

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>

SÜALP • KANBUR • ALGAN

SÜALP • KANBUR • ALGAN

Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası



ANKARA
SİNEMA
DERNEĞİ



Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası



Z. Tül Akbal Süalp
Ayla Kanbur
Necla Algan

Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası

Bu kitap, Ankara Sinema Derneği tarafından düzenlenen 14. Gezici Festival için De Ki Basım Yayın Ltd.'nin işbirliğiyle hazırlanmıştır



**ANKARA
SİNEMA
DERNEĞİ**



De Ki / 36

Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası

Z. Tül Akbal Süalp * Ayla Kanbur * Necla Algan

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2008

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Yayına Hazırlayan: Ali Karadoğan

Teknik Hazırlık: Binali Mansur

Kapak Tasarımı: İLEF Reklam Atölyesi

Kapak Fotoğrafı: Karartma Geceleri (Yusuf Kurçenli, 1990)

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)

Birinci Baskı: Kasım 2008 (1100 Adet)

ISBN: 978-9944-492-38-6

Bandrol Seri No Aralığı:

SKB-VGG 779585'den

SKB-VGG 780684'e kadar.



Ankara Sinema Derneği

Albay Kuranbay Caddesi 20/13, Kavaklıdere 06700, Ankara

Tel: (0312) 466 3484 Faks: (0312) 466 4331

www.gezicifestival.org • info@festivalonwheels.org



De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

İlkyerleşim Mahallesi, 1938 Sokak, Güzel Sıla Sitesi, B Blok No: 8

OSTİM-BATIKENT/ANKARA

bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

İçindekiler

Önsöz

5

Deneyim Ufkumuzun Sineması

Z. Tül Akbal Süalp

7

Karşı Açının Boşluğundan Sesler

Ayla Kanbur

55

Yer Sarsılıyor

Necla Algan

107

Annelerimize...

*Ankara Sinema Derneği'ne, Gezici Festival'e, Başak Emre, Pınar
Evrenosoğlu'na teşekkür ederiz...*

ÖNSÖZ

Anımsıyorum çok iyi bildiği o anı.

Söğütler üşüyordu.

Güzeldi havuzdaki yüz, benim yüzüm değildi ama-

Ağır bir görüntüsü vardı, başka herşey gibi.

Tehlikeliydi ne varsa görebildiğim: güvercinler ve sözcükler

Yıldızlar ve altın sağnaklar- döllenmeler döllenmeler!

Beyaz, soğuk bir kanat anımsıyorum

3. Ses / Sylvia Plath / Üç Kadın

Geçen kış sonlarına doğru Başak'tan bir elektronik posta aldık. Yar mektubun ucunu şöyle yakınıştı: "Üçünüz birlikte bir kitap yazar mısınız?" Üçümüz de çok heyecanlanmıştık. Bunca yıl sürmüş birlikteliğimizin, filmleri birlikte izlememizin, derin dostluğumuzun, yoldaşlığınızın demlendiği. demini tavşankanı sunabileceği bir birlikte yazım sürecinin fikri, bizi mest etmişti. Ama İstanbul, hayat, dersler, işler derken önce çok konuşup, sonra bir şey yapmamaya devam ederken, ağustos böceği olarak geçirdiğimiz yaz ve sonbahara girerken sıkışmış, telaşlı bir yazım aşaması...

Kişisel tarihlerimizin içinden geçtiği tarihe baktığımızda, **özgürlüklerden kayıplara** başlığının kendimizi bu tarihle ilişkilendirirken en uygun ifade olacağını düşündük ama sonrasına ait umutlarımızla da bitirmek istedik.

Tül, çocukluğun huzurlu ve güvenli mahalle aralarında başlayan sinema deneyiminin, 1960 sonlarından günümüze; "özgürlüklere ve kayıplara" dair nasıl ortak bir deneyim ufku yaratmış olduğuna ve içinde barındırdığı umuda yoğunlaşırken, örneklerini daha çok Türkiye sinemasına yöneltti.

Necle "özgürlüklere ve kayıplara" bağlamında 60'lı yıllardan itibaren yaşanan toplumsal tarihin belirgin özelliklerini Pasolini, Godard, Solanas gibi yönetmenlerin ekseninden bakarak irdeledi. Kapitalizmin ve Modernizmin eleştirisini özgürlüklerin bağrında üretilebilir bu düşünür yönetmenler üzerine yoğunlaşmak gerekiyordu.

Ayla hepimizin geçmişinde yer alan yazlık sinemaların Yeşilçam'ından günümüze şimdiki zamanlara gelerek sanatla hayatın içiçe

geçtiği filmlerin izlerini sürüyor. 60'ların özgürlüklerinden sonra, kayıplarla varılan umutsuzluk atmosferinde dağılmış insan hayatlarının ve göçmenlerin filmlerinden umuda uzanan kadın filmlerine odaklandı.

Aslında her zamanki gibi çok güzel şeyler düşünmiştik. Biz ruhen bu kitabın belki en fazla ve en net göstereceği gibi “umut mekânlarının” insanlarıyız. Umutsuzluk mekânlarından geçerken de kırılıp dökülüyoruz. Bu yüzden de hep bir yanımız eksik yazıyoruz ama olsun. O yüzden elinizdeki kitap, sarsıntılı bir tarihsel durumdan geçerken eşikte duran üç kadının umuda bakarak kırık ve kısık sesiyle söyledikleridir.

*Kuğular gitti. Ama ırmak
Nedenli beyaz olduklarını anımsıyor onların
Onlara yetişmeye çalışıyor ışıklarıyla.
Bulutlarda buluyor biçimlerini.
Böylesine acılı sesle ağlayan kuş ne kuşu ?
Her zamanki gibi gencim, diyor. Yitirdiğim ne ?*

3. Ses / Sylvia Plath / Üç Kadın

DENEYİM UFKUMUZUN SİNEMASI

Z. Tül Akhal Süalp

Birlikte sinema üzerine bir kitap yazma fikri oluştuğunda, aslında onca sene birlikte film seyretmiş, tartışmış, birlikte seminerler yapmış; dersler vermiş ama aynı zaman da birlikte yaşamış; yaş almış pek çok şeyi paylaşmış kadınlar olarak uzun bir dostluk, yoldaşlık ve hemşirelik ve hemşerilik serüvenin orta yerinde durup, birlikte ne yazabileceğimizi düşündüğümde, aklıma bir türlü bir şey gelemedi. Bu kitap zihnimde şekillenemedi.

Oysa müzik yapan insanların bir araya geldiklerinde geçici bile olsa birlikte bir an yaratarak müzik üretebiliyor olmaları, hatta bu üretimlerin hatırı sayılır çalışmalara dönüşme potansiyeli ne kadar heyecan vericidir. Müzik, dans, oyun birlikte o an üretilebilir alanlar. Birlikte bir iş üretmenin tadına doyulmaz doygunluk hissi, insanın hayatın içinde kazanabileceği en güçlü deneyimlerden biri olsa gerek. Birlikte yazı yazmak ise zor bir süreç. Belki yazı daha mahrem; belki yazı yazabilmek için birlikte düşünüp, ifade etmenin alışkanlıkları oluşmamış. Bu eylem yeterince toplumsallaşmamış. Toplumsal olarak dolanabilecek bilgisi üretilmemiş diye düşünebiliriz. Ez cümlle, az denemiş ve deneyimin bilgisi ve alışkanlığı oluşmamış bir faaliyet alanı. Belirli bölümlerin belirli kişilerce yazılması tema ya da konu başlıkları içinde birbiriyle uyumlu metinler çıkarma biçimi oldukça mümkün ve yapıla gelen bir şey; üstelik akademik disiplin içinden gelenler için bilgisi, yöntemi, alışkanlıkları da oturmuş bir alan. Mesele deneme ya da kurmaca gibi ya da yaratıcı yazın gibi alanlara gelince daha zorlaşıyor. Oysa kişisel olarak böyle bir deneyimim bile var. Birhan Keskin ve Özen Yula ile birlikte yazılmış bir küçücük kitap.

Şimdi kadim dostlarım, kız kardeşlerim, yoldaşlarımla hangi duyguların mesafesinde, nasıl yazabileceğim sorusu benim elimi oy alıyor galiba. Ayla heyecan ve fikirlerle geliyor; başlıklar öneriyor; Necla üslup üzerine önerilerde bulunuyor. Bense hep, deneyim duygu ve düşüncelerimizin; ortak deneyim ufkomuzun sineması diyorum kendi kendime; bunu konuşmalıyız belki. Konuşmak ya da söyleşmek istediğim hal bu. Ayla'nın önerdiği başlığa bir kelime ekliyorum *özgürlüklerden kayıplara... günle-*

rimiz... sinema günlerimiz. Bu sözü söylemek bir ahde vefa duygusunu çağırıyor: Onat Kutlar'a yakın duruyormuşuz gibi. Ama bu ortak deneyim ufkunun bilgisi ve duygusu üretilebilirse; kayıplarla gidenlerin deneyimi aktarılabilir olursa, sonrası olur. Ardından gelecek mutlaka olur. Kayıplar başka türlü bir şeylerin düşünüyü kurabilir; onlara hayat verebilir diye umuyorum. Hayatın kendisi bizim ömürlerimizden gördüklerimizden ve görecek olduklarımızdan daha geniş zamanlı.

Önce Hayal Meyal

Bütün filmlerin tek bir film olduğu Yeşilçam filmleri, semt sinemaları, bahçe sinemaları film seyretmenin kolektif hazzında büyütölmek demektir. Komşu teyzelerin şefkatleri ve azarları arasında, ahşap ve kâğıt güzelim evlerin tek tek apartmanlara dönüştüğü, oyunların içine mermer, mozaik parçalarının, camları tutsun diye sürölen macunların, inşaatların, kum yığınlarının karıştığı çocukluğun toplumsal sineması; anlattıkları, konuları, üslupları ya da üretim tarzlarından dolayı toplumsal değildi aslında. Sadece bizim seyir deneyimiz onu toplumsallaştırıyordu. Birlikte seyretmenin, günlük hayatın ortak parantez anlarının paylaşımı olarak; ortak, toplumsal bir seyirden söz edilebilirdi. Bütün popüler kültürün de kalbi sinemaydı sanki; şarkılar, imgeler onun etrafında güçlenirlerdi. O filmlerdeki bir şarkının bütün o günleri, kokuları, kenti, bir duruş ve jesti beraber getirmesi gibi.

Babam bir sinemaseverdi. O küçücük bir oğlan çocuğuyken onu zapt edebilmek için bir yol keşfetmişler. 32 kısım tekmiöli birden bir bilet alınıyor, yanına bir de kumanya, sinemacıya teslim ediliyor. Gün boyu bayılana kadar film izliyor ve akşam mahmur bir çocuk olarak sinemadan alınıyor. Güvenli, korkusuz günleri şehirlerin. Çocuklar sinemaya emanet edilebiliyor. Bu böyle arada tekrar eden bir şeye dönüşüyor. Bu yüzden ben de çok erken tanıştım sinemayla. Saklanılarak salonlara sokulduğumu hatırlıyorum. Sinema ile ilk karşılaşma ne vakitti; net olarak hatırlamıyorum. Ama o günlerin Yeni Melek sineması Pazar günleri saat onda çocuk sineması seansı yapıyor. Çoğu galiba Walt Disney filmleri, dünya masallarından çizgi filmler. Babamla annem beni bu seanslara götürüyorlar. Çizgi filmler ve masallar derken, ben eve gelip anlatıyorum: “baykuş vardı, bayan kuş vardı..” *Uyuyan güzeli* seyretmişim. *Uyuyan Güzeli*, *Cinderella*, her gece yatarken anlatılan masallar ve çocuk şarkıları bu filmlere karışıyor. “Bir güvercin Mavi gökte süzölerek uçuyor / mini mini gagasında kim bilir ne tutuyor?” zihnimin ilk deneysel Maya Derenvari filmini çekiyorum ben de her gece. Tabi müzik klipi olarak da değeri-

dirilebilir. Ben Maya Derenvari hatırlamaktan yanayım. Sonra bu bir ritüele dönüşüyor. Her Pazar sabahı gidiyoruz. Ben zihnimin bir yerlerinde küçük bir deneysel filin yapımcısıyım şimdi. Çoğu hayal meyal hatırlandıkları için ya daha da deneyseller ya da kayıp. Bu herkesin başından geçen bir şey değil mi? Elle gelen düğün bayram o zaman.

Yeni Melek sinemasında gördüğünü filmlerin çoğunun ardında bıraktıkları büyülu bir duygu ama *Fantazya* filmini sevmiyorum. Karanlık ve kâbus gibi geliyor; o yaşıta neden böyle algılıyorum bilmiyorum. Kaç yaşında seyrettiğimi de hatırlayamıyorum. Aslında sonradan kendi oğlunla video-dan izlerken de sevememiştim. Bunun üzerine çok düşünmem gerekiyor mu bilmiyorum? Bu anime filmin o vakit İstanbul'a yeni ulaşmış olması imkânsız olsa gerek. ABD'de 1940 da ilk kez gösterime girmiş. Üstelik babamın bir büyük hevesle beni götürmesine benim de görmemi istemesine bakılırsa o çok önceleri kendi çocukluğu ve gençliğinde izlemiş olmalı. Böyle hayal meyal konuşmalar var ama uydurup uydurmadığımdan emin değilim. Muhtemelen yenilenmiş bir kopyasıydı gelen. Benim hatıralarımda silik olarak görülmesi gereken önemli bir film ve benim ondan hiç hoşlanmayışım belirgin tek şey. Belki bildik masalları anlatırken Walt Disney sektörü dayanılabilir oluyor da iş böylesi bir prodüksiyona geldiğinde sevimsiz bütün tarafları ortaya çıkıyor olabilir. O vakitler Dünya ya da Fitaş'ta seyretnmiş olmalıyım. Çok kalabalık, salon hınca hınç dolu ve ben bir şey göremiyorum -tabi çocukken de çocukluk için bile küçük bir çocuk-tum e'bat olarak- babamın sırtında izliyorum. Henüz dünya tarihinin neleri kapsayıp kapsamadığını; dünya denince dünyanın sadece bir kısmının kastedildiğini; sömürgeleşmeyi, emperyalizmi; aralarındaki farkı; Hegel'i ve onun eleştirilebilir olduğunu bilmiyorum ne Marx'ı biliyorum ne sömürgecilik sonrası eleştiriden ne de madun (subaltern) çalışmalarından haberdarım. Bir gün doktora çalışması için kerhen gittiğim New York'ta, artık bütün bu teorilerden haberdar olduğumda bilenecek olan; "öteki" olmak üzerine bilenmiş bilincim de yok daha. Dünya çocuklarının seyrine sunulmuş *Fantazya*'nın ideolojik olarak neyi yeniden üretmekte olduğunu kavramama imkân yok. Kaç yaşındayım, hatırlamıyorum; ama hatıranın bulanıklığı hem iç sıkıntımı hem de hatıranın uzaklığını işaret ediyor olabilir.

Şiir ve Romanla Hatırlamak

Nedense özgürlükler ve kayıplar dediğimizde ve bu kavramlarla ilk karşılaşmaları ya da bu kavramların iç düşünceye düşen gölgelerinin sahiplerini hatırlamaya başladığımda, yaşadıklarımla birlikte önce romanlar şiirler ve şarkılar geliyor. Belki Bakhtin'in kronotopunu

yani zaman mekânını bana veren onlar; belli ki çağrıştırmacı gücü öncelikle taşıyan da onlar. Neden filmler değil diye düşünüyorum.

Çocukluğumun yabancı filmleri var. Tek tek hatırlanan, bir duygu bırakan, bir tür karşılaşma ve öğrenme deneyimine karşılık geliyorlar. Tınaklar içine alınan Batı kusura bakmasın ama daha çok egzotik bir merak ve gezelim görelim pratiği ile harmanlanmış şaşkınlık ve dünyaya açılma duygusu hatırlatıyor bu filmler. Westernler, galiba en çok onlar vardı ve sokakta erkek çocuklar kovboyculuk oynar yerlileri öldürürlerdi. Soygun ve kumarbazlık tımleri; biraz James Bond ve bir kaç dehşetle izlediğim Drakula, Frankenstein esintili (bunu bugün böyle yorumluyorum) filmleri resimli romanlarla karışan bir hayal dünyası içinden sıyrılıyorlar. Benim çocukluğumda yabancı filmlerin epey zaman arayla buralara ulaştığı düşünülürse, ne yazık ki çocukluktan büyümeye gidişte önemli deneyimler üretebilecek heyecan verici 60 sonları ve 70 başlarının izlerini yaşamaya fırsat olamadığını söylemek mümkün. Ama kim bilir kaç yıl aradan sonra Türkiye sinemalarında gösterilmiş *Saprtakais*'ü hatırlıyorum. Çünkü filmin yapım yılı 1960. Belli ki epey yıl aradan sonra gelmiş olmalı yoksa ben onları ilk kez televizyonda mı izledim bunun hatırası da karışıyor. *Ben-Hur* (1959, William Wyler), *Cleopatra* (1963, Joseph L. Mankiewicz), *Alexander the Great* (1956, Robert Rossen), *The Fall of the Roman Empire* (1964, Anthony Mann), *Spartacus* (1960, Stanley Kubrick), *Constantine and the Cross* (1962, Lionello de Felice), *The 300 Spartans* (1962, Rudolph Maté), *Columna* (1968, Mircea Dragan), *Dacii* (1967, Sergiu Nicolaescu), *The Giant of Marathon* (1959, Jacques Toumeur)... Bu filmlerden hangisini hangi Türkçe başlık ve seslendirmelerle izlemiş olabilirim bilemiyorum. Muhtemelen hepsini ilk kez televizyonda görmüş olmalıyım. Hayal meyal imgelerin bazılarının da okuma yazma bile bilmeden hayranlıkla baktığım *Resimli Bilgiler Ansiklopedisi*'ndeki, resimli tarih sayfalarındaki imgelerle karışması bile muhtemel. Çünkü onlara çok uzun uzun bakardım.

Ama kostümlü görseelliğe ve şaşaaya dayalı sinemaskopların ortak bir duygu bıraktığı kesin. 1952-1965 arasında Hollywood kriz yıllarını geçiriyor ve yeni teknolojik açılım arayışları, ülkedeki bir takım toplumsal siyasi ve iktisadi gerilimlerle de çakışıyor. II Dünya Savaşı'na kadar büyük ve güçlü bir endüstri olma noktasına gelen Hollywood dünya sinemalarında benzer sarsıntılara paralel sarsıntılar geçiriyor ama çıkış ve bu krizle baş ediş biçimi farklılaşıyor ve de keşfettiği yöntemleri sürdürmeyecek de olsa bu yöntemler dünyanın geri kalanının etkileyecek bir üslup tutturabiliyor. Dünyanın en güçlü sinema sektörü Soğuk Savaş, Amerikan karşıtı faaliyetlerin kovuşturulduğu, komünist avının toplumsal bir paranoya yarattığı McCharty Dönemi ve Hollywood'u özellikle etkilemiş olan HUAC (The

House Committee on Un-American Activities / Amerikan Aleytarı Faaliyetler Komitesi) dinlemeleri, Paramount davası ile sarsılıyor. Sinema sektörü, bu paranoyak antikomünist savaş sonrası ortamda ev içi hayatın yeniden düzenlenişı, yeni bir ev içi teknolojisi olan televizyonun diğerk ev aletleriyle birlikte domestik alana girmesiyle birleşince, ciddi bir seyirci ve üretim azalması kriziyle karşı karşıya kalıyor. Renkli film teknolojisi ve stoklan üzerindeki tekelleşme ve kalıpların kırılması, sansür kodlarında ilk delinmeler, ölmekte olan sektörü diriltecek teknolojik ataklar (aslında daha önce de var olan) sinemaskop ve 3 boyutlu film gösterimleri, westem, müzikal, romantik komedi gibi eski ve revaçta olan ve dolayısıyla güvenli olacak olan tür sinemalarının tekrar bir kurtarıcı olarak görünüyor.

Benim çocukluğum bu yüzden yabancı film olarak ağırlıklı Hollywood filmi seyredilen Türkiye sinemalarında filmlerin özellikle de o dönem ABD’de gösterime girdikleri tarihten seneler sonra salonlara ulaştığı bir ortamda, soğuk savaş ideolojisi altındaki sinemaskopların ürünlerine maruz kalarak geçti. Oysa aynı yıllar hem dünya sinemasının hem de ABD’de farklı bağımsız yönetmen filmlerinin yapılmaya başladığı yıllardı. O filmlerden hiç o vakitler gördüm mü onların şimdi hatırlanamayan bir izi olabilir mi bilemiyorum. Ben bu filmleri daha sonra yetişkin olunca, dönemin diğer bilgilerine de sahip olduğum bir dönemde, başka bir bilinçle izledim. Yabancı sinema 1970’li yılların sonuna kadar neredeyse son derece anakronik bir sinema, tarih, toplum algısıyla gitti denilebilir. Çünkü yetmişli yılların ilk yarısında devreye giren televizyon ve çocukluğun görsellik kalesinin kahramanı olan İsmail Cem’in katkılarıyla anne ve babamızın gençlik yıllarının Amerikan, İngiliz hatta az sayıda da olsa Avrupalı filmleriyle tekrar siyah-beyaz tanıştınız.

Tarihsel olarak düz akmayan bu ilişkide bir tek Jean Paul Belmando’ya olan derin aşkım sanki şuurulu bir aşk olarak yerini korur. Kesin olarak Alain Delon’u değil, Jean Paul Belmando’yu tercih ettiğimin de altını çizmek isterim. Üstelik edebiyat dışı ilk kahramandır o benim için. Belmando’dan bahsederken Türkiye sinemalarında Fransız ve İngiliz sinemasının da popüler örneklerini izlediğimizi tabii ki belirtelim. Küçüklüğün en romantik ve etkileyici filmleri 1965 yılında David Lean’in çektiği *Doctor Zhivago* ve Terence Young’ın 1968’de çektiği *Mayerling Faciası* filmlerini sayabilirim. Benim bu filmleri hangi yıl seyretmiş olabileceğimi hatırlamam mümkün değil ama oldukça egzotik geldiklerini gayet iyi hatırlıyorum. Her iki filmde de Omar Sharif’in oynuyor olmasından ise akli enneyen bir çocuk olarak mesul değilim. Ama çocukluğumun sineması diyince Yeşilçam’ı düşünüyorum. Çocukluğumun hatırası bilmeden filmle, sinema kavramlarını ayırıyor.

Günlük Hayatın İçindeki Tarih Hüzünlendirir İnsanı

Şairler ve yazarlarımız söylerler; biz de zaten öyle yaşarız. Şarkılarımız, filmlerimiz, hikâyelerimizle hüzün severiz. Bu ülke, en çok bu kent, İstanbul, hüzün mekânıdır. Gündelik hayatının içine sinen ya da yine şair ve yazarlarımızın anlattığı gibi soluduğumuz havaya kadar incelik bizi saran ama bize ait olmayan hüzün, aslında buralarda, yaşama deneyimlerine, bu coğrafyanın içinde tuttuğu onca zamana ait bir hüzündür. Evvel zaman içinde, zaman, zaman içindedir. Eski ve yoksul evlerimizden, nemli, yaşlı ahşapların küflü kokusundan gelir hüzün. Bin yıllık bir duvarın yıkık silüetinin içinden taptaze bir incir ağacının çıkmış olmasıyla; yanındaki yoksul ve mavi boyası dökülmüş demir kapıyla bir eve ve yoksulluğa dönüşmüş tarihi eserin karşısındaki tepede duran modern cam bakışlı binaların oluşturduğu tezattan gelir hüzün. Orhan Pamuk da bunu mu anlatmıştı İstanbul anılarında? Benim hatırımda böyle kalmış. Hep bir varmış, bir yokmuş gibidir. İstanbul içinde zamanlar, hikâyeler, insanlar, gün ışığı, o muhteşem gri mavi puslu hava, martılar, lodos, poyraz hep bir varmış bir yokmuş gibidir. Bir yanınız masal kahramanı, öte yanınız yenik düşmüş; her yokuşun başında şaşırır kalırsınız. Velhasıl günlük hayatın içindeki tarih hüzünlendirir insanı.

Yeşilçam'ın yekpareliğinden mi, uçuşkanlığından mı? O birbirine benzeyen mekânlarında, birbirine benzeyen yaşam kalıplarında, bir takım güzel kadınlar ve yakışıklı genç adamların, ilk gençlik yıllarından itibaren politikleşen bir Türkiye'de büyümekte olan ve giderek kendi de politikleşen bana, çocukluğumun korunaklı ve güzel İstanbul'unu, eşli dostlu, mahalle sakinli güvenlik duygusunu veren sıcaklıkla sınırlı kalışından dolayı mı nedendir bilinmez; bir hatıra sinemasıdır, Yeşilçam. Aslında belki de o garip sınırsızlığundan gelir bu yekpare ve uçuşkan hahrası Yeşilçam'ın. Nilgün Abisel'den başlayarak, Türkiye sineması üzerine çalışan pek çok akademisyen arkadaşın, o günlerin günlük yaşamıyla birlikte Yeşilçam'ını bize uzun, uzun ve maharetli anlatan Serpil Kirel'in, kadının temsili üzerine detaylı çalışma yapan S. Rukn Öztürk'ün ya da yine kitabın başlığına ve tabi ki çalışmanın kendisine gıpta ettiğimiz (ben kesinlikle ediyorum ama diğer meslektaşlarımın da bu duyguyu paylaştıklarını bildiğim ya da hissettiğim için genelleme yapabiliyorum) *Çok Tuhaf Çok Tanıdık* ortak çalışmasının söylediği; benim de pek çok yerde yazdığım gibi Yeşilçam bir aşinalık sinemasıdır. Bize bir toplumda yaşamının ortaklık duygusunu; o tanıdık aşına olanla ortak alakamızı hatırlatır. Hızla değişen dünyada ve Türkiye'de değişmediğine güvendiğimiz sinemadır, Yeşilçam. Değişimleri bize o aşinalıklar içinden sunan; bu anlamda ortak deneyim ufkumuzun yaralarını saran, toplumsal bir işlev si-

nemasıdır. O yüzden kendi çocukluğumuzu hatırlar gibi merhametle ve sevgiyle hatırlıyoruz. Tıpkı küçük çocukların yanlarından ayırmadıkları her gün yıkanan, eskiyip, uçları lime lime olan bez parçaları ya da yoluk bir oyuncak gibi Batılıların “security blanket” dedikleri, yani küçük çocukların güvenlik duygusu veren battaniyeleri gibidir, Yeşilçam.

Ama Edip Cansever’in sorduğu gibi “bir mendil niye kanar?” Biz o sinemaları seyrederken bir gün, o güven ve sıcaklık duygusu verenleri bıraktık. Biz büyümüştük ve mendiller kanıyordu. Mendiller gerçekten kanamaya başlamıştı. Kimseler rahatsız olmasın diye ya da mağdur olmanın edebiyatı yapılmasın diye bile susulamayacak kadar büyük bir gerçeklikle, mendillerin yetmeyeceği kadar kanıyordu Türkiye. Hani Can Yücel diyor ya “*Actyorsam sana anıam avradım olsun / ama aşk olsun sana çocuk aşk olsun*”; işte böyle dillendirilmesi gereken bir şeyler oluyordu. Her ne kadar bütün kadınlardan ve kendimden ananın avrat olması üzerine kurulu bir ideolojiyi sözün hatırına da olsa tekrarladığım için özür dilemek ihtiyacı duysam da; şairin ne söylediği o dizeleri ilk duyduğumdan beri, beni ince bir sızıyla, güçlü bir mağlup olınama haliyle sarmalar ve ben anlarım. Bunlardan bahsetmek zinhar yakınmak için değildir. Şimdi olup bitenleri düzgün anlatmak çok zor. İnsan binlerce ışık yılı uzakdaki bir gezegenden kendine bakıyormuş gibi hissediyor. Işığı geç ulaşmış kendini ve o günleri seyretmek gibi. “*Yılları çok çağlar gibiyiz/Günleri çok yıllar gibiyiz,*” demişti Edip Cansever. Evet, “bellek doğrusal olmayı bir akıtır ve belki de sırf bu yüzden, geçmiş bir yabancı ülkedir.” Harold Pinter, *Arabulucu (The Go-Between)* senaryosuna L. P. Hartley’in bu sözleriyle başlar ve devam eder. Orada başka türlü yapılır işler. Kim bilir kaç kez yaptını bu alıntıyı; kaç kez çevirdim bu cümleyi. Bana hissettirdiklerini benim metnimi okuyacak olanlara da yeterince hissettirebilecek mi diye kaç kez tasalandım. 1993’te Türkiye’ye dönüp yazmaya başladığımdan beri, kaç yazıda alıntılanmış bir cümle bu. Çünkü her defasında, derinden hissettiğim, tarifi başka türlü olamayacak gerçek bir bilgi taşıyor. Yaşamak ve anımsamak mantıksal ve anlamlı yan yana gelmelerden çok; zorlanmış, kırılmış, uçmuş anların bir kapı çingırağına takılan sesinde, bir tablonun daha önce hiç ayırt edilmemiş detayında, durağan kaldığını sandığınız bir akşamüstünde, bir yol üzerinde ufkun sizi şaşırtan oynamalarında kendilerini zamana ve uzaya işlemelerinden çıkarsanabilir belki de. Bir manzara resmine bakarken, onu takip edecek görüntülerin kim bilir ben diyeyim on dakikalık, siz deyin bir saatlik kelebek ömründedir. “Geçmiş yabancı bir ülke. Orada farklı davranıyorlar. “Yırtık Bir Afiş Seni gördüm duvarda” diyor ya şarkı her şey bütün yaşanmışlıklarıyla geri geliyor, sigaralarımızın güzelim dumanına sarılıp sarmalanmış bu da bir hayal perdesi ama gerçek ve yaşanmış olan.

Hatırlamanın ve düş kurmanın yolculuğu; yazanla okuyanı, filmi çekenle izleyeni aynı anda, yolculuğa çıkarmaktadır: Her birinin kendi yolculuğuna. Her birinin farklı yazması-okuması, çekmesi izlemesi, doğrusal ve gelişmeci anlatının örttüğü, maskeleydiği o kara boşluğu, aşarak yerine gerekli taşları yerleştirmiş gibi zihnimizi açacak bir atılımı gerçekleştirmiş olur. Hatırlayan, düş kuran ve öyküsünü dillendiren kendi yabancı ülkesini anlatılabilir, anlaşılabilir kılacaktır. İnsanların hayatları doğrusal ve mükemmel öykülerdeki gibi akmadığında; kırılmalar, geri çekilişler, sarsıntılar, baş döndürücü gerçekler, savaşlar ve acılarla dolu olduğunda; hatırlamaya ve bir öykünün bütün olayları ardı ardına dizili anlatımlarına ne kadar güvenilir? Geçmiş uzak bir ülke gibidir; ya da, tavan araları, bodrum katları, bir eski kutu ya da çekmece içinde çıkılacak uzun yolculukların anlatımları nasıl olabilir? Boyutların, renklerin, seslerin farklı olduğu bir dünya nasıl hatırlanır ve nasıl anlatılır? Anılarda demlenmekte olan mühürlü zaman, nasıl dökülebilir yeni ve başka bir forma?

Yeşilçam'ı bir çocukluk hatırasından farklı bir şey olarak değerlendirmek tabi ki mümkündür. Türkiye sineması üzerine yapılan onca çalışma da bunun bir kanıtı. Ama öte taraftan arada geçen zamanı atlayarak yaptığımız her şey, o aradaki zamanın yani, bu günle geçmişin aralarında bir halledilmemiş hesaplaşmanın yattığını da bize söylüyor olamaz mı? Bugünün sinemacılarının filmlerinde bugünü ya da yakın geçmişi bir zaman ve mekân ilişkisi olarak terk edip, onlarca Yeşilçam göndermesi yapmalarının da bir anlamı olmalı.

Gaston Bachelard, insanın yaşamında farklı dönemlerin, farklı tarihlerin kat kat yükselişinin bir iç dünya ve toplumsal bellek taşıdığını söyler, bize. "... Yalnızca anılarımız değil unuttuklarımız da içimizde 'barındırılmıştır'. Bilinçsizliğimiz 'barındırılmıştır'. Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve 'evleri' 'odaları' sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz." Zaman ve mekânın izleri ellerimize, gözlerimize, odalara, şehrin sokaklarına işlemiştir; sahici olanın öyküsü, buralarda çıkılan yolculukların öyküsüdür. (Burayı da kendi kitabımdan serbestçe alıyorum nasıl olsa başkaları da benden serbestçe almışlardı)

Çocukluk, Çalılık ya da Yeşilçam

Bu yıl Haziran, İstanbul'un Haziran'ı, eski ılık hoş kokulu Haziranları hatırlatıyor. Küreselleşmeden, küresel ısınmadan, kayıplardan önceki zamanlardan kalma gibi. Okul bitti bitecek, sınav zamanı çok çalışmak gerekiyor. Dışarıda hava içinde kokular ve heyecanlar taşıyor. Çok güzel şeylerin seni beklediğini düşünüyorsun. Bu çok güzel şeylerin ne olduğu belir-

siz; güzel kokulara tatlılara hislere benziyor ama ne olabileceği net değil. Akşamüstleri uzun, hiç hüzünlenmiyorsunuz. Yakında tatil başlayacak.

Baba evinin anne odasında gün boyu romanlar okuyacak, akşamüstü Ayşe ile semt sınırlarının mahallenin müstahkem mevkiine -ki genellikle büyük çınar ağacının gövdesine- asılı tahta afiş tablasında değişen filmin ne olduğunu kontrol edeceğiz. Büyük bahçe sinemasında yabancı; yakındaki küçük olanında yerli filmler oynuyor. Yerli filme gidilecekse babamı ilana etmek gerekiyor. Filmin aslında güzel ve iyi olduğuna dair cümleleri eve dönerken içimden hazırlıyorum en çarpıcısını bulmak, babamı etkilemek için. Onu böyle etkileyebildiğimi sanıyorum. Oysa bize kıyamıyormuş; bunu da çok sonra anlayacağım. Domatesli pilav, yanında soğutulmuş komposto; gece hafif serinleyecek diye üste alınan merserizeler, yola koyulacağız. Kordona dizili renkli boyalı ampuller sinemanın önündeki sokağı aydınlatmış. Kuruyemişçiler çeşit, çeşit helvacılar; kâğıt helva pamuk helva, hem haşlanmış hem közlenmiş mısırcılar ve tabii ki dondurmacı. Bu kadar çok yiyecek ve içeceklerle yaşarken neden hiç obezite sorunumuz yoktu ya da buna ait bir hatıram yok ya da aslında dış görünüş dikkatimize şayan bir durum olmadığı için mi anısı da yok; bu da küçük bir ilave detay. Birbirine bağlı tahta iskemle sıralar. Kimi tedarikli ailelerin kendi getirdikleri minderler ya da sinemada dağıtılanlar; filin başlamadan çalan günün popüler şarkıları ve kokulara sarılıp gelen hafif yumuşak esintiler.

İstanbul sokak aralarında bile ıhlamur, akasya, hanımeli, yasemin kokarken içinde âşık olanın çok mümkün olduğu fikri dolanır. Olabilir de olmayabilir de; nasıl olsa bir gün olacak daha ömrümüz hayat. Film başlamadan çalan günün revaçta şarkıları bugün bile geçmiş hatırlamanın fon müziği; kokular ve şarkılar. Gayrisi zaten mümkün değil. Bütün mahalle hep birlikte ve de maaile filme, aşka, yapılabilecek onca şeye, hayata hazırız; hep birlikte filmi izleyeceğiz. Yaz gecelerinin ağaç kokuları ve yıldızlar altında hayatın kolay, güzel ve umutlu olduğunu zannedeceğiz. Çünkü henüz her şey güneşli bir gökyüzünün altındaki Empresyonist bir resim gibi. Hatırası öyle. Ekspresyonizme dönmesi an meselesi; ama çocukluğum henüz bunu bilmiyor. Alacakaranlık bir ışığın bütün mahalleyi, semtleri, koskoca İstanbul'u hatta bütün ülkeyi saracağını ne bilsin çocukluğum. Hissettirmiyordu bahçe sinemalarındaki Yeşilçam filmleri.

Hepsi aslında tek ve bir film gibi çocukluğun ve ilk gençliğin iç yolculuklarına doğru uzanan. İnanılmayan, inandırıcı olması beklenmeyen sevilen yıldızların, jönlere türlü nazlarına, niyazlarına, yoksulluk hallerine takılıp ilahi bir adaletin, bu yoksul ülkede bir gün mutlaka

ka çalışacağını ına edip duran filmlerin tuhaf bir üstünlüğü vardı. Mahallelilerin kendi hallerine ağlar gibi içlendikleri, kötülere ve kötülöklere karşı bildiğimiz tevekküller ve daha az ve iç çekişlerle, mırıltılarla gerçekleştirebildiğimiz isyanlarla bizim yerimize, bizim için, iç dünyamızın tahayyüllerine oynarlardı.

Çocukluğun en hayal meyal aşkı, en hislendiğim, kendime de içinden bir hayat çıkardığım filmi, Osman Seden'in Reşat Nuri Güntekin uyarlaması *Çalıkuşu* (1966) filmiydi. Açılış sahnesi bir mezarlık diye hatırlıyorum. Çok içli, acıklı bir müzik çalıyor. Babam kulağıma eğiliyor "sine keman" diyor. Yani hüznün, yani bir şeylerin kaybı; ama hüznölü gidecek olsa da, yılmayıp devam edilecek ve kendinden öteye geçilebilecek bir hayatın öyküsü. Neden o yekpare Yeşilçam'dan benim için sıyrılan ilk film *Çalıkuşu* oluyor bunu bilmek zor. Ama ayrıştığı kesin, çünkü sinemayı, oturduğumuz yeri bile hatırlıyorum. Yazlık sinemada ben ikinci orta bloğun başlarında ve sıra başında oturuyorum ve babam kulağıma eğiliyor zaman zaman yorumlar yapıyor; boyum yetişmiyor, tam göremiyorum ama büyüleniyorum. Üzölüyorum, içleniyorum, korkuyorum, tekinsizlik hissediyorum; hoşlanıyorum, kendime bir kahraman buluyorum. *Çalıkuşu* gibi inatla tutunmak; başını dik tutmak; bir ülkenin kurtuluşu için kendini yollara vurabilmek, ideallere ve çocuklara inanmak, direnişe aşık olmak. Böyle hisler bırakıyor Gülbeşeker ben de. İlk çocukluğum Kâmrân'ı, onun Kartal Tibet olmasına rağmen, bir yerlere yerleştiremeye de tanıştığım bu ilk aşk öğretisi beni etkiliyor ve aşkı bundan sonra hep yoldaşlık olmaksızın düşünemiyorum.

Aşkla ilk karşılaşma önemlidir; nasılları ve kimlere olacağını neredeyse belirler -elbette müdahale edilebilir ve değıştirilebilir ama bir kalıp oluşturur ve aslında kemikleşme eğilimi taşır; bu nedenle baskındır ve alışkanlık yaratır. İşte bende de böyle zarif bir kalem efendisi ile yoldaşlık arzusu bir aşinalık yaratır. Ama bir de hırçın aşk oyunları meselesi vardır ki bir kaç kuşağı teslim alıp, bitap bırakmıştır. İşte tam da burada duygusal tahayyöl ufkunu tutan romanlardır. Viktorya dönemi İngiliz edebiyatı ve Rus Nihilizmi bizi ele geçirir; bu ufkun muhtemel alanında hâkimiyeti kurar. Özellikle benim ilk gençlik yıllarımda duygu ve biliş dünyamı şiirler ve romanlar biçimlendirir. Mr. Darcy'ler, Bazarov'lar bütün yanlış anlamalarla bu ufku kaplar. Kurtulup, yine çalıkuşu olabilmek, üstelik şımarık ve hoppa bir Türkan Şoray halinden kopabilmek için 12 Eylül'e giden sürecin kaya gibi sertliğinden ve başımıza inen o şeyin nekahetinden geçmek gerekecektir. *Çalıkuşu*'nun ilk çocukluğun kulağına fısıldadığı dünya ise bambaşka bir öykü dün-

yasıdır. 1920'lerin idealizmi. 60'ların şenlikli ruhu ile çekilince bir çocuk kolay aldanabilir.

Çalıkuşu'nun çekildiği ve gösterime girdiği yıl büyük bir rekor olarak 240 film çekilmiş ve aslında benim büyümlü filmim bugün tarihe kalmış olan o yılın en iyilerinden değil. 1966 yılının en iyi filmleri *Bozuk Düzen* (Haldun Dormen), *Toprağın Kanı* (Atif Yılmaz), *Muradın Türküsü* (Atif Yılmaz); Memduh Ün *Namısum İçin* filmiyle en iyi yönetmen ödülünü almış en iyi senaryo ödülü de *Bozuk Düzen* filmiyle Erol Keskin ve Haldun Dormen'e gitmiş o yıl; Yılmaz Güney de ilk yönetmenliğini yapmış. Ayrıca Antalya'da bir yıl sonra en iyi ikinci film ödülü alacak olan Lütfi Ö. Akad'ın, senaryosunun Yılmaz Güney'le birlikte çalıştığı, *Hudutların Karumu* filmi de o yıl çekilmiş.

Darbeden bir kaç yıl sonra bile, 1960 darbesini; bu darbeye kimlerin sevinip, kimlerin sevinmediğini, canı yananları hemen canı yanmasa da darbeye sevinmiş olsa da daha sonra kimlerin nasıl zararlar görebileceğinden ben o yıllar habersizken etrafımdaki büyükler için de henüz net bir tablo oluşturmadığı kesin. Meğer benim sinemayla ilk tanışıklığının olduğu zamanlar, Adalet Partisi'nin yüksek oylarla başa geldiği; üniversitelerin özerk olduğu; ekonomik büyümenin; ithal ikameci politikaların yükseldiği 1. ve 2. 5 yıllık kalkınma planlarının uygulandığı yıllarmış. 1961'de Türkiye İşçi Partisi kurulmuş hatta. Türkiye'nin demokratikleştiği ve özgürleştiği yıllar. Kendi kendime geceleri yattığımda vatan kurtarma ve kalkınma düşleri kurmamın bir nedeni varmış; devletlû bir ecinni olamayacağıma göre... Ben eve beyaz eşyaların neşe ile gelişini hatırlıyorum ve nedense çok sevindiğimi ve kendimizi zengin zannettiğimi de. Meğerse sonradan okuduğum kitapların sözünü ettiği gelişen burjuvazinin alt katlarında oturanlardan birileri de bizimiz, kentli küçük burjuvalar. Maaşlı, yaz tatilli yapan, beyaz eşyalı evlerde oturan, evin döşeme biçiminin o yılların ABD'sinin dekorasyon modasına uygun olduğu; gezmeyi eğlenmeyi seven, tiyatro ve sinemaya giden, roman, kitap tüketen, evde şiirlerin okunduğu yaşama biçimlerinin de bir adı varmış... Meğerse Yeşilçam filmlerinin de baş mekânı İstanbul ne kadar tenhaymış. Kentli nüfusun hızla arttığı o dönem benim büyüdüğümü yıllarmış ve biz çocuklar o yüzden inşaatlardan oyun alanlarına sahipmişiz. Mermer parçasız seksek oynamayışımızdaki keramet bundanmış. Kadın nüfusun çok az bir kısmı kentli ve meslek gerektiren işlerde istihdam edilirmiş. Bense annemi hiç "bir azınlık" ya da "ayrıcalıklı" bir konuma sahip gibi görmemiştim. Ne annemim çalışan bir kadın olmasının ülke ve toplumsallığımız için bir anlam taşıdığını algılayabiliyordum ne de Yeşilçam'ın kadınlarının durumunu bu top-

lumsal değerlendirme içinden okuyabiliyordum. Yeşilçam'daki bu kadının tiplerinin kimlerin düşü olduğunu da sorgulamıyordum. Her zaman aklın, zekânın ve adaletin insanı olan annemin belki bu sinemaya uzak hafif bir tebessümle duruşu da bundandı muhtemelen. Ama hep şefkatli olduğu için hiç bir şey söylemezdi. O küçük tebessümden ben biraz hissedirdim.

1960 darbesi sonrasında Albay Talat Aydemir iki kez darbe denemesinde bulunuyor ve bu denemeler trajediyle son buluyordu. 1962 yılında Ortak Pazar'la yapılan Ankara Anlaşması, 1964'de evlere yaygın olarak neredeyse on yıl sonra girecek televizyon yayının başlaması, grev ve sendika haklarının kazanılması, 1965'de ilk kez sosyalistlerin parlamentoya girmesi gibi gelişmeler gerçekleşiyordu. 1963'ün en iyi filmleri Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* ve *Acı Hayat* filmlerini Türkiye sinemasının da iyi örnekleri olarak ben bu konularla ilgilenmeye başladıktan sonra izleyebileceğim. Ama Erol Taş'ın aklımda kötü adam olarak kalmasının müsebbibi hangi filmle başlıyor hatırlayamıyorum. Silik bir kara film hatırasının içinde, karanlık ve ıslak sokaklarda geceleri bir takım kadınların peşine takılan bir kötü adam olarak, ilk sinema ve korku deneyimimi yaşatanın o olduğunu söyleyebilirim; hangi filmi hatırlıyorum daha sonra da rastlayamadım. 60'lı yılların sonlarının benim hatıranı soktuğu bu kent ve gerilim izlenimlerinin ve arkada çalan caz müziğinin o vakitler analizini yapmam mümkün değildi ama cazı sevmem için de büyümem gerekiyordu. Nedense Yeşilçam filmlerinde caz müziği; iyi aile kızlarını ya da öyle olması beklenenleri hem caz müziğinden hem de o müziğin çalınabileceği olası ortamlardan korumayı hedefleyen bir şartlı refleks gibi kullanılıyor, öykünün gidişatına göre üste döşeniyordu. Çocukluğumun evde nedenini anlamadığım bir şekilde sevilerek dinlenebilen bu müziği biraz tekinsiz algılaması bundandı herhalde. Halbuki daha sonra Attila İlhan şiiri ve romanlarıyla bu müziğe bakış, farklı bir anlam kazanacaktı. 60'lı yılların, 70 başlarının kentleşmesinde Yeşilçam'ın caz motifinin üstlendiği bu tuhaf gerilim kentleşmenin gerilimiyle, kentleşme ve kırsalın ya da bugün daha moda olmuş tabiriyle taşranın gerilimiyle örtüşüyordu.

Bu yıllarda eğer her semtte birkaç sinema salonu olmasaydı, yaz gecelerinin en toplumsal eğlencesi bahçe sinemaları olmasaydı ve babam olmasaydı sinemayla ilişkim nasıl olurdu bilmiyorum. Annem tiyatro babam sinema demekti. İkisi de bazen benim ikisine de olan zaafımı kullanır hatta yarıştırırlardı. Demek zaafım varmış. Bunu ABD'de yapmakta olduğum siyaset doktorasından çok sıkılmasaydım fark etmeyecektim.

Dencyimin Ufkunda Sinema; Sinemanın Deneyim Ufku

Sinema isteyerek ya da istemeyerek, bilerek ya da bilmeyerek içinden geçtiği çağa tanıklık eder, hatta daha ileri giderek bütün bir dünya tarihini, insanlık ya da uygarlık tarihini yeniden biçimlendirir anlatmanın ötesinde bir dünya kurar. Sinema çoğu zaman ve aslında ağırlıklı öykü dünyası kurucusudur. Öyküleri, anlatıları bizim için bir öykü dünyası içinde biçimlendirerek yerleştirir. Tarihi anıları dünyayı kavrayış biçimlerini bizim için görülebilir kılar. Her seferinde aslında çok farklı da olabilecek bu görülebilir hallerden birini kurmayı seçer, yeğler. Kasıtlı ya da değil; iyi niyetle ya da kötü niyetle tahayyül dünyamıza biçim verir. Bunu yaparken çoğunlukla ve baskın olarak da genel geçer kabul görmüş ana bakışlar üzerinden kurar bu dünyayı. Dünya tarihi Hegel'in kurduğu yerden bakılarak anlatılır; Ranajit Guha'nın sorguladığı dünya tarihinin kıyısında, sınırında kalanların o sınırın gerisinde bırakılmışların yerinden değil. Yani büyük harfle yazılan Tarih (bir disiplin olarak) yazıldığı coğrafya, dil ve iktidar ilişkileri içinden "batılı" eril ve baskın iktidarların anlatılarıyla yazılırken, yazılan tarih, bütün bu yukarıda sayılanların dışında kalanları yani işçi sınıfını ve diğerlerini, kadınları, Avrupa ve sonra Kuzey Amerika dışındaki coğrafyaları tarihin dışında bırakarak yazmıştır. Hegel'in ve hatta Hegel karşıtlarının dünya tarihi bunu kasteder. Dünyanın büyük kısmı bu tarihin dışındadır. Bu nedenle de pek çok katmanda bu tarihin dışında kalanların arasından yazılacak tarih çok kritik bir önem taşır. Bu yazılmamış tarihlerin sinemasına bakmaktan, sinemanın dışarıda bıraktığı anlatılara kadar uzayan önemli kara deliklerin keşfine çıkmak ise uzun, takipsiz ve amansız bir çalışma alanı açar önümüzde.

Sinema elbette ki pek çok şey olarak tarif edilebilir. Dünyanın en hareketli değişim dönemeçlerinden birinde, önemli bir teknolojik sıçramanın sonucunda toplumsal ve günlük hayata girmiştir. Muhtemelen o muazzam çalkantının, ardı ardına gelen sersemletici değişimlerin içinde var oluşları, dünyayı algılama, bilme ve anlamlandırma biçimleri sarsılan sıradan insanların, hızı ve algısı değişmiş günlük hayatlarıyla baş etme mücadelesinde yaşamı kolaylaştıran, eğlendiren, öğreten, insanı insana yakınlaştıran bir toplumsal ortaklık ortamı; bir zaman mekân ayarlayıcısı gibi de düşünebiliriz sinemayı. Yirminci yüzyıla geçiş eşiğinde bir teknolojik sıçrama ile toplumsal, kamusal ve popüler alanına dâhil olan sinema, bütün bu alanlarla ilişki içinde kendinden önceki ifade alanlarından ve eğlenme biçimlerinden de etkilenecek hayatlarımıza çok çabuk girebilmiştir. Elbette ki içine dâhil olduğu dünyanın siyasi ve iktisadi bağla-

mından ve bu bağlamın içinde biçimlenen meselelerle de yön ve yol almıştır. Çok uzun ve bazıları için tekrar olabilecek bu süreci burada fazla detaylandırmak doğru olmasa da sözü edilen ortaya çıkışın dünya bağlamıyla kurduğu ilişki sinemayı anlamamızda yardımcı olabilecek bir öneme sahip. 19. yüzyıl sonunun bütün heyecan ve şaşkınlıkları, siyasi çalkantıları, iktisadi dönüşümleri ve kriz eşikleri sinemanın kendi imkânları içinden çıkabilecek muhtelif olanaklar arasından hangisinin baskın bir ilişki ve üslup olacağını belirlerken; bizlerin yani seyircilerin ilişkisinin biçim ve boyutlarını da belirlemiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısı ve 1900'lerin başı teknoloji ve bilim alanlarından büyük dönemeçler yaratır. Sıradan insanın fiziksel var oluşundan dünyayı kavraya ve algı biçimlerine; üretim araçlarında ve güçlerindeki baskın dönüşüme, bilginin sorgulanış ve üretim ilişkilerine kadar uzanan kapsayıcı ve güçlü dönüşümlerdir söz konusu olan. Sanayileşmekte olan kentlerde kapitalist üretim ilişkileriyle zamanda (sıkı sıkıya ölçülen zaman, işe giriş ve çıkış saatlerinden boş zamana kadar uzanan yeni bir günlük hayat rejimi) ve mekânda (kentsel mekân, eski tek evlerden bölünmüş küçük odalara, kalabalık ve paylaşılan mekânlarda paylaşılacak zorunda kalınan yeni hayat rejimi) kamusal ve özel alan meselesinde (kentsel mekânın toplumsal ilişkileri içinde yarattığı kamusal ve mahremiyetin yeniden sınıfsal ve toplumsal olarak düzenleniş) kültürün popüler bir volüm ve yapı edinişinde (çoğalan günlük gazeteler, tefrika romanlar, artan okur yazarlık, nota ve kitap basımındaki artış, günlük hayatın malumat olarak dolaşıma girmesi) farklılaşmış ve farklılaşmaya devam etmektedir. Sinema böyle bir ortamda, Batının kendini dünya merkezi olarak konumlandığı büyük metropol kentlerinde, bu hız içinde savrulmamak, bir arada tutunabilmek için uygun bir birliktelik, eğlence ve hayal dünyası olarak sıradan insanlara çok şey vaat edebilmiştir. Ama dönem kendi dinamiklerini başka alanlarda da dayatacak olduğu için bu masum kamusal deneyim ufku emperyalizmin, sanayileşmenin, milliyetçiliğin, ırkçılığın düzeltici ve yeniden düzenleyici gücünden azat edilemeyecek kadar önemli görülmüştür. Bugün bildiğimiz anlatımsal, temsili, ticari, popüler sinema diğer sinema ihtimallerini geride bırakarak, baskın bir tarz olarak, diğer bütün tarz ve olasılıklara yönelik üstünlüğünü kurabilmiştir.

Emperyalizmin (1860, 1870'lerden itibaren telaffuz edilen bir gerçeklik olarak alındığında), yükselen milliyetçiliklerin ve ulus devlet kimliklerinin gölgeli zemininde ortaya çıkan sinema, özellikle de kendi rüştünü ispatlamak için, kurumsallaşıp, sanayileşirken anlatımsallaşacaktır. Bir anlatım siyaseti ve üslubu olarak temsil etmeye yönelecek, bunun için eski ve meşru formlardan beslenecek, yani, 19.

yüzyıl edebiyat ve oyun formlarından, operalarından feyiz alarak dilini baskın olanın rüzgârında ilerletecektir. Bu dil kaçınılmaz olarak emperyalist, ırkçı, milliyetçi ve erkek egemen söylemlerden mürekkep bir baskınlık taşıyacaktır. Ama elbette baskın ideolojik söylemler yüzyılların anlatı ve temsil kalıpları içinde bildik aşına öykülerde, herkesin kendinden bir şeyler bulacağı ya da herkesin kendi düşlerine, kaçmak istediği hayal dünyalarına seslenebilecek becerilere sahip film formlarında kendilerini eklemledikleri için, bu söylemler gerçek sertliklerinde ya da aşıkârlıklarında bize çarpmayacaklardır.

Bu hâkım ve baskın biçim ve üsluplara rağmen sinema aynı zamanda toplumsal deneyim ufkumuzun hem ürünü hem de üretim alanıdır. Baskın olanın içine ve üzerine kara deliklerin, öyküsü anlatılmayanların, tarihin dışında kalarak tarih yazanların da gölgeleri düşer. En baskın olan, en zalim olan, en parlak ve şatafatlı olan bu gölgelerden de seyredilir. Gölgelerde yapanın, söylenin, gösterenin niyet ettikleri de, dışarıda bıraktıkları da yeniden anlam kazanabilir. O bildik anlatıların içinde yeniden üretilen baskın söylemler aslında bastırdıklarının sesini de taşırlar. Bazen yoğun bir sessizlik olarak, bazen ağır bir gölge olarak, bazen araya sıkışmış bir cünle. bakış ya da duruşta, bazen tahayyülü ansızın imkânsız olan çerçeve dışlarında görülüp duyulabilen olarak. O yüzden en popüler, en ticari, en ideolojik, en hâkım sinemalarda bile karşıtlar barınır. Ve her şeyin ötesinde seyrin kendisi kendi dinamiğini ve farklılıklarını anlamlandırma tercihlerini ve seçkilerini üretir. Sinema hep birlikte seyredildiği sürece, günlük hayata örülü bir dokusu olduğu sürece bu hep mümkündür. Belki hep birlikte fiziki olarak seyredilemediğinde de böyle olmaya devam edebilir. Henüz bunu konuşabilmek için biraz erken. Benjamin 1936'da yazdığı "Mekanik Yeniden Üretebilirlik Çağında Sanat İş'i" makalesinde filmin bütün diğer sanatlar içindeki yegâneliğinin tek yegâneliği olmayan sanat olmasından kaynaklandığını söyler. Filmin aurası yani halesi yoktur. Filmin toplumsal ya da bireysel halesi bizim onu seyrediş deneyimimizin bireysel ve/veya toplumsal deneyim ufkuna yerleştirişimizden kaynaklandığını iddia edebiliriz.

Belki de bu yüzden, belki kendi akademik geçmişim sosyal bilimlerin pek çok alanına uğradığı için benim sinemaya bakışım hep toplumsal deneyim ufkundan etkilenecek olmuştur. Film analizlerimden, film kuram ve tarihine bakışma kadar uzanan bir alanda toplumsal tarihin içinde sinema ve onun insanların deneyim ufkunda oluşturduğu katmanlar benim odağını belirlemiştir. Elbette bu deneyimler ufkunda yeni ve farklı algılama biçimleri talep eden ve seyircisini kale alan filmler olmuştur. Doğrusal ve aşına kalıp anlatılar yerine, seyircinin kendi *iç sesini*, *iç*

filmini canlandırılmaya çalışan, tam da o iç filmleri kışkırtan filmler anlatırsallılaştırılamamış, temsil edilmemiş ve veya hep sadece temsil edilmişlerin deneyim ufkunu da yaratıcı canlı ve üretken kılmıştır. Bu sinemalar ancak özgürlük rüzgârları ile güçlü akımlar yaratabilmiş, geri kalan uzun ve durgun önemlerde de görünlülükleri azalmış, itibarsız bir yan renksizlik olarak kıyıya itilmişlerdir. Godard'a Passolini'ye Kluge'ye borcun film severliğin ötesine geçer; onlara dünyaya farklı bakma biçimleri sundukları için kişisel gelişimimi de borçluyum. Çünkü iyi şairler, iyi teoriler, iyi düşünürler ve iyi edebiyatla birlikte büyütürüz kendimizi.

İşte bu nedenlerle, bunca yıl sonra, bunca yalanmış yutulmuş ve hala yalanıp yutulmakta olan mürekkepler, izlenen onca film ve üzerlerine yazılan onca şeyle birlikte ben sinemanın en değerli yanının bu arşivi oluşturulamaz iç filmlerinin ve toplumsal olarak oluşturdukları o deneyim ufkunun değerinden yana olduğumu söylüyorum. Özgürlükler bu yüzden kayıplarla iç içe kaçınılmaz olarak birbirlerine içkin ve her defasında ikisinin de kaçınılmaz olarak eşitliğe ve adalete ihtiyacı var.

Hava Döndü mü Özgürlük; Elma Dersem Çıkma!

Bu dünya'nın hatıralara sığabilen yakın tarihi, belki bütün coğrafyalarında değil ama yaygın bir coğrafi dağılım üzerinde iki büyük savaş geçirdi. Bizim bizatihi yaşam dilimizde olmasa da hikâye ve görsellikleriyle beslendiğimiz yakın bir mesafede duruyorlar. Bu iki büyük savaşın öncesindeki bir iki yüzyılı da sonrasında gelen yıllarda da daha barışçıl olduğu söylenemez. Soğuk Savaş'tan, yerelleştirilmiş ama dünya ölçekli ve çoğumuzun ne vakit başladığını hatırlayamadığı pek çok savaş hala sürmekte. Bu yaygın, dağılmış, parçalanmış ve süreksiz ama hep var olan savaşların yarattığı ortamlar, uzantıları ve sinemadaki etkilerini savaş sonrası zamanmekânı olarak daha önceki yazılarımda birkaç defa tartışmış ve kara film tarzı ile ilişkilendirerek değerlendirmiştım.

20. yüzyıl vahşetin ve barbarlığın yüzyılı oldu. Sanki daha önceki yüzyıllar daha masummuş gibi. Ama elbette büyük teknolojik sıçramalar ki çoğu askeri alan için geliştirilmişlerdi; 20. yüzyılı özellikle de II. Dünya Savaşı şüresi ve sonrasında daha da şiddetli bir zulüm yüzyılı yaptı. Hobsbawn, Enzesberger Virilio gibi yazarların pek çoğu bunu söyleyip durdular. Ama 21. yüzyıla sıradan insanın merhametinin de görünmez olduğu acı ve zulme bağıışıklık kazandığı ve bu yabancılaşma sürecini medya üzerinden edindiği bir dönemecten geçerek girdik. Ekranlar, bu savaşları, 20 yüzyılın sıradan, yabancılaşmaya bağıışıklık kazanmış birey-

lerinin odalarına kadar geirdi. Kapitalizmin toplumsallaştırma aracına dönüştürdüğü variete şovları, panayır ve ucube gösterileri gibi hayatın günlük akışı esnasında artık kendi toplumsallaşma ilişkilerini yitirmiş gündelik hayatlarımızda gözümün takıldığı ve seyrettiğimiz bir şeylere dönüştü. Vahşetin evdeki kanepede ayak uzatarak, atışarak seyredilebilirliğinin sıradanlığıdır bu. Bu kayıp anıdır.

Savaşın, zulmün, işkencenin, işsizliğin, açlığın, kurtarılamaz yoksulluğun evdeki kanepeden seyredilebilir donukluğu, uzaklığı ve hikâye edilebilirliği toplumla ve şeylerle ilişkinizi dönüştürmüştür. Her şeyin anlatımsallaştırılıp, dramatize edilebilirliği; etrafımızda olup biteni birer kurnac2 gibi algılamaya yol açınca, her şey seyirci kalınabilir olmadı mı? Guy Debord'da *Gösteri Toplumu* çalışmasında bunlara benzer şeyler anlatmıyor muydu? Zamanla bu yeni ve özgül temaşanın sürmesi arzu edilir hale mi geldi? Filozoflar da zaten artık bütün çelişkilerimizi arzu üzerinden açıklamaya başlamışlardı (Foucault, Deleuze, Guattari...). Arzu çağında şeylerin arzu nesnesi olarak seyredilebilirlik değerine tahvil edilmesi, deneyinin metalaşması ya da mallaşması diye de tercüme edilebilir. O vakit toplum seyreler; yani gevşer ve çözünebilir hale gelir. Daha yüzyılın başında birey duyarsızlaşmıştır diye analiz edilmişti. Artık duyarsızlaşmaya bağışıklık kazanmış, toplumsal bağlarından çözülmüş bireyin seyir için tükettiği nesnelerle mallaşmış deneyimle ilişkisi başka bir tanıma ihtiyaç duymaktadır.

