

Z. Tül Akbal Süalp Seçkisi

Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) 2015-2016 dönemindeki yönetim kurulu başkanı, öğretim üyesi ve sinema yazarıdır.

“Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I”, YeniFİLM, sayı:20, Haziran Eylül 2010 slr:35-41. Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I

“Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi II”, YeniFİLM, sayı:21, Kasım Ocak 2010 slr:35-41. Son dönem dönemselleştirilirken II

“Yabanıl, Dışarlıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları seyrelmiş toplumsallık ve yükselen faşizan hallerin “post”lar zamanı...”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VIII: Sinema ve Politika

“Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüšoğlu, İstanbul: Bağlam, 2006, slr:75- 87.

“Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III”, YeniFİLM, sayı: 22 Şubat Nisan 2011 slr: 63- 68.

“Türkiye’de Sinema ‘Film Noir’ ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken” Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II, İstanbul: Bağlam, 2001 slr: 89-98

“Tepkici Bir İsyanın Mağdur İktidarı” Evensel Kültür 275, Kasım 2014 slr: 26 -29.

“Tarihin Uzun Bekleyenine” (Derleyenler D Hattatoğlu & G E Apaydın) Tuttuğumuz Yollar: Kenar Kuram Yöntem, Anahtar 2008

“Sözün Hiç Kimsenin Ülkesine Sürgünü” , Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IV, İstanbul: Bağlam 2005

“Sokağa bakan pencereleriyle eleştirinin evi: Eleştiri İktidarı kime

verir? Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler III, İstanbul: Bağlam 2003, slr:11-24.

“Sinemanın Yaşamla Buluşması: Felsefe, Sanat, Bilim, Teknoloji Kendi Alanlarını ve Öykülerini Arar.” , 25. Kare, no:20, Temmuz-Eylül, 1997, slr: 35- 44.

“Sığınanlar, kiracılar ve gecenin içinde kaybolanların ev sahipleriyle eşitlendiği öyküler: Yedinci Kıta”, TOPLUMBİLİM Dergisi I Sinema özel sayısı, “Avrupa Sineması” Dosyası, editor: Deniz Derman

"Şehir Şiddet ve Sinema", Psikiyatri, Psikoloji, Psikofarmakoloji Dergisi, Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14, Bahar 1998, slr: 234-252.

“Mişli Geçmişin Ülkesinde Kaf Dağının Ardında:”Hayali Cihan Değer” Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler X : Sinema ve Hayal İstanbul Bağlam, 2013, slr:315 323.

“Mevzini Savun Diyor Sefil Fare”, Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82.

“Marxizm Ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak” der: Murat İri, Sinema Araştırmaları Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, İstanbul: Kabalcı, 2010

“Kent, İmge Özne ve “dışarıklı” ZAMANMEKANLAR” zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Tül Akbal & Nedim Süalp, “Çok alametler göründü”, Birikim, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

“ Cinayeti Görmezden Gelme İklimi”, Birikim, sa: 133, Mayıs, 2000, slr: 57- 63.

Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çığlının izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, II: Korkunun yüzü ve çığlığı III: Sonun başlangıcı 25.Kare, sa: 22, 23 ve 26

“Babil Kulesi Tutsaklarına Bakhtin’den Öneriler”, Toplumbilim, sa:14, Ekim 2001, slr: 53-60.

“Bir Deneyimin tarihi; tarih deneyimleri ve deneyim tarihi”, bildirisi Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler V, İstanbul: Haziran, 2003

“Geleceğin puslu havasında silik duranı Unutma !”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VI , İstanbul: Bağlam 2007 slr:121-

“Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri”, der: Aslıhan Doğan Topçu, Derviş Zaim: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk Ankara: DE- Ki Nisan 2010

“İşçi Sınıfı Cennete Gider” Yeni Sinema, Sonbahar/ Kış 2006/2007, sayı: 18: 62-64
“İşçi Sınıfı Cennete Gider” Yeni Sinema, Sonbahar/ Kış

“Sıradanın Selameti” Milliyet Sanat, Ağustos 2007: 64- 65.

İşte Özgür Dünya İşçi Filmleri Festivali Gazetesi

Matewan İşçi Filmleri Festivali Gazetesi

Melodramın mayhoş salınımlarında: “Biz iyiyiz, iyiyiz” SineSen Şubat 2008

“Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I”, YeniFİLM, sayı:20, Haziran Eylül 2010 slr:35-41.
Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi I

Üretilen film sayısının artması, tür sinemalarının ve takip filmlerinin, büyük gişelerin ve büyük festivallerden alınan büyük ödüllerin ve tartışmaların ardı ardına gelmesi nedeniyle belki, Türkiye sinemasını dönemselleştirme ve tanımlama çabalarına bakmak artık bir göreve dönüşmüş durumda. Özellikle son yıllarda İstanbul film festivalinde özel alt başlıklara ayrılabilir kadar filmin festival kapsamında gösteriliyor olması, film üretiminin arttığına işaret ettiği gibi, filmlerin arasında bir tür sınıflandırmanın ve bu sınıflandırmaya dayalı elemelerin de gündem oluşturmalarına işaret ediyor. Antalya gibi Türkiye sineması üzerinde özel iddiaları olan festivallerde elemelerin giderek önem kazanması ve hatta tartışmaların olması bir canlılık alameti midir? Akademik ve eleştirel ortamda daha sıkça sözü geçen dönemselleştirme çabalarında da tarihsel analiz yerine yapılmakta olan yine tarihselciliğin bir alâmetifarikası mıdır? Bunca yeni tanımları yeniden yenilenme ihtiyacından mıdır?

Türkiye’deki sinemanın son 15 -16 yılını daha öncekinden farklılaşmış bir dönem olarak ele almak sinema tarihçileri ve bu dönemin analizini yapmaya çalışanların ortak yönelimidir. Üretim biçimleri üzerine yoğunlaşmış analitik çalışmaların azlığına rağmen yine yaygın ve yüzeysel olarak bir kopuş ve kırılma olduğu düşünülmektedir. Ama “Yeşilçam”ı bir üretim biçimi olarak tartışmaksızın daha çok anlatı biçimleri, yıldız sistemi, seyir meselesi, dağıtım ve seyretme ritüelleri ile bir bütün olarak ele alan yaklaşımların bir kısmı bu yapının hala devam ettiğini ileri sürmektedir. Ama aynı şekilde “Yeşilçam”ı bir bütün dünya olarak ele alan yaklaşımların bir kısmı ise 1980’lerle birlikte yeni bir tür üretim tarzı ile birlikte bir tür yönetmen sinemasının ya da “art house” sinemanın ortaya çıktığını düşünülmektedir. Bu değişimin bir kırılma ve dönüşüm olup olmadığı ve 1990’ların ortalarına doğru neyin yeniden değişip dönüştüğünü tartışmaktayız. Bu dönemde ilk filmlerini yapan yönetmenlerin ardından son yıllarda ilk filmlerini yapan bir başka yönetmen kuşağı da bu tartışmaların yönünü etkileyecek gibidir. Ama hemen hemen hepsi henüz ilk filmleriyle bilindikleri için, onların sinemalarını hem bireysel yönetmenler olarak hem de bir yönetmenler kuşağı olarak konuşabilmek için çok erken.

Yeşilçam’la 1980’ler ve 1990’ların ortalarından itibaren başlayan dönemin üretim biçimi ve ilişkilerinde değişimler olmuştur. Bu değişimlerin film yapma biçimlerini, seyir ilişkilerini ne şekilde ve biçimde değiştirdiğini yeterince kapsamlı tartışmadığımızı düşünüyorum. Öte taraftan Yeşilçam’ı bir anlatı sineması olarak gördüğümüzde ve seyircisi ile özel bir ilişkisi olduğu değerlendirmesini yaparak baktığımızda bu ilişkinin de anlatı sinemasını farklılaştırdığını söyleyebiliriz. Böyle değerlendirdiğimizde Türkiye toplumunun toplumsal tarihi ve ekonomi politikası ile birlikte gelen kırılmanın bir parçası olarak bu ilişkinin de bir kırılma ve dönüşüm yaşadığını söyleyebilmek mümkündür. Üretim ilişkileri, anlatı biçimi, seyirlik ilişkisi dönüşen sinema 1990’ların ortasından itibaren hem Yeşilçam sinemasının bir parçası ya da uzantısı hem yönetmen sineması olmak isteyen; hem o, hem o; ne o, ne o diyebileceğimiz bir sinema olarak sanki uzun süredir eşikte durmaktadır.

Eşikte, dar vakitte yerçekimsiz diye tanımladığım bu dönemin yekpare bir sinema olmadığını, içinden birbirinden derin farklılıklar taşıyan dünyalarıyla ayrılabilen sinemalar çıktığını söylemeliyiz. Çok kabaca birkaç grupta toplayabiliriz. Birinci grubu daha önce dışarıklı, yani topluma, politik olamaya ve toplumsal analize dışarıklı, yerçekimsiz, yani mekânda ve zamanda bir boşlukta salınan, şehre küskün kara film bakışlı, ağır erkek melodramları ya da arabesk noir sinema olarak tanımlamıştım. Bu sinemayla haletiruhiyesi akraba bir damar daha ortaya çıkmıştır. Kendini mağdur ve yaralanmış gören kendi suretinden öfkeli bir hüznle lümpenliği, sıradanlığı kutsayan, kadına karşı hoyrat ve düşman

bir hissiyatın melodramlarının kentte asılı kalmış kahramanı, taşraya kaçarcasına (ama oldukça yavaş) sığındığında da asılı kalmaya ve dışarıklı bakmaya devam eder. İkinci damarın içinde bize bir dönemsel ayrışmanın ipuçlarını verebilecek yenileştirici arayışların sinemaları

gelir farklı birer anlatı ritim anlatı üslubunun peşindedirler. Bu damarla akraba olabilen diğer bir damar toplumsal duyarlılığını, siyasi analizini inatla sürdüren kadın yönetmenlerden gelmektedir. Kadın olmaları böylesi bir inatta ne kadar tesadüfidir bunu dillendirmek için erken midir bunları söylemek zor. Ama bir başka yönleri de bu son bir iki yıl içerisinde daha genç bir sinemacı kuşağa köprü oluşturmalarıdır. Son gelenlerin de yekpare bir kuşak olduklarını söyleyemeyiz.

Gerekli olduğuna katıldığım bu dönemseleştirme çabasının içinde bir tarih oluşturma çabasıyla başlayan tarif, tasnif ve nitelendirmeye devam eden pek çok sorunlu alan olduğu düşüncesindeyim. Bu sorunların da tek tek ciddi sorunsal alanları yaratabileceği endişesi taşımaktayım. Seçtiğimiz terminolojinin masumiyetten uzak olacağı bilinciyle konuşup yazmamız gerekiyor. Bu meselelerden birincisi baktığımız sinemanın ulus sınırlarıyla tartışılmaması gerekliliği üzerine kuruludur. O nedenle Türkiye sineması olarak kullanılması gerektiğini düşünüyorum. Aynı başlık bizi başka bir meseleye daha taşır. Madalyonun ne tarafından bakarsak bakalım ulusal dediğimiz suni meselenin doğrusu yanlışı, ilerici gericiisi olmaz; ulusal, ulusaldır; ulusalcılık üretir. Ulusalcılık da kendi başına bir duruş ve ölçek üretir. Diğer mesele bağımsızlık meselesidir. Ben bu tanımın şu an kullanıldığı rahatlıkla kullanılmasından yana değilim. Daha önce başka yazılarda da tartıştığım gibi, bağımsızlık, film üretme biçiminden film yapma, film anlatı biçimine, seyirciyle girdiği ilişkiye kadar uzanan çok katmanlı ve birbirinden ayrılmaz ilişkilerden oluşur. “Art House” tanımının sıkıntısı ise sözcüklerin seçimiyle başlıyor. Sanatla sinemanın illaki ilişkilendirilme gayretinden ve sanattan ne kastedildiğine kadar uzanan pek çok sorunlu algıyı beraberinde getiriyor. Üretim biçimindeki baskın rolü ve filmin yapım süreçlerindeki ağırlığı nedeniyle şimdilik yönetmen sineması terimini ihtiyatlı olarak kullanmayı seçiyorum. Sıkıntılı bir başka terim olan kuşak meselesini de yönetmenin üretime başladığı yaş gibi hem analitik olarak pek fazla bir değer üretmeyecek olduğu hem zaman zaman kabalıklar yaratacağı kaygılarıyla beraber, yönetmenlerin üretime başladıkları dönemlerle birlikte tanımlanabilmeleri için problemli olduğunu düşünmememe rağmen kuşak terimini kullanıyorum.

Son yılların ticari ve büyük gişeli filmlerinin dışında kendi adıma nasıl adlandırıp sınıflandırmalı konusunda net olmadığım yönetmen sinemalarına baktığımızda Yeşilçam’la ilk kopuşu gerçekleştiren kuşağın filmleri de var. Erden Kıral’ın, Vicdan (2008), Yusuf Kurçenli’nin, Yüreğine Sor (2010), Nesli Çölgeçen’in Denizden Gelen (2010) filmlerine baktığımızda büyük genellemelere gitmek zor görünmektedir. 80’lerin dönüşümünde önemli rol oynayan Erden Kıral ve Yusuf Kurçenli’nin sözü edilen dönemde az sayıda ve aralıklarla da olsa film yapmaya devam ettiklerini görüyoruz. Özellikle ikisinin son filmleri bu kendilerinden farklı olan kuşaktan etkilenmiş olduklarını gösteriyor. Hem diğer kuşaktan hem de çok baskın olduğunu rahatlıkla tartışacağımız dizi sektöründen etkilenmiş olduklarını söyleyebiliriz. Vicdan Kral’ın bildiğimiz üslubundan izler taşısa da Demirkubuz sinemasına daha yakın; duygusu neredeyse aynı gibi. Önemli bir noktada Demirkubuz sinemasından ayrılıyor. Kıral, kadın kahramanlarına karşı daha anlayışlı ve daha sevecen bakıyor. Onları bir ölüm örümceği gibi göstermiyor. Hayatlarının arka planlarıyla, yaşadıklarıyla, anlaşılabilir kader kurbanları olarak ele alıyor ve geliştiriyor. Kurçenli ise etkilenmek biçiminde olmasa da Ustaoglu’nun Bulutları Beklerken (filminin bir yol açtığını düşünüyorsak ki ben düşünüyorum) filminde açtığı yolun kendi evine, kendi duygu kaynağına gitmesinden hareketle, kendine ait olduğunu söylediği bir film yapıyor. Ama film harika görüntüleri, kostümleri, türküleri ile güzel bir masala dönüşüyor ve nedense insana televizyon bakışımıymış hissi veriyor. 19. yüzyılın sonunda Karadeniz’de yaşayan Müslüman Esmâ ile gizli bir

Hristiyan olan Mustafa’nın aşk hikâyesi masal oluyor. Nesli Çölgeçen’in Denizden Gelen filmine söyleyecek pek bir şey yok. Sadece dizi estetiğinin neden bu kadar baskınlaşabildiği üzerine eğilmemiz gerektiğini hatırlatıyor.

Ve dönemselleştirmesi üzerinde çok durulan, çoğu zaman abartılarak ön plana çıkarıldığını düşündüğüm dönemin yönetmenleri ve onların büyük ödüllerle bezenmiş filmlerine baktığımızda elbette 2010 Berlin Altın Ayı ödülünü alan Semih Kaplanoğlu'nun Bal (2009) filmi ve Cannes'dan geçen yıl büyük ödülle dönen Nuri Bilge Ceylan'ın Üç Maymun (2008) filmleri öne çıkıyor. Taşra üzerinden yaptığı üçleme çok açık bir şekilde hem kendi kuşağını hem de öncesi ve sonrasını derinden etkilediğine katıldığım Nuri Bilge Ceylan'ın iklimler'le belirginleşen Üç Maymun'la iyiden iyiye güçlenen duygu sinemasının da Demirkubuz'un film dünyasından etkilenmiş olduğunu düşünüyorum. Bu film dünyası üzerine çok ve uzun yazdım ve artık galiba kendi yorumum ve analizimden kendim bile sıkıldım ama burada kısaca tekrar edersek. Topluma dışarıdan apolitik ve ürkütücü, soğuk bir dışarıllıkla bakan, hiçliği, lümpenliği kutsayan, kadını bütün mağduriyetin kaynağı olarak ötekileştiren erkek melodramı ve şık bir film plastiği. Yumurta ve Süt'ten sonra Bal ile Yusuf Üçlemesi'ni tamamlayan Semih Kaplanoğlu'nun son filminin dünyası da bu Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz film dünyalarının bir sarmal olarak bütün estetiği sardığı yerden besleniyor. Taşraya daha maneviyatlı bir bakışla bakmaya çalışıyor. Yeşim Ustaoglu'nun Bulutları Beklerken ve Özcan Alper'in Sonbahar (2008) filmlerinin nefes kesen bir görselliği kısılanacak bir sinemasal malzemeye dönüştürmelerinin etkisini de bunlara ekleyebiliriz. Ama burada açık bir değerlendirme sorunu ortaya çıkıyor. Sinema için müthiş bir görsellik yaratan mekânların seçilmesi elbette önemlidir ve filmin etkili olmasında çok ağırlıklı bir rol oynayabilir. Ama etkili olduğunu düşündüğüm bu iki filmin manzaranın etkisinin ötesinde insanı ele geçiren birer öyküleri, dertleri, sözleri ve göstermek paylaşmak istedikleri bir dünyaları da vardı. Aklımızı sarmaları, kendi iç filmlerimizi yapmaya bizi teşvik ettikleri nokta bu yüzden bu kadar güçlü olmuştur. Zamandan ve mekândan bağlarını koparmış bir arfta maneviyatı, günah ve azabı sorgulayan Bal'ın ardındaki pastoral güzellik bir kalp ağrısı gibi çalışmaya başlıyor. Tuhaf bir Protestan Sünni eğitimlerinin karışımından oluşmuş bir duruşla içeride yerleşmiş olan ilk günahı sorguluyor sanki. Bu tuhaf karışımın da üzerinde durmak isterim bir vakit. Arkada bir takım günah ve sıkıntıların hep sesiz şahidi bile olamayan doğa, ağır bir yük olarak kendini müteakip hayalde baskın olabilmeye bırakıyor. Ne için?

Ne için sorusu akla hemen Tayfun Pirselimoglu'nun Pus 2009 filmini getiriyor. Yine sıkılan ve sıkılarak duran adamlar, karanlık bir atmosfer, evlere, kenar mahallere inmiş bir kara film hali, kötü, kötücül kadınlar, mağdur ve incinmiş erkek ruhlar, günahlar, yalnızlık, kentin ağır ve şiddetli baskısı, taşralaşmış kent bütün bu haller film boyunca uzun planlar halinde yan yana diziliyorlar. İmgelerin yan yana gelişinden bir şiir çıkamıyor maalesef. Keşke çıksaydı. Hep beraber şair olma lütfüne ererdik. Yine bir bütününün yan yana gelmiş parçaları bütünün kendisine eşit olmuyor. İmgeler ve parçalar onlara ne kadar uzun bakarsak bakalım, içimize girip dillenemiyorlar. Bu adamlar niye mağdur, niye hep canları sıkılıyor, bunca zorluk, işsizlik, yoksulluk varken nasıl bir soyut varoluş ve hiçlik sıkıntısı çekebilme lüksüne sahip oluyorlar? Hayatları neden bu kötü kötücül kadınlar tarafından bu hale getirilmiş (ne hale gelmiş?) ve neden suç ve ceza hareketin kaynağındaki dürtüyü oluşturuyor? İstanbul varoşları nereden bakınca böyle görünüyor? Film son 15 16 yılın ana sorularını bir daha sordurtuyor. Ama daha önemlisi kameranın arkasındaki bu haletiruhiye beni korkutuyor. Topluma, deneyime nereden ve nasıl bakıldığı sorusu ve muhtemel cevapları ürkütüyor. 1998'de bunları ilk kez sorgulamaya başladığımda bunu kara film zamanmekanı içinden değerlendirdiğimde, yükselen faşizan hallerin bir habercisi olabileceğini söylemiştim. Kayıplarının analizini yapmayan, yapamayan

bu yüzden tepkisel ve ötekileştiren derin sessizlik, hatta dilsizlikle, öfkesiyle en çok, en yakın ötekisi kadını ötekileştiren, hırpalayan mekânla, zamanla, toplumla gergin ve konuşamayan bu algının dillenmiş milliyetçi faşizanlık kadar sinyal verici olduğunu söylemeye çalışıyordum. Ciddi bir belirti olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştim. Ama bakın bir şey olmadı ama denebilir. İçinden geçerken öyle görünebilir, algılanmayabilir. Ama gerçekten bir şeyler olmuyor mu?

Erkek melodramlarının arabesk noir'ın ustası ve sanıyorum kendi kuşağını da, diğerlerini de en derinden etkileyen Zeki Demirkubuz'un son filmi Kıskanmak, (2009) yönetmenin daha önceki filmlerinden hem farklı bir film hem de aslında hissedişler olarak sanki bir olgunlaşma filmi. Yönetmenin bu kez sözünü ettiğimiz hisleniş hallerine bir adım dışından bakabilmeyi denediğini görüyoruz. Nahid Sirri Örik'in 1946 yılı basılmış romanından uyarlanan film 1928'lerden itibaren yazan yazarın kötülük ve kötücül kadın karakterler taşıyan yazının bir parçasıdır. Film 1929 Cumhuriyet bayramı balosu ile başlar. Demirkubuz sanki bu filme kadarki öykülerinde küçük ve sıradan insanın yazgısı ve kötülük meselesi etrafında yukarıda tartıştığımız hissiyatları bir atmosfer olarak gösterirken romanın anlattığı taşra ve bu belirgin dönem karanlık ve kötücül hissiyatın arka planını sanki açığa çıkarır. 1929 bunalımı, iki savaş arası yükselen milliyetçilik, taşranın ve orta sınıf ahlakının sancılı doğum zamanmekanı anlam kazanmaya başlar. Kötülüğün toplumsal, psikolojik ve zamanmekansal derin bağları görülür olmaya başlar. Ama puslu, örtük ve vurgusu yine aynı hissiyata odaklanmış olarak.

Reha Erdem önce Hayat Var 2008 ve sonra Kosmos 2009 filmleriyle aynı kuşağın yukarıda sözünü ettiğimiz baskın üslubundan ayrılan yönetmenlerle bu üslubun taşıyıcıları arasında tuhaf bir arada bir yerde, bazen bir geçişlilik gibi durabilecek sinemasıyla farklılaşır. Bu son iki filmiyle yeni anlatı ve gösterme tarzı denemektedir. Her iki film de tuhaf bir yabancılaşma ile vurucu bir şeffaflık arasında tekinsiz bir seyirlik sunmaktadırlar. Müstehcenlikle ikonografinin, deneysellik ve satıhtalığın, mistisizmle arabesk bir paganlığın sınırlarında tekinsiz ve maharetiyle cezp ederken, bıraktığı hisle rahatsız eden arada kalma halinin filmlerini yapmıştır sanki.

Bu yönetmenlerle aynı dönemde film yapmaya başlamış daha çok gişe başarısı bağlamında tartışılmış Yılmaz Erdoğan'ın filmlerinin sinemalaşma ile olan sorunlu ilişkisi bir yana konulursa Yeşilçam'la bir devamlılık ilişkisi olan Yeşilçam'a daha yakın bir sinema yaptığını söyleyebiliriz. Seyircisiyle daha sıkı fıkı duygulanış ilişkisi kurmaya çalışan sineması sözünü ettiğimiz yönetmenlerin bakmadığı bir yere bakmaktadır. İyicili sıradan insanlar. Günahları, zaafı, ellerinden gelmeyenleri ve yoksulluklarıyla sıradan insanlar. Yılmaz Erdoğan'ın "küçük adamın büyük hikâyesi" olarak tanımladığı Neşeli Hayat (2009), hayata tutunmaya, var olamaya, şehirde bir solukluk ve yer açmaya çalışan Rıza'nın, karısının, kayınbiraderinin ve konu komşusunun hikâyesi. Duyguyu yakalayıp seyirciyi yüreğinden fethetme niyetinde bir melodram. Kimin ki değil ki...

Farklı olan yenileştiren bir dil arayan ya da politik duruşu olan Derviş Zaim'in Nokta, Ezel Akay'ın Yedikocalı Hürmüz, Yeşim Ustaoglu'nun Pandora'nın Kutusu filmlerine, bu yönetmenlerin oluşturduğu damarın sınırında duran Ümit Ünal'a Gölgesizler ve Ses filmlerine yazının ikinci kısmında bakmaya çalışacağız. Yine bu damarlarla yakınlığı olan daha genç kuşağın filmleri de yazının ikinci kısmında ele alınacak. Son yıllarda ilk ya da ikinci filmleriyle gelen ve bir kısmının yeni sinema hareketi olarak kendi aralarında örgütlendiği son kuşağın da birbirinden farklı sinemalarına, bir önceki kuşakla olan farklı mesafe ve yakınlık ilişkilerine bakmaya çalışacağız. Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Kazım Öz, Miraz Bezar, Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, gibi yönetmenler ilk ya da ikinci filmlerinde daha politik

ve toplumsal bir sinema yaptılar. Böyle devam edip etmeyeceklerini henüz bilemiyoruz ama onları bu filmleri üzerinden değerlendireceğiz. Yine aynı şekilde günlük hayata toplumsal ve analitik bir bakışla bakmakta olan İnan Temelkuran, Pelin Esmer, İlksen Başarır, Selma Köksal gibi yönetmenlere de bu ilk ya da ikinci filmler üzerinden bakacağız. Toplumsal meselelere hayatın dinamiklere bakmaya çalışan ama henüz bir fikri dünya sunmakta zorlandıklarını düşündüğüm ya da toplumsala baktığını düşünen ama bu bakışın sorunlu alanlar oluşturduğu fikri firarda olabilen film örneklerine de bakma çalışacağız.

Bunlarla birlikte iki filmin tartıştığımız dönemle ilgili iki ana sorunsala cevap olarak geldiğini düşünmekteyim. Engin Günaydın'ın senaryosuyla Yağmur Taylan ve Durul Taylan'ın yönettiği

Vavien'nin taşra filmlerine ve Theron Patterson'nın Bahtı Kara'sının da kent, küçük insan öyküsü ve erkeklik meselesine eleştirel bakarak yenileştirici bir kavrayış biçimi getirdiklerini ve bu başlıkların tartışmasına önemli katkıları olduğunu düşünerek bu iki film üzerinden bu tartışmaları da açmayı amaçlıyorum.

"Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi II", **YeniFİLM**, sayı:21, Kasım Ocak 2010 slr:35-41.

Son dönem dönemselleştirilirken II

Geçen sayıda Türkiye'deki sinemanın son 15 -16 yılını daha öncekinden farklılaşmış bir dönem olarak bir dönemselleştirme çabasıyla içinden farklı sinemalar çıkmış bu dönemi anlamaya ve analiz etmeye başlamıştık. *Eşikte, dar vakitte yerçekimsiz* diye tanımladığım bu dönemin yekpare bir sinema olmadığını, içinden birbirinden derin farklılıklar taşıyan dünyalarıyla ayrılabilen sinemalar çıktığını söylemiştim. Analiz etmeye çalıştığım bu dönemin içindeki sinemalardan birinci grubu dışarlıklı, yani topluma, politik olamaya ve toplumsal analize dışarlıklı, yerçekimsiz, yani mekânda ve zamanda bir boşlukta salınan, şehre küskün kara film bakışlı, ağır erkek melodramları ya da arabesk noir sinema olarak tanımlamıştım. Bu sinemayla haletiruhiyesi akraba bir damarın daha ortaya çıktığını, kendini mağdur ve yaralanmış gören kendi suretinden öfkeli bir hüznle lümpenliği, sıradanlığı kutsayan, kadına karşı hoyrat ve düşman bir hissiyatın melodramlarının kentte asılı kalmış kahramanın, taşraya kaçarcasına sığındığında da asılı kalmaya ve dışarlıklı bakmaya devam ettiğine vurgu yapmıştım. Bu dönemin bir diğer damarı bize bir dönemsel ayrışmanın ipuçlarını verebilecek yenileştirici arayışların sinemaları olduğunu belirtmiştim. Bunlar farklı birer anlatı ritim anlatı üslubunun peşindedirler. Bu damarla akraba olabilen diğer bir damar toplumsal duyarlılığını, siyasi analizini inatla sürdüren kadın yönetmenlerden gelmekte olduğunu ve son yıllarda daha genç bir sinemacı kuşağa köprü oluşturdıklarını belirtmiştim. Ama son gelen sinemanın da yekpare bir kuşak olmadığına vurgu yapmıştım.

1990 ortalarında bu dönemselleştirmeye neden olan yönetmenlerden biri olan Derviş Zaim yenileştirici farklı bir dil üslup bakma, gösterme ve anlatı yaratma becerisi gösteren yönetmen olarak sözünü ettiğimiz ikinci damarın önde gelen ismi olarak öne çıkmaktadır. Tarz ve üslupta farklılaşsalar da benzer bir biçimde Ezel Akay'ın da böylesi bir arayışta öne çıktığını söyleyebiliriz. Bir diğer çok önemli ve kendini diğerlerinden belirgin olarak farklı kılan sinema da Ahmet Uluçay'ın sinemasıdır. Ne yazık ki onu diğerleri gibi izleyebilme şansımız olmayacak. Bu gruba zaman zaman dâhil olabilecek sinemalar da ne yazık ki yok ama bazı filmler zaman zaman bu arayışlara yakın yerlerde dolanıyor olabiliyor. Bu dil arayışı sinemaları için belki en önce söylenmesi gereken tarz geliştiren yönetmenlerin cesareti olmalı. Çünkü vasatın bu kadar makbul olduğu bir dönemde risk aldıkları aşikârdır. Bu arayışlar içinde analiz etmemize olanak tanıyan iki tür meselenin ve biçimsel çabanın birbiriyle iç içe girerek ilerlediğini görüyoruz. Birincisi tarih meselesi ve tarihi tersinden okumaya çalışma meselesidir. Bu başlı başına sorunlu ve hacimli bir düğüm yaratır. Diğeri bu sorunlu düğümü

anlatacaksa ima ile anlatmayı seçmiş bir kültürel ve sanatsal geleneğin içinden yeni ve tazeleyici bir yöntem arayışları ve hatta yöntem keşifleridir.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? (2006) ***Cenneti Beklerken*** (2006) ve ***Ulak*** (2008) filmleri geleneksel anlatı üsluplarının dönüştürülüp yeni üsluplarla harmanlandığı bu yeni anlatı denemelerinde masal ya da masalsı zarfların içlerinde taşıdıkları "gerçeğe", hayal ve düş taşıyan öykülerin tarihsel ve coğrafi 'an' odaklarını üretip üretmediklerine bakmak bu fikir izleği için bu yüzden önem taşıyor. Böylesi an

odaklarının keşfinde bu filmlerin yönetmenlerinin denediği anlatı ve gösteri üsluplarını dikkate aldığımızda bir takım önemli özelliklerin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Kaldı ki üç yönetmenin üslup ve yaklaşımları ve kurdukları dünyalar da birbirinden çok farklı. Üstelik Çağan Irmak ilerde sözünü edeceğimiz Giritlioğlu sinemasına daha yakın bir yönetmen. Ulak filmi özelinde olamasa Zaim, Akay ve Uluçay sinemalarıyla hiçbir akrabalığı olmayacak. Derviş Zaim'in sineması genel de bütün filmografisine bakıldığında temsili olmayan, mesafeli ve Brechtyen epik anlatıma yakındır. Cenneti Beklerken özelinde baktığımızda ise, zamanın ve mekânın daha yekpare ve esnetilmiş olarak kullanıldığı tablolardan farklı perspektiflerden sunumlarından oluşan ve tabloların da içinde sıkışmış, kalınlaşmış deneyim ve bilgi anlarını barındırdığı bir üslupla karşılaşırız. Zaman zaman içindedir. Mekân da mekâna açılır, sürekli ve farklı bakış açılarıyla birbirine eklenir. Temsil eden görünür ve bize bakandır; temsil ve temsil alışılmadık, temsil edilenler ise görülemez olandır. Sadece bir yansımanın aksidirler. Temsil edilenin yerine biz bakanlar geçeriz. Temsil eyleminin gerçek alanına girenler aslında çerçeve dışında olması gerekenlerdir. Öyküsü anlattığından daha yekpare ve katmanlı, çok zamanlı, çok mekânlı; bakışı çoğul bir sinema dili üretmiştir. Görüntü ve temsil; bakmak ve bakılmak; gerçeklik ve anlatı, zamanın ve mekânın akışkanlığı ve onu sabitleme isteğinin karşılaşmalarını izleriz. ²

Ezel Akay ise grotesk, frontal, karnavalesk ve polifonik bir dili yeğliyor. **Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?** Filmi hem yukarıda mişli geçmiş için söylediklerimizi içinde barındırırken aynı zamanda karnavalesk ve menippian özellikleri geleneksel Karagöz Hacivat güldürüklü oyun özellikleriyle de birleştiriyor. Mehmet karakalemin çizgi dünyasından geleneksel tabloların sinemasal yeniden canlandırmalarına kadar uzanan bir külliyyatı kullanırken, Rum bacılar gibi silik bırakılmış başka tür geleneklerinde altını çizerek öne

¹ Yazının bu filmler bağlamında ilerleyen kısmı Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler kitap serisi içinde Gerçek temalı 9. Kitapta yayınlanacak olan makaleden değiştirilerek alınmıştır.

² Bu ifadelerin de dahil olduğu ve film ve Zaim üzerine daha geniş bir analiz için "Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri", der: Aslıhan Doğan Topçu, **Derviş Zaim: Toplumsal Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk** Ankara: DE- Ki Nisan 2010 makalesine bakılabilir.

gelmelerini sağlıyor. Kültürel hatıratın arka plan olmuş malzemelerini ön plana çıkartıyor. Karagöz ve Hacivat'ın halka mal olmuş hikâyelerinin söylencelerinin kendisi bir mişli geçmiş zaman kipinin bütün özelliklerini zaten içinde barındırır. Onlar onları seven halk tarafından defalarca farklı yerlerde doğurtulmuş ve öldürülmüşlerdir. Farklı yerlerde ve dönemlerde iktidarlara dalga geçmişler, güldürünün, alayın yaşamın en güçlü direniş silahlarından biri olduğunu ispatlamak istercesine zamanda ve mekânda çoğalmışlardır. Akay hem Devlet Ana ve Kemal Tarih'e göndermeler yaptığı Karagöz ve Hacivat hikâyesini bütün bu çok zamanlı çok mekânlı hatıratla ve rivayetlerle birlikte kurmuştur. Hem Karagöz ve Hacivat'ın kendisi hem de bu filmde aktarıldığı biçim menippian yerginin değişik bir örneği olarak bu coğrafyadan dünya kültürüne bir katkıdır.

Çağan Irmak önceki iki yönetmenden farklı olarak melodrama yakın duran bir yönetmendir. **Ulak** filminde yine phatos merkezli anlatısı masallara ve büyü bir mitler diyarına açılış yapıyor. Köy, köy gezen öykü anlatıcılar ve onların toplumsal işlevleri üzerine bir alegori yaratmakla birlikte bu kendi de bir masal gibi dokunmuş film, içinde pek çok masalın çıktığı, pek çok kahraman ve kahramanlık tipinin dolandığı bir film yapıyor. Hem anlatı içinde anlatı; matruşkalar gibi birbirinin

içinden çıkan ve geçen masallarla bol katmanlı ve geçişli bir film anlatısı üretirken bir yandan da efsunlu öyküsü ile bu topraklardaki geleneksel anlatı biçimlerini de harmanlıyor: Dengbenj anlatılarından taziye ve aynı zamanda tragedyaya uzanan bir harmanlamadır film.

Bu üç filmde de dil ve biçim arayışları aşınası olunan bakma ve anlamlandırma biçimlerini kırarlar. Böylece başka türlü bakıp anlayabilmenin yeni deneyimlerini açtıkları düşünülürse, gerçeğin aktarımını odak alan yaklaşımın tam karşısında duran biçim denemelerinin karşıtlığının da sanıldığı kadar tek katmanlı ve boyutlu olmadığı ve işaret ettikleri yönlerin aslında başka kavşaklar yaratabileceklerinin de iyi birer örneği olur bu filmler. Bu yüzden de bu üç film de kostüm, drama ya da tarihsel film olmanın ötesine geçiyorlar. Çok katmanlı, ima ile geçirilmiş gölgeli bir tarihin çakışma ve kırılma anlarının içinde katmerli deneyimlerin müphem duygu algı ve hissedişlerinin cehalet ve bilgelik anlarını bize açabilecek filmler.

Üç filmde kast edilen mekânlar var. Filmlerin gösterdiği mekânlar pek çok birikmiş imayı taşıyorlar; bu yüzden yeniden yapılmış ve bugüne dek sunulmuş bilgilerden özgürleştirilerek yeniden üretilmiş mekânlar. Mişli geçmiş zamanın mekânları. Anlatılardan, resimlerden, minyatürlerden, bezemelerden çıkılarak tahayyül edilmiş mekânlar. Aslına sadık olmadığı bilinen, kurulan ya da eskisi yenisi yerine geçsin diye kurgulanmış mekânlar. Çünkü elimizde çok silinmiş parşömen kâğıdından net bir resim bulamıyoruz. Bu yüzden de rivayet

olunmuş mekânların tahayyül edilmiş mizansenine bakabiliyoruz. Ve tuhaf bir biçimde tıpkı mişli geçmiş zamandaki gibi bu gösterilenden farklı olabilecek farklı zaman ve mekânları hayalimizde canlandırmamız gerekiyor.

Üç filmde de öykünün kendisi ya da temsil gücü değil, öykülerin taşıdığı kayıp unutulmuş ya da önemsenmemiş deneyimlerin taşıdıkları duygu ve biliş tortularının yüzeye çıkma hamlesi önemli. Açık bir başlangıçla açık bir son arasında ki zamanla mekânın düğümlendiği anlar önemli. Çünkü o anlar silik ve başka metinlerin altında beklemiş gebe anların taşıyıcısı olabilirler. Ve üçünde de biz seyirciler aslında, karakterlerden daha fazlasını biliriz ama aynı zamanda bir yanımda aslında çok da bir şey bilmediğimizi bilir; nihayetinde rivayet değil midirler? Bu da bizi hikâyeye bağlarken uzaklaştıran bir şey de olur. Karakterlerle yaklaşamayabiliriz. Zaim'in karakterleriyle yaklaşabilmemiz özdeşleşebilmemiz zaten zordur. Hatta **Cenneti Beklerken** ve **Ulak** filmlerinde yanda gibi duran, ya da asıl kahraman olmayanların daha çok kahraman olabildiği şaşırtmacalar da mevcuttur. Özellikle **Cenneti Beklerken** filminde birden çok kahraman vardır. Soğuk ve mesafeli bir oyun verilir ve iyilikleri kötülükleri arasında gezinir dururlar. Irmak ise sevicecek sıcak pek çok karakter sunar bize iyiler ve kötüler daha belirgindir ama iyiler kalabalıktır masalın dünyasına aittirler. Ezelin karnavalesk, kahramanları ise zamansız mekânsız bir başka dünyanın tanıdık ama uzak kahramanlarıdır ve bizden önce defalarca sahiplenilmişlerdir. Özdeşleşmekten çok toplumsal olarak hayali yoldaşlıkları güç verdiği için. Onların kahraman kimliklerinden çok anonim yoldaşlar olarak çıkardıkları gürültüdür seyirlik olan. Seyirci bu üç filmde de birbirinden farklı olmakla birlikte bu nedenlerle kahramanlardan çok anlatıcıya yaklaşmak isteyebilirler. Anlatıcının iktidarına onun muhtemel kuş bakışına. Ama mişli geçmiş zaman hiç bir anlatıcıya bu iktidarı tam olarak vermez. Anlatıcı içimizden eyleyen biridir. O an anlatma gücünü üstlenen buna cesaret edip ortaya çıkan. Her hikâyeye de zaten tarih olmuştur.

Bizim kültürümüz de diğerleri gibi çok dünyalı, çok dilli, çok dinli, çok zamanlı ve çok mekânlı ve hep iktidarla imtihan edilmiştir. Defalarca onu oluşturan unsurlardan kesilip koparılmış, eksik bırakılmış, unutmaya ve unutulmaya zorlanmıştır. Çoğu kez unutmış, yeniden karşılaşmış, karışmış, inkâr etmiş, görmezden gelmiş; inkârını reddetmiş, hiç özür dilemediği için kibirli; kibirli olduğu için mahcup; mahcup olduğu için unutan, utancından unutmış, kibrinden unutmıştır. Kayıplarının, kesilip koparıldıklarının yasını bile tutamamış büyük ve uzun hüznün, aidiyetin, yurdun mekânı olmuş gibidir. Ya da bütün kayıp anlatıların yerini doldurmaktadır sanki. Kibrin, utancın ve hüznün karşısına aklın dili olarak üstün gördüğü ama aynı zamanda küçümsediği Batıyı ve modernizmi koymaya çalışmış ama hep de

bu ikame akılla, bilinçle ya da hissiyatla da dalaşmış bir taraftan kendileştirirken bir taraftan yabancılamış ve yabancılaşmış gibidir. Belki de bu yüzden bu coğrafyada geçmişin tarihi, dili, kültürel üretimleri, mitleri, ritüelleri ve folkloru çalışılmak çatallı bir mesele olmuş, çatallı diller oluşturmıştır.

Bu üç film de acaba gelecek için mi hatırlamaktadırlar ve hatırlamak için mi düş kurlarlar ve bizimle paylaşırlar? Öykü dünyası (diegesis) öykünün canlandığı toplam dünya bu filmlerde hem çok uzak hem de bir o kadar yakındır hem aşına hem de yabancıdır. Uzaktan duyulmuş bir tanıklığa doğru uzanan bir öykü dünyasıdır diyebiliriz. Anlatının kendine edinmiş olduğu anlatının aktarmanın zamanındadırlar. Bu yüzden geleneksel anlatı sanatlarının pek çoğu böylesi bir açılışla başlar ‘evvel zaman içinde kalbur saman içinde develer tellal pireler berber iken’ diyerek başlayan masallar Hacivat Karagöz gösterilerinden önce gösterilen Mukaddime bölümündeki göstermelikler gibi seyrin bakanın dinleyenin ve temaşanın başka bir dünya olacağının hatırlatılması anlamına gelir. Minyatür zaten bütün bir resimleme tekniği ile gerçeklikle resmi asla eşit koşmayacağını hatta kim yaparsa yapsın bir fark olmayacağını vurgusudur. Bu yüzden hikâye edişin zamanı ve mekânı esner bugüne düne ve hatta yarına değer. Dün içinde bugünün ve yarının sözünün bulunması böylece mümkün olmaktadır.

Epey bir zamandır kendimce düşünüp anlatmaya çalıştığım modernist ya da postmodernist olmayan ikisine de ait olmayan ama ikisini de tanımış içinden eğitilerek geçmiş ama ikisine ait olmayan bir yerin bilgi ve deneyimlerinden de haberdar bir dil üretmek bu örneklerde kristalleşebiliyor. Daha yakından bakarak örneklemeye çalıştığımız üç film dışında Zaim’in ve Akay’ın sinemalarında bu kristalleştirmenin belirgin bir yöntem oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Ahmet Uluçay *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (2004) filmi ise bu gövdenin en nevi şahsına münhasır örneğidir. Yönetmenin kısacık ömrü yetmediği için bir film yapma tarzı olarak üzerine fazla laf söylemek doğru olmasa da eğer devam edebilseydi bu gövdenin yenileştirici ve çoğaltıcı kaynağı olma potansiyeli Uluçay’da yatmaktaydı diye düşünüyorum. Ne yazık ki ancak kısa filmleriyle birlikte bu uzun film üzerinden konuşma şansımı var. Bu gün bazı yönetmenlerimizin bakir bir alan olarak içine girebilmeyi umduğu Anadolu halk kültürü ve bu kültürün çok dilli çok inanışlı çok dinli dünyasının imgeleri Ahmet Uluçay’da hayat buluyor, büyülmüş bir dünyanın tuhaf, yalın ve zengin görseiliği bizi şaşkın bırakıyordu. Ahmet Uluçay bu toprakların çok dinli çok dilli sözlü geleneğini de imgelerden oluşan o masalsı ve büyülmüş sinema dünyası kadar maharetle kullanarak bambaşka bir sinema yaratmıştır.

Sözünü ettiğim dönemselleştirme çabası içinde farklı sinemaların içinden ilk ele aldığımız grubun kendi içinde devinimleri ve ayrışan yol sapakları olduğundan bahsetmeye çalışıyordum. Bu ilk gruba ağırlıklı olarak damgasını vuran isim Zeki

Demirkubuz. Onun yıllar içinde geliştirdiği üslup, atmosfere ve duyguya dayalı sinemasının kendi akranları arasında oldukça etkili olduğunu görüyoruz. Hatta bu akranlar arasında en güçlü ve farklı olan Nuri Bilge Ceylan dâhil olmak üzere belirgin bir üslup etkisini yaygın olarak diğerleri tarafından kabul edildiğini görüyoruz. Ama öte taraftan aynı damar içinde 2000’li yıllarla ortaya çıkan ve bu damarın içinden başka bir dal olarak yarışmaya başlayan taşra yöneliminde de Nuri Bilge Ceylan estetiğinin etkisi hâkim oluyor. Yine ilginç bir şekilde 1990 ortaları karşılaştığımız bu kuşağın bir başka ismi Yeşim Ustaoglu da algılandığı ya da konuşulduğundan çok daha etkili bir sinema duygusu yaratmış ki bugünün önde giden pek çok akran ya da daha genç sineması üzerinde bariz bir etki yaratmış. Kaldığımız yerden devam edecek olursak bu ilk damarın belirgin olarak kendi içinde dallanıp budaklanması öncelikle dediğimiz gibi taşra sinemalarını oluştururken benzer bir halet-i ruhiyeyi tuhaf bir eşikte işleyen bir başka sinemaya daha yol vermiş oldu

Ümit Ünal’ın **Gölgesizler** (2008) filmi de işte böyle tuhaf bir eşikte duruyor. Türkiye sineması için söylediğim dar vakitte eşikte ve yerçekimsiz cümlesi Türkiye sinemasının farklı gövdeleri, eğilimleri arasında da oluşmuş olan eşiklerden birinde duruyor. Birinci grupla ikincisi arasında hem ruhen hem tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak oluşmuş eşikte bekliyor.

Bu eşik tanımlayabilmek oldukça zor görünüyor. Benim bu eşik kavramaya çalışırken ürettiğim bir çözümleme var. Bu çözümlemeye beni yönelten iki kaynağa da borcu ödemeliyim. Bu kaynaklar kendi dönemdaşım iki edebiyat kuramcısından geliyor. Bana esinlenme veren birinci kaynağım Meral Asa ve onun Fazıl Hüsni Dağlarca üzerine yaptığı ve Viyana üniversitesine sunmuş olduğu doktora tezi.³ Bu tezi okuma şansım olmuş etkilenmiş ve beğenmiştim. Ama asıl önemli olan ben bu filmlerin dünyası nasıl bir dünyadır diye kendime soru sorarken insana şiirin yaptığına benzer bir etkiyle Asa’nın Dağlarca’nın *Sığmazlık Gerçeği* meselesi üzerine olan analizlerinin çağrıştırdıklarıydı. Diğer esin kaynağım ise her çalışması ile etkili bulduğum Nurdan Gürbilek’in son iki kitabının düşündürdükleri oldu.⁴ Kendisine her çözümlemesinde katılmasam da, bazen hatta tamamen farklı da

³ Bu tezde benim de etkilendiğim bölümün bir kısmı bu makalede de bulunabilir. Meral Asa (2009. “Kozmo-Poetika Olarak ‘Sığmazlık Gerçeği’”, Fazıl Hüsni Dağlarca. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları- Anma ve Armağan Kitapları Dizisi 14. 299-309.)

⁴ Nurdan Gürbilek’in *Kör Ayna Kayıp Şark ve Mağdurun Dili* kitaplarını kastediyorum

düşünsem Gürbilek tahlillerinin de yine iyi şiirler gibi insanın zihnini üretken bir çağrışımlar alanına açtığını, yeni sorular sordurduğunu ve bana hep zenginleştiren besleyici bir dünya kattığını belirterek başlamak istiyorum. Şimdi okuru yanıltmamak için belirtmeliyim ki benim çözümleme çabamın aslında onların söyledikleriyle bir ilişkisi yok. Ama onların söylediklerinin verdiği ilhamdan beslenerek bu arada duran eşik sinemasına bakmak istiyorum. Bu sinemanın ömrü ne olur, nereye evrilir, bu esmiş ve bitmiş bir rüzgâr mıdır, geç kalınmış ve yitip gidecek bir heves midir, yoksa önümüzdeki dönemi etkileyecek bir yeni duruş ve üslubun ilk habercileri midir bunu söylemek için erken.

Biraz önce Ahmet Uluçay’ın sinema dünyasının beslendiği zengin ve farklı bir kaynaktan bahsetmiştim. Bu kaynağın izlerini hala yaşayan bazı damarlarının Anadolu halk anlatılarında ve görsel kültür ve hayal dünyasında kaynakları hala duruyor olabilir. Ama genellikle bu kaynakların içinde yaşamadığınız ve büyümediğinizde bu kaynaklar yabancı ve ötekiniz, bir bilinmeyen ülke olmaktan öteye gidememektedir. Ancak onları çalışmanız ve analitik olarak bakabilmeniz

gerekiyor. Bu kaynakların batılı ve rasyonel olduğu varsayılan bir eğitim müfredatında zinhar yeri olmadığı gibi yüksek öğrenimde bazı kültür ve sanat kurumlarında bile ehlileştirilerek, tashiğ ve terbiyeden geçirilerek uygunlaştırılıp, bağlamlarından kopartılarak kullanılmış ve hatta kötüye kullanılmışlardır. Dolayısıyla çoğu zaman bir kaynak olmaktan çıkıp raftaki paketli malzemeye çoktan dönmüşler. Ve özellikle de bu yüzdenden sadece araştırmak ve çalışmak yetmemekte; analitik ve sorgulayıcı eleştirel bir bakışla ele alınmaları gerekmektedir. Meselelerden bir tanesi budur.

Yönetmenin çok uzun bir süredir bilinmeyen topraklar gibi yabancı olduğu ve hep uygunlaştırılmış bir bilme biçimi içinden tanıyıp, tanımlayacağı bu “folklorik” öğelere yönelmesi ve bu malzemeyle kendi dünyasını tanıştırma isteği bu nedenle sorgulanmalıdır. Bu yönelimin muhtemel pek çok sebebi olabilir. Tıpkı kendinden, kendi kaynaklarından sıkılmış, heybesindeki her şeyi tüketmiş Avrupa’nın bütün fonlarıyla bilgisine ve hakikatine ulaşmaya çalıştığı, çalışırken de yönetmek, kontrol etmek istediği öteki dünyalara duyulan merakla yeni bir kültür pazarı arayışlarına benzetilebilir. Yani bir gün anlatacakları, bildikleri, duydukları tükenen birilerinin kendi heybesinin dibine darı düşünce başkasının heybesine elini daldırması, içindekileri bilmeden, görmeden karıştırıp, yağmalamaya kalkmasına benzer bir durumdan söz ediyorum. Bunu bugün fonları, mali kaynakları ile “batı” dünyanın geri kalanına yapıyor. Benzer bir durum da büyük kentte hayatın dinamiklerinden toplumun analizinden vazgeçmiş yönetmenler için de geçerli olabiliyor. Bu ihtimal görünenin ardındaki dinamikleri anlamak için açıklayıcı olabilse bile yetersiz kalacaktır.

Meselenin daha önce oldukça uzun ve tekrarlarla anlatmaya çalıştığım uzun ve kıyıcı travmalar tarihimize de yakın bir ilgisi vardır. Ama aynı zamanda Türkiye’de bir süredir etkilerini kendi günlük yaşamımızda da hissedebileceğimiz bir dönüşümle de ilgisi vardır. Gramsci’nin hegemonya analizi bize yardımcı olacaktır. 5 Türkiye’de iktidar bloğunu oluşturan burjuva sınıflarının oluşturduğu ittifak dönüşmüş ve değişmiştir. Bu dönüşüm asker sivil bürokrasinin de dönüşmesine, el değiştirmesine neden olurken, iktidar bloğunda da ve dönüşmenin dayattığı bütün alanlarda büyük bir çatışma yaratmaktadır. İktidar bloğuna kimin liderlik edeceği, liderliğin kendini kabul ettirmesi üzerinden çatışma yaşanmaktadır. Bu yeni burjuvazi gündelik hayatta da çıkar çatışmasının karşı sınıflarına ulaşarak onların rızasını talep etmektedir. Yeni yönetici sınıf liderlik mücadelesini yürütürken kendini ayrı tutmaya çalıştığı önceki koalisyonun yani geleneksel Türkiye burjuvasının bugüne kadar hâkim olmuş katmanlarından, onların batılı, modernist, ilerlemeci hegemonya söylemlerinden kendini ayırmak ve muhalif bir cephe yaratabilmek için geniş toplumsal kesimlerin muhalefet söylemlerini içselleştirip dönüştürmektedir. İktidarda olan, liderliği ele geçiren bu yeni burjuvazi, kendi sınıfsal çıkışını da yaptığı Anadolu’dan kendine muhalif olacak kaynakları devşirip, dönüştürerek yeni ve yaygın söylemler oluşturarak yol almayı benimsemiştir. Bu da var olan bir geleneğin devamıdır. Bu ülkede yerli Müslüman muhafazakâr bir burjuvazi ne zaman Anadolu’nun ve kapitalizm öncesi kapitalistleşme süreçlerinin bağrından yeniden filizlense ve kendini kendi gelenekleri içinden devşirmeye çalışsa muhafazakârlığın hâkim unsurları ile ittifakını ve iman tazelemesini gerçekleştirmek zorunda gibi görünmektedir. Egemenlik mücadelesinde ikna ve meşruluk kazanma sürecinde rüşünü ve süreç içinde liderliğini böyle gerçekleştirmektedir. Bugün bu iktidar ve egemenlik mücadelesi ise bir yandan yüzlerce yılın çatışma alanlarını oluşturan İslam ve mezhepleri, çok farklı etnik kimlikler, cumhuriyet aydınlanması bu egemenlik

mücadelesinin kavgasının verildiği görünür söylem alanlarını oluşturarak yine halk ve ezilmişler adına konuşmanın imkân alanlarını oluşturmaktadır. Öte yandan kendine yakın bulduğu, organik bağlar içinde olduğu suni muhafazakâr, ticaret ve küçük ölçekli sanayi burjuvazisinin değer ve yargılarını da yaygınlaştırıcı hâkim ideolojinin ana kaynakları olarak benimsemekte ve yaygın söylemlerin, imgelerin kaynağı haline getirmektedir. Yapmaya çalıştığı Anadolu'nun içindeki bu çoklu dünyaların Osmanlı da dâhil olmak üzere cumhuriyetin iktidarlarına karşı taşıdığı uzaklık ve

⁵ Buradaki taşra sinemasının ardındaki toplumsal dinamiklerin çözümlenme denemesi Aralık ayında Çitlenbik yayınları ve Ankara Sinema Derneği ortak çalışması olarak yayınlanacak **Taşra Yolları: Edebiyatta Sanatta Kültürde** kitabının içindeki makaleden alınmıştır.

çatışmalardan oluşmuş muhalefet geleneğinin dilini devşirmek, meselenin sınıf ve iktidar boyutundan imtina ederek, kimlikler ve inanışlar üzerinden muhalefete yakın olduğu fikrini oluşturmaktır. Öte taraftan “demokratik” (yani burjuva demokratik) ve batıyla uyum sağlayabilecek bir hükümetle daha iyi bir gelecek resmi gören şehirli ve burjuva pek çok aydını organik aydın olarak dönüştürmeyi başarmaktadır. Ve bu aydın kitlesi bir zamanlar kendilerinin de içinde olduğu bütün o muhalif dillerle Anadolu'nun ve yüzyılların muhalif dillerini devşirmek ve dönüştürmekte, sistem içine çekmekte maharet göstermektedirler. Bu takiye olduğu kadar çok bilindik bir hegemonya savaşı ve inşasıdır da; hatta zaman zaman jakoben atılımlar taşıyarak belirli bir kamusal alan yaratmayı da becermektedir. Ama maneviyatçı, muhafazakâr, milliyetçi ve suni taşra ideolojisi bütün bunların üstünde hâkim olmaktadır. Hâkim ideoloji muhalif ve aykırı olanlarının dilini devşirip, uygunlaştırıp, dönüştürürken zaten sapla samanı birbirine karıştırıyordur. Cumhuriyet ve onun kurucu ideolojisini jakoben olarak eleştirenlerin bugünün jakoben ideologları olmaları ve bunu söylerseniz eleştirinizi bir küfür gibi kavrayacakları bu karmaşanın en çarpıcı göstergesidir. Kaynaştırıcı, genele seslenebilen hegemonyanın gücü böyle kurulur. Öte yandan içinden geçtiğimiz bu dönem iktidar bloğundaki kıran kırana mücadeleden dolayı da bir o kadar hassas bir dönemdir.

Ergenlik sonrası öğrenilmiş, geç, çok geç edinilmiş bir maneviyatın modern ve kozmopolit sanatçı tarafından algılanışı iki dünyanın birleşmesi isteği pek çok dünyanın birleşmesi isteği bir kendinden büyüklük hali ve böyle bir noktada paganla, tasavvufla, Anadolu senkritizmiyle cahil bir karşılaşmayı beraberinde getirmiştir. Hem batılı yaşama alışkanlıklarıyla dünyalı ve kozmopolit hem dönüşümün yerel ve dünyalı postmodern süreçlerinde terbiye olmuş duyarlılıklarla çok sesliliğe, maddi ve manevi bütün tezahürlere açık olan geniş mezhepli yeni sanatçı konumları dünyada ve bizde de yaygınlaşmış gözükmektedir. Mistisizmden maneviyatçılığa, romantize edikten iman sahipliğine giden pek çok yolun eşliğinde biraz şaşkın bir bakış, (artık Dağlarca'nın şiirinin anlattığı gibi çocuksu ve masum olmayan) kavramakla kavrayamamak arasında bir hayırdır inşallah duygusu ve şaşkınlığı hâkim gibidir. Her şeyin kendisi olmaklığından çıkmasının ve başka bir şeye dönüşmemesinin dar vaktinde yaratmak isteyen kişi olarak sanatçı kendisine sığamamaktadır. Dağlarca'daki kendine sığmazlık gerçeği de dönüşmüş ve değişmiştir. Şimdi içinde bulunan yerçekimsizlik de zor zanaattır. Bütün bu mistik diyarların kapısında durmak için gerekli olan ise biraz yerçekimidir; eğer arzu edilen buysa. Oysa öte yandan köprülerin altından çok sular akmıştır. Hiçbir mistik diyar da kendi evinde değildir. Kapısına geleni

ağırlayacak odaları, dergâhları, âlimleri, kütüphaneleri kalmamış; her biri cemaatini çoktan yitirmiş; kapılarını ziyaretçilere açan müzeler gibidirler. Çünkü köprülerin altından sular akmış, dünya kapitalizmi maneviyatın kapılarından içeri girili sadece

Batı’da değil, buralarda da epey olmuştur. Maneviyatla kapitalizm çeşitli biçimlerde halleşmenin yolunu çoktan öğrenmiş, bilgisi bir gelenek oluşturmuştur. Maneviyatın hegemonyasını iktidarın hegemonyası çoktan ele geçirmiştir.

Önemli bir farkla eşikte durmayan ve tarafını, duruşunu ve söylemini net olarak seçmiş olan Kaplanoğlu, Yusuf üçlemesi ve özellikle de Bal filminde İslami öğretinin yarattığı manalar dünyasını kurarken, sadece suni muhafazakâr İslam’ın yorumlarıyla bir öykü dünyası yaratmaz; aynı zamanda dinle kapitalizmin gelgitli, öfke ve nefret dolu ama kesinlikle işbirliği üzerinde karar kılmakta katkısı büyük olan Protestan yorumunu da dünyası içinde görerek benimser. Bu dünyanın bilgisi söylemleri de aşınası olduğu ve muhafazakâr bir dünyanın birleşenleri içindedir.

Oysa *Gölgesizler* ve *Kosmos* filmlerinde gördüğümüz durum tam da bir eşikte olma durumudur. Henüz bir kapıda durmaktadırlar. Bugün yüzlerce yılın asimilasyon politikaları altında eğitilmiş batılı bilgi dünyamızla bilebildiğimiz folklor, bu inançlar, hurafeler dünyası, bütün çok kültürlülüğümüz, *büyük gerçekliğimiz* görünenin ve bilinenin ardında hiç sesleri duyulmamış imgelerini hiç görmediğimiz bilgisinden yoksun olduğumuz bir dünyadır. *Bunlarsa varı yoğun tedirgin/ Yankılar yansımalar boyu/ Nerde olursak olalım/ Oraya/ Milyarlarca yıldan beri/ Sığmamak//* (SG; 1999: 7)₆ Diyor ya Fazıl Hüsnü Dağlarca sığamadığımız bu doğanın bu toprakların kendindeki bilgiden tanrıya uzanacak aşkın bilginin çocukların masum gözlerinden okuyabileceğimiz bir şey olmaktan çıkmıştır. Muhtemelen de hiç olmamıştır. Çatışmanın bunca yoğun ve karmaşık dünyasında aşkın bir masumiyeti sorgulayabilir miyiz? Ama bir başka sızgımlık hali var.

En son *Hayat Var* (2008) ve *Kosmos* (2009), *Ay* (1988) filmleriyle böylesi bir eşikte değerlendirebileceğimiz Reha Erdem, *Kaç Para Kaç* (1999), *İnsan nedir ki?* ya da Korkuyorum *Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006) filmleriyle de aslında burada geliştirmeye çalıştığımız son dönem Türkiye sinemasındaki ana damarların bazen birine bazen ise bir diğerine yakın duran ya da hem bir gruba hem de hepsine dahil olabilecek özellikler taşıyan ve bu yüzden de bu ana damarlardan herhangi birine net bir şekilde koyamayacağımız bir

₆ Asa age.

yönetmen. Aslında özellikle son iki filmine bakarak ve özellikle filmlerin ses bandındaki dememelerini göz önüne alarak ikinci damardaki gibi yenileştirici biçim ve anlatı arayışı içinde olduğunu söyleyebiliriz. Yine bu damarın buraya ait bir takım seyirlik ve anlatı kalıplarıyla kurdukları ilişki üzerinden de benzer bir yakınlaşmaya işaret edebiliriz. Ama öte yandan özellikle *Kosmos*’da Reha Erdem’le benzer bir ar konumu paylaşan Ümit Ünal’ın *Gölgesizler* (2008) filmine benzer bir mistisizm ve maneviyatçı varoluş kaygı ya da coşku arayışları olduğunu söyleyebiliriz. Yukarıda açıkladığım duruma yakın bir hal onları birinci damarın maneviyatçı taşra güzellemeleriyle öne çıkan Semih Kaplanoğlu’na da yaklaştırıyor Aslında bu benzerlik de yanıltıcı olabilir çünkü Ünal’ın ve Erdem’in mistik dünyaları kurallı Ortodoks bir dinsel maneviyat dünyası içermemektedir. Şairin söylediğinden yıllar sonra bambaşka bir bağlam içinde ve yeniden belki de “Varlık, yokluğun sığmadığıdır”.

Üçüncü damarda buluşmak üzere.... Z. Tül Akbal Süalp

“Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III”, YeniFİLM, sayı: 22 Şubat Nisan 2011 slr: 63-68. Türkiye Sinemasının Dönemselleştirilmesi III

Dönemselleştirme çabasının üçüncü ayağına geldiğimizde birden yapmakta olduğum şeyin fıkralardaki ‘yapısalıcı’ komikleştirmesini andırabileceğini düşünüp dehşete

kapıldıysam da bu dallanıp budaklanmanın ayrışma ve ortaklaşmaların bir haritası olmak zorunda ama diye de kendimi ikna ettim. Biz en son üçüncü damarı ikinci damara daha yakın olan ve belki tesadüfî olarak daha çok kadın yönetmenlerin oluşturduğu politik bir inadin sürdüğüne işaret eden bir sinemayı konuşmak için nokta koymuştuk. İz (1994), Güneşe Yolculuk (1999), Bulutları Beklerken (2004), Pandora'nın Kutusu (2009) filmleriyle Yesim Ustaoglu, Babam Askerde (1994), Büyük Adam Küçük Aşk (Hejar, 2001), Saklı Yüzler (2007) filmleriyle Handan İpekçi özellikle dünyayı politik olarak kavrayan ve herhangi bir öykü anlattıklarında da bu politik bakışı yitirmediklerini düşündüğüm yönetmenlerimiz.

Suyun Öte Yanı (1991) 80. Adım (1996), Salkım Hanımın Taneleri (1999), Güz Sancısı (2008) filmleriyle Tomris Giritlioğlu'nun filmleri ise Usatoğlu ve İpekçinin sinemalarından farklılaşır. Bu filmler anlatı teknikleri açısından politik olarak yapılmamış olan, daha klasik anlatıları tercih eden politik tercihler taşıyan fillerdir. Giritlioğlu'nun üslubuyla aslında tarihsel olarak çok kilit öneme sahip konuların gereken etkiyi yaratmadığı filmler olarak tüketildiğini de söyleyebiliriz. Yani aslında, Giritlioğlu, Ustaoglu ve İpekçiden çok farklı olarak politik bir malzemeyi ne yazık ki televizyon anlatısı haline getirerek, filmin politik yanını iğdiş etmiş oluyor. İlk filmlerinde bu netlikte olmayan bu politik kastrasyon giderek belki de yönetmenin televizyon deneyiminin ticari televizyonlar üzerinden yoğunlaşması nedeniyle tipik bir hal almaya başlıyor. Ya da yönetmenin dünyası böyle bir sinemaya yönelmesine neden oluyor. Suyun Öte Yanı (1991) filminden Güz Sancısı (2008) filmine uzanan serüven bize bunu söylüyor 1991 filmi daha çok anlattığı konuya odaklı ve anlatım meselesini de düşündüğünü gösteren bir filmken 2008 filmi tekniğin olanaklarıyla daha gösterişli olma kaygısı da taşıyan ülkenin politik konjonktüründe “marjinal bir popülerite” yakalamış olan bir konu etrafında televizyon draması parlaklığında gösteriye çıkmış gibidir. Aslında “marjinal popülerlik” yeni türettiğim bir kavram günümüzün tuhaf hallerinden sadece birini açıklamaya yarayacak bir kavram. Kenarda ve yeterince tartışılmamış, üstü imalarla geçilmiş ve politik olarak kilit önemdeki bir konunun özel ve geçici bir popüleriteyle gündeme çıkmasıyla tarif edilebiliriz. Yine içinden geçtiğimiz dönemin özelliklerinden biri olarak tarihsel olarak düğümlenmiş pek çok konu siyasal

kültürün kilit olmuş konuları medyanın günün reel politiğine uygun olarak ya da ortaya çıkan vahim kazalarla birden konu haline tekrar geldiği hallerde bu durum sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Birden bir vahim olay ya da reel politikalar doğrultusunda yeri geldiği için hep kenara itilmiş bu kilit anlar ya da düğüm olmuş meseleler geçici ve uçucu bir gündem oluşturunca konu da medya tarafından popülerleştirilmektedir. İşte Güz Sancısı da böyle bir esintinin peşi sıra gelir ve dönemin siyasi havasına resmi ideolojiye eklemleme biçimlerine uygun olarak hem var olan kenarda kalmışlığı hem basmakalıp düşünceleri önyargıları hem de sorunun kenara bırakılmış bir sorun olmasını ağırlaştıran tarihi ve ideolojiyi de yeniden üretir.

Derviş Zaim'in Çamur ve Filler ve Çimen filmleri ve Yeşim Ustaoglu'nun Bulutları Beklerken filmi başta olmak üzere İpekçi, Zaim ve Akay'ın da dâhil olduğu tarihin politik olarak sorgulandığı filmlerin dâhil olduğu bir başka özellikle de öne çıkmaktadırlar. Bu ülkede tarihle sorunlu serüvenimiz açısından Türkiye sineması için kesinlikle yeni bir yönelim ve bakış olarak değerlendirilmesi gereken bir ortak damar oluşturmaktadırlar. Tarihi sorgulamak, tarihe başka bakışların da olabileceğini düşünmeye açmak ana akım baskın ideolojik tekrarlardan uzak anlatılar ve yaklaşımlar getirdiler. Derviş Zaim'in üçlemesinin son filmi olan ve Gölge ve Suretler isimli filminin de odaklandığı gibi tarihin o kilit anları insan olmanın insan

kalmanın insanca anlamının anlayarak soğukkanlılıkla bakabilmenin zor hatta imkânsız olduğu anlardır. o ana dönüp bakabilmek o anı sorgulayan eleştirel insani ve üretken bir anlamayla aktarabilmek ise incecik bir çizgi üzerine titremeden yol almak gibidir. Belki de bu yüzden popüler olana ve estetiğine uzak durmaya ve bir solukta tüketilmeyecek bir yerçekimine ihtiyaçları vardır böyle filmlerin.

Elbette Türkiye sineması böylesi tarih sorgulamalarına daha önce de girmiştir. Özellikle de darbeler üzerine yapılan filmler hatta bazen 12 Eylül mü 12 Mart mı olduğu biraz muallâk olanlar ve tabii ki 12 Eylül üzerine olan filmler 1980 ortalarından itibaren görülmeye başlarlar. Sen Türkülerini Söyle (Şerif Gören, 1986), Ses (Zeki Ökten, 1986), Kara Sevdalı Bulut (Muammer Özer, 1987), Av Zamanı (Erden Kral, 1987), Sis (Zülfü Livaneli, 1988), Bütün Kapılar Kapalıydı (Memduh Ün, 1989), Uçurtmayı Vurmasınlar (Tunç Başaran, 1989), Bekle Dedim Gölgeye ve Eylül Fırtınası (Atıf Yılmaz, 1990 ve 1999), Babam Askerde (Handan İpekçi, 1994) ve 80. Adım (Tomris Giritlioğlu, 1995). Yukarıda sözünü ettiğim ve İpekçi, Ustaoglu ve Zaim’le başlattığım filmler, tarihin önemli siyasi kültürel toplumsal düğüm anlarına da gönderme yapan daha geniş bir tarihsel analizi taşımaktadırlar.

Bizim ele aldığımız dönem içinde de Vizonte Tuuba (Yılmaz Erdoğan, 2003), Babam Ve Oğlum (Çağan Irmak, 2005), Eve Dönüş (Ömer Uğur, 2006), Beynelmilel (S. S. Önder & M. Gülmez, 2006), Fikret Bey (Selma Köksal, 2007), ve O... Çocukları (Murat Saraçoğlu, 2008) içinden 12 Eylül geçen filmleridir. Kimi özellikle dönemi ve 12 Eylül darbesini ve etkilerini ele almış, kimisi darbeyi doğrudan göstermeyerek yaygın etkilerini günlük hayatlar, sıradan insan öyküleri üzerinden anlatmıştır. Yönelimleri ve duyguları bize birbirlerine yakın olduklarını çağırırsa da yarattıkları benzer hissiyata rağmen yapıma biçimleri, anlatı tarzları, bir türe yakınlıkları, seyircileriyle girmeyi planladıkları ilişki biçimleriyle birbirlerinden ciddi biçimde ayrılmaktadırlar. Ama Türkiye tarihinin günlük hayatı sıradan insanı terörize eden darbelerine bakmaktadırlar. Evlerde, sokaklarda birilerinin hayatı bu terörle sarsılmıştır. Hikâyeler tarihe bu açıdan ve bu duyguyla bakarken yan yana gelirler. Toplumun bu deneyimlerden ne kadar yaralı çıktığını, bu tarihi unutup, atlatmadığının izlerini aktarırlar. Çoğunda duygusal boşalmalar yaşarız ama geriye yine sorgulanmamış tarih ve dillenmemiş deneyimler kalır.

Darbe dönemi filmlerinden farklı olarak daha geniş bir soru olarak tarihe ve deneyimlere bakan Bulutları Beklerken ve Çamur Türkiye tarihini, tarihle sorunlu deneyimlerimizi daha derinden analiz ederek değer ve bilgi ve duygularımızı yeniden gözden geçirmemize neden olurlar. Handan İpekçinin Babam Askerde (1994), Büyük Adam Küçük Aşk (Hejar, 2001) Ustaoglu’nun Güneşe Yolculuk (1999) filmleri de Zaim ve Ustaoglu’nun yukarıda sözünü ettiğim iki filminden farklı anlatılar olmalarına rağmen ve tarih sorgulaması anlamında daha klasik, sade ve mütevazı bir anlatımla yapılmış olsalar da yapıldıkları dönem ve ele aldığı öykülerin doğrudan, dolambaçsız bir tavır ve duruşla ortaya çıktıkları için dönemin apolitik rüzgârının karşısında dururlar. Aslında sadece son 15 yılın baskın apolitik, bireyin iç bunalımları ve varoluş sıkıntılarından beslenen öfkeli, tepkisel ortamının ve sinemasının karşısında dururlar. Bir diğer önemli nokta baskın ve yaygın olan zihinsel ve kültürel üretimlerin unutmayı yeğlediği, bakmamakta büyük gayret gösterdiği kesimlere konulara ve kavram ve anlayışlara yönelmiş olmalarıdır. Baskıların en güçlü olduğu ama büyük şehirlerde hayat “müreffeh medeniyetler” seviyesindeymiş gibi yaşanırken yaparlar bu filmleri. Yasakların tabuların tehdit ve zulmün kol gezdiği başka Türkiye’yi anlatırlar. Evlerinden onlar uyurken alınan ana babalarının nerede olduğunu anlayarak aniden büyüyen çocukları, ev baskınlarını, ana babaları öldürülen çocukları, koca

şehirlerde var olmak ve yok görünmek zorunda olanları, birilerine benzemenin bile ağır maliyetleri olduğunu hayat ve televizyonlar başka şeyler anlatırken inatla ve cesaretle gösterirler.

Dördüncü damar ise aslında tam da böyle bir sorgulamanın içinden çıkar. Türkiye sinemasının Özcan Alper, Kazım Öz, Hüseyin Karabey, Özgür Doğan, Orhan Eskiyeirli, İnan Temelkuran gibi daha genç yönetmenler kuşağının genellikle ilk filmleri böyle bir duruşta ortaklaşırlar. Son yıllarda ilk ya da ikinci filmleriyle gelen ve son kuşağın da birbirinden farklı sinemalarına, bir önceki kuşakla olan farklı mesafe ve yakınlık ilişkileri yukarda sözünü ettiğimiz ayrışmadan kaynağını ya da damarını alır. Bu yönetmenlerden bir kısmı yeni sinema hareketi olarak kendi aralarında örgütlenmişlerdir. Ama bu yan yana gelişleri yan yana gelebilme kabiliyeti göstermeleri açısından önemli olsa da ne film üretim biçimi ve ilişkileri ne de baktıkları ve anlattıkları anlatı biçimleri açısından bir yan yanılığa işaret etmemektedir. Özcan Alper (Sonbahar 2008), Hüseyin Karabey (Gitmek / My Marlon and Brando 2008), Kazım Öz, (Bahoz/ Fırtına 2007 ve Şavaklar 2010) Orhan Eskiök ve Özgür Doğan, , (İki Dil Bir Bavul, 2008), (Bornova Bornova 2009), Miraz Bezar (MinDit / Gördüm 2009) Sedat Yılmaz Press (2010) gibi yönetmenler ilk ya da ikinci filmlerinde daha politik ve toplumsal bir sinema yaparlar. Sonbahar, Gitmek / My Marlon and Brando, Bahoz/ Fırtına, MinDit / Gördüm ve Press bu ülkede en kenarda, en üstü örtülmüş, utanç ve suçlulukla en derine gömülmüş hak ihlallerinin, siyasi ve resmi, yarı resmi cinayetlerin en konuşulması uygun görülmeyenin öyküsünü anlatmaya kalkışan filmler oldular. Bu filmlerin anlattıkları konular, insanlar, deneyimler toplumun çoğunluktan itina ile saklanmıştı. Elbette bu filmlerin pek çoğu için ya da en azından bazıları için görsel ve anlatımsal eksikliklerden ya da hakikatin kendisini ne kadar yansıtıp yansıtmadıklarından söz edilebilir. Yaşanan olayları deneyimleyenler tarafından bu deneyimleri eksik ya da sorunlu aktarıldıkları için eleştirildiler. Bu eleştiriler aslında bizim eleştiri diye tanımlayabileceğimiz pratikten farklı olarak sorgulama ya da şikâyet etme diyebileceğimiz başka bir tepki türüne işaret etmektedir. Bu da toplumsal iletişimin düğümlendiği odaklardan birini oluşturmaktadır. Oysa ben bu filmlerin özellikle üstü örtülmek istenenin arkeolojisini yaptıkları için ayrı bir kefedeyi değerlendirilmeleri gerektiğini savunacağım. Böyle devam edip etmeyeceklerini henüz bilemiyoruz ama onları bu filmleri üzerinden değerlendirmek gerekiyor. Yine aynı şekilde, şu anda, günlük hayata toplumsal ve analitik bir bakışla bakmakta olan Pelin Esmer (Oyun, 2005 ve 11'e 10 Kala 2009), İlksen Başarır (Başka Dilde Aşk ve 2005 Atıklarınca 2010), Selma Köksal (Fikret Bey 2007) gibi yönetmenlere de ilk ya da ikinci filmler üzerinden bakmak durumundayız. Sözünü ettiğimiz bu filmler bir öncekilerden farklı olarak siyasi içerik barındırmamakta, tarihsel bir sorgulama taşımamaktadırlar. Dolayısıyla başka bir damarı açmak üzere oldukları söylenebilir. Bugüne, gündelik hayata, sıradan insana onun içindeki kocaman karmaşık ve katmanlı dünyaya bakmaktadırlar. Ve böyle bakıldığında da 1990'ların

ikinci yarısından sonra baskın olan erkek sinemalarından özgürleşmiş farklılaşmış bir sinema yaratmaktadırlar. Sadece cinsiyetleri ya da cinsiyet rolleri üzerindeki duruşları farklılaştığı için değil, bir önceki sinemadan farklı olan bir sinemaları, bakma dünyaları olduğu için böyle durmaktadırlar. Aynı şekilde bu yönetmenlerin nasıl bir sinemayla devam edeceklerini zaman gösterecektir. Bunlarla birlikte iki filmin tartıştığımız dönemle ilgili iki ana sorunsala cevap olarak geldiğini düşünmekteyim. Engin Günaydın'ın senaryosuyla Yağmur Taylan ve Durul Taylan'ın yönettiği Vavien'nin taşra filmlerine ve Theron Patterson'nın Bahtı Kara'sının da kent, küçük

insan öyküsü ve erkeklik meselesine eleştirel bakarak yenileştirici bir kavrayış biçimi getirdiklerini ve bu başlıkların tartışmasına önemli katkıları olduğunu düşünmekteyim

Kara Köpekler Havlarken (M B Er & M Gorbach, 2009), Başka Semtin Çocukları (Aydın Bulut, 2008) Köprüdekiler (Asli Özge, 2009) ve hatta 2010 Antalya Altın Portakal ödülünü alan Çoğunluk (Seren Yüce, 2010) gibi toplumsal meselelere, hayatın dinamiklere bakmaya çalışan ama henüz bir fikri dünya sunmakta zorlandıklarını düşündüğüm ya da toplumsala baktığını düşünen ama bu bakışın sorunlu alanlar oluşturduğu fikri firarda olabilen film örnekleri olarak ele alınması gerektiği kanaatindeyim. Sanki bu filmler kente tepkili öfkeli erkek melodramları olan arabesk-noir dediğimiz bir önceki kuşağın estetik bakışından söylem biçimlerinden etkilenmiş ama onlardan farklı olarak bireysel kendine dönük bir tür mistik varoluş sıkıntısından da uzaklar. Bireysel kendine dönük, kendi bahtının karasına kederlenen, arabesk-noirin sadece görsel cılasının çekiciliğini alıp; tavrını almamış durmakla birlikte belirli bir lümpenlik kutsamasını da sürdürüyorlar. Öte taraftan bireye değil topluma yüzleri dönük ama anlattıkları konular toplumsal meseleler olduğunda toplumsal bir analizin ciddi eksikliğini de görmekteyiz. Bu da sanki bugün moda olan zamanın ruhundan olsa gerek. Buradaki odaksız ve kaygan zemini sınıftan bahsetmekle sınıf meselesine eleştirel ve analitik bakabilmek arasındaki ayrım belirliyor. Sınıf meselesi üzerine çok düşünmeden toplumun böyle bir analiz tarzının varlığını artık geçersiz görürken sınıflar üzerine konuşmaktan geçiyor. Düzlemler bilgiler tavırlar duruşlar birbirlerini ikame etmeye başlıyor. Sorun aynı zamanda biraz odağını kaybetme ve ya odaklayamama, odaklanmama problemi gibi durmakta. Sanki cümleye başlanıyor ama cümlemin ortasına gelindiğinde anlam ne hakkında konuşulduğu, dert kayıyor baksa meseleler, duruşlar, anlayışlar da cümlemin içine karışıyor ve cümle bir başka yerde bitiveriyor.

Yine de 2010'lara doğru başka sinemalar ortaya çıktı çıkanlar bir öncekilerle belirli akrabalıklar taşıyor. Ama aynı zamanda kendilerine ait yeni tarzlar duruşlarla geldikleri ve bunun çok daha taze ve umut verici olduğunu düşünerek bitirelim dönemselleştirmemizi.

Z. Tül Akbal Süalp

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, İstanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

“Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları seyrelmiş toplumsallık ve yükselen faşizan hallerin “post”lar zamanı...”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VIII: Sinema ve Politika İstanbul: Bağlam 2009

Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları seyrelmiş toplumsallık ve yükselen faşizan hallerin “post”lar zamanı...

90 sonlarından başlayarak yaygınlaşan ve etkinleşen sınıf meselesine, kadına, topluma ve kente yabancı ve dışarıklı bir bakışın hakim olduğu filmler, aynı zamanda lümpenlik ve hiçlik kutsamalarının da yeniden ve yeniden üreticisi oldular. Böylesi bir bakış neye karşılık gelmektedir ve hangi koşullar altında üretilmektedir? 80 sonrası bilgiye ve bilgi üretimine, düşünceye karşı geliştirilen cehalet yüceltmeleri, apolitik ve milliyetçi (hatta bütün ötekileri dışlayan ve onlara karşı hayli saldırgan) söylemlerle beslenen ve güçlenen, günlük ve günü kurtaran ideolojinin resmi ideolojiyle örtüşmesi ve uyumu ile karşılaştık. Şaşırtıcı olan bu resmi ideoloji ile son derece uyumlu bakışın, Türkiye’de sinema yapanların hatırı sayılacak büyüklükte bir gurubu tarafından tamamen benimsenmesi ve hatta bu bakışların ve ideolojilerin

günlük yeniden üretimine katılıyor olmaları oldu. Toplumsal çatışmaları ve aradaki mesafenin giderek açıldığı sınıf ayrımını umursamayan, kente ve kadına dışarıklı, uzak, yabancı unsurlar olarak bakan, lümpen ve şoven bir dili benimseyerek ve hatta yücelterek üreten bu dünya kavrayışına paralel olarak, örtük ve/ veya açık şiddeti “cazip” bir anlatı biçimi olarak stilize eden ve meşrulaşmasına katılan bu filmlerin “post” ön ekli dünya tarihimizin bu aşamasında yaygınlaşmış olmalarının arka planında duran siyasi, toplumsal ve iktisadi ilişkileri görebilmeyi amaçlıyorum.

Son yıllarda canlanan Türkiye sinemasına baktığımızda sözü edilen örneklerin yaygın ve ağırlıklı olmamakla birlikte baskın olan ve bir şekilde benzer ya da yakın duruşların üretildiği iki ana kanal olduğu ön saptamasını kışkırtan; bu yıl gelen Barda ve Kader filmleri oldu. Sözü ettiğim son iki film birbirinden oldukça farklı elbette. Pek çok açıdan farklılıkları olmakla birlikte tuhaf bir yakınlığı paylaşıyorlar. Onları birbirine yakın kılan lümpen bir hiçlik kutsaması haleti ruhiyesi. Barda ve son on yıllık süreçte karşımıza çıkan Karışık Pizza (U. Turagay, 1997) Ağır Roman (M. Altıoklar, 1997) Gemide (S. Akar, 1998) Laleli’de bir Azize (K. Sabancı, 1998) Fasulye (Bora Tekay, 2000) Dar Alanda Kısa

1

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, İstanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

Paslaşmalar (S. Akar, 2000) ve pek çok popüler ticari yapım,¹ 90’ların sonunda başlayan ve yukarıdaki tanımların tümünü içinde taşıyan örnekler olarak daha çok şiddet, şovenizm, milliyetçilik ve erkek baskın bir dil ürettiler. Bu örneklerle yakından uzaktan alakaları yok gibi görünen, pek çok eleştirmenin ya da kuramcının tamamen farklı bir kategoride değerlendirdikleri, bu anlamda benim de film, anlatı, dil, üslup olarak farklı bakabileceğim diğer gruptaki filmlerin de aynı halin başka yüzleri olarak “hiçlik” hatta varoluşçuluk iddiaları taşıyan örnekleri, özellikle Zeki Demirkubuz filmleri (hemen hepsi özellikle Masumiyet sonrası için geçerlidir) ve zayıf bağlarla Nuri Bilge Ceylan’ın İklimler’i aynı bağlam içinde tartışılabilir. Bu filmler daha önce de tarif ettiğim 80 sonrası hallerle açıklanabilir gözüküyor. Yani bunlar da bir tür 12 Eylül filmleri. 12 Eylül’ün tepkisel sonuçları.

Dünya, ikinci dünya savaşının ardından gelen 20 yıl boyunca, sorgulayan, başkaldıran muhalefet biçimlerinin edebiyattan sanata, günlük yaşam pratiklerinden sokağa, üniversitelere, fabrikalara uzanan büyük bir yaygınlık kazanmasına; sınıf, toplumsal cinsiyet politikaları, ırkçılık, ayrımcılık ve adaletsizliğin her düzeyde sorgulanmasına, karşı muhalefet tarzlarının örgütlenmesine tanıklık etti. Hayatın pek çok alanında devrimci rüzgarlar eserken, bize felsefeden sinemaya kadar uzanan fikri ve kültürel alanlarda geniş bir miras bıraktı. Ama 70’lerin ortalarından itibaren bütün bu canlılık sistemli bir biçimde dünyanın geniş coğrafyalarında devletlerin uyguladığı yoğun şiddetle bastırıldı, dağıtıldı, yok edildi.² Türkiye’de de, benzer örnekleri gibi, 70 ve 80 başında iki darbe ile muhalefet ve direnme biçimleri yok edildi. Bu yoğun şiddetin yok ettiği elbette sadece muhalefet ve direnme örgütleri değildi. Bütün dünyada hakim olan genel kitleleri politiksizleştirme, bastırma ve duyarsızlaştırma politikaları insanları aynı zamanda meselesiz de bıraktı. Bu tuhaf, sindirilmiş ortam neo-liberal iktisat politikalarının günlük hayatı her zerresinde sarsan

¹ Tek, tek ismini verdiğim bu filmleri ticari ve popüler olan diğerlerinden ayıran hatlar aslında çok net değil. Sanki ne olduğu belirlenmemiş bir takım kurallar var onlar çalışmaktadır. Bu adı geçenleri ayırt edici kılan, başka ülkelerle karşılaştırıldığında genel bir tanı olarak kullanılan ana akım sinemalardan ayrı sinemalar olarak görülmeleri olabilir. Bağımsız sinema kavramı, filmin yapım, yönetim gibi kotarıma ve ortaya çıkma biçiminin küçük bütçeli olmasının ötesinde, anlatı ve seyirci ile ilişkiye girme biçimlerinde de bağımsızlığı, yani, geleneksel ya da hakim biçim ve duruşlardan bağımsız olabilmeyi gerektirdiği için, bu filmlerin bağımsız sinema filmleri olduğunu iddia etmek de doğru olmaz. O halde bu filmleri bu ülkede diğerlerinden ayıran onların bir tür yönetmen sineması olarak

görülmesi, festivallere seçiliş biçimleri ve eleştirmenlerin bu filmleri kale alış üslupları olabilir. Bizlere de bunu sezmek ve onları ayrı kategoride değerlendirmek düşüyor.

² En belirgin ve bilinen örnekleriyle Brezilya 1965’den 1984’e, Uruguay 1973’ten 1985’e, Şili 1973’ten 1990’a, Arjantin 1976’dan 1983’e, Pakistan 1977’den 1988’e kadar uzun yıllar darbe yönetimlerinde kalmışlardır. “Üçüncü dünya” için durum bu örneklerdeki gibi giderken “birinci dünya” için de durum çok farklı değildir. Ülke çapında darbeler görülmese de darbe gücünde örtük ve toplumsal rızaya uygunlaştırılmış “temizlik hareketleriyle” karşılaşırız. Aynı dönem içerisinde ABD, Almanya, İtalya ve Japonya’nın öğrenci hareketlerini ve örgütlü solu dağıtma biçimlerine bakılabilir.

2

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, İstanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

ve değiştiren yoğun bombardımanın sorgusuz sualsiz hakimiyetine olanak verdi. Elektronik, tekno kültürden, popülerlerin patlamasına, sosyal devletin iflasından hayatın özelleştirilmesine, yüzyıllar boyunca uzun mücadelelerle kazanılmış hakların geri alımından toplumsal ve kamusal dokuların çözülmesine kadar uzanan çok geniş bir alanda, insanların yaşamlarında onları sersemleten, parçalayan, yalnız ve dayanışmasız bırakan, kaygılı ama kayıtsız ağır bir dönüşüm yarattı. Yaşanan bu derin travma, kurbanlarında derin korkunun ürettiği kaygı ile suskunluk ve geri çekilme; seyircilerinde ise utanç, korku ve sinme etkisi bıraktı. Yani insanlığımız ve toplumsallığımız hasar gördü ve yaralar aldı. Bu hasar da kendi ürünlerini, kendi anlatılarını, bakışlarını yarattı.

Daha önce detaylı bir şekilde analiz etmeye çalıştığım ve önemli bir kısmını savaş ve travmalar sonrası bir zamanmekan (kronotop) olarak ortaya çıktığını düşündüğüm kara film estetiğinin dönemsel bir dalga olarak yeniden üretiminde de yine daha önce aynı zamanmekan içinde tanımladığım toplumdan, sistemden, duygudaşıktan, yaşanan ortak deneyimlerin bağlamından kaçınma ile kendini dışarıda tutmaya çalışan; deneyimin bilgisini yok sayan “dışarıklı bakış” filmlerini ürettiğini düşünüyorum. (Akbal Süalp, 2004, 2007, 2008) Hem Türkiye’nin hem de dünyanın 80ler deneyimlerine ait özgüllüklerinin örtüşmesiyle karşımıza, kendine has bir hissiyat ve ifade biçimi çıkmaktadır. Bu filmlere daha önce fanusunda bekleyen bir duyarlılığın ezgileri demiştim. (Akbal Süalp 2007, 2008) Kırık dökük bir toplumsal deneyimden kendini muaf tutmaya çalışırken bu kırılma dönüşümün bütün izlerini kaçınılmaz olarak öykü anlatımında barındıran öfkeli, tepkisel erkek duyarlılıkları, bir tür erkek melodramlarını yarattı.

Yukarıda sözünü ettiğimiz filmlerin hepsi için bu tanıımı kullanabiliriz. Belki de bu dönemin melodramlarını Yeşilçam’ın melodramlarından ayıran bu sözünü ettiğimiz çarpıcı dönüşüm olabilir. Burada mesele sadece bu melodramların erkekler tarafından ve erkek egemen bir bakışla yapılıyor olması değil elbette. Çünkü melodramların tarihine bakacak olursak hem melodramların en güçlü hegemonyasının sürdüğü Hollywood’a hem Yeşilçam’a ya da dünyanın herhangi bir yerindeki ana akım sinemalara baktığımızda melodramlar yoğun ve baskın bir şekilde zaten erkek egemen bir üslupla, erkek yönetmenlerin bakışıyla yapılmışlardır. Zaten sistemin içindeki kadın yönetmenlerin çoğu da oluşmuş dramatik yapıları kullanmışlardır. Ama bütün bu melodramlar ağırlıklı ve baskın olarak da kadın duyarlılıklarına seslendiklerini düşünen; kadınlara kısa bir süreliğine fantezinin dünyasına kaçış sunan, sunduğunu düşünen ve onların özdeşleşebileceği duygudaşıkları hedefleyen çalışmalardır. Aslında bu melodramların hem sınıflar arası hem toplumsal cinsiyet rolleri

3

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, İstanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

arasındaki çatışmaları yumuşatmaya çalışan hem de toplumsal karşılaşmaların pek çok katmanında ezilen kadınlara ‘tedavi edici’ bir işlev üstlenen yanı da bu özelliklerinden kaynaklanıyordu diyebiliriz herhalde.

Kendini temsil etme yetisinde gören erkek iktidarı empati kurarak, fantezi ve duygu yoğunluğu (phatos) üreterek kadınları kurdukları öykü dünyasına çekebileceklerini ve böylece onların seyirliğini kazanacaklarını düşünüp durmuşlardır; ve bu düşüncelerinde de yanılmamışlardır. Aslında duygudaşlıkla yarattığı öykü dünyası ve arınmanın (katharsis) içinde dışardan ve yukarıdan bir bakış üretilmektedir. Bu tuhaf temsil ilişkisi hem temsil eden hem temsil edilen için “tedavi” edici olmaktadır ve toplumsal karşıtlıkların bir potada erimesi işleviyle de hegemonyanın gerçekleştirilmesini sağlamaktadır. Hem temsil eden hem temsil edilen kendilerini tuhaf bir mesafeye öykünün dünyasının kurmaca olduğunun ama bunun her iki taraf için de bir filmlik zaman dilimi için her defasında yeniden kurulup çözülen bir parantez deneyim olduğunun aşinalığına bırakırlar. Bu aşinalık, bu tanıdık olma halinin kendisi güven vericidir. Nilgün Abisel’in belirttiği gibi toplumsal hareketlenmenin, köyden kente göçün, hızlı modernleşmenin etkisiyle savrulan insanlar için Yeşilçam filmleri, Abisel’in tabiriyle “sarsıntılı günlük yaşamlarında sığınabilecekleri bir liman” gibidir. (Abisel, 1994:26)

Dolayısıyla bu tuhaf mesafe ve aşinalık ortak bir çalışma başlığı, bir kitap ismi olarak, son derece çarpıcı ve analitik açılımlar sağlayan Çok Tuhaf Çok Tanıdık : Vesikalı Yarım ₃ kitabının başlığı kitabın içeriğinin ötelere uzanıp, bana başka bir bakışla, başka yöntemlerle düşünme kapıları açmaktadır; bu ilham veren başlığa teşekkür ederek çağrıştırdıklarına bakacak olursak: Kadın ve erkek seyirciler çok tuhaf, yani, aslında biraz yabancı/ uzak ama çok aşına, tanıdık/ yakın dünyada bir süre oyalanacaklarını bilerek öykünün dünyasına fantastik kaçışlar kiralyorlardı.⁴

Özellikle de Yeşilçam ve onun seyirci ilişkisi aslında bu tür bir seyirlik eğlence olarak tanımlanabilir. Yeşilçam’ın en parlak dönemlerinde film salonu işletmecilerinden starların ismi verilerek film siparişi alınması belki sözünü ettiğimiz halk eğlenme biçimlerini de destekler bir bilgiye dönüşebilir. Daha önce de yazmış olduğum gibi Yeşilçam bir ima ile geçiştirme sinemasıdır ve kendi estetiğini kendine özgü bir tarzda, minyatürde olduğu gibi belli sahne tekrarları üzerinden kurup durur. (Akbal Süalp, 2004) Bu o tuhafın, yani kurmaca olan, dışardan ve yukardan anlatılan, hatta çoğu zaman uyarlanmış

³ Yapmaya çalıştığım analizin kitabın başlığını çağrıştırmaktan öteye gitmediğini, kitapta analiz edilenlerle benim burada analiz etmeye çalıştığımın farklı şeyler olduğunu aklımızda tutarak başlığın çağrıştıran ve zihin açan gücüne sığınıyorum.

⁴ Yeşilçam sinemasının en bol ürünli en bol seyircili dönemi üzerine tarihsel ve kuramsal olarak kapsamlı bir çalışma için bakınız Serpil Kirel, (2005) Yeşilçam Öykü Sineması (İst: Babil)

olan, bir sempati adına tanınmadan temsil edilmiş olan, melodram anlatılarının o çok aşına olan, yani hep fakir ev, zengin ev, salaş pavyon, zengin gece kulübünün yıllarca aynı mekanlar olması kadar tanıdık, bildik sahnelerle, bildik çatışmalarla ve hatta öykülerle üretildiği bir eğlencedir. Ve belki bu özelliğinden dolayı da klasik anlatı kalıplarının seyirciyle kurduğu ilişkiden her zaman biraz farklı bir ilişki geliştirmiş olabilir. Tom Gunnings’in ya da Miriam Hansen’in ve Alexander Kluge’nin sözünü ettiği türden bir ilişki: Bir tür cazibe sineması; bir tür ortak deneyim ufku ihtimali. Seyredilenin ya da anlatının değil, seyretme ve eğlenme, birlikte oyalanma deneyimi ile kendilerine benzer dünyalara çoğu zaman sesli tepkiler vererek izleme deneyimi olarak kısaca özetleyebileceğimiz bir temaşa sinemasından söz ediyoruz. Ama 80’ler sonrasında bu ilişki de kırılmış ve dönüşmüştür.

Türkiye dünya ile birlikte değişirken Türkiye’de eğlenme ve seyir ilişkileri de dönüşüme uğradılar. Bu mesele bu yazının sınırlarını zorladığı için üzerinden durmadan geçeceğimiz bir başka başlık; ama bu hızlı değişim hem seyretme biçimlerini hem de bu alana üretim yapan anlatıcıların anlatı biçimlerini de değiştirdi.⁵

Sinema bu anlamda daha klasik anlatılarla, daha erkek seslerle dolarken göz yaşı sineması da ağırlıklı olarak erkek melodramlarına dönüştü. Kendi ötekisinin dünyasını da temsil ettiğini düşünen erkeklerin tuhaf mesafeli öykü dünyaları yerine, kendi hayatının melodramına ya da bir melodram olarak gördüğü kendi hayatına, üstelik, kurmacanın duygusallığını yeniden kurarak değil bu ‘duygu dolu halin’ kendi öyküsüne içkinliğine hislenerek yapılmış melodramlarla; mesafesiz; yönetmenin mahremine aşına kılındığımız yeni bir seyirlikte karşı karşıyayız. Bunun arkasında sadece eğlenme, seyretme ve anlatıp gösterme biçimlerinin değişimi yatmaz; bu değişimlerin ardında dipten ve çok güçlü kırılmalarla dönüşüme uğrayan, birbirine örülü pek çok toplumsal dinamik söz konusudur. En azından değişim ve dönüşümün sözü edilen yönünü anlayabilmemizin böyle bir analizi gerekli kıldığını düşünmekteyim.

İşini, konumunu, toplumsal bağlarını, dayanışma pratiklerini, düşünsel yeti ve dayanaklarını çok hızla kaybeden yalnız, beceriksiz, işsiz kahramanlar ya saldırgan, öfkeli ve yönelimi olmayan yerçekimsiz erkekler olarak alkol, uyuşturucu ile varolan ya da tutunmaya çalışan, küfürle kendi sesinden güç bulan ve seyircisini güldüren, kendine bağlayan, ‘karşı kahramanlara’ dönüştüler ve dokunabildikleri, etkiledikleri kendi seyircilerini de yarattılar. Bir diğeri ise 80 sonrasında sözünü ettiğimiz bütün sıkıntılı dönüşümlerinde diğerlerine

5 Bu değişimin yaygın argümanları olan politik olaylar, bahçe sinemalarının hatta Türkiye çapında semtlere kadar yayılmış sinema salonlarının kapanışı, askeri darbe, iktisadi kriz, dünya çapındaki büyük eğlence sektörünün zincirlerinin hakimiyeti ve baskısı gibi faktörler baki kalarak bunların yanı sıra ve bunlarla birlikte değerlendirilmesi gereken bir durumdan söz ediyorum.

5

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, İstanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

oranla biliş ve bilinç düzeyinde algıları daha açık olduğu görünen bir yeri terk ederek, bu travmadan kendini ne pahasına olursa olsun çıkarıp, kurtarmaya çalışan, bunu gerçekleştirmek için de bilişinden vazgeçerek uzaklaşan, topluma, toplumsal olana mümkün olduğunca uzaktan bakacak bir içe dönüklük içinde bir önceki gruptakine çok benzer bir yerçekimsizlik hali ile, ruhu askıda, şiddeti içinde büyüyen, öfkesi daha rafine gibi duran, kendini kurtuluşunun ve anlatısının merkezine alan, hatta bu halini nihilist, varoluşçu felsefelerle anlamlandıran bir üslup oldu. Her iki kanadın da öfke ve şiddetlerinin ya da örtük şiddetlerinin, pasif agresyonlarının anlatılardaki esas muhatabı kadınlar oldu. Birinci grup, kadınlara yönelik şiddeti sakınmasız ve pervasızca gerçekleştirirken; ikinci grup ise, şiddeti zaman zaman açık olarak uygulasa da daha çok iktidarını, meselesini, toplumunu yitirmiş erkeğin bütün kayıplarının, başına gelen olumsuzlukların ya da en azından yaşamını parçalayıp onu hareketsiz kılan anlamsızlıkların müsebbibi ve kötülüklerin kaynağı olarak kadını hedef aldı. Daha önce pek çok defa pek çok yerde de söylediğim gibi, çok genel ve ortak bir tutum olarak zaten kadınlar diyalogları ve derinlikleri olmayan karakterler olarak karşımıza çıkmaya başlamışlardı. (Akbal Süalp, 2004, 2006, 2007) Ama birinci grup, onları tamamen hınç nesnesine dönüştürürken, ikinci grup toplumla, sistemle yapmaktan vazgeçtiği ve aslında onunla böyle bir meselesinin olmadığını söylediği yerde hesaplaşmasını erkek varlığının varoluşsal çelişkisine döndürdüğü kadınla yapıyordu.

Daha önce hem kara film (filmnoir) zamanmekanında hem de bununla birlikte gelişen fanusunda bekleyen dışarılıklı yabancı duyarlılık filmlerinde çözümlemeye çalıştığım gibi öncelikle kadına yönelik bu şiddetli öfkenin bir anlamı vardır. Aslında özellikle Barda filminde daha önce ip uçlarını veren kadından gayri diğer “ötekileri” de nispeten görme şansımız oldu. Barda filminin özelinde açığa çıkan ve yönetmenin filmin festival sırasındaki gösterimi ardından söyleşide sansürlediğini ifade ettiği üzere, diğer erkeklere de uygulanan tecavüz sahnelerinin sonradan belli bir endişeyle filmin gösterim kopyasına girmemesi belki bizi aydınlatılabilir. 80 sonrasında iktisadi,

toplumsal ve siyasi yeniden düzenlenişi, ve bu düzenlenişin gerekli müdahaleleri içinde değerlendirilen çok parçalı savaşlar -ki bir toplarsak büyük bir dünya savaşı çoktan etmiştir-, işsizlik, yersiz yurtsuzluk, yoksullaşma, deneyimin kısıtlanması sıradan bireyleri köşeye sıkıştırmıştır. Sıradan birey sabah kalkıp dünyadaki durumun analizini yapmadığından, başına gelenlerin nedenlerini, mağduriyetlerinin muhatabını aramamaktadır. Oysa dünya üzerinde savaşlar ve iktisadi bunalımlar, emeğin dağılımı ve yeniden örgütlenmesi insanları işsiz ve konumsuz bırakırken, beraberinde gelen

⁶ Ben filmi İstanbul Uluslararası Film Festivalinden önce izlemiştim. Filmin, festivaldeki gösterimi sonrasında yönetmenle sohbet kısmında yer almış bu konuşmayı, seanstan çıkanlar aktardılar.

6

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, □ stanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

apolitikleşme, korku ve kaygı ortamı milliyetçilikleri, şovenist, tepkisel davranış biçimlerini üretir ve sıradan insan kotarıp kazanamadığı ekmeğini paylaşmak zorunda bırakıldığı en yakınındakine, en yakın ötekilerine öfkelenir.

Türkiye’de aşınası olduğumuz geleneksel ‘Kerim Devlet’ ve sınıfsız toplum indirgemelerinde olduğu gibi bizim sinemamızda bu toplumun yaşadığı bütün çelişkiler, modernizmle ve Batıyla baş etme meselemiz ya da sınıf çatışmalarının algılanmasına karşı gösterilen direnç uzunca bir süre, özellikle de Yeşilçam sinemasında, köy kent karşıtlığı üzerinden ima ile geçirtilmiştir. Yukarıda Yeşilçam’a özgül durumlardan biri olduğunu belirttiğim ima ile geçitirme sineması dahilinde aslında içinde folklorik öğelerin bulunduğu köy ve ağa filmlerinin anlatılarına bakarsak, kötü yürekli zalim gaddar ağalar Yeşilçam’ın kötü oğlanları tarafından oynanır, baş roldeki bizim oğlanlar ise halk kahramanlarıdır. Reçber maraba, yanaşma, eşkıya ya da halk ozanı muhalif olanın ve başkaldırının sesi olurlar. Toprağı mülk edinmiş ağalar, feodal düzenin temsilcileri ve onun karşısında ezilmekte olan köylüler vardır ve yönetmenler, eğitilmiş, küçük burjuva konumlarından 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. Bunun uzantıları postmodern etkilerle hala devam etmekte ve televizyonda mecrasını yeniden üretmektedir.

Oysa artık hep beraber filmlerin üretildiği bu kentte birlikte yaşıyoruz. İstanbul feodal, kapitalist, emperyalist ilişkilerin, pre-modern, modern, post-modern bütün hallerin, küresel ve yerel bütün ölçeklerin katmanlarının zaman ve mekanlarını bir arada tutuyor. Toplumsal olarak başlangıcından beri sözünü ettiğimiz 80ler dönüşümüyle birlikte bakışımızın meselesini yitirdiği zamanda bu metropolün hissiz, dağılmış, odaksız, televizyon bakışımı fanus özneleri dışı, topluma değil; içe, bir türlü birey olamayan bireyciğe doğru sürükleniyorlar. Kamusalın zayıflayıp dağıldığı yerde kavruk ve kurak bir mahrem dünya kendi üstüne kapanıyor. Sınıflar, karşıtlıklar, çelişkiler de daha da tuhaf bir indirgemecilikle Yeşilçam’ın köylü kentli çatışmasını, feodal dünyanın halk kahramanlarını, çoktan geride bırakarak, kentin tutunamayan, yerçekimsiz, savrulan, kayıp kahramanlarının öfkeli, tepkisel lümpenlerine yakılan ağıtlar ya da güzellemeler olarak üretiliyorlar. Acıların ve yenik düşmenin namusu onlardan soruluyor. Yaralı yürekler bu yüzden bunalıyor, savrulurken hınçlanıyorlar. Arabesk sonrası bir duyarlılıkla bu dünyadan, dışlandıkları her şeyden, bütün ötekilerden öç alıyorlar. Bu yüzden bu filmlerin ortak paydası onların toplumsallığını ve tabi

7

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, □ stanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

ki bireyliğini yitirmiş küçük insan öyküleri olmaları noktasında yatıyor. Ama bu küçük insan öykülerinin kahramanları Dostovyeski'nin kahramanları gibi karmaşık katmanlı ve çoksesli değil; ne de sıradan melodramlarınkine benziyor, hatta karşıt kahramanlar da değil. Topluma ya da seyirciye kahraman olarak laik görülen de saldırgan katiller, tecavüzcüler, yaygınlaşmış mafya fedaileri, bu hayatta kimse için bir şey yapmamayı "seçmiş", kendinden gayrisine 'kafayı takmayan', hiç bir üretimde bulunmayan, hayatı tüketen "bireyler". Ve belki en önemlisi de bu filmlerin şiddetli tek seslilikleri yönetmenlerini iddiasında bulundukları fikri gövdelerden, üsluplardan ayırıyor. Duruşunu, toplumsal dolayısıyla politik varoluşunu yitirmiş bir 'kaybetmişlik' hatta 'yoksulluk', 'kimsesizlik' söylemi tahlil ve duruş üretemediği için savrulan ve yerçekimsiz ağır lümpenlik hallerini yeniden üretip duruyor.

Film eleştirisinde çoğu zaman sorulabilecek anahtar sorulardan biri de kameranın gözünün kimin gözü olduğu sorusudur. Kimin dünyasından, algısından, bakışından bakmamız beklenmektedir. Barda'da bizim tecavüzcünün, işkencecinin gözünden bakmamız bekleniyor; üstelik haz ve keyif alarak, anlamanın ötesinde anlayış göstererek, hatta haklı çıkararak. Akar bunu pek çok kişinin kült filmler mertebesine çıkarttıkları Gemide filminde de yapmıştı. Gemide de bu durum tek bir sahnede belirgin ve okunabilir hale geliyordu. Bu filmin ise bütününe yayılmış durumda olduğunu görüyoruz. Gemide, Laleli'de Bir Azize gibi filmlerde 'karşıt kahramanların' anlatıya neden olan hallerinin sebebi hikmeti nedir, dertleri, sıkıntıları neden kaynaklanır, bunu anlayamayız. Aslında nedenini ne kendilerinin ne de bizim bilebileceğimiz bir boşluk ve hiçlik hali ile kafalarına göre takılmak, kadın, alkol ve uyuşturucu tüketmek istemektedirler. Üretememenin değil, tüketememenin sıkıntısındadırlar. Tüketmenin dibe vurmakla bir olduğu bu yaklaşımın son örneği Barda'da görebileceğimiz gibi bakışını, odağını yitirmiş, dibe vuran bir yok edicilikle saldırırlar. Film şiddeti anlatmak istediğini söylerken, şiddeti şiddetle üretir. Bir salgın hastalık gibi üretilen şiddetten keyif almamız beklenir. Arzunun nesnesi insan, şiddetle tüketirken nihayet rahatsızlığı ile beraber yaşamayı öğrenmiştir.

Kader başta olmak üzere Demirkubuz'la göndermelerde bulunduğu varoluşçular Dostovyeski ya da Camus arasındaki fark ya da bağ ise öncelikle varoluşçuların kabusunun Demirkubuz'da gerçekleşmiş olmasıdır. Korktukları hal Demirkubuz'un kahramanlarında yaşam bulur. Sorumsuz, savrulan, seçimsiz, kopuk hezeyanların rast geleliğinde her an sebepsiz uçup gidecek bir sıkıntının, tesadüflerin ve havanın ağırlığından dolayı çöküp kalmasını izleriz. Kaldı ki modern dönem Varoluşçuluğu'nun, yani teolojik olandan kopmuş

8

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, İstanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

ve seküler olmuş Varoluşçuluğun, kişilerin özgür iradeleriyle kendi seçimlerini yapabilmesi fikrinin idealizmi, koca bir soru olarak da durmaktadır. Bir yandan toplum küçük bireyi diğer küçük bireylerle ilişkisi içinde bir kurt gibi kemirirken, özgür irade ve özgür seçimler tartışılabileceği gibi, her halde Sartre ya da Camus için özgür seçim kadere boyun eğip savrulmak anlamına da gelmemektedir. Onların düşüncesini daha önce sözünü ettiğimiz yaman çelişki doldurmuş, sorularını buradan sormalarına neden olmuştur. Sartre, Varoluşçuluk felsefesi içindeki yolculuğunu ve Marksizm'in bir felsefe ve duruş için neden gerekli olduğunu Yöntem Araştırmaları adlı çalışmada bu nedenle açıklamak gerekliliğini duyar. (Sartre, 1998) Zaten Demirkubuz'un Varoluşçuluğa yaptığı atıflarda referans verdiği Camus'den ziyade, insanlık durumunun insanın yazgısı olduğunu düşünen ve tutkunun sonuçlarını önemseyen Kierkegaard'a yakın duran bir varoluşçuluğun içinden konuştuğunu söyleyebiliriz. Kaldı ki Lutherci Hristiyan ahlakı savunan düşünür bir yandan da karar vermenin ahlakının gerekliliği üzerinde durur. (Kauffmann, 1964) Dostovyeski'ye gelince O, küçük insanın yaşamın ağırlığı karşısında daralan

dünyasını anlatırken Bakhtin'in dediği gibi diyalojik ve polifonik bir dil kullanır. Kahramanların içsesleri sürekli aykırı ve kışkırtıcı tartışmalar, sorgulamalar üretir. Demirkubuz ise monologla öfkeli bir kadersizliği anlatır. Düz düzgün erkek melodramları anlatır. Bizim sıradanlığımız onun öyküleri ile bağ kurmamızı sağlar. Havada asılı ruhların kırıldı kırılacak onurları uçuşur gider.

Nihilizme gelince; bir hiçlik kutsaması olmadığı çok aşık olmalı. Nihilizm sözcüğü ilk kez Turgenyev'in Babalar ve Oğullar (1862) adlı romanında yine meşruluk kazandığı yeni bir kavramla beraber giriyor: "intelligentsia". Dönemin 1850'li yıllarında Rusya'da yaşanan sınıfsal dönüşümlerin ve aydınların sınıfsal yapısındaki dönüşümlerin yarattığı yeni aydınların içinden çıkmış bir gruptan söz ediyoruz. Köle olan köylüler yani, serfler 1861 yılında azat edilmişlerdir. Aydınlar, Taner Timur'un da aktardığı gibi, artık yalnızca aristokrasinin içinden değil, burjuvazinin hatta küçük burjuvazinin, halkın içinden çıkabilmektedir. (Timur 2002:121) Nihilistler:

"Kutsal Rusya'nın tüm kaderci değerlerine başkaldırmış (ve bu ölçüde eylemci ve "yıkıcı") pozitivist gençlerdi. 1860 ve 1870'lerde Narodnikler, 1880'lerde de Marksistler bunlar arasından çıkmıştır." (a.g.e:121)

19. yüzyılın sonlarına doğru Rusya'nın ya da dünyalı herhangi bir yerin içinden geçmekte olduğu zorluklar ve hızlı dönüşümlerle bir bağ, benzerlik kurabiliriz; kaldı ki bunun için de tarihi ve toplumu göz önünde tutan analizler yapmak zorunludur. Aksi takdirde teşbihte hata olur; indirgemeci, benzetmeci bir yüzeysellik bakmış oluruz bu çağrıştıran unsurlara. Dönemin otoriteye başkaldıran, bilimin, bilginin peşinde koşan ve tek

9

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, İstanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

bir bilim olmadığını savunan, ilerici, pozitivist ve toplumsal kurtuluşu amaçlayan gençleri olan nihilistlerle Demirkubuz'un ya da Akar'ın teslimiyetçi, kurtuluş değil uyuma ya da en azından sürüklenmeye eğilimli hiççiliği arasında yapılan göndermelere bakarak nasıl bir bağ kurmamız bekleniyor acaba? Nihilizm, hangi dönem ve şart altında "yaşasın içinde kavrulduğumuz azaplar, hırçınlıklar dolu hiçliğimiz; onunla yaşamaktan zevk alıyoruz" önermesi olarak algılanabilir acaba?

Her dönem kendi filmlerini yaratacaktır; yaratabilir. 80 sonrasının sineması travma, yoksullaşma, yoksunlaşma ve utançla fanusunda bekleyen dışarılıklı yabancı duyarlılık filmleri üretebilir, bu bir yerçekimsizlik sineması olarak karşımıza çıkabilir ve lümpenliği kutsayan 'ağır abiler'in gözyaşı sineması olarak beğenimize talip olabilirler. Beni asıl şaşırtan beğenimize ziyadesiyle mahzar olma halleridir. Eleştirinin iflası, birlikte yaşama pratikleri yaptığımız, pek çok türüyle birlikte yaşamayı kendimize şiar edindiğimiz sıradanlaşmanın tatlı bir virüs gibi hepimizi sarması ve kabul görmesinde mi yatmaktadır?

Sorunların kendini esas yansıttığı yer de belki bu sıradanlığın kutsanmasının eleştirisiyle karşılaşmaması ve karşılanmaması. Sıradanlığa böylesine kayıtsız koşulsuz sarılışımız, bastırılanın ya da mazlumun haline duyulan yakınlık meselesini de karmaşık ve katmanlı bir şekilde yeniden üretmektedir. Bütün bir postmodern esintiler döneminin hakimiyetinde özellikle de postmodern sol diye tanımlanabilecek yeni duruşlar içinde alttakilerin, ezilmişlerin çok sesliliği ve bu çok sesliliğin taşınabilmesi, duyulabilir olması özlemi vardı. Sivil toplum tartışmalarından kimlik meselelerine, mazlum ve madunun toplumsal alana, kamusal alana ya da kültürel ve sanatsal alana taşınması iddiasındaki pek çok aracın ortaya çıkışı, bu özlemin kendine bir alan yaratabileceği umudunu yaratmıştı. Böylece kültürün, sanatın, kamunun alanları demokratikleşip özgürleşebilecekti. Ama madun hala konuşmıyor

Madunun yalıtılmışlığından bahsettiğimizde bulanık bir hegomonik kimlikten değil, madunun ulaşma imkanı bulunmayan sivil toplumun soyut yapılarından bahsediyoruzdur. Madun yavan, şekilsiz ve melez kimlik-tipi kavramlardan biri kesinlikle değildir. (Spivak, 2007: 54)

Madunun, yoksulların ya da kaybedenlerin kim oldukları ve neden konuşamadıkları sorusu örtbas edildiği sürece onların temsil meselesi de sorunsallı alanını koruyacaktır. Onlarla yakınlaştıklarını düşünen birileri sadece onlar adına konuşmuyor; kendilerini madunun konumuyla özdeşleştirdikleri bir yerden kendi adlarına tuhaf bir konuşmada bulunuyorlar; simülasyona uğramış bir temsil meselesinden konuştuğumuzu düşünüyorum. Kendilerine ait kurgusal bir madunluk konumuyla, yani simülasyon bir madunluk hali ile, madunu ve simülasyona uğrattıkları kendilerini temsil etmektedirler. Temsil mekanizmaları

10

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, İstanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

sorgulanıp kırılacağı yerde; kendi kendini temsil edemeyenlerin yerine konuşmaktan vazgeçip, kendi kendini temsil etmelerinin yollarını aramaktan da vazgeçip ve bunun için geliştirilmiş araç ve aracı teknolojileri de kendilerinin kılarak yani yine temellük ederek (video, video art vs.) temsil eden tuhaf bir ilerici fikriyle, temsil ettiğinin durumuyla özdeşleştiğini zannediyor ve böylece demokrasi ve eşitlikten yana ilerici bir dünya kurmakta olduğunu mu düşünüyorlar? Bu ruh ve kafa bulanmasının sebebi nedir acaba? Sınıfsız ve liberal bir cennette yaşadığımızı düşünmeleri mi? Bu cennete tek meselenin kimlik meselesi ya da ezilenler adına ezilenmiş gibi konuşmak olduğuna kanaat getirmeleri mi acaba? Kimsenin niyetini sezmek gibi uzun zamanlı bir lükse sahip değiliz.

Muhafif, alternatif, aykırı eleştirel olanın Hall'un bir mücadele alanı olarak gördüğü popüler kültür içinde de mücadelede zayıf kaldığını görebiliyoruz. Popüler kültürü gün be gün giderek daha güçlü bir şekilde belirleyen baskın ideoloji olduğuna tanıklık ediyoruz.

Belki de bu yüzden sıradanlığın salgınında savrulurken eleştirel, muhafif olandan, örgütlü ve dayanışma ilişkileri sunandan uzaklaşarak alternatif ve sorgulayanlara önemsizlik atfedip güvende kalmayı seçiyoruz. Bu güvende kalınan halin güvenliğinin nasıl olduğunu burada açmak, bu yazının haddi aşar.

Deneyimlerimizi toplumsal olarak üretilebilen ve dönüştürülüp, paylaşılabilen bilgiler kılabilirsek, yaşadıklarımızı hatırlamak bu kadar zor olmasa ve hatırladıklarımızla, geçmişimizle, yaşadıklarımızla yüzleşebilirsek nasıl olurdu bu dünya? Ama aynı süreç içinde deneyimlerle yüzleşmeye çalışan, acıların yasını tutmaya, ve onları böylece sağaltmaya çalışan, hesap sormaya başlayan, sadece öfkelenmeyip ve telaşa geride bırakma gayreti duymayan filmlerimiz de çoğalmakta. Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Ezel Akay gibi yönetmenlerin filmleri başta olmak üzere hiç de azımsanmayacak bir liste söz konusudur.

Z. Tül Akbal Süalp Bahçeşehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema TV Bölümü

Video aracı 1960 başlarından itibaren kullanılmaya ve sanatsal kültürel üretimlerin bu çok yeni ve heyecan verici yeni alanı olarak ortaya çıktıktan sonra; videonun ve video sanatı'nın demokratikleştirici canlandırıcı yanı çok konuşulup tartışılmıştı. Bu yeni araç yeni bir aracı olarak herkesin kullanabileceği herkesin kendi öykülerini dertlerini anlatabilecekleri bir alan yaratabilecekti. Ama herkes kullanamadı hala da kullanamıyor. Herkes adına birileri kullanıyor ve bu videolar demokratikleştiği düşünülen müzelerde, sergi alanlarında, banka ve holdinglerin yerleştirme mekanlarında kavramsal sanat yapan sanatçılar tarafından kullanılıyor; üstelik 'halktan biriyim' gibi görünmenin özensizliğiyle.

11

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, İstanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

KAYNAKÇA

- (2006) "Adı Vasfiye bir hülyaydı", adı: Atıf Yılmaz, Ankara: Dost, 126-134.
- (Yayınlanacak 2008) "Kent, İmge Özne ve "dışarlıklı" ZAMANMEKANLAR" zaman . mekan / mekan . zaman, İstanbul:
- (2007) "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) (yayınlanacak: winter 2007) Vienna: Löcker publishers,
- Abisel N, (1994) "Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine", 25. Kare, sa:9 Ekim-Aralık s:26
- Abisel, N. (1994) Türk Sineması Üzerine Yazılar, İstanbul: İmge.
- Akbal Süalp, Z.T. (2004) ZamanMekan: Kuram ve Sinema, İstanbul:Bağlam
- 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.
- Hansen, M. (1983), "Alexande Kluge, Cinema and the Public Sphere: the Construction Site of Counter - History", Discourse, no:6.
- Hansen, M. (1990) "Early Cinema: Whose Public Sphere?", T. Elsaesser (der), Early Cinema:Space Frame Narrative, London: BFI, sylr: 228-246.
- Hansen, M. (1990) "Kluge On Opera, Film and Feelings", New German Critique, no:49, Winter.
- Hansen, M. (1991), Babel and Babylon, Cambridge: Harvard University Press.
- Kauffmann, W, (1964) Dostoyevki'den Sartre'a Varoluşçuluk, çev: A. Göktürk, İstanbul: De Kirel S, (2005) Yeşilçam Öykü Sineması İstanbul: Babil yay.
- Liebman, S., (1988), "On New German Cinema, Art, Enlightenment and the Public Sphere: Interview with Alexander Kluge", October, no: 46, Kış
- Negt, O. & Kluge, A. (1992) The Public Sphere and the Experience, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Sartre, J. P. (1985) Varoluşçuluk çev: a Bezirci, İstanbul: Say, 8. baskı
- Sartre, J.P. (19889 Yöntem Araştırmaları çev: S. R. Kırkoğlu, İst: Kabalcı
- Spivak, G. C. (2007) Köklerim Havada: Her Yerde Yurdumdayım Ben!, çev: O. Akınhay, İstanbul: Agora

12

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Associate Professor
Bahcesehir University, School of Communications, Department of Cinema & TV, □ stanbul, Turkey Phone: +90 212 381 04 48, fax: +90 212 381 00 20; e-mail: tul.akbal@bahcesehir.edu.tr tulakbal@hotmail.com

Timur T. (2002) Osmanlı- Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik, İstanbul: İmge 2. baskı

13

Z. Tül Akbal Süalp "Vahşet Acı ve Sorumluluk", Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

Vahşet Acı ve Sorumluluk

11 Eylül 1973 tarihinde, Şili'de darbe oldu. Salvador Allende'nin Unidad Popular (Birleşik Halk Cephesi olabilir. Türkçe'de de Unidad Popular diye kullanılmaktadır) iktidarı devrildi ve 18 yıl iktidarda kalacak olan Pinochet, yönetimi ele geçirdi. ABD'nin bu sürece neden, nasıl ve ne şiddette karıştığı ise postmodern yıllara gelindiğinde, inkar bile edilmeyen hatta detaylarıyla konuşulup anlatılan bir hikayeye dönüşmüştü. Dünya 70'li yıllar boyunca bu darbelerden sıkça yaşadı. Bazı yerlerde

darbelere gerek kalmadan temizlik hareketleri gerçekleşti. 80’lerin ortalarına geldiğimizde örgütlerden, halk destekli hareketlerden, başkaldırılarından temizlenmiş dünyanın yeni liberal politikaları görev başındaydı. Görenler görmeyenlere, duyanlar duymayanlara anlattıysa da pek çok öykünün sesi öyle silik kaldı ve öylesine güçlü bir medya endüstrisi ufuktan yükseliyordu ki, bütün diğeri iletişimlerini peeledi, gölgeledi ve biz çoğunu unuttuk. Aralarındaki bağlantıları olabilecek ilişkileri göremedik ya da es geçtik. Şili’li yönetmen Guzman’ın son filmi Salvador Allende (2004, 100’) belgeseli peelerin ardından ve yitip giden belleklerden Allende’nin öyküsünü çıkarıp, bize yeniden sunarken sanki Huyssen’in de bize önerdiği gibi, gelecek için hatırlıyor ve hatırlatıyor ve belki unutmalarımızın nedenini ya da bilgisini de açığa çıkarıyor. Guzman, Şili’de darbeden önce de bir sinemacı olarak çalışmış ve Allende’yi iktidara taşıyan sürece tanıklık etmiş ve hatta bunları belgelemiş bir sinemacı olarak hem o süreci hem de Allende’yi alaşağı eden süreci anlatıyor.

Bu yıl 2005’deki 24. İstanbul film festivaline gelen filmlerin bir çoğuna bize, istersek bazı ilişkileri kurabilmemiz için bir fırsat daha veriyordu. Farklı öyküler, belgesel kayıtları, insan yüzleri, hikayeleri öylesine birbirleriyle konuşur gibiydiler ki, bilginin aslında bu farklı anlatılar arasındaki ilişkiyi ve dinamikleri keşfetmekle ilgili olabilecek yönünü bize hatırlattılar. Bununla birlikte hayata karşı sanatın ve bilme biçimlerinin yüzünü nerelere dönebileceğine ilişkin de bir kez daha başka bilme, üretme, anlatma, hissetme biçimlerinin mümkün olabildiğini de bize söylüyorlardı.

Şiddetin “öteki” yüzü ya da daha az konuşulan, konuşulduğunda da tuhaf algılanan ve sırf bu yüzden algısı ters yüz edilmiş şiddet, şiddet olarak değil de alını yazısı gibi ya da

Z. Tül Akbal Süalp “Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüşoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

hayatın normal seyri, tarihin akışı gibi gelirken; şiddetin sıradan ve günlük hayatın içindeki bireysel uzantıları ve zaman zaman bunların yoğunlaşma biçimleri, üçüncü sayfa haberlerini, filmleri ve hatta “sanatın başka alanlarını” meşgul eder. Adeta hayatlarımızdan daha büyük bir manzarası olan şiddeti, şiddet olarak algılamazken onun titreşimlerine bakarız ve duyarız. Biz günlük hayatlarımızın ve bu hayatların biri birine bağlı küçük tarihlerinin üstünden ağır izler bırakarak geçen şiddeti yukarıdan yoğun ve yaygın olduğu için midir; sıradan küçük varlıklarımızdan, etrafımızda algıladıklarımızdan daha büyük ve geniş olduklarından mıdır, bu büyük ve masif olanın genel ve parçalı ve dağınık olanla iktidar ilişkisinden midir, yoksa bütün bunları da içine alacak algı biçimlerimizi de belirleyen daha büyük ve güçlü bir ideolojik üretim mekanizmalarından mıdır bilinmez; bu büyük yaygın şiddeti algılamaz ya da söz konusu etmeyebiliriz. Pek çoğumuz için kaderdir, alın yazısıdır. Bunu fark edebilmemiz için birilerinin bizden uzakta veya yanı başımızda bize, bizim yaşadıklarımıza benzer olan öykülerini anlatmaları, hislerini bize de hissettirebilmeleri gerekebilir: Müzikle, sözle, resimle, nesneyle, şenlikle. Ama anlatılara başka yükler yüklendiğinde, münferit olanı, içimizde bir hastalık ya da anormallik gibi duranı anlatmayı tercih ettiklerinde, her gün yaşamak durumunda kaldığımız şiddet dışımıza çıkar; kendi arzu nefret ve ö nesnelerini yaratır. Şiddeti dışarıdan bir öykü gibi münferit olan üzerinden tanımlama alışkanlığı, bu ters yüz edilmiş ilişki, hem hayatın içinde her birimize ve hepimize yönelen şiddeti peelerken hem de anlatıların, hislerin, olguların, bunları bilme ve hissetme biçimlerini tercüme eden, temsil eden dinamiklerin ardındaki iktidar ve onun şiddeti de görünmez olur.

Godard'ın, 24. Uluslar arası Film Festivaline gelen son filmi Müziğimiz (Notre Musique 2004, 80'), Dante'nin İlahi Komedi'sini omurga olarak koyduğu üç bölümden ilkinde cehennemi anlatırken, bu yüzden belki, temsil edilmiş, tasvir edilmiş, sahnelenmiş savaş görüntülerinin kolajını sunuyor bize. Bakma biçimlerimizin tarihinden, savaş manzaraları sunuyor. Filmin orta bölümünü, Araf'ta ise yazarlar konuşurken, Goytisolo bu barbarlık tarihinden sağ kalarak çıkmanın da yetmediğini söylüyor. Çünkü diyor, vahşetin onarılmaz yaraları vardır ve zulüm gören artık hiçbir şey olmamış gibi devam edemez yoluna; onlar da bu vahşetten dönüşerek çıkarlar. Buna daha minör tonlarda ya da münferit şiddet üzerinden bakmak istersek, Freud'un bir yorumla bastırılmışın geri dönüşü de diyebiliriz. Aslında film tarihi bu tuhaf sezginin örnekleriyle de doludur. Şiddet ve sinema başlığının da altında değerlendirilebilecek önemli bir alt alanı bize gösterebilir. 19. yüzyılın sonları gazetesinin popüler bir iletişim mecrası olmasıyla beraber üçüncü sayfa haberlerinin de Z. Tül Akbal Süalp "Vahşet Acı ve Sorumluluk", Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

doğuşunu görürüz. Topluma yönelik şiddetin, yani, sıradan hayatlar üzerindeki işsizlik, zor çalışma koşulları, evsizlik, zor yaşam koşulları, yoksulluk, açlık ve sefaletin de mekanı olan sanayileşen kent, her gün korku hikayelerini üretir ve bunları gazetelere taşır; hem haber olarak hem de kırsaldan kente gelmiş genç ve bahtsız kadınların başlarına gelen korkunç felaketlerin tefrikalarını yaparak. Büyük buhrana doğru giderken de filmlere konu olur bu korku hikayeleri, onların içindeki kurbanlar ve bastırılmışın geri dönüşünün hem kurban hem canı olan ucubeleri. Mazlum zalimlerin zulmünden söz edilir. Oysa karşımızda Godard'ın kolajında olduğu gibi bunca vahşet anlatısından bir resim çıkarttığımızda, yaşamdan daha geniş bir manzara çıkar gözlerimizin yakından bakıp da göremediği.

Solanas'ın festivale gelen son filmi ise bir belgeseldi ve Arjantin'in kendinden başka birkaç ülkeyi de doyurabilecek kaynaklara sahipken, her yıl 35 bin insanının açlıktan nasıl olup da öldüğünü sorguluyordu. Brecht 1940 sonlarında çalışma günlüğüne şunları yazıyor: "Demokratik ülkelerde ekonominin şiddet özelliği fark edilmez; otoriter ülkelerde fark edilmeyen şiddetin ekonomik özelliğidir (Galeano, 1983: 264) Solanas, Yağma Anıları: Toplumsal Soykırım (Memoria Del Saqued A Social Genocide, 2004, 120') belgeselini "bütün bu yıllar boyunca direnenlere" ithaf ediyor. 1

Arjantin'in (1976'da benzer darbelerden biri de Arjantin'de olmuştu ve diktatörlük 1984'de son buldu) 80'lerin ortasından itibaren yaşadıklarını anlatırken sanki hepimizin öyküsünü anlatıyor. Toplumsal soykırım derken aslında abarttığı düşünülebilir ama bunca insan kaybı, işsizlik, geleceğe güvensizlik, açlık ve hele açlıktan ve kötü koşullardan ölen insanların sayılarına bakılırsa hiç de abartma olmadığı görülebilir.

Solanas, Guzman ve Godard, Godard diğer ikisinden daha önce başlamakla birlikte bugünün kuşaklarından farklı olan bir dönemden geliyorlar. Ama festivalin daha çok 2004 yılı seçkisinden gelen diğer filmlerine baktığımızda hatta onları son on, on beş yılın diğer filmleri ile birlikte aldığımızda onların öykülerinin diyaloga girebildiği başka filmlerle karşılaşıyoruz. Japonya'dan Hirokazu'nun 2004 filmi Kimse Farketmiyor (Daremo Shiranai, 141') Annelerinin iş bulmak, eş bulmak için sıkça terk ettiği dört çocuğun, annelerinin bu gidişlerden birinde bir daha geri dönmemesi üzerine tek başlarına kalarak ayakta kalma savaşı vermeleri üzerine kurulu bir film.

Tokyo'nun bir semtinde onların, tek başlarına verdikleri bu mücadeleyi kimse fark etmiyor. Kapitalizmin, mükemmeliyetçiliğin orta yerinde onlar da

¹ Necla Algan'ın "Festival'den neo liberal soykırım manzaraları" (Evrensel Kültür s.161, Mayıs 2005: s:44-46) yazısındaki dikkatli okumasından yararlandım.

Z. Tül Akbal Süalp "Vahşet Acı ve Sorumluluk", Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

ayakta kalmakta başarısız oluyorlar. Bir sistemin bütün zaafları en iyi, en zayıflar üzerinde uyguladığı şiddetle görünür hale geliyor.

İtalya'dan Andrea ve Antonio Frazzi'lerin Bazı Çocuklar (Certi Bambini, 2004, 109') filminde de Napoli'de annesiz babasız Rosario ve kendisi gibi bazı çocuklar sokakta küçük suçlar, taciz, fuhuş ve uyuşturucu çeteleri arasında büyümeye ve tutunmaya çalışıyorlar. Bunamış büyük annesine şefkatle bakan, arkadaşlarını kollayan Rosario'dan birkaç gün, hatta, saat içinde soğuk bir tetikçinin nasıl çıktığını izliyoruz. 2002'de Moodysson'un Daima Lilya (Lilja 4Ever, İsveç, 109') filmi de bu filmlere çok yakın durmaktadır. Bu vahşetin kime ait olduğunu hala sorabiliriz; bu izlediklerimiz acı veriyor olabilir, sorumluluk verip vermediklerini de sorabiliriz. Çocuklarını yok etmekte sesiz ve sakın görünen kapitalizm başka kapılarda, hanelerde de izler bırakıyor. Mesela düzenli caddeleri, tozsuz sokaklarıyla İsveç'ten Oberli'nin Kuzey Rüzgarı (Im Nordwind, 2004, 98') filmi, ellili yaşlarında işsiz kalan bir adamın iş aradığı süreci anlatırken yeniden yapılanma sözcüğünün bir alarm gibi işyerlerini dönüştürdüğü, dönüştürürken de nasıl safra attığı, atılan safraların insanlar olmasında dolayı da bazı hikayeleri olabileceği üzerine kuruluyor. Arjantin'den gelen öyküler de bunlara bağlanıyor. Di Casere'nin 2003 filmi Güzel Hayat (Buena Vida Delivery, 93') ya da Sorin'in 2004 filmi Bonbon Köpek (Bonbon, El Perro, 95') bize hayatın kıyısında işin, evin, ayakta kalmanın sınırında kalan, birden bire öte tarafa geçmenin tedirginliğinde yaşayan insanları anlatıyorlar. Örnekleri çoğaltmak mümkün. Park Chan Wook'un Güney Kore'den gelen filmi Haklı İntikam (Boksuneun Naui Geot, 2002, 121') tam da yukardan ve yaygın gelen şiddetin kişisel öç alma öykülerine ve orada sürgit devam edecek bir vahşet dairesine nasıl evirildiğini gösteriyor ve hatta bu vahşetin orta yerinde taraf tutmanın ihtimalini sorguluyor.

Bu sempozyum çerçevesinde katılımcılar, dilin ve temsilin nasıl bir iktidar olduğunu vurguladılar. Foucault bize iktidar ve bilginin eşitsizlik tarihinden söz eder. Spivak epistomolojik şiddeti anlatır, madun olanın konuşup konuşmayacağını sorgular. Acaba başka bilme biçimleri olabilseydi ve bunun pratiğini yaşayabilseydik sanatı da başka türlü adlandırır mıydık ya da belki vazgeçip yerine başka bir şey koyar mıydık bilemiyorum. Dolayısıyla, sanatı ya da daha genel ve daha az yargılayıcı olarak söylersek, bütün kültürel üretimlerin, deneyimle ve hayatın kendisiyle girdiği ilişkileri sorgularken, sorunlarımızdan bir tanesi de bilginin edinilme, üretilme ve dağıtılma sorunlarıyla hayli ilgili. Bilginin de, epistemolojinin

Z. Tül Akbal Süalp "Vahşet Acı ve Sorumluluk", Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

de çok ciddi bir şiddet ve iktidar alanı olduğu çok açık, ekonominin, siyasetin ve ideolojinin olduğu gibi.

Toplumsal ilişkinin yeniden üretildiği alanlardan biri olan sinema, şiddet anlatısını görüntü ve söylem olarak üretirken, şiddetin toplumsal düzeyde yeniden kavramsallaştırılmasına ve yeniden üretimine katılır. "Gerçekliğin" "hayale", "hayalin" "gerçekliğe" geçişli ilişkisinde, büyük metropollerin, gelişmiş elektronik, çokuluslu kapitalizminin, şehir varoşlarının, temiz banliyölerin, konu parklarının da bir şiddet öyküsü vardır. Yeni formlar ve içeriklerle yeni söylemler üretirler. Modernizmin başından beri var olan söylemlere eklenmiş olarak bulundukları gibi, yeni alanın ve sürecin özgün ifadelerini de üretilirler.

Günümüzde, artık yabancılaşmaya nasırlaşmış, yalnız metropol insanı, giderek küçülen, nerdeyse bir kabine dönüşecek hanelerinde, hemcinsleriyle ilişkisini (hem toplumsal alan hem de kamusal alan düzeyinde), TV ekranında veya eğer olanakları varsa bilgisayar ağlarından, kablo ve uydu aracılığı ile gerçekleştirmeye çalışıyor gibi. Çok uzun bir süredir, eski 'toplumsal alanın' (public space) ve 'kamusal alanın' (public sphere) erimekte olduğu iddia edilmektedir. Bu, insanların diğer coğrafyaları algılayışını ve onlarla olabilecek ilişkilerini de etkiliyor. Ama insan ilişkilerine ait her şeyin bir bilgi aktarımı, datalar geçidi gibi aktığı yeni dünya tanımları içerisinde insan, ölüm, şiddet, toplum, tarih, ölü nesneler olarak gözlerinin önünden akarken (hep birlikte seyrettiğimiz savaşlar gibi) kayıt edilmiş plastik imgeler ve uzak sesler olarak biçimleniyor. Yaşanan gerçeklikle, şiddet arasındaki ilişkinin farkına varabilmek için yeniden, yeni yollar bulmak gerekiyor.

Avusturyalı yönetmen Michael Haneke'nin bütün filmleri bize yukarıda sözünü ettiğimiz bağlamın içinden kapitalizmin ve burjuvazinin soğuk şiddetini anlatır. Özellikle de üçlemesinde. 1989 yılında yaptığı Yedinci Kıta (Der Siebente Kontinent, 111'), 1992 yılı yapımı , Benny'nin Videosu (Benny's Video, 105') ve 1994'teki Tesadüfi Bir Kronoloji'nin 71 Parçası (71 Fragmente Einer Chronologie Des Zufalls, 96') filmleriyle burjuvazinin yabancılaşmaya aşılanmış, yaşam biçimi içinde kanıksanmış soğuk, rutin, steril şiddetini analitik bir mesafeyle anlatır. Kurgulanmış hayatların, arka planda televizyon ve haberler sürerken, etraflarındaki her şeye umarsız, duygusuz bakışlarını, sonsuz tüketim alışkanlıklarını, bencil ve ilişkisiz duruşlarını içten içe üreten vahşeti, bu şiddeti üretim ve deneyiminden geçiş halleri üzerine sert ve rahatsız edici bir dünya sunar.

Z. Tül Akbal Süalp "Vahşet Acı ve Sorumluluk", Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

Belki yaşadıklarımızın ve makro ile mikro şiddet ilişkisinin en net analizi, elektronik kültürün ve medya gerçekliğinin toplumsal alanda ürettiği bütün karşıtıklara ilişkin en yoğun ve analitik öyküsü Cronenberg'in Videodrome (1982, Kanada, 89') filmidir . Videodrome bir korku, dehşet filmi olmanın ötesine geçer. Cronenberg, McLuhanci ve Baudrillard vari bir tavırla seyretme bağımlılığının korku filmini yaratır. Ama ötesinde şiddetin bütün psikolojik, sosyolojik, felsefi kuramlarını hamur ettiği karabasanı açığa çıkarır. Bir TV kanalı işkence videoları üretmektedir. Kanalin arkasındaki beyin Profesör Brian O'Bilivion'a göre, Kuzey Amerika'nın fikri savaşı video arenasında gerçekleşecektir. Televizyon ekranı beynin gözünün retinasıdır der. Evsiz barksızlar için açılmış bir düşkünler evinde her yere televizyon ekranları yerleştirilmiştir. Bunu gören Max sorar: "Gerçekten birkaç ölçek televizyonun onları iyileştireceğini mi düşünüyorsunuz?" O'Blivion'un kızı da cevap verir: "Televizyon seyrederek onlar, dünyanın birleştiren potasına geri dönebileceklerdir." Ardında ise bir hükümet projesi yatmaktadır. Spectacular Optical firması "Üçüncü Dünya için

ucuz gözlükler, NATO için de roket rehberliği sistemleri yaparken, geliştirdikleri bir sinyalle seyredenlere tümör bulaştırmaktadırlar. Bu tümör kaydedilebilir halüsinasyonlar yaratmakta, bunlar geri alınabilmekte ve izleyiciye geri tepmektedir. Sonuçta bireyler yeniden programlanmaktadır. Böylelikle Cronenberg Burroughs'nun "İmaj virüstür" sözlerini yankılar diyor Scott Bukatman. (Bukatman, 1993:92) Videodrome'in ekonomi politik okunuşu ise Guy Debord'un Society of Spectacle, (Görüntü Toplumu) kitabı ile çakışmaktadır. (Debord, 1983) Bukatman Videodrome analizinde bunu şöyle açar: İmajlar, kayıp toplumsal bütünlük için dayatırlar. (Bukatman, 1993) Seyircinin yabancılaşması, inceltilmiş görüntüler bütünü tarafından maskelenir. Böylece McLuhan'ın güç ilişkilerinden yoksun seması, Cronenberg tarafından doldurulmuştur. Ama daha da ötesi vardır. Kahramanımız Max'in yaşamında şiddet ve tecavüz çok yönlü bulunmaktadır. Kendisinin çalıştığı işte ürettikleri pornolarla ve şiddet sahneli kablo istasyonu ile sosyal saldırganlık; özel yaşamında girdiği sado-mazoşist cinsel ilişkisi ile cinsel saldırganlık; Videodrome ile gelen sadistçe işkence ve ceza sunuluşu ile politik saldırganlık. Şiddet ve görüntü müptelalığı bedeni ele geçirmiştir. Şiddet videolarında aslında gerçek işkenceler kayıtlıdır; ya Pittsburgh'de ya da Güney Amerika'daki gerçek işkenceleri müptelalar çılgınca izlerler. İşkencenin politik, sosyal kurbanları hem uymadıkları konumlar yüzünden ceza görürler, hem de görüntünün nesnesi, yaratığın ta kendisidirler. Ve onlar 'ötekiler' arasından seçilmiştirler,

Z. Tül Akbal Süalp "Vahşet Acı ve Sorumluluk", Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

seyirci konumundaki 'ötekilere' aşılarcasına, düzenli dozlarda verilmektedirler. (Akbal Süalp, 2004)

Korku ve dehşet filmleri (horror) üzerine makalesinde Robin Wood, "bastırılmış olanın geri donuşu" olan yaratık, canavar figürünün statükoya uymayan cinsel biçimlerin temsili formu olduğunu vurgular. Analizinde Freud ile Marx'i birleştirirken, bu köprüyü Herbert Marcus aracılığıyla atar ve ondan eşcinsellik, ikicinslilik, kadın arzusu vs. gibi "bastırılmışlık" olgularını, analizi için ödünç alır. Korku filmimizdeki yaratıkların aslında toplumsal ve ekonomik ilişkilerde ezilen sınıflar ile birlikte, geniş bir yelpazede bunlarla eklenen itilen grupların (çocuk, kadın, etnik gruplar, göçmenler, eşcinseller, diğer kültürler, diğer ırklar) yani kısaca "ötekiler" in temsili olduğunu söyler ve onların film içinde statükoya uygun hale getirilişinin bir güç savaşımı olduğuna işaret eder. Gariptir ki, bu yaratıklar hem saldıran olarak temsil edilirler, hem de kurbandırlar. Pek çok filmde şiddetin hedefi de aslında bu temsil edilen grup ve sınıfa yöneltmiştir. Suç ve cezanın nesneleri olurlar ve filmin şiddetinden kazazede olarak çıkarlar, eğer toptan bir toplumsal temizliğe uğramamışlarsa tabii.

Joel Schumacher'in Sonun Başlangıcı (Falling Down /1993) filmi, tamamiyle bir şiddet filmidir; örtük ve açık tüm şiddet unsurlarını işler. Üstüne üstlük oldukça hassas dengelerde yaşayan, çok yakın bir geçmişte, bir anda, mahşeri bir etnik gruplar iç savaşı yaşayan şehrin (Rodney King, olayı)₂ böylesi bir filmde konu edilmesi

Amerika'da pek çok insanı rahatsız etmiştir. Gerçekle kurgunun bu ortak dünyası etnik grupların her gün yaşadıkları ve hatta katıldıkları günlük tanımsız terörle ilişkileri ve buna ilişkin kaygılarını tekrar pekiştirmiştir. Çünkü, kalabalık korkusu ve insan korkusu birbirlerini sürekli ve karşılıklı besliyor, büyütüyor. İlişkileri farklı yaşayan, farklı coğrafyalar hem yukarda sözünü ettiğimiz küreselleştiren medya diline

alışmış, savaşı bile televizyondan plastik bir imge gibi, bir video oyunu gibi izlemenin ortak yabancılaşmasıyla filmi seyrederken farklı yaşam pratikleri, benzer nefretleri, korkuları, kaygıları ile "ötekiler ve biz" söyleminde, tıpkı Amerikan Metropollerindeki insan gibi filmin açığa çıkardığı şiddetle kendi öfkelerini de açığa çıkarır veya korku ve kaygılarını yeniden üretirler. Amerikan sineması 90'lı yılların hemen başlarında bu yeniden üretime yeni bir söylemle ile artı katkılarda bulunur.

1993

² Rodney King Los Angeles kentinde 1993 yılında bir siyah olarak gece sokak ortasında polisler tarafından sopa, cop, ve tekme ile dövülmüştür. Çevrede bulunan amatör bir video alıcısı olayı kaydeder. Bütün kanallar tüm Amerika'da bu görüntüyü kanıksamış olmayan bir kişi kalmayana dek kasede tekrar, tekrar gösterir. İmaj anlamını yitirir. Ama mahkeme de orta sınıftan, tümü beyaz jüri polisleri suçsuz bulunca olaylar patlak verilir.

Z. Tül Akbal Süalp "Vahşet Acı ve Sorumluluk", Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

yılında Screen dergisi ve bir İngiliz kanalının yaptığı bir parodide bu yeni katkıya bir de isim vermiş İngilizler: Hollywood sinemasında "Cehennemden Gelen Komşular". Cehennemden gelen polisi ile Kanunsuz Giriş (Unlawful Entry, 1992, Jonathan Kaplan), cehennemden gelen oda arkadaşı ile Genç Bayan Aranıyor (Single White Female, 1992, Barbet Schroeder) kiracı ile Pasifik Tepeleri (Pacific Heights, 1990, John Schlesinger), dadı ile Beşikteki El Dünyayı Sarsar (The Hand That Rocks the Cradle, 1991, Curtis Hanson), insan korkusu üreten gerilim filmleri diyebiliriz bunlara. Biz daha bir çoğunu ekleyebiliriz. Ortak noktaları ise film dilinden, önyargılı dünya bakışlarına, ve ürettikleri insan korkusuna kadar yayılmakta. Bunlar sınıf atlamaya çalışan, küçük, beyaz burjuvaların, beyaz banliyölerde, hadlerine düşmeksizin kurmaya çalıştıkları küçük, temiz evleri ile küçük ailelerinin öyküsü. Genç, Bekar Bayan Aranıyor hariç; o şehirde yalnız bir kadın olarak bunları yapmaya kalkıyor. Böyle sınıf atarlarken, çabaları cezalandırılıyor ve sisteme kurban ediliyorlar, bu arada "ötekiler" de bundan payını alıyor. Evsiz yurtsuz zencilerden şüpheleniyor ama çılgınca şiddet kusanlarsa ezilmiş, sınıf atlayana özenen ama kendi yapamayacak olan ya da bir şekilde eski konumunu kaybetmiş olan "öteki" beyazlar. Seyircinin kıssadan çıkaracağı hisse ise, "dikkat herkes suçlu olabilir, herkes saldıracaktır!", "Şiddet Her Yeredir!", "Herkes Canidir!" Dünyanın böyle çizildiği, kuşkulu, çekingen, yalnız insanlar aleminde, her sınıf, renk, dil, ırk, dinden insan; günlük yaşamda, tıktırılmış alanlarda ya da alansızlıklarda, sürekli hesaplaşmalara oturuyor. Ve polisine, komşusuna, kocasına, arkadaşına bile güvenemiyor. Daha ötesi uzlaşamayacağı farklılıktaki insanlar yani kendisi gibi olmayana daha da şüpheyile bakıyor. Her ayrımcılığa maruz grup, bir diğerine, ayrımcılığı yapanın mantığı ve gözüyle bakar oluyor. Tabii ki bazı filmlerde, kendi kanun olan kahramanlar yaratıyor. Bu kahramanlarda halkı bu korkulu, kuşkulu alemde kurtarıp "temizlenmiş" bir dünya için soyunuyorlar, kanununu kendi yazdıkları, şiddetinin kanlı müdahalesine doğru geçiyorlar. Bu üç filmlerinde 'kanun adamı' olmakla, 'kanun' olmak birbirine karışıyor. Rambo türü Vietnam yenikliğinin üç isteği, şehrin sefil farelerine yöneliyor bu kez. Şehrin insanları birbirlerinin gözlerine bakmadan, hızlı, hızlı, küçük kutularına çekiliyor, kapılarına yirmi sürgü birden vuruyor, birbirlerine gece oturmalarına gitmiyor, birbirlerine benzeyen hemcinslerinin akıbetlerini TV denen odalarındaki kutudan izliyorlar. Ama kahramansız kalınmıyor, gelenek bozulmuyor. Yalnız bu kez kahramanın vücudu daha gelişkin, daha yalnız ve

dahası omnipotent (sınırsız güçte), bir kendinde güç alanı olarak, sistem içinde, sistem için ama sistem dışı kurallarla yargısız infazlar geliştiriyor. Bunlara örneğe Steven

Z. Tül Akbal Süalp “Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

Seagal'li, Arnold Schwarzenegger'li, Bruce Willis'li filmler. Hatta onaylanmış şiddet, Hollywood'da bir çocuğu, evde tek başına kahraman bile yapıyor. Evde Tek Başına (Home Alone, 1990, Chris Columbus) bütün zamanların en başarılı filmleri arasına giriyor; sadece Kuzey Amerika'da 282 milyon dolar hasılatı var; tabii enflasyonla ve değişen koşullar nedeniyle ilk onluk listeye giremiyor. Ve belki de biz, çocuk bile olsa, şiddete şiddetle cevap veriliyor da olsa, bir şey yapabilmenin düşünüşü gerçekleştiriyoruz bu filmlerle, ama kurban edilenin, suçlu olanın ve seyirci olan bizim, sokaktaki aynı kişi olduğunu düşünmek mi istemiyoruz acaba? Şiddeti daha yumuşatılmış dozlarda ama yaratıklar ve ötesi sona ermiş uygarlıklar noktasında uygulayan, bazı bilim kurgu ve felaket filmleri ise korkuyu düş, düşü özlem yapıyor. Saldırganlığı uygarlıkların ya bitişini gösterdiği ya da bitmekte olduğunu verdiği nokta da belki en yüksek boyuta çıkıyor. (Akbal Süalp, 2004)

Öç filmleri ya da korku filmlerinde çoğu zaman bastırılmışın geri dönüş haline ilişik duran, zalimle mazlumun birbirine dönüştüğü tepkisel bir şiddet ifadesi okuyabiliriz. Bir de yaşananları ne analiz eden ve bize başka bilme ve anlam ilişkileri sunan, ne de tepkisel bir öfke ya da korku ifadesi olamayan; ima eden, örtük bir sezgi ve hissediş sunan filmlerden söz edebiliriz. Bunlardan bazıları yaşadığımız toplumu Haneke'nin yaptığına benzer bir biçimde distopik yani karanlık, umutsuz ya da tuhaf bir atmosfer olarak kuran filmler. Mendes'in Amerikan Güzeli (American Beauty, 1999,122') filmi ya da A. Lee'nin Buz Fırtınası (Ice Storm, 1997, 120') gibi filmlerden bahsedilebilir.³ (Aytaç, 2003, Akbal Süalp, 2000a, 2004) Bir de yine ima ile anlatısını

kuran, benim kara film zaman-mekanı içinde tarif etmeye çalıştığım bir başka grup filminden de söz edebiliriz. (Akbal Süalp, 1998a, 1998b, 1999, 2000, 2001a, 2001b) Şimdi, kendimi çok tekrar etmeden, özetlemeye çalışırsam bu zaman-mekanın ekonomik buhranlarla gelen savaş sonrası dönemlerde, kadının ve emekçilerin değişen koşullarıyla, kent yaşamındaki sıkıntılarla, yükselen ve sıradanlaşan, popülerleşen milliyetçilik, kadın ve yabancı düşmanlığı ile örülü bir düğüm olduğunu söyleyebiliriz. Kapitalizmin belirli aşamalarındaki kriz, uluslararası emeğin yeniden dağılımı ve düzenlenişi ve kentsel dokunun bunlarla birlikte dönüşümü ve yaygın bir suç ortamının sessiz, sindirilmiş şahitliği sonucunda ortaya çıkan, günlük hayatın karabasanlarının anlatımlardır. Sobchack ABD'deki Film Noir türüne bakarken, bunun bir tür sineması olmaktan ziyade ABD için II. Dünya Savaşı sonrası bir kronotop olduğunu ekonomik sıkıntıların kira ve ev fiyatlarındaki

³ Bu filmlerin ortak ve detaylı bir ditopya analizi için Senem Aytaç'ın İstanbul Bilgi Üniversitesi Yüksek Lisans tezine bakılabilir.

Z. Tül Akbal Süalp “Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

hızlı artışın genel bir pahalılığın ve yaşam zorluğunun huzursuz, ama amaçsız geçici ve kiralık mekanlarda yaşayan karakterlerinin kent duyarlılığına takıntılı öyküleri olduğunu söyler. (Sobchack 1998) Kuşbakışıyla baktığımız zaman, ya da ben öyle baktığımda, karanlık, eğretilmiş çerçeveleri, keskin ışık gölge karşıtlıklarıyla,

estetığının yakın ilişkiler taşıdığı konusunda hem fikir olunan Alman Dışavurumculuğunun da benzer koşulları taşıdığını görebileceğimizi ve 80'lerden sonra daha geniş bir coğrafyada üretilmiş ve dikkat çekici bir ağırlık oluşturmuş 'kara filmvari' filmlerin koşullarında da bu ortak unsurların söz konusu olduğunu iddia ediyorum.

İlk dönem bize modern sanatın bir örneği olarak kutlanan, sinemayı sanat üretimi alanına dahil eden Alman Dışavurumculuğu ile ulaşır. Bu zamanmekan'ın ilk ilmeği Weimar Dönemi Almanya'sında, I. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında, ilk büyük buhran olan 1929 bunalımı ve faşizme doğru giden bir süreçte koyulaşarak, kalınlaşarak görünür olur. Sokak karmaşa ile doluyken, işsizlik ve toplumsal huzursuzluk yükseliyorken, savaştan egoları yaralanmış olarak dönen genç erkekleri avutacak hiçbir şey yokken, erkeklerin işleri kadınlar tarafından ellerinden alınmış gibi gözükmekteyken kent yaşamına ilişkin zor, dayanılmaz ve insanı küçük ve yalnız bireylere döndürdüğüne ilişkin bir duyarlılığın, hikayelerden, denemelerden, resimlerden, filmlerden aktığı bir dönemde karşımıza çıkar bu filmler ve kendilerine ait geliştirdikleri estetik. Bir yanda UFA Stüdyolarının keşfettiği sanat filmleri, öte yanda aynı stüdyoların ürettiği daha popüler bir form olarak Kammerspielfilm'ler; kasvetli, karanlık, psikolojik karmaşıklığı ile modern ve bunalımlı insanların tuhaf, yarı gerçek yarı düş öykülerinin dışavurumcu bir üslupla anlatıldığı filmlerdi. Otoritenin, teknolojinin, sanayileşen modern kentin karşısında ufalarak, korkarak, tedirgin olarak ve mahremiyetin kalmadığı ve kimliksizliğin, sıradanlığın hakim olduğu mekanlara, kent kuytularına sinerek yaşadıkları öyküler, dönemin duyarlılıklarında karşılığını buluyordu. Bu puslu havada buhranın muhatapları silikleşiyor, en göz önünde olan düşmanlaşıyordu. Dr Caligari'nin Muayenehanesi (1919, R. Wiene) ile başlayan bu dönem M (1931, F. Lang) filmine kadar uzanıyordu.

Puslu iklim ABD'de, II. Dünya Savaşı'nın hem ertesinde, bu kez bir tür sineması olarak tekrar karşımıza çıkar. Benzer bir atmosfer içinde ruh halleri, yaşadıkları ile benzerlikler taşıyan karakterler, kentin gece mekanlarında, arka sokaklarda, gece klüplerinde, istasyonlarda, konaklama mekanlarında, amaçsız, savrulmuş yaşamlar yaşarlar. Kiralık, köhne, bakımsız yerlerde zaman öldüren, otellerde küçük odalarda kiralık ve geçici hayatlar

Z. Tül Akbal Süalp "Vahşet Acı ve Sorumluluk", Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

yaşayan, aileleri, geçmişleri ve gelecekleri olmayan, tek başlarına ayakta kalmaya çalışan, kente uyum sağlayamayan, vahşi cinayetlere, kayıp giden insanlara tanıklık eden karakterlerle, kiralık mekanların puslu zamanlarının öyküleridir bunlar. Tanımlandığı gibi 1945- 1955 yılları arasında üretim ve seyretme ilişkilerinde hakim olmuş genel bir üslup olarak karşımıza çıkarlar. "Savaşın ertesinde 1945 yılında Roosevelt'in ölümü ile başlayan Truman iktidarı (1945- 1952) süresince devam eder ve Eisenhower döneminde düşüşe geçer". (Sobchack, 1998: 131) Bu süreçte evsizlik, işsizlik krizinin yükseldiği, yaşamının zorlaştığı, geçim sıkıntısının yaşandığı bir ortam hüküm sürmektedir. (A.g.e) Mac Carthy dönemi komünist avı, toplumsal paranoyayı ve güvensizliği besler. Savaş sonrası, savaş travmasından geçen erkeklerin, yine kadınları ve "öteki"leri, işleri erkeklerin elinden alan düşmanlar olarak görürler. Bu durum, erkeksi cinsiyet endişelerinde ve öteki düşmanlığında karşılığını bulur. Bu endişeler içinde Alman Dışavurumculuğu döneminde doğmuş en

belirgin sinema karakterlerinden biri olan F. Lang'ın Metropolis (1927) filminde ortaya çıkmış vamp makine Maria karakteri, "famfatal" kötü kadınlar olarak, bu dönemde kara filmlerin vazgeçilmez unsurlarına dönüşürler. Çok kaba hatları ile söyleyecek olursak 1944'de Murder My Sweet'le başlayan bu dönem 1958'de ki Touch of Evil filmine kadar sürer.

Bir sonraki dönem 80'lerde başlayan ve hala sürdüğünü iddia edebileceğim ve henüz nasıl tanımlanabileceği konusunda şüphelerim olan bu dönem, kara film zaman-mekanında bir üçüncü devir olarak karşımıza çıkar. Hiç mekan ve hiç zamanın sınırsızlığında var olan, bütün sınırları insan bedeninde taşındığı yeni bir dönemdir bu. Bu dönemin puslu havasını zaten bu sınırlarındaki sürekli belirsizlik haliyle tanımlayabiliriz. Bir büyük dünya savaşının ardından gelmesi de, dünyanın pek çok köşesinde ne vakit başladığı belli değilmiş gibi duran ve bitip bitmediklerinden de emin olamadığımız pek çok farklı savaşın ardından geliyorlar. Aslında bir türlü bitmek bilmedikleri için, sonrası olmayan savaşlar. Bu sonsuz ve sınırsız gibi duran ve herkese bir TV ekranı mesafede durmuş gibi gözüken; içinde olanları uzaktan birer anlatı kahramanları gibi gördüğümüz bu tuhaf savaşlar, hep bir "savaş sonrası" durumunu korumaktalar, ekonomik olarak, siyasi olarak, deneyimsel olarak. Ekonomik krizin özelliği de benzer bir hal sergiliyor. Hep var; ne öldürüyor, ne güldürüyor. Daha doğrusu, birileri hep yok oluyorsa da, bu asılı kalmışlık düğümünden ve puslu havadan göz gözü görmediği için kaydı tutulmuyor. Hafızası olamıyor. Etien Balibar, bu ortamı tanımlarken üç önemli süreçten bahsediyor. (Balibar, 1994) Totaliter eğilimlerin sonrasındaki süreçte, temel hakların ve hürriyetlerin tartışmasının bile yapılmadığı bir sürece girildiğini, bu süreçte aynı zamanda

Z. Tül Akbal Süalp "Vahşet Acı ve Sorumluluk", Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

"liberal" kapitalist devletin alternatifi olabileceği fikrinin bile ortadan kalktığını söylüyor. Sosyal devletin krizinin başlamasından sonraki sürecin ise, yoğun sanayisizleşme olgusu, işsizlik, eşitsizliğin katmerlenişi, yeni yoksulluğun yaygınlaşması, sendikaların zayıflaması ve toplumsal huzurun sorunsallaşmasının krizleri ile birlikte, 1970'lerden itibaren ağırlaştığını söylüyor. Bütün bunlarla birlikte, savaşın dönüşünün ardından dediği süreç, anlatmaya çalıştığım zaman- mekan ilmeğiyle çıkıyor. Balibar nükleer savaş, silahlanma gibi korkuların yerini, yeni bir formda geri dönen savaşın, orada olduğuna ilişkin bir kabulle yer değiştirdiğini söylüyor. Ve körfez savaşı gibi ya da etnik ve dini savaşların yer aldığı Yugoslavya savaşı gibi savaşlarda, büyük savaşlardaki kadar insan öldüğünü ve ölmekte olduğunu ama bizlerin, bunların televizyon imgeleriyle ve paketlenmiş kamuoylarıyla karşılaştığımızı söylüyor.

Toplumsal cinsiyet rollerimiz üzerinden bakıldığında kadınların hem de toplumsal ayrımcılığın deneyim(sizlik) ufkundaki bütün diğer ötekilerin kapitalizmin belki de en yoğun ve küresel işsizlik koşullarında, her zamankinden daha keskin, fakat popülerleşmiş, kabul gören nefret ve saldırganlık ilişkilerine maruz kaldıklarını söylemek mümkün. Hatta, buna, 80'lerle birlikte medyanın, eğlence sanayiinin ve reklamların pompaladığı ve politik feminizmin önüne en büyük, en görülmez seti çeken post feminist kitle kültürü ideolojisini eklersek, dünya tarihinin en normalleştirilmiş ve maskeli kadın düşmanlığı ile karşılaşırız. Dövüş Klübü (Fight Club, Ficher, ABD, 1999) filmindeki Marla karakteri bunun belirgin bir örneğidir. Bir

işte temsil edilmiş en belirgin temsil ilişkisi taşıyan karakter diyebiliriz. Kadın düşmanlığı, “öteki”lere duyulan düşmanlığı, bütün yabancılar ve tuhaf insanlar, “bize benzemeyenler ordusu”na katılarak, kap kalın bir ilmek halinde bu örgülere katıyor ve faşizmin günlük ve sıradan deneyimleri yayılıyor, normalleşiyor ve kimse bu öfke ve şiddeti sorgulamaz hale geliyor. Bu açık ve örtük şiddet sorgulanmadığında da sıradan hayatlar siniliyor, sindiriliyor.

Her ne kadar bu ilmek için (ve aslında bütün ayrımlar için) kesin bir başlangıç filmi koymak hiç doğru değilse de, benim kaydını tuttuğum ya da ilk kez bana bunları düşündüren; benim bilişimi başlatan iki film, Blade Runner (R. Scott, 1982) ve Videodrom (D. Cronenberg, 1982). Bu ilmekleri, dokuları sözünü ettiğimiz zaman-mekan ilişkilerini görebileceğimiz filmlerin küçük bir listesini yaparken, kesin kuralları olan bir sınıflandırmadan asla söz edilemeyeceğini söylemeliyim. Burada sıraladıklarım hem bu ilmek içinde, hem de başka ilmekler içinde karşımıza çıkabilir ya da birileri için bu ayrımlar içinde

Z. Tül Akbal Süalp “Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

hiç de yerleri yoktur. Bütün bunları saklı tutarak çok kaba bir liste oluşturabiliriz: 4

Yokedici (J. Cameron, ABD, 1984) ve Yokedici II (J. Cameron, ABD, 1991) Kafka (Sodenberg, 1992), Pekin Piçleri (Zhang Yuan, Çin- Hong-Kong, 1993), Aşk ve İnsan Kalıntıları (D. Arcand, Kanada, 1993), Gece Melek Ve Bizim Çocuklar (A Yılmaz Batıbeki, 1993), Karga (A. Proyas, 1994), Yedi (D. Ficher,1995), 12 Maymun (T. Gilliam, 1995), Domuzun Kuyuya Düştüğü Gün (Hong Sang-Soo, Güney Kore, 1996), Ağır Roman (M. Altıoklar, 1996), Eşkıya, (Y. Turgul, 1996), Yüz yüze (J. Woo, 1997), 12. Kat (E. Khoo, Singapur, 1997), Nehir (Tsai Ming –Liang, Tayvan, 1997), Delik (Tsai Ming –Liang, Tayvan, 1998), -ki bence Ming Liang’ın bu filmleri bir sonra sözünü edeceğimiz ilmek içinde de değerlendirilmelidirler- Islak Köpek (T. Miike, Japonya, 1997), -Miike’nin de pek çok çalışması bu başlık altında değerlendirilebilir- Oyun (D. Ficher,1997), Gizemli Şehir (A. Proyas 1998), Bıçağın İki Yüzü, (S. Norrington, 1998), Enemy of the State (T. Sott, 1998), Gizemli Şehir (A. Proyas, 1998), Bulut (F. Solanas, Arjantin, 1998), Şişko Dünya (J. Schütte, Almanya, 1998), Frankfurt Kavşağı (R Karmakar, Almanya 1998), Geceyi Bekleyenler (A. Dressen, Almanya, 1998), Gemide, (S. Akar, 1998), Laleli’de Bir Azize (K.

Sabancı, 1998), Her Şey Çok Güzel Olacak (Ömer & Mine Vargı 1998), Tango (C. Saura,

Arjantin, 1999), Dövüş Klübü (D. Ficher, ABD, 1999), Gecenin Yolları (A. Kleinert, Almanya, 1999) Şehvetli Bakire (A. Ripstein, Meksika, 2001), Tehlike Yuvası Bangkok (O& D. Pang, Hong- Kong & Tayvan, 2000), Göz (O& D. Pang, Hong-Kong & Tayvan, 2002) hemen, hemen bütün filmleriyle David Lynch, David Cronenberg ve Wong Kar Wai’ ve Park Chan- Wook’u da sayabiliriz. Yeryüzüne düşen melekleriyle Wim Wenders’ı ve özellikle de ilmek içinde de değerlendirilebilecek Sırlar Oteli (2000) ve Bolluk Ülkesi (2004) Böyle bakıldığında bu kez bu zaman mekan ilmeği hem oldukça kalın hem de emperyalizmin güneşin batmadığı coğrafyalarının hepsinde görülebilir. Bu filmler bize şiddeti her zaman doğrudan göstermeyebilir, çoğu zaman örtük yaygın ve daha çok da atmosferden geçen bunaltıcı bir hissi seyirciye sunarlar. Yazının başında verdiğimiz örneklerdeki

net bir sistem eleştirisi ise bazılarında varken bazılarında hiç görülmez, ama şiddetin üretildiği ortamın hallerini sunarlar.

KAYNAKLAR

⁴ Burada ve ileride sıralamakta olduğum filmler referans olarak gösterdiğim yazılarımda içinde biraz daha detaylı ele alınmıştır.

Z. Tül Akbal Süalp “Vahşet Acı ve Sorumluluk”, Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

Akbal Süalp (1998a) “Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, Sayı: 22, Ocak –Mart, , s: 11-13.

(1998b) Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, Sayı:23, Nisan- Haziran, s: 11-19.

(1999) “Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, Sayı:26, Ocak- Mart, s:13-20.

(2000a) “ Gece, Kent ve Çirkin Ördek Yavruları”, 25. Kare , Sayı: Nisan-Haziran, s:18

(2000b) “ Cinayeti Görmezden Gelme İklimi”, Birikim, Sayı: 133, Mayıs, s: 57- 63.

(2000c) “Filmnoir Cities: Lost in space and time, yet surviving”, Üçüncü Uluslararası Kültürel Çalışmalarda Kesişen Yollar Konferansının “Kültürel Diyaloglar ve Söyleşen Kültürler: Mikhail Bakhtin ve Kültürel Çalışmaların İletişimi” başlıklı 12. oturumunda sunulan tebliğ. Tebliğ 24 Haziran 2000 tarihinde sunulmuştur.

(2001a) “Türkiye’de Sinema ‘Film Noir’ ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken” Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2, Yay Haz: Deniz Derman İst: Bağlam, s: 89- 96

(2001b) “Türkiye ve Dünya Sinemalarında Kara Film ve Ardındaki Dünya: Kayıp Mekanlar geçici Zamanlar”, II. İletişim Kongresi İstanbul 2001. Sunuş metni

(2004) ZamanMekan: Kuram ve Sinema, İstanbul: Bağlam

Bachelard, G., (1996), Mekanın Poetikası, Çev: Aykut Derman, İstanbul: Kesit

Bakhtin, M.M. (1986, 1994) Speech Genres & Other Late Essays, Austin, TX: UTP,

Balibar, E. (1994) Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx, Trns: James Swenson, New York: Routledge

Benjamin, W. (1973) Charles Baudelarie: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, London: NLB

Bhabha, H. K. (1989), “The Commitment to Theory” J. Pines & P. Willemen (eds), Questions of Third Cinema içinde, London: BFI.

Bhabha, H. K. (1994), Location of Culture, New York: Routledge.

Bukatman, S., (1993), Terminal Identity: The Virtual Subject in Science Fiction, Durham: Duke Univ. press.

Clarke, D. B. (1997) “Intro: previewing the cinematic city”, The Cinematic City, NY: Routledge.

Debord, Guy., Society of the Spectacle., Detroit: Black and Red.,1983. Kristeva, J (1986) The Kristeva Reader, NY: Columbia Univ. Press.

Lefebvre, H. (1990) Everydday Life in the Modern World, introduction by P. Wander, New Brunswick: Transaction.

Lefebvre, H. (1991) The Production of Space, Oxford: Blackwell.

Murphet, J. (1998) "Film Noir and the Racial Unconscious", Screen, 39:1, Spring, pp: 22-35

Z. Tül Akbal Süalp "Vahşet Acı ve Sorumluluk", Terör, Şiddet ve Toplum, der Firdevs Gümüsoğlu, İstanbul:

Bağlam, 2006, slr:75- 87.

Pfeil, F. (1993) "Home Fires Burning: Family noir in Blue Velvet and Terminator 2" Joan Copjec (der), Shades of Noir: A reader, NY & London: Verso

Shohat, E. & Stam, R. 1994, Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media, New York: Routledge.

Sobchack, Vivian (1998) "Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir" Nick Browne (ed) Refiguring American Film Genres: Theory and History, U California P. Slr:129- 170.

Sorkin, M. (ed), (1992) Variotions on a Theme Perk: The New American City and the End of the Public Space, New York: Noonday.

Willemen, P. (1994) Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory, London: BFI,

Wood, Robin. (1985), "An Introduction To The American Horror Film", Bill Nikolas, (ed.) Movies and Methods II icinde, Berkeley: Univ. of California Press., pp:195-220.

Yrd. Doç. Dr. Zeynep Tül Akbal Süalp

Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi

Tel: 0216 327 64 70 x.174 Fax: 0216 327 68 59 e-mail: takbal@yeditepe.edu.tr

"Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken" Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II, İstanbul: Bağlam, 2001 slr: 89-98

Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken

Tarihin, belirgin iklimlerinin ve bu iklimlerin hakim olduğu coğrafyaların günlük yaşama ve sıradan hayatın deneyim ufkuna kazınmış resimleri, renkleri, biçimleri, sesleri vardır. Bir bütünlük olarak algısına aşına olduğumuz bu temsil formları, ideolojisi, söylemi ve hatta bazen bir şablona dönüşecek imgeleri ile kendiliğinden konuşan bir dil olarak, gözümüzü kapattığımızda bir siluet olarak geri gelecek müteakip hayal gibidirler. Deneyim ufkunun üzerine serili sesler, biçimler, deneyiminden geçtiğimiz bütün haller bize konuşurlar, öykülerini sunarlar. Her anlatı, her temsil ya da her muhalif ses bu manzaranın farklı yüzlerini, katmerlenmiş deneyimlerini sunar. Zaman, mekana kaydını düşer. Bakhtin buna chronotop/kronotop demektedir. Şimdilik, daha hoş bir Türkçeleştirme bulunana dek, buna, "zaman mekan ilmekleri, örgüleri" diyelim.

I. Dünya Savaşı sonrasında Weimar Almanya'sında karşımıza çıkan yoğun bir estetik yönelim, belki de sinema tarihinin ilk estetik ekollerinden biri, dışavurumcu harekettir. Çok açıktır ki, dönemin genel dışavurumcu eğiliminden etkilenmektedir; ama sinemada dışavurumcu anlatımın da üslubunu yaratır. Dönem içinden sadece ilk muhalif estetiği çıkarmaz; özgül anlatım biçimleri ile diğer popüler formlarda da temsil edilir. Özellikle sanayileşmiş kentsel mekanın yeniden üretildiği bu anlatım kendi özgül tarzını yaratırken, II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da filizlenen bir tür

sinemasının anlatımsal geleneklerine de kaynaklık eder. İlginçtir ki, sinemanın henüz kurumsallaşmadığı zamanlardan kalan bazı yenileştirici taze unsurlar, zaman zaman tür sinemalarında kendilerini baskın olmasa da etkili bir damar olarak sürdürebilmişlerdir. Dışavurumcu estetiğin de muhalif, sarsıcı, yenileştirici, tazeleyen unsurları bu estetiği bu

1

özelliklerinden koparan, popüler kılan ve yumuşatan o tür sinemasının içinde barınabilmiş; hatta belki bu tür sinemasına, o tuhaf müphemliği, ikircikli duruşu katarak, kıskırtırken, boş verdiren, karanlık atmosferiyle boğarken, tahammülsüz bırakan, söylemedikleri en fazla sözü söyleten bir tarz verir. Bakhtin (1981: 272) iletişimin sürekli karşıt iki güçten kaynaklanan bir gerilim üzerinde var olduğunu; her kültürün, her dilin bir yandan merkeze çekerek (centeripetal) toplumu aynileştiren (unity) bir güç uyguladığını ama aynı zamanda da merkezkaç (centrifugal) kuvvetlerle toplumun bir yandan değişebilir, ayrılabilir (alterity) yönelimler taşıdığını söyler. Bir yanıla aynileştirirken, bir yanıla da ayırıklaştıran kara film, belki de, bu güçlerin mücadele alanlarından biri olarak, bu gerilimi en iyi taşıyan örneklerden biridir. Bu yüzden ister muhalif ve eleştirel, ister Jameson'ın tabiriyle politik olarak bilinçsizce, ister tepkisel, ister analitik olsun, özgül bir zaman ve mekan örgüsünün kendi dönüşümleriyle dönüşümler geçirerek ve başka türlerle de melezleşerek gelen bu özgül üslup, tarz ya da estetik bize yaşadığımız deneyim ufkunun bir resmini çizer.

Kara filmin bir tür sineması ya da belki, bir tür sineması olmakla beraber, belirli dönemlerin, belirli politik ekonomik, toplumsal ve kültürel koşulların sineması olduğu, yani iklimsel ya da Bakhtin'in tabiriyle kendine has bir kronotopu olan bir sinema olduğundan yola çıkıyorum. İçinde bulunduğumuz son yirmi yılın da böylesi bir kronotopu daha geniş bir coğrafyada ürettiğini ve Türkiye'deki sinemanın bazı estetik biçimlenişinin de bu eğilimlerin içinde yer aldığını tartışmaya açmak istiyorum.

Yola çıktığım sav, kara filmin bir estetik üslup olarak karşımıza çıktığı dönemlerin özgül karakterlerinin oluşu. Savaş ya da günümüzde olduğu gibi pek çok savaşçığın nekahet dönemleri, ve bu koşulların uluslararası emeğin yeniden örgütlendiği dönemlerle çakışması, işsizlik, milliyetçilik ve erkek egosunun yeniden inşası, kentsel mekan ve sanayi toplumunun sıradan insan üzerindeki etkilerinin yeni formlar, temsil ilişkileri ve baş etme biçimleri talep ediyor olması, bize bu belirgin özgül estetiğin görsel deneyimlerini hazırlamaktadır. Bu savdan hareketle son dönem Türkiye filmlerini dünyadaki benzerleriyle karşılaştırmalı olarak çözümlemeye çalışacağım.

Türkiye'de, özellikle 90'ların ikinci yarısından sonra, herkesin dikkatini çekecek ölçüde televizyon film ve dizilerinde mafya ve polis ilişkilerini anlatan yapımların arttığı ya da başka konuların anlatıldığı, hatta bu konulara çok uzak bir ortamın dramalarında bile önemli dozlarda gece, arka sokaklar, gölgeler, kırık hayatlar evlerinde oturan insanların aynı kentte, aynı zaman

2

diliminde, başka gerçekliklerin de yaşanmakta olduğunu; ancak bir film, bir kurgu içinde tahayyül etmeyi isteyebilecekleri öykülerle stilize edilmektedir. Bugün, toplum, onlarca yıldır sadece bazılarının yakındığı kontrgerilla kavramını, şimdi sıcak yuvalarının gündelik yumuşatıcıları büyük televizyonların “ankor” kişileri tarafından kaldırılabilir dozda ve evcilleştirilmiş bir formülle, gerekli aralıklarla almaktadırlar. Dramalaştırma aynileştirmenin en önemli araçlarından biridir. Hem sıradan insanın kamusal dünyasının dışında, bir başka arzın öyküleri gibi duran bu gerçekler,

ekrandan hanelere sızarken, mahrem alanları da özelleştirilmiş bir kamusalılık kaplar; hem de o haberlerin haber, malumat ve bilgi kavramlarını radikal olarak değiştiren formülleri sonucunda “haber -drama –show” gündelik hayatın gerçeklik duygusunun hayalle kurmacayla hercümerç olmasına neden olur. Gerçekle hayalin birbirine karıştığı dünyadan geçilir. Tıpkı diğerlerinin de geçtiği gibi. 1919 yılında gösterime giren Dr Caligari’nin Muyenehanesi (R. Wiene, 1919) filminin senaristlerinden Hans Janowitz’in filme ilham veren o yılların Prag’ı için söylediği gibi: “Gerçeğin düşlere ve düşlerin de dehşet görüntülerine dönüştüğü şehir” (Krackauer, 1974: 61) ya da Jonathan Raban’ın 1970’lerin Londra’sını anlattığı kitabında kenti tarif edişindeki gibi: “Bir labirent, bir ansiklopedi, bir pazar yeri, bir tiyatro, kent öyle bir yer ki, olanla hayal birbirine karışmakta”. (Harvey, 1990:5) Bugünse artık, gerçeklikle hayatın birbirine karışmasını temsili dünyada da sıradan insan için imal eden bir kurumsallaşma var. Haberlerin dramalaşmış anlatısından hemen sonra, reklam aralarıyla dramaların haberlerde söylenilmeyenin kurmacasına geçildiğinde ve hiçbir şeyin söylenmeyeceği kurmacanın seyirliğinden bir başka seyirliğe geçileceğinden, ne bilindiği, ne hissedileceği asla hatırlanmayacak.

Öte yandan elbette satıhta bir yerlerde Susurluk ve veya Hizibullah ya da hapishanede kozlarını paylaşan mafya babaları, bunların haber show programlardan telefon bağlantıları, aynı programda, öteki hatta, emniyet müdürlerinin konuşması; sempatik delikanlı sunucun her iki şahsa da “abi” demesi ile ekrandan odalara sızarken meşruluk zemine doğru yayılır. Bu da, ister istemez, programcılar ve dizi yapımcıları için iyi “satacak” bir şeydir. Ama televizyonun dili, nedense, aynı kalır. “Ankor” şahsın dili üslubu hayalle gerçekliğin bulanmasını durdurmayacak ölçüde aynıdır. Ali Kırca’nın şairane çelebi sesi Mehmet Aslantuğ’da devam ederken herkes kendi “avatar”ını seçer. Ve kimseye gökten elma düşmez.

Bütün bunlarla beraber, pek çok televizyon kanalı olduğu ve bunların ulusal boyutta yayın yapanlarının haftanın muhtelif gecelerini dolduracak diziler yaptıkları ve dizilerin her hafta çekim

3

yaptığı göz önüne alındığında, kentin kocaman bir platoya döndüğünü düşünebiliriz. Hayatın soluksuz ve duraksız yaşandığı kentlerin pek çok hayat katmanından biri de, bu kara film platosuna dönmüş kentsel dokudur. Krutnik’e göre bugün kent, Hollywood stüdyolarının kara film setlerine dönmüş gibidir. (1997:92) Giderek kendisi de bir kara film platosuna dönüşen kentin bir yerlerinde her hangi bir dizinin çekimini yapan her hangi bir kameranın objektifinden içeri girenler kara film imgelerinin muhtelif yüzlerini içlerinde barındırmaya başlamıştır.

Her mekan çoklu katmanlarla yaşanır, tıpkı Metropolis’in (F. Lang 1926) bize ilk kez gösterdiği gibi modern kentsel mekan sadece yatay bir satıhta algılanamaz, dikey hatlar üzerine kurulu yeni bir tecrübe biçimini dayatmaktadır. Blade Runner (R. Scott, 1982) ise bize, elli yıl sonra filmin anlatı becerilerini de tazeleyip zenginleştirerek, toplumsuzlaştırılmakta ve üretimden ayrıştırılmakta olan mekanın topoğrafyasını, şeklini, şemayilini, ne tür deneyimlere gebe olduğunu ve katmanların coğrafyasını taşıyacak yeni bir coğrafya tanımını getirmektedir. Coğrafyanın tanımı değişmektedir. Haritalar artık, dikey bir hat üzerinde çizilebilir; yatay düzeyde zaten coğrafyasızlaşmış ve algısı zor bir hiçbir yer nesnesidir. Hiyerarşisi keskin olan toplumsallık tipini de beraberinde sunan, bir “topsuzlaştırılmakta olan mekan üretimidir”. Bir on yıl sonra Soderberg Kafka (1992) filminde bu iki ayrı dönemin ortak paydalarını bize açan ara metinleri keşfe çıkan bir film sunar. Bu karanlık ve

katmerli kentsel dokunun esnetilmiş uzun gece deneyimlerinde pek çok farklı gerçeklik, pek çok farklı hayale karışmaktadır. Yüzyılın kapanmasına yakın Proyas, Gizemli Şehir (1998) filminde ise bu kentin hem zaman hem de mekandaki farklılaşmakta olan ontolojisine ilişkin sorularımızı kışkırtır. Hiç mekanın, hiç zamanında, kimseye ait olmayan deneyimlerin aslında deneyimsizlik olduğu bir varoluş içinde, giderek kendi korku nesnesine benzeyerek anemikleşen insanların çıkış kapılarını bulamadığı, bu kapı bulunduğunda ise kapının bir hiçliğe, sonsuzluk mekanına açıldığı herhangi bir yer ve herhangi bir zamandır. Kent artık, bütün zaman olarak geceye dönüşmüş bir kara film mekanı retrospektifi gibidir; hatta filmde insanların rüyalarını, hatıralarını alanlar yani bedenden de ötede insan zihnini de ele geçirmeye gelen “kötü adamlar 1930’ların nazileri gibi giyinmektedir ve aslında ilginç olan bugün de böyle bir görünümle dolanan gruplar görülmektedir; iyi çocuklar da Amerikan kara filmi dönemi giysileriyle dolanmaktadırlar; yani savaş sonrası amerikan giyim tarzında. Gizemli Şehir’in ardından gelen Dövüş Kulübü (D. Fincher, 1999) ise, kentin yüksek iş merkezleri, çok katlı, çok daireli, tasarım kopyası “refah” apartmanlarının karşısına bakımsız, yoksunlaşmış kamusu çekilmiş kamusal mekanlar koyarken, yolculuğu, terkedilmiş eski kentsel

4

dokunun içinden başlatır. Yolculuksa, kara filmin en önemli karakteri olan, yenik düşmüş, egosu zedelenmiş, kadın korkusuyla yüzleşemeyen beyaz orta sınıf erkeğin kendi iç dünyasına doğru olacaktır; hem yoldaşlarına seslenerek hem de onlardan dehşetle korkup kaçarak.

Değişikliğe uğrayarak gelen kara film ve/veya yönetmenin duruşuna göre değişecek dışavurumcu estetik bütün bu saydığımız gözlenebilir, betimlenebilir olguların hepsini etkilenme ve etkileme alanın içinde barındırsa da sayılan olgularla birlikte yaşanmakta olan iklime aittirler; dönemsel bir özellik taşırlar, deneyim ufkumuz ve temsil ilişkileriyle birlikte üretilir ve yeniden üretilirler. Türkiye sinemasının özellikle son yirmi yılına baktığımızda ise, hem dışavurumcu estetiğin ağır bastığı, eleştirel ve muhalif bir bakışla dönüşen toplumsal ilişkilerimizle beraber dönüşmekte olan mekanın yüzlerinin bir anlatıcı olarak filmin anlatım katmanlarında baskın bir özellik kazandığı filmlerin olduğunu görebiliriz. Aynı zamanda, bu dönüşümün ister tepkisel, ister politik bir bilinçle oluşturulmamış ama sezgisel olsun, ister dünya sinemalarında benzer filmlerin yarattığı bir yaygın eğilimden etkilenerek yapılmış filmler olsun ya da yukarda sözünü ettiğimiz, toplumsal olarak üretilen mekanın kaçınılmaz olarak kameranın gözüne yakalanmasıyla olsun, bir kara filmin dönüşü olgusuyla da karşı karşıya olduğumuzu düşündüren filmleri ayırt edebiliriz. Bu filmler arasından birinci kategori içinden konuşabileceğimiz filmler, yapım ilişkilerinden, yönetmenlerinin genel söylemlerine kadar uzanan özellikleri nedeniyle bir tür sineması içinde değerlendirilemeyecek filmlerdir. Aslında, Türkiye’de bir sinema sanayisi olmadığı düşünüldüğünde, diğer filmler için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Bir tür sinemasının maddi temelini oluşturacak alt yapının olmadığı söylenebilir. Aynı zamanda, dünyaya baktığımızda da, tür sinemalarının eski gelenekleri içinden üretilmediğini, bu döneme ait başka özelliklerin, melezleşen ve dönemsel eğilimler içinde yoğunlaşan farklı bir tür sineması üretim biçimi ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Sektörün hiç olmadığı Türkiye’de de piyasa ilişkisi, dağıtım ve eğlence sektörü içindeki konumlanışlar düzeyinde belirlenmektedir. Bütün bu nedenlerle birinci kategoriden baktığımızda, daha küçük bütçeli, bağımsız, piyasaya az sayıda kopya ile çıkan, dolayısıyla daha az salonda, daha kısa süreli gösterim imkanı bulan filmler olmaları, onların tek başına ayırt edici özelliği olmamaktadır. Bu filmleri diğerlerinden ayıran,

yönetmenlerin anlatım biçimleridir. İlk başlık altında hiçbir kara film unsuru taşımayan, hatta aykırı özellikleri de olan Usta Beni Öldürsen e (B. Pirhasan, 1997), Tabutta Rövaşata (D. Zaim, 1996) Masumiyet (Z. Demirkubuz, 1997), Üçüncü Sayfa (Z. Demirkubuz, 1999), Güneş'e Yolculuk (Y. Ustaoglu, 1999) gibi filmleri sayabiliriz. Muhalif ve eleştirel bir bakışla, yarattıkları

5

atmosferin dokusunun, bu atmosferi yaratırken, mekanın yeniden üretiminin yarattığı anlatım alanının ve bu anlatım alanının yaratıcı anlamaya açık yenileştirici, tazeleştiren açık metinler oluşunun öne çıktığını söyleyebiliriz. Bu filmler, kara filmin geleneksel taşıyıcı özelliklerine karşıtlık oluşturacak mekan üretimini ve karakter seçimini seçmektedirler. Kara filmin özelleştirilmiş kamusal alanına, türün hiç bahsetmediği sıradan karakterleri sokar, hatta öykünün merkezi kırlarlar. Kara filmin geceleri anlattığı puslu ve bulanık havasında dışladığı insanlar ve mekanlar, yani gecenin öteki yüzünün öteki yüzü anlatılır. Kara filmin ötekisi olan filmler olarak, türün arka planında gösterilip de söylenmeyen, yani dönemsel ilişkilerin kendine doğrudan gönderme yapan, atmosferin kaynağını, o atmosferi yeniden kurarken açımlayacak, ardındaki dünyaya ilişkin seyircide sorular oluşturacak bir anlatımı tercih etmektedirler. Ve bu anlatımın estetiğinde dışavurumcu bir üslup da ön plana çıkar. Usta Beni Öldürsen e sanayinin el ayak çektiği, terk edilmiş bir kent kıyısı görünümüyle açılır. Filmde güçlü bir anlatıcı olarak öne çıkan mekansal tasarım, ne zaman ve ne için başladığı ve ne olmakta olduğu bilinmeyen bir savaşın sürdüğü herhangi bir yerde, savaşın hayattan, hayatın üretimden koptuğu, geriye tortu olarak, pazar yeri, hanla pub karışımı kimliksiz bir eğlence ve fuhuş mekanı bıraktığı bir dünya sunar. Bu toplum kalıntısı gibi kalmış yeri kuşatan ve gözaltında tutan bir garnizon ve onun kurallı, üniter kimlikli ve baskıcı militer yapısının karşısında ise, bu mekanı ziyaret eden gezgin, çok kimlikli, kuralların yaşamla ölümün aynı anlama geldiği yerde oluştuğu sirk durmaktadır. Bu süresiz ve isimsiz savaş, esnetilmiş, şu ana ait bir şeydir, sanki tarihi ve zamana ait hiçbir bağlantısı ve dolayısıyla sorumluluğu yok gibidir. Orada hafızasız bir topluluk bırakmıştır. Askerlerin yarattığı korku ve sıradanlaşmış terör, güvensiz ve kuşkucu bir hali her ilişkiye bulaştırmaktadır.

Tabutta Rövaşata da benzer bir şekilde yeni bir coğrafya yaratır. Kent içinin, kara film mekanın, dışarda kaldığı, hatta kentin dışarıda kaldığı, sıkışmış, çıkışsız, kamusuz kıyıdağıkların bu boşluk mekanında ayakta kalma direncidir, söz konusu olan. Yaşam ve ölüm burada da aynı anda vardır ve neredeyse aynı şeydir. Mahsun kendi iç dünyasının kapılarına kadar dayanan özelleştirilmiş ve görünmez kamunun karşısında bir küçük hayat deliği yaratmaya çalışır. Masumiyet ve Üçüncü Sayfa filmleri de bu kapı ardındaki yaşamalara bakar. Baktığı toplumsal atığın kendisidir ve elle tutulur ne kalmışsa onların, yoksul ve yoksun yaşamlarını anlatır. Yönetmenin toplumsal olarak gözden çıkarılmışın dünyasına ait mekansal yeniden üretimi oldukça baskın bir anlatıcı olarak öne çıkarır. Mekanlar öylesine bakımsız ve terkedilmiştir ki, yoksullaşmanın tarihi bu

6

mekanlardan okunmaya başlar. Kara filmin bir ego önerisi ile geldiği kitlenin mahrem yüzü bir aykırı, ayırksı anlatı olarak girer. Yine de bu filmlere özgü olarak, bu aykırı anlatıyı cinsler arasında eşitleştiremediği görülür. Kara filmin kötü kadınından bir türlü sıyrılabilir ve tuhaftır ki bu kuytuda kalmış hayatların da fam fatali olduğunu önerir. Günahların ve bu yoksunluğun ve yoksulluğun ardında kışkırtan kadınlar vardır. Güneş'e Yolculuk ise eleştirel mesafesini koruyabilmiş ender örneklerden

biridir; öyküsünü anlattığı ötekiyi, ötekileştirme eyleminden kurtarır. Böylece hem eleştirisi sisteme yönelik bir mesafede kalırken, günahları kişiselleştirmeyen bir bakış sunar, hem de öyküsünü mekanlara ve yaşamlara kazılmakta olan zamanın tanıklığında anlatırken, her ilişkinin, kendi ötekisini de barındırarak kurulduğunu; ilişki yolculuğunda kendine daha önce sormadığın soruları sorarak, hem kendini hem ötekini tanıdığını ve bu ilişkiden sonra artık aynı kişi olarak kalamayacağını da önerir.

Diğer filmlerin de homojen olmadığını görürüz. Bunlardan Ağır Roman ve Karışık Pizza tamamen bir stil taklidiyken (biri kötü biri iyi taklit örneği olarak), Laleli’de Bir Azize ve Gemide filmlerinde yukarıda da sözünü ettiğimiz dönemsel bir havanın, yönetmenlerinin sezgileriyle bir tür, stil ya da üslup tekrarıyla ve eleştirel olmayan, daha çok tepkisel olarak bir sitilin büyüğü içinden tekrar stili yaratma gibi durmaktadırlar. Böylece eleştirel ve muhalif bir dilin sorgulayan ve açımlayan özellikleri yerine birleştirici ve tepkisel bir dille aşına tabloyu yineler ama basit bir sitil tekrarı da değildirler.

Bugün kara film, melez formlarda tekrar karşımıza çıkan ama bu kez çok merkezli çok sesli ve söyleşi içinde bir zaman- mekan örgüsü olarak gelmektedir. Bize parçalanmış kentsel deneyimi, çok kültürlü çatışmaları, yabancıya güvensizliği, emeğin yeniden düzenlenişinden oluşan güçlü güvensizlik ve tekinsizlik ortamını, değişmekte olan cinsiyet duruşlarının kavranma zorluklarını alegorize eder. Kara filmin özgül kronotopu dönemin toplumsal koşulları altında ayakta kalma stratejilerini alegorize ederken ağırlıklı olarak dışavurumcu üslubu kullanarak varoluşlarının nedenini kavramak için kimlik arayışı içindeki yeni kentlilerin ve onların kentini görselleştirir

Sonnot:

Yrd. Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema

7

Bu uzun paragrafta sözü edilen bütün filmler üzerine çeşitli makalelerimde daha geniş bir çalışma bulunabilir. Akbal Süalp, 1994, 1998a, 1998b, 1999a, 1999b, 1999c.

8

“Tepkisel Bir İsyanın Mağdur İktidarı” Evensel Kültür 275, Kasım 2014 slr: 26 -29.

TEPKİSELÇİ BİR İSYANIN MAĞDUR İKTİDARI

Türkiye’de 2002’den beri süre giden AKP iktidarı 12 yıllık bir tarihi süreçten daha fazlasını, daha geniş bir tarihsel dönemi ve toplumsal dinamikleri ifade ediyor. Ve bu dünyadaki hareketlenmelerden, dönüşüm ve dinamiklerden asla ayrı düşünülemeyecek bir süreci tanımlıyor. İçinde yaşarken, gündelik hayatı kotarmaya ayakta kalmaya çalışırken görünür olanın ardındakini görebilmemiz, mümkün olduğunca geniş açılı ve çok katmanlı bakabilmemiz ve açığa çıkarabildiklerimizi ilişkilendirebilmemiz zor olabiliyor. Oysa içinde yaşadığımız, bir parçası olduğumuz ilişkilerin bütününe anlama çabası ve anlamaya çalışırken kuramla, yöntemle ve insan olmakla ilgili mesafelerin, konumlanışların yan yana gelişleri, netlikleri ve etiği meselesi, ve bu noktadaki sorumluluğumuz bugün bu toplu durumda her zamankinden daha da önemlidir.

Otoriterliğin, tahakkümün yükseldiği faşizan iklimlerde insanların yaşanmakta olanı sıradan, olağan algılamaları şaşırtıcı değildir. Hatta yakın geçmişi unutabilirler; unutabiliriz. Günü kurtarabilme telaşı ile bütüne bakabilmekte zorlanılır çünkü. Karşınızda sistematik olarak gelen baskı, yıldırma, caydırma mekanizmaları çalışır. Bilgiye ulaşımınız giderek imkânsızlaşır. Bu faşizan ortamı oluşturan ekonomik

ilişkilerle dinamik bir ilişki içinde ekmek aslanın ağzındadır. İşsizlik korkusu, güvencesizlik sizi ve ailenizi sürekli tehdit etmektedir. Belki de bu yüzden sıradan olmayan faşizmleri sıradan faşizm diye adlandırır dururuz. Ve biz bunu olağan bir akışın parçası gibi görmeye başlarız. Belki öyle görüldüğünden, belki ögle görmekten başka çaremiz olmadığından, belki korktuğumuz sindiğimiz için ve belki de sıradanın o rahatlatıcı, uyuşturucu uyumlu rehabetinden, nekahetindendir; belki hepsinden birdendir. Ama elbette bu sadece bizim hissettiklerimiz, algılarımızla kendini gerçekleştirebilmiş bir süreç değildir.

Bu sürecin en baskın dinamiklerinden birini neoliberalizm oluşturmaktadır. Neoliberalizm bir tanımlama olarak bunca sık kullanıldığında anlamları boşalan, içine her şeyin atılıp çıkartıldığı kendinden menkul, kendi kendini açıklama kabiliyeti olan bir duruma dönüşebiliyor. Başımıza gelen pek çok şey gibi normalleşiyor, sıradanlaşıyor ve yaşanması zorunlu bir olağan hal haline geliyor. Yanı sıra ortalık toz duman oluyor ve '*kapitalizme karşı olmayan antiemperyalistler*' neoliberalizmin günah ve sevapları üzerinden konuşabiliyorlar; ya da aşılması zorunlu bir aşama olarak bu sürecin demokratikleşme ile ilişkilendirilmiş manzumeleri ile karşılaşmak yaygın anlaşılabilir bir mesele oluveriyor. Bu sürecin üretim ilişkilerinin, emek rejimlerinin içinden eleştirisi determinizmle suçlanırken süreci bir "level" atlamak olarak görmek tarihsel

"Tepkisel Bir İsyanın Mağdur İktidarı" Evensel Kültür 275, Kasım 2014 slr: 26 -29.

determinizm sayılmayabiliyor. Bilgisayar oyunları ile yaşayamaya uyumlu aklımız bu "level"ı atlamayı bir borç bilebiliyor.

Kapitalizmin ve emperyalizmin yaygın bir coğrafyada bütün karmaşık ilişkileri, eşitsiz süreçleri ve kriz ve ağrazlarıyla kendini yenileme ve güçlendirme ilişkileri böylece açığa çıkarılma gereği kalmadan kavranmış ve yaşanmış oluyor. Bu yaygın, çok amaçlı, çok pratikli, çok coğrafyalı ve geniş zamanlı hamle kaderimiz oluveriyor.

Neoliberalizm sadece bir iktisadi tarihsel aşama olarak hayatımıza girmemiştir. İnsanların hayatlarına felsefeden toplumsal kuramlara, kentsel dönüşümlerden coğrafyanın yeniden yinelenerek düzenlenişine, uluslararası emeğin yeniden dağılımından emek süreçleri üzerindeki yeni rejimlere, kültürel formlardan gündelik yaşam pratiklerine, insanın, doğanın, deneyimin bütün alanlarına kadar uzanan çok yüzlü, çok dinamik bir süreç olarak ve parçalayıcı bir hızla birlikte girmiştir. Neoliberal politikalar, kapitalizmin kendini yenilemesi adına emek piyasasını, üretim modellerini yeniden ve yeniden düzenlemektedir. Hem çok mekânlı hem de çok zamanlı hareket eder ve bu çoklu zaman ve mekânların farklılığına ait dinamikleri de gerilim, çatışma, uyumsuzluk üzerinden karşı karşıya bırakır ve bunu bir fırsata dönüştürür. Bu yüzden bir yanda esnek üretim modelleri, sanal fabrika ile ileri teknoloji, otomasyonla öte yanda 1700'leri aratmayan çitleme, mülksüzleştirme yöntemleriyle geniş kitleleri işçileştirmeye, büyük emek rezervleri oluşturmaya devam eder. Mekânlar ve zamanlar arasındaki adaletsizlik, eşitsizlik, üretimin ve emeğin sürekli hareket halindeki coğrafyalarına ait bütün gerilimler, savaşlar her biri sınırsız bir kar avcılığının iştahlandığından çok daha fazlasını sunmakta ve çok yönlü fırsatlara dönüşmektedir. Bütün bu çelişki ve çatışmalardan daha fazla üretim araçlarından koparılmış insan, daha fazla mülksüz ve daha fazla potansiyel işgücü kazanımıyla çıkar burjuvazi. 1970'lerde kapitalizmin krizi ile başlayan süreçte üretim teknolojileri, istihdam politikaları, emek piyasasının ve kentsel mekânın dönüşümü ile birlikte işçilerin hem üretim sürecinde, hem üretimle, toplumla ve mekânla ilgili konumlanışlarında değişimler yaşanmasına yol açmıştır. Esnek üretim modeli, esnek çalışma saatleri, kadınların emek sürecine dâhil edilme biçimleri, örgütlenmenin

sekteye uğradığı bu süreçte güvencesizliğin, işsizliğin, işçileştirmenin hızlı artışı, yoğun taşeronlaşma, mahalle dokularının çözülmesi işçilerin toplumsal ilişkiler içindeki mahalle ve iş yerlerindeki dayanışma, dostluk, arkadaşlık ilişkilerini ve bu ilişkilerle birlikte açığa çıkan ve ilişkilenen toplumsal konumlanışlarını da etkilemektedir. Dayanışma ağlarının çözülmesinde direnme, örgütlenme pratiklerinin ve burada biriken deneyimin 1970’lerle birlikte bütün kara

“Tepkisel Bir İsyanın Mağdur İktidarı” Evensel Kültür 275, Kasım 2014 slr: 26 -29.

parçalarında devletlerin şiddetle dağıttığı ve bastırdığı bir süreci de yaşamış olduğumuzu buna eklemek gerekmektedir.

Neoliberalizm, sadece mülksüzleştirdiği ve işçileştirdiği insanları değil aynı zamanda kenti, coğrafyayı ve mekânı da kendine bir imkân ve yenilenme aracı olarak görür. Bu kapitalizmin emperyalist aşamasında yani 19. yüzyıldan itibaren hayata geçirdiği önemli bir keşiftir. Bu keşif ya da araçsallaştırmayla birlikte kimliklerin, etnisitenin, dinin, mezhep ayrımlarının, bölgeleşmenin kullanılması ve coğrafyaların yeniden düzenlenmesi ya da hiçleştirilmesi ile karşılaşırız. Engels’in söylediği gibi burjuvazi sorunlarla karşılaştığında sorunu çözmek için sorunların yerlerini değiştirmektedir. Ve Marx’ın söylediği gibi kapitalizm zamanı, mekânı ele geçirerek ve yeni mekânlar üretirken ve dönüştürerek ilerlemektedir. Harvey’e göre de sermaye toplumsal bir ilişki ise ve hep yeni mekânlara ve olan mekânların ele geçirilip dönüştürülmesine ihtiyaç duyuyorsa, kendine mekânsal çözümler üretip buluyor ve sonra yeniden ve yeniden bunu yapıyorsa elbette ele geçirmeye çalıştığı her yerde direniş ve tepki ile karşılaşması da muhtemeldir (Harvey, 2000).

Tam bu aşamada karşımıza çıkan hareketler, onların çeşitliliği, doku ve pratikleri bir yandan heyecan verici ama öte taraftan şaşırtıcı ve düşündürücüdür. 17 Eylül 2011 NY’da Zuccotti parkta başlayan işgal eylemi Chicago, Oakland, Washington, Londra, Hong Kong gibi ABD’den dünyaya yayılmıştır. Yunanistan’dan, İspanya’ya, Arap baharına ve en son da bizim Haziranımıza uzanmıştır. Ama yeni insanı ve onun kolektifle tanışmasını, sokaklara çıkmasını, isyan ve işgalde ortaklaşan bu hareketleri birlikte nasıl tartışabiliriz?

Haziran isyanı, içinde olma ayrıcalığının yaşandığı çok önemli bir deneyimdir; karşı tarihin sınıf mücadeleleri ve toplumsal hareketler tarihine geçecektir. Kendimizden önceki pek çok benzeri ile bizi birleştirmiş ve geleceğe de ait kılmıştır. Ancak orada yaşanan her şeyin tek başına bugüne ve yarına kılavuzluk etmesini beklemek, o deneyimi orada sabitleyip (sürekli söylediğimiz ve ne olduğu giderek belirsizleşen bir gezi ruhu söylencesi yaratarak)nasılsa bundan sonra da öyle olacak demek de sorunlu bir durum üretir. Haziran sürecini “Gezi” olarak sabitlemek, hatta ona bir gençlik hareketi ya da orta sınıf isyanı tanımları yüklemek ve yüceltmek, 73 gün sürmüş Paris Komününün, 68 sokak eylemlerinin ya da Fatsa’nın, Tekel direnişinin, büyük yürüyüşün bugünkü Haziran’la, bugünle ve yarınla ilişkisini görmemizi ve yarını bugünden kurabilmeyi engelleyebilir.

“Tepkisel Bir İsyanın Mağdur İktidarı” Evensel Kültür 275, Kasım 2014 slr: 26 -29.

Birlikte yaşanmış olağanüstü bu deneyim üzerine çok şey söylendi ve yazıldı. Ardından parklar, park forumları, mahalle dayanışmaları, mahalle meclisleri ve işgal evleri süreçleri geldi ve bugün cılız ve kargaşalı da olsa devam etmekte. Ama yaşanan deneyim, bu deneyimin tasvir, tanım ve yorumlanması ve deneyimlenme sürecindeki duruşlar üzerine yazılanların önemli bir bölümü arasındaki ilişki başka bir şeyi daha işaret ediyor. İşaret ettiği yerin hem AKP’yi iktidara taşıyan hem de bunca zaman bu iktidarın yarattığı bütün hegemonya krizine rağmen varlığını sürdürmesine neden olan ortak bir zemin ve iklim olduğunu düşünmekteyim. Dönemin yaygın

baskın “sağ” anlayışı ile yine baskın ve yaygın “sol” anlayışını birbirine yaklaştıran düşünme, davranma biçimlerini tartışmak gerekiyor.

70’lerden beri bir fırtına etkisiyle yaşanmakta olan bu pratikleri bu rejim ve siyasalara uyumlu halde işleten bir entelektüel çerçevenin, yani yapısalcılık sonrası düşüncenin ve onunla birlikte yürüyen diğer bütün “post” ön takısı almış düşünme, davranma ve yaşama biçimlerinin, gündelik hayatın içine nasıl yerleştiğini, kolaylaştırıcı etkisini ve derimize işlemiş yaygın gücünü deneyimlemekteyiz. Özneyi öldürerek arzusunun kayıp nesnesinin peşinde sinik, snop, oyuncu, sürdürülebilir ama hedefi reddeden bir itaatsizlik ve isyan üzerinden kurulu bir sol muhalefet, yapısalcılık sonrası düşüncenin anarşizmle birbirlerini besleyen yaklaşımının bir ürünü gibi durmaktadır.

Bir yandan hızlı sarsılma kent mekânından kırım yok edilmesine, hızlı bir mülksüzleşmeden işsizler ordusuna savurur dururken bütün örgütlü mücadeleleri de dağıtmış, örgütlü hayatları parçalamış, bireyi bir tüketim tufanının ortasında yoklukla, yalnız, savunmasız, dayanışmasız da bırakmıştı. Birey kabuğunun en derinine, kendine çekildi; kendiyi ilgilenmeye başladı da diyemez miyiz? Savrulmuş, parçalanmış yaşamların ayakta kalma mücadelesi sömürünün söz konusu bile edilmediği bir tahakküm ilişkisi üzerinden kavrandığında, tahakküm üzerinden eleştirel bakan bir sol kavrayış, var olan deneyimlerin içinde iktidarla ister istemez aynı zeminde konuşmaya başlar. Tahakküm sömürü ile ilişkisellik içinde gerçekleşir. Baskı iktidarın edimlerini gördüğümüz yüzüdür. Görünür olanın ardında ya da daha zor açığa çıkıyor gibi görünen sömürü ilişkisini görmezden geldiğimizde hak taleplerinin de, tahakküme başkaldırının da mücadele pratiğinde yalnız bıraktığı sömürü ilişkileri mücadelede açığa çıkamayan gerçekliğimiz olarak kalacaktır. Korku, tevekkül, vazgeçiş ve boyun eğiş içindeki toplum bu sömürü ve tahakküm ilişkilerinin ilişkiselliğini açığa çıkarmayan her toplumsal ya da entelektüel muhalefetin içinde sönümlenmeye mahkûm olacaktır. Elbette her halk hareketi ölçülüp

“Tepkisel Bir İsyanın Mağdur İktidarı” Evensel Kültür 275, Kasım 2014 slr: 26 -29.

biçilemeyen bir tarihsel anda kendiliğinden, muhtemelen tepkisel olarak ve baskıya başkaldırı olarak ortaya çıkacaktır ama isyanın hep bir yarını da vardır. Ve ertesi günün hem analizi hem de içindeki var olma deneyimi önemlidir. Tepkisellik her hareketin ertesi günü için, hareket için tehlike sinyalidir. Refleks ve tepkiler hareketi bir süre sonra bir başka heyecan ve/veya heyecansızlık anına savrulacaktır. Kaldı ki hem muhafazakârlığın hem de faşizmin kapitalizme içkin tepki hareketleri olduğu ve refleks olarak ortaya çıktıklarını da unutmayalım.

Kapitalizmin neoliberal evresi, yapısalcılık sonrası bütün post ön takılı yaklaşım ve pratiklerin dünyayı anlama ve anlamlandırmada ontolojik ve tümevarımcı, mistik varoluşçu nihilist ve en fazla reddedici ve tepkisel; reflekslerle harekete geçen bir akıl dünyası ile ilişki kurmayı, bunu yeni ve yaygın farkına varılması zor bir muhafazakârlıkla harmanlamayı becerdi. Herc-ü merc olduğumuz gündelik hayatın zerrelere sinen bu muhafazakârlığa karşı farkındalık geliştirebilecek miyiz? Sinemadan edebiyata kutsaya kutsaya kendimizden geçtiğimiz lümpenliği dönüştürebilecek miyiz? Nietzscheci “İnsan nasıl yaşayabilir?” gibi farklılık ontolojisini miras alan soruların hâkimiyetinde kurduğumuz özelleştirici ve çoğunlukla mistik cevapları bulan bir yönelimden vazgeçecek miyiz? Nasıl olmaktan çok nasıl yapmak sorularına geçebilecek miyiz? Ne tümünden gelim ne tüme varım; ama bunların bilginin her kaynaktan derlendiği ve karşı karşıya getirilerek çok boyutlu ve ilişki olarak kavrandığı dinamik bir bilgi üretimi, yaşamın pratikleriyle birlikte gerçekleşebileceği bir praxis mümkün mü?

Bugün toplumun önemli bir kısmı tarafının rahtsızlığının kaynağı olan muhafazakârlık ise hâkim ve baskın sınıfın ve yandaşlarının sınıfsal refleksidir. İktidar bir bloktur ve homojen değildir. Muhafazakârlık da hâkim olanın dillerinin duruşlarının yan yana geldiği bir kuşak gibi hayatı sarar. Sınıfsal bir hale yola koyma pratiğidir; burjuvazinin ve yandaş sınıfsal konumların hâkim değerleriyle biçimlenir.

Maneviyat alanının vazgeçilmezleri olarak hem dinle milliyetçiliğin birbirleriyle hem de her ikisinin de kapitalizmle çatışmalarını dışlamayacağını, ittifaklarının çıkar ortaklığında yattığını görebiliriz. Kapitalizmin tarihi birinin (milliyetçiliğin) zaten bu sürecin kendi çocuğu olduğu; diğerinin (dinlerin) ise her gelen iktidar alanında kendine hep yer açma mücadelesiyle belirlendiğini bize söyler. Ve aslında analizi, eleştiriyi atıl bırakır. Toplumu açıklamada, anlamlandırmada mazlum ve mağdur olanın da hakkını hukukunu geleneksel değerler üzerinden konuşuyormuş gibi yaparken muhatabının isyan, çatışma ve mücadele alanlarını da baskılar. Görünürde bütün çatışmaların tartışma merkezini kaydırmış olur. Herkesin bu sistemden bir

“Tepkisel Bir İsyanın Mağdur İktidarı” Evensel Kültür 275, Kasım 2014 slr: 26 -29.

mağduriyetinin olduğu; bu yüzden de sınıf mücadelesinin hükmünün düşebileceğini savunur. Böylelikle de sınıfsal mücadele yerine yoksulluk halleri konuşulabilir. Aslında bu ideolojik atak bugün etrafımıza baktığımızda her tarafı sarmış olan ve pek çok anlatıda karşımıza çıkan “herkesin mağduriyeti” meselesinin bu kadar yaygınlaşmasını açıklamaktadır.

Aslında bizim AKP’nin dünyadaki diğer hükümetlerden emperyalizmin bu aşamasını yönetmek anlamında pek farkı yok. Muhafazakârlık, baskıcı bir yönetim olarak da bu böyle. Önemli fark bu coğrafyanın 19.yüzyıldan bu yana taşıdığı bütün gerilimleri kendi öznel konumları nedeniyle bir koca düğüme çevirme basiretsizliğinde. Bu coğrafyanın bu konjonktürde kaçınılmaz kilit bir coğrafya olduğu bugünün emperyalist atağı içinde yeniden düzenlenmekte olduğu gerçeği içinde bu basiretsizlik, karmaşanın volümünü ve şiddetini artıran bir rol oynadı ve hızla aşağı doğru hareket ivmesini de yükseltmiş oldu. Bu coğrafyanın düğümlerini ve bu düğümlerle kapitalizmin sorunlarını yeniden çözecek olan arayışlar için biçilmiş kaftan olan AKP ve taşıdığı bu öznel doku aynı zamanda bir hegemonya krizini de kaçınılmaz olarak beraberinde getirdi. Liderliğine soyunduğu burjuvazi ile sorunları var. İktidar bloğundaki bu çatışma faşizmin tabanını oluşturan dinamiklerden biri olduğu için toplumsal gerilimi yoğun olarak yaşıyoruz. Bu iktidar altında bunca akıldışı zoru ve zorbalığı yaşamamızın ana nedenlerinden biri bu. Yine AKP hükümetlerinin ve tabii liderinin bir önemli özneliği daha mevcut. İktidarın saldırırken bile mağdur olduğu bu dönemsel burjuva iktidarı refleksinin abartılı, neredeyse nevrotik boyutu. Akıldışı bir doza var her koşulda mağdur olan bir zulümle yaşamak daha da zor bir mücadeleye dönüşüyor.

Yazıda referans verilen kaynak:

Harvey, D. (2000). Spaces of hope. Berkeley: University of California Press.

“Tarihin Uzun Bekleyenine” (Derleyenler D Hattatoğlu & G E Apaydın) Tuttuğumuz Yollar: Kenar Kuram Yöntem, Anahtar 2008

TARİHİN UZUN BEKLEYENİNE Z. Tül Akbal Süalp

Bilimsel faaliyetin, bilgi edinme anlamlandırma ve yeniden üretme yöntemlerinin, eleştirinin ve analizin, sanatın, estetiğin kenarında, kıyısında; hatta kıyının öte yakasında durmaktan bahsetmekle, bütün bu alanların baktığı yerin kenarında, kıyısında olmak; hatta görüş hizasının altında kalmak aslında birbirinden ayıramaz. Bu duruşların karşılıklı ve karmaşık ilişkisi göz ardı edilemez olmalıdır. Çok

katmanlı, yoğun ilişkinin karşıtlıklarının dinamiğini taraflarından birinin dinamikleri ele alınmaksızın tartışmak herhalde mümkün olmamalıdır. Bakanla, bakılan arasındaki denge, bakmanın yöntemini, bakma meselesinin çerçevesini kuran kuramın odağını belirlemez mi? Kuramın, analizin, eleştirinin odağını oluşturan ne, neyi sorunsallaştırıyor sorusu, nasıl sorunsallaştırıyor sorusuyla iç içe girmiyor mu?

Kenar, hem bilimsel, eleştirel ve sanatsal faaliyetlerin bakmak için yöneldiği, bakarken kesip çıkardığı alanın yani çizdiği çerçevenin kenarı, hem de bu faaliyet alanlarında çalışanların genel kabul gördüğü, işaret ettiği külliyatların (kanonların) dışında kalanlarsa, bu geniş kapsamlı çoğunluk, aynı zamanda hiç de homojen değildir ve üzerine her konuşmaya başlandığında yeniden tanımları ve ayrımları çizilmek zorunda olunan bir alandır. Kenardan konuşulamaması ya da kenarın konuşamaması yoğun ve baskın bir külliyat tarihine karşı bir çırpıda söylenebilecek hiç bir sözün olamayacağından da kaynaklanır. Kenarın soluklanmaya ve uzun kesik anlatılara ihtiyacı vardır. Uçurumların üzerinden yürüyerek, deneyimlerini bilgiye dönüştürebileceği sabırlı suskunluklara ihtiyacı vardır. Uzun, vahşi ve terörize eden bakma, görme, değerlendirme, isim verme, tanımlama, kural ve kaidelerini oluşturma külliyatının karşısında bu vahşi teröre maruz kalanlar ne doğrusal bir çizgide, ne tek zeminde durmaktadırlar ama, işin kötüsü bu belirlenim ilişkisi, tarif ettiği bu kendinden çok daha kalabalık dünyayı hep bir kıyas ilişkisi içinde tanımlamıştır. O yüzden bu şiddete maruz kalanlar, kendilerine bu kıyas dili içinden bir yer bulmaya çalışıp durmaktadırlar. Konuşmak, sesini duyurmak isteyenler, kendilerini baskın ve belirleyen tarafa karşı, onun kullandığı

1

kıyaslama yöntemini ve dilini kullanmak zorunda bulur. Analışabilmeleri, dertlerini kavranabilir hale getirmeleri için bu, adeta bir zorunluluktur.

Dünyayı tanımlarken kendi gibi olmayanları başka bir şeyle karşılaştırarak anlatma pratiği, bu karşılaştırma işleminin diğer tarafını, ötekisini imal etmiştir. Bu imal edilen tarafa uzunca bir zamandır “öteki” deyip duruyoruz ve hepimiz böyle denince anlaşıldığını düşünüyoruz; çoğu zaman pek çoğumuz o ötekinin bir parçası olduğumuz halde. Tuhaftır ki, kendinden emin ve memnun olarak gelişmiş, sanayileşmiş, teknolojiler üretmiş, kendini yenileyebilmiş ve kendi gelişiminin devamı için ihtiyaç duyduğu mekanları, insanları, maddeleri ve hatta hissediş biçimlerini tanımlayıp, ele geçirip, kendinin kılan ve sonra kendileştiren tarafın kendine göre ötekileştirdiği, bu mukayesenin karşı kıyısındaki öteki de kendini tanımlamayı yeniden kurgulamaya başladığı vakit şaşırtıcı biçimde aynı dili benimsemiştir.

Şimdi bu imal eden, tanımlayan, ad veren, kurallar koyan, şiddet uygulayan tarafın adını koymamız gerekiyor. Elbette pek çok adla çağırıyor kendini. Ötekine isimler verirken, kendinin de isimleri, tanımları var; üstelik kendi de homojen olmadığı için sürekli düzelttiği, yeniden tanımladığı, kendi özeleştirisini verdiği tanımları ve karşıtlıkları var. Efendi ve köle; ezen ve ezilen; elit ya da iktidar bloğu ve madun; zalim ve mazlum; Batı ve Doğu ya da Batı ve gerisi (West & the Rest); Kuzey ve Güney; uygar ve vahşi ya da ilkel, Sanayi Kapitalizmi ve sanayileşmemiş ya da sanayileşmekte olan ve bu dünya kapitalizmine eklemelenmekte olan (hep kesildiğimiz yerden eklemelenmeye çalıştığımız o esas çerçeve) Avrupa ve dünya, Avrupa merkezcilik ve diğerleri; merkez ve çevre, sömürgeci ve sömürge, Akıl ve duygu; din ve inanç ya da batıl inanç; bilimsel düşünce ve safsata; tarih ve edebiyat; sanat ve zanaat ya da elişçiliği gibi pek çok farklı analiz katmanı ve birbirinden uzak düşünme

kıtaları arasında salınan bir yelpaze karşımızda durur. Bu karşıtlıklardan hangisini seçtiğimizin önemi büyüktür, çünkü analizi nereden yaptığımız ve nerede durduğumuz belli olur. Ama özellikle son yirmi otuz yıldır da, bu farklı analitik kategorileri biri diğeriyle yer değiştirebilirmiş gibi rahatlıkla kullanıyoruz. Ben ikili karşıtlık yaratmayan; bu karşıtlıkların içinde üretildiği sürecin kendisine, kapitalizme ve onun bir aşaması olan emperyalizme bakmayı ve oranın dinamikleri içinden konuşmak gerektiğini düşünüyorum. Bu sürecin başladığı tarihsel anda ilk kesilmenin kopmanın başladığını düşünüyorum. Elbette daha öncesinin dinamikleri içinde başka süreçler söz konusu ama bizim bugünümüzü bağlayan böyle bir kopma ayrışma süreci. Aydınlanmanın aklının sınıflandırdığı felsefenin, bilimin, sanatın, hayatın ve toplumların pratiklerinden ayrışması ve kendi durduğu odaktan geri kalan dünyayı tanımlaması bu sürecin ürünü. Bu ayrışma ve tanımlayışlar, kendi kendini tartışarak bugüne gelirken elbette baskın

2

birçok ana eğilimler, aykırı, muhalif sesler de üretti ama karşı tarafa söz hakkı vermeme; en muhalif anda bile onun adına ve yerine konuşma ya da onu aktarma, anlatma, resimleme, sahneleme kibrinden hiç ödün vermedi. Malum olduğu üzere temsil meselesinden söz ediyoruz.

Eğer biz de Ranajit Guha'nın analiz ettiği üzere (Guha, 2006), bu sürecin içinden üretilmiş bakma biçimlerinin, bu sürecin hakim tarih anlatısının, kendi tarihini anlatırken dünyanın geri kalanın tarihini edebiyatından, yaşama biçimlerinden, folklorundan okumaya kalktığı gibi bir okuma yaparsak, şöyle söyleyebiliriz: Hakim ideoloji: "Ayna ayna söyle bana var mı bu dünyada benden güzeli, akıllısı, yeteneklisi, bilimseli, teknolojik olarak donanımlısı, üretim araçlarına sahip olanı, artığa rıza ve gerekirse zorla el koyanı" diye sorduğunda, aynadan: "Yok efendim senden başkası, yok!" cevabını bekliyorken ya da Robinson Crusoe olup, bilmediği bir yerde, orada zaten hep varolana bile ad vermeye kalkıyorken, artık bunu böyle kaba saba bir biçimde yapmıyor. Daha örtük, daha işlenmiş, hatta teknolojisi oluşmuş biçimde yapıyor; hatta yaptırıyor. Ama hala bütün temsil biçimlerinde doğa, kadın, 3. Dünya gibi ötekileştirilmiş halleri benzer, örtüşür bir dille anlatmaya devam ediyor. Aslında ne komik, ne kadar basit ve ne nahif değil mi? Ama neden hiç birimize yeterince komik, yeterince ilkel gelmiyor ve her seferinde bu anlatılardan kendimize bir pay biçip, ruhi arınmalar, boşalmalar içinde çıkıyor; bu anlatıların pathosuna ağlayabiliyoruz?*

Dünya kapitalist sistemi ve onun emperyalizm aşaması ve bugünü tarif ederken küreselleşme denen yeniden isim verilmiş hali üzerine uzun ahkam kesmek haddimizi aşar. Temsil, kültür ve bunların üretim biçimleri, edebiyat, sinema gibi alanları ya da günlük söylemler üzerinden konuşmak daha uygun ve tabi 'bura'nın bilgisinin, eleştirisinin, analizinin üretildiği yere, benim de içinde bulunduğum alana söz söylemek daha doğru. Kültür kavramına geniş kapsamlı baktığımızda, onun aslında bir kenarının, kıyısının olmadığını görürüz. Daha doğrusu, sabit bir kenarı olamaz. Baskın, güçlü odakları olduğu kadar zayıf, çekinik kenarlarının da merkeze doğru hareketi söz konusudur. S. Hall'a göre, kültür, bir mücadele alanıdır. Bütün iktidar ilişkilerine rağmen de bağımsız dinamikleri vardır. Öyle bir mücadele alanıdır ki içinde baskın ve tahakküm edici olan da çekinik ve alttan alta sürdürülmekte olan da var olabilmek, ortaya çıkabilmek, etkili olabilmek ya da diğerini bastırmak için sürekli bir mücadele verirler. Bakhtin'e göre de, her kültür merkez kaç

* Pathos: Edebiyatta ve sinemada anlatımsal metinlerde dokunaklılık, duygulandırma yeteneği; acınma duygusu uyandıran nitelik; merhamet ve sempati gibi his uyandırma gücü veya yeteneği, ve aynı zamanda coşkulu, tumturaklı anlatım için kullanılır. Buradan sonra her seferinde bütün bu anlamları sıralamamak için metnin içinde pathos olarak kullanacağım.

3

(centrifugal) ve merkez çek (centripetal) güçlerle hareket eder durur (Bakhtin, 1981). Bir yandan toplumsal ilişkiler, uyuma, uygun olana, normale, ortalama ve istenene doğru, yani merkeze doğru çekerken, bir yandan da toplumsal ilişkilerin içinde başka dinamikler merkezden uzaklaşmaya, kenarlara, ortalamadan, uyumdan kaçmaya doğru yönelir ya da itilirler. Tabi bu yönelme ve itilme halleri iki ayrı terimin bir cümlede geçme rahatlığını taşımaz gerçek hayatın içinde. Her iki halin de dinamikleri iktidar ve zorlayıcı kuvvetlerle girdikleri, girebilecekleri ilişkiler aslında büyük farklılıklar taşır. Marjinal olmakla, marjinde bırakılmış olmak ya da sıkışıp kalmak birbirinden çok farklı hallerdir. İnsan yaşamı boyutundan bakınca da derin çatışma, çelişki, acı ve hasar gibi pek çok insanlık halleriyle ifade bulabilir. Ve aslında şimdi bunları yazarken bile bir sosyal bilimcinin tariflerinde, analizlerinde birer ifade gibi duran haller, insanlık tarihinin derin uçurumlarında aslında daha da açılabilmeyi, anlatılabilmeyi, gösterilebilmeyi; görünür ve duyulur olabilmeyi bekler dururlar. Anlatılan ve gösterilen olmakla; görünebilir ve anlatılabilir olmak ya da kendini gösterip, anlatabiliyor olmak hep farklı karşılaşmalar; çatışmalar ve mücadeleler demektir.

Bir de elbette bütün bu hallerin bilgisinin üretilmesi ve bu bilginin nasıl toplumsallaştırıldığı meselesi vardır. Spivak'ın sözünü ettiği epistemolojik şiddetin karşısındaki konumlanışlardan en altta olanın yani, madunun konuşamıyor oluşuna kadar uzanan bir dizi belirlenim içinde farklılaşır bu haller (Spivak, 1994). Epistemolojik şiddet ve ona maruz kalanlardan (bugün bilimsel ve düşünsel faaliyet alanlarında çalışanlar) biri olmakla ilgili sorun ve onun karşısında duranlardan (toplum bilimsel faaliyetin nesnesi) birileri olmakla ilgili sorun da birbirlerine son derece bağlıdır. Eğer bir gün farklı yöntemlerle konuşabiliyor olacaksak, farklı dil ve yöntem arayışlarının cevabı da bu birbirinden ayrılamaz karşıtlık ilişkilerinin analizinden geçiyor olmalıdır.

Emperyalist bir proje olarak epistemolojik şiddet, diğer bütün bilme, anlama, anlamlandırma biçimlerini ve diğer sesleri, diğer bakma ve görme biçimlerini şiddetle dışlamak demektir. Dışlamak, yok saymak, varlığını görmezden gelmek, hiçleştirmek, yanı sıra ve çoğu zaman öncelikle, uygulanan ekonomik ve siyasi şiddet kadar güçlü bir şiddettir. Güzelin, iyinin, bilimsel olanın, bilimsel faaliyetin yetkinliğinin, bilgi otoritesinin nasıl ve ne kadar olması gerektiğinin, ne olabileceğinin belirlendiği bir gelenek olarak algılıyorum ben bu epistemolojik şiddeti. Aydınlanmadan beri hakim olan felsefenin, sanatın ve bilimin ne olduğunun, bilgisinin, eleştirisinin nasıl üretilmesi gerektiğinin alan ve sınırlarını belirleyen yerleştirilmiş konumundan söz ediyor olmalıyız. Üstelik bu süreç daha önce söylediğimiz gibi, kendi iç tartışmalarını, kırılmalarını, karşı çıkışlarını taşıyarak. günümüze kadar uzanmaktadır. Söz konusu olan sadece Aydınlanmanın öğretileri değil çünkü. Son yüzyılın

4

başkaldırıları, yapısalcılık sonrası eleştiriye ve bugünün yaygın ve potmodern duruşlarını da içinde barındırıyor. Üstelik bütün bu bilgi gövdeleri ve öğretilerin hakimiyet alanını oluşturan daha katmanlı ve derin ilişkileriyle. Aydınlar, aydınların sınıfsal konumları, sınıf ilişkileri ve kendilerini konumlandırışları, sistemle bağları,

bugün tamamıyla kendini metaya döndürmüş varlıkları ve faaliyet gösterdikleri meşrulaşmış pazar alanlarının analizini yapmadan, sözünü ettiğimiz karşılaşma, çatışma ve karşıtlıkları da anlayıp anlamlandırmamız mümkün olamayacaktır.

Bir sorunsal olarak ortaya konabilecek Avrupa merkezli ya da Kuzey ve Batı merkezli diye tanımlayışların kaynağının aslında coğrafi bir mesele olmadığını tartışmasız kabul edebiliriz sanıyorum. Meselenin aslında tarihsel bir mesele olarak üretim ilişkileri etrafında toplumsal örgütlenişle ilişkili olduğunu düşünenlerdenim. Çünkü eğer kenarı konuşuyorsak, Batı'nın ya da Avrupa Merkezli Kuzey / Batı hattının içinde milyonlarca insanın da benzer bir şiddetten, bastırılmadan, belirlenimden, göz ardı edilme ve görmezden gelinmenin aşağılanmalarına maruz kaldığından da söz edebilmeli, onları dışarıda bırakmamalıyız. Kendini dünya sistemi olarak koymayı ve hayatın örgütlenişi içindeki bütün meseleleri de (üretim ilişkilerinden, bilime; edebiyattan, sanata) kendi dünyasını kurduğu yerden oluşturmuş bir kalın, koyu genel hattan söz ediyoruz. Bütün bu sürecin serüveni bir makalenin sınırlarını ve haddini aşar elbette. O yüzden kendi anlatısına her kriz anından sonra güvensizlik duymuş, savrulmuş, savrulurken de bize yeniden farklı, şaşırtıcı, yenileyici bilgiler sunmuş ya da her teknolojik devrimin ardından yeniden yenilenmiş, keşifler ve icatlarla donatılmış bu hattın hızının en yükseldiği, duruşunun en renklendiği, hat çizgisinin sınırlarının en çok incelendiği ve söyleminin en bulanık, en dolambaçlı olduğu ana bakmayı yeğliyorum. Çünkü benim de kişisel tarihim buradan üretilmiş, şiddete maruz kalmıştır ve en çok kenara itildiğim yer de burasıdır. Hayat dilimim bu tarihle çakıştığı için. Beyaz adamın sahneye en sıksa, en öfkeli çıktığı sahnenin kenarında durmak durumunda olduğum için ve tarihsel bir garip mertlik bozulmasına da denk gelmesiyle bu an hepimizi ilgilendiriyor diye düşünüyorum.

Öncelikle, 80'lerden sonra belirginleşen ve hızla yaygınlaşan eleştirinin kenara ittiği yöntem, bilgi gövdeleri ve öznelere yeniden bakmalıyız. Yapısalcılıktan yapısalcılık sonrasına geçişteki eşikte ve eşiğin ilerisinde postmodernizmin ana metinlerinde dışlananlara ve onlara karşı kutsananlara ya da bu sürecin ürettiği duruşlara ve tavırlara değinmek durumundayız. Bu süreçle beraber hızla gelişen "okuma" tavrının kaçınılmaz olarak ürettiği ikinci el okurluk ve bir düşünürü bir başka düşünürün gözünden, akıl süzgecinden ve anlama kapasitesinden geçtikten sonra onların temsiline dönüşmüş halleriyle tanımaya başladığımız bu dönem için,

5

bu yeniden dönüp bakma meselesi elzem hale geliyor. 80 sonrası bu tip ne kadar çok çalışmanın kitap halinde çıktığını düşünelim. Şu malum falancayı okumak ya da falanca okumalarından bahsediyorum. Bu çabanın kendisi ve bu kadar yaygınlaşması, okuması yapılan yazarların ve benzerlerinin aslında aşağıda sözünü edeceğimiz pazar ve pazarın dinamikleri içinde aynileştirme, standartlaştırmaya maruz kalarak, değişim değerine nasıl dönüşmüş olduklarının bir göstergesidir. 'Yazar öldü. yaşasın okuyucu' demek, aslında pratikte okuyucunun aklında oluşan anlamın ve fikri üretimin okuyucu tarafından da üretilmiş bir yazına dönüşmesine olanak tanımak, onların fikirlerine de yer vermek dururken, okuyucunun zihnine dışarıdan bir editöryel müdahaledir. "Sakın ola bu yazarlardan kendinize göre başka vehimlere kapılıp da başka çıkarsamalar yapmayın. Bu yazarlardan bu anlamlar ya da bu anlama biçimleri çıkar" tavrı ve zorlamasıdır, söz konusu olan. Bu durumun en tipik ve komik örneklerinden biri, nasıl bir yazar olduğu, nerede durduğu, politik duruşunun aslında ne olduğu konusundaki fikirlerin büyük ve geniş bir yelpaze içinde inanılmaz farklılıklar gösterdiği ve benim de bu metinde başvurduğum kaynaklardan biri olan Bakhtin'dir. Bakhtin, kimden

okuduğunuza bağlı olarak bu gök kuşağı içinde farklı renklere, kimliklere bürünüp durur.

1980'lerin bir eşik olarak, tarihsel bir anın kırılma ve dönüşümün adı olması elbette şaşırtıcı değildir ve bu tarih yine hakim bilme ve tanımlama ilişkileri içinde hep bir milat ve tarihsel an yaratma yönteminin bir parçasıdır. Ama bu vahim dönüşüm süreci, aslında II. Dünya Savaşı sonrası hayatın bütün alanlarında neredeyse topyekun dönüşümlerin ivmesinde gelinmiş bir andır. Hakim bilginin geçirdiği farklı dönüşüm, kırılma ve itiraz süreçleri, yeryüzüne hakim emeğin ve üretimin örgütlenme, yeniden düzenleme süreçleri ve etrafında şekillenen toplumsal dinamiklerle birlikte gelmiştir. “Batı” denen bu hakim uygarlığın yok edici iki savaşla sarsılması, kendi kibrinden rahatsız olması ve vahşetinden mağlup düşmesinin bir sonucu olarak da açıklanabilecek eleştiri ve güvensizlik rüzgarları hakim anlatılara ve içindeki ana anlatılara güvensizliği beraberinde getirirken, bir önceki güvensizlik döneminin içinden çıkan aykırı filozofların öğretileri Marx, Freud ve Nietzsche öne çıkmaya başlamıştı. Sanat, edebiyat ve felsefenin sorgulayan, isyan eden yeni kuşakları Atlantik’in öte yakasındaki ‘Beat’ kuşağından, bu yakasındaki varoluşçuluğa kadar uzanıyor. Emperyalizm, kapitalizm, burjuva yaşam biçimleri keskin bir eleştiri yağmuruna tutuluyordu. İki savaş arasındaki dönemin dünyayı sarsan en büyük ekonomik krizi, II. Dünya Savaşı’nın ertesinde toparlanmaya çalışılan ekonomi, inşaat sektörünün ve kentsel mekanın yoğun kullanımına ve alternatif alanlarına yönelik spekülasyonları, savaştan dönen gençlerin karşılaştığı işsizlik ve evsizlik sorunları; ardından gelen nüfus patlaması kendi yeni kuşağını oluşturmaktaydı.

6

Dünyayı bloklara ayıran soğuk savaş, giderek keskinleşen polis devlet; güvenlik kaygıları ve önlemleri toplumsal paranoyayı besliyordu. Dünya üzerindeki son ulus devletlerin bağımsızlık mücadeleleri daha öncekilerden daha kanlı ve daha uzun bir sürece yayılıyordu. 1960'lara bu kaygı, isyan ve yorgunlukla girilirken, siyasi faili meçhuller (en bilinen ve popüler olanları bile ortamın vahametini anlatmaya yetiyordu: Kennedy kardeşler, Malcom X, Martin Luther King, Jr); Vietnam, Kore, Kamboçya, Cezayir, gibi ülkelerin direnişleri ve Küba devrimi, dünya gençliğin isyanlarının politikleşmesine (hippilerden örgütlü sola) ve uluslararası bir güç kazanmasına neden olurken, devletlerin de uluslararası düzeyde keskin ve güçlü bloklaşmalarına ve şiddet politikaları geliştirmelerine yol açıyordu. Bandung Konferansı'ndan uzayıp giden Vietnam Savaşı benzerlerine, Çekoslovakya'nın işgaline uzanan bu süreç, 68 Baharı ile simgeleşirken, işçiler, öğrenciler, kadınlar (ikinci büyük feminist dalga) ve dünyanın ırkçı politikalarıyla ayrımcılığa uğrayan halkları isyan bayraklarını açıyordu. 1970'lerin ortalarına kadar süren bu isyan rüzgarları, örgütlenme pratikleri 1980'lere gelmeden bütün dünyada farklı gibi görünen yöntem ve şiddetlerle tarih sahnesinden tamamen silinmek üzere bastırıldı; susturuldu; geride kalanlar da uygunlaştırıldı. Her bir isyan ve itiraz cümlesinin, Amerikan akademisinde bir kürsüsünün olması, sanırım sadece bana manidar gelmiyordur.

1970 başlarındaki ekonomik kriz; o günlerdeki analizlerde ‘çevre ülkeleri’ diye adlandırılan ülkelerdeki askeri darbeler; uzun, kanlı cunta yönetimleri birlikte yayıldılar. Böylesi bir tarihsel an, aynı süreç içinde Marx, Freud ve Nietzsche'nin mirasçıları tarafından (başta Althusser, Lacan ve Foucault) olgunlaştırılmış olan o güne kadar ki hakim fikri gidişattan büyük kopuş sürecini de beraberinde getirdi. Bu

süreci yapısalcılıktan yapısalcılık sonrasına geçiş eşiği olarak tanımlayabiliriz.)[†]. Sözü edilen sürecin eşiğinde, teorinin en politik görüldüğü bu tarihsel dönemeç de teorik, analitik, eleştirel alanlara yönelik apolitikleşme anlarına gebe kalmaktaydı.

Özne öldü, tarih öldü, yazar öldü; tündengelim, bütünlüklü bakış bundan sonra pek de hoş karşılanmayacaktı. Muhteşem uygarlığın hakim dili sorgulanıyor, analiz koltuğuna oturtuluyor, parçalanıyor, yapı çözümüne tabi tutuluyordu. Bu sorgulamanın heyecanıyla ‘Batılı Beyaz Adam’ın omuzlarından da büyük bir yükün kalktığı; White Men’s Burden (Beyaz Adamın Yüğü) olarak tanımlanmış, dünyanın geri kalanını uygarlaştırma, uygunlaştırma sorumluluğundan artık vazgeçtiğinin işareti, sevinçle onay görüyordu. Bu durum, elbette heyecan yaratacak bir gelişmedir. Yazarın da öldüğü, sorumluluğunun ve

[†] Böylesi bir özetin, kaba bir çerçevelemenin bütün eleştiri ihtimallerine rağmen yazdığımı söylemek isterim

7

yükümlülüklerinin kalktığı bu fikri rüzgarların içinde, bu önermelerin eksik, yarım ve kenarda; yine unutarak bıraktığı boşluğu göremedik. Uygarlaştırmaktan vazgeçerek, kendinden de vazgeçen; kendi öznesinden kendini azat eden bu duruş uygunlaştırmaktan, isim vermekten, adına konuşmaktan, sahnelemekten, resmetmekten vazgeçmedi; geçemedi; geçemediğini fark edemedi. Tuhaftır onun yarattığı boşluğun içindeki unutulmuş özneleri de fark etmediler. Ölen öznenin aslında Aydınlanmacı ve Modernist aklın öznesi olması gerektiğini, o ölürken niye dünyanın o güne kadar o öznelerce nesneleştirilmiş öznelerinin de ölmeleri gerektiğini ya da aynı zamanda ne o özne konuşulduğunda ne de o özneye itirazlar edildiğinde hiçbir zaman özne sayılmamışların yine aslında olmadıklarını ima etmiş olabilecekleri sorgulanmadı. Özne öldü ilanını çıkaranlar iyi niyetli ya da değil, özgürleştirici ya da değil, dünyanın ağır bir çoğunluk olan geri kalanını yine öznenen bile saymamışlardı. ‘Bizim bu hükümler aklın öznesi sussun, siz konuşun’ demiyorlardı. ‘Biz artık hiç bir sorumluluk taşımadan sizleri top yekun temsil etmeye çalışmayacağız ama temsil edilmeniz de gerekiyor, o halde içinizden bizim dilimizi düzgün konuşanlar bunu bizim denetimimiz ve sınırlarımız dahilinde yapabilir; bilgi taşıyabilir. Sorumluluk sizlerde!’ önermesi gibi durmaktaydı, bu manifestovari önermeler. Hala hakim olan taraf değişmemişti. Çünkü bilginin ve diğer alanların üretilme biçimleri, ilişkileri ya da teknolojileri değişmemiş, hatta bu teknolojiler kendi ideolojilerini çoktan yaratmıştı bile. Bu yüzden hala hakim olan, dünyayı analiz ederken, dünyanın geri kalanındaki meslektaşları da gerekli bilgileri sağlamakla sınırlı bir alanda varolabilirlerdi. Spivak buna ‘yerli muhbir’ diyor. Ama bu yerli muhbir yeterince hakim bir statüye gelmeden dünyanın geneline ilişkin hiç bir şey söylememeliydi. Çok dünyalı, çok dilli, çok kültürlü bir dünyaya, daha demokratik bir dünyaya doğru yöneldiğimize ait umut, belki de bu yüzden ve aslında ve aynı zamanda bu ilişkilerin içinde biçimlendiği ilişkiler, üretim ilişkileri ve etrafında biçimlenen toplumsal biçimlenişler değişmediği için, gerçek bir umuda dönüşemedi, yani sokaklarda, evlerde, insanların arasında, bütün kara parçalarında... Üstelik uluslararası emeğin yeniden düzenleniş süreçlerinde eski sömürgelerden, yeni sömürgeciliğin kıskacındaki yerlerden fikri, sanatsal, bilimsel üretimin merkezleri haline gelmiş, Batı metropollerine göç edenlerin ikinci ve üçüncü kuşakları, hem tanıdık, hem yabancı kimlikleri (özne yerine kimlik önem kazanmış durumdadır artık) ile o uzak ötekileri daha iyi temsil edebiliyor, eleştirinin oklarına da daha iyi kalkan olabiliyorlardı. Günah keçileri, evcil hayvanlar olmuşlardı.

Şöyle de söyleyebiliriz: nesnesini daha da şiddetle görünmez kılarken, epistemolojik şiddetin öznesi ölmemiştir. Zombi gibi ayaktaadır. Kendi kendini bastırmış gibi yaptığı yerden şimdi bastırılmışın geri dönüşünü sergilemenin, mazlum ve mağdura benzemenin phatosunu

8

da tadabilmenin kazancı içindedir. Peçeler arkasında kaygan bir dili ve bulanık bir sesi ve odaksız bir bakışı vardır. Tarihin öldüğü savını ise, ne kadar ciddiye almamız gerektiğini gerçekten bilemiyorum. Evet Hegel'in tarif ettiği dünya tarihi, güvenilirliğini hakikaten yitirmelidir ama bu da özne meselesinde olduğu gibi Hegelci dünya tarihi ve yazımını reddetmekle tarihin ölümünü ilan etmenin yan yanallığı demokratik, gayri resmi ve alternatif dünya tarihi arayışına set çekmeyle örtüşmez mi? Ve özne ve tarih öldüğünde insan ve onun serüveni ölmüş olmaz mı? Görünen odur ki, son yirmi otuz yıldır pazar, insanı da, insana ait toplum, kültür ve tarihi de yok sayarak kendini beslemekten memnundur. Ama dünyadaki çok küçük bir azınlık (pazarı belirleyenler) söz konusu etmek istemediğinde, insan da, tarih de yok olmuyor. Kenarın bir yöntemi olursa ve olabilecekse, tarihsel birer insan/özne olarak, bulunulan yerden tarihin ve insanların söylenmemiş sözlerinin arayışına ve arayışın dillerine bakmakla başlamak gerekiyor.

Böyle bir arayış için - ki yazı sırf bu arayıştan ötürü- serbest bir üslubu ya da bağımsız bir üslubu deneyebilecek mi? Çünkü kenardan konuşabilmek demek aynı zamanda baskın olanın dili ve üslubunu yeterince öğrenmiş olmak, taklit ve tekrarı gerçekleştirmiş olmak demek değil midir? Belki belirsiz ve kaygan gibi duran kenarı, madundan ayıran da bu öğrenilmiş "yazabilir", "konuşabilir" olma üstünlüğüdür. Yazabilme ve konuşabilme yetilerinin kazanılabildiği ilişki ve süreçlere sahip olabilme halidir. Hepimizin yazı yazabilmek, yazdığımız yazıyı yayınlatabilmek, okutabilmek için edinmemiz gereken bir dil var; bu dili edinmenin de geniş arka planı. Deneyimler, hayat tarzları, yaşam koşullarıyla birlikte şekillenmiş olan sınıfsal, toplumsal bağlardan söz etmekteyiz; dilimiz bu süreç ve ilişkiler içinde şekilleniyor. Şimdi bütün bunlardan bağımsız, özerk ve saf bir dil ve düşünce içinden konuşmak ve yazmak mümkün olmayacaktır. Kendi kültürel geçmişimiz içinde hangi başka dini inanç sistemleri yer alırsa alsın hatta tümünden dini reddeden birileri bile olsak; yine öğrenilmiş bir yöntem olarak Hristiyan bir arınma ile en masum olan ana dönülebileceğini düşünmek bile mümkün olmayacağına göre, yani, aslında, aynı suda iki kez yıkanamayacağına göre, eşyanın tabiatına aykırı bir yerden konuşmuyor ve yazmıyor olacağız. Bu siyasi kültürel zaman makinesi düşü, bir bilim kurgudan çok, acıklı bir melodram gibi, o masum anla taklit ve tekrarın öncesine sıkışıp kalmak olacaktır. Masumiyet anı da bir başka romantik arayışın nesnesi değil midir? Ve her şeyden önemlisi masumiyet, bunca mücadele sürerken neden bir arayışın adı olmalıdır? Yaşadığımız dünyanın masum hiç bir yanı kalmamıştır. Zaman, ütopyanın barınmadığı zamandır. Pek çok insan için kendisine mihenk bulabileceği bir kenar da kalmamış gibi durmaktadır. Bu anlamda göçebe ve uyanık bir aklın mevzisine gerek vardır (Spivak'ın da çağrıştırdığı gibi).

9

Aslında, böyle bir sorunsal etrafında düşünmek ve yazmak eyleminin kendisi de kendini güçlü bir konumda tutamaz. Sözünü ısrarla etmekte olduğumuz üzere, hem akademinin, hem eleştiri ve düşünsel yazın alanlarının da bir kenarı vardır. Özellikle de dünya üzerinde emperyalizmin neredeyse 150 yıllık tahakkümü altında yaygınlaştırdığı ve kendileştirdiği pazar ilişkileri içinde oluşan bilginin üretim,

dağıtım, yaygınlaştırma ve toplumsallaştırma süreçlerini bir düşünelim. Bu süreçlerin içinde, sürecin nasıl işleyeceğinin belirlendiği yöntemi ve bu yöntemin teknolojisinin, bu faaliyet alanlarında çalışan bizleri nasıl bir standartlaşmaya yani, Marksist terminolojideki değer olarak mallara çevirdiğini ve bu malların pazar alanını düşünelim. Biz bu pazarın içinde üretim araçlarına sahip olmayanlar olarak (böyle bir bağımsızlık alanı ne yazık ki kimse için kalmamıştır) rıza ve hevesle aynileşirken, bilimsel düşünsel ve eleştirel faaliyetin kenarında kalırız. Buradaki biz, akademik faaliyet alanının içindekiler; yazar ve düşünenler, entelektüeller, sanatçılar, eleştiri ve eleştirel düşünce alanında çalışanlara karşılık gelmektedir. Gösterdiğimiz rıza, böylesi bir alt sınıf olarak içinde barındığımız sınıf ilişkilerinin değişen çehreleriyle alakalıdır; çünkü çoğumuz maaşlı memurlarız; organik sınıf bağları içinde düşük gelir ve yaşam standardı ile yaptığımız işe sıkı sıkıya bağlıyız. Yaptığımız işin aslında belirli bir özerkliği taşıması gerektiğini isteyerek ya da istemeyerek unutup, olası sansürleri kendiliğinden koyuyoruz. Ama bunları yapmadığımızda bile makbul olabilmek, makbul mertebede yer alabilmek için aynileştirilmeyi şevkli bir rıza ile içselleştirebiliyoruz.

Bugün akademi de, eleştiri kurumu da kendi endüstrisini yaratmıştır. Toplumun, sanatın ve kültürün bilgi ve eleştirisinin endüstrisi. Neyin bilgi ya da sanat olduğunun, neyin bilgi ve eleştirisinin nasıl, ne kadar ve kimler tarafından yapıldığında bu pazarda dolanım imtiyazına sahip olacağının belirlendiği yer, aynı zamanda bilginin ve eleştirinin aynileştirildiği yerdir. Bu aynileştirme, bu standart dil ve yöntemler, kendi teknolojilerini ve ideolojilerini yaratırken, mallaşır. Bu uygunlaştırılmış ve aynileştirilmiş dil, bizim dilimiz, onun içinde yazabildiğimiz sürece kabul görüyor, basılabilir, referans gösteriliyor, puan topluyor ve yükseltiyoruz. Bütün aykırılıklarımız, marjinalliğimiz ya da muhalifliğimiz bile buranın içindeki bir renkten ibaret.

Hal, kendi küçük dünyalarımızda böyleyken, dünya çapında daha da vahimleşir ve ağırlaşır. Anglo-sakson akademide konumlanmayan, İngilizce yazmayan; belirli kurum, yayın ve gösterim ağlarının içinde organik ilişkileri bulunmayanlar, neredeyse yok sayılırlar. Fransızca ve özellikle Almanca yazmak bile sorunludur. Genel bir meşruluk, bilinirlik kazanmaları ve dünyalı bir çalışma olabilmeleri için İngilizce'ye çevrilmeleri gerekir. Dolayısıyla dünyanın bir başka yerinde kendi dilinizde düşünmek, çalışmak ve yazmak, sizi

10

kenarda konumlandırır. Ancak taklit ve tekrarı rıza ile benimseyerek hatta içselleştirip sadık bir özentiye dönüştürerek, geliştirilmiş teknolojinin içinden uygunlaştırılmış bir öteki ve veya yerli muhbir olarak, pazarın taleplerine cevap vererek küçük bir tanıma anına/alanına mahzar olabilirsiniz. Bu da sizi yaşadığınız ülkenin Batılısı, aydını, bilim ya da sanat kadını / adamı, eleştirmeni yapar ve hatta bütün köy (yükseltilmiş bir değer olarak 'farklılıklar' kaale alınmaksızın buralar, buralara benzer yerler) de sizden sorulabilir; hiç bir şey olamazsanız da akademik puan olarak geri döner. Bu nedenle, burada yazılmış kitaplarınız bir citation index kadar etmez; dünyayı sarsacak bir çalışma yapsanız, kendi adınızla anılabilecek bir kural, bir formül, bir kaide bulsanız da bir citation index'li kadar değeriniz yoktur. Citation Index'in bu kalite standartları hakimiyetinin ardına iyice bakmakta fayda var. Düşünsel üretimin, bilgi faaliyetinin ucuz baha düşmesi halidir bu, aslında. Bir insan hayatı boyunca ne kadar çok anlamlı yazı yazabilir? Yazıların içeriği değil, paketi ve sayısı önem kazanır. Konuşmanın kendisi değil, mecrası, görünebilirliği ve yaygınlığı önem kazanır. Ve burada, Türkiye'de, Akademinin, pazarın orta yerinde, taklit ve öykünme ilişkisinin

çok güçlü olduğu bu yerde, bir de bizim yazdığımız alanların okuyucusunun azlığı göz önünde tutulduğunda, bizim de bir yanımız zaten kenardır. Yazdığımız dilde bizi en çok 1500- 2000 kişi okuyacak – Pollyannavari, iyi niyetli bir tahminle-, bu okuyucunun da büyük bir kısmı sözlerimizi pek kaale almayacaktır. Çok az sayıda üretim veren bizler, bu kısıtlı alan içinde birbirimizin ürettiklerini okumayarak, okuduklarımızı reddederek ve yakınımızdaki meslektaşımız yerine dünyadaki üstün “öteki”mizden kaynak göstererek yaşar dururuz. Pazarın acımasızlığı, bize karşı ayrımcı ve yok sayıcı tavrı, küçücük bir alanda bizleri de vahşileştirir; kendi “öteki”lerimizi imal eder, onların üzerinden varlığımızı sürdürmeye çalışırız. Temsil ederken şiddet uygular ya da sempatiyle ötekileştirir; ruhumuzu temize çıkarırız; ısrarla birbirimize referans vermez, yok sayarız. Muteber bir yabancı yazarı ilk kez karşılaştığımız buralı bir yazardan okuduğumuzu, zinhar beli etmez, aktaran falanca demekten hicap duyarız. Biz böyle yaptıkça, suya bile yazmadığımız bu kıyıda, sözlerimiz ne taş a toprağa ne suya karışacaktır. Bu pazarın kıyısında yalnız ve kenarda, muhteşem dünyanın bizi kendi ötekilerimiz arasından seçip çıkarmasını bekleyecek, kadrimiz bilinmediği için öfkelenecek; kendimizi madun ve mağdur hissederek, hisselenerek aydın melodramları üreteceğiz. Oysa bilginin ve eleştirinin, kendi ve kendi ötekimiz saydığımız yerlerden, benzerlerimizden, hemen yanımızda duranların arasından çıkabileceğini, öznesini öldürmüşün karşısında pek çok özne olduğumuzu görmemiz gerekiyor.

O halde, bilgisi, bilişi, bilinci kenarda saklı kalanın bilgisine ve eleştirisine ulaşabilmek için, kendi halimizi kavramak durumundayız. Kendi durumumuzu bu genel dünya

11

piyasası içinde değişim değerine dönüşmüş bilimsel ve eleştirel faaliyeti ve o faaliyetin içindekiler olarak kendimize ait bir duruş olup olmadığını da netleştirmek durumundayız. Ve eğer baskın olanın dışında, ondan farklı bir dünyadan konuşacaksak, onun dışında durmak, ondan bağımsız olmak gerekiyor. Bu da, ister istemez baskın olanın dilinin karşısında olmaktan çok, o dilin ötesinde, dışında başka bir dil üretebilmekten geçiyor. Ve bu yeni dil arayışının ya da yöntem oluşturma çabasının da tepkisel değil analitik, yani, çözümleyici olması gerekiyor. En azından benim kendimi konumlandığımdan yerden böylesi bir öncüller dizisi beliriyor.

Ama her şeyden önce de kenarın homojen olmadığını, toplumsal örgütlenişler içinde güç ilişkilerinin karşısında farklı duruşları olabileceğini, farklı toplumsal tarihlerle konumlanabileceklerini de konuşmamız gerekecek. Kenar, yüksek / alt kültür (High & Low) ve / veya azınlık / çoğunluk karşıtlığından mı, yoksa mazlumla zalimin çok uzun mücadelesinden mi sorgulanabilir bir durumdur? Bu karşıtlıklar her an yer değiştirebileceği gibi, mesela zulmün kendisi, mazlumla zalimi aynı süreçte dönüştürür ve aslında ürettiği bu dönüşüm sürecinin ortak dili olabilir. Çatışmalar, zulümler, savaşlar içinden geçilirken, kenar kirlenmemiş ve masum kalır mı? Bir savaşta taraflar birlikte kirlenir. Savaş kendi dilini ahlakını, yaşama ve ayakta kalma biçimlerini üretir. Her kenardan bahsedişin kenarla neyi kastettiğini, kenarın kim olduğunu açması ve berraklaşması gerekmektedir. Topyekun bir kenar, mazlum, mağdur ve madun olma hali yoktur. Bu hallerin her bir ayrı toplumsal katmanlara denk gelebileceği gibi, bazı toplumsal katmanlaşmalar içinde sınıf analizi ile bakmaya başladığımızda bu hallerin hepsi birden bir sınıf için geçerli kategoriler de olabilirler. Kaldı ki, bütün bunlardan bağımsız olarak, günün ve iktidarın her ittiği, içinde devrimci, yenileyen, iyileştiren, farklılaştıran bir dinamik barındırır mı? İtilmiş olmak, çeperlere yapışıp kalmak, haklılığı ya da saklı bir güzelliği kendiliğinden barındırır

mı? Kenarın içinde bulunduğu hal her koşulda ‘kendi için’ ve sadece ‘kendinde’ olan bir yöntem barındırır mı?

Kenarı, emperyalizmin yaygınlaştırdığı ve bir dünya sistemi haline getirdiği kapitalizmin altındaki sınıflar ve katmanlar olarak aldığımızda, bu homojen çoğunluğun farklı katmanlarını, iç bölünmelerini ve bu çoğunluğun içinde onları bölen ve ayırtıran cinsiyet, etnik gruplaşmalar gibi ortaklıklar, benzer deneyimler üreten alanları da ayırttırarak konuşmak zorundayız. Böyle yaklaştığımızda Gramsci’den alınan bir kavram olan madun meselesini de açmamız gerekecektir. Çünkü hepimiz bu alt sınıfların da farklı sınıflardan, sınıflar içi katmanlardan oluştuklarını; maddi koşullarının, yaşama zorlandıkları biçimlerin tek başına onları bir araya getirerek, siyasi talepler oluşturmalarına neden olabilecek ve

12

yukardan yayılan ideolojiye ya da şiddete karşı uyanık ve örgütlü direnme ve varolma biçimleri üretmeye yetecek, devamlılığı olan bir kendi olma bilinci taşımadıklarını, taşıyamadıklarını; geçici anlarda bunun gerçekleşebildiğini biliyoruz. Bu katmanların aynı zamanda çoğunlukla toplumun diğer katmanları kadar yukarda sözünü ettiğimiz bölünmelerde, baskın ideolojinin söylemleri üzerinden, kendi yanındakini de ayrımcılığa tutmaya açık olduklarını da söyleyebiliriz. En yaygın ve ortak baskın ideolojinin cinsiyet politikalarının altında yaşandığını söylemeye de herhalde gerek yoktur. Kenarın sesi ve görünürlüğü derken metaforlara bile gerek olmaksızın, baskın ve hegemonyanın sağlanmasında hala en güçlü sıva görevini gören dini söylemlerin, mesela dünyanın buralarında, hala, kadının sesinin ve görünürlüğünün günah olduğu ve erkeklere duyurulmaması, gösterilmemesi gereken namahrem alanlar olduğu inancını yaygınlaştırebiliyorsa, bu katmanlaşmanın boyutluluğu ve çeşitliliği anlaşılabilir olur. Gramsci’deki haliyle Madun Sınıflar tanımları gereği bir devlet -ya da iktidar diyelim- oluşturamadıkları sürece bir birlik oluşturamazlar. Ekonomik üretimin katmanlarında biçimlenirler ve toplumsal dinamikler, sivil toplum, siyasi toplum, baskı grupları, muhalefet rüzgarları ile bol girdaplı ve birbirine örülmüş ilişkiler içinde ve aynı zamanda hegemonyanın işleyiş pratikleriyle de belirlenir. Bütün bu süreçlerin özgül ve tarihsel dokularını birlikte çalışmak gerektiğini söyler bize Gramsci de (Gramsci, 1989: 52-53). Spivak ise Konuşamayan Madunun yalıtılmışlığının bulanık bir hegomonik kimlik olarak algılanmaması gerektiğini, madunun sesini duyurabilmek ve görünür olmak ve hatta bir yer edinebilmek için ulaşma imkanı bulamadığı sivil toplumun yapılarından söz eder. (Spivak, 2007: 54) Özneyi öldürünce, ortaya ‘kimlikler’ ve ardından ‘beden’ başlıkları çalışmaların odağına yerleşti. Ama bu başlıklar da madunu tartışmamızı engelledi. Çünkü madun sınıfların karşısında duran mesele aslında düz ve indirgemeci bir çıkarsama ile herhangi bir mağduriyet haliyle özdeşleştirilemez. Her ne kadar metonomisi yapana ne kadar şık görülse de buradan üretilen phatoslar (duygulanımlar) kendi üzerlerine kapanır kalırlar. Buranın ayrımını görebilmek, bizi içine düşeceğimiz romantik, mistik, teslimiyetçi temsil biçimlerinin ayrımına varmamızda gerekli olacak uyanıklığı sağlayacaktır. Kenarın uzun, çok katmanlı ve çok cepheli bir mücadele alanı vardır. “Hattı müdafaa yoktur, sathı mücadele” vardır. Ve bu sathı palimpsesttir yani çok katmanlıdır. Tarihin dokuları içinde açılmak ve konuşulmak için hala bekler durur.

Çok katmanlı ve çatışmalı kenar, dünyanın geri kalan çoğunlukları olarak ortak ve tek bir yerden görünür ve duyulur olamayacaktır. Aydınlanmanın ve modernizmin öznesinin ölmesine bile gerek yoktur. Geri çekilmesi, susması, alan açması yeterli olacaktır. Aynı geri

çekilme ve yerini gelecek olana, gelmesi gerekene açabilmenin bilgisini, duruşunu edinme gereği, zombi gibi ısrarla hakimiyetini sürdüren postmodern aklın öznesi için de geçerlidir. Hakimiyet alanlarını ve sahip oldukları araçları dünyanın geri kalanıyla paylaşmaya rıza gösterdiklerinde, bu mümkün olacaktır. Bu rızayı da elbette emperyalizmin iktidar bloğu göstermeyecektir. İşte bu noktada bizlere, dünyanın hakim olanları arasında dolanmakta olan bizim gibilere, bilginin, kültürün, sanatın, eleştirinin mevzilerindeki dünyalı memurlara, epey görev düşmektedir. Susmak, vakit vermek, geri çekilmek gerekiyor. Dinleme sabrını; yazdığımız, okuduğumuz, çalıştığımız yerlerde yan sıralarda, yanımızda duran uzun zamandır bastırılmış, yok sayılmış olana açmamız gerekiyor. Yazının başında da söylediğim gibi kenar, ona söz verildiğinde hemen konuşamayacaktır; konuşmaya başladığında büyük olasılıkla, tıpkı bu alanda çalışanlar gibi uygun, varsayılmış dili tekrar etmeye, taklit etmeye çalışacaktır. Hakim ideolojinin bütün ırkçı, şoven, erkek egemen söylemlerini tekrarlayacaktır. Muhtemelen, kesik, kopuk, sıçramalı konuşacaktır. Yine başlangıçta söylediğimiz gibi hayatında sıkça karşılaştığı derin uçurumlar, devamsızlıklar, güvensizlikler, yaralar ve unutulmalar üzerinden konuşacaktır. Aslında bakıldığında inanılması zor haksızlıklar ve mantıksızlıklara maruz kaldığı halde, bunların olması gereken, normal ve açıklamaları olan şeyler olduğunun bilgisi ve hissi yaygınlaşmış olduğu için, deneyimlerini anlamlandırmak ve hele ki hepimiz için bilgi kılabilmek adına başka türlü düşünebilme pratiğini keşfetmek ve üretmek zorunda kalacaktır. Dilini anlaşılabilir kılmak isterken, boğuk çığlığın bir ezgiye dönüşebilmesi için, kendi sesini kendi üretmek zorunda kalacaktır; çünkü bu alanın içinde, bu sesi düzeltmenin eğitiminden geçmek, zaten halihazırda var olan uygunlaştırılmış ötekiler ordusuna katılmak demektir.

Kendi adımıza konuşmak; yanımızdakinin, madunun sesinin duyulabilmesi için sessizliği temin etmek; çıkan sesi tashih etmeden, düzeltmeden duyulur kılmak gerekiyor. Bu sesi kendinin düzenleyebileceği bilgi ve yetileri paylaşabilmek gerekiyor. Hiç kimsenin uygunlaştırılmış ötekisi olarak varolmamayı becerebilmemiz gerekiyor. Benjamin'in arkeolojik kazısına karşılık gelecek bir yaklaşımla, tarihin içinde kenara itilmiş dünya tarihini yerin altından çıkarmamız gerekmektedir. Tiren Ti Min Ha'nın içerdeki yaban / dışarılıklı ve dışarıdaki yerli / içerlikli olma hallerini bilerek, önce kendi duruşumuzu belirleyebiliyor olmalıyız. Sabırlı bir kenara çekilmeyle bilimsel, felsefi, sanatsal, kültürel bütün temsillerde farkındalığımızı sürekli uyanık kılmak durumundayız. Bu farkındalıkla, yaratıcı bir

‡ Min Ha'nın "inside out outside in" kavramsallaştırması ve aynı başlıklı makalesindeki tartışmaları kastediyoruz (Min Ha, 1989a). Dışarılıklı kavramsallaştırmasını da daha önce Türkiye sinemasının son döneminde yönetmenlerin genel halini yansıtmaları nedeniyle kullandığım için burada bir örtüşme oluşturabilir umuduyla kullanmaktayım.

eleştirelilikle, en yakınımızdaki öteki ile birlikte çalışabilmemiz gerekmektedir. Kenarın sesinin duyulabilmesi ve görünür olabilmesinin yöntem arayışlarında, bütün bir metin boyunca etrafında dolandığım en büyük tehlike: Hakim olan dilin içindeki "iyi niyetli" yukardan bakışların yaratabileceği ve özellikle de son zamanlarda Türkiye sinemasında sıklıkla karşılaştığımız romantize etme ve lümpenliği kutsama gayretkeşliğidir. Yazının sonunda verdiğim bu örneği daha önce bir kaç kez tartıştığım ve tekrara düşeceğim endişesiyle uzatmayı düşünmüyorum. Ama söz konusu durum analitik olmayan oldukça reaksiyoner bir bakış ve tavırla flulaşmış bir

Batı ve/veya iktidar tespitiinin ardından hem temsil edenin kendini sebepsiz ve mesnetsiz bir melodram öznesine dönüştürdüğü ve kendini mağdur ve/veya madun hissettiği bir yerden, yine içinde pek de analiz barındırmayan kendi algısına paralel bir bulanıklıkta tarif, tasvir ve resmetmeye çalıştığı kenarı; lümpen bir dünya duruşu ile özdeşleştirdiği ve bu lümpen halleri kutsadığı bir eğilimin giderek yükseldiğini gözlemlemekteyim. Yenik düşmüş, mağdur, melankolik ve kaderci tavrın, eleştirinin cephesinden de olumlanması beni daha da kaygılandırmaktadır. § Bu kendisini kenarda addedenin, öykülerini anlattığı kenarın en yakınındaki duruşları nasıl da şiddetle ötekileştirdiği, belki bu metnin tartışmalarından birinin de en net örneğini oluşturmaktadır. Öfkeli, ezilmiş erkek kahramanların kaderlerinin onları sürükledikleri yerlerde, öncelikle düşmanlaştırdıkları kadına ve sonra da diğerlerine yönelik şiddetleriyle karşı karşıya kalırız.**

Bu metnin daha da uzamaması için sözünü ettiğim itirazlarımı daha önceki özetlemelerimden aktaracak olursam 90 sonlarından başlayarak yaygınlaşan ve etkinleşen kadına, sınıf meselesine, topluma ve kente yabancı ve dışarıklı bir bakışın hakim olduğu filmler, aynı zamanda lümpenlik ve hiçlik kutsamalarının da yeniden ve yeniden üreticisi oldular. Böylesi bir bakışın, özellikle sözünü ettiğimiz 80’ler eşiğinde, toplumun, ekonomik siyasal, ideolojik, kültürel bütün dokularında yukardan inen şiddetle sarsılması; gündelik hayatın en küçük detaylarında ezilip aşağılanması; dayanışma ve örgütlülük pratiklerinden uzaklaştırılarak yalnızlaşması içinden çıktığını söylemeye çalışıyorum. Aynı eşikte hem dünyada hem de Türkiye’de binlerce insanın başına gelen işkence, faili meçhul, kayıp, hapis

§ Bu yazının bitme aşamasında elime geçtiği için detaylı bakma fırsatı bulamadığım Nurdan Gürbilek’in Mağdurun Dili (Metis 2008) kitabı bu konuda tartışmaların güçlenmesine katkıda bulunacak gibi duruyor.

** Burası için Tül Akbal Süalp, “Melodramın mayhoşluğu, risk almak, ya da kapitalizmin sunaklarından madunun sesi geliyor mu?”, Sinesen’in sesi, Şubat 2008 sa: 4; “Sıradanın Selameti”, Milliyet Sanat, Ağustos 2007: 64- 65; “Violence Muted women under scene of some glorified lumpen men”, Basak Senova interviews Zeynep Tul Akbal Sualp New Feminism: worlds of feminism, queer and networking conditions Edited by Marina Grzinic and Rosemarie , 2008, Vienna: Löcker Publisher; “Yabancı, Dışarıklı ve Lümpen “Hiçlik” Kutsamaları seyrelmiş toplumsallık ve yükselen faşizan hallerin “post”lar zamanı...”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı VIII: Sinema ve Politika Kadir Has Üniversitesi, 16-18 Mayıs 2007 çalışmalarına bakılabilir.

15

ve idamların, günlük hayatın üzerinden hiç bir şey olmamış gibi geçemeyeceğini, acının ağır bir deneyim olarak sadece ateşin düştüğü bazı hanelerde yaşanmış olamayacağını, yan hanelere ve giderek toplumların yüzeyine yayılmış bir utancın işsizlik, açlık, yoksullukla reaksiyoner ve odaksız bakışlara neden olabileceğini tartışmak istemiştim. Sanıyorum böylece 80 sonrası bilgiye ve bilgi üretimine, düşünceye karşı geliştirilen cehalet yüceltmeleri, apolitik ve milliyetçi (hatta bütün ötekileri dışlayan ve onlara karşı hayli saldırgan) söylemlerle beslenen ve güçlenen, günlük ve günü kurtaran ideolojinin resmi ideolojiyle örtüşmesi ve uyumu ile karşılaştık. Şaşırtıcı olan bu resmi ideoloji ile son derece uyumlu bakışın, Türkiye’de sinema yapanların hatırı sayılacak büyüklükte bir grubu tarafından tamamen benimsenmesi ve hatta bunların, bu bakışların ve ideolojilerin günlük yeniden üretimine katılıyor olmaları. Kente ve kadına dışarıklı, uzak, yabancı unsurlar olarak bakan, lümpen ve şoven bir dili benimseyerek ve hatta yücelterek üreten bu dünya kavrayışına paralel olarak örtük ve / veya açık şiddeti “cazip bir anlatı biçimi olarak stilize eden ve meşrulaşmasına katılan Karışık Pizza (U. Turagay, 1997) Ağır Roman

(M. Altıoklar, 1997) Gemide (S. Akar, 1998) Laleli’de bir Azize (K. Sabancı, 1998)^{††} gibi 90’ların sonunda başlayan ve yukarıdaki tanımların tümünü içinde taşıyan örnekler olarak daha çok şiddet, şovenizm ve milliyetçilik ile devam ederken, sözü edilen özelliklere tam anlamıyla uymuyormuş gibi görünen ama aynı haleti ruhiyenin başka yüzleri olarak gelen “hiçlik”, hatta varoluşçuluk iddiaları taşıyan örnekleri, özellikle Zeki Demirkubuz filmlerini (hepsi için geçerlidir) de aynı bağlam içinde tartışıyorum. Bunu yaparken, aynı döneme bu şekilde tepkisel bakmayan ve çözümleyici ve eleştirel yaklaşabilen Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Ezel Akay, Ahmet Uluçay gibi yönetmenlerin filmleri başta olmak üzere, hiç de azımsanmayacak sayıdaki filmleri de tartışabilmek boynumuzun borcudur. Çünkü bu yazı boyunca bulmaya çalıştığımız kenarın sesi ve görünürlüğü için çerçevenin, yani film karesinin kenarı ve ötesini görünebilir kılma arayışlarına sinema alanından örnekler oluşturmaktadırlar.

^{††} Bu film özelinde aslında ilginç bir durum ortaya çıkar. Film Gemide filmiyle birbirine geçişli ortak bir senaryo ve oyunculara sahiptir. Aynı meseleye sanki bir başka taraftan bakmaktadır. Fakat metinsel anlatıyla, filmsel anlatı farklılaşır. Yani Gemide’deki anlatım bu filmin görsel anlatısıyla aynı şeyi söylemiyordur. Çok farklı bakan bir kamera öykünün anlatımsallığının dışına çıkıyordur. Bu yüzden başka bir analize de ihtiyaç uyandırır.

16

KAYNAKÇA^{††}

- Abisel, N. (1994) Türk Sineması Üzerine Yazılar, İstanbul: İmge.
- Ahmad, A. (1992) In Theory: Classes, Nations, Literatures, New York: Verso.
- Akbal Süalp, Z.T. (2004) ZamanMekan: Kuram ve Sinema, İst:Bağlam
- Akbal Süalp, Z.T. (2006) “Adı Vasfiye bir hülyaydı”, adı: Atıf Yılmaz, Ankara: Dost, 126-134.
- Akbal Süalp, Z.T. (2008) “Kent, İmge Özne ve “dışarlıklılık” ZAMANMEKANLAR” zaman . mekan / mekan . zaman, İst: 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 Grzanic and Rosemarie Reitsamer (eds) Vienna: Löcker publishers
- Bakhtin, M. M. (1981, 1998), The Dialogic Imagination: Four Essay by Mikhail Bakhtin, der: Michael Holquist, çev: Caryl Emerson& Michael Holquist, Austin: UTP.
- Bakhtin, M. Mikhail., (1986), Speech Genres and Other Late Essays, trans. V.W. Mc. Ghee, Austin: University of Texas Press
- Benjamin, W., (1993), Pasajlar, çev: Ahmet Cemal, İstanbul :YKY.
- Berktaş, F., (2003), Tarihin Cinsiyeti, İstanbul: Metis
- Guha, Ranajit, (2006) Dünya-Tarihinin Sınırlarında Tarih, İst: Metis
- Hall, Stuart (2000) “Cultural Identity and Cinematic Representation”, in R. Stam & T. Miller, Film and Theory: An Anthology, Oxford: Blackwell,
- Hansen, M. (1983), “Alexandre Kluge, Cinema and the Public Sphere: the Construction Site of Counter - History”, Discourse, no:6.
- Jale Parla (1993) Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri, İst: İletişim
- Yayınevi Kahraman Hasan Bülent (2007) Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye, İst: Agora Kitaplığı
- Kirel S., (2005) Yeşilçam Öykü Sineması İstanbul: Babil yay.
- Min-Ha, T. T. (1989a) Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism, Indiana: IUP.
- Min-Ha, T. T., (1989b), “Outside In Inside Out”, J.Pines & P.Willemsen, (eds) Questions of Third Cinema, London: BFI.
- Min-Ha, T. T., (1992) Framer Framed, NY: Routledge.
- MutmanKeyman Yeğenoğlu (der) (1996) Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark, İst: İletişim
- Yayınevi Özbudun, Sibel (2006) Avrupa Birliği ve Çokkültürcülük Yalanı, Ütopya yay.
- Parla, Jale (2000) Don Kişot’tan Bugüne Roman İletişim yay.
- Parla, Jale 1985 Efendilik Şarkiyatçılık Ve Kölelik, İst: İletişim yay.
- Spivak, G. C. (1994) “Can Subaltern Speak?” Colonial Discourse and Post- Colonial Theory: A

Reader, N. Y.: Columbia University P.

Spivak, G. C. (2007) *Köklerim Havada: Her Yerde Yurdumdayım Ben!*, çev: O. Akinhay, İst: Agora

¶ Bu metin içinde mümkün oldukça referans kullanmamaya çalıştım. Kullandıklarımı hakim dilin kenarındakilerden seçmeye gayret ettim (Onlar her nekadardaki hakim dil karşısında meşriyetlerini kazanmış yazarlar olsalar da). Bu yazıdaki eleştirinin okları kendime de yöneldiği için benim de kaynaklarımı onlar oluştuyordu. Her nekadardaki sınırlı da olsa ve pek çok çalışmayı dışarıda bıraksa da, en azından burada biraz daha geniş bir kaynakça sunmak istiyorum.

17

Spivak, G. C. (1999) *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard: HUP.

Spivak, G. C. et.al. (1995) *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Charavorty Spivak*, N.Y.: Routledge.

Spivak, Gayatri C. (1999) *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, London: Harvard University Pres

Şenses, Fikret Küreselleşmenin Öteki Yüzü Yoksulluk, İst: İletişim yay.

Timur T. (2002) *Osmanlı- Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İst: İmge 2. bsk

Türkoğlu, Nurçay (2004) *Renkli Atlas : Kültürel Üretim Alanları*, İst: Babil Yay

Türkoğlu, Nurçay (2007) *Toplumsal İletişim : İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Tanımlar Kavramlar Tartışmalar*, İst: Kalemus Yay.

Üstel, Fusun (2004) *Makbul Vatandaşın Peşinde*, İst: İletişim yay.

Willemsen, P., (1994), *Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory*, Indiana: Indiana Univ. & BFI.

Williams, P., ve Chrisman, L., (der) (1994), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, NY:CUP.

Yeğenoğlu, Meyda (2003) *Sömürgeci Fantaziler : Oryantalist Söylemde Kültürel Ve Cinsel Fark*, İst: Metis Yay.

18

“Sözün Hiç Kimsenin Ülkesine Sürgünü” , Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IV, İstanbul: Bağlam 2005

Sözün hiç kimsenin ülkesine sürgünü

Where should the birds fly after the last sky? Mahmoud Darwish (Palestinian Poet)

Eğer bir son gökyüzü varsa, tıpkı Ursula Leguin'in dünyanın sonundaki denizlerin üstünde uzandığını varsaydığı gökyüzü gibi, oraya uçmak, orada uçmak hem dünyanın merkezine, hem de dışına doğru, son gökyüzüne doğru uçuşmanın diyalektiğini taşıyor olmaz mı? Ve bu diyalektiğin öyküleri bize içerisini ve dışarısını sürekli çevrelenenleri, kapının önünü ve onun arkasında ve önünde uzananı, yasakları, yasakların içerisini ve dışarısını, terk edilen evleri ve yeni gidilen yerleri, mahremi ve kamusal ve aralarında kaybolan sınırları, dünü, bugünü ve yarını anlatıyor olmaz mı? Benjaminin dediği gibi “pek çokilmek grubu geçmişin örgüsünü temsil ederken geleceğin içine doğru uzanır.” (Aktaran: Willemsen, 1994: 142) Deneyimle üretimin hem zaman ve hem zemin olmadığı bir ilmeğin içinde, zaman uçuşkan ve mekan yerçekimsizken; ayaklarımızın altından zemin kaydırıldığında, kurduğumuz cümlelerin bağlamı savrulduğunda hatırlamak uçuşkan bir 'şimdi'nin peşesinin ardında bir görünüp bir yok olabilir.

Modernizm, sanayi ve toplumsal üretim “sonrası” toplum, “küreselleşme”nin ve “çok kültürlü”lüğün, elektroniğin ve tüm bunlara ait teknolojilerin ve bunlardan örülü bir geçiş durumunun “hiç mekanları” ve “hiç zamanları”nda söz, konuşma ve anlaşılabilirlik yani diyalog kendi evinden; kelamın ve diyalogun biricik mekanından sürgün edilmiş olabilir mi? Tanımların, deneyimin anlatısının ve kültürel temsil biçimlerinin iç ve dış mekanları (kamusal ve mahrem ayrımları) birbirine birşeyler

söyleyecek anlatıların (ki buna sinema da dahildir) söyleşi imkanını daraltan anlamın ve diyalogun yerinden edilmişliği söz konusu olabilir mi? Ya da Bakhtin'in söyleşi, yaratıcı karşılaşmalar ve çok dillilik olarak tanımladığı toplumsal potansiyellerin direnişi bu geçiş hali içinde barınıyor olabilir mi?

Baskın olarak iletişimin bütün formlarının ve içinde sinemanın anlatı ve söyleşi imkanının da dönüşümler geçirmekte olan bir belirsizlik, geçicilik (bir durak, bir terminal

gibi) mekan- zamanında sürgünde olduğunu ve bu sürgün mekanzamanında hem yeni dilleri ürettiğini hem de birbiri ile konuşmayan metinlerin, bitirilemeyen cümlelerin, odağını sabitleyemeyen bakışın, dilini bulamayan anlatının deneyimlerini ürettiğini söyleyebiliriz. 90'lardan bu yana günlük konuşma dilindeki parçalanma, hafızasız, adressiz ve soluksuz bir dili yeniden ve yeniden üretmektedir. Bu durumu anlatan, örnekleyen köşe yazıları, hatta kitaplar var. Bu dil, televizyonda her gün yeniden üretilen günlük hayatının neredeyse bütününe yayılan başat bir fenomene dönüşmüştür. Dil, hem kendi evinden sürgüne uğramış hem de sürgüne yolladığı diğer dillerin vebaliyle, taklit ettiğinin, özendiğinin çevirisinde kendi adresini unutmuş gibidir; öykündüğünün konumundan bakarak hem kendi evini hem de kendi komşularını sömürgeleştirmiştir. Kendi dilini ve kendi ötekisinin dilini öykündüğünün dili karşısında getolaştırmak, sürgün kılmak diye açıklayabileceğimiz bir olguyla karşılaşırız. Çok basit tarif edecek olursak, sürekli ödünç alınmış ifadelerle -ki bunların bir kısmı referansını umursamayan bir yağmacılığın, bir kısmı da kabul ve onay görme ve dışlanmama çabasıyla baskın ideolojinin hatmedilmiş söylemleriyle- konuşmaktan, ve ödünç alınacak ya da tekrarlanacak cümle kalmadığında da cümlelerini tamamlayamamaktan, deyimler ve deyişleri yeni dil öğrenen birilerinin ya da bir çocuğun (kendini çocuklaştırmak, kendini sömürge kılmanın bir veçhesidir), dilin, kültürün ve tarihin karşısındaki acemiliğinde olduğu gibi, hatırlayamayıp, karıştırıp, hatta uydurmasından söz ediyorum. Pek çok yazarın bize örneklerini açıkça sundukları bu durum, sanıyorum tek bir nedensellik ilişkisiyle açıklanabilinecek gibi değil. Ardında dönemin toplumsal siyasal ve ekonomik ilişkilerinin bir yandan merkeze çeken, bir yandan da ilişkileri, şeyleri ve insanları yerinden, konumundan, algısal ve yaşamsal aşinalıklarından koparan, benzeştirirken parçalayan ve son gökyüzlerine doğru sürgünlere çıkartan özellikleri var. Parçalanmış, yolları engellerle dolu ve nerdeyse ihtimalini kaybetmek üzere olan kamusal alan ve onun ontolojisini sağlayacak kamusal mekan, zayıflamış, yoksullaşmış, kaynakları boşaltılmış ve sıkıştırılmıştır. Mahrem alan ve onun barınağı, evi, özel alan ve mekan ise yukarda saydığımız ilişkilerin içindeki dili, evinde huzur içinde üretecek, o dili kapı önlerine taşıyacak ve belki mırıltılarını sese dönüştürecek önemli iç vaha, çorak ve kuraktır. Bu nefes alıp, kendini yenilemek, birlikte yenilenebilmek, yeniden

üretebilmek alanları günlük hayatta en yaygın olarak karşımıza çıkan televizyon ve ardındaki elektronik teknolojinin ideolojik aygıtları, yani, dönüşerek güçlenmiş yeni hegemonya araçları tarafından erezyona uğramaktadır.

Eğer teknoloji insanların bir şeyleri yaparken nasıl yapacaklarına ve yaparken kullandıkları araç ve tarza ait bir kavram olarak kullanılırken, tarihsel

yolculuğunda çıkar çatışmalarının tam odağında iş ya da yaşamın nasıl koterılacağı yerine, iktidarın ve başat tarzın nasıl gerçekleştirileceğine ait sistemin kendisine dönüşmüşse, elektronik teknoloji de yukardaki matriksin politikalarını çizen başat tarzın kendi iktidarının ve bu gücü yaygınlaştırabilmesinin ve bunun çatışma ve gelişkilerden oluşan mücadeleli sürecinde her zaman zora başvurmayacağı, rızayı ve kabulü de gerçekleştirebileceği bir yöntemin kendi mekanizmasıdır. Kişisel bilgisayarlar, internet, üretim, haberleşme, ulaşım eğlence ve gen mühendisliği teknolojisindeki kullanım biçimleri gibi televizyondan daha arka planda gibi duran, yani yaşarken birebir ilişkilendiremediğimiz ama yaşama ve idrak biçimlerimizi etkileyen alanlardır. Elektronik teknoloji bütün bu alanlarda hem nasıl var olduğumuza ilişkin bir düzeyde hem de var oluşumuzu, dünyayı ve ilişkilerimizi nasıl kavradığımız düzeyinde önemli dönüşümleri yaratmaktadır. Burada teknolojinin ideolojisinden söz etmeye başlıyoruz. Aracın teknik dili ve o dilin yeniden yeniden ürettiği ideoloji, bütün demokrasi, eşit ve adil temsil hakkı ya da etik kurallara uygunluk gibi talepler ya da bu ideolojik aygıtın karşısındaki direnme dinamikleri ile toplum ve toplumsal ilişkiler arasındaki kalkarı ya da çoğu zaman peçeyi oluşturuyor. Televizyon, insanların yeryüzüyle girdikleri ilişkide mekan duygularını sarsan, mekanda yerçekimsiz bir araç. Zamana ilişkin kavrayışlarımızı, aydınlanmanın ve modernizimin öğretilerinin disipline ettiğı zaman anlayışımızı sarsan ve yeniden ayarlayan dolayısıyla zamanda uçuşkan bir araç. Zaman ve mekanın kesiştiğı mesafe kavrayışımızı her iki boyutta sarsan ve bizi mesafesiz bırakan bir araç. Aslında kendi başına dili olmayan ama kendinden önceki türdeş araçların dillerini geçici olarak alıp kullanan parçacı bir araç. Kullandığı bütün bu diğır dilleri ödünç alırken aldığı yere göndermede bulunmayan, o dili kendi bağlamından kopararak alan ve kendi bağlamıyla alakası olmayan ve içi yanı yöresi sterilleştirilmiş bir başka bağlamda yeniden sergileyen, dolayısıyla rabitasız ve bağlamsız

bir araç. Geçici olarak ödünaldığı bütünleri parçalayan, bu parçaları indeksleyen, indeksli parçaların ölçeklerini değıştirerek bütünün yerine geçiren bir teknikle alışıyor. Ölçeksiz dolayısıyla mukayesesiz bir araç. Ve hiç es vermiyor yani süreklilikle bütünlük duygusunun boğalan yerini dolduruyor. Yani mekansal bir şeyi, bütünü, geometrik olanı, zamansal olanla, hareketin sürekliliğıyle ikame ediyor. Bunları yaparken ardında daha temel bir tekniğı, simölasyonu, yani üretilen modele uygunlaştırma tekniğini uyguluyor. (Akbal Sölalp, 2000)

Mesela, genetik bilminde yeni uygulamalar/teknoloji, anlamlı bir dizini bulunduktan sonra onu ait olduğı organizmadan alıp başka bir organizma içinde geliştirip işlerlik kazandırmaya dayanıyor. Ekonominin, mimarının hatta sanatın yeni ve hakim yöntemlerinde de bu tekniğın hakimiyeti söz konusu. (Haraway, Harvey, Virilio....) Bu tekniğın ilginç bir şekilde hem günlük dilde hem de yazın ve anlatı biçimlerinde hakim olduğunu görüyoruz. Bir başka bağlamın içinden "uygun", "gölzel", "arpıcı", özetle iyi görünen bir sözü, bir deyişı ya da herhangi bir ara metni başka bir yerde "yeniden" kurmak, yeniden söylemek sözü edilen teknolojinin günlük dile uzanan boyutudur. Dil ve düşünce de bağlamından soyutlanmış, ilk adresin, referansın öneminin ve ilişkisinin kalmadığı yeni bir

ortamda, kesip yapıştırarak yeni bir anlam yaratmak, üzerine konuşup yazılacak; herşeyin, bütün deneyimlerin, Ballard'ın dediği gibi kurgusallaştığı, (Ballard 1984) kurgusallaşıkça da anlatımsallaştığı, metonominin baskın olduğu ve herhangi bir dokuya bağlanmayan, dolayısıylailmeklerinin ağıta kaldığı metinlerarası metinlerin gevşek bir dokuya iliştiği bir üslubun hakimiyetinden sözedebiliriz. Oysa bağlam, metinlerin, ara metinlerin karşılaştığı ve ilişkiye geçtikleri dinamik bir alandır ve dil ve düşüncenin evinin harcı ve çatısıdır. Orada çarışımaların karşılaşma ihtimali barınır ve metonominin de bir fihriste indirgenmeyeceği ve dinamik olabileceği bir ufuk mümkün olabilir.

Sürgündeki dilin deneyimi dillendirecek, söyleşiyi mümkün kılacak, yüzleşmeyi gerçekleştirecek ve tarihini kavrayacak alternatif alanları ve dilin dille, insanın insanla, anlatıların anlatılarla karşılaşacağı mecra olan toplumsallık ise seyrelmektedir; oysa toplumsallığın meydana, dilin en dinamik ve üretken olacağı yerdir. Kristeva, Bakhtin'in karnaval kavramını okurken, karnaval dünyasının metinlerin karşılaştığı, çatıştığı ve yoğun bir

tekrar ve mantıksal olmayan yapılandırmalarla birbirlerini tanıyıp anlamlandırdıkları bir alan, mekan olduğunu söyler. (Kristeva, 1986) Çünkü Bakhtin her metnin alıntılar mozaığı olarak oluşturulduğunu ve her metnin bir diğerinin dönüştürülmesi ve içleştirilmesi olduğunu söyler. Ve hem Kristeva hem de Bakhtin için metinler arası gidiş gelişler, ilişkiler, bir işaret sisitemi ile diğeri arasındaki köprüdür. Metinlerarasılık karşılıklı konuşabilecek ve yaratıcı anlamayı ve okumayı mümkün kılacak önemli bir dinamiktir. Peki ya kendini yeni araçlarıyla daha da güçlendirmiş ideolojik aygıtların ve özellikle de kendisi başlıbaşına bir aygıt olmuş televizyonun monolog hakimiyetindeki dili, yani tek ve hakim sesin, çok sesli, çok dilli ve farklı işaret sisitemlerinin metinlerarasılığına, ilişki ve iletişim köprülerinin kurulmasına izin vermeyen elektronik bir kalkan gibi çalışıyorsa... Ya da Lefebvre'in dediği gibi bu hegemonyanın mekana hiç dokunmayacağını düşünmek mümkün değilse, ve hatta bize Foucault gibi birileri mekanın nasıl disipline edilip, kontrol edildiğinin öyküsünü uzun uzun yazmışsa, yani, biz günlük yaşamın gündelik mekanlarında da başka kalkanlarla örülmüş, hücreleşmiş bir yaşamı sürdürüyor ve dillerimizi anlatılarımızı ve köprüleri kuracak ara metinleri de bir türlü karşılaştıramıyorsa... Ya da Bhabha'nın değimi ile eşikteki seslerin var olanın ötesine ulaşacak öykülerini yazacağı ve bunu yaparken, sömürgeci sömürge karşıtlığından, direnen sürgünün yeni ve melez mekanında melez ve dinamik anlatılar geliştirebileceği umudu her coğrafyanın, her konumlanışın ilişkilerine sirayet edemeyecek engeller taşıyorsa. (Bhabha, 1994) Bhabha bize sömürgecinin karşısında kendini ve kendi öykülerini, tarihini tekrar yazmak zorunda olan bir sürgünden, diasporadaki insandan söz ediyor, ama emperyalizmin bütün kara parçalarında hep aynı şeyler de yaşanmıyor. Bazen bizim köşemizde olduğu gibi, gönüllü ve hatta talepkar bir öykünmenin "taklidi" bu sorunlu ilişkinin belirleyicisi olabiliyor. Emperyalist ötekisini, ötekisi olarak değil de benzeşmeye çalıştığı ideal kendisi olarak gören bir modernleşme süreci ve aslında hiçbir toplumda olmayacağı için bu gönüllü taklidin toplumun bütün cephelelerinde kabul görmediği de düşünülürse, kendi içinde kendi ötekilerini

yaratan bir toplumu üretiyor olabilir. Tıpkı uzun ve sancılı sömürge tarihinden en sorunlu ötekine sahip ve düşman ve aynı zamanda özenilen ötekine sürülmüş bir yaşamın kendini dillendirecek sesleri arayışı nasıl sorunlu alanlar

yaratmaktaysa, bu ikinci konumda da gerilimi hiç bir zaman politik, ekonomik ve tarihsel olarak kavrayamamanın bir başka yüzü karşımıza çıkmaktadır. Belki de bu yüzden, kendi içinde ötekisini taşıyan ve kendi tarihini, ve coğrafyasını ve toplumsal tasavvurlarını bir eşikte ve muallakta yaşayan, kendinden sürgün, kendine sürgün temsil biçimleri üretmektedir. Ve şüphesiz Bhabha'nın tarif ettiği durumla bu durum dünya resmini tamamlayan durumlardan bazılarıdır; ve bazı ihtimalleri taşımaktadırlar. Metnin yerini doldurmaya başlayan bir metinlerarasılığın yarım kalan cümlelerinden, suskun karakterlerden, mırıltının dilinden, muhatabını kaybetmiş monologlardan, bumerang gibi mütemediyen kendine dönen sözün çıkardığı uğultunun temsil biçimlerine ve bu temsillerin temsil edildiği, eleştirildiği, ya da onlar üzerine dialoğa açık, söyleşiyi çoğaltacak melezleşmelerin dünyayı kavramamıza yardımcı olacak farklı ama birbirini tamamlayan anlatıları da aynı mekan zamanı paylaşmaktadırlar.

Uluslararası sermayenin pazarın ve emeğin haritalarının yeniden yerli yerine oturtulması projesi, bu projenin karşılaştığı direnme alanları ve bu projenin daha kolay gerçekleşebilmesini sağlayacak örgütlü bir teknolojik sığramanın dünyanın ve yeryüzünün her yerindeki hayatın bütün alanlarına yaygınlaştırılması sürecinin o çok katmanlı ve dallı budaklı ilişkisinin ta kendisidir. Uluslararası politikadan çokuluslu şirketlere, eğlence sektöründen kentleşme veya kalkınma politikalarına, gen mühendisliğine kadar uzanan geniş bir alanın matriksi bu alanlardaki direnişler ve/veya ölçülüp biçilmemiş kazalarla da örülmüştür. Elektronik teknolojinin baskın bir tarz yaratması ve temsil biçimleri üretmesi, mekanın üretimindeki toplumsal dengenin bozulması, zihinsel ve algısal etkinlik alanlarında oluşan büyük yarık üzerinde bütün yeryüzü deneyimleri bir yandan Bakhtin'in tabiriyle birliğe, benzeşmeye, tekliğe ilişkin dayatırken, bir yandan da bu deneyimler ufkunda farklılıkların, direnmelerin, var olanın tuhaf resimleriyle yüzleşmeye çağıran geçitlenmeler karşımıza çıkarır; bu, evinden sürgün edilenin, tuhafın, sağmanın, yabancılaştıranın, rahatsız olanın sesidir.

Haneke, Ponds, Kar Wai hızla akan hayatın içinde pek çok farklı dünyanın ve birbirine değmeden hızla akan yaşamlarının sadece tesadüfler, kazalarla birbirine

değebilen akışları içinde karşılaşmalarının eşikte bıraktıkları seslerin birbirini duyabileceği o anlardan ortak deneyimler ufkunu, yani aslında bu farklı ve birbirini görmeden akan hayatların nasıl da birbirlerine örülü ilişkiler sunduğunu anlatırlar. Ponds, Okşamalar/Caresses (2000) de hiç bir sözün adresine söylendiği an ulaşmayan uğultusunu yüzümüze çarpar; herkes bir diğerrinin bir önce söylediğine bir sonra cevap vermektedir, tıpkı internet üzerinden yürütülen 'sohbet'lerdeki gibi ve aslında herkes kendi kendini ikna edecek bir konuşmanın içinde dolanmaktadır. Haneke, Bilinmeyen Kod/Unknown Code, Guediguian, Şehir Sakin (2000), Barriga, Vakit Tamam/ Times Up (2000), Kechiche, Blame it On Voltaire/Kabahat Voltaire'de (2000) filmlerinde kentin içinde siperaller gizen

teğet geçişlerin karşılamayan sözün ve bakışın ve tesadüfi ya da kazara yaşanmak zorunda kalınan yüzleşmelerin ve bu hızla hareket eden sipiralin içinde sanki asılı duran zamanın aniden yeryüzüne çakıldığı anların içinde birbirini dinlemek için uzun zamanları varken şimdi aniden birbirini anlayamayan insanların asılı zamanmekandaki hallerini anlatır. Panahi, Daire (2000) Stöhr, Berlin Almanya'dadır/ Berlin is in Germany (2001) filmlerindeki gibi bazıları ise, bu sarmalın dışından buraya düşerler ve kendilerini ve etrafındakileri bu sarmal askıdan, bu sürgünden çıkarma direnişi bize manzarayı krirtalleştirecek öneriler sunarlar. Tsai Ming Liang'ın, Ripstain'in, Demirkubuz'un bütün filmleri, bize Haneke'yi hatırlatan Seidl'in Zor Günler/Hunderstage (2001) Cabrera'nın İnsan Sevecenliğinin Sütü (2001), Martel'in Batakılık/La Cienaga (2000) filmleri eşikteki mırıltılardır. Dillenemeyen iç sıkıntıları uzun ve sancılı bir tarihin yüzleşmekten korkan bireylerinin toplumsalın karşısındaki küskün yüzleridir. Son gökyüzünün ötesine uçmak, ardına gitmek için bu deneyimler ufkunun bütün cephelerini eşzamanlı görmemiz gerekmektedir. Herkes kendi sürgününü yaşarken bir ötekinin öyküsünün kendisine nasıl da dolanmış olduğunu görecektir.

Bachelard " 'Berisi' ve 'ötesi', iğzerinin ve dışarısının diyalektiğini derinden derine yineler" der (Bachelard, 1996: 226) ve devam eder: "Ve insan varlığı, o ne sarmalıdır! Ve o sarmalın içinde, birbirini devrikleştiren ne çok dinamizim bulunur! Hiçbir zaman, merkeze doğru mu koştuğunuzu, yoksa dışarı mı savrulduğunuzu hemen anlayamazsınız." (age: 227- 228) Merkez daha çok merkeze koşmaya çağırırken, merkezdeki sürgün, diasporada

savruılan sarmalın içinde birbirine tesadüfler ve kazalarla çarpışan bu insanların öyküleri, tekliğini yaygınlaştıran merkezin, emperyalizmin karşısında köşesine sıkışmış kendinden sürgüne uğramış sancılı bir eşikte durma halininin öyküleriyle birleşir. Buradan Zeki Demirkubuz'un ve Derviş Zaim'in filmleri berisi ve ötesine katılırlar kendi özgüllükleriyle ve kendinden sürgünü; kendine sürgünü, iğzerisi ve dışarısının diyalektiğinde eşikteki kendi ötekilerini de ele vererek.

Yine Bachelard der ki: " Kapı, koskoca bir yarı açık kozmozdur" (age: 235). Demirkubuz, kapıları ve hatta pencereleri yarı açık bir kozmozdan sıkışık kalmış yabancılaşmış ve 'yapamayan' bireyi anlatır. Demirkubuz koskoca bir kozmoz olan kapının karşısına hep ve ısrarla televizyonu koyar. Bütün kozmozların yerine geçmekte kararlı ve organize olmuş sanayisi olan bir kozmozdur televizyon. Aralık kapılardaki bütün öteki ihtimaller ve biz, hatta düşlerimiz, bir şeyi yapabilmek için iğimizde oturan gücümüz hatta bedenlerimiz bu televizyon ekranlarının bir uzantısına dönüşmüş gibidir. Fakat Demirkubuz'da ilginç bir şey daha olmaktadır. Onun yabancılaşmış bir seyretme uzvuna dönüşmüş bireyi erkektir. Kadınlar bir tür ötekilerdir. Biraz Serdar Akar'daki, Kudret Sabancı'daki gibi uzak, tanınmamış, tanınamayan, hani neredeyse gerçekten bir terra incognita gibi önlerinde uzanan ama güvensizlik ve korkuyla sahip bile olunamayacak olandır. Ama aynı zamanda bu saydıklarımızdan ve benzerlerinden farklı olarak kadın, Demirkubuz'da eşit ötekidir; erkek gibi o da bu sistemin kurbandır ama bilinmeyendir ve bu yüzden sistem ne kadar ürkütücüyse, kadın da o kadar ürkütücüdür. Kötülüklerin muhtemel kaynağıdır. Bu mekanlar ve kadınlar

yabancıdır bu bireylerin; bu yüzden ne mekanların ne da kadınların eşikteki sesleri duyulamaz. Yoksul ve yoksundurlar, bakımsız ve terkedilmişler, çkamadıkları sarmalın dibine çökmüş, ataletlerini yitirmiş korkuyu beklerler. Kendi kendinden sürgün edilmiş bu coğrafyaların ortak kaderini paylaşırlar, tıpkı Cabrera'nın Bataklik filmindeki gibi. Cabrera sistemin ve emperyalizmin Arjantin tarihindeki izlerini çocukların bedenlerine işleyen derin izlerle, bataklıkla, sıkıntının çöktüğü yerdeki eylemin ve sözün bittiği anla anlatır. Bireyler dumura uğramışlardır. Tsai Ming Liang'ın filmleri tabloyu netleştirir: Bu son gökyüzünde kendine sürgün, kendinden sürgün mekanzaman rehin

alınmıştır. Hem mekan hem de zaman son gökyüzü gibi uzanır hem de ötesine geçer. Böylece bu terminali tanımaya, bu askıda kalmışlığı anlamaya başlarız. Demirkubuz'un çaresiz, korkuyu beklerken kendi kendine, köşesinde daha da koyu bir yabancığa boğulan ve hızla hareket eden sarmal içinde yiten karakterleri daha da bir netlik kazanır. Zaim ise içerisini ve dışarısını anlatırken geometrik olarak başka bir fenomolojik öge kullanır: küreler, adalar, ada küreler. Onun sıradan bireyleri, korkularından henüz habersiz, günlük yaşamın onları zorladığı yerde sıradan bir hayatı sürdürürler ve biz bir kubbenin ya da katmanın onların etrafını tuttuğunu görürüz. Bunu filmi izlerken gözlerimizle gerçekten görürüz. Sanki küçük insanların, kenarlarda, kıyılarda süren o çok gündelik yaşamların birer zarları vardır. Ve o bireyler ufuklarının ötesinde zarın bittiği yere geçebileceklerini düşünseler de bu aslında nerdeyse mümkün değildir. Tabutta Röveşata'nın Mahsun'u bütün çabalarına rağmen kentin diğer zarlarla ayrılmış katmanlarına geçememiştir. Bu şeffaf baloncuklar yokmuş gibidirler; hatta esneyip size öteye uzanabiliyormuşsunuz hissini veririler ama asla geçirgen değildirler. Hatta Filler ve Çimen bu baloncukların aynı mekan zaman içinde nasıl parçalı ve hep yan yana, hep üstüste olduğumuzu iyice netleştirir. Siz bir durakta beklerken ya da bir kapıdan geçerken yanı başınızda derin devlet, mafya, terör, yoksulluk aynı anda bekliyor olabilir, aynı anda başka bir kapıdan çıkabilir. Burnumuzun ucundaki bu dünyayı farkedemeyiz bütünüyle kavrayamayız bu yüzden başımıza gelenlere kazaya kurban gitmiş gibi bakarız. İçinde hem körlüğümüz hem de direnen umudumuz barınır. Zaim eşit ötekisini dışlamaz, yan yana duruşlarını gösterir ama, Zaim'in eşit ötekileri'de birbirlerinden habersizdirler.

Dil dillenmiyorsa, derdini sözünü paylaşamıyorsa sürgündedir. Hem kendinden hem kendine hem de ötesindekilere... Dilin sürgünün en derinden kapı önüne varıp, kendi ve ötekisiyle karşılaşmayı göze aldığı ve sözünü öteye doğru söyleyebildiği, Ustaoglu'nun Güneş Yolculuk ve İpekçi'nin Büyük Adam Küçük Aşk filmlerinde, karşılaşmaların ve konuşabilmenin zemini aranmaktadır. Kahramanlar eşit ötekiler hatta eşitsizliğin her tarafındakiler eşikte, sınırda, çokdilliliğin yaratıcı anlamaya açtığı o geçişte, geçitte konuşurlar, karşılaşrlar. Diğer filmlerle birlikte bize sürgünün içinde taşıdığı iktidar

ilişkisinin bütün taraflarını dinamik olarak yani sürekli ve devingen olarak hem zaman ve hem zemin etkilediğini bir kez daha görürüz. Sürgüne yollayan da sürgüne yollanan da sürgüne gidilen de, seyirciler de sürgün deneyiminden önceki

gibi değildir; artık bu deneyimin anlaşılır dilleri üretilmek durumundadır. Ve her öykü bize bu dilleri yeniden keşfettirir ya da keşfettirebilir.

Tül Akbal Süalp

Adı geçen kaynaklar:

Bachelard, G., (1996), Mekanın Poetikası, çev: Aykut Derman, İstanbul: Kesit
Ballard, J. G., (1984), "Introduction to Crash", RE/Search, no:8/9
Bhabha, H. K. (1994), Location of Culture, New York: Routledge.
Kristeva, Julia (1986) The Kristeva Reader, NY: Columbia Univ. Press
Willemsen, P., (1994), Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory, Indiana: Indiana Univ. & BFI.

Doç Dr. Zeynep Tül Akbal Süalp

□ istanbul.Bilgi.Universitesi.Sinema.TV.Bölümü e-posta: tulakbal@hotmail.com & takbal@bilgi.edu.tr

"Sokağa bakan pencereleriyle eleştirinin evi: Eleştiri İktidarı kime verir? Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler III, İstanbul: Bağlam 2003, slr:11-24.

Bir deneyimin tarihi; tarih deneyimleri ve deneyim tarihi

Toplumsal deneyimler ufkumuzda ebruli bir hat olarak duran Türkiye sinema deneyiminin tarihi genel deneyimler ufkumuzun tarihselleştirildiği yumağın içinden anlatılır, aktarılır. Tarih yazımı ve tarih kuramları üzerine yazan pek çok düşünürün sorguladığı gibi aslında bu yazılanlar hatırladıklarımız ya da birilerinin hatırladıkları mıdır yoksa hepimiz aslında hatıraları ya da hatırlananları da tıpkı tarihi yazar gibi yeniden yazar ve metinleştirir miyiz? Hep hatırlamanın bizi aldatan kaçınılmaz zaafıyla ve hep bu deneyimler ufkuna nereden baktığımızla belirlenmiş üsluplarla yaşananları yazı kılarız. O halde her tarih yazının hem yazı yazmanın hem de hatırlamanın sorunsallı alanında gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz. Türkiye’de sinemanın tarihini çalışmak ve bu tarihi yazmak da elbette aynı sorunsallı alanlardan geçmektedir. Tarih yazımının ardındaki tarih teorileri ve tarih yazımının da bir anlatı olduğu varsayımı birinci sorunsalı oluşturmaktadır. Bu sorunsal anlatı, temsil ve iktidarın bütün sorunlarını beraberinde taşır. Elbette hatırlamak ve unutmamanın Freud’un dediği gibi birbirinden ayrılamaz ve birbirini çağıran iki uç olarak taşıdığı diyalektiği ve Andreas Huyssen’in altını çizerek söylediği gibi her gerçeğin mitleştirilmesi ile mitlerin ardında açılacak gerçeklikler diyalektiğinin taşıdığı uzun ve katmanlı hatta dolaştığımızı da bilmemiz gerekmektedir (Huyssen, 2003). Biz bu topraklarda hem tarih yazımını hem de bunun etrafındaki teorileri ne kadar tartıştık ve kendi duruşlarımızı bu geniş yelpazenin neresinden tanımlamaktayız. İkinci sorunsal, tarihi çalışanın, yazanın ve bu yazılmış tarih üzerine çalışanın konumu, durduğu yer, bakış açısı ve yönüdür. Türkiye’de sinema deneyiminin tarihine bakmak, Benjamin’in de dediği gibi kültürel ve toplumsal tarihin arkeolojisini yapmak anlamına gelmektedir. Buradan bakıldığında: bir yandan belgeliğin bir gelenek olarak çok zayıf oluşu ve toplumsal bilincin, dilin tarihsel ve kültürel yarımalar nedeniyle devamlılığının olmayışı ciddi zorluklar yaratmaktadır. Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti belgelerinin farklı arşivler ve temel olarak farklı alfabelerden oluşmasının getirdiği yarılardan ya da 80 sonrası kültürel ve toplumsal hafıza zafiyetinden ama aynı zamanda hem

Doç Dr. Zeynep Tül Akbal Süalp

□ istanbul.Bilgi.Universitesi.Sinema.TV.Bölümü e-posta: tulakbal@hotmail.com & takbal@bilgi.edu.tr

bilgi ile hem de anlatıyla kurulan ilişkilerde ki felsefi ideolojik epistemolojik gerilimlerden söz ediyorum. Öte yandan bu kültürel tarihin bir takım sorunsallı alanlarla yüzleşme problemi, toplumsal ve kültürel tarih içinde sinemanın tarihini

ilişkilendirmekte mayınlı bir alan yaratmaktadır. Yaşanan deneyimlerin hesaplaşmalarının yapılmadığı, toplumsal ve siyasi tarihin mahrem bir mesele gibi içerde fısıltıyla bile konuşulmadığı; saklama, örtbas etme gibi eğilimlerle tarih, üstü örtülmüş ve örtülmesi gereken devlete ve kurumlarına ait mahrem bir mesele gibidir. Bu mayınlı alan da üçüncü sorunsallı alanı oluşturmaktadır.

Bütün bunların ötesinde Türkiye’de Sinema deneyiminin ilk günleri hem dünya hem de kendi coğrafyamız açısından yukarıda sözünü ettiğim sorunsalları üretmiş olan zorlu ve karmaşık bir dönemi ifade eder. Tarihin böylesi çalkantılı dönemleri genellikle, tarih yazımının iktidar dilleri tarafından düzgünleştirme, doğrusallaştırma ve bir devamlılık oluşturma gayreti ile uygunlaştırılır. Bu sava göre tarih yazımları, tarihin kara deliklerinin üzerinin kapatıldığı yazımlarla doludur. Bu düzgünleştirilmiş tarihin arkeolojisi bu nedenle gereklidir. Beni ilgilendiren bu toplumsal ve kültürel tarihin arkeolojisinin nasıl yapılması gerektiği sorusu ile bu tarihin içinde oluşan kültürel ve toplumsal deneyimlerin kendisidir. Sunma, temsil etme ve seyretme biçimlerinin nasıl özgüllükler üretmiş olduğu ile anlamların, kodlamaların ve günlük hayatın ve onu kuşatanların temsil biçimleri üzerinde nasıl yoğunlaşmış olduğudur. Buraya özgül olanın tarihini keşfetmek mümkün müdür? Kendi imgesini ve bunun tarihini kuran bir sinemaya, o sinemanın kültürüyle yetişen bir göz, nasıl bakacaktır? Kendini kendi toplumunun ötekisi olarak görme eğilimi yüksek bir aydın geleneği içinden bu toplumun gündelik hayatına onun bir parçası olarak sinemaya nasıl bakılabilir?

Tarih bir öykü anlatımı olarak elbette önce anlatının kendi sorunlu alanı ve anlatının iki önemli alt ayrımı gerçeklere, belgelere dayalı bilimsel ve felsefi olanla, öyküleyen kurmacalar arasındaki kaypak zeminde gerçekleşir. Gerçeklikle hikayenin böylesine net ayrılıyor oluşu ve bunların dışındaki deneyimlerin, yani öykülenemeyenle bilimsel olmayanların, hislere günlük deneyimlere ait alanının büyük bir uçurumda öykü kılınmayı bekliyor olmalarını getirir. Karşısında da buna karşılık gelecek olan okuyanın, dinleyen, izleyen alımlayışı gelir. İnanmak, güvenmek, doğru kabul etmek ve edinilecek ve üretilecek bütün bilgi ilişkilerine bilimselliliğin kesinliğinden ve keskinliğinden bakmak da öte kıyıda durur. Tarih bu yüzden ideolojinin baskın üslupların otoritenin üst dilin ana anlatıların içinde şekillenir. Her hangi bir tarih yazımını hegemonya ilişkilerinden, baskın ideolojik söylemlerden, yazıldığı dönemin bilim felsefesinden, yine o dönemin baskın kavrayış

Doç Dr. Zeynep Tül Akkafalı Süalp

□ *istanbul Bilgi Üniversitesi Sinema TV Bölümü e-postatulaakkafali@hotmail.com & takkafali@bilgi.edu.tr*

biçimlerinden ya da ifadelendiriş üsluplarından ayıramayız. Bu tarih yazımlarının algılanışını da öyle. Gelenekler, geleneksel düşünme biçimleri, entelektüellerin konumu, muhalif unsurların ne derece etkin olduğu ya da ne kadar ses bulabildiği her tarih metninin karşısına çıkarmak zorunda olduğumuz sorgulama alanlarıdır.

Tarihi yazarken eğer başlangıcı ve sonu olan bir hikaye gibi yazıyorsak ve aslında çoğu zaman olduğu gibi, bize uzak birilerine, bir yerlere ve zamanlara yönelik olarak bunu yapıyorsak ya da bugünün kaydını düşünüyor olsak bile yazıyor ve aktarıyor olmanın sorunlarıyla karşılaşırız dedik. Bunlar öncelikle anlatının kurgusu yani doğrusal, gelişmeci çizgisi, kendine bir ilk an, milat ve mitoloji arayışı, gelişmelerin birbirini takip eden zinciri ve gelişmenin kendine ideal olarak koyduğu o ilerdeki hedef noktadır. Her biri bir ideolojik çerçevenin içinde barınan ve yine ideolojik olarak ifade bulan süreçleri beraberinde taşır. Temsil bütün yüzleriyle anlatının içinde barınır. Temsil aynı zaman da anlatının iktidarı baskın bakışın dili demektir. En basit tanımıyla Marx’ın dediği gibi kendileri adına konuşamayanların adına konuşur.

Resmeder, hikaye eder, sahneye koyar, adını verir, tarif eder. Spivak'ın özellikle altını çizdiği gibi politik, felsefi ve sanatsal temsil birbirlerinden ayrılamazlar. (Spivak, 1994) Birbirine içkin, birbirine örülüdürler. Spivak için tarih gerçekliğin basit bir rasgele üretimi değil, bilgi düşüncesinin vahşetinin sürecidir. (Spivak, 1985:130) Temsilin dışında hiçbir varlığı olmayan temsiller, yapılandırmalar, sömürgeleştiren iktidarın bakış açıları, tahmin ve tahayyülleri ile yazılmış anlatılardan ibarettirler. Eleştirmenin görevi kimin temsil edilip kimin edilmediği sorusunu sormak “gerçek ile anlatımın ayrımlarına bakmak “doğruları” inşa mekanizmalarını sorgulamak olmalıdır. O halde Spivak'ın bizi uyardığı noktadan bakıldığında iki sorunsallı alan ve bunlara öneri de beraber açılır. Tarihi yalnızca yazan değil okuyan olarak da hem entelektüelin görevi hem de bu faaliyetler alanının eleştirel düşünce içinden bir daha sorgulanmasının önemi karşımızda belirir. Çünkü Carr'ın da belirttiği gibi daha cüretli bir soru sorulmaya çalışıldığında karşımızda başka soru alanları da açılır.

“Tarih nedir?” sorusunu cevaplamayı denediğimizde, cevabımız bilerek ya da bilmeyerek, zamanın içindeki kendi tutumumuzu yansıtır ve daha geniş bir soruya, içinde yaşadığımız toplum hakkında ne düşündüğümüz sorusuna vereceğimiz karşılığın bir parçasını oluşturur. (Carr,1996:10)

Ama tarihle ilgili sorun onun bir yazın olarak taşıdığı sorunlar temsilin katmanlı ve karmaşık mekanizmaları karşısında nasıl tavır almamız gerektiği sorusunu da sordurur. Eğer her anlatı

Doç Dr. Zeynep Tül Akbaş Süalp

□ *istanbul Bilgi Üniversitesi Sinema TV Bölümü e-postatulaakbas@hotmail.com & takbas@bilgi.edu.tr*

bir temsil ilişkisi ve çok katmanlı iktidar ilişkilerini taşıyorsa bu ilişkilere kaynaklık eden toplumsal, ekonomik ve politik süreçlere de eleştirel bakışla bakılmasının gerekliliği karşımıza çıkar. Elbette yazarın bu ilişkiler ve süreçlerle belirlenmiş toplumsal ve tarihsel kimliği de öne çıkar. Neyin yazılmadığı, hatta bütün bu temsil pratiğinde kimlerin temsil bile edilmediği, kimin öykülerinin, seslerinin, bakışlarının kaydının hiç düşülmemiş olduğu birer semptomla dönüşmüştür. Yazanın bakış yönü dışında kalan en alttakilerin mağdurların (subaltern) öyküsü bile yoktur. O halde tarih bu açıdan da sorgulanıp yeniden yazılması gereken bir şeydir. Bakışın yönü gerçekler, vakalar, ve Cemal Kafadar'ın işaret ettiği gibi evveliyatlar üzerinden de dolanarak çalışma alnını ve çalışmaların semptomlarını sunar.

Tarih çok disiplinli bir çalışma alanıdır. Geçmiş ve yabancılar bu birbirini tuhaf bir şekilde içeren bilmediğimiz zamanlar ve bilmediğimiz kimselere yönelik yazarken ötekileştirme ve karşılaştırma ve kaçınılmaz olarak da hiyerarşiler yaratma eğilimi oluşur. Her şey bir diğerine göre tanımlanır. Bu günden geçmişe buradan oraya, benden bana benzemeyene, bizden diğerlerine doğru bakılır. İllaki ikili olmayan ama bir iktidarın baskın ve bastırılan tarafları olarak olması gereken ile olmamış olan ya da olamayan arasında bir hiyerarşi oluşur. İktidar olan onun dili düşüncesi bilimi tanımadığını ona uzak olanı mekansal ya da zamansal olarak uzakta kalanı kendi başına bir şey bir yer ya da dönem olarak almaz ve onu isimlendirir tanımlar bildikleriyle karşılaştırır. Böylece bir tarih metninin devamlılığı sağlanmış olur. Bu devamlılığı sağlayacak olan olayların önemli köşe başlarının kahramanların tarif edilebilir temsillerin uygun sıralanışıdır. Olguların hangi sıra ve bağlam içinde sunulacak olduğu, bir olgunun diğerine göre öneminin nasıl belirlendiği ve yeryüzündeki sayısız olgudan hangilerinin tarihi olarak bir önemi olduğunun nasıl seçildiği uygun bir tarih yazma eyleminin kriterleridir.

Kendi de bir mekan ve zaman kurgucusu olarak sinema hem tarih yazınından bir malzeme olarak yararlanır hem de onun yazılış üsluplarından ve üslupların çizdiği hiyerarşi kalıplarından ve iktidar ilişkisinden ödünç alarak kendi anlatılarını kurar

ama aynı zamanda kendide geçmiş ve yabancıları anlatan bir araç olarak, tarihin aktarılış, algılanış araçlarına da katılır. Dolayısıyla bir ülkenin sinema tarihi ulus devletleşme süreçlerinin tarihinden, ulusal kimliğin, kültürün inşasına ve baskın ideolojik söylemlerin yeniden üretiliş ve eklemelenme süreçlerinin tarihine, gündelik hayatın pratiklerinden, baskın anlatıların, edebiyattan diğer bütün sanatsal ve kültürel üretim alanlarından ayrı düşünülemez. Bütün bu alanlarla içiçe geçmiş “ulusal sinemanın” tarihi dünya kapitalist sistemine nereden ve nasıl eklemelenildiğine,

Doç Dr. Zeynep Tül Akbaş Süalp

□ *istanbul Bilgi Üniversitesi Sinema TV Bölümü e-posta: tulakbas@hotmail.com & takbas@bilgi.edu.tr*

modernleşme projesinin nasıl yaşandığına, ne kadar sancılı geçip geçmediğine, sömürgecilik ve emperyalizmle karşılaşmaların ve deneyimlerin ne olduğuna ve bu deneyimlerin nasıl temsil biçimleri ürettiğine, bu temsil biçimleri ile kurulan ilişkinin toplumda oluşturduğu bakma, anlama, yorumlama geleneklerine kadar uzanan deneyimlerin tarihi de demektir. İlk film gösterisinin nerede, ne zaman, nasıl olduğu ya da ilk filmi, bir sonrakini kimin çektiği kadar bütün bu süreçlerin tarihinden ayıramayacağımız bir çoklu bakışın içinden çalışılması gereken bir alan oluşturur. Fatmagül Berktaş, Tarihin Cinsiyeti kitabının önsözünde tarih ve teorinin birbirinden ayrı düşünülemez ilişkisi ve bu ilişkinin de anlatı geleneklerinden, iktidarın dilinden, ideolojiden ve anlatanın zihninden ayrı değerlendirilemeyeceği gerçeğini bize aktarırken teori kavramının tarihine de bakıyor (Berktaş, 2003). Yunanca theoros teori kelimesinin kökenini oluşturuyor ve iç seyir anlamına geliyor. Berktaş önceleri kent devleti adına başka yerlere gidip fikir danışmak için yollanan kişilere theoros denildiğini ve zamanla başka topraklarda olup bitenleri aktarmak üzere daha geniş bir işlev üstlenen bu kişilerin bakmak, seyretmek ve zihinsel bir süreçten geçirerek anlatmak, aktarmak ilişkisini birlikte üstlendiklerini aktarır. Aslında Berktaş aynı zamanda bakmak ve zihinsel süreç, farklı bakışlarla bir meseleye bakmak, başka bakışlardan dolanarak meselelere bakmak, çoklu bakış açısı kazanmak, kendi bakışını oluştururken başkalarının bakış açılarından da yararlanmak ve başkalarına bakarken kıyaslamak, karşılaştırmak üzerine kurulu bu çok yönlü sürecin her iktidar döneminde ve her karşı çıkışta özgürleştiren ama aynı zamanda boyunduruk altına alan diyalektik serüvenini de bize aktarıyor.

Teorisiz, toplumsal tarihsiz bir tarih anlatısının mümkün olmadığını düşünüyorsak çok disiplinli bir çalışma alanında farklı bakışlara, iç seyirlere ve seyredenin, aktarının durumuna göre değişen bir şey olarak kavrayabiliriz tarihi. Türkiye sinema tarihinin bütün süreçlerine baktığımızda, Türkiye ulus devletinin dünya sistemiyle girdiği ilişkiden, baskın ideolojinin biçimlendirdiği bakma ve aktarma biçimlerine kadar uzanan ama içinde ilmeklerin ucunun kolayca kaybolduğu bir zeminde dolanıyor olduğumuzu görebiliriz. Zeminin kayganlığı ve ilmeklerin ucunun kolayca kaybolması aslında kendi toplumsal tarihimize bakışın ve buradaki anlatıların puslu manzaralar üretmesinden ve bakışımız için bize sadece sisli ufuklar bırakmasından kaynaklanıyor olabilir. Mesela belki öncelikli sorgulamalarımızdan biri Osmanlı toplumundaki dönüşümün bir modernleşme ya da çağdaşlaşma süreci mi yoksa yarı sömürgeleşme süreci mi olduğu noktasındaki tartışmayla başlayabilir. Ulus devletleşmenin Osmanlı'nın son dönemlerinde mi yoksa Türkiye cumhuriyeti ile mi başladığı, hangi yönleri ağır basan ne tür sınıf ittifaklarından çıkmış bir süreç olduğu sorusu da sinema tarihini nasıl

Doç Dr. Zeynep Tül Akbaş Süalp

□ *istanbul Bilgi Üniversitesi Sinema TV Bölümü e-posta: tulakbas@hotmail.com & takbas@bilgi.edu.tr*

yazacağımızda belirleyici olacaktır. Türk sinemasının da en hakim temalarından olan modernleşme hangi paradigmlar üzerinden deneyim edilmiş ve hangi paradigmlar üzerinden tartışılmıştır. Bu dönemin organik aydınları kimlerdir, yönetmenleri de bu organik aydınlar arasında görebilir miyiz ya da hangi aydın kategorisinde olurlarsa olsun ürettikleri söylemler ve onların baskın ideolojiye eklenmesi nasıl olmuştur?

Tarihi yaşanan tüm deneyimlerin içinden kesilip çıkarılmış, çerçeveye alınmış bir anlatı olmaktan kurtarmak, bütün deneyim ilmeklerine onların diğer toplumsal deneyimlerle örülü olduğu düğümlere dokulara bakmak ya da Benjamin'in dediği gibi bunların içindeki yani geçmişte bu anı taşıyan yüklü olan anı yakalayabilmek, (Benjamin, 1995) değişimin en göze çarpmayan anlarını sesi en az duyulabilmiş olanları yakalayabilmek için galiba sıfırdan başlamak gerekiyor. Bu kadar çok rivayet kılınmış bir tarihi kendi rivayetinden azat etmek gerekiyor. Bağlamı, kültürel bir ürün olarak sinemanın bütün metinsel ve alt metinsel dokusunu bu bağlamla ilişkilendirerek bakmamız gerekiyor. Spivak'ın ve Bhabha'nın ayrı ayrı önerdikleri eşikteki sestene ya da altta kalmış en vazgeçilebilir olanın deneyimlerinden bir daha bakmak ve Bakhtin'in bilgece önerisindeki gibi karşılıklı konuşan anlatıların, konuşmalarının kendisinin bu diyalektiği bizatihi barındırdığını düşünecek olursak burada sesi en çok çıkanın içinde sesi duyulmayanın sözlerinin de barındığından hareketle söylenen kadar söylenmeyenlerin anlatılarına da bakmak gerekiyor. Belki de en önemlisi bu ülkedeki tarihin mahrem ve yüce bir şey olmadığı bizlerin yani yaşayanların toplumsal deneyimler ufkumuza ait olan ve yeniden keşfetmek zorunda olduğumuz bu ufku hepimize ait bir sorun kılmak gerekiyor

Tül Akbal Süalp

Kaynakça

Doç Dr. Zeynep Tül Akbal Süalp

□ *istanbul Bilgi Üniversitesi Sinema TV Bölümü e-postatulaakbal@hotmail.com & takbal@bilgi.edu.tr*

- Ahmad, A. (1992) *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, New York: Verso.
- Bakhtin, M. M. (1981, 1998), *The Dialogic Imagination: Four Essays* by Mikhail Bakhtin, der: Michael Holquist, çev: Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin: UTP.
- Bakhtin, M. Mikhail., (1986), *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. V.W. Mc. Ghee, Austin: University of Texas Press
- Benjamin, W., (1993), *Pasajlar*, çev: Ahmet Cemal, İstanbul :YKY.
- Berktaş, F., (2003), *Tarihin Cinsiyeti*, İstanbul: Metis
- Bhabha, H. K. (1990) *Nation and Narration*, N.Y.: Routledge.
- Carr, E.H. (1980) *Tarih Nedir?*, çev: M.G. Gürtürk, İstanbul: Birikim
- Hansen, M. (1991) *Babel and Babylon*, Cambridge: Harvard University Press.
- Huyssen, A (2003) *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Standford: Stanford U P
- Negt, O. & Kluge, A. (1992) *The Public Sphere and the Experience*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Spivak, G. C, (1994) "Can Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, N. Y.: Columbia University P.
- Spivak, G. C. et.al. (1995) *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Charavorty Spivak*, N.Y.: Routledge.
- Spivak, G. C. (1999) *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard: HUP.
- Willemsen, P., (1994), *Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory*, Indiana: Indiana Univ. & BFI.
-

Williams, P., ve Chrisman, L., (der) (1994), Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader, NY:CUP.

“Sinemanın Yaşamla Buluşması: Felsefe, Sanat, Bilim, Teknoloji Kendi Alanlarını ve Öykülerini Arar.” , 25. Kare, no:20, Temmuz- Eylül, 1997, slr: 35- 44.

Sinemanın Kamusal Alanı ve Popüler Kültürle Karşılaşması

Sinemanın ortaya çıkışı emperyalizmin ilişkilerinin yeniden düzenlemesini gerekli kılan süreçle ve teknolojiye önemli sıçramalarla, kent yaşamının toplumsal ilişkileri derinden sarsacak denli baskın ve hızlı oluşumu ile aynı zamana denk düşer. Miriam Hansen, özellikle de 1890'larla 1920'ler arasındaki bu dönemin ayrıca kamusal ve özelin hakimiyet alanlarının topoğrafyasındaki büyük kaymalara da sahne olduğuna dikkat çeker.(Hansen 1991, s:2) Kamusal alanın dönüşümü ile sinema seyircisinin ortaya çıkışı iç içe örülmektedir. Özellikle de günlük yaşamda ve dinlenme, eğlenme, iş saatleri dışındaki zamanın deneyimi ile ilgili olan ve sınıf ayırımına, etnik farklılıklara, cinsiyete dayalı kamusal alan dönüşüme uğramaktadır. İşçiler, kadınlar, göçmenler, çocuklar, kırsal alandan ve dünyanın başka coğrafyalarından farklı yaşam biçimleri, alışkanlıkları ile gelip tamamıyla farklı ve yeniden tanımlanması, uyulması gereken kentsel yaşamın yeni kodlamalarına dayanan kamusal yaşam klasik burjuva kamusal alanıyla karşı karşıyadır.

Dönem aynı zamanda bütün yüzyılı meşgul edecek popüler kavramının, popüler ve kitle kültürü olgusunun alt kültür ile yüksek sanatın ilk çatışmasında içine doğduğu zaman ve mekanı gösteriyor. Popüler kültürün mücadele alanında yüksek sanatın sözcüleri bir arabulucu ile karşılaşınca ilk tavizi verecek; arabulucu 18. ve 19. yüzyılın temsil biçimlerini kültürel saygınlık için ödünç alacak ve kültür sanayisini kurarken, müteşebbis arabulucu, yeni kodlamaların herkesi memnun edecek formüllerini yeniden ve yeniden üretmeyi öğrenecektir. Henüz üretim ilişkisi dağıtım ve gösteri biçimi farklı olan sinemanın ilk dönemindeki (1890-1907) kimilerince romantize edilmiş, kimilerince ürkütücü kalabalıklar olarak aşağılanmış, tarihsel seyirci de popülerin mücadele alanında ilk sesiz ve habersiz yenilgisini yaşayacaktır. Bu kamusal alanın dönüşümü sürecinde, yeni biçimlerle bu kesimlerin kendi alternatif kamusal alanlarını yaratma fırsatını elden kaçırmalarının öyküsü de olabilir.

1905 yılına gelindiğinde sinemanın sınıf bağlamı içinde kamusal değeri tartışılabilir bir olgu haline geliyor. İlk sinemanın üretim ilişkileri ve seyircisi ile girdiği ilişkinin proleter

sinema olduğunu ileri sürenler var. Daha önce tartıştığımız gibi ilk avadgarde olduğunu da söyleyenler var.

1905 ve sonrası Amerika'da nickelodeonların₁ yükselişi ve kentli yoksulları,

işçi sınıfını, yeni göçmenleri, kırsal alandan kente gelenleri çeken gücü, Amerika bağlamında ister muhafazakar, ister liberal kanattan olsun ortak bir yenilik havası; vaka-i hayriye söylencesi yarattı. Sözü edilen kitleler o güne kadar bu genişlikte bir seyirci kitlesi olarak görülmemişlerdi. Daha önce seyirci olarak bile bulunmadıkları bu kamusal platformda "seyirci" olarak değerlendiriliyorlardı. Amerikan gelişmecisi haleti ruhiyesi içinde nickelodeonlar "demokrasi tiyatrosu", "emekçi üniversitesi" olarak karşılandı. Hareketli

görüntü herkese birşeyler anlatıyordu. Yoksul, cahil, yabancı, kadın, çocuk, halk herkese açıktı ve bu nedenle de demokratikti. Amerikan bağlamında demokratik sinema miti oluşuverdi. 1939'da Lewis Jacobs adlı film tarihçisi nickelodeonun Amerikalı ve demokratik doğasının amerikan kitle kültürünün kendinden doğma en güçlü miti olduğunu söylüyordu. Miriam Hansen, böylece bu "evrensel dil" söyleminin sinema üzerine kamusal söylemin de anahtarını oluşturduğunu ve aynı zamanda alt sınıflarla ayrımı çizen maskelemenin ve görmezden gelmenin meşru ifadesinde aynı süreçte oluştuğunu söylüyor.² Sinema, böylece, toplumsal yaşamda birbirinden farklı

ve bu denli karmaşık kitlelerin sanayii kentlerinde toplanması ile ortaya çıkan değişmelerin, farklılıkları, hayal kırıklıklarını, umutları bir potada eritecek, birlik ve beraberliğin tarzlarını kimliklerini oluşturabilecek bir arabulucu olarak değerlendirildi. Sinema algısının kamusal boyutu ideolojinin yazıldığı, anlatının biçimlenmekte olan kodlamalarının olduğu yerde ortaya çıkmaktaydı. Kitlelere kültürü, dili; sokaktaki adama toplumsal birey ve bir kimlik ve topluluk olma yolunu öğreten yeni ve çağın ruhuna uygun evrensel dil, birleşme senaryosunu yazıyor.

Griffith Bir Milleti Doğuşu (Birth of a Nation) filminin savunmasında: "Film evrensel dildir ve evrensel dili harekete geçirir" diyordu. Modern şiirin bağlamı içindeki imge, ideogram gibi unsurlarla beslenen yeni hieroglif olarak görülen sinema 1914'e gelindiğinde geçiş dönemini neredeyse tamamlamıştı. Bu gün tanıdığımız anlamıyla konulu uzun film pazara hakim oldu. Sinema biletleri bir nickelin üstüne çıkmış salonlar şehrin yukarı mahallelerinde ve farklı yapılarda görülmeye başlamış, sinema pazarı ve pazarın içindeki rekabet çoktan oluşmuştu. Pazarda daha ileri gidebilmek için demokrasi misyonu ve emekçi kitleleri yeterli değildi; daha iyi fiyata bilet kesilebilecek orta sınıf, daha cazip bir yatırım olarak görülmüştü. Russel Merritt'in belgelediği gibi 1905-1912 arasında sinemalar mavi yakalılara ayrılmış gibi görünüyordu ama 1914'de orta sınıf hali

hazırda sinema salonlarını doldurmuştu.³ Miriam Hansen bize, Griffith'in

Sinamayı (yüksek) sanat olarak pazarlama stratejileri içinde, "Bir iş kolunu sanata dönüştürmek ve kültürlü seyircinin ideallerine cevap vermek" isteğinin, Adolph Zukor'un "sinamadaki sefillik ve varoş geleneğini öldürmek" çözümünün idealize edilmiş bir ifade ile söylenmesinden başka bir şey olmadığını söyler. (Hansen 1990, s:229)

¹nickelodeonfilm deneyiminin erken döneminde (1905-1914) film gösterileri için kullanılan salonlara verilen addır. Genellikle bir dükkandan ya da bir salondan dö nü ş t ü r ü l m ü ş t ü r, ortalama yüz kişi kapasitesi olan bu salonlarda bir iki makaralık filmler sürekli olarak ve piyano eşliğinde gösterilmekteydi. Amerika'da ilki 1905'de Pittsburgh'da açılan nickelodeonlar 1910 yılına gelindiğinde ülkenin her yerinde on bin salona ulaşmıştı. Sözcük bilet fiyatı olan bir nickel ile Yunanca tiyatro demek olan odeonun birleşiminden oluşmaktadır, yani bir paralı tiyatro anlamında türetilmiş bir sözcüktür.

²Miriam Hansen, "Early Cinema: Whose Public Sphere?", T. Elsaesser (ed), Early Cinema: Space Frame Narrative, London: BFI, 1990, sayı: 228-246; s:228.

³Russell Merritt, "Nickelodeon theaters, 1905- 1914: building an audience for the movies", T. Ballio (ed), The American Film Industry, Madison: U of Wisconsin, 1976., sayı: 59-70; s:60.

Kültürel saygınlık için edebiyat uyarlamaları, meşhur sahne oyunları, gösterilerin yeniden üretimi gibi bir yol seçilirken anlatımsal filmin hegemonyası da yükselmekteydi. 18. ve 19. yüzyıl romanına dayalı,

evrensellik ve realizm iddiasında bireyciliği öne çıkaran iç mekanlar ve mahrem dünyalara yakın plan çekime kayıtlı olmakta olan klasik sinema sanatı kendi dilini oluştuyordu. Hansen, Habermas'dan yola çıkarak daha detaylı olarak şunları söyler:

"Sinemanın kamusal statüsüne gelince, bu yönelim, klasik burjuva kamusal alanının ya da daha net olarak, 18. yüzyılda edebi kamusal alana, onun hazırladığı politik alana ivme katan, kamusal söylemi hazırlayan özelleştirilmiş çekirdek ailenin mahremiyetinde temellenen edebi öznelliğin biçimlerinin karakterlerine sistematik bir uygunlaştırmayı sunar."⁴

Sinema burjuva kamusal alanının kültürel standartları ile kendini birleştirmek çabası ile soyut kimlik ve dışlama mekanizmalarını edebi ve sanatsal dolayımı kullanarak gerçekleştirir. Hatta sayının önde gelenleri bunu daha açık bir biçimde de yaparlar. Göstericiler, daha geniş bir izleyici kitlesini çekebilmek için etnik vodvil gösterilerinden yabancı dillerden şarkıların çıkılıp söylendiği programlardan kaçınmaları konusunda uyarılırlar. Filmlerin üretimi düzeyinde ise etnik görünümü belirgin olan hiç bir oyuncu baş rolde oynatılamaz.

Seyircinin yorumunu, daha doğrusu Alexander Kluge'nin "seyircinin zihninde oluşan film" deneyimi dediği, toplu seyirde biçimlenen, özgül toplumsal anlama ufku, onu ortak potada eritecek, popüler kültür içinde hegemonyayı sağlamlaştıracak arabuluşların, ana metinlerden oluşturup, uyarladığı seçkisindeki benzer alt metinlerin bir deposunu kapsamaz. Çeşitli konumların birbiriyle çatışan çıkarların belirlenmiş ama aslında uzlaşılammış aşinalıkların, seyircinin sınıf, ırk, cinsiyet ve cinsel eğilimleri ile farklılaşan mücadeleyi bir alandır. Kamusal boyut bu noktada metinsel ve toplumsal belirlenmeden farklı olarak, üretimin kendi süreçlerinde her zaman amaçlanmayan bazı biçimlenmelerin kendi hareketini yakalayabileceği pek çok anı da içinde barındırır. Kendiliğinden direnen ve altan gelen popüler biçimlenmeler bu anın bir tür enerji deposu olabilir. Kendi kamusal alanının oluşturabilmesi örgütlü ve sistemli ifade ve üslupları üretebilmesi ile mümkün olabilir.

Böyle anlar bazı filmlerde, yıldız söylemlerinde, gösteri tarzlarında kristalleşebilir.

Sinema bu anlamda temsili ve algının bir takım ilişkileri içinde yoğrularak, kendi kamusal alanının oluşturur ve sinemanın kurumlaşmasına özgü süreçlerde belirlenir. Bu süreç, film tarzının belirgin biçimleriyle ilişkide olarak, üretim tarzı, dağıtım ilişkileri ve gösteri formatlarının eşitsiz gelişimi sürecini işaret eder. Öte yandan eşzamanlı olarak, toplumsal kültürel tarihin içinde sinema, toplumsal ve kamusal yaşamın diğer formasyonlarını keser ve birlikte hareket eder. Hansen, bu kuramsal matriks içinden sorularını yöneltir: Deneyimin söylemlerinin hangisi kamusalın hangisi mahremin içinde ifadelendirilecektir, bunların yeniden çizilmesi nasıl organize olmaktadır, kimin için, kim

⁴ Miriam Hansen'den yapılan bu alıntı a.g.e., 1990, s:229, Hansen'in Habermas'a gönderme yaptığı metin: Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit (Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1962; 1967) I. ve II. bölümler

tarafından, kimin çıkarına olmaktadır, bir toplu ve özneler arası ufuk olarak kamu nasıl oluşturulur, ve kendini oluşturur?(Hansen, 1991, s:7)

Yeni sanayii şehri, yeni mahaller, sokaklar, binalar, farklı toplumsal temasları getiriyor; kent işsizleri yabancıları göçmenleri iri gölgeleri ile ara sokaklarda karşıılıyor; eski sakinler huzursuzlanıyor; cinayetler, adi suçlar ve yeni korkular ürüyor. Dar uzun karanlık salonlarda, gösteriler önce sinamanın ilk tarihsel seyircisini bu aşşağı mahalle sakinlerini eski panayır, sirk vodvil ve varyete temasından çekip bu ucuz ama muhteşem kaçış dünyasında ağırlıyor. Amerikan bağlamının "demokrasi tiyatrosu", "emekçi ünüversitesi" olarak gördüğü sinema deneyiminin ilk günleri, Avrupa bağlamında daha farklı titreşimler yaratıyordu. Bunlar arasından Almanya'da gelişen zihniyet Amerikan haleti ruhiyesinin nerdeyse tam karşısında durduğu için karşılaştırmak anlamlı olacak. 1910 yılında Alfred Doblin, sinama deneyimini şöyle aalıyor:

"Alçak tavanlı, simsiyah mekanda, tekdüze bakışıyla beyaz gözlerini kitleye dikmiş dikdörtken perde, bir seyirci canavarını üzerinde ısıldıyor. arka planda çiftler beceriksiz ellerini çekiyorlar... Gecenin ateşi ile titreyen çocukların ısıkları.. kötü kokan işçiler, küflü elbiseleri ile kadınlar, ağır makayajı ile bir fahişe öne eğiliyor, ...

temaşa ekmek kadar gerekli, popüler ihtiyacın kör döğüşü." 5

Almanya'da modern sanayi kenti, kalabalıklar, makinalaşmak, kitle kültürü ve kadının mahreminden çıkıp, pasif de olsa kamusalın içine girişi genel bir olumsuzlama ile karşılanmaktaydı. Alman edebiyatı ve felsefesi alman metropolüne karşı şüpheli ve biraz da düşmanca bakmaktaydı. Pek çok aydına göre sınıf ve seks ve sinemanın dayanılmaz çekim gücü, modern kent yaşamı ile birlikte korkunç bir tehdit ürettiyordu. Bu ürkütücü yenilik, sinama, sadece sınıf ayrımını ve toplumsal hiyerarşiyi bulanıklaştırmıyor, aynı zamanda kamusal ile özelin ayrımlarını da bozuyordu. Kracauer'dan Elsaesser'e kadar Weimar sineması modernist ya da kitle kültürel bir sinemadır tartışmasına sahne oldu. Savaştan yenik çıkmış Alman ulusunun yara almış erkek egosunun öznelliğinin Weimar sinemasının nesnesini oluşturmasına yönelik yorumlar ağırlıktadır. Kracauer Alman sineması ve Weimar dönemi analizini, psikolojik

bir tarih çalışması olarak sunar. 6 Toplumsal psikolojinin ve dönem analizinin

bir sinemayı anlamakta kullanılışının belki de ilk örneklerinden biridir bu kitap. Elsaesser ise Weimar sinemasının modernizmin ilk sanat sinamalarından biri olduğunu

söylemektedir. 7 Öte yandan erkek öznelliğine dayalı ya da kitle kültürü aracı

ya da modernizmin içinden yükselen ilk muhalif sinema olan Weimar sinemasının geniş seyirci kitlesinin kadınlar olduğu ortaya çıkmaktadır. Patrice Petro ve Miriam Hansen farklı yaklaşımlarla bu olguyu tartışırlar. 1914 yılında Heildelberg'de Alfred Weber'le yazılmış, Emilie Altenloh'un Sinema Sosyolojisi doktora çalışması ampirik bir çalışma olmasına rağmen, dönemin geleneklerinin aksine, yüksek sanat formu olmayan sinemaya bakmış; film sanayii ile seyircisi arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Bu çalışmada Altenloh, sinemayı kendi başına bir kamusal alan olarak görmüş ve dahada önemlisi bu kamusal alanı

⁵ Herman Kienzl, "Theater und Kinematograph", Der Strom 1, 1911-1912; Keas'in Kino Debateno:6 sayısında alıntı yapılmış ben Patrice Petro'nun Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany(N.J: Princeton Univ. Press, 1989) s: 7 'den alıntıyı kullanıyorum.

⁶ Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler: A Psychological History of The German Film, N.J.: Princeton Univ. Press. 1947; 1974,

⁷ Thomas Elsaesser, "Social Mobility and Fantastic: German Cinema", Wide Angle, 5/2 1982, 14-15; "Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema", Cinema Histories/ Cinema Practices, P. Mellencamp& P. Rosen (eds), vol 4, (Fredrick Md.: University Publications of America, 1984), sylr:47-84

4

oluşturan ve daha önce kamuda hiç bir yeri olmayan bu kitleyi seyirci ve izleyici olarak değerlendirmiştir. 2400 soru formunun değerlendirilmesi sonucunda erkek izleyicinin meslek ve sınıf ayrımına göre değişen film seçimlerine rağmen kadın izleyicinin sınıf ve statü ayrımlarını ortak kesen bir genel sinema seyirciliği özelliği gösterdiği ortaya çıkmış.

Weimar sineması bir yanıyla Elsaesser'in tartıştığı gibi Alman dışavurumcu estetiğin

sinemasıdır.⁸ Diğer yandan toplumsal tarihin ve psikolojinin özgül özelliklerini

taşıır ve popüler formların kitle kültürü içinde yeniden üretildiği; sanayiinin içinden arabulucunun bu özelliği alabildiğine geliştirdiği bir resimde, Hansen'in işaret ettiği gibi mahremle

kamusalın alışılmış dengelerinin sarsıldığı noktada, kadın seyirciyle karşılaşır.⁹

⁸ Weimar sineması ve Alman Dışavurumcu estetiği için benim , Alman dışavurumculuğu ile Sodebergh'in Kafka'sını karşılaştırdığım, " Dr. Caligari, Kafka ve Biz" Antrak, 28, Ocak 1994, sylr:58-59 ve daha geniş bir okuma için bkz: S. Ruken Öztürk, " Caligari'den Kafka'ya Dışavurumcu sinema", 25. Kare11, Nisan - Haziran 1995 ve aynı yazarın bu sayıda yayınlanan "Dr. Calligari Muayenehanesi ve Kafka" yazılarına bakılabilir.

⁹ Weimar sineması, kamusal alan ve kadın konusu üzerine detaylı bir okuma , halen çalışmakta olduğumuz "Kamusal Alan, Sinema ve Kadın" üzerine bir küçü k dosya olarak Hil Kültür ve Toplum kitapçıklarının ikincisi içinde güzel de neminde çıkmayı amaçlamaktadır.

5

Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo- TV- Sinema Bölümü

Tel: 0216 578 08 28 faks: 0216 578 08 23 e-mail: tulakbal@hotmail.com &

ztakbal@yeditepe.edu.tr

TOPLUMBİLİM Dergisi

I Sinema özel sayısı "Avrupa Sineması" Dosyası editörü

Deniz Derman

Sığınanlar, kiracılar ve gecenin içinde kaybolanların ev sahipleriyle eşitlendiği öyküler: Yedinci Kıta

Avrupa sineması, ülke sinemaları kavramının dönüştüğü, uluslararası emeğin ve sermayenin ve tabi ki nüfusun ve nüfusa ait renklerin tonların da değiştiği bir dönemde hangi terimler ve kavramlar eşliğinde değerlendirilebilir? Günlük, ayakları yere basan, deneyiminden geçilirken "gerçeklik" ya da "pratik" diye tanımlanabilecek meselelerin bile hem yaşanması, hem kavranması, hem de tarifi oldukça karmaşık; bir de bu meseleler etrafında ve üzerinde soyutlamalarda bulunan alan, yani teorinin ve analizin alanı, bulanmış, kavramlar birbirinin içine geçmişken her hangi bir sorunsalı tanımlamak daha da zorlaşıyor. Günlük yaşamın ve ona ait deneyimlerin bütünlüklü

olarak kavramanın zorluğu bu deneyimler içinden üretenlerin duruş, algı ve yaratma pratiklerinin karmaşık çok katmanlı bir yumak oluşturduğu bir resim meydana getiriyor. Bu resim çoğunlukla eş zamanlı olarak çok-kültürlü, baskın/ edilgen, ulusal, uluslararası, melez, sürgün, sömürgeci, sömürgecilik sonrası, kozmopolit, küresel, yerel, sesli, sessiz, çok sesli, çok dünyalı, öteki olarak tarif edilebiliyor ve eşzamanlı olarak ikili karşıtlıkları bir arada barındırabiliyor ve aynı zamanda bu durumlar birbirlerini dışlayabiliyor.

O halde başka bir dil bulmalı; başka anlatılara bakmalıyız. Belki de ilk iş, ele aldığımız konunun, yani Avrupa sineması ve ulusal sinemaların eridiği yeni bir iklim ihtimalinin, ulus devlet, sömürgecilik, emperyalizm, göç, yeniden düzenlenen uluslar arası emek, diaspora, metropol, sömürgecilik sonrası eleştiri gibi anahtar kavramlarının arka planını kavrayan ikili karşıtlıkların diliyle değil de daha çok katmanlı tabaka, tabaka açıldıkça yeni manzaralar ve yeni kavrama biçimleri açacak bir dil ve düşünce pratiğine yönelmek gerekiyor. Avrupa, kapitalizm, modernizm,

Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo- TV- Sinema Bölümü

Tel: 0216 578 08 28 faks: 0216 578 08 23 e-mail: tulakbal@hotmail.com & ztakbal@yeditepe.edu.tr

ulus devlet, kültür ve Foucault'un tespitiyle 'iktidar ve bilginin' eşitsizlikler tarihi konuşulmadan tartışılabilir anlamlandırılabilir mi? Ya da Derrida'nın bize ısrarla hatırlattığı gibi, bu tarihin içinde devinmiş düşünme, yazma ve bilgi edinme pratiğinin ikili karşıtlıkları olmadan bu tarihi analiz edebilir miyiz? Akıl ve beden, efendi ve köle, yöneten ve yönetilen, etken edilgen, sömürgeci ve sömürge, emperyal ve dünyanın genişleyen yüzeyi, küreselleşme ve yerel, modernizm ve postmodernizm ve üçüncü dünya, sömürgecilik sonrası, öteki, metropoliten ve subaltern.... Avrupa kendi tarihini, yazılmamışlarıyla, üstü örtülü uçurumlarıyla, her gün etrafımızı çoğalarak saran bütün bu ikili karşıtlıklarıyla yazmıştır. Ya da Salman Rushdi'nin Şeytan Ayetleri'nde İngiltere tarihi için karakterlerine söylediği gibi, bu tarih deniz aşırı ülkelerde yazıldığı için ana karadakilerin bilmediği, duygusundan uzak oldukları bir tarihtir. O halde bu tarihi çok katmanlı bir matriksin içinden deneyimlemek, okumak ve yazmak zorundayız, kim bilir?

Bhabha'nın söylediği gibi bu tarih üzerine yazmanın başka bir zamanına ve mekanına ihtiyacımız var. Bhabha ulusal kültürün yatay bir hat üzerinden konuşulamayacağını söyler (Bhabha, 1994: 141). Çünkü bu tarih ve bu deneyimler karşıtlıkların ve karşıtlıkların eşitsizliğinin ve bunların temsiline yani yazıya geçirilmesinin tarihidir. Ve bu tarihi farklı kavramak için eşikte kaybolmuş sesi duyarak, kenardakinin hareketini görerek bakmak ve duymak gerekmektedir. Ya da Spivak'ın Söylediği gibi yitip giden şu anın tarihi içinde onu kavrayabilmek için sürekli devinen, değişen ve bu nedenle sürekli elden kaçan kültürün peşinden koşurmaktayız (Spivak, 1999: 359). Üstelik bu koşunun da tek ve belirlenmiş bir kulvarı yok. Çünkü ulusalcılık ve kültürden konuşurken hareket eden zeminde farkla, gecikmeyle ve uzaklaştırmayla tanımlanmış ve sürekli devinen, yeniden tanımlanan pratiklerin eşitsiz tarihinden konuşmak durumundayız. Kapitalizmin, sınıfların, toplumsal cinsiyetin, refahın ve yaşam koşullarının dağılımının, uzak sulara açılmanın, başka topraklarda kaynak bulmanın, o kaynağı kendinin kılmanın ve bunu bir ikna ve evrensel gerçeklik ilişkisine döndüren anlatıların yazıldığı, anakara Avrupa, teleskopvari mesafeli bakışını, "nesnel" bir tarih, bilim ve ulusal kimlik yazılarına dönüştürür. Teleskopun ucundaki mesafenin ardındaki, Derrida'yı kendi söyleyeceklerimize uyarlarsak, eski bir resimden, kendi tarihinden kesilerek çıkartılmış bir resim gibidir ve der ki Derrida

bütün bu kesiklere ait yaralar hep kanayacaktır. İlk kesilme farklılığın kavrandığı andır. Bu kültürel ve tarihsel yazım kesip çıkarmaların ve yeniden yapııştırıp eklemenin öyküsüdür de; ve geriye kalanların. Evet iktidar ve bilgi bu tarihi yazar, hegemonya işler; öyküsü, kesilen, ve başkalaşarak anlatılan, sonunda öyküyü anlatana benzer. Üçüncü dünya emperyalizmin ötekileri sömürge'deki özne taklit, öykünme ve tekrarlar, benzeşir, ama hep kısmı olarak (Bhabha 1994); "aynı, ama yeterince aynı olamayan";

Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo- TV- Sinema Bölümü

Tel: 0216 578 08 28 faks: 0216 578 08 23 e-mail: tulakbal@hotmail.com &

ztakbal@yeditepe.edu.tr

"farklı, ama yeterince farklı olmayan"dır. Spivak, 1940'ların ortalarında yeni sömürgeciliğin başlamasıyla yeni bir sınıfın sömürgelerde ortaya çıktığını daha doğrusu üretildiğini söyler. Yabancı olan yöneticilerle, yerli olan yönetilenler arasında, işlevsel, yeterince beyaz olmayan yerel aydınlar, yani, yeni sömürgeciliğin öznenleridir bunlar. Baskın Avrupalı öznenin hakim anlatılarını destekleyen bir anlatı oluştururlar ve Spivak bu öznenin hakim olanın bilgi üretimi üzerinden sağladığı kriz yönetimi becerisini, sömürgecilik sonrası bir bilgi sağlayıcı, bir nevi muhbir gibi işlev kazanan yerli aydınlarla sağladığını söyler bize (Spivak, 1999:360). Bastırılmış olanın uzak nesneleriyle özdeşleşme haresi içinde, hakim olan, bu bilgi sağlayıcılara tutunur ve iyi koşullarda onların metropoldeki öteki ırk ve etnik azınlıklarla özdeşleşmesi vuku bulur. Dolayısıyla bu çok katmanlı ve iç içe geçmiş tarihin içinde her duruşun, yorumun ve eleştirinin, yine Spivak'ın bizi uyardığı gibi, uyanık ve dikkatli olmayı gerektiren hareketli bir zemini vardır. Bhabha, bizi bu tarihin farklı bir zamanda ve mekanda yazılmasıyla ilgili uyarısı da bu noktada önem kazanır. Gellner (1983), Hobsbawn (1990) ve Anderson (1991) ulusun seküler bir aydın topluluğu tarafından, ulusalcılıkların işlenerek, tahayyül edilerek yaygınlaştırıldığı modern bir fenomen olduğunu söylerler. Eğer bu tarih içinde pek çok farklı konum -ulus, sömürge,- farklı tahayyüller - ulus, kültür, topluluk- barınıyorsa ve ulus üzerine yazmış pek çok düşünürün söylediği gibi inşa edilen, tahayyül edilen, öğrenilen ve uygulanmaya çalışılan bir şeylerden söz ediyorsak, Bhabah'nın ileri sürdüğü gibi çifte katmanlı bir süreçten söz ediyoruz demektir. Birilerinin tahayyül ettiği, inşa ettiği ve yazdığı bunları yaparken öğrenme, uygulanma süreçlerinde ve başkalarına göre yeniden tarif edilme süreçlerinde sürekli bir belirsizliğin ve imkansızlığın pratiklerini de taşıyor demektir. Ayırt etmenin ya da ikircikte kalmanın anında, tam da bu anda, kendi duruşunla asıl olana bir ekleme yaparken, karşıt olanın ihtimalleri açılır, Williams'ın söylediği gibi tortular ve ortaya çıkmakta olanlar baskın olanın içinde hep vardır ve kendi yollarını bulurlar.

Sinema pratiği bu karmaşık çok katmanlı ilişkilerin üretildiği yeniden üretildiği en baskın temsil mekanlarından biridir. Öncelikle sinemanın temsili değil de sunumsal üretim ilişkileriyle tanımlanabileceği ilk on beş, yirmi yılını saymazsak, kurumsallaşmaya ve sanayileşmeye doğru gelişirken anlatılarla, anlatımsallıkla, temsille çok yakın bir ilişki içinde olduğunu söyleyebiliriz. Eğer ulus anlatılarla var oluyorsa anlatımsal, modern ve popüler bir araç olarak sinema bu anlatılarda çok önemli bir rol oynayacak demektir ve bu konuda da hiç gecikilmemiştir. Sinema sektörünün gelişimine bakılırsa stüdyo ve dağıtım sistemlerinin ortaya çıkış yılları, sermayedar profilleri, ne tür filmlerin çekildiği bu ilişkiyi yoruma ihtiyaç bırakmayacak şekilde bize gösterir. Mesela üç farklı örnek verelim: Birleşik Devletler'de hür teşebbüsçülerin kurdukları stüdyolar ve

Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo- TV- Sinema Bölümü

Tel: 0216 578 08 28 faks: 0216 578 08 23 e-mail: tulakbal@hotmail.com &

ztakbal@yeditepe.edu.tr

dağıtım ağları, Almanya’da devlet ve en büyük bankanın ortaklaşa kurduğu Avrupa’nın en önemli stüdyosu UFA ve Osmanlı’da Enver Paşanın hamiliğinde kurulan ve ordunun güvencesine bırakılan bir sinema dairesi bu üç ayrı oluşumun I. Dünya Savaşı yıllarında ne tür iş birlikleri, ne tür bir ulus fikri ve ne tür bir sektör tahayyülü barındırdıkları konusunda hiç şüpheye mahal bırakmamaktadır. Avrupa sinemaları da bu çatışmalı alanda yerlerini alırlar; hem kendi ulusal sınırları içinde, hem de uluslararası piyasa da egemen olmak önemli bir yarıştır. Ve ulusal sinemalar ulusal söylemlerini, mitlerini ve bunlara karşı akan farklı duruşları birlikte üretirler. Bu sinemaların tarihi, ekonomi politiği, hatta tür sinemalarının tarihinden, avant-gartlar tarihine kadar krizlerin, çatışmaların, direnişlerin ve uzlaşmaların tarihini de anlatır. Hangi dönemlerde, hangi ulus sineması, ne tür filmlerle piyasalara çıkmış ya da ulusal düzey de hangi dönemler, ne tür filmler iş yapmıştır. Bu bilgilerin hepsi bu tarihi anlamamız için bizimle konuşuyor gibidirler. (Elsaesser, Thompson, Hansen, Akbal) Film teorisi ve tarihinin de ulusal sinemalara bakışı zaman içinde hareket eden zeminleri bize gösterir. Aslında başlarda üzerine pek fazla bir şey söylemeyen bir bakış söz konusudur. Sinemaların yukarda sözünü ettiğimiz ekonomi, tarih ve sektöre dair özellikleri, egemen ideolojik söylemleri, baskın anlatıları, dönemlerle ilişkili olarak değerlendirilebilecek tür sinemalarıyla olan ilişkileri, popüler kültürdeki yerleri, etkileri, toplumsal ve ulusal özgüllükleri, seyirci profilleri, seyircinin bu sinemalara katkısı ya da izlenim ve seyirci sorusu pek de konu edilmemiş noktalardır. Belki bu soruları bütünlüklü olarak sormayı amaçlamış ilk çalışma 1947 yılında, S. Kracauer’ın Caligar’dan Hitler’e Alman Filminin Psikolojik Tarihi çalışmasıdır. 1970’lerde kuram ve eleştirel düşüncedeki canlanma ve çeşitlilik ve pek çok derginin ve film departmanının da ortaya çıkması farklı yaklaşımları ve sorgulamaları beraberinde getirdi. 1980’lerle birlikte ulusal sinemanın kendisi de sorgulanmaya başlandı: A. Higson (1989), S. Hayward (1993), S. Street (1997), R Dyer, N. Croll, S. Chakravarty. Bundan sonraki gelişim, sömürgecilik sonrası eleştirinin katkısı olarak, ulusal sinemaların bugün yaygınlaşmış ve çoğunlukla ayırımına seyrederken varamadığımız temsil biçimlerinin üretilme süreçleri üzerine olacaktır. Ama eğer hem ulus, hem sinema tahayyül edilen, imgesi kurulanlarsa, bu imgelerin kurulması yeniden ve yeniden üretiliyorsa başka imgelerin tahayyüllerin peşine de düşülebilir.

Ulusal sinemalar ulusun ve ötekilerin tahayyül edildiği, yazıldığı, gösterildiği ve adına konuşulduğu, kültürün sahnelendiği en güçlü mekanlardan biri oldu hep. Bu sahnede ötekilerin basma kalıp imgeleri, genel geçer karakteristikleri çizildi; öyle ki, dünya birbirini ve tarihini bu sinemaların içinde en güçlüsü en büyük sanayilerden biri olan Hollywood’un tanımları imgeleri ve anlatılarıyla tanır hale geldi. Elbette şüpheyi, sorguyu da içinde barındırdı; ya da bir Çinli kendini

Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo- TV- Sinema Bölümü

Tel: 0216 578 08 28 faks: 0216 578 08 23 e-mail: tulakbal@hotmail.com &

ztakbal@yeditepe.edu.tr

Hollywood filmlerinde gördüğünde karşılaştığı bu garip, kendinden uzak, kendine benzeyen; ama o olmayan imge koskoca bir boşluğu da beraberinde getiriyordu. Ya da James Bond filmlerinde pek çok kadın benzer sorguları, şaşkınlıkları, haksızlığa uğranmışlık ya da en azından kandırılıyormuş duygusunu yaşamadı mı? Her mit adına

konuştukları insanda şüpheleri ve ani kopma ve uzaklaşma deneyimini de yaratmaktadır. Demek ki bir de bu tahayyül edilmiş imgeleri kurulmuş en popüler en yaygın anlatıcının seyircilerine, yani hem sahnelenen, öyküsü anlatılan, hem de bu uzak ve tuhaf ayna da kendini görmek zorunda kalanlara bakmak gerekiyor.

S. Hall'un söylediği gibi yerinden edilmenin, kimliğini kaybetmenin, saklı kalmış tarihin sembolik bir yolculuğa ihtiyacı var. Eve başka bir yoldan dönülmeli. Afrika konuşmamanın kendisi olduysa diyor Hall, Avrupa da bize sürekli anlatan sürekli konuşanın kendisiydi. Avrupa'nın varlığı görsel temsil biçimleriyle, temsilin baskın resimleri içinde bizi konumlandığı sömürgeci söylemde, keşif ve macera edebiyatında, romantik ve egzotik etnografide gezgin gözde, turizmin tropik dillerinde, seyahat broşürlerinde, Hollywood'da ve ganja'nın saldırgan ve pornografik dillerinde ve kentsel şiddette (Hall , 711) Ama yine Hall'ın Fanon'a gönderme yaparak söylediği gibi bu bilgi, temsil, anlatı ve şiddet iktidarı kimsenin tamamen dışında kalacak bir şey de değil. Fanon Black Skin, White Masks'de bize iktidarın dışarıda olduğu kadar nasıl içeride de olduğunu hatırlatır:

“hareketler, tavırlar ötekinin bakışları beni buraya sabitledi tıpkı kimyasal bir çözeltinin boyayı sabitlediği gibi. Haksızlığa uğramış ve öfkeliydim; bir açıklama talep ettim . Hiçbir şey olmadı. Öfkeyle patladım, parçalara ayrıldım. Şimdi parçalar bir başkası tarafından bir araya konuyor. Söylemek gerekirse, bu ötekinin mekanındaki bakış bizi sadece şiddet, düşmanlık ve öfkeyle değil onun arzusunun müphemliği ile de onarıyor. Bu bizi yüz yüze getiriyor. Basitçe baskılayan Avrupa'nın daha önce ayrılmış olan ötekileri yeniden oluşturan, yeniden çerçeveleyen, yeni bir tarda bir araya konan bir araya getirici mekanı ya da sahnesi olarak değil, Homi Bhabha'nın “ırkçı dünyanın müphem kimlikleri” dediği, sömürgeci kimliğin çok katmanlı sapkınlığın kazanmış kendinin “ötekiliğinde”, derin olarak bölen ve iki katmanlı kılan mekanı olarak Avrupa'yla yüzleşmek. (Hall, 712)

Son 20 – 30 yılda, uluslararası emeğin yeniden dağılımının değiştirdiği demografik yapı, sanayileşme sonrasının, “küreselleşmenin” getirdiği işsizlik, yoksulluk ve yoksunluk; bütün ‘post’ ön eki almış durumların ardındaki toplumsal dönüşümlerle gelişen güvensizlik, korku ve bireyin asılı kalmışlık halleri Avrupa coğrafyasında iktidarın, direnişin, ret edişin ve tanımanın oldukça kompleks deneyimlerini öyküsü anlatılan diğer ötekilerle bir araya getirmiştir. Bu deneyimler içinde tarihi oldukça katmanlı, sorunlu ve karmaşık olan kültürün üretim, deneyim ve dolanım ilişkilerinin hiyerarşisi kırılabilir, yaratıcı anlamının, karşılıklı söyleşinin, diğaloğun mümkün olan zamanı ve mekanı yakalanabilir. Eşitliğin susmuş, unutulmuş, kimliğini kaybetmiş, yeniden kurmaya çalışan, evini artık yok olduğunu bilerek arayan ve belki yeni bir evin evsizliğinde, yanına, yöresine

Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo- TV- Sinema Bölümü

Tel: 0216 578 08 28 faks: 0216 578 08 23 e-mail: tulakbal@hotmail.com &

ztakbal@yeditepe.edu.tr

bakmayı da öğrenmiş bir dil ve bakış, eşitliğin iktidarının da kaygan, çok katmanlı eşitsizliğin ta kendisi olduğu yer ve zamandaki baskın ötekinin kendi ötekileri, kadınlar ve işçilerle küreselleşmenin artıklarıyla karşılaşabilir.

Çok dilli, çok dünyalı karşılaşmalar ve diyaloglar zemininde, artık ulusal sinema sınırları içerden / dışardan ve aşağıdan kırılmaktadır. Her ne kadar ulus meselesi kendi başına sorular içeren ve bir o kadar sorunsallı bir alan da olsa ve ulusal sinemalar tarihsel olarak işlevini sürdürüyor gibi görünse de çözümleri ve sorularıyla karşıtlıklarını da üretmektedir Avrupalı orta sınıfın çözülüşünü anlatan Haneke'den sokaklardaki yoksulluğun ve yoksunluğun öykülerini yeni bir kara film üslubuyla sunan genç kuşak Alman sinemacılarına, Fransız sinemasının belirgin

özelliklerini sarsan ve değiştiren Kuzey Afrika'lı diaspora sinemasından, İngiliz işçi sınıfı geleneğine, göçmenlerin öykülerini katan sinemacılara, yatay bir hatta – yatay ama çok katmanlı-, yekpare – ama çok zamanlı- bir manzara açılmaktadır. Böylece bu hat hiç bir tarafa ait olmayan ama pek çok tarafın katıldığı bir diyaloglar mekanına dönüşebilmektedir. Ya da dönüşmelidir.

Bu deneyimler ve tortular ve gebe duruşlar her tarafın katılacağı karşılaşma ve söyleşilerle mümkün olabilir. Haneke'nin dondurucu burjuvazisi, Ulrich Seidl'in kıpırtısız ve vahşi orta alt Viyana taşrasına, Barbara Albert'in varoşlarına, Abdel Kechiche'nin Paris metropolünü dolduran göçmenlerine, Mahmoud Zemmouri'nin % 100 Arabica'lı gettolarına, Yamina Benguigui'nin göçmen işçilerine ve parçalanmış ailelerine, Almanya'da ki Türk diasporasının ıssız ve kapatılmış kadınlarına, ve bu deyimi tarihe geçiren 40m2 deki yaşamlara bakmak durumundadır. Pons'un metropol uğultusunda birbirleriyle konuşmayan, diyalogların takipsiz kaldığı Madrid sokaklarında insan öyküleri nasıl birbirine bağlanıyorsa; bütün teğet geçişler nasıl kesilmiş ilmeklerin ve hep kanayacak olan kesiklerin tesadüfi bağlanmalarıyla yeni bir anlamı örüyorsa; Ken Loach'ın demiryolcuları, Vanessa Jopp'ın sokakta yaşayan gençleri, Engel ve Joe ile bir zeminde karşılaşmak zorundadır. Ya da Guédiguian'ın Marsilya'lı dok işçileri, yalnız anneleri, kanunla başı dertte azınlıkları, eski direnişçileri, Hannes Stöhr'ın Doğu Almanya'nın kaybedenleri, Jan Shütte'nin metroda, köprü altlarında yaşanan Berlin'lileriyle, Andreas Kleinert'in kaybetmiş, hayatın ve üretimin elini ayanı çektiği Batı Almanya'lıları aynı havayı solumaktadırlar ve bunu fark etmek bu öykülerin kaydı ile ve birbirine dönük yüzleriyle mümkün olabilir. O zaman bu uçlarından kesilmiş tarihsel ilmekler birbirleriyle yeniden bağlanarak yeni ve farklı bir dokuyu hepimiz için ortaya çıkabilir. Ayakta kalmanın mümkün olan yolları top yekün tüketilmeyecekse, Avrupa sineması, çok odalı eski bir konak gibi ona sığınan, işgal eden, kiralayan, sokağında yaşayan ve evin tüm haklarını mahfuz tutanlara, yani Babil Kulesi'nin tüm tutsaklarına bir üçüncü mekan olmaktadır. Burada artık

Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo- TV- Sinema Bölümü

Tel: 0216 578 08 28 faks: 0216 578 08 23 e-mail: tulakbal@hotmail.com &

ztakbal@yeditepe.edu.tr

lanet çözülebilir ve insanlar birbirlerini anlayabilir bu mümkündür. Hep uyanık eleştirel kalırsak ve ne kadar karmaşık, sürekli hareket eden bir tarihin içinden konuştuğumuzu bilirsek.

Belki'de Haneke'nin.Yedinci Kıta (Avusturya, 1989) filminde burjuvazinin soğuk çürümüş, kokuşmuş ıssızlığının açılabilceği tek kapı bu çok odalı konağın sokağı olabilirdi. Michael Haneke'nin kent üçlemesi olarak yaptığı Yedinci Kıta (1989) Benny'nin Videosu (1992) ve Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası (1994) filmlerinde kapıları, pencereleri örtük, televizyon ve videoları dışarı bakma aracı ya da bir tür toplumsallaşma biçimi olarak kullanan Orta Avrupalı, orta sınıfı, refaha erişmiş burjuvazisi, tüyler ürperten bir şiddet salgına tutulmuşlardır. Tüketim, teknoloji ve refah içinde boğulurlar ve boğarlar. Dayanılmaz bir ıssızlıkları, ürpertici bir serinlikleri vardır; kendi bedenlerine bile sarılamaz ve şiddeti hem içe hem de dışarıya doğru içselleştirirler. Kendiyle yüzleşmek şöyle dursun kendilerine bile kaçamamaktadırlar artık; seyretmesi bile ağır bir izlenceye dönüşmüşlerdir. Kapının önü, sokak, diğer insanlar, başkaları, diğer topraklarda ve kapı önlerinde yaşanan acılar ve şiddet elektronik bir buz mavisinden ev içlerine sızdıkça, duygular donmaktadır adeta. Kaydedilmiş imge inandırıcılığını yitirmiş bir soğuklukla uzak,

farklı ve oyun gibidir. Yok etmenin ve yok olmanın kendi şiddetiyle çözülür. Oysa yedinci kıtta kapının önündedir. Aslında o binaların bodrum katlarında, bu insanlardan oldukça yoksul birileri, Zeki Demirkubuz'un İstanbul metroplünün yoksulları aynı donmuşluk, kıpırtısızlık, ıssızlık ama soğuklukla aynı mavi ışığın kaynağı kutuya bakar gibidirler. Barbara Albert'in Kuzey Varoşları (Avusturya, 1999) filminde Haneke'nin karakterleriyle aynı kentte birincilerin ikincileri hiç görmediği insanlarla karşılaşırız kuzey varoşlarında. Çok çocuklu işçi aileleri, sosyal kontlarda yaşayanlar, Benny'nin öldürdüğü okul arkadaşının muhtemel dünyası ile diğer Haneke karakterlerinin boş gözlerle baktığı ötekilerle karşılaşırız. Ne vakit başladığı hatırlanmayan, ne vakit biteceği unutulmuş, uzak ama yakın bir savaşın parçaladığı aileler, yürekleri, zihinleri yaralı insanlar, soğuk, uzak ve farklı kılınmış bir şiddetin mağdurları vardır. Ya da aynı kıtada uzak bir yerlerde Lynne Ramsay'ın Sıçan Avcısı (İngiltere, 1999) filminde, çok kirlenmiş, ağır metallerin yaşam dokularına sızdığı bir başka varoş karşımıza çıkar. Derin ve büyük Avrupa'nın kendi ötekileri Glaskow'da grev yüzünden çöplerin toplanmadığı bir işçi mahallesindedir bu kez. Mahallenin ortasından ağır kirliliği ile bir kanal geçmektedir; ağzı kurban almak için açık duran bir canavar gibi, bir toplumun kendi çocuklarını kurban ettiği bir sunak gibi bize aynı uzun, uzak eşitsizlik tarihinin kırılma an ve mekanı olarak durur. Çocuklar bu mekan ve zamanda acımasızlığı ve günahları sıradan birer deneyim olarak yaşarlar. Küçük işçi ailelerinin küçük dar mekanlarında detaylar karşıt öykünün ve tarihin ana anlatıcıları olurlar; parmak ucu açılmış çorabıyla uyuyan

Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo- TV- Sinema Bölümü

Tel: 0216 578 08 28 faks: 0216 578 08 23 e-mail: tulakbal@hotmail.com &

ztakbal@yeditepe.edu.tr

anne gibi; kalabalık içinde sıkışmış sırlar, fanteziler, anlatılmayan düşler gibi. Aralarında bir yaş fark olan biri Glaskow'lu diğeri Viyena'lı bu kadınlar karşıt anlatının dilini de zorlarlar Albet, kuzey varoşlarını anlatırken geniş açı ve uzak çekim kullanır; Viyena metropolünde ise oldukça klostrofobik bir kamera kullanmaktadır, hep göz hizasında ve yakın mesafeden. Onlarla aynı yaşta bir başka kadın Venessa Jopp ise, Köln kentinin evsiz barksız Engel ve Joe'sunun öyküsünü bir belgeselci etiği ve titizliği ile çalışır. (Engel ve Joe Almanya, 2001) İki yıl boyunca çalıştığı sokak çocuklarının yaşamından abartısız, romantize etmeyen, sakın bir öykü çıkarır. Derin ve büyük öyküleriyle Avrupa kendi çocuklarını, sokakta görür; yoksulluk, uyuşturucular, soğuk, korkular, açlık, uykusuzluk içinden aşk ve bir komün kurma düşü bu iki çocuğu farklı bir yolculuğa çıkaracaktır. Tortular ve ortaya çıkanlar baskın olanın içinden yola çıkarlar.

Yolculuk karşı koymanın kendini yeniden bulmanın ve direnmenin güçlü metaforu olarak karşımıza göç, sürgün, ve dolanmalar iç yolculukları olarak da karşımıza çıkar. İnşallah Pazara'da (Yamina Benguigui, Fransa, 2001) Zoina, ya da Fırtına dan Önce 'de (Reza Parsa, İsveç, 2000) Ali kendi yolculuklarıyla baş etmek zorundadırlar. Hem geçmiş hem de gelecek bu yolculukta yüzleşilecek ve yeniden edinilecektir. Kendi yüreklerine, arkada bırakılanlara şu anı paylaştıklarına ve kendilerine adil davranmayı hesaplaşmayı ve yola devam için bir umut ve direnme mekanı ve zamanı yaratmayı öğreneceklerdir. Tam bu noktada Yeşim Ustaoglu'nun Güneşe Yolculuk (1999) filminin de çok katmanlı ve ağır bir yolculuk olarak bu kervana katılması gerektiğini düşünüyorum. Direnmenin dayanışmanın desteği Guédiguian'ın Marius ve Jeannette'inde (Fransa, 1997), Kabdel Kechiche'in Kabahat Voltaire'de filminde, Hannes Stöhr'ün Berlin Almanya'dadır filminde, Ademir Kenovic'in Kusursuz

Çember’inde (Bosna, 1997) ve bütün Ken Loach (Riff Raff (1991), Yağan Taşlar (1993), Benim Adım Joe (1998), Demiryolcular (2001), v.d.) ve onu takip eden diğer genç yönetmenlerin İngiliz işçi sınıfı direniş ve dayanışma öykülerinde (mesela M. Herman’ın Borunu Öttür (1996), Daha İyi Can Sağlığı (2000) gibi filmleri) ve Nanni Moretti’nin inatçı komik politik hicivlerindedir. Biz bu filmlerin kahramanlarıyla birlikte küçük avlularda, sokak yüzeylerinde, dar ve karanlık odalarda, küçücük aralara sıkışmış kafelerde başka müzikler, başka şarkılar, başka danslar ve tanıdık aşklarla hayata direnmenin o aşına yollarıyla göz göze geliriz. İşsizliğe, kurumlara, bürokrasiye ve ötekileri potansiyel suçlu sayan düzen ve iktidarlara karşı yan yana duruşun biçimlerini hatırlarız.

Avrupa hem aynada kendini görür, hem de kendi ötekisini ya da Bakhtin’in dediği gibi kendini ötekisinden doğru görür ve yeniden, yeniden tanımlar. Bu yüzden Hamid Nafizi’nin accented sineması’ndan daha fazla bir şeydir olup bitmekte olan. Pons’un kahramanları kenti

Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo- TV- Sinema Bölümü

Tel: 0216 578 08 28 faks: 0216 578 08 23 e-mail: tulakbal@hotmail.com & ztakbal@yeditepe.edu.tr

dolanır durur, birbirlerine değer bir şeyler söylerler; anlamlar ruhları gibi arkadan koşturur. (W. Wenders Ne Kadar Uzak O kadar Yakın (1993)) “Uygun” olanın dilinde tüm şiveler canlanmaktadır. Ya da sessizlik Guédiguian’ın Şehir Sakin (Fransa, 2000) filmindeki gibi bütün kenti tutmuş bir humma gibi ekrandan yüreklerimize doğru yürür; karakterleri dolanır. Ulrich Seidl’in Zor Günleri (Avusturya 2001) sıcak kuru yapışkan bir aldırmasızlığın sadece Viyana banliyölerinde acısını dolandırmaz bütün mekanlarda hissedilmesini sağlar. Haneke’nin Bilinmeyen Kod’unda (2000) daire yeniden tamamlanır; ilmekler birbirine bağlanır.

Doç. Dr. Z. Tül Akbal Süalp

Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo- TV- Sinema Bölümü

Tel: 0216 578 08 28 faks: 0216 578 08 23 e-mail: tulakbal@hotmail.com & ztakbal@yeditepe.edu.tr

Kaynakça

Anderson Benedict (1991) Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism, 2nd London: Verso

Bhabha, Homi K. (1994) The Location of Culture New York: Routledge.

Gellner E (1983) Nation and Nationalism Oxford: Blackwell

Hall, Stuart () “Cultural Identity and Cinematic Representation”, in T. Miller & R. Stam (eds) Film Theory

Hjort, Mett & MacKenzie, Scott (eds) () Cinema and Nation New York: Routledge.

Hobsbawm E (1990) Nations and Nationalism Since 1789, Cambridge: Cambridge

University Press Spivak, Gayatri C. (1999) A Critique of Postcolonial Reason:

Toward a History of the Vanishing Present, London: Harvard University Press

"Şehir Şiddet ve Sinema", Psikiyatri,
Psikoloji, Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

Sehir Siddet ve Sinema

Siddet filimleri diye bir ayrima gidebilir miyiz bilemiyorum. Aslina bakilacak olursa

yasamin her alaninda acik veya ortuk kabul goren ve gormeyen siddet nasil bulunmakta ise, sinemada da ilk filimlerden bu yana siddet hep oldu. Kulturel oruntulerin kendine ozgu iliskilerinde, ya da tarih icinde yeniden uretimilmis, hakli, haksiz, acik, ortuk gondermelerle kavramsallasmis ya da bir durum tanimina ad olmus siddetti nasil genel bir soylemle tartisabiliriz acaba? Boylesi genel bir soylem genis bir tartismaalani ve okuma listesi yaratmistir. Siddet kavraminin ve onun yasanma pratiginin, her surec ve cografya icin farkli anlam ve yasamsallik tarzlar urettigi, ve alansal, tarihsel butunlugunde sistemlerin de bunlara gecerlilik, uygunluk yuklemeleri yaptigindan hareket ederek -ki baska turlusunu en azindan ben dusunemiyorum- son donem metropol sehri ve sine-masinda siddet oruntusune bir bakalim.

Hangi cografya sinemalari - Alman, Fransiz, Turk - hangi genre, 'tur' sinemalari - bilim kurgu, korku, polisiye - ya da hangi donem sanatsal hareket sinemasi -Yeni Gercekcilik, Sovyet Montaj, Yeni Dalga- gibi katagoriler de siddettin nasil islendigine, siddettin bu sinemalarda nasil anlatimsal bir uslu olusturduguna ve siddetti, toplumsal iliskiler butunune ne sekilde yeniden uretip gonderdigine bakilabilir. Butun bunlari tarihsel analitik bir degerlendirilmesine de gidilebilir. Mesela Tragedyalarda olumun ve siddetin sahne arkasinda seyirciye gosterilmeden sunulusu, donemin olum, yasam ve

1

"Şehir Şiddet ve Sinema", Psikiyatri,
Psikoloji, Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

siddet konularini toplumsal duzeyde nasil hallettigine iliskin, ip uclari tasir. Ama eger sinemada siddet diye bir baslik altinda soylesiyorsak siddetin kendi basina bir anlatim bicim, uslu, hatta estetik yarattigi bir cografyaya ve surec sinemasina yoneliz.

Toplumsal iliskinin yeniden uretildig alanlardan biri olan sinema, siddet anlatisini (Narration) goruntu ve soylem olarak uretirken, siddetin toplumsal duzeyde yeniden kavramsallas-tirilmesine ve yeniden uretimine katilir. Elektronik sanayinin gelisen goruntulu hareket alanlari, multi media oruntusunun daha hizli dondurdugu dunyayada, cografyalar kacinilmaz olarak birbirine daha yakinlasirken, artik eski tilsimli gucune sahip olmasa da sinema karsilikli etkilesimler icinde, alanin, zamanin, toplumsal iliskilerin uretiminde hala vardir. Film bu alansal ve zamansal silueti bilincli bir estetik, uslu ya da metinsel (narrative) bir kaygiyla cizmese de yasam, goruntu ve ses malzemesinde bu siluette kendini gosterebilir. Bunun boyle olmadigi ya da bir turlu basarilamadigi yiginlarca ornek de mevcuttur tabii. "Gercekligin" "hayale", "hayalin" "gerceklige" gecisli iliskisinde, buyuk metropollerin, gelismis elektronik donem kapitalizminin, sehir varoslarinin temiz banliyolarin konu parklarinin (Theme Parks) da bir siddet oykusu vardir. Yeni formlar ve iceriklerle yeni soylemler uretirler. Modernizmin basindan beri var olan soylemlere eklenmis olarak bulunduklari gibi, yeni alanin ve surecin ozgun ifadelerini de uretilirler.

Ozetle dunyadaki cesitli cografiyalarin icinde bulundugumuz surecte tek siddet iliskisi ve tek sunulus bicimi olmamakla beraber, yeni bir siddet olgusu ile karsilasiriz.

2

"Şehir Şiddet ve Sinema",Psikiyatri,
Psikoloji,Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

Yeniligi yayginligi, cogulculugu, populerligi boyutundadir. Bu Baskin hareketli goruntu anlatimi yogun ve yaygin iletisim agindan, metropol insaninin kozmopolit, cok kisilikli soylemlerini de kendine eklemleyerek, bir kez daha onayladigi siddet soylemleri uretir. Kendi sinemasinin tum cografiyalarda dagitimini saglayan, onemli uretim merkezi yeni metropol, etrafiyla iliskisini yeniden tasarlariken, siddet uzerine hem tarihi olan, hemde yeniden uretiminde yeni soylem tasiyan siddet olgusunu, hem gerçeklik olarak yasar, hem buna iliskin korkularini kaygilarini ve hayallerini bu hareketli goruntulere aktarir.

Amerikan Hollywood 'tur' (genre) sinemasi icinde Sehir, Sinema, Siddet uclusu turden ture uzannan genis yelpaze tasisa da ortak paydasinda bir genellemeye ulasmak mumkun. Kaldi ki postmodern estetigin alttan, populer tabandan gelen cesnililigi ile turler arasindaki sinirlarin ortadan kalktigi ve pek cok tursel ozelligin biraradaligi soz konusu. Ortak paydada ise neler neler yok ki! Agorafobia- clostrofobia- homofobia. Michael Sorkin "ageographical city" yani "cografiyasiz sehir" diye aciyor sozu, yeni Amerikan mimarisi ve yeni konu parklari, alisveris merkezleri, 'ic sehir' kargasasini konu aldiklari derleme kitapta. Bu sehirlerle tv arasinda pek cok benzerlik var diyor ve bu yeni sehirlerin tipki elektronik bilgi aktarim agina benzeyen, tasarimla bicimlenisine isaret ediyor. New York uzerinde havalanirken yedi yasindaki oglum: "Anne bak New York Bilgisayar kartlarina benziyor" demisti. 1900'ler de modern kapitalist sehiri, nasil demiryollari ile diger yasam merkezlerine baglanmissa, ve sehir icinde evler birbirlerine elektirik, gaz, telefon gibi teknolojik araclarla baglanmissa; gunumuzde de elektronik

3

"Şehir Şiddet ve Sinema",Psikiyatri,
Psikoloji,Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

teknoloji son gelismeleri ile kendi icine kapali , bireyleri atomize etmis toplumsal oruntusunda, elektronik bir toplumsal alan yaratmis ve bu alanin toplumsal iliskisini, bilgi aktarim iliski olarak kodlamaktadir. Eski 'toplumsal alanin' (public space) ve 'kamusal alanin' (public sphere) erimekte oldugu idda edilmektedir. Gunumuzde yabancilasmaya nasirlanmis, yanliz metropol insani, giderek kuculen, nerdeyse bir kabine donusecek hanelerinde, hemcinsleriyle iliskisini (hem toplumsal alan hem de kamusal alan duzeyinde), tv ekraninda veya eger olanaklari varsa bilgisayar aglarinda, kablo ve uydu araciligi ile gerceklestirmeye calisiyor gibi. Bu onun diger cografiyalari algilayisini ve onlarla olabilecek iliskilerini de etkiliyor. Ama insan iliskilerine ait herseyin bir bilgi aktarimi, datalar resmi geciti gibi aktigi yeni dunya tanimlari icerisinde insan, olum, siddet, toplum, tarih, olu nesneler olarak gozlerinin

onunden akarken (hep birlikte seyrettigimiz Korfez Savasi gibi) kayit edilmiş plastik imgeler ve uzak sesler olarak bicimleniyor. Avusturyali yönetmen Michael Haneke 1992 yılı yapımı , Benny'nin videosu (Benny's Video) adlı filminde 14 yaşındaki Benny'nin ten ve kan'ı kendine ordugu kapalı devre video sistemli yaşamındaki plastik gerçeğinden, yaşamdaki gerçeğe donusturma durtusu ile öldürme aktına varan öyküsünü anlatıyor. Film siddetin "mass media"li hayatta olabilecek felsefi tartışmalarına oldukça sarsıcı bir sorgulama yöneltiyor. Viyana gibi büyük bir şehirde ekonomik ve sosyal düzeyi yüksek bir ailenin, iyi okuyan, ergenlik dönemindeki çocuğu, herşeyi olan bir evde kendi video sistemini kurar. Pencerden sokaga bakmak yerine, sokaga kamerasinin aktardığı görüntüden

4

"Şehir Şiddet ve Sinema",Psikiyatri,
Psikoloji,Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

bakar. Bir başka kamera ile evdekilerle ilişkidir. İhtiyaçları dışında içinden çıkmadığı odada, ev halkını, sokagi, ebeveynlerinin haftasonu faaliyetlerini kaydettikleri videolardan şehir dışını izler. Yüksek sesle müzik dinler, boş zamanlarında da kiraladığı videoları izler. Bir gün eve eti kani olan, kendi yaşlarında bir kız arkadaş getirir. Evde haftasonu videolarının konusu, domuz vuran tabanca da vardır. Benny yakın plan, ağır çekim, her şekilde tabancadan çıkan kursunla domuzun yere yıkıldığı sahneleri neredeyse binlerce kez seyretmistir. Ölüm tipki yaşam gibi soğuk, plastik görüntüler kumesidir. Peki ya eti kani olan gerçek bir insan nasıl olur? Filmde bir anlamda, gerçekten kamusal alandan ve toplumsal mekanlardan yalıtılmış yaşayan çocuğun, belki insan ilişkisi tarihi kadar eski şiddet olgusunu 'ben ve diğerleri' karşılığında, yeniden nasıl fantazilestirdiği ve nasıl donuşturduğu ile ilgili bir tasarımla karşılaşırız. Bu filmde farklılaşan kamusal alan içinde, farklılaşan kişisel alanın bastırılan şiddet duygusu ile yeni bir ilişki tarzının boyutlarını sorgulamaktır. Toplumsal psikolojinin, sosyolojinin 'bastırılmış olanın geri donusu' diye tanımladığı, öfke, umutsuzluk, doyumsuzluk anlarının, gecis ve bunalım dönemlerinde, toplumsal olarak yoğunlaştığı süreçlerde topyekun deneyimlere donustugu analizi geçerlidir sanıyoruz. Makina cagının ilk modern şehirlerinde, suç oranı hem bireysel boyutlar da artarken, şiddet olgusunun toplumsal deneyiminin de yoğun izler bıraktığını biliyoruz. Şehir ve polis ilişkisinin de o dönem için oldukça farklı örgütlenişini de görürüz. Aklimiza hemen Flang'in M (1931) filmi, Metropolis'i (1926), ve Llyod'un 1922'de, Cowen'in 1933'de ve Lean'in 1948'de tekrar tekrar çekilmiş (hatta ileri yıllarda da tekrar

5

"Şehir Şiddet ve Sinema",Psikiyatri,
Psikoloji,Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

edilmiş) Oliver Twist'leri geliyorsa da, bu alan şu anda sayamayacağımız kadar çok örneği taşıyor. Hatta (bu açıdan şu anda sinemalarda gösterilen) Kafka filminde, Sodenbergh'in 1919'u anlattığı Prag şehrinde, Alman Disavurumculuğuna (Expressionism) estetik göndermeler yaparak, oldukça

ilginc bir uslupla, modern sehir, siddet, toplumsal ularimiz, ve sehrin polis orgusunu Kafka'li bir oyku tasariminda bunu yine gozleriz. Gunumuz de ise hem 'polis sehrin' coGRAFI ozelliklari degismis, hem sozunu edip durdugumuz sosyal ve kamusal alanlari degismistir. Benny ve benzeri pek cok metropol insani bastirilmis olanin geri donusunu daha uluslarustu bir coGRAFYASIZLIKTA, plastik/ gercek, izlenimsel/gercek karsitliklarinda yasamaktadirlar. Elektronik olanin sosyal alaninda, media gercekliginin butun bu karsitliklardaki en yuksek dussel oykusunu yazanlardan biri de Cronenberg. Videodrome bir korku, dehset filmi olmanin otesine gecer. Cronenberg McLuhanci ve Baudrillard vari bir tavirle seyretme bagimlilikinin korku filmi yaratir. Ama otesinde siddettin butun psikolojik, sosyolojik, felsefi kuramlarini hamur ettigi karabasani aciga cikartir. Bir tv kanali iskence videolari, Turkiyede pek sik kullandigimiz gibi klipleri yapmaktadir. Kanalin arkasindaki beyin Profesör Brian O'Blivion'a gore, Kuzey Amerikanin fikri savasi video arenasinda gerceklesecektir. Televizyon ekrani beynin gozunun retinasidir der. Evsiz barksizlar icin acilmis bir duskunler evinde her yere televizyon ekranlari yerlestirilmistir. Bunu goren Max sorar: "gercekten birkac olcek televizyonun onlari iyilestirecegini mi dusunuyorsunuz?" O'Blivion'un kizi da cevap verir: "Televizyon

6

"Şehir Şiddet ve Sinema", Psikiyatri,
Psikoloji, Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

seyrederek onlar dunyanin birlestiren potasina geri donebileceklerdir." Ardinda ise bir hukümet projesi yatmaktadır. Sectacular Optical firmasi "Ucuncu Dunya icin ucuz gozlukler, Nato icin de roket rehberligi sistemleri yaparken, gelistirdikleri bir sinyalle seyredenlere tumor bulastirmaktadirlar. Bu tumor kaydedilebilir halusinasyonlar yaratmakta, bunlar geri alinabilmekte ve izleyiciye geri tepmektedir. Sonucta bireyler yeniden programlanmaktadirlar. Boylelikle Cronenberg Burroughs'nun "imaj virustur" sozlerini yankilar diyor Scott Bukatman.² Videodrome'in ekonomi politik okunusu ise Guy Debord'un Society of Spectacle, (Goruntu Toplumu) kitabi ile cakismaktadır.³ Bukatman Videodrome analizinde bunu soyle acar: Imajlar kayip toplumsal butunluk icin dayatirlar. Seyircinin yabancilasmasi inceltirilmis goruntuler butunu tarafından maskelenir. Boylece McLuhan'in guc iliskilerinden yoksun semasi Cronenberg tarafından doldurulmustur. Ama daha da otesi vardir. Kahramanimiz Max'in yasaminda siddet ve tecavuz cok yonlu bulunmakadir. Kendisinin calistigi iste uretikleri pornolarla ve siddet sahneli kablo istasyonu ile sosyal saldirganlik; Ozel yasaminda girdigi sado- mazosist cinsel iliskisi ile cinsel saldirganlik; Videodrome ile gelen sadistce iskence ve ceza sunulusu ile politik saldirganlik. Korku ve dehset filmleri (horror films) uzerine makalesinde Robin Wood, "bastirilmis olanin geri donusu" olan yaratik, canavar figurunun statukoya uymayan cinsel bicimlerin temsili formu oldugunu vurgular.⁴

Analizinde Freud ile Marx'i birlestirirken, bu kopruyu Herbert Marcus araciliyla atar ve ondan escinsellik, ikicinslilik, kadin arzusu vs gibi "artik bastirilmislik" olgularini analizi

7

"Şehir Şiddet ve Sinema",Psikiyatri,
Psikoloji,Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

icin odunc alır. Ve Korku filimindeki yaratikların aslında toplumsal ve ekonomik ilişkilerde ezilen sınıflar ile birlikte, geniş bir yelpazede bunlarla eklenen itilen grupların (cocuk, kadın, etnik gruplar, göçmenler, escinseller, diğer kültürler, diğer ırklar) yani kısaca "ötekiler" in temsili olduğunu söyler ve onların film içinde statuskoya uygun hale getirilisin bir güç savasımı olduğuna işaret eder. Gariptir bu yaratıklar hem saldıran olarak temsil edilirler, hem de kurbandırlar. Pek çok filmde şiddetin hedefi de aslında bu temsil edilen grup ve sınıfa yöneltilmiştir. Suç ve cezanın nesneleri olurlar ve filmin şiddetinden kazazede olarak çıkarlar, eğer toptan bir toplumsal temizliğe uğramamışlarsa tabii. Videodrome 'da medianın sadist şiddetinin yaratığı tv ekranın kendisidir ve en acık sekliye insan vücudunun tümüne saldırır, hatta içine girer. Max'in karni yarılır, bir vajina görüntüsü alır ve video kaset içeri girer. Yada tersi onu ayartmak için gönderilmiş "disi media yaratığı" Niki Brand en mutecaviz sadistik cinsel tarikleriyle gidebileceği en uç noktaya gider ve Max'in halusinasyonundan tv ekranına girer, oradan ekran Brand'in parça parça vücudunun sekillerini alarak, Max'in odasına tecavüz eder. Şiddet ve görüntü muhtelaligi bedeni ele geçirir-mistir. Şiddet videolarında aslında gerçek iskenceler kayıtlıdır; ya Pittsburgh'de ya da Güney Amerika'daki gerçek iskenceleri muhtelalar cilginca izlerler. Iskencenin politik, sosyal kurbanları hem uymadıkları konumlar yüzünden ceza görürler, hem de görüntünün nesnesi yaratığın ta kendisidirler. Ve onlar 'ötekiler' arasından seçilmiştirler, seyirci konumundaki 'ötekilere' asılanırcasına, düzenli dozlarda verilmektedirler.

8

"Şehir Şiddet ve Sinema",Psikiyatri,
Psikoloji,Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

Biz multi media'nın tüm boyutları ile yaygın olarak karşılaşmadıkça da mass media ile son birkaç yılda neredeyse Amerika ya fark atar hale gelmiş durumdayız. Bu anlamda medyanın ve elektronik görüntü alanlarının şiddetin bu yeni tarzları üzerine cesitlemelerine pek yabancı kalmıyacağımız acık. Bunun deneyiminin kendi yaşam pratiklerimize, kültürel özgünlüklerimize nasıl eklemleyip, donustureceğimizi de ileri yıllar gösterecek. Giderek temasasına (seyirliğine) alistigimiz, günlük hayatın sicagi sicagina, kanlı kanlı manzarılarına, yani bir vakitler insanların mahremi, özelı sayılan alanlara şiddet uygulanımına, medya yoluyla hep birlikte bakıyoruz. Bu ortak bir şiddet uygulanımıdır ama kisiye ait alana tecavüzün de ta kendisidir. Aslında bunu yaparken bir yandan ihlal ettiğimiz kisiye özel alanlara, günlük hayatın kendi pratiginden çıkmamış, globalles-tirilmiş bir medya yukardan inmeciligi ile saldırırız. Farkında olalım ya da olmayalım bu tür bir saldırganlık, artık odaları-mizdaki tv penceresinden girmiş, bunun seyirliğine alısılmıştır. Ama bunun otesinde o her toplumsal formasyonda yeniden belirlenen yani "özel ve kamusal" ("public private") alanların, bir kez daha yeniden belirlenmeye çalışıldığını ya da aralarında gecisililigin sınırlarının ihlal edildiğini düşünmemek ise imkansız.

Bu noktadan dünya metropolleri, aslında daha özelde Amerikan metropolleri ve onların çevre ile ilişkilerine eklenildiğimizde, günlük yaşamın pratikleri benzemese de, seyretme davranışımızın o metropol insanıyla ortuştuğunu görürüz. Biz dünyalılar Joel Schumacher'ın Sonun Başlangıcı (Falling Down / 1993) filmini, büyük dağıtım şirketi

9

"Şehir Şiddet ve Sinema", Psikiyatri,
Psikoloji, Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

sayesinde olayın tasarlandığı Los Angeles şehri ile birlikte seyrederiz. Film tamamıyla bir şiddet filmidir; ortak ve açık tüm şiddet unsurlarını işler. Üstüne üstlük oldukça hassas dengelerde yaşayan, çok yakın bir geçmişte, bir anda, mahseri bir etnik gruplar iç savaşta yaşayan şehrin böylesi bir filmde konu edilmesi Amerikada pek çok insanı rahatsız etmiştir. Sözünü ettiğim Rodney King olayının arkasından patlak veren büyük kanlı karmasadır. Bir zenci gece sokak ortasında polisler tarafından sopa, çop, ve tekme ile dövülmüştür. Çevrede bulunan amatör bir video alıcısı olayı kaydeder. Tüm kanallar tüm Amerika'da bu görüntüyü kanıksamış olmayan bir kişi kalmayana dek kasedi tekrar tekrar gösterilir. İmaj anlamını yitirir. Ama mahkeme de orta sınıftan, tümü beyaz jüri polisleri suçsuz bulunca olaylar patlak verir. Los Angeles, New York ve Londra gibi her ırk ve milletin omuz omuza yaşadığı bir şehir de değildir, insanlar renklerine, dillerine göre bölgelerde yaşarlar ve "ötekine" duyulan paranoide korku daha büyük boyutlardadır. Yani homofobia, insan korkusu şiddetin en üst boyutlara tırmanmasına olanak verecek ölçüde büyüktür. Rahatsızlık boyutları, toplumsal dengelerin hassasiyetinden kendini kontrol altında tutmaya zorlayan pek çok insanın Michael Douglas'la kendini ister istemez özdeşleştirmesinden, ya da sokaktaki pek çok insana muhtemel bir Michael Douglas gibi bakmasından geliyor. Etnik grupların her gün yaşadıkları ve hatta katıldıkları günlük tanımsız terörle ilişkileri ve buna ilişkin kaygılarını tekrar pekiştiriyor. Hatta alevleniyor. Kalabalık korkusu ve insan korkusu birbirlerini sürekli ve karşılıklı besliyor, büyütüyor. İlişkileri farklı yaşayan, farklı coğrafyalar hem yukarıda sözünü

10

"Şehir Şiddet ve Sinema", Psikiyatri,
Psikoloji, Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

ettiğimiz globalleştirilen medya diline alışmış, savaşta bile televizyondan plastik bir imge gibi, bir video oyunu gibi izlemenin ortak yabancılaşmasıyla filmi seyrederken farklı yaşam pratikleri, benzer nefretleri, korkuları, kaygıları ile "ötekiler ve biz" söyleminde, tıpkı Amerikan metropolleri'ndeki insan gibi filmin acıya çıkardığı şiddetle kendi ofkelerini de acıya çıkarır veya korku ve kaygılarını yeniden üretirler. Bu arada Amerikan sineması son yıllarda bu yeniden üretime yeni bir soylençe ile katkıda bulunur. 1993 yılında Screen dergisi ve bir İngiliz kanalının yaptığı bir parodide bu yeni katkıya bir de isim vermiş İngilizler: Hollywood sinemasında "Cehennemden Gelen Komsular". Cehennemden gelen polisi ile Kanunsuz Giriş (Unlawful Entry, 1992, Jonathan Kaplan), cehennemden gelen oda arkadaşı ile Genç Bayan

Araniyor (Single White Female, 1992, Barbet Schroeder) kiraci ile Pacific Heights ,(1990, John Schlesinger), dadi ile Besikteki El..Dunyayi Sarsar (The Hand That Rocks the Cradle, 1991, Curtis Hanson), insan korkusu ureten gerilim filmleri bunlar arasinda. Biz daha bir cogunu ekleyebiliriz. Ortak noktaları ise film dilinden, onyargili dunya bakislarina, ve uretikleri insan korkusuna kadar yayilmakta. Bunlar sinif atlamaya calisan, kucuk, beyaz burjuvalarin, beyaz banliyolarda, hadlerine dusmeksizin kurmaya calistiklari kucuk, temiz evleri ile kucuk ailelerinin oykususu. Genc, Bekar Bayan Araniyor haric; o sehirde yanliz bir kadin olarak bunlari yapmaya kalkiyor. Boyle sinif atlarlarken, cabalari cezalandiriliyor ve sisteme kurban ediliyorlar, bu arada "otekilerde" bundan payini aliyor. Evsiz yurtsuz zencilerden supheleniyor ama cilginca siddet kusanlarsa ezilmis, sinif

11

"Şehir Şiddet ve Sinema",Psikiyatri,
Psikoloji,Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

atlayana ozenen ama kendi yapamayacak olan ya da bir sekilde eski konumunu kaybetmis olan "oteki" beyazlar. Seyircinin kissadan cikaricagi hisse ise, "dikkat herkes sucli olabilir herkes saldirabilir!", "Siddet Her Yerdedir!", "Herkes Canidir!" Dunyanin boyle cizildigi, kuskulu, cekingen, yanliz insanlar aleminde, her renk, dil, irk, dinden insan, gunluk yasamda, tikistirilmis alanlarda ya da alansizliklarda, surekli hesaplasmalara oturuyor. Ve polisine bile guvenemiyor, komsusuna, kocasina, arkadasina.. Daha otesi uzlasamayacagi farklilikteki insanlar yani kendisi gibi olmayana daha da supheyle bakiyor. Her ayrimciliga maruz grup, bir digerine, ayrimciligi yapanin mantigi ve gozuyle bakar oluyor. Tabii ki bazi filmlerde, kendi kanun olan kahramanlar yaratiyor. Bu kahramanlarda halki bu korkulu, kuskulu alemde kurtarip "temizlenmis" bir dunya icin soyunu-yorlar, kanununu kendi yazdiklari, siddetinin kanli mudahalesine. Bu filimlerde 'kanun adami' olmakla, 'kanun' olmak birbirine karisiyor. Rambo turu Vietnam yenikliginin ocalicligi, sehrin sefil farelerine yoneliyor bu kez. Kotuluklere karsi tek basina bir Robin Hood gibi, mitleserek cikiyor seyircisinin karsisina. Herkul gibi buyuk pazularıyla. Bastigi yeri inletiyor. Oysa Robin Hoodlari efsanesinin mekani ve zamani coktan degismis. Yukarda sozunu ettigimiz bu yeni sehirde, Robin Hood gibi gittigi yerde agirlanmakti, sofraya buyur edilmekt�i gibi adetler kalmamis mesala. Insanlar birbirlerinin gozlerine bakmadan, hizli hizli, kucuk kutularina cekiliyor, kapilarina yirmi surgu birden vuruyor, birbirlerine gece oturmalrina gitmiyor, birbirlerine benzeyen hemcinslerinin akibetlerini tv denen odalarindaki kutudan izliyorlar. Ama kahramansiz

12

"Şehir Şiddet ve Sinema",Psikiyatri,
Psikoloji,Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

kalinmiyor, gelenek bozulmuyor. Yalniz bu kez kahramanin vucudu daha geliskin, daha yanliz ve dahasi omnipotent, bir kendinde guc alani olarak, sistem icinde, sistem icin ama sistem disi kurallarla yargisiz infazlar gelistiriyor ve o cok suc islenen sehirde kisi basina dusen kiyim sayisinda en yuksek

rakkama ulasiyor. Bunalra ornekse Steven Seagal'li, Arnold Schwarzenegger'li, Bruce Willis'li filmler. Ve sonucta buyuk paralar getiriyor bu filimler, halk onlari seviyor deniliyor. Ve bu dogru da, ayni nedenlerle Robin Hood da oyle sevilmişti. Halk hergun yasadigi sehrin siddetinin bastirdigi tepkilerini bu kahramanlarla gerceklestiriyor belki ve kahramanlarinin "makul siddetini" onayliyor. Belki rahatsızda oluyor; rahatsız olani seyrediyor belkide. Hatta onaylanmış siddet Hollywood'da, bir cocugu evde tek basina kahraman bile yapıyor.Evde Tekbasina (Home Alone, 1990,Chris Columbus) butun zamanlarin en basarili filmleri arasina giriyor; sadece Kuzey amerikada \$ 282 milyon hasilati var; tabii enflasyonla ve degisen kosullar nedeniyle ilk onluk listeye giremiyor. Ve belki de biz, cocuk bile olsa, siddete siddetle cevap veriliyor da olsa, birsey yapabilmenin dusunu gerceklestiriyoruz bu filimlerle, ama kurban edilenin, suclu olanin ve seyirci olan bizim, sokaktaki ayni kisi oldugunu dusunmek mi istemiyoruz acaba? Siddeti daha yumusatilmis dozlarda ama yaratiklar ve otesi sona ermis uygarliklar noktasinda uygulayan, bilim kurgu ise korkuyu dus, dusu ozlem yapıyor. Saldirganligi uygarliklarin ya bitisini gosterdigi ya da bitmekte oldugunu verdigi nokta da belki en yuksek boyuta cikiyor.

13

"Şehir Şiddet ve Sinema",Psikiyatri,
Psikoloji,Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

Ister siddetle, siddeti elestiren, ama siddetti anlatan filmler olsun (Benny'in Videosu ya da Videodrome gibi); ister elestirisiz, kaygisiz siddet uretip, siddet tuketsin, (yiginlarca ticari vurdu kirdi filimi, irkci filmler,vs); naiv, populist 'hakli' gorulebilir siddeti uretsin, 'haksiz' olana karsi (Taxi Driver gibi ya da Steven Seagal'lilar gibi), ya da siddette korukle gidip "siddet fantezileri gerilim filmleri" olsun (cehennemli komsular gibi) su acik ki siddet her fomda her soylemde her sistemde insana ait tarih disi bir oge gibi duruyor ve her gun bir baska sekilde de olsa yeniden uretiliyor. Ayni 'filmler' ya da ayni 'gercekler' de bize boyutlarini, etkilerini, sonuclarini hatirlatıyor.

14

"Şehir Şiddet ve Sinema",Psikiyatri,
Psikoloji,Psikofarmakoloji

Dergisi Şiddet Özel Sayısı Cilt:1 Ek Sayı:4, 1993.

Kullanilan yayinlar:

1.Sorkin, Michael.,Ed., Variations on a Theme Park: The New City and The End of Public Space., New York: Hill and Wang, 1992.

2.Bukatman, Scott.,Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction., Durham: Duke Univ. Press, 1993.,p: 92.

3.Debord, Guy., Society of the Spectacle., Detroit: Black and Red.,1983.

4.Wood, Robin., "An Introduction To The American Horror Film", Bill Nikolas, (ed.) Movies and Methods II icinde, Berkeley: Univ. of California Press., 1985., pp:195-220.

15

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14, 1Bahar 1998, slr: 234-252.

Rüzgar dönüyordu bütün coğrafyalarda;

68'in öyküsü politik, ekonomik, ideolojik bütün coğrafyaları kapsayan bir dönüşümün farklı yerlerde, farklılaşan deneyimlerin uzun ve çoğul yüzlü tarihini anlatır. Savaşın ardından 68'lere doğru yükselen bu iklim 70'lerin ortalarından itibaren romantizmini giderek yitirerek suç ve cezanın; acının ve unutmanın öykülerine dönüşecektir. 68'i anlatmayan bu yazı savaş sonrasını, yeniden çizilen haritaları, yer değiştiren insanları; tekrar düzenlenen uluslararası emeği; teknolojinin, sanatın ve ideolojinin karşılıklı ilişkisini arka manzara olarak almaktadır. 68'e giden yolda öyküsü pek öne çıkmamış uzak dünyalardan (bazılarının “üçüncü dünya”sından) teyet geçer. Onlar bu tarihin oluşumuna derin çizgiler katmışlardır, oysa. Teknoloji, sanat ve ideolojinin kesiştiği yerde avangard film dilinin devrimini keşfeden bir ustaya, Godard'a uğrar. 68 kuşağının içinden gelenlerin yarattığı bir harekete ve araca, video sanatına değinir. 70'lerin sonlarına doğru 68 baharının coşkusu militanlaşan üyelerinin pek çok coğrafyada suç ve ceza ve tarihle karşı karşıya gelmeleri sonucu söndürülür. 70'lerin adı romantik sıfatlarla anılmayacaktır. Bir baharın temizlik operasyonun on yılıdır ve kendinden sonra gelecek 20 yılın habercisidir. Bu yüzden, yazı, 1977 Almanya'sının sonbaharını anlatan ve Alman Sinemasının diğer coğrafyalarla akran kuşağının ortak filmiyle biter.

yaşama değen bir avangarda ya da yaşamın dürttüğü başkaldırıya doğru...

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 sanayii toplumu ve kitle kültürü arasında yaşamdan kopmuş elitist bir faaliyete döndürdüğünü, söyler.¹ Huyssen, Peter Burger'ın tarihi avangard olarak işaret ettiği 1920- 1940 arasındaki dönemin avangard hareketinin asıl projesinin gündelik hayatın ve politikanın dönüştürülmesi olduğunu, ekler. Sanatçının öncü rolü, entellektüelin muhalif ve öncü kimliği ile temsil sorumluluğu konusundaki tartışmalara paralel gelişmektedir. Yüksek sanat, üst kültür ve kurumsallaşma mekanizmaları içinde biçimlenen sanatsal ve avangard duruşlar, felsefenin, bilginin ve muhalif politikaların yaşamdan ve gündelik deneyimlerden kopuşuna paralel bir değişim geçirmişlerdir.

¹Andreas Huyssen, “Saklı Diyalektik: Avangad- Teknoloji- Kitle Kültürü”, çev: Serdar Erener, Defter, Aralık Ocak, 1988 no. 7, slr:56-70.

1

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14, 2Bahar 1998, slr: 234-252.

Bu ortak süreç alternatif kamusal alanın da reel politik kurumsallaşmalar içinde tüketilmesine yol açmıştır.

Sanat, mekanik yeniden üretimle halesini yitirirken ve metalaşırken bu duruma direnmek için pazardan uzaklaşmak niyetiyle toplumdan da kopuyordu. Sanatın burjuva toplumuyla diyalektik ilişkisi, statükoyu hem koruyup hem de protesto ettiği yerde yatmaktadır. Marcuse, Habermas ve Bürger gibi düşünürlere göre sanat burjuva toplumda kaypak ve tehlikeli bir yer tutmaktadır.² Toplumla ilişkisindeki iletişim işlevinden kopan sanat topluma karşı radikal bir duruş edinir. Bürger estetikçiliğe kayan sanatın nitel olarak değil nicel olarak geliştiğini düşünür.³ Oysa

tarihi avangard burjuva sanatını, dolayısıyla kendini eleştirirken; XVIII yüzyıldan beri toplumda gelişen kurumsal sanatı eleştiriyordu. Tarihi olarak adlandırılma nedeni, içinde bulunduğu dönemin dinamikleri ile olan ilişkisinden gelmektedir. Faşizmin politikayı estetize ettiği; kitle kültüründe gerçekliğin kurgulandığı, her şeyin bir kurmacaya dönebildiği; popüler kültürün ve her şeyin estetize edildiği bir dönemde kitle kültürü, seri üretim, farkların benzerliklere dönüşmesi, gündelik yaşamı dönüştürmekteydi. Teknoloji temsili biçimlerini ve gündelik yaşamı dönüştürmekteydi ama avangard sanatın yaşamı ve günlük yaşamı dönüştürmesinde de teknoloji önemli bir rol oynamaktadır. Huyssen: “Avangard sanatın doğuşunu başka hiç bir faktör teknoloji kadar etkilemedi- ki teknoloji sadece sanatçının hayal gücünü ateşlemekle kalmadı (dinamizm, makine kültü, tekniğin güzelliği, konstrüktivist ve prodüktivist yaklaşımlar) sanat eserinin içine işledi” derken öncüsü olduğu şeyle diyalektik ilişkisi olan öncü konumu işaret etmektedir.⁴ Bu anlamda

Benjaminin “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. Teknoloji hayal gücünü harekete geçiren bir güç olarak fotoğraf, sinema gibi mekanik olarak yeniden üretilen sanat araçlarının doğuşunu da beraberinde getirmiştir. Sonuçta teknoloji, Huyssen’in de dediği gibi, bir yanıyla kendi gücünü ve deneyimini estetize edebilir (tema parkları, dünya fuarları, postmodernizmin sanal dünya abideleri, postmodern mimari ve alışveriş merkezleri) ya da bu gücün yarattığı dehşet, belli estetiklerin doğuşuna neden olabilir. Asıl tartışılması gerekenlerden biri, belki de, II. Dünya Savaşı sonrasında, öncü konumların (sanatta, bilimde, düşünce alanında) kitle kültürü, piyasa koşulları ve kurumlar aracılığı ile kendi kendilerini fosilleştiren bir yaşamdan ve gündelik ilişkilerden kopuşlarıyla gelen yenilgileri olabilir. Bütün bu üretim alanları yaşamla bağlarını kurabildikleri ölçüde, gündelik yaşamın kültürel dönüştürülmesi, mümkün

²Jochen Schulte-Sasse, “Foreword: Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde” Peter Bürger, Theory of the Avant- Garde, Çev: Michael Shaw, Minneapolis: University of Minnesota P. c:1984, 6th. 1992, s:xiii.

³Bürger, 1992.

⁴Huyssen, 1988, s: 62 & s:56.

2

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14, 3Bahar 1998, slr: 234-252.

olabilir. Felsefenin yaşama ait bir faaliyet olduğu kavranabilir; felsefenin dili yaşamın dilinden beslenebilir. Bilgi, verilerin kendi bilgisini en uygun noktada bir model içinde kendiliğinden tasarladığı bir ilişkiden farklı olarak deneyimlerin doğanın ve insanın ilişkilerinden üretilen bilginin dönüştüğü, hissedişlerin ve ifade edişlerin de içinde barınabildiği farklı bir edinim tasarım ve dönüştürme faaliyeti olabilir. Bunun için her üretim alanının kendisini açmaya ve karşılaşmalara ihtiyacı olabilir; buradan edinilen deneyimin kitle kültürü ile olan gerilimli ilişkisini göz ardı etmeden.

Bu politik ve toplumsal iklimler tarihi içinde hareketli görüntünün devrimi bir başka avangard rüzgarın içinde olgunlaşır ve dünyanın içinden geçtiği bir başka önemli dönemin parçası haline gelir. Böylesi bir ortamda ortaya çıkan 3. sinema hareketi, 3. Dünya anlatıları ve eleştirisi, Avrupa avangardları, yeni yaklaşım ve dil arayışları ve yeni bir aracın, videonun, ortaya çıkışı bizi, bugün bazı alternatif tarzların olup olmayacağı, 2000’li yıllarda da avangardın olup olmayacağı sorusuna ve muhtemel cevaplarına taşır.

Barbarlık tarihinin büyük savaşı bütün cephelerdeydi; bu cehennemden geriye ortalarından duvar geçen kentler, paralel ve meridyenlere bölünmüş ülkeler bıraktı.....

II. Dünya Savaşı bittiğinde yıkıntılar, tahrip olmuş sanayi, ekonomik çöküntü, rejim değişiklikleri, ekonomik siyasi ittifaklar ve iki kampa ayrılan dünya, diplomasinin yetemediği noktada soğuk savaş, gerginliğin açık çatışmaya dönüştüğü Uzak Doğu geride kalanlardı. Bu dünya resminin en önde görünen çehresi iken çatışma ve gerginlik bütün kara parçalarında ve Avrupa'nın ortasında da sürmekteydi ve herhalde bugün geldiği haliyle de bunu görebilmek mümkün. Atom bombası gibi bir etken yığılma dengesini kurdu, denildi. Yeni bağımsızlığını kazanan her devlet bloklardan birini seçme zorunluluğu ile karşılaşılıyordu. Bu yeni ulus devletlerin sınırları dünya savaşının ve onu takip eden Soğuk Savaşın içinde, dışarıdan yapılmaktaydı. Bu yeniden haritalamanın üslubu Avrupanın tam ortasında bir ülkeyi, hatta bir kenti ikiye bölen fiziki bir duvara kadar uzanıyordu. Barış başka yerlerde de kentleri parçalara ayıracak duvarların inşaa projesine dönüşecekti.

II. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaşın içinden ve ardından teker teker bağımsızlıklarını kazanan "Üçüncü Dünya"nın "ortak bir kaderi paylaşan" ülkeleri dünya üzerinde varoluşlarını sürdürme çabası verirken onların çevre konumu merkez için vazgeçilemez oluyordu. 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

3

"Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda", Cogito, sa: 14, 4Bahar 1998, slr: 234-252.

kalmışlığın en kısa zamanda ortadan kalkması, yeni sömürgecilığe karşı ortak mücadelede üçüncü bir bloku oluşturdular ve politikaları da bağlantısızlık oldu. 1954 Aralığı Bandung Konferansı ve ardından gelen yıllarda bağlantısızlık hareketinin gelişmesi, bu ülkelerin uluslararası alanda etkinlik kazanmaları, bağlantısızlığı bir dış politika olarak benimseyen bu ülkelerin, B.M. içinde sayılarının giderek artması ve örgütte oy çoğunluğuna sahip olarak büyük devletlerin üstünlüğüne karşı yeni bir güç ve denge unsuru oluşturmalarıyla paralel gelişti. Tümü az gelişmiş ülkelerden (ve esas olarak ekonomik taleplerden) oluşan bu yeni ("sendikal") gruplaşmaya (veya bu gruplaşmanın içerdiği ülkelerin tümüne) Üçüncü Dünya denildi.⁵ Az gelişmişlik, siyasi bağımsızlığını kazanan eski sömürgelerin dolaylı yöntemlerle yaşamak durumunda olduğu gizli sömürgeciliğin (yeni sömürgeciliğin) oluşturduğu toplumsal bir formasyon olarak karşımıza çıkarıldı.

Ulusal bağımsızlık hareketleri, eski sömürgelerin yeni ulus devletleri olarak ekonomik bağımsızlığı, siyasi istikrarı sağlayamamaları, bağlantısız ve ortak bir dış politikanın silinip giden serüveni dünyanın bütününe ait kuramsal çabalarda hep bir totalite olarak görüldü. Bütün kavranmaya çalışılırken dünyayı etkileyen ekonomik, politik ve ideolojik baskın tarzların tek tek coğrafyalardaki özgül deneyimleri göz ardı edildi. Bunların karşılıklı duruşları ve bu karşılıklı duruşların kendi dinamikleri de göz ardı edildi ve her dinamik, her deneyim ve olgu için aynı ana anlatının soruları soruldu. Cezayir'in bağımsızlık mücadelesinin muhatabı olan Fransa'nın ekonomik, politik istikrar tarihi, De Gaulle'ün V. Cumhuriyeti, ülke tarihinin en kalabalık işçi grevleri, en geniş muhalefet cephesi; gündelik yaşamdaki sıradan Parisli'nin bu istikrar politikalarından payına düşen haftada 48 saati bulan çalışma saatleri Cezayir bağımsızlık mücadelesinde ölen milyonların deneyimi ile birlikte okunmalıydı belki. Sömürgeleri ile başa çıkamayan Fransa'nın, 1960 yılında sömürgelerine tanımak zorunda kaldığı özgürlüğün, Avrupa'nın ortasını bir kentin içinden geçerek bölen duvarın iki yanında kalan özgürlüklerle olan ilişkisine bakılmalıydı belki. 1968'de bütün kara parçalarında sokaklarda insanlar direniyorsa, bu direnişler birinci, ikinci, üçüncü dünya coğrafyalarının hepsinin paylaştığı ortak bir deneyim oluyorsa, aralarında bir ilişki olmalıydı. Batı'da ya da Batılı disiplinler içinde yetişmiş aydınların, bürokratların ve teknokratların öncülüğünde kurulan ulus-devlet hangi toplumsal ilişkilerin, hangi üretim ilişkilerinin ve toplumsal taleplerin bir gerekliliği idi? Bir toplum

için ulusal birlik tek ve olmazsa olmaz bir siyasi aşama mıydı? Kimin ana anlatılarında?

⁵Korkut Boratav, İktisat Politikaları ve Bölüşüm Sorunları, İstanbul: Belge, 1983, s:205. 4

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14, 5Bahar 1998, slr: 234-252.

Uzak cephelerin yorgunları kendi sesini ve bakışını bulmak isteyince,

sömürgecinin anlatılarına karşı eleştiriye keşfediyordu;

Az gelişmişlik kuşağının altındaki ülkelerin iç deneyimleri, bunlara ait kültürel üretimler kendilerini yüzyıllardır temsil eden, tarif eden, bütün anlatılarla yüz yüze gelmek zorundaydılar. Bağımsızlığı kazanmak ekonomik, politik savaşıla bitmiyor; kültürel alanda, kendilerinin temsil edildiği alanda da devam ediyordu. Temsil eden bütün tarihi tarihsiz, ideolojik ve istatistiklere dayalı önyargı ve basmakalıp retorikler ve söylemler üreten bir dil içinden yapılandırıyordu. Memi'den Fanon'a ve Cabral'a kadar uzanan eleştirel ve militan yazında, ulusal bağımsızlığın kültürel kimlik ve bağımsızlıkla birlikte gerçekleştirilmesi gerekliliği vurgulanıyordu. Cabral: şöyle diyordu:

İmtiyazlı sınıfların mücadeleye kattıkları olumlu unsurları yok saymadan, bağımsızlık mücadeleleri, ülkedeki kültürel düzeylerin farklılıkları ne olursa olsun, tıpkı politik düzeyde olduğu gibi, hareketlerini popüler kültür ve kültürel düzeyde üslendirmelidirler⁶

Franz Fanon ise, mücadele için otantik kültüre ulaşabilmenin gerekliliğine dikkat çekiyor ve bunu bir strateji ve yöntem olarak öneriyordu.⁷ Bu yazarlar dönemin pek çok politik liderini, sanatçısını etkiliyordu. 60'lardan sonra yaygınlaşmaya başlayan çevirilerin de etkisiyle daha hızla yayılan bir dolanım söz konusuydu. Yerel “Üçüncü Dünya” aydınları baskın olanın metinlerini dikkatli bir okuma altına alıyorlardı. Bu okumalar basmakalıp bakışları, çarpıtılmış görüntüleri ve bunların anlatım dilini ve tekniklerini tanıyıp çözmekle kalmıyor; aynı zamanda, temsilin yeniden üretim mekanizmalarını, yanlı duruşları, yapay dilleri ve kavramsallaştırmaları da keşfetmelerine yardımcı oluyordu. Kendilerini, kendileri gibi olan ötekileri, uygarlığın tarihini ve bilimini artık sorgulayan bir biliş çabasıyla çözmeye başlamışlardı. Bugüne kadar adlandırılanlar, isimleri konanlar, öyküleri yazılanlar onlardı. Neden Uzak Doğu uzaktı? Kime uzaktı? Kime ne kadar uzaktı? Uzak Doğu'nun kendisine olmadığı belliydi. Bastırılanla bastırılan, efendiyle köle karşıtlıkları sorularını soruyordu. Ama cevaplar aynı akıcılıkla gelemiyordu. Semptomatik teşhislerden, betimlemelerden öte; tepkisel duruşların dışında; sorgulamanın çözümleyen bir eleştireliliğe ihtiyacı vardı. Halihazırda 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. Bu asimilasyonun sömürgecilik döneminde nasıl başladığını ve emperyalizmin ilişkileri içinde nasıl sistemli hale geldiğini de sorgulamaya başladılar.

⁶Amiral Cabral, Return to the Source, NY: Monthly Review Press, 1973, s:47.

⁷Bu yazarların görüşlerinin kapsamlı ve özet aktarımı için bkz: Roy Armes, Third Film Making and the West, Berkeley: U.C. P,

1987, slr:21-33.

5

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14, 6Bahar 1998, slr: 234-252. “Üçüncü Dünya” sanatçılarının durumu özeldir.

Eğitimlerinin doğası gereği yönetici elitin bir parçasıyken, aynı zamanda, onlarla tuhaf bir ilişkileri vardır. Onlar gibi halktan kopmuşlardır. Koptukları halka seçmiş oldukları dil ve edebiyatla bağlıdır. Ama halkla doğrudan ilişki içinde olmuş geleneksel öykü anlatıcıları, ya da zanaatkarlar gibi de değildirler.⁸

Ama daha da önemlisi tarihi düz okumanın ya da durdurup geriye dönüp köklerin bulunabilineceğini sanmanın bedellerinin halen yaşanıyor olmasıdır. Zaman akmış içinden geçenlerle birlikte değişmiştir. Bu değişimi ret edenler tepkisel ve şovenist bir

şiddeti var olan barbarlık tarihine eklemekten başka bir şey yapamadılar ne yazık ki. Bazıları, bu global ve homojen görülen “üçüncü dünya”lı elitler ve/ veya sanatçılar ya Trinh T. Minh - Ha’nın işaret ettiği gibi Batının uygun ötekisi olarak temsil sorunun yeniden ve katmanlı üretimine katıldılar ya da herkesin yabancı ve dışarıda kalmış olarak tarihten silinmeye zorlandılar. Bu çok geniş ve farklı coğrafyaların, aynı döneme denk düşen sinemaları bu yüzden ortaklıklar taşır. Bu ortaklık içinde devrimci bir çıkış yapan sinemaya 3. Sinema denilmiştir. Üçüncü Dünya’dan geldikleri için değil, birinci sayılan sanayi sinemalarının ve tabi ki bunun en baskın örneği Hollywood’un ve kendisiyle kavga eden bir burjuva sineması olarak görülen Avrupa avangardlarının dışında üçüncü konumda farklı devrimci bir sinema yaptıkları için.

cephe kurucuların çocukları sokağa çıktığında o, seyirci kalmamanın ve seyirci kılmamanın filmlerini politik olarak yapmanın yolculuğuna çoktan çıkmıştı.

1959 sonbaharının sonları, Yeni Dalga’nın en parlak günlerinde, Godard, Cahiers du Cinema’da makaleler yazmaktayken, About de Souffle (Breathless yani Serseri Aşıklar) filminin çekimleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Savaş sonrası ekonomik, politik yeniden canlanma ve yeniden inşa rüzgarlarının Paris’i de sardığı günlerde toplumsal ve kültürel hareketler, genç ve devrimci eleştirel bakış Paris sokaklarına çıkmaktaydı. Bu hareketlilik bütün coğrafyalara yayılırken, bu günlerin mirası Paris’e ayrıcalıklı ve büyük bir mit olarak dönecekti. Herhalde bu mitte Fransız Yeni Dalga sinemasının genç yönetmenlerinin de payı büyüktü. Godard’ın ilk filmi Serseri Aşıklar bu dönemin açılış filmlerinden belki de en önemlisidir. Godard seyirciyi sarsar; tıpkı kendi kuşağının dünyayı sarstığı gibi. Aşinalıkların kırılmasının, beklentilerin cevapsız kalmasının, sokağın, kendiliğindenciliğin, varoluş sorunlarının kendini yansıtmanın filmleri; başkaldırı sineması ve kuşağı.

⁸Armes, 1987, s:24.

6

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14, 7Bahar 1998, slr: 234-252.

Godard, ilk filminde, seyircisiyle; geleneksel sinema dilinin kurallarını kırarak, öğrendikleri bütün tanıdık anlatı ve temsilleri yıkarak ve onları neredeyse hüsrana uğratarak; karşılaşıyordu. Bu onun radikal, kararlı ve kendini bir fikrin ve dünyaya bakışın içinde bir emek sürecine soktuğu uzun yolunun ilk ve en yumuşak adımıydı. Gençliğin filmi olarak Serseri Aşıklar isyan, topluma ve sisteme başkaldırı, düzenlemelere karşı direniş filmiydi. Başkaldıran genç kahraman ilk sahnede “Nihayetinde ben aptal bir serseriyim” demektedir. Amerikan subayın arabasını çalar, amaçsızca sürdüğü arabayla giderken, polis durdurunca, pek önemi olmayan bir şey yapıyormuş gibi polisi öldürür. Önem verdiği hiç bir değer yoktur sanki. Kayıp zamanın öksüz kalmış kuşağının çocuğudur o. Savaş sonrası Avrupa’sının artık dünyaya başka türlü bakan bir üyesidir. Kızgın, öfkeli, dünyadan kesilip atılmak istenen, arzu ve istekleri saçma karşılanan kahramanlar ya da karşı kahramanlar kuşağından gelmektedir. O Paris sokaklarında amaçsız dolaşırken, kameranın gözü günlük hayatta, gazete başlıklarında, gazetelerdeki fotoğraflarda, karikatürdeki yarı çıplak kadın görüntüsünde, arabalarda, gazete satan gençlerde dolaşır. Politize olmuş yaşam bir serserilik ve aşk öyküsüne girer. İki büyük dünya savaşı sırasında, bağımsızlık savaşlarında, sokak çatışmalarında ölüm ne kadar saçma (absurd) ve anlamsız ise, Belmondo’nun oynadığı genç için de öldürmek, öldürülmek o kadar sıradan ve anlamsızdır. Godard’ın, Fransız Yeni Dalga sinemasının otuz yıl sonrasında Avrupa’nın içinde yaşanan bir başka savaşa, yaşama, varoluşa ve temsile ilişkin filminde, Daima Mozart’ta (Forever Mozart, 1996, İsviçre- Fransa) “Savaş dediğin basittir; bir parça demirin ete saplanmasıdır.” der. Godard yıllar sonra yine telaffuz etmek zorunda kaldığı bu cümleyi, ilk filminden itibaren kurumsallaşmış film dilinin kalıp ve formlarını kırarak, sinemasal kılar. Mizansen bizi, ne polisin

vurulduğu; ne de kahramanımızın vurulduğu sahneye hazırlar; dramatizasyon yoktur. İnsan ölümünün sıradanlaştığı yaşam içinde milyonların ölümü toplumun hafızasına ne kadar kayıtsızca geçiyorsa, kamera da o kadar kayıtsızca kaydeder bu sahneleri. Godard egemen ideolojiye direnir; politize eden anlatımı varolan sistemden rahatsızlığın seyirciye aktarılması demektir. Silvia Harvey'in sorduğu: "Kim, kimin için, hangi sınıf çıkarı için üretmektedir (film yapmaktadır)?" sorusu genelde dönemin sorduğu ama özellikle Godard sineması için vazgeçilmez bir soru olmuştur. Dönem toplumsal olana, sokağa, kıyıda kalanlara, çağın saçmalığına ve anlamsızlığına, varoluş sorunlarına bakarken; edebiyattaki Bağlanmacılık (angajman) yaklaşımındaki gibi, çağını izleyen; toplumsal ve politik olana tarafsız kalmayan yaklaşım hakim olurken; Godard sorumlu ve kayıtsız kalmayan tavrını geliştirecektir. O sadece kışkırtmayı amaçlayan ajit pop bir sinemadan çok Brecht'e ve Sovyetlerin Dziga Vertov'una yakın tavrıyla politik; ve formda ve anlatımda devrimci bir sinema serüvenine girecektir. Empoze

⁹Silvia Harvey, *May 68 and the Film Culture*, London: BFI, 1980, s:87. 7

"Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda", Cogito, sa: 14, 8Bahar 1998, slr: 234-252.

etmez, analiz etmeye çalışır. Yalnızca kışkırtıp rahatsız etmez; çelişkileri, sorunları tartışmaya ve sorgulamaya tutar. Deney ve arayışlarla filmi yapar. Eğer her temsil politikse, o egemen olan burjuva temsil biçimlerini tek tek kırmaya çalışacaktır. Muhalefetin politik söze dönüşmesi, homojen olarak sunulan toplumun sınıf ve duruş farklılıklarını ve çatışmalarını, temsil edilmeyen ötekini yaşamın her alanındaki alternatif arayışın dili ile yeniden kurmak demektir. Yeni ve farklı dil arayışı, biçimde ve anlatıda politik bir devrim, bunları kurabilecek araçlar denemektir. Bu araçlar deneyin ürünleri olarak, Barthes'in dediği gibi, doğuma hazır gebe anları taşırlar.¹⁰ Bu nedenle de Godard'ın anlatım ve biçime ait deneyimsel araçları, onun politik film yapısından ve yönteminden ayrı değerlendirilemeyecek özelliklerdir. Godard, Brecht'in de önerdiği gibi, filmlerinde anlatı elemanlarını, müziği, görüntüyü, sesi, yazıyı, mekanı, oyuncuyu ayrı ve bağımsız elemanlar olarak kullanır. Bu elemanlar, geleneksel anlatıda olduğu gibi, başlangıcı ve gelişme çizgisi belli, bir bütün olarak algıya sunulan (çevreli ve temsili) bir öykünün bütünselliğine yardım eden, dramalaştırmayı destekleyen elemanlar değildir. Klasik anlatıda oyuncu oynadığı karakterin psikolojisine girer ve her hareketi öykünün güdümündedir; mizansene uygun bir müzik ses bandında dramalaştırmayı güçlendirmek için vardır; dikkat dağıtıcı doğal sesler temizlenir; öyküye ve sahneye uygun ses efektleri girer. Elemanlar kamera hareketlerinden mekan tasarımına kadar kurulmak istenen etkiye hizmet eder. Godard'ın sinemasında Yeni Dalga'nın da kullandığı pek çok biçim kırma eylemlerinin yanı sıra sistemli bir elemanların ayrılması politikası vardır. Kamera izleyiciye hissettirilir. Bu zaman zaman oyuncunun kameraya dönüp izleyiciye yani kameraya bakmasıyla olur; bazen de bir odanın içinde dolanıldığını ve mekanın kapalılığını size hissettirerek gerçekleştirilir. *Serseri Aşıklarda* Michel'le Patricia'nın küçük otel odasındaki kamerayı burnunuzun ucunda hissedersiniz. Aşıklar konuşurken çalan müziği karakterlerden birinin radyoya ya da pikaba uzanıp, müziği kesmesiyle, izleme alışkanlığımızın romansı dağılıverir. Dış ve doğal sesler, farklı diller temizlenip, çıkarılmaz. Birden sahne kalkar ve perde simsiyah kalır. Plot değil, episodlar vardır; hatta bazen yazılı bölüm başlıkları girer. Yazı metni ayrıca okumaya sunulur. Yazının okunmak için sunumu bir araçtır; ama aynı zamanda Godard bir filmin izlenebilirliği kadar okunabilir olmasına da işaret eder ya da verilen metin karmaşık öykülerimizin, politikaların ve yaşamın katlarından birini açmak için sunulmuştur. Godard başından beri izlemeci zevki de kırar. Bu sadece Laura Mulvey'in ünlü makalesinden sonra çok tartışılan izlemeci zevke bir saldırı ve seyircinin yabancılaştırılması atağı değildir belki. Böylesi bir yönelimin yanı sıra başka bir bakışı keşfetmenin de yolculuğu olabilir. *Vivra sa Vie* (It's My Life; My Life to Live, Fransa, 1962) filmi

¹⁰ Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein", P. Rosen (der), Narrative, Apparatus, Ideology, New York: Columbia Univ., 1986, slr: 179-197.

8

"Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda", Cogito, sa: 14, 9Bahar 1998, slr: 234-252.

konusu itibariyle izlemeciliğin (voyeurism) geleneksel sinemaya en uygun düştüğü konudur. Paris'e gelen genç kız ayakta kalmak için "kötü yola" düşer; ve onu iş hayatında gösteren sahneler vardır. Godard gözetlemenin en bildik nesnesi kadın vücuduna farklı bakar, ve seyirci bütünüyle algılanabilecek çıplak bir kadın bedeni ile karşılaşamaz. Yalnızca hiç bir anlam taşımayan, çerçevesi olmayan kesitler alır. Le Mepris (Contempt, 1963, Fransa), Une Femme Mariee (A Married Woman, 1964, Fransa) gibi filmlerdeki yatak, aşk sahneleri izleyiciye izleme zevkini vermez. Yine, Le Mepris'te çiftin aralarındaki tartışma sahnesi, alışlageldiği gibi karşılıklı çekilecek yerde; kamera rastgele oradaymış ve ikisini orada öyle bir şey olduğu için izler gibi çekilmiştir. Une Femme est une Femme (A Woman Is a Woman, 1961, Fransa) izlemeciliği (voyeurism) sorgulayan bir film olarak, gözetlenen, izlenen nesne olarak striptiz yapan kadın, seyirci ile konuşmaya başlar; izlemecilik kadının ses bandından gelen konuşması ile kesilir. Kadının konuşmasıyla seyirci, bir film izlediğinin farkına varır; dikkati dağılarak izleme zevki kırılır; erkek izleyici sıkılmaya başlar. Hiciv ve eleştiri izlenimciliğe açık her türlü metni dağıtan bir özellik gösterir.

Hazza yönelik hareketin ardında politik bir tercih durmaktadır: Varolan anlamın bütünselliğinin yapı çözümüdür. Elemanların ayrılması diyalektik ve materyalist bakışın ilk ve temel adımıdır. Bu adımla seyircinin izlenenle mesafelendirilmesi ve yabancılaştırılması aslında alışık olduğu seyretme ve sanatı algılama edinimlerinden uzaklaşması, anlamın bütünsel birliğini kırarak, dışlayabilmesi anlamına gelir.

Thompson, elemanları ayırmanın seyirciyi homojen ve bütünselleştirilmiş anlamdan ayırmak anlamına geldiğini, söyler.¹¹ Böylece sanatçı izleyicisi ile karşı karşıyadır, doğrudan bir iletişim kurmaya çalışır; izleyiciyi de aktif bir konuma koyduğu için eşit bir ilişkiye girer. Bu nedenle, hiçbir şey öylesine kabul edilebilir değildir; verildiği şekliyle anlaşılmak, alınmak zorunda değildir; hiçbir şey mutlak bir anlama sahip değildir. Sanatsal ilişkinin her aşamasında sorgu ve yenilik mümkündür. İzleyici kendi öykülerini bu yeniliklerle kendi kurabilir artık. Doğrudan hitap, kendini yansıtmak, sinemanın sözelleştirilmesi ve yazınlaştırılması, belgesel tarzın kullanımı, görüşmeler, mülakatlar, izleyicinin kameradan haberdar edilmesi, ve farklı karakter gelişimleri epik tiyatrodan esinlenmiş yeni sinemanın kendisidir.

Godard, kendisinin de da altını çizdiği gibi La Petit Soldat (The Little Soldier, 1960, Fransa) filmini haber film tarzında yapmıştır. Elde taşınabilir kamerayla yapılan çekimler, aktaran, anlatan ses ve tarihleriyle birlikte verilmesi gibi özellikler kullanılmıştır. Cezayirli grup liderini öldürme emrini alan filmin baş rol oyuncusu, lideri vurmak üzere arabanın içinde silahını doğrulturken, yüzünü Hitler portresi ile örter. Bu, bir tetikçi olarak onun üstesinden gelmeye

9

"Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda", Cogito, sa: 14, 10Bahar 1998, slr: 234-252.

çalıştığı, kendine "ben kimim?" diye sorduğu bireysel bir varoluş ve kimlik sorusu değil; herkese ait bir politik tercih ve tavır alış sorusudur. Godard için, 1996 yılında da benzer soru tekrarlanacaktır. Daima Mozart'ta, kişinin yaşadıklarından sorumlu ve yaşananlara seyirci kalışından suçlu olduğu varoluş hüznü, kimlik sorununu aşar.

Les Carabiniers (The Soldiers; The Riflemen/ Askerler; Piyadeler, 1963, Fransa) özdeşleşme sorununun belki de en alaycı eleştirisidir. Piyadelerden biri, fethettikleri yabancı bir ülkede, silah arkadaşlarıyla birlikte hayatlarında ilk kez sinemaya giderler. Bu onlar için başlı başına yeni bir deneyimdir. Asker sahnedeki filmle iletişime geçmeye çalışır; sahnedeki yarı çıplak banyo yapan kadına ulaşmak için perdeye

yürür ve perdeyi aşağı indirir. Brecht'in dediği gibi, egonun devamlılığı bir mittir. Godard önce bu miti kırar ve karakterleri psikolojisizleştirir. İyi tanımlanmazlar, tam olarak aktarılmazlar; onlar genellikle toplumun dışında, kıyısında yaşarlar ve hep bir arayışları vardır. Bitmiş tablolar değil eskizlerdir. Brecht tekniklerini uyarlayan Godard sinemasında bu nedenle bireylikleri ön planda olan karakterler, kahramanlar yoktur. Karakterlerin özel öykülerinin, kahramanlıklarının, bireysel farklılıklarının öyküsü değil toplumun ve bireylerinin öyküsü vardır. Hatta karakterler doğrudan seyirciye tanıştırılır; yaşamın içinde olduğu gibidirler.

Le Petit Soldat, bir Fransız gizli servis ajanının kendine verilen görevi yapmak istemediği halde, kaçırılma ve işkenceye maruz kaldığı bir dizi talihsiz olayın ardından verilen görevi yerine getirişinin hikayesini anlatır. Bu aslında, kurbanla katilin yer değişiminin, karşı kıyıya geçip bakışın ve orada olmanın, öteki olmanın, kendisini işkencecisinin yüzünde görmenin öyküsüdür. Bir Fransız ajanı ve film kahramanı olarak kendi gerçekliği ve hayatın sahiciliği karşısında, bireysel öykülerin miti yıkılır. O aslında, Hayden dinleyen, kendi küçük varlığı içinden ve tırnaklarıyla kazarak açtığı yolda yürümeyi seven, Joachim du Bellay'ı ve Louis Aragonu severek Fransız olmaktan gurur duyan, bütün bunların ötesinde küçük bir çocuk gibi kalmış biridir. Godard, "...bu nedenle ona küçük asker Le Petit Soldat, dedim", der.¹²

Godard'a göre film, bir türden, bir konudan çok daha geniş bir şeydir. İnsanın kendisini gerçekleştirmesidir. Vivre sa Vie, Deux ou Trois..., Seuve qui peut (La Vie) (Slow Motion, 1980, İsviçre, Fransa) ve Heil Mary (1985) gibi filmlerde de hep kadının kendini gerçekleştirme süreci aktarılır. Günlük yaşam ve ona tanınan roller ve mitlerden sıyrılarak kadının kendini gerçekleştirmesinin öyküleridir bunlar. Godard'ın bunca başkaldırısı onun filmlerini zor seyredilebilir kılmaktadır. Ve elbette ki eleştirilere maruz kalmaktadır. Kırk yıla varan üretimine kimi zaman kimileri öfkeyle, kimileri küçümsemeyle bakmıştır. Kimi onu gerilla bir film yapımcısı olarak tanımlamış; kimi

¹¹ K. Thompson, Breaking the Glass Armor: Neoformalist Analysis, Princeton: PUP., 1988, s:111. ¹² Tom Milne, (der & çev), Godard on Godard, New York: Dac apo, 1972, slr:164- 165.

"Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda", Cogito, sa: 14,1B1ahar 1998, slr: 234-252.

devrimci ya da avangard olarak değerlendirmiştir. Anlaşılmaz olmakla suçlanmıştır. Anlaşılmaz olan alışık olunmayandır. Filmlerini anlaşılmaz kılan felsefeyle ve deneyimle yaşamın birbirinden kopartılış sürecidir. Felsefe, deneyim ve bilginin insanlarla giderek açılan mesafesinin kara denizlerinde o filmlerini yapmaktadır. 1963 Mayıs'ında, Les Carabiners sinemalarda gösterime sunulduğunda büyük ticari başarısızlığa ve herkes tarafından saldırıya uğrar. O ise filmi hakkında şunları söyler:

Bu film bir masaldır; öyle bir masal ki gerçeklik düşsel olanı korumak ve güçlendirmek için hizmet eder. Bu demektir ki, bu filmde hareketler ve anlatılan olaylar her hangi bir yerde ceryan edebilir. Karakterler ne psikolojik, ne ahlaksal, hatta ne de toplumsal olarak oradadırlar. Her şey hayvani bir düzeyde yaşanmakta ve hatta bu Brecht'in bakışıyla "bitkisel" olarak filme alınmaktadır. ¹³

Film yalnızca savaş filmlerini değil, savaş karşıtı filmleri de eleştirir. Filmin savaş filmi olduğunu gösteren savaş üzerine yapılmış belgeseller, arşiv malzemesi, haber filmlerdir. İlk filminden başlayarak politik çerçevesini çizmeye başlayan Godard'ın, 1960'lı yıllarda "olgulaşma dönemi" olarak değerlendirilen işlerinin ardında, Amerikan B filmlerinden Sovyet avangardlarına uzanan derin bir beslenme kaynağı vardır. 1970'leri radikal ve politik dönemi olarak değerlendirilir. Artık filmleri açıkça kışkırtıcı ve Marksisttir. Bu "68" kuşağının devrim beklentileri içinde olduğu dönemdir. Dziga Vertov grubu olarak ortak çalışmalara girerler: British Sounds (See you at Mao/ İngiliz Sesleri; Mao'da görüşürüz, 1969), Pravda (1969) ve Vent d'est; (East Wind / Doğu Rüzgarı, 1970.) Bunlardan bazıları Daniel Cohn Bendit'in senaryolarındandır: Lotte in Italia (Lotte en Italie; Struggle in Italy/ İtalya'da Mücadele, 1970), Viladimir et Rosa (Viladimir and Rosa, 1970) Jusqu'a la Victoire (Till Victory/ Zafere Kadar, 1970.)

Bunun ardından daha politik ifadeleri olan Jean Luc Godard, Jean Pierre Gorin ortaklığı gelir: Tout va Bien (Her şey Yolunda, 1972) ve Letter to Jane (1972). 1980'ler ise daha az politik dönemi olarak değerlendirilmiştir.

Godard, ne bir önceki sanatsal ifadelendirişin ve estetiğin karşısına çıkmak adına, ne de sanattaki kuşaklar arası karşıtlığın, baba oğul çelişkisinin adına karşı sinemanın araçlarını, tekniklerini geliştirmiştir. Alternatif olanın ancak kendi dilini yaratarak üretilebileceğine olan inançla karşı sinemanın dilini oluşturur. Ona göre mesele politik filmler yapmak değil, filmleri politik olarak yapmaktır.³ Sinema hareketi bu mekanın avangardını eleştirecek ve buradan alternatif ve politik bir sinema çıkamayacağını söyleyecektir. Ama Godard ya da Kluge gibi yönetmenler devrimci ve karşıt bir sinemaya imza atmaktadırlar. Onların farkı yaşadıkları dünya ile karşılıklı ilişkide oldukları ve sürekli sorguladıkları politik olarak ürettikleri sinema ve

¹³ Godard'ın Les Carabiners, 'in girişinde söyledikleri. G. Saoudl, Dictionary of Films, der & çev: P. Morris, Berkeley: U of California, 1972, s:52.

11

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14,1B2ahar 1998, slr: 234-252. videolarındadır. Her iki yönetmen sinemanın yanı sıra video sanatı içinde de ürün vermişlerdir.

video sanatının ilk olarak ses getirdiği daha kozmopolit bir coğrafyadan tanımakta fayda var.

O sırada çok cepheden cepheleri terketenler yeni bir aracın peşine düştüler...

İkinci Dünya Savaşı ve sonrası, bilim, teknik, uluslararası pazar ve ulusal güvenlik arasındaki ilişkilerin yeniden düzenlendiği ve yeni ittifakların oluşturulduğu bir dönem. Bu ittifakların dışındaki insanların yaşam alanlarını ve oradaki ilişkilerini etkileyen sosyo-ekonomik-politik yeniden düzenlemeler içinde günlük hayatı sarsan, kültürel ve ideolojik yeniden üretimi etkileyen bir kırılmadan da söz edebiliriz. Uluslararası emeğin dağılımı ve yeniden yerleştirilmesi emek haritalarının yeniden çizimiyle, bu kırılma birey için ben, sen ve öteki, ve mekan ve zaman ilişkilerine ilişkin anlayışta da gerçekleşiyordu. Günlük yaşam ve o yaşamın yeniden düzenleniş biçimleri ve bireylerin bununla kendilerini yeni bilişsel biçimlerde ilişkilendirmeleri yeni süreçleri başlatıyordu. Kırdan kente, kentlerden daha büyük metropollere doğru akan insanlar için göç, turizm, dolanım, kaçaklık, kaçkınlık biçimlerinde hareketlilik ve çeşitlilik kazanmıştı. Bu hareketlilik, üretim ilişkilerinde yeni araçların ve biçimlerin günlük yaşamı etkileyecek değişimleri ile beraber büyüyor; bu da kent içi yaşamda yeni ilişkileri ve üslupları zorlamaya başlıyordu. O “üçüncü dünyalı”lar, uluslararası emeğin yeni dağılım ilişkileriyle, “birinci dünya”nın kozmopolit kültüründe söz sahibi olmaya başlamışlardı bile.

Elektronik tekniğin sıçramaları ise, günümüze dek uzanan sürecin belirgin değişim kaynaklarından biri oldu. Görsel, işitsel, yazılı iletişim araçlarını bir başka aşamaya geçiriyordu. Savaş sırasında haber belgeselleri için kullanılan taşınabilir kamera, hantal ve durağan özelliğinden sıyrılınca, sokağın politik, enerjik ortamı ile ilişkilendirilebilir bir araca dönüşmüştü. Sokağa çıkabilen kamera, sokağa taşmış toplumsal enerjilerle karşılaşılıyor; politik, eleştirel, kuramsal tartışmaların çevirilerle de hız kazanan dinamiği içinde eleştirel üsluplar yaratıyor; kameranın arkasındakiler kuramlarını oluşturup tartışıyorlardı. 1940'larda gelişmeye başlayan elektronik teknoloji televizyon ve videoyu arenaya katıyor; kendi üslup ve ilişkilerini deneysellikler içinde geliştiren televizyonun bu ilk günleri, anlatım, haber ve araca özgül biçimsel denemeleri ile döneme katılıyordu.

Fransa'da sinema verite; ve hemen ardından yeni dalga; Amerika'da sinema veriteye eş zamanlı olarak gelişen direkt sinema ve underground, deneysel ve kendiliğinden

sinemalar; İtalya'da savaşın hemen akabinde başlayan yeni gerçekçilik; İngiltere'de alternatif ve muhalif belgeseller, bu belgeselcilerin televizyonda çalışmaları, ardından sinemada ve tiyatrodaki gelişen kızgın

12

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14,1B3ahar 1998, slr: 234-252.

adamlar ve özgür sinema hareketleri; Almanya'da Kluge'nin de öncüsü olduğu Oberhausen Manifesto'suyla ortaya çıkan genç Alman sineması; Türkiye'de ilk sinemacılar kuşağı ve belki Türk sinemasının en canlı dönemi olarak sinematek grubu ve ulusal sinemacılar grubu, Brezilya'da, Hindistan'da, Çin'de dönemin sömürge karşıtı eleştirilerine katılmış ve üçüncü bir sinemayı ve kültür hareketini amaçlayan, kendi dilini, anlatım biçimlerini arayan hareketler, bu dönemin, dünyaya yayılan canlılığının göstergeleriydiler.

Bütün bu akımların içinde çoğunun adı hala yazılıp tartışılmamış, öteki deneyimler, kısa film, belgesel, alternatif deneysel belgesel çalışmalardan bir kısmı 8mm'lik ve 16 mm'lik formatlarda sinemayı bir anlatım aracı olarak seçip sürdürürken; bir kısmı da yeni araç videonun anlatım olanakları üzerinde durdular. Her coğrafya kendi geleneklerinden taşıdığı üslupları deniyordu. Bu nedenle İngiliz sinema, televizyon, video ilişkisi deneysel, eleştirel üslubuyla daha farklı bir deneyim oluştururken; Amerika aynı süreci farklı deneyimlerle yaşadı. İngiltere'de televizyon programları içinde gelişen muhalif, kitleleri ve aynı zamanda onların eğitimi hedefleyen çalışmalar, Amerika'da, yerini Amerikan bağımsız underground geleneğin devamı olarak gelişen "karşıt medya oluşturma" ve "video sanatının" denemeleri patikasına bırakıyordu.

Eğer bütün bu pratikler içinden bir alternatif medya deneyimi olarak videoya ve özellikle Amerikan deneyimine bakarsak, otuz yıllı aşan bir tarihle karşılaşırız. Elektronik ve popüler kültürden dilini; bilim kurgu ve çizgi romanlardan tepkisel muhalif üslubunu almış 'kendini yansıtan', minimalist, doğaçlamaya öncelik tanıyan, şiirsel üslup ve form arayışları içinde bir karışımdır, bu. Video bir yandan avangard akımlar içinde yeni bir araç olarak algılanıyor; müzik, plastik sanatlar ve mimarideki deneyselliklerin yanında yeni bir kullanım olarak geliyor; diğer yandan da 60'ların içinde büyümüş politik kimlik ve grupların anlatım ve eleştiri aracı oluyor. Martha Rosler bu iki ayrı patikayı şöyle açıklıyor: Her günkü televizyon dilinin dışında özgürleştirilmiş duyarlılığı açığa çıkaracak, estetik zevki kitleye geçirebilmeyi amaçlayan gerçeküstücü geleneğin devamında yeni şiirini arayan bir hareket gelişmekte. Bu patikada daha çok kendini ve günlük yaşamı yansıtan ve videoyu bir tür sanatçının kendi tiyatro alanı olarak gören bir tarz hakim oluyor. Burada hem anlatım, metinselleştirme ve söylem üzerine eleştirel bir üslup geliyor; hem de kamusal ve özel alanlar ayrımı tartışmaları başlatılıyor.¹⁴ Rosler bu patika içindekilerin televizyon ve video aracına narsistik bir yan getirdiğini söylüyor.

Rosler, öteki patikanın politik olduğunu söylemektedir. Politik gruplar, görüntü ve sanatsal form arayışlarından daha çok, toplumsal dönüşümle ilgililer. 60'ların toplumsal eleştirisi içinden çıkmış olan bu gruplar, video deneyimini, kolektif, politik, sessizin sesini anlamlandırabileceği bir alan

¹⁴ Martha Rosler, "Video: Shedding the Utopian Moment", Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art, ed. D. Hall&S. J. Fifer, New York: pub by Aperture Foundation 1990 sylr:31-50

13

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14,1B4ahar 1998, slr: 234-252.

olarak görmekteler. Sanat videolarına da böyle bir noktadan bakıyorlar. Susturulan ve sesiz bırakılan yaşayan kültürün üreticileri olarak sanatçının konumuna bir cevap olarak video, kültür endüstrisinin karşısında, 'karşı bilinç' endüstrisi alanı olabilir. Bu

pratik de toplumdaki sanatsal üretim alanlarına, dağıtım kanallarına, formlara ve algının passif formlarına karşı çıkacak bir başlangıç noktası oluşturabilir.

Bu sanatçılar video deneyimlerini, kültür endüstrisine direnen ve karşıt alanlar açan kültür dili ve sesi arayışı olarak gördüler. Yeni toplumsal yerleştirmenin iletişim araçları, yeni yükselen orta sınıfın hızla ve yoğun bir şekilde gelişen kamusal alanını diğer kamusal alanlarına başat kılıyor. Ve modern sanayi kentleri, yaşamın orta yerine yerleşmiş makinaları, yeni kentlerin yeni yerleşim ilişkileri ve toplumsal alanları ile bastırıp ürküttüğü diğer insanları, güçlenen resmi kamusal alanın dışladığı geniş halkalar halinde büyüyen "ötekiler". Kültürel çatışma, bastırılma, yeniler eskiler teknolojiye ve makinalaşmaya karşı ayaklananlar. Kentli, çoğul kimlikli metropoliten bir karakter taşıyan video deneyiminin ön tarihinde bunlar var. Muhalefetlerini mekanik olarak yeniden üretilen sanatın, kültürün ve gündelik yaşamın içinde olduklarını kendilerine tekrarlayan; iletişimin ancak karşılıklı olabileceğini savunan ve devletin ideolojik aygıtlarına karşı duyarlı bir bilgiler gövdesi içinden üretmektedirler.

Medyanın kurucuları, teknoloji kullanımının geliştirilmesi yoluyla ona hakim olan askeriye, devlet ve şirketlerdir. Teknik olanaklar hiç bir vakit, herkesin kullanımına açık olamamış, kontrollü ve kullanım tarzının da belirlendiği formlarda halkın kullanımına sunulmuştur. Bu sunuş içinde araç ve teknolojiyle girilecek ilişki biçimi, bunun olası geleneklerini de beraberinde sunmuştur. Mesala fotoğraf makinalarının kapasite ve fiyat biçimlendirilmesi; aile tipi fotoğraf makinalarının piyasaya sürümü; bunların kullanım kılavuzlarında, alınan makinanın aile toplantılarını, turistik gezi anılarını çekmek üzere tasarlanmış bir alet olduğunun vurgulanması gibi. Halleck, videonun ve bilgisayar ortamının insanların pasif alıcılar olmaktansa, aktif üretici, katılımcı olabilecekleri alanlar olduklarının altını çizer. Bunun pratikte böyle olmaması algı ve alıcılık ve izleyici davranışları ile bunun karşısındaki kamusal, ortak alanların ve alternatif ortak alanların oluşturulabilmesi için katılan ve üreten bireyler ve topluluklar tartışmasını ön plana çıkarır. Amerikan video deneyiminin kültürel, politik ve estetik kimliğinin toplayıcı şemsiyesinin altında genişlik aralığı oldukça yüksek bir çoğulluk yaşamaktadır. Videoyu elektronik boya fırçası olarak gören sanatçılardan, elektronik kalem, daktilo olarak görenlere kadar uzanır. "Medya bizi almaz ise biz kendimiz haber olur medyaya gireriz" diyen Ant Farm gurubu 1975 yılında, sokakta televizyon ekranlarından oluşturdukları duvarı, kayıt yapan kameralar ile donatılmış arabalarıyla yıkıp, ekranların patlayıp yanmasına neden oluyorlar; televizyon kanalları da onları çekiyor. Haberi ve kendi çekimlerini birleştirdikleri çalışmalarına da medya yangını adını veriyorlar. Ant

14

"Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda", Cogito, sa: 14,1B5ahar 1998, slr: 234-252.

Farm'ın dışında, TVTV, Deep Dish TV, Paper Tiger Television gibi pek çok alternatif haber gurupları var. Medyaya dahil olma ve var olmayı amaçlayan, pasif izleyiciliğe karşı kendi haberini oluşturabilen, aktif guruplar olarak ortaya çıkan ve sansüre karşı mücadele eden, politik kanallar bunlar. Televizyonların evlerde bir mobilya gibi kullanılmasını mizah unsuru yaparak ilk video yerleştirme oyunlarına başlayan June Nam Paik gibi, aracın kendisinin günlük yaşam içindeki yerini, yaşamak, üretmek ve izlemek sorularını irdeleyen sanatçılar, aracın ses ve görüntü özellikleri üzerinde denemeler yapan formalistler var.

Videoyu kullanan pek çok sanatçı ve muhalif grup ve kişiler, öncelikle medya eleştirisi, sesizliğin sesini, kamera karelerinden kaçan bakışları, kale alınmamış, bastırılmış olanın sözünü metropoliten bir gerilla savaşı taktiği ile toplumsal alana çıkmak amacıyla üretime geçtiler. Videonun elektronik formatı şiirsel bir estetiğe, serbest çağrışıma, türler bileşkesine, doğrusal olmayan anlatıma izin vermektedir. Kluge'nin dediği gibi film yapımcısı sansürü düşünmek zorundadır ama seyircinin kafasında sansür olmayabilir - eğer kendi denetimindeki sansüre isyan ederse-.

Video iç ses ya da iç filmin daha özgürce üretilebilmesine olanak tanıyan bir araç olabilir.¹⁵

Ama rüzgar yine yön değiştirecekti ki, sonbahar melekleri tarihi sorgulamaya geldiler, orada, kamusal alanın ve tarihin alternatif mekanıyla karşılaştılar.

Yeni Alman Sineması belli bir döneme, bir kuşağa ve bir ülkeye ismini yazdırır. Savaş süresince ve sonlarında doğmuş bir kuşağın, savaşın ve ardından gelen sancılı bir dönemin içinden; geçmişin konuşulmamaya çalışıldığı; mırıltılar ve sızlanmalarla geçirildiği ortamda büyüyerek yoksun bırakılanların dilini yakalamaya çalışmıştır. Kültürün, günlük yaşam tarzlarının ve hatıraların alışlagelmemiş bir şekilde kesilmesidir dili de kıran. Bu özel tarihsel dönem ve kültürel üretim, bazı Alman yönetmenlerin de farklı şekillerde ortaya koydukları gibi, sinema deneyimi, geçmişin yaralarının sarılması, tarih duygusunun yeniden yerleştirilmesi, kamusal alanda aktif katılım ve aynı zamanda ortak hatıralarla birlikte kişisel tarihin kendi kendini ifadelendiriş ve kendini yansıtırma alanı olarak yaşanmaktadır. Alman sinemasındaki bu başkaldırı tarihin kesintisiz ve doğrusal olup olmadığının sorgulanmasıyla başladı. Bu tarihle kendilerini ilişkilendirme yönetmenlerin aktif katılımına dönüşmüştür. Miriam Hansen, ortak bir

¹⁵Burada, Kluge'nin "seyircinin kafasındaki film" dediği "iç film"i Bakhtin çalışanlarının ve Stephan Heath, Paul Willemen ve Philip Rosen tarafından geliştirilmiş "iç konuşma" dan ayrı kategoriler olarak kullandıysam da bu iki terimi karşılaştırmak anlamlı olacaktır.

15

"Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda", Cogito, sa: 14,1B6ahar 1998, slr: 234-252.

film çalışması olan Deutschland im Herbst (Sonbaharda Almanya)¹⁶ filminin yapımının tarihsel ve toplumsalla ilişkisini, eğilimlerini, tarzlarını, destek sistemine karşı direnen ortak çalışmaları, bunun etkilerini, alternatif film yapımına yönelik arayışları, film kültürü ve karşıt kamusal alan oluşturma çabalarını gösteren Yeni Alman Sineması'nın (buradan itibaren YAS olarak geçecektir) tipik özellikleri için bir tür katalist olduğunu söyler.¹⁷

Almanya'nın 1977 sonbaharı üzerine olan bu film çok çeşitli yazar ve sinemacıların ortak çalışmasıdır. Bir dizi önemli olay medyayı ve günlük yaşamı oldukça etkilemiştir Daimler-Benz şirketinin başkanı, sanayici ve eski bir SS olan Hans Martin Schleyer, RAF tarafından kaçırılmış; RAF'ın Lufthansa'ya ait bir uçağı kaçırmış ve uçağın özel bir tim tarafından Mogadishu hava alanında 18 Kasım 1977 günü ele geçirilmesinin hemen ertesinde de, Baader Eslin ve Raspe'nin üst güvenlik hapisanesindeki tartışmalı intiharlarının haberleri ulaşmıştı. Ertesi gün Schleyer'in ölüsü bulunmuştu. Film Schleyer'in cenaze töreni ile başlamaktadır. Televizyonların yanısıra -ya da karşısında demek daha doğru olur- Alexander Kluge de aynı mekanda çekim yapmaya başladı. Sekiz kamera ekibi ve dokuz farklı yönetmen çalışmaya başladılar.¹⁸

Tarih ve hatırlama, kamusal alanda varolabilme 70'lerin sonlarına doğru Alman sinemasının ortak motifidir ama 68'in bütün coğrafyalara yayılan baharının çoktan cezalandırılmaya başlandığı yeni bir dönemi hatırlatır. Kluge, o halde konuşmalıyız ve Nuh'un gemisinde, sebepler arasında boğulmadan farklılığın denizinde yüzmeliyiz, demektedir.¹⁹ Böylece Filmverlag'tan Theo Hinz parlak fikrini Volker Schlöndorff'a sunuyor; o da Heinrich Böll'ün ve diğer yönetmenlerin katkılarını istiyor. Bütün kararları ortak vererek, varolan kamusal alana alternatif ve içinde yaşadıkları günlere ve tarihe tanıklık edecek bir film yapım ekibi oluşturuyorlar.²⁰ Elsseaser'e göre, "tarihin evine dönen" YAS'ın ve 1970'lerin ana hatlarını anlayabilmek için romantik radikal geleneği anlamak gerekmektedir. Entelecseniya'nın geleneksel başkaldırısı,

işçi sınıfı organizasyonları ve marjinal gruplar “patriarkal olmadıkları için aşağılanmaya ve

¹⁶ Deutschland im Herbst/ Germany in Autumn/ Sonbaharda Almanya: (1977- 1978) (35mm, siyah beyaz ve renkli, 123dk. Senaryo: Heinrich Boll, Peter Steinbach ve yönetmenler. Görüntüler: M. Ballhaus, G. Hormann, J. Jürges, B. Kessler, D. Lohmann, W. Luring, C. Mounier, J. Schmidh-Reitwein. Ses: K. Eclect. Montaj: H. Genée, M. Gotz-Dickopp, J. Lorenz, B. Mainka-Jellinghauss, T. Schmidbauer, C. Warnck. Yapım: Pro-ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren ve Hallelujah- Film ve Kairos Film ortaklığı. Yönetmenler: Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Reiner Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka- Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Edgar Reitz, Katja Rupe, Hans Peter Cloos, Volker Schlöndorff. Kollektif yapılmış bir filmidir. Açılış: 3 Mart 1978Bütün filmin son biçimine ilişkin en kayda değer rolü oynayan Kluge bu sahneler içinde çalıştı: “Hans-Martin Schleyer’in cenazesi”, “Stuttgatt’daki Cenaze” yönetmenler: Alexander Kluge & Volker Schlöndorff; “Gabi Öğretmen”, Tchaikovsky, “SDP kongresinde”, senaryo& yönetmen: Alexander Kluge (16mm)

Kaynak Stuart Liebman, “Filmography” October, no:46, Sonbahar 1988, s:203.

¹⁷ Miriam Hansen, “Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge’s Contribution to Germany in

Autumn”, New German Critique, no: 24-25, Sonbahar/ Kış, 1981-2s: 55 ve slr: 36-56.

¹⁸ Hansen, 1981, slr:44-45

¹⁹ Liebman/ Kluge, 10 On new German Cinema, Art, Enlightenment and Public Sphere: Interview with Alexander Kluge”, October,

No: 46, Kış, 1988, s:46. ²⁰ Hansen, 1981, s:45.

16

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14, 1B7ahar 1998, slr: 234-252.

bombalara ya da, Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht’in katledilmelerindeki gibi infazlara maruz kalmışlardır” ²¹ Bu bağlamda sözü edilen YAS geleneğinde, ölüm ve yaşamın hafızalardaki anlamı veya politik çağrışımları geneldeki anlamlarından daha farklı ve güçlüdür. Sonbaharda Almanya filmi de ölüm, cenaze, matem ve ölümün özel ya da kamusalığa ait oluşuna, veya mülkiyetine yani sahipliğine ait sorularla başlar ve biter. İntihar, infaz ve öldürme resmi olanın hakimiyetindedir. Otoriteye başkaldırı ve yaşayan bedenler üzerindeki tasarruf hakkı da sorgulanmaktadır. Nihai şiddet, son mücadele sathı insan bedenidir. Bunun karşılığı olan kendini savunmanın da en uç noktasında intihar durmaktadır.

Baskın olanın mekanında, tarih, mazeretleri, sorumlu tuttıkları, suçlama anlatıları ile yeniden yazılmış bir metne dönüştürülmüştür. Taraflardan biri için, geçmiş; sözü edilmeyen bir konu olduğunda; diğerleri için, Alman sinema tarihini de içine alarak, her şeyden çok konuşulması gereken öykülere dönüşmüştür. Bu ülkenin insanları arzusunun, günahın ve suçluluğun karmaşıklığına maruz bırakılmışlardır; ve kişisel tarihin öyküleri ortak geçmişe ait bir unutkanlıkla birarada durmaktadır. Bu büyük unutkanlığa maruz kalan kuşak, günahı ve suçluluk duygusunu taşıırken, ortak günahların zevkenden de mahrum kalmıştır. Günahı işleyenlerle matem tutanlar aynı insanlar değillerdir. 68’ öğrenci hareketleri ve onu izleyen süreçte, bu toplumun oğulları ve kızları tarihi, unutkanlığı ve ortak duyguları sorgulamaya başladılar. Almanya’nın yakın tarihine ilişkin unutkanlığı o günlerin dünya sisteminin de unutkanlığıydı, aslında. Belki de böylece kapitalizmin kırıklarında ve düzlüklerinde, nahoş anları gömebilecek tutkulu anlatıların tarihini analiz edebiliriz.

Feministlerden bağımsızlara kadar patriarkal anlatılara isyan edilmektedir. “Tarih geçmiş meselesi değil ama felaketleri kaçınılmaz olarak yeniden üreten bir geç kalma meselesidir; o halde, tarihsel pratik, geleceğin perspektifinden bugünün farkında olmayı gerekli kılıyor.” ²² Pek çok farklı sesin, ortak çalışmanın ve tarihe alternatif bakışların filmi, Sonbaharda Almanya’nın, anlatımsal olmayan, politik ve tarihsel bir bilinç çalışması olarak, gerçekleşmesi böyle mümkün olabildi. Bu da iddia edildiği gibi sinemanın tarihsel pratik için bir alan, bir mekan olduğunu gösteriyor. ²³

Sonbaharda Almanya'da, Alman enteleciyası ya da daha net bir söyleyişle bir grup YAS yönetmeni, kamusal alanın üretimine katılmak niyetiyle, tarihin; Almanya'da, 1977 sonbaharında, nasıl yaşanmakta olduğunun öğretisini sunmaktayken; bu tarihin içinde, içlerinde

²¹ Elsaesser, New German Cinema: A History, New Jersey: Rutgers, 1989, s: 213.

²² Hansen, "The Stubborn Discourse: History and the Story Telling in the Films of Alexander Kluge", Persistence of Vision,

New German Cinema Special Issue, no: 2, Kış, 1985, s:25.

²³ Kluge'nin görüşü bkz: Miriam Hansen, "Alexande Kluge, Cinema and the Public Sphere: the Construction Site of Counter -

History", Discourse, no:6, 1983, s:55.

17

"Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda", Cogito, sa: 14,1B8ahar 1998, slr: 234-252.

yine Alman aydınlarının da bulunduğu silahlanmış bir başka grup, belki aynı niyetle ve solun tarihini kurtarmak adına, ama giderek tepkiselleşen bir sona doğru hareket etmektedirler. Bu iki deneyim üst üste oturmaktadır. Ortak korkular ve ortak niyetler deneyimleri kesiştirmektedir. Aynı zamanda bu duygusal yeralış, geçmişin hortlamasından korkuyu ve bugünü kurtarabilme niyetini taşımaktadır. Tarihin sorgulanışı içinden doğup, bugünün otoritesiyle karşı karşıya kalmaktadırlar. Solun kendini yeniden canlandırışı sürecinde geçmişle bugünün ilişkisi, tarihi belirlemektedir. Film hareketin liderleriyle hapishanede yapılan görüşmeleri de içerir. Anton Kaes, filmdeki tarihi kavramak adına toprağı kazan Gabi Öğretmen için, "o kendi yolunu tarihe yüklemiş, ona bağlamıştır", " tarihi kendi üzerine uygunlaştırmaktadır.", demektedir ²⁴ Sonbaharda Almanya, yalnızca alternatif tarih ve hikaye anlatımı değil; aynı zamanda alternatif montajıyla birlikte, yönetmenlerin ortak çalışması ile; alternatif bir üretim tarzı içinde, bir alan, bir mekan yaratmaktadır. Bu alternatif yer deneye, deneyime ve kendini ifadeye, farklı seslere imkan tanımaktadır. Bir yandan, Fassbinder, Hansen'in belirttiği gibi, kendi iç dünyasını, deneyimlerini ve kendini gözler önüne sermektedir. Diğer yandan, zaafı, zayıflıkları, güçlü yanlarıyla kişisel hayatında kullandığı insanlar ve kendisini diğerlerine kullandırışı ile karizmatik bir auteur yönetmenin kendi iç dünyasını göstermeyen parlak küresini kırmaktadır. Böylece, onun filmi de yaşananlara ve deneyim aktarmaya ilişkin bu projede yerinde ve doğrudan bir karşılığa dönüşmektedir. ²⁵ Fassbinder'in bölümü ile Kluge'nin "Gabi Öğretmen" bölümü arasına kolajvari bir montaj girer; yeryüzünün suretleri, manzaralar, şövalyeler, bakireler, canavarlar, masallar ve mitoloji:

"...bir cadı nihayetinde hayal kırıklığının, hüsrânın günahkarıdır ve o halde tamamıyla kötü olamaz, bir anlamda yoldaştır..... Böylece prensin Bismark'a, Hindenburg'a, Hitler'e ya da Adenauer'a benzediği ortaya çıkınca, uykudan uyandıran o öpücüğe inanmak, aptal olduğunuz için bir hata yapıp inandığınız için değil ya da deneyimsiz olduğunuz için de değil ama daha çok acil bir ihtiyaçla, sürmekte olan hafızasız bir umuda sarılma isteği, nesnel bir ifade (yinede ihtimal dışı ya) olabilir. Bu bir şekilde böyle olmuş olmalı, olabilir. Hata prensesin yüzlerce kez yanlış olduğunu iddia edenler olsa bile." ²⁶

Yaşamla ölümün tarihi; sürüp giden yaşamla matem tutumaya göre düzenlenmiş bir deneyimler dizisinin öyküsüdür. Film karşıt medya olarak televizyona muhalefetle başlamakta; kamusalla özel/mahrem olan arasında bireysel deneyimleri, günlük terörün görünümünü açıklayan ve temsil eden film, bireysel temsillerle karşıt kamusal alana dönüşmektedir. Bir kadın sokakta dayak yiyor, onu yalnızca bir başka kadın kurtarıyor ve kolluyor; polis olağanüstü koşullar nedeniyle herkesi arıyor ve özel hayatların mahremine girip çıkıyor; birinin cenaze töreni bütün

²⁴ Anton Kaes, (Deutschlandbilder, Munich: Text + Kritik, 1987, s: 48) Alıntılan F. Jameson, "On Negt and Kluge", October, no:46, Sonbahar, 1988, s:154.

²⁵ Hansen, 1981, s:45.

18

“Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda”, Cogito, sa: 14,1B9ahar 1998, slr: 234-252.

TV kanallarında naklen verilirken herkesin kamusal meselesi oluveriyor. Fassbinder annesiyle bir masada suç ve cezanın söylemlerini ve karar alma mekanizmalarının kamusal ve özel üzerindeki meşruiyetini tartışıyor. Benz şirketinin siyah bayrakları geçmişin nahoş anılarını mı hatırlatıyor? Kan görmeye dayanamayan terörist, gece kapıyı çalıyor, akşam evine gelmiş biri gibi kalıyor; Ulrike adlı kıza gitarıyla şarkı söyleyen adamla birlikte, matem özgürlüğüne kavuşuyor. Ölüm, iktidar ve iktidar mücadelesinin mekanı oluveriyor. Bu, aynı zamanda, Mayerlick trajedisinin resim imgelerinden, Sofokles’in Antigon’undan uyarlanmış SAT1’deki televizyon dizisine (Böll ve Schlöndorff’un bölümü), ölü teröristlerin cenazesi ve Feldmarschall Rommel’in cenaze törenine ait haber çekimleri montajına kadar marjinde olmalarına bile izin verilmeyenlerin de tarihi.

Bu tarih aynı zamanda hepimizin ortak tarihine de aittir. Yeryüzünün pek çok yüzünden birini bize sunar; yüzlerimiz karşılaşır. Godard’ın yüzleri, 68 öğrencilerininkilerle, Prag Baharı’nın yüzleriyle, bizim erken ölmüş çocukların ve geride kalanların yüzleriyle Rocha ve Solanas’ınkilerle, Vietnam gazileri, çiçek çocukları, açamayan bin çiçeğin genç yüzleriyle; işgencenin ve işgencecinin yüzleriyle karşılaşır. 80’ler gelir, unutmak için kimi yüzler düşer. Gerisi kalır.

²⁶ Alexander Kluge & Oscar Negt, (Geschichte und Eigensinn, Frankfurt: Zweitausendeins, 1981, s:619 n: 48) aktaran, F. Jameson , October, 1988 s:167

19

“Mişli Geçmişin Ülkesinde Kaf Dağının Ardında:”Hayali Cihan Değer” Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler X : Sinema ve Hayal İstanbul Bağlam, 2013, slr:315 323.

MİŞLİ GEÇMİŞİN ÜLKESİNDE KAF DAĞININ ARDINDA: “HAYALİ CİHAN DEĞER”? ya da CEM YILMAZ’IN ALAMET-İ FAHRİKASI

Geçen yıl IX. Konferansta Bizim buralarda, “mişli geçmiş”in ülkesinde gerçeğin müphemlikten sual olunduğuna değinmiştim. Böyle bir dil kültürü ve anlatı üslubu bir yandan gerçek denileni yüceleştirirken bir yandan da harcı alem kılar ya da gerçikle hayal ya da müphem arasındaki ilişkinin böylesi bir diyalektiği de mümkün olabilir önermesinde bulunmuştum. Birbirimize olup biteni aktarırken “öyleymiş” “böyle olmuş” deyip duruşumuzun ardında ve böylesi aktarma üslubunun kültürel dünyasının yarattığı muhtemel bir anlama anlam yaratma ilişkisi olabileceğini düşünüyorum çünkü. Bu nedenle de bizim sinemamızda gerçeğin keşfi, belki diğer pek çok sinemadan daha fazla hayatın her alanını saran, kurgulanan hayatın kendisiymiş gibi yapan ya da hayatın kendisini bize belgeleyen gerçeklik temsillerine karşı gerçekliğin içinde bastırılmışın eşikte sesiz kalanın mırıltının ve uzun sürmüş direnme dil ve üsluplarının mümkün olduğunca çok ve değişik kurmacasıyla mümkün olabilecektir. Gerçek gibi duran, ‘mış’ gibi yapan kurmacalara karşı kurmacaymış gibi duran gerçeklik anlatılarıyla kurmaca gerçeğe; gerçek kurmacaya yaklaştıkça bunların birbirine uzaklıkları belirginleşecektir.

Bu yıl da sinemamızın hayalle ilişkisini sorgularken üretmeye çalıştığım yeni bir arayışın, yani sinemamızda damarlarını kendi yakın kültürel geçmişinden alan halk eğlenme ve anlatı biçimlerinde uzun sürmüş, heterodoks ilişkilerle beslenmiş geleneklerin kırılma, unutulma, bir kültürel kalıntı olarak bastırılmaya karşın direnerek, bir üslup olarak zaman zaman kendini yeni kurulmuş üsluplar alışkanlıklar içinde hissettiren yapıların izlerine ve bunun yeni dil arayışlarındaki uzantılarına bakmaya devam edebilmeyi umuyorum. Masalın, seyirliğin ve güldürünün içindeki hakikat/ gerçeklik; masal, düş ve hülya ya da güldürü, saçmalama ve “açık saçık”lık,

ağız bozukluk gibi seyirlik ve anlatısal eğlence biçimlerinde büyümlü gerçekçiliğin, karnavala ve menippiaya benzer formların, hurafe ve batılın izleri ne kadar sürülebilir sorgulamak istiyorum.

Gerçekliğin keşfi hayal kurmaktan geçebilir mi; düşlerimiz, hülyalarımız, kurduğumuz fanteziler derin gerçeklerimiz midir? Unuttukça, unutturuldukça; hatırlamanın, hatırlandıkça unutmanın bastırılmışların, iç seslerin, iç filmlerin, iç öykülerin tahayyülün, başka türlü bir dünya hayat ve ilişki biçimleri olabileceğinin dağınık ve çok öznel, çok mekanlı dünyası somut bir gerçeklikten daha fazlasını bize söylemez mi? Bu nedenle fantezi ya da hayal çok ciddi bir iştir ve gerçekliği keşfetme yollarından en katmanlı ve en zengin olanıdır diyebilir miyiz?

Kuramsal olarak bu seyri devam ettirebilmeyi umarken bir komik-i şehir olarak Cem Yılmaz'a ve filmleriyle birlikte bakabilmeyi onun eğlence ve güldürü dünyasındaki bir toplum çözümleyici gibi ilişki kurduğu yeri; sinemasıyla güldürüsünü karşılaştırarak bakabilmeyi istiyorum. Daha önce sözünü ettiğim dil arayışı içindeki sinemacılarımızla sinemasının ve güldürüsünün ayrıldığı ve örtüştüğü yanları sorgulayabilmeyi umuyorum.

Aslında tarih boyunca gülme, güldürü, güldürüklü gösterinin toplumsal anlamı, yeri, içeriği, toplumsal algısı değişse de her toplumsal formasyon içindeki hakim ideoloji ile olan

ilişkisinde değişmeyen aykırı, muhalif karakterinin devamlılığından söz edebiliriz. Ama hep taşıdığı bu aykırı ve muhalif nitelik de homojen olmadığı gibi tarihsel olarak dokusu ve dinamikleri değişebilen bir özellik taşır. Üstüne üstlük inatla ve özellikle gerçekçiliğin karşı sularında yüzen komedi ve veya fantezi, aynı zamanda toplumsal gerginliklerin de güvenli sularda dalgalanıp durulmasına izin verildiği bir ortam yaratır. Bu nedenle de tıpkı fantezi gibi eleştirisi çok ağır da olsa toplumsal gerginliği boşaltan alanlar olarak görüldükleri için, hem ciddiye alınmayarak korunaklı bir yerde var olmaya devam edebilirler hem de onlara ayrılmış özel ve parantez bir deneyim biçimi içinde kontrol edilebilirler.

Bu parantez deneyim biçimleri de tarihin içinde, farklı toplumsal biçimlenişlerde ve farklı kültürel birlikteliklerde değişip dönüşse de halk eğlence biçimlerinin içinde yer alırlar. Pagan ve şaman topluluklarında ritüeller, ayinlerden festival ve karnavala, tiyatro, panayır vodvil sinemaya kadar uzanan performatif ve seyirlik olan bütün bir arada eğlenme biçimlerinde kendilerini var etmeyi sürdürme gelmişlerdir. Yasaklı ciddi bastırıcı sindirici kural koyucu düzenleyici olanın karşısında ele avuca sığmayan ciddiyetsiz gülmeye eğlenmeye bedenün özgürleşmesine dönük dans cinsellik yeme içme gibi ölümün ve doğumun kutsandığı bu pratikler tarih boyunca giderek daha düzenlenmiş uygunlaştırılmış daha kurallı ve kontrollü yapılara sıkıştırılmışlardır. Taşıdıkları kışkırtıcı muahalif dinamik yaşama ve ölüme yakın duruş başı bozuk delilik anları giderek hem daha çok zaptı rapt altına alınmış hem de günlük hayatın içinde bir parantez deneyim olma ayrıcalıkları da daha kısıtlanmış ve ancak ve ancak bir düzenleme altında gerçekleşebileceği özelliklere almıştır. Böylece Bakhtin'in Karnavalı tarif ettiği halkın kendilerine izin verilen karnaval dönemi içindeki her şeyin çığıından çıktığı başıbozukluğun hakim olduğu kural ve yasakların tamamen kalktığı en alttakinin iktidarı ele geçirdiği ortak deneyim anının içinde kendinden vazgeçişin ve içinde bulunduğu bütünle bir oluşun deneyiminden dan yazılı türlere ve düzenlenmiş özel eğlenme biçimlerine dönüşen bu deneyim ıslah olmuştur, daha belirli ve tanımlı zaman ve mekanlarda gerçekleşen ve eğlence olduğu içinde toplumsal bir hareketlilik olarak alınmayan bu yüzden hemen ardından normal ve

günlük olanın rutinine dönülen kontrollü bir yapı kazanmıştır. Hem biçim hem içerik daraltılmış boşaltılmış uyungunlaştırılıp iktidarın ciddiyetini ve aklını tehdit etmeyecek bir emniyet supabına dönüşmüşlerdir.

Bütün bunlara rağmen hala bu karnavalesk deneyimler, satirik parodiler, grotesk ifadeler, fantezinin geniş dünyası alttan alta yukarıdaki düzenlenmiş ve kontrollü olan dünyanın içine artık türleşmiş ve anlatıcısı olan tepsilileşmiş biçimler içinden başlarını uzatır birer kendilerini var ediş anı yaratırlar.

Cem Yılmaz'ın tek kişilik gösterilerinin hem yukarıda sözünü ettiğimiz dünyanın pek çok coğrafyasında karşımıza çıkan unsurları hem de Türkiye'deki hetrodoks geleneklerin bu sözünü ettiklerimizle yakın akrabalığı olan özellikleri içinde barındıran bir özgüllüğü var. Gösterilen kendisinin seyirliğin belirli bir anından sonra yarattığı ortak ve önüne geçilemez gülme salgınıyla birlikte yarattığı birlikte bir ben olmaktan vazgeçiş ve birlikte gülünen anın içinde bütünle birlikte olma deneyimini de bu özgül durumun diğer bir önemli özelliği olarak görebiliriz. Cem Yılmaz sahnede tek kişilik gösterisini yaparken temsili yapılandırarak ya da temsili mümkün kılacak yanılsamaları sağlayacak hiç bir şey kullanmadığı için zaten doğrudan seyircinin iç sesine içinde kıskırtılmayı bekleyen gülmeceye, deliliğe yapılandırılmamış gelecek olana açık eleştiriye iç sesin karnavalesk ve çok öykülü çok sesli ve çok mekânlı dünyasına dönük bir gösteri yapıyor. Taklide dayalı bir gösteri sunuyor

Günlük hayat gailisi içinde her gün tekrarladığımız, egemen ve resmi ideolojinin söylemlerini farkındalığımız olmaksızın yeniden ürettiğimiz ilişkiler içinde birlikte oluştura geldiğimiz basmakalıp olan düşünce, ifade ve duruşların hepsi, Cem Yılmaz'ın malzemesini

oluşturuyor. Basmakalıp olanın ve tek tipleştirilmelerin malzeme olduğu komediler aynı zamanda toplumsal düşlerin hayallerin arzuların ve aynı zamanda kaçınılmaz olarak korkuların endişelerin ve kabusların da o gülmece anında ortaya çıkıp algılanabilir olmasını sağlarlar. Baskın ideolojinin genel geçer söylemlerin toplumsal olarak oluşturulmuş mitlerin karşısında malumun ilanı; ima kinaye, parodi, satirik taklit, hiciv, taşlama, karakterlerin satirik taklitleriyle önce gösterilen ve anlatılanın kendine benzerliğine ya da aşinalığına şaşırma ve ardından hep birlikte içinde kendinin de bulunduğu o aşinalığa birlikte gülme ile gerçekleşen bu durumla gülmenin aykırı ve muhalif tarihsel kalıntılarına bağlanılmaktadır. Bu noktada Cem Yılmaz bir halk sosyologu gibi bize içinden geçtiğimiz günlük hayatın yüzlerini kendi iç aklımızla görebilmemize destek olur. Sıradan olan birbiriyle ilişkili birçok ilişkinin bir parçasıdır. Bunu fark eder ve birlikte güleriz. Cem Yılmaz bugüne Türkiye toplumuna bizlerin bu toplum içerisinde hercu merc oluşumuza bir sosyolog gibi bakabilme anlarını açarken eski formlarla karşılaşmış onların mekânı zamanı ve tarzına kendini açarak onların içeri girmesine de olanak tanıyabilmiştir

Cem Yılmaz'ın bu sunuşa neden olan iki filmi Gora (2004) ve Arog (2008) da aynı güldürü ustası aynı malzemeye aynı üslupla çalışıyor. Gösterilerden farklı olarak filmlerin iki farklı özelliği tartışmayı başka yönlerde taşıyor. Bunlardan birincisi iddia ettiğimiz gülmece fantezinin eski eğlenme ve bir araya gelme biçimleri ile yakın akrabalık taşıdığını onların kalıntılarıyla birleşerek yeni ve farklı bir toplumsal hareketlenme dinamiği oluşturduğunu düşündüğümüz gösterilerdeki büyüün filmlerde kaçınılmaz olarak bozulması. Diğer ise filmlerin farklı bir aracın içinden üretilmesiyle başlayan ve yukarıda gülmececinin toplumsal bir olay olgu olmasından uzaklaşarak temsili ya da değil anlatımsal ya da değil seyirlik bir türe dönüşmesinin tarihi ile başlayan süreçle ve ancak tür ve anlatı ilişkileriyle ilişkilendirilebilir olması

ve bu noktadan hareketle bir alt türler melezi ve tür parodisi olarak bu filmlerin aynı zamanda self reflexive olan özelliklerine bakmamız gerekiyor.

Burada sözünü ettiğimiz kopuş ve dönüşme özelliği aslında belki seyircinin zaman zaman hayal kırıklığına ya da yeterince gülüp eğlenemediği vurgusunu da açıklayabilecek bir durum. Gösteri dinamik yapılandırılmamış kapalı metin değil bitmemiş tepkiyle ortamla anla şekil alabilecek sürekli değişebilecek bir özelliğe sahip. Yani tamamlanmamış ve ucu açık bir malzeme. Temsili ve illüzyonist değil bir mış gibilik bile yaratmıyor cem yılmazı izlerken seyirci her şeyi kafasında kuruyor ve oluşturuyor. Başka seslere ve mekanlara taşıyor birlikte seyrettikleriyle birlikte topluca bir gülme anına geçiyorlar burası kimseye ait olmayan ama hepsine ait bir üçüncü mekan. Ve gülme bir salgın delilik olarak aralarında dolanıyor. Filmler de ise seyircinin hem bir pop star olarak cem yılmaz'ı hem de o sirayet ederek saran gülme halini yeniden deneyimlemek için gittikleri filmde kendi tahayyüllerine ihtiyaç olmayan yapılmış bir dünya ile karşılaşılıyorlar. Uzak gemisinin kaçırılma anının gezegen Gora'nın oradaki Ceku adlı prensesin 5 elementle o gezegeni nasıl kurtardığının hazır ve kurgulanmış görüntüsü ve anlatısı ile karşılaşılıyorlar. Giriş gelişme sonucu çatışması yükseliş noktası olan herhangi bir film gibi bir kendi üstüne kapalı malzeme ile karşılaşılıyorlar. Türün ve starın anlatıyı gölge de bırakan özellikleri seyirciyi elbette diğer seyirliklerden daha dinamik bir duruma yükseltse de içsese iç ilişkiye çok çok az yer kalmış oluyor ve ben olmaktan vazgeçip bir üçüncü mekanda diğerleriyle bir başka şey olmanın deneğini yerine özdeşleşmeye daha yakın bir eşiğe geçiyorlar. Burasının eşik olması da önemli tabi. Dediğimiz gibi temsili anlatıyı seyircinin klasik anlatı içinde özdeşleşmesini sağlayan diagetik dünya ile bir hal oluşunu kıran hala Cem Yılmaz seyretmeye gidiyor olmaları ve anlatının fantastik bir gülmece ve parodi olması dolayısıyla özdeşleşmek için daha tekinsiz bir öykü dünyası var. Ama tamamen özgür olabilmelerini engelleyen bir öykü dünyası da var. Ve bu öykü dünyası onların öykü dünyası yerine kendi ve seyirci olmaktan gülerik sıyrılarak kendi olmaktan ya

da özdeşleşmekte vazgeçerek birlikte yarattıkları üçüncü mekanda bir süreliğine de olsa var olmalarını engelliyor. Büyü bozuluyor.

İki filmde de büyü, Cem Yılmazla ve onun kurduğu fantastik dünyalara yeniden kuruluyor. Ama gösterinin karnavala ve diyalojik karşılaşmalara yakın üretken eleştirisi kadar güçlü değil ve nedense daha az gülerik. Bizim hallerimiz, Türk ve/veya Türkiyeli olma durumumuz (ki bu iki hal fena halde çatışabiliyor), buradan dünyaya bakışımızı içimizde kalanlar, dışımızda ardımızda bıraktıklarımızla birbirimize yaklaşıyoruz. Cem Yılmaz'ın bu iki filmi de bu ikisinin arasındaki Hakkabaz filminde de kendini, içinde büyüdüğü ülkeyi kültürü sınıfı 80'lerde çocuk olmayı, sinemayı, yukarda saydığımız gösteri biçimlerini sıklıkla ve açıklıkla yansıtan; göndermeleri bol filmler, yani oldukça self refleksiv işler.

G.O.R.A. Bir Uzak Film (Ömer Faruk Sorak Senaryo : Cem Yılmaz 2004127 dk.) macera, komedi bilim kurgu ve uzak alt türlerinden mürekkep. Cesaret mücadele macera özlemini ve ihtiyacını duyduğumuz her şey üzerine bir film. Oyuncular: Cem Yılmaz (Arif/Kom. Logar/Erşan Kunter/Kom. Kubar) , Özge Özberk (Ceku) , Ozan Güven (216) , Şafak Sezer (Kuna) , Rasim Öztekin (Bob Marley Faruk) , Özkan Uğur (Garavel) , İdil Fırat (Mulu) , Erdal Tosun (Rendroy) , Cezmi Baskın (Amir Tocha).

A.R.O.G: Bir Yontma Taş Film Cem Yılmaz'ın yazıp Ali Taner Baltacı ile birlikte yönettiği 2008 yapımı bilim kurgu ve fantastik komedi filmidir. Oyunculardan Cem Yılmaz; Arif, Logar ve Kaaya rolünü, Ozan Güven, Taşo rolünü, Zafer Algöz, Karga

rolünü, Özge Özberk, Ceku rolünü, Nil Karaibrahimgil, Mimi rolünü ve Özkan Uğur Dimi rolünü canlandırmıştır.

İki film de parodinin hem modernist hem de postmodernist anlamda parodiler, Türk olma halini bağlamlarından koparıp başka bir zamanmekana taşıyarak komiklik unsurunu yarattığı gibi yine Türkiyeli olma hallerimizin zamanmekanlarını farklı hallerin tekrar eden zamanmekanlarıyla da karşılaştırıyor.

Teknoloji ile imtihanımız yap-çatçılığımız günü kurtaran aklı evvelliğimiz, yedek parça dehamız etraftaki malzemeye dünya kurulumuz tembel ama çalışkan hallerimiz.

Türk olmak Müslüman olmak Türkiyeli ve dünyalı olmak hallerinin hepsini gerilimli ve çatışmalı olarak yaşamamız ve birinden diğerine hiç bu çatışmalar yokmuş gibi bir avazda geçebilirliğimiz.

Durumdan vazife çıkarışımız. Tembel ve ilgisiz dolanırken birden herkesin sorumluluğunu üzerinde taşıyan bir kontrol manyağına dönüşebilir oluşumuz

Esnaflığımız küçük esnaf uyanıklığımız. Karşılaştığımız her şeyin etinden sütünden kılından faydalanabilir oluşla ağanın eli tutulmaz arasında gidiş gelişlerimiz

tarih ve aydınlanma düşüncesiyle heves ve nefret ilişkimiz
modernizm ve postmodernizmle teşriki mesaimiz.

Sağlık ve bedenle girdiğimiz tuhaf merak utanç ve iktidar serüveni. Kendi bedeninden utanmak başkasınınkini gözetlemek hurafe ve batıla sağdık kalıp bunu modern tıpla yarıştırmak hastaneye doktora ve hastalığa nevrotik ilgimiz

Esnaflık, maphuslık abazalık filozofluk hallerimiz Teknoloji ilim bilim ve otoriteyle nefret ve nefret ilişkimiz.

Satirin kehanet tavrı burada da işleyebilir. Uzayda yol kenarında mangal yapmayacağımızın bir garantisi mi var?

.

“Mevzini Savun Diyor Sefil Fare”, Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82. **Mevziini savun diyor, sefil fare.**

Ey şehre başaklar: militan ruhlar ekleyen hayat ! Gün turuncu bir hayalet gibi yükseliyorken izmarit toplayan çocukların üstüne çekleri imzalanıyorken devlet katlarında faşizmin bacımı koy vermiyorken şizofreni, yüzüme bak ve rahmini bana doğru tekrarla İsmet Özel, “Sevgilim Hayat”, 1968

Görüyorsun değil mi Ne kadar inceldi kent, neredeyse şuracıktan ansızın bir kent daha görünecek Edip Cansever, “İki Kent”, 1980

Rahmini hiç birimize doğru tekrarlamayacak. Çünkü, incecik bir peçenin ardında incecik bir kent kaldı. Biz onu hatırlamadıkça soluk bir hayal bile kalmayacak. Çünkü “geçmiş yabancı bir ülkedir ve burada farklı davranılmakta”.¹ Tıpkı gündüz ve gecenin bile ayırımından habersiz, her kendilerine gelişte bir başka kente uyanan Gizemli Şehir’in (Dark City, Alex Proyas, 1998) insanları gibi; “gece uykularında” rüyalarından yoksun, hatıraları ele geçirilmiş. Onlar bir önceki zamanın gece mi, gündüz mü olduğunu bile hatırlamadan, hiç bir adresi niye hatırlayamadıklarını bile bilmeksizin, sadece hayatı ikame ettirirlerken; kara pardösülü, kara fotr şapkalı ve erkek kılığındaki yaratıklar var olabilmek için anılara ihtiyaç duymakta ve her gece kuşattıkları bu hiçlik ülkesinin, bu coğrafyasız kentin insanlarının anılarını gasp etmekte; fakat, anıların kimyasıyla oynayıp, onları tek bir kapta birleştirip, kendi aralarındaki hiyerarşiye göre tükettikleri için de, ölüm rengine dolaşmaktadırlar.

İsmet Özel, 1968 yılında, öfkeyi militanca şiire örgütlemişti. Bugün kenti kalın bir kemerle zonlara (mahallere) ayıran otobanın öte kıyısındakinden, kentin eski merkezinin giderek yoksun ve yoksul düşen eski sakinlerine kadar, hemzemin yayılan ortak bir his olarak, hiç militanlaşamaz ve örgütlenemez görünen korkunun ve öfkenin peçesi ardından uzak ve silik bir geçmiş hatırası gibi gelen şiirin bu sesinin pek çok duygudaş bulduğu kesin. Şair 60'lı yıllarda kent üzerine bilimsel yazılar yazan Kevin Lynch kadar bize kentlerin otuz yıllık yakın tarihinin öyküsünü anlatıyor. Lynch, 60'lı yıllarda kentlerin artık yaşayanları için zorlu mekanlar olacağını ve kentlilerin bu coğrafyası, fiziki ve deneyimi değişmekte olan mekanlarda bilişsel haritalar

“Mevzini Savun Diyor Sefil Fare”, Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82.

çıkarmak zorunda olduklarını ve bu haritaların kentte ayakta kalmanın en önemli aracı olduğunu

söylüyordu. Şair 1966'da “Kan Kalesi” adlı şiirinde

Gizemli bir dehliz gibi şehri dolaşıyorum sıkıca tutuyorum kendimi şehre karışmaktan alıkoymaya

.....
diyor.

Beş duyulan içinde dolandığın kent, bilişsel haritalarını çizmenin ön koşulu mekanlara ait hafızan ve duyguların; ve bir mekanı sürekli var eden onun toplumsal olarak yeniden üretiliyor oluşu ya her gün yeniden dağılıyorsa? Yani kentin seslerinden, kokularından, kente dokunduğumuz uçlarından, en bildiğimiz perspektiflerinden bir harita çıkarmak, kent bu alışkanlıklarından hızla ve sürekli olarak sıyrılıyor diye daha da zorlaştığında ne olmaktadır?

Küreselleşme mitini üreten baskın tarz, kendi dünya kentlerini, o kentlerin belli zümreleri tarafından bir kıvanç vesilesi olarak kurdurtuyor. Kuruluşun inşasında hayatın her alanına yaygınlaştırılmak istenen o kavrayıcı ve kapsayıcı ana üslubun adını postmodernizm gibi şık bir sözcükle taçlandırıyor. Dolayısıyla, bilumum post halleriyle yeni bir dünya vaadindeki baskın dil, tahakküm alanını mekanın toplumsal olarak üretildiği o asli alandan başlayarak insana ait bütün üretim, dolayısıyla yaşam ve deneyim alanlarına yayıyor.

Evet, Henri Lefebvre'in dediği gibi, mekan toplumsal olarak üretilir.² Bu toplumsal üretimde, sınıflar arası çatışma, mekanın üretiminin biçimini belirler. Toplumsal olarak üretilen mekan, yani Lefebvre'in dediği gibi yeryüzü kabuğunun aldığı tüm biçimler, mimariden kent politikalarına, çevre problemlerinden arsa spekülasyonlarına, kültürel üretimden ideolojiye kadar uzanan etkinlikler alanında dinamik ve diyalektik bir yoğunluğun ta kendisidir. Kentler de bu yoğunluğun temsil alanlarından biridir. Kentin temsili, bir filmde, bir romanda ya da şiirde yeniden temsili, bize, temsilin siyasi, felsefi ve sanatsal tüm düzeylerdeki katlarını, birbirinin içine geçmiş zarflarından çıkararak analiz edebilmemizde yardımcı olur; bir bilme biçimi yaratır.

1982 yılında Ridley Scott'ın Balde Runner filmi bir bilim kurgu ve kara film klasiği olarak anılırken, bu ününün ardında, içinde dolanmaya başlayacağımız kenti hem fiziki hem de görsel tasarımlarla yeniden çizdiği, film dilinin teknolojisindeki yeni ifadelerle anlatımsal alanda bireysel, kamusal ve toplumsal alanda karşılaşacağımız çatışma ve çelişki sorularını iyi bir seyirliğin içinde sunu verebilmesi ve geleceğe ait öngörüsü yatmaktadır. (tabi bu arada, Lang'ın Metropolis 'inden beri gelen geleceğin karanlık tasavvurları geleneğinin, yani ütopyası kırık

¹ Herold Pinter'in L.P. Hartley'in romanının senaryosunu yazdığı ve Joseph Losey'in yönettiği The Go Between filminin ilk cümlesi. The go Between , Losey, 1971. Senaryo için: Herold Pinter, Five Screenplays, New York: Grove, 1973, s:287.

² Henri Lefebvre, The Production of Space, çev: D. Nicholson Smith, Cambridge: Blackwell, 1991.

“Mevzini Savun Diyor Sefil Fare”, Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82.

uslupların, filmin ilham aldığı, adına ithaf edilen Philip K. Dick’in yaratıcı yazınının ve çizgi romanların keskin gelecek tahayyüllerinin filmin tasarımda yarattığı farklılıkta etkisi büyüktür.) 2019 yılındaki Los Angeles, tam bir coğrafyası kaybolmuş şehirdir. Sınırlarını ve çevresini, mekansal özelliklerini göremediğimiz ve yukarı doğru hiyerarşik olarak büyüyen bir kent. Elektronik olarak kuşatılmış, yüksek teknolojinin ağırlarıyla donatılmış, reklam panolarının elektronik neonlarıyla aydınlanan, sürekli televizyon metali seslerle fanuslanmış, yeryüzü seviyesindekilerin güneş görmediği bir mekandır. Sürekli karanlık ve ıslaktır. Yağmur hiç durmaksızın yağar. Ancak, kentin dokunulamaz üst uçlarında kızıl bir alacakaranlık rengi vardır ki, sadece toplumsal piramidin en üst katmanındakiler bu ışığın lüksünü yaşayabilirler. Ayrıca, bu yükseklikten bakıldığında toplum hayli seyredildiği için ufuk geniştir. Toplumsal pramid filmde görsel olarak belirginleşir. Kent aşağıda sıkışık, ıslak ve karanlıktır ve kameranın açısı ve gözü öyle yerleşir, öyle hareket eder ki, hem bu sıkışıklığı anonimleştirir, hem de bu yukarı doğru büyüyen kentte, yeryüzünün, aslında yer altına tekabül ettiğini söyler. Aşağıda kamera kalabalığın arasında sürekli göç ve hareket halindeki insan kalabalığının yüzlerine bakmaz; onlar sadece kalabalıktırlar ve hareket ederler. Tuhaf meslekler edinmiş insanlar, ayakta kalmaya çalışmaktadırlar. Bol miktarda ayak üstü yemek veren dükkân vardır. Yapay hayvan satıcıları ve her hangi bir doku örneğine bakıp, hangi genetik mühendislik firmasının ürünü olduğunu söyleyerek hizmet veren birileri vardır. Kimisi sadece göz yapmaktadır. Nexsus 6’lar baş kaldırarak dünyaya indiklerinde, kendilerini üreten şirkete ulaşmak isterken, bu gözleri yapan Çinli’ye ulaşırlar. Ve adam, “ben bir şey bilmiyorum; ben sadece gözleri yaparım”, dediğinde nexsus cevap verir “eğer benim gördüklerimi görmüş olsaydın” (“evet gözleri sen yapıyor olurdun”). Bir şeyi yapıyor olmanın emeğe, deneyime ve acısına, hatırasına sahip olmaktan geçiyor olabileceğini ima ediyor olabilir mi? Çünkü, bu kent üretimin olmadığı yerdir. Üretmeyenler, emekçi olmayan bu kalabalık, işsiz ve yersizler ordusu kentin dehlizlere dönüşmüş sokaklarında, sınıflar altı bir katman; toplumsal çökelti olarak yaşamaktadırlar. Aslında, karşımızda, filmin çekildiği yıldan sonra gelecek on yıllarda giderek daha çok karşılaşacağımız bir başka post durum, yani, post endüstriyel toplum anlatılmaktadır. Blade Runner’ın kentinde sanayi sonrası bir toplumla karşılaşırız. Sanayi ve üretim, ve toplumun muteber tabakaları, bu tüketilip posası çıkmış, harabeye dönmüş kentten yaşamın daha steril ve daha programlı olduğu mekanlara taşınmışlardır. Kentin coğrafyası çoktan değişmiş, kentin merkezi kent yüzeyinden kalkmış, eski kent merkezi dünyanın her yerinden kopup gelmiş lümpen proletaryaya terk edilmiş, bir yeraltı, sınıflaraltı fizik yaratmıştır. Bu fiziksel mekan insan atıklarının mekanıdır ve kültür atıkları ve bütün terk edilmiş nesnelerle birlikte yaşarlar. Ecinnilere dönüşmüş sokak çocukları, binalar, koltuklar, arabalar, eski sinema salonları, etnik

“Mevzini Savun Diyor Sefil Fare”, Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82.

müzikler, etnik lokantalar hep eskicinin geçmesini bekleyen kapı önü eskileri gibidirler. Terkedilmiş kentte sefil fareler, sınıflar altı katmanlar, işsizler, göçmenler, başı bozuklar, evsizler ve bir de çöküşün içinde eğlenen “çılginlar”, “uçuk kaçıklar”, “bohemler”, “marjinaller” kalmıştır. Tıpkı Babil kulesindeki lanetli halk gibi farklı dillerde konuşulmaktadır. Çok dilli ve çok ulusludurlar. Fonda Arap ve Çin müzikleri birbirine karışır. Kamera yukarıya çıktıkça, kenti hem elektronik gözlerle, hem de havada uçabilen gelişmiş arabalarla fiziki olarak kontrol eden, sürekli tarayan ve kaydeden bir güvenlik sistemiyle, ekranlarını hayatın kendisinden daha büyük tutmuş televizyon yüzeyleriyle ve uçan reklam panoları ile karşılaşırız. Bu seviyede hizmetler görülmekte, hayatın daha iyi kurulduğu öteki mekanlara taşınanlar için hayatın devamını sağlayan işler yapılmakta ve bu işlerde çalışanlar yaşamaktadır. Sınıfsal katmanlaşma, hem kent tasarımında, yani, oluşturulan sette, hem kameranın hareketlerinde, hem de görsel efektlerde somutlaşır. Film, böyle bir geleceğin içinden

zaman, mekan, hafıza, insan olmak, makine insan melezi olmak, yaşam ve deneyim içinden geçmenin biricikliği üzerine sorularını açarak geçer. Filmin sonunda, avcı - cellat, Deckard, isyan eden replikaların lideriyle girdiği ölüm kalım mücadelesi sonunda yenik düşüp, kurbanı tarafından kurtarıldığında, kurban- kahraman- lider, Batty, ona; “ben, siz insanların aklına bile gelemeyecek şeyleri gördüm ve bütün bunlar zaman içinde kaybolup gidecek, yağmurdaki göz yaşları gibi”, der. Onların ömürleri kısadır ne anıları, ve geçmişi hatırlatacak fotoğrafları vardır, ne de deneyimlerini aktaracakları bir toplumları.

Bugün, kente baktığımızda, onun küreselleşmiş olmaktan dolayı yeni olduğu iddia edilen, ama aslında, hatırlarsak tanıdık gelecek olan, uluslarüstü ve güçlenmiş sermayenin, bu sermayenin geniş coğrafyalarda rahat akışkanlığına ve gerektiğinde hızlı ve esnek el değiştirmesine ve yine neyin, nasıl, ne kadar, nerede üretileceğine aynı hız ve esneklikte olanak sağlayan elektronik teknolojisinin, elektronik üretim araçlarının, bu teknolojinin ideolojileri ve temsil biçimlerinin, ve yek ahenk, tek tip kitle kültürü sanayinin her birinden ve onların sistemli beraberliğinden ayrı bir öyküsü yok. Bu sistem, Michael Sorkin’in özetlediği gibi, eski ve geleneksel bütün mekanların ve mekana bağlı ilişkilerin değiştirildiği, coğrafyasız, özelliklerinden arınmış bir mekanı tercih ediyor.³ Bu tercihle tasarlanıp, sunulan kent, güvenlik takıntılı. Fiziki ve teknolojik yöntemlerle kenti yalıtarak korumakta. Ve ortaya çıkan kent bir simülasyon, tv ve tema parkı kenti.⁴ Sorkin’in önermelerine bu “yeni” kentleşme hareketinin sistemle uyumlu, kullandığı teknolojiler ve

³Michael Sorkin, “Introduction”, Sorkin (der), Variations on a Theme Park: The New American City and the End of the Public Space, NY: Noonday, 1992, xı-xv.

⁴a.g.y.

“Mevzini Savun Diyor Sefil Fare”, Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82.

ideolojileri ve temsil biçimleriyle örtüşen bazı özellikleri eklemek istiyorum. Mekanın toplumsal üretiminde, sınıfsal çatışmalarda, yaşamın günlük hayatın iç dinamiklerinde kontrol edilemez üretimlere karşı sistemin kendini sigortaladığı bazı ilişkiler oldukça güçlü bir yalıtım mekanizması yaratıyor. Kent öncelikle fiziksel ve coğrafi olarak sınıfları ayırıyor. Günlük yaşamın hızı, kentin dağınıklığı ve büyüklüğüne rağmen, farklı sınıfların karşı karşıya gelmesinin zor olduğu gözlenebilir. Fakat, alt sınıflara doğru inildikçe, onların da kendi aralarında yüz yüze ilişkiler geliştirebilecekleri toplumsal ve kamusal mekanların da zayıfladığı söylenebilir. Sınıfsal ayrımcılığın 19.yy’daki işçi mahalleri yerine, kentin farklı varoşlarına dağılmış iş yerinin ve yapılan işin mekanla bağlantısının koptuğu farklı bir coğrafya ile karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Öncelikle, bu “yeni” mekan, fiziki, coğrafi ve kültürel olarak üretimin kendi ilişkilerinden kopuk. Varoşlardaki insanları bir arada tutan, hemşehrillik, mezhep ortaklığı, etnik kimlik ortaklığı gibi otuz yılın ayrıca moda ettiği başka bağlar. Toplumsal bağın ve oluşturulacak bütünlüğün uluslarüstü sermaye için daha güvenli olacağı, dolayısıyla üretimin ve deneyimin toplumsal olmadığı başka tarz birlikteliklerin öne çıkarıldığı bir tercihle yeniden tanımlanmak istendiği söylenebilir. Öyle ki, üretim araçlarının, üretim biçiminin yeniden belirlenmesi ve yeniden yerleştirilmesi, yerel mekanların bu ilişkilere göre yeniden düzenlenmesi sözünü ettiğimiz tercihlerin oluşturduğu koşullar. Malların, sermayenin ve eğilimlerin ulusları ve yerellikleri aşkın dolanımı ve paylaşımı akışkan, sınırsız, hızlı, esnek ve acısız yapıları gerektirdiği için toplumsal hayatın mekanı ve mekan üretimi coğrafi, fiziksel, toplumsal ve kamusal olarak değişmek zorunda. Bir sınıfı bir arada tutacak, sınıfın kendini ve sınıf bilincini birlikte üreteceği üretim alanlarının hem kendileri, hem de mekanları zayıflayarak yok olmakta. Bunlar eski dayanışma mekanları, aslında. Devlet politikalarından, gündelik yaşamın alışkanlıklarına kadar uzanan bir aksta, yavaş yavaş yok olmaktadır. Sendikalar, işçi kahveleri, gecekondu önleri, bahçe sinemaları, çay bahçeleri, semt pazarları yerlerini hiçbir yere bırakıyor. Kapitalizmin

üretimi toplumsallaştıran pratiği toplumsallaşan üretimin diğer ilişkileri de toplumsallaştırmasını engelleyememişti. Bu da bahsettiğimiz kendiliğinden dinamikleri, mekanın, yaşamın, işçi sınıfının bizatihi kendini yeniden ürettiği, dayanışma mekanizmalarını güçlendirdiği, deneyimin dinamiğinden örgütlü hareketlere doğru uzanan bir tarihi beraberinde getirmişti. Emperyalizmin şimdi tanıklık etmekte olduğumuz bu aşaması, aslında sadece geleneksel mekandan rahatsız olmuyor, boşu boşuna yeni haritalar çizip durmuyor, dünya kentlerinin bu sınıf ayrımlarını kalın hatlarla çizdiği boşuna değil gibi. Güvenlik takıntısının, eski ve geleneksel (modernist) karşıtlığının ve eskiye ait mekanların ve tema parklarıyla televizyona dönüşmüş yeni kentin ardında, birbiriyle iç içe geçmiş birkaç temel öncül var gibi. Öncelikle, belki daha net bir kez daha önerelim, emperyalizmin hızlı, esnek ve mesafeleri eritmiş, sınırları aşmış ve acımasız

“Mevzini Savun Diyor Sefil Fare”, Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82.

Üslup yenilemesi üretimin toplumsallaşmasını istemiyor. Ve eğer böyleyse, üretimi iş mekanından, emekçileri yan yana getiren ölçekteki düzenlemelerden ayırması gerekiyor. Böylece, üretimin asli araçlarından insan emeği, birlikte üretme deneyiminden soyutlandığı için, üretim süreci içinde hem kendinde, hem kendi için edineceği sınıf bilincini kazanmanın koşullarından mahrum kalıyor. İşçi sadece emeğine yabancılaşmıyor; emeğini çevreleyen şeylere ve bunlar arasında kendi yaşamına da yabancılaşmaya başlıyor. Üretimin toplumsallıktan arındırıldığı iş ve yaşam mekanlarında, birey, ne kendini, ne yaşamı, ne toplumsallığını, ne bu toplumsallığın mekanlarını, ne de birlikteliğinin diğer üretim biçimlerini üretmez hale geliyor.

Blade Runner, mekana inşa edilen sınıf ilişkilerinin öngörü filmiydi. Aynı zamanda, sanayi sonrası toplumu günlük hayatın ve deneyimin diline tercüme etmişti. Tyrell şirketine sadece göz yapan Çinli için, terkedilmiş eski bir mezbahayı andıran hangar gibi bir buzhanede, çalışma saatlerinin süresini bile bilmeksizin, tek başına sadece gözler yapmaktan başka bir deneyim kalmamıştı. Tıpkı, İstanbul’un tekstil atölyelerinin bulunduğu bir kenar semtinde, eşliğinden başlayarak ipliklere bulaşmış bir kadının, sadece teyel alması gibi ve teyel alırken, yemeğini pişirdiği, çocuklarına da baktığı için kendini neredeyse ayrıcalıklı bile sayması; oysa ne yaptığı işin bütünü, ne kendi gibi çalışan diğerlerinin koşullarını, ne kapısının önünü, ne de haklarını göremediğini unutup gitmesi gibi. Yani emek sürecinin toplumsallığı, işçinin emeğini satarken toplumsal ilişkiler içindeki yeri, bireyin kendisini üretebileceği alanlar, bir birey olarak mahrem / özel alandan çıkarak, sokaklardan geçerek, bir iş yerinde, diğer çalışanlarla birlikte edinilecek toplumsallaşma, yaşanacak ortak deneyim sahneden siliniyor. İşçi artık sadece emeğine yabancılaşmakla kalmıyor, kendine ait yaşam ve onun mekanlarına dolayısıyla toplumsal insan varlığına ve yaşamı bu boyutlarda üretiş potansiyeline de yabancılaşıyor, tabi hala bir işi kalmışsa.

Toplumsal mekanlarını, kamusal alanı üretecek üretim deneyimden yoksun kaldıkça kamusal alanını da kaybeden insan, belki de gündelik yaşamın en nihai sığınağı, mahremiyet alanını, yani özel alanı, kendine ait mekanlarını da kaybediyor. Mahrem/özel alan, kendi kararlarıyla kendini ve yaşamını yenilediği, ürettiği alan, toplumsallıktan, üretimden ve deneyimden soyutlanarak geçtiği günlük yaşam ve kent serüveni sonucunda kapısını açtığı ev, elektronik teknolojisinin diğer bir ideolojik ve temsili alanıyla sıvalı bir fanustur artık .. Orada, katot ışınlarının pırırlı televizyon mavisinde, rüyaların, hayallerin, deneyimlerin, terkedilmiş toplumsallığın açtığı kara delikler ölmeye yatmaktadırlar. Sabaha, mahrem alanının mahrum kalmış bireyi, simülasyonu tamamlanmış bir beden olarak kalabalığa geri dönmektedir.

“Mevzini Savun Diyor Sefil Fare”, Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82.

Alt sınıflar için bütün yaşam deneyim ve üretim alanları tek bir şeyle ikame edilebiliyor: televizyon. Yaşamı, kendini ve toplumu üreten varlık olarak insan, kendini oluşturan özelliklerinden mahrum kalmaya başlıyor. Kendini yeniden üretmesi için kapitalizmin çok başlarda, tasarlayarak verdiği (daha doğrusu uzun mücadeleler sonucu zorla alınan) günlük zaman dilimi -ki bu zaman dilimi boş vakit olarak Türkçe'mize geçmiştir- kendini üretmek, yenilemek için kullanılamaz hale gelmiş durumda. İnsanlar, kendini yenilemek şöyle dursun, daha önceki üretim deneyimlerini bile hatırlayamayacağı ilişkilerin içinde eriyip, buharlaşıyor. Hatıralar siliniyor, beynin kıvrımları düzleşmeye başlıyor, televizyonun uçuşan görüntüsü, hiçlik mantığı yaşam deneyimlerinin yerini alıyor. Televizyonun bir imgenin, bir öncekini eskitip, unutturduğu görsel programı ve program akış mantığı hafızanın, rüyanın, birlikte eğlenmenin, çiçekleri sulamanın, komşuyla sohbetin, birlikte turşu kurmanın, sendika toplantılarının yerini alıyor.

Burada, televizyon, zamanın uçuşkan, mekanın ise yerçekimsiz olduğu yeni bir ontoloji sunuyor. Böyle bir deneyimden sonra, algılar farklılaşıyor. Bence, televizyonun hayatımızdaki yeri, bugüne kadar ki bütün içerik, yayın politikaları, eğitici mi eğlendirici mi olduğu tartışmaları, kodlama, kod çözme çalışmalarının bütün eleştirilerinin ötesinde bir yerde, dünyayı birebir algıladığımız alanda, bizi bir başka algı dünyasına taşıdığı yerde önem kazanıyor. Artık bu yerde bir şeyleri farklı yaşıyor ve algılıyoruz. Televizyon, kendi teknolojisinin eşiği değiştirdiği yerde, zamanın uçuşkan, mekanın yerçekimsiz, mesafelerin yok, bütünlüğün parçalı hallerinden bir dünya kuruyor, bize. Yayın akışı, imgenin imgeyi ikame ettiği bir süreklilik. Yayının kendisi anlatımsal değil, anlatımsal diğer temsil biçimlerini kullanıyor. Bilgi vermiyor; birbiriyle ilişkisiz fazla malumatla bilgiyi edinmemizi zorlaştırıyor. Bilgiyi ediniş alışkanlıklarımızı yıkıyor, dağıtıyor. Kendi deneyimlerimiz yerine, önerdiği deneyim simülasyonlarıyla sürekli ve arasız boşaltmalarla bizi hem bir halden diğerine, bir önceki tamamlanmadan ve kavranmadan taşıyor, hem de deneyimle ve duyguyla kurduğumuz ilişki alışkanlıklarını parçalayarak dağıtıyor. Ve sonunda bilginin, deneyimin, duygunun edinilmediği ve üretilmediği, onların "mış" gibi olan simülasyonlarının ani ve geçici boşalmalarla sürekli tüketildiği bir pratiğin içinde, her şeyin bağlamından kopuk, öncesiz ve sonrasız, çevresiz ve uzaysız şişirilmiş görüntüler haline geldiği bir görme, algılama ve kavrama biçimini yerleştiriyor. Belki de profesör Brian O'Blivion'un Videodrome (David Cronenberg, 1982) filminde dediği gibi: "televizyon insan gözünün retinası haline geldi"; sonra da "insan zihninin"... Mahrem alanın mahrum kalmasına neden olan en etkin süreçlerden biri olarak bu algı ve kavrayış kayması, kapı önlerine çıkıldığı andan itibaren fiziki ve coğrafi olarak elektronik teknolojilerinin ideoloji ve temsil biçimlerine uygun olarak yeniden düzenlenen kentin hem fiziki, hem de temsili düzeyde kocaman bir 'kamu' televizyonu gibi

"Mevzini Savun Diyor Sefil Fare", Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82.

işlemesiyle gündelik hayatın her düzeyinde pekişmiş oluyor. 24 saat yayın yapan televizyon ve aynı kapasitedeki bilgisayar ve ona bağlı ağ parmak uçlarımızın, gözümüzün deydiği her yeri elektronik kılıyor. Kentin tasarımına tepeden bakınca elektronik teknolojisinin sureti bilgisayar kartları gibi görünüyor. Fiziki olarak, uydular, çanak antenler, alıcılar, kablolar, gözleyen kameralarla donatılmış bir kent var karşımızda.

Sınıfların mekan içinde yukarı doğru inşa edildiği kent, elektronik gözleri, kabloları, kontrol noktaları, uzayda yerleştirilmiş uydularla gözlenen ve dinlenen bir kent .. En alta yaşayanlar, bu elektronik kayıtların dışında kalanlar, gözden çıkarılmış işsizler, göçer ve gezginler ve mevzisini savunmak inadındaki bir kaç 'marjinal'. Süper marketlerden, atm'lerden, kredi kartlarından ve 'hayatı kolaylaştıran' diğer 'nimetler'den uzak durdukça, elektronik gözlere ve kulaklara yakalanamayabiliyorlar. Kentin eskiden merkezini oluşturan yaşam mekanları şimdi onlara terk ediliyor. Kent

yeryüzü üzerinde yatay hatta kurduğu hiyerarşiden vazgeçerek, şehri yukarı ve dışarı doğru inşa ediyor. Yukarı doğru inşasında tercihini üretim yeri yerine, iş yeri olarak seçerek, dikey hatta bu tercihi geliştiriyor. Dışarıya doğru da, birbirinden tamamen ayırmak istediği sınıfları kendi aralarında gettolaştırıp, adalılaştırıp, iterek geliştiriyor. Bunlardan geçici iş gücü olarak da gördüğü, ama tehlikeli olarak algıladığı için de bütün güvenlik zonlarından her gün geçmelerini sağlayarak kontrol altında tutacağı, gettolaştırdığı mahallelerin insanları bir tür ardiye mekanını ve onun hazır insan gücünü oluşturuyor. Bu varoşlar bir tür toplumsal tavan arası, sandık odası mekanları, yani bir tür depo mekanlar. Burada hala milliyetçilik, etnik, dini kimlik meseleleri 'toplumsal' bağları oluşturuyor. Geleneksel ilişkilerin devam ettiği ama aynı zamanda 'yeni' kent, 'yeni toplum' ilişkilerinin de eskilerine dahil olduğu bu varoşlarda yaşayanların, banka kartları, telefonları, cep telefonları, televizyonları, girip çıktıkları süpermarketleri ve girip çıktıkları işleri var. Ama galiba en önemlisi, kimlik ve aidiyet takıntısının, ortak çıkarlar etrafında ilişkiye geçilmesini engellediği bu ortamlarda kapalı gettolar oluşturdukları için toplumsal bir birlikteliğin, muhalefetin örgütlenememesi. Birbirinden ve ortak sorun ve meselelerinden habersiz ve kendilerini diğerlerinden kopuk gören gettocukların olduğu bir ortamda ise kamusal alanın olabilirliği iyice zayıflıyor.

Bir de bütün sözünü ettiğimiz mekanlardan kurtararak, yüksek güvenlik kaleleri içinde kendi özel güvenlik görevlilerinin de gözetiminde yaşam modellerinin planlanıp uygulandığı uydu kentler var. Bu 'şık' ve yapay mahalleler, mekanın toplumsal olarak değil, elektronik teknolojisinin ideolojilerinin ve temsil ilişkilerinin kurguladığı yeni bir mekan üretiminin modelleri olan simülasyon mekanları. Alt sınıflar için televizyon teknolojisinin seyirlik için kurduğu iki boyutlu elektronik görüntü dünyaları, bir anlamda burada hologramlarını yaratıyor. Burada pembe diziler, 'belgeseller' (tabi ki discovery kanalı tarzındaki doğa, hayvan, başka kültürler ve tarih

"Mevzini Savun Diyor Sefil Fare", Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82.

anlatımlarını kastediyoruz; belgesel olan belgeselleri değil) uydu kent sakinleri için, içlerine girip 'deneyim' kazanacakları tema parkları ve tema parkı yaşamları sunuyor. Burada yaşayanlar, uydulu ve kablolu televizyonları ve internetleriyle dünyanın her yeriyle hemzemin ve hem zaman bir hayat yaşıyorlar. Bu da yeni kent düzenlemesinin aşına olduğumuz fiziki ve beşeri coğrafyayı dağıttığı bir diğer boyutu açıyor. Kent yukarı ve dışa doğru sonsuz bir gelişme gösterirken, sanal mekanda da sonsuzluk hissini yaratıyor. Yanılsamanın en güçlü yaşanacağı yer de, belki, burası. Çünkü, sterilleştiği ve artık rahatsız etmeyeceği düşünülen toplum, içerde ve aşağıda aslında pekala var olmaya devam ediyor. Kendi toplumuyla temassız, korunaklı, elektronik donanımlı ve sanala göbekten bağlı bu kurgunun insanları, teknolojinin her duraksadığı an, ya da bozulduğu an, yaşamlarının da frekanslarını iyi toparlayamayan, titreklenen hologramlar gibi, dağıldıklarını görebilirler. Ve bir gün birbirlerine ya da kendi yaşamlarına dokunmak istediklerinde, ellerini uzattıkları anda, ellerinin bir boşluktan geçtiğini ve görüntünün yok olduğunu görebilirler. Bu durum, sadece televizyon seyrederek aynı yanılgıyı yaşayanların, bir gün televizyona dokunduklarında, ekrandan ellerinin bir kara boşluğa girip, karşıdaki iki boyutlu karakterlerin yok olduğunu görmelerinden daha vahim bir deneyim olacaktır. Dünya kentlerinin ortak ve aynı bir başka mekanı otobanlar, elektronik teknolojisinin bir başka temsil alanı ve olup bitmekte olanın bir başka metonomik mekanıdır. Sınıfları, kentin eski ve yeni coğrafyasını kalın ve güçlü bir kuşak gibi ayırır. Hem 'yeni kentin bir orta çağ kale kenti gibi heybetli görünümünün bordürlerini çizer, hem de kale kentleri koruyan, kalenin etrafını saran hendekler, mazgallar gibi önemli bir görevi yerine getirir. Otobanlara istenildiği zaman, istenilen yerde girmek ve çıkmak yeni bir navigasyon becerisi ve bilgisi gerektirmektedir. Kapısına geldiğiniz bir kentin bütün gece etrafında dolanıp içine giremeyebilirsiniz. Ama daha önemlisi, yaşadığınız kentte karşıda gördüğünüz binaya yürüyerek gitme şansınız gördüğünüz bina ile aranızdan geçen otoban nedeniyle imkansız hale gelebilir. Miguel Albaladejo'nun

millennium projesi için yaptığı Yaşamımın İlk Gecesi (1998) filminde, 2000 yılına girilen yılbaşı gecesinde, kenar mahalleleri fiziki olarak kenar kılan otoban üzerinde, farklı sınıflardan gelen insanların karşı karşıya geldiği bir yanlışlıklar komedisi yaşanmaktadır. Bu yanlışlıklar komedisinin içine düşen üç Alman turist de Madrid'e girmeye çalışmakta ama sadece oldukları yerde dolanıp durmakta ve otobandan bir türlü kurtulamamaktadırlar. Aslında kimse bulunduğu yerden iki adım öteye gidememektedir. Sonunda bütün sorunları dokuz on yaşlarındaki bir çocuk çözecektir. O otoban kenarıyla kenar mahalle kenarında bir barakada yaşamakta ve ayakta kalmanın bütün yollarını ustalıklı bilmektedir. Lee Tamahori'nin Bir Zamanlar Savaşçıydılar (1994) filminde, bir Yeni Zelanda kentinin otoban kıyısında yaşayan Maorilerin, ayakta kalmak için edindikleri 'beceriler', işsizlik, yoksulluk karşısında çaresiz kimliklerini bulmakla, giderek daha keskin savaşçı ve maço bir

"Mevzini Savun Diyor Sefil Fare", Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82.

kültürü edinmek arasında çıkar yol arayışına sıkışmış insanları anlatırken, gençlerin bu otoban kemerinin etrafında, yolu iyi bilen eski zaman mihmandarları gibi dolandıklarını ve kendilerine sanayi atıklarından yap çat dünyalar kurduklarını görürüz. Bütün kıyılarda yaşam direnir aslında.

Merkezlerde, surların içinde, küresel dünya kentinin inşası, mantığı, görüntüsü ve önerdiği yaşama biçimiyle, aslında küreselleşen dünyanın kentlerinden biri olmakla ima ettiği, bir dünya sistemidir. Bu sistem hem ulusal kimliğin steril ve daha pür yeniden inşası, hem yerel ve küçük çaptaki yaşam ve üretim biçimlerinin kıyasıya ayakta kalma mücadelesi için rekabeti gerekli görmekte, hem de yukarılarda bir yerlerde sınırsız, ulusları aşkın karar alıcıların ittifakıyla varolabilmektedir. Sistem sermayenin yeniden paylaşımın sınırsız ve ulusları aşkın; emeğin uluslararası düzeyde yeniden dağılımında ise, hayli küçük ölçekte parçalanmış ve çeşitlenmiş, bölgesel ve yerel iki farklı coğrafyaya ihtiyaç duymaktadır. Yukarıda küresel dünyanın biri birine benzeyen insanları olma azmi içinde, ulus ve kimlik meselelerini çoktan 'aşmış' bir katmana bir dünya ve coğrafya sunarken alta, kimliklerinden başka tutunacakları bir şeyleri kalmadığına, ayakta kalmanın benzerinden nefret etmekle başlayacağına, inanmış birbirini yok eden bir başka dünya bırakmaktadır.

Sonuçta coğrafi ve fiziksel olarak eşitliksiz, sınıf ayrımlarının kalın hatlarla ayrıldığı, demokrasisiz, toplumsal ve kamusal alanlarından mahrum, bilginin, iletişimin akışkan olmadığı bir emperyalist sistem birimine dönüşen bir kent çıkar karşımıza. Temsil sorunu siyasi, felsefi ve sanatsal boyutlarda koyulaşır. İnsanın kendisi, tarihi, kültürü, birliktelikleri ve bedeni birebir temsil malzemesine dönüştüğünde, ciddi bir temsil sorununu vardır, zaten. Dolayısıyla yeniden kurgulanan bu kent modelinde vatandaşlığın ve kimliğin sorunsalları da karmaşık bir hal almıştır. Sistemin ihtiyaç duyduğu 'yeni' vatandaşlık tipi, sınırlar ötesi dolanımına olanak tanıyacak ticari ve hukuki düzenlemelerini planlarken, gerilimin karşı ucunda gibi görünen, ulusal kimliğe dayalı eski formun, seçili bölgelerde yarattığı savaş alanlarının sistemin sigortasını oluşturmakta olduğu ve pazarın yeniden düzenlenmesiyle ilgili olduğu söylenebilir. İşsizliğin ve kaygan kaypak bir zaman ve zemin üzerinde yaşamının gerilimiyle, gittikçe tekinsizleşen kent yüzeyi, korku ve kaygının yükselttiği yaygın bir milliyetçiliği, ırkçılığı, insan düşmanlığını besler.

Geriye, toplumsallığı ve onun mekanlarını birlikte ürettiğimiz yaşamın içinde büyüdüğü fiziki, coğrafi, mimari dünyanın; sistemin iskambil kağıtlarını yeniden karıp dağıtışındaki fütursuzluğuna, yarattığı hortuma karşı mevzilerimizi savunmaktan; insan olduğumuz için kendimizi, yaşamın devamı için şeyleri ve birlikteliğimizi üretmek; deneyimlere ve belleklerimize sahip çıkmak; üretim ve deneyime dayalı kamusalılıklarımızı oluşturmaktan başka çare kalmıyor. Yoksa, Mathieu Kassovitz'in Protesto (La Haine, 1995) filminde proje evlerinde kalan çocukların

"Mevzini Savun Diyor Sefil Fare", Birikim, sa:123, Temmuz 1999, slr: 76-82.

anlattığı fıkradaki gökdelenin tepesinden düşen adamın “şimdilik idare ediyorum” derken yok olan sesi gibi, yavaşça silinen bir ses bile kalmayacak bu gelip geçici dünyada.

Z. Tül Akbal Süalp

“Marxizm Ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak” der: Murat İri, Sinema Araştırmaları Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, İstanbul: Kabalcı, 2010

MARXİZM VE SİNEMA: HACİMDE İLMEK ATMAK

Marxizm ve sinema çok geniş bir başlık; her hangi bir yazar yetkin olduğunu sandığında bile böyle bir başlığın altında ezilebilir. Ezilmeden ve yüksek perdeden konuşmadan böyle bir başlığın altını doldurmanın bir yolu var mıdır? Genel geçer bir yolu olup olmadığını bilmiyorum. Marx’ın yöntemi içinden sinemanın görünen yüzlerine ve pratiğine bakmaya çalışacağım. Hatta bugüne kadar yapmadığım bir şey yaparak, mümkün olduğunca Marx’ın yönteminden anladıklarımla baş başa kalarak; başka yorumlara mümkün mertebe mesafeli durarak Marx’ın bilgiyi edinme ve bilgiyi üretme yöntemiyle, onun büyük bir kırılma olarak ortaya çıkmış eleştirisinin ve analizinin açtığı geniş hacim içinde çalışmaya çalışacağım.

Elbette Marxist film kuramı ve eleştirisi diye tanımlanmış bir külliyat var. Bu yazı bu külliyatı takip ederek ve içinden ilerleyecektir. Yine de bu çok geniş, çoğu zaman eklektik ve her zaman birbiriyle pek de örtüşemeyen alanın içine girmeden öncelikle Marx’ın bilgiyi edinme ve bilgiyi üretme yönteminin 19. yüzyılın ortalarında büyük bir kırılma ile o güne kadar geçerli olanların çok ötesinde ve taze bir yöntem yarattığını söyleyerek başlamak istiyorum. Bu yöntemi bildiğimiz, içinde eğitildiğimiz disiplinlerden, eleştirel ve kuramsal yöntem ve terminolojiden elimizden geldiğince uzaklaşarak anlamaya çalışmalıyız. Marx’ın düşüncenin ve bilginin edinimi, üretimi ve toplumsallaşması aşamalarının hepsinde bilinen disiplinlerden uzak ve yenileyen yöntemini kavramakla işe başlamalıyız. Hem disiplinlerden özgürleşmiş hem de disiplinlerin alanları içinde hapsolmuş bütün bilgi gövdelerine ve onların barındırdığı bilme, hissetme biçimlerine, her gerekli adımda belki defalarca dönüp yeniden uğramak gerekecektir. Marx’ın pek çok kavram ve terimi yaygın kullanımlarından sökerek ve dönüştürerek oluşturduğu dile karşı uyanık, esnek ve dikkatli olmak gerektiğini bilerek kendi okumamızı da tazelemek zorundayız. Marx’ın çalışma biçimini ben, onun yöntemini çalışanların da bana öğrettikleriyle, merkeze aldığı sorusunun etrafında katmanlar açarak, toplumsal bağlamla içsel ilişkileri açıp, tarihsel bağları sorgulayarak, geri dönerek bir başka katmanda bu süreci yineleyerek, dört boyutlu bir hacimde çok hatlı bir dokuma eylemi olarak tanımlayabiliyorum. Hareket eden, dönüşen, gidip gelmelerle sık bir dokuma tezgâhında bilgiyi ilişkilendirerek üretmek; tanımlı dünya açıklamalarını, her bilgiyi acımasızca eleştirmek ve dönüştürmek diye tarif edebiliyorum. Tarihsel ve diyalektik bir bakışla, dinamik

bir bakışla farklı ve aykırı görünümünün ardındaki yapı ve kümeleşmeleri somutlaştırıp ardından onları yapı sökümüne, ayırtırmaya yönelik bir araştırma ve sorgulama yöntemiyle çalışmıştır. Psikanalizden önce dinamik analitiktir. Bugün çağrışımlarına aşına olduğumuz analitik yöntemin kavrayış ve terminolojisiyle bakmak istersek, muhtemelen hiç anlamayacağımız, bitmeyen bir metinsellik sunar. Yine yapısökücülükten önce yapı çözücüdür ve bir önceki çağrıştırma alanında olduğu gibi farklı bir terminoloji ve disiplinler dışı bir mantıkla bakılmazsa, benzer sonuçlar doğurabilir. Kuramın, düşüncenin alanı için dün de ve bugün de tekinsizdir. Belki de bu nedenle sıklıkla düşüncesi sabitlenmeye çalışılmış, diğer düşünürlere yapıldığı gibi alıntı cümleler üzerinden anlaşılmaya ve anlatılmaya gayret edilmiştir.

Sabitlendikçe ve alıntılarla anlamlandırılmaya çalışıldıkça Marx'ın düşüncesi kendinden başka her şey olmuştur. Dinamik, eleştirel ve hareket halinde bir bilgi üretimi olarak karşımızda durur. Bilginin edinim, üretim ve aktarım sürecindeki bu çoklu dünya ve düşünür eylemliliği olarak bu çoklu aktivite, hem bu alanın önümüze sunduğu zenginliğin ve mirasının tahmin edilenin de ötesinde oluşmuş genişliğini ve çeşitliliğini oluşturur hem de çoğumuzu çoğu zaman şaşkın bırakır. En anladığımızı sandığımız anda düşüncenin önümüzden çoktan gitmiş olduğunu görüverebiliriz. Hızlı, hareketli, asla sabitlenmeyen ve belki en önemlisi bitirilmemiş, tamamlanmamış bir kuram ve eleştiri yöntemidir.

Marxizm'le sinemanın arasındaki ilişki tartışmaya başlandığında, akla gelebilecek başlıkların muhtemel sıralamalarının olabileceğinin; burada benim Marx'ın yöntemi üzerinde ısrarla durmamın dışında başka bir tasnif olabileceğinin farkındayım. Bir yöntem tartışmasından daha çok Marxist analiz ve eleştiri biçimlerine ya da film yapma pratiklerine yönelmenin yaygınlığının da farkındayım. Bu muhtemel tasniflerin hiç birini dışlamayarak, tam tersi onları da kapsayarak onların arasında da anlamlı bir ilişki kurabileceğimizi ama bunu Marx'ın yöntemini kavramaya çalışırken yolda gerçekleştirebileceğimizi göstermeye çalışacağım.

Bugüne kadar böylesi bir başlık altında yazılıp çizilenlerin ya Marxist bir eleştiriyle sinemaya bakmak ya da Marxist veya öyle olduğu düşünülen yaklaşımlarla yapılan filmlere bakmak olduğunu söyleyebiliriz. Marxist eleştiri ile bakıldığında sinemanın ekonomi politiği, yabancılaşma, gerçek dünyadan kaçış kavramlarıyla, eleştiri ve sinemanın Gramsci ve Althusserci anlamda ideoloji ve ideolojik üretimle ilişkisi gibi ana yönelimlerden söz edebiliriz. Bu yaklaşımlar aslında Marxist eleştirel kuram açısından beklenenlerdir. Biraz tuhaf olmakla beraber, Marxist bir yaklaşımla yapılmış filmlere bakmak diye tanımlayabileceğimiz bir yönelimle daha karşılaşırız. Bu yönelim yine beklenebileceği gibi

pek çok sorunsallı alan açar. Ben bu yazı da bu yönelimin de hem içinden hem dışından tartışarak eleştirel bakmaya çalışacağım.

Marxist eleştirel kuram içerisinde mesela sinemanın sanayileşmesi, kurumsallaşması sürecini tartışmak, eleştirmek ve analiz etmek muhtemelen herkesin aklına gelebileceklerin başındadır. Ya da filmlerin toplumsal, tarihsel ve siyasi analizinin yapılması; her filmin ideolojik olarak yapıldığı görüşüne dayanarak, o andaki toplumsal bağlamda var olan baskın ideolojinin filmler tarafından nasıl yeniden üretildiğinin sorgulanması, eleştirisi ve analizi yine bu tasnifin başlarında yer alacaktır. Belirttiğimiz gibi bir başka yaklaşım Marx ve sinema ilişkisinin kurulmasının işçi sınıfını anlatan filmler üzerinde yoğunlaşmayı gerekli kıldığını düşünecektir.

Sinemanın sınıflı topluma nasıl baktığı, bu toplumsal ilişkilerde ne gördüğü, sınıflı toplumu nasıl temsil ettiği ya da temsil bile etmediği üzerinde durmayı eleştiri ve analizin merkezine almak da bir o kadar öne çıkacaktır. Sergei M. Eisenstein'in Grev (1924 Strike) ve Ekim, (October 1927), İşçi sınıfı Cennete Gider (The Working Class Goes to Heaven, 1971, Elio Petri), Norma Rae (1979, Martin Ritt), Çalışan Kız (Working Girls, 1986, Lizzie Borden), Her Şey Yolunda (Tout Va Bien, 1972, Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin), Metropolis (1927, Fritz Lang), Mavi Yakalılar (Blue Collar, 1978, Paul Schrader), Amerikan Rüyası (American Dream, 1990, Barbara Kopple), Harlan County, (1976, Barbara Kopple), Matewan (1987, John Sayles), Erin Brockovich (2000, Steven Soderbergh), Güçsüzün Hakkı (The Right of the Weakest (2006, Lucas Belvaux), Haklı İntikam (Sympathy for Mr. Vengeance, 2002, Park

Chan-wook) Marius et Jeannette (1997, Robert Guédiguian), Durgun Yaşam (San Xia Haoren, 2006, Jia Zhang Ke), Şehir Sakin (La Ville Est Tranquille, 2000, Robert Guédiguian) gibi işçi sınıfı üzerine yoğunlaşmış pek çok filme bakabiliriz. Ya da Ken Loach, Mike Leigh, Fernando E. Solanas, Mark Herman gibi film üretim tarihleri boyunca işçi sınıfının yaşam koşullarına, göçmen işçilerin ve veya alt sınıfların sorunlarına yönelmiş yönetmenlere bakabiliriz. Türkiye için de sayıları çok olmasa da yukarıda dünyadan verdiğimiz örneklerde olduğu gibi, geniş bir seçki çıkarabiliriz. Karanlıkta Uyananlar (1964, Ertem Göreç), Bitmeyen Yol, (1965, Duygu Sağıroğlu), Şehirdeki Yabancı (1962, Halit Refiğ), Linç (1970, Bilge Olgaç), Otobüs (1975, Tunç Okan) Maden (1978, Yavuz Özkan), Demiryol (1979, Yavuz Özkan), Almanya Acı Vatan (1979, Şerif Gören), ve Yılmaz Güney'in Seyyit Han (1968), Umut (1970) ve 1971'de Baba, Acı, Ağıt, Umutsuzlar gibi filmleri bu sınırlı seçkiye örnek olarak koyabiliriz. Bunun yanı sıra, sol hareketlerin güçlü olduğu dönemin genel duygusu içinden çıkmış, niyeti işçi sınıfı filmleri

yapmak olmayan ama bir şekilde ezilenlerden yana duran filmleri de dikkate alabiliriz. Ertem Eğilmez sinemasının aslında aynı zamanda işçi sınıfı ile bağlantısını da kurabiliriz. Ama bütün bu filmler işçi sınıfına hangi mesafeden ve nasıl bakmaktadırlar; işçi sınıfına bakarken aslında ana akım klasik anlatı kalıpları ve tecimsel sinemalar olup aynı zamanda yoksulluğun ve çaresizliğin üzerine kurulu bir izlenimcilik zevkini de beraberlerinde üretmekte midirler gibi çok temel sorgulamalara ihtiyacımız olacaktır. Özellikle Türkiye sinemasının, daha önce de pek çok yerde, ima ile geçiştirme sineması olduğuna ilişkin yaptığım vurguyu yinelersem, bu sinemanın, genellikle sınıf analizinden uzak durduğunu teslim edebiliriz. Meseleyi daha çok ya ezilenler ve zalimler ya da kentli köylü çatışması üzerinden okumayı ve anlatmayı seçtiğini söyleyebiliriz. Sınıf analizinden isteyerek ya da istemeyerek itina ile uzak durmuş; böyle durmakla kalmayıp analizin önünü kapatacak şekilde tarihsel ve toplumsal meselelere çarpıtma, kaydırma, yer değiştirmeye bakmış böylesi bir örnekle karşılaşırız. Ama aynı sinemanın içinden bir aşk öyküsü anlatırken tarihsel ve toplumsal analizin kapılarını açan pek çok örnek de çıkabilmiştir. Hollywood melodramlarıyla ünlü Douglas Sirk'ten Lütfi Akad'a, Atıf Yılmaz'a kadar pek çok örnek verebiliriz.

Sinema tarihi içinde başlangıcından beri örneklerine rastladığımız bir liste bizi analizimiz açısından nereye götürebilir? 1895'de Lumier kardeşler yaşadıkları kentin sokaklarına çıkarak görsel olarak cazip, gösterim açısından seyircisine aşinalık duygusu verebilecek görüntüler derlerken çektikleri Fabrikadan Çıkan İşçiler filmi ya da belgeseli, bizim için ancak toplumsal tarihin görsel belgesi olabilir, sosyolojik bir değerlendirme durağı sunabilir. Elbette Marxist bir analizle de değerlendirilebilir. Ama kastedilmiş bir seçim olmayan bu kısa görsellik hangi nedenle Marxizm ve sinemayı tartışmaya başladığımızda listemize girer? Sanırım bir eleştirel düşünce alanının, bir bilgi üretme, bilgiyi ilişkilendirme yönteminin kendisiyle onun günlük hayat içerisinde çağrıştırdıkları arasına dikkatli mesafeler koymak durumundayız. İşçi sınıfı Cennete Gider, Norma Rae, Çalışan Kız, Her Şey Yolunda, Metropolis gibi filmlerin hepsine birden işçi sınıfı filmleridir demek, bu filmleri Marxizm ve sinema başlığı altında bir tartışmanın odağına yerleştirmek her halde oldukça sorunlu, eksikli bir yaklaşım olacaktır. Ama elbette bütün bu filmler üzerinden toplumsal ve tarihsel bir değerlendirme yapabiliriz. Bazı dönemlerin, popüler ya da değil, ticari ya da bağımsız daha fazla işçi sınıfına yönelik filmler ürettiği tespitinde bulunabiliriz. Dönemlerin toplumsal, tarihsel özelliklerine bakabiliriz. Sadece işçi sınıfına değil özgürlükler ve haklar üzerine eğilen, ezilenlerin yanında durarak anlatısını kuran,

isyana, başkaldırıya ya da muhalefet hareketlerine yakın tavır almış filmlere bakabiliriz. Bu tür çalışmalar yakın

toplumsal tarihi değerlendirmek açısından da çok büyük katkılar sunabilir ve çok daha kapsamlı yapılmalıdır. Ancak bu çalışmalar baktıkları alandan ötürü Marxist çalışmalar olmazlar; kaldı ki kültürel çalışmalar içinden böyle konu ya da başlıklara farklı ve karma ve eklektik yöntemlerle bakıldığı da olmuştur. Bu başlık ve konulara da, bunların çok uzağındaki herhangi bir başlık ya da konuya da Marx'ın yöntemi ile yaklaşarak çalıştığımızda Marxizm'le ilişkilendirilmiş oluruz.

Filmlerin yapıldıkları dönem, yönetmenin filmografisi, işçi sınıfına nasıl bir konumdan bakıyor olduğuna bakılması ne kadar önemli ise, filmlerin üretim biçimleri ve ilişkileri ve seyircisi ile kurmaya çalıştığı ilişki de filmleri tanımlamada ya da sınıflandırmada önemli rol oynayacaktır. Godard'ın Her Şey Yolunda filmi ile Lizzie Borden'ın Working Girls filmlerini ele alalım; birbirlerinden ne kadar uzak dünyalarda durduklarını herhangi bir analize kalkışmadan söylemek mümkündür. Aslında, en temel ve ayırt edici mesele, Godard'ın kendi tanımlamasından gelmektedir. Godard politik filmler yapmadığını, filmleri politik olarak yaptığını söyler. Godard Brecht'en referans alarak geliştirdiği film yapma politikasını tartışırken, aslında, politik filmlerin konusunun politik olduğuna ya da politik varsayılan filmler olduğuna dikkati çekmektedir. Konu ve konulu film bir çerçeveleme, hayata benzeştirme (verisimilitude) politikasıdır; filmi konuyla çerçeveleyerek, hayatın taklit ve tekrarı ile biçimlenen anlatımsal sinemanın tercihi olan bir politikaya işaret eder. Arınmaya (catharsis) giden yolu belirleyen önemli elemanlardan biridir. Herhangi bir konu başlığı filmin, konusunun gönderme yaptığı alanın içinden yapılmış olduğunu değil, işaret edilen alanın ehlileştirilerek, uygunlaştırılarak yeniden çerçevelenmesi olduğunu gösterir. Kadınların konu edildiği bir film, büyük olasılıkla, kadın filmi olmayacağı gibi çok düşük bir ihtimalle feminist bir filmidir. Yine işçi sınıfını konusu edinmiş bir film, işçi sınıfının filmi olmadığı gibi Marksist bir film de olmayacaktır. Oysa her hangi bir konu başlığı altına alınabilececek, hatta belirgin bir konusu bile olmayan bir film, politik bir biliş ve bilinçle yapıldığında durum tamamen farklı bir boyuta taşınacaktır. Arınma amaçlamayan, seyirciyi haz, izlenimcilik, özdeşleşme gibi unsurlarla kendine bağlamayan, filmi bir tüketim malı gibi sunmayan, fetişizme izin vermeyen, sorgulayan, seyircinin kafasındaki filmleri kışkırtan ve seyircinin meselelere bakışını yenileyebilecek, tazeleyebilecek filmleri yapmak filmleri politik olarak yapmak anlamına gelmektedir. Godard'ın filmleri politik olarak yaptığına ilişkin beyanı, aynı zamanda yönetmenin durduğu ve baktığı yerin net olarak ortaya konulması anlamına da gelmektedir. Godard klasik anlatılara, ana akım film konularına ve tecimsel sinemaya, sinema endüstrisi içinden film üretmeye karşı olup, bu konumları eleştirir ve başka türlü filmler

yapabilmenin yolu üzerinde de önemli bir kilometre taşı olmuştur. Özellikle Her Şey Yolunda filmi nispeten gerçekleşebilmiş bir kolektif çalışma ürünüdür. Jean-Pierre Gorin'le ortaklıkları içinden ürettikleri filmlerden biridir. Godard, Kluge, Solanas, gibi yönetmenler hem film yapmak üzerine düşünüp farklı ve yeni dil arayışları içine girmiş hem de kolektif olarak çalışmayı denemiş, kuramla pratiği birlikte sinema hayatlarına geçirebilmiş yönetmenlerdir.

Working Girls ise, sanayi ve klasik anlatı kalıpları içinden üretilmiş, ana akım, konulu anlatılar sinemasının belirgin bir örneğidir. Star sistemi, güzel ve cazip kadın kahramanlar üzerinden bir melodram olduğu gibi, kaçış sinemasına da iyi bir örnektir. Aynı zamanda sınıflar arası farkların açılmaya başladığı bir dünyada, iktidarın

hegemonyasını da sağlama alacak şekilde, yoksul ve güzel çalışan kızın zaferiyle birlikte yükselen arınma toplumun gerilimini hafifleten araçlardan birine dönüşerek sisteme yarar sağlayan bir unsur üretebilmiş olur. Baskın ideolojiyi yeniden üretirken, aynı zamanda olabilecek muhalif gerilim noktalarındaki baskıyı da hafifletmektedir. Çalışan kızın çalıştığı iş, servis sektörü olarak genişleyen ve hizmetlerin içinde yaygınlaştığı bu alan ve işçi sınıfı sadece bir arka plandır. Filmin konusunda bahsi geçen işçi sınıfı bir dolgu malzemesinden başka bir şey değildir.

Fritz Lang'ın Metropolis filmi de başka sorunsallara işaret eder. Mesele birkaç boyutludur. Yönetmenle senaryo yazarının farklı dünyaları filmin içinde çatışır. Dolayısıyla film dünyasını kurmakta usta olan Lang'ın görsel dünyası ile senaryo yazarının işçi sınıfına yukardan bakan, işçileri her an tehlikeli sürülere dönüşebilir yaratıklar olarak gören, onları dinle, imanla ikna ve birliğe çağıran dili çatışır. Bu sorunlu alan, aslında, dönemin estetik kıstasları içinde modernizmin müphemlikle girdiği estetik ilişki nedeniyle filmin alkışlanmasına neden olmuştur ama yine de filmin sorunlu ve gölgeli bir yönünü oluşturur. Öte yandan filmde distopya ve ütopyanın ilişkisi ilginç bir boyut daha yaratır. Bir yandan filmin filme ait görsel dünyası distopiktir; kendini ütopyaya doğru iter ve içinde dönüşüm ve değişimin hareketini ve bu hareketin umudunu taşır. Ama aynı zamanda, karamsar ve umutsuz bir anı gösterir. İşçilerin patronla el ele tutuştuğu filmin 'mutlu sonu' aslında işçilerin kendi çıkarları açısından bir hayal kırıklığı ve yenilgidir. Görselliğin oluşturduğu atmosfer ve filmsel etki, gelecekte kapitalizme ait zamanın mekânı nasıl ele geçirip, hiçleştireceğine ait bir ön görüşü sunar. Filmin anlatıma doğru zorlandığı ve senaryonun baskın olduğu her an, film anlatıcısının ütopyasını ama anlatılanın, temsil edilenin, yani işçi sınıfının distopyasını barındırır. Film bir yandan işçi sınıfının sömürüsüne, makinelerle, çılgın bilim adamına, teknolojinin insan deneyimlerinin yerine geçebilecek potansiyeline, yaşam koşullarına, dinin ve diğer ikna yöntemlerinin yani devletin ideolojik ve baskıcı ikna

aygıtlarına açık göndermeler taşır. Öte yandan da hem temsil ettiği işçi sınıfını hem de seyircisini yeniden ikna ederek, iman getirmeye maruz bırakır.

Öte taraftan Matewan (1987, John Sayles), Silkwood (1983, Mike Nichols), Riff- Raff (1991, Ken Loach), Yüksek Umutlar (1989, Mike Leigh), Sırlar ve Yalanlar (1996, Mike Leigh), Cumartesi Gecesi Pazar Sabahı (1961, Karel Reisz), Borunu Öttür (1996, Mark Herman), Zayıfın Hakkı (2006, Lucas Belvaux), Benim Adım Joe (1998, Ken Loach), Haklı İntikam, (2002, Park Chan-wook) Marius et Jeannette (1997, Robert Guédiguian) gibi filmler de bize işçi sınıfına ait hikâyeler anlatırlar.

Öykülerini anlattıkları dünya, işçi sınıfının görünürlüğüne ve seslerinin duyulmasına da olanak tanırırlar. Büyük ticari üretim ağları içinden üretilmiş olmamalarına rağmen, seyirciyle buluşabilme ve seyircisine duygusal olarak değebilme imkânını taşırlar. Bu filmlerin pek çoğu ana akımın ve sanayinin içinden değil, daha aralarda kalmış, çoğu zaman bağımsız diyebileceğimiz kaynaklarla, nispeten politik bağımsızlıklarını ilan ettikleri bir yerden üretilmişlerdir. Yeni bir dil ve anlatı biçimi arayışında değillerdir ve bu açıdan bakıldığında aslında klasik anlatı kalıplarını kullanırlar. Toplumsal gerçekçilik olarak tanımlanmış bir film tarzının içinden üretilmişlerdir. Ama bu tanım da, her seferinde, yeniden tarife ve sınırlara ihtiyaç duyar. Bu noktada filmlerin ekonomi politığının, yönetmenin tercih ettiği tarzların, mesela toplumsal gerçekçi üslubun, diğer değişkenlerle birlikte tartışılması gerekmektedir.

Elbette sinemanın ekonomi politığını tartışmak gerekecektir. Kültürel üretimler, toplumsal tarih ve kamusal alan içinden ortaya çıkan sinemanın birlikte eğlenme, bilgilenme ilişkileri ve tarihsel olarak hem ortaya çıkışının hem de sürecinin nasıl

içsel ilişkiler ürettiği Marxist sorgulamanın önemli bir parçasını oluşturacaktır. En basit tanımıyla filmlerin üretim biçimi, üretim ilişkileri sinemanın tarihsel dinamiklerini kavramamızı sağlayacaktır. Sanayi içinde üretilen sinemaların tek tipleştirme, makinelerle üretilme ve teknoloji ile ilişkisi, iş bölümü gibi unsurlar üzerinden eleştirisi ve analizi bize bir filmin analizinde derin bilgiler sunacağı gibi bir sektör olarak sinemanın dünya üzerindeki serüvenine de ışık tutacaktır.

Filmlerin sanayi içinden üretilmediği durumlarda nasıl üretildiği, üretim ilişki ve biçimlerinin başka baskın bir tarzı nasıl oluşturduğu bir o kadar önemli bir sorgulama olacaktır. Bağımsız, alternatif, avangard sinemaların neden kolektif üretimler içinde üretilmediği; neden sinema tarihinde aykırı unsurların bile aslında kaçınılmaz olarak, pek çok insanın ortak ve örgütlü emeğini gerektiren film yapma faaliyetini neredeyse hiçbir zaman ortak ve eşit kolektif bir faaliyete dönüştürmediği yeterince can alıcı bir soru olamamıştır.

Sinema sanayilerinin, ülke sinemalarının karşısındaki alternatif, devrimci ve karşıt sinemalarda bile bireysel imzaların, 'dehaların', özel yeteneklerin, yani burjuva anlayışı ve ideolojisinin bir ürünü olan bireysel dünyaların ve başarıların öne çıkışı önemli bir süreçtir.

Elbette bu sürecin çok önemli parçalarından birini seyirciyle girilen, girilmesi hedeflenen ilişki biçimleri oluşturur. Ana akım ticari sinema eğer aynı zamanda bir kaçış sinemasıysa ve bu kaçış sistemli ve örgütlü bir sanayi tarafından her gün daha da mükemmele göre kendini sürekli yeniliyorsa bu kaçış sistemi, sistemin yeniden üretim mekanizmaları ve seyircinin bu mekanizmalardan özgürleştirilmesi süreci de bir o kadar önemli bir mesele olacaktır. Marx'tan sonra Marxist okumalarıyla toplumsal ve kültürel ilişkilere bakan, kültürün de bir metin gibi okunabileceğini savunan ve 20. yüzyılın gelişen sanayi toplumlarında kültürel üretimi endüstriye devşirilmiş olarak tarif eden Frankfurt Okuluna baktığımızda, bu meselelin nasıl da merkezde bir soru olduğunu görürüz. Özellikle Horkheimer ve Adorno için kültür endüstrisi en tarif edici tanıyı oluşturur. Artık kültürel alan, gündelik hayatın içindeki kültürel pratikler, Marx'tan aldıkları bir kavramsallaştırmayla, kullanım değeri üzerinden toplumsal anlamlarını yitirmekte dirler. Değişim değeri ve kültürel üretimlerin metalaşması hâkim sürecin bir parçası haline gelmiştir. Ve kültür tıpkı değişim değeri öncelikli olan herhangi bir meta gibi endüstriyel üretimin süreçleri içinden üretilmektedir. Marx'ın çalışmasının ana odağını kapitalizmin bir sistem olarak nasıl çalıştığı, görünümünün arkasındaki içsel ilişkilerin ne olduğu oluşturmuştur. Marx, kapitalizmin dinamik, değişken, hareket ve akış halindeki dur durak bilmeyen ve değişime, gelişime odaklı hızını hayli etkileyici bulur. Kapitalizmi çalışmak, onun analizini yapabilmek, bu değişken ve dinamik sorgulama alanına odaklanırken bir mihenk bulmak ve oradan yola çıkmak için kapitalizmin dinamikleri içinde görüngülere ait farklılıkların ve aykırılıkların öbeklendiği belirgin bir odak olarak metaya bakar. Bir başka şekilde söyleyecek olursak, Marx meta üzerinden hareketle, daha önce bahsettiğim dört boyutlu dokumasına, yani hacim ve hareket halinde bir kuramsal yöntem olan diyalektik çalışmasının etrafını örmeye başlar.

Somut Marx'a göre çok farklı ve aykırı yönlerin bir araya gelmesi, birlikteliğidir. Marx buradaki birliği, birlikteliği diyalektik olarak tanımlar. Birlik kullandığımız yaygın anlamından farklı olarak, Marx için bağlantılı olma halidir. Marx'ın Kapital'in önsözünde belirttiği gibi farklı ve yenileştirici her bilimsel devrim kendi terminolojisini de bir devrimle dönüştürecek, farklılaştıracaktır. Bu nedenle, Marx'ın diyalektiğini anlamamız için onun diyalektiği de, diyalektiği oluşturan somutlama ve

soyutlama pratiğini de ve bunlarla ilişkili somut ve soyut kavramsallaştırmasını da yaygın kullanımdan farklı anlamak durumundayız.

Farklı görüngülerin arasındaki bağlantılar, iç bağlantılar, birbiri ile karşılıklı bağlantılı olma halleri ve bunların birbiri ile karşılıklı ilişki ve faaliyet halleri, diyalektik birliği oluşturur. Soyut ise nesnenin muhtelif var olma biçimlerinin bütünlüğünün içsel olarak bölünmesi olarak tanımlanabilir; parçalı, bölünmüş, farklılaşmış birlik **soyut** olana karşılık gelmektedir.

Marx'ın somut ve soyutla kurduğu ilişkinin diyalektik bir yöntem oluşturmasını anlayabilmek için Bakhtin'in zamanmekân kavramına başvuracağım. Çünkü Bakhtin, edebiyat yazım türlerine ve romana bakarken, bir eserin bize anlattığı hikâyede, kendi döneminin bütün farklı ilişkilerinin ve bu ilişkilerin zamanla, yani, mekânın dördüncü boyutu olan hareketle, dönüşmüş içsel ilişkilerin bir kalınlaşma, katmanlaşma, öbekleşme oluşturduğunu söyler. Bakhtin, buna, ete kemiğe bürümeye, bir can kazanma hali olarak bakar. Marx'a göre ise bu sistemin içinde farklılıkların bir birlik, yani, bir öbek, bir kalınlaşma oluşturmasıdır; yani somut olandır. Ete kemiğe bürünmüş ilişkilerin yumağı, hacmi olan bir birliktelik, yığılma hali; tarihin ve toplumun kendini gerçekleştirdiği, görünür kıldığı somut durumlardır. O halde bu görüngünün ardındaki ilişkileri çözmek ve çözümlemek gerekir. Soyut bu bütünlüğü oluşturan farklı ve aykırı yönleriyle görüngülerin parçalarının bu sistemle ya da öbekleşmelerle tarihsel olarak, tarihsel bağlam içinde ilişkilendirilmesidir. Somut tarihin her aşamasında somut olandır. Soyut ise tarihseldir; tarihsel bağlamla birlikte farklılaşır. Bu anlamda soyut bütünlüğün farklı ve aykırı yönlerinin 'zihinde yeniden inşası'dır, ancak bir o kadar gerçektir.

İnsanlar yaşamlarını devam ettirebilmek, varoluş koşullarını sürdürebilmek için üretirler; şeyleri ve kendilerini. Yediğimiz, içtiğimiz şeylerden, giyindiğimiz, barındığımız şeylere ve kendimizi yenileyecek olan ilişki ve ortamlara, yani kültüre, sanata ve hatta doğumla insan neslimizi sürdürecektir biyolojik ve duygusal alanlara kadar uzanan bir genişlikte, yaşamı ve kendimizi yeniden üretiriz. Elbette Marx'ın ve Engels'in tarif ettiği gibi bu ilişkilerin toplumsal olarak nasıl ve nelere göre örgütlendiği, baskın olarak hangi tarz ve ilişkilerin belirleyici olduğu, toplumsal biçimlenmeleri ve tarihimizi oluşturur. Ama her ikisi de çalışmalarının odağına kapitalizmin dinamik analizini oturttukları için, biz de şimdi değer meselesini tartışırken kapitalizme odaklanalım. Üretimin ve toplumun kapitalist örgütlenmesi içinde ürettiğimiz şeylerin ihtiyaçlarımıza karşılık gelen, bizim kendimizi ve yaşamı yeniden üretişimiz için gerekli olan, ihtiyacımız olan şeylerin kullanım değeri vardır. Üretilenin bir ihtiyaca karşılık gelmesi onların kullanım değerini oluşturur. Kullanım değerinin metadan bağımsız bir varoluşu söz konusu değildir. Aslında kapitalist ilişkiler içinde meta olan ama insanların kendini yeniden üretebilmesi için kullanılan olan faydalı ve gerekli olan şeylerdir.

Kullanım değeri de maddi hayatın üretildiği her yerde ve her zaman ola gelmiştir. Bu üretimlerin başka tarzda ilişkilerle üretilen şeylerle değişebiliyor olması durumunda karşımıza değişim değeri çıkar. Zaman ve mekân içinde sürekli değişen birbirine eşit, eşdeğer görünen ya da birbirinin yerini alabilecek gibi görünen kullanım içindeki bir değer diğer şeylerle ilişkilerle değişebilirliğini gösterir. Marx, değişime giren malın ne olduğuna değil hareketine, ilişkilerine, hareket halindeki ilişkilerin taşıdıklarına bakarak değişim değerini anlayabileceğimizi söyler. Kullanım değeri de değişim değeri de soyut olarak insan emeğinde kendini gösterir. Değişim değeri, gerçekleştirilmiş, nesneleşmiş emeğin temsilidir. Etiketlenmiş, fiyatlandırılmış, pazarda alınıp satılan her şey değişim değeri taşır. Marxsizm ve sinema üzerine bir

yazıda Marx'ın hayli karmaşık ve katmanlı değer teorisine haddimi aşıp ucundan, kıyısından girme nedenim Adorno ve Horkheimer'in 20. yüzyıl kültürel üretimlerini okurken yaptıkları eleştirinin odağını oluşturuyor olmasıdır.

Frankfurt Okulunun, özellikle Adorno ve Horkheimerci kanadına göre, kültür de, sanat da, diğer insan faaliyetleri de artık pazardaki mallar, metalar gibi birer değişim değeri özelliği edinmişlerdir. Ve aynı zamanda sanayileşmiş ürünlerdir. Sanayileşmeyi belirleyen ana dönüşümlerden geçerek nasiplerini almışlardır. Giderek teknolojiye ve makinelere dayanan bir süreçle üretilirler, yüksek ve ayrılmış bir işbölümün ürünüdürler ve aynileşmiş ve tek tipleşmişlerdir. Aslında Frankfurt Okuluna yapılan bütün eleştirilere rağmen, televizyondaki pek çok haber, eğlence ve kültür programının, drama ve dizilerin bu sürecin ürünü olmadığını söylemek neredeyse imkânsızdır. Tabii bu sanayinin geliştirildiği Hollywood, bu eleştirinin hiç uzağında değil, tam da kalbinde durmaktadır. Adorno aynı zamanda, sinemanın bir kaçış ve yabancılaşma pratiği olarak toplumsal rolünü sorgular. Kaçış sineması, durumlarının farkına varamayan, deneyimlerini bilince ve veya bilişe dönüştüremeyen, deneyimlerinin bilgisini üretemeyenler için yaşadıkları hoşnutsuzluklardan, zor yaşam koşullarından kaçışın aracı haline gelir. Kahire'nin Mor Gülü (The Purple Rose of Cairo 1944 Woody Allen) filminde Cecilia, (Mia Farrow) yoğun işsizliğin ve bezginliğin kol gezdiği 1930'da, ABD, New Jersey'de bulunca alkol alan, onu döven işsiz kocasıyla mutsuz ve umutsuz, garsonluk yaparak yaşayan, genç bir kadındır. Tek mutluluğu sinemaya gitmek ve mümkünse romantik aşk filmleri seyredebilmektir. Hayatı sertleştikçe, onun filmlerle kurduğu fantezi dünyasına kaçma isteği daha da güçlenir ve öyle bir an gelir ki, onun için bu kaçış artık hayatının tek gerçekliği olmuştur. Film kaçışın ve fantezinin hayatın tek gerçekliği olma gücünü tartışır ve gerçeklikle hayalin nasıl birbirine dönüşebildiğine eleştirel ve eğlenceli bir bakış sunar.

Kendini yansıtan (self reflexive) mizah dozu güçlü bir film olarak bir durum abartısıdır ama bahsi geçen kaçışı en güzel anlatan filmlerden biridir.

Öte yandan kültürün ve ideolojinin Marxist okumasını geliştiren Gramsci'ye göre, çatışmaların eksik olmadığı bütün toplumsal yapılarda, toplumu çatışmalara rağmen bir arada tutan şey, yani toplumun sıvası, ideolojidir. Her iktidar hegemonyasını baki kılabilmek için, hâkim ideolojiyi her gün yeniden üretebilecek toplumun geneli için her gün yeniden sağlamasını alıp güçlendirecek mekanizmaları üretmek zorundadır. Hâkim sınıfın içinden iktidar bloğunu oluşturanlar, kendi sınıfsal çıkarlarıyla birlik içinde olanlara ve kendi sınıfından olanlara liderlik ederler. Karşıt sınıfların da sınıf çıkarlarının çatışmasına ve çelişkilerine rağmen, iktidara rıza göstermelerine imkân sağlayacak ve bu rızanın onayını devamlı kılacak ideolojik söylemleri ve hâkim ideoloji manzumesini yeniden ve yeniden üretebilmek zorundadırlar. Bu ideolojik söylemlerin birbirine eklemlenişiyle çağırım gücü, ikna gücü ne kadar kapsayıcı olursa, hegemonyanın gücü de o kadar güçlü ve sürdürülebilir olur. Eğer bu gerçekleştirilemiyorsa ortada bir egemenlik krizi var demektir. İktidar bloğu burada zora baş vurur. Devletin düzeni ve devamlılığı sağlayacak kurumları, işlevsel alanları devreye girer, kolluk güçlerinden hukuka gerekli zor uygulanır. Ama bazen kriz yapısal tıkanmalarla daha ciddi sonuçlara sürüklenebilir; faşizm gibi yönetim biçimlerine dönüşebilir.

Althusser Gramsci'nin mirasını kendi kuramına taşıyarak, devletin baskı aygıtlarını ve devletin ideolojik aygıtlarını detaylandırarak tanımlar. Devletin Baskı Aygıtları (DBA) kolluk güçleri, hukuk sistemi, hapishaneler gibi kurumlardır. Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) okul, aile, din kurumları ve medya gibi toplumsal

kurumlardır. Tarihin her döneminde var olmuş, yani tarih dışı olan ideolojik söylemler, serbest gezinirler. Her toplumsal biçimleniş içinde, tarihsel ve coğrafi bağlam içinden eklenilerek ve yeniden eklenilerek çağırın ve biçimlendiren dünya algısı bakışı üretirler. Sinema da devletin ideolojik aygıtlarından biri, bir alanıdır. Böylece baskın ana akım sinemanın hâkim ideolojinin yeniden üretimine katkısı bazı kuramsal yaklaşımların ve analizlerin odağına oturmuştur. Aygıt kuramıyla Baudry'nin sinemanın bir ideolojik aygıt olarak işlevi üzerinde durması bunlardan biridir. Jacques Lacan ve Louis Althusser'den etkilenecek geliştirilmiş Marxist kuramın semiology ve psikanalizle harmanlanmasından oluşan ve bu harmanlamanın doğası gereği eklektik olan bu yaklaşım, 1970'li yıllarda etkin olmuştur. Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, kuramın temsilcileri olurken Christian Metz, Laura Mulvey, Peter Wollen, Constance Penley gibi kuramcılarının da bu kurama zaman zaman uğradıkları olmuştur; yani merkeze oturtmasalar da diğer kuramlarla aygıt kuramını eklememişlerdir.

Ana akım tecimsel sinema, anlatımsal ve temsili olan sinemadır. Kendi öykülerini, kendilerini anlatıp gösteremeyecekler adına da konuşacak, gösterecek olan temsili sinema, herkes adına konuşur. Hem herkes adına konuşur, gösterir ve anlatır; hem de hâkim ideolojinin ve hegemonyanın devamı için, toplumu bir arada tutabilmek için çatışma ve çelişkilerin tehdidine rağmen birliği, bir arada olabilmeyi sağlayacak bir dünya algısını yeniden ve her gün yeniden üretmek zorundadır. Nasıl iyi vatandaş olunacağı, vatanperverliliğin boyutları, iyi bir aile, eş, iyi ve kötü kadın olmanın biçimleri, çocukların nasıl yetiştirilmesi gerektiği, tutkulu bir aşkın nasıl olması gerektiği, namus meselesi, iyi, kötü, günah, sevap yeniden ve yeniden tanımlanır.

Öte yandan Frankfurt Okulunun hem içinde hem dışında durmuş Benjamin ve Brecht'in birincilerden teknolojiye ve tarihe bakarken daha umutlu dünyaları ve önermeleri farklı bir sinemanın yapılabileceğinin kuram ve pratiğini hem müjdelere hem de bunun mümkün olabilmesi için yolu açar. Bağımsız, karşıt, devrimci, alternatif, deneysel, muhalif ve veya avangard sinemalar aslında ince ayrımlarda elbette farklı film yapma pratiklerine karşılık gelirler. Ortak noktaları hâkim ana akımlarla aralarına koydukları mesafeye, film yapma biçimlerinin sektörün dışında konumlanmasıyla ve seyirciyle girdikleri ilişkinin yenileyen, farklılaştıran boyutuyla şekillenir. Basit tarifi ile ana akım ticari sinemadan ayrılırlar. Temelde film yapmakla ilgili bazı pratikleri kast ederler ve seyircileriyle ilişkilerinde dinamik, karşılıklı etkileşime açık olmayı amaçlar ya da vaat ederler. Güney Amerika'da 60ların sonlarında başlayan 3. Sinema hareketinde olduğu gibi bazıları için siyasi duruşları, film yapma biçimine ilişkin bilinçli ve açıkça tarif edilmiş manifestoları oluşmuştur. 1965'te Glauber Rocha'nın 'Açlığın Estetiği', F Solonas ve O Getino'nun 1969'da yazdıkları '3.Sinemaya Doğru' manifesto makaleleri en öne çıkmış olanlardır. Bu dönem dünyanın pek çok yerinde, bir seri manifestonun ve aykırı sinema hareketlerinin içinden çıktığı bir dönemdir. Bu sinemalara, özellikle de, kendini 3. dünya içinde konumlandırarak emperyalizme karşı sinemalara baktığımızda, durum biraz gölgeli bir hal alır. Bazıları için emperyalizme karşı özgürlük ve bağımsızlık hareketleriyle gelişen karşı duruş, kapitalizme karşı bir duruşu ve sorgulamayı getirmemiştir. Bu durum bugün de yaygın olarak karşımıza çıkan milliyetçi ve tepkisel karşı duruşların hepsinin kendilerini emperyalizme karşı olarak tanımlamaları sorunsalı ile aynıdır. Her ne kadar bu bölgeler aynı zamanda emperyalizmin kaleleri olsalar da milliyetçi tepkilerle bakanlar emperyalizme karşı olmaktan, emperyal olarak gördükleri Avrupa, Kuzey Amerika'ya karşı olmayı algılamaktadırlar.

Emperyalizmle ilgili mesele büyük ve güçlü ulus devletlerin küçük ve savunmasız ulus devletleri mağdur

ediyor olmasından ziyade emperyalizmin kapitalizmi bir dünya sistemi olarak bütün kara parçalarında hâkim kılmasıyla ilgilidir. Hâkim kılarken ortaya çıkan adaletsiz, eşitliksiz, sömürüye dayanan ve yukardan inen, organize ve meşru bu sistemi bütün kara parçalarında baskın kılmasıdır. Özetle her yerde ve herkesi hiçleştiriyor olmasındadır. Bu iki birbirinden tarihsel, politik ve ekonomik olarak ayrı durumu birbirine karıştırmak sadece bir yanlış anlama mıdır? Kapitalizme karşı olmayan ve dünyanın bütün işçilerinin çıkarlarının da ortak olduğunu görmeyen milliyetçi duruşlar emperyalizme nasıl ve niye karşıdırlar? Kapitalizme karşı olunmadan ve enternasyonal bir bakış açısıyla bakmadan emperyalizme karşı olabilir misiniz? Olsa olsa emperyal olarak gördüğünüz güçlü iktidara, ona bağımlı olma haline karşı olabilirsiniz. Bu durumda da emperyalizmi, emperyal olarak görme hatasına düşmüşsünüzdür ki, analiz ve eleştirinin bulunmadığı bir tepkisellikle davranıyorsunuz demektir. Artabilen milliyetçi reflekslerle karşı olduğunuz emperyal güç gibi tehlike ve savaşa içkin bir konum üretiyorsunuz anlamına gelmektedir.

Emperyalizme ve kapitalizme karşı filmler gibi, karşıt sinema hareketleri dışında ana akıma ve tecimsel ilişkilere muhalif her oluşuma Marxizm aynı mesafeden mi bakar, eleştirisinin ve analizinin odağını neler oluşturur sorusu da ister istemez önem kazanır. Marxist bir yaklaşımla bu alternatif film pratiklerine baktığımızda görünümünün ardındaki içsel ilişkilerin odağında can alıcı olarak neyin durduğuna yöneliriz. Kapitalist üretim ilişkilerinin devam edip etmediği, insanlarla seyirciyle kurduğu ilişkinin içsel dinamiklerinin ne olduğunu sorgularız. Ana akım film üretiminin dışında ya da karşısında duran devrimci, muhalif, avangard, bağımsız, deneysel ve karşı sinema gibi film yapma pratikleri aralarında duruş, kavrayış, yönelim olarak bazen derin, bazen yüzeysel farklılıklar taşısalar da, karşıt ya da muhalif bir üretim sürecini kastediyorlardır. Bu üretim süreci, geleneksel iş bölünmelerinin ve hiyerarşilerin dışında durmayı tercih eder ve amaçlar. Öte yandan farklı üretim biçimi arayışlarına paralel olarak, yönetmenin ya da yönetmenlerin film yapım süreçlerine ait bir farkında oluşun ve bunu yaptığı işe yansıtan bir tavrın filmi üretme sürecine, filmin kendisine ve seyirciye taşınması bu tür filmlerin ortak özelliklerini oluşturur. Aracın, aracın tarihinin, filmin oluşum sürecinin ve tekniklerinin filme yansıtıldığı, görünür kılındığı; yönetmenin kendi konumunun farkında olarak bütün bu süreci seyirciyle paylaşımına açtığı, kendini yansıtan ve eleştiren self reflexive sinemalar, eleştirinin dünyasını da geliştirmiştir.

Bu sinemaların seyircisi salonu dolduran kalabalık, gişeye yansıyan numaralar olarak algılanmayan; aktif ve katılımcı bir izlemenin amaçlandığı ilişkinin tarafıdır. Bunlardan özellikle bazıları, devrimci muhalif ve karşı sinemalar nitelikleri tanımlanmış, üzerinde

tartışılan ve bir tür ortak kamusal alan yaratma çabası taşıyan, üzerinde anlaşılmış meselelere bağlı olan seyirciye yönelik; o konular etrafındaki amaçlanan kamusalığa seslenen filmler üretirler. Kadınlar, işçiler, bir bölge, topluluk gibi politik, toplumsal ya da çevresel kaygı ve katılımları olan hareketlere bağlı insanların izleyicisi olduğu filmler de olabilirler. Üstelik bugün sinema olgusu bu tür film yapma pratikleri ele alındığında, pelikülün alanın dışına çıkarak, dijital teknolojinin olanaklarıyla kendi tarihini oluşturan bir alana doğru uzanır. Hatta dijitalin tanıdığı imkânlar gerilla tipi üretimlere, daha militan ve kolektif çalışmalara çok daha uygundur. Dijital teknolojinin hareketli görüntüsü, hareket yeteneği, sesli çekim imkânı, ışıkla olan ilişkisi, banyo gerektirmemesi, kolay işlenebilir olması, kolay izlenebilir olması çok

daha az bir masrafla çoğaltılabilir olması, internet üzerinden çok yaygın izlenebilir olması ve seyircinin konumunu aktif, hatta müdahil olarak dönüştürme imkânına sahip olması açısından bu tür sinemaların düşledikleri ilişkilere çok daha yakın durmaktadır.

Ana akım sinema, sözünü ettiğimiz bütün aykırı film üretme biçimlerinin karşısındaki hâkim sinema kapitalizmin, ticari, reklama ve tüketime dayalı, tek tipleştiren yoğun ölçekli üretimlerinin içinden üretilen sinemadır. Bunun dışında bu yapıya karşı film yapmak istediğinizde ayakta durabilmenizi sağlayacak kaynak alanlarının, örgütlenme biçimlerinin de oluşturulması gerekmektedir. Bu nedenle farklı sinemaların ortaya çıkışının tarihsel ve toplumsal koşulları vardır. Dolayısıyla bu sinemaları koruyup, kollayacak ilişkiler, onları besleyecek karşılıklı etkileşim ortamı, organik ya da dolaylı olarak ilgili ve katılımcı aktif seyirciler ve özgür ve bağımsız üretimi sürdürülebilir kılacak ekipler gerekmektedir.

Ana akımın ve sanayinin dışındaki sinema baskın ve hâkim ideolojiden de bağımsızlık önermesini içinde barındırır. Yine bu tarihsel koşullar bağımsızlığı destekleyecek alternatif örgütlenme biçimleri de üretmişlerdir. Film kooperatifleri, sendikalar, baskı örgütleri (her ne kadar bugün adını unuttuğumuz bir pratik olsa da) dernekler, dağıtım başka kanallar üzerinden sağlayan havuz sistemleri ya da dönemin başka kitle örgütleriyle ilişkiler kurarak gösterimlerini üniversiteler, sendikalar, meslek kuruluşları kanallarıyla gerçekleştirmek gibi alternatif yollar üretmişlerdir. 1960'larla başlayan video tekniği hareketli ve sesli görüntünün üretim ilişkilerinin dönüşmesine, dağıtım ve gösterimdeki ucuzluğu ve rahatlığı ile alternatif pek çok grubun kolektif üretimine alternatif haber, program ve sanat videolarının dönüşümüne imkân sağlamıştır. Bugün de dijital teknolojinin yaygın ve karşılıklı üretken olabilen üretim biçimleri internet üzerinden paylaşım ağları kanalı ile kendine daha geniş bir dolaşım alanı bulabilmektedir.

En geniş coğrafyalı ve en uzun soluklu aykırı üretimler, muhalif hareketler dalgası hatta dalgaları II dünya savaşının ardından gelmiştir. Sözünü ettiğimiz bütün ilişki ve koşulların mevcut olduğu, birbirleriyle örtüştüğü ve birbirlerini tetikledikleri, öncüllük edip, takipçisi oldukları ve bütün toplumsal üretim ve faaliyetlerden hem beslenip hem de onları besledikleri bir ilişkiyi üretmişlerdir. Ama 70 ortalarından başlayarak dünyada siyasi durumun dönüşümüne ve kendini yenileyen teknolojilerin dönüştürdüğü üretim ilişkilerine ve pazara bağlı olarak ister adına kültür endüstrisi diyelim ister medya endüstrisi diyelim; kültürün, iletişimin, bilincin ve bilişin tek tipleştirilmesi üzerine kurulu muhtelif sanayileşmiş faaliyet biçimleri bu sinemaların önündeki engelleri çoğaltmıştır.

Muhafif, aykırı, bağımsız, bütün ticari sinemadan aykırı biçimlerin yine de hepsinin aynı kefedeki tartışılmayacağı noktasına dönmek zorundayız. Özellikle 1960'lar sonrası toplumsal pratiklerin hâkim ideolojiyle mücadelesi, maruz kaldığı hem keskin müdahaleler hem de yumuşak derin ve sessiz uyumlulaştırma, uygunlaştırma süreçleri bize meseleyi çok boyutlu değerlendirmek zorunda olduğumuzu öğretti. Muhalefetin sınıfsal boyutta, dünya kapitalizmi ile ilişkilendirilmiş uluslararası emeğin dağılım ve düzenlenme süreçlerini tartışan, meseleye tarihsel ve diyalektik bakabilenler, bağışlanması hoş görülmesi mümkün olmayanlar kategorisinde ayrıştılar ve çok daha sert bir bastırma politikası ile karşılaştılar. Her ne kadar Berlin duvarının çöküşü ile kendine yeni mitik bir başlangıç yapan yepyeni dünyada Marxizm bir tehdit oluşturmuyor gibi görünse de, bu tamamen kitlesel bir hareket olarak yeniden bir baskı odağı oluşturamamasındandır. Özellikle yine miladi dönüşüm eşiklerinden biri olan 1980 sonrası kimlik, insan hakları gibi makbul başlıklar altından yapılan

muhalefetin kendisi de makbul ve muteber oldu. Buradaki en büyük mesele siyasi coğrafyanın uygunluğu üzerinden kuruluyor. Yani aslında komşunun tavuğuna kış demek mubah; kendininkine değil. Özellikle de belgesel ve video art üzerinden yürütülen önemli tartışmalar da gösteriyor ki, Spivak'ın ya da Trin Ti MinHa'nın da farklı terminolojilerle belirttikleri gibi, 'yerel muhbir' ve 'uygunlaştırılmış öteki' olmak mubahtır. Oysa dünyanın herhangi bir yerinden bütüne, bütün dünyaya, uluslararası ortak durumlara ya da iktidarın büyük ortaklarına sistemli ve bütünlüklü eleştiri yapmak mubah değildir. Bu durum aynı zamanda parçalanmış eleştirinin mubah; bütünlüklü eleştirinin ise keyifsizlik oluşturduğuna işaret etmektedir.

Elbette muhalefetle iktidarın ilişkisi her yerde her zaman aynı düzeyde çatışma üreterek sürmüyor; bazı dönemler, bazı coğrafyalarda daha keskin olabiliyor. Herbert Biberman 1954 yılında McCarthy döneminde yaptığı Toprağın Tuzu filmi tipik örneklerden

birdir. Bağımsız olarak yapılan film, maden sendikasının desteğinde, gerçek işçilerin ve onların ailelerinin rol aldığı bir film olarak yıllarca kara listede kalmış, gösterim şansı bulamamış bir filmidir. Uzun ve mücadeleli bir yolda elbette göreceli olarak yol kat edilmiştir ama bu yoldan geri dönüşler, yarı yolda kalmalar, uçurumlar da vardır. Bugün görünürde, belgesel sinema kendine daha fazla gösterim alanı edinmiş gibidir. Hem daha fazla örgütlüdür hem kolektiflere açık yapılar oluşturabilmiştir hem de daha fazla gösterim alanına sahiptir. Türkiye'de de Belgesel Sinemacılar Birliği (BSB), docistanbul, filmist gibi birlik ve kolektifler ve 1001 Belgesel, Documentarist gibi seyirlik programlar ya da festivaller içinde daha ciddiye alınan özel bölümler vardır. Hatta uzun metraj filmler içinde bile programlara, yarışmalara alınıyor olmaları önemli gelişmelerdir. Yine tavizsiz bir muhalefetle yapılmış, Türkiye'nin siyasi tarihine çatışma alanlarına sorular soran belgeseller gösterim olanağı bulabildikleri gibi, dörtbinsekizyüzeelliye (2008, Selçuk Erzurumlu, Petra Holz, Ethem Özgüven.) 100 Bin Kişiydiler (2009, Metin Kaya), Silikozis (2009, Petra Holzer & Ethem Özgüven), Bruksman Kadınları (The Women Of Bruksman, 2008, Isaac Işıtan) gibi işçi sınıfının dünyasında kapitalizme eleştirel bakışların üretilebildiği belgeseller de gösterim olanağı bulabilmiştir. Elbette bu gösterim olanakları yaygın değildir ve ana akımın gösterim olanaklarıyla neredeyse kıyaslanamaz bile. Bütün bunların yanı sıra bu yazının boyutlarını radikal olarak değiştirme kapasitesi olduğu için maalesef açamadığım ama yukarıda da belirttiğim gibi bir de dijital yapımların olanakları ve internet üzerinde geniş paylaşım ağları bugünün ve geleceğin ciddi mecralarından biridir.

Ekonomi politiğinden, anlatım kalıplarına, ele aldığı başlık ve konulardan gösterme ve aktarma ilişkilerine; seyirci ile girdiği ilişkiden dönemle, kendi tarihiyle ve toplumsal tarihle ve süreçlerle ilişkisine kadar pek çok açıdan ele alacağımız sinemanın, Marxist kuramla analizi bütün bu katmanlarda farklılıkları, ayrımları içinde öbeklenen, somutlaşan, bir gövde bulan katmanlarını kat ve kat açarak çalışmak, diyalektik, tarihsel maddeci bir yöntemle bakmak anlamına gelir. Bir filmin, filme kaynaklık eden fikrin ve veya duygunun nasıl gelişip ortaya çıktığına bakmakla başlayabiliriz. Filmin nasıl bir dönem içinde, ne kadar bu dönemin, tarihin içinden ne kadar dışından oluştuğuna da bakmalıyız. Ait olduğu bağlam ve ortam içinde nasıl konumlandığına, bu konumlanışın ilişki ve bilgi kaynaklarının neler olduğuna bakmak durumundayız. Şeylerin nasıl görüldüğünün ardındaki ilişkileri sorgulamak aslında bu kadarla da sınırlı kalamaz. Zamanın ve hareket halinde olan, dinamik olan zamanın sabit bir anına odaklanamayacağımızı bilerek, içsel ilişkileri, ilişkilerin mekân ve

zamanla bağlarını kavramak durumundayız. Düşüncenin, hissiyatın, üretimin içsel ilişkilerin ve dinamiklerin

dönüşüm sürecini de hareketin, zamanın ve mekânın ilişkileriyle birlikte kavramak zorundayız.

Her diğer alan, olgu, ürün gibi diyalektik bir kavrayışla ele alınacak filmin her şeyden önce bir tarihe sahip olduğunu düşünmeliyiz. Toplumsal, kamusal, ekonomik, politik ilişkilerin tarihi ile iç içe geçmiş bireysel ve üretimsel tarihin ilişkilerinin bütünlüklü ve katmanlarına da ayrılarak analizini gerektiren bir yönelimdir bu da. Yönetmen içinde kendi tarihinin de olduğu bu yün yumağı gibi katmanlı tarihe ister böyle baksın ister bakmasın onun kendi tarihini toplumla paylaştığı tarihle nasıl ilişkilendirdiği, kendi oluşumunu ve özgül olarak da ele alınan filmle ilgili sürecini bu büyük toplumsal tarihle nasıl ilişkilendirdiği sorgulamamızın can alıcı aşamalarından birini oluşturacaktır. Aynı zamanda filmin diğer filmlerle, film tarihi ile, kültürel üretim tarihi ile ilişkisi de sorgulanmalıdır. Yönetmenin diğer sanatçı ve kültür üreticileriyle, ülke ve dünya aydınları ile karşılaştırılması sınıfsal bağlarının bu karşılaştırmaya dâhil edilmesi ve içinden geçtiği toplumsal ilişkiler içinde gelenekler, kırılmalar ve dönüşümlerle olan ilişki ve mesafesinin anlaşılması da gerekmektedir. Bütün bu dinamikler ve süreçlerin detaylı sorgulanması ve her katmanda dönülüp yeniden ilişkilendirilmesi bir filmin eleştirel tarihsel analizini verecektir bize.

Yaşamı belirleyen bilinç değil, tersine, bilinci belirleyen yaşamdır.

Marx, Alman ideolojisi

Seçilmiş Sınırlı Öneri Kaynakçası₁

www.marxsist.org'dan Marx ve Engel'sin ve diğer Marxisit kuramcılarının bütün eserlerine

ücret ödemedi ulaşılabilir; açık bir paylaşım sitesidir.

Evald Ilyenkov (1960) "Dialectics of Abstract & Concrete",

(<http://www.marxists.org/archive/ilyenkov/works/abstract/index.htm>)

Berteli Olman (2006) Diyalektiğin Dansı: Marx'ın yönteminde adımlar , çev. Cenk Saraçoğlu

İstanbul: Yordam,

Bakhtin M.M. & Voloshinov, V.N. (1973) Marxism and Philosophy of Language, (1929), çev: L. Matejka & I.R. Titunik, New York: Seminar.

₁ Marx'a ve Marxizm ait bir yazı yazarken geleneksel bir kaynakça yaratmaktan özellikle kaçınıyorum. Bunun bir sebebi bağlamından ve bütünlüğünden koparılmış alıntılarla alternatif ve sabitleme aykırı bir dünya görüşünün çok fazla kötüye kullanıldığına yönelik kanatımdır.

Bakhtin, M. M. (1981, 1998), The Dialogic Imagination: Four Essay by Mikhail Bakhtin, der: Michael Holquist, çev: Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin: UTP.

Bakhtin, M. Mikhail., (1986), Speech Genres and Other Late Essays, trans. V.W. Mc Ghee, Austin: University of Texas Pres

Balibar, E. (1994) Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx, Trns: James Swenson, New York: Routledge.

Baundry, J. L. (1986) "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus " in Philip Rosen Narratives, Apparatus, Ideology , NY: Columbia University Press.

Benjamin, W. (1990) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", J. Hanhardt (ed), Video Culture: A Critical Investigation, NY: Gibbs M.Smith, Inc. 27-52.

Benjamin, W., (1993a), Pasajlar, çev: Ahmet Cemal, İstanbul :YKY.

Benjamin, W., (1993b), " Tekniğin olanakları ile yeniden üretildiği çağda sanat yapıtı", Pasajlar, çev: Ahmet Cemal, İstanbul :YKY., slr:45-76

Brecht,B., (Trns. & ed.:Willet). (1986) Brecht On Theatre; The Development of an Aesthetic, N.Y: Hill & Wang.

Comoli, J.L.,& Narboni, J. (1976) "Cinema, Ideology, Criticism", B. Nichols (ed.) Movies and Methods, Vol. I., Berkeley: Uni. of California P.

Gramsci, A. (1971) Selected From the Prison Notebooks, ed& trans.G.N. Simth, New York: International Publishers.

Harvey, D. (1984) Limits to Capital, Oxford: Blackwell

Harvey, D. (1993) "Postmodernnizme bir bakış", Birikim, sa:49, Mayıs, ,

Harvey, D. (1996) Justice, Nature and the Geography of Difference, NY: Blackwell.

Harvey,D. (1990), The Condition of Postmoderniy:An Enquiry into the Orgins of Cultural Change, Cambridge, MA: Basil Blackwell, (C: 1989) (Sungur Savran'nın Türkçesiyle YKY tarafından yayınlanmıştır)

Min-Ha, T. T. (1989a) Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism, Indiana: IUP.

Min-Ha, T. T., (1989b), "Outside In Iside Out", J.Pines & P.Willemen, (eds) Questions of Third Cinema, London: BFI.

Min-Ha, T. T., (1992) Framer Framed, NY: Routledge. Mouffe,C. (ed), (1979) Gramsci and Marxist Theory ,London,.

Poulantzas, N. (1987) Political Power and Social Classes, (trans & ed,T.O'Hogan), London:Verso.

Spivak, G. C., (1988), In Other Worlds: Essays in Cultural Politics, NY: Routledge.

Spivak, G. C., (1994) "Can Subaltern Speak?", P. Williams & L. Chrisman (der) , Colonial Discourse and Post- Colonial Theory: A Reader, N. Y.: Columbia University P.

Willemen, P., (1994), Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory, Indiana: Indiana Univ. & BFI.

Wollen, P. (1986) "Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est", in P.Rosen (ed). Narrative, Apparatus, Ideology, Berkeley: CU.Press.,

Wollen, P. (1993) "Eğlence Parkı ve Varyasyonları", Antrakt, özel sayı: Eylül,, 32-34.

Wollen, P., (1982), "The Two Avant -gardes", Readings and Writings - Semiotic Counter - Strategies, London: Verso.

"Kent, İmge Özne ve "dışarlıklı" ZAMANMEKANLAR" zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Professor

Kent, İmge Özne ve "dışarlıklı" ZAMANMEKANLAR

Kentin sinema ile olan tarihsel ve toplumsal ilişkisi zamanın mekanla olan ilişkisinden, tarihin toplumla ilişkisine kadar uzanan bir alanda diyalektik olarak tekrar, tekrar örölür ve sölölür. Bu çoklu ilişkinin tarifi, tarifleri yapmaya çalışanı indirgemeci, romantik ya da tepkisel konumlara dölölerebilir. Bütölün bu konumlar içinden pek çok kez bugölünün kentsel mekanından ve yaşadığımız yeryölzölünü zamanından ve bunun sinemadaki temsil biçimlerinden söz edilebilir. Kendimi tekrardan ne kadar kaçınabilirim ve bu yazdıklarımın bir ez cümle çkarabilir miyim bilemiyorum ama denemeye çalışacağım.

Neredeyse bu yazılarda bir geleneğe dönölölüşmüş gibi duran bi tektrarla, Edip Cansever'in 1980'de yazdığı bir şiirden alıntılararak söze başlayacağım. Bana inanılmaz bir teşhis gibi geldiği ve söyleyeceklerimden daha iyisini sayfalar yerine bir iki satıra sığdırarak söylemiş olduğu için. "Görölölyorsun değil mi/ Ne kadar inceldi kent,/ neredeyse şuracıktan ansızın bir kent daha görölölünecek" demişti Cansever. Ve şimdi pek çok başka kent görünmekte ve artık o kadar çoklar ki, "kent" önce hangisiydi, pek de önemi kalmadı. Ya da Atilla İlhan'ın şiirindeki gibi "Cadde-i kebir bütölün ışklarını yakmış bir gemi"de olsa bunun büyüölölüne kapılmıyor kimseler. Ne bu yeni çok başlı kentin seyircisi olacak flaneur/flaneuse, ne de göstereni olacak yönetmenler, muhtemelen ne de film seyircileri. Herkesin gemileri uzak gemiler. Yönetmenler, senaristler, oyuncular ilk kez bu kadar "dışarlıklı" ve benimsemeyen bir gözle bakıyorlar kente; hatta kent nostaljileriyle dolu televizyon dizilerinde bile. Kent yüzeyinde gezgin seyirciler de öyle; yönetmenler ve senaristler de birer gezgin seyirci belki. Gezin Seyirciler de, Benjamin'in 19. yüzyıl flaneur/flaneuse değiller artık. Hem sınıfsal olarak, hem de toplumsal cinsiyet rolleri açısından dönölölüşmüş, başkalaşmış olarak bu "gezinen seyirci" pratiğini de değıştirmiş görölölünüyorlar.

Kent de sanki, kent kasabalardan, unutulmuş köylerden, viranelerden, değeriinin artmasını bir televizyon dizisi gibi bekleyen eski yoksul mahallerden, kurtarılmış küçük, büyük, korumalı, daha korumalı özel sitelerden ve eski gibi duran birkaç eski büyük

1

"Kent, İmge Özne ve "dışarlıklı" ZAMANMEKANLAR" zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Töl Akbal Sölalp, PhD. & MFA Professor

semitten mürekkep bir büyüklük ve bu büyüklük içinde kimse kendi kentinin, köyünün ötesini yaşamıyor. Bu kent hiç kimsenin. İstanbul da, küreselleşmenin pek çok büyüdükkçe büyümüş kenti gibi, hiç kimsenin, hiç mekanlarından biri olmuş gibi gözükölölüyor. Sermayenin, malların, emeğin ve yaşama biçimlerinin küresel olarak esnek akışkanlığı sağlanırken, eski ve geleneksel mekanlar özgülölölüklerinden, özelliklerinden arınmış bir mekan ve zamanı üretetek, bu zaman ve mekan ilişkilerini de değıştiriyor. Michael Sorkin'in "coğrafyasız kent" dediği yeni mekan tipi karşımıza çıkıyor. Bunca mahalle nostaljisi taşıyan TV dizisinin hangi özlem ve hasrete karşılık geldiği de belki buradan bakınca anlaşılabilir. 1990 verilerine göre kent nüfusunun sadece % 37.3 bu kentte doğmış. (Sönmez, 1996) Yine kent ve

İstanbul üzerine yapılan pek çok çalışmanın gösterdiği gibi doğanlar bile kendilerini bu kentli hissetmiyor. *

"Günlük yaşam, bilinçaltının mağaraları ve tünelleri üzerindeki modernlik dediğimiz yanılmanın ve belirsizliğin silueti karşısındaki yeryüzü kabuğunun kırıntılarıdır" diyordu Lefebvre, geçen yüzyılın ortalarına doğru. (1990: vii) Johnatan Raban da modern kent insanın çoğunun kent labirentlerinde kolaylıkla kaybolduğunu söylüyordu (aktaran: Harvey, 1995:6) Benjamin'in tarif ettiği flaneur ise, bu kent girdaplarında hem büyük kentin hem de burjuva sınıfının eşiğinde durarak ve henüz hiçbir yerin bir parçası olmayarak, bu büyüklüğün ve girdapların cezbine kapılarak dolaşan, aslında izleyen ve keyif alanlardı. (1973) Benjamin'inin flaneur'ü kenti bir seyirliğe dönüştüren sinemacıyla yakın bir akrabalık taşıyor; bugünün sinemacısı da bugünün dönüşmüş flaneur/flaneuse ile bu akrabalığı sürdürüyor. Seyrettirme, seyretme, seyirlik kılma, bakan ve bakılan olma arsındaki gelgitli iktidar kentin temsillerini de biçimlendiriyor, çeşitlendiriyor. Bugün sözü edilen tüneller, mağaralar ve girdaplarda kaybolmuşluğumuz bir vaka bile değil. Bu kimseyi şaşırtmıyor. Bu yüzden kent yüzeyinde su nasıl toprak tarafından emilmeyip, yüzeyde akıp, dolanıp duruyorsa Benjamin'in yüzyıl önce tarif ettiği flaneur'de artık akıp giden akıntıyı seyretmenin keyfini yaşayan yeni kent bireyi değil. Kent yüzeyinde dolanıyor ama, cazibe merkezini yitirmiş ve bakma eylemini hem tersten hem de yüzünden gerçekleştirerek. Bir başka sınıf ve başka toplumsal cinsiyet ilişkilerinde, vitrinde kendi imgesine takılmış; seyretmediğinde kendini bile tanımayan; kendi imgesinde kendini tanımlayan, tanıyan, tanınmak isteyen yeni bir kimlik: imge özne olarak.

2

"Kent, İmge Özne ve "dışarıklık" ZAMANMEKANLAR" zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Professor

Günlük yaşam meşgalelerini, deneyimlerimizi ve yeryüzünü anlamak ve bilgilerine ulaşmaya çalışmak, iktidar mücadelelerini, dünya düzenini, siyasaları, ideolojiyi ve temsil biçimlerini anlamak ve bilgilerini edinmekle karşılaşp duruyor. Bu çabanın kesişen yollarında toplumsal dinamikler ve onların içinde biçimlenip durduğu bir dünya düzeni duruyor. Bu karşılaşmalar alanında yaşam deneyimlerimiz, onların ifade buluş biçimleri, anlatıları, temsilleri, kültür ve kamusalık adına üretilen katmanlar birikiyor. Ve elbette tam da bu karşılaşmaların kesiştiği yerde, Bakhtin'in tabiri ile merkezkaç ve merkezçek güçler ya da Gramsci'nin tabiriyle hegemonya pratikleri ana anlatıları, baskın söylemleri ve onlara direnen, onlardan ayrılan biçimleri de karşı karşıya getiriyor. Bakhtin her toplumun bu karşı güçlerin geriliminde kültürel üretimleri gerçekleştirdiğini söyler. Bu gün ana anlatılara karşı kurulmuş anlatılar da birer ana anlatı olarak kendi baskın söylemlerini üretmekte değil midirler?

Lefebvre mekanın toplumsal olarak üretildiğini söylüyordu. (1991) Toplumsal olarak üretilen mekanında iş ve boş zaman olarak bölünmüş günlerimizle, kendimizi yenileyebilme ya da yenileyememe hallerimizle, ayakta kalma mücadelelerimizle, dayanışma ya da dayanışmamama hallerimizle, günü kazanmak, günü kurtarmak,

günü bitirmek çabalarımızla ve bütün bunların tarihiyle toplumsal olarak üretilen zamanın üzerinde izler bırakırız. Bu izlerde düşlerimiz, hayal kırıklıklarımız, geri çekilmelerimiz, öfkelerimiz, çatışmalarımız, kavgalarımız, hülyalarımız, ütopyalarımız da kazılıdır. Bütün bunlar bir romanda, bir filmde temsil bulduğunda, satır aralarından kendini gösterdiğinde, kendi kendilerine bir anlatıya dönüştüklerinde, yani artık gözden kaçamayacak kadar koyulaştıklarında, Bakhtin'in dediği gibi, bir zamanmekan düğümü oluştururlar. Kültürel üretimin içinde bu deneyim damarları iplikleri öyle kalınlaşmıştır; izler öylesine belirgindir ki, hangi ipin ucundan çekseniz anlatının, temsilin dokusu çözülecek; temsil edilen dünyadan (romandan, filminden) yaşanan dünyaya ulaşacakmış gibi oluruz. Bu da eleştirel bakış başlatılabilir.

İstanbul hem iç içe geçmeler sızmalarla hem de sesiz ihlallerle yaşanan, bilişsel ya da sanal olarak kavranan sınırlarıyla kültürel, ideolojik ve temsili pek çok köprüyü, arka sokakları, kapı ve pencere önlerini küreselleşmenin bütün kentleri gibi sunuyor. Bu kesişmeler bakışın ve anlamının çoğulluğuna zemin yaratırken, bir yandan da,

3

“Kent, İmge Özne ve “dışarlıklı” ZAMANMEKANLAR” zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Professor

küreselleşmenin bütün parçalanmış, yoksullaşmış, yoksunlaşmış, kısıtlanmış deneyimleri, işsizlik, yersizlik, yurtsuzluk halleri ve mekanları gibi aşılması imkansız sınırları, keskin ayrımları ile hücreleşen, yalıtılan, köşeye sıkışan bir sessizliği ve bakışsızlığı da çoğaltıyor. Küresel akışkanlığın akışkan kıldığı sermaye, emek, insan, mekan, imge, sembol küresel olarak yeniden düzenlenen ve emeğin ayrımlarının sarstığı insan hayatları ile havası alınarak üstü örtülmüş, korunmaya bırakılmış bir deneyimsizliği de aynı akışın içinde sürüklüyor. 21. yüzyılın insanı da kent yüzeyinde dolanıyor. Bu kez ayrımları daha koyu çizilmiş, daha kısıtlı bir alanda, sınırlarını kendi üzerinde taşıyarak, yani fanusunu da dolandığı her yere beraber taşıyarak ve fanusuna yansıyan imgesine bakarken etrafındaki akışa ne kadar baktığından şüpheli dolanıyor. Dolanmasının nedeni, nasılı ise başka bir düğüm.

Bu düğümün içinden geçenler, bu düğümün tarafları, bize, bugünün öykülerini de anlatacak olan ip uçlarını taşıyorlar. Film yönetmenlerinin mekanı ve insanların deneyimlerini bilindi ve veya bilinç dışı yaratıcı anlatılara taşıdıkları filmleri çalışmaya başladığımızda, Ella Shohat ve Robert Stam'ın söylediği gibi daha geniş bir tarihin içinde yarleşmiş olan belirlenmişliklerin ve bastırılmışlıkların pek çok farklı şekilde sahnelenmiş temsillerinin ufkunu çalışıyoruz. (Shohat & Stam 1994: 5) Bu bakış açısıyla baktığımızda, hem burada hem de küreselleşmenin diğer dünyalarında, 80'lerden beri daha baskın olarak, kavganın, mücadelenin, meselenin, dayanışmanın, direnmenin, olmadığı rahatsız bir duruşun içe kapanık öyküleri ve anlatımlarıyla karşılaşabiliyoruz. Bu düğüm ya da bu zaman-mekan (kronotop) fanusun içinde, kendi imgesinin yansısıyla dünyaya bakan, yalnız ve rahatsız bir bakışın zaman-mekanlarını çoğaltıyor.

Bu çoğulluklar içinde birinci zaman-mekanın kara film zaman-mekanı olduğunu daha önce birkaç kez anlatmaya çalışmıştım. (Akbal Süalp, 1998a, 1998b, 1999, 2000, 2001a, 2001b) Şimdi, kendimi çok tekrar etmeden özetlemeye çalışırsam bu zaman-mekanın ekonomik buhranlarla gelen savaş sonrası dönemlerde, kadının ve emekçilerin değişen koşullarıyla, kent yaşamındaki sıkıntılarla, yükselen ve sıradanlaşan, popülerleşen milliyetçilik, kadın ve yabancı düşmanlığı ile örülü bir düğüm olduğunu söyleyebiliriz. Kapitalizmin belirli aşamalarındaki kriz, uluslararası emeğin yeniden dağılımı ve düzenlenişi ve kentsel dokunun bunlarla birlikte dönüşümü ve yaygın bir suç ortamının

4

“Kent, İmge Özne ve “dışarlıklı” ZAMANMEKANLAR” zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Professor

sessiz, sindirilmiş şahitliği sonucunda ortaya çıkan günlük hayatın karabasanlarının anlatımlardır. Sobchack ABD'deki Film Noir türüne bakarken bunun bir tür sineması olmaktan ziyade ABD için II. Dünya Savaşı sonrası bir kronotop olduğunu ekonomik sıkıntıların kira ve ev fiyatlarındaki hızlı artışın genel bir pahalılığın ve yaşam zorluğunun huzursuz, ama amaçsız geçici ve kiralık mekanlarda yaşayan karakterlerin kent duyarlılığına takıntılı öyküleri olduğunu söyler. (Sobchack 1998) Daha kuş bakışı bir bakışla baktığımız zaman ya da ben öyle baktığımda, karanlık, eğretilmiş gerçeveleri, keskin ışık gölge karşıtılarıyla estetiğinin yakın ilişkiler taşıdığı konusunda hem fikir olunan Alman Dışavurumculuğunun da benzer koşulları taşıdığını görebileceğimizi ve 80'lerden sonra daha geniş bir coğrafyada üretilmiş ve dikkat çekici bir ağırlık oluşturmuş 'kara filmvari' filmlerin koşullarında da bu ortak unsurların söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.

İlk dönem bize modern sanatın bir örneği olarak kutlanan, sinemayı sanat üretimi alanına dahil eden Alman Dışavurumculuğu ile ulaşır. Bu zamanmekan'ın ilk ilmeği Weimar Dönemi Almanya'sında, I. Dünya savaşının hemen sonrasında, ilk büyük buhran olan 1929 bunalımı ve faşizme doğru giden bir süreçte koyulaşarak kalınlaşarak görünür olur. Sokak karmaşa ile doluyken, işsizlik ve toplumsal huzursuzluk yükseliyorken, savaştan egoları yaralanmış olarak dönen genç erkekleri avutacak hiçbir şey yokken, erkeklerin işleri kadınlar tarafından ellerinden alınmış gibi gözükmekteyken kent yaşamına ilişkin zor, dayanılmaz ve insanı küçük ve yalnız bireylere döndürdüğüne ilişkin bir duyarlılığın, hikayelerden, denemelerden, resimlerden, filmlerden aktığı bir dönemde karşımıza çıkar bu filmler ve kendilerine ait geliştirdikleri estetik. Bir yanda UFA Stüdyolarının keşfettiği sanat filmleri ve öte yanda aynı stüdyoların ürettiği daha popüler bir form olarak Kammerspielfilm'ler kasvetli, karanlık, psikolojik karmaşıklığı ile modern ve bunalımlı insanların tuhaf, yarı gerçek yarı düş öykülerinin dışavurumcu bir üslupla anlatıldığı filmlerdi. Otoritenin, teknolojinin, sanayileşen modern kentin karşısında ufalarak, korkarak, tedirgin olarak ve mahremiyetin kalmadığı ve kimliksizliğin, sıradanlığın hakim olduğu mekanlara, kent kuytularına sinerek yaşadıkları öyküler, dönemin duyarlılıklarında karşılığını buluyordu. Bu puslu havada buhranın muhatapları

“Kent, İmge Özne ve “dışarlıklı” ZAMANMEKANLAR” zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Professor

silikleşiyor, en göz önünde olan düşmanlaşıyordu. Dr Caligari'nin Muayenehanesi (1919, R. Wiene) ile başlayan bu dönem M (1931, F. Lang) filmine kadar uzanıyordu.

Puslu iklim ABD'de, II. Dünya Savaşının hem ertesinde, bu kez bir tür sineması olarak tekrar karşımıza çıkar. Benzer bir atmosfer içinde ruh halleri, yaşadıkları ile benzerlikler taşıyan karakterler, kentin gece mekanlarında, arka sokaklarda, gece klüplerinde, istasyonlarda, konaklama mekanlarında, amaçsız, savrulmuş yaşamlar yaşarlar. Kiralık, köhne, bakımsız yerlerde zaman öldüren, otellerde küçük odalarda kiralık ve geçici hayatlar yaşayan, aileleri, geçmişleri ve gelecekleri olmayan, tek başlarına ayakta kalmaya çalışan, kente uyum sağlayamayan, vahşi cinayetlere, kayıp giden insanlara tanıklık eden karakterlerle, kiralık mekanların puslu zamanlarının öyküleridir bunlar. Tanımlandığı gibi 1945- 1955 yılları arasında üretim ve seyretme ilişkilerinde hakim olmuş genel bir üslup olarak karşımıza çıkarlar. “Savaşın ertesinde 1945 yılında Roosevelt'in ölümü ile başlayan Truman iktidarı (1945- 1952) süresince devam eder ve Eisenhower döneminde düşüşe geçer”. (Sobchack, 1998: 131) Bu süreçte evsizlik, işsizlik krizinin yükseldiği, yaşamının zorlaştığı, geçim sıkıntısının yaşandığı bir ortam hüküm sürmektedir. (A.g.e) Mac Carthy dönemi, komünist avı toplumsal paranoyayı, güvensizliği besler. Savaş sonrası savaş travmasından geçen erkeklerin kadınları ve “öteki”leri yine, işleri erkeklerin elinden alan düşmanlar olarak görürler ve bu da erkeksi cinsiyet endişelerinde ve öteki düşmanlığında karşılığını bulur. Bu endişeler içinde Alman Dışavurumculuğu döneminde doğmuş en belirgin sinema karakterlerinden biri olan F. Lang'ın Metropolis (1927) filminde ortaya çıkmış vamp makine Maria karakteri, “famfatal” kötü kadınlar olarak, bu dönemde kara filmlerin vazgeçilmez unsurlarına dönüşürler. Çok kaba hatları ile söyleyecek olursak 1944'de Murder My Sweet'le başlayan bu dönem 1958'de ki Touch of Evil filmine kadar sürer.

Bir sonraki dönem 80'lerde başlayan ve hala sürdüğünü iddia edebileceğim ve henüz nasıl tanımlanabileceği konusunda şüphelerim olan bu dönem kara film zaman- mekanında bir üçüncü devir olarak karşımıza çıkar. Hiç mekan ve hiç zamanın sınırsızlığında var olan bütün sınırları insan bedeninin de taşıdığı yeni bir dönemdir bu. Bu dönemin puslu havasını zaten bu sınırlarındaki sürekli belirsizlik haliyle tanımlanabiliriz. Bir büyük dünya savaşının ardından gelmese de, dünyanın pek çok köşesinde ne vakit

“Kent, İmge Özne ve “dışarlıklı” ZAMANMEKANLAR” zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Professor

başladığı belli değilmiş gibi duran ve bitip bitmediklerinden de emin olamadığımız pek çok farklı savaşın ardından geliyorlar. Aslında bir türlü bitmek bilmedikleri için, sonrası olmayan savaşlar. Bu sonsuz ve sınırsız gibi duran ve herkese bir TV ekranı mesafede durmuş gibi gözüken; içinde olanları uzaktan birer anlatı kahramanları gibi gördüğümüz bu tuhaf savaşlar, hep bir "savaş sonrası" durumunu korumaktalar, ekonomik olarak, siyasi olarak, deneyimsel olarak. Ekonomik krizin özelliği de benzer bir hal sergiliyor. Hep var; ne öldürüyor, ne güldürüyor; daha doğrusu birileri hep yok oluyorsa da, bu asılı kalmışlık düğümünden ve puslu havadan göz gözü görmediği için kaydı tutulmuyor. Hafızası olamıyor. Etien Balibar bu ortamı tanımlarken üç önemli süreçten bahsediyor. (Balibar, 1994) Totaliter eğilimlerin sonundan sonraki süreçte temel hakların ve hürriyetlerin tartışmasının bile yapılmadığı bir sürece girildiğini, bu süreçte aynı zamanda "liberal" kapitalist devletin alternatifini olabileceği fikrinin bile ortadan kalktığını söylüyor. Sosyal devletin krizinin başlamasından sonraki sürecin ise yoğun sanayisizleşme olgusu, işsizlik, eşitsizliğin katmerlenişi, yeni yoksulluğun yaygınlaşması, sendikaların zayıflaması ve toplumsal huzurun sorunsallaşmasının krizleri ile birlikte 1970lerle birlikte ağırlaştığını söylüyor. Bütün bunlarla birlikte, savaşın dönüşünün ardından dediği süreç, anlatmaya çalıştığım zaman- mekan ilmeğiyle çıkıyor. Balibar nükleer savaş, silahlanma gibi korkuların yerini yeni bir formda geri dönen savaşın, orda olduğuna ilişkin bir kabulle yer değiştirdiğini söylüyor. Ve Körfez Savaşı gibi ya da etnik ve dini savaşların yer aldığı eski Yugoslavya savaşları gibi savaşlarda büyük savaşlardaki kadar insan öldüğünü ve ölmekte olduğunu ama bizlerin, bunların televizyon imgeleriyle ve paketlenmiş kamu oylarıyla karşılaştığımızı söylüyor.

Toplumsal cinsiyet rollerimiz üzerinden bakıldığında kadınların hem de toplumsal ayrımcılığın deneyim(sizlik) ufkundaki bütün diğer ötekilerin kapitalizmin belki de en yoğun ve küresel işsizlik koşullarında, her zamankinden daha keskin, fakat popülerleşmiş, kabul gören nefret ve saldırganlık ilişkilerine maruz kaldıklarını söylemek mümkün. Hatta, buna, 80'lerle birlikte medyanın, eğlence sanayinin ve reklamların pompalandığı ve politik feminizmin önüne en büyük, en görülmez seti çeken post feminist kitle kültürü ideolojisini eklersek, dünya tarihinin en normalleştirilmiş ve maskeli kadın düşmanlığı ile karşılaşırız. Dövüş Klübü (D. Ficher, ABD, 1999) filmindeki Marla

7

"Kent, İmge Özne ve "dışarıklık" ZAMANMEKANLAR" zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Professor

karakteri bunun belirgin bir örneğidir. Bir işte temsil edilmiş en belirgin temsil ilişkisi taşıyan karakter diyebiliriz. Kadın düşmanlığı, "öteki"lere duyulan düşmanlığı, bütün yabancılar ve tuhaf insanlar, "bize benzemeyenler ordusu"na katılarak, kap kalın bir ilmek halinde bu örgülere katıyor ve faşizmin günlük ve sıradan deneyimleri yayılıyor, normalleşiyor ve kimse bu öfke ve şiddeti sorgulamaz hale geliyor. Bu açık ve örtük şiddet sorgulanmadığında da sıradan hayatlar siniliyor, sindiriliyor.

Her ne kadar bu ilmek için (ve aslında bütün ayrımlar için) kesin bir başlangıç filmi koymak hiç doğru değilse de, benim kaydını tuttuğum ya da ilk kez bana bunları düşündüren; benim bilişimi başlatan iki film, Blade Runner (R. Scott, 1982) ve Videodrom (D. Cronenberg, 1982). Bu ilmekleri, dokuları sözünü ettiğimiz zaman-mekan ilişkilerini görebileceğimiz filmlerin küçük bir listesini yaparken, kesin kuralları olan bir sınıflandırmadan asla söz edilemeyeceğini söylemeliyim. Burada sıraladıklarım hem bu ilmek içinde hem de başka ilmekler içinde karşımıza çıkabilir ya da birileri için bu ayrımlar içinde hiç de yerleri yoktur. Bütün bunları saklı tutarak çok kaba bir liste oluşturabiliriz: ¹ Yokedici (J. Cameron, ABD, 1984) ve Yokedici II (J. Cameron, ABD, 1991) Kafka (Sodenberg, 1992), Pekin Pigleri (Zhang Yuan, Çin- Hong-Kong, 1993), Aşk ve İnsan Kalıntıları (D. Arcand, Kanada, 1993), Gece Melek Ve Bizim Çocuklar (A. Yılmaz Batıbeki, 1993), Karga (A. Proyas, 1994), Yedi (D. Ficher, 1995), 12 Maymun (T. Gilliam, 1995), Domuzun Kuyuya Düştüğü Gün (Hong Sang-Soo, Güney Kore, 1996), Ağır Roman (M. Altıoklar, 1996), Eşkiya, (Y. Turgul, 1996), Yüz yüze (J. Woo, 1997), 12. Kat (E. Khoo, Singapur, 1997), Nehir (Tsai Ming -Liang, Tayvan, 1997), Delik (Tsai Ming -Liang, Tayvan, 1998), -ki bence Ming Liang'ın bu filmleri bir sonra sözünü edeceğimiz ilmek içinde de değerlendirilmelidirler- Islak Köpek (T. Miike, Japonya, 1997), -Miike'nin de pek çok çalışması bu başlık altında değerlendirilebilir- Oyun (D. Ficher, 1997), Gizemli Şehir (A. Proyas 1998), Bıçağın İki Yüzü, (S. Norrington, 1998), Enemy of the State (T. Sott, 1998), Gizemli Şehir (A. Proyas, 1998), Bulut (F. Solanas, Arjantin, 1998), Şişko Dünya (J. Schütte, Almanya, 1998), Frankfurt Kavşağı (R. Karmakar, Almanya 1998), Geceyi Bekleyenler (A. Dressen, Almanya, 1998), Gemide, (S. Akar, 1998), Laleli'de Bir Azize (K. Sabancı, 1998), Her Şey Çok Güzel Olacak (, 1998), Tango (C.

¹ Burada ve ileride sıralamakta olduğum filmler referans olarak gösterdiğim yazılarım içinde biraz daha detaylı ele alınmıştır.

8

“Kent, İmge Özne ve “dışarıklık” ZAMANMEKANLAR” zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Professor

Saura, Arjantin, 1999), Dövüş Klübü (D. Ficher, ABD, 1999), Gecenin Yolları (A. Kleinert, Almanya, 1999) Şehvetli Bakire (A. Ripstein, Meksika, 2001), Tehlike Yuvası Bangkok (O& D. Pang, Hong- Kong & Tayvan, 2000), Göz (O& D. Pang, Hong- Kong & Tayvan, 2002) hemen, hemen bütün filmleriyle David Lynch, David Cronenberg ve Wong Kar Wai'yi de sayabiliriz. Yeryüzüne düşen melekleriyle Wim Wenders'ı ve özellikle de ilmek içinde de değerlendirilebilecek Sırlar Oteli (Wenders, Almanya/UK/ABD 2000) Böyle bakıldığında bu kez bu zaman mekan ilmeği hem oldukça kalın hem de emperyalizmin güneşin batmadığı coğrafyalarının hepsinde görülebilir.

Puslu kent manzaralarının kabuslarından, kentleri anlatırken merkezden kaçan, metropollerin turistik bakımlılığından kenarlara, kuytulara, derinlere uzanan; kenar semtlere, gözden irak mahallerin yüzyıllık yalnızlıklarına kameralarını döndüren içe kapalı klostrofobik, terk edilmiş dünyaları anlatan bir başka

damardan, bir büyük ilmekten söz etmek mümkün. Bu güdü düğümün içindekiler, özellikle 80 ortalarından başlayarak, dünyanın pek çok köşesinde küreselleşmenin öteki yüzünü anlatan sokak filmleri olarak karşımıza çıktılar. Bu grup filmleri daha önce Bhabha'nın "üçüncü mekan" (1989) ve Willemen'in "dördüncü bakış" (1994) kuramlarından hareketle gelişip gelişmeyeceğimizi sorgularken ele almıştım. Yine bir kendi kendini tekrar sorunu yaratmak istemeyerek özetlemeye çalışacağım. Bu filmlerin ortak özelliklerinin merkezden öteye gevirdikleri kameraları ile, kenarlara sıkışan kent içi çatışmanın mağdurlarına bakan yüzleri ve gettolaşmaya karşı, gettoların içinden, o mekanların kapalı, tutsak kalmış iç kalelerinin coğrafyasını kameralarıyla hissettirebiliyor olmalarından kaynaklandığını düşünüyorum. Bu filmler üretiliş ve dağıtım biçimleri nedeni ile ancak yan yana seyredilme şansı bulduklarında, mesela, film festivallerinde, festival seyircisi için Bhabha'nın "üçüncü mekan" ve Willemen'in "dördüncü bakış" tartışmalarına uygun bir muhtemel diyalog ortamı oluşturabiliyorlar. Baskın üretim dağıtım ağının içinden seyre sunulduklarında ise filmin anlatımından karakterlerine kadar uzanan içe kapalı halleri seyirci ile girdikleri ilişkide de metnin başlarında sözünü ettiğim fanuslar içindekilerin diyalogundan öteye gidemiyorlar. Elbette bu filmlerin içinde farklı üsluplardan hareket eden, kendi özgül üsluplarını geliştirme çabasında olan, filmleri politik olarak yapan; politik filmler olarak

9

"Kent, İmge Özne ve "dışarıklık" ZAMANMEKANLAR" zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Professor

yapan; özellikle politik bir izlenim vermek istemeyen ve apolitik olan; eleştirel bakan, analitik bakan ya da reaksiyoner bakan pek çok farklı örnekle karşılaşmaktayız. Çünkü bu filmlerin ortak noktaları ya da sözünü ettiğimiz zaman-mekan düğümüne onları bağlayan anlatım ve üsluptan doğan türdeşlikleri değil; bu zaman mekan içinde düştükleri, asıllı kaldıkları ya da bilinçli olarak seçtikleri bir duruştan ve bu duruştan hareket eden kameraları, yani, anlatıcının bakış açısı dediğimiz özellikleri. Sonuçta da eleştirisini diyaloga açık olarak net koyanların dışında kalan filmlerin önemli bir kısmı, bu zaman- mekan düğümünden tesadüfen geçiyorken içe kapalı bir söylemi yeniden üretmektedirler. Kısıtlanmışlığın mırıltıları, iç çekişleri hem fiziki hem de zihinsel olarak sıkışmış, tutsak konumun, darlığını "dışarıklık" bir bakış açısıyla yine hem mizansen de hem de anlatıda taşıyorlar. Bu da filmlerin bazılarını diyaloga kapalı hale getiriyor. Bu filmlerin mekan- zamanı ise II. Dünya Savaşı sonrasında başlayan, içinden bütün post hallerin geçtiği, yeni dünya düzenin savurduğu, yerinden ettiği, yersiz, yurtsuz bıraktığı, toplumsallığın ve bireyselliğin örgütsüz deneyimleriyle iz bırakıyor. Dünya geneline bakarsak bu yönetmenlerin pek çoğu dışarılıklı, diaspora kültürlerinden geliyorlar; ikinci üçüncü kuşak göçmen çocukları, hatta belki sırf da bu nedenle Bhabha'nın "üçüncü mekan" ve Willemen'in "dördüncü bakış" önermesine uygun düşen bir dinamiği potansiyel olarak taşıyorlar. Çünkü hem o kenti hem de geçmişlerinde ait oldukları yeri tam benimsemiyor, onlara bir şoven gibi tutunamıyorlar; bir üçüncü mekandan bize, seyirciye, bakıyorlar. Bizdeki örnekleri

de benzer bir şekilde "dışarlıklı". Bu dışarlıklı olma halinin fiziksel coğrafyaya dayanan bir geçmiş olması gerekmiyor; arada kalmışlığın, hiçbir yere artık ait olmayan ve bir üçüncü mekan arayan bir yönelimle, yani, deneyimin kendisiyle alakalı bir durumdan kaynağını alıyor. Bu deneyim, bu bağlamın içinden geçerken insanları dışarlıklı kıldı çünkü. Daha önceki göç tecrübelerindeki kaynaşma ve bütünleşme çabalarından uzak duruyorlar. Hatta orali olmanın içinden bile dışarlıklı çıkılan bir yerinden edilmişlik hali yaygın bir deneyime dönüşüyor gibi. Sistemden, yaşamdan, duygudaşıktan, toplumu hissetmekten dışlanmışlıkla ilgili olarak yabancılaşmış, yabancılaşmaya aşılanmış, dolayısıyla, bağışıklık kazanmış yabanın duruşu karşımızdaki. Deneyimleri kırık bir kent duyarlılığının içinden çıkıyor; bazen ona dışardan bakıyorlar, bazen de içerden; bazen kendi fanuslarının buğulu camlarından baktıkları için bulanıklar, bazen kendi gölgeleri anlattıklarının üstüne

10

"Kent, İmge Özne ve "dışarlıklı" ZAMANMEKANLAR" zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Professor

düşmekte, bazen de hemen fanusun yakın planından baktıkları için anlatı ile yek ahenk oluveriyorlar ve bazen bir kristal kadar berrak ve netler. Bazen bu kristal berraklığına fanusun buz kesmiş dış yüzeyi de neden olabilir, tabi. Belki de bütün bu haller içinde nereden bakıyor ve nasıl bakıyor olduklarından bağımsız olarak, tek başına söylenen hüznü kent ezgileri gibiler. Fanusunda bekleyen bir duyarlılığın ezgileri.

Cennetten de Garip (J. Jarmusch, ABD, 1984), Benim Güzel Çamaşırhanem (S. Frears, U:K, 1985), Sammy and Rosie Get Laid, (S. Frears, UK, 1987) Distant Voices Still Lives, (T. Davies, UK, 1988), Colors (D. Hopper, ABD, 1988)), Doğru Olanı Yap (S. Lee, 1989) Köprü üstü Aşkları, (L. Carax, Fransa, 1991), Ateş Meleği (D. Rottenberg Meksika, 1992), Güz Mehtabı (Q. Law, 1992), Çocuk Cinayetleri (I. Szabo, Macaristan, 1993), Çıplak, (M. Leigh, 1993), Once They Were Warriors (L. Tamahori, Yeni Zellanda, 1994), Kırık Kalpler Adası (Hsu Hsiao-Ming, Tayvan, 1995) La Hain, (Kassovitz, Fransa, 1995), Pazar (J. Nossiter, ABD, 1996), Brass off (M. Herman, UK, 1996), 80. Adım, (T. Gritlioğlu, 1996) Tabutta Rövaşata (D Zaim, 1996), % 100 Arabika (M. Zammuri, Fransa, 1997), Nehir (Tsai Ming-Liang, Tayvan, 1997), Kusursuz Çember (A. Kenoviç, Bosna, 1997), Usta Beni Öldürsen e (B. Pirhasan, 1997), Delik (Tsai Ming -Liang, Tayvan, 1998), Yaşamımın İlk Gecesi (M. Albaladego, İspanya, 1998), Geceyi Bekleyenler (A. Dressen, Almanya, 1998), Güneşe Yolculuk, (Y. Ustaoglu, 1999), Kuzey Varoşları (Avusturya, 1999), Sığın Avcısı (L. Ramsay, UK, 1999), Kızdövüşü (K. Kussama, ABD, 1999), Öteki (Y. Chanine, Mısır, 1999), Şehir Sakin (R. Guediguian, Fransa, 2000), Daha İyisi Can Sağlığı (M. Heman, UK, 2000), Suzhou Nehri (Lou Ye, Çin, 2000), Vakit Tamam (C. Barriga, Şili, 2000), Kabahat Voltaire'de (A. Kechche, Frn & Tunus, 2000), Renkli Türkçe (A. Çadircı, 2000), Engel ve Joe (V. Jopp Almanya, 2001), Berlin Almanya'dadır (H. Stöhr, Almanya, 2001), Zor Günler (U. Seidl, Avusturya, 2001), Selam Treska (R. Glinski, Polonya, 2001), Pekin Bisikleti (Xang Xiashuai,

Tayvan, 2001), Büyük Adam Küçük Aşk (H. İpekçi, 2001) Daima Lilya (L. Moodysson, İsveç, 2002), Ya hep Ya hiç (M. Leigh, UK, 2002), Tanrı Kent (F. Meirelles, Brezilya, 2002) Uzak (N. B. Ceylan, 2002) ve bunlarla birlikte Zeki Demirkubuz'un, Meksikalı yönetmen Arturo Ripstein'in, Avusturyalı Michael Haneke'nin, Britanya'dan Ken Loach'ın, İspanyol Ventura Pons'un neredeyse bütün filmleri veya bu yönetmenler için çok büyük bir genelleme yapıyor

11

“Kent, İmge Özne ve “dışarıklık” ZAMANMEKANLAR” zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Zeynep Tül Akbal Süalp, PhD. & MFA Professor

olmamak için şöyle diyelim: Genel olarak filmleri arasındaki en baskın anlatıların bu ilmekle örüldüğünü söylemek mümkündür.

Üçüncü olarak yukarıda tartışmaya çalıştığım hem kara film zaman-mekan ilmeğinin hem de fanustan kent ezgilerinin de içinde barınabildiği; mezhebi üsluplar, türler, akımlar açısından her şeyi içinde barındıracak kadar geniş bir ilmeğin daha varlığını tartışabiliriz. Kaygısız, üslupçu, pop-faşist, “reklam kalitesi” yakalayan; türleri, üslupları, nostaljileri, fantezileri, simülasyona uğratarak çoğaltan; plastiği ve “oyuncu” anlatıları ile cazip seyirler sunan, belki on yıl önce rahatlıkla postmodern diyebileceğim ama bugün fikri firarda, odaksız ve bulanık filmler olarak adlandıracağım bir grup filmin yoğun bir ilