aslı'nın bebeğiyle Gülnihal'in bebeğinin maddi ya da manevi hiçbir noktada eşitlenmeyeceği gerçeği yeniden karşımıza çıkıyor.

Küçük Şeyler

Kolay incinen hayatlarda küçük şeyler

Önce bir orman görüyoruz, uçsuz bucaksız gibi ama upuzun ağaçlarla çevrelenmiş bir yandan da (ilk anda Çoğunluk'un açılışındaki ormanı getiriyor akla) burada yolunu kaybetmiş gibi görünen insanların gözleri bantlı, bir ses, 'ormanın sesini duyacaksınız' diyor 'ağaca sarılın' diyor, sonrasında anlıyoruz ki hafta sonları doğaya kaçan bir beyaz yakalı etkinliği bu. Hafta içi şehrin gürültüsü, trafik ve penceresiz, gri binalardan kurtulamayan beyaz yakalı için hem bir kaçış hem de yeniden devam etme yeniden aynı hayatı, aynı enerjiyle sürdürebilmek için (belli ki şirketlerin düzenlediği) bir alan.

Jenerikten sonra bir rakı sofrasında açılıyor Kıvanç Sezer'in yönettiği Küçük Şeyler (2019). Genç evli bir çiftin, Onur (ki Onur'u ormanda da görmüştük) ile Bahar'ın bir Cuma akşamını biraz da olsun keyiflenerek geçirmek için bulunduğu bir sofradayız. Belli ki aralarında bir aşk var, gençler ve mutlular. Adam işten kovulduğunu eğlenceli olduğu kadar kendine göre münasip bir dille anlatmaya çalışıyor. Aldığı tazminattan (ki onu da tam alamadığını filmin daha ilerleyen zamanlarında anlıyoruz) aslında iyi bir anlaşma olduğundan bahsettiği süreç, başına gelen şeyin kötü bir şey değilmiş gibi davranmasıyla tamamlanıyor. Kadın da şaşıyor ama büyük bir şok değil. Yeni bir işi çok da zorlanmadan bulabileceğine inanıyor gibi imliyoruz. Çünkü çok geçmeden içkinin de etkisiyle

belli ki Cuma akşamları beyaz yakalıların eğlendiği bir yer olan mekanda Onur'u ve Bahar'ı dans ederken, eğlenirken görüyor, bir işsiz kalışın üzüntüsünü, sıkıntısını hissetmiyoruz.

Teslimiyetin belirişi

Onur'un kendi kendine kaldığı apartman hallerinde iyicil bir şey var. Bir masumiyet. Baştan başa bir ne yapıp, yapacağını bil-mememe hâli ve bu bilmeyişe karşı oluşan teslimiyet. Onur işsizliğine ya da başka bir deyişle kendisine yapılan haksızlığa ve bir süre evde geçecek olan yaşamına teslim olmuş durumda. Elindeki market poşetleri, mutfaktaki belli belirsiz halleri, sitede adeta bir 'dandy' gibi geziyor olması bu teslimiyetin bir sonucu. Bir yandan da halinden memnun görünüyor başlarda, keskin bir aldırılmazlığı, teslimiyeti var.

Bir ilaç mümessili olan Onur'un şirketinin sattığı bir antidepresanın yan etkilere sebep olduğu ve insanların halüsinasyon gördüklerini anlıyoruz. Filmde Onur'un neden işten çıkartıldığı tam somut değil, muğlakta kalıyor. Sadece en zayıf halka olduğunu ve hakettiğinden daha düşük bir tazminatla çıkarıldığını anlıyoruz. İyi, yüksek bir pozisyonu olmasına rağmen iş bulamıyor, daha düşük bir alana ilaç mümessilliğine dair seçenekler çıkıyor. Onur beklemek istese de hayat beklemiyor.

Bir anaokulu öğretmenini olan Bahar ise durumu sakinlikle karşılıyor. Onur'a destek oluyor. Birçok sahnede bu desteği hissediyoruz başlarda. Bu kısım Bahar'ın henüz sabrının zorlanmadığı ve tazminattan gelen paranın sürdüğü zamanlar. Yine de Bahar'da belirgin bir biçimde varolan düzeni sürdürme, para kazanma, konforlu alanından çıkmama duygusu baştan sona baskın. Belli ki çalışarak oluşturulmuş düzenin içinden çıkmak istemiyor, Baudelaire'in vaktiyle modern dönem için tarif ettiği 'şık yaşam' günümüzde rahat tatiller, Cuma akşamı eğlenceleri ve ödenen kredilerle yaşanan konforlu alanları temsil ediyor belli ki.

Evin kredisi, sitenin aidatı, gündelik ihtiyaçlar derken sıkışmaya başlıyorlar, Onur'un iş bulma süreci de uzadıkça uzuyor. Bahar'ın yavaş yavaş dönülemez bir noktaya doğru gittiğini anlamaya başlamamızla birlikte filmin seyri değişmeye başlıyor. Onur'un iş arkadaşları ve eşinin yemeğe geldikleri sahne bu açıdan çok anlamlı. Sadece Bahar'ın duygu durumu değil orta sınıf bir hayatın içindeki sıkışmışlıkta kimsenin nefes alamadığını açıkça gördüğümüz, herkesin sakın sakın konuşuyor gibi görüldüğü ama bir açıdan çılglık çılgılığa bağırان bir yer burası.

Bir masa başında konuşulan tek şeyin organik gıdalar ve gidilen tatiller olduğunu, yediğimiz her şeyin içerisindeki kalorilerin hesaplandığı ve kameranın da dört karaktere eşit bir biçimde yaklaştığı bu sahnede aynı sınıftan insanların ne yiyip, ne içip ne konuştuğuna uzaktan izler gibi şahit oluyoruz. 'Alaçatı bitti artık' diyor mesela arkadaşı, karısı da onu onaylıyor ve İtalya'ya gitmeyi tercih ettiklerini söylüyor. Belli ki bu söylem bir kesim insanda yaygın, kalabalıklaştıkça biten bir yerler var ve benzer sınıfta olan insanlar da oralara gitmiyor ya da oralara dair bu şekilde düşünüyor. Weber'in de altını çizdiği gibi sınıf aynı zamanda sosyal bir sınıf olarak belirliyor. Weber sınıflardan bahsederken Marx'ın tabir ettiği biçimiyle yönetici sınıf ile sömürülen sınıfla birlikte, bir de sosyal bir etki içerisinde olduğunu altını çizer. Böylelikle benzer sınıf konumları bireylerde benzer yaşam şekilleri, benzer hayat anlayışları, ortak ilgi ve çıkarlar yaratabilir. (Arslan, 2004:131) Her iki yaklaşım da nihayetinde ekonomik temellidir ve mülkiyet ilişkilerini içinde barındırır. Belli ki Onur'a benzer statüde çalışan beyaz yakalıları benzer sosyal alanları, beklentileri ve yeme-içme kültürünü de paylaşıyorlar aynı zamanda.

Seyirci olarak bu konuşmaları uzaktan sadece dinliyoruz ve hem mesafeli, hem de değiliz. Bahar ise Onur da işsiz kaldıktan sonra ne kadar anlayışlı davranırsa davranırsın içten içe öfkelenmeye başlıyor, bu yemek sahnesinden sonra gördüğümüz patlama

Bahar'ın hem aynı insanların aynı sohbetine katlanamıyor olması- nı, hem de Onur'un işsiz ama kaygısız görünen hallerine bir baş- kaldırı. Bahar'ın başkaldırısından itibaren film sanki ikiye ayrılı- yor. Bu noktadan sonra Onur'un gitgide iş bulamayışı ile Bahar'ın sabrının yitişine dair çokça ana şahit oluyoruz. Küçük şeylerden çıkan kavgalar, tartışmalar büyüdükçe ilişkileri de geri dönülmez hallere bürünüyor. Bahar aslında iyi niyetli olsa da Onur'un gitgide tembelleşmesi, evde kalan adam olarak da 'işe yaramaz' olmasıyla birleşip bütünleşince yeterliliğini kaybediyor.

Bahar için yaptığı evlilik, krediyle lüks siteden satın alınmış olan ev bir statü göstergesi ve çalışarak elde ettiği bu konfordan vazgeçmek istemiyor. Bahar için hem evliliğini, hem de evini simge- leyen her şeyin toplumda bir karşılığı var. Bu konfor alanı içerisinde keyifle yaşarken hesaplayamadığı ve bir türlü bitmek bilmeyen işsizlik ait olmak istediği sınıfa çomak sokuyor.

Filmde tıpkı Bağlılık-Aslı filminde olduğu gibi mekanın ciddi bir önemi var. Ev içleri sınıfsal temsilin en önemli kısmı. Bu orta sınıfa 'göz dikmiş' olan yönetmenler de en çok bu ev içleri ile yer aldığı sitelerde dolanıyor derdini anlatmaya çalışırken. Zaman zaman Onur'un kendi kendine dolaştığı sitenin, pahalı, lüks bir site olduğunu anlamak zor değil. İzole ve 'çekirdek aile'ler, beyaz yakalılar, gündeliğini yaşarken çok da sorgulamayanlar ve kendi gündelik sıkıntısı ile başetmeye çalışanlarla dolu. Burada birbirine benzerlik yine altı çizilen bir unsur. Binalar, yaşamlar ister istemez kendini ele veriyor. Aynı küçük pencereler, benzer arabalara binen insanlar ve benzer eşyalarla aslında hepsi aynı hayatı yaşıyor.

İşe yaramazlığın inşası

Yönetmen Kivanç Sezer Babamın Kanatları'nda işsizlik ve ölüm gibi temaları sınıf üzerinden bakarken bu kez işsizliğin somut değil de nasıl bir soyut ölüme, sıkıntıya yol açabileceğini düşündürüyor.

Verdiği bir röportajda da bunun bir üçleme olduğunun altı çiziyor. Babamın Kanatları'nı o evleri inşa eden bir işçinin, Küçük Şeyler'in o evde yaşayan orta halli insanların ve bir sonra çekeceği filmin de o evi inşa eden müteahhittin hikayesini anlatacağını dile getiriyor. Sezer bu anlamda sınıfsal bir mekanizma inşa ediyor sinemasıyla. Bunu bilinçli bir farkındalıkla yaptığından karakterler, halleri, içlerinde dolaştıkları durumun onları getirip bıraktığı yerler de sınıf meselesi belirleyici bir rol üstlendiği, güçlü noktalar oluyor.

Yeni kapitalizm kültüründe orta sınıfın kendisi için bir çeşit konfor alanı yarattığını karakterlerimizin çalışukları işten, oturdukları evlere kadar birçok sahneden anlıyoruz. Bu korunaklı, konforlu, sitelerde alınmış kredilerle sürdürülen hayatı incecik bir ipliğe bağlayan tek şey işe işe gitmek. İş sahibi olmak bütün bu sürecin devinimini sağlayan en esaslı unsur. Yine insanın makineleşme sonrası kendisini bu süreç içerisinde yetersiz hissetmesinin ardından, insan olarak da işsiz ve yararsız hissetmesi bir başka boşluğun daha altını çiziyor. Mekanlar da aynı boşluğu izini sürüyor ve Onur'u cezalandırıyor sanki. Evin mutfuğı, kedisi hatta sitenin kendisi de sanki Onur'u işsizliğı için cezalandırmaya kalkıyor.

Giddens kapitalist toplumların sınıf toplumları olduğunu söyler ama zamanla bu sınıflar da kendine özgü bir biçimde değişmişlerdir. Batı toplumlarında bu anlamda yaşanan en büyük değişimler kol gücüne dayalı ya da mavi yaka işlerine kıyasla kol gücüne dayanmayan beyaz yakalı iş gücünün artışıdır. Fakat bu işçilerin sendikal bilinci kol emeğı üretenlere göre daha düşük olmuştur her zaman. Beyaz yakalıların bu denli artışı orta sınıfı da şekillendirmiştir bir bakıma (Giddens, 2001:55) Marksistler orta sınıfa dair teori üretirken gelişmekte olan yeni orta sınıfın kapitalistlerden farklı olduğunun altını çizdiler. Yeni ortaya çıkmakta olan bu sınıf kapitalistler gibi başkalarının emeğini sömürerek değil, kendi emeklerini kullanarak üretim gerçekleştiriyorlardı. Bu durumda onlar ne kapitalist idiler, ne de işçi. (Arslan, 2004:136) Yine Mills'in

de altını çizdiği gibi beyaz yakalılık toplu bir bilinç oluşturmamış gibi bireysel olarak da pasif ve edilgendir. Ancak işe gitmek, gündeliği geçirmek, birinin çalışanı olmaktan öteye geçmeyen bir süreci imlemiştir. Düzen içerisinde birinin çalışanı olmadığında kişinin boşluğa düşüyor ve dünyadaki varlığına bir anlam veremiyor olması da bu noktada kaçınılmazdır.

Orta sınıf kültürü mekandan, yaşanılan evden, her gün gidilen işten o kadar uzak olamıyor ki karakteri de iyi ya da kötü bir biçimde hem tarif, hem de takip ediyor. Onur da baştaki kayıtsız halden çıkıp çaresizliğine doğru evriliyor, psikolojik olarak işsizliğinin sancısını çekmeye başlıyor. Neoliberal politikaların, kapitalist ekonominin getirdiği işsizliği bir 'kişisel gelişim' sürecine doğru evrilmeye çalışıyor. İşsiz kaldığında gittiği yaşam koçluğu kursunda kendisine denildiği gibi 'yaşamınız eserinizdir' mottosuna sığmıyor. Yaşadığı hayattaki işsizliğin kaynağını sorgulamak gücünde değil ancak bireysel bir histeri yaşayabiliyor.

Zaman zaman geriye dönüşlerde, Onur'un ofis hayatına dair anekdotlarla da karşılaşyoruz. Orta yaşını çoktan aşmış insanların patronları için hazırladıkları sürpriz doğumgünü sahnesi sistem içerisinde herkesin patronu karşısında 'boynunun kıldan ince' olduğunu gösteriyor. Mills için müdürler modern kapitalizmin merkez figürleridir ve endüstrinin yeni kaptanları olmuşlardır. Yeni toplumun ekonomik elitleridir. (Mills, 1966: 100) Böylelikle çalışanlar için sadece itaat figürü değil aynı zamanda sürekli beslenmesi, onaylanması ve gönlü hoş tutulması gereken figürdür.

Yanyana dizilip adının ilk harflerinden patronu tarif eden kelimeler bulmaya çalışıp bunu kaydetmeleri ironik bir görüntü olmakla birlikte aynı zamanda çaresizliği imliyor. İşsiz kalmamak için patronla iyi geçinmek, yöneticiye yaranmaya çalışmak ya da plaza adetlerine göre doğumgünü kutlamak zorunda olmak bu çaresizliğin göstergeleri. Beyaz yakalılara dair uzun araştırmalar yapan Mills hayatın içerisindeki yerlerinin organize olamamış bir

20. yüzyıl pratiği olduğunu söyler. Grup haline gelseler kimse için bir tehdit olmazlar, tek başına olsalar bireysel hayatı deneyimleme pratikleri yoktur. Kent karışıklığı içerisinde kendilerine görev biçilmiş aktörlerdir sadece. (Mills, 1966: ix) Yine Mills'e göre bir beyaz yakalı bir işe sahip olduğunda sadece zamanı ve enerjisini değil aynı zamanda kişiliğini de satmış olur. Gülüşlerini, mimiklerini de ve böylelikle kızgınlıklarını da bastırmaları gerekir. Böyle bir süreç içerisinde başkalarının yararına olacak kişisel zanaatlerini de yeni Makyelist bir biçimde kuralına göre kullanırlar. (Mills, 1966: xvii) Mills böylelikle beyaz yakalıları toplumun bir piyonu olarak görür sadece... Gülüşlerini, mimiklerini bile bu sistemin içerisinde düzenlemek zorunda kalan, kızgınlıklarını bastırdığı sürece ayakta kalabilen ve Makyelist bir biçimde kendini korumak zorunda olan beyaz yakalılar için sistem ancak bu bir biçimde işler.

Diğer yandan yine geriye dönüşlerle şahit olduğumuz hikayede Onur'un çalıştığı dönemde bir işçiyi işten çıkarmak zorunda kalırken ne kadar zorlandığını da görüyoruz. Hatta ilerleyen sahnelerde işten çıkarmadığı o işçinin kendisinin de işten çıkarılmasında dolaysız da olsa bir rolü olduğunu da anlıyoruz. Böylelikle Onur daha etik bir karakter oluyor seyirci için.

Onur'un edimsizliği işsizliği ve işsizliği bir kimlik olarak göremeyişinden kaynaklanıyor. Çünkü hem toplumda hem de hayatta işsiz olmak karısı ve kısa da olsa ziyarete gelen annesi için görünmez demek oluyor. Sennett'e göre (2009, s.72-88, 89) işe yaramazlık hissi pek çok insanın yaşamında maddi bir gerçeklik olarak tezahür eder. Toplumsal olarak elde edilmiş bir başarı, toplumsal ve ekonomik koşulları benlikle bütünleştirir. Bu bir çeşit kim olduğumuzla ilgili bir duruma dönüşür ve daha derin bir işe yaramazlık anlamı taşır. İş'i olmayan insan bir varlık da kazanamıyor.

İşe gidip geliyor olmak, evin kredisini ödemek Onur'u karısının gözünde bir varlık olarak inşa ederken, işsizliğinde herhangi bir 'şey' olamıyor. Nihayetinde Bahar'la olan ilişkisi kopma noktasına

geldiğinde de edimsizliği sürüyor. Finalindeki belirsizlik aslında iş sahibi olmanın, olamamanın, bir evliliği sürdürmenin, sürdürememenin düzen içerisindeki belirsizliğine bir ayna oluyor. İçinde yaşadığımız düzende ‘belirli’ olanın imkansızlığını, belki de insanın kendisini ancak bir belirsizliğe teslimi edişiyile mümkün olabileceğinin altını çiziyor.

4. BÖLÜM

BURJUVAZİNİN KENDİSİYLE İMTİHANI

Kış Uykusu, Hayatboyu, Tereddüt

Kış Uykusu

Yaralı Benliğin Tahlili

Aydın bey, adı gibi 'aydın' bir entelektüel. Kapadokya'da bir otel işletiyor ama bunu hayatının merkezine almış değil, bir tür yan iş gibi otelcilik. Sabah kalkıp mantar toplayabildiğini de görüyoruz, gazete okuduğunu da. Kıyafetleri, duruşu konuşması ile tam bir aileden zengin İstanbul beyefendisi gibi ama hayat onu bir biçimde yeniden baba ocağına, malının mülkünün ortasına düşürmüş, yine de halinden memnun görünüyor. Çalışma masasında köşe yazılarını yazıp etrafına ahkam kesiyor bir yandan da...

Ama daha en başta arabasının camına atılan bir taşla birlikte Aydın'ın birkaç aydır ödenemeyen bir kirayı icraya verdiğini, küçük bir çocuğun, İlyas'ın evinden eşyalar giderken gördüğünü cezaevinden yeni çıkan babası ve imam amcasıyla birlikte Aydın'ın gücü altında ezildiğini anlıyoruz. Taş sesi ve çatlayan pencereden sonra gördüğümüz çocuğun öfkeli bakışı aralarındaki hiyerarşiyi de özetlemiş oluyor. Çekirdekten bir sınıf kini ya da başka bir deyişle fakirin zengine olan kinini taşıyacak İlyas. Öfkesi belli ki diri kalacak uzun zaman. Kaçarken suya düşünce hastalanmasın diye eve getirmiş olması İlyas'ın sınıfıyla barışık 'sağlıklı' bir çocuk olacağını da göstermiyor. Ya da babasından yediği tokat aslında suçlu olduğunu anımsatmıyor ona. İcra geldiği için babası ele güne karşı mahcup hissetmiş belli ki, küçük çocuk da öfke biriktirmiş içinde. Attığı taş yapılması gereken bir şey, alınması gereken bir intikam ona göre.

Babası İsmail için de farklı değil çünkü cezalandırmak istemiyor çocuğunu aslında, tokat attığı eliyle evinin camını kırıyor. 'Kırılan camın diyeti için bir tokat yetti mi' diyor. Hidayet 'biz çocuğu getirdik düştü, ıslandı' dese de tatmin olmuyor İsmail. 'Üç kuruşluk kira borcu için buzdolabını, tv'yi götürdünüz yetmedi mi' diye çıkışıyor. Aydın'ın yanında çalışan Hidayet ile arasında bir ezen-ezilen ilişkisi var. Aydın yapmak istemediği 'pis' işlerini Hidayet'e yaptırıyor. Aydın uzaktan belli belirsiz baktığı bu süreçte arabadan bile inmiyor. Muhatap olmuyor hiç. Hayat duruşu entelektüelliği, zenginliği ve 'aydın'lığı bunu gerektiriyor çünkü. Sınıfsal bir karşılaşmadan söz bile edemiyoruz. Borçlu alacaklı ilişkisinde bile eşitlenemiyorlar.

Nuri Bilge Ceylan'ın yönettiği Kış Uykusu (2014) Aydın üzerinden bir entelektüel burjuva temsili sunuyor. Aydın'ın kibrinde, bencilliği ve aileden kalma zenginliği ile vaktiyle tiyatro oyunculuğu yapmış sanatsallığında bütünleşen bir süreç bu. Hepsi Aydın'ın suretinde, davranışlarında tamamlanıyor. Her çerçeve, her mizanzen, her ılık ışık Aydın'ın burjuva entelektüelliğini besliyor.

Otelinin adı 'Othello' ismi bile Shakespeareyen... En derin sohbet edebildiği insanlardan biri kızkardeşi Nejla. Ne de olsa ona arkadaşlık edebilecek biri, kendi sınıfından, hatta kanından biri olarak en sağlam yoldaşı olabiliyor hayatta. Aydın köşe yazarı aynı zamanda, yerel bir gazetede her hafta yazıyor. Bazen kızkardeşi ile konuşuyor yazdıkları hakkında mesela imam diyor evlerine gittim, nasıl pis, derbeder diye aşağılıyor. Oysa evin içine bile girmemiş, nasıl bir yerde yaşadığını bile bilmiyor. Din adamlarının halka örnek olması konusunda ahkâm kesiyor sadece. Her konuda her şeye üstten bakışı var. Zaten 'krallığım küçük ama kral benim' diyor açık açık bu meseleleri tartışırken.

Aydın'ın aynı zamanda yirmi beş yıllık bir tiyatro, oyunculuk geçmişi var. Dizilerde oynamadığını da övünç duyarak söylüyor. Aristokratlığı tiyatro oyunculuğu yapmış olmasına izin vermiş.

Hayatını böyle sanatsal faaliyetler sürdürerek geçirebilmiş, tiyatro tarihiyle ilgili kitap projesi de var. Para kazanması gerekmiyor onun 'aydın' olarak görevi yazmak ve üretmek.

Kusursuz gibi görünen makas izleri

Genç güzel bir karısı var ama Nihal'i gördüğümüz daha ilk andan itibaren aralarında hep bir mesafe var sanki, öyle hissediyoruz. Daha sonra uzun tartışmalarda açığa çıkacak olan bu uzaklık ilk bakışta bir eğreti geliyor.

Aydın kendisine gelen bir okuyucu mektubunu arkadaşı Suavi ve Nihal'e okumak istediğinde yanyana görüyoruz ilk defa. Karısının ona bakışındaki büyük soğukluğu seziyoruz hemen. Bir rahatsızlık, bir iticilik var. Kendisinden yardım istenmesi hoşuna gitmiş Aydın'ın, mektupta 'ileri gelenler' olarak bahsediliyor kendisinden. Nihal ise zaten uzun zamandır kasabanın yardım meleği olduğundan bu mektuplardan zaten fazlasıyla almış olduğundan bahsediyor. İlkokul öğrencilerine yardım etmenin daha öncelikli olduğunu düşünüyor. Aydın'ın sıradan bir istek mektubunu kendisi için bir şova dönüştürmesinden de bir rahatsızlık duyuyor ister istemez. Bu sadece o ana, o mektuba özgü bir rahatsızlık değil, çok uzun zamandır Nihal'le birlikte yaşayan bir duygu olduğunu anlıyoruz.

Arkadaşı Suavi ise bu gibi şeylerin, bir eksiğin kendilerinden istenmesine alışık. Üstüne basarak sınıfın bir 'kader' tarafından şekillendiğini söylüyor. 'Yoksulluk, fakirlik doğal afet gibi, allahın takdiri kadere karşı gelemezsin' diyor. Bu kez de Aydın, 'ama bunlarla mücadele etmek için akıl da vermiş olduğunu söylüyor. Suavi ise 'bu yardım işlerini yapanlara bırak, sen yaratıcı adamsın, sanatçı adamsın kendi işine bak' diyor. Zenginler için yoksulluk kabul edilmesi gereken bir doğal afet, kader ve sınıfın neyse kabul edeceksin. Bir de üzerine entelektüellik eklendiğinde ise kendi işle meşgul olan bir küçük burjuva olabilirsin rahatlıkla.

Marx'ın burjuvada yergi değil övgü ile söz ettiği bir an vardır. Buradan kastettiği modern şairlerin, sanatçıların ve entellektüellerin ancak düşleyebildikleri bir şeyi modern burjuvazinin gerçekten yapmış olmasıdır. Marx'a göre burjuvazi kendinden önceki kuşakların biraraya getirebildiğinden çok daha fazla, çok daha kütleli, çok daha büyük bir üretici güç yarattı. "Doğa gücünün insana tabi kılınması, makineler, buharlı gemiler, demiryolları, büyük bir kıtanın tarıma açılması ve yoktan varedilen bir halk... Daha önce hangi çağ hayal dahi edebilmişti toplumsal emeğin rahminde böylesine üretici gücün uyuduğunu" Berman'a göre Marx'ın bu tabirinde ironik bir şey vardır. Marx'a göre bu ironi burjuvazinin açtığı bu etkinlik tarzları, olanakları dururken onlar için anlam taşıyan tek etkinliğin para kazanmak, sermaye biriktirmek ve artı değere el koymak olmasıdır. Marx için anlam taşıyan aktif güç ve süreçler onların kafalarında sadece tesadüf yan ürünler olmuştur. (Berman, 2014, 132-133) Kasabanın ileri gelenleri olarak bilinen Aydın, Suavi burjuva geleneğini taşırlar. Aydın entelektüel olsa da paraya pula, sermayesine geldiğinde acımasızdır, olanın yürütülesi, sağlama alınması onun için insanlığından, entelektüel birikiminden çok daha önce gelir.

Suavi bütün bunların yanısıra sınıfının bilincinde bir adam. Sınıf bilincinin psikolojik tarafı diyerek de açıklanabilir bu durum. Bu bilinçlilik bireylerin kendilerini ve kendisi dışındaki insanları, toplumsal tabakalar hiyerarşisi içinde nasıl algıladıkları ve bu hiyerarşik yapı içinde kendilerini hangi konuma yerleştirdiği gerçeği ile yakından ilişkili. (Arslan, 2004:134) Dolayısıyla muhakeme edip kendi yerini konumlayışında onun açısından bir sıkıntı yok. Hatta bunu bir kader olarak görerek, isyan etmeden kabul edilmiş, kanıksanmış, başka türlüünün zaten olamayacağını düşünerek kendi ayrıcalıklı sınıfını ayırt ediyor.

İsmail'in kardeşi Hamdi'nin ayağına kadar geldiği sahnede aralarındaki sınıfsal ayrım kokuyla karışık bir tiksintiye dönüşüyor

bu kez. Daha önce arabasından bile inmeye tenezzül etmeden eve uzaktan bakan Aydın, bu kez aynı odada karşı karşıya geliyor Hamdi'yle ama rahatsız bu durumdan. Aydın'ın Hamdi'nin çamurlu ayakkabılarına bakıp iğrenmesi de ya da dışarıda bırakmasındaki yadırgayış sınıfsal bir küçümseme aslında. Tiksinme de diyebiliriz. Bourdieu yüksek sınıfların kendine özgü bir estetik beğenisi olduğunu vurgularken bunu bir ileri noktaya daha taşır. Bourdieu'ya göre estetik tahammüsüzlüğün dehşet verici zorbalıkları vardır. Bu yüzden de farklı yaşam stillerinden iğrenme sınıflar arasındaki engellerin kuşkusuz en güçlülerinden biridir (Bourdieu, 2017: 90) Aydın, Hamdi'den, kalkıp gelişindeki ezikliğinden, hayatından, yaşam stilinden aslında tümüyle sınıfından iğrenmiştir aslında ayakkabıdaki çamur bütün bunların bir yansımasıdır sadece.

Yine de Hamdi kırılan cam için para denkleştirmiş, onu verebilmek istiyor, Aydın, zaten kirayı ödeyemediğini bildiği, evine de icra gönderdiği Hamdi'den parayı almamak gibi bir opsiyon sunmuyor. Fiyatını söylüyor, Hidayet ile halletmesini salık veriyor. Fiyat Hamdi'nin düşündüğünden daha çok çıkıp, ödeyemeyeceğini anlayınca da aynı acımasız tutumuna devam ediyor Aydın. Hamdi çaresiz, diğer borçlara ekleyeceğini söylüyor. Çünkü sadece o kasabada da değil hayatta da hep birisi alacaklı, birisi borçlu kalacak. Ya da Suavi'nin tabiriyle yoksulluk bir kader ve Hamdi'nin de bu kaderi yaşamaktan başka çaresi yok.

Aydın'ın Hamdi ile empati kurabileceği dertleri yok, malı mülküne dair pis işlerini de Hidayet'e devretmiş, bir de üstüne 'kanunlar kiracıyı koruyor' diye dert yanıyor, 'şeytan baba yadigarı deme sat kurtul' diyor, narsistik bir biçimde kendini mağdur gösteriyor bir de. Hamdi icra memurlarından, itişmeden, dayaktan bahsedince de, her şeyle Hidayet'in ilgilendiğini söyleyip başından savmaya çalışıyor, 'ben kitaplarımı, yazılarımı yazıyorum' diyerek kendini ustalıklı ayırıyor süreçten, avukatlar ilgileniyor, kiracısı kim bilmiyor bile. Sonrasında da açık açık 'sen bir daha bana gelme' diyerek

başından savıyor. Yoksullarla uğraşacak hali yok. İmamı da beğenmiyor hatta 'ileri gelen bir küçük burjuva' olarak buna dair köşesinde bir yazı da yazıyor. Pasaklı, pişkin ve ne üdüğü belirsiz diye tanımlıyor İmam'ı.

Kötülükle boğuşmak

Kızkardeşi Nejla kendi hayatından da yola çıkarak kötülükle boğuşmanın farklı yollarını arıyor. Kötülüğe karşı savunma alanı geliştirmemekten bahsediyor. Başa gelecek kötülüklerle başetmemek, savaşmamak diyor, belki o zaman kötülüğü yapan bunun bir kötülük olduğunu anlayabilir. Aydın için ise bu anlaşılabilir bir şey, çünkü kötülük yapana izin verip bunu farketmesini sağlamak anlamlı değil onun için. Tam da bunun üzerine Aydın'ın başından savdığı Hamdi yeniden, bu kez İlyas'la birlikte geliyor. Soğuk havada kilometrelerce yürüdüklerini anlıyoruz önce, çocuğu, İlyas'ı da özür dilesin diye getirmiş Hamdi. Aydın yine kendince ilgileniyormuş gibi görünüyor, İlyas'ın özür dilemeye niyeti yok gibi, öfkeli bakışı elindeki taştan çıkıp genişliyor, konağın içinde daha da büyüyor. Hamdi'nin ısrarıyla tam Aydın'ın elini öpecekken düşüp bayılıyor. Bu an filmde çat diye araba camının ortasına gelmiş taşın devamı, İlyas o kadar haklı ki af dilemek yerine bilincini kapamayı tercih ediyor.

Gürbilek taşrada çocukluğu tarif ederken, bu çocukların gökyüzü kadar geniş sandığı şeylerin ne kadar dar olduğunu zaman zaman anlamış olduğundan bahseder. Zamanın her gün aynı aktığı kasabalara gelen dönme dolapların ilk kez ve başka bir bakış sunduğunu söyler buradaki çocuklara. Çocuk derme çatma bir dönme dolaba biner ve korkusunu yenip başını kaldırdığında oturduğu evi, okula giden çamurlu yolu, babasının çalıştığı daireyi, hepsini aynı anda ve tek seferde görecektir. O güne kadar birbirinden uzakta kurmuş olduğu bu dünya yakın olacaktır şimdi. Tepe böyle bir

yerdir çünkü. O güne kadar büyük bir dünya olarak algılanan yer birden küçülür ve belki de iğreti geçici, bir mekana dönüşüverir. (Gürbilek, 2014: 73) İlyas ise yalnızca taşrada yaşayan bir çocuk değildir, İlyas taşrada yaşayan öfkeli bir çocuktur. İçinde biriktirdiği ve daha ne yaşadığını bile bilmeden taşıdığı sınıf kiniyle, kasabaya gelmiş, gelecek olan o dönme dolaba çoktan öfkesiyle binmiş ve tepeden görünüp, görünecek olana çok daha erken, çok daha yakından aşına olmuştur.

Nejla'nın da kendine özgü bir sınıf kibri var. Bulaşık makinesinde kırılan antika bardaklara kafa yoruyor, abisinden farklı bir karaktere sahip olması sınıfını değiştirmiyor. Nihal (ki sınıfı filmde en belirsiz görünen o) öyle değil. Nejla ile konuştukları sahnede ilk defa içini döktüğünü görüyoruz Nihal'e. Eski kocasının alkolik oluşundan, onu bırakıp buraya sığınmış olmasındaki memnuniyetsizliğinden, kapısına gitmek isteyişinden, Nihal ise Nejla'nın bu affediciliğini anlamıyor. Onun da kendine özgü sinir bozucu, karşısındakini ezen bir alaycılığı var. Nejla hissediyor bunu ve dertleşme gibi başlayan bu sahne bir noktadan sonra bir hesaplaşmaya dönüşüyor.

Nejla'nın geçmişine dönük sorgulamaları, şimdi bu konakta geçirdiği ve hoşnut olmadığı vakit bir başka hesaplaşmanın daha önünü açıyor. Nejla eleştiriyor Aydın'ı, yazılarındaki cürete şaştığını söylüyor, gerçekten acı bir biçimde eleştiriyor onu. Aydın öyle kibirli ve egoist ki üstüne alınmıyor bile. Narsistik tepkiler vererek, çok farklı insanlar olduklarını, beğenmemesini anladığını söylüyor.

Nejla, annesinin mezarına gitmemiş, evine bile girmediği bir İmam'dan pasaklı, ayağı kokan diye bahsedişini samimi bulmuyor. Ayak kokusuna takıldığı adamın on kilometre yürüdüğünü ne koşullarda buraya kadar gelmek zorunda hissettiğini hatırlatıyor, açık davranıyor ona. Aydın'ın yüzleşmekten korktuklarını söylüyor aslında, gerçeklerle yüzleşmek gerektiğini söylüyor. Kendini kandırdığını da ekliyor açıkça ve 'keşke kendimi kandırma eşliğim

bu kadar az olsaydı' diyor 'o zaman böyle sıkılmazdım.' Aydın ise burnundan kıl aldırmayan bir adam olarak kendi argümanlarıyla karşılık veriyor Nejla'ya, hırçınlaşıyor. Sıkılmak denen duygunun bir lüks olduğunu söylüyor. Tam tersine asıl Nejla'yı gerçekçi olmakla suçluyor. Hem kardeş, hem de duygu hesaplaşması oluyor bu anlar. Hayatta her sabah kalkıp işe gitmek zorunda kalmayan insanların, hayata, insana, kibre, bencillığe dair konuşmalarına dönüşüp, öylece kalıyor.

Lekeli Aşk

Nihal'in Aydın'ı sevmeyişi zaman zaman yarı belirgin, zaman zaman da açık bir biçimde görünür oluyor. Daha baştan mı sevmemiş, tanıdıkça sevgisizliği mi artmış, nasıl bir süzgeçten geçmişler tam anlamıyoruz.

Nihal'in konakta pek mutlu bir hayat sürmediği açık ama kimdi, neydi, hayatta ne isterdi bunu da anlamıyoruz hiçbir zaman. İçindeki boşluğu da, hayatındaki boşluğu da kendince düzenlediği yardım organizasyonlarıyla doldurmaya çalışıyor. Yardımlaşma için ara ara evde toplantılar düzenliyor, bazen Aydın'ın haberi bile olmuyor bu toplantılardan. Nihal'in belli alanlara ya da kendini korumaya çalıştığı bölgelere Aydın'ı dahil etmemek için direndiğini görüyoruz. Nihal'de bir ironi, bir alaycılık var ama bir yandan da kabullenip kaldığı bir hayatı yaşıyor. Bu eğreti duruşun bir anlamı kalmıyor o zaman. Kocasının toplantısında durmasına bile tahammülü yok. Aydın bunu bir nezaketsizlik olarak görse de Nihal için uzun zamandır ilgilenmediği bir meseleyle şimdi ilgileniyor görünmesi bir anlam ifade etmiyor. Nihal, Aydın'ın kibrinin dağıldığı, yalnız hissettiği ve sadece uzaktan bakabildiği bir yer hayatında. Çıkmak zorunda kalıyor evden ve kendi evinde gerçekleşmiş bir toplantıya ancak uzaktan bakabiliyor. Belli ki zenginliği, bilgeliği Nihal'e bir noktadan sonra erişmemiş aksine bu zenginlik ve bilgelik altında Nihal'e karşı ezilmiş Aydın.

Nihal onun varlığını irdeleyince ‘sanki seni zorla tutuyorum, istersen git diyor Nihal’e. ‘Asgari ücretle çalış sabah sekiz-altı bir gör, çıktuktan sonra dünyayı kurtaracak halin kalırsa devam et.’ Aydın’ın söylediğinde gerçeklik payı yok değil, insanın böyle işlere enerji tüketmesi için ancak bir küçük burjuva olması, gündelik hayatını bir işte geçirerek kendini yormaması gerekir. Bütün yardım vakıfları, yardım süreçleri aristokrasinin imtiyazına göre düzenlenmiş, onlara atfedilmiş bir alandır çünkü. Gönüllülük, yardımseverlik gerek modern gerekse de geleneksel biçimde burjuvaya özgüdür, Nihal iyi niyetle yapıyor olsa da bir üstten bakış taşır ister istemez. Bu yemek gibi, su gibi gündeliğin içinden kopup gelen, yediğin, içtiğin giydiğin ve duruşunla seni betimleyen bir şeydir. Yakınlık kurulur, yakınmış gibi de olunur ama ancak yabancı bir yakınlıktır bu. Gerçekte olmayan ama olurmuş gibi olan, kerameti kendinden menkul bir yakınlık.

Nihal kendi yaşamı üzerine düşünürken ‘senin gibi kibirli bir adamla asalak gibi yaşamaktan iyidir’ dese de, hiç cesaret edememiş buna, gidememiş, kalmış. O da ‘asalak gibi yaşıyorum’ diyor senin paranla, ‘karşılığında da sadakat gösteriyorum diyor, senin paranla geçiniyorum ama özgürlüğüm yok’ Aydın ise çocukluğunu, gençliğini yaşayamadığını köpek gibi çalıştığını, Nihal’in ise şükretmediğini söylüyor. Defne Özönur filmde çalışmaya atfedilen bu kısımda başka bir şeye daha dikkat çeker, Aydın ilk defa zenginliğin çalışarak elde edilebilen bir şey olduğunu söylemiş, Nihal’in haline şükretmediğini söyleyerek de eşitsizliği yeniden vurgulamıştır. Filmin hiçbir yerinde çalışma, çalışma hayatının sınıfsal kökeni, insan üzerindeki yabancılaştırıcı etkisi sorgulanmamışken, bu sahnede çalışma ve şükretme bir mesele haline gelir. (Özönur, 2016, 110) Bir yandan da Nihal’in dahil etmek istemediği alanın aslında kendisine ait olduğunu ‘evinde yapılacak toplantılardan haberdar olmak istediğini’ söyleyerek kendini hatırlatır Aydın. Mülkiyetine sahip çıkmayı ihmal etmez.

Yine de aralarında başka bir güç ilişkisi var. Bağışlanmaktan bahseden Aydın'ın bir suçu var mı onu da bilmiyoruz. Zaten bu yüzden 'ben sana n'aptım' diyor, 'seninle zorla evlenmiş değilim, özgürlüğünü kısıtlamadım' Nihal için ise Aydın 'bencil, alaycı, kinci ve çekilmez' bir adam. Aydın her şeye rağmen kendi hatalarını kabul eden biri olduğunu söylediğinde Nihal en yaralayıcı cümlelerini kullanır bu kez, uzun bir tirad atar.

'iyi öğrenim görmüş, dürüst, hak gözeten bir insansın ancak erdemlerinle insanı boğan, aşağılayan, küçük düşüren bir hava taşıyorsun, bütün dünyadan nefret ediyorsun sanki, ideal taşımıyor diye insanlardan nefret ediyorsun, inananlardan inandıkları için, inanmayanlardan da inanmadıkları için, yaşlıları özgür düşünmedikleri için, gençleri de özgür düşündükleri için beğenmiyorsun, halktan da nefret ediyorsun, nefret etmediğin insan yok neredeyse... Bir davayı savunduğunu sana bir fayda sağlamayacak da olsa bir şeyi savunduğunu görmek isterdim ama bu mümkün değil. Zamanında ayrılmamızı engelledin benim de işime geldi gidemedim, cesaretim de param da yoktu, daha iyi bir yerim de yoktu. Genç sağlıklı, hayat dolu bir kadının boşluk içinde eriyip gittiğini görmek içini hiç mi sızlatmadı, sert kaba işkilli bir insan oldum.'

Nihal bu uzun tiradında aslında Aydın'ı tanımlarken herkese üstten bakan yaşlıyı da genci, de inananı ya da inanmayanı da kendine özgü nedenlerle eleştiren bir 'aydın' tipolojisi çizer. Bu genellenebilecek bir tipolojidir aslında. Nihal Aydın'dan bu kadar hınç ve nefretle bahsetse de bırakıp gidemez. Nihal'in sınıfından haberdar değiliz sadece dönecek iyi bir yeri olmadığından artık sevmediği bir adamla kaldığını anlıyoruz. Hayatı boyunca çalışmak zorunda kalmadığının altını çiziyor Aydın ama bu durum bir varlıklı aileye de işaret etmiyor. Tam tersine Nihal'in gidecek güvenli bir yeri olmadığını imliyor. Nihal de ne olmuş olursa olsun aciz bir kadın, ne gidebiliyor ne kalabiliyor.

Herkesin birbirini yaraladığı bir yer burası, hem tahammülün olmadığı hem de yaraladığı bir yer, kardeş, karı-koca farketmeden hırçın davrandığı bir yer. Herkesin sorguladığı, içindekini, kustugu, sanki yaralamak için pusuda beklediği bir yer. Kendinde görüp yüzleşemediklerini diğerinin suretinde bulduğu bir yer aynı zamanda. Nejla'nın eski kocası ve kötülüğe dair düşüncelerinde, konakta kalmanın eğretiliğinin farkında oluşunda, Nihal'in gitmek isteyip gidemeyişinde, Aydın'ın üstten bakan, bencil, hesapçı kibrinde, kimin kendisinde görüp yüzleşemediği ne varsa diğerinin suretinde gördüğü, ancak diğerine kusabildiği, ancak diğerini acıtarak iyileşebildiği bir yer.

Sarı odalar

İstanbul'a gitmeye niyet edip, uçak kalkmayıp tren de gecikince arkadaşı Suavi'ye uğrar Aydın. Kendi evinde kimsesiz kalmıştır, uçak iptal olsa da dönmez, kimseye de söyleyemez. Nihal'in toplantılarında görüp, ikircikli bulunduğu, tavırlarından rahatsız olduğu öğretmen Levent de gelecektir. Suavi filmin başında gördüğümüz yardım mektubunu sorar, Aydın bir şey yapmamıştır bunun bir gösteri olduğunu (ki Nihal'in mektubu dinlerkenki aşağılayıcı bakışında zaten görmüştük) yeniden hatırlarız.

Levent geldiğinde Aydın neden evlenmemiş olduğunu sorar, öğretmen maaşı ile küçük yerde geçinebileceğini bilerek, oysa Levent maaşının bir kısmını annesine, memlekete göndermek zorunda olduğu için, düzlüğe çıkamamış, evlenememiştir. Bazı insanlar için hayat Aydın'a olduğu kadar kolay değildir. Aynı kasabada, aynı evde karşı karşıya gelmiş ve sohbet ediyor olmaları onları eşitlemez. Güçlü sarı bir ışık eşlik eder bu konuşmalara, Suavi'nin büyük evinde artık tek bir odada soba yanmaktadır çünkü. Yalnız kalınca büyük evlerin de manası yoktur artık. Karısı öldükten sonra tek göz odaya sığınmıştır o da.

Nihal ise Aydın'ın İstanbul'a gittiğini zanneder ve kalkıp İsmail'in evine gider. İmam Hamdi, kardeşi İsmail, karısı, annesi ve küçük oğlu İlyas aynı evde yaşamaktadır. Uzun zamandır kirasını ödeyemedikleri, Aydın'a borçlu oldukları evdir burası. Ev içi, bir köy evidir, iki aile bir eve sığınmış gibidir. Yoksulluk yoksulluk soba yanındaki sedire ilıştırılmış bir battaniye, yerde sehpadan ders çalışan çocuk, ışığı, duruşuyla evin bütün ruhunu açıkça gösterir. Nihal Aydın'dan habersiz borçlarını ödesinler diye yüklü bir miktar para getirmiştir aileye. İyi niyetlidir Nihal, sanki hayatındaki boşluğu, aciziyetini kapatıyor, kocasının böyle bir adam oluşunun diyetini ödüyordur. Biraz da kendi aidiyetsizliği, sınıfsızlığı ve yersiz yurtsuzluğunu test ediyordur sanki ya da kendi gidemeyişinin de bir bedelidir aslında. Yine de ister istemez bir aşağılama barındırır bu tavır. Eduarda Galeano'nun 'hayırseverlik, dikeydir, aşağılar, dayanışma, yataydır, yardım eder.' (2004: 90) dediği gibidir Nihal'in tavrı, dikeydir ve farkına bile varmadan aşağılar.

Diyetlerin neye göre olduğunu ise İsmail kendi cümleleriyle açıklar. 'Kendinden düşük insanlara para dağıtmaya çalışan' diyerek açıkça yaptığının ne olduğunu da söyler Nihal'e. Sınıfını bir düşkünlük olarak tarif eder. 'Fakat karşınızdaki insanın inceliğini anlayamayacak olan pis bir sarhoş olduğunu hesaba katmamışsınız' diye de ekler ve hiç düşünmeksizin, çat diye parayı alevlerin içine atar. Paraların usulca yanmakta olduğunu görürüz. Bu satın alınamayıp, bağışlanamamış yardım ya da diğer bir deyişle sınıfsal karşılaşma hoyrat olduğu kadar sancılı ve sarsıcıdır da. İsmail erdemli bir yoksuldur ve kazanmadığı bir parayı lütuf olarak görmemeyi tercih etmiştir. Ancak geri vermek yerine yaktığında tavrına sessiz bir isyan da eşlik eder. Bir karşı duruş, bir eylem biçimi olarak paranın onun için sadece yanmakta olan bir kağıt parçası olduğunu imlemiştir.

Diğer yandan başka bir sarı ışığın eşlik ettiği odada farklı bir hesaplaşma sürmektedir. Öğretmen Levent biraz içtikten sonra Aydın'a karşı daha rahat olmaya başlar. Levent'te de aslında küçük

İlyas'inkine benzer bir sınıf kini birikmiştir. Ama uzaktan taş atmayı seçmez. Aynı akşam aynı yerde bulunmanın verdiği cüretle birlikte sözleriyle, kelimeleriyle taşlar Aydın'ı. Tuzukuru oluşunuz bir suç gibi algılanabilir der. Oysa en başta Suavi'nin aynı tuzukuruluğu bir kader olarak çizdiğini görmüştük. Depremde otel odalarını açmamakla suçlar Aydın'ı, oysa Aydın otelini kurbanlara değil (tam da kendine yaraşır bir biçimde) 'kurtarıcı'larına açmıştır. Tam tersine yaptığı yardımlardan bahseder, 'biraz paramız var diye suçlu mu olacağız' diye de ekler. Yeniden kaderciliğe döneriz, Aydın'a göre düzen böyle kurulmuştur ve adalet hiçbir yerde yoktur 'doğada da adalet var mı, yok' der 'suçlu mu hissedeceğiz şimdi?' Bunun üzerine Levent Shakespeare'den vicdana dair bir söylev çekip ayrılır odadan, Aydın geri kalmaz, aldanma ve budalalığa dair bir söylevle karşılık verir ona, hemen arkasından içkinin etkisiyle kusar. O güne kadar içinde tuttuklarını artık kusabilmiş gibidir.

Düşmeyen taş

İlyas'ın zorla el öpmeye yeltenirken bayılışı ile Aydın'ın kusmasında bedensel ama bir o kadar da psikolojik bir bağ vardır. Bu bağlar hiçbir zaman eşitlenmeyecek, karşı karşıya gelemeyecek çözülmaz iki ayrı bağdır. İlyas için bayılma el etek öpmemek, boyun eğmemek için bir kaçışken, Aydın için kendinde kabullenip sevmeyeceği şeyleri hiddetle kusmasıdır.

Sabah olduğunda ava çıkarlar ve Aydın'ın vurduğu tavşanın hala nefes aldığını görürüz. Sanki arabasıyla her şeyin başladığı yere, taşın cama vurduğu noktaya doğru ilerler ve nihayetinde evine döner. Yolculuğu uzun sürmemiş, evden çok uzağa gidememiştir. Avludan penceredeki Nihal'e bakar. Bu noktadan sonra film bir iç ses olarak devam eder, Aydın'ın bu duygularını seyirci olarak bir dış sesle duyarız, Nihal'e yüksek sesle söylediğini duymayız. Bizim duyduğumuzu Nihal hiç duyamayacaktır.

‘Senden başka yakınım yok, İstanbul da yabancı bana, seni her dakika hep özlüyorum ama gururum elvermediği için söylemiyorum, senden ayrılmanın korkunç olduğunu biliyorum tıpkı artık beni sevmediğini bildiğim gibi, eski günlere dönemeyiz gerek de yok buna, beni bir uşağın gibi bir kölen gibi yanına al, senin istediğin gibi devam etmemize izin ver. Beni affet.’

Aydın’ın içtenlikle boyun eğişi seyirci için tümüyle inandırıcı olmasa da yine de artık değişmiş bir adam gibi görünür. Kendisini sevmeyecek bir kadını hayatboyu beklemeyi göze almış bir adam... Hiç gelemeyecek birini boşuna bekleyecek gibi bekleyeceğini anlarız. Nihal’in pencereden aşağı doğru, Aydın’a doğru uzanan bakışında umut değil hüznün vardır. Aydın’ın ise yukarı doğru uzattığı boynu, iki kişilik bir ilişkide yalnız kalacağını çoktan kabullenmiş bir adamın resmidir. Zenginliği, kültürel birikimi, Nihal’le aynı çatı altında yaşamasını sağlayacaktır belki ama boşuna bekleyişi ile umutsuz aşkına imtiyazlı sınıfı da çare olmayacaktır.

Bazen film karakterleri tıpkı roman karakterleri gibi yanlış bir yazgının doğrusuna kapılır. Çoğu zaman yenilgi ya da çaresiz, sakatlanmış bir kabulle sonuçlanan bu yazgıda herkes kendi yanılığının kurbanı olur. Gürbilek roman karakterleri olarak bakmıştır buna. Tehlikeli Oyunlar’da Hikmet’in oyunu gerçek bir düşüşle sona erecek, Tutunamayanlar’da Selim bu hayatta yaşamayı beceremeyecek, Aylak Adam’ın kahramanı aradığı gerçek sevgiyi hiçbir zaman bulamayacaktır. (Gurbilek, 1998: 95) Kış Uykusu’ndaki Aydın, Atay’ın, Atılgan’ın romanlarındaki adamlarla bir bakıma aynı kaderi paylaşır. Olmayan bir şeyi kendince varmış gibi sayacak ve inandığı bu örtük gerçeği sırtında taşıyacaktır.

Hayatboyu

Gırtlığa Yapışmış Geniz Akıntısı

Tutkulu bir sevişme sahnesiye açılır Ası Özge'nin yönettiği Hayatboyu (2013) ellili yaşlarındaki Ela'nın da Can'ın da tutkuyla seviştiğini gördüğümüz bir andır bu. Havalı bir evdeyiz. Bu ev daha önce gördüğümüz orta, orta/üst sınıf evlerden daha modern, daha farklı, daha tasarlanmış bir ev. Hiç konuşmuyorlar ve sessizce işe gidiyor adam. Bu soğukluk ilk sahnede gördüğümüz türden bir yakınlaşmayı bir daha görmeyeceğimize işaret ediyor sanki. Ela'nın gittiği ofis de evi gibi tıpkı, 2000'lerin havalı ofislerinden, yüksek maaşla çalışan ve eteklerini Japonya'dan almış olan kadınlar ve şık adamlarla çevrili. Ela istemeden de bir ofis fotoğrafı çektirir, Çağdaş bir sanatçıdır Ela, her ne kadar istediği yere koydurmuş olamasa da bir sergiye iş verdiğini anlarız.

Aynı serginin açılışında Ela ile Can'ı yine birlikte görür ve herkese uzaktan bakarız. Kentin çağdaş sanat sevenlerinin dolaştığı sergilerdendir bu, zengin olmanın, mal mülk sahibi olmanın da anlamaya yetmeyeceği sergilerden. Ela ve Can çifti de genellikle sırtından görünür gözümüze. Filmin maviden griye doğru giden renklerinde de hep bir uzaklık vardır. Yine de sanattan anlayan hatta üreten bir çift olarak birlikte görünürler sergide.

Bourdieu burjuvazinin kültürle birarada olan, kültürden kopmayan hatta onunla birlikte varolan bir sınıf olduğunu sürekli hatırlatır. Buna 'kültür gayretkeşliği' der. Küçük burjuvazinin kültürle

olan tüm ilişkisi bilme, kabul etme, meşru kültüre aşına olma, derecesine, toplumsal kökene ve kültürün bununla bağlı olarak edinilme biçimine göre kültür gayretkeşliği ilkesine indirgenebilir. Yükselen küçük burjuvazi donanımsız iyi niyetini meşru kültürel pratikler içinde değerlendirir, anıtları gezer, bilimsel, tarihsel dergileri okur ve fotoğraf çeker. Sinema ve caza dair bir kültür edinir ve bu olanaklarla yaşamının yolunu bulur. Bunu yaşamlarına dahil ederler çünkü küçük burjuva kültür önünde saygıyla eğilir. Bu durum hem bir layık olma hem de bir kültürel itaatkarlık taşıır. (Bourdieu, 2017: 463-464) Ela ile Can'ın yıllara yayılmış olan ilişkisi sadece sosyal, toplumsal ya da bireysel bir aşk ilişkisi değildir aynı zamanda belirgin kültürel bir sınıf ilişkisidir de.

Sessiz duvarlar

Yaşadıkları evin katları, içine girip anlamak zaman alıyor, kaç katlı olduğuna bile ancak alışıyoruz. Eşyalar, kitaplar boylu boyunca yerleştirilmiş, belli ki uzun zamandır bu evde yaşıyor ama bir sessizlik bir uzaklık var evin içinde. Güzel bir semtte, iyi döşenmiş içerisinde sanat kitapları da bulunan entelektüel ve zengin bir ev gördüğümüz ama yaşayan insanların iletişimi kalmamış pek, birbirlerine yabancılaşmışlar, uzaklar. Yaşayan bir yer gibi, yaşanmışlık taşıyan bir yer gibi değil. Ela'nın çekinceleri var gibi, eve telefon sistemi yaptırıyor daha en başta. Can'ın kendisini aldattığından şüphe ediyor ve bunun gerçekten ne olduğunu anlamak istiyor.

Can'la olan ilişkileri donuk ve ancak gerektiği kadar, çok ekonomik bir ilişki sürdürüyorlar, aralarındaki ilişki 'avokado almadın mı' gibi gündelik birkaç cümle ile sınırlı. Baştaki sevişme dışında birbirlerine dokunduklarını, bir yakınlık kurduklarını da görmüyoruz. Bir uzaklık taşısalara da arkadaşlarını çağırdıkları bir sosyal hayatları var. Sosyal hayatın gereklerinden kaçamıyorlar yaşadıkları hayatı bir bedeli de bu. Başka bir arkadaşlarından bahsederken bile Ela'nın erkeklerden yana, kocasından yana bir rahatsızlığı

olduğunu ama söyleyemediğini hissediyoruz. Ela kendini bilen bir kadın, kendinin farkında ama bu uzun yıllardır birlikte yaşadığı ve üniversite çağına gelmiş kız çocuğu yetiştirdiği, neredeyse bir hayat geçirdiği adam tarafından aldatıldığını anlasa da kolayca çekip gidebileceği gibi bir farkındalık değil.

Ankara'da okuyan kızları erkek arkadaşı ile birlikte ziyarete geldiğinde hissettirmemeye çalışıyor ona. Kız arkadaşının erkek arkadaşıyla gelişine ev açan modern, açık görüşlü bir aile gördüğümüz. Şehrin kalabalığı da onlarla birlikte geliyor bazen, dolaştıkları yerlerde, seslerde bu hep var. Aynı sergiyi bir de birlikte geziyorlar kızlarıyla. Kız tasarım okuyor belli ki anne-baba etkisinde kalmış ama artık istemediğini söylüyor açıkça. Sonrasında bir tanıdığın evinde görüyoruz. Sedef adasına deniz taksi ile gitmekten bahsedilen bir ev burası. Köşede de bir Atatürk resmi var, kızı görünce 'ben evime koymam ne öyle put perest' gibi diyor, ev sahibi de 'senden önce de vardı o resim' diyor. Aslında sınıfsal bir gösterge bu da, Sedef adasına deniz taksi ile gidebilme lüksüne sahip olmak, Kemalizmi evin içerisinde yaşamak ve konsoluna bir Atatürk resmi koyup ona evini açmak, evin bir parçası haline getirmek.

Ela ketum yine de artık yavaş yavaş mesafe koyduğunu aklında bir şey olduğunu da anlıyoruz. Bir gün laf arasında 'her şeyin farkındayım' diyerek bir imada bulunuyor. Can anlıyor mu anlamazdan mı geliyor net değil. Dışarıdan bakıldığında her şeyleri var, ev, araba, dostlar, üniversitede okuyan genç bir kız çocuğu, ellili yaşlarında hayatı uzanıp yaşayacakken tam tersine uzaklaşmanın başladığı bir nokta oluyor burası, sıkıntıları başkalaşlıyor.

Zengin bir aile olduğunu anlasak da Ela toplu bir paraya ihtiyaç duyduğunu söylüyor bir sergi öncesi, belli ki kendine başka bir düzen kurma, gitme planları var. Her türlü bağımsızlığı yaşayabilecek sanatçı bir kadın ama bir yandan da anne. Kafanı kapa diye kızını uyarmayı da ihmal etmiyor ve yine tipik, orta sınıf bir ev kadını gibi gibi kızına durumu belli etmemeye çalışıyor.

Ela ile Can'ın arkadaşlarıyla gittikleri mekanlar, yiyip içtikleri yerler de yine kendi zümrelerini hatırlatan, şehrin orta üst entelektüel kesiminin bilip, gidip geldiği yerler. Bir bakıma Weber'in tanımladığı statü kavramına göre yaşarlar. Weber'e göre statü gruplarından bireylerin kendi içlerindeki üyelerle evlenmeleri, kendi ayrıcalıklarını, kazanç yöntemlerini tekel altına almaları, farklı statülerdekini küçümsemeleri ve ancak kendi statülerinden bireylerle aynı sofrada yemek yemeleri beklenir. Sosyalleşmeleri de bu şekilde olur ve aynı statüdeki bireylerin üye olduğu kulüp ve derneklerle giderler. Tüm bunlar statü gruplarının uygulamada kendilerini açığa vurdukları gündelik yaşam öğeleridir. (Narin, 2006: 18)

Kendi kendilerine uzak olsalar da etraflarıyla iletişim halindeler. Çünkü entelektüeller olarak çevrelerinden kopamazlar, çevreleriyle ilişkili olmak durumundadırlar. Sınıflar üzerine çalışan Mills'e göre de entelektüel ancak başkalarının sosyal onayıyla yeterince donanımlı olduğuna inanır ve bilgisine güvenir. Bu da iletişim yoluyla anlaşılır. (Mills, 1966: 152)

Suskunluk ya da boyun eğiş

Konuşmamış olmaları üzerini örtmüş gibi olsa da bunun gerinliğini her ikisi de taşıyor. Kadın uzun zamandır koltukta uyuyor. Beklenmedik bir biçimde gelen deprem aralarındaki bir şeyi metaforik olarak tetikliyor. Sarılıp ağlıyorlar, ilk kez gerçekten yakın olduklarını görüyoruz.

Ela ima ediyor hep Can imaları anlıyor ama kendince öteliyor ya da yüzleşmek istemiyor. Çocukları olduğu için Ankara'ya birlikte gidiyorlar, araba yolculuğu, oturup bir yemek yemeleri hepsinde ayrı bir gerilim yaşanıyor. Kızlarının erkek arkadaşıyla yerleşmekte olduğu eve gidince de sürüyor bu, çocukların evi de öğrenci evi gibi değil, daha farklı, daha incelikle döşenmeye çalışılmış bir ev, öğrenci evi yoksunluğundan ziyade modern ve zengin anne-baba çocuğu evi gibi duruyor.

Bütün bu süreç nihayetinde hasta ediyor Ela'yı, fenalaşıyor Ankara'da. Can'la aynı arabada dönmek istemediği için de uçakla dönüyor, hastalığı bir kaçış oluyor Ela için. İstanbul'a dönüp test yaptırdığında onu fiziksel olarak uyaran şeylerin stresten olduğunu anlıyor. Konuşulmayan, gırtlakta kalan şeylerin dönüp onu hasta ettiğini, vücudunu bir sarmaşık gibi sardığını ve artık içinde tutamayacağını anlıyoruz.

Ela gerçekten de içindekini tutamıyor artık, sıradan bir öğle yemeğinde hava bugün ne güzel der gibi, sıradan bir şeyden bahse der gibi sakince santralden konuşmalarını dinlediğini ve her şeyi bildiğini söylüyor. Baştan beri her şeyin farkında olduğunu, santral kurulduğundan beri konuşmaları dinlediğini anlıyoruz. Can herhangi bir tepki vermiyor. Sonunda da konuştuklarını konuşmamış gibi davranmayı tercih ediyorlar.

Sessizlik, konuşulmayanın konuşulmayan olarak kalması filmin bütününe yayılan bir şey. Ela gerçeği biliyor ama ne bir şey söyleyip birkaç bir gün otelde kalmayı tercih ediyor, ne de hesap sormayı. Bildiği gerçekle pasif bir biçimde ve uzun bir süre bedeni artık bunu fiziksel olarak kaldıramayacağı bir noktaya gelene kadar yaşıyor. Sessizlik, burjuva dünyasının kendi içerisinde kalmışlığının da bir göstergesi. Dış dünyaya kapalı ancak kendi iş, ev, sanat ve arkadaş ortamlarını kapsayan, dışına çık(a)mayan, kendinden başka bir dünyaya gözünü kapamış olan, kendi konforlu dünyasından çıkmayı göze alamayan bir zümrenin, bir aldatmayla hesaplaşması da ancak böyle büyük bir kayıtsızlık, böyle bir dilsizlike geliyor.

Can Van'a gidip bir deprem gerçeğiyle karşılaşınca evliliğini anımsıyor yeniden. Kararlı olan Ela, taşınacağını söylüyor hatta kendine ayrı bir ev de bakıyor, Can'ın da onunla geldiğini görüyoruz ama 'bir atölye olarak düşünüyoruz' diyor emlakçıya. Güçsüz bir adam aslında, Ela'yı aylarca aldatırsa da bırakıp gidemeyecek gibi duruyor. Daha da içeriden bakarsak ne kendisiyle, ne de karısıyla

yüzleşme cesareti var. Korunaklı dünyasından çıkmayı reddediyor ve 'atölye gibi düşünüyoruz' derken emlakçıyı mı, kendisini mi, Ela'yı mı kandırıyor? Yoksa emlakçının suretinde benliğini boşa mı çıkarıyor net değil. Can için de tıpkı Ela gibi kendi dünyasında kalmışlık, kayıtsızlık, sıkışmışlık ve başka dünyaları hiç bilmeyiş süreci bir başka biçimde tezahür ediyor.

Filmde geçmişe hiç dönmüyoruz ama Ela ve Can aynı sınıfın insanları olarak vaktiyle evlenmiş ve belki mutlu da olmuşlar. Bourdieu'nun altını çizdiği gibi aynı sınıfın ekmeğini yemiş, suyunu içmişler. Ortak mallar, daire, mobilya seçiminde olduğu gibi gelin ve damat seçimi de belli bir iktisadi ve toplumsal önem arzeder ve aile birliği bu güç ilişkileri üzerine kurulur. (Bourdieu, 2017: 169)

Ela'nın başarılı sergisinde de yeniden hayran oluyor karısına Can, Ela bunu yüzünde bir memnuniyetle karşılıyor. Film boyunca Ela'yı gülümserken gördüğümüz tek sahne olabilir bu. Can'ın tarafından bakılınca Ela'ya dönüş ve yeniden hayran olma dışında bir alternatif de görünmüyor. Ela içinse kabullenişin devamı bir gülümseyiş olarak kalıyor sadece. Burjuvazinin ferah etosu dünyayla ve benliğiyle güvenlik altına alınmış ve zorunlu gibi yaşanan yani her türlü mahremiyet biçimini kuran ve onaylayan veya zarafet, kibarlık, özgürlük ya da tek kelimeyle doğallık gösteren bir karşılaşma, var olan ve olması gereken bir karşılaşma gibi yaşanır. (Bourdieu, 2017:490) Bu gülümseyiş, bu onaylanma ve memnuniyet tıpkı Bourdieu'nun bahsettiği türden bir karşılaşmadır.

Ela ve Can'ın yaşamlarında bir gündelik oluşmuş belli ki artık. Zaman zaman uzak, zaman zaman yakın olsa da değişmeyen, katı bir gündelik. Bu gündelik hiç şüphesiz kültür-sanat züerinde de gelişiyor. Lefebvre gündelik hayat içerisinde sanatın üslubun da yerini almakta olduğu bir süreçten bahseder. Sanat, gündelikliğin içine gündelik olmayı yerleştirmekte başarısız olduğu kadar, bölmüş ve parçalanmış olanı yeniden birleştirmekte de başarısız kalır. İster estetik ya da etik, ister metafizik ya da pozitivist olsun,

ister incelikli veya kaba akılcılık biçiminde olsun ideoloji de bu noktada başarısızdır. Kaba gerçekliği değiştirmek bir yana, ideoloji sıradanlığa ivme kazandırır. İşçi sınıfının gündelik hayatın tam ortasında yaşıyor olması sayesinde, gündelikliği yadsıyabilir ya da dönüştürebilirdi. Burjuvazi ise gündelik hayatı yaşanacak bir yer olarak kendisine göre düzenler ve para sayesinde sürekli olarak 'tatil günü'nü yaşayarak ondan kaçtığına inanır. Bu kaçışı istemesi boşunadır. Çünkü geçmişte burjuvazi kendi gündelikliğini değiştirebilmişken, modern burjuvazi gülünç bir yanılsamaya, estetizmin sanatın yerini dolduracağı yanılsamasına dayanarak yaşamaktadır. (Lefebvre, 2007:51-52)

Hayatboyu karakterlerin yaşadığı sessizlikten öte mekanın ve sınıfın konuştuğu bir altyapı üzerine kurulu. Karakterler ise öyle steril kurulmuş gibi sanki gerçekten yaşamıyor. Kamera da aralarındaki ilişki gibi soğuk ve mesafeli duruyor hep. Nihayetinde de Ela kendi evine uzaktan, boş bir evin camından bakarken 'mutfağın ışığını açık unutmuşum' derken bitiyor, asla taşınıp taşınmadığını bilmeden, ne olduğunu almadan, söylenmemiş ve gösterilmemiş olanla ayrılıyor oradan.

Tereddüt

Örselenmiş Kaygı

AçılıŖta bir kadın, Ŗehnaz, dalgalara bakıyor ve fotoğrafını çekiyor. Çıkaracağı çöpü unutup elinde hastaneye kadar gelen doktor Ŗehnaz hanım bu. Küçük yerde psikiyatrist olmanın zorluğunu çekiyor. Hafta sonları büyük Ŗehre evine dönen Ŗehn hafta içleri küçük bir evde yalnız, akşamları özlediğini anladığımız sevgiliyle konuşuyor.

Yeşim Ustaoglu'nun yönettiğı Tereddüt'te (2016) farklı olsa da kadınlıkta eşitleniyor gibi görünen iki ayrı hayata bakıyoruz. Başka bir kadına kesiyor kamera, bu kez Elmas'ın hayatına bakıyoruz, çok daha farklı. Balkonda gizli gizli sigara içiyor, erkenden evlendirilmiş genç, taşralı bir kadın, kaynanasına da bakmak iğnelerini yapmak zorunda. Kocasını ilgili bir adam gibi görünse de sıkıntıları var. Yatalak kaynana dışında istemediğı bir adamla zorla evlendirilmiş olması ve istemediğı kocasıyla tecavüze uğrar gibi sevişmesi sinirlerini harab etmiş bir yerde.

Ŗehnaz İstanbul'a yakın bir yerde olduğundan hafta sonları eve geliyor. Zengin, havalı bir evi var. Zevkle döşenmiş bir salon, modern ve içinde yanan şöminesi ile apartman dairelerinden çok daha farklı bir konforları var. Gençler, hayatın baharındalar, Cem'le iyi, güzel aşık bir ilişkileri var gibi görünüyor başta. Gördüğü rüyada evin pencerelerinden sular fışkırsa da kocasının yaptığı yemeklerin

kokusuna bayılıyor Şehnaz. Sevmek istiyor onu. Cem ise yakışıklı, tutkulu olsa da kıskanç baskın da bir tip aynı zamanda, karısı yanında olsa da porno izlemek gibi bir alışkanlığı var, vazgeçmiyor bundan.

Havali bir ofisi olduğunu görüyoruz sonra. Bu havali ofisler, şık döşenmiş başka kimseninkine benzemeyen evler en çok da küçük burjuva eğitilmiş, entelektüel kadınların ve adamların oluyor. Bourdeui için estetik zevk, sanattan anlama en basit haliyle sınıfsal bir meseledir ve estetik algı ve estetik yatkınlık da kendi başına burjuvaziyi kapsar. Bu kişilerin beğenilerini de belirleyen bir süreçtir aynı zamanda. (Bourdieu, 2017:50)

Elmas ise her sabah aynı güne uyanıyor. Tek rahat ettiği zamanlar kocasının evde olmadığı, kendi kendine kaldığı zamanlar, dışarı çıktığında türbanlı, ara ara kocasının dükkana uğruyor. Evde de olsa, deniz kenarında da iyi olduğu yerler hep tek başına kaldığı yerler. Kaynanası söylenip duran bir kadın. Elmas evde köle gibi çalışıyor. Kocasının cinsel, kaynanasının ise hastabakıcı olarak kölesi. Elmas'ın kocasından tiksindiğini sevişmek istemediğini anlıyoruz açıkça ama adam umursamıyor bunu. Elmas'ın ara ara pencereden selamladığı, gülümsediği karşı komşusu dışında kimsesi yok.

Şehnaz ise eve geldiğinde Cem yoksa kendi kendine hazırladığı yemek ve bir kadeh rakısıyla mutlu oluyor. İki kadın da kendi başına geçirdikleri zamanlarda daha mutlular. Bir gece ne olduğunu tam da anlayamadığımız bir biçimde kocası da kaynanası da ölür Elmas'ın ve balkona kapatılmış halde, soğuktan donmak üzere bulunur. Bir sinir krizi, travma geçirdiğini anlıyoruz. Bu noktada yolu Şehnaz'la kesişiyor.

Elmas Şehnaz ile hastanede karşılaştığında iki ayrı dünyadan iki ayrı sınıftan oldukları açık ve keskin bir biçimde belirgindir. Elmas başta yaşadıklarının etkisiyle donuktur, bir ev halinin, çocuk yaşta evlendirilmiş olmanın bir kadını nasıl yaşarken öldürdüğüne şahit

oluruz. Zaten Elmas da dayanamamıştır. Hastaneye kaldırıldığında bilinci neredeyse kapalıdır.

Film bu noktadan sonra iki kadının ve aynı zamanda iki sınıfın karşılaşması olur. On üç yaşında okula giderken evlenmeye zorlanmış genç bir kadın Elmas. Bu onda büyük yaralar açmış, travmalar görmüş. Annesi de gitme desin diye beklemiş ama annesi ona böyle bir opsiyon sunmamış bile. Genel olarak taşrada annelerin erken yaşta kız çocuğunun evlendirip kurtulma derdinde olduklarından hiç düşünmemişler Elmas'ı.

On sekiz yaşında bile değildir Elmas, Şehnaz'la birlikte kendisiyle ve geçmişiyile yüzleşmeye çalışır, annesi babası kardeşi dirilip gelmiş gibi hesaplaşmaya başlar. Bu bir iç dökmedir aynı zamanda. Şehnaz kendisi dinleyendir ama o içini dökmez. Hastaneden meslektaş ve birlikte vakit geçirmeyi sevdiği Umut'la birlikte olmuştur ama kendinde olan duyguyu tam anlayamaz. Neden kaçmakta neyi istemez çözemez. Bu anlamda sosyal statü de anlamını yitirir. Şehnaz ilinçli, Elmas ise bilinçsiz bir şekilde istemedikleri bir hayatın pençesine düşmüştür aslında.

Elmas ile Şehnaz çok farklı görünseler de farklı biçimlerde şiddet görmektedir. Şehnaz kocasıyla tutkulu bir biçimde sevişir gibidir oysa Elmas tecavüze uğramaktadır. Ama battaniye altında ağlarken gördüğümüz Şehnaz ile kocasından öğrenen Elmas arasında bu anlamda çok az fark vardır. Şehnaz'ın bir psikiyatrist olması, eğitilmiş bir kadın olması yaşadığı duygusal ve fiziksel şiddeti örtmez. Şehnaz Elmas'ı yatıştırmaya çalışır ama onda kendini de görmeye başlar bir müddet sonra. Yani doktor ile hasta olmak bir hiyerarşi değil bir tamamlayışa dönüşür. Doktor olmak bilgelik gibi görünürken olmayabilir. Sınıfsal olarak orta/üst bir hayat yaşaması, eğitilmiş ve güzel bir kadın olması, doktor olup insanlara çare olması bir üst tabakanın temsilcisi olması kendisinin de bir kurban oluşuna engel değildir.

Dönülmeyen evler

Şehnaz bitirmek istediğinde şiddet görüyor Cem'den, 'keşke sevseydin beni' diyor, 'nefret ediyorum senden' diyor. Cem baskın, narsist bir karakter olarak medeni davranamıyor, gitmesine izin vermiyor Şehnaz'ın. Ancak Cem uyuyakaldığında kaçabiliyor. Artık üstünde ne varsa ancak onlarla ve can havliyle, tutkuyla aşk yaşadığı adam korktuğu, zor kaçtığı bir adam haline geliyor. Arabada giderken gördüğümüz Şehnaz nereye gitmekte bilemeyiz ama belli ki çalıştığı kasabaya dönecektir bir süre daha. Yüzünde ağlamakla gülmek arasında bir iz vardır. Elmas da Şehnaz da zorunlu ya da istekli bağlarından bedeller ödeyerek kurtulmak zorunda kalır. Elmas sinirlerini, aklını, zihnini, Şehnaz ise umudunu, inancını, sevgisini kaybeder. Kadın olmanın yükünü taşırlar.

Şehnaz daha şanslı çünkü özgür, doktor arkadaşı Umut ile birlikte olma gibi bir opsiyonu var hayatta seçimlerini özgürce yapabilen bir kadın olmuş. Ama Umut'la sevişmekten haz alsa da ağlıyor nihayetinde. Mutlulukta değil mutsuzlukta eşitleniyorlar sanki... Bütün bu zenginlik, modern bir şekilde dekore edilmiş ev mutluluk getirmemiş oluyor Şehnaz'a. O evde de yine ancak kendi başına kaldığı anlarda huzur buluyor.

Şehnaz'ı Elmas'tan ayıran bir başka yaralayıcı şey de farkındalık. Rüyalarında ona geri dönen bilinçli endişesi de diyebiliriz. Şehnaz Elmas'tan çok daha güçlü, çok daha yetkin bir biçimde hislerinin, yaşadıklarının farkında üstelik sadece eğitilmiş bir kadın olarak değil aynı zamanda psikiyatrist olarak. Elmas daha en baştan ailesi tarafından zorlanmış evlenmeye, bir noktada başına gelenleri kabullenmiş, kendisine dair uzun felsefi varoluş sorgulamaları yapacak aşamada değil, o yüzden de zihni parçalanarak karşılık veriyor yaşadığı istismara. Şehnaz ise çelişkiden endişeye dönüşen, sessizlikten sese dönüşen isyanında hislerini bilinci açık bir biçimde, narkozsuz, hem yüksek, hem de alçak bir yerden yaşıyor.

Hiç değilse Şehnaz'ın anlamaya çalıştığı rüyaları var. Elmas'ın rüyaları da yok. Şehnaz'ın rüyalarını biliriz ama Elmas, o ne rüya görürdü, ne düşlerdi haberimiz bile olmaz. Elmas'ın rüyaları da yaşamı gibi kıydan çok uzaktadır. Boyun eğilmiş ve rüyalarda da içinden çıkılamayacak türden bir yaşam. Benjamin'e göre insan sabah kalkıp sözcüklerle rüyasını anlatduğunda onu kaybeder. Rüya da gördüğü hayallere sakarlıkla ellerini uzatmış gibi olur ve bu bir teslimiyetle sonuçlanır. Çünkü insan rüyasını ancak karşı kıydan, günün parlak ışığı altında hakkını vererek hatırlayabilir. Rüyanın bu karanlık bölgesine, yine yüze su çarpmaya benzeyen ama ondan bütünüyle farklı bir arınmayla varılır. (Benjamin,1993: 109) Hiç şüphesiz Benjamin'in yaşam ve rüyaya dair bu anektodu çok kıymetli fakat insanın rüyasına sahip çıkabilmesi, karşı kıydan bakıp anlaması için önce onu görmesi gerekir.

Yine de Şehnaz, hem sınıfsal hem karakter olarak çok daha başka bir konumda, başka bir adamla da sevişebiliyor ya da evden çıkıp arabasıyla gidebiliyor tek başına. Elmas bu olanakların hiçbirine sahip değildi. Arabasına atlayıp kurtulamaz ya da içinden geldiği, seçebileceği biriyle sevişemezdi. Mümkün değildi. Bu noktada kadın olmak da Elmas ile Şehnaz'ı eşitlemiyordu artık. Biri kaçarak, giderek sıyrılabilir, bir diğeri ise ancak zehirleyerek öldürünce kurtulabiliyordu. Ya da başka bir deyişle Şehnaz'ın bu hayattan kurtulabilmesi ancak ölüm gibi keskin ve yakıcı bir gerçekle olabilirdi, onun için başka bir çare yoktu.

Tereddüt hayatta kadın olunca sınıfın bir önemi kalmadığını imliyor film boyu. Özellikle Şehnaz, yaşadığı ev, tutku dolu sevişmelerle birlikte seyirci için arzulanır, isteyip özleyebileceği bir yaşam alanı açarken aynı yaşamdan kaçıp kurtulmak istediğinde nasıl bir kapana dönüşeceğini gösteriyor. Aynı küçük şehir iki kadına hem aynı, hem de farklı kapıları açsa da acıyı yaşama biçimlerinde yine sınıfsal konumları belirleyici oluyor. Şehnaz'ın eğitilmiş, özgür, güçlü bir kadın olması yaşadığı hayal kırıklığı, acı ve şiddetten daha

kolay kurtulmasını sağlıyor. Her ne kadar Şehnaz'ın da Elmas'ın da hayatının ne yöne gideceğini bilmesek de hem eğitilmiş hem de sınıfsal olarak üstün bir kadın olan Şehnaz'ın daha şanslı olduğunu biliyoruz. Gelip geçtiği, durduğu, baktığı, tutunduğu, hayata en baştan başladığı yerden baktığımızda duygusal ve fiziksel şiddet benzer bir biçimde yaralayıcı olsa da bundan sıyrılmak bazıları için daha olanaklı, daha olası görünüyor.

Finalde bir yere bağlanmıyor Tereddüt ama bağlanması da gerekmiyor. Sınıfı temel alan filmlerin neerdeyse tümünde bir finale bağlama ya da bağlamak zorunda ihtiyacı hissetmeme var. Karakterler aynı dünyanın içerisinde salınıp, sürüyorlar, tıpkı toplumsal olarak oluşmuş sınıfların kendi arasında ayrışarak sürmeye devam edişi gibi, perde kapansa da bütün bu karakterler kendi 'sınıfının dünyasında yaşamaya devam ediyor.

5. BÖLÜM

SİNEMADA SINIF TEMSİLLERİ:
RÖPORTAJLARLA DÜŞÜNCELER, EĞİLİMLER

Yönetmen: Seren Yüce, Emine Emel Balcı, Kıvanç Sezer

Yapımcı-Senarist: Emine Yıldırım

Sinema Yazarı: Şenay Aydemir, Fırat Yücel

Sinemada sınıf temsilleri genel olarak görünmez midir? Gerçekten görünebilir mi yoksa ana hikayenin arka planında mı varolabilir ancak?

Seren Yüce: Bunu belirleyen herhalde yönetmenin ve yazarın hayata nasıl baktığıdır. Bu soruya cevap vermek güç; yapılmış filmler içinde sınıf temsillerini önemseyen de, yokmuş gibi davranan da filmler bulunabilir. Kaba bir ayrımı ticari, gişeye yönelik olan filmlerle hayatı tanımlamaya çalışan, karakteri sosyal çevresiyle ele alma derdi güden filmler arasında yapabiliriz belki. İlkinde çoğunlukla amaç eğlendirmeye yönelik olduğu için sınıfsal ayrımlar gözetilmeden karakterler arası çatışmalar yaratılabilir, ya da gözetilse de seyircinin beklentisine göre manipüle edilir, sadece bir araç olarak kullanılabilir. İkincisinde ayrımları daha gerçekçi bir dille anlatma eğilimi ağırlıklıdır. Karakterlerin belli sınıfların mensupları olduğu daha net ifade edilir ve çatışmalar bunun üzerinden kurlur.

Emine Emel Balcı: Çatışmayı salt ait olduğumuz sınıflar üzerinden inşa ediyorsak elbette öfkenin kaynağı olarak da sadece bunu görürüz; yönetmenin buna verdiği imkan ölçüsüyle anlaşılabilir bu görünürlük... Ama neticede film bir sanat formu; sınıf temsillerinin de sanatsal ifadenin içinde erimesi, anlama katkısı daha yakın

geliyor bana. Kişisel üretimimde sınıf temsilleriyle ilgili dertlerim başat değil; toplumsal cinsiyet üzerine konuşma isteğim daha baskın.

Kıvanç Sezer: Sınıf temsilleri hayatın içinde görünür bir şey değildir bence. Genellikle bir hikayenin bağlamı olarak ve daha ziyade varıl/yoksul ayrımı olarak dramatik bir unsur olarak kullanılageldi. Uzun bir süredir toplumsal gerçekçi (social commentary) denilen türün kapsamında ortaya çıkan sınıf temsilleri son zamanlarda tür filmlerinin de içine sızmaya başladı. Hikayenin arka planı ya da çok daha başat unsuru olarak da karşımıza çıkabildiğini düşündüğüm sınıf temsilleri bir toplumu sınıfsal, kültürel ve politik olarak anlamımızı kolaylaştıran bir perspektif de aynı zamanda.

Fırat Yücel: Parazit'in yönetmeni Bong Joon-ho'ya sınıf meselesini sinemanın gündemine taşıması ile ilgili bir soru yöneltiliyorlar, Bong da sınıf hep gündemde zaten diyor. Eğer konumuz sadece görünürlükse ben de öyle düşünüyorum: Sınıf, fakir-zengin ayrımının melodramatik temelinden hareket eden ve karakter özdeşimi üzerinden seyirciye türlü katarsisler yaşatan Hollywood filmlerinde de görünürdür. Yeşilçam filmleri de, Bollywood filmleri de, Recep İvedik gibi komedi filmleri de, onu da geçtim, sözgelimi köy-kent ikiliğine dayalı Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak'ı da bu melodramatik temelden yola çıkar. Burada dikkat edilmesi gereken görünürlükten ziyade, sınıfa dair neyin görünür kılındığıdır: Tüm bu filmlerde, sınıf, kolektif bir mücadelenin belirleyici politik kaynağı olarak değil de, kültürelleştirilmiş yönleriyle görünür kılınır: Yaşam biçime dair farklar, karakterlerin ne yiyip ne içtiğine, nasıl giyindiğine dair farklar, zevke ilişkin farklar ve bunlardan kaynaklanan kültürel çatışmalar öne çıkarılır; ki tüm bunlar esasında, kapitalizmin tarihi boyunca sağ popülist söylemin de kitleleri konsolide etme araçları olmuştur. Ama öte yandan, sermaye birikimine dayalı ekonomik sistemden kaynaklı devasa eşitsizlik ve bu sistemi değiştirmeye yönelik toplumsal hareketler çoğunlukla görünmez kılınır ya da

değişmezliği dayatan sinik bir algı içinde eritilir. Bundan da öte emek süreçleri ve çalışma koşulları da görünmez kılınır. Ken Loach mesela, konvansiyonel sinema estetiği içinde hareket eder etmesine, ama karakterler arasındaki temel ayrım noktasını kültürel öğeler üzerinden değil, emek ve çalışma unsurları üzerinden kurar. Bu unsurlar, yani kimin hayatını nasıl kazandığı, nasıl kazanmak zorunda bırakıldığına dair farkların temsili konvansiyonel sinemada kadraj içinde çok az yer alır.

Emine Yıldırım: Görünmez olduğunu düşünmüyorum. Hikaye açısından bakarsanız her karakter belirli bir sosyo-ekonomik sınıftan gelir. Bir karakter oluştururken sınıftan hareket etmeden, sınıfsal konumunu bilmeden nasıl otantik bir hikaye yazılabilir ki? Otantik dediğim yani en azından hakiki olmaya gayret eden. Gerçekçilik kelimesinden ziyade hakikat kelimesini tercih ediyorum, çünkü hikayelerde “truth” meselesini elde etmekten ziyade ancak “truthful” olmaya çalışabiliriz. Karakterin filmde yaşadığı hikayenin sınıftan bağımsız olabileceğini düşünmüyorum. Ama tabi ki karakterin ana derdi sınıfsal bir dert olmayabilir, veya dramatik yapı sınıf meselesini doğrudan ele almayabilir. Ama sonuçta iyi bir hikayede her karakter bir sınıfın temsilcilerinden biridir. Ama bir filmde bütün sınıflardan karakter var mı dersiniz o hikayesine bağlıdır. Ama kesinlikle görünür olduğunu düşünüyorum.

Şenay Aydemir: Sinemada sınıf temsillerinin görünürlüğü, biraz da siyasal alandaki görünürlüğüne bağlıdır. Şöyle ki, siyasal alanda sınıf temsillerinin belirginleşmesi, siyasetin sınıflar arası ilişkiler üzerinden okunur ve icra edilir hale gelmesi sanatta sınıf temsillerinin biçimlerini de net bir şekilde belirler. Örneğin bugün kimilerince bir sanat ürünüde estetik olarak ‘kaba’ bulunan ezen-ezilen, işçi- patron temsilleri 60’lı ve 70’li yıllar boyunca tüm dünya sinemasında dolaysız bir şekilde gerçekleştiriliyor ve hiç de öyle bulunmuyordu. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası filmlerini hatırlayalım. Yeşilçam’daki temsillerin (Arkadaş, Gelin,

Maden, Demiryol vb.) Dolayısıyla sınıf kavramının siyasal alandan çekildiği dönemlerde (örneğin yakın geçmiş) temsili de daha arka planda yer alıyordu. Şöyle de düşünebiliriz bugün kimlik temsilleri hiç sakınılmadan sinemada kendisine yer bulabiliyor çünkü, siyasal alanda da durum böyle. Sınıf temsilleri de siyasal alana göre kendisini görünür ya da arka planda ifade ediyor.

Filmin sınıfsal bir temsil üretirken illa güçlü bir politik altyapısı olmalı mı yoksa gündeliğin içerisinde çıkan sınıf temsilleri bulmak mümkün müdür?

Seren Yüce Politik altyapıdan kasıt, filmlerde siyasi figürleri veya olayları kullanmaksa buna herhalde siyasi vs diye ayrı bir başlık açmak gerekir. İlk aklıma gelen yönetmen Costa Gavras'ın filmleri genellikle politik toplumsal olayları özne olarak kullanır. Fakat filmin politik olarak adlandırılması için bu tek koşul değildir. Bunun gibi filmlerde siyaset(çi)in kendisini takip ederiz daha çok. Ancak sınıfsal ayrımlar hayatın içine nüfuz ederler. Zaten siyasetin kendisi buradan çıkar. Sınıfsal ayrımlar kişilik yapılarının, karakterlerin duygu durumlarının oluşmasında belirleyicidir. Gerçekçi olma iddiasıyla yola çıkan her filmin sınıfsal ayrımlara dokunması kaçınılmaz olur. Dünya üzerinde sınıfsız bir toplum olmadığına göre bu durum sinemaya da yansımacaktır. İster istemez gündelik hayata dokunacaktır.

Emine Yıldırım: Bir filmin politik bir altyapısı olmasa da, o film politikayı bilmiyorsa, daha doğrusu politikanın fay hatlarını bilmeden karakter ve hikaye üretiyorsa burada bir problem vardır. Gündeliğin içinden çıkan sınıf temsilleri olduğunu düşünüyorum, hatta gündeliğin içinden çıkan sınıf temsillerinin daha dramatik ve erişilebilir hikayeler yarattığını düşünüyorum, çünkü genelde gündelikten ürettiğiniz karakterlerin seyircilerde empati yaratma şansı daha yüksek.

Fırat Yücel: Dziga Vertov, Sinema-Göz manifestosunda “Kahrolsun beyaz perdenin ölümsüz kralları ve kraliçeleri. Yaşasın öncülerin sıradan hayatlarında ve tezgahlarının başındaki çekimleri. Kahrolsun burjuvazinin düzmece senaryoları! Yaşasın hayatın kendisi!” diyordu. Bu bakımdan, ancak gündelik hayattan beslenen bir sinemanın güçlü bir politik altyapısı olabileceğini düşünüyorum. Vertov, “Dramatik sinema kapitalistlerin elinde öldürücü bir silahtır” diye de ekliyordu. Estetik anlamda devrimci bir sinemanın, burjuva dramlarından kaçınması, bunun yerine gündelik hayatın insan gözüyle fark edilmeyen yönlerine yoğunlaşması gerektiğine dair bir vurguydu bu. Sinemada kapitalist burjuva temsil biçimi, öykülemeci, yanılsamacı, süreklilik izlenimi yaratmaya ve bunun üzerinden seyirciye bir tür rüya deneyimi yaşatmaya yönelen bir estetiğe sahiptir. Bu estetik, seyircide özdeşim yaratacak belli dramatik çatışma noktalarından hareket eder, gündelik gerçekliği saf dışı bırakır. Örneğin yoksulların ve ezilenlerin yanındaymış gibi görünen anaakım bir filme geri dönüp baktığınızda şunu fark edebilirsiniz: İnsanların nerede çalıştığı, ne koşullarda çalıştığı pek gösterilmemiştir, dramatik işlevini yerine getiren iki-üç planla geçirtilmiştir. Yani esasında bugün insan hayatı dediğimiz şeyin çoğunu kaplayan çalışma zamanı bu filmlerde çok küçük bir yer tutar. Harun Farocki, sinemanın yüzüncü yılında, yani 1995’te, Fabrikadan Çıkan İşçiler diye bir video-makale yaptı. Sinemaya dair bilinen ilk hareketli görüntülerden birinden, Lumiere’lerin, kendi fabrikalarından çıkan işçileri görüntülediği imgeden yola çıkıyordu Farocki. Sinemanın yüz yıl boyunca bir bakıma bu imgeyi tekrar ettiğini söylüyordu: Fabrika içine pek az girmiştir konvansiyonel sinema, genelde fabrika dışındaki özel hayattan, aşk ve suça dair dramatik senaryolardan hareket etmiştir. İşçiler fabrikadan çıktıkları noktada “birey”e dönüşür, yani burjuva temsil biçiminin dramatik araçlarına. Sorunun cevabı bence buralarda saklı. Ben ancak gündelik hayatın kendisinden hareket eden ama gerçek

hayatın taklidi üzerine de kurulu olmayan bir estetiğin güçlü sınıf temsilleri yaratabileceğini düşünüyorum. Örneğin, görünmezleştirilen kadın emeğini görünür kılan feminist sinema örnekleri bu güce sahiptir.

Emine Emel Balcı: Film kendi içinde tartışabildiği, tezler/anti-tezler üreterek konuşabildiği ölçüde güçlü olabiliyor sanırım; güçlü bir politik altyapı bizi ancak sinemasal düzeyiyle ilgilendirmeli; öbür türlü pek çok kaynaktan ulaşarak elde edilebileceğimiz bir çeşit akademik bilgiden ibaret. Gündeliğin içinde zihni yoracak kadar ciddi bir politik ağırlık var; burada mücadele eden, hayatta kalmaya çalışan kişi zaten büyük sözlerin gölgesi altında ediyor mücadelesini. Burada, bu ülkede yaşarken kuramsal bilgiye ihtiyaç duymaktan çok gündelik, hayatta kalmaya yönelik, ekmek eksekinde basit birtakım “öz savunma” bilgisine sahip olmanız gerekiyor. Bu durum da çok çelişkili, çok absürt ya da trajik manzaralar çıkarabiliyor. Latife Tekin yoksulların mırıldanarak konuştuğunu söylüyor, kendisinin de bu mırıltıyı, dilsizliği bir çevirmen gibi dile çevirdiğini, yazıya döktüğünü anlatıyor. Buradan bakınca gündelik mırıltıyı dinlemek yetiyor gibi...

Kıvanç Sezer: Bence her filmin bir politik altyapısı vardır. En suya sabuna dokunmayanın bile. Çünkü belli bir dönemde belli birileri tarafından hayata geçirilmiştir ve hepimiz bir politik ortamın içine doğuyoruz. Bazı filmler bunu farkında olmadan yaparken bazıları paradigmasını bilinçli olarak hikayeye yayar ve bu bakışını keskinleştirir. Bu bakış dediğim şey de bence sınıfsal temsilleri içerir bazı hikayelerde. Örneğin Potemkin Zırhlısı (Eisenstein, 1925) bunu net bir tarihsel ve politik bağlamda yaparken Güneşli Pazartesiler (De Aranoa, 2003) bunu günlük hayatın ve işsizliğin dolayımında yapar.

Şenay Aydemir: Mümkündür tabii. Filmlerin sınıfsal temsil üretirken güçlü bir politik altyapılarının olup olmaması da yine siyasal süreçlerle ilgili gibi geliyor bana. Ama gündeliğin içinde yer alan

sınıf temsilleri de en az onlar kadar (hatta bazen daha da) güçlü bir dil üretebilirler. 1970'lerin ikinci yarısında Gelin- Düğün- Diyet gibi güçlü politik altyapıya sahip sınıf temsilleri üretmek ne kadar normal ve güçlü bir yöntem ise bugün de "Zerre" gibi gündeliğin içinde temsiller inşa etmek de o kadar anlaşılır ve güçlü. Sinemada 'estetik'de zamansız, mekansız ve sonsuz bir şey değildir. Zamana ve merana göre eğilip bükülebilen, değer kazanıp kaybeden sürekli değişen ve dönüşen bir kavramdır. Bu nedenle bugün "Gelin" gibi bir film çekilse "kaba" bulacağımız halde, onu en iyi yerli filmler listesinin üst sıralarına yerleştiriyoruz. Çünkü kendi dönemi ve estetiği belirliyor kıymetini.

Türkiye Sineması'nda sınıf temsillerini genel olarak nasıl değerlendiriyorsun? Türkiye sinemasında sınıfsal meseleler uzun süre kırdan kente göçmenlik ya da sadece zengin-fakir ayrımı ile sınırlı kalıyor. Nedenleri neler olabilir? Sana göre de gerçekçi ve yeterli temsiller üretilabiliyor mu?

Seren Yüce Herhalde bunun birden fazla nedeni vardır, en başlarda gelenlerden biri de devletin yarattığı otokontrol mekanizmasıdır muhtemelen. Dediğin gibi sınıf temsilleri bir şekilde hep var, ama bu hep yüzeysel bir bakış açısıyla, çoğunlukla melankoli ve komedi unsuru olarak kullanılmış. Bunu bu şekilde ele alanların çoğu da ticari filmler tabii. Herhalde 90lar öncesi sınıfsal meseleleri sosyal bir bakış açısıyla ele almak devlete de kafa tutmak anlamına geliyordu. Günümüze kadar ki dönemde de, benzer durumlar varlığını sürdürüyor aslında. Herhalde bir beş sene öncesine kadar da taşralı-şehirli olma ilişkisine daha içerden, sosyal katmanları da anlatıma katarak, karakterlerin iç dünyalarına bakan filmler yapıldı. Bunlar da artık o köyden kente göç bilinci aşılmış, ait olduğu yerle (ya da geçmişle) tekrardan ilişki kurmaya çalışan şehirli karakterlerin çözümlemelerini dert edindiler. Bu anlamda 90ların sonu, 2000lerin ilk çeyreğine kadarki Türkiye sinemasında kendiyile

yüzleşmeye çalışan bence güçlü filmler yapıldı. Ancak son dönemde artan devlet-hükümet baskısıyla yine içselleştirilemeyen karakterlerin çoğaldığını görmeye başladık sinemamızda.

Kıvanç Sezer: Ben yönetmen ve senaristler arasında karakterlere ve hayata Marksist bir açıdan değil de Weberci bir açıdan bakışın daha yaygın olduğunu düşünüyorum Türkiye sinemasında. Özellikle son yirmi yılda buna kimlik üzerinden bakış ve ele alışı da eklendi. Toplumda var olan çelişkileri her sinemacı kendi durduğu yerden anlamlandırmaya ve hikaye etmeye çalışıyor. Ben bu konulara normatif bakmam. Ben bir sinemacı olarak kendi bakışımı en iyi ortaya koymanın yollarını ararım. Başka sinemacılar da öyle yapıyorlar. İçinden geçtiğimiz dönemde film yapabilmek bile başlı başına bir sorun olduğundan her üretimi kıymetli buluyorum.

Şenay Aydemir: Modern anlamda anladığımız 'sınıf' meselesi oldukça kentli bir sorun aslında. Türkiye'nin özgün koşulları gereği kır- kent, ağa- maraba, zengin- fakir gibi ikilikler üzerinden inşa edilse de çoğu zaman karikatür düzeyinin ötesine geçememiş görünüyor. Öte yandan bunda Kemalizm'in sola, sosyalizme içkin hallerini, aydınlanmacı karakterinin de payı olduğu su götürmez. Türkiye'de sınıf meselesinin açıktan konuşulmaya başladığı 60'lı yıllardaki iki eğilimden birisi olan Yön dergisi fikriyatının sinemada sınıf temsili konusunda oldukça baskın olduğunu düşünüyorum yani Milli Demokratik Devrim rüyasının bu alana yansımış, yansıtılmış hali gibi daha çok. Öte yandan Türkiye'de sınıf temalı sinemanın tarihi, sendikal faaliyetlerle neredeyse koştur geliyor. İlk işçi grevlerinin, bağımsız sendikal hareketlerin başladığı 1960'lı yıllarda bu meselenin sinemanın gündemine girmesi tesadüf değil kuşkusuz. Türkiye'de sınıf meselesinde gerçekçi ve yeterli temsilin olduğunu söylemek zor. Bu sınıfsallığın hem günlük hayata hem de siyasete ne kadar içkin olduğuyla doğrudan alakalı bir durum kanımca. Örneğin İngiliz sinemasında konu, tema, tür ne olursa

olsun hep bir sınıfsallık vardır. Ama dikkat edilirse bu aynı zamanda günlük hayatta da böyledir. Aynı mahalledeki barlardan, kentin takımının tribünlerine kadar bu böyledir.

Fırat Yücel: Türkiye’de 60’ların sonundan itibaren, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nden, kısmen de, Yılmaz Güney örneğinde olduğu gibi, anti-sömürgeci Üçüncü Sinema hareketinden feyz alan filmler üretildi. Ömer Lütfi Akad’ın üçlemesi, Ertem Göreç’in kame-rayı fabrika içine sokan Karanlıkta Uyananlar’ı, Yılmaz Güney’in Umut’u, Sürü’sü, Endişe’si, sonrasında Erden Kıral’ın Bereketli Topraklar Üzerinde’si... Bu filmlerin, sıradan insanların, işçilerin, ırgatların, kısmen de emekçi kadınların hayat koşullarına, mücadelesine, örgütlenme çabalarına perdede yer açması, sinemadaki sınıf temsilleri açısından başlı başına devrimci bir nitelik taşır. Öte yandan, evet bir yönüyle de çoğu örnekte, yoksulluğun elindekiyle yetinmeyi bilme gibi ahlaki değerlerle örtüştürüldüğü, zenginliğince “yanlış Batılılaşma” parantezi içinde ele alındığı görülür. Kır-kent çelişkisinin kültürel boyutundan da beslenen bu gibi sınıfsal stereotiplerin, bu filmleri sınıf ekseninden yer yer uzaklaştırıp kültürel çatışma eksenine kaydırduğu gözlemi de yapılabilir elbette. Ama burada asıl önemli olan, sinemanın ne yapabildiğinden çok, dönemin sol hareketlerinin popüler kültürü etkisi altına almış olmasıdır. Atıf Yılmaz’ın Kibar Feyzo’sundaki duvar yazısını hatırlayalım: Faşo Ağa. Tabandan gelişen hareketler Yeşilçam’ı etkisi altına almış, kültürel çatışmaya dayalı dramatik öğeleri politize etmiş, köylü-kentsoylu çatışmasının yanı başında sınıf çatışmasının emareleri kendini göstermeye başlamıştır; söz konusu filmlerin büyük çoğunluğu da teorik düzlemde feodalizmden kapitalizme, yani daha sistematik bir sömürü biçimine geçişin sancılarını ele alır. Öte yandan, sınıf temsillerini toplumsal gerçekçilik ile sınırlandırmamak, 80’lerde, sözgelimi Atıf Yılmaz’ın Aaahh Belinda’sı gibi çok güçlü orta sınıf taşlamalarının da yapıldığını vurgulamak gerek.

Emine Emel Balcı: Baştan belirli şablonlarla/klişelerle yola çıkılmasına, sınıf temsillerinde genel geçer karakter özelliklerine sığınmasına itiraz edemem; iyi filmin bu klişeyi nereye taşıdığıyla ilgili olduğu muhakkak çünkü. Var olanı gösteriyor olmanın ötesinde, olmasını dilediğimize dair de bir film yapma arzusundaysak bu tanımları kırıp bozmalı, içinden belki de bağlam dışı bir anlam çıkarabilmeli. Çok fazla “konu” nun kendisinin ve konuyla ilgili görünenin etrafında dönüp dolaştığımızı düşünüyorum burada film yaparken. Belki yan yollara sapabilme cesareti de gösterebilsek, bağlam dışı gibi görünen konuşmalara, hallere, tasvirlerle yüz çevirmesek hem biçimsel hem politik daha kuvvetli bir üretimimiz olabilirdi; ama hem kurmaca geleneğinin baskınlığı hem de bir çeşit pırıltısızlık benzer düşünce düzleminde filmler yaptırıyor şimdilik. İç göçün yarattığı tansiyon evet belki de en belirleyicisi olmuş çünkü öfke ilkin bu yer değiştirmelerden, mülkiyet çatışmasından doğmuş; ama ara tonları konuşmaya da pek imkan vermemişiz.

Emine Yıldırım: Kimi filmlerde hakikata yakın sınıf temsilleri olduğunu düşünüyorum. Ama ne kadar derine iniliyor dersiniz kafamda soru işaretleri var. Daha doğrusu bu hikayelerdeki karakterler ne kadar katmanlı dersiniz o konuda biraz zayıf olduğumuzu düşünüyorum. Kırdan kente göç sonuçta ülkenin en büyük meselelerinden biri, bundan hikaye üremesi, daha doğrusu bu durumdan dramatik çatışmaların doğması ve bir filme malzeme olması çok normal. Zengin fakir ayrımı konusundaki temsiliyetlerin biraz karikatürize olduğunu düşünmekten kendimi alamıyorum. Bir taraftan da Türkiye’deki zengin sınıfının kümeleri sürekli değişiyor. Otuz sene önceki zenginler ve şimdiki zenginler aynı kümeler değil. Türkiye’de genel olarak orta sınıfın temsiliyetinin çok zayıf olduğunu düşünüyorum. Bunun sebebi belki bu hayatların “Pazar” tarafından sıkıcı bulunması. Orta sınıfın kendisinin de kendisiyle yüzleşmek istemediğini düşünüyorum, dolayısıyla belirgin ve öne çıkan temalara yüklenilmeye devam ediyor bence.

Yeni Türkiye sinemasında bu bakış açısı değişti mi, önceki sinema geleneğiyle karşılaştırdığında ne değişmiş olabilir?

Kıvanç Sezer: Ben günümüzde üretilen bağımsız filmlerin geçmişe nazaran daha yenilikçi, deneysel olduğunu düşünüyorum. Türkiye sinemasının dinamik, genç ve tutkulu sinemacılar ve deneyimli sinemacılar olarak ikiye ayrılabilirler kişiler tarafından sırtlandığını yeni gelenlerin her geçen gün sayısının arttığını bunun da gelenek oluşturarak değil bireysel çabalarla olduğunu düşünüyorum. Teknolojik, ekonomik ve kültürel değişimler artık Yeşilçam gibi bir yapıyı mümkün kılmıyor. Bununla beraber değişen mecraların internet içeriklerinin üretim çeşitliliği artırdığını düşünüyorum. Tek ihtiyacımız olanın da yaptığımız işlerde yoğunlaşmak, ısrarcı olmak ve elde edilen deneyimleri daha da genç sinemacılara aktarmak.

Şenay Aydemir: Yeni Türkiye sinemasının sayılı örnek dışında sınıfsallık meselesini çok da önemsemediği bir gerçek. Daha çok kimlik, aidiyet, varlık gibi 'felsefi' sorunlarla ilgilenmeyi tercih ediyor gibi görünüyor. Kaldı ki, bütün bu meseleler de oldukça sınıfsal meseleler aslında fakat her nedense Yeni Türkiye Sineması'nın büyük kesimi bu kavramların herkes için evrensel, aynı ve bir olduğu gibi bir yanılgı içerisinde. Dolayısıyla sınıfsallığı görmekte zorlanıyor.

Emine Emel Balcı: Geçmişte yapılanlar daha güçlü, daha keskin sınıf temsilleri sanırım ve bir gelenekten bahsetmek de mümkün; toplumsal gerçekçi filmlerin belirli bir dönemi çok sağlam filmler, başyapıtlar çıkarmış. Ama bunun zamanın film yapma motivasyonlarıyla, tutkusuyla da bir ilgisi olmalı; sinemacıların meziyetleri bir yana film yapma alışkanlıklarımız da etkilidir. Şimdi her anlatıya oto sansürle bir çeşit neşter atıldığını söylemek mümkün; kimi eleştiriyoruz, neye öfkeliyiz, bundan ötürü başımıza bir şeyler gelecek mi, gelecekte bunlarla mücadele etmeye direncimiz/dayanışmamız

var mı... Bunların hepsi şimdiyi ve geçmişi mukayese ederken birer ölçü. Epey zaman zihnimden atamadığım “Bereketli Topraklar Üzerinde” yi örnek vereyim; filmin yapıma hikayesiyle eş giden de bir sinemasal gücü, tutkusu var ve bu tutku filmde her yere sinmiş gibi geliyor bana. Bunu bulup çıkaramadığımız sürece veya belirli bir öfkeyi belirli bir bakışla yöneltemediğimiz sürece kendi korunaklı, sınırları çizilmiş, ürkek alanımızda işler yapmaya devam ederiz. Bugünün film yapma bilgisi de, çeşitli modaları da bizi bu türden bir “tutku” dan uzaklaştırıyordur belki de.

Fırat Yücel: Çok kabaca konuşursak ve 2000’ler sonrası ticari sinemayı bir kenara bırakırsak (çünkü tamamen kültürel çatışma odaklı, hamasi bir sinema), bağımsız sinema özelinde, 70’lerdeki toplumsal, anti-emperyalist ve yer yer de sınıfsal perspektiften insan psikolojisi odaklı bir perspektife geçiş yaşandığını söyleyebiliriz. Bu biraz da aslında Yeşilçam’a has formların kırılmasıyla, Avrupa ve Uzakdoğu sinemalarının etkilerinin Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem ve Tayfun Pirselimoglu gibi ‘yönetmen sineması’ yapma yolunda ilerleyen isimlerin filmlerinde kendini göstermesiyle gerçekleşiyor; dramatik, hikâye odaklı estetikten uzaklaşmayla. Ama bir yandan kırkent, fakir-zengin gibi ikiliklere dayalı dramatik şablonlar yavaş yavaş geride bırakılırken (ki Uzak gibi örneklerde hâlâ etkileri de hissedilir) ve bu aslında olumlu olarak da değerlendirilebilecekken, bir yandan da, sektördeki erkek egemenliğinden de kaynaklanan erkek karakterlerin psikolojilerine (adına ‘insan doğası’ dense de), çoğu kez de gurur yarası ve “mağduriyetlerine” odaklanan bir sinema ortaya çıktı. 90’lar sonrasında yönetmen sineması yapan erkek yönetmenler, 70’lerin toplumsal gerçekçi reflekslerini o kadar çok itelediler ki (kuşkusuz 80 darbesi ve yükselen neoliberalizmin de etkisiyle) o kadar “insan” odaklı bir sinemaya yöneldiler ki, sonuçta eski dramatik şablonlardan uzak durayım derken yine gurur yarası, hınç, anlaşılamama, yalnız bırakılma gibi eril şablonlar

içinde buldular kendilerini. Bu da haliyle sınıf temsillerini de şekillendirir oldu; hınç ya da yabancılaşmanın eşlik etmediği, kronik bir sinizmle yoğrulmamış bir sınıf temsili tahayyül edilemez hale geldi. Çarpıcı bir örnek şu belki: Hem Ceylan'ın Üç Maymun'u hem de Demirkubuz'un Kor'u, Yılmaz Güney'in Baba'sından, oldukça da sınıfsal bir temelden yola çıkan filmler ama vardıkları yerde kıskançlık ve gurur yarısı gibi eril hissiyatların hakimiyeti hissediliyor. Onlardan sonra gelen kuşak, özellikle de Kürt sinemacıların da devreye girmesiyle, daha toplumsal bir estetiğe yöneldi diyebiliriz. Kazım Öz'ün Bahoz, Özcan Alper'in Sonbahar, Senem Tüzen'in Ana Yurdu, Kıvanç Sezer'in Babamın Kanatları... Ya da Seren Yüce'nin orta ve üst orta sınıfa odaklandığı Çoğunluk ve Rüzgarda Salınan Nilüfer... Sınıfsal perspektifin izlerini bulabildiğimiz, psikoloji odaklı yapıdan bir ölçüde uzaklaşan filmler bunlar. Ama bu kuşakla ilgili şunu da vurgulamak lazım: 2000 sonrası bu kuşağın temel politikası, T.C.'nin resmî tarih anlatılarıyla yüzleşmek, hesaplaşmak. Asıl bu yönde güçlü örnekler verildiğini düşünüyorum. Sınıf temsilleri içinse bence 2000'ler sonrası bakılacak asıl yer belgesel sinema. İki Dil Bir Bavul örneğinin sadece anadilde eğitim hakkıyla ilgili bir film değil, sosyopolitik, sınıfsal zemini de kuvvetli. Bana kalırsa Kazım Öz'ün Şavaklar'ı, Bir Varmış Bir Yokmuş'u da öyle. Ya da mesela Artıkışler Kolektifi'nin, farklı kameralardan görüntüleri bir araya getirdiği Hakkari'den Ankara'ya Kağıtçılar ve Tekel İşçi Direnişi belgeselleri, sınıf temsilleri anlamında daha önceden hiç temas edilmemiş noktalara temas ediyor.

Filmlerinizde özellikle sınıfsal temsiller öne çıkıyor. Yönetmen olarak nasıl bir noktadan bakıyorsunuz?

Seren Yüce: Ben parçası olduğum sınıfın, davranış biçimlerini ayırtırmaya çalıştım şimdiye kadar. İki filmde de (kendimde de) rahatsızlık duyduğum, kendini tekrar eden gündelik davranışların nereden nereye vardıklarını takip etmeye çalıştım. Karakterleri

sosyal ortamlarına yerleştirerek yaşatmaya çalıştım. Bunlar maddi sıkıntısı olmayan, hatta kalbur üstü sayılabilecek ailelerin kendileriyle ve çevreleriyle kurdukları ilişkilere bir bakıştı. Kabaca yapmaya çalıştığım şey buydu.

Kıvanç Sezer: Ben Marksist bakış açısının güncelliğini koruduğunu ve hatta arttırdığını düşünüyorum. Her gün yaşadığımız olaylar bunları benim açımdan doğruluyor. Bununla birlikte ben kentte yaşayan insanların hayatına bakıyor ve oradan hikayeler anlatmayı seviyorum. İki filmimi barındıran apartman üçlemesi de üç ayrı sınıfa çalışma yaşamlarının yarattığı açmazlar üzerinden bakma girişimi zaten. İleride de filmlerimi yaparken bu çelişkiler ve sınıfsal konumlanmalar benim için önemli olacaktır muhtemelen.

Yönetmen illa kendi geldiği sınıfın resmini mi daha iyi çizer? Köken sınıfa bakışta belirleyici olur mu?

Seren Yüce: En azından benim için öyle. Birinin tecrübe etmeden, anlatmaya çalıştığı duyguyu tarif edebilmesi güç. Filmde veya başka bir alanda, sanatçının anlattığı her şeyi yaşamış olması beklenmez belki ama anlattığı şeyin duygusunu kendi içinde tarif edebiliyor olması gerekir. Sanatın her alanında ortaya çıkan eser, yapanın davranış biçimidir sonuçta. Kendini tanıma çabasıdır.

Emine Emel Balcı: Cinsiyet kimlikleri üzerinden konuşuyor olsaydık rahatlıkla “evet” diyebilirdim ilk soruya ama sınıf özelinde buna dair bir tespit yapmak zor olur diye düşünüyorum. İlk sorunun cevabı belki biraz da ikincinin içerdiği bilgide; yönetmenin kendi sınıfına bakışındaki mesafe, bu mesafeden görünenlerin hepsi belirleyici oluyordur.

Kıvanç Sezer: Bence bir sanatçı hangi konuda derinleşmiş, bir kavrayış geliştirmeye çalışmışsa o konuda daha iyi eserler verir. Kendi hayatında derinleşmiş bir yönetmen geldiği sınıfın insanlarını çok daha iyi tanır. Onları daha güçlü anlatma imkanı olur. Fakat özellikle yoksul ailelerden gelen sinemacıların her zaman daha

dezavantajlı olduğu görülür çünkü sinema pahalı bir sanattır ve eserin ortaya çıkabilmesi, yeni filmler çekmeye devam etmesi için öz sermaye gerekebilir. Bütün bu engelleri aşabilen bir sinemacı kökenini, geldiği sınıfı bir çok veçhesiyle anlatabilir. Ancak ilginç bir şekilde burjuva kökenden (veya orta sınıf) gelen bir çok sinemacı da bu hikayeleri yeterince üzerinde çalışarak anlatabilmektedir. Bu günlerde gündemi sallayan muhteşem Parazit filminin yönetmeni Bong Joon Ho da küçük burjuva aileden gelmesine rağmen sinemacılığıyla bu kesimi de çok iyi anlatır.

Senarist için geldiği sınıf belirleyici olabilir mi? Kökeni sınıfa bakışını nasıl belirler?

Emine Yıldırım: Her yaratıcının geldiği sınıf belirleyicidir. Ama bu demek değildir ki sadece kendini bir sınıfa ve bir görüş dahilinde kısıtlayacak. Sonuçta insan davranışını, insan doğasını (insan doğası dediğim hem kadın hem erkek, bir taraftan da sağolsunlar sınıf temsiliyetinden önce çok ciddi bir cinsiyet temsili sorunu var bu ülkede) anlamaya çalışmadan, insanları yargılayan bir senarist hangi sınıftan gelirse gelsin ikna edici bir hikaye yazamaz. Empati yeteneğinden yoksunsanız, hele ki araştırma yapmaya zahmet etmiyorsanız, her bir karakterinizi bağrınıza basamıyorsanız hangi sınıftan gelerseniz gelsin o zaman başarısız bir hikaye çıkarmaya mahkumsunuz. Özel hayatınızda sınıfa bakışınız farklı olabilir, ama senaryo yazarken aynen bir oyuncu gibi sürekli karakterlerinizi yaşatmak ve yaşamak zorundasınız. Geldiğiniz sınıfı belki daha iyi anlayabilirsiniz, daha kolay yazabilirsiniz, ama diğer sınıfların da psikolojisini, sosyolojisini ve pratiklerini araştırmaya zahmet etmezseniz yazarken o zaman yandınız bence.

Bir yapımcı olarak sınıf meselesi prodüksiyon açısından (bütçe-mekan-cast vs) nasıl değerlendirilebilir?

Emine Yıldırım: Bu konuda diyebileceğim şey şu farklı prodüksiyon modelleri vardır. Kimi prodüksiyon modelleri gayet kapitalist

bir zeminden hareket eder, kimisi de daha eşitlikçi olmaya gayret eder. Set içerisinde sınıfsal ayrımların empoze edildiği, yapıldığı an zaten ekip ve kast rahatsız olmaya başlar. Kimi modellerde bu ayrıma alışık olunabilir, sadece parasal açıdan bir bakış açısı edinebilir. Kimi modeller bu tarz ayrımlar yapıldığında sette isyan çıkar. Dolayısıyla yapabileceğiniz tek şey bütün prodüksiyona etik kuralları ve iş kanunları dahilinde davranmak. Ama tabi ki mesela zengin karakterlerle ilgili hikaye anlatıyorsanız, bütçenizin yükselmesi kaçınılmazdır - özellikle mekan, kostüm, dekor her açıdan...

Sinema yazını olarak sınıf üzerine çok fazla üretildiğini düşünüyor musun?

Fırat Yücel: Sınıf ilişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi? ve İşçi Filmleri: "Öteki" Sinemalar kitapları dışında, ki bunlar önemli katkılar, sinemada sınıf temsilleri enine boyuna işlendi mi bilmiyorum. Sınıf meselesini yeniden çağırmak için, teorik araçlarımızı da yeniden değerlendirmemiz gerekiyor diye düşünüyorum. Sinema daha bireysel bir zemine kaydıkça sinema yazını da onu izledi; film analizi yerine karakter analizine meyledildi. Oysa yukarıda bahsettiğimiz sınıfsal perspektiften uzaklaşan filmler üzerinden de güçlü sınıfsal analizler yapılabilir ve yapılmalı da. Sınıfın eksikliği de çok şey söyler, hayaleti de.

Şenay Aydemir: Üretilmiyor tabii ki. Bu hem bizim bu alan üzerine yeterince düşünmememizden hem de sinemanın bu alanda dikkat çekici ürünler ortaya çıkarmaktaki kısırlığından kaynaklanıyor. Belki akademide yapılmış çalışmalar vardır ancak bu çalışmalarında genel sinema kamuoyunun gündemine girmekte çok zorlandığını söyleyebilirim.

KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor W. (2005) *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*. Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ahıska, Meltem. (2012) *İktidar ve Taşlaşma, Çoğunluk Filminin Düşündürdükleri, Bir Kapıdan Gireceksin*, U. T. Arslan (Der.) İstanbul: Metis Yayınları
- Arslan. Umut Tümay. (2012) *Bir Kapıdan Gireceksin. Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları
- Arslan, D. A. (2004). Temel sorunları ve açılımları ile sınıf teorisi, sınıf bilinci ve orta sınıflar. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (8), 126-143
- Atılgan Yusuf. (2014) *Aylak Adam*. 36. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin. Walter (2009) *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemel. 7. bs. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Benjamin. Walter. (1993) *Son Bakışta Aşk*. Yay. Haz. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları
- Berger, John. (2014) *Selected Essays of John Berger*. Ed. Geoff Dyer. Bloomsbury Publishing.
- Berger, John. (2017) *Sanatla Direniş*. Çev. Aslı Biçen. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berman, Marshall. (2014) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, 17. bs. İstanbul. İletişim Yayınları.

- Bourdieu, Pierre. (2017) *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal İnşası*. Çev. Derya Fırat, Şannan, Ayşe Günce Berkkurt. 2.bs. Ankara: Heretik Yayınevi.
- Buğra, Ayşe. (2018) *Kapitalizm, Yoksulluk ve Türkiye’de Sosyal Politika*. 9. bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Farocki, Harun. (2014) *Fabrikadan Çıkan İşçiler*. Çev. Ahmet Gürata. *Yeni Film*, Sayı: 33-34.
- Galeano, Eduardo. (2004) *Açlık*. Pınar Çelikel (Haz.) Sebastião Salgado, Ara Güler Koleksiyonu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens, Athony (2001) *Üçüncü Yol ve Eleştirileri*. Çev. Nihat Şad. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Giddens A (2010) *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*, Çev. İdris Şahin. İstanbul, Ayrıntı Yayınları,
- Giddens. A. (2001) *Sosyoloji: Eleştirel Bir Giriş*. Çev. Ülgen Yıldız. Ankara: Phoenix Yayınları
- Gürbilek, Nurdan. (2014) *Ev Ödevi*. 5.bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jusdanis. Gregory. (2015) *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. Çev. Tuncay Birkan İstanbul: Metis Yayınları
- Laçiner, Ömer. (2016) “Bir Süreç ve Durum Olarak Yoksullaşmayı Sorgulamak” *Yoksulluk Halleri içinde*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lefebvre, Henri. (2007) *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çev. Işın Gürbüz. 2. bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mills, C. Wright (1966) *White Collar: The American Middle Classes*. Oxford University Press
- Narin, Ö. (2006) *Sınıf Çözümlemelerinin Med Cezirleri, Marx, Weber ve Ötesi. içinde Kapitalizmi Anlamak*. Derleyen: Fuat Ercan vd. Ankara: Dipnot Yayınları
- Özonur, Defne. (2016) *Bir Sinema Filminde Sınıfların Temsili ve Politik Duruş: Kış Uykusu*, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, sayı 43, s.98-117
- Popov, S.İ. (1979) *Sosyalizm ve Hümanizm*. Çev. Veysel Ataman. İstanbul: Sorun Yayınları

- Sennett, Richard.(2009) Yeni Kapitalizm Kültürü. Çev. Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Smith, Anthony D. (2016) Milli Kimlik. Çev. Bahadır Sina Şener, İstanbul: İletişim Yayınları
- Sualp, Z. Tül Akbal (2011) “Mutlu Sınıf Yoktur, Söyle Bunları” Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi? (içinde) Haz. M. Nedim Süalp, Aslı Güneş, Z. Tül Akbal Süalp. İstanbul: Bağlam Yayınları, 129-162
- Weber, Max (2002) Sosyoloji Yazıları, Çev: Taha Parla, İstanbul: İletişim Yayınları
- Timur, Taner. (2011) *Toplumsal Sınıflar, Küresel Kapitalizm ve Türkiye*. Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi? İçinde, Haz. M. Nedim Süalp, Aslı Güneş, Z. Tül Akbal Süalp. İstanbul: Bağlam Yayınları, 97-117.

İnternet

- Bora, Aksu. (2007) Yoksulluk Kader Olamaz. https://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/185/yoksulluk-kader-olamaz#.XiHZ4_4zbIU
- Türker, Yıldırım. Çoğunluk Ya. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/yildirim-turker/cogunluk-ya-1026404/>
- Özgür, Bahadır. (2020) Yoksulluk ve Canavarın Kalbi. <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2020/01/07/yoksulluk-ve-canavarin-kalbi/>
- Özguven, Fatih. (2014) Gerilimden Gerilim beğen. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/fatih-ozguven/gerilimden-gerilim-begen-1169979/>

Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler

Janet Barış

"Sınıfı ya da karakterleri birbirinden ayırmak salt ekonomiyi değil, birçok farklı dinamiği barındırıyor içinde. Bu yüzden salt zengin ile yoksul ya da orta sınıf diyerek ayırdına varılamayacak kadar geniş. Geçen zamanların, modernizmin yeniden yarattığı bireyin, kentin, kalabalıkların, değişen, dönüşen yoksulluğun, mülkiyet ilişkilerinin, sınıf üzerine çokça düşünülen ve hâlâ üretilmekte olan kuramların topyekûn bir toplamı diyebiliriz aslında. Bütün bu dinamikler içerisinden uzanıp sınıf temsillerine bakmak, gerçek hayatın kurmacasında sınıf temsili aramak güç ve zorlayıcı. Yine de anlamlandırmaya çalışmanın yollarını bulmak, karakterlerin kendileriyle, bir diğer başka sınıfla, zaman zaman kentle, zaman zaman belki de farkına bile varamadıkları kendi emek gücüyle olan ya da olmayan ilişkileri açığa çıkarmaya çalışmak da bir nevi arkeolojik kazıya girişmek gibi. Bu kazı, gözünün önündekini görüp anlamının bir isyan taşımadığı, sessizliğin 'meşru' alanından çıkılamadığı zamanların içinden çıkıp bakıldığında, sokağa, ev içlerine, yalnızlığa, iç çekişlere, çaresizliğe ve zaman zaman da üstten bir bakışla karışan umarsızlığa uzanan karakterlerin manzarasını sunuyor."