Ama zulüm her baskın gelişinde sorgulama ve başkaldırıyı da beraber getirebilir. Ve aslında kenarda kalanlarca yazılmamış dünya tarihinin içinde şüphelerin, güvensizliklerin, merakların ve başkaldırıların tarihi dönüştürüp biçimlendirmedeki gücü, baskın olanın gücü kadar önemli ve kayda değerdir ve çoğu zamanda tarihin yönünü değiştirip, dönüştürmüşlerdir. Bizi sinemaya ilişkin sorgulamalarımızda ilgilendiren bu şekilde dönüştürücü birkaç önemli eşik atlatan, dönüştürücü sorgulama anına rastlarız. Bunlardan ilki 19 yüzyılın ortalarından itibaren başlayıp yüzyıl dönüşümüne denk kendini taşıyan andır. Diğerleri II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından gelen derin hayal kırıklıkları kayıplar ve acıların başlattığı derin ve sarsıcı sorgulamalar ve başkaldırılarıdır. Günümüzdeki pek çok algı, tutum, tanımlayış, bilme ve yaşayış biçimlerini etkilemiş bir süreçtir. Bunu söylemek çok zor ve riskli ama bence yeni bir sürecin daha içine girmiş bulunuyoruz.

Bir önceki başlıkta da tartışmaya çalıştığım gibi, 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayan ve yüzyıl sonuna doğru dünya üzerinde hem hayatların fiziki varlığını hem de yaşadığımız dünyayı algılayış ve anlatılandırış biçimlerini etkileyen, birinden kopukmuş gibi durabilecek ama aslında

derin bir dalganın içinde barınan pek çok şey olmuştur. Matematik, geometri, fizik gibi “pozitif” bilimlerinde, coğrafya gibi doğa ve beşeri bilimler kesişmelerine o zamanlar felsefenin alt alanlarını oluşturan toplumsal bilimlerle ve güzel sanatlar alınına kadar uzanan kendinden önceki bilgi ve öğretilere güvensiz, sorgulayan; pek çok çalışmanın birbirini takip ettiği söylenebilir. Matematikte dördüncü boyutun tartışılmaya başlamanın, Öklidyen geometrinin terk edilışinin, fotoğraf makinesinin icadı ile resimde akademik altın kuralların terkiyle ya da resmin konusunun değişime uğramaya başlayarak günlük hayat, tarlada çalışan köylüler, dalgalarla boğuşan denizcilerle başlayıp, kent sokaklarına, gündelik hayata uzanışı arasında bir bağ olmalıdır. Ya da buharlı makinenin gündelik hayatta yarattığı sarsıntıyla edebiyatta Frenkeştayn ve Drakula hikâyeleri anlatan yeni bir türün ortaya çıkışı arasında da bir ilişki vardır. 1850 başlarında Japonya’nın batıya açılması ile empresyonist resmin de ilişkisi vardır. Japonya resminin yeni kuşağının aykırı tahta baskıları itibar görmeyince çay paketlerine kâğıt olarak gelen bu tuhaf yarım kalmış resimler Avrupa genç ressamlarını da etkileyecektir. 1874’te ilk empresyonist sergi Paris’te açılır. Sinematografin icadı ve gösteriye çıkması X ışınlarının keşfine ve ister hoş, ister ironi dolu bir tesadüf olarak alın, H.G. Wells’in *Zaman Makinesi* romanına denk düşer. Ve 1900 yılında Nietzsche ölürken; Freud *Rüyaların Yorumu* çalışmasını yayınlar, Einstein ise *Göreceliğin Genel Kuramını* sunar.

Marx, Nietzsche, Freud 19. yüzyılın karşıt filozofları sadece modernizmin ana düşünce kırılmalarının önderliğini değil, aynı zamanda açtıkları derin sorgularla kendilerinden sonra gelecek dönemi de yoğun olarak etkileyeceklerdir. Ya da Darwin’in yarattığı etki biyolojinin de rotasının artık geri dönüşü olmayacak şekilde başka bir yöne yöneldiğini gösterir. Bu kırılmalar sanayileşen kentsel mekânın yarattığı yeni toplumsal ve kamusal ilişkiler, başka görme duyma ve hissetme biçimleri, beraberinde modern dönemin hem muazzam avangart çıkışlarını hem de kaosunu beraberinde taşıyacaktır. Sinema bütün bu ilişkilerin karmaşasından ve yaratıcı kıskırtmasından nasiplenecek, dili bir yandan ehlileştirilip kendi de bir sanayiye dönüşürken, bir yandan da ehlileştirilemez bir düş kurucu, kıskırtıcı bir hayal mahsulü olma özelliğini birlikte ama çatışma içinde taşımaya da öğrenecektir.

Bu muazzam sarsıntıların bir başka eşiği de II. Dünya Savaşı sonrasındadır. II. Dünya Savaşı sonrası edebiyattan sinemaya, şehirleşmeden sanayiye, dünya siyasal haritalarından dünya ekonomik sistemine yaşamın pek çok alanında büyük dönüşümlerin, canlanmanın ve çatışmaların özgül zamanmekânını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Savaş öncelikle kendini batı

uygarlığı olarak gören baskın coğrafyanın kendine olan güvenini, medeniyetine olan inancının sarsmıştır. Bütün dünyaya götürülmek istenen, misyonerce eğitimini sunmak istedikleri bu uygarlık, çok kısa bir tarih dilimi içinde büyük vahşetleri içinden çıkarabilmiştir. Bu güvensizlik ve kuşku tekrar bilimde, sanatta ve edebiyatta Batı medeniyetinin kendinden emin öğretilerine, kapitalizmin vahşi tarihine eleştirel bakışların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Savaşın fiziksel olarak yakıp yıktığı Avrupa kentleri, dağıtıp parçaladığı aileler, insan kayıpları ve fiziki ve ruhi sakatlanmalarla söylenmiş her şeye yeniden bakmak gerekmektedir. Üstelik savaşın ardından her zamanki gibi barış değildir gelen ve hem günlük hayat başta ekonomik kriz olmak üzere her şeyle mücadele vermek zorundadır ve bir yandan da soğuk savaş ortamının bütün dünyayı tehdit ettiği söylenen nükleer bir savaş tehlikesinin karşısında varlıklarının devam ettirebilmek zorundadırlar. Beat kuşağından, Sartre ve Camus'lü Varoluşçuluk'a, hippilerden, öğrenci ve işçi hareketlerine ve hayatın içinde daha önce konusu edilmemiş (siyahların hareketi, feminist, gey ve lezbiyen hareketi gibi) yeni özgürlük taleplerine kadar uzanacak uzun ve çok coğrafyalı bir özgürlük rüzgârı böyle bir ortamda kendini oluşturur.

1960'lar sinema alanında, kültür ve sinema etrafında çeşitlenen kurgularda, türler, hareketler ve denemelerle zengin bir zemin açıyordu. Savaş sırasında geliştirilen teknolojinin olanaklarıyla (omuzda taşınabilir kamera, geliştirilen lenslerle alan derinliği yaratabilme kapasitesi, daha kolay ve taşınabilir ses kayıt teknolojisi gibi) savaşın yıkımının ardından gelen canlanma isteği, umudu; bağımsızlık hareketleri, yükselen bilinç ve tarihsel sorgulamalarının açtığı uyanış ve muhalefet cepheleri, Faşizmin baskı ve bunalımının ardından gelen günlük hayata yönelen barışçıl, insancıl ve sosyalist eğilimleri ardı ardına ortaya çıkarıyordu.

İtalya'da genç sinemacılar, savaşın ve savaş süresince de sürmüş faşizmin baskısından kurtulunca bu yeni umut taşıyan ama bir yandan da yoksul ortamda sokak ve gündelik hayatın kendi cazibesinden hayat bulan *Yeni Gerçekçilik* akımını yarattılar. Fransa'da daha çok sosyolog ve antropolog gençlerle ortaya çıkan *Sinema Gerçek* (Cinema Verite) farklı bir dünya umudu ve hareketliliğine olduğu kadar omuzda taşınabilir kameralara da çok şey borçluydu. Aynı sıralarda Amerika'da *Doğrudan Sinema* (Direct Cinema) ve underground, deneysel ve kendiliğinden sinemalar ortaya çıkmıştı ve burada yeni ses kayıt tekniklerinin de büyük etkisi vardı. *Fransız Yeni Dalga'sı* bütün bunlardan etkilenecek savaş sonrası kuşağının asi genlik ruhunun kendine has sineması olarak büyük yankı yaratıyordu. Savaş sonrasında İtalya'da savaşın ardından gelişen özgür ortamda sinema okulunda okuyan pek çok Latin Amerika'lı öğren-

ci ülkelerine döndüklerinde sinema okulları kuracaklar ve yeni pek çok sinema hareketinin öncülüğünü yapacaklardı. Brezilya'dan Hindistan'a kadar pek çok genç sinemacı dünyayı saran, dönemin sömürge karşıtı eleştirilerinden etkilenecek, üçüncü bir sinemayı ve bağımsız, bağlantısız, devrimci kültür hareketini amaçlayan, kendi dilini, anlatım biçimlerini arayan *Yeni Sinema*, *Üçüncü Sinema* hareketlerini oluşturacaklardı. İngiltere'de alternatif ve sınıf meselesinin anlatılarının odağına alma geleneğini taşıyan muhalif kanadın mirasının da taşıyan belgeseller, ardından sinemada ve tiyatrodaki gelişen *Kızgın Adamlar* ve *Özgür Sinema* hareketi; Almanya'da Obernhausen Manifesto'suyla ortaya çıkan *Genç Alman Sineması*, Avrupa'daki muhalefetin cephelerini oluşturuyorlardı. Türkiye'de ilk sinemacılar kuşağı, Sinematek grubu (Sinematek Derneği), Yeni Sinema dergisi yazarları ve ulusal sinemacılar grubu, "üçüncü dünyalı" benzerlerinden ve/veya "birinci dünyalı" özelemlerinden farklılıklar taşısa da, belki, Türk sinemasının en canlı dönemi olarak tarihe geçtiler. Pek çok iz bırakan hareket ve muhalif duruş bu iklimin içinde olgunlaşırken; uygunlaştırılmanın yolları da aynı iklimin içinden güç kazanmıştır. Türkiye sinema tarihinde ister adına çağrışımları bol olan "yol ayrımı" diyelim; ister bir canlanma ve çatışma tarihi diyelim, yaşanan deneyimler de bu daha geniş zaman mekânının bir parçasıydılar. Çünkü yaşananların dünyanın içinden geçtiği ve dönüştüğü, değiştiği süreçlerle çok yakın akrabalığı bulunuyordu.

"Batı" ve "Avrupa" resminin temsil ettiği ekonomik, politik ve ideolojik sistem; kendi dinamikleri, gereksinim ve sorunlarıyla; II. Dünya Savaşı'ndan çıkarken, ekonomik buhran, fiziksel ve toplumsal bir çöküntüyle de birlikte çıkıyordu. Bundan sonra emperyalizmin, sömürgeciliğin ya da Avrupa kültürünün ve uygarlık meselesinin eski günlerde olduğu gibi devam etmeyeceği açıktı ve bütün bu dengelerin yeniden inşası gerekiyordu. Bu farklılaşmak zorunda olan yeni dönem, bombaların tahrip ettiği kent sokaklarının yeniden, fiziki olarak inşa edilmesinden, mayınların sivil yaşamın manzarasından temizlenmesine bir toparlanma, yeniden ayağa kalkma çabası ile kendini gösteriyordu. Aynı zamanda yeryüzündeki emek gücüne hareket kazandırılıp, yeniden yerleştirilmesine, savaş sırasında kadınlaşan emeğin yeniden erkekleştirilmesine, yeni üretim teknolojilerine, yeni organizasyonlara ve yeni bir ruhu yaygın kılma ihtiyacı ile de emeğin toplumsal örgütlenişi dönüşüyordu. Fiziksel olarak yenilenen fiziki çevreden, yeni dinamikler kazanan günlük hayata yayılan bu dönüşümler yeni baskın dillerin inşasını da beraberinde getiriyordu. Öte yandan uluslararası ortamda da nükleer savaştan soğuk savaş durumuna, bloklaşmalara, bağımsızlık mücadelelerini takip eden iç savaşlara

uzanan yeni dehşet mekanizmalarının yaratılmasına kadar varan yeni bir mekanizma oluşmaktaydı. Kapitalizmin ortak ve gerçek düşmanı komünizmi, birleştirici bir bloğun ortaya çıkması için oldukça güçlü bir olguydu. Türkiye bu süreçte bloklaşmanın içinde yerini hızla ABD'den yana alıyordu. O güne kadar sömürge konunlarını sürdüren ya da bundan sonra siyasi bağımsızlığın kazanılmasına rağmen, dolaylı yöntemlerle emperyalizmin egemenliğindeki bir "gizli sömürgeciliğin" (yeni sömürgecilik) süreceği ülkeler, "azgelişmiş", "üçüncü dünya" ülkeleri olarak tanımlanan bir genel şemsiyenin altında anılmaya başladılar ve bazılarının göre üçüncü bloğu oluşturdular. Türkiye dünya ekonomik sistemi içinde bu ülkelerin konumuyla akrabalık taşısa da ve bu bloğun içinde değerlendirilse de, kendini birinci dünyadan yana tanımlamaktaydı. Bu sınıflandırmanın altındaki ülkelere Türkiye gibi bazıları, uluslararası ekonomik politik dengelerle bloklardan birine bağlanırken, diğerleri bağlantısız bir dış politikayı yeğleyerek, her iki bloğa karşı bir alternatif olarak çıktılar¹. Yeni uluslararası ekonomik düzen bu karşıtlıklar içinde yaşanacaktı.

Savaşın ardından gelen 1950'li yıllar Türkiye'nin ABD ve birinci dünya ile bağımlılık ilişkisinin belirginleşip ivme kazanacağı yıllardı. 1952'de ABD'nin yolladığı tarım makineleri büyük toprak sahiplerinin elini güçlendirecek ve küçük köylüyü kentlere doğru sürükleyecek süreci başlatıyordu. Hem Türkiye'nin hem de Türkiye sinemasının yıllarca devam edecek hummalı mevzuu göç, böylece başlamış oluyordu. Komünist Tervikfatı'ndan (1951), Köy Enstitüleri'nin kapatılışına (1954) muhafaza-

¹ Ulus devletlerin sınırlarını çizme sorunu olarak siyasi harita ister dışarıdan cetvellerle çizilip bölüştürülmüş olsun, ister doğal sınırlar gibi dursun, uluslaşma ve dünya uluslararası düzen projesinin sorunları, uluslararası emek bölüşümünün, emperyalizmin iç dinamiklerinin sorunlarından farklı olmadığı için bugün dahi bir türlü yerleşemez; yerleştirilemez görünen bir dünya resmidir. Türkiye'nin kendini nasıl görmek istediğinden bağımsız olarak bu resimden uzak olması imkânsızdır. Teker teker bağımsızlıklarını kazanan "Üçüncü Dünya"nın "ortak bir kaderi paylaşan" ülkeleri dünya üzerinde var oluşlarını sürdürme çabası verirken siyasi bağımsızlık ekonomik bağımsızlığı getirmediği için, dünya kapitalist sistemi içindeki yerleri itibarıyla konumlarının niteliğini değiştirmek, ilişkinin dışına çıkabilmek zordu. Onların çevre konumu merkez için vazgeçilemez bir konumdu. Böylece ekonomik ve siyasi istikrar ya da bağımsızlık gerçekleşmiyor; darbeler ve karışıklıklar birbirini izliyordu. Yine bu tarih süreci içinde, Afrika ve Asya ulusçulukları, ırk eşitliği, sömürgeciliğin son bulması, geri kalmışlığın en kısa zamanda ortadan kalkması, yeni sömürgecilğe karşı ortak bir mücadele unsurlarıyla ifade bulmaktaydı. Bu ideolojik söylemler, bloklara güvensizlik ve somut koşulların dayatması altında pek çok "üçüncü Dünya" ülkesi bir araya gelerek, üçüncü bir bloğu oluşturdular ve politikaları da bağlantısızlık oldu. Bu gelişme aynı zamanda uluslararası ortamda bir denge unsuru oluştuyordu. 1954'de Birmanya, Seylan, Hindistan, Pakistan ve Endonezya'nın girişimiyle Bandung Konferansı ile Bağlantısızlığın ilk adımı atılır. Türkiye davete rağmen tavrını net olarak koyar onlarla beraber değil ABD'nin yanındadır.

kârlaşırken, 6–7 Eylül olaylarıyla (1955) muhafazakâr, milliyetçi, militan eğilimler güç ve destek kazanıyordu. NATO’ya üyelikten Kore Savaşına asker yollamaya birinci dünya ile dost ve yandaş eğilim, Kıbrıs sorunu ya da Osmanlı’dan kalan borçlar konusunda eşitsiz bir dostluk ilişkisini mazur görebiliyordu. Demokrat Parti Türkiye’nin nabzını tutuyor ve “Sine-i millette dönmek”, “mahalle baskısı”, “çevreden merkeze hareket” 50’lerin de tartışılan mevzuları haline geliyordu. Savaş sonrası, soğuk savaş ve ekonomik canlanma, yeniden çizilen dünya haritaları içinde Türkiye’nin yeri böylece netleşiyordu.

Hobsbawn’a göre, bu dönemin en belirgin ve ayrım yaratan deneyimi, 1970’lerde yaşanan ekonomik krizdir. (Hobsbawn, 1996: 263) Bu süreç savaştan krize giden bir deneyim ufkunu da oluşturmaktadır. Savaşın yaralarını saracak ve yeniden yapılanmayı sağlayacak istihdama olan ihtiyaç; yoğun üretim ve onun oluşturduğu yoğun tüketim toplumu, 1970’lere kadar idare edebilmiş görünmektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında tüketim mallarındaki verimlilik artışı ile satın alma gücünü koruyabilen sermaye ve verimlilik artışı ile ücret artışları arasındaki denge Fordist ve Taylorist seri üretimle hala sağlanabilmekteyken 1970’lerle birlikte önemli değişimler olmaya başlamıştır. Bu genel bir refah, kalkınma canlanma hissini de beraberinde getirir. 1970’lerden sonra pazarın yapısı değişmeye başlamış, tüketim toplumunun özel taleplerine Fordizmin seri üretime yönelik tarzı ayak uyduramayacaktır. Bu durum, Fordist üretim tarzının krizi olarak görülmüştür. Bunun yanı sıra; aşırı stokla çalışma, niteliksiz işgücü ve ayrıntılı iş bölümü ile çalışan bu tarzın başka sorunları beraberinde getirdiği savunulmuştur. Kaliteli ve esnek üretim modelleri tartışılmaya ve yapılandırılmaya başlanmıştır. İşverenler böyle bir ortamda, daha hareketli ve atılımlara yönelikken; işçiler, daha çok, durumlarını korumaya yönelik, hatta eskiyi savunan “gerici bir konuma” savrulmaktadırlar. Böylesi bir ortam, aynı zamanda, homojen toplumsal sınıfların çözülmesini de beraberinde getirmektedir –ki biz bunun öykülerini ve karakterlerini Türkiye sinemasında görürüz. Hobsbawn ile başlayan bu ekonomik analizi buraya aktarma nedenimiz, bütün bu süreç içinde Türkiye’nin toplumsal dönüşümün deneyimlerini farklı bir ideoloji ile değerlendirme eğilimlerinin bu toplumsal dönüşüm aşamasını da benzer bir biçimde değerlendirmesi olmuştur.

1950’li yılların sonunda başlayıp, 60’lı yıllar boyunca bütün dünyada günlük hayatın detaylarına kadar ulaşan bir iklimin içinde, aktif, kendinden ve dünyadan haberdar, yaptıklarıyla ve yaşadıklarıyla yani, deneyimleriyle kendini sorumlu gören genç kuşak yönetmenleriyle, film kültürünün canlanmasında önemli katkıları olan genç yazarların Türkiye’deki

sinema tarihi içinde önemli bir yeri olmuştur. Halit Refiğ gibi sadece iyi bir yönetmen olmakla yetinmeyip, yaptığı iş üzerine düşünen, soyutlamalar yapan, “toplumsal gerçekçilik”, “ulusal sinema” gibi üzerinde çok konuşulacak tartışma alanları açan bir yönetmen; Metin Erksan gibi, insanın kendini, eleştirinin, kuramın ve sanatın daha özgür serpilebildiği bir ortamda olsa, fantezi, iç bakış zenginliği ve alışılmadık öykücülüğü ile sınırlarını nerelere kadar taşıyabilirdi diye sormaktan alıkoyamadığı bir sinemacı; bu ülkenin geleneksel anlatımını ararken sıra dışı anlatımı yakalayan Lütfi Akad gibi bir usta; tartışmaların en kızgın anlarında onların karşı cephesinde film kültürünün boy verip serpilmesinin, dünyadan haberdar olarak dünyalı bir sinemanın düşlerini kurabilmemizin ilk maizemelerini bize sunan Onat Kutlar ve arkadaşları; çatışmalarıyla birlikte bir hayatıyet ortamı yaratmışlardır. Bu ortamın dokusunun bazı sağlam iplikleri, kendinden sonra gelen her sağlam düğümün tutunabileceği ana iplikleri mevcut kılınmıştır. Türk sineması için önemli olan ama birbirlerinden farklı çıkış ve üsluplarıyla ayrılan Yılmaz Güney de, Ömer Kavur da bu çok ilmekli dokunun sağları uçlarına Türkiye’den yönetmen sineması olarak değerlendirilebilecek ve aynı zaman da kendi dönemlerini de tanımlayan önemli düğümler atabilmişlerdir.

Bu çok yekpare ve bütünlüklü olmayan dokunun içine kendi sinemalarının dokusunu katabilen farklı örnekler de olmuştur. *Selvi Boylum Al Yazmalım* ve *Adı Vayfiye* başta olmak üzere bugün çok tartışılan taşra meselesine ve küçük burjuva dünyalara bakabilen, oralara ait ritmi ve ışığı yakalayan Atıf Yılmaz filmleri; film ışığı ile bir anlatım oluşturan Şahin Kaygun’un ne yazık ki çok kısa sürmüş sineması; mekân boyutunu öykü anlatıcısı kılan Erden Kral sineması; fantastik dünyalarıyla kendi iç filmlerimizi kurmamızı sağlayan kendilerine ait bir sinema yaratan Metin Erksan ve Ömer Kavur, 80’lerin ikinci yarısından sonra 90 ortalarına kadarki kuraklıktan sonra sinemada dil arayışı içinde olan Derviş Zaim, Ezel Akay sinemaları, dönemin depolitize edilmiş kültürel atmosferine toplumsal bir gözle bakarak film yapmayı başarabilen Yeşim Ustaoglu, Handan İpekçi, ve henüz ilk ya da ikinci filmleriyle (ama belgesel ve kısa filmleriyle önceden tanıdığımız) ele aldıkları konular ve bu konulara yaklaşımlarıyla Türkiye’de sinemanın değişebileceği umudunu veren Özcan Alper, Kazım Öz, Hüseyin Karabey ve İnan Temelkuran gibi genç kuşak sinemacılar, ve bireysel arayışlarını sürdüren Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Semih Kaplanoğlu filmleri kendi dokularını bu bir hareket ya da ülke sineması olarak göremeyeceğimiz kırk parçalı geniş kumaşa eklemektedirler.

Gençlik Ülke ve Siyaset:

Yeşilçam'dan, Türkiye'de bir Sinema Aramaya...

Anı kitapların “A'FÜT sineması”, “halk sineması”, “ulusal sinema”, “toplumsal gerçekçilik” diye isimler vererek birer hareket olarak değerlendirdikleri Türkiyeli sinemanın ister toplumsal gerçekçilik adına, ister ulusallık ya da halkçılık adına bu dönemi benzer ideolojik alışkanlıklarla geçirmiş olduğunu da görürüz. Buraya özgül koşullar içinde sözü edilen canlanmanın aslında bir yanıyla da hem sağlam analizler taşımadığını, teorik temelleri olmadığını ya da Türkiye'ye özgül pek çok alanda – edebiyat ve özellikle şiir hariç- sıklıkla karşılaşılmış bir sorun olan “gelecek devredememe” meselesine takıldığını düşünebiliriz. Çok kısa bir Yılmaz Güney baharının bir gelenek olarak pek süremediği ve ulusal ya da halkçı sinemadan bir iki bireysel çabadan başka bir şey kalmadığını gözlemleyebiliriz. 80'lerin değişen değerler rüzgârına hemen uyum sağlamış, uygunlaştırılmış bir Yeşilçam çözülmenin ve dağılmanın resmini hemen üretmeye başlamıştır. Peki, bu topraklara özgül ideolojik ayrım nereden kaynaklanır, ya da en azından nasıl bir şeydir ve kendini dünyadaki benzerlerinden farklı olduğu vehmine nereden kaptırır? İki arada kalmışlığın tuhaf ideolojisi; sömürge değil yarı sömürge olan; emperyalist olamamış, sürekli kaybetmiş bir emperyal, muhatabı aslında kendi hayali olan öteki, kölesi olmadığı efendiye misafirperverce evini devredip kölelerle bir durumda olmayı gururuna yediremeyip, müstemilata sığınıp ev sahibi tafrası atan bir 19. yüzyıl tablosu gibidir. Bu yüzden çoğu zaman en önemli çelişkiymiş gibi duran modernleşmenin bile, bir modernleşme sorunundan çok emperyalizmin içinde yer alışı yarattığı çok katmanlı sorunlarla baş etmenin çelişkileri olduğu çoğunlukla göz ardı edilir. Sorunun dünya sistemiyle kurulan ilişkinin eşitsiz gerilimi ve bunun içerde daha da keskinleştirdiği sınıfsal ve bölgesel çatışmalar olduğunu inkâr edip, modernleşme gibi bir üslup ve gelenekselle modernleşme arasındaki yaşam tarzı çatışması olarak gösterilmesi bir savunma mekanizması gibidir. Yeşilçam da yaygın ve baskın olarak bu çatışmanın öyküleri üzerinden öykülerini anlatır. Özellikle 1950'lerden sonra Türkiye'deki iktidar blokları ülkenin dünya ilişkisini ve ülkenin kendi gelişim meselesini kaçınılmaz yeni bir sömürgeleştirme politikası olarak değerlendirilmesini kesinlikle reddettikleri için, hatta bu fikrin muhtemel yandaşlar bulacağı tedirginlikle sert önlemler aldıkları için dünyada olup biten bağimsızlık hareketlerine de keskin ve şiddetli bir şekilde mesafeli durmuşlardır. Üstelik uzunca bir dönem bu mesafe sadece iktidarın dış politika-sında değil; kültür ve sanat çevrelerinde de uyumla korunmuştur.

Bağımsızlık hareketleri, dünya ekonomik sisteminin savaş sonrası yeni düzenleme ve örgütlenme arayışlarının, örgütlü kapitalizmin yerel ve esnek pazar kaygılarının biçimlenme sürecinde yer alırlar. Bu tablonun sahne gerisinde kapitalizmin yaşadığı en önemli buhran dönemlerinden birinin olduğu da unutulmamalıdır. Savaşın hemen ardından 1947’de Hint yarımadasında başlayan ve bütün Asya’ya yayılan 1950’lerde Orta Afrika ve Kara Afrika’da ve en sonunda da 1950’lerde Kuzey Afrika’da başlayan bağımsızlık mücadeleleri iç savaşlar, etnik çatışmalar, eski sömürgecilerin müdahaleleri ile uzun kanlı ulus devletleşme süreçleri ile bu zamanmekânın önemli siyasi belirleyicisi olacaktır. Bu ulus devletlerin çoğu dış politikalarını bağımsız ve emperyalizm karşıtı olarak belirlemişlerdi. Yine pek çoğu bağımsızlaşma süreçlerini emperyalizme karşı verdikleri için sosyalist dinamikler taşımaktaydılar. Türkiye’nin bir önceki savaşın ertesinde verdiği bağımsızlık mücadelesi benzer motifler taşısa da, hatta bu ülkeler için ilham verdiği söylene de, köprülerin altından başka sular akmış, Türkiye’nin kendini konumlandırış biçimi değişmiştir. Ne emperyalizmin karşısında ne de bağımsızlıktan yana bir tavır içindedir. Her ne kadar Türkiye’deki sosyalistlerin bu konuda muhalif duruşları ve sesleri olsa da bu sesin dünyada olup bitenlerle bir diyalog içinde olduğunu söylemek pek mümkün değildir.

Türkiye için bu farklı duruş elbette ki kendi tarihini yorumlayış, kültürel üretim gibi konularda da bazı karşıtlıkları üretecektir. “Azgelişmiş ülkeler” deneyimleri, kültürel üretimleri ile kendilerini yüzyıllardır temsil ve tarif eden, bütün anlatılarla yüz yüze gelmek zorundaydılar. Türkiye ise kendi tarihi ile yüzleşmek zorundaydı. Sömürgeci sürecin içinden geçmemiş ama emperyalizmle birlikte yarı-sömürgeleşme denilen süreç bu biraz örtük ve istekli sömürülme deneyiminde, iktidarın da ezilenlerin de katmanlı olduğu ve muhatabın içinde yitirildiği, çatışmaların zemininin sürekli değişebildiği ve ima ile geçirtilindiği özgül bir tarihi beraberinde getirmiştir. Bağımsızlık sorunu da sınıfsal ve dünyalı karakteristiklerinden ötede, başka imalı alanlara taşınmış gibi görünmektedir. Oysa zaten, birçok tilke için bağımsızlığı kazanmak ekonomik, politik savaşla bitmiyor; kültürel alanda, kendilerinin temsil edildiği alanda devam ediyordu. Memi’den Fanon’a ve Cabral’a kadar uzanan eleştirel ve militan yazında, ulusal bağımsızlığın kültürel kimlik ve bağımsızlıkla birlikte gerçekleştirilmesi gerekliliği vurgulanıyordu. (Cabral, 1973) Franz Fanon ise, mücadele için otantik kültüre ulaşabilmenin gerekliliğine dikkat çekiyor ve bunu bir strateji ve yöntem olarak öneriyordu.

Türkiye’nin aydınları için de bu topraklara sinmiş aşağılık duygusu ile benzersiz bir üstünlük duygusunun sarkacı eleştiriye ve analizi engelleyen

soru ve sorgulama imkânlarını peçeleyen bir mekanizmaya dönüşüyordu –ve hala da öyle. Kendi ve ötekisi ile yekpare bir yarılmanın birbirine asla dönüp bakamayacak yüzleri belki de bu yüzden yüzleşmenin engeli ni oluşturan oldu. Bu tanım bir yandan sözcüğün düz anlamıyla ikiyüzlülüğü çağrıştırabilir. Kaldı ki bu yüzleşememe aynı zamanda eşyanın tabiatı gereği sorunlar her yeniden görünür olduğunda ikiyüzlülüğü de kaçınılmaz olarak üretir. Semptomlara dayalı teşhislerden, betimlemelerden öte; tepkisel duruşların dışında; sorgulamanın çözümleyen bir eleştirellige ihtiyacı vardı. Hâlihazırda oluşturulmuş dil, soruların başka soruluş biçimlerini sınırlıyordu. Nihayetinde sorgulayanın bilgi edinme biçimi, soru soruş tarzı, bilgiyi tasarlayışı kendini tanımlayan uygar ötekisiyle aynı dil içinde biçimlenmişti.

Yukanda sözünü ettiğimiz savaş sonrası sorgulamalar, asimilasyonun sömürgecilik döneminde nasıl başladığını ve emperyalizmin ilişkileri içinde nasıl sistemli hale geldiğini de sorgulamaya başladılar. Türkiye’de de aydınların sanatçıların ya da kültürel üretimlerde etkin olanların yaşadığı çatışmaların hem akrabalık ilişkisi hem de ayırım noktaları bu sorunsallar etrafında biçimlenmiştir ve biçimlenmeye de devam eder. 1960’larda yaşananlar bu çatışmaların içinde alevlenmiştir.

“Üçüncü Dünya aydınlarının”, kültür üreticilerinin durumu özeldir. Eğitimlerinin doğası gereği yönetici seçkinlerin bir parçasıyken, aynı zamanda, onlarla tuhaf bir ilişkileri vardır. Onlar gibi halktan kopmuşlardır. Koptukları halka seçmiş oldukları dil ve edebiyatla bağlıdırlar. Ama halkla doğrudan ilişki içinde olmuş geleneksel öykü anlatıcıları, ya da zanaatkarlar gibi de değillerdir. (Arnes, 1987: 24) Bu genel manzaranın içerisinde Türkiye’nin kendine has koşulları ve koşullanmaları vardır. Türkiyeli aydınların benzer bir konumu paylaşımlarının yanı sıra bir imparatorluğun mirasçıları olma gibi bir özellikleri de vardır. Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne aydınların sınıfsal konumlarında büyük bir dönüşüm olmadığı ve belki böyle bir kırılma ya da dönüşüm olamadığı için Gramsci’nin “muhalif aydın” dediği diğer aydın tipinin eksiliği, baskın olan tarih ve toplum algılarının devamlılığını getirmiştir. Timur’un belirttiği gibi, Türkçülüğün ön planda olduğu, milliyetçi bir tavrın, belgecilikteki yanlı, yorumla dayalı ve hikâye ağırlıklı tarihsel bakışın kendi tarihimizi anlamamızda karşımıza çıkan baskın bir üslup olmuştur. Bununla birlikte, Türkiye solunun, hem batı Marxizm ile hem de dünya solu ile olan uyumsuzluğu yerel meselelere bakmakta yerelle dünya arasındaki ilişkileri kurmakta ve kendi tarihimizle yüzleşmekte sorunlar yarattığı söylenebilir. Belki, bazı baskın kültürel duruşları da bunlarla birlikte konuşmalıyız. Çabuk, zahmetsiz ve çoğunlukla dışardan alınma bilgiyle hareket etme alışkanlığının etkisi bunlardan

biri olabilir. Eğitimi kaçınılmaz olarak “batılı” kaynaklar ve yöntemlerle edinmiş bu aydınlar ve kültürel üretimde bulunanlar ya kendi toplumlarına batılı aydınır bakığı yerden bakmışlar ya da bu yarılmının karşısında gide- rek tepkiselleşen ve batının önerdiği her şeyin en uzağında olana yönelme- nin yerel ve milli olduğunu düşünen, anın tepkiselliği büyüdükçe analizden uzaklaşmışlardır.

Türkiye’de de aydınlar diğer pek çok “üçüncü dünya” aydını gibi, “Batı”nın onu başvuru kaynağı olarak gördüğü yerden konuşur, yazar, anlatır. Bu durum Said’ten Spivak’a tartışılmış bir meseledir zaten. Bu yerel aydın kendisinin yani, kendi toplumsallığının ötekisi, “yaban”ı ol- duğu yerde kendinin ötekisi olarak ve kendini “Batı”nın ötekisi olarak görmeyerek, ama batılı ötekine öykünerek yazar, çizer. Çelişkinin en can alıcısı, aslında kendisi olan kendi ötekisini aşağılayarak; toplumsal dene- yimi çoğu zaman ret ederek örselenişinin dinamiklerinin kaynağı ile çoğu zaman yüzleşmemesi noktasında gerçekleşir. Ama daha da önemlisi bu yanan çelişki, Türkiyeli aydını diğer “eşitlerinden” ayıran önemli farklı- lığını da oluşturur. Tabi çatışmanın diğer ucunda bir yandan da Osmanlı İmparatorluğu’nun mirasıyla özendiği “Batı”yı aynı zamanda küçük gö- ren bir bakışın da bazen aleni, bazen örtük yüzü durmaktadır.

1960’larda ortaya çıkan çatışmanın tarafları da bu geleneksel yanan çelişki ile birlikte yeni ve değişen dinamikler içinde dünyalı bir muhalefetin bir parçası olabilmekle yerel bir damarın (kaldı ki bu da dünyada güçlü esen rüzgârın bir parçasıdır) keşfi arasında ayrışmaya başlarlar. Bir yanda dünyada olup bitenleri takip etmek isteyen ve kendini Avrupa avangartları- na daha yakın bir yerde hissedenden *Yeni Sinema* dergisi etrafında toplananlar diğer yanda buralı bir sinemayı yapmayı amaçlayan Yeşilçam sineması içinde çalışanlar. Her iki grubun da faaliyetlerine baktığımızda dünyadaki hareketliliğe benzer bazı özellikleri ayrı ayrı barındırdıkları ve bu özellikle- riyle Türkiye sinema tarihinin en hareketli ve hararetli dönemini oluşturu- dukları söylenebilir. Dönemin gelişen film kuramları ve eleştirisini takip eden yönüyle “Yeni Sinema” hareketi ve kendi kültürüne ait bir dil ve üs- lup arayışı ile ulusal sinemacılar böylece cepheleşirler.

Yeni Sinema dergisi etrafında toplananlar, Hisar Kısa Film Grubu, *Sinematek Derneği* gibi sinema tarihimize içinde çok önemli katkılar sağlayan grubu oluştururlar. Çıkarmaya başladıkları dergi ile pek çok yabancı dilde yayınlanmış yazıyla dünya sinemasında olup bitenleri aktarmaya kadar film kültürünün gelişmesine katkıda bulunmuş, bizim de içinde bulunduğumuz kuşaklara önemli pencereler açmışlardır. Avrupa avangardlarına yakın tartışmaları ile kendi dışlarında oluşan bir sorunsallı alanın parçası ol- dukları söylenebilir. Bu sorunsallı alan Avrupa avagardının ve akademisi-

nin alanından kaynaklanır ve elbette ki Yeni Sinemacı'ların dışında gelişmiştir. Ama sanatın ve felsefenin son yimii otuz yıllık dönüşüm öyküsünün tarihinde bu sürecin sorumluluğu yatmaktadır. Andreas Huyssen, akademik eleştirinin fosilleştirdiği avangardın ve II. Dünya Savaşı sonrası konformizmin kurumsallaştırıp depolitize ettiği sanatın toplumsal yaşamdan uzaklaşmasını anlatırken, modernizmin ve postmodernizmin sanatı yönetilen kültüre; avangardı da sanayi toplumu ve kitle kültürü arasında yaşamdan kopmuş elitist bir faaliyete döndürdüğünü söyler (Huyssen, 1988: 56- 70). Sanat, mekanik yeniden üretimle halesini yitirirken ve metalaşırken bu duruma direnmek için pazardan uzaklaşmak niyetiyle toplumdan da kopmaktadır. Sanatın burjuva toplumuyla diyalektik ilişkisi, mevcut durumu hem koruyup hem de protesto ettiği yerde yatmaktadır. Marcuse, Habermas ve Bürger gibi düşünörlere göre sanat burjuva toplurlnda kaypak ve tehlikeli bir yer tutmaktadır. (Bürger, 1992) Toplumla ilişkisindeki iletişim işlevinden kopan sanat topluma karşı radikal bir duruş edinir. Bürger estetikçiliğe kayan sanatın nitel olarak değil nicel olarak geliştiğini düşünür. Bu anlamda Benjamin'in "hale"sinin sözde doğal ve organik güzellik olarak da estetize edilebileceği bir bakıştan çok mekanik yeniden üretimin tasarım, üretim, dağıtım, algılama ve tüketim koşullarını değiştirdiği boyut dikkate alınmalıdır.

Böylece bu grup yine hepimizin kaçınılmaz sorunu olan bir sorunlu alanı ister istemez üretmişlerdir. Ama bunu hala hepimiz üretmekteyiz. Bu da bütün dünyada çevirinin canlandığı 60'lar ortamında çevirilerin hâkim dilinin özellikle İngilizce ve Fransızca ya da bilemediniz Almanca ve İtalyancadan oluşması ve diğer ölkelerden gelen haberlerin bu kanallarla, bu çeviri ilişkileriyle bize ulaşmalarıdır. Ama her iki sorunsallı alan da hem dünyanın bütün kara parçalarında yaşanmıştır ve hem de hala, yaşanmaktadır. Ve bu eleştirinin yapıldığı an bile yapılmaktadır.

Ulusal Sinemacılar gelince süregitmiş bu tartişmalara değil, önermelelerine ve filmlere bakmamak gerekirse, filmlerine kaynaklık eden önermelerden en önemlisi ve kendi ifadeleriyle şekil verici olanı; Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) meselesi ve yapılmakta olan sinemayla ilişkilendiriliş biçimidir.² Bu tartişmaların o yıllarda canlanması ve bu coğrafyaya özgöl üre-

² ATÜT Marx'ın Hindistan'daki kolektif mülkiyet biçimleri ile Germen ve Roma dahilinde bir takım özel mülkiyet biçimlerine bakarak çıkardığı bir yorumdur. Tarımsal topluluklar, aşiret örgütünün çözölmesi ve toprağa yerleşme ile ortaya çıkan toprağın ortak tasarrufuna dayanan ve henüz özel mülkiyetin oluşmadığı üretim biçiminin Osmanlı'da da görölüdüğüne dair ifadelerin bulunması, bizdeki tartişmaları Osmanlı toplumunda toprağın devlet mülkiyetinde olduğu ve bu nedenle sınıfsız bir toplum olduğu önermelerine kadar götürmüştür. Taner Timur Osmanlılarda toprağın devlet mülkiyetinde

tin ilişkilerinin sorgulanması aynı zamanda ATÜT'le birlikte zikredilen Despotik Devlet ve Askeri Demokrasi tanımlarını da barındır. ATÜT, devlet mülkiyeti, toprakta komünal üretim, doğal ekonomi (para ekonomisinin olmadığı) ile köleci ve feodal ilişkilerden önceki bir modeli vurgular. Tartışmaların tarihsel bir bakıştan uzak olması, bu tahlili Osmanlı'nın geneline yayar. Osmanlı'nın bütün dönemlerine nıal etnie eğilimi, özlükçü bir bakışla Osmanlı'nın; hatta Ulusal Sinemacılar bağlamında, Türkiye Cumhuriyeti'nin de genel karakteristiği saymak "Batılı" tarihçilerin aynı özlükçü bakışla Doğu despotizmi değerlendirmesiyle eş değerdir. Huricihan İslamoğlu İnan'ın da belirttiği gibi yine aynı şey olmaktadır. "Baı egemenliğinin Doğu üzerine yerleşmesinin özünde Doğu'nun tarihinin Batı hegemonyasının dilinde yazılması yatmaktadır" (İnan, 1983: 9). Ulusal Sinemacıları derinden etkileyen ve tarihi romanlarını birer tez yazar gibi yazan, Kemal Tahir'in ATÜT'den etkilenecek Osmanlı'yı "Kerim Devlet" olarak nitelemesi ve Osmanlı toplumunu da sınıfsız olarak değerlendirmesi, Ulusal Sinemacıların da yaşadıkları toplumla sinemayı ilişkilendiriş biçimlerini belirlemiştir. Öncelikle ATÜT meselesi elbette önemli bir tartışma zemini- dir. Ama elbette ki bütün bir Osmanlı tarihini açıklayamayacaktır. Osmanlı'nın tıpkı emperyalizmin karşısındaki diğer ülkeler gibi kapitalistleşme süreçlerine nasıl eklemlendiği, bu süreçlerin hangi dinamiklerle birlikte geldiği, hangi deneyimleri ürettiği, emperyalizm karşısındaki yeri, kültürel, felsefi ve sanatsal olarak modernleşme ile kurduğu ilişkiler, sınıfların bu tarih içinde oluşma ve dönüşme süreçleri böylelikle göz ardı edilecektir. Dolayısıyla da yaşadıkları toplumu onun kendi diliyle anlattığını düşünen Ulusal Sinemacılar aslında yukarıda saydığımız bütün problemli alanları hiçbir zaman merkezine almadıkları filmler yaptılar. Tıpkı "Kerim Devlet" ve sınıfsız toplum indirgemesinde olduğu gibi bu toplumun yaşadığı bütün çelişkilerde, modernizmle ya da sınıf çatışmalarıyla yaşananlar köy kent karşıtlığı üzerinden ima ile geçirilmiştir. Ve yine Taner Timur'a dönersek, aslında bu çatışmanın, Osmanlı'da sınıfların oluşmasında önemli bir zemin oluşturduğunu görürüz. Ama Ulusal Sinemacılar bu bağlam ya da ilişkiyi de kurulmazlar. ATÜT'ü anlattığı düşünülen ve biraz alelacele yapılmış filmlerin önemli bir kısmı da "köy gerçekliği" üzerine kuruludur. Aslında içinde folklorik öğelerin bulunduğu köy ve ağa filmlerinin anlatılarına bakarsak, kötü yürekli zalim gaddar ağalar ki onlar Yeşilçam'ın kötü oğlanları tarafından cınanır, başroldeki bizim oğlanlar ise halk kahramanlarıdır. Rençper maraba, yavaşma, eşkıya ya da halk ozanı olarak muha-

olup olacağı ya da özel mülkiyetin varlığı konusundaki tartışmaların Osmanlı ideolojisinden kaynaklandığını söyler (Timur, 1994: 179).

lif olanın ve başkaldırının sesi olurlar. Aslında ATÜT tezinin aksine toprağı mülk edinmiş ağalar, feodal düzenin temsilcileri ve onun karşısında ezilmekte olan köylüler vardır ve yönetmenler, eğitilmiş, küçük burjuva konumlarındaki okurlar bu ilişkileri. Feodalizme onun direnen unsurlarına karşı bir muhalif duruştur bu. Kentli küçük burjuvalar olarak feodal uzantılardan rahatsız olanlar ise, onlardır. Sınıflar ve karşıtlıklar iyi koyulamadığı için de muhalif karakterler feodal dönemin kahramanlarıyla kotarılır.

Elma Denmişti. Çıktık.

Üzgünüm Tarihten Savrulduk.

Yetmiş başlarında, annelerimizin babalarımızın bile sevdiği Deniz'ler iyi çocuklardır. Biz de gözümüzü politik, militan muhalif bir kuşağa böyle açarız. Bahçe sinemaları büyük çay bahçeleri, bir Yeşilçam sineması, hala Amerikan sineması kadar gösterime giren Fransız ve İngiliz sinemaları vardır. Devlet ve şehir tiyatrolarının yanı sıra pek çok özel tiyatro ve sinematek vardır. Cuma akşamları okul çıkışında koşturarak kapıştığımız *Gırgır* dergimiz vardır. Dünyanın en çok satan üçüncü mizah dergisi; her şeye rağmen politik bir muhalifliği sürdürmüş her hükümetin sevmediği, kimse-nin çayını içmeyen bir dergi. 70'lerde pop şarkılarda "gel kardeşim elini ver bana" denir, "bütün dünya buna bir inansa, insanlar el ele tutuşsa, birlik olsa, uzansak sonsuza" denir. Görülüp anlaşılabileceği üzere hayli nahif bir dünya olduğu söylenebilir. Biraz büyüüp biraz paslandıca alay edip küçümseyeceğimiz bir nahifliktir de bu. Ama gün olur, devran döner.

1969'da *Geceyarısı Kovboyu* (Midnight Cowboy) filmini çeken John Schlesinger 1990' da *Pasific Hights* 'ı çevirir. 1973'de *Bulunduğumuz Yol* (The Way We Were), 1975'de *Akbaba'nın Üç Günü* (Three Days of the Condor) filmlerini yapan Sydney Pollack, 1990'da *Havana* 'yı yapmaktadır. Artık 1960 sonlarından başlayarak, kendilerini dünyaya tanıtan asi, aykırı, Amerikan sinemasının genç yönetmenleri, olgun yaşlarında paranoya, seks ve şiddetin cazibesinde insanın insandan korktuğu parlak ve korkulu filmler yapmaktadırlar.³ Atıf Yılmaz'ın *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) filmindeki emek dayanışma ve deneyim üzerinden örülen aşkın yerini sinemamızın en nevroitik, ihanet, iktidarsızlık, şehvet ve şiddet yüklü egoist "seksi" bunalım filmleri alır. Ya da Lütfi Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Dişet* (1974) üçlemesinde kentte ayakta kalmak, emekten yana olmak, kadının özgürleştiren isyanının emek ve dayanış-

³ Tül Akbal Süalp (1998). "Alegori ve Temsil II: Korkunun Yüzü ve Çılgınlığın İzleği Filmler." 25. *Kare*. 23: 11-19. ve Tül Akbal Süalp (1999). "Alegori ve Temsil III: Sonun Başlangıcı Gizemli Şehir ve Gemide." 25. *Kare*. 26: 13-20.

mayla kuruluyor oluşu giderek solar. Ve kadınlar adına mırıltılara, solcular adına suskun bakışlara, işçiler adına ise hiçbir şeye döntüşen bireysel filmler yapılır. artık ne üretim ne de toplum kalınıştır. 80'lerdeki sayıları oldukça az sinemacıların bağımsızlık ve özgül bir dil arayan sinemalarının hemen ardından 90 başlarında baskın bir üsluba dönecek kişiliksiz bir mırıltı sineması çıkacaktır. Cem Karaca'nın işçi olduğu için işçi kalacak "Tamirci Çırağı" 90'larda "sınıf atlar", güzel mi güzel arabası vardır, ama maalesef ruhu yoktur. Ama olsundur. Dil de böyle tuhaf ifadeler yukarıdan aşağıya inerek güçlenir. Dile sinen yeni sözcükler, deyişler ve imaları giderek yaygınlaşır. Pembe dizilerin kötü çevirilerinden, heyecanlı radyocuların azimle yerleştirdikleri başka bir dilin müziğine (özellikle ve tabii ki Amerikan bir konuşma müziğine), askeri ve polis otoritenin popülerleşen ve yaygınlaşan diline kadar tuhaf bir şeyler olur dile. Artık, "üzgünü-züdü" ve "sana ayıracak vaktim(iz) yok"tur; hep "meşgul"üzdür ya da "yoğun" ve "kişisel bir şey değil"dir, bu. Ya da herkesin dilinde polis şefinin ecdasıyla bir "doğrudur" lakırdısı eser durur. Niye doğrudur, doğru olması nı gerekmektedir; yoksa bu bir alın yazısı mıdır? Sorulan sorunun tekrarına dayanan ve aslında cevap vermemek, ser verip, malumat ya da bilgi sunmamak düsturunun öz ifadesi midir? Yine aynı otoritelerin dilinden yayılan ben yerine "biz"ın kullanılması gibi. Devletlu bir kimliğin kendini çoğaltan dili. Ve bunun karşılığında teşekkür etmeyi bile ihtiyatlı kullanan medyatik bir dil de gündemi yakalar. Artık geniş zamanlı teşekkür ederim diyemiyoruz. Teşekkür ediyorum diyoruz. Yani, sadece, şimdilik. Bu ihtiyatlılık diğer sözcüklerimizin zaman kiplerine de oturdu. Her şeyi şimdilik yapıyoruz, ya da düşünüyoruz. Çünkü yarın ne düşüneceğimiz belli olmaz; geçmişte ne olduğu da zaten geçştirmedik mi? Toplumsal uzlaşmayı en iyi yakaladığımız yer bu şimdinin uçuşkanlığı.

80'lerin başında tarihsel bir kırılma olduğu söylenebilir mi? Kırılma, dönüşüm ya da bir başka alana kayış; nasıl nitelersek niteleyelim II. Dünya Savaşı sırasında gelişen teknolojilerin ve o teknolojileri üreten ve geliştiren tercihlerin, bu tercihleri belirleyen uluslararası ekonomi politikalarının aldıkları kararları ve uygulama alanlarını geliştirip yaygınlaştırmaları ile başlayan bir farklı bir dönemi açtığını söyleyebiliriz. Uluslararası sermayenin pazarın ve emeğin haritalarının yeniden yerli yerine oturtulması projesi, bu projenin karşılaştığı direnme alanları ve bu projenin daha kolay gerçekleştirilmesini sağlayacak örgütlü bir teknolojik sıçramanın dünyanın ve yeryüzünün her yerindeki hayatın bütün alanlarına yaygınlaştırılması sürecinin o çok katmanlı ve dallı budaklı ilişkisinin ta kendisidir. Tarihsel kırılmayı ya da yeni bir dönemi açan da bu sürecin saydığımız bütün alanlardaki mücadelesi olmuştur. Uluslararası politikadan çokuluslu şirketle-

re, eğlence sektöründen kentleşme veya kalkınma politikalarına, gen mühendisliğine kadar uzanan geniş bir alanın matrisi bu alanlardaki direnişler ve/veya ölçülüp biçilmemiş kazalarla da örülmüştür.

Kırık Ütopyalar Zamanından...

Asıl kırılma ne zamandı, 1980'ler büyüdüğümüz dünyanın sonu muydu, temsil ettiği eşik neyle neyi ayırıyordu? Tarih biz ne kadar istersek isteyelim ya da bize öğretilen sistematik düşünce ne kadar keskin başlangıç noktalarıyla, büyük adımlar üzerinden tarihi yazmak isterse istesin, kendi yaşam süremize sığmış bunca değişimin keskin eşikleri olmuyor. Özgürlüklere en sahip olduğu zamanlar sokakların, üniversitelerin, galerilerin, konser salonlarının ve filmlerin en avangart, en çılgın, en özgürlükçü, olduğu günler içinde karşı devrimini de büyütüyordu. Muhaliflik mahalle aralarında sempatizanlarını bulduğunda ya da en muhafazakâr ruhlu sinema oyuncularını bile en keskin devrimci rollerini inanarak oynuyor gibi olduğunda hayatın korkak, sıradan olması için; boş vermiş ve kayıtsız olması için de hızla hareket ediyordu dünya. İşsizliğin artması, sendikaların hızla yok olmasıyla doğru orantılı büyüyor, dayanışmanın mekânları, işçi mahalleri, toplumsallığın birlikteliğinin kentsel dokusu çözülürken, birlikte olmanın ve dayanışmanın oluşturacağı güce olan inanç da zayıflıyordu. Hınzırca ve sevimli olduğu düşünülen alaycılık, her şeyi bir oyun gibi görme, algılama ya da tasarlama aynı zamanda hiçbir şeye aldırnamayı ve önemsememeyi ve koyu bir hiçlik duygusunu da beraberinde taşıyordu. Ciddiyet ve eleştiri dönemin olumsuz gördüklerinden olmaya başlamıştı. Hayatın dinamizmi diyalektik de bunu söylüyordu.

Marx derki kapitalizmin zamanı, mekânı ele geçirir ve onu hiçleştirir. Bunu en çok da 1980'lerin uğramadığı, uğrayamadığı ya da özellikle uğratılmak istenmediği yerlere bakınca hissediyor insan. Başka bir zamanın mekânları olan o yerlere gittiğinizde, sadece mekânda değil zamanda da yolculuk ettiğinizi düşünürsünüz. Kimi yer 19. yüzyıl fotoğrafları gibi görünür kimi yerler de 1980'ler uğramamış gibidir. Ama biz buna, "geri kalmışlık" ya da "otantik"lik deyip geçiyoruz çoğu zaman. Türkiye'de ve dünyada son otuz yılın sineması bu meselenin kendisini çok az gösterebildi bize. Aslında son dönemlerde, bugüne kadarki film serüvenlerine baktığımda, eleştirdiğim Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemalarının ya da Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin bazı filmlerinin ve bu izlekten giden diğer filmlerin bu resmi bize sunmada önemli bir yerleri olduğunu söylemeliyim. Aslında bu filmlere bilebildiğim kadarıyla benim önerdiğim açıdan bakan olmadı. Sözümlü ettiğim

filmler için daha çok taşra duygusunu ya da duyarlılığını aktaran filmler denildi. Bu tanımlama tıpkı tanımladığı filmler gibi bir eksikliği taşıyor, bir eksikliğe işaret ediyor. Toplumsal ve sınıfsal analizin eksikliğinin konuşulması gerektiğini düşünüyorum. Neredeyse on küsur yıldır bu analizin farklı yüzlerini çalışıp yazıyorum. Henüz en yakınındakilerle bile tartışabildiğim söylenemez. Yazdıklarımı benden izinsiz alıntılarla kullananlar dışında okunduğumu gösteren bir delil de olmadı. Bir tek bu izinsiz ve fütursuz serbest alıntılar okunduğumu ve bu meselelerin tartışılabileceği onayını veriyor. Demek ki doğru yoldayım vehmine kapılabilirim. Bu işaretler kırıcı ve rahatsız edici de olsa bir şeylerin kanıtı. Eh ne yapalım burada, bu zaman diliminde böyle tartışılıyor herhalde.

Masumiyet'ten (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı*'ndan (1999) başlayarak *Beş Vakit*'ten (2006) *Yumurta* (2007) ve *Tatil Kitabı*'na (2008) uzanan bu dünyaların sıkıntısı nereden kaynaklanıyor? Ya da bu filmler kasabaya ya da taşraya bir kaçış olarak vardıklarında kaçtıklarının ne olduğu yeterince açık mı? Anlatılıyor mu? Anlatılıyor mu diyorum; çünkü bu filmler herhangi bir şekilde anlatım biçimleriyle farklılaşmış değiller, yani anlatımsal ve temsili filmler. Anlatı yapısını ve geleneklerini kırmıyorlar ya da kıramıyorlar. Kasaba neyin özlemi ya da nasıl bir kaçışın mekânı bunu da aslında göremiyoruz. Şehirden kaçtıklarını; sistemin yoğun ve baskın bir şekilde bireyi sıkıştırdığı yerden kaçtıklarını düşünebilir; böyle bir çıkarımda bulunabiliriz. Filmlerinde bu yolculuğun başlangıç anı gösterildiğinde de her iki mekân arasında bir duruş ya da yaşama biçimi farklı görüyor muyuz? Yani şehirde de öylece oturan kahraman kasabaya vardığında da öylece oturmaya devam edebiliyor. Şehirde savrulan amaçsız ve kaygısız *meselesiz* birey, kasabaya geldiğinde de aynı *meselesiz, savrulma, boşlukta salınma* haliyle var olmaya devam ediyor. Değişen yaşamın ritmi gibi duruyor. Zaman kasabada mekânı sanki daha yavaş temellük ediyor! Bu böyle olabilir mi, yoksa Einstein'ının İzafiyet teorisine bir daha mı başvurmaliyiz. Oradan bakınca zaman daha mı yavaş akıyor? Hiçbir şey yapmamak sanki kasabaya daha uyumlu gibi duruyor. Ama biz zamanın mekânın üzerindeki gücünü ve mekânı ele geçirme fiilindeki ritmine ait de herhangi bir eleştiriyle karşılaşmıyoruz. Teslim olmanın daha uygun yeri gibi karşımıza çıkıyor kasaba. Ama kasaba toplumsal olarak, sınıf bileşkeleri açısından bakıldığında nasıl sorunlu bir mekândır, bunu hiçbir şekilde göremiyoruz. Zamanın yavaş akışına duyulan özlem, zamanın akışının aslında neye karşılık geldiğini de, kasabanın barındırdığı ilişki biçimlerinin dinamiklerini de görmemizi engelliyor.

Bu filmler aslında üslupları ve anlatma biçimleri açısından pek çok ciddi farklılıklar taşıyıcılar. Hepsinin bugün sıkça analitik bir kategoriymiş gibi

sunulan “taşra” filmleri olmaları ya da kasaba hayatını anlatıyor olmaları kendi başına açıklayıcı olamıyor. “Taşra Filmi” demek ancak bir betimleme ya da yeniden tasvir tanımı olabilir. Burada çok katmanlı ve birbirinden ayrılamaz sorunsallar birbirinin içine geçiyor. Ve bu birbirinin içine geçmiş sorunları analiz edebilirsek belki bir eşik ya da değil, 80 sonrasını, bu döneminin değişen dinamiklerini, yani ontolojik ve epistemolojik olarak neyin belirgin, semptomatik ve özgül olarak ortaya çıktığını anlayabilir oluruz. Ben de kişisel olarak sıkıntımı ifade edebilmiş olurum.

Zamanın mekânı temellük ederek hiçleştiriyor olması sıradan ve sıradan olmayan insanların dünyasında ne gibi bir öneme sahiptir; belki önce bunu sormalıyız. Zaman hareket ve dinamizmdir ve kapitalizmin zamanı da malların, şeylerin, değerın, insanların, emeğin, üslupların, her şeyin muazzam hızla ve en dinamik şekilde, en güçlü olduğu toplumsal örgütleniş biçimlerinden biridir. Son yüzyılda bu hız ve hareket sıradan insanın algılayabileceği bir düzeyi bir yandan aşarken, hız, hayatın o kadar parçası, uzantısı haline gelmiştir ki hayatlarımız hız; hız, hareket halindeki hayatlara içkin bir hal almıştır. Zaman, yani hareket, gözle görülebilir, tende hissedilebilir olmuştur. Tenimizi sınırcasına geçip gidebilmektedir. Biz de hem bir yerde durmayıp, hareket ediyor olduğumuz, hem zaman içinde hareket ediyor olduğumuz, hem hareketimizin bir dolaşım ve dinamik üretiyor olması nedeniyle hareket halindeyizdir. Bakmanın kaygan algısı, odaksız bakış da belki tam da bu koşullar içinde ortaya çıkıyordur. Bu hareket halinin hızı niteliği ve şiddeti, yaşadığımız dünya içindeki halimizi, fiziksel duruşumuzu, var olabilme beceri, kapasite, imkân ve koşullarını, bütün bunları algılayış, biliş ve yorumlayış biçimlerimizi ve burada oluşumuzu ve burayı etkiler, biçimlendirir ve dönüştürür. Zaman ve zamanın şeylerle ilişkisi kapitalizm için dönüştürücü araçsal bir önem taşır.

19. yüzyılın sonunda doğmuş ve beni çok etkileyen ve yazılarımla boyunca izleri, etkileri çok açık olan üç düşünürün farklı tanımlar ve odaklanma tarzlarıyla toplumsal analizlerini toplum, edebiyat, dil, kültür üzerinden geliştirirken zamanla ve mekânla bu analizlerini boyutlandırmaları çok anlamlıdır. Henri Lefebvre, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin. Tabi bu yazarların dönemsel olarak Einstein’ın görecelik kuramından ve zamanın mekânın dördüncü boyut olduğu önermesinden etkilendiklerini de ekleyebiliriz. En azından Bakhtin bunu açık bir biçimde belirtiyor. Yazının başından beri zaten Bakhtin’in *chronotop* kavramını zamanmekân olarak kullanmamdan ve hatta onbeş yıllık çalışmamın ana başlıklarından birinin bu kavram olmasından da açıkça anlaşılacağı gibi Bakhtin etkisini hissetmek zor olmamıştır. Diğer ikisinin de bu bağlam içinde yazılarımda defalarca tekrar edildiklerini de aynı şekilde tarif etmem gerekmiyor sanırım. Burada

fazla uzatıp, tekrarlar yapmadan söylemek istediğim, bu üç düşünür için de, toplumsal dinamikler ve kültürel pratikler, deneyimlerin bilgisi, zamanın mekân üzerindeki izleri, etkileri, fiilleri mekân üzerinden elle tutulabilen, gözle görülebilen bir cisim gibi analizi mümkün olan bir imkân yaratmasıdır. Bir şeylerin nasıl yapıldığı, nasıl yaşandığı, binalar, sokaklar; o sokaklarda yürüyüşümüz, karşılaşmalarımız. hayatın akışı, zamanın geçişi toplumsal süreçleri, şeylerin hal ve niteliklerini bize anlatır. Ve Bakhtin'e göre bize bunu daha net görünür kılan, bizim için bunu ete kemiğe büründüren romanlar, bizim için bütün toplumsal dinamikleri, ilişki biçimlerini, örgütleniş biçimini de anlaşılabilir kılarlar ve başka biçimleri anlamamızı kolaylaştırırlar. Buna da zaten Bakhtin *chronotop* diyor.

Ama bu 19. yüzyılın sonunda doğmuş ve ömürlerini ve çalışmalarını modern dönem içinde üretmiş ve modernizmin dinamiklerine bakmış düşünürlerden farklı olarak ve onların dışında yapısalcılık ve sonrasını belirleyen kırılma ile dünya akademilerinde yaygınlık kazanan başat analizlerin içine mekân kavramının giriyor olması da bir o kadar dikkat çekicidir. Kapitalizmin 1970'lerin ortasında geçirdiği kriz ve bu metin içinde de tartışa geldiğimiz meşum 80'ler eşiğini belirleyen dönüşümler, bütün o sonrası ön ekiyle (post) yeniden tarif edilmeye başlanmış alanlar içinde mekân da yeni bir değer kazanan kavramlardan biri olmuştur. Bu noktada da zamanın mekânla olan ilişkisini toplumun iktisadi siyasi ve beşeri dinamikleri içinden tartışabilmiş ve bu kapsamlı analizleriyle toplumsal mekâna bakan David Harvey öncelik ve özellikle başvuru kaynağım olagelmıştır.

Şimdi filmlerimize dönecek olursak bu farklı filmler bize, içinden geçtiğimiz zamanı ve mekânı anlamamızı sağlayacak bir bakış sunabiliyorlar mı? Hangileri geçmişe özlem, bir şeylere duyulan hasret, içinde yaşanan ama adı konmayana nefret ve/veya turistik bir bakışla çalışıyorlar, hangileri bu anlatılan dünyanın dinamikleri üzerine bir düşünce ya da hissediş önermesiyle geliyor? Anlattıkları, bu dünyanın seçiliş nedeni içinde yaşadıkları toplum ve zamanla ilişkilendiriliyor mu? Eğer ilişkilendiriliyorsa, bu dünyanın bir tanımına ya da analizine gidiyorlar mı? Bu sorular içi içe geçmiş sorularımızdan yönetmenlerin bu taşra denilen dünyayı seçiş ve öykülerini buradan koyuş biçimleriyle ilgili olan yumağını ilgilendiriyor. Aynı soruları bu filmlerin öykü dünyalarından etkilenen, bu anlatıları beğenen seyirci, eleştirmenler ve filmlerin analizleri üzerine çalışanlar için de sorabiliriz. Bu nokta hemen sormamız gereken bir diğer soru, anlatılan dünyanın kendisinin ve öykü dünyasının kendisinin tanımlarında nasıl analitik olabiliriz meselesidir. Bu mesele, aynı zamanda, güncel, toplumsal ve siyasi düğümlenmelerle, yani meselelerle de

ilgili ve ilişkilidir. Şöyle ki biz eğer bu sorunu bu yazının daha önceki bir yerlerinde de sözünü ettiğim gibi Türkiye anadamar sinemasının alışıl-gelmiş tutumuyla, toplumsal sıkıntı ve çatışmaların kent, taşra karşılığı üzerinden yorumlanması olarak görürsek, yaşanan gerginliğin ya da yönetmenlerin öykü dünyasına mazhar olan bu tekrarın anlamını anla-makta zorlanabiliriz. Bu yorum belki muhtemel başka anlamaların önün-de bir engel, bir peçe gibi duruyor da olabilir. Ve farklı olduğunu düşün-düğümüz günümüz sinemasının daha önce “*ima sineması*” olarak tanım-ladığım Yeşilçam sinemasından aslında hiç de o kadar farklı bir yerde olmadığını da bize söyleyebilir.

O halde bir analiz denemesinde bulunabiliriz. Kasabaların, zamanın yumuşak ve telaşsız aktığı günlük, sıradan hayatlarının içinde, genellikle pek bir şeylerin olmadığı dokusuna ait anlatıların bu denli yoğunlaşması-nın birkaç nedeni olabilir. Mesela *Tatil Kitabı* filminde olduğu gibi yönet-menler çocukluklarının geçtiği ya da büyüdüleri, ait oldukları mekânların öykülerini anlatıyorlardır. Kaldı ki bu filmlere baktığımızda bunu görebili-yoruz. Elbette burada bir sorun olmadığı gibi en iyi bilenenin, deneyimin-den geçilenin öykü olarak aktarımı beklenen hatta desteklenen bir tutum-dur. Aynı zamanda 1950 sonları yönetmenliğe başlayan ve Türkiye sine-masının en verimli tarihi içinde filmlerini yapan kuşağın içinden de pek çok yönetmenin kasabalardan ve Anadolu kentlerinden İstanbul’a gelmiş ol-duklarını söyleyebiliriz. Ama o kuşak yönetmenlerin hem kentle kurmak istedikleri ilişki ya da kentle kendilerini ilişkilendiriş biçimleri hem de top-lumsal meselelere bakış biçimleri ve aynı zamanda dönemin yeniliklere, özgürlüklere, analitik ve eleştirel bakışa açıklığı içinde film yapmış olmaları onları ayırmaktadır. O yüzden de o kuşağın Yeşilçam kodları içinden üretilmiş filmlerinin sivrilenecek çoğunun kasabaya bakışında daha fazla toplumsal eleştiri görmek mümkündür. Ve benim için mesela Atıf Yılmaz hala en iyi kasaba anlatan yönetmenlerden biridir. Bu noktada Ömer Ka-vur’un derin analitik anlatım taşıyan sineması ise hala aşılabilmiş değildir.

Benim bu noktada son dönem kasaba anlatıları üzerine sorgulamak istediğim ve analizine yönelmek istediğim aslında başka bir şey. Kentsel olmayan doku pastoral bir değere dönüşürken bir yandan da kasaba toplumsal birimi, üretimin örgütlenişi içindeki yeri ve kendi içinde ağırlıklı olan üretimin örgütleniş biçimleri bunların etrafında şekillenen insan ilişkilerinin nasıl bir tutumla yaklaşımla ya da duy-guyla aktarıldığı meselesine odaklanmak istiyorum. Kentsel olmayan diye bir ayrımla başlamanın, aynı yönetmenlerin kent üzerinden anlat-tıkları öykülerdeki yaklaşımını karşılaştırmak açısından işlevsel olma-sının yanı sıra, daha öncede söylediğim gibi, çatışmanın karşıtları ola-

rak kent ve kasabanın zaten hali hazırda bu yönetmenler tarafından geliştirildiğini düşünmemden kaynaklanıyor.

Kasaba sakin, doğayla hala daha uyumlu gibi görünen, insanların birbirlerine daha yakın olduğu, insanın hayatı daha kolay kavrayabileceği izlenimini veren dokusuyla bir alternatif mi sunmaktadır? Kasabanın kendi iç çelişkileri küçük hesaplar üzerine kurulu küçük burjuva hayatlarına ilişkin bir eleştirel bakışı niye görememekteyiz? Elbette bu filmlerin bazıları bu eleştiriyi atmosferden, tempodan, ışıktan ve bazen de anlatının kendisinden üreterek bize sunmaktadırlar. Mesela *Mayıs Sıkıntısı* seyirciye kaçınılmaz olarak geçirdiği sıkıntı duygusuyla (filmin adında bile açıkça söylendiği gibi) ve filmin görselliğinde ışığın ve ufuk çizgisinin kullanıldığı açıyla yaratılmış plastik bize bunu hissettirir. Ama bu sıkıntının içinde ürettiği koşullar nedir, bu sıkıntının meselesi nedir bu boşlukta kalır. Burada umarım bir neden sonuç ilişkisi aramadığım, derdimin koşulların ve dinamiklerin ilişkisi olduğu açıktır. Sorun şeylerin nasıl ve hangi koşullarla bu şekilde görüldüğüne ait bilgi ya da duyguların filmlerle geçip geçmediği ve bu görünümün bir eleştirisinin olup olmadığıdır. Aslında kendine ait bir toplumsal dinamiği olan kent, kasaba, köy toplumsal birimlerinin dinamiğinin berraklaştırılması yerine, kasaba yaşamının nedense durağanlığına yapılan özlem vurgusu, benim sorgulama alanımı oluşturmaktadır.

Beş Vakit toplumsal bir analiz yerine psikoanalitik bir analizle bunu seyircisine aktarmaktadır ve aynı şekilde çekim ölçekleri, sahnelelerin uzunluğu gibi görsel değerler üzerinden de zamanmekân dokusu elle tutulup gözle görülür bir hal alır. *Dondurmam Gaymak* (2006) ve *Beynelmilel* (2006) filmlerinde ise toplumsal dönüşümün izlerinin filmlerin odağını oluşturduğunu söyleyebiliriz. Ama çoğu kez diğer filmlere baktığımızda, dedikodu ve birbirini gözlemeye dayalı toplumsallaşma mesafeleri, yani muhafazakâr küçük burjuva ahlakı nedense özleme mazhar olmaktadır. Zamanın durağanlığı yaşamsal bir soluklanma nefes almaya dönüşmektedir. Üretimden ziyade küçük ticaret ve veya küçük ölçekli üretime dayalı yapıları, hızla büyük kent kıyılarında oluşan küçük kentçiklere benzeyen ve dolayısıyla bölgenin kendi üsluplarının hızla terk edildiği düzensiz ve altyapısız betonlaşmalarıyla eleştirilebilecek bir dünya olarak değil de doğanın, huzurun ve özlemin arzu nesnesine niye dönüşmektedir?

Aynı şekilde pek çok yönetmen kameralarını kentlere tutuklarında öyküler kentsel dokunun içinden anlatıldığında kentleşmeden hızlan ve kargaşadan yorgun bir dışarıda kalmışlık duygusuyla hareket ettiklerini söyleyebiliriz. Aslında yakındıkları şey kentin kendisi midir, kapitalizmin burada herhangi bir rolü varı mıdır bunu anlamınıza imkân tanımazlar.

Kente uzak, *dışarıklı* bir kameranın ardından ve açısından bakarlar. Bu *dışarıklı* tanımını daha önce yazılarımda belirtmiştim. Bu coğrafi ya da sınıfsal bir dışarılılıktan ziyade topluma ve hayata, hata bunların analizine dışarıklı bir duruştur. Özellikle analizinden kaçınılan bir meselesiz, odağını yitirmiş *durum sıkıntısıdır* söz konusu olan. *Durum sıkıntısı* kavramını burada öneriyorum. Daha önce imge öznelerin fanuslarından bakarak ürettikleri kendine, kendi durumuna hayıflanıp duran acılı kent ezgi-leri olduğunu söylemiştim. Bu meselesiz ve odaksız sıkıntının hiçlikle ve boşlukla doldurulduğundan; bu nedenle de ya nihilist ve mistik varoluşçu ya da yine küçük burjuva ahlakı içinden lümpenlik kutsamalarına yola açtığını belirtmiştim. Çünkü diyordum bu durum muhtemelen toplumdan uzaklaşmış “birey”e ait bir rahatsızlığın ama daha çok da meselesizliğin içinden besleniyor olmalı. Çünkü bu sıradanlığın, lümpenliğin sıkıntılarına tercüman olunan hal, içinde bir meselenin olduğunu bize ya söylemek istemiyor ya da habersiz; kendi de bilmiyor. Fakat bütün bunlarda benim için vahim olarak önem arz eden durum; bu küçük burjuva ahlakı, sıradanlık kutsamaları, lümpenlik övgüleri, yitip gitmekten olan bir üretim tarzının kalıntılarına duyulan bariz özlemin, konjonktürel olarak yükselen milliyetçi, dindar muhafazakârlıkların hezeyanlarıyla, linç eğilimleriyle tehlikeli hale gelen egemenlik krizleriyle birlikte nefes alıyor olması.

Aslında çok benzer bir durum dünya sinemaları içinde geçerli. Merkezi, ticari ve baskın olmayan dünya sinemaları için de benzer eğilimlerden söz etmek mümkün. İçinde savruldukları hız ya bulanık görüntülerle kavratmış dünyayı film yapanlara ya da durabilinirmiş gibi bir hiçlik anına asılı kalmalarına yol açtı. Ben de son on küsur yıldır galiba bunun üzerine yazıyorum. Odağını kaybetmiş bakışlardan odaksız ve fanusunda bekleyen kendi imgesinde vurgun yemiş, vazgeçiş ve/veya kırık dökük kent ağrıları sinemalarından çok söz ettim biliyorum.

Çünkü içinden geçtiğimiz bu zamanlar David Harvey’in *Spaces of Hope* (2000) kitabında bize anlattığı gibi distopik zamanlar. Umuttan çok, umutsuzluğun mekânları ve öykülerini anlatıyor zaman. Ütopyasız ve daha karanlık bir dünyanın tasvirlerine yerleştiriliyor öyküler. Ama umutsuzluk, umudu; ütopya distopyayı içinde taşır ve bunlar birbirlerine görecelidirler. Kayıpların dönemi kayıplarının yasının ne kadar tutulup tutulmadığı ile yasın tutulup, yüzleşmenin gerçekleşebilmesiyle ve içeride biriken öfkenin yenilmişlik duygularının biriktirdiği zehrin atılmasıyla kapanabilir. Yeniden eleştirel analize çok pencereci çok dallı bir düşünce ve duygu dünyası yaratmayla yeniden herkes için toplumsal düşler kurabilmekle yaralar sarılabilir. Ve tabii

ki sadece duyguların değil yenilmişliğin de yenilebilmesi gerekmektedir. Çünkü günlük hayatın içindeki tarih hüznlendirir insanı.

Sonrası, Kayıplardan Özgürlüklere...

Toplumsal bilinç dediğimiz şey tepkisel değil de analitik olsaydı, toplumların tarihi nasıl etkilenirdi acaba ya da şöyle söyleyelim, deneyimlerimizi toplumsal olarak üretilebilen ve dönüştürülüp, paylaşılabilen bilgiler kılabilirsek, yaşadıklarımızı hatırlamak bu kadar zor olmasa ve hatırladıklarımızla, geçmişimizle, yaşadıklarımızla yüzleşebilirsek nasıl olurdu bu dünya? Biz bu coğrafyada hiç bir deneyimle yüzleşemedik, hiç bir acının yasını doğru dürüst tutamadık, hiç hesap sormadık. Sadece öfkelenidik ve telaşla geride bıraktık; bu da bir şeyleri anlatamaya kalktığımızda dillerimizi zehirli, ağılu yaptı.

Unuttuğumuz yasını tutamadığımız nedir? Yüzleşemediğimiz ve giderek daha derinlere ittiğimiz bu yakın tarih, nasıl anlaşılır ve anlatılır? Türkiye bu süreci dünya ile birilikte geçirdi aslında. Her yerin, her ülkenin, her kültürün acıyla, kayıpla, zulümle baş ediş biçimleri gelenekleri, yas ve iyileşme süreçleri elbette farklı ve tarihin geride bırakılıp; yola devam etme niyetinin olup olmaması bir yol ihtimalinin görülüp görülmediği meselesi de bir o kadar göreceli ve değişken.

1980'lerin etrafında odaklanarak sözünü edip durduğunuz değişim, dönüşüm rüzgârlarının önemli bir cephesinin de muhalif hareketlerin direniş biçimlerinin örgütlü örgütsüz solun yeryüzünden silinmesi büyük güçlü yaygın sistemli bir temizlik harekâtı olarak okunması gerektiğini daha önce başka yerlerde de tekrar etmiştim. Aslında 1970 ortalarından itibaren yukarıdan sistemli bir terör olarak dünya halklarına uygulanan bu şiddet Gramsci'nin egemenlik krizi meselesinde de tarif ettiği gibi iktisadi toplumsal ve kültürel bütün yüzlerde gerçekleştirilmiş bir şeydi. İşsizleşir ve yoksullaşırken dayanışma mekânları ve biçimleri de dağıtılıyordu. Önemli fikri ve fiziki destek verecek muhalif ve sol guruplar ya da sendikalar ve demokratik kitle örgütleri tanımlarının ve isimlerinin bile tarihten silineceği bir şiddetle yok ediliyordu. *Almanya Sonbaharı* (Deutschland im Herbst, 1977) -Kluge önderliğinde Genç Alman Sineması ve Yeni Alman sinemasının farklı kuşaklardan ve farklı politik gruplardan oluşmuş kolektif filmi gibi bir filmi ya da Godard, Loach, Angelopoulos gibi birkaç inatçı tarih anlatıcısını ya da onlardan da erken bir tarihte bize gelmekte olanı hiç beklenmedik bir ivedilikte haber veren Pasolini gibi bir yönetmeni saymazsak sinema da susmuştu. (Bu kitapta bu yönetmenler ve filmleri üzerinde Necla ve Ayla daha uzun durabildiler; ben bu nedenle sadece isimlerini sevgi ve

saygıyla anmakla yetiniyorum) Travma sonrası davranış bozuklu diye hayli psikolojik bir tanı koymak istemem. Yine de bu suskunluğun derin boşluğunun odaksız ve yüzergezer, fikri takipsiz pek çok anlatıyla hızla doldurulması insana tanı koymaya itiyor. Ama dediğimiz gibi korku cesareti, umutsuzluk umudu, tereddüt inadı içinde taşır. Öyle de oldu. Şimdi bir örnekler bohçasına döndürmeden mesela son yüzyıl dönümünde hemen karşımıza çıkan birkaç örneği konuşabiliriz.

Bunlardan biri İtalyan sinemasından geliyordu. Marco Tullio Giordana'nın 2000 tarihli *Yüz Adım* (I cento passi/The Hundred Steps) filmi, tabiri caiz ise bizim 78' kuşağına yakın bir deneyimi anlatıyordu. Bu kaybedenler kuşağının Sicilya'nın küçük bir kasabasındaki yerel öyküsünü anlatırken, yeryüzüne dağılmış bu yerelliklerimizin ne kadar birbirine benzediğini, bir coğrafyanın, bir tarihin nasıl da diğerinkiyle aynı olduğunu söylüyordu. Ve bu film, Amerika'dan gelen 1958 Şili doğumlu ve muhtemelen bu yüzden başka ülke ve kentleri dolaşmış Cecilia Barriga'nın yine 2000 tarihli *Vakit Tamam* (Time's Up!) filmiyle buluşuyordu. Cecillia Barriga, kendi eşit ötekilerinin öykülerini anlatırken, New York'un çehresine derin çizgiler koyuyor, onu boyutlu, derinlikli kılacak bir yöntemle şehre karışıyor ve ona ekonomik, politik, tarihsel bir doku bırakıyordu. Başkalarını iyileştirirken kendin de iyileşmez misin? Hem Şili'nin, hem Arjantin'in o benzer yakın tarihi kahramanımızla devreye giriyor: Tarih peşimizi hiç bırakmayacak ve onunla yüzleşmeden sadece derme çatma hayatlar mı kuracağız; yüzleşip yolumuza devam mı edeceğiz sorusunu sorduruyordu. Volker Schlöndorff'ün *Rita'sı* da (Rita'nın Kimlikleri / Die Stille nach dem Schuß, 1999) kısa hayatına pek çok derme çatma hayat sığdırmak zorundayken, bize soruyordu: Deneyim kaybedilebilir bir şey midir? Bir eşya gibi sırta kadem basabilir mi? Yaşanan onca şey onu yaşayanlarca ölmeye yatırılabilir mi? Deneyimden bu kadar kolay vazgeçilebilir mi?

Bu tuhaf yok sayışın, inkârın ve suskunluğun içinden bir film daha yükseliyor. İnatla işçi sınıfı öyküleri anlatan Marsilya'lı yönetmen, Robert Guédiguian'ın *Şehir Sakin* (La Vie Est Tranquille, 2000) filmi, suskunluğun altındaki yani, eşik altındaki mırıltıların sesini bize duyuruyor. Sakin, suskun, küreselleşmenin sesini kısıttığı dünyadan, eşğin altındakilerin öyküleri de Marsilya'ya katılıyor: Lou Ye'nin *Suzhou Nehri* (Suzhou He, 2000), Şangay'dan, Mark Herman'ın *Daha İyisi Cansağlığı* (Purely Belter, 2000) New Castle'dan, Abdel Kechiche'in *Kabahat Voltaire'de* (La Faute a Voltaire, 2000) Paris'den, Jafar Panahi'nin *Daire* (Dayereh, 2000) Tahran'dan... Bu bir yılın benim notlarıma yansımış kısacık külliyatı da gösteriyor ki: Dünya sinemalarına baktığımızda tek bir yıl üzerinden bile hem geçmişle hesaplaşmakta olan hem de bugüne bakmakta olan ve yukarıdaki-

ler dışında da pek çok filmi konuşabileceğimiz bir damarın yeniden ortaya çıktığını söylemek mümkün. Elbette ki tek ortaklık taşıyan ya da benzer eğilimlerin bir arada değerlendirilebileceği örnekler bunlardan ibaret değil. Mesela daha önce de üzerinde durduğum gibi kente “dışarıklık” bakışlarının da, kente ve kent kenarlarında öyküsü az anlatılmışlara yüzünü dönen film örneklerinin de 90 sonlarından başlayarak üzerinde konuşulabilir, ortaklıkları analiz edilebilir bir resim sunduğu söyleyebiliriz.

Toplumsal sarsıntı ve onun izlerine ve Türkiye örneğine dönecek olursak yukarıda eleştirisinin ihtimalini açmaya çalıştığım kasaba ya da kent örneklerin de içinde olduğu ve yine 90 sonlarında itibaren karşımıza çıkan filmlerin pek çoğu için 12 Eylül sonrası travma ve utancın zamanmekânını taşıdıklarını düşünüyorum. Elbette bu ülkenin darbelerle içine sürüklendiği toplumsal sarsıntıları sadece 12 Eylül’le sınırlı değildir. Ama bugün film yapan yönetmenler için son ve en şiddetli darbe süreci olduğu için sarsıntı ve izlerinin ardından gelen toplumu dönüştürme politikalarının izi çok güçlü olduğu için 12 Eylül’ü öne çıkarıyorum. Bu darbenin sadece korku, sinme, apolitikleşme süreçlerini toplumun dokularına sindirmekle kalmadığını, toplumsal dokunun daha sıkı olduğu o son dönemle en keskin eşiği yaratarak, toplumsal kesimlerin birbirlerinden utanç ve öfke gerilimi içinde ayrışmalarına da neden olduğunu söyleyebiliriz. Bu çok açık olarak söylenirse komşunun evinde trajedi yaşanırken seyirci kalmanın, susmanın; susmaktan ve seyirci kalmaktan duyulan utancın bir yaşam biçimi gibi uzaması ve keskinleşmesiyle öfkeye dönüşmesiyle ilgili bir toplumsal baskı durumudur.

Böyle bir değerlendirme yapıldığında *famusunda bekleyen bir duyarlılığın ezgileri* diye adlandırdığım filmlerden, *lumpenlik ve sıradanlık kut-samaları* olarak değerlendirdiğim filmlere kadar ki özellikle 2000’lerden itibaren yapılan sinemaya da 12 Eylül’ün utanç, öfke, ret ve hiçlik aşamalarından geçen sineması olarak bakmaktayım. Ama elbette odağına 12 Eylül’ü ve veya 12 Mart’ı alan filmler de ayrı bir alan açıyor. Pek çok sinema yazarının da belirttiği gibi 1986’da Şerif Gören’in *Sen Türkülerini Söyle* filmi ile birlikte pek çok film yapıldığını görüyoruz. Bunların içinde beni en çok etkileyen ya da üzerinde durup düşündüren Zeki Ökten’in *Ses’i* (1986) ve Muammer Özer’in *Kara Sevdalı Bulut’u* (1987) olmuştur. Olkan Özyurt’un bir gazete için yaptığı bir derlemede 1986’da sözünü ettiğim filmlerin yanı sıra Zeki Alasya’nın *Dikenli Yol*, Sinan Çetin’in *Prenses* filmleri de var. Erden Kral’ın *Av Zamanı*’ı da 1987 yılına ait. Zülfi Livaneli’nin *Sis’i* ve Melih Gülgen’in *Kimlik* filmleri 1988 yılına ait. 1989’da Memduh Ün’ün *Bütün Kapılar Kapalıydı* ve Tunç Başaran’ın *Uçurtmayı Vurmasınlar* filmleri var. Atıf Yılmaz’ın 1990’da *Bekle De-*

dim Gölgeye ve 1999'da *Eylül Fırtınası* filmleri var. 1991'de Oğuzhan Tercan'ın *Uzlaşma*, 1994'de, Handan İpekçi'nin *Babam Askerde*, 1995'de Tomris Giritlioğlu'nun *80. Adım* filmleri var. Bunların arasından pek azı aslında 12 Eylül'ü anlatıyor. Aslında, çoğunlukla, sanki iki darbenin ortak deneyimleri üzerinden gidiyor gibi dururlarken daha çok kendilerini ifade edebilmeyi başaramış bir önceki kuşağın anlatılardan oluşuyorlar. 12 Eylül'ün deneyimlerinden geçmiş, çocukken ya da bizatihi darbenin muhatabı olan gençlerken darbenin hayatlarının üzerinden geçtiği kuşakların (bir önceki kuşak bir darbe daha görüyordu) 12 Eylül anlatıları 2000'li yıllardan sonra karşımıza çıkmaya başlıyor. Bunlar, Yılmaz Erdoğan'ın *Vizontele Tubaa* (2004) ve Çağan Irmak tarafından çekilen *Babam ve Oğlum* (2005) bir yandan dönemi ve darbeyi aslında bir çocuğun gözünden anlatmayı seçerlerken -ki bence toplumla karşılaşmak için doğru bir hareket noktasıydı- seyirciyle de buluşabildiler. Giderek daha çok Türkiye'den filmleri izlemeye başlamış, daha genç olan seyircinin merakını çekmeyi, bilmedikleri ya da toplumsal hafızadan hoyratça silinmiş bu yakın tarihe karşı merak uyandırmayı başardılar.

Beynelmilel, (S. S. Önder ve M. Gülmez, 2006), *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006), *Fikret Bey* (Selma Köksal, 2006) *Zincirbozan* (Atıl İnaç, 2007) ve *O... Çocukları* (Murat Saraçoğlu, 2008) ardından gelmeye başladılar ve şu anada da yenileri gösterime girmeyi ya da çekilmeyi bekliyor.

Ömer Uğur'un *Eve Dönüş*'ü 12 Eylül'ün açıkça konuşulabilmesi, insanların başına gelenlerden bir kısmını gösterebilmesi açısından ve yönetmenin kendi içinden geçtiği tarihe, o tarihi paylaştıklarına karşı borcunu ödemesi açısından önem kazanıyor. *Beynelmilel*'i çok severek seyrettiğimi söylemekle başlayacağım. Ama daha önceki tartışmaya çalıştığım yerden alırsam, filmin en önemli noktası dönemi anlatırken, içindeki ağuyu akıtıp, acıyı bal eyleyerek aktarabilmesi, seyirci tutan bir anlatım yolu seçerken, 12 Eylül'ün sokaktaki kıyıda köşedeki birey kadar uzanan şiddetli zulmünü de verebiliyor olması açısından bir eşik yarattığını söyleyebilirim. 12 Eylül bu toplumda bütün hanelerin eşğinde durdu, pek çok haneyi de hayatın bir daha asla aynı olmayacağı şekilde değiştirdi. Adıyaman'ın Gevendelerini Kemancı Abuzer'i kızı Gülend'am'ı da küçük, sıradan, yoksul ama mutlu hayatlarından, geleceğe ilişkin düşlerinden alıkoyarak; hayatlarını savurup, sonlandırarak etkiliyor. Yukarıdan gelen şiddetin ve terörün gücü tarihin normal akışına derin uçurumlar, kara delikler açıyor. İnsanın günlük yaşamını ilk ve son bütün aşklarını, büyürken kurulan düşleri, yaşama ve dünyaya yönelik bütün iyi niyetleri, emeği, eve getirilen iki lokma ekmeği bu kara deliklerde yok edebiliyor.

Filmin günlük hayatı, taşıyıcı anlatıdaki yeteneği, dönemin zorbalığını anlatırken de hiç geri kalmıyor.

Fikret Bey ise 80 vurgununun bir başka yüzü. Yitip gidenlerin ağtı gibi sesiz sakin bir küçük insanlar öyküsü. Filmı seyrederken, içimden, işte küçük insan öyküsü böyle anlatılır, deyip durdum. 80'lerin kapısının önünde durduğu hanelerden birinin nelere maruz kaldığını, bu hanelere vurulan darbenin pek çok yüzü ve aşaması olduğunu, yitirdiklerimizi, onları göstermeden, küçücük ve giderek zamana karışan, solan daha da ufalan bir mekân üzerinden gösteriyordu Fikret Bey, hiç de olamamış hayatı, başka olamamış hayatlarla muhabbet içindeyken.

12 Eylül'ün dolaylı olarak değil açıkça kendisi üzerinden konuşabilmek 20 yıl almış bu coğrafyada bir de 90'ların daha suskun, konuşulması neredeyse tabular ve yasaklarla engellenmiş tarihinin de anlatılabilir olup olmadığı da önemli bir soru. Sinemanın önemli faili, aktörü, nasıl tanımlarsak tanımlayalım mesul kişisi, yönetmenin, bir yaratıcı kişi olarak elbette bireysel dünyası içinde üreteceklerinin özgürlük alanı vardır. Ve de bu alan müdahale edilebilir bir alan değildir. Ama aynı zamanda her yaratıcı ya da değil kültürel, kamusal ve toplumsal üretim; doğası gereği bitmiş ve kamunun seyrine sunulmuş toplumsal ilişkiye girmiş bir kültürel ürün olarak da eleştiriye ve değerlendirmeye de açıktır. Ortaya çıkan yapıt (iş, sanat eseri, ticari ürün) hangi kategori içinde olursa olsun toplumsal tarih içinde de eleştirilmeye ve çalışmaya açıktır ve çalışılmak zorundadır. Eğer yoğun bir tarihin içinden geçiliyorsa, bir ülkenin gündemi sürekli hareketli ağır ve sarsıcı olaylarla sarsılıyorsa, yoksulluk eşitsizlik toplumsal dengeleri etkiliyorsa ne kadar hiçbir şey olmuyormuş gibi içimize kapanabilirsiniz? Bu tartışma bizi bir vakitler Kracauer'ın Alman Ekspresyonizmi için yaptığı tartışmaya götürür mü? Eleştirisi ne kadar eleştirilmeye açık da olsa Weimar Almanyası döneminde Alman sinemasının toplumsal tarihini analiz ederken söylediklerinin haklılık payı yok mudur? Tarihin sorun yüklü anlarından geçerken, sinemanın ya da edebiyatın, plastik sanatların bütün bu sorunlar yokmuş gibi sadece kendiyile ilgileniyor olması eleştiriye açık bir durum mudur? Sanatın ve kültürün üzerine analitik çalışan birileri için en bireysel anlatı, en nihilist duruş elbette analiz edilebilir çok malzeme sunar. Yani akımların eğilimlerin de toplumsal analizi bize dönemin atmosferi haletiruhıyesi hakkında bilgiler sunar. Hatta kaçışların fantezilerin de yoğunlaştıkları dönemleri analiz ederek döneme ait okumalar yapabiliriz. Ama sanatsal ve kültürel üretimin bir sorumluluğu var mıdır? Kracauer böylesi bir toplumsal gerçeklikten bahsetmekte ve Weimar dönemi Almanyasının sinemasını bu sorumluluktan kaçtıkları için eleştirmektedir. Arnheim gibi kuramcı eleş-

tirmenler ise sanatın gerçekçilik gibi bir yükümlülüğü olmadığını söylerken yaratıcı bir eleştireliliği öne çıkarırken gerçekçi olması gerekmeyen yaratıcı ve kışkırtıcı bir başka tür sorumluluktan bahsetmektedirler. Bakhtin'in Rusça'dan İngilizce'ye çevrildiğinde *cevap verilebilirlik* (Answerability) olarak çevrilmiş, sorumluluk kavramı da yine farklı bir yaklaşımla sanatçının günlük hayatın çatışma ve dinamiklerinin farkında olarak üretmesi, dilinin karşıt sesleri içinde barındırabilme zenginliğine ulaşması gerekliliğine işaret eder.

Şimdi belki polemik yaratabilecek bir şey söylemek zorundayım. Üreten ya da yaratan kişi bunu yapabilmek için elbette bir *ben* geliştirmek durumundadır. Yani daha indirgemeci bir dille şöyle de söyleyebiliriz: üreteceği, yaratacağı işi, eseri, ürünü, kendi istediği için, kendisi için, bunu yapmaz ise olamayacağı için yapmalıdır. Pazarın, seyircinin, sistemin dayattığı için yapmak zorunda değildir. Bu yüzden de son derece kişisel bir eylemdir bu üretim biçimi. Bu kişisel dünya kendi iç dinamikleriyle yüklü olabilir. Ama bütün bir sanat ve kültür alanı için, uzun cümle kurmaktan vazgeçerek ve sadeleştirerek söylersek, seyirciyi, eleştirmeni, kuramcıyı yönetmenin *beni* değil; onun toplumla, seyirciyle, dönemiyle, hayatla kendini ilişkilendiriş biçimi ilgilendirir. Seyirci için anlattığı öyküdür önemli olan ve belki bunu nasıl anlattığıdır. Yönetmen, ~~yazar~~, sanatçı bizim kapı komşumuz ve mahalle arkadaşımız değilse, onun çok kişiselleştirilmiş dünyası, mahremi her hangi birimizin çok kişiselleştirilmiş dünyası kadar önem arz eder. Ez cümle, kişisel deneyimi, mahremin anlatısından kamusal bir deneyim bilgisine dönüşmesidir önemli olan; aksi takdirde, mahremin sergilenişi müstehcendir, yani, pornografidir.

Ama bizim 12 Eylül'ümüzü de içine alan ve sayfalardır üzerinde durduğum kayıpların dönemi ya da Harvey'in deyişiyle umutsuzluk dönemi, distopya yılları, sözünü ettiğim apolitikleşmeyi ya da topluma toplumsal olana dışarıklı duruşları, müstehcenliği, bireysel şikâyetleri (ki ben bunu yaygınlaşmış bir nörotik hal olarak da görüyorum) içinde çoğaltırken, bizde ve dünyada beraberinde yoğun bir sıradanlaşmış dili ve bu dilin beğenisini de hâkim kıldı. Eleştirin, muhalif hareketlerin, direniş biçimlerinin ve ilişkilerinin bertaraf edildiği bir ortamda vasat bakma, görme, anlama, anlamlandırma biçimlerinin hâkimiyet kazanmasını kolaylaştırdı. Melodram'ın bile en vasat anlatılarının, hatta özellikle bizde yaygınlaşan erkek melodramlarının hâkimiyetine dönüşüverdi. Melodram hep yaygın ve baskın bir tarz olagelmıştır. Yeni durumu bu tarihten ayıran birbiriyle iç içe geçmiş yeni bir durumun ortaya çıkmasıdır. Bunlardan biri, kendini aykırı gören sanat filmi yaptığı düşünülen, bağımsızlık iddiası taşıyan, festivallere giden ve seyircinin lütfuna mahzar olmayan filmlerin aslında

hem biçimsel olarak yani film dili açısından hem de odaklandıkları meseleler itibarıyla bu vasat melodram anlatılarından hiç bir farklılık göstermemeleridir. Diğer bu durumu değerlendirmesi gerekenlerin bu sıradanlığı önemsemeleri ve övmeleridir.

Bazı yönetmenler ise tarih ve toplumla bağlarını koparmadılar ve Türkiye bağlamında yukarıda sözünü ettiğimiz 90'lı yılların sorunlarını geçmiş ve bugünü ilişkilendirerek ele almayı göze aldılar. Yeşim Ustaoglu'nun *Giineşe Yolculuk*, (1999), Derviş Zaim'in *Filler ve Çimen* (2000) Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk*, (2001) filmleri ile başlayan ve geçen yıl *Girmek*, (Hüseyin Karabey, 2008) *Fırtına*, (Kazım Öz, 2008) *Sonbahar*, (Özcan Alper, 2008) gibi filmlerle devam eden filmler bu alanın örnekleridir. Bazıları tarihi daha geniş bir sorgulamaya alırken; tarihin travmalarını hatırlayabilmek ve yüzleşmek üzerinde de durabilmeyi başardılar (Çamur, 2002; Bulutları Beklerken, 2003). Bazı yönetmenler de biçim arayışında dil arayışında benzer bir cesareti gösterip vasatlar dünyasında yarıya uzanabilecek daha geniş bir dokunun ipliklerini bize uzattılar. Derviş Zaim'in *Cenneti Beklerken* (2005) ve *Nokta* (2008) filmleri bu dil ve üslup arayışının en iyi ve yetkin örnekleridir. Ezel Akay'ın *Neredesin Firuze* (2004) ve *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* (2006) filmleri de hem birbirlerinden farklı filmler hem de bir önceki örneğimizden farklı olarak doğrudan bir dil arayışı olmamakla birlikte, benim bu kategoride değerlendirdiğim filmlerdendir. Bir de yukarıda sözünü ettiğim iki yenileyici damarın yanında mütevazı ve bir o kadar sıcak yapımları sıralayabiliriz. Apolitik, sıradan, nörotik melodramlardan farklı olarak, *Beynelmilel* filminde olduğu gibi, baktıkları alanın toplumsal katmanlarını ve çatışmalarını da kristalleştirebilen ve derin bir sıcaklık ilişkisini de beraberinde taşıyan Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (2004) *Dondurmam Gaymak* (2006) *Korkuyorum Anne* (2004) filmleri gibi.

Bütün bu filmlere, bu kitabı yazmaya başlamadan önce en aklıma ve ruhumu tutmuş olduğunu düşündüğüm filmlere çok şey borçluyum. *100 Adım, Julia, Antonia'nın Yazgısı, Rosa Luxemburg, Marius&Jannet, Hiroshima Sevgilim, Doktor Jivago, Çalığışu, Mayerling Faciası, Adı Vasfiye, Pisi Pisi, Yusuf ile Kenan, Ah Güzel İstanbul* (bütün çekimleri) ve Metin Erksan'ın kısacık Tv draması *Hanende Melek* ve bütün bunlardan aykırı duruşu ile *Bıçak Sırtı* (Blade Runner, Ridley Scott, 1982). Onunla birlikte tek tutkunu olduğum tür sineması olan dürtüst bilim kurgulara keşke uzun uzun yer verebilseydim ve keşke bir gün bir film yapacak olsaydım onun *Berlin Üzerinde Gökyüzü* ile *Sevgili Günlüğüm* arasında bir yerlerde olmasını istediğimi de konuşabilmiş olsaydım. Bütün bu filmler aklım erdiğinden beri beni dünyaya ve insanlara yaklaştırdılar. Filmleri hatırlamak isterken inatla aklıma gelen çocukluğumun en heyecanlı ve iştahlı arkadaş-

ları olmuş onca şiire ve romana da çok şey borçluyum. Aklımı ve yüreğimi eğittiler; insana ait olanın benim yabancımla olmayacağını bu kelamın sahibini ben tanımadan önce bana hissettirdiler. Bu arada tabi ki üstadın kendisine Marx'a yanında bir adım geride efendiliği ile durmuş Engels'e ve onları takip eden eleştiren gönlümün hocası Gramsci'ye çok çok şey borçluyum. Tarihin yazıldığı gibi olmadığını, güçlülerin, hâkim olanın yalan söylediğini fark ederken, hiç bir özgürlüğün adaletsiz ve eşitsiz olmayacağını, olmaması gerektiğini, hayat koşullarımızın dünyayı anlama ve anlamlandırma becerimizi nasıl etkileyebileceğini, anlamın gerisindeki üretim ilişkilerinin hükümler varlığını görebilmemi sağladılar. Toplum içine yerleştiğim şeydi ve onun içinde nasıl durduğum, nasıl durmaya kara vereceğim çok önemliydi; bunu kavramamı sağladılar.

Burada beraber yazdığım dostlarım kız arkadaşlarım yoldaşlarım onlarla filmler seyrettikçe o filmler üzerine konuştuğum hayata günlere kendimize ilişkin konuşup tartışıp dertleştiğimize de büyüdüm. Onlardan önce film seyredişim onlardan sonra film seyredişimle aynı değildi. Birbirimizi değiştirdik, etkiledik; birbirimize karıştık, renkler, çizgiler koyduk. Çok şükür hiç hoyratça olmadı bu; hep nazik, hep saygılı, hep karşısındaki düşünerek. Bu yüzden benzedik birbirimize...

Son söz olarak, bugünden yarına, seyredenle seyredilenin aynı anda yaşanabilmesi düşünüy düşünmek isterim. Umarım yarın için hatırlamayı becerebilmiş oluruz.

Kaynakça

- Abisel, N. (1994). "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine." 25. *Kare*. 9: 26.
- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Ahmad, A. (1992) *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. New York: Verso.
- Akbal Süalp, Z. T. (2004) *ZamanMekan: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbal Süalp, Z.T. (1998) "Allegori ve Temsil II: Korkunun Yüzü ve Çılgınlığın İzlediği Filmler." 25. *Kare*, 23: 11-19
- Akbal Süalp, Z.T. (1999) "Allegori ve Temsil III: Sonun Başlangıcı Gizemli Şehir ve Gemide." 25. *Kare*. 26: 13-20.
- Akbal Süalp, Z.T. (2006) "Adı Vasfiye Bir Hülyaydı." *Adı: Atıf Yılmaz*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. 126-134.
- Akbal Süalp, Z.T. (2008) "Kent, İmge Özne ve 'dışarlıklı' Zamanmekanlar." *Zaman.mekan / mekan.zaman*. İstanbul: Yem.
- Akbal Süalp, Z.T. (2008) "Violence Muted women under scene of some glorified lumpen men." Interviewed by Basak Senova in *New Feminism: Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*. Marina Grzinic and Rosemarie Reitsamer (eds.) Vienna: Löcker Publishers

- Algan N. (1996) "80 Sonrası Türk sinemasında Estetik ve İdeoloji." 25. Kare. 16: 4-9.
- Armes R. (1987) *Third World Film Making and The West*, Berkeley: California U.P
- Bakhtin, M. M. (1981, 1998). *The Dialogic Imagination: Four Essay by Mikhail Bakhtin*. Michael Holquist (der.) içinde. Çev., Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: UTP.
- Bakhtin, M. M. (1986), *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans., V.W. Mc. Ghee. Austin, TX: UTP.
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*. Çev., Ahmet Cemal. İstanbul: YKY.
- Berktaş, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bürger, P. (1992). *Theory of the Avant-Garde*. Çev., Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press. Vol. 5th: xiii.
- Cabral, A. (1973) *Return to the Source: Selected Speeches*. NY: Monthly Review Press.
- Gökçe, Ö. (2004). "Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyi Görünür Kılmak." *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IV*. Deniz Bayraktar (Yayına Hazırlayan) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Gönlübol, M. (1978). *Uluslararası Politika*. Ankara: AÜSBF Yayınları. 69.
- Guha, R. (2006) *Dünya-Tarihinin Sınırında Tarih*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gunning, T. (1990). "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde." *Early Cinema: Space Frame Narrative*. T. Elsaesser (ed.). London: BFI.
- Gürbilek, N. (2008). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hall, S. (2000). "Cultural Identity and Cinematic Representation." *Film and Theory: An Anthology*. in R. Stam & T. Miller. Oxford: Blackwell.
- Hansen, M. (1983). "Alexandre Kluge. Cinema and the Public Sphere: the Construction Site of Counter-History." *Discourse*. 6.
- Hansen, M. (1990). "Early Cinema: Whose Public Sphere?" *Early Cinema: Space Frame Narrative*. (der.) içinde T. Elsaesser. London: BFI: 228-246.
- Hansen, M. (1990). "Kluge On Opera, Film and Feelings." *New German Critique*. 49.
- Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon*. Cambridge: Harvard University Press.
- Harvey, D. (1984). *Limits to Capital*. Oxford: Blackwell.
- Harvey, D. (1996). *Justice, Nature and the Geography of Difference*. New York: Blackwell.
- Harvey, D. (2000). *Spaces of Hope*. Berkeley: University of California Press.
- Hobsbawm, E. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl: 1914-1991 Aşırıliklar Çağı*. Çev., Yavuz Alogan. İstanbul: Sarmal Yayınları. 263.
- Huyssen, A. (1988). "Saklı Diyalektik: Avangard - Teknoloji- Kitle Kültürü." Çev., Serdar Erener. *Defter*. 7: 56-70.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford, California: Stanford University Press.
- İnan, (İslamoğlu) H. (1983). "Osmanlı Tarihi ve Dünya Sistemi: Bir Değerlendirme." *Toplum ve Bilim*. 23: 9-39.
- Kanbur, A. (2005). *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kirel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Liebman, S. (1988). "On New German Cinema, Art, Enlightenment and the Public Sphere: Interview with Alexander Kluge." *October*: 46.
- Min-Ha, T. T. (1989a) *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana: IUP.

- Min-Ha, T. T. (1989b). "Outside In Inside Out." *Questions of Third Cinema*. J.Pines & P.Willemen. (Ed.). London: BFI.
- Negt, O., A. Kluge (1992). *The Public Sphere and the Experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Parla J. (1993) *Babalar ve Oğullar Tercümesi Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Parla, J. (1985). *Efendilik Şarkiyatçılık ve Kölelik*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Parla, J. (2000). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Sartre, J. P. (1988). *Yöntem Araştırmaları*. Çev., S. R. Kırkoğlu. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schulte-Sasse, J. (1984). "Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde." *Theory of the Avant-Garde*. Peter Bürger (der.) içinde. Çev., Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press. Vol. 6th: xiii.
- Spivak, G. C. (1994). "Can Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. NY.: Columbia University Press.
- Spivak, G. C. (2007). *Köklerim Havada: Her Yerde Yurdumdayım Ben!* Çev., Osman Akinhay. İstanbul: Agora Yayınevi.
- Timur, T. (2000). *Osmanlı Toplumsal Düzeni*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Timur, T. (2002). *Osmanlı- Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

KARŞI AÇININ BOŞLUĞUNDAN SESLER

Ayla Kanbur*

Önsöz

Başak'ın önerisi Pınar'ın sabrı ile üçümüzün zamana kazınmış dostluğuna heyecan katan yepyeni bir kitap bu: Yıllarca omuz omuza süren çok yakın bir dostluğun somutlanarak hayatın geneline akması, üçümüzün de sevdiği “deneyim”in, hayatla cebelleşmelerimizin, paylaştığımız, zaman zaman bağlanma derecesine varan yazarlar, yönetmenler, sözlere karşı ortak sevgimiz ve heyecanlarımızın ‘üç sesli’ bir müzik parçası olarak evrene açılması gibi...

Özgürlüklerden Kayıplara temasında hemfikir olmamız sanırım, şimdi, gelecek ve geçmiş arasında üçümüzün ayrı ayrı ve birbirimize kurduğumuz köprülerle yaşadıklarımızı unutmamak gerektiğine inandığımızdandı. Neden mi? Kayıplarımız vardı ve hayatla bağımızın hep varolması onları da yaşatacaktı. Kayıplar yalnızca bizim değil, bizim de içinde olduğumuz hafızalarımıza kayıtlanmış bir dünyanın. Bu yüzden biraz da bireysel hafızalarımızla konuşalım dedik.

Çoğu zaman “gayri iradi hatırlamalar”ımın bozguna uğrattığı, bilinçli hatırlamaları akla yatkın hale getirmek zor oldu. Ama en başından başlayan bir geriye dönüşten ve dostlarımla buluştuktan sonra umuda doğru yolculuğumda, birlikte deneyimlediğimiz filmlerle devam etmeyi denedim.

Yol Hayatın Kılcal Damarları Arasından Geçiyor¹

Annen, onu tercih etmediğin zamanlarda, kanatlarından yanlış bir tüy omzuna konmuştur.

“Ve kurulan düşler derinleştikçe derinleşir, öyle ki, evle ilgili düş kuranın önünde en uzak belleğin ötesinde düşünülemez kadar eskiye uzanan bir alan açılır. Dış dünyaya özgü anılar hiçbir zaman eve özgü olanlarla aynı tınıya sahip olmayacaktır. Evle ilgili anıları

* Ayla Kanbur, Yeditepe Üniversitesi

¹ Fıruğ'un *Sadece Ses Kalıcıdır* şiir kitabından aynı adlı şiirden.

anımsarken onlara düşsel değerler katarız: Hiçbirimiz hiçbir zaman gerçek tarihçi olamayız, her zaman şairizdir ve heyecanlarımızın dışı vurduğu, belki de yalnızca yitik bir şiiirdir.” (Bachelard, 1996: 36).

Sinemaya dair *bilinen en eski kişisel sorum* “insanlar neden film izler, neden sinemaya gider?” olmuştur. Hayat, yemek ve barınmak gibi temel şeylerden ibaretse, annem neden sinemaya gitmek istiyordu. Neden ben 5-6 yaşında anneme “bilet al” diye ısrar ederken, annem hala o üç çocuğu da olmadan içeri girmemeyi tercih ediyor ama girmeyi hedefliyor ve sonunda bana bilet alıyordu. Oysa kapıdakiler beni görmüyordu bile. Her defasında yaşanan bu arbedeyi göze almayıp evde kalacak değildim tabii... Ama sanırım sorularım ilk o zaman başladı.

Her hafta Beşiktaş’ın sinemalarına neler geldiğini birbirine soran, hangisinin kaçırılmayacak bir film olduğuna karar vermek üzere komşularla yapılan sohbetler ve gidilecek film için ayrılan günün heyecanlı, özel bir gün haline gelişi; ama bu görünmeyen ihtiyacın adı neydi?

Özellikle yaz geldiğinde her hafta o günü ipe çektiğimiz yazlık sinemalar, benim için, dışarı çıkmak, çekirdek çılatmak, gazoz içmek, film sonrası rutin olan dondurma yemek gibi anlamlara gelirken bu soruya tatminkar bir yanıt bulmayı bekleyemezdim. Annemin ve yetişkin komşularımızın filmlerle olan ilişkisi, bizim hayranlık ve şaşkınlığımızdan farklıydı. Biz zaten filmleri oynak tahta sandalyelerin arasında koşturarak, “dur”, “sus” seslerine karşı enerji ayarlaması yaparak yaşıyorduk. Dolayısıyla sorduğum bu soruya yanıt bulabilmem için biraz erkendi sanırım. Ama soru hep kafamı kurcalamaya devam etti. Çok sonraları roman ve hikâye formlarıyla karşılaştıktan sonra, içine girebileceği bir cevap bulduğumda yerçekimi kanununu bulmuş gibi aydınlandığımı hissetmiştim. Benim aklımı bir süre rahatlatan bu cevabın başkalarının da aklına yatacak bir şekilde cevaplama sürecim için, aradan zaman geçmesi, kısıtlı da olsa bir hayat deneyimi gerektiğini, en azından hayata dair duyguların ve yaşanmışlıkların olması gerektiğini “şimdi” söyleyebiliyorum. Dünyadaki anlam arayışlarının başlaması ve anlatılanların bu arayışlara bir kement atıp atamamasıyla ilgili sanırım. Çünkü bu cevabın insanın varolma savaşının, ilişkilerinin, modern çağların yarattığı insan zihninin ve yaşam biçimin özellikleriyle de yakından ilişkisi var.

Bilinen en eski kişisel sorum sorulmaya devam etti. Tatminkar cevabı bulmam en erken çağlardan itibaren annemin sinemayla ilişkisine dair gözlemlerim ile Aristoteles’in buluşma anını beklemişti sanırım. Benim kafamdaki takılı soru, annemin, sinema kulübündeki arkadaşların, sanatın, aşkın ve Aristoteles’in gelişini bekliyormuş. Bunu anneme hiç sormadım ama o bir gün komşusuna sinemaya gitme nede-

nini açıklarken duymuştum, “onlarda kendi hayatımı görüyorum” demişti. Annemin gittiği filmleri birinci derecede sevme nedeni kendi hayatından izler, benzerlikler bulmasına bağlıydı. Diğerleri ise gerçekte yaşanmamış, ama yaşanma olasılığının yüksek olduğu durumları yaşamak arzusuna bir şekilde sunulan karakterler, konular...

Peki Aristoteles ne diyordu: Katarsis. Benim yanıtlım uzun süre kimseye söyleyemeyeceğim kadar “basit” ama beni tatmin eden bir yanıttı: İnsanlar sinemaya gidiyor, çünkü kendi gerçek hayatlarıyla ilişkisini bir bütün olarak göremiyorlar. “Geleceklerinin ne olacağını bilmiyorlar, seçimlerinin ne sonuç vereceğini bilmiyorlar, hayatlarının sonlarını göremiyorlar. Oysa sinemada bir sona ulaşmanın tatminini yaşıyorlar.” Aslında çizgisel anlatıma sahip, tiyatro, edebiyat tüm anlatılar bu tatmini alımlayana veren bir yapı taşırlar. Sinemanın avantajı, en küçük ayrıntıyı bile okuyanın konsantre olup yapılan tasviri imgelemesini beklemeden hazır bir görüntü olarak sunması, ete kemiğe büründürmesi. Bu anlamda mekâna dair yarattığı gerçeklik izlenimiyle, kişinin deneyimleme ilişkisini de dönüştürerek, beden, hafızanın ve dolayısıyla yaşamın bir parçası haline gelebilmesine de dayanıyor. Ne güçlü bir sanat!!!

Bilinen en eski kişisel soruma verdiğim bu basit yanıtın tatminkarlığı açık açık söylemeye cesaret edemeden -bir anlamda arkasında hiçbir teori bulundurmadığından olsa gerek- oldukça uzun zaman sürdü. Zamanla sinema üzerine okuma sürecimin çeşitlenmesine rağmen birçok teori ve açıklamayla karşılaşmama rağmen, o ilk tanıklık ettiğim ilişkideki içtenliğin kavranmadığı, bir eksiklik olduğu duygusunu atamadım, hep bir bağın ya da hayatı bir damarın olmadığı duygusu kalıyordu. Hepsi aklın uzaklığıyla dışarıdan, düşünülmüş, mantıkla çözülmüş tanımlamalar gibi geliyordu. Her bir sahne tek tek analiz edilebilir, kendi başına bir anlam taşıyabilir, anlatı formu çözülebilir, benim sinemayı anlamamı daha da ileri götürebilirdi ama hala annemi ve diğerlerini, bir filmi seyrederken neden hala ağlattığını ya da diğer izleyenleri de aynı şekilde ağlattığını açıklayamıyordum. Bazen konunun aynı konu, olaylar zinciri artık bilgi dahilinde olmasına ve sonun bilinmesine rağmen aklı da delip geçen, gerçekliği unutturan bu büyü nereden geliyordu. Anlatılanlar, izleyenlerin hayatlarında yaşamış oldukları bir olay içermemesine rağmen bu etkiyi nasıl yaratıyordu ve bunun gerçek olmadığını bildikleri halde neden hala bu tür filmlere gidiyorlardı.

Hayatla, okumalarla ve izlenen filmlerle çeşitlenen genişleyen dağarcığıma başka bir etkeni de eklemem gerekti. Kurmaca da olsa başkalarının yaşamları ya kendimizi iyi hissettiren ya da kendi benzer sorunlarımızda yalnız olmadığımızı hatırlatarak da bir güç ortaklığı yaratıyordu.

Oyuncular gerçek birer karakter olarak yaşamlarımızın içine giriyor, olaylar sohbetlerimizde gerçek referanslar olarak karşımıza çıkabiliyordu.

Sinemanın yaşamın akışı içindeki yeri zevk ve eğlence boyutunu sürdürse de bir inceleme nesnesi, alanı olarak da hayatımı kaplamıştı. En eski sorum, yanıtları genişlemesine rağmen aynı odakta kalmaya devam etti. Bunun nedeni, aklın yanı sıra kendi deneyimlerimizden yola çıkan, ortaklıkları gören ve bunun üzerinde yükselen ruhu da tatmin eden açıklamaların arayışı olabilir. Şimdi birbirinden kopuk gelebilir ama karşılaştığım açıklamaların Andreas Huyssen'in yüzyıl başı avangardlarında gördüğü sanat/hayat ikiliğini aşmaya çalışan o ütopyik duygunun eksikliği de olabilirdi bu. Zaten o da bu umutların yitip gittiğini ve gündelik hayatı dönüştüren kültür endüstrisinin çarkları içine girdiğini söylüyor.

Bir hayale dalmak, tüm aklın, duyuların ve duyguların dış dünya tarafından ateşlenmesine izin vermek, dalmak ve bireysel hafızayla tarihin derinliklerine hayali-gerçekçi bir yolculuk yapmak... Bir yanda izlerken sürüklenmek, dağılmak, kendi gerçek boyutundan uzaklaşmanın keyfi diğer yanda yazılmış, çizilmiş düşünülmüş, çözümlenmiş once sinema literatürü nasıl barışık yaşatılabilirdi?

Arayışlar

Sinema... Günlük hayatımızın hızı içinde uğrayabileceğimiz duraklardan, açabileceğimiz kapılardan biri. Bir icat, bir eğlence, bir sanat, çoğumuz için tanımlamaya ihtiyaç duymadan durup baktığımız bir zaman aralığı... İnsanlığın çağdaş tarihi içinde bir *tekhne*². Açıldığında, adımlarımızı içine çeken, diğer birçok kapı arasında, bir alem, bir bulmaca kapısı... Her yerinden başlayabileceğimiz hafızamızın oyunlarına kanlı bir oyun arkadaşı.

Zamanın ve farklı mekânların ötesine geçerek birçok insana ulaşacak ve dahası onları da zenginleştirecek bilginin hayatla bağı varolduğu sürece herkese ulaşabileceğine inanıyorum -özdeyişler, halk ozanlarının müzikleri gibi. Böylesine bir bağı içeren bilginin oluşumunda, insanın kendi içine ve çevresine kaçınılmaz yoğunlaşmasını görebiliriz.

Walter Benjamin'in yazıları deneyimin içinden geçtiği için hala değerlidir. "Deneyim yaşanmış benzerliklerdir." Onu açıklamak için doğal bilimlerin dayanaklarının model alınamayacağı deneyim, "zaman içinde kurulmuş nedensel bağlar değil, yaşanmış benzerlikler olduğu kesindir." (2005: 147-148)

² Antik felsefede, sanat zanaatkarlık gibi anlamlara gelen kelime bugünkü teknolojiyi üreten insanın eğilimlerini de kapsayan açılıma sahip. Bir şeyin "elde edilme yolu veya eylemin metodu anlamalarına geliyor."

Benzerliğimizi göremediğimiz bir uzaklığa varmamız da, “zaman” karşısında hırçınlaşmamızın sebebi olarak karşımızda. Oysa, şimdi, başlangıcını ve gelişimini unuttuğumuz ancak yok olduğunda varlığını düşünebileceğimiz, insanoğlunun birbirine eklediği kültürel evrenimizdeki herşeyin tarihiyle ilişkili yaşıyoruz. Yüzyıllar boyunca bu süreçlere tanıklık etmiş kuşaklar, tek tek yaşanmış ömürlerin yanında, anlatılmayı/okunmayı bekleyen tarihleriyle de yaşamaya devam ediyorlar. Yazılan/anlatılan tarihle anımsamanın sınır çizgisindeki bulanıklık, sürece tanıklık eden kuşaklarla, sürecin sonuçlarına doğan kuşaklar arasında varolacak o mesafenin de kendisi aynı zamanda...

Türkiye’de televizyonun yaşamın içine girip doğal bir parçası olana kadar geçen sürece tanık olmuş, hala yaşamakta olan bir kuşakla içiçeyiz. Bu bireysel tarihler, tanıklıklar, tarih yazımının gerekli görmeyip içermediği yararlı ayrıntılarla dolu olabilir. “Gelişmemiz”in tarihinin yazıldığı ellerin kime ait olduğu bu yüzden hep önemlidir. Günlük hayatımız içindeyse bu “gelişmeler”, somut bire bir insanla ilişkisinin üretim süreci giderek bir kenara bırakılmış, sanki toplumsal hayatın dışında “kendinde bir şey” olarak kimlik kazanmış olarak duruyor; bazı kuşaklar için toplumun verili bir ihtiyacı olarak yer ediniyor. İnternet, bilgisayar, cep telefonu, televizyon, telefon, sinema, radyo vs... Daha da eskiye gidip, “onlar olmadan nasıldı” diye sorarsak durumun kültürel boyutuyla, şimdi duyduğumuzda hayal edemeyeceğimiz günlük hayat pratikleriyle ve daha ötesi bütün bunların yan yana gelişinin sosyo-ekonomik tarihine şaşkınlığımız artabilir. Örneğin Cervantes yel değirmenlerine savaş açan Don Kişot’u yazarken neyle aydınlanıyordu?

Bir dedektiflik titizliğiyle araştırıldığında insanlığın en eski üretimi olan her çeşit anlatı formunda araçlarla toplumsal ilişki pratiğinin izleri bulunabilir. Bu anlamda sinema tarihi, anı, deneme, roman, öykü, oyun gibi tüm anlatı formlarından geçilerek de yazılabilir. Sinemanın yeri de, her tarih gibi, sadece görüntü dünyasından ibaret çağımızın “şimdi”sinde, yeniden ve yeniden açılıp, örtülebilir. Her açıldığında yeni ortaklıklar, yeni anlayışlar, yeni benzerlikleri keşfetmeyi bile vaat edebilir.

Anımsama geçmiş ile şimdi arasındaki alacakaranlıkta gerçekleşir. Belleğin alacakaranlığının bir unutuşun sonucu olmadığını temsilin yapılarının kendisinde içerilmiş olduğundan sözeden Huyssen alacakaranlık anılarının iki tür anımsamayı içerdiğini belirtir: “Zamanın geçişine ve teknolojik modernleşmenin kesintisiz hızına bağlı olarak yitmekte olan kuşaksal anımsamalar ve belleğin alacakaranlık statüsünü yansıtan anımsamalar.” (1995: 14) Belleğin ve dolayısıyla tarihin, yalnızca geçmiş değil bugün ve gelecekle olan güçlü bağına

Benjamin de, *Tarih Üzerine Tezler*'de dikkat çekmiştir. Bugün, "dur-durulan zamanın saklı tutulduğu ve bizzat üstlenildiği bir andır." Benjamin, tarih yazımında belli bir dönemin, homojen nedensellik zincirinden koparılmasında yapıt, ömür ve tarihin akışının birbirinin içine geçtiği bir genişleme olanağına işaret eder. (1986: 81)

Yel Değirmenlerinin Çürümesi Doğaldır, Niçin Durmalıyım? ³

İlk sorunun genişleyen evreniyle ikinci soruma varışım Türkiye'de yaşanan bir dönemin de içinden geçiyor. Sonradan hayati bir şekilde eksikliğini hissettiğim bu dönem, çocukluk ve gençlik sorularıma karşılıkların bulunacağı bir toplumsallıktı. Etrafımızda dağınık da olsa daha iyi bir gelecek tasarlayan, bunun için okuyan ve düşünen insanlarla dolu canlı bir umut vardı. 70'lerin hareketli, umutlu, paylaşımcı, direnişçi, heyecanlı ikliminin son yıllarını solumuş biri olarak 1980 darbesinin gölgesinde birkaç kişinin biraraya gelmesinin suç olduğu ilk yıllarda üniversite kulüpleri de kapanmıştı. İki kapısından aranarak ve kimlik göstererek geçtiğimiz Edebiyat Fakültesi'nde, üniversiteli olmanın imgesini taşıyan düşünme-tartışma ortamını canlandıran her tür faaliyetin kuşkuyla karşılandığı dönemde, sinema kulübünden birkaç "kaybolmamış" arkadaşla tanışmak yepyeni ufuklara yelken açmak gibiydi. Beyazıt'ın ahşap, dökülmekte olan bir evinin tozlu odasındaki kulüp mekânında Luis Buñuel, Jean-Luc Godard gibi isimler dağarcığıma girerken yepyeni farklı bir sinemanın da kapıları açıldı. Godard zaten sinemalarda gösterime girmeyen bir yönetmen olarak elmas değerindeydi. Sinema dergisinin olmadığı ya da sinema üzerine makalelerin, bilgilerin, tartışmaların sunulmadığı o yıllarda hepimiz *Yeni Sinema*'nın eski sayılarının peşinde sahaflarda dolaşıp Mimar Sinan Üniversitesi'nin sinema gösterimlerini kaçırmayaya çalışırdık. Buñuel'in filmleriyle tanışmak böylelikle mümkün oldu. Arkasını Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, François Truffaut, Vittoria De Sica, Luchino Visconti, Rainer Werner Fassbinder gibi yönetmenlerin filmleri izlerken, aynı sebeplerle, bugün Uluslararası İstanbul Film Festivali olan, İstanbul Sinema Günleri de her yıl açıklıkla beklediğimiz günler olmaya başladı. Wim Wenders'in bütün filmleriyle de tanıştığım bu yıllar sinema benim için yepyeni bir yönde anlam kazanmıştı. Hepsinin kendi dünyalarını anlamak, dünyaya söylenecek yeni sözlerin kaynaklarına erişmek anlamını taşıyordu. Kendi ülkelerindeki burjuva toplumsal düzenini, adaletsizlikleri, savaşı anlatırken bizde de bir yankılanma uyandır-

³ Furuğ, a.g.e

maları sadece anlatma becerilerinden değil, anlattıklarının da evrensel öneme sahip olmasıydı.

Sinemanın başka bir gücünün daha keşfedilmesinin yanında, şimdilik adı “sanat sineması” ve “ticari sinema” ayrımı olan ikili yön de başlamış oldu. “Ticari sinema” Roland Barthes ve Umberto Eco’nun kapalı metin olarak işaret ettiği, giriş-gelişme-sonuç etaplarının neden-sonuç ilişkilerine dayalı kurulduğu, karakterlerin inanılır psikolojik derinliklere sahip olduğu, izleyicinin kafasında hiçbir boşluğa izin vermeyen, sıkıca kapalı bir anlatım ki örneklerini sinema endüstrisi içinde sıkça gördük. “Sanat sineması”sı da kısaca, daha çok dil düzeyinde sorgulayan sinemanın kendine özgü biçimsel özelliklerini dikkatle anlatımına katan yaratıcı yönüyle öne çıkan filmler olarak tanımlanabilir. Sinemanın seyirciyle ilişkisine dayanan bu ayrım gişelerde kendini gösteriyordu. İzleyiciyi toplumsal yapıların çelişkilerine ve örtülü gerçeklerine karşı uyarmak, aklıyla izlemesini sağlamak, kısacası seyircinin sinemaya giderken takınacağı tutumu, pozisyonu farklılaştıran daha çok Brechtien estetiğe dayanan bir özelliği vardı “sanat sineması”nın. Hâkim ideolojiye karşı bir dilin oluşturulmasında öncülük etmesi, yönetmen sineması yani prodüktörün hâkim olduğu gişeyi düşünen yapımların yerine, üslubu ve dünyaya bakışını filmlerinde okuyabildiğimiz yönetmenlerin filmlerinin peşine düşmemiz için yeterliydi. Pazar sabahlarının film kuşaklarının kazandırdığı film kültürü müzikaller, westernler, aşk filmleri, melodramlar kısacası Hollywood ve türlerine ait filmlerin rafa kaldırıldığı, başka bir deyişle “özel” ve boş zamanlarımızda izlemeye devam ettiğim bir dönem başlamıştı.

Daha sonraları okudukça gördüğüm, özellikle 70’lerin film teorileri etrafında şekillenen ideoloji ve psikanaliz üzerine yoğunlaşmış bakışlar, benim *bilinen en eski sorumu* da uygun bir şekilde sorup yanıtlıyordu: Sinemanın izleme ilişkisinden başlayan “bir aygıt” olarak kendisi özdeşleşme mekanizmasını üretmesi, bu yolla hâkim ideolojiyle eklemlenen “özne” konumları ve hâkim ideolojinin onlar tarafından yeniden üretilmesi... Böyle bir özne olmayı daha adil bir dünya isteyen hangi kimlik kaldırabilir? Buna karşılık tüm keyiflere ve kendiliğindenliklere konulan mesafe rahatsız edici bir yabancılaşmayı da beraberinde getirmez mi? Sorular ve tatminkar cevap aramalarıyla açılan ve derinleşen yankı, zaman içinde tam tersine bir yöne doğru, nasıl kapatılmalı sorusuna doğru yöneldi. Bu sırada da “büyük anlatıların” çöktüğü haberi yayılmaya başlamıştı.

Taa derinlerde yatan insanın sanatla, ya da anlatım formlarıyla kişisel zevk ilişkisi yok olmadan yaşadığına göre, hatta doyum noktasında bireysel üretimi ateşleyebildiğine göre, özellikle sinema söz konusu olduğunda durabileceğimiz kapsayıcı bir nokta var mıdır? Çelişkiler bu kadar basit

değil tabii. Asıl önemlisi “kapsayıcı” bir açıklama arayışının olamayacağına doğru evrilen tam tersinden inançların oluşması.

Bununla birlikte, yukarıda saydığım yönetmenlerin isimlerinin etrafında daha az anıldığını hissediyordum. Sanki kimsenin birbirinden alabileceği birşey kalmamış gibiydi. Bazen onlardan örnekler göstermek modası geçmiş bir elbiseyi giymek gibi tepkiler bile alabilirdi. Biz mi onları bir yere koymuştuk yoksa arayışlarımız mı değişiyordu? Bir yanda kendi tarihimin içinde “annem”in sinemayla ilişkisi, diğer yanda benim onu da kapsayacak arayışlarım dağılıp birbirlerinden kopuvermişti. Ama içerde bir yerde, kayıplardan önce başlamış olan, “ütopyaları” olan bir kuşağın yetiştirdiği itki bitmeden saklı kaldı.

Silinme (Wipe)

Bugünden geriye baktığımda, sorular, cevapları, değişen beğeniler, gündeme oturan tartışmalarla değişimin hiç de bireysel olmadığı açık. Bireysel “ben” toplumsal “ben”den bağımsız olmadığına göre tercihlerimde aslında özgür değilim. Yukarıdaki sinemaya gidiş anılarımda ortaya çıkan şey şuydu. Ya herkese çocuk olmadığımı kanıtlayacaktım ya da filme girmeyecektim, o durumda eve tek başıma dönemezdim. Öyleyse buna katlanamayacak annemin duygularını, kendi benliğim adına kullanacaktım. Büyüyünce -gerçekten “dank” ettiğinde- tercihin sunulandan ibaret olmadığını, “büyüme”nin kanıtının bireysel-bedensel-kültürelinden ibaret olmadığını anlayacaktım. Bireysel “ben”in ötekine direnç gösterdiği içgüdüsellik yerine, bu topluma ait bir tür varoluş arzusunu yaratan ve “annen”i de mutsuz eden bir yapıyı “anlamak ve değiştirmeye” çalışmak gerektiği.

60’larda, 70’lerde kaynağını bulan düşünsel ortam tüm dünyayı sardığına göre aynı şekilde 1980’lerde, topyekün, tam tersine doğru giden toplumsal değişimlerin de gündelik hayatımızın kültürel duruşlarına etkisinden sözedeabiliriz. Türkiye’de bu değişimin keskinliğini görmemek ve 70’lerde büyümüş hiçbir kuşağın “devrime giden abi ve ablalarının” 80’lerde nereye gittiğini sormaması mümkün değildi. “Yeni zamanlar dışardaki etkisinden dolayı dışarda, üzerimizdeki etkisinden dolayı da içerdedir.” (Hall, 1990: 110), “ben”in kendisi bir tarihin içinden geçtiğine ya da tarih “ben”in içinden geçerek yaşandığından dolayı... Sonraki kuşaklar için geriye doğru bakılacaksa, 70’ler gazete ve kitaplara basılmış yazılı bir tarihten ibaret olacaktır. Çağan Irmak’ın *Çemberimde Gül Oya* adlı dizisinde yakaladığı atmosfer yaşayanların acıları karşısında “romantik” bir konuma düşse de, tam

da bir dönemin hafızada bıraktıklarını göstermesi açısından önemlidir. Gerçekten çocuklara bile “başkalarını” düşünme ruhunu veren o dönem, evlerde, komşularda, esnafla ilişkilerde okullarda herkesi saran ortak bir toplumsal katılımın tablosuydu. Elbette günümüze gelen sürecin daha “mantıklı” açıklamaları olacaktır ama Türkiye’de 80’ler, bir gecede büründüğü sessizliğin yarattığı karışıklık olmadan hatırlanamaz. -Hafif gelse de söylemeden edemeyeceğim- meğerse dünyada “Fordist” üretimden, esnek “post-fordist” üretime, modernizmden zamanın ve mekânın sınırlarını kaldıran “postmodernizmin”e geçiyor-muşuz ya da geç kaldığımız için bizim hemen geçmemiz gerekiyormuş. Ve buna “engel” olduğu düşünülen “bir kuşak” ve onunla birlikte bütün “ütopyalar” ortadan kaldırıldı.

Yeni zamanların etkilerinin her bir yaşam birimine yerleşmesi 90’ları bulurken söylemlerimize “modernizmin sonu”, “tarihin sonu”, “büyük anlatıların sonu” gibi birçok son da girdi. Elbetteki bunlar bir “filmin sonu” gibi masum değildi ve toplumu tümüyle “geleceksizliğe” iten, her bireyin yolda yürüyüşünü değiştiren ve “neden seni düşünüyem ki” tepkilerini günlük hayatın içine katan bir süreçti. “Ben”in bu yeni zamanların toplumsal yapılanmasıyla ilişkisi, günlük hayata “hencililik” olarak en kaba şekliyle indi.

Sınıfsal temele dayalı kimlikler yerine “çoklu” kimlik konumları kültürel söylemde yer almayı sürdürürken, tüm toplumu şekillendiren yansıması, “kimliksizlik” krizinin tepkisel mücadeleleri olarak ortaya çıktı. Kimlik kavramı ve tanımlarının önem kazanması bir yanda bastırılmış olan bir çok önemli konuyu gündeme getirse de, aynı zamanda organizmanın kaos içinde bir düzen kurma eğilimine bağlanabilir. “Postmodern” dediğimiz süreçlerde yepyeni konuların gündemimize girmesi olumlu görünüyor ama postmodern teriminden başlayan tanımlarımız daha büyük bütçeli bir filmin senaryosuna toplumsal bir katkı olamaz mı? Çünkü bir yandan baktığımızda, birçok düşünürün ifade ettiği gibi, modernizmin içinde modernizme karşı eleştiri ve sınıfsal çalışmaların bir tarihinden de söz edebiliriz -Necla bu yönetmenleri ele alacak. Öte yandan yeni zamanların asıl dikkat çekici yanı, “kapsayıcılık” hedefinin yörüngesinden çıkarılıp sadece geriye giden çözümsüz bir kimlik edinme “hafızasına”na indirgenmesi kadar uzanıyor. (Bu kadar da basit olmadığını sezmek için Bergson’un madde, algı ve hafıza arasındaki çalıştığı ilişkilerine bakmak gerek.)

Yeni üretim ve yaşam biçimlerine, enformasyon ve iletişimin teknolojik ağının genişlemesine bağlı olarak, kültürel alanda karşılığını bulma biçimi ise Hall’un deyişiyle “Maddi dünya pastasının üzerinde

bir krema değil, dünya kadar maddi”ydi. “Pazarlama ve stil yoluyla “imge” modern tüketimin büyük oranda bağlı olduğu bedenin temsil tarzı ve kurgusal anlatılaştırılmasını sağlıyor” (1990: 118). Temelde, herkesin beğenisine hitap edecek ürün çeşitliliğiyle popüler kültür, belli bir otoritenin anlayabileceği “üst kültür” ayrımının tahtını sarsıyordu. Günlük hayatın her biçimine ve bireyin “kendini” ifade ediş biçimine göre herkesçe erişilebilir ve seçilebilir olanaklar sunan popüler kültürle, “Kültür” ayrıcalıklı konumunu yitiriyor ve Hall’un dediği gibi “maddi”, görünür, dokunulur bir biçime bürünüyordu.

Türkiye’de de bu süreci gözlemek mümkün. Sanırım Orhan Gencebay’ın bir zamanlar TRT’de yasaklı olduğunu bazı genç kuşaklara açıklamak mümkün olmaz. 80’lerin başında sanat dergilerinde *Arabesk*’in yoz bir kültürün yansıması olduğu, Türk müziğinin tek sesliliği tartışmaları entellektüel hayata bir-iki yıl damgasını vurmuştu. Oysa “yüksek kültür”ce reddedilen Orhan Gencebay ve Ferdi Tayfur gibi isimlerin, halkın çoğunluğu tarafından dinlendiğini hatta filmlerinin çekildiğini buradaki üretimin belli bir ekonomisinin olduğu da bir gerçek. Bu tartışmalar daha sonra arabesk ve türk müziği yapanları da etkilemiş ve çok enstrümanlı yeni düzenlemelere yol açmıştı. 80’lerin sonuna doğru ve özellikle 90’larla birlikte ve şimdi kabul gören, hatta kültürel olarak bu türe uzak duranların bile dinlediği, savunduğu bir döneme geçildi. Buna “bastırılmışın geri dönüşü” de denilebilir. Ama en azından Türkiye için, geleceğin ideal dünyası üzerine düşünmenin ve eylemenin zeminin yitirerek ilgi alanlarının kayması ve aynı zamanda iletişim araçlarının sunduğu apolitik eğilimlerin zararsızlığı da eklenebilir. Şimdi tam tersine, popüler kültürdeki ürün çeşitliliğini umursamamak ve ağır bir şekilde eleştirmek “elitist” olmakla suçlanma olasılığını getirebilir.

Paralel bir değişim sinema anlayışlarında da görünür. 70’lerin sonunda sinemaların tek tek kapanmasıyla tüm pazarını (bunun için istatistiki bilgiye bile gerek kalmayabilir, kendi ilçelerimizdeki sinema sayısını bilmek ve gösterilen filmlerin içeriğini karşılaştırmak yeterli) yitiren Yeşilçam’ın video üretimi, popüler kültürün görsel olarak dolaşımını artırırken aynı zamanda 70’lerin politik düşünme ikliminin *silinmesine* (wipe) de yardımcı olduğu söylenebilir. Elbette gündelik hayatın politikasından ya da hayatın her alanında okunabilecek mikro politikalardan sözedilebilir ama burada önemli olan, değişimi sağlayan bazı araçları anmadan geçmemek. Dünyada esen liberal politikaların ve ekonomik ve teknolojik değişimin ve tabii Marksist düşünme geleneğinin moda olmaktan çıkması Türkiye’de sosyo-kültürel bir

değişim süreci yerine darbeyle gerçekleşmişti. Dünyadaki akademik çalışmaların toplumsal cinsiyet, din, ırk, emişite gibi konular kültürel dünyamıza yansımaya başladığında Türkiye’de önceki hareketlerin izleri tamamen silinmiş bir zemin hazırды. David Harvey’in *Umut Mekânları* adlı kitabında söylediğı gibi “..... Zaten kültürel analizle uğraşmak, kapitalist sömürünün acı dünyasıyla ve ezici gerçekliğiyle uğraşmaktan çok daha eğlenceliydi”. (2002: 19)

Artık birçok Hollwood filmini dünyada aynı zamanlarda izlemeye başladığımız 90’larda sinemalar alışveriş mekânlarında küçölerek ve çoğalarak sinemayı yeniden hareketlendirirken, eskiden olduğı gibi sinemayı yönetmenler ve akımlar da heyecan yaratmıyordu. John Orr, sinemanın 1958-1978 arası bir dönemde gerçek moderne ulaştığını söylediğı ve neo-modern olarak adlandırdığı (1993: 2) bu döneme ait isimler -Resnais, Wenders, Fassbinder, Herzog, Godard- günlük hayatın yeni ve hızlı akıntısında uzaklaşıyorlardı. Giderek bir kuşağa heyecan veren isimleri sevmek, onların yaptıklarını savunmak, hala çektikleri filmlere gitmenin kültürel bir “değer” taşımadığı hissediliyordu. Popüler olanın hakimiyeti hemen her şeyi kaplarken, zevk ve keyif, seyredilebilirlik, kolayca algılanabilirlik, büyülenmek ya da buluşlarla büyülemek iyice yerleşen ölçüler olmaya başladı. Zamanla az rastlamaya başladığımız eleştirel ve evrenseli kucaklayan “derinlik”i aramak, “mesaj” aramakla eşdeğer görülüp anlamını yitirdi. Aslında kaybolmakta olan eleştirel düşüncenin kendi başına taşıdığı değerdı.

Bu “maddi”leşme farklı beğenilerin de kendini ifade etme alanının açılması ve “kültür”ün toplumun genelinde yayılmasına olanak sağlarken, onu edinmenin ayrıcalıklı konumunu da bir bakıma ortadan kaldırması açısından olumlu bir yan taşıyordu.

Oysa Orr’un kastettiğı 58-78 arası sinema refleksif anlatımı önceliğinde tutan, modernitenin ve yaşadığımız burjuva kültürünün zayıflıklarının dilsel bir yolla altını çizen bir özelliğe sahipti. Orr’un yorumuyla “modernitenin zaman-mekân dönüşümlerini, çoğumuzca farkedilen algı ve ifade arasındaki artan aralığı ve endişeyi” (1993:11) anlatım özelliklerinde barındırıyordu. Postmodern söylemin sürekli andığı “büyük anlatılar”ın, bilimin kesinliğine duyulan kuşkuyla beraber dönüşen düşünce algı dünyamızın yanında özellikle Avrupa sinemasının kapsadığı anlam ve önem de düşünce geçmeye başlamıştı: Avrupa-merkezli düşüncenin haklı eleştirileri, günlük hayatın içinde “yanlış insanları seviyormuşum” duygusu yarattığından olsa gerek.

Auteur/yönetmeler, sinema hareketleri ortadan kalkmaya yüz tutarken, Hollywood’un dağıtım ağı da yavaş yavaş yayıldı. Herkesin

katılacağı gibi, Hollywood bu neo-modern dönemin tüm “eleştirel boyutlarını kendi sistemi içinde metalaştırdı” (Orr, 1993: 11-12). Bir anlamda bu, dünya pazarının parçalı yapısına hitap edebilecek bir düzenlemeydi. Başka bir deyişle, talep edilen kültürel farklılıkları, gerek farklı ülke ve bölge kültürlerini gerek kimlikssel ve sinema sanatında dilsel keyif arayanları bir potada buluşturan yapımları üretme becerisiydi ve tabii sinemadan hiç ayrılmayan teknolojinin farklı alanlarındaki buluşları sinemaya taşımaktaki ekonomik gücün de yardımıyla eklemek gerek.

Vardığımız noktada sinemanın bir yanı, keyif ve haz ögesi tüm ağırlığıyla öne çıktı. Bir anlamda parçalanmış bir dünya ve kimlikler çağının deneyimlerine hitap ettiğinden dolayı, hepimizin yaşadığı te-laşları, endişeleri, yabancılaşmayı kavrayan konuların kendisi bir haz olarak geri dönüp kabul görüyordu. Bu tersinden totalleştirici yan, parçalanmışlığın içinde bütünlük arzusu artıyor ve hegemonya gücünü perçinliyordu.

İlk sorumla günümüze kadar geçen sürede dünya da yavaş yavaş değişti. Evet sinemanın en önemli gücü insanın, toplumun ve kültürlerin deneyimleriyle bütünleşmesi, film izleme sürecinin bir deneyim aktarıyor olması ve alımlayanın onunla buluşması... Elbetteki deneyimler sadece yaşadıklarımız değil, algılarımız, arzularımız, toplumsal tarihimiz, hayal gücümüz, duyduklarımızla da şekillenen karmaşık, akılsal ve bedensel bir etkileşim. Kısacası filmler de Vivian Shobchack’ın kısaca ifade ettiği gibi “deneyimi ifade eden deneyim olarak”, yapanla, izleyeni böyle bir süreç içinde biraraya getiren karşılıklı öznel bir ilişki boyutu. Zaten bu nedenle, çevremizdeki değişimi filmlerden de anlıyorduk.

Deneyimin bireysel boyutunda her zaman anlatılanı aşan bir yanı kalır. Bu yan dile getirilenin, anlatılanın ötesinde, anlatılandan fazladır. “İç konuşma”, “iç ses”, “iç görü” dediğimiz ve Rus Biçimcileri, Bakhtin ve Vigotsky’nin araştırmalarına konu olan bu açılım duysal bir yolla hafızanın uyarılmasıdır. Gerek bireysel gerek kolektif deneyimin yeniden uyanışını tetikleyen şiirsel formda karşılığını bulur.

Sinemanın “Üç Ayak”ta Dile Gelen Anlatıları

Sinemayla ilişkili düşüncelerim, beğenilerim ve inandıklarım olarak dağınıkmış gibi duran yönler yıllar önce tezimi şekillendiren, hiç vazgeçmemiş olduğum bir duyguyu ortaya çıkardı. Yazdıklarım ve yaptığım bir kısa filmle yansıtmaya çalıştığım bu düşüncem, sinemanın için

kameranın üstüne konduğu gibi bir üç ayağa benziyor. Biraz su ayarı bozuk olabilir ama yine de daha tatminkar bir dayanak benim için.

Ayıklardan biri Walter Benjamin'ın "hikâye anlatıcısı" kavramını oluşturuyor. Hikâye anlatıcısı, "uzakların bilgisiyle, geçmişin bilgisi, çok gezgin insanın yurduna getirdiği bilgiyle, kendini bir evin sakinlerine teslim eden geçmiş bilgisi" kaynaştır. "Bir ucu yerin altında öbürü bulutların ucunda kaybolan deneyimin basamaklarında" dolaşan bütün usta hikâye anlatıcıları için bu merdiven ölümün bile sınırlarını aşan "kolektif deneyimin imgesidir. ... Hikâye anlatıcısı dürtüst adamın kendisiyle yüzleştiği kişidir." (1993:79-110) Filmlerin de anlattıklarından fazla olması onların öykülemenin belli bir zamansal ve mekânsal kurguyla karşınıza gelmesidir. Bunları olay örgüsüyle sıkı sıkıya bağlamayan yönetmenlerin anlattıkları durumlar ve epizodik yapının boşlukları seyircide başka zihinsel yolculuklara yol açar. İnsana, insan dolayımından dünyaya, ya da dünya dolayımından derinleşen yönetmenin içsel bağlarıdır ve anlatanın hafızasıyla dolaysız bir ilişkisi olduğu gibi, izleyeni de uyarır. Bergson'un algı ve hafıza ilişkisi üzerine söylediği, "şimdi" herhangi bir "an"da alginın herhangi bir nesneyle uyarılmasıyla ortaya çıkan zamansal bir hareket, Proust'un "gayri iradi hatırlamalar"ını yaratırken Benjamin şöyle özetliyor. "Hafızamızda aradığımız anılar bize çoğu kez görsel imgeler halinde gelirler, gayri iradi hatırlamanın yüzer gezer şekilleri bile, büyük ölçüde birbirinden kopuk bilmecemsi görsel imgelerdir." (114) Enformatif bilginin deneyimsel yanının kalmadığının altını çizen Benjamin çağımızı saran havayı da "deneyim yoksulluğu"olarak görür.

Kamera ayağının ikincisi şiir formunun ve şiirsel düşüncenin bu hafızada içerilen deneyimsel boyutuyla ilişkisi. Deneyimin en dolu bir şekilde aktarılabilmesi için gereken, hafızanın dışarıya doğru zorlayışının ulaştığı dili sağlar şiir. Dolayısıyla şiir kendisinden fazlasını anlatır. Örneğin Özdemir Asaf'ın "bütün renkler hızla kirleniyordu / birinciliği beyaza verdiler"⁴ cümlesini "iç ses", "içsel konuşma", "iç görü" diyebileceğimiz yönümüzle algıladığınız önce. Açıklamaya çalıştığımızda uyandırdığı yankılanmalar eksik kalır sanki. Bunun için şiir yazmamız gerekmez ama şiir üzerimizde, zamanın ötesine geçip kavrayan düşünsel ve bedensel bir etki yaratır. Sözlü düşünceyi üreten, düşünme ve konuşmanın ötesinde "iç konuşma"yı yaratan bir süreç vardır. Lacancı psikolojisinin dil ve biliçdışı ilişkisiyle de bağlanabilecek bu süreci 1930'larda L. S Vygotsky, çocuğun benmerkezci konuşmasının ortaya

⁴ Mesela Richard White bunu uzun uzun şöyle açıklıyor: Siyah daima bir renk olarak işaretlenir ve daima özelleştirilir, bunun yanında beyaz gerçekten herhangi bir şey değildir, bir kimlik değildir, özelleştirilici bir kategori değildir, çünkü herşeydir -beyaz renksizdir çünkü bütün renklerdir"

çıkışına neden olan dili kullanmaya başladığı dönemlere uzanan gelişmesiyle açıklar. Başlangıçta düşünce “dil”siz, konuşma da anlık-dışıdır. Yetişkin insanda başlangıçta toplumsal benmerkezci konuşmanın bireyleşme düzeyinden dolayı “iç konuşma”ya dönüşür. İç konuşmada “söz dizimi ve ses, en aza indiği, indirgenmiş olduğu için anlam her zamankinden daha fazla ön plandadır. Çünkü iç konuşma yoğundur. Dışından konuşma, düşüncenin sözcüklere dönüştürülmesi, maddeleştirilmesi ve nesneleştirilmesidir. İçinden konuşmada ise süreç tersine döner. Konuşma içsel düşünceye dönüşür. Dolayısıyla yapılarının farklı olması gerekir.” (Vygotsky, 1985: 180-185) Hafızamıza ve içsel konuşmamıza dayanan “şiişsel imge nedensellik dışıdır” diyen Bachelard da ve “şiişsel imge gerçekliğin çoğulluğunu yeniden üretir, aynı zamanda o gerçekliğe bir bütünlük verir” diyen Octavia Paz da temelde aynı duyguyu paylaşır. İmgelemsel ve ritmik yapısıyla algılarımız ve hafızamızla yakından ilişki kuran şiişsel anlatım, Rus biçimcilerinden, Bakhtin’e, Julia Kristeva’ya kadar uzanan bir inceleme alanının içindedir.

Kamerada dengesini tamamlayan üçüncü ayaksa “oyun” kavramına dayanır. Johan Huizinga’nın bu kavramı aslında insanla sanat arasında köprü de kuran bir kavramdır. İzleyicinin bir salona girmesi, aslında orada olmayan bir takım görüntüleri izlerken orada olduğuna inanmasını sağlayan, oyundan alınan zevke benzer. “Oyun belli bir yer, zaman ve irade sınırları içinde aşık bir düzene uygun olarak, serbestçe rıza gösterilen kurallara uyularak ve maddi yarar ve gereklilik alanının dışında cereyan eden bir faaliyettir. İster kutsal bir oyun, isterse sıradan bir bayram; ister bir ayin, isterse hoşça vakit geçirme sözkonusu olsun, oyunun ortamı büyülenme ve gerilim ortamıdır. Aktarım ve gerilim duyguları faaliyete eşlik etmekte ve bu faaliyet kendiyile birlikte neşe ve gevşeme getirmektedir.” (Huizinga 1995: 164). Oyun Williams, Herbert Marcuse, John Berger gibi birçok düşünürün de üzerinde durduğu sanatla ilişkimiz arasında duran önemli kavramlardan biridir.

Sinemayı deneyime (yapanın ve izleyenin anlatılan hikâyeyeyle ilişkisi bağlamında) ve şiiire yaklaştıran görüntünün kendisidir. Kurgu sinema dilinin bağlacıdır ve onsuz anlatımdan söz edemeyiz. Mizansen de kurguya dahildir. İkisini de ortadan kaldırdığımızda zaten sinemadan söz edemeyiz. İki bağlamda da uzakları yakınlaştırır. İnsan yüzünün en derin çizgilerini de görebiliriz, Afrika’nın uçsuz bucaksız topraklarından bir ufuk çizgisini de. Bana göre büyüclüğü burdan gelir ve bu yüzden güzel olduğu kadar tehlikelidir de. Godard’ın *Çinli Kız* (La Chinoise, 1967) filmindeki bir diyalog gibi “Gördüğümüz herşey için şu üç şeyi dikkate almalıyız: “Bakan gözün, bakılan nesnenin ve ışık kaynağının pozisyonu”. Çünkü Lütfi Akad’ın dediği gibi sinema “şantaja da müsaittir.” (1984; 36)

Bazı yönetmenlerin filmlerinin konularını anlatmamız yetmez, üzerimizde bıraktıkları aurya ile önem kazanır. Film bittiğinde de onunla birlikte yaşarız, sanki bir rüya görüp gün içinde uzun süre bizimle yaşaması gibi, ya da hep, dünyayı gördüğümüz rüya içinde yaşıyormuşuz gibi algılarız. Michael Haneke'nin gerek *Kurdun Günü* (Time of the Wolf, 2003), gerekse *Cache* (2005) filmi, Orson Welles'in *Dava'sı* (Trial, 1955), Tarkovski'nin kendisinin de önemli bulduğu haikulara benzeyen doğa imgeleri, *İvan'ın Çocukluğu*, *Ayna*, *Kurban*, Godard'ın *Aşka Övgü* (Eloge de L'amour, 2001), Wong Kar Wai'nin *Aşk Zamanı* (In the Mood for Love, 2000) filmi gibi. Antonioni'nin *Gün Batımı* (L' Eclisse, 1962) filminden bir sahne söylediklerimi toparlayacak sanırım. Sevgilisinden ayrılan Vittoria, borsada oynayan, hatta gözü başka bir şeyi zor gören Piero ile tanışır ve yeni bir ilişkiye başlar. Bu ilişki de çağın yarattığı bir hastalığa benzer biçimde, sanki gerçek değilmiş gibi, öylesine yaşanır. Filmde karakter analizleri, büyük olaylar, nedensel açıklamalar yoktur. Birbirlerine büyük aşklarını, ertesi gün, sonraki günlerde ama önce o akşam buluşacaklarını diyalog halinde tekrarlarlar. Antonioni, film boyunca buluştukları mekân ve buluşmalarda bırakılmış izleri göstermiştir. Tekrar aynı mekândadır, yönetmen de, izleyici de aşıkları beklemeye başlar. Beklerken tek tük insanlar geçer, Vittoria'nın daha önce su dolu bidona attığı tahta parçası suda yüzer, mekânın kendi doğal akışında bekleriz. Beklentimiz, hep "şimdi" biri gelecek, acaba hangisi gelip hangisi vazgeçecek gibi bizi mekânla birlikte düşüncelere bırakır. Bu arada bu aşkın başlangıcını, gelişimini, aralarında ne olduğunu, arada da kendi deneyimlerimizi hatırlarız. Yavaşça renk değişir, hava kararır, sokak ışıkları yanar, kimse gelmez. Mekân hafızasına kazanmıştır izleyicinin, buluşulamadan bitmiş bir aşkın mekânda kazılı hüznünü yaşar, aynı zamanda bu, yönetmenin kendisinin de böylesine yaşamış olduğu hüznlerin varlığını düşündürür. Terk edilmiştir.

İçerisi

Türkiye'de sinemaya bakarken ya da Yeşilçam söz konusu olduğunda kişisel olarak onu kolayca yargılayamadığım duygusal bir yerde kaldım. Sebebi belki biraz da "annemi" anlamak, onu yok saymamak, onunla birlikte kültürel bir gerçeği yok saymamak. Yeşilçam'ı bir kalemde silip atarsam sanki bende bir parça hep eksik kalacak gibi gelir. O Yeşilçam'ın kendisi değil tabii, onun dolayımında hayatımıza giren benzer beğenilerin sahibi, komşular, esnaf içinden geçtiğim zaman diliminde yüzleri olan benzer beğenilerin sahibi insanlar. Eleştirebilirim hatta mahkûm da edebilirim ama hep varlığı, toplumsal süreçteki izi kalacaktır.

Bizim sinemamızın gelişimi, bizim de içerden bakışımızla karmaşıklaşan bir zorluk sunuyor. Ama Teshome Gabriel'in (1989) Üçüncü Sinema'da bir farklılık olarak gördüğü popüler olanın konumuna bakarak başlayabiliriz. Gabriel'in folklorik olanla bağ kurarak kullandığı popüler terimi aynı zamanda halkın tarihsel pratiklerine dayanan resmi kültür ve politikadan ayrı bir dünya ifade eden bir açılıma da sahip.

Elbette Batı'nın Üçüncü Dünya dediğinde yüklediği anlam karşı tartışmalar ve üç dünyalı bir sisteme dayalı bu kavrayışın söylemsel olarak hiyerarşik bir sınıflamayı ifade ettiğini unutmamak gerekiyor. Ama Üçüncü Sinema Latin Amerika'dan başlayan manifestolarla (Üçüncü Sinema, Açlık Estetiği, Kusurlu Sinema) bir hareketi, ne Hollywood'un ticari, mükemmel ve kapitalist ideolojik yanını, ne de "Avrupa sanat sinemasını" kendi film pratikleri içinde görmeyen kültürel bir bağımsızlaşmadır; tamamen varolan koşulların, estetik, teknik ve içerik olarak film yapımına yansımaları hedefleyen, bir anlamda film yapmanın politik bir eylem olduğunu ve nasıl olması gerektiğine dair dilsel ve estetik ölçülerin Üçüncü Dünya'nın sesine birer engel olarak durduğunu vurgulayan bir boyut taşır. Gabriel'in ifade ettiğinden daha devrimci bir yana sahip olan ve 60'lar ve 70'lerdeki Avrupa'daki örneklerine Orr'un neo-modern dediği döneme denk düşen düşer.

Türkiye'ye baktığımızda bu kavrayışların içinde ne kadar kapsandığımızı sormak gerekiyor. Ama yine de belli ortaklıklar ve farklılıklar bağlamında Türkiye'ye de bakmayı deneyebiliriz.

1950'liler ve 60'lar dünyada 'bağımsız' sinemalardan, terimin bugünkü anlamıyla henüz sözedilmeye başlamadığı, filmlerin genelde, ülke sinemaları bağlamında ekonomik yapım ve dağıtım biçimleri içinde şekillendiği bir dönem. Bağımsız düşünenler temelde böyle bir pazar ekonomisinin yarattığı filmlere ve sömürü düzenini sürdüren ideolojilerine karşı yeni üretim yolları ve dilsel arayışlarıyla önümüze çıkıyor. mücadelesi onun dışında üretim ve estetik yolları aramanın içinde şekillenen bir dönem. 60'larda görünüre çıkan akımlarsa, 40 sonlarında yeni gerçekçiliğin ateşlediği karşı duruşların ifade biçimlerinin sinemada estetik karşılıklarını yaratan bir mücadele. Aynı şekilde Türkiye'de de sinemanın ne olması gerektiği, ülke sinemasının karakteri, özgül toplumsal tarihimiz, politik mücadele ve sinemanın konumu gibi tartışmaları görebiliriz. O dönemde *ulusal sinema* dediğimiz Halit Refiğ'in de kitaplaştırdığı ve Sinematek'in bizi de besleyen *Yeni Sinema* 'sının, sinemanın sanat yanını öne çıkaran tartışmaları yaşanır. 2000'lerde ise, kendisi de bir marka ve endüstri haline gelen bir 'bağımsız' sinemadan sözediyoruz.

Gabriel'in "Üçüncü Sinema"ya bakarken temelde yukarıdaki manifestoların sinemasını değerlendiriyor. Politik bir duruştan ayrı düşünilemeyen bu sinemanın tıpatıp aynı izlerini Türkiye'de arayamayız. Ama dikkati çektiği bir noktadan bazı bağları düşünmemi sağlıyor. "Üçüncü Sinema"ya ve estetiğinin anlamına ve biçimine duyarlı her eleştirmen, çalışmanın kendisini, toplumu ve popüler hafızayı birbirine bağlayan ilişkinin farkında olmalıdır" (1989: 62).

Yeşilçam'ın uzun bir dönem endüstri olmasının yanında, farklı bir sinema yapmak isteyen de senaryosunu eline alıp yapımcı arayacağı bir merkez olduğu bir gerçek. Bugün de anlaşıldığı üzere film endüstrisi bağımsız sinemayla diyalektik bir ilişki içinde, biri olmadan diğerini düşünmek sinemanın ekonomisi bağlamında da, estetik gelişimi bağlamında da söz konusu olamıyor. 2000'lerde yeniden canlanan ve arka arkaya yeni yönetmenler ve yeni filmlere yol açan dönem, TV dizilerinin popüler kültürde açtığı alan ve yarattığı finansal hareketlilikten ayrı düşünülemez. Gerek bütçe oluşturmada, gerekse gösterim aşamasında izleyiciyle canlanan bu ilişki dolayısıyla olanaklar açılıyor. 80'lerin kriziyle karşılaştırıldığında Türkiye'de sinema çok daha farklı bir aşamada.

Gabriel'in, film, toplum ve popüler hafıza üçlü ilişkisini düşündüğümüzde Türkiye'de hafıza bu nedenle oldukça sorunlu bir yer edinir. Belki dünyanın genelinden ayrı yorumlanamayacak 1980'ler ve "post"ların dünyasıyla ekonomik değişimden de Türkiye için Doğu-Batı sorunu söz konusudur ki popüler hafızayı bu bağlamda düşünmek gerekebilir.

Gabriel'in üçlü ilişkisi bağlamında popüler hafızanın hakimiyeti birçok tartışmaya rağmen Yeşilçam endüstrisinin sürmesini sağlayan bir etken olarak karşınıza çıkıyor. Temelde Yeşilçam'ın kendisi Türkiye'deki tartışmaların odağı olur. *Yeni Sinema*'nın vurguladığı bilinç endüstrisi boyutuna katılmamak mümkün değil. Ama bu arada başka bir nokta da dikkat çekiyor: Türkiye'nin tarihsel Doğu/Batı sorunu. *Yeni Sinema*'nın Nisan 1968 sayısında Nijat Özön Batılılaşma çabalarını Türk sinemasına bağlarken bir yabancılaşmadan da sözeder: "Batılılaşma çabaları yalnız aydın katında, o da çok kez yüzeyde, kendini göstermiş, bu çabalara hemen bütünüyle yabancı kalan, kalmak zorunda bırakılan geniş yığınlar ise kendi başlarının çaresine bakmak durumuyla karşılaşmışlardır. [Böylelikle] aynı vücutta başla gövde arasında korkunç denebilecek bir kopuş bir yabancılaşma ortaya çıkmıştır" (11). Genellikle herkesin katılabileceği bu tespitlerini Özön sinemaya bağlar. "Dikkati çeken yön, bu yabancılaşmanın, sinemacılarımız ile sinemanın ezici çoğunluğu arasında etkilerini göstermemiş olmasıdır. Bunun nedeni, sinemacılar-
dan çoğunun, kaynakları, yetişmeleri, eğitim düzeyleri, eğilimleri bakımından bu seyircilerden büyük bir başkalık göstermemeleri ... kolayca ayak uy-

durabilmeleridir.” Aslında bu tespitin iki yönünü görmemiz gerekiyor. Bir anlamda, bugünden düşündüğümüzde Yeşilçam’ın bir “temsil” sineması olmadığı, kendi sözünü söyleyen yönetmenleri olduğunu ima etmesidir. Diğer yandan Özön söylemsel olarak tam da ifade ettiği yabancılaşmanın içinden gelmektedir. Bu çatallaşmanın kendisini kesen yönetmenler olarak başta Lutfi Akad olmak üzere Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Metin Erksan yetiştirme koşulları itibarıyla batıdır. Attila İlhan bu noktaya, II. Dünya Savaşı sırasında birçok Avrupa ülkesi ve Hollywood’dan filmlerin oynatıldığı Anadolu’da, Arap filmlerinin önemli bir pazar oluşturduğunu, Yeşilçam’ın, Arap filmlerinin ithalatlarının yasaklanması üzerine olan bu yapıya oturduğunu belirterek tarihi bir perspektif getirir. Yeşilçam’ın Hindistan dışında dünyadaki Hollywood ve yabancı film hakimiyetini yendiğini öne sürer (İlhan, 2003: 15). Bundan çıkarılması gereken bir ders olduğunu düşünen ustanın dedikleri aynı zamanda popüler olanın toplumsal dönüşümüne dair bir ipucu da sunar. Engin Ayça’nın 1980’den sonra belirginleşen Türkiye sinemasının dil arayışlarını değerlendirirken söyledikleri başka bir ayrımın da altını çizer “[Yeşilçam tarzı film yapanlar] onlar neyi nasıl anlatacaklarını biliyorlar ve sonuç alıyorlar. Yerleşik, geleneksel Yeşilçam filmleriyle seyirciler arasında da bir anlatım sorunu yok. Sorun farklı bir sinema yapmak isteyenlerin sorunu aslında” (1985: 8). 80’lere kadar taşınan tartışmaların kendisi de aslında bu ikili konumdan çıkış yeni bir dil arayışları olarak düşünülebilir. Tam da sorun bunu aşmak noktasından bakışın nereden nereye olacağının cevaplanmasında yatan konumsuzluk olarak düşünülebilir; kameranın nereye ve hangi çerçeveye bakacağı... Popüler kültür üreticileriyle alımlayanların arasında “kendiliğindenmiş” gibi duran ideolojik bağ, düşünürlerin, analistlerin ve Ayça’nın dediği gibi farklı anlatım yolları arayanların konusu olmuştur. Tüm bu tartışmalar Gramsci’nin “geleneksel-organik” aydın ayrımını daha çok düşünmemiz gerektiğini hatırlatır ve bu anlamda Lutfi Akad’ı üzerinde durulması gereken isimlerden biri olarak görürüm (Yönetmenin üzerine derlediğimiz kitapta daha geniş ele aldığım bu bağın Türkiye’deki önemi için, bu kitapta da Necla’nın Pasolini bağlamında ve Tül’ün yazılarında ele alınıyor).

Geniş bir çoğunlukta karşılığını bulan anlamlar, değerler modernizmin kınlanmasıyla da Türkiye’de yakından, yeniden düşünölmeye başlanmıştır. Mesele bir anlamda da, uzun süre bir reddediş bir çeşit “inkar” psikolojisinin, Türkiye’de yaygın bir davranış özelliği olmasıyla bağlı. Bir yanda şehirli eğitimli, batılı değerlere hâkim bir kültürel yaşam biçimi öte yanda kırsalın feodal değerleriyle ve/veya ahlakıyla yaşamını sürdüren farklı ilkelere olan Anadolu halkları. Yine Attila İlhan’ın kendini de içine koyarak değerlendirmesi genellikle benim de hissettiğim bir yan olmuştur. “Bir ülkenin aydınları memleketi ileriye götürmek için kendi kültürlerini terk

ediyorlar... Bunun bilincine varabilmemiz çok zor oldu. Bizi böyle yetiştirdiler” (2003: 16). Fransız sömürgelerindeki insanların düşünme biçimlerindeki benzerliği örnek gösteren İlhan, önce seni kültürel olarak boşaltıyorlar, sonra sen onun adamı oluyorsun” diyerek Üçüncü Dünya’daki ekonomik ve kültürel sömürü biçimine, sömürgecilik sonrası düşüncelere yaklaşır. Elbetteki popülist politikaları savunmak bunun yerine konulacak bir seçenek değil ama bir ülkenin geneline hâkim olan eğilimleri de görmek daha sağlıklı seçeneklerin için yolu tıkmaz. Nijat Özön’ün yukarıdaki sözlerine ekledikleri ise keskin bir öngörüye işaret ediyor. “Birçok alanda kendini gösteren yabancılaşmanın önümüzdeki yıllarda seyirciler ile yeni sinemacılar arasında belki her alanda olduğundan daha keskin bir biçimde ortaya çıkması kaçınılmaz olacaktır” (11).

Yaşadığımız toprakların dokusunu, karşımıza hiç de hayal etmediğimiz gerçeklerin ve beğenilerin çıkabileceği korkusundan görmezden gelerek yaşamak, yerleşmiş içsel bir kaçış da aynı zamanda. 60 ortalarında yaşanan sinema içindeki tartışmalar elbetteki sinema arayışlarının doğurduğu verimli tartışmalar ve elbetteki Yeşilçam’ın fabrikasyon üretiminin popüler kültüre ait belli ideolojik açılımları konusunda uyarıcı, işaret eden bir süreç. Diğer yanda Fehmi Yaşar’ın çektiği *Camdan Kalp* (1990) filminde olduğu gibi aynı topraklar da tamamen birbirine yabancı iki yaşam biçimi yaşadığımız da bir gerçek(ti).

Bir genelleme olsa da, Türkiye’deki Doğu/Batı ikiliği genelde günlük yaşamın içine sinmiş, dolayısıyla da izlerini en çok 60’lardan başlayarak çeşitli biçimlerde vermiş olduğunu düşünüyorum. Şehirli/köylü, okumuş/cahil ikiliği, ahlaklı/ahlaksız, kurnaz/dürüstlük, onurlu/onursuz gibi karakterlere bürünerek öykülerin dramatik yapısını harekete geçiren nedsel ikilikler oluşturarak karşımıza çıkarlar. Karakterden çok tiplmelerden oluşan bu filmler kötü kadınların ve kötü adamların gerçekte kendi halinde yaşanacak masum aşkları, aile düzenini bozması temeline dayanır. O kadar çok çeşitlenmiştir ki tek tek filmlerin isimlerini hatırlamak yerine sanki hepsi tek bir filmmiş gibi hafızamıza sinmiştir. Fakirler, köylüler, patronlarına veya ağaya karşı onurlarıyla; paranın, zenginliğin, mülk sahipliğinin ahlaksızlığıyla baş etmek zorundadır.

Sonunda Batılı değerleriyle kaybeden hep patronlar, şımarık burjuvalar, zenginler olur. Fabrikatörler, gazino patronları paranın gücüyle varolmaya çalışırken bu bir kişilik zayıflığına döner ve sonunda onur, ahlak, dayanışma, delikanlılık, aşk kazanır. Genelde doğu’ya, ait görülen bozulmamış değerlerdir onlar. Sınıf sorunuyla Doğu/Batı karışıklığının karıştığı filmlerdir. Değişim olacaksa da bunun yolu baş karakter gibi yozlaşmadan değişmektir.

Bu filmler arasında en net hatırladığım, sonradan devamları da çekilen Atıf Yılmaz'ın *Güllü* (1971) filmidir. Fikret (Ediz Hun) Karadeniz'de bir köyde kaza yapar ve gelenekleriyle yaşayan, dobra, dürüst Güllü (Türkan Şoray) ile bir aşk yaşar ve evlenir. Şehre döndüğünde Güllü'yü unuttur, Güllü onu aramaya şehre gelir, kocasını tekrar kazanmak üzere ona bir gazeteci yardımcı olur. Önce Fikret'in tarafında olan gazeteci Güllü'ye oyun oynayacak, kocasını öldü gösterecektir. Daha sonra yaptığını tersine çevirmek isteyen gazeteci (Süleyman Turan) masum kıza yardım eder. Güllü, dans etmeyi, İstanbul Türkçesi'yle konuşmayı, dekolte giyinmeyi, makyaj yapmayı, dik yürümeyi öğrenir. Başka bir kadın olarak Güllü'ye aşık olan Fikret, arada kılık değiştiren gerçek Güllü'den de kaçır. Aşık olduğu için son darbeyi vuramayan Güllü'ye gazeteci, onurunu, amacını, kendi gerçeğini hatırlatır. Dışardan yapılan bu değişiklik Güllü'nün o saf ve temiz kişiliğini de etkilemiştir. Ediz Hun'un babasıysa ona, kendi kökünü, geldiği yeri hatırlatır ve film mutlu sonla biter.

Diğer filmlerde de gözlemleyebileceğimiz bu noktalar, toplumsal gelişme ölçülerinin yarattığı popüler çelişkiler olarak karşımıza çıkar. Yerleşik geleneksel kültürel zemine, batılı "gelişmiş" değerleri sentezleme sancıları olarak da yorumlayabiliriz.

Bolca tekrarı ve devamı yapılan *Kezban* filmleri (1960-1970) ya da *Kıvalı Yapıncak* (1969) filminde olduğu gibi köylü kıızı çembere alıp onun saç-başı, elbiseleriyle dalga geçerler. Genç kız, sanki şehirli öyleymiş gibi, çeşitli hocalarla yetiştirilip, öylesine değiştirilirki, baş erkek karakterimiz ancak o zaman aşık olur. Bu noktada karşımıza bu değişimle tatmin olmayan, oğlunun şehirli, zengin bir dengiyle evlenmesini isteyen anne kadına tuzak kurup iffetini lekelemeye çalışır.

Haksızlığa uğrayan iyi kadın gazinolarda şarkı söylemeye başlaması bir kültür tarafından "düşmek" olarak görülürken onu izleyen halk kadını savunan bir yerde konumlanır. Bu noktayı açtığımızda, Yeşilçam'ın popüler kültürün diğer pratikleriyle sıkı bir bağ kurmuş kolayca bir kenara koyamayacağımız bir yapılaşma olarak karşımıza çıkar.

Filmlerde gazinoların hakimiyeti, zamanın en yaygın eğlence biçimlerinden biri olan gazinolar ve kadın matinelelerinin filmlerde devamı gibidir. Suat Park yazlık sinemasında iki film arası bir şarkıcı ya da bir orkestranın çıktığı zamanları hatırladığımda gazinoların popüler kültürün içindeki önemi daha da netleşiyor. Sinema alanları, adeta gazinolarla kaynaşan bir konser alanı gibidir. Yeşilçam filmlerinin protip karakterleri ve konularının sürdürülebilmesinin en büyük nedenlerinden biri de plaklar, radyolar, şarkıların filmleri, şarkıcıların

gazino programları gibi diğer formlarla, sıkı bir bağı olan bir popüler eğlence biçimi sunmasında olabilir. Gazinoda şarkı söyleyen baş karakterimizi izlerken bir süre sanki gazino ortamı canlanır.

Her mahallede en az bir sinemanın olduğu dönemler aynı zamanda bir çeşit sosyalleşme oianağı da sunar. Günlük hayatımızda yaşadığımız haksızlıkları yükleyebileceğimiz kötü adamları, kötü kadınları sunarken, onlarla başedecek, kötü durumlardan kurtaracak onurlu kahramanlarımız olduğu tesellisini de verir. Onlarla öylesine özdeşleşilir, öylesine gerçekliğe girilir ki gerçeğin kendisi kaybolur. Örneğin iki film arası şarkı söylemek üzere sahneye çıkan Önder Somer'in, bir saniye önce izlediğimiz filmindeki rolünden dolayı yuhalanmış, şarkısını söyleyememiş olduğu bir zamanı hatırlıyorum. Kahramanın kızı kurtarmaya geldiğindeki, ya da kötü adamları yendiğinde kopan çılgınca alkışlar veya konuya yapılan sesli müdahaleler, iyi kızı uyarmaya çalışmalarla yaşanan bu izleme ritüelinin, özellikle 60'lar ve 70 başlarında Türkiye'de en yaygın eğlence biçimi olduğu söylenebilir.

Yeşilçam dendiğinde herkeste çağrışan ortak izlenim bir yanda şehirlerde, İstanbul'da mahalle kültürünün ve komşuluk ilişkilerinin de varlığının yaşandığı dönemle içiçe geçmiştir: Çocukların sokaklarda oynadığı, delikanlıların kapı önlerinde takıldığı, camdan cama sohbetlerin yapıldığı, evden eve eksiklerin tamamlandığı, çocukların komşulara teslim edildiği bir zamanda, genel politika da evlerin içinde, sokaklardaki sohbetlerde, yaşam biçimlerimize kadar girmiştir. 70'ler yürüyüşler, protestolar, boykotlar, grevler ufak tefek şikayetler olsa da günlük hayatımızı da saran bir atmosferdir. Komediler işçi baba, fedakar anne, halden anlayan çocuklarla neşelendirirken sınıfsal bir dayanışmayı da taşırlar. *Oh Olsun* (1973), Ergün Orbey'in *Bizim Aile* (1975) gibi filmlerdeki bu atmosfer özellikle *Bizim Aile*'de net bir şekilde görülür. Üvey babası işçi olan Tarkan Akan üniversiteli, parkalı bir gençtir, İtır Esen katı bir fabrikatörün aynı üniversitede okuyan burjuva kızıdır. Filmin en unutulmaz sahnesi Münir Özkul'un patrona "dokunma bize" diye başlayan kafa tutuşudur. Patronun evden atıp aileyi bahçede yaşamaya kadar varan baskısına karşı sonuna kadar hep beraber direnirler. Kızı da bu direnişin içindedir, taviz vermez ve tabii kazanırlar. Münir Özkul'lu, Adile Naşit'li dönemin filmleri ezilenin yanında, ona umut veren, direnme gücüne sıcak ve neşeli bir hava katan filmler olarak hafızamıza yerleşmiştir.

Kemal Sunal filmleri de ayrıca üzerinde durulması gereken bir alan olarak durur. Haksızlıkları, üç kağıtları, otoriteyi kendine özgü alaya alışıya popüler kültürde gülmecenin bozguncu yerine en güçlü örnek figür-

lerinden olmuştur. TV’de defalarca yayınlandığında izleme oranlarında yer edinmesi kolaylıkla bir kenara konulacak bir olgu değildir.

İçerdeki Umut Anları

Yeşilçam masalları yanında Türkiye’de yaşanan politikaları, artan iç göçü, işsizliği, kadının ve kırsal kesimde yaşanan sorunları, sınıf çelişkilerini yansıtan filmlerin de içinden çıktığı ve izleyiciye ulaştığı canlı bir organizma gibi bir his bırakır. Seyirciden bağımsız düşünülmemeyecek bir özellik taşır, sanki onlarla varoluşunu tamamlar. Çirkin Kral olarak Yeşilçam’ın yıldızları arasında halkın kahramanı olarak yerleşen Yılmaz Güney’in Kerem sinemasının yazlığında *Arkadaş* (1973) filmi de böyle bir atmosferin içinde alkışlar arasında izlenen bir film olarak bu hissimi daha da güçlendiren bir anıdır. Kapitalist sistem karşıtı hareketlerin sokağı saran bu atmosferini bir sözü sadece his olmaktan öteye taşıyor: “Devrim her an olabilecek gibiydi ve sonradan öğrendiğimize göre o dönemin devlet adamları arasında (Richard Nixon’ın bariz paranoyasının ötesine geçen) etkin bir korku salmıştı.” (Harvey, 2008: 19) Oradan 2000’lere nasıl bir dönüşüm yaşandığını, şimdi artık kullanımda olmayan “emperyalizm” kavramının literatürden kalkması da anlatır.

60’larda yükselen düşünsel hareketlenme Yeşilçam’ın üretim ortamında çalışmış yönetmenlerin yanısıra, yeni yönetmenlerin de 70’lerde yaşanan ülke gerçeklerine politik bir bilinçle eğilen filmlere ortam yaratmıştır. Türkiye’yi sarmış olan sol hareketlilik Yeşilçam üretim biçiminden, masallarının dışında, Türkiye gerçeklerini yansıtmaya çalışan ve sinema tarihimize geçen filmlerin örneklerini verir. Öncelikle usta Lütfi Akad’ın *Gelin, Düğün, Diyet* (1973–1974) üçlemesi göç olgusunu, sınıfsal bir düzeyde ele alan filmlerdir. Akad’la *Kızılırmak-Karakoyun* (1967) filminde çalışmış olan Yılmaz Güney, *Umut* (1970), *Arkadaş* (1974) gibi filmleriyle kendi yönünü açıkça çizmiştir. Onat Kutlar engin bilgisiyle onu daha *Seyyit Han* (1968) filminden tespit eder: “Onu (Yılmaz Güney), geleceğin bağımsız ve dürüst yönetmenlerinden biri olarak görmek –Yeşilçam’ın amansız yasaları düşünüldünce- belki aşırı bir iyimserlik sayılabilir ama ben buna inanıyorum” (1968: 12). Yılmaz Güney’in özellikle *Umut* filminin Senegalli Osman Sembene’nin *Borrom Sarret* (1966) filmiyle birbirlerini çağrıştırması bakışların yerelden evrensele uzanan ilişkisinin dönemsel örneğidir. Her ne kadar yazarak tartışanlarla filmleri yapanlar ayrı olsa da, farklı farklı kollarından toplumsal filmler 70’leri belirgin kılan Türkiye sinemasında önemli filmlerin de peş peşe geldiği yıllar olarak göze çarpıyor. Gerek Anadolu’nun sorunlarını, gerek işçi ve örgütlenme sorunlarını, gerekse bunlar

üzerinde temellenen insan dramlarını anlatan filmler dönemin sanatçı ile etkileşimini de yansıtan örneklerdir. “Sanatçının özgürlüğü” daha sonraki yıllarda önem kazansa da, sanatçının “toplumsal sorumluluğu” hararetli temalardan biridir. *Sürü* (Zeki Ökten, 1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Erden Kural, 1979), *Kanal* (Erden Kural, 1978), *Ağıt* (Yılmaz Güney, 1971), *Arkadaş* (Yılmaz Güney), *Adak* (Atıf Yılmaz, 1979), *Yusuf ile Kenan* (Ömer Kavur, 1979), *Yatık Emine* (Ömer Kavur, 1974), *Maden* (Yavuz Özkan, 1978) *Demiryolu* (Yavuz Özkan, 1979), *Otobüs* (Tunç Okan, 1974) gibi filmler hatırlayabildiğim birkaçı. Sona sakladığım Atıf Yılmaz’ın uyarladığı *Selvi Boylum Al Yazmalım*’sa (1977) -Aytmatov’un öyküsünün sağlamlığı önemli tabi- bütün bunların dışında ayrı, kişisel bir önem taşıyor. Tüm Yeşilçam’ın tutku dolu masalsı aşk hikâyelerinin yerine, kendisi de bu tür filmler yapmış bir yönetmenin Yeşilçam’ın yıldızlarını da (Türkan Şoray, Kadir İnanır) alarak ama sonunda Ahmet Mekin’i filmin kahramanı olarak bitirerek belli kalıplarla oynadığı bir film. Film, 70’lerde, işçi sınıfı bilincinin en güçlü olduğu bir dönemde “emek” kavramını aşka taşır. Bir tutkudan söz edebiliriz ama “emek” insan ilişkilerinde de nirengi noktalarından birini oluşturur. *Selvi Boylum Al Yazmalım*, 2000’li yılların gençlerini de etkilemesiyle kayıpların ne kadar derin olduğunu gösteren, aynı zamanda kadının seçimleri konusunda da uyarıcı bir özelliği de sahiptir.

Sona Doğru Yeni Başlangıç Umutları

Doğuşundan itibaren sansürle boğuşmuş Türkiye sineması 1980 askeri darbesiyle birlikte ciddi bir suskunluk yaşar. Bu suskunluk yukarıda çizmeye çalıştığım değişim coşkusunun, Harvey’in söylediği kapitalist güçleri saran korkuların, birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de uygulanmış en acımasız tepkisidir. Düşünen beyinleri talan eden, öldürülmeyenlerin yıllarca hapis yattığı, bir çoğunun yurt dışına gitmekten başka çaresinin kalmadığı, sorgulanmaya alınanların gerek fiziksel gerek ruhsal işkence travmalarıyla boğuşmak zorunda kaldığı, örneklerinin özellikle Şili ve Arjantin’de yaşandığı düşünülemeyecek bir insan, kültür ve birikimin kıyımı.

Ortam, dümdüz edilmiş pürüzlerden arındırılmış, kültür emperyalizminin, sermaye ile birlikte gerçek, neo-libarel biçimiyle, rahatça yerleşmesini sağlamak üzere hazır. 80’lerin sineması genellikle “halktan uzak, halkı kavrayamayan filmler” ya da bireyci bireye yönelen filmler olarak değerlendirildi. Necla’nın dediği gibi filmlerde halk ve Türkiye gerçekleri kaybolmuştu. Yönetmenlerin kendi iç dünyasını da yansıtan bu filmler, bir anlamda Türkiye’nin en karamsar, en karanlık dönemlerinden birinin yan-

sıması olarak da kabul edilebilir. Özellikle 70'lerin açık politik söylemlerinin, eleştirinin, dile getirmenin, 80 darbesinin yarattığı bir suskunlukla içe dönme süreci de denilebilir. Bu dönemde, özellikle ilişki kurulabilecek bir halkın 70'lerdeki tanımıyla da ortadan kaybolması sözkonusuydu. Şöyle hayali bir resim çizilebilir: İlk yıllar evinden çıkamayan yalnızca akşamları yayına başlayan TV'den genalgeleri izleyip, haberlerde kaç kişinin tutuklandığı, kaç kişinin arandığını izleyen ve giderek genel bir korkunun tüm ülkeye yayıldığı ve arkasından tüm 70'lerin lanetlendiği bir süreçte halk da olası bir dayanak olmaktan çıkmıştı. Başka bir deyişle hitap edilecek alan da berraklığını yitirmişti. *Maden* (1978) ve *Demiryolu* (1979) gibi filmlerle tanıdığımız Yavuz Özkan *Film Bitti* (1989), *Büyük Yalnızlık* (1989), *Ateş Üstünde Yürümek* (1991) gibi filmlerle devam eden kariyerinde “(post)-yabancılaşma”nın izleri gözlenebilir.

Yaşanan gerçekliği dile getirmek hem bir şokun etkisinde olmaktan hem de açık yasaklardan ve herkesin evlerindeki kitapları kontrol etmesine varan baskınlardan dolayı mümkün değildi. Çabucak silindik. Özellikle alt sınıfların yaşadığı bölgeler daha da çok kontrol altındaydı -Onlu yaşların sonunda kızkardeşimle evde otururken bir anda etrafımız ihbar sonucu sarılmıştı. Kim için belli olmayan bu askeri sarılma büyük ihtimal yanlış ihbardı ama her ihbar için ordunun seferber olduğunu açıklıyor. 80'lerdeki o birkaç filmin yanında, bolca video pazarına üretilen filmler sokağı korkulacak bir yer olarak görmeye başlayan halkın ayağına gelen sinemaydı. Dünyayı kurtaracak büyük hayallerin “boş” olduğuna olan inancın yerleşmesine denk gelen bu süreçte, film yapanın kamerasını ve kendini konumlandıracağı “söz”ün de bir süre bulanık kalması “doğal” görülebilir. Ama daha da önemlisi “halktan kopuk” yakıştırmasının bir başka ayağı da halkın görece “çabuk” dönüşümüdür ki beraberinde gelen ağır ekonomik değişimden ayrılamaz. Bir düşünelim: Sendikalar kapanıyor sorumlu işçiler nerde? Yerlerine geçecek olanlar hazır ve yeni servis hizmetlerinin istihdam alanı da açılacak, onlara artık gerek yok. Zaten “orta sınıf”a terfi eden “post-halk”, bu geçiş sürecinde 70'lerin popüler kültüründen tamamen farklı, bir anlamda 80'lerin politikadan uzak, global tüketim kültürünün yettiği ve bu yeni küresel “zenginleşme”yle tüm tatminlerini yaşamaya adanmış yeni bir çılgınlık bulmuştu. “Bu sırada başka bir yerde” tüm dönüşümlerin dışında, sinemada, Türkiyeli filmlerin yabancı filmlerden sıra bulup gösterim olanağı bulması en önemli sorunlar arasına yerleşti.

70'lerin devrimci coşkusunun umut bağladığı ‘halk’ 80'lerde sırtını dönmüş gibi görünüyor, film yapanlar olan biteni anlamaya çalışırken de sürmekte olan çelişki gün yüzüne çıkıyor. 70'lerin politik ortamıyla birlikte de okunması gereken Türkiye gerçeklerine eğilen birçok film, hep

birlikte gelişmeye olan inancın sürdüğüne, aydınlatılması gereken bir halkın varlığına, halka öncülük edilebileceği varsayımı üzerinden kurulan bir bağdır. Gerçekte birkaç kişi dışında halk ne kadar tanınır. Aydınların halkla arasındaki kopukluğunun, uzaklığının ortaya çıktığı ve aslında ilişkinin kendisinin sorgulandığı yıllar 1980 sonrasında yoğunlaşır. Sinemasal temsilde, yönetmenlerin kendi inisiyatifleriyle bir ürün meydana getirdikleri, ya da sorunların dile getirilmemesinin gerektiği bu 1980'lerle başlayan dönemde, halktan “özgürleşmiş” film üreticileri konu seçiminde de “özgürdür”. Orhan Oğuz, *Üçüncü Göz* (1988), Fehmi Yaşar'ın *Camdan Kalp* filmlerinde olduğu gibi artık aslında yabancı olunan halk sorgulanır. Türkiye neresi, biz nerde, nasıl bir kültürün içinde yaşıyoruz, bildiğini sandığı şeyler nerde gibi sorular 70'lerden çıkmış kuşak için 80'lerin atmosferi olarak özetlenebilir.⁵ Kendi coğrafyasının kültürel dünyasıyla ilişkisi, uzak-yakın duruşu, nasıl bir eleştirelilik getirdiği ve nerede durduğu bu konumun kimliğiyle yakından ilişkilidir.⁶

Türkiye'nin kendi coğrafyasındaki yerel çok kültürlülük belli bir toplumsal ve kültürel kimlik tanımını zorlaştırır. Her türlü kimlik tanımının sorunlu olmasının yanında Türkiye'nin kendi özel tarihi de, bu çabayı hep karmaşıklatacaktır. Cumhuriyet'in kabulüyle birlikte resmen ideal bir kimlik olarak kabul edilen “Batılı” olma ile Türkiye'nin güncel gerçekliği arasındaki ilişkideki sorun, tarihle ilişkiyi ve dolayısıyla kültürel kimliği de sorunlu bir yere taşır. Kuşkusuz bu, soyut bir hedefle, varolan somut gerçeklik arasında sözünü dile getirmek isteyen bir bireyin konumuna da yansiyacaktır. Gerek gördüklerini aktaran, gerek hikâyeleştiren temsil ayrıcalığına sahip bireyler, entellektüeller, temsil edeceği nesnesiyle ilişkisi açısından iki zıt yönün arasında kalacaktır. Birincisi, “Türkiye'nin Batı değerlerine ulaşma” hedefinde, ikincisi, Türkiye'deki bu değerlerin uzağında durduğu varsayılan “öteki” Türkiye'yle ilişkisinde... Batı'nın ileri, Doğu'nun geri, Batı'nın hümanist, Doğu'nun barbar, akılcı-mistik, açık-kapalı gibi ikilikler üzerine oturan hâkim oryantalist söylem, Doğu kimliğinden arınma çabası içindeki bir coğrafyada temsilcilerin, düşünme biçimini, konumunu şekillendiren bir etmen olarak karşımıza çıkar. Kendini “Batı”lı konuma yerleştirdikçe gerçekte “Doğu”lu olarak konumlandığı coğrafyası ve kültürel özellikleriyle ilişkisi başkalaşır, dönüşür ve Batı'nın karşısında “öteki”liği görmeye başlar.

⁵ Bkz., kitabın içindeki Z. Tül Akbal Süalp'in yazısı.

⁶ Benjamin'in Kracauer'in yazma biçiminden çıkardığı gözlemini eklemek istiyorum. “Konuştuğumuz deneyim, bir entellektüelin deneyimidir. Entellektüel küçük burjuvanın yeminli düşmanıdır, çünkü sürekli kendi içindeki küçük burjuvanın üstesinden gelmek zorundadır.”

80'lerin değişen halkı zal dünyasının (Reagan-Taecher) her ahlakını, fırsatılığını içine sindirmeye başlamış yeni bir dönemin halkıdır. *Namuslu* (Ertem Eğilmez, 1984), *Faize Hücum* (Zeki kten, 1982), *ıplak Vatandaş* (Başar Sabuncu, 1985), *Muhsin Bey* (Yavuz Turgul, 1987) gibi filmlerde yansımalarını görürüz. Aynı yıllarda çekilen *Beyaz lm* (Halit Refiğ, 1983) filminin, *Faize Hücum*'a göre daha çok iş yapması da dünyadaki Türkiye'nin maruz kaldığı paralel giden operasyonları özetleyen bir veri gibi durur.

Kadınlar Varmış

80'lerde sinemaya asıl damgasını vuran eğilim tartışması, kadınların toplumsal bir cinsiyet olarak toplumun bilincine çıkarıldığı dönemdir. Suskunluğa itilen bu dönemin seslerinin kadınlardan geldiğinin de yeniden yazılması gerek. 70'lerin devrimci "bacıları" 80'ler sürecini erkeklerle birlikte, çoğu zaman daha da aşağılanarak yaşamış kadınlar (12 Mart ve Sevgi Soysal romanları), sınıfsal sömürü dışında cinsiyete dayanan sömürünün altını çizerek, 80'lerin politik ortamını da hareketlendirerek, günümüzün popüler kültürünü saran kadınlık bilincine devrimci bir başlangıç yapılmasına yol açtılar. Türkiye'de özellikle Anadolu'da, yasalar da, aile içinde yaşanan eşitsizlikler ilk kez en yaygın olana karşı bir kampanyayla "Dayağa Karşı" olarak yeniden sokağa çıkılmasını da sağladı.

Türkiye'deki değişimleri usta gözlemleriyle kaçırmayan, yeniliklere açık yaratıcı kişiliğiyle Atıf Yılmaz, *Mine* filmiyle (1982) yine Türkan şoray'ı "kadın" kahramanı olarak, kadın için de sevgiden öte arzusun varlığını anlatan filmlerin başlangıcını yaptı. Orta st sınıf, orta sınıf, eğitimi, çalışan kadın, sanatçı kadın gibi kadınların yanında, bir uçta *Bekle Dedim Gölgeye*'de (1990) darbenin yaralı kadını, diğer uçta *Bir Yudum Sevgi*'de (1984) işçi kadına varan geniş bir çeşitlilik grrtz (ikisinin de edebiyat uyarlaması olması edebiyatta da bu anlamda bir değişimin var olduğunu dşndrtr). şerif Gören'in *Firar* (1984) ve *On Kadın* (1987) filmlerindeki kahramanlar da bu dönemin keşfedilmiş kadın kahramanlarıdır.

Yeşilçam'ın kadın prototiplerinden farklı, cinselliği, arzuları, seçimle ri olan yaşayan özellikler taşıyan bu kadınların temsili de en çok Müjde Ar'ın cesur oyunculuğuunda vücut bulur. Genellikle erkek yönetmenlerin dilinden anlatılan bu filmler arasında Bilge Olgaç ismini unutmamak gerek. Yeşilçam'ın hâkim erkek dünyası içinde çalışmış Bilge Olgaç *şalvar Davası* (1983) ve *Kaşık Düşmanı* (1984) gibi kadının Türkiye'deki dilsel ve kültürel yerlemiş konumuna temelden yaklaşımlar sunar. Aynı yıllarda

Mahinur Ergun *Gece Dansı Tutsakları* (1988) ve *Med Cezir Manzaraları* (1989) ile sinemamıza giriş yapan kadın yönetmenlerdendir.

Yeşilçam'dan daha az, filmlerin kalitesinden, nasıl olmasından, engellerin aşılmasından daha çok konuşulan dönemde sansürün ağırlığı artık yaratıcı beyinlerin içine yerleşmişken darbenin kendisi de filmlere doğrudan konu olacak kadar sinemasal değer taşıyamaya başlar. Tarihle yüzleşmek kendi başına zor bir işlenken, Türkiye'nin genel politikalarıyla da bu hep bir engel haline gelmiştir. Hafızasız olmaya yatkınlaştırılmış bir ulus olarak böyle bir beklentiyi çoğumuz da taşımayız. Zaman ve hafıza, kendine yabancılık ve mekâna doğru bu derinleşme, Türkiye üzerinde sembolik bir okumaya çağırıldığı filmleriyle Ömer Kavur'u ayrı değerlendirmek gerekiyor. 70'lerde çektiği filmlerle yönünü belirlemiş olan Ömer Kavur *Gece Yolculuğu*'yla (1987) başlayan filmlerine yeniden ve yeniden baktığımızda Türkiye'ye dair önemli izler görürüz.⁷

Geriye dönüp baktığımızda *Bir Sonbahar Hikayesi* (A. Yılmaz, 1994), *Sis* (Z. Livanelli, 1988), *Uçurtmayı Vurmasınlar* (T. Başaran, 1989), *Bekle Dedim Gölgeye* (A. Yılmaz), *Su da Yanar* (A. Özgentürk, 1987), *Ses* (Z. Ökten, 1986) 12 Eylül'ün yara izlerini anlatma denemeleri olarak hatırlanacak filmlerdir. Ama yetmediğini 2000'lere geldiğimizde daha çok anlarız. Neredeyse bir kuşak 11 Eylül'le, 12 Eylül'ü birbirine karıştıran ya da "12 Eylül nedir" sorusuyla hiç karşılaşmamış olarak karşımıza çıkmıştır. *Eve Dönüş* (Ö. Uğur 2006), *Beynelmilel* (S. S. Önder, M. Gülmez, 2006) gibi filmler bunu yeniden hatırlatmaları açısından da önemlidir. Aynı yılların yeni film çeken bazı yönetmenlerle ortaya çıkan 'korku' türünün yükselmesi bana düşünülmesi gereken bir eğilim gibi geliyor. Şimdilik, sinemamızda önemli bir boşlukmuş gibi görülüp bizim de Hollywood tarzı korkular yaratabileceğimizi kanıtlamak olabilir diyeceğim. Bana ablamın tutkunu olduğu Kilink filmlerinin dönemini hatırlatıyor. Ama aslında kokulacak bir şey yok. Asıl korkuyu, kaybolmuş kızını ararken şehrin arka sokaklarıyla, yoksulluğuyla tanışan orta sınıf bir kadının yaşadığı hesaplaşmadaki gerilimde var. (Ömer Kavur'un *Körebe* 1985) Günümüz Türk sinemasını daha sonra düşünmek üzere bırakıyorum. Tül bölümünde güzelce ele alıyor.

Dışarısı

Dünyada Hollywood sinemasıyla tanışık olmayan hiçbir ülke yok gibidir. Türkiye'yi düşündüğümüzde de özellikle yabancı sinemaya açılış önce Hollywood'a olur. Sinema komplekslerinin mütevazı sinemaların

⁷ Bkz. Ayla Kanbur (2003). "*Bir Unutuşun Tarihi.*" *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler* 5. Deniz Bayrakdar. (Yayına Hazırlayan.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları.

yerini aldığı 1990'lar ve 2000'lerde de yanyana oynayan filmlerle Hollywood dışında başka bir yere açılma imkanı neredeyse yok gibidir. Hollywood; Amerika'nın kültür bir yana, en önemli endüstrilerinden biri, Eylül 2008'de yaşanan krizde bile kurtarılma operasyonlarına dahil edilen, Amerika'nın dünyadaki imajını sürdüren, ideolojisini koruyan en önemli sübap, Mc Carthy döneminde açıkça ortaya çıkan ama giderek daha incelen sansür ve oto-sansür sürecinin işlediği önemli bir bilinç endüstrisi. Her zaman büyüleyici, yüksek bütçeli filmlerin üretildiği, en geniş dağıtım ağına, dünyanın birçok ülkesinde sinema sahipliklerine kadar varmış şirketleri, çok uluslu şirketleriyle tüm küreyi sarmış bir ağ. Masal anlatmayı görev edinmiş (Pretty Woman, 1990) Hollywood'un Türkiye'de Yeşilçam için yapılan eleştirilerin aynılarını haketmemesinin bir nedeni yok. Üstelik Hollywood'un Amerikan politikalarının sözcülüğünü üstlendiği durumlar da olmuştur (Rambo serisi). Aynı zamanda Hollywood filmleri sinema tarihini yazan tarihçilerle de üniversitelere kadar girmiş resmi bir tarih edinmiştir. Bunun nedenleri arasında, Hollywood tarihinde Avrupa'dan göç etmiş yönetmenlerin de önemli filmlerle katkısını saymak gerek. Ama "Hollywood" öylesine bir kurumdur ki içindeki şartları kabul etmek, orada film yapmaya yatkınlık ister; bunun için Sydney Pollack'ın *Bulunduğumuz Yol* (The Way We Were, 1973) filmindeki yönetmen karakterlerine bakmamız yeterli. Üniversite yıllarından itibaren protestolarda başı çeken eylemci karısıyla, hayatını yaşayan eğlenmeyi temel almış bir kişiliğe sahip yönetmenin, toplumsal değişimlere karşı tepkisi farklıdır. Kadın toplumsal sorumluluklarından birey olarak sıyrılmadığı için aralarında sürekli sorunlar çıkar birbirlerini sevmelerine rağmen birlikte olamazlar. Sonu ayrılıkla biter.

Avrupa'da durum daha başka görünür. Özellikle postmodern, küresel sarsıntıların başlangıcına kadar Avrupalı yönetmenler, gerek günlük hayatın ayrıntıları, gerek insan, gerekse aktüel politik konularda yaptıkları işin bilincinde, arayışları, soruları, sinemasal dil üzerinde düşünen belli bir toplumsal sorumluluk perspektifi taşıdıkları izlenimini bırakır. Buna rağmen 70'lerden sonra, tüm dünyada olduğu gibi Avrupa'da da büyük sinemasal hareketlere, topluma dair iddialı manifestolarla sinemayı birbirine bağlayan akımlara rastlamayız (Dogma'yı saymıyorum).

Şöyle bir geriye gittiğimizde, sinemasal deneyimlerimin başlangıcında hatırladığım en önemli isim iki boyutlu dünyanın ve görüntü dilinin olanaklarını zorlayan Luis Buñuel'dir. Daha iyi anlamak için peşine düştüğüm Buñuel, sürreal anlatımı, katolikliğe ve burjuva kültürüne keskin eleştirileri ile ve özellikle ilk *Altın Çağ* (L'âge D'ore, 1930) oldukça zorlamıştı beni. 18-20 yaşlar düşünüldüğünde kolay sindirilecek gibi değildi. Ama anlamak

üzere, daha çok izlemeye ve okumaya teşvik ettiği bir gerçek. Mimar Sinan Üniversitesi gösterimlerinde izlediğimiz filmlerin altyazısız veya İngilizce altyazılı olduğunu düşündüğünüzde tüm anlamları çözebilmek için görüntüler daha da önem kazanırken ve daha iyi anlama arzusunu tetiklerken onlar hakkında yazan sinema dergilerinin eksikliğini hissettiriyordu. Milliyet Sanat ve Gösteri gibi dergilerde ayrılan sinema sayfaları, sinema tarihinin ustalarına yetmeyince sahaflarda eski sinema dergilerini, özellikle Yeni Sinema dergilerini toplamaya doğru vardı. Ve arkasını izleyen İstanbul Sinema Günleri ve İstanbul Uluslararası Film Festivali Türkiye’de birçok kişiyi beslediği gibi beni de besleyen kaynaklar olagelmıştır. Vittoria De Sica filmleri, Visconti, Michelangelo Antonioni, Francois Truffault, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Werner Herzog gibi sinema tarihinin en önemli yönetmenleri izlemek sinema dilinin sonsuz olanaklarını ve zenginliğini anlamak ve dalmak için yeterliydi.

Bergman’ın özellikle *Persona* (1966) filmiyle bıraktığı mesafeli, depresif izlenim *Çığlıklar ve Fısıltılar’daki* (Cries and Whispers, 1972) ses kullanımıyla hayranlığa dönüşmesi, De Sica’nın bizim filmlerimizdeki yakınlığın sardığı tanıdıklık, Fellini’nin bitmeyen şaşırtıcı oyuncular, renkleri ve şenlik havasında yarattığı eleştirel dünya, Visconti’yle *Venedik’te Ölüm* (Death in Venice, 1971) filmindeki özel aşkın mekânla içiçe geçen anlatımı ve son sahnesindeki hüznün, Truffault’yla Fransa’nın çocukları ve isyanlarının çıkmazı, Resnais’le hayatın felsefesi Wim Wenders’le yolun filmleri yıllar içinde bile silinmeden kalanlardan bazıları.

İzlenen birçok film, fark etmeden de olsa izler bırakırken, bir süre daha sizinle birlikte yaşayan yönetmenler, bu sırada yeni katılanlarla beraber merakla beklediğiniz isimler olarak tercih listemde yer ediniyordu.

İlk *Olayların Gidişi* (The State of Things, 1982) filmiyle pek de iyi bir başlangıç yapmadığını düşündüğüm Wim Wenders özellikle Peter Handke’yi sevdiğimden olsa gerek *Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi* (The Goalkeeper’s Fear of the Penalty, 1972) filmiyle devamını sağladı. *Alice Kentlerde* (Alice in The Cities, 1974), *Amerikalı Arkadaşım* (The American Friend, 1977), *Paris Teksas’la* (1974) süren bu yolculukta şehrin sokaklarında, ya da şehir şehir dolaşmak Wenders’i *Yol Filmleri*’ni öğreten bir yönetmen olarak yerleştirdi. Özellikle insanın yaşadığı mekânla sınırlılığını, bir mekânla biçimlenişini, mekânın taşıdığı tarihi, yolun yarattığı değişimi, “geri dönme”nin farklılığını anlatmakla yetinmeyip *Berlin Üzerinde Gökyüzü*’yle (Der Himmel über Berlin / Wings of Desire, 1987) bir kentin Berlin’in şiirini anlattı. Berlin, “Kent Çalışmaları”nda (Türkiye’de Z. Tül Akbal Süalp bu konuda çokça çalışmıştır) üzerinde bolca çalışılan önemli bir merkez. II. Dünya Savaşı sonunda yerle bir olup yeniden inşa

edilen, dünyada ilk bölünmüş şehir olarak, aynı dil altındaki iki ayrı dünya yaşamış, aynı mekânın ortasında kurulmuş tamamen farklı bir sistemi taşımış bir metropol. Wenders, henüz duvarın olduğu bu şehirde vücut bulan insanlık tarihini, bu tarihin içinden geçerek, şehrin tüm seslerini, haritasını, yüzlerini, öykülerini mekânın içinde oluşmuş hafızanın parçalanmışlığını, şehrin dış yüzeyini kaplayan bina duvarlarının içinde yalnız yaşanan dramları, ancak şehrin simgeleriyle dolaşarak bütünü görebilen bir “melek”le yaşatır. Benjamin 1930’da bu şehri bir simge olarak ele alan Kracauer’in *The White Collars Workers: The Latest from Germany* kitabı üzerine yazdığı değerlendirmede bir alıntıyla aktarıyor. “Bugün Berlin beyaz yakalı bir şehirdir. Bu şu demek, beyaz-yakalı işçiler için beyaz-yakalılar tarafından yapılmış bir kültür ki çoğu beyaz-yakalı bunu bir kültür olarak kabul eder.” (2006: 356) Birşey değişmiş mi acaba?

Wenders’in Amerika üzerine yazdığı bir yazının tüm karşılıklarını gözlemlediğimden olsa gerek Jim Jarmusch Wenders’in Amerika’daki karşılığı olarak hafızama yerleşmiştir.

Wenders’in mekânla ilişkisindeki derin gözlemleri Amerika için de karşımıza çıkar. “Nereye baksam otoyollar, büyük tabelalar, moteller, benzin pompaları, süpermarketler görünüyordu... şehir yok, şehir yaşantısı yok, hafızamda gittiğim yerler birbirinden ayrılmıyor, çünkü ilk bakışta ayırım sağlayacak birşey yok” (1986). New York’tan ötesine dair bu sözleri, yaşanan mekânın kültürel kimlik izdüşümlerini sinemasal mekâna taşıyan Jim Jarmusch filmleri için söylenmiş sanki.

Dışardan bakmasını bilen eleştirel duruşuyla Jarmusch Amerika’ya en radikal, sakinmasız muhalefeti gerçekleştiren Beat kuşağının ürünleriyle beslenmiş bir yönetmen. *İçerdekiler* (Down By Low, 1986) filminde Walt Withman’dan söylenen dizeler ya da *Ölü Adam*’da (Dead Man, 1995) başrol karakterine verdiği William Blake isimleri ki, Beat kuşağının benimsediği en önemli şairler arasında yer alır. Tom Waits’le yaptığı bir röportajında 15 yaşında okuduğu *On The Road* ve William Burroughs’dan sözederler. Kuşağın en büyük özelliği evsizliği yersiz yurtsuzluğu bir erdeme dönüştürerek yolculuklarını coğrafyaya bağlı içsel bir serüvenle birleştirmeleri göze çarpar.

Jarmusch’un karakterleri de sürekli yolculuk halindedir. Coğrafyanın verdiği hareket serbestliğinden kaynaklanan yanıltıcı bir özgürlük duygusunu yaşarlar. *Ölü Adam*, *Cennetten de Garip* (Stranger Than Paradise, 1982) ve *İçerdekiler*’de yer alan karakterler bilinçle ve belki de umutla başladıkları yolculuklarında ummadıkları noktalara sürüklenirler. Yola çıkmak da bu sürprizleri göze almaktır aslında. O coğrafya ki yalnızca Amerika’ya özgü olan ve sinemanın en başından beri (Büyük Tren Soy-

gunu) varolan westem türüyle iyice efsaneleştirilmiş ve bu coğrafyanın insanları da kendi bireysel kanunlarını ve tarihlerini oluşturmuşlardır. Oysa kendi yansımalarını buldukları bu filmler, sonradan anlaşıldığı üzere üzere, özgürlük ve refah düşleri üzerinden bir Amerikalılık kimliğini kurarken bu kimliği insan gerçeğinden apayrı bir yere koyuyor, aynadaki görüntüyü de silikleştiriyormuş. Amerika'yı sinemanın bir icadı olarak yorumlayan Wenders'in dediği gibi "önce rüyaları çalınıyor ve sonra bunlar onlara hergün satılıyor" (1986). En son Kırık Çiçekler'de (Broken Flowers, 2005) Jarmusch, bu kimliğin içinde yaşadığı boşluğu hatta bunun farkında bile olmayışını açık yüreklilikle dile getirir. Kahramanımız "pembe" rengin peşinde, 20 yıl haberinin olmadığı oğlunu ve eski sevgilisini aramaya çıkar. Sanki hiç yaşanmayan, durmuş tarihin bir yerlerinde kalmış izlenimlerle mekânları dolaşır. Çaldığı müzik de tekrarlardan oluşur. Her şey birbirinin aynı, öfkeler, sevgiler yapay, hatıralar boş hiç yaşanmamış gibidir. Aramanın da anlamı yoktur. Bu gerçek bir arayış değil sadece bir kuşkunun geçici bir süre için kattığı harekettir. Çünkü aslında ne o oğlunu geçmişini aramaya niyetlidir, ne de böyle bir niyetle bağını oluşturacak gelecek yoktur. Geleceği tasarlamak için çok geçtir. Filmin yaşayan tek canlı parçası, iki işte çalışmak zorunda olan, 3 çocuğuyla küçük bir mekâna sıkışmış, ama hergün taze kahvenin tadını alan yoksul Etiyopyalı komşu ailedir. Jarmush kamerayı kesintisiz hareket ettirerek, bilgisayar uzmanının Amerikalı'nın tipik steril bahçe içindeki eviyle, diğeri arasındaki mekânsal karşıtlığın ruhunu izleyiciye yansıtır.

Ah Kavaklar! Bedenim Üşür Yüreğim Sızlar⁸

Amerikan coğrafyasının Kuzey Amerikalıya (ABD) verdiği uçsuz bucaksız bir keşif ve gelecek vaadini tüm dünyaya yaymış gibi görünüyor. Amerikan resmi politikaları sadece bir toprak parçası ve kaynaklarından ibaret gördüğü geri kalan dünyayı tarihsiz bir konumda varsayarken, tüm dünyanın Amerika'ya düşman olduğu politikasını da 2000'lerde gerçek kılmayı başarıyor. Ardından gelen süreç, Afganistan, Irak işgalleri ve devamı, medyanın ve akademinin çoktandır ulus-devlet tartışmalarıyla hazırladığı gündemle de "sınırsızlığın" boyutlarına bir örnek oluşturuyor: Batılı refah ve özgürlük imgesinin sürdürülebilmesine dayanan politik söylemlerin de yarattığı, tüm dünyada zaten doğallaştırılmış bir zihniyete de kolayca aklanabilen bir dayanak sunuyor, ulusasını sermaye güçleriyle sıkı sıkıya bağlı yeni dünya düzeniyle ve zaten mekânsızlaştırılmış insanlarla daha da güçleniyor. Artık alınıp-satılan meta haline dönen insanların pazarlayan bir

⁸ Sezen Aksu'nun söylediği şarkının sözleri Metin Altınok'a, müziği Onno Tunç'a aittir.

ekonomi de bu yeni dünya düzeniyle [(*İşte Özgür Dünya* (It is a Free World, Ken Loach, 2008))] yaratılmış durumda.

Michael Winterbottom'un *Bu Dünyada* (In this World, 2002) filminin çağrıştırdığı gibi İpek Yolu tersine çevrilmiş gibi. Afganistan'dan başlayan film, İran ve Türkiye üzerinden İngiltere'ye, bir tırın arkasında ulaşmaya çalışan insanların dramını gözler önüne sürer. Ülke merkezlerinden geçen film, bu merkezleri tanıtacak (Tahran, İstanbul, Paris) hiçbir simgesel yeri göstermez. Ama ne yazık ki büyük umutlarla varılan ülkelerde kendilerinin bir zamanlar yaptıkları gibi güler yüzle karşılanacakları bir kültür yoktur. Zaten kurutmuş oldukları dünya kaynakları, kablolar ve uydularla birkaç kişinin elinde değişirken, kendi insanlarını da işsiz yersiz, dayanaksız bırakmış bir mekâna göçtür bu. Avrupa hala uygarlık merkezi oluşunu söylemsel düzeyde ayrıcalıklı insanlarına yaşatırken, sokak aralarında merkezden uzak köşelerde körüklenen bir nefretin zeminini hazırlamış durumda. Mathieu Kassovitz'in filmi *Protesto* (La Haine, 1995), Fransa'da filmde birkaç yıl sonra gerçekten yaşanan bir isyanı öncesinde açısından da, bir yaratıcının yaşadığı mekânla ilişkisindeki doğru konumu işaret ediyor. "Batılı"ya sunulan "çokkültürlülük" kavramı genel anlamda geçici bir rahatlatma yarattıktan sonra, küresel ekonomik dengesizliğin ağırlığı yeniden ırkçı söylemlerin artmasını körükleyen bir unsur olarak karşımıza çıkıyor. "... (Kısmi, azınlık) kültür, bir ulusun içindeki farklılaşmayı, 'yabancı gövdeleri', vurgular -onun eşitsiz ve denk olmayan gelişmesini, ki kendi içinde yeterli oluşun yalanlar. (2000: 56)

Protesto'de şehrin uzak köşelerine sürülmüş olanlar ya da %100 *Arabica*'da (1997) merkezde bir köşeye sıkıştırılmış olanların şehirde dolaşmaları kolay olmaz. Yeni dünya düzeniyle uyumlu beyaz-yakalı ve düzeni korumakla görevli polisler şehrin parlak imgelerini bozan bu "yabancı gövdeleri" baştan engellemeye çalışırlar. Hayatta kalmanın yeni koşulları onları oradan oraya sürükler. *Kabahat Voltaire*'de (Blame it on Voltaire, 2000) filmde yönetmen Abdel Kechiche Fransa'yla tarihsel ilişkiyi açıklayarak başlar. Kahramanımız sınır kapısından girdikten sonra sadece dışarlarda geçici mekânlarda sürüklenirken, kendine benzeyen, "terkedilmiş" Fransızların arasında bir yer bulabilir. Ama onları birarada tutacak bu ilişkiyi üretecek zeminleri yoktur. Hepsi dışlardadır. Oysa "ev, düşü barındırır, düş kurunu korur, ev dinginlik içinde düş kurnamızı sağlar." (Bachelard, 1996: 34)

Onlara "bahşedilen" yerlerin gettolara dönüşmesiyle yeniden bir bütün, bir ev yaratmaya çalışırken, sığınacakları hiçbir ütopyanın bırakılmamasıyla da karşı karşıyadırlar. Örneğin %100 *Arabica* adlı filmde bu oldukça belirgindir. Paris'in kendi imgesinden tamamen farklı, hatta o güne kadarki

tanınlarını bozan “öteki” yüzü, yanındakı geçerken farkedilmeyecek kadar merkezin dışında ama tam da merkezde konumlanmışlardır aslında.

Göçmen filmlerinin genelinde kahramanlar hep dolaşma halindedir. Sanki bir eşikte takılı kalmış gibidirler: Kendi ülkeleri ile yaşadıkları ülke. Udayan Prasad, *Kardeşlerin Başı Dertte* (Brothers in Trouble, 1995) filminde, filmin sonuna kadar onun için yasal olmadığı için dışarı çıkamayan bir Pakistanlı bir işçiyi anlatır. Vizesini aldıktan sonra dışarı çıkabilmenin gururuyla ama bu kez de bir tren istasyonunda hitap eder seyirciye. Bir sonraki filmi, senaryosunu Hanef Krueshi’nin yazdığı *Benim Fanatik Oğlum*’un (My Son the Fanatik, 1997) kahramanı taksi şöförüdür. Kendisi Batı değerleriyle büyütülmüş bir sömürge ülkesinden gelmesinin de etkisiyle caz dinleyen, akşamları içkisini yudumlayan, karısına saygılı davranan bir babadır, ama farklı bir kuşaktandır ve bu oğlunun kaybolmuşluğunu anlamasını güçleştirir. Fatih Akın’ın özellikle *Duvara Karşı* (Gegen die Wand, 2004) arayışın hangi yöne doğru olacağını bilemeyen karakteriyle dikkat çekicidir. “Kendi” olmanın mekânı yoktur kaybolmuştur artık. Sadece bu kaybolmuşluğun deneyimini yaşayanların sorgusuz sualsiz biraraya getiren şartlar sözkonusudur.

Amerikan yapımı *Seyyar Satıcı* (Man Push Cart, Ramın Bahrani, 2005) filmi de hareket halindeki bir Pakistanlı göçmeni anlatır. Belli bir refah düzeyini yakalamış diğer bir Pakistanlı’nın nasıl diğer batılı mülk sahiplerinden farkının olmadığını, kendini “beyaz, batılı, entellektüel, beyaz yakalı sınıfın” ideolojisiyle özdeşleştirdiğini gösteren bir karşıtlık sunar. Yönetmen ikinci filminde *ChopShop* (2007) bu kez Latin Amerikalı iki çocuğun hayat mücadelesine odaklanır. Orada da aslında New York’un içinde New York’tan uzak bir mekânda ekonomik olarak çökmüş, günü kurtarmak telaşındaki oto tamircilerini izleriz. İş yerinde daracık bir odada kalan göçmen kardeşler, birbirlerini kurtarmaya çalışırken nereye doğru sürüklendiklerini farketmeden tutunmaya başladıklarını düşünürler.

Avrupa-merkezli düşüncenin çizdiği uygarlık söyleminin ekonomik temeli, endüstrileşme sürecinin altında sömürgeciliğe dayanan ve iki dünya savaşına neden olan bir tarihi de barındırır. Savaş sonrası yeniden yapılanma sürecinde ihtiyaç duyulan işgücü ile kapıların eski sömürgelere ve yoksul ülkelere açan ülkelerin (örn. Fransa, İngiltere, Almanya), “yabancı”ları aynı zamanda “Avrupalılık” –üst kültür, efendi- söyleminin garantisini yaratan “öteki” kimlikler olarak da görevlerini sürdürürler. Benim hafızama ilk kez Rainer Werner Fassbinder’in *Korku Ruhu Kemirir* (Ali: Fear Eats the Soul, 1974) filmiyle Avrupa’da bir “öteki” karakteri girmiştir. “Öteki” kavramının olmadığından dolayı mı hatırlamıyorum, yoksa hayranlıkla

seyrettiğim Avrupa'nın "evrensel"liğinde yok muydular. Dünyanın bütün "öteki"lerinin kendi kimliklerini ifade etmeye başladığı ve "temsil" krizinin "bastırılmışın geri dönüşü" olarak Lacancı bilinçdışı göndermeleriyle de açıklanması doğru bir perspektif olabilir ama maddi anlamda, ekonomik olarak bir bastırılmışlığın payının çok az vurgulandığını eklemek gerek.

Bir zamanlar belki Türkiye'de olduğu gibi, "kendini anlat, içerden anlat, ilginç neyin var?" gibi dile getirilmiş ya da getirilmeden "kabul ve red" zihniyet mekanizmalarıyla yaratılan bir film ekonomisinden söz edebiliriz. Son yıllarda en çok İran sinemasının estetik tekrarlarında hissettiğim bu durum, en az ikinci kuşak göçmenleri de yakalayabilir. Popüler kültür dediğimiz olgunun, yükselen eğilimlerin yakalanması ve dolaşıma sokulmasıyla da yakından ilgisi var. Avrupanın kendini anlattığı filmleri birkaç örnek dışında belli bir zemine oturtmak empati kurmak güçleşirken "göçmen"lik Avrupa'nın kültürel ekonomisini de canlandırıyor. Aynı zamanda Avrupalılık imgesini de yeniden üretmenin yolunu açmış oluyor.

"Misafirperverlik" kavramının "eşik"teki aporetic tıkanışını (açmaz) anlatan bir örnek sunar "göçmen" filmleri. Derrida bir insanın "öteki"ni buyur etmesi, "kendi" evinin (ulusun, şehrin, dilin) içine davet etmesiyle "kendi" efendiliğini yeniden teyit etmesi olarak açıklar kavramı. Bu durumun kendisi, misafirperverlik kavramını en başında "eşikte" sınırlar. Kavram eşiği idare eder, eşiğin kendisi olur. Bu yüzden "misafirperverlik"i bilemeyiz, bilebilmemiz için onu koşulsuz kılmalıyız ve bu verili kimliklerden arınmakla söz konusu olur. (1999: 45-69)

Dünya Yörüngesinden Çıkacak Kadar Hızlı Dönüyor

"Büyük anlatıların" sıvalarının çatlaması dünyadaki eşitsiz gelişimin tarihindeki yaygın 60 ve 70 direnişlerinin ve Marksist karşı söylemlerinin yarattığı korku, soğuk savaşta kaybedilecek sermaye cephesiydi. Karşı atak, zaten Marksistlerin farklılaştıran tartışma odaklarından biri olan "ekonomik indirgemeci" yakıştırlmasının tamamen silinmesi oldu. Sokaktaki kimse "ekonomiden" borsa dışında söz etmiyordu. Böylelikle soğuk savaşın yerini alan yeni kimlik "konumları" tek tek bölgesel savaşları tetiklerken, yersizleşmeye uğrayan herkes "göçmen"liğin bir parçası haline geliverdi. Sınır tanımayan sermaye başlıca Asya'nın, Afrika'nın, Güney Amerika'nın ucuz işgücünü tercih edip üretimi de küreselleştirirken, hem kendi topraklarındaki hem uzaklardaki yedek işgücünü her yere yaydı. Nerede iş olsa çalışacak yığınla insan, böylelikle birbirinden uzaklaştırılarak sınıfsal kimlik bilincinin de oluşabilecek üretim zeminini da-

ğitarak, “çıkışın imkansızlığı” duygusunu da güçlendirdi. Kapitalizmin renkli vitrinleri ve hamburgerlerinin görüntü zenginliği *silinme* (wipe) ile eski Doğu Bloku ülkelerinin varlığını kaplarken bu hızlı geçişin sancılarını, dağılmayla en ağır Balkanlar yaşadı (1992-1995 arası 2 milyona yakın insan öldü). Etnik dağılma dünyanın “süper” ülkelerinin gözleri önünde savaşlarla yıllarca sürdü. Yeni etnik sınırlarla kolayca yönetilmenden önce Yugoslavya “sınırsız”, halkların içiçe yaşadığı bir ülkeydi. Bu savaş hem birlikte yaşamanın “iki tanesini as bak nasıl gerisi yola geliyor” mantığını, hem de sonsuz bir parçalanma kaosuyla yaratılan korkunun içe kapanma etkisini güçlendirdi. Orada yaşanan dağılma beden bu dünyada bile karşılığının olmadığını düşündürecek bir düzeye kadar inerken tikelle evrensel olanın bağının özenle gözden geçirilmesi gereken hassas bir ilişki olduğunu göstermesi açısından da önemli. Bunu, bir siyerde mayına basılı kalan askerin birleşmiş milletlere kadar uzanıp da müdahale edilemeyip patlamasını konu edinen *Tarafsız Bölge* (No Man’s Land, Danis Tanovic, 2001) iç burkan bir mizahla anlatır.

Balkanlarda yaşanan dramı anlatan filmler arasında, ilk izlediğimden itibaren beni en çok etkileyen *Yağmurdan Önce* (Before The Rain, 1994) gelir. Milcho Manchevski’nin bu filmi, bir sanatçının yaşadığı topraklara, tarihine, geleceğine, insan olma durumuna karşı sorumluluk taşımasının düşünsel bir örneği olarak aklıma yerleşmiştir *Yağmurdan Önce*. 16 yıldır Londra’da yaşayan Kirkov, ülkesi Makedonya’ya döner. Bosna savaşından fotoğraflar çekerek dönen Kirkov, bulutların kendi topraklarına doğru da hareket edeceğinin farkındadır. En küçük yaşam alanlarına kadar (iki köy arası) yayılmış olan bölünme nereye kadar yaşanabilir? Fotoğrafın objektifliğini ve kendini sorgulan Kirkov, kendi adına eyleme geçmek gerektiğini hisseder. Fotoğrafla, yaşayan beden arasında bir fark vardır. Kendi terkedişiyile dağılmış bireysel tarihi de, döneceği bir mekân yakında kalmayınca yok olma tehlikesindedir.

Bu dramın, ardışık zamanı, mekânsal farklılığı (Makedonya ve Londra) bir fotoğrafla zamansal bir döngüye, aynı andalığa bağlar. Neyin önce, neyin sonra geldiği önemli değildir, önemli olan bizi kuşatmış, kısırmış açmazı görmemizdir. “Zaman ölmez, çember yuvarlak değildir.” Henüz pantolonsuz dolaşan küçücük bir çocuğun elinde bile tüfeklerin olduğu bir yerde çöken bulutları dağıtmak için harekete geçmek gereklidir. *Yağmurdan Önce*, değişen dengelerin sarstığı dünyanın, Balkanlara çöken bulutlu ve kasvetli havasının içinden çıkılmazlığını hissettirirken, bu havanın uzaklarda bir köşeyi de saracağını, yaşanan ağır dramdan kimse-nin uzak kalamayacağını anlatır.

“Piyasa güçlerinin geleneksel kültürel formları acımasızca dönüş-türmesiyle, bölgesel ve ulusal kimliğe geri dönüş ve tepkisel bir tecritçilik eğiliminin siyasi bir tepki olarak ortaya çıkması, serbest piyasa gündemini de potansiyel olarak tehdit edecek niteliktedir. Özellikle komünizmin yıkılmasından sonra birçok insan yegane alternatif olarak dine ve ulusa dönmüştür... Serbest piyasanın seküler uzamsal zamansallıkları ile din ve ulusallığın mitolojik zaman ve mekânı arasında basit bir tercih söz konusudur. II. Dünya Savaşı sonundan itibaren Amerika’nın liderliğinde planlı bir şekilde uygulanan serbest piyasa ütopyasının insanla olan çelişkilerini açıklayan Harvey, geldiğimiz noktada tarumar olduğunu belirtir (2006: 236-239).

Ama bu hızla dünyayı saran ve çöken sistem beraberinde birçok geri dönülmez yaralar açarak tek tek insanları, kültürel ve etik değerleri, yaşam alanlarını çevreyi de içine almıştır. Bulgar yönetmen Eduard Sachariev’in *Geç Dolunay* (Late Full Moon, 1996) filmsel mekânı kullanarak bireysel algının evrensel boyutunu örnekleyen filmlerden biridir. Bir hamam böceğinin gözünden gördüğümüz bir aile ile başlar film. Yaşlı bir babanın, zenginlik hayalleri içindeki oğlunu terkedip huzurevine yerleşmesiyle devam eden dramı, oranın çeteler tarafından basılıp sokakta kalmasıyla sonuçlanır. Onurunu koruyan baba ile beraber öyle bir yoksulluk görürüz ki çöpler bile parsellenmiştir. Bazıları yaşama mücadelesi içindeyken, diğerleri daha çok isteyen, durmayan bir parasal güç peşindedir. Herkesi sarmış alan bu hastalığa isyan eden yaşlı adam Amerika’dan gelmiş bir arkadaşına şöyle isyan eder: “Hamam böceğine vura-caksın ölecek değil mi? Dünyayı nezaket kurtaracak, para değil.” Filmin en çarpıcı yanı yöresel bir sefaleti dar alanlardan dünyanın tüm görsel imgelerine uzanarak bir insanlık tarihine bağlamasıdır.

Bir tür dinozorluk göstergesi haline getirilen “evrensel değerler” kavramının serbest piyasacılık politikalarından en geniş payı alan “Batı” ülkelerinin kendi insanlarını da vurması kaçınılmazdır. Yani çember, yaşanan gerçeklikte, bizim yarattığımız bir soyutlamadır. New York’ta işten atılan ve ardından her şeyini kaybeden ve evsiz barınaklarında yaşayan bir adamı anlatan *Pazar* (Sunday, Johhatten Nossiter, 1998) maddi temellerinden yoksun insan hayatının, nasıl kolayca karmaşık bir canlıya dönüşeceğini anlatır. Kimliğin iş ve meslek sahipliğine indiği bir toplumsal sistemde hafızanın nasıl sıfırlandığını, yaşanan mekâna ve kendine yabancılığın etkisini estetik olarak da izleyiciye taşır film; herkesin inanmak istediğine tutunması, hafızanın silindiğinde insanın insan olmaktan çıkıp, hareketli bir bitkiden ibaret kalabileceğini anlatır.

Bir dizi söylemsel pratikten ibaret olarak gördüğü postmodernizmin varolan tüm bağları (örtülü olanları açığa çıkarmış olmasının olumu yanı sıra) kopardığını söyleyen Harvey, tekrar kurulmasının zamanının geldiğini hatırlatır (2008: 31).

Fabrikaların kapanmasıyla başlayan ve tüm bir şehrin çehresini değiştirecek yeni mekân düzenlemeleri içinde iki işçiye anlatan *Sakin Şehir* (The Town is Quiet, Robert Guédiguian, 2000) bir sürecin başlangıcını da simgeler. Çalışma ve iş mekânının dışına sürüklenen bu insanlar aslında dışarıyı da eskiden olduğu gibi algılamayacaklar, aynı aidiyet duygusuyla yaşamayacaklardır. Dolayısıyla farklı görünen şehrin içinde dönüşecek hafızalarıyla kendi geçmişlerinden uzaklaşacak, dağılacaklardır. Diğer yandan *Güzel Hayat* (Buena Vida Delivery/Good Life Delivery, Leonardo di Cesare, 2004) Arjantin’de işlevsiz kalmış bir iş makinesi evin içinden başka bir mekân bulamayıp yaşayanları dışarıya mahkum eder.

Birçok film de uygarlığımızın insanı getirdiği yerin “yersizleşme”, dolayısıyla kaybolma, dışarda kalma, varsayılan sabit bir mekânın, *içerisinin* kalmadığı anlatılır.

Bir tekrar olacak ama karakterler *Çıplak*’ta (Naked, Mike Leigh, 1993) olduğu gibi “üşürler”. Film, nereye gittiğini bilmeden dolaşan bir karakterin hedefsizce yaşadığı şehri, zaman zaman anarşistçe kurduğu ilişkileri anlatır. Kopan bağlar sadece düz anlamında mekân ve insan ilişkisi değil, bir mekân olarak “beden”in diğer bedenlerle olan ilişkisidir. Kahramanlarımızın (ya da kurbanlarımız) üşüdükleri zaman sığınacakları sadece “insan” vardır ama onlar da yoktur artık. Cinsellik bir makinenin mekanizmasına indirgenmiş, aşk bir tuzak olmuştur. Kimsenin bir başkasının ruhuna tahammülü kalmamıştır, tüm ruhlar vahşice bir hayatta kalma savaşı içinde ölüme terkedilmiştir. *Code 46* (Michael Winterbottom, 2003) içeriğinin zorla bastırılmasının “hafıza”larımıza kadar girebileceğini örnekleyen bir filmidir. İş dünyasının çarkları “hafıza”ları kontrol eder, istenmeyen unsurlar silinir. Direndiğiniz noktada şehrin dışındaki yoksulluğa sürülmek zorundasınızdır.

Her anlamda *dışarı*, her anlamda *içerisini* bastırmış yaşamsal anlamlar, alanlarla birlikte bulanıklaşmıştır. Ekonomik, ideolojik tarihsel, duygusal ve bedensel olarak korunmasız insanlar geçmişsiz ve geleceksiz “şimdi”ye hapsedilmiş amaçsızca dolaşmaya terkedilmişlerdir.

Sophiiiie!, (Michael Hofmann, 2002) *Çıplak*’taki gibi aynı şekilde bu kez Almanya’da bir kadını anlatır. Sevgilisinden ayrılmış ve hamile olan Sophie bir barda sarkıntılık edildiği için çıkar. O ‘batı’nın görece özgür bir kadındır ama özgürlüğü geceleri hala erkeklerin olan sokaklarda do-

laşmasına yetmemektedir. Taksiye biner, ödeyecek parası olmadığı için Filistinli taksi şöförünü çeşitli yerlere sürükler. Taksi şöfürü onun hedefinin olmamasından yakınır. Sophie ise “bir yararlı hayvan kadar değerli olduğunu aksi taktirde başkaları için işe yaramaz biri olduğunu” düşünecek umutsuzluğun içindedir. Filistinli için hedef önemlidir ama Sophie yolculuğunun “hedefi olmadığını ama sonu olduğuna” inanır. Öyleki aslında kendi sonudur, kanamayla düşen cenini sokak ortasında kalır. Film boyunca Sophie’yle birlikte, onun sonunu hazırlayan duyarsız veya saldırgan kişiliklere ya da parçalanmış hayatların başkasına hayrı doku-namayacak kadar mutsuz insanlarına tanık oluruz.

Böylesine bir sondan sonra Daima Lilya’da (Lilja 4-Ever, Lucas Moodyson, 2002) Lilia’nın yaşadıkları Sophie’nin umutsuzluğunun hem nedeni hem de sonucu gibi durur. Eski ulusal endüstrinin ve sınıflarının dışarıdan gelen “küresel” dayatmalar evlerin içine kadar girer onları da içerden çökertir. Bir erkek, diğeri henüz ergenlikte bir kız, iki çocuğun hayatlarını izleriz filmde. İkisi de terkedilmiştir. Onlardan başka bir de büyükanne vardır yani o da “işe yaramaz” sınıfındadır. Gri bir boşluğun içindeki soğuk blokların aralarında, Sovyetlerin çöküntüsü içinde, iki çocuk da birbirine sığınarak yaşamaya çalışırlar. Ama ne yiyecek ekmek, ne de ısınacak bir şey bulmak mümkün değildir. Bu arada dayandığı arkadaşının yanında Lilia’yı mutlu eden ve tabi “umudu” haline gelen tek şey bir erkekle yaşadığı aşktır. Henüz inançları taze olan Lilia bir insan, kadın ticaretinin varlığını düşünemez bile. Sevgilisi Batı’ya İsveç’e götürürnce herşeyin düzeleceğine inanır. Ama arkadaşını da unutmayacak dönüp kurtaracaktır. Oysa sevgilisi de aynı batağın içinde, o bataktan kurtulmaya odaklanmış olduğu için Lilia’yı ayağına gelmiş bir fırsat, değiştirilebilir bir “meta” olarak görmektedir. Lilia gözlerini İsveç’te, kimsenin farkında olmadığı, üzerine kilitlenen kapıların aynı tür gri blokların içinde bir dairede açar. Onu satın almış erkeklere “işgücünü” gösterip, karşılığında birilerinin önüne attığı burgerlerden ibaret bir hapisin içindedir. Kilidi açık bulduğu bir anda oradan kaçır ama nereye... Caddeler bomboş, sokaklar yabancıdır ve sığınabileceği hiçbir mekân yoktur.

Annenin olmadığı yerde nerdeyse geleceksiz çocuklar ve rüyası olmayan bir dünya kalacaktır. Bir yerde terk edilen çocukların dramı sürerken, diğeri yanda çocuklarını yaşatmak zorunda kalan kadınların mücadelesi bu şartların sonucunda çıkmazdadır. *Maria* (Calin Peter Netzer, 2003) filmi Romanya da böyle bir kadını anlatır. Sovyetlerin dağılmasıyla kapanan fabrikalar aynı zamanda barınmak ve yemek gibi temel ihtiyaçların da karşılanmasını imkânsız kılmıştır. Çocuklarıyla yaşam mücadelesi veren Maria, uzun zamandır eski işçilere verilecek toplu parayı beklemektedir.

Orada burada geçici işlere bakan kocası genelde umutsuzca dolaşırken, kadın son çare olarak bedenini satmaya karar verir. Kocasını ise tazminat geldiğinde uzun zamandır merak ettiği lüks otellerden birine gidip gönüllü eğlendirerek son umutları da söndürür.

Mücadele (Struggle, Ruth Mader, 2003) çalışacak iş bulmak için Avusturya'ya gelen Polonyalı kadının ve kızının hikâyesini anlatır. Onun da tek beklentisi, tek hedefi iş, ekme ve kalacak yerdir. Dapdaracık bir mekâna sığıştığı kızıyla gündelik işlerde çalışmaya başlar. Her işindeki epizotlarda bu mücadelenin ne kadar yıpratıcı olduğunu kavrarken Avusturya'da tamamen ilişkisizleşmiş, doymuş ve donmuş insanlarını izleriz. Bir yanda markette kusursuzluğun, alıcıların arzularını tatmin edecek büyüklükte ve aynı ölçüde çilekleri topladığı zaman ödenen saat ücreti, diğer yanda aynı ölçülerle seçilen işçiler. Süreksiz, savunmasız, garantisiz işler... Büyük, gösterişli, dayanıklı, pasaportlu değilse, sorun yaratacaksa çürümeye terkedilecek insan hayatları, seçilebilmek için birbirlerinden giderek kopmuşlardır. *İşte Özgür Dünya*.

“Tekrar Elveda” Deyip Yeniden Başlamanın Yolları ya da Brahms’ı Sever Misiniz?

Dünyanın bu dağılımı ve umutsuzluğu içinde, insan olduğumuzu hatırlamanın yolu “kendini gerçekleştirme” olanaklarının elde edilmesinden geçiyor. Bu olanaktan bahsedebilmemiz içinse her bir “özne”nin böylesine temel bir ihtiyacın farkındalığına yükselmesi gerekiyor. Bu eksikliğin, son yıllarda tek tek bireysel olarak zamansızlık, ekonomik dayatmalar, artan yalnızlık hissi, hayattan genel tatminsizlik gibi günlük şikayetlerimizde ortaya çıkması bunun örneği. Buna bağlı olarak da postmodern zamanların en belirgin kültürel oluşumları mikro-dünyalar olarak karşımıza çıkıyor. Stuart Hall “Yeni Zamanlar” adlı makalesinde sivil toplumun mikro dünyalarında çok sayıda çatışma ve güç odakları olduğunu ve onların direnişlerini nasıl bağlantılandırıdığını gösteren bir haritadan yoksun olduğumuzu belirtiyor. Buna bağlı olarak da politika’nın “yeni” kritik mekânının “yeniden üretim arenasında” konumlanışa bağlı olduğunu düşünen Hall, feminizm’in önemine dikkat çekiyor (1990: 120-122). Çünkü gerçekten ideolojik, kültürel ve cinsel yeniden üretim alanlarında kadının konumu tarihsel olarak da ortak bir geçmişin deneyimlerini taşıyor.

Bu kitapta Necla Algan’ın ayrıntılarıyla ele alacağı Pier Paolo Pasolini’nin, birçoklarımızın bildiği klasik trajedi *Medea*’yı yorum-

layışı, kadının en derinlere kök salmış, “kendi”nin farkındalığını ve yapıcı gücünden tarihsel vazgeçişini gösterir.

Radikal politik duruşuyla ürettiği filmlerle hafızamızı zorlayan İtalyan şair, yönetmen Passolini’nin *Medea*’sı (1969) erkek kahramanımız Giasone savaşçı gücü ile Medea’nın kadınsı gücünü karşılaştırır. Giasone aşıktır ama sevmesini bilmez. Medea tümüyle kendini verir. Özgün ismi *Medea’nın Gözü* olan filmde “Giasone görülmeye-ne bakmasını bilmez, oysa Medea, insanlarla kainatın ilişkisini düzenleyen tören ve ayinler aleminden oluşan, varlıklarla bütünleşmiş bir zemin düzenini algılar” (Nadia Fusini). Gücünü tümüyle aşkına destek olarak gösterir ama Giasone’un ihaneti Medea’ya bu sürecin sonunda arkadan vurulmuş bir bıçak darbesi gibidir. Bundan sonraki hayatı yoktur artık. Aynı acıyı onun da duymasını ister ama bu basit bir intikam değil kendini de yok edecek bir eşitlemedir. Çocuklarını tek tek öldürür. Passolini’nin görsel estetiği ve filmin kurgusu Medea’yı kolayca bir kadın olarak yargılamak yerine bu trajediyi kadın ve erkek arasındaki tarihsel boyutuyla anlamamıza yönelik tasarlanmıştır. Genellikle kadındaki bu “güç” görünmez ama Passolini “başkalarının göremediğini görmeye çalışan ve gören” bir şairdir.

“Belli bir tarihin” içinde hümanist değerlerle donanmış bir kadın olarak ilk bakışta Medea’yı beğenmem beni insanlık dışına koyabilir ama yine bir kadın olmamdan dolayı buradaki trajediyi anlamamı sağlar. Bu trajedinin çeşitleri günümüzde dünyanın birçok köşesinde yaşamaya devam etmesi Medea’nın yeniden ve yeniden okunmasını da gerektiriyor.

Sandrine Veysset’in *Noel’de Kar Yağacak mı?* (Will it Snow for Christmas, 1996) filmi klasik anlatımın doruk noktaları olmayan, büyük sözler söyleme çabasında olmadan yalnızca kahramanların yaşadıklarını sergileyen ve o yaşamın ritminde kurulmuş bir filmidir. Yönetmen başka bir yerde nikahlı karısı olan bir sevgilisi ve ondan olan çocuklarıyla yaşayan bir kadının rutinini anlatır. Kadın hergün kalkar, çocuklarıyla birlikte tüm gün çalışır, akşam yorgun yatar. Bu arada gelen sevgilisinin cinsel ihtiyaçlarını da karşılar. Başka hiç bir renk yoktur. Ne kendinin ne de çocuklarının maddi hakkı olmadığı gibi adam bunu tanımayı da reddeder, üstelik hiçbirisiyle duygusal bir yakınlık kurmaz. Her şeyi patlama noktasına getiren olay, adamın bir de kendi öz kızına sarkmasıdır. Ama Vesset bunu bile göstermeyi seçmez, altını çizmez, melodramatik bir etki yaratmaya çalışmaz. Köleleştirilmiş, insan ve kadın olduğunu unuttuğu yaşamı için hiçbir umudu kalmayan kadın (Medea’nın çaresizliğiyle) çocuklarını sevgiyle bir odaya toplar, kendi de içinde olmak üzere hava gazını açar ve beklemeye başlar. Doğa ve ritminin görsel ve kurgusal olarak yer aldığı

filimde, bu en umutsuz anda yağın kar her şeyi değiştirir. Sonuna kadar hiç müzik kullanmayan Veyssset, Adamo'nun o ünlü şarkısıyla hüznü bir coşku yaratır. Genç kadın umudu, yaşamı, yalnızlığı ve her şeye rağmen yaşamaya devam edecek doğanın verdiği gücün farkına varır.

Tarihin eşitsiz gelişimi, her türlü etnik ve kültürel farklılığa rağmen, genelde kadınların gayri resmi tarihi ve resmi kayıtlara geçmemiş her türlü iktidar ilişkisinin ayrıntılarında karşımıza çıkabilir.

“ 21. yüzyılda herhangi türden bir sosyalizmin dayanması gereken geniş kültürel ve öznel temelin ...‘toplumsalın feminizasyonu’ diyebileceğimiz şeyle bağlantılı” olduğunu belirten Stuart Hall, “toplumsal pratiklerin ve egemenlik biçimlerinin -solun politikaları da dahil- her zaman cinsel kimlik ve konumlanış içine kazındığı”nın altını çiziyor. Belli nezaket kurallarına ve kabule bürünerek “popüler kültür endüstrisine” yedirilen femininizm ve cinsellik politikalarının gerçek değerlerini de iktidar hesaplarından kurtarmak gerektiği “düşüncede bir devrimle” sözkonusu olabilir (1990; 122).

Dağılımlılığın ve toparlamak gerektiğinin farkındalığıyla kadın yönetmenlerin baktığı yerler, ele aldığı konular genelde gözden kaçan ama toplumun dinamizminin yaşandığı yerler olarak karşımıza çıkar. Yeşim Ustaoglu *Güneşe Yolculuk* (1999) filminde bir toplumdaki önyargıların, ideolojinin eziciliğine karşı dayanmak zorunda kalan iki farklı ama aslında bu yüzden aynı konumdaki arkadaşın dayanışmasıyla anlatır. Jasmila Zbanic *Esmâ'nın Sırrı* (Grbavica, 2005) Tarumar olmuş Bosna'nın yaralarıyla yaşamak zorunda kalan kadınların nasıl kişisel inisiyatifle bir mekân yaratarak birbirlerinin acılarına ortak olmanın yollarını bulduklarını gösterir.

Antonia'nın Yazgısı'nın (Antonia, Marleen Gorris, 1995) öyküsü dayanışmanın belli bir tarihin içinden geçerek yeniden yaratılan bir mekânda dayanışmanın ve farklı bir beraberliğin olası yollarını simgeleyen unutulmaz bir örnektir. “Niteliksel ile niceliksel olanı ayırmadığımız için” farklılıkları yanlış kavradığımızı oysa kadının da bir dili olduğunu gösterir film. Her türlü kurumuyla “erkeklerin yüksek perdeden sesinin kadınların suskunluğunu sildiği” bir mekâna rağmen yarattığı yeni bir mekâna, eskiye kazanmış tarihi de dönüştürerek yeni bir yaşam alanı yaratır. Bu aynı zamanda, farklı bir ideolojidir hem geçmişini, hem çevresini hem de gelecek kuşakları farklılıklarıyla kavrar.

Film, yaşamın döngüselliliğinin bir parçası olduğundan öleceğini bildiği o günün sabahında cesurca anlatmaya başlar. “Bu uzun öykü burada son buluyor ama aslında hiç bir şey sona ermiyor” diyerek başlangıçla

sonu içiçe geçirir yönetmen. Simgesel bir düzeyde ele alınan köy, erkeğin sözünün geçtiği, yaşamasına izin verilen bir yerdir. Ama asıl öyküleri olanlar ya “deli”dir, ya “suskun”, ya da “eve kapanmış”, “dışarıda” bırakılmış olanlardır. Film o mekândaki kadının ve dışarıda bırakılanların öyküsünü anlatır ama erkek ikinci planda değil, Antonia’nın öyküsünün içindedir. Antonia’nın geçmişine dair tek bildiğimiz annesidir, o da ölüm döşeğinde hafızasına yitirmiş olmasına rağmen yalnızca kocasının yaptıklarını ve ona söyleyemedikleri içinde kalanları hatırlar.

Antonia bu köydeki hastalıklı yapılanmaya rağmen kendi yaşamını kurmaya çalışırken köy onları, “sakat doğmuş bir çocuk” gibi uzaklarında tutarak ya da horlayarak kabullenir. Filmin sonuna doğru şekillenen bahçe mekânı ve onu yaşayan kalabalığın çeşitliliği uzun bir zamana yayılan bir süreçte gerçekleşir. Bu süreçte din şiddet, Protestan ahlakı, eşitlik, cinsel ve etnik farklılık, kadınların cinsel sömürüsü yeniden ele alınır. İktidarın gücünün erkek merkezli ideolojiyi nasıl meşrulaştırdığı dini söylem ve kurumlarıyla elden geçirilir. Örneğin, kilisede kadının ahlaksızlığı ve lanetlenmişliği üzerine verdiği vaazlarını değiştirmek zorunda kalınca İsa’yı doğuran Meryem’in de ikonu gülümsemeye başlar, ya da hem kızkardeşine hem de Antonia’nın torununa tecavüz eden bir erkeği Antonia öldüremez, ama tarih boyunca oluşmuş tüm kadınların lanetini kusar ve onu boğarak öldüren erkek kardeşi olur.

Aşk da farklıdır bu filmde. Gözünü dikip bakmak ve beğenmekle ya da entellektüel bilginin sergilenişiyle oluşmaz bu filmdeki aşklar. Üretken bir süreçtir.

Tüm bunların arasında, yaşamın tüm kültürel boyutlarını kapsayan feslefe ve kurumsallaşmış felsefi söylemlere de gönderme yapar Gorris. Felsefenin, yaşamdan nasıl koparılmış olduğunun bir örneğini evinden hiç dışarı çıkmayan felsefeci örneğiyle verir. “Düşüncenin beyinden daha fazlasına ihtiyacı vardır” çünkü ve “yaşam yaşanmak ister tek şansımız burası” der Gorris’in Antonia’sı, bahçesinde giderek genişlemiş olan “zengin” kalabalığı izlerken.

Köyün kurumsallıklarıyla sürmekte olan hâkim ilişkilere müdahale ederken Antonia yeni bir mekânlaşmayla başarır bunu. Kendi dilinin mekânını yaratır. Doğanın zamanına bağlı, epizodik anlatımıyla Antonia gerçekliği açık ve dolaysız bir şekilde yeniden kurar.

Eleştirel teoremin temelinde paylaştığı “anlamın dilde kurulduğu ve dışarıda bir yerde hazır bulunmadığı dolayısıyla kültürün de paylaşılan anlamlar” olduğu saptaması Hall’un yukarıda dile getirdiği “kültürün feminizasyonu”la mümkün olacak bir değişimin de temelini oluşturur.

Zihnin İyimszerliği, İraderin İyimszerliği

Etnik ve cinsel farklılıkların dile getirilmesi, bastırılmış ‘öteki’lerin, mikro-anlatıların ortaya çıkışı, Foucault’nun çalışmalarıyla bedenın disipline edilmesi ve bilginin üretimindeki iktidar ilişkilerine kadar uzanan kurumsal ve kültürel sorgulamalar yepyeni ufuklar açan gelişmelerdi. Bununla birlikte söylemsel düzeyde tüm gündelik hayatımızı kapsayan bu gelişmelerle ve modernizmin taşıyıcısı “büyük anlatıların” çöküşüyle ütopyaların da “yersiz” düşünceler olduğu kabul edildi. Kısa ve açık olarak ifade edecek olursam, küreselleşme *silinme*yle (wipe) görüntüye gelirken, “evrensel” bir değer olarak çerçeveden çıktı. En somut etkisi de, bir zamanlar herkesi saran kolektif bir gelecek hayaline olan inancın tamamen gitmesiydi, hatta bunun anlamsızlığı piyasayı canlandıran en önemli ivmelerden biriydi. Harvey, geçmişin bazı kavramlarının yerini, “post”larla başlayan kavramlara olan “masalımsı” bir inancın aldığını ve günümüz tartışmalarının belirleyici özelliği olduğunu söylüyor. “Bu, peri masalının etkilerinden biri de baskın münazara ekseninin dışında Marx’ı ve Marxisizmi tartışmayı imkansız kılmasıdır” (2006: 26).

Postmodern süreç adına akademinin yalıtılmış bilgileri arasına terk edilmiş olsa da Marksist temelli toplumsal kuramlar bir kuşağı yetiştirmiş ve daha 60’larda onların moderniteyi sorgulamasının eleştirel yönünü açmıştır. Kuram ve pratik, hayat ve felsefe, hayat ve sanat arasındaki ilişkiyi her adımda sorgulamaya devam eden bu kuşağın bazı isimleri, postmodernite söylemlerini bazı “masallarını” da sorgulamaya devam ettiler. Her yapıtlarında kendilerini, yeni tartışmaların ışığında yenilemeyi unutmadan sürmekte olan toplumsal eşitsizliğe karşı duruşlarını korudular. Çünkü bu eşitsizlik, “emek ve emeğin sömürüsü” hiç bitmedi ve “yeni coğrafi düzenlemelerle”, küresel yeni dünya düzeni olarak sürmeye devam etti.

1960’larda “deneme yazmak yerine film çekiyorum” diyen Jean-Luc Godard özellikle filmlerinde sergilediğı tartışmalar ve bu tartışmaların yer aldığı mekânları seçişi ve sesi kullanma biçimiyle çok katmanlı anlatıların sunmaya devam eden yönetmenler arasında. Her bir parçanın bir söze, her bir bölümün diğere, her sesin bir sözle çarpıştığı anlatım çizgisini hiç bozmadan dünyayı saran olaylarla ve günlük bireysel söylemlerin içiçe girdiğı noktalarda kamerasını konumlandırmaya devam etti. Godard; yüzyıl başı avantgard oluşumlarla, Andreas Huyssen’in 60’lardaki yenilikçi sanatı değerlendirirken belirttiğı, estetik farklı duruşların yanında sanatçının toplumun baskın eğilimlerine karşı eleştirel duruşuyla yakalanabilecek sanat ile hayat arasındaki “saklı-diyalektik” peşinde olmuştur. Kayıt teknolojisinin, “çoğaltılabilirliğin” kitlesel yanı, bu saklı diyalektik içinden düşünenele-

rin yaşam alanı bulmasını güçleştirir ama Godard yolundan şaşmamıştır. Hayatla sanat arasındaki diyalektik bağın önemi hala, belki de 1900'lerin başındakinden daha çok ihtiyaç duyduğumuz bir yerde.

Dilin baskın ideoloji içinde konumlandığı özneyi kendisinden başlayarak parçalayan Godard, bu parçalanmayı yapıcı bir şekilde kurar. Pazarın işleyişine karşı kendini koruduğu bir yeniden kurulan dildir bu. Kamerasını koyduğu yerin ideolojik uzantılarının farkında olan Godard bu nedenle durduğu yerde de tartışmaya, kendinin seçimini olumsuzlamaya kadar götürür. *Daima Mozart* (For Ever Mozart, 1996) filmi, çağımızın yaşayan bireyleri için daha kolay kavranabilecek bir örnek olarak gösterilebilir. 60'lardan beri yaptığı filmlerde eylem ve eylemsizlik ilişkisinin mekânla, algı ve deneyimle ilişkisini düşünmeyi bırakmaz. Çünkü Godard bu çelişkiyi *Serseri Aşıklar*'dan (A Bout de Souffle, 1960) itibaren hikâyelerine yerleştirir. Çünkü sinema yapmak aynı zamanda bir eylemdir, tıpkı hikâyeyi yazmakla arasındaki fark gibi. Eylemsel bir birlik-telik ve hikâyeyi anlatmak için bir yere gitmek eylemidir. Hep beraber yola çıkmaktır. Hangi mekânlardan geçeceğimizi tasarlarken içimizdeki mekânlarla karışan bir arayış çıkar. İçimizdeki mekânlar, bir yanda yaşadığımız deneyimlerin tarihi diğer yandan dünyanın "şimdi"si ve geleceği kurmak istediğimiz mekânla içiçe geçişidir. Bu nedenle kamerayı koyduğumuz yer başkalarına da bir "şey" söyler. "Ben" in dışındaki "başkaları" "ben"i sildiğimiz ölçüde çoğalır ve tabii "ben" de çoğalır(ım).

Daima Mozart filminde Godard Saraybosna'ya gitmeyi niye tercih eder? Bence, varoluşunu, kimliğini (Fransız) yaptığı işi ve dünya karşısındaki konumunu sorgulamak için. Ama film herşeyden önce yaptığı işin eylemle buluştuğu yeri gösterir. Anlatmak eyleminin ve sanatın çeşitli anlatım boyutlarını kavramak açısından Bakhtin'in *chronotop* (zamanmekan) kavramı bu yüzden önemlidir.⁹ Bu kavram belli anlatıların geçtiği izleri sürmemizi sağlarken, anlatının sahibinin "kendisi" için de düşünmemizin yolunu açar. 1960'larda *Çinli Kız* filminde Godard, Vietnam'ı bir apartman mekânına temsili olarak taşıırken, bunun Fransız burjuvasının devrimci ruhunun eylemsizlikle sınırlılığını da çizer. Yönetmen bu anlamda, kendini "şeffaf" bir neden-sonuç ilişkisindeki açıklıkta ifadenin olanaksızlığının farkında olarak sürekli açık bir tartışma sunar ve 90'larda artık eylemek gerektiğinin bilincinde kamerasını savaş mekânına götürür. Kafasında aşmaya çalıştığı, eylemle, imgelemenin arasındaki o kapanmaz boşluktur. Anlatmak istediği bir hikâyedir ama kanlı canlı bir savaşın, yıkıntıların

⁹ Bkz. Z. Tül Akbal Süalp (2004). *ZamanMekan: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları ve bu kitabın içindeki yazısı.

arasından nasıl bir cümle kuracaktır. Onun konusunu nerededir. O düşünür. Diğer yanda burada tiyatro yapmak isteyen bir grup vardır. Tiyatrodaki tekrarlanamaz hikâye anlatıcılığının “kendindeki eylemi” sinemada yoktur ve Bosna yanmıştır, elindeki kamerayla sadece kaydedebilir ama bu da kendi başına anlatmaya yeterli değildir. Bu kayıt ve temsil ilişkisi öyle bir düzeye ulaşır ki, mekânîk olarak yeniden üretilemeyecek olanın “sadece kadınların yaptığı olaylar” olduğunu belirtir yönetmen (Godard’la annemi yanyana getiren güçlü bir bağ). Emegin, eylemin ve sürecin “temsil” mekanizmalarıyla ulaşılamayacak yanından olsa gerek “dünyayı kurtaracak olan ister istemez yoksullardır” der yönetmen.

Avrupa’nın ve dünyanın gözleri önünde, tüm köprülerin yıkılmasına neden olan bu savaş çaresizlik ve umutsuzluk yaralarının da derinleşmesine neden olur. Mostar köprüsü sadece bir yapı değil, aynı mekânda farklılıkları birbirine bağlayan bir tarihin mekânının ortadan kalkmasıdır. O köprü, bir hafızanın silinmesi ve yeniden inşa edilse bile yaralarıyla bir dönemin, geleceğin hafızasına kazınmasıdır. Godard Saraybosna’ya tekrar gider, Avrupa uygarlık tarihinin çatlaklarını, farklı mekân ve zamanlarda yaşanmış örneklerini taşıyan bir mekân olarak yerleşir Saraybosna’ya. Kapitalizmin coğrafi yayılmacılığının insan yaşamlarını ve kendini yıkıma uğrattığını anlatan Avrupa’nın göbeğindeki bu mekândır.

Krallık 1: Cehennem bölümüyle başlayan *Müziğimiz* (Our Music, 2004) tüm savaş ve sefaletlerin tarihsel görüntülerine piyanonun keskin darbeleriyle eşlik eden yaşadığımız uygarlığın yarattığı yaşadığımız dünyanın cehennem yüzünü gösterir.

2. Krallık: Araf’tır. Araf yaşarken yaptıkları kötülüklerden dolayı ölümlerin ruhlarının ıstırap çektiği bir durumdur, bir mekândır. İşte bu mekân Saraybosna’dır. En derine kök salan dehşet ve korku hissini üreten şiddetin açtığı yaraların görüldüğü bir mekân. “Sağ kalanlar yalnızca değişmez, başka biri oluruz ve hepimiz başka biri için tehlike oluruz.” İncinmiş, yaralanmış bu mekânda farklı tarihlerde ve topraklarda savrulmuş insanları ve dilleri toplar Godard. Yolları Saraybosna’da kesişen bu kimler dağılmış bir dünyanın bedenleridir. Kızılderililerin ruhunun ısrarla vurguladığı bir durum: “Sen ve ben ikimizin de yabancı topraklarda oluşu tuhaf değil mi? Aynı tuhaf topraklarda”

Biraraya gelen bu isimler kendi sözlerini, tartışmalarını Saraybosna’da başka biri olarak, sağ kalanlar olarak sürdürürler. Eylem eylemsizlik, yazmak ve yaşamak, acı ve suç, ben ve öteki, kavramları üzerinden yaşanmış gerçekleri yeniden gözden geçirirler. Godard tartışmaların içine bu edebiyat seminerine gelen bir yönetmen olarak dahildir. O da kendi araçlarını sorgularken “bir ve aynı olan şeyin iki kez” olarak karşımıza

çıkığının anlaşılmasının tarihi ve anlatıyı anlamamızla yakından ilişkili olduğunu hatırlatır. Açık-Karşı açık. Tarihteki aynı anın iki fotoğrafı ve hakikatin iki yüzü. “Aynı tuhaf topraklarda” biraraya gelen bu isimler bir ve aynı olanın değişik yüzlerini gösterirler.

İsraili gazeteci Olga kendi dağılımışlığının açmazını çözmek için Mahmut Derviş’le röportaj yapar. Kazanan tarafta olmasına rağmen, ortaya çıkan cehennem, “öteki”nin sesinin içinde yankılanmasına neden olan aynılıktır. “Biz (Filistinliler) neden ünlüyüz biliyor musunuz, düşmanımız siz olduğunuz için. Talihsiziz çünkü dünyanın ilgisi sizin üzerinizde benim değil. Talihliyiz çünkü siz bize yenilgi ve şöhret getirdiniz.” Eğer şiirde yenilirlerse, asıl yenilginin olacağını da ekler Derviş. Bu, düşüncenin yaratıcı gücüyle direnişinin ölümü olacaktır çünkü. “Bir adam öldürmek bir fikri değil bir adamı öldürmektir.”

“1948’de İsraililer kutsal topraklara ulaşmak için suda yürüdüler, Filistinlilerse boğulmak üzere suda yürüdüler.” Bu, açık-karşı açık olarak dile getirilen bir ve aynı şeydir. “Yahudiler kurmacanın malzemesi olurlarken, Filistinliler belgeselin malzemesi olurlar.” Hamlet’in geçtiği mekân olan Elsinore’deki şatoya Hamlet’in şatosu dersek bir şey olur. “Oysa Elsinore gerçek, Hamlet imgelemseldir.”

Saraybosna’da hakikatin iki yüzünü birleştiren Mostar köprüsüdür. Onun yıkılması “ben” ve “öteki”ni simetrik bir yere taşır. Oysa “‘Ben’ başkasıdır.” Gerçek “Ben”le öteki arasındaki ilişkinin simetrik olmadığını ikisinin bir ve aynı şey olduğudur. Godard, “metnin” görüş alanını çoktan kapladığını belirtirken Benjamin’in daha 1930’da Joseph Roth’dan aktardığı şu düşüncenin yeniden hatırlanmasını sağlar. “Yazarın görevi değiştirmek değil, maskeyi kaldırmaktır” (2005; 357).

Sinema gramerinin temelinden başlayarak yola çıkan Godard, *Müziğimiz*’le “küreselleşme” hakikatinin de öteki yüzünü gösterir.

Yönetmenin sinema yapmak isteyenlere, sinemanın ilkesini şöyle açıklar “ışığa doğru git ve onu gecemizin üzerinde parlat.” Aynı şekilde bizi aydınlatan yazarlarla, bize (Tül, Necla ve Ben) kattıkları heyecanların üzerinden umutla ilerlemek istiyorum. Söylemek istediklerimi onların sözleri güzelce açıklıyor.

Andreas Huyssen avangardların durduğu yerin “sanatla politika arasındaki hassas bir denge” olduğunu ve 1930’lardan beri, “sadece kültürel bir meşruiyet aracı haline” geldiğini belirtir. Şimdi kaybolan bu avangardlığın kitle kültürü tarafından ele geçirilmiş ve yok olmuş olduğunu belirten Huyssen “tarihi avangard’ın gündelik hayatın kültürel olarak dönüştürülmesindeki ısrarından yola çıkıp, bugünün kültürel ve poli-

tik ortamı içinde strateji geliştirebilmek” olduğunu belirtir. “Avangard’ın sanat ve politika vasıtasıyla yeni bir hayat praksiyi yaratmaktaki” amaçları, Sovyet sanat politikaları ve Batı’da sanayi kültürüyle sonuçlarının politikanın estetikleştirilmesi ve gerçekliğin kurgulaştırılması olarak sonuçlanır (1988: 61). Bu yüzden, bugün aynı şekilde yeniden diriltilemeyeceğini savunan Huyssen, Dadaistlerin, sürrealistlerin, fütüristlerin yine sanat/hayat ikiliğini tam olarak nasıl aşmaya çalıştıklarına bakmanın kazandıracaklarına odaklanır. Bir zamanlar “özgürleştirici bir kitle kültürü için ütopyacı umutlar besleyen bir kültür avangardının meşru zemini ‘mecradan-geçer’ kültür ve onu ayakta tutan kurumlar tarafından içi boşaltılmıştır. Bugün tarihi avangardın büyük umutları sanat eserlerinde değil gündelik hayatın değiştirilmesine doğru giden merkezless hareketlerde saklı. Bu nedenle avangardın henüz sermayenin tahakkümüne girmemiş, onun tarafından uyarılan ama tatmin olmayan insan tecrübelerine hitap etme girişimlerine sahip çıkmalı” (69). Deneyimin öneminin altını çizen Huyssen bu nedenle “ütopya”yı da olmayan bir yer olarak görmez. “Tarih sonrası ve ütopya sonrası olduğu iddia edilen çağınızda düş kırıklığı ile ütopyanın birbirlerini dışlamadığını” dolayısıyla ütopyanın sonunun geri dönüşsüz bir yer olarak alınamayacağını öne sürer. Bir yerlerde birilerinin olduğuna inanarak, “70’lerin ve 80’lerin yeni toplumsal hareketlerinde daha önceleri kestirilmesi olanaksız, yeni ve farklı özne konumlarından dile getirilmek suretiyle sürdürölüp sürdürölmediğini sormayı tercih eder (1999: 116). Belleğin öne çıktığı bu farklı eğilimlerin “ütopyanın üç zamanlı yapısı”na ters düşmediğini de belirtir. “Nostalji ütopyanın karşıtı değildir bir anımsama biçimi olarak her zaman ütopyanın içinde vardır” (119). 70’lerde ve 80’lerde yaşanan değişimin 60’ların ütopya projesinin sonu olarak okunmaktan daha çok, bu dönüşümü anlamayı önerir. 60 sonrası bu dönüşümün ve “ütopyanın sonu” iddialarının post-yapısalcılardan, liberal düşünceye ve Baudrillard’a kadar uzanan siyasi ve kültürel süreçlerini anlatan Huyssen, ütopyanın sonu demenin gerçeğin sonu demeye eşdeğer olduğunu ifade eder. Gerçeğe duyulan arzusun bir işareti olarak bellek ve temsil ilişkisini tartışan yapıtlarla, “gerçeklik-ütopya karşıtlığının basit ikili yapısını yitirmiştir” (134). Çünkü gerçekliğin bir kurgunun alanında olduğunu teslim ettiğimiz bir yere geldik. Huyssen, kurmaca ile gerçeklik, tarih ile estetik temsil arasındaki bu gerilimin korunmasıyla, “benzeş (simulacr) tuzağına karşı, ütopyacı enerjilerin işlevini yerine getireceğini belirtiyor. “Kolayca aktarımın, yüzeysel ve keyfi alıntılamanın ötesine geçerek okuru zamansallık içerisinde temellendirinmeye çalışan geçmişle kurulan ütopyacı bir metinlerarasılık” taşıyan metinleri önermelerine örnek olarak gösteriyor.

“Siber-uzayda ütopyanın doğabileceği bir orası yoktur, imgelerin, söylemlerin, benzeşlerin sınırsızca çoğaldığı bir çağda gerçek arayışının kendisi ütopyacı bir hale gelmiştir” (134).

Huyssen’in, “diyalektik ütopyacılık”ın yollarını gösteren David Harvey’le benzerlikleri, kayıplarımızın olduğu yerde kazançlarımızın kendisini de, aç-karşı aç mantığında, göstermesi açısından heyecan vericidir. Küreselleşme dediğimiz niceliksel bir değişimin niteliksel bir dönüşüme evrildiğine kısmi olarak inanır Harvey. Kapitalizm her zaman “tarihin belli aşamasında sermaye birikimini kolaylaştırmak için belirli coğrafi profiller, ulaşım ve iletişim için üretilmiş alanlar, alt yapısal ve uzamsal örgütler üretir. “Küreselleşme sözcüğü yakın tarihimizin coğrafyası hakkında birşey anlatıyorsa eğer, tamda altta yatan bu kapitalist uzam sürecinin yeni bir aşamasını anlatıyordur” (2006: 75). 1945’den itibaren Amerikanın önderliğinde şekillenen “serbest piyasa ütopyacılığı”nın tarihsel uzamsal yayılımını ayrıntılarıyla ele alan Harvey, bu yayılımın 60’larda ortaya çıkan karşı hareketleri bir tehdit olarak görmesiyle nasıl saldırganlaşabildiğini ve taktikler geliştirdiğini ayrıntılarıyla açıklar. Margaret Thatcher’ın sık sık “alternatif yoktur” diye ilan etmesi, bu yayılmanın ideolojik hedefinin ne olduğunu ortaya koyan bir yinelemedir. Alternatifsizliğe inanmanın ve kapitalizmin bu yayılmasının bireyler bazında da topyekün bir ütopyasızlaştırma girişimi de olduğu açıktır. ABD merkezli küreselleşme sürecinin tarumar olduğunu belirten Harvey, bu hakikatın tersini de bir olanak olarak öne sürer. “Uzamsalsal ütopyacılık” adını verdiği tasarısında Harvey, gerek Lefebvre gerekse Foucault’nun alternatif uzam arayışlarının temel bir sorunla karşılaştığını söyler: “Bir uzamı somutluğa kavuşturmak demek geçici bir süre için bile olsa, otoriter bir rejim olan kapanmayı göze almak demektir.” Serbest akışkanlık içindeki süreçler hareketlilik kazanan yapılar içinde somutlanırlar, bu nedenle gerçekleşmiş süreç ütopyalarının uzamsal kapanmadan kurtulamayacağı açıktır Harvey’e göre (225-228). Küreselleşme teriminin saygınlık kazandığı yerlerden biri de yeni uzamsal düzenlemelerdir. Kapitalizmin coğrafyasını kavrayabilmemizi, sermaye birikimi ve sınıf mücadelesi açısından “uzam üretiminin tali değil, kurucu bir öneme sahip olduğunu görmemizi sağlayacak tarihi bir fırsat var karşımızda. Bizi tutsak eden hem düşüncelerimize hem de siyasetimize görünmez gücüyle hâkim olan gizli bir uzamsallıktan kendimizi kurtarma fırsatımız doğdu. Bu bize sınıflar ve yerler arası mücadelelerin birbirleriyle nasıl kesiştiğini; kapitalizmin sınıf mücadelesini coğrafi böl ve yönet taktikleriyle nasıl kontrol altına tutabildiğini de anlama imkanı yaratır ayrıca” (225-242). “Ütopya vizyonu olmadan hangi limana doğru yelken açmak istediğimizi belirleme şansımız yoktur.”

Yeni bir uzamsallık için, “saklı diyalektiğin” içinden konuşacak filmlere, bu filmlerin anlatılmasına ihtiyacımız var.

Müziğimiz’de Olga, “kendi”nin “başka” biri olduğunun farkına varınca filmin son epizodu “cennet” olur.

Somut *emek* soyut emekle, *beden* somut emekle, *hayallerimiz* soyut emekle, tikel *evrensel*le bir ve aynı şeyse, hayatla sinemayı birleştiren aralıkta, yanyana duran iki karenin, aç-karşı açının boşluğunda durup bize “köprü” olan filmlere ve yönetmenlere...

Son Söz

Bir sona ulaşmanın nimetleri vardır herhalde. Sizinle birlikte yıllara varan, uzaklaşan, yakınlaşan unutamadığınız, adını unutsanız da yüreğinizde bıraktığı sıcaklığı unutmadığınız, yaşadığınız sürece hafızanızda kalacak kazanılmış arkadaşlar, dostlar... Onların herbirinin üzerimde payı vardır.

Üçümüz de aynı şeyi söylüyoruz, evet biz birbirimizi besledik. En azından ben onlardan beslendim. Tül ve Necla bunun ötesinde, “üşüdüğümde” sığınaklarım da aynı zamanda. Londra’da bir göçmenin hafızasına düştüğümde ailemden sonra unutulmayacağımı düşündüğüm iki can arkadaşım oldular hep.

Tül’e özellikle beni hep tetikleyen cesareti, bana açtığı yaşamsal yollar için, Necla’ya bana hiç hayır demeden sürekli destek olduğu ve gizli bilgeliği için TEŞEKKÜR etmenin tam yeri.

Başlangıcından beri üçümüzün de buluşma, paylaşma ve tartışmalarımıza zemin hazırlamış İKSV’deki tüm arkadaşlara,

Geriye doğru gitmem gerek...

Senaryo çalışmalarının başlangıcını ve Tül ve Necla’yla biraradalığımızı sağlayan Hüseyin Kuzu’ya,

bu hikâyede geçen anıların isimleri “son söz” olmayı hakletmiyor ama yeniden kaldığımız yerden buluştuğumuz sinema kulübü arkadaşım Melih Başaran’a, Mustafa Geylani’ye, birlikte felsefe koridorlarını ve filmleri arşınlayan en eski arkadaşım Meral Asa’ya,

bana türküler “gerçekten” derinden öğreten rockçı ve farklılığına rağmen en temel dayanaklarımdan biri olan meslekli göçmen, yürekten göçmen kuşum Fatoş’a

Bu yazıyı yazarken bana tahammül gösteren bölüm başkanım Işık Özkan’a ve onun nezdinde çalışma arkadaşlarıma,

Bana desteklerini esirgemeyen Mahmut Özen’e

Yazıyı ilk kez görüp düşüncelerini esirgemeyen Rıza Kıracı’a

SİYAD arkadaşlarına ve *Antrakt*, *Yeni Sinema* yazı kurulu arkadaşlarıma,

Ve tabi kapıları hep açık olan, ilk yazılarımın editörü, tanıdığım en idealist insan Ali Karadeniz'e,

Sinema sahnelerini birlikte canlandırarak oyun oynadığımız kardeşim Aynur Kanbur'a,

İlk sinema günleri biletlerimi almış olan ablam Dilek Yıkmış'a ve bu yazıya esin olan, "hayatı roman olan" fedakar canım Annem'e çok teşekkürler...

En özel teşekkürler de sabrı ve desteği için Pınar Evrenosoğlu ve aklına bizi getiren ve bu teşekkürleri etme fırsatı yaratan kitabın fikir anası, dünyanın en güzel festivalini yılmadan düzenleyerek umutları yaşatan Başak Emre'ye...

Kaynakça

- Akbal Süalp, Z. T. (2004). *ZamanMekan: Kuram ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbal Süalp, Z. T. (1995). "Zamanı ve Mekanı Yeniden Düşleme Şiiri ve Onun Tarihini Tersinden Okumak." 25. *Kare*. 14.
- Algan, N. (1998). "Sinema ve Şiirsellik." 25. *Kare*. 24: 43.
- Askew, W. M. (1993). "Arayışlar, Arabalar ve Jack Keruac." *Çalıntı*. [Beat Generation Yazını Özel Sayısı]. Çev., Zekiye Yaraş. Ekim-Kasım.
- Asman, J. (1997). *Kültürel Bellek*. Çev., Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 40-41.
- Ayça E., Vecdi Sayar, (1984). "Yönetmenlerimizle Söyleşiler." *Videosinema*. 5.
- Ayça, E. (1985). "Yeni Türk Sineması ve Eski Sorunları." *Videosinema*. 11.
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. Çev., Aykut Derman. İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bazin, A. (1976). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Çev., Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Benjamin, W. (). "Review of Kracauer's *Die Angestellten*." *Selected Writing Volume I*. Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1986). "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler." Çev., Nurdan Gürbilek. *Akıntıya Karşı*. 2.
- Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk*. Der., ve Çev., Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (1995). "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı." *Pasajlar*. Çev., Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2006). "Experience." *Selected Writing Volume I*. Harvard University Press.
- Berger, J. (1987). *Ve Yüzlerimiz, Kalbim Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*. Çev., Zafer Aracagök. İstanbul: Adam Yayınevi.
- Berna, M. (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. 8. Baskı. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Bhabha, K. H., (2000). "Culture's in Between." *Questions of Cultural Identity*. S. Hall, P. Du Gay (der.) içinde. Sage Publications
- Blake, W. (1996). *Hasta Gül*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

- Caudwell, C. (1974). *Yanılsama ve Gerçeklik*. Çev., Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınları.
- Coward, R., J. Ellis (1985). *Dil ve Maddecilik*. Çev., Esen Tarım. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Culberston, R. (1995). "Embodied Memory, Transendence, and Telling: Recounting the Trauma, Re-establishing the Self." *New Literary History*. Jonh Hopkins University Press. 27: 26.
- Deleuze, G. (2005). *Bergsonculuk*. Çev., Hakan Yücefer. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Derrida, J. (1999) *Pera Peras Poros*. Çev., Ferda Keskin, Önay Sözer. İstanbul: YKY.
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. Çev., Yakup Şahan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Eyhenbaum, B. (1995). "Biçimsel Yöntem'in Kuramı." *Yazın Kuramı*. Tzeta Todorov (der.) içinde. Çev., Mehmet-Sema Rıfat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fusını, N. (1992). "Medea'nın Gözü." *11. İstanbul Film Festivali Pasolini Özel Eki*. İstanbul: İKSV Yayınları.
- Füruğ (1997). *Sadece Ses Kalıcıdır*. Çev., Cavit Mukaddes. İstanbul: YKY.
- Gabriel, H. T. (1994). "Third Cinema As Guardian of Popular Memory: Towards a Third Aesthetics." *Question of Third Cinema*. Jim Pines, Paul Willemen (der.) içinde. London: British Film Institute.
- Gettino, O., F. Solanas (1969). "Towards a Third Cinema." *Film and Theory*. R. Stam ve T. Miller (der.) içinde. Blackwell. 271.
- Gürel, Ö. N. (). "Tom Waits Meets Jim Jarmush." Çev., N. Özlem Gürel. *Çalıntı*. 13: 39.
- Hall, S. (der.) (1990). *Yeni Zamanlar*. Çev., Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 120-122.
- Hansen, M. B. (1999). "Benjamin and Cinema: Not a One-Way Street." *Critical Inquiry*. 1.
- Harvey, D. (2008) *Umut Mekânları*. Çev., Zeynep Gambetti. İstanbul: Metis Yayınları.
- Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens*. Çev., Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Huyssen, A. (1986). "Saklı Diyalektik: Avangard-Teknoloji-Kitle Kültürü." Çev., Serdar Erener. *Defter*. 7: 69.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları*. Çev., Kemal Atakay. İstanbul: Metis Yayınları.
- İlhan, A. (2003) "Türk sinemasındaki Ayrım Üzerine Soruşturma." *Antrakt*. 71.
- Jarmush, Jim. (). "İnsan, Sigara ve Western." Röportaj. *Milliyet Sanat Dergisi*.
- Kanbur, Ayla (). "Göçmenliğin Gölgesinde." *Toplumbilim Dergisi*. [Avrupa Sineması Özel Sayısı]. Deniz Derman (ed.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kanbur, Ayla (1998). "Sinema ve Şiirsellik Dosyası: Birbirlerini Sürekli Üreten Bir İlişki." 25. *Kare*. Nisan-Haziran.
- Kanbur, Ayla (2003). "Bir Unutuşun Tarihi." *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*. Deniz Bayrakdar (Yay. Haz.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kanbur, Ayla (2005). "Lütfi Akad Kitabına Giriş." *Sadeleşin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad*. Ayla Kanbur (der.) içinde. Dost Kitabevi Yayınları & Ankara Sinema Derneği.

- Kanbur, Ayla (2007). "Seyir İçinde Belleğin Seyri:Unutuşun ve Hatırlamanın Sancısı ve Ömer Kavur Filmlerinde Toplumsal Tarihin Bireye Bağlanması." *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6*. Deniz Bayrakdar (Yay. Haz.) içinde. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kutlar, O. (1968). "Seyyit Han Üzerine." *Yeni Sinema*. 25: 5-12.
- Martin, J. (1989). *Diyalektik İmgelem*. Çev., Ünsal Oskay. Ankara: Ara Yayıncılık. 251.
- Orr, J. (1993). *Cinema and Modernity*. Polity Press.
- Özdemir, C. (1990). "80 Sonrasında Türk Sineması." *Türk Sineması Açık Oturumu*. Cüneyt Özdemir (der.) içinde. *Beyaz Perde*. 6.
- Özön, N. (1968). "Türk Sinemasının Sorunları." *Yeni Sinema*. 14.
- Paz, O. (1995). *Öteki Ses Şiir ve Yüzyılın Sonu*. Çev., Hüseyin Demirhan. İstanbul: Suteni Yayıncılık.
- Paz, O. (1995). *Şiir Nedir?* Çev., Ömer Saruhanlıoğlu. İstanbul.
- Sartre, J. P. (1967). "İvan'ın Çocukluğu Üstüne" [Unita Gazetesinde Yayımlanmış Mektubu (1963)]. Çev., Uğur Kökten. *Yeni Sinema*. 5: 60.
- Sobchack, V. (1992). "The Address of The Eye." Princeton Uni. Press
- Şklovski, V. (1995). "Teknik Olarak Sanat." *Yazın Kuramı*. Tzvetan Todorov (der.) içinde. Çev., Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 66.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*. (2. Baskı). Çev., Füsun Ant. İstanbul: Afa Yayınları
- Tura, S. M. (1989). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Turan, G. (1991). "Başkaldırı Beatniklerle Başladı." *Sombahar*. 6: 18.
- Uçkan, Ö. (1985). "Bir Oyun Ütopyası." *Mor Köpük*. 5-6: 56.
- Vygotsky, L.S. (1985). *Düşünce ve Dil*. Çev., Semih Koray. Ankara: Kaynak Yayınları.
- Wallerstein, I. (2006). *Tarihsel Kapitalizm*. 4. Baskı. Çev., Necmiye Alpay. İstanbul: Metis Yayınları.
- Wenders, W. (1986). "Amerikan Rüyası." *Sanat Olayı*. Çev., Hülya Ersöz. 52: 65.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. Çev., Ertuğrul Başer. İstanbul: İletişim Yayınları.

YER SARSILIYOR

Necla Algan

Arzuhal¹

90'lı yılların başında Tül ve Ayla'yla arkadaş olduk. Bu dostluk bizi, hem kişisel, hem sinemaya bakışımızı besleyen ve zenginleştiren bir beraberlik olarak, yalnız sinema değil; teori, dünya, gündelik hayat, sosyalizm, kadın dayanışması, birbirini anlama ve dinleme, paylaşma ve tartışma, aynı dergilerde, aynı platformlarda yan yana olma, birlikte davranma içeriğini taşıyarak, bu kitaba kadar taşıdı.

Bütün bu beraberlik süresince, bizi bu kitaba getiren bir önemli husus da İstanbul Film Festivali'ne gelen filmleri birlikte izlemelerimiz ve film çıkışlarında bir yere oturup sürdürdüğümüz uzun, detaylı film tartışmaları ve sohbetleriydi.

Bence bu sohbetler, sıcak bir dostluktan kaynaklanmasının yanı sıra, filmlerden hayat deneyimleri, dersler, felsefe, siyaset bilgileri üretmek konusunda da çok verimliydi.

90'lı yıllar, gençlikten olgunluğa doğru yürüyüşümüzün yıllarıydı. Bu yıllar, darbenin yıkıcı sonuçlarını ve Özal'lı yılları gördüğümüz, Sovyet bloğunun tuz buz oluşuna; sosyalizmin yıkılışına şahit olduğumuz yıllardı. Toplumsal hayat iyi bir yöne gitmiyordu. Nejat Yavaşoğulları'nın şarkısındaki gibi "hiçbir kere hayat bayram olmamıştı"; ya da her şeye rağmen "her nefes alışımız bayram"dı. Dostluğumuz da beni ayakta tutan, nefes almamı sağlayan en önemli etkenlerden biriydi.

Ancak, bana göre umutsuzluk, melankoli ve öfke yıllarıydı da bu yıllar. Neden mi? Bunun cevabını neden bu kitapta Pasolini ile başladığımı da açıklayarak vermeye çalışacağım.

90'lı yıllarda, Pasolini'nin İtalyan gazetelerinde yayımlanan, politik ve kültürel konularda yazdığı yazılarının bazılarının çevrildiği bir kitap geçti elime. Kitabın da ismi olan "Fildişi Kulenin Ardından" adlı yazısı adeta beynime çakıldı. Sonraları sevdiğim dostlarımdan birine verdiğim bu kitap ne yazık ki geriye dönmedi. Ama İtalyan

¹ Doğrusu "arz-ı hal"dir. Ama halk böyle söylüyor.

aydınlarını eleştiren o yazıdan aldığım net mesajı hiç unutmadım. Gramsci'nin düşüncelerinden derin bir biçimde etkilenmiş olan Pasolini, bu kitabın kendime ait bölümünde ayrıntılı bir biçimde ele alacağım gibi aydınları Gramsci'nin organik aydın tanımına tam anlamıyla zıt düşecek şekilde halktan uzaklaşıp kendi fildişi kulelerine kapanmakla suçluyordu.

Biz de Türkiye'de, 12 Eylül sonrası, seksenli ve doksanlı yıllar boyunca tam da Pasolini'nin tanımladığı ve itham ettiği şekliyle, yeni bir aydın karakteristiği ile karşılaşılıyordu. Yaşam biçimi ve değerleriyle halktan hızla uzaklaşan, eşitlikçi özgürlükçü, sosyalist bir toplumun kültürel değerlerini yaratmaktan çok uzaktılar.

Bu değişim, elbette sinemaya da yansdı... 1980 sonrasında, Türk sinemasında "sınıf" olmadığı gibi "halk" da yoktu. Varsa da küçümsenerek ve aşağılanarak temsil ediliyordu. Dahası, sadece sinemada değil, tüm medyada ve kültürel alanlarda durum böyleydi.

Pasolini'nin altmışlarda gazetede yazdığı bu yazı, bu nedenle benim hafızama silinmez bir biçimde kaydolmuştu. 26. İstanbul Film Festivali'nde, Pasolini'nin toplumsal öngörülerıyla, "neo kapitalizme" yönelttiği şiddetli eleştirileriyle örtülmüş filmlerini ve belgesellerini, aradan geçen bunca yıldan sonra, görüp geçirdiğimiz bunca günden sonra yeniden seyretmek, hem altüst edici, hem de zihinsel anlamda uyarıcıydı.

12 Eylül öncesi biz solcu gençlerinin derdi günü halkın geleceği, eşitlik, özgürlük, adaletti. Lenin'den işçi sınıfının öncü gücü olan partiyi öğrendiğimiz kadar, aydınların işlevinin de topluma öncülük etmek olduğunu öğrenmiştik. Gramsci'yi daha sonra okuduk. O da kültürel alanın görece özerkliğini vurguluyor, kültürel alana yönelik olarak önerdiği organik aydının, özellikle kendi döneminde hâkim olan olan dil ve edebiyatta, halkın ortak duyusunda varolan bilgi birikimini ve değerleri anlayarak, yeni "sosyalist" bir halk kültürü yaratmaya çalışması gerektiğini belirtiyor ve böylelikle aydına sosyalist bir toplumun kültürel temelini oluşturma görevi yüklüyordu. Dolayısıyla 80'li yılların Türkiye'ye getirdiği değişim, çok sarsıcı ve köktenciydi. 60'lı ve 70'li yıllarda, sinemamızdaki belirleyici yönelim toplumsal gerçekçilikti. Bu akımın en çarpıcı örnekleri ise Lütfi Akad'ın yetmişli yılların ilk yarısında gerçekleştirdiği *Gelin, Düğün, Diyet* üçlemesi ve yine aynı yıllarda Yılmaz Güney'in *Umut*'la başlayan yaratıcılık süreciydi.

İşbu arzuhalimde, Güney'in senaryosunu yazdığı, 1979 yılında, Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı *Düşman* filmine iki satırla değinmek isterim. Çünkü filmde, 80 sonrası sonsuza dek yitirdiğimizi düşündürecek

denli, hayatımızdan kaybolan değerler var. Filmin sonunda hayatı paramparça olan yoksul İsmail'e yol gösteren öncü, "organik aydın", işçi Selim karakteri, onun temsil ettiği insan modeli artık toplumsal yaşamımızda yer almıyor. Sosyalist dünya görüşünü savunan Yılmaz Güney, bu değerlere paralel olarak yoksul ve çaresiz olan, evi ocağı yıkılan İsmail'e filmin sonunda ortaya çıkan devrimci işçi karakteriyle bir kurtuluş umudu işaretini veriyor. Ama darbe, İsmail gibi yolunu kaybetmişlere, bu öncü işçilerin yol göstermesini zalim yöntemlerle engelledi.

Bütün bunlar Pasolini'ye neden bu kadar bağlandığımı ve onu araştırma çabasına girdiğimi, ve bunun sonucunda da arkadaşlarımla önceden belirlediğimiz yoldan biraz saptığımı mazur gösterebilir belki.

Özetle ben yukarıda ana hatlarını açıklamaya çalıştığım sebeplerden Pasolini'ye eğildim ve bu araştırmanın sonucunda, orada bir yerlerde kaldım. Sonra Godard geldi. Gene bu olgun zamanlarımızda yeniden seyrettiğim filmlere, içinde yaşadığımız veya geçtiğimiz yakın zamanlara dair derin sezgiler taşıdığı için. Temamız "özgürlük ve kayıplar", yanılısamalı özgürlükler, ağır kayıplar derken yolum Solanas'a düştü. Türk sinemasına yer ve zaman kalmadı. Ama arkadaşlarım zaten bu alanı layıkıyla tamamlamışlardı. Son olarak kızım Gökçe Algan'a çevirilerdeki ve yazıyı düzenleme konusundaki yardımları için çok teşekkür ederim.

Yer Sarsılıyor Özgürlük ve Kayıplar

*Alçakgönüllülikle bağırmayacaksan, gülerек, sevgiyle bağır-
mayacaksan hiç bağırma özgürlük diye...*

*Bildiğimiz dünya tükendiğinde, çiftçiler, zanaatkârlar öldü-
ğünde, üretim ve tüketim artık durdurulamaz bir hal aldığında
tarihimiz sona erecektir...*

Gökyüzünün yolları barışın, kardeşliğin yolları olmalı...

*Devrimde bir tek savaşa yer var. O da dünyanın o eski kanlı
yollarını tarihe gömmek için ruhumuzda vereceğimiz savaş...*

Pier Paolo Pasolini, *Öfke*, 1963*

Yukarıdaki satırlar. Pier Paolo Pasolini'nin 1963 yılında gerçekleştirdiği *Öfke* isimli şiirsel film denemesinden alınmıştır. Pasolini 1922'de Bolonya'da doğdu. Sanat yaşamına şiir yazarak başladı. İlk şiir kitabını Friuli diyalektiyle yazdı. Bu eylemi yerel, bozulmamış kültürlerle yaşamı boyunca sürdürdüğü derin sevgiden ve aynı zamanda faşizme karşı direniş amacıyla yaptı. Çünkü faşizm yerel diyalektleri hoş görmüyordu.

Pasolini'nin gençlik yıllarının en derin kaybı, savaş sonlarına doğru partizanlara katılıp hayatını kaybeden erkek kardeşi Guido'nun ölümüydü. Belki de Marksist olmak onun için, kendinden üç yaş küçük kardeşinin ona vasiyetiydi. Yaşamı boyunca sadık kalınması gereken bir misyondur. Çünkü küçük kardeşi partizanlara katılıp mücadeleye giderken henüz Marks'ı okumadığını ve o zamanlar liberal olduğunu söylemektedir. Pasolini, Marksizm için "beni gerçeklik kaybindan koruyacak tek ideoloji" tanımını yapıyor. Şiiri hiçbir zaman terk etmedi. Neredeyse 20 şiir kitabı yayımladı. Savaş sonrası kuşağını temsil eden ve savaş öncesi şair kuşağından farklı bir bakış açısını yansıtan şiirlerdi bunlar. Yaşamının erken evresinde komünist partisine yazılmış, ancak genç bir öğrenciyle ilişkisi olduğu gerekçesiyle hem öğretmenlik mesleğinden olmuş, hem de partiden ihraç edilmişti.

Daha sonra ailesiyle birlikte Roma'nın yoksul mahallelerinde geçen sancılı ve düş kırıklığı içindeki yaşamı başlamıştı. Ama burada ileride detaylı bir biçimde anlatacağımız gibi Roma'nın mülksüzleri ve lanetlenmişleriyle karşılaştı. Bu yıllarını şiirlerinde ve romanlarında (Ragazzi di Vita, Una Vita Violenta) yansıtır.

1960 yılında ilk filmiyle yönetmenliğe başladığında ideolojik, etik, politik ve estetik düzeyde olgunlaşmış, yeteneklerini senaryo yazımı da içinde olmak üzere çeşitli alanlarda göstermiş bir sanatçıdır Pasolini.

Pasolini sinemasını "gerçeklik aracılığıyla yazmak" olarak tanımlar. "Şiirin sineması" olarak teorize ettiği sinemasal bakış açısı elbette bir kendini ifade aracıdır. Ama bu ifade asla yalnızca bir estetik mesele değil, her zaman için sosyal ve politik bir meseledir. Pasolini, İtalya'nın kesin bir biçimde değiştiği savaş sonrası dönemdeki sosyal ekonomik ve kültürel gelişmelerle ilgili müdahaleci, eleştirel, radikal tavırlarını ve düşüncelerini, kimi zaman medyayı kullanarak, film ve eleştiri yazıları da dâhil olmak üzere sürdürmüştür. Onun sineması her zaman "politik"le "likrik"i, "şiiisel"le "ideolojik"i, tutkuyla analizin bir karışımı olmuştur.

Accatone (Dilenci), daha önce yazdığı romanlarında yer alan alt proletaryanın, Roma'nın arka mahallelerinde -İtalyanca "borgate"- yaşayan insanların sert gerçekliğini ve öykülerini anlatır. Ana kahraman bir kadın pazarlamacı olan Vittorio'dur. Hayatından ve işinden memnun değildir. Ama bu çizgiyi değiştiremez. Acımasız, çevresindekilere zarar veren eylemlerde bulunur. Ancak, bunları memnuniyet duyarak değil, acı çekerek yapar.

Pasolini, kahramanını antik trajedilerin kendine dayatılan gerçeklere karşı hiçbir şey yapamayan melankolik karakterleri gibi yapılandırmıştır.

Değişmek istese de pek çıkış yolu yoktur. “Doğru düzgün” bir işe girer. Ama çalışma koşulları o denli ağırdır ki arkadaşına “Yoksa Buchenwald’da mıyız?” der. Eve döndüğünde bir tonluk demirleri kaldırmaktan hiçbir enerjisi kalmadığını gördüğümüzde biz seyirciler de bu trajik kaderin ne olduğunu ve eski hayatına dönmek zorunda kalacağını, bu yaşam koşullarının onu bir anaför gibi içine çektiğini anlarız.

Tekrar caddelere, kanunsuz hayatına döndüğünde, basit bir suç işlerken yakalanmamak için kaçarken motosiklet kazasında ölür. Son sözleri “*işte nihayet iyiyim*” dir. Günahkarlıkla masumiyetin, kötülükle kutsalın bir karışımını temsil eden Vittorio’nun ölü bedeni, son sahnede Bach’ın *St. Mattias Passion*’u eşliğinde, tersine dönmüş bir haç görünümündedir. Elbette bu dini göndermeler, bir hırsız ve kadın satıcısının ölümünün İsa ile özdeşleştirilmesi resmi otorite tarafından hoş karşılanmaz. Filmin R kategorisinde gösterimine izin verilir.

Pasolini esasen bu çıkışsızlığın içinde debelenen, çıkmak isteyen, mutsuz, yoksul insanların hikâyesini anlatır. Bu insanlar da dua etmektedir. Hayatı anlamaya, şifrelerini çözmeye çalışmaktadır. Ama Brecht’in dediği gibi önce ekmek gelir, arkadan ahlak. Pasolini de bu adaletsizliği çok açık ve tartışmasız biçimde ortaya koymaktan kaçınmaz.

Pasolini’nin sürekli yerleşik değerlerle kavgası bu filmle birlikte sinemada da başlamış olur ve yaşamı boyunca otoriteyi, genel geçer değerleri sarsmayı, şiddetli bir biçimde sorgulamayı sürdürür. Yoksulluğun, dibe vurmuşluğun yaşamı sürdürebilmek için çok fazla seçenek bırakmadığını trajik bir yolla anlatır bize Pasolini. Nitekim filmlerinin çoğu da trajedidir...

Negri ve Hardt’a göre modernizm, bize kardeşler arası ölümcül savaşlar, felaketlerle gelen “gelişme” ve akla hayale sığmaz şiddetli bir miras bırakmıştır. Erich Auerbach’ın bir zamanlar yazdığı gibi batı edebiyatında haklı olarak gerçeklik iddiasında bulunabilecek “tek” tarz trajedidir.

Pasolini de modernizmin bir felaket olduğunu söyler. Modern kapitalizmin endüstrisini, kültürünü, ekonomisini, ideolojisini, nesnelerini, ahlakını, her şeyini lanetler. Bu konuda oldukça net ve tavizsizdir. *Accattone*’de de bu nedenle modern toplumun değersizleştirdiği, bir atık gibi bir kenara fırlattığı insanlardan ve onların trajedisinden bahseder.

Accattone ve ikinci filmi *Mamma Roma*, Pasolini’nin ve Lefebvre gibi bazı düşünürlerin kullandığı terimle neo kapitalizmin, yani tüketim kapitalizminin, hayatı artık tümüyle metalaştırdığı dünyanın içinde barındırmak istemediği, kaldırıp bir kenara fırlattığı insanların gerçek ha-

yatını ve trajedisini anlatır. Bu insanlar vardır, varolmaya çalışırlar, düşünürler, acı çekerler, mücadele ederler; ama sonları hüsrandır.

Pasolini'nin tanımladığı bu dünya, İtalya'nın tarihinde de özgün bir momenttir. Savaş sonrası hızla gelişen, sanayi üretimi hızla artan İtalya'da tam da "ekonomik mucize" yıllarında yaşanır bu trajediler.

Mamma Roma, Pasolini'nin, İtalyan yeni gerçekçiliğinin efsanevi oyuncusu Anna Magnani'nin başrolü oynadığı ikinci filmidir. *Accatone* ile aynı mekânlarda geçer ve aynı kaderi paylaşan insanları anlatır. *Mamma Roma*, delikanlılık çağındaki oğlu Ettore'nin geleceğini düşünerek, fahişelik yapmayı bırakıp yeni bir hayat kurmaya çalışmaktadır. Annesinin fahişelik yaptığını bilmeyen oğluyla birlikte yeni bir apartman dairesinde oturacak ve ona "saygın", orta sınıf bir hayat verebilmek için çalışacaktır. Yeni hayatında pazarcılık yapan *Mamma Roma*'nın beklentileri gerçekleşmez. Geçmişi onu ardından kovalamakta ve Ettore'yi de iyi günler beklememektedir. Nitekim filmin sonu *Mamma Roma* için bir trajedir. Ettore filmin sonunda tutuklu bulunduğu hastanede ölür. Ölüm sahnesi bir kez daha İsa'nın çarmıha gerilişini ve Caravaaggio'nun ölüm döşeğindeki İsa resmini açıkça çağırıştırır biçimde düzenlenmiştir.

Film, *Mamma Roma*'nın hayat deneyimi paralelinde pek çok ayrıntıyla doludur. Sözgelimi mecburen fahişeliğe döndüğü sokak sahnesinde şunları anlatır: Ailesi yoksulluk ve çaresizlik içindeyken, 16 yaşında faşist üniforması giyerek, 65 yaşındaki Mussolini yanlısı bir "aşâğılık" adamla evlenmek zorunda kalmıştır. Ailesi için şöyle söyler *Mamma Roma*: "Eğer paraları olsa onlar da iyi insan olurlardı. Bu onların suçu mu?"

Rönesans dönemi Mannerist ressamlarından Pontormo, onun ilham kaynaklarından. Dolayısıyla Pasolini'nin planları, hiçbir zaman rastlantısal değildir. Resim sanatının birikimi onun planlarını zenginleştiren unsurlardandır. Pasolini'nin bu ilk iki filminde yeni gerçekçiliğin, profesyonel olmayan oyuncularını yeğlemek, gerçek mekânları kullanmak gibi öğelerinden yararlandığını, bu gelenekten beslendiğini görürüz. Ancak *Mamma Roma* da kahramanın tıpkı antik trajedilerdeki kahramanların, dış koşulların dayattığı kaderin elinden kurtulamaması gibi içsel bir benzerliğin yanı sıra, *Mamma Roma* önde, mahalle ahalisi Yunan koroları gibi onun ardında yürüdükleri filmin son sahnesi de biçimsel olarak tragedya izini taşır.

Hemen hemen bütün filmlerinin görüntü yönetmenliğini yapan Tonino Delì'nin söylediğine göre Pasolini ilk filmlerinden itibaren görüntü estetiği konusunda oldukça kararlıdır. Görüntünün derinliği, ön ve arka planların

eşit derecede net olması konusunda ısrarlıdır. Çarpıcı görsel imgeleri vardır Pasolini'nin. Kendi sözleriyle, yeni gerçekçi filmlerle kendi filmleri ve sinemasal yaklaşımı arasındaki farkı şöyle betimler: "Her zaman kısa planlar çekerim... Bu, Yeni-Gerçekçilerle aramdaki en temel farktır. Yeni-Gerçekçiliğin özelliği uzun plan çekimidir; kamera bir yere kurulur ve sahneyi gerçek yaşamdaki gibi çeker. İnsanlar gerçek yaşamdaki gibi konuşurlar, bakarlar, gelip giderler. Oysa ben uzun planı asla kullanmam... Daima açı-karşı açı çekimi vardır. Herkes söyleyeceğini söyler ve biter." Pasolini'ye göre "Yeni gerçekçi filmlerde gündelik gerçeklik, sisler arasından, gizemci, saf ve bütün bunların ötesinde natüralist bir bakış açısından görünür. Yeni gerçekçilikte şeyler kesin bir tarafsızlıkla, ironiyle karışmış, insan sıcaklığıyla tanımlanır ki bunlar bende yoktur. Yeni gerçekçilikle karşılaştırıldığında ben kesin bir gerçeklik sunduğumu düşünüyorum. Ama belki bunu tam olarak tanımlamak pek kolay olmayacak."

Ricotta, Pasolini'nin, Godard, Rossellini, ve Ugo Gregoretti'nin kısa filmlerinden oluşturulan bir projede yer alan filmidir. Film içinde film olarak tasarlanmış 35 dakikalık bu yapıtta bir yönetmen (Orson Welles tarafından canlandırılan) "İsa'nın Tutkusu" isimli bir film çekmektedir. Filmde kısa bir rolü olan Giovanni Stracci, bir yandan da sete yemek getiren şirketten hem ailesi, hem de kendisi için yemek çalmak derdindedir. Filmdeki rolü için İsa ile birlikte çarmıha gerilmesi gerekmektedir. Film içindeki film, Dreyer'in *Jan Dark'ın Tutkusu*'nu andırıcasına ağır ruhani bir havada giderken gerçek hayat renkli bir cümbüşü andırır. İsa'nın son yemeği sekansı için hazırlanan sette çekim hazırlıkları sırasında oyuncular ça-ça-ça yaparlar. Stracci oburca yemeklere saldırır. Önceki iki filmde olduğu gibi günahla masumiyetin bir bileşimini yapmıştır Pasolini bu filmde... Filmin sonunda Stracci o kadar çok yemiştir ki çarmıha gerilme sahnesinde rol icabı ölmesi gerekirken gerçekten ölür. Elbette bu film de yerleşik din otoritelerinin tepkisini çeker. Yönetmen üç aylık hapis cezası alır. Film kesintilerle vizyona girer.

Bu traji-komik hikâyeden sonra Pasolini, artık sembolik bir dil arayışı içine girecektir. Mitler, antik trajediler ve burjuva toplumunu acımasızca eleştiren filmler birbiri ardına gelir.

Pasolini, dinle olan sorunlu ilişkisini ironik bir biçimde şöyle ifade eder: "Benim bir inançsız olduğumu biliyorsanız, beni benden daha iyi tanıyorsunuz demek ki. Belki bir inançsız olabilirim; fakat bir inanca karşı nostaljik bir istek duyuyorum."

Modern tüketim toplumunun değersizleştirdiği insanları anlattığı ilk filmlerinde, bu insanlar çürümemişlikleri, saflıkları ve orijinallikleriyle dünyayı değiştirme gücüne sahiptirler Pasolini'ye göre. Her ne kadar yerle-

şik bir Katolik değilse de kutsallık onun için önemlidir. Tüketim kapitalizmi, dünyayı ve insanı en ince ayrıntısına kadar metalaştırır ve tahakkümü altına alırken Pasolini, arkaik ve mitik kültürlerin, bu kültürlerin bağrında yaşayan kutsallığın önemini altını çizer. Kapitalizmin değersizleştiremediği toprakların, insanların (kırsal kültürün insanları ve alt proletarya), ilişki biçimlerinin önemini vurgular. Buralarda bir imkân görür. Onun kutsallığı asla Vatikan'ı işaret etmez, bu nedenle hep okları üstüne çekmiştir. *Ricotta*'da, günlük bir gazete için röportaj yapmaya gelen gazeteci yönetmene sorar: "İtalyan toplumu hakkında ne düşünüyorsunuz?" Yönetmen şöyle cevaplar: "Avrupa'nın en cahil halkı ve en umursamaz burjuvazisi..." Bu umursamaz burjuvaziyi, burjuva zihniyetini, kendi döneminde dünyadaki hiçbir sinema yönetmenin cesaret edemediği keskinlikte mahkûm eden filmler yapacaktır ileriki günlerde Pasolini.

Aziz Matyas'a göre İncil filmi için mekân bakmaya gittiği Filistin'den *Sopralluoghi in Palestina* adlı bir belgeselle döner. Bu belgeselde de onun üçüncü dünyacı yaklaşımını görmek, modernizmin dışında kalan insanlara ve uygarlıklara karşı ilgi ve sempatisinin izlerini sürmek mümkündür. Öte yandan Arap alt proletaryası olarak tanımladığı bu insanların işsiz, yoksul yaşamlarına da değinmeden edemez.

1964 yılında yaptığı *Il Vangelo Secondo Matteo* 'da anlatılan İsa, klasik acıma duygusu uyandıran Yüce İsa'dan çok farklıdır. Karşımızdaki İsa öfkeli, yeni bir toplum kurmak için mücadele eden, çelişkilerle dolu bir insandır. Kendisi de anlattığı İsa'nın Katoliklerde hayal kırıklığı yarattığının farkındadır. Ama seyircinin düşündüğü gibi kötü bir İsa yaratmamıştır, çünkü onun İsa'sı her insan gibi çelişkilerle doludur. Bu filmle Pasolini, Venedik Film Festivali'nde Uluslararası Katolik Sinema Ödülü (OCIC) alır. Fakat bu defa da sol kanat eleştirmenlerden, dini duyguları sömürdüğü gerekçesiyle eleştiriler gelir. Bu film Pasolini'nin uluslararası alanda ünlenmesine yol açar. Ona göre: "Benim dinsel filmler yapmam, dini alet olarak kullanan bir topluma karşı protestodur aslında. Ben din propagandası yapmadığım gibi Marksizm propagandası da yapmam. Sanatçı hiçbir zaman propagandacı değildir, olmamalıdır... Kutsal olan, gerçek olandır. Asıl gerçekçiliktir, benim ön uğraşım olan bir şeydir. Bütün eserlerim, insan varlığının kutsal olanla bağıntılarına ve gündelik yaşam içindeki kutsallığın araştırılmasına yöneliktir. Kapitalist-burjuva toplumunun ezmek için elinden geleni yaptığı, ama her zaman bir yolunu bulup ortaya çıkabilen bir şeydir bu."

Ama *İncil*'den önce gerçekleştirdiği, İtalyan toplumunun cinsellik konusundaki düşüncelerini araştırdığı belgeseli *Aşk Buluşmaları* 'nda (Comizi d'Amore) İtalyan toplumunun parçalanmış halini, gelişmiş

bölgelerdeki insanların çelişkili düşünceleri savunduklarını ve ikiyüzlü davrandıklarını vurgular. Oysa ülkenin Güney kesimi, yani kırsalda yaşayan geleneksel insanlar, ahlaki tutuculuklarını ve geleneklere bağlılıklarını samimiyetle ifade etmektedirler. Pasolini'nin bilfiil bütün ülkeyi gezerek yaptığı röportajlara yer verdiği bu film, İtalyan toplumu üzerine yapılmış dikkat çekici bir kültürel araştırmadır.

Belgesel filmlerde oldukça yumuşak karakterli ve sevecen bir görüntü veren, kendi kişiliğini "Hayatım boyunca fiziksel ya da ahlaki hiçbir şiddet uygulamadım. Ama bu şiddet karşıtı bir fanatizmden kaynaklanan bir şey değil. Çünkü bu ideolojik bir kendini baskılama olduğunda yine şiddeti içerir. Hayatım boyunca fiziksel ya da ahlaki hiçbir şiddet uygulamadım çünkü benim doğam böyle, kültürüm..." şeklinde ifade eden Pasolini, şiddetin kökenleri üzerine en ağır kehanetleri dile getirmiştir.

Pasolini ve Gramsci

Bu noktada Pasolini'nin yapıtlarını ve düşünce dünyasını Gramsci ile ilişkileri açısından incelemek, onun düşünsel arka planını anlamak için, Pasolini'nin derinden etkilendiği bu İtalyan Marksist teorisyenin düşüncelerinden ve Pasolini'nin bu düşünceleri nasıl algıladığından söz etmemiz gerekiyor.

Bilindiği gibi 19. yüzyıl sonlarında ulusal birliğini sağlayan İtalya'da, yüzyılın başından itibaren kuzey, güneyden farklı olarak hızla sanayileşmişti. Güney ise kırsal ekonomi ve kültürel ilişkilerin hâkim olduğu bir bölge olarak yaşamını yoksulluk içinde sürdürmeye çalışıyordu.

Güney ve Kuzey ayrımı, 20. yüzyıl siyasi ve ekonomik tartışmalarının merkezi noktalarından biri idi. 20. yüzyıl başındaki büyük İtalyan göçü bu dramın en çarpıcı örneklerinden biridir. Kuzey'de üç milyon sanayi işçisi varken güneydeki tarım işçilerinin sayısı sekiz milyondur. Çağdaş İtalyan edebiyatı da bu ayrımın irdelenmesiyle, burada doğan dramların dile getirilmesiyle ilgileniyordu.

Gramsci, yüzyılın başında İtalya'nın güneyinde, Sardunya'da doğdu. 1911 yılında üniversite eğitimi görmek için kuzeye, sanayi merkezi olan Torino'ya gelen Gramsci, 1914'te İtalyan Sosyalist Partisine girdi. Birinci Dünya Savaşı'nda savaş karşıtı kanadın içinde yer aldı. Rus devrimi gerçekleştiğinde bunu coşkuyla karşıladı ve bu devrimi "Kapital'e karşı zafer" olarak nitelendirdi. Gramsci geleneksel olarak kapitalizmin gelişmediği bir toplumda devrim olamayacağı inancını eleştiriyordu.

1919'da Palmiro Togliatti ile birlikte Ordine Nuovo adlı haftalık bir gazete çıkarmaya başladı. Ordine Nuovo, işçileri o dönemde olu-

şan fabrika konseylerini geliştirerek iktidarı ele geçirmeye ve bir proletarya demokrasisi kurmaya çağırıyordu. Dergide İtalya'nın tarihsel özellikleri üzerine incelemeler ile kuzeydeki işçi sınıfını güneyin yok-sul köylüleriyle ittifaka çağırın yazılar da yer alıyordu.

1921'de Togliatti ve diğer arkadaşlarıyla İtalyan Komünist Partisi'ni kurdular. Bu arada ülkede faşist hareket güçleniyordu. Partide faşizmin niteliği ile ilgili tartışmalar başlamıştı. Partinin başkanı Bordiga, faşizmle, burjuva demokrasisi arasında bir fark olmadığını savunuyor ve sendikalara, işçi köylü ittifakının önemine inanmıyordu. Halbuki Gramsci, faşizmin İtalya'nın tarihsel ve toplumsal özelliklerinden kaynaklanan bir hareket olduğunu ve mücadelenin geniş ittifak oluşturarak, o dönem için sosyalistlerle birlikte hareket etmesi gerektiğine inanıyordu.

1922'de Mussolini iktidara geldi. Gramsci o dönemde, Bordiga 3. Eternasyonel'in faşizme karşı sosyalistlerle birleşik cephe kurma önerisini reddedince, Togliatti ile birlikte partide geçici bir yönetim kurdu

Yayımlamaya başladığı parti gazetesi *L'Unita*'da faşizme karşı birlik çağrısında bulundu. 1924 yılında milletvekili seçildi. 1924-1926 yılları arasında İKP'nin parlamento grup başkanı oldu. 1926 da tutuklandı. 1937'de ölene kadar hapis kaldı.

Teorik çalışmalarına cezaevinde devam etti. Bu çalışmalar *Hapishane Defterleri* adıyla savaştan sonra İtalya'da yayınlanabildi. Gramsci'nin hem İtalyan solunda, hem de dünya solunda etkin olarak kabul gören teorik önermeleri kısaca şunlardır:

Marksizmin üstyapı diye adlandırdığı düşünce, kültür, hukuk, siyaset gibi alanlar ekonominin basit bir yansıması değildir. Bu nedenle kitlelerin kendiliğinden hareketlerini savunur. İşçiler kendileri de düşünen, karar veren, kültürel gereksinmesi olan canlı varlıklardır.

Batılı toplumlarda sosyalizme geçiş koşullarını araştıran Gramsci'ye göre, burada yönetimin asıl ilkesi uzlaşmadır. Batı'da yönetici sınıf halkın rızasını almak zorundadır. Gramsci bu durumu sivil toplum olarak ifade eder ve bu sivil toplum rıza ile yönetilir. Gramsci hegemonya kavramıyla bu sivil toplumun yönetim tarzını tanımlar. Hegemonya, burjuva sınıfının öteki sınıflar üzerindeki ideolojik ve kültürel egemenliğini belirtir. Dolayısıyla gelişmiş bir sivil toplum, özellikle hegemonyayı ele geçirmeye yönelik uzun süreli bir siper savaşıyla sonuca ulaşabilir.

Gramsci'ye göre aydınlar, bilinçli ya da bilinçsiz, bir sınıfın sözcülüğünü yaparlar. Gramsci'nin terimleriyle "geleneksel aydınlar" sanayinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan ve geçimlerini sanat, bilim ya da kültürel işlerle sağlayan, klasik kültürün aydınlarıdır. Bu aydınlar kendi ya-

şamlarıyla egemen sınıf arasındaki yakın bağların bilincinde değildir. Buna karşılık hangi meslekten oldukları önem taşımayan “organik aydınlar”, bağlı bulundukları sınıfın çıkar ve özelemlerini bilinçli bir şekilde dile getirirler. Gramsci’ye göre yeni tarihsel blokun oluşturulmasında organik aydınlara büyük görev düşer. İşçi sınıfının partisi, dar anlamda siyasal ya da askeri bir örgüt değil, sınıfın “kolektif beyni”dir ve sınıfın hem siyasal, hem de kültürel ve toplumsal gereksinimlerine yanıt verir; bir başka deyişle toplumun çekirdeğidir.

İşte bu hayat hikâyesi ve bu teorik tespitler pek çok sol aydını olduğu gibi Pasolini’yi de derinden etkilemiştir. Pasolini’nin Gramsci’yle tanışması dünya savaşının sonuna raslar. Pasolini, savaşta partizanlara katılıp hayatını kaybeden çok sevdiği erkek kardeşi Guido’nun ölümünden sonra kaçınılmaz olarak komünizme bağlanmış ve kendini o günden yaşamının sonuna kadar Marksist olarak tanımlamıştır. Elbette bir İtalyan marksistin, İtalya’nın en trajik kahramanlarından olan Antonio Gramsci’nin teorik çalışmaları ve yaşam öyküsüne uzak kalması düşünülemez. Nitekim Pasolini de o yıllarda Marks’tan çok Gramsci okuduğunu belirtir.

Direniş yılları Pasolini ve kuşakdaşı pek çok insan için bir uyanışı temsil ediyordu. 1930’lardan beri İtalyan şiirinde ve edebiyatında hâkim olan “alacakaranlık” döneminden onu çekip çıkaran şey direnişin ateşi oldu. Direniş, kendisinin de söylediği gibi isyana inanmayı öğretti.

Gençlik yıllarında daha dinsel ve duygusal bir değerler sistemiyle düşünen ve şiirler yazan Pasolini, Marksizmin keşfiyle maddi dünyanın rasyonel bir açıklamasını bulmuştur.

Partizanların direnişi, kardeşinin kaybına rağmen, tarihsel olarak savaşmayı, bunun erdemini de öğretmişti Pasolini’ye. Böylece Pasolini’nin dil ve düşünce dünyası kökten bir biçimde değişime uğradı. Pasolini’nin yerel diyalektle yazılmış Friuli dönemi şiirleri o dönemde yayınlanmıştır.

Savaşın sonra Friuli’de yerel komünist partisine katıldı. Bu yıllarda yayımlanan Gramsci’nin teorik yazılarının yer aldığı *Hapishane Defterleri*’nden önce, *Hapishane Mektupları*’nı okudu. Burada sadece rasyonel bir Marksistle değil; duygularını, hayatının alçakgönüllü gerçeklerini şiirsel zenginlikte ifade eden bir “kardeş”le karşılaştı. Gramsci de kendi kardeşi gibi bir kurban, genç yaşta yaşamı elinden alınmış trajik bir kahramandı. Nitekim “Gramsci’nin Külleri” adlı uzun şiirinde de bu ifadeye rastlanmak mümkündür.

Bu arada hayatının en büyük ikinci felaketini yaşadı. Eşcinsel sarkıntılık suçlamasıyla hem öğretmenlik yaptığı okuldan kovuldu, hem de par-

tiden ihraç edildi. Bu olaydan sonra annesiyle birlikte Roma'nın yoksul mahallelerinden birine taşındı. Bu mahallelerde savaş sonrası yeniden yapılanmanın vaatleriyle akılları çelinen, marjinalize edilen şehirli yoksullar yaşıyordu. Güneyli tarımsal cemaatlerini arkalarında bırakıp, kendilerini büyük İtalyan şehirlerinin sefil koşullarında bulmuşlardı. Pasolini, bir önceki dünyasını hiçbir zaman reddetmeden; Fruili'nin zaman dışı, irrasyonel, mitik dünyasından "Romalı mülksüzlerin" dünyasına transfer oldu. Roma'nın kenar mahallelerinde yaşayan bu yoksullar şairin, daha sonra romancının, daha sonra da sinemacının kavramsal dünyasını oluşturdu. Orada konuşulan dil önceleri, edebi olarak onun dünyasını oluşturduysa da, sonrasında senaryo çalışmalarında ve ilk filmlerinde kendini yetkin bir biçimde gösterdi.

1957 yılında yazdığı "Gramsci'nin Külleri", onun hali hazırdaki toplumsal durum konusundaki endişelerini dile getirdiği, neokapitalizm altında hızla değişen İtalya'nın ve Roma'nın topografisini çıkardığı bir çalışmaydı. Roma'da, bir işçi mahallesi ile çevrili bir şairler mezarlığında yatan Gramsci'ye "Bu ıslak bahçede biz de seninle birlikte ölüyüz" diye sesleniyordu Pasolini. Yaşamı boyunca proletaryanın kurtuluşuna adanmış, dü-rüst, yüce fedakar bir hayat, bu hayatın iç dinamikleri ve Pasolini'nin kendi iç karmaşası bu şiirde bir arada, birbiriyle ilişkili olarak yansıtılıyordu.

"Seninle birlikte, kalpte, ışıkla, sana karşı karanlığın dibinde" dizesiyle, Gramsci'nin kendi yaşamındaki değiştirici ve iyileştirici rolü dile getiriliyordu. "Benim alçak gönüllü şehit kardeşim" diye sesleniyordu Gramsci'ye. Kendi hayat deneyimiyle paralellik kurduğu bir diğer alan da Gramsci'nin partinin resmi ideologlarınca, Ortodoks Marksizm'in kalıpları dışına çıkan kültürel, teorik önermelerinden dolayı dışlanmasıyla, kendi sürgünü ve partiden ihraç edilip aşağılanması arasında kurduğu bağlantıydı.

Pasolini eleştirel denemelerinde "usta" olarak tanımladığı Gramsci'nin kültür üstüne görüşlerini tartıştığı, onları geliştirmeye çalıştığı görülmektedir.

Gramsci, milli popüler sanatı, içinde insanların geleneksel düşünce yapılarını, çelişkilerini gösterdiği için çok önemsemektedir. Edebiyatı ve dili, sosyal ve politik etmenler kompleksinin tümleşik bir parçası olarak görür ve politika yoluyla sosyal ve kültürel meseleleri analiz eder. Elbette ki Gramsci'nin analizleri, kendi toplumunun geleneksel yapısını, batılı endüstriyel uygarlığın içinde maddi olarak işleyen sosyal ve kültürel yapılara dönüştürmek gibi modernist bir yaklaşımın ürünüdür.

Pasolini yaşamı boyunca çok büyük bir saygı ve sevgiyle bağlandığı Gramsci'nin bu düşüncelerinden, hali hazırda yaşadığı neokapitalist uygarlığın analizi ve farklı yapısıyla ayrılır. Ona göre neokapitalist toplum ahlaki bir kategoridir ve daha saf, sanayileşme öncesi ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan her şeyi reddeder.

Nitekim, yazdığı ve film çekmeye başladığı yıllarda bu yeni kültürün eleştirisini de yapmaya başlamıştır Pasolini. Onunki geçmiş kültürlerle karşı basit bir nostalji değildir. Roma'da karşılaştığı alt proletarya ve kültürünü de Marksizmin içinde eleştirel bir alan olarak görür ve tanımlar.

Neokapitalist kültür, İtalyan proletaryasını ve köylülere, antropolojik olarak radikal biçimde dönüştürmekte ve tahrip etmektedir. Bu yıkıcılık, daha önceki tüm iktidar biçimlerinden çok daha kötüdür.

Gramsci'ye göre organik aydın; yani sosyalist bir toplum kurmak için çaba gösteren, yeni bir edebiyat oluşturmak isteyen aydın, popüler kültürün humusunu oluşturan tatlarla, ahlak ve düşünce dünyası ile ilişki kurar ve onlardan ilham alır. Ve özgürleşim, bu humustan yararlanılarak sağlanır.

Oysa Pasolini neokapitalizmin yıkıcı saldırısı altında olan madun (subaltem) sınıfların korunmasını talep eder. Yok olmakta olan popüler kültürü savunur, ancak şu anda yaşanan kültür, çağdaş kitle kültürüdür.

Pasolini Gramsci'nin ekonomizm eleştirisine içtenlikle katılır ve bunun paralelinde kültürel hegemonya kavramına da. Kültürel tarih, sadece üretim ilişkileri tarafından mekanik olarak belirlenmez. Onun içinde eski kültürlerin kalıntıları ve yeni formlar da vardır. Pasolini de, Gramsci de kültürel katmanların ne yollardan ideolojikleştirildiğini geçmiş geleneklerden yeni formların nasıl ortaya çıktığını ve çıkabileceğini tanımlamaya çalışır.

Pasolini, yeni gerçekçi akımı da benzer gerekçelerle eleştirir. Yeni gerçekçilik, direnişin kültürel üretimi, sanatsal yaklaşımı olmasına rağmen içeriği ve mesajlarıyla ve biçimsel olarak direniş öncesi kültürüne bağlıdır (şiirde yaygın olarak kullanılan hermetizm ve içe kapalılık). Bu nedenle yeni gerçekçiliğe karşı keskin bir gerçekçiliği savunur.

Pasolini'ye göre ne yazık ki neo kapitalizmin teknokrat dili, Gramsci'nin savunduğu iletişimci dile üstün gelmiştir. Teknolojik tüketim toplumunun massedici gücü antropolojik bir mutasyon yaratmıştır ki, bu güç İtalyan dilbilimini ve toplumsal uygarlığını steril bir konformizme sürüklemiştir. Bu teknolojik kültür, insanın bütün klasik geçmişini ve hümanizmini reddetmekte ve onu oyunun dışına atmaya hazırlanmaktadır.

Nitekim ileriki yıllardaki belgesel çalışmalarında ve eleştirel yazılarında, Üçüncü Dünya'nın sahip olduğu geleneksel kültürel birikimin saldırı

altında olduğu ve korunması gerekliliği ile ilgili pek çok şey bulmak mümkün. Hatta Pasolini'ye bir Üçüncü Dünya'cı bile denilmesi mümkün.

Pasolini, Gramsci'nin aydının rolü ile ilgili söylediklerini ilke olarak benimser. Onun "milli popüler kültür" kavramının, konvansiyonel dilden, kültürel hegemonyadan ve hiyerarşiden özgürleşme anlamında ilk adım olduğunu düşünür. Bu sayede, bu dili kullanan ya da yaratan bir komünistin söylemi, alttakilerle derin ve geniş bir iletişim ifadesi olduğunda, temelinde bilimsel bir ruhla ifade edildiğinde bir İtalyan sentezi olabilir ve bu birliktelik önerisi, hâlihazırdaki anomaliye bir ilaç olabilir. Ancak yaşanan günler, aydını halkla iletişimden hızla kopartmış ve bugünün İtalyan Marksistleri teknik bir danışmana dönüşmüştür.

Nitekim *Şahinler ve Serçeler* filminde yer alan "entelektüel karga" bu durumun bir parodisidir ve yaşamı boyunca da entelektüellere bu eleştiriyi gözünü budaktan sakınmadan yöneltmeye devam etmiştir Pasolini. Öte yandan Gramsci, İtalyan proletarya kitlelerini ana akım batılı düşünceye dahil etmek, bu yolla kültürün radikal demokratikleştirilmesiyle ilgileniyordu. Pasolini ise aksine bu kitlelerin şimdi artık sahte liberasyonla tüketimciliğin ve konformizmin sahte değerlerine çakılıp kalmış olduklarını vurgular. Ve aslında henüz altmışların ortasında antropolojik mutasyonun ne denli kapsamlı bir biçimde gerçekleştiğini kahince bir sezgiyle kavramıştır. Bu farkındalık ona keskin ve yoğun bir acı verdi. Ve bu mutasyonun tüm görüngülerine yoğun bir biçimde saldırdı. Neokapitalizmin yoğun tahribatına karşı yürüttüğü bu mücadele sırasında, Gramsci onun temel başvuru kaynağı olmaya devam etti. Pasolini'nin pozitif muhalefete dayanan ortodoks karşıtı Gramsci yorumu, İtalyan kültürüne olduğu kadar evrensel anlamda da sanat ve kültür tartışmalarına önemli bir katkıdır.

Pasolini ve Gramsci bahsini kapatmadan önce bir önemli konuya daha değinmekte yarar var. İtalyan sinemasının bir başka önemli ustası, Yeni gerçekçi İtalyan sinemasının en önemli temsilcilerinden biri olan Luchino Visconti'nin *Rocco ve Kardeşleri* isimli yapıtı 1960 yılında çekilmiştir.

Gramsci 1926 yılında işçi sınıfının güney köylüleriyle ilişkilerinin geliştirilmesi ve bu konuda sorumlu olmaları gerektiğine dair bir makale yayımlamıştı. İtalyan toplumunda, 19.yy sonlarındaki sanayileşme atılımıyla birlikte bölgesel, ezeli bir ayrım varolagelmıştır: Güneyin geri kalmışlığı ve kuzeyin gelişmişliği- aradaki muazzam oransızlık. Kendini Marksist olarak tanımlayan Visconti, kendisiyle yapılan bir söyleşide bu makaleden ilham aldığını söyler.

İtalya'daki ekonomik mucize yılları olarak tanımlanan 50'lerde, kültürel ve politik tartışmaların ana konularından biri lumpen proletaryanın

durumuydu. İktidar, gelişmiş kapitalizmin koşullarında bu kesimin artık var olmadığını, iddia ederken, Pasolini onların kaybolmadığını hem romanlarında hem de ilk filmlerinde keskin bir biçimde ifade etmişti. İtalyan hükümeti onları görmek istemiyordu. Oysa kentlerin çevresini çoktan sarmışlardı. Onlar “borgate” lerde, tıpkı faşist dönemi hatırlatırcasına aynı dışlanmışlık ve reddedilmişlikle yerli yerinde durmaktaydılar.

Pasolini’nin Accatone karakteri, Rocco’daki en olumsuz karakter olan Simone ve onun gibilerinin bir anlamda yakın mercekten irdelenmesidir. Pasolini’nin o yıllarda yayınladığı bir makalede Roma’nın alt proletaryasını tanımlanması ve Visconti’nin Rocco’sunun eleştirisi yer alır. Rocco’daki kahramanlardan biri olumlu bir figürdür. Gramsci’nin organik aydın kavramına uygun bir karakterdir. Okula gider. Fabrikada çalışır. Kendini ve etrafındaki insanları dönüştürmeye çalışır. Pasolini, Accatone’nin hiçbir zaman “Rocco’nun Ciro’su gibi olamayacağını iddia eder. Çünkü onun koşullarında bunca dışlanmışlık ve yalnız bırakılmışlıkla sahip olduğu ortak duyu sağduyuya dönüştüremeyecektir.

Gramsci, *Hapishane Notları*’nda ortakduyu için “felsefenin folkloru” tanımını kullanır . Bu kavram felsefe, din, kurumsal pratikler ve kişisel deneyimlerin çeşitli katmanlarından oluşan bir kavramdır, negatif ya da pozitif bir anlam taşımaz ve hegemonik bir sosyal grup tarafından belirlenir.

Pasolini, yarattığı karakter Accatone’nin, tarihsel bilincin dışında yaşadığını vurgular. Bu nedenle saftır. Visconti’nin kahramanı ise sahip olduğu ortak duyu potansiyelini sağduyuya dönüştürme kapasitesini taşır. Bu tartışma iki önemli İtalyan yönetmenin Gramsci kavramlarıyla nasıl iç içe olduğunu ve aralarındaki yorum farkını göstermesi açısından ilginçtir.

Pasolini, *Rocco Kardeşler*’de Visconti’nin, kardeşler arasındaki gelişme farkını psikolojik bir platformda tanımladığını söyler. Nitekim Pasolini’nin keskin gerçeklik kavramı bu koşullarda daha da anlam kazanır.

Şahinler ve Serçeler... Ve entelektüel karga

Pasolini 1966 yılında *Şahinler ve Serçeler* (Uccelaci e Uccelini) filmini gerçekleştirir. Yukarıda da değindiğimiz gibi Pasolini Gramsci’nin organik aydın kavramına büyük bir saygıyla bağlı olmasına rağmen İtalyan toplumunun ve İtalyan solcu aydınlarının konunun hızla değişmekte olduğunun bilincindedir.

Bu film Brecht, Bunuel, Chaplin ve sessiz film dönemi komedileriyle napoliten fars’ın etkilerini taşıyan filmik bir makale ve pasolini’nin kendi

tanımlamasıyla “ideo komedi”dir. İtalyan sinemasının emektar komedyeni Toto ile genç komedyen Ninetto Davoli’nin oynadığı baba ve oğul karakteri Roma’nın kenar mahallelerinde yürürlerken, onlara “ideoloji ülkesi”nden gelen bir karga eşlik eder. “Bilinç anne”den ve “şüphe baba”dan doğma bu karga, bu seyahat esnasında tıpkı sol entelektüeller gibi sürekli ağır açıklamalar yapar, sorular sorar, toplumsal ve siyasi yorumlar yapar. Ama bu bilgiler Ninetto’yla Toto’nun deyim yerindeyde karnını doyurmaz. Yolda karga onlara bir mesel anlatır. Bu mesele göre Aziz Francis tarafından görevlendirilmiş Peder Cicillio ve Peder Ninetto, “şahinler” ve “serçelere” tanrıdan sevgi mesajı getirmişlerdir. Bu mesajı verebilmek için onların dillerini de öğrenmişlerdir. Ancak elbette bu mesajı iletmekte başarısız olacaklar ve şahinler serçeleri avlamaya devam edeceklerdir. Bu sahneler Toto ve Ninetto tarafından canlandırılır, daha sonra şimdiki zamandaki yolculuklarına devam ederler, kenar mahalle hayatına karışır, karınları açtır, bir türlü yemek bulamazlar. Yolda İtalyan Komünist lider Palmiro Togliatti’nin cenazesine rastlar. Bu sahne gerçek görüntülerden alınmıştır. Filmin içinde ciddi bir kısa devre yaratır, sessiz olarak kullanılmıştır. Yarattığı etki seyirciyi bir anda şok etmek üzerine tasarlanmıştır. Pasolini belli ki eşitliğin ve sevginin, dünyayı değiştirme ihtiyacı konusunda değişik toplumsal kesimlerin temsil edildiği bu güldürüde, karamsar eleştirel bir bakış açısı taşımaktadır. Ama bunu güçlü bir güldürü mantığıyla gerçekleştirmeyi tercih etmiştir. Böyle bir farsın içinde Togliatti’nin cenazesi, sol yumruklarını kaldırıp, sessizlik içinde büyük bir kalabalık tarafından uğurlanan parti liderinin ölümü, seyirciye şiddetli bir şok duygusu yaşatmaktan başka bir amaç taşımamaktadır. Bir dönemin de bitiştir Togliatti’nin cenazesi. Pasolini bu filmde komediyi kullanarak toplumsallıkla ilgili umutsuz bir gidişatı anlatmış, ama filmin içinde yer alan Togliatti’nin cenazesi sahnesiyle komediyi, “kaybolan”ı, “kaybedilen”e ağıtla çok artistik bir biçimde ikiye bölmüş ve komediyi bir anlığına parçalamıştır. *Şahinler ve Serçeler* bu anlamda çok çarpıcı bir filmidir ve Pasolini’nin gidişatla ilgili çok şiddetli bir uyarısını bünyesinde barındırmaktadır. Bu sahneden sonra film aynı güldürü tonuyla devam eder. Ama entelektüel karga, karınları aç olan Toto ve Ninetto tarafından öldürülür ve yenir. Dolayısıyla karganın entelektüel yorumları onların somut gerçeklikleri içinde hiçbir anlam taşımamaktadır. Film Mao’yla Edgar Snow’un yaptıkları bir söyleşiden bir bölümle sona erer: “İnsanlık nereye gidiyor? BÖH...”

Pasolini bu filmden sonra dikkatini mitlere verecek, insanlığı aydınlatan bir alan olarak mitolojik öykülere yönelecek ve sırasıyla Sophokles’in *Oedipus*’unu ve Euripides’in *Medea*’sını sinemaya uyar-

layacaktır. Her iki trajediyi de kendi kişiliği veya yaşadığı dünya ile ilgili uyarılar ve açıklamalar taşıdıkları için seçtiği açı seçiktir. Söz-gelimi Oedipus'u kendi yaşamıyla ilgili olduğu için "mitisize edilmiş bir otobiyografi" olarak nitelerken, "Yalnızca güzel olacağını umduğum için bir filme ihtiyaç duymadım hiç. Daha başka dürtülere ihtiyacım var benim. Örneğin Kral Oidipus'u çekerken amacım Oidipus temasını Marksist ve Freudçu açılardan ele almaktı" diye devam eder.

Medea'daki kahramanların arka planları, çağdaş zamanda da devam eden arkaik olana ait, sihir ve önsezi taşıyan, kutsal şiddet gibi öğeler taşıyan bir kültürle, daha modern bir kültürün, trajik karşılaşmasını allegorize ettiği için cazibe taşımaktadır.

Pasolini'ye göre, bu kırılma hala sürmektedir. Medea'nın öfkesi ve hayal kırıklığı dünyanın pek çok yerinde üçüncü dünyanın sömürülmesi, tüketimci kapitalizmin geri döndürülemez bir biçimde istilacı ve tahripkar biçimde her yer yayılışı, bujuva değerler sisteminin acımasızlığı ve aldırışsızlığı Pasolini'nin temel konularından bir olmayı sürdürecektir. Giderrek daha zor filmler yapmaya başlayacaktır Pasolini.

Teorema (1968) daha önce kaleme aldığı bir romandan sinemaya uyarlanmıştır. Milano'lu zengin bir işadaminin evine gelen yakışıklı, muamma dolu bir genç, ailenin tüm fertlerini hatta evin hizmetçisini bile baştan çıkarır. Film adeta bu yabancı gencin kişiliğinde burjuva yaşamını, burjuva değerlerini kısa devreye uğratar. Bu yaşamı dağıtır. Film gerçekten de bir teori önerisidir isminin de gösterdiği gibi. Film, fabrika patronu olan babanın fabrikasını işçilere devredip çırılçıplak, ıssız bir yerde kendini aramasının görüntüsüyle sona erer.

Domuz Ahır (Porcile, 1969) Pasolini'nin bir kez daha burjuva kültürünün içeriğine yönelttiği alegorik bir saldırdır. Özellikle filmdeki ikinci hikâye, burjuvazinin çıkarları için kendi çocuklarını bile görmezden gelebilecek kadar acımasız olduğunu çağrıştıran sert bir öykü anlatır. Filmin gençlerle ilgili 68 sonrası bir göndermesi vardır; burjuva çocukları bile sistemin dışına çıkmaya, isyankarlığa eğilim duyar. Bir başka saptaması da neokapitalist yapının aslında faşist üstyapıyla nasıl işbirliği içinde olduğu"dur.

Pasolini, bu iki alegorik filminden sonra, "Hayat Üçlemesi" adını verdiği üç edebiyat uyarlaması gerçekleştirir. *Decameron* (1971), *Canterbury Hikâyeleri* (1972), *Binbir Gece Masalları* (1974). Bu filmlerle, eski kültürlerle, kapitalizmin tüketici, "kültürel çöl" olarak nitelediği ortama, ikiyüzlü cinselliğine karşı, özgürleştirici ve keyif için yaşanan cinselliği yücelten bu ortaçağ masallarına dönmüştür. Filmler, içerdiği cinsellik ve

keyifli bir seyir sunması nedeniyle diğer filmlerinin olmadığı kadar popülerleşmiş ve çok izleyici çekmiştir. Pasolini'ye göre eski kültürlerde seks gerçekten bir keyif ve çevresindeki baskıcı iktidara karşı insanın kendini özgür kılabilceği bir alan olarak yaşanırken şimdi nevrotik bir deneyime dönüşmüştür. "Bugün çoğu insanın yaşadığı cinsellik, aslında bir uzlaşmanın, bir mecburiyetin, bir sosyal görevin yerine getirilmesi; sosyal bir endişeyle tüketim toplumunun bir gereğini yerine getirmektir." *Salo*'daki cinsellik bu durumun vurgulanması ya da metaforu. Son yıllarda yaşadığımız şey bu: mecburiyet ve çirkinlik olarak seks."

"Bugün doyum, sosyal bir zorunluluk olarak yaşanmaktadır. Sosyal zorunluluklara karşı yaşanan bir doyum değildir. Filmlerin geçtiği zamanlarda insan bedenleri ve insan ilişkileri henüz gerçektir. Arkaik, tarih öncesi ve kaba olabilirler ama aynı zamanda gerçektirler. Bu filmler, tüketim kültürünün gerçekdışılığına zıt düşen, bir gerçeklik taşırlar."

Pasolini bu üçlemenin sağ kesimle birlikte soldan da eleştirilmesine karşı, şöyle demektedir; "İtalyan toplumu geliyor, demokratikleşiyor, daha toleranslı, vs... Ama İtalya, gerçekte bir sıkıyönetim altında haberleri yok, suç dalgasına batmış, şehirler geceleri ıssız ve tehlikeli, tıpkı eski karanlık şehirler gibi haberleri yok. Anlamıyorlar ki genç insanlara mutluluk ve aydınlık vermeden verilen cinsel özgürlük onları mutsuz ediyor. Aptalcasına küstah ve saldırgan oluyorlar. Ama onlar kendilerini gençlerin bu durumuyla uğraşarak sıkıkmıyorlar. Aslında genç insanları kaale bile almıyorlar."

Pasolini'nin son filmi *Salo ya da Sodom'un 120 Günü* burjuva sınıfının acımasızlığıyla ilgili bir insanlık dersidir. Sinema tarihinde yapılan hiçbir film bu denli net ve sert değildir. Artık kristalize bir dolayım ve alegori vardır bu filmde. Söz konusu olan açıkça bujuva faşizmidir. Mussolini iktidarı dönemini, faşizmin içeriğini sorguladığı bir film yapmıştır Pasolini. Burada artık özgürlük sadece iktidarın elindedir ve onu en korkunç şiddeti uygulamak için kullanır. İçinde bulunduğu neokapitalist dönemin hem yazılarında hem filmlerinde irdelediği sahte toleransını, yüzeyin altındaki baskıcı ve kontrol edici mekanizmasını eleştirdikten sonra sıra son söze gelmiştir. Sonsöz faşizmin kendisinin anlatılmasıdır. Adomo'nun barbarlığın en yüksek aşaması diye nitelendirdiği modern dönemin en keskin yüzünü anlatmaya sıra gelmiştir.

Salo ya da Sodom'un 120 Günü, Marquise de Sade'ın Sodom'un 120 günü kitabından uyarlanmış ve Savaş sırasında Almanya'nın İtalya'nın kuzeyinde kurduğu Salo Cumhuriyeti yıllarında geçmektedir. Yani gaddarlığın tüm detaylarıyla ortaya konduğu sadist bir cinsellik vardır bu filmde.. Pasolini bu filmde cinselliği bir tür metafor, iktidarın insan vücu-

duna yaptıklarının metaforu olduğunu belirtiyor. Ona göre insanın insanı sömürmesi de sadist bir ilişkidir. Sadistlerse güç ve iktidar sahibi insanlardır. Pasolini, Marks'ın da manifestoda iktidarın bedenleri metalaştırdığını vurgular. İnsanın insanı sömürmesinden, yani aslında sadist bir ilişkiden bahseder. Nitekim Sade da böyle düşünmüş olmalı ki romandaki sadistler dük, banker, piskopos ve mahkeme başkanıdır. Pasolini bunları Salo Cumhuriyeti'nde kültür sahibi dört Nazi faşist'e dönüştürüyor. Öylesine kültürlüler ki, Nietzsche, Baudelaire ve Lautremount okuyorlar. Salo Cumhuriyeti, 1943 yılının Haziran ayından savaşın sonuna kadar hüküm sürdü. Savaş yıllarında Alman işgali altında olan Friuli'de yaşayan Pasolini, bu yıllara Nazilerin ve İtalyan faşistlerin zulmüne çok yakından tanık olmuştur. Ona göre hepsi birer gerçek katildi. Dolayısıyla Pasolini insan doğasından değil iktidarın iktidar sahiplerinin doğasından sözeder. Bu film Pasolini'nin "İktidarın anarşisi" diye adlandırdığı şeydir. "İktidar her istediğini yapar."

Bu film, Pasolini'nin sinemadaki son sözüdür, çünkü bu film vizyona girmeden iki hafta önce Pasolini resmi mahkeme kararlarına göre bir eşcinsel cinayetine kurban gitmiştir. Ancak bugün hala bu dava kapanmamış, çok yakın zamanlarda bu ölümün ardındaki gerçekler bir kez daha soruşturulmaya başlanmıştır. Aydınların nezdinde bu cinayet, eleştirilerinde çok ileri giden, iktidar yapılarını çok fazla sorgulayan bir aydının infazıdır. Bu bir siyasi cinayettir.

Çünkü İtalya'da, o günlerde yüzeyde tarihsel uzlaşma gibi çok barışçı bir siyasi model arayışı varken, aslında siyasi cinayetler, provokasyonlar, mafya faşizm işbirliği, Gladio gibi uluslararası kapitalizmin iktidarının kanlı örgütleri iş başındaydı.

Ve Pasolini, tüm o gelişme demokrasi, modernleşme yaygaralarının altındaki keskin gerçekliği aradı, bulguladı.

Öldüğü gece, kendisiyle yapılan röportajda "hepimiz tehlikedeyiz" diyordu. "Ben cehenneme doğru iniyorum ve başkalarının huzurunu neyin bozmadığını biliyorum. Ama dikkatli olun. Cehennem size doğru yükseliyor. Tabii ki farklı maskeler ve bayraklarla geliyor. Ve siz okulunuz, televizyonunuz ve gazetelerinizle birlikte sahip olma ve yok etme düşüncesiyle temellendirilmiş bir düzenin savunucularısınız" diyordu. Ancak, "Gazeteciler, aydınlar, sosyologlar, uzmanlar, olaylar burada cereyan ederken başka tarafa bakıyor"du. Pasolini için ilk ve klasik ayrım zayıflarla birlikte olmaktır... Yadsıma her zaman asıl hareket olmuştur. Azizler, inzivaya çekilenler, entelektüeller. Tarih yapan azınlık hep hayır diyenler olmuştur.

Guiseppe Bertolucci'nin, Salo'nun film çekimi sırasında gerçekleştirilen röportajlardan oluşan görüntülerle oluşturduğu belgesel *Pasolini Yambaşımızda*'da, yönetmenin hem filmi hem de dünya görüşü ile ilgili vasiyet niteliğinde açıklamaları var. Son söz olarak bunlara yer vermek istiyorum.

“Herşeyi aynılaştıran bir uygarlık bu. Sınıfları, ufak grupları yok ediyor.

İtalya'nın çokuluslu büyük sanayisi ve hatta ulusal sanayisi herkesin aynı malı aynı şekilde tüketmesini istiyorlar. Bunları tükettirmek için başka bir insan modeli yaratmak zorundalar. Mutaassıp dindar bir çiftçi, TV'de reklamı yapılan o saçmalıkları tüketmez. Ona o malı tükettirecek bir şeyler yapmak gerekiyordu. Üreticiler tüketicileri bok yemek zorunda bırakıyorlar.

Ezilen sınıfları dahi içeren yegâne ideolojik sistem tüketimciliktir. Çünkü sonuna kadar gitti ve bu onu saldırgan yaptı. Tüketim için saldırgan olmak gerekiyordu çünkü. Bugünkü tüketici baş eğmiyor. Başegmeyeceğini, hakkını alacağına inanıyor.”

Henri Lefebvre'le Birlikte Jean-Luc Godard

60'lar endüstri sonrası toplumun belirginleştiği zamanlardır. Tüketim toplumu, medya toplumu, bilgi toplumu, elektronik toplum, otomobil uygarlığı, refah toplumu, yüksek teknoloji toplumu kavramlarının bu yıllarda özellikle gelişmiş ülkelerde yaygınlaştıklarını gözlemliyoruz. Ve gene bu ülkelerde yeni bir toplumsal düzenin ortaya çıktığını da görüyoruz. Neokapitalizm kavramı, Pasolini, Godard, Lefebvre, Mandel gibi pek çok düşünür ve aydınının kullandığı bir kavram. Mandel'in, sermayenin üçüncü aşaması (çok uluslu kapitalizm) olarak tanımladığı bir dönemi niteliyor. Neo kapitalizm kavramı, savaş sonrası Batı toplumlarının kültürel ekonomik, teknik ve sosyal gelişimini anlatmak, tanımlamak amacıyla o yıllarda yoğun olarak kullanılıyor. Sermayenin bugüne kadar metalaştırmadığı tüm alanlara girmesi, doğayı, endüstri öncesi tarımı, medyayı, reklam endüstrisini, Lefebvre'in tanımladığı şekliyle gündelik hayatı tümüyle kontrol altına aldığı yeni bir dönemi tanımlıyor.

Lefebvre'e göre 50 ve 60'lardaki oluşum şöyleydi: Toplumsal kurtuluş ideali başarısızlığa uğramıştı. Belli bir ölçüde nicel ve nitel olarak büyüyen işçi sınıfı, toplumsal ve politik gücünün bir kısmını yitirip, bilincinin elinden alındığına da tanık oluyordu. Dünya ölçeğinde bir sınıf olarak burjuvazi Marksizmi kendi içinde eritmeyi ve etkisizleştirmeyi, Marksist teorinin

pratik sonuçlarının yönünü değiştirmeyi başardı. Derinlemesine ve nihai olarak kökleşmiş gibi görünen bu düşünce ve bir bilinç, dünya ölçeğinde anlamını kaybetti. İşçi sınıfının rolü ve tarihsel katkısıyla birlikte ideolojisi de bulanıklaştı. Bundan sonra zenginlikten paylarına sadece kırıntılar düşecek, fakat senaryo onların çevresine kurulacaktı. Orta sınıfın “değerleri” ve “kültürleri”, işçi sınıfının değerlerine ve kültürlerine baskın geldi. Ya da üstün oldukları için baskın geliyormuş gibi göründü. Lefebvre de, Pasolini ile benzer bir tespit yaparak, neokapitalist düzende işçi sınıfı ve köylü kültürünün yok olduğunu; bu kültürlerin yerine burjuva ve küçük burjuva kültürünün hâkim olduğunu belirtiyor. Demek ki Marks’ın ve Engels’in *Komünist Manifesto*’da iddia ettiği gibi “burjuvazi kendi suretinde bir dünya yaratmaya” son hızla devam etmektedir.

Ne olmuştur bu dönemde? Öncelikle üretim ilişkilerinde bir dönüşüm olmaksızın (rekabetçi sonra tekelci) eski tip kapitalizmdeki kurumsal değişimlerle birlikte neokapitalizm ortaya çıkmıştı. Yaratıcı bir etkinlik olarak üretime ilişkin bilincin bulanıklaştırılmasıyla, hatta bu bilincin kökünün kazınmasıyla, devrimci bir dönüşüme yönelen yaratıcı kapasite yolundan saptırılmıştı. Böylece reddedilen bir geçmişin, bir tarihin izleri tasfiye edilmişti. Bu sürecin sonunda proletarya artık emeğin ve emekçinin saygınlığına inanmıyordu. Trajedi gözle görülmez hale gelmiş ve doğa uzaklaşmıştı.

Lefebvre yaşanan hayatı olumlamak için kullanılan kavramları açıklayarak devam ediyor: Mesela sanayi toplumu; sanayileşmeye anlam veren şey kentsel hayattır. Eğer bütünlüğü içinde kentsel hayat bir şey ifade etmiyorsa “sanayi toplumu”nun perspektifi olarak geriye ne kalır? Üretmek için üretmek dışında hiç bir şey. Oysa yalnızca bir sınıf kar için üretir: Burjuvazi. Üretmek için üretmek boş bir kavramdır. Üretim ya güç ve tahakküm için, yani savaş için yapılır ya da her türlü ideoloji, kültür, akılcılık ve anlam çözülmeye uğrar. Nitekim hali hazırdaki toplumun durumu da budur.

Teknoloji toplumu kavramı da tekniğe hâkim olan bir düşüncenin, ona anlam veren bir kültürün dolayımı olmaksızın, teknolojiden belirli bir toplumsal ve bireysel bilinç ürettiği çok doğrudur. Ama teknoloji toplumu kavramı doğruysa adı geçen toplumun hala bir toplum olup olmadığı sorulabilir.

Söz konusu toplum teknik bir nesne olmak ister. Kendisini teknik bir nesne olarak görün. Aslında teknik gündelik hayata inmez. Gündelik gerçeklik tekniğin yalnızca kırıntılarından beslenir.

Bolluk toplumu, boş zaman toplumu gibi kavramlar da çeşitli aldatmacalar içerir. Bolluk kavramı, neyin bolluğunu, neyin kıtlığını çektiğimizi düşünmemizle doğrudan bağlantılıdır. Boş zaman kavramı da böyledir. Modern dünyada giderek azalan boş zamanın nasıl değerlendirildiği de aslında bu toplumsal üretim tarafından belirlenir -Godard'ın filmi, *Çinli Kız* da oyuncu, babasının Almanlarla savaştığını ama sonra bir tatil köyü yaptığını, bu tatil köyünün tıpkı toplama kamplarına benzediğini söyler.- Boş zaman artık bir emeğin ödülü ya da şenlik değildir. Genelleştirilmiş gösteridir. Televizyondur, sinemadır, turizmdir.

Tüketim toplumu ise en sorunlu kavramlardan biridir. Neyi tüketiyoruz, niçin tüketiyoruz, en önemlisi bu maddelerin bize gerekli olduğuna kim karar veriyor? Burada reklam sektörünün işlevi gündeme geliyor ve Lefebvre reklamın kendisinin en büyük en birinci tüketim ürünü olduğunu dahiyane bir biçimde saptıyor. Reklam bu toplumdaki egemen ideolojiyi sunmuş ve hatta kendisi egemen ideolojiye dönüşmüştür ve bu baskınlığıyla sanatın da dahil olduğu eski iletişim biçimlerine hâkim olmuştur.

Bir özne arıyoruz, demektedydi, Lefebvre. Yaratıcı (kollektif, üretici) özne silikleşti. Godard'ın *Omun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* filminin kadın kahramanı Juliet de, düşlerinde bin parçaya ayrıldığını ve uyandığında bazı parçalarının eksik olduğundan endişelendiğini belirtir. Her yanından parçalanan, dökülen özne, bütünü çimentosu olma sıfatını taşıyamaz. Bütünlük bireysel olarak parçalandığı gibi toplumsal ilişkiler ve dayanaklar da parçalanmaktadır.

Lefebvre'e göre gündelik hayatın yükü kadınlar üzerinedir. Kadınlar varolan durumu tersine çevirerek gündelik hayattan bir çıkar sağlayabilirler; ancak her durumda bu yükü taşımaya devam ederler. Bir çok kadın bu ağırlığın içinde tutsak kalır. Kimileri için düşünmek kaçmak demektir, artık görmemektir. Çamura battığını unutmaktır. Onları dibe çeken yapışkan kütleyi artık algılamamaktır. Kadınların ikameleri vardır. Kadınların kendisi ikamedir. Kadınlar gündeliklik içinde hem özneldirler, hem de gündelik hayatın kurbanlarıdır, dolayısıyla nesnedirler. Aynı zamanda hem alıcı, hem meta, de metanın simgesidirler (reklamlardaki çıplak beden ve gülümsemedir). Gündelik hayat içindeki durumlarının belirsizliği -ki bu da gündelikliğin ve modernliğin bir parçasıdır- anlamaya giden yolları onlara kapatır.

Godard'ın filmleri Henri Lefebvre'nin *Modern Dünyada Gündelik Hayat* isimli kitabındaki görüşler ve tespitlerle büyük bir uyum içindedir. Godard'ın burada sözedeceğimiz filmlerinin *Hayatını Yaşamak* kadın kahramanları da Lefebvre'in kadınlar üzerine söyledikleri ile uyum içindedir.

Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey **(Deux ou trois choses que je sais d'elle)**

Godard'ın filmi inşaat sesleri ve görüntüsüyle başlıyor. Kadınlar bize yaşamlarını; kendilerini hem erkeklere, hem de günümüz kültürünün ikonalarına (otomobil, dükkan, otobanlar, toplu konut projeleri, aile yaşamının basit burjuva versiyonu) satmakla geçirirken, akıllarından geçenleri anlatıyor. Filmdeki son görüntü bir öbek tüketim maddesi.

Godard'ın kendi sözleriyle film, “sözcüklerle değil, müzik notalarıyla yazılmış bir roman biçimindeki toplumbilimsel bir deneme”dir. Bu dönemde, Paris'in bütün çevresi yeniden organize olmaktaydı. Bölge büyük ölçüde değişim geçiriyordu. Godard'a çarpıcı gelen şey, bu bölgenin gerçekten dev bir genelev biçiminde düzenleniyor olmasıdır. Burada, genelevi karakterize eden her şey bulunur. İçinde yaşayanlar itaatkâr ve yumuşak başlıdır; bu insanlar fahişedir. Dolayısıyla, zamanın dörtte üçünde farklı davranmayan bir işçiye ya da teknisyeni filme çekseydi de fark etmeyecekti ona göre. Filmin çıkış noktası, yaşamını idame etmek için fahişeliğe yönelmelerine yol açan düşük maliyetli, yüksek fiyatlı apartman komplekslerinde oturan kadınlarla ilgili, *Le Novel Observateur*'da yayınlanan bir yazı olmuş. Hatta bu durum öylesine yaygınlaşmış ki bu insanlar için bir lakap bile bulunmuş: “Göktaşları”.

Bu daireler merkezi ısıtma ve bütün konforlarıyla modernidir. Ancak yeni eşyalar alma mecburiyeti (eski eşyalara ağaçkurdu korkusuyla izin verilmez), taşınma maliyeti, elektrik ve gaz bağlantılarının üstlenilmesi söz konusudur. Bu ağır masraflara bir de lüks yaşam özlemi de eklenince kadınların çoğu, bazen haftada bir, bazen ay sonu kendilerini satmak için Paris'e giderler. Dolu alışveriş çantalarıyla eve dönen kadınların zekice idare etmeleri nedeniyle, kendilerinden kuşkulanılmaz –ya da hoşgörülükocaları tarafından fazlasıyla takdir edilir. (Juliet'in kocası da karısını usta bir pazarlıkçı olması nedeniyle över). Filmin bir sahnesinde, elektrik şirketi memuru, apartman bloklarından birinde, banyoda yıkanan kızın yanına girerek ağır elektrik faturasını beyan eder: 50 bin frank.

Filmin içindeki dış ses bize şu bilgileri verir: Resmi gazete, 19 Ağustos'ta Paris bölgesindeki devlet resmi hizmetlerinin organizasyonu ile ilgili bir kararname yayınlamıştır ve Paris bölge valisi Paul Delouvrier'i atanmıştır. Enformasyon Bakanlığı'nın verdiği bilgiye göre, Vali bölgeye belirli ve tutarlı bir yön verecektir. Godard, şöyle devam eder:

Paul Delouvrier'in kulağa hoş gelen ismine karşı meslek kariyerine Lazard ve Rothschild bankacılık tröstlerinde başlamış olduğunu keşfettim. Bu da herhalde Gaulle'cülüğün sistemi modernize etmeyi ve reform yapmayı iddia ederken aslında kapitalizmin gidi-

şini düzenlemek olduğunu anlamına geldiğini gösterir. Ayrıca, direktif ve merkezileştirme işlemlerini stratejilendirerek aynı otoritenin, ulusal ekonominin tarifini ve dahası güncel ahlakın altında yatanları vurguladığı sonucunu çıkarıyorum.

Filmdeki koca Robert, kendi aleminde, aldırışsız bir adamdır. Anlaşılan politikaya ve bazı ilginç araştırmalar yapmaya meraklıdır. Ama sanki duygudan yoksundur. Evde Amerikan başkanı Johnson'un gizli konuşmalarını dinler. Generalleriyle birlikte Kuzey Vietnam'ı "ış devri"ne döndürecek şekilde bombalamak istemektedir. Ama bunun Robert için ne ifade ettiğini anlayamayız. Tam o sırada Juliet, *Madame L'Express* dergisinde yeni moda haberlerini okumaktadır. Ama Juliet'in bir ruhu, bir benliği vardır. Filmdeki diğer kadınların da bir iç sesi, bir benliği vardır. Kendileriyle ilgili anlatacakları vardır. Biraz hüznölüdürler. Onları izlemek insana biraz keder verir. Robert'inse gerçekten ne hissettiğini hiç algılamayız. Onun bir iç sesi yoktur çünkü. Juliet'in iç sesi "zaman çok karmaşık", "iyi anlayamıyorum" der.

Dış seste Godard "açık olan bir şey var" diyerek, mekânın politikasını çözümlemeyi sürdürecektir: "O da Paris bölgesinin yapısının sınıflar politikasını daha büyük bir kolaylıkla yerine getirmesini sağlayacağı'dır. Böylece tekeller, sekiz milyonluk halkı daha iyi bir yaşama kavuşturmayı hesaba katmaksızın, ekonomiyi yönetebilecek ve organize edebileceklerdir."

Juliet, yukarıdaki açıklamalara uygun olarak Paris'e indiğinde bir mağazaya girer. Giysilere bakar. Daha sonra geleceğini söyleyerek seçtiği ürünün onun için saklanması ister ve gerçekten de para kazanmak için fahişelik yapar. Ama Godard'ın söylediği gibi tüm toplum bir genelevdir. Filmde Juliet'in fahişelik ve alışveriş yapmak için çocuğunu bıraktığı yaşlı adamın yönettiği yer, aynı zamanda kiralık fuhuş mekânıdır. Ancak Godard, bize bu neden sonuç ilişkilerini düz bir drama filmindeki gibi anlatmaz, tam tersine olayların ardındaki politik, felsefi, kültürel gerçekliklerle ilgili doğrusal olmayan hatırlamalarda bulunarak bir tür şiirsel deneme boyutu katar anlatıya. Kahramanlar soyut düşüncelerin bir görüngüsüdür adeta... Duygu düşüncelerden türer. Şiir ya da felsefedeki gibi. Godard'ı dünyada biricik yapan işte bu kendine has, çok katmanlı anlatı ustalığıdır.

Godard'ın güzel, hüznölü, iç sesleri olan sıkışmış kadınlarından biridir Juliet. Filmin sonlarına doğru, Juliet'in bir gününün anlatıldığı filmde Saat 4:45'tir. Kamera, ağacın yapraklarına odaklanmıştır. Godard şöyle der: "Juliet'ten mi, yoksa yapraklardan mı sözetmelidir? Herhalükarda ikisinden de söz etmek zordur." Onun hakkında bildiği iki üç şey vardır Godard'ın ve onunla ilgili bir film yapmıştır. "Bir ekim ayının öğleden sonrasında, her ikisinin de zarifçe titrediğini" söylemek durumunda olduğunu belirtir.

1960'larda şehrin merkezinden uzakta işçiler için inşa edilen ve filmin görüntülerinde halen inşası devam eden bu yeni ve modern konutlarda yaşayan Juliet'in öyküsünü işte böyle anlatır Godard.

Godard, kendini bir denemeci saydığını, denemeleri roman içinde, romanları deneme içinde yaptığını; onları yazmak yerine filmleştirdiğini söyler. Filmlerinin çoğunda kendini bir alıcı karşısında doğrulamak isteyen birinin özel günlüğü, not defteri ya da tek başına iç konuşması vardır. Filmleri fragmanlardan oluşmuş dünyalardır.

Godard için dil felsefeciler için olduğu kadar problematiktir. Juliet, dili insanın yaşadığı "ev" olarak tanımlar. Aynı filmde Godard'ın sesi de Wittgenstein'in "dilimin sınırları dünyamın da sınırlarıdır"ını tekrarlar. Yine Juliet "insan çoğu zaman anlamaya, bir sözcüğün anlamını kavramaya çalışır ama çok karmaşıktır. İnsan kendini belli eden aşikar bir şeye bakar gibi kolaylıkla itiraf edebilmelidir" der.

Hayatını Yaşamak (Vivre sa Vie) filminin Nana'sı da filozofla yaptığı konuşmada, benzer bir şeyi tartışmaktadır. Sözcükler konuştuğunda giderek anlamını kaybetmektedir Nana'ya göre. Filozofa göre de sözcüklerin anlamı belirsiz olsa da konuşmak gerektir. Ama doğru sözcükleri bulduğumuzdan nasıl emin olabiliriz, der Nana. Filozof, bunun için çok çalışmak gerektiği, doğru biçimde söylenebilirse, karşısındakini yaralamadan, incitmeden, etkilemesi gerektiği gibi etkileyeceğini belirtir. Nana'ya göre iyi niyetli olmayı bilmek gerekmektedir. "Gerçek her şeydedir, yanıfta bile." Filozofa göre, Aydınlanma felsefecileri, 17. yüzyılda yanıftan kaçabileceğimizi, hemen, dolaysız bir biçimde gerçeğin içinde yaşayabileceğimizi, hayal etmişlerdi. Bugünün, Nana'nın karşısında oturan çağdaş filozofu bunun mümkün olmadığını anlamıştır. Tüm aydınlanma felsefesi, Kant ve Hegel'den bugün ulaştığımız sonuç, gerçeğe ulaşmak için yanılgıdan geçmek gerekliliğini kabullenmemiz gerektiğini göstermiştir. Nana, aşkın tek gerçek şey olarak kabul edilmesi gerektiğini savunur. Filozof göre, aşk bir çözümdür ama, gerçek olması koşuluyla...

Lefebvre'nin eseri 1967 yılında yayınlanmıştır. Godard'ın bu filminin yapılış tarihi ise 1966'dır. Dolayısıyla bu iki eserdeki paralelliklerin, dönemin o çok yaratıcı kendine özgü, muhalif ruhuyla ilgisi vardır. Çok kısa bir süre sonra Batılı ülkelerde büyük patlamalarla 68 devrimi gerçekleşecektir.

Hayatını Yaşamak'ta felsefeye bir önemli değinme daha vardır. Nana'nın arkadaşının, özgür seçimiyle yaşadığına dair, hayatının kendi ellerinde olduğuna dair bir monologu vardır. Bu monolog, filmin bütünün düşünce yapısı göz önüne alındığında aslında onların seçimlerinin hiç de özgür olamayacağı-

nı, Godard'ın da koşulların içinde birey olmaya çabalayan bu kadınların dramını anlatmaya hedeflendiğini çıkarsamak zor değildir.

Godard'a göre görüntü kadar dil de, diyaloglar da çok önemlidir. En az görüntü kadar diyalogların ve monologların dili de çok katmanlı bir yapı oluştururlar. Onlarla kimi zaman iç dünyaya, iç muhasebeye, özel alana, kimi zaman politika ve felsefeye, muğlak, tartışmalı, ironik, hüznü çok boyutlu bir alanın içine çekiliriz. Godard, klasik öykü anlatan sinemayı, bir tür hapishane, bir tür emperyal alan gibi tanımlar. Bu alandan çıkmak, özgür olabilmek için sürekli arar. Godard özgür, gem vurulamaz bir yolkı atı gibidir, ölüme ve kapatılmaya tüm yaşamı boyunca karşı çıktı.

Lefebvre kadınların gündelik hayatın içinde en çok sıkışan kesim olduğunu vurgularken, gençlik ve öğrenciler için durumun tam tersi olduğunu vurgular. "Onlar gündelik hayatı hiç sınınamamışlardır. Bir yandan ona katılmak isterlerken, öte yandan giriş kapısının eşğinde tereddüt ederler; gündelik olanı aile aracılığıyla, yalnızca akların ve karaların bulunduğu uzak bir olasılık olarak tanırlar."

Çinli Kız (La Chinoise)

1967'de gerçekleştirdiği *Çinli Kız* filmi, 1968 Mayıs ayaklanması öncesinde, bir grup Maoçu gençliğin kurdukları bir hücre evinde geçiyor. Gençler, sosyalizmi, geleceği, eğitim sistemini, halihazırdaki solun bürokratikliğini ve tutuculuğunu tartışıyorlar. Kahramanlar, ellerinde küçük kırmızı kitap, dünyayı, Çin'i, modern batı toplumlarını, değişimi, devrimi anlamlandırmaya çalışıyorlar. Bugünden bakıldığında bu film, daha çok kurulu düzene, yerleşik sol da içinde olmak üzere gençlerin yönelttiği eleştiriyi dillendirmeye çalışan bir filmidir. Bir ölçüde gençlerin kendi içinde yaşadıkları çelişkileri ve neyi nasıl yapacakları konusundaki kafa karışıklığını da yansıtmaya çalışıyor. Hem o günlerdeki Maoçu gençlikle ilgili bir kesit vermek, hem de 68'de Nanterre Üniversitesi'nde başlayan öğrenci ayaklanmasını sezinleyen yapısı da bugünden bakınca oldukça dikkat çekici. Film o dönem, FKP nin tezlerine karşı Godard'ın "Cahiers Marksist Leninist"nin tezlerini benimsemesine karşın her iki kesimin de eleştirilerine hedef olmuş. Her zaman diyalektik düşünen, bu nedenle çelişik durumları perdeye taşıyan Godard için bu durum şaşılacak bir şey değil elbette. Gençlerin kendi aralarındaki görüş farklılıkları, ait oldukları sınıfsal konumların değişmemesi gibi durumların da altı çiziliyor filmde.

Çinli Kız'ın son sahnesinde, kahramanlardan biri "çok büyük bir atılım yaptığımı sanıyordum. Ama çok uzun bir yürüyüşün sadece bir

iki adımını attığını gördüm” sözlerini dile getirir. Bu sözlerin çok bilgece olduğunu yaşadığımız tarih bize acı deneyimlerle gösterdi.

Filmde Michel Foucault’yla ilgili bir gönderme var. Filmin kahramanlarından biri şöyle diyor. “Foucault gibi sözcükleri ve şeyleri birbirine karıştırıyorsun.” Godard, Nanterre Üniversitesi’nde, iç ve dış çekimleri yaparken, öğrenci ve hocalarla konuşmuştur. Her iki kesimde de bu düşünürün popülaritesinin hayli yüksek olduğunu saptamıştır. Kitabını incelediğinde “epey tartışma götürür” olduğunu saptar. “Büyük basının desteklediği insan bilimleri” modası Godard’a kuşkulu gelmektedir. Godard Foucault’u pek sevmemiştir. Çünkü “Foucault, bize o dönemde insanlar şöyle düşünüyordu, şu tarihten sonra böyle düşünmeye başladılar, demektedir. İnsan söylediği şeylerden bu kadar emin olabilir mi?” Bu tavrı “çalım satmak” olarak nitelendiren Godard, “gelecekte Foucault’lar benzeri düşünceleri ileri sürerken bu kadar çalını satmasınlar istiyoruz.”

Bu teorik tavrın bütün postmodern yıllar boyunca ne kadar büyük bir yaygınlık kazandığını, teorinin ve entelektüellerin nasıl hayattan uzaklaştığını, “fildişi kulelerine kapandıklarını, ne yazık ki somut bir biçimde yaşadık.

O yıllarda Godard’a göre “FKP’nin yayın organı *L’Humanité* ile sağcıların gazetesi *Le Figaro* aynı çizgiye düşmüştü. Mao’nun Kültür devrimi Batılı Marksist aydınlarla, gençler nezdinde, yerleşik hayatı dönüştürmek için bir umut ifade ediyordu. Ancak Godard bu filmde tartışma bölümlerinin diyalektik yapısına rağmen, goşist gençlerin şiddetle ilişkisini eleştirel bir biçime ele almıştır.

Ama hatırlamalıyız ki Batılı Maoist gençlik için şiddet önemli bir araçtı.

Çinli Kız “bir başlangıcın sonu” başlığıyla sonlanır. Evet, 68 Mayıs’ı bütün Batılı ülkeleri silkelemiştir.

Gençler her yerde yerleşik düzene isyan etmiş, endüstriyel üretimi, tek boyutlu insanı, insanları bir kalıba dökmeye yarayan eğitim sistemini, modern çalışma koşullarını, yerleşik komünist partileri, modern sanayi uygarlığını, kentleri çöplüğe çeviren tüketim kültürünü, reklamı, kadınların aşağılanması, metalaşmayı, kadınların metalaşmasını, meta fetişizmini, bürokratlaşmış solu, Vietnam Savaşı’nı, bütün emperyalist savaşları, üçüncü dünyanın aşağılanması, keskin bir biçimde lanetleyerek isyan ve özgürlük çığlıklarıyla Batı metropollerini inletmişlerdir.

Wallerstein’e göre, dünya çapında 68 devriminin önemi meydana getirdiği siyasi değişimde değildir. 1970’de ayaklanmalar her yerde bastırılmış ya da başarısız olmuştu. Önemi, ortaya çıkardığı yeni fikirlerde de

değildi. Maoculuğun 1970'lerde kısa bir kariyeri olmuş, ancak on yılın ortasında ve öncelikle de Çin'de parçalanmıştı. Yeni toplumsal hareketlerin temaları -"azınlıklar"ın kültürel milliyetçiliği, feminizm, çevrecilik- Maoculuktan biraz daha fazla tutunma gücüne sahipti, ama sağlam bir ideolojik temel bulmuş değiller. 68'in önemi daha çok kalkınmacı ideolojinin aslında kalıcı öneme sahip herhangi bir şey gerçekleştirip gerçekleştirmediğini sorgulamak yerine, Wilsonculuk-Leninizm etrafındaki konsensüsü delmiş olmasıdır. İdeolojik kuşku tohumları ekmiş ve imanı aşındırmıştır.

Başlangıcın sonu gelmiş geçmiş ve sonun başlangıcı da kapıya dayanmıştır. Godard'ın 1972 yılında gerçekleştirdiği *Tout va Bien*, sonun başlangıcının sezgisini ve işaretlerini taşır.

Lefebvre'e göre, aydınlar da, gündelik hayatın içindedirler. Meslekleri, karıları, çocukları, zaman kullanımları, özel yaşamları, çalışma yaşamları, boş zamanları, şurada burada evleri vardır vs. İçeridedirler, fakat biraz marjinaldirler; şöyle ki kendilerini dışarıda ve başka yerde düşünürler ve görürler. İyi sınanmış kaçış yöntemlerine sahiptirler. Bütün ikameler onların hizmetindedir: düş, imgesel, sanat, klasisizm, yüksek kültür, tarih ve daha birçokları... Aydınlar, durumların vasatlığını, iktidar sahibi olmamayı, düşük kazancı, bazı basamakları tırmak (akıl danıştığı çok değerli teknisyenler vs.) çıkmak için zorlamalardan ve mitoslardan geçme zorunluluğunu unutmaya olanağı sağlayan ikamelere sahiptirler.

"*Tout va Bien*"de iki aydın, biri Yeni Dalga yönetmeni; 68 devrimine katılmış, komünist partiye oy vermiş, ama sonra sıradan filmler çekmek yerine, kirasını ödemesi gerektiği için reklam filmleri yapmaya başlamış, diğeri Amerikalı bir kadın; Amerikan Yayın Birliği için Paris'te çalışıyor. 68 devriminin coşkusuna tanık olmuş, katılmış orada yönetmenle tanışmış. Devrim süresince haber geçmiş, ama o sıcak günler geçip ve her şey normale döndükten sonra, artık yazdığı haberler, işçi sınıfının durumu, gençlik hareketleri, isyan ve devrim haberleri yayınlanmamaya başlamış. Giderek hayatları varoluşları anlamsızlaşmaya başlamış. İkisi de bir dönüm noktasındalar. Fransa'da devrim gerilemiştir. Tam bu anda bir sosis fabrikasında işçiler CGT'ye (Fransa'da komünist partiye bağlı sendika) rağmen fabrikada üretimi durdurup patronu rehin alırlar. Olayı haber yapmak için fabrikaya gelen yönetmen ve gazeteci, işçiler tarafından rehin alınır. Tüm eylemleri boyunca olan biteni izlemelerini hedefler bütün bir gün boyunca fabrikada rehin kalan patronla birlikte hep beraber fabrikada kalırlar. Godard bize patronun, eylemci işçilerin, sendikanın, gazeteci ve yönetmenin hikâyelerini anlatmalarına aracı olur.

Godard'ın diyalektik ve Brechtyen üslubundan bu filmde çıkan sonuç, aslında devrimin yenildiğidir. Fikren değil ama fiilen.. Bu konuda bir cümle kurnadan 68'in radikalizminin sönmüldüğünü göstermiştir. Ertesi sabah işçiler çalışmaya, patronlar kazanmaya, sendika resmi ve somut hayattan uzak çözümlemeler yaparak, somut işçi hayatı için dönüştürücü bir şeyler yapmaktan kaçınıp, uzlaşmacı olmaya devam edeceklerdir. Kadınla erkek ayrılacak, kadın ABD'ye geri dönecektir.

Carrefour'daki goşist gençlerin son eylemi de polis tarafından dağıtılacaktır. Filmin de söylediği gibi, her şey yolundadır. Sistem kendisini bir kez daha tamir etmiş, güçlendirmiştir. Öyleyse finaldeki şarkıda olduğu gibi “Hayatımızı dolu dolu yaşayalım. Şu güneşli Fransa’da Zaten başka hiçbir şeyin de önemi yok.”

Aşka Övgü (Eloge de L'Amour)

Godard, altmışlı yılların başında, sinema sanatının en yenilikçi hareketlerinden biri olan Fransız “Yeni Dalga” akımının temsilcilerinden biri olarak sinemaya başladı.

Yeni Dalga yönetmenleri sinemanın ve hayatın radikal biçimde dalgalandığı zamanların içine doğdular. Sinemanın bir sanat olarak ya da bir iletişim aracı olarak imkânlarının ne olduğu üzerine ciddi kafa yordular. Endüstriyel kültürün içinde boğulan sinemaya yeni bir biçim ve içerik vererek özgürleştirdiler. Godard bir keresinde Auteur kavramının bütünüyle gerici feodal bir kavram olduğunu söylemiştir. Ona göre gerçek sol da auteur olmayan soldur. Dolayısıyla onun çizgisi arkadaşlarından oldukça farklıdır. Sinema tarihinde hiç kimseye benzemez Godard. Godard, “kapiyi” hem eylem hem de teorik olarak en çok zorlayan yönetmendir. Yaptığı filmlerle sinema yapmanın tüm araçlarını, sinema dilinin her unsurunu, (konuda, mekânda, oyunculara, kamera kullanımında, kurguda, olay örgüsü ve öykülemeye) ve sinema kültürünü sorgular. Sinema yoluyla modern toplumsal yaşamı, sınıf çelişkilerini, kadın erkek ilişkilerini, tüm kurumları, değerleri de sorgular.

Godard sineması her zaman aykırı, araştırıcı ve analitik oldu. Sinemayı oluşturan temel öğeleri bıkmadan yorulmadan didikleli. “Yaratma”dan çok “keşfetmek” olarak nitelediği sinema çalışmasına “başkaldırı” geleceğini kazandırdı. Godard başkaldırı ruhunu kendi sözleriyle şöyle tanımlar. “Sinemaya FKÖ'nün sahip olduğu düşünceyle başladım.”

Godard, televizyon için de araştırıcı kimliğinden ödün vermeden çalışmalar yaptı. Bu arada video aracının imkanlarını araştırdı. “Giderek daha fazla şey gösteriliyor ama giderek daha az şey görmeye baş-

lıyoruz” sözleriyle eleştirdiği modern görüntü kültürüne yaratıcı katkılarda bulunurken dönemin genç ve isyancı ruhunun sinemadaki en önemli temsilcilerinden biri olmayı sürdürdü.

Son yıllarda, sinemada Godard’ın temsil ettiği sorgulayıcı kimliğin etkisi zayıfladı. Sadece sinemada değil, hayatın her alanında, tüm radikal sorgulama biçimleri baskılandı. Amerikan globalizminin en büyük araçlarından biri olan Amerikan sinemasının tahakkümü arttı. Godard da eskisinden az film yaptı. Ama bir önceki filmi *Her Zaman Mozart* (For Ever Mozart, 1996) bir sinema kaşifinin ve devrimcisi olan Godard’ın, bilinç, yetenek ve yaratıcılık bakımından hiçbir şey yitirmediğinin bir kanıtıydı. 2001 yılında çektiği *Aşka Övgü* ise sinemada Godard ne yapmışsa, neyi temsil ediyorsa, tümünün damıtılmış bir örneği adeta...İki ana bölümünden ilki, siyah-beyaz, ikinci bölümü ise dijital video kamera ile çekilen film, Godard’ın daha önceki filmleri gibi yaşamla içiçe. *Aşka Övgü*, tartışan, varolanı didikleleyen, kente baktıkça onun tarihini hatırlayan, çizgisel bir sıra izlemeyen öyküsü ve tartışma konularıyla, sonuçlandırmaktan çok soru soran; deneme, felsefi düşünce öğelerini yoğun olarak barındıran, çok katmanlı bir film.

Siyah-beyaz olan ilk bölüm, Godard’ın ilk filmi *Serseri Aşıklar* dan itibaren anımsallaştırdığı Paris kentinde geçer. Kentin akşamüstü ve gece görüntüleri bir kez daha siyah-beyaz film estetiğinin şaheseri boyutundadır.

Aşk’ın dört evresi ve üç ayrı döneminin üzerine (gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık) sanatsal formuna henüz karar veremediği ama büyük olasılıkla bir film projesi tasarlayan Edgar, oyuncu seçmeye çalışır. Bu evrenin en önemlisi “yetişkin olmak”tır ve bu en zordur. Oyuncu seçmeyi Bressonvari bir yaklaşımla algılayan Edgar, oyuncuların rol yapmalarını değil “ol”malarını ister. Oyuncu bir model olmamalıdır, ruhu olan bir araç olmalıdır. Godard’ın sinema ahlakının temel ilkelelerinden biridir bu. Edgar, yetişkin dönemi oynayacak kadını bulur. İki yıl önce tanıştığı Berthe’dir bu oyuncu. İlk bölüm, film kahramanlarının Godard’ın Paris’inde akşam ve gece atmosferinde, mekânla birlikte uyanan fikirler ve tartışmalarıyla şekillenir. Nitekim film yönetecek olan Edgar sorar: “Hikâye olmadan bir şey anlatılamaz mı?”

Godard, kentin tarihini de anlatmanın temel unsurlarından kılar. Bize gösterdiği film afişleri de anlamlıdır. Semira Mahmalbaf’ın *Elma*’sı, Bresson’un *Bir Kır Papazının Güncesi* ve Goumont’un geceyi aydınlatan ışıklı panosu...

Sen nehrinin üzerinde bir köprüde akşam olmak üzereyken, Berthe ve Edgar, karşıdaki yıkık ve terkedilmiş fabrikayı seyrederek... Nehir kıyısındaki dar yoldan kürekleri el arabalarıyla geçen işçilerin silüetlerini çok kısa bir an için algılayız. Burası Paris’in eski endüstri bölgesi Auteul’dür.

Edgar, Berthe'e "işçi hareketi nerede?" diye sorar. Bir işçi eylemcisi olan dedesinin o günlerde yazdığı bir mektupta, hiç globalizm kelimesi geçmemektedir. Dedesi "evrensel" kelimesini kullanmaktadır çünkü...Ve "Evrenselcilik ruhu olmadan direniş olamaz...." Bu cümle ilk bölümde birkaç kez yankılanır.

"Drancy Avenir" Paris'te bir tren istasyonunun adıdır. Peki bu ismin Fransız direnişçilerinin mücadelesinden kalan bir isim olduğunu bu istasyondan geçen kaç kişi hatırlar? Ya da viyadüklerle, çirkin üst geçitlerle tahrip edilen şehrin büyük bir bölümünün, bir zamanlar ormanla kaplı olduğunu bilen var mıdır? Birinci bölümün sonunda Edgar, Berthe'in öldüğünü haber alır.

Dijital kamerayla, renkli olarak çekilen ikinci bölüm, iki yıl öncesine gider. Edgar, II. Dünya Savaşı yıllarında, Naziler tarafından toplama kampına götürölen filozof Simone Weil'in yaşamı ile ilgili bir araştırma yapmak için Britanny'e gider. Amacı ilk kuşak direnişçilerinden yaşlı bir çiftle görüşme yapmaktır. Bu iki yaşlı insan, Berthe'nin büyükannesi ve büyükbabasıdır. Bu vesileyle tanışrlar. O sırada "Spielberg ve Ortakları"nı temsilen ABD'den gelen bir grup Berthe'nin büyük babasıyla onun direniş yılları anılarını filme çekmek için görüşmeler yapmaktadır.

Berthe ABD'li sinemacılara "sizin kendi hikâyesiz yok" der. Kendi kuşağını kastederek, "tıpkı bizim gibi" diye ekler. ABD'li sinemacılar, öyküleri ve tarihi, başkalarından satın alırlar ve sonra tekrar onlara "konuşan imge" olarak satarlar. "Oysa Godard'a göre "imge konuşmaz."

Küstah ABD'li sinemacılar, nerelisin, sorusuna, Amerikalıyım, diye yanıt verirler. Berthe sorar. Amerikalı mı? Yani Kanada'lı mısınız, veya Brezilyalı mı?" Koca bir kıtanın ismini hükümranlıklarına alan ABD'li sinemacılar, tarih satın alırlar ve onu global pazarda satarlar.

Spielberg, Schindler'in hikâyesini film yapmıştır, ama Bayan Spielberg Arjantin'de yoksulluk içinde yaşamını sürdürmektedir. Godard'ın kamerası Edgar'ın, Avrupa kıtasını vahşice tahrip eden Nazizmi sorgulayan kitaplarını görüntüler: Simone Weil, Hannah Arendt ve Christa Wolf. Dikkat edelim, bu isimlerin hepsi de kadındır.

Berthe, Spielberg ve ortaklarının film kültürüne karşı, Edgar'a Bresson'un *Sinematograf Üzerine Notlar*'ından bir bölüm okur. "Film yönetme, kendini yönet." Bresson ruhu adeta film üzerinde dolaşır. Godard'ın kamerası, hiç olmadığı kadar, Bressonvari bir yaklaşımla yüzlere yaklaşır. Godard'ın vaktiyle Chaplin'den referansla söylediği gibi insanları yakın planda çekersen trajedi olur. Gerçekten de filmin genel havası alışılmadık biçimde trajiklik duygusu uyandırır.

Yaşlı kadın, torunun, neden bu hikâyeyi ABD'lilere satmak istiyorsun, sorusuna "Çok fazla insanın öğrenmesini istiyorum", diye cevap verir. Yaşlı kadın zorlukla nefes almasına karşın elinde yanan bir sigara vardır. Bugünün kahramanları olan Berthe ve Edgar'ın geçmişinde Nazi işgali vardır. Gelecekleri ise ABD globalizmi tarafından tehdit edilmektedir. "Bakış" televizyonun işgali altındadır. Kendi bakışımız ise birer eklentiye dönüşmüştür.

Godard'ın sorgulama evreni karşıtlıklar üzerine kurulur. Amerikan sinemasına karşı Bresson (ve Godard), globalizme teslim olmuş bugüne karşı direnişin tarihi ve evrenselcilik, Hitler'e karşı Simone Weil ve diğerleri....

Birinci bölümdeki muhteşem siyah-beyaz film estetiğine karşın, ikinci bölüm, dijital videoyla çekilmiştir. Bu bölüm, neredeyse usta bir ressamın renklerinin kullanıldığı etkileyici planlarla doludur, iç mekânlar, insan yüzleri, puslu deniz manzaraları, empresyonist tabloların estetiğine ulaşır. Resim sanatına büyük hayranlık duyan Godard bu filmde bir ressam titizliğiyle çalışmıştır.

Aşka Övgü; politika, geçmiş, direniş ve evrenselcilik üzerine düşüncelerle akarken, Godard, bir çözüme, bir sonuca gitmez. Sorunları ortaya koyar. Planlar, planlara bir tuğlanın üst üste gelerek bir duvarı oluşturması gibi bağlanarak, bildiğimiz türden bir sinema yapısı oluşturmaz. Godard, resimleri, görüntüleri, sözleri, duyguları, varoluşu özgün ve çok katmanlı bir yapı oluşturacak biçimde biraraya getirir. Öyküsü vardır ama serim, düğüm ve çözümü yoktur. Edgar ve Berthe'in dediği gibi, "her gizem kendi sorunuyla lekelenir, her sorun kendi çözümünüyle.." Godard'a göre film, sadece bir film değildir; resimdir, felsefedir, tarih ve bugün üzerine eleştiridir...

Sinemaya kamerayı omzuna alarak başlayan Godard, *Aşka Övgü*'de bir kez daha, müthiş bir yetenekle, kapının diğer yanından bize seslenmektedir. Godard bu filmiyle sinemayı bir kez daha özgürleştirmiştir. Yine bugünün içinde ve bugünü sorgulayarak... Başkaldırı ruhuyla... Ama bu kez oldukça lirik, melankolik bir bugün portresi çizerek... Düşünceye dalmış... gizemli... ve evet, hüzünlü...

Kayıp... Kötüden Daha Kötüye / Tektonik Sarsılma / Elveda Proletarya / Hoşgeldiniz Madunlar, Yeryüzünün Lanetlileri.

Hava çok sıcak. Yağmur yağmıyor. Kuraklık var. Aşırı çevre kirlenmesi. İşsizlik. Ekonomik Bunalım. Sadece toplumsal anlamda yıkıcı değil sürdürülemez bir düzen bu. Varoluşumuzun önkoşulu olan doğayı da yıkıyor. Yiyeceklerimiz genetiği ile oynanmış tohumlardan elde ediliyor.

Üstelik bunun ne kadar zararlı olduğunu hakkında net ve yaygın olarak bilgilendirilmiyoruz. Ne kadar yaygın olarak kullanıldığını... Bütün dünyada tarımsal üretimin miktarı düşüyor. Halbuki bu genetiği değiştirilmiş tarım, güya açlığa çare olacaktı. Ne büyük bir yalan. Türkiye zenginleşti. Ama zenginleşmenin bir önemli açılımı da şu: yoksulluk çok arttı. Zenginle fakir arasındaki uçurum azami ölçüde büyüdü. Dolayısıyla zenginleşmeden kat be kat yüksek oranda yoksullaşma var. Yoksullaşma oranı, ülkeler arasında resmi olarak şöyle: Yirminci yüzyılın başında en zengin ile en yoksul ülke arasındaki fark 22'ye 1'di. 1970 yılına gelindiğinde bu fark 88'e 1 olmuştur. 2000 yılına gelindiğinde ise, yani piyasa tarihteki en geniş sınırlarına ulaştığında aradaki fark 267'ye 1 çıkmıştır. Genel olarak en zenginle en fakir arasındaki oran 20. yüzyılın başında 1'e 9 iken bugün 1'e 70 ve 80 aralığındadır.

Dolayısıyla küreselleşme denen küresel kapitalizm ve neoliberalizm, koskoca bir yalan...büyük bir felaket. Beslenme hakkı, enformasyon, bilgi edinme, eğitim, konut edinme, sağlık hakkı... Hani bunlar temel insan haklarıydı....

Şimdiye kadar, savaş sonrası ekonomik mucize yılları, tüketim kapitalizminin yanılsamalı dünyasını sorgulayan, büyü bozucu yönetmenlerin neokapitalist dönemi çözümledikleri ve mahkum ettikleri filmleri ve düşünsel arka planlarını irdeledik. Lefebvre'nin ısrarla vurguladığı gibi, sömürünün arttıkça görünmez kılındığı bir dönemdi bu. Gelişmiş batılı ülkelerde işçi sınıfının tüketim kültürü, medya yoluyla tekelci kapitalizmin müşterisi haline dönüştüğü bir dönem. İşçi sınıfının artan üretimden, artan gelirlerden belli ölçüde yararlandığı aynı zamanda 68 devrimiyle birlikte yeniden sınıf bilincinin, isyan ve devrimin, dünyanın bütün coğrafyalarını salladığı yıllar. Ama devrim sönümlendi. "Tout va Bien" bu dönemin filmlerinden biridir. Filmdeki patronun söylevinde de dile getirildiği gibi neokapitalizmin ikameleri kazandı. Ama bu yetmedi. 70'li yıllar kapitalizmin kriziyle birlikte tüm dünya ölçeğinde kendini tahkim etmesinin başlangıcıdır. 70'li yıllarda en kanlı bastırma ve yeniden yapılandırma hareketi üçüncü dünyada gerçekleşti. Ekonomik istikrarsızlaştırma, borçlandırma, özelleştirme, üçüncü dünya halklarının maddi manevi elindeki her şeyi almadan önce Şili'de, Arjantin'de, Brezilya, Filipinler, Türkiye gibi ülkelerdeki diktatörlükler tezgâhlandı. Bu çok kanlı, vahşi diktatörlüklerin ardından özelleştirmeler, ekonomik deregülasyonlar, her şeyin metalaşması, Pasolini'nin ardından ağıtlar yaktığı sanayi öncesi kültür ve toplumların yok edilmesi, tüketim ideolojisi, para ekonomisi, IMF ve dünya bankası denetiminde üçüncü dünyanın tüm zenginliğinin emperyalist ülkelere ve çok uluslu şirketlere nakli birbiri ardına sökün

etti. Bu yıkımı, hem kurmaca hem belgesellerle en etraflı şekilde anlatan yönetmenlerden Fernando Solanas'a kitabımızın iki temasından biri olan kayıp'ı en iyi temsil eden kişi olması nedeniyle geniş yer veriyoruz.

Küreselleşme çoğu üçüncü dünya ülkesinde, siyasi elitlerden oluşan yoz bir azınlığı semirtmiş, onları hızla zenginleştirmiş ve bu ilkelere kaderinden bağımsız olarak bu grubun gönenç seviyesini yükseltmiştir. Latin Amerika, Türkiye gibi ülkelerde bu olurken Afganistan ve Irak doğrudan savaşlar yoluyla soykırıma, toplumsal ve ekonomik yıkıma; Irak gibi doğrudan emperyalist sömürüye açılırken, Orta Asya ve Orta Afrika'da küresel ekonominin dayattığı iktisadi barbarlık sosyal dokuyu darmadağın etmiştir .

Evet, bu dünyada, liberal sağın ve liberal solun neşeli özgürlük ve küreselleşme fantezilerine rağmen, emperyalizm "reloaded" olarak geri dönmüştür. Yukarıdaki rakamlar da aslında bize bu somut gerçeği göstermektedir. Bu sürecin başlangıcını Şili'deki askeri darbeyle başlatırsak, Batı blokunda da Thatcher ve Reagan'ın iktidara gelmeleriyle sürdürebiliriz. Şili'deki askeri darbe bir başka açıdan da çok önemli, çünkü savaş sonrası yıllarda hâkim olan Keynesyen ekonomiye artık bir son vermenin ve monoterist, serbest piyasacı ekonomik politikaları başlatmanın zamanı gelmişti. İlk uygulama alanı da Şili olacaktı. Thatcher'ın iktidara gelmesine de 6 yıl vardı. Hobsbawm'ın dediği gibi halkçı bir hükümetin devrilmesinden sonra inşasına gelen terörist bir askeri diktatörlük ABD danışmanlarının sınırsız bir serbest piyasa ekonomisi uygulamalarına izin verdi ve böylece, rastlantıyla, serbest piyasa ile siyasal demokrasi arasına da hiçbir bağlantı olmadığını kanıtladı.

Dolayısıyla Britanya ile Şili arasında şöyle önemli bir fark var. Sermaye Thatcher'a seçim kazandırırken, Allende'yi vahşi bir biçimde yok etti. Şili'li yönetmen Patricio Guzman'ın, öldürülüşünün otuzikinci yılında gerçekleştirdiği *Salvador Allende* belgeseli bize şunları hatırlatıyordu; Milton Freidman'ın öncülüğünü yaptığı Chicago Okulu'nun, ilk önemli neoliberal deney alanı Şili'ydi. Sanayide, sağlık sisteminde, eğitimde yapılan özelleştirmelerle devletin tüm sosyal görevlerine son verildi. Herşeyin piyasa tarafından belirlendiği bu düzende toplumsal paylaşım ve dayanışma duygusunun bütün dayanakları yok edildi. Şili'de gerçekleştirilen bu kanlı dönüşüm daha sonra Arjantin ve Uruguay'da 1980 eylülünde Türkiye' de de sahneye kondu. Bütün bu süre içinde Neoliberal politikalar ve çevre ülkelerdeki askeri yönetimlerin baskı ve terörüyle hız kazanarak bütün dünyaya hâkim oldu. 90'lı yıllarla birlikte yıkılan sosyalist yönetimlerin etkisiyle insanoglundun yaşadığı en zulüm dolu dönem egemenliğini pekiştirdi. Bu dönem dünyanın yaşadığı en acımasız ve yıkıcı dönemidir.

Salvatore Allende, Pinochet darbesinin Şili'yi yakıp yıkmışından çok kısa süre önce, BM'de yaptığı bir konuşmada Uluslararası sermayenin, büyük çok uluslu şirketlerin dünyayı kendi hükümlerinde bir globalizasyon sürecine sürükleyeceği konusunda öngörü ve uyarılarda bulunuyordu. Ne yazık ki bu "kehanet" gerçekleşti. Temel felsefesi insan ve toplum yerine piyasa için insan olan neoliberal serbest piyasa düşüncesi bütün bu yıllar içinde yüz milyonlarca insanın işsiz ve ekmeksiz kalması, on milyonlarca insanın işten çıkarılmasına neden olmakla kalmayıp doğanın da şimdiye kadar olunduğu ölçüde ve geri dönülmez bir biçimde tahribine yol açtı. Tüm insani değerlere, hafızaya müthiş bir biçimde zarar verdi. Küresel serbest piyasa, her yerde küçük bir azınlığı zenginleştirdi. İşçi sınıfına büyük saldırılarda bulunup onun yerine dışlanmış alt sınıfları çıkı gibi büyüttü, orta sınıfı yok etti. Toplumsal, kamusal tüm zenginlikleri uluslararası şirketlere peşkeş çekti. Tüm sosyal hakları yok etti.

Sinema elbette bu yeni duruma reaksiyon verdi. Bu konudaki en çarpıcı örnek, seksen sonları ve doksanlarda batıda üretilen filmlerden Ken Loach ve bir belgesel Roger ve ben'i örnek verebiliriz.

Ken Loach Thatcher politikalarının İngiliz işçi sınıfının üzerinden nasıl bir yıkıcılıkla geçtiğinin en çarpıcı örneklerini oluşturan filmle-riyle 90'lı ve 2000'li yılların öncüsü oldu.

Britanya topraklarında gözden çıkarılan büyük kitlelerin yaşamını, kötü ve kirlenmiş yerleşim yerlerinde, soluk, bakımsız evlerde, toprağın ve insanların yorgun ve kirlenmiş yüzlerini görüntüledi. Suça itilen, uyuşturucu ve hiçliğe boğulan gençleri, aşkın kırılgan ve çok zor olduğunu, bozulan kadın erkek ilişkilerini, aile ilişkilerini, işsiz kalanları; özelleştirip, kar hırsının anarşisine terk edilen Demiryolu işletmeleri gibi kurumlarda kaderlerine terk edilen insanları keskin ve çarpıcı çizgilerle gündeme getirdi.

Batı toplumlarında yakın tarihe kadar sosyal güvenceler gibi temel kazanımlarda önemli yıkımlar olmasa bile toplumsal ve gelirler bakımından ciddi bir altüst oluş yaşandı. Küreselleşmenin en önemli dinamiklerinden biri de ulusal planda yapılan üretimlerin daha ucuz emek gücünün bulunduğu yerlere taşınmasıydı.

Neokapitalist Amerikan Rüyasının Sonu: *Roger ve Ben* (Roger and Me)

Michel Moore'un 1989 yılında çektiği belgesel *Roger ve Ben* bu sürecin ilk ve en önemli örneklerindendir.

1989 yılında General Motors'un otomobil fabrikalarından dokuz yıl içinde 40.000 işçi çıkarılmıştır. Detroit'teki Flint kasabasında bu

sürecin sonrasında ortaya çıkan manzara şudur: büyük kısmı terk edilmiş evler ve kepenkleri indirilmiş dükkânlarla dolu bir hayalet kasaba; işsizler arasında yüksek düzeyde intihar vakası, aile içi şiddet, alkolizm, şiddet suçlarının akli almaz biçimde yaygınlaşması...

GM, işçilerinin yüzde ellisini işten çıkarmış, fabrikalarını Meksika ve Asya ülkelerine taşımış. Peki kar oranları azaldığı için mi böyle yapmış. Hayır tam tersine karları son yıllarda hiç olmadığı denli yüksek. Nereye gitmiş bu karlar daha fazla yatırım, silah, bilgisayar mortgage şirketleri, lüks mekânlar, araba show mekânları, yüksek düzeyde lüks tüketim.

Bu durum ancak sermayenin, Pasolini'nin ifadesiyle iktidarın anarşisi diye tanımladığı karakteriyle açıklanabilir.

Film boyunca mizahi üslubunu koruyan Moore, GM başkanı Roger Smith'le şöyle bir ayaküstü sohbet etmek için onu yakalamaya çalışıyor. Ama adam çok meşgul. Golf partilerinde, açılışlarda, hiç vakti yok ki başkanın. Şunu vurguluyor Michael Moore, Amerikan rüyası: eğer çok çalışırsan şirketin de sen de refaha kavuşursun -bitmiş. Çok çalışırsın, şirket zenginleşir sen de işsiz kalırsın -a dönüşmüş.

Dünyanın İşçileri (Ouvriers du monde):

Levi's'in Öyküsü

Marie France Collard'ın belgeseli *Dünyanın İşçileri* küresel kapitalizmin görünmez kıldığı, köleleştirdiği, işinden edip yaşamlarını kararttığı, onursuzlaştırdığı, dünyanın bütün işçilerinin, bizlerin hikâyesini anlatıyor. Collard'ın gözlem altına aldığı şirket, dünyanın en havalı kot pantolon üreticisi Levi Strauss. Seksenli yıllardan itibaren İngiltere ve ABD'de başlayıp tüm dünyayı işgal altına alan neoliberal küreselleşme saldırısı, çok uluslu şirketleri muazzam biçimde zenginleştirirken, işçi sınıfına kan ve gözyaşı getirdi. Gelişmiş kuzey ülkelerine işsizlik, güvensizlik, dışlanma, ve sosyal ortamlarının tahrip olması sürecini dayatırken; gelişmekte olan güney ülkelerinin halklarını tarihte görülmedik bir hızla proleterleştirip onları köleleştirdi. İşte Levi's firmasının öyküsünü anlatan *Dünyanın İşçileri* bu bildik ve vahim gerçeğin tüm boyutlarıyla irdelendiği önemli bir belgesel.

Belçika ve Fransa'daki Levi's fabrikalarının yönetimi "yeniden yapılandırma" adı altında, 1998 yılında kapatma kararı aldı. Oysa firmanın sözcülerince gerekçe gösterildiği gibi, şirket mali sıkıntı yaşamıyordu. Tam tersine son dört yılda dört kat daha fazla kar etmişti. Ama 1996 yılında Türkiye'ye kaydırılan üretimin 1 milyon pantolondan 2milyona, karın da %300'den % 400'e çıktığı görülmüştü. Ne vardı Türkiye'de. Devlet teşvi-kiyle açılan fabrikalarda sendikası, sosyal güvenliksiz, çocuk işçilerin de

kullanımıya kar marjı, işah kabartıcı bir biçimde büyümüştü. Levi's'in Türkiye'deki üreticisi Denimko, ucuz işçilik garantisiyle 5 yıllık sözleşme imzalamıştı. Şirket, fason üretimin kendisine sağladığı bu inanılmaz karlılık karşısında gözü dönerek Avrupa'daki fabrikalarını kapatma kararı almıştı.

Film, Avrupa'lı işçileri işsiz bırakan süreci takip ederken fason üretim yapan ülkelerde dönen dolapları ve acımasız emek sömürüsünü de irdeliyor. Fransa'daki fabrikada çalışan Marie Therese, Belçika'da çalışan Rosa, bu süreç içinde iş arkadaşlarıyla dayanışarak, sendika işbirliği ile direniyorlar ama sonuç ne yazık ki yenilgi oluyor. Bunu Rosa şöyle açıklıyor: "Uluslararası büyük bir şirketin karşısında milli bir sendikanın gücü ne olabilir ki." Çünkü küresel kapitalizmin ana unsurları olan bu şirketleri aslında batılı hükümetler destekliyor. Bildiğimiz neoliberal politikaların sonucu bu.

Öte yandan film, Türkiye, Endonezya ve Filipinler'de işlerin nasıl gittiğine dair kuvvetli gözlemler de içeriyor. Filmin üç ana kişisinden biri olan Yanti de Jakarta'daki Levi's fabrikasında çalışıyor. 29 yaşında, eşi ve çocuğu ile birlikte çalışıp para kazanmak için büyük şehre gelmiş.

Fransa'lı Rosa'nın "bir tabak pilav için çalışanlar" dediği işçilerden biri Yanti... Haftada 80 saat çalışıyor. Hayatta kalmak için gereken paranın ancak yarısını kazanıyor. Her türlü hijyenden yoksun bir ortamda 2000 kişiye 5 tuvalet düşüyor. Havalandırma yok. Musluklar akıyor. Ya da kirli sular akıyor. Yanti, yaşamını tek düze buluyor. Videodan seyrettiği Avrupalı işçi arkadaşlarının yaşam koşullarına bakarak, "ben de boğaz tokluğuna yaşamak istemiyorum" diyor. Sonuç....

Dünya gelirinin %25'i, 3 zengin insanın cebine gidiyor... BM'ye göre tüm dünyanın sağlık, eğitim, gıda ihtiyaçları, 225 en büyük şirketin gelirlerinin % 4'üyle karşılanabilir... Belçikalı Rosa ağıt yakıyor. Bizi rahvettiller, diyor, "Levi's, söylediğin herşey yalan", "asla toparlanamayacağım", diyor. Fransalı Marie, "bu makineleri ve fabrikaları özleyeceğim, burada güzel günlerim oldu" diyor.

Levi's in 1999 yılında Türk basınına yaptığı açıklama ise şöyle "Avrupa gençliği Türk Levi's'i giyiyor. Film Yanti'nin ağıtıyla bitiyor. "Neden bu kadar eziliyorum. Oysa özgür olmak istiyorum."

Darwin'in Kabusu (Darwin's Nightmare): **Bir Barbarlık Öyküsü de Tanzanya'dan**

1960 yılında Tanzanya'nın kuzeyinde ülkenin en verimli bölgesinde yer alan, dünyanın en büyük ikinci gölü olan Victorya gölüne, bir deney sonucu yaratılan Nil Levreği (Nile Perch) bırakılıyor. Bu balık, zamanla büyük bir ticari ürüne dönüşüyor. AB ülkeleri ve Japonya'ya ihraç edilen

günde 500 bin ton fileto balık, iki milyon insan tarafından afiyetle yeniyor. Ama geride inanılmaz bir çevre kirliliği ve insan kıyımı bırakıyor. Çünkü bu balık göldeki tüm doğal dengeyi altüst ediyor. Ne gölde ne de gölün çevresinde hiçbir ekolojik ürün sağ kalamıyor. Müthiş bir ihraç ürünü olan bu balıkların nakliyatı Ruslara ait uçaklarla gerçekleştiriliyor. Silahla dolu uçaklar Mwanza'ya iniyorlar. Dönerken balıklar gidiyor. Liberal küresel ticarete israf yok. Gölün etrafındaki sosyal yaşam nasıl mı? Açlık, fahişelik, Aids, bali bağımlısı sokak çocukları vesaire. Yiyecek yok. Çünkü kokmuş, kurtlanmış balık çöplerinden başka bir şey yok.... İnanılmaz bir sefalet. İnsanlığın çöküşü bu olsa gerek.

İşte Küresel Kapitalizmin altın sayfalarından biri daha.

Bu belgeselin yönetmeni Hubert Sauper diyor ki, “Öyle görünüyor ki ölümcül bir sistemin bireysel katılımcılarının yüzleri çirkin değil, çoğu zaman da niyetleri kötü değil, bu insanlara siz ve ben de dahiliz. Bazılarımız yalnızca işlerini yapıyor (napalm taşıyan bir uçağı kullanmak gibi) bazılarımız bilmek istemiyor. Diğerleri de sadece hayatta kalmaya çalışıyor.”

İşte bir soykırım hikâyesi de Tanzanya'dan. Üstelik doğanın yıkımı da buna dahil.

İşçinin Ölümü (Workingman's Death)

Yönetmenliğini Avusturyalı Michael Glawogger'in yaptığı *İşçinin Ölümü* tuhaf, tedirgin edici bir isim ama içinde bulunduğumuz durumu da yansıtıyor. Andre Gorz'un proletarya'ya veda edişi veya Fukuyama'nın tarihin sonunu ilan ettiği yirminci yüzyılın sonunda, liberal rüya aleminin yıkıma, felakete, kaosa, dönüştüğü bir dünyayı gözler önüne seriyor.

Aşağıda filmi oluşturan beş bölümün kısa bir dökümü var.

1. 21. yüzyılın başlangıcını yaşadığımız şu günlerde düşünsel olarak kılavuzsuz kaldık. Bu kaos ortamının bir veçhesi olan; işçi devletinden liberal bir düzene, küresel kapitalist sistemin piyasa disiplinine en olumsuz koşullarla geçen Ukrayna'da, üretim dışı bırakılmış, terkedilmiş bir maden ocağında kendi ihtiyaçlarını sağlayan birkaç ailenin öyküsü anlatılıyor. Bir zamanlar canlı bir üretim merkeziyken; herkesin iyi kötü bir yaşam standardına sahip olduğu, çok üreten insanların kahraman ilan edildiği, sosyal hayatın canlılığını koruduğu bir yerken, şimdi nükleer saldırı sonrası terkedilmiş bir bilim kurgu mekânına dönüşen bu yerde, üniversite eğitimi gören, tatillerinde arabalarıyla gezilere çıkan insanlar ilk çağlardaki yaşam standartlarına geri dönmüşler adeta. Kömürü ocaktan tek başına çıkartıp, koyunları ve keçileriyle aynı mekânı paylaşıp ne elektrik ne su olan evlerinde yaşam savaşı veriyorlar.

İşte post komünist toplumlarda “işçinin ölümü”nden bir demet.

2. Endonezya’daki sülfür madenlerinde, sırtlarında 100 kiloluk yükleriyle kilometrelerce yol yürüyen işçiler, yöreye gelen turistlerin arasından süzülüp geçiyorlar. İki ayrı dünya karşılaşıyorlar ama bu iki dünya arasında bir bağ yok. İşte işçinin postmodern ölümü.

3. Nijerya’da bir mezbaha, bu mezbahayı Afrikanın yok edilşinin metaforu gibi de alabilirsiniz. Çürümenin, terkedilmişliğin, dünyanın çöplüğüne dönüştürölmenin mekânı Afrika. Mezbaha’daki korkunç görüntüler de bu gerçeğin yansımaları. Söz konusu olan sadece hayvanların boğazlanması değil bir sanayi atığı içinde olayın sahnelenmesi. Hijyenin olup olmaması değil mesele. Daha çok yönlü bir kirlenme ve çöküş söz konusu burada. Tebrikler Batı medeniyeti! “İlkel” kelimesini çok bilinçli olarak kullanmıyorum. Çünkü bu çöküşün ardındaki mesele Afrika’nın illiği değil, Batı uygarlığının Afrika’ya armağanı.

4. Pakistan’da gemi söküm işçileri, ailelerinden sosyal yaşamdan uzakta batıdan gelen eski çürümüş zararlı maddelerle donatılmış gemileri söken işçiler.

5. Çin’de Mao’nun “işçinin geleceği inşa etmek için çalışması gerektiği” ideali, bir çelik üretimi tesisinin görüntüleri üzerine düşüyor. Çelik işçileri geleceği kurmaya devam ediyorlar. Artık modern dünya üretiminde söz sahibi olmak için teknolojinin önem kazandığını vurgulayarak, binlerce derecelik sıcaklıktaki erimiş demirin önünde kürek sallamaya devam ediyorlar. Küresel kapitalizmin düşük ücretli bir parçası olduklarının şaşkınlığı var üzerlerinde ama henüz bu bilinç açığa çıkmış değil.

6- Epilog: Duisburg’da artık kullanılmayan çelik üretim tesisi. “Teenage”lerin takıldığı bir mekân. Bir enstalasyon sanatçısı renkli ışıklarla donatmış bu mekânı. Çin’deki aktif üretimden bu mekâna geçiş de ilginç. Batılı’nın gündelik hayatından ustalıkli bir paradigmayla çekilen sanayi üretiminin, sanayi işçiliğinin görüntüsü. Batı için elveda proletarya görüntüde başarılımış. Ama biz bu gerçekliğin de ne kadar kurmaca olduğunu biliyoruz. İşte son bir aydır iş yasasını protesto eden Fransız gençliği ve işçi sınıfından oluşan 3 milyon insanın eylemi, hükümeti bu yasayı geri çekmeye mecbur etti. Kazın ayağı öyle değil çünkü. Gene de batıda bu yanılsama hala büyük ölçüde hakim. Sanırım yönetmen de bize bu sorunlu ideolojiyi aktarmaya çalışıyor. Bize “gerçeğin çölüne hoş geldiniz” diyor.

Elveda proletarya, hoş geldiniz madunlar, en alttakiler, kaderlerine terkedilenler, köle ücretiyle çalışmaya mecbur edilenler, hoş geldiniz yeryüzünün lanetlileri.

Fernando Solanas ve Yağma Anıları

Solanas, altmışlı yıllarda *Üçüncü Dünya Sineması* hareketinin öncülerinden biri olarak “Üçüncü Sinemaya Doğru” makalesiyle ve *La hora des hornas* isimli belgesel filmiyle anti sömürgeci ve devrimci sinema kavramına önemli bir ivme kazandırmıştı.

1976’daki faşist darbe nedeniyle ülkesinden ayrılmak zorunda kalan Solanas, Fransa’da gerçekleştirdiği filmlerle ve daha sonra ülkesinde çektiği filmlerle direnişin en önemli seslerinden biri olmayı sürdürdü. Bu yıllarda gerçekleştirdiği filmler sinema estetiği açısından da o kadar yaratıcı ve nitelikli filmlerdi ki, Solanas’ı sinemanın en büyük yaratıcıları arasında saymamız gerekir.

Arjantinli yönetmen Fernando Solanas’ın filmi *Yağma Anıları: Toplumsal Soykırım* belgeseli, 2 saatlik derin ve ayrıntılı bir analizle neoliberal ekonomik politikalarının Arjantin’deki vahim sonuçlarını gözler önüne seriyordu.

Ne yazık ki Solanas’ın analizi, sadece Arjantin’i ilgilendirmiyor. Türkiye’nin hikâyesi olarak da okunabilir. Kore, Brezilya, Uruguay, Meksika, giderek Polonya ve dünyanın kapitalist küreselleşme zincirinin halkası olan her ülkede aynı kıyım söz konusu. Bu süreç, sadece az gelişmiş veya gelişmemiş ülkeleri değil, tüm dünyayı hâkimiyeti altına alan, merkezden çevreye, çevreden merkeze yayılan bir felaket.

Elbette bu felaket böylesine derin ve yaygın olduğu için, yeryüzünün gözü olan sinema, bu felaketi her yerden duyuruyor. Ne yazık ki anlatılan öyküler oldukça acı verici.

Ama çevre ülkelerde Arjantin’de olduğu gibi yağma ve soykırım var.

Yağma Anıları:

Toplumsal Soykırım (Memoria del saqueo)

Fernando Solanas’ın “bütün bu yıllar boyunca direnenlere” adadığı 10 bölümlük *Yağma Anıları: Toplumsal Soykırım* belgeselindeki, ekonomik sosyal yıkım analizi, Aralık 2001 yılındaki büyük isyan görüntüleriyle açılıyor.

Buenos Aires’de, Plaza Del Mayo meydanındaki insanlar, son ekonomik krizi öfkeyle protesto ediyorlar. Bu gösterilerde 34 insan ölüyor. Ama hükümet de istifa etmek zorunda kalıyor.

Solanas soruyor “300 milyon insanı doyurabilecek zenginlikte bir ülke nasıl bu hale geldi?”

Arjantin'de kanlı diktatörlük dönemlerinden ve Falkland Savaşı'ndan daha çok insan, bu ekonomik yağma döneminde hayatını kaybetti. Her yıl 35 bin insan bu zengin doğal kaynaklara sahip ülkede açlıktan ölüyor.

Arjantin'de, askeri diktatörlük, 1976 yılında ülkeye el koydu. Bu takiben, neoliberal politikalar ve borçlanma süreci ekonomiye damgasını vurdu. "Bugün Arjantin, dünyanın en borçlu ülkesi" diyor *Yağma Anıları*'nda Solanas.² İç pazarın uluslararası piyasaya ve sermaye piyasalarına sınırsızca açılması sonucunda, uluslararası bankaların aşırı faiz uygulamasıyla ülke bu hale geldi.

Bu borçlar nereye gidiyor? Büyük sermayeye, lüks tüketime ve yönetici sınıfın cebine gidiyor. Halkın ve kamusal kurumların bu borçlardan en ufak bir yararı yok.

1984'te, diktatörlük sonrası ilk seçimle iktidara gelen sosyal demokrat Raul Alfonsin, bu borcu reddetmeyi göze alamadı ve liberalizmden yana bir seçim yaptı. Alfonsin, klasik neoliberal politikayı uyguladı. Kemer sıkma, özelleştirme, borçlanma, kamu fonlarının bankalara ve büyük şirketlere devrolması sonucu ekonomik ve toplumsal yıkım süreci hızlandı. 1987'de halk bu politikalara "Boyalı Yüz" eylemiyle cevap verdi. 1989'daki hiper enflasyon ve borsa krizi sonrası Carlos Menem, Peronist, halkçı bir politik söylemle iktidara geldi. Ama 1990 yılında, Doğu Bloku ülkelerinin hızla yıkılması ve sosyalist düşüncenin ciddi bir krize girdiği bu yıllar, Batılı yöneticilerin liberal küreselleşme tezlerinin alternatifsiz olarak algılanmasını kolaylaştırdı. Ve Solanas'a göre, Başkan Carlos Menem, tam anlamıyla ülkesine ihanet etti. Bu tarihten sonra özelleştirme yıkıcı bir boyut kazandı. Bakanlara olağanüstü bir güç verildi.

Solanas'a göre diktatörler bile bu kadar güçlü olmamıştı. Ülkenin en büyük kamusal petrol üreticisi YPF, fiyatının onda birine satıldı. Medya bu düzenin en büyük destekçisi ve bileşeniydi. Artık Arjantin'de ulusal bütçeyi önce Washington onaylıyordu. Bu süre içinde dolar pezoya eşitlendi. Ama banka faizleri %50 civarındaydı. Küçük ve orta ölçekli üreticiler, hızla iflas etmeye başladılar. Ülkeye borç para akıyordu. Buna karşılık tüm kamusal mallar bedavaya satılıyordu. TV, elektrik, petrol, demir yolları, doğal gaz kaynakları, tesisleriyle birlikte, hava yolları, devlet su işleri, velhasıl ülkenin tüm ekonomik birikimi uluslararası şirketlere satıldı. Özelleştirmeye bağlı olarak milyonlarca insan işsiz kaldı. Sekiz yüz bin kişinin içme suyu kalmadı.

² Filmin çekildiği zaman öyleydi. Şimdi Arjantin'den daha borçlu ülkeler var bilin bakalım kimler?

Menem hükümetinin üyeleri, bütün bu satışlardan komisyon almakla kalmayıp silah kaçakçılığı bile yaptılar. Bu durumla ilgili bütün davalar sonuçsuz kaldı. Mafya gittikçe büyüdü, tehditler, adam öldürmeler, bombalı saldırılar sindirme hareketinin bir parçası olarak gittikçe büyüdü. ABD'nin İMF'nin övüp durduğu "Arjantin Mucizesi" yukarıdaki bilgilerden anlaşılacağı gibi aslında bir felaketti. Servetin %60'ı en zengin %10'un eline geçmişti.

Filmde, Arjantin'in kuzeyinde, yoksul halkın çok yoğun olduğu Tucuman'da bir çocuk hastanesinin doktorlarıyla yapılan bir söyleşiye yer veriliyor. İnsanların tam anlamıyla aç kaldığı bir bölge burası. Yetersiz beslenmeye bağlı olarak çocuk ölümleri, ağır hastalıklar, zeka geriliğinin sıradanlaştığı bu hastanede, bu doktorlar, birer aziz gibi, fedakarca bu insanlara yardım etmeye çalışıyor. Doktorlardan biri şunları söylüyor:

Yetersiz beslenme sosyo-kültürel bir hastalıktır. Tedavisi onlara yiyecek vermek değil, herkese geçinebilecekleri bir iş vermekle mümkündür. Bu insanların da duyguları var. Onları toplumun altında görmek mide bulandırıcı. Bu insanların da işleri, suları, yemekleri olmalı. Toplumun bazı kesimleri bu insanlardan kurtulmak istiyor. Üremelerine izin vermemek, onları görünmez olacak şekilde gizlemek istiyor.

İşte Solanas'ın tanımladığı liberal soykırım!

Hiç Kimselerin Onuru (La Dignidad de los Nadies)

Solanas, *Hiç Kimselerin Onuru* belgeselinde direnen Arjantinlilerin hayatlarına daha yakından bakıyor. Arjantin'de neoliberal rüya çoktan sona erdi. Ortada bir dolu yıkım ve enkaz bıraktı. Fakat Latin Amerika'nın direniş geleneği şimdi hayatı elde kalanlarla, yeniden dayanışarak ve el ele direnerek yeniden kuruyor. İki soğan bir patatesle, ortaklaşa yapılan yemeklerle aç çocukları doyuran soylu ve yoksul insanlar.

Evini bir aşevi haline dönüştürerek, çocuklara hem eğitim hem aş veren muhteşem insan, öğretmen Toba, hastanelerde insanlara yardım etmek, evsizlere bir yer vermek için çalışan Silvia ve Carola, rahip olmaktan vazgeçip sosyal militanlığa kendini adayan Gustavo; fabrikalara el koyup yeniden hayatı üreten soylu işçiler, bu yolda ölen ağır yaralanan çalışan insanlar, geleceğin dünyası için gerçekten insana umut veriyor. Solanas'ın filminde gördüğümüz fedakar insanlar eğer bir geleceğimiz olacaksa bu geleceğin ilk filizlenmeleri. Kötülük de bulaşıcıdır. Toplumsal olarak üretilir.

Solanas'ın belgeseli, bir kez daha Buenos Aires'te, 2001 yılındaki isyan görüntüleriyle son buluyor. Solanas umutlu. "Bütün kaybettiklerimizi geri alabiliriz. Artık halkın isyanı geri döndürülemez."

Uykudaki Arjantin

İnsanlar Arjantin'i düşündüğünde, akıllarına enflasyon, fakirlik ve ülkenin başına bela olan son yıllardaki finansal kriz karşısında çaresizlik geliyor. Solanas ise, aslında Arjantin'in içilebilir su kaynaklarıyla, tarıma elverişli arazileriyle ve sahil şeridiyle dünyanın en zengin ülkelerinden biri olduğunu kanıtıyor. Dünyanın en büyük altıncı metal rezervine sahip ülke, Sovyetler Birliği, ABD ve Fransa'dan sonra uzaya ilk canlıyı yollayıp, onu güvenli bir şekilde dünyaya geri döndürmeyi başarmıştır. Otomotiv ve havacılık endüstrisi otuzlu yıllarda kurulmuştur. Ama liberalizmin pik yaptığı doksanlarda, "Loockheed" firmasına devredilmiş. Ülkenin bilimsel ve endüstriyel temelini çoğu doksanlarda tahrip edilmiş.

Arjantin'de nükleer enerji endüstrisi bile var. Ancak şu anda orada çalışan bilim adamlarından biri, saat ücretinin 3 dolar olduğunu söylüyor. Bir bilim kadını, "Arjantin'in milli bir bilim politikası ve araştırma için hiçbir ödenek yok" diyor. Ama orada çalışan insanlar yurt dışına gidip yüksek finansal imkanlar bulabilecekken ülkeleri için çalışmayı yeğliyor.

Filmde düzinelerce fabrika, terk edilmiş taktörler, bomboş bırakılmış topraklar ve bunların gerçekte taşıdığı potansiyel anlatılıyor. Solanas'a göre, çoğu Arjantinlinin bu doğal zenginliğe sahip olduklarının bilmemelerinin sebebi "zihinsel sömürgeciliğin" sonucudur. Bu kavram çok önemli. Yaşamı boyunca neoliberalizme, kapitalizme ve sömürgeciliğe karşı mücadele etmiş usta yönetmenden gelen çok değerli bir kavram.

Solanas bu filmi, bu durumu tersine çevirmek amacıyla, "Uykudaki Arjantin'i keşfetme arzusunda olan genç kadınlar ve erkekler, bilin adamları, işçilere" ithaf eder. Bu 36 milyonluk Arjantin çelişkilerle doludur. Nüfusun büyük çoğunluğu fakirliğin pençesindedir, yine büyük çoğunluğu lise eğitimini tamamlamamıştır. Endüstrinin özelleştirilmesi, ülkeyi kirlenmiş içme sularıyla, kapanan fabrikalarla ve muazzam bir beyin göçüyle karşı karşıya bırakmıştır. Solanas, çok uluslu şirketlerin Arjantin'i zenginlikleri ile yolsuzluğa sürüklediklerini, ülkenin en büyük endüstrilerinin kapanmalarına sebep olduklarını, ülkenin kalkınmasını engellediklerini, sırf doğal kaynaklarını daha fazla sömürebilmek için asgari desteği sağladıklarını bir kez daha vurguluyor. Diğer iki belgeseldeki gibi umut ve güvenle bitiriyor belgeselini Solanas...

Ve filmin Latin Amerika'nın Che gibi Castro gibi Bolivar gibi, Zapata gibi bütün anti emperyalist ve sosyalist kahramanlarına adıyor.

Solanas'ın üçlemesinin son filmi olan bu belgesel, bizim de kendi ülkemizde yaşanan felaketleri anlamamız için bir anahtar.

Bu kadar karanlık yeter.

Solanas'ın belgeseli bir kez daha Buenos Aires'te, 2001 isyan görüntüleriyle son buluyor.

Solanas umutlu. "Bütün kaybettiklerimizi geri alabiliriz. Artık halkın isyanı geri döndürülemez." Latin Amerika'da gerçekten bir umut var. Çünkü başlarına gelen şeyin ne olduğunun bilincindeler ve bu yağmayı belgesellerle ve kurmaca filmlerle haykırıyorlar.

Kaynakça

Akbal Süalp, Z. Tül (2004). *Zamanmekân Kuramı ve Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bakla, E. (1989). "Hepimiz Tehlikedeyiz Pasolini'yle Röportaj." *Ve Sinema*.

Bonafazio, P. (2008). "Gramsci's Ashes: The Representation of the 1960's Lunpen-Proletariat in Visconti's Rocco and his brothers and Pasolini's Accattone." www.luchinovisconti.net/visconti_al/visconti_pasolini.htm, Erişim Tarihi. 21.10.2008.

Derman, D. (1995). *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yenidensunuumu*. Ankara: Değişim Ajans Yayınları.

Eruzun, U., M. Güreli, N. Öneş, D. Sandalcı, A. Turalı. (der.). "Godard." *Nisan*. Kitap 9.

Freeman, A., B. Kagarlitsky (2007). (der.). *Küreselleşmenin Krizi*. İstanbul: Yordam Kitap.

Godard, Jean-Luc (1991). *Godard Godard'ı Anlatıyor*. Çev., Aykut Derman. İstanbul: Metis Yayınları.

Hardt, M., A. Negri (2001). *İmparatorluk*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harvey, D. (2008). *Umut Mekânları*. İstanbul: Metis Yayınları.

Hobsbawm, E. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Jewell, K. J. (1987). "Pasolini: Deconstructing the Roman Palimpsest." *Substance*. Vol. 16 (2) 53: 55-66.

Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. İstanbul: Metis Yayınları.

Moliterno, G. (2008). "Pier Paolo Pasolini." <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/pasolini.html>. Erişim Tarihi. 21.10.2008.

Rumble, P. (1996). *Pier Paolo Pasolini's Trilogy of Life*. Toronto: University of Toronto Press.

Sillanapoa, W. P. (1981). "Pasolini's Gramsci." *MLN*. Vol. 96 (1): 120-137.

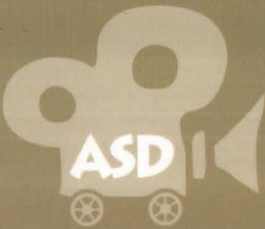
Wallerstein, I. (1998). *Liberalizmden Sonra*. İstanbul: Metis Yayınları.

Yılmaz, E. (1993). *Jean-Luc Godard*. Der., Ankara: Gece Yayınları.

Z. TL AKBAL SÜALP
AYLA KANBUR • NECLA ALGAN

zgrlklerden Kayıplara ve Sonrası

"Aslında her zamanki gibi çok güzel Şeyler dŐlemiŐtik. Biz ruhen bu kitabın belki de en fazla ve en net göstereceği gibi "umut mekânlarının" insanlarıyız. Umutsuzluk mekânlarından geçerken de kırılıp dklyoruz. Bu yüzden de hep bir yanımız eksik yazıyoruz ama olsun. O yüzden elinizdeki kitap, sarsıntılı bir tarihsel durumdan geçerken eşikte duran  kadının umuda bakarak kırık ve kısık sesiyle söyledikleridir."



ANKARA
CINEMA
ASSOCIATION

ISBN 978-9944-492-38-6



9 789944 492386

SKB-VGG-779585



SKB-VGG-780684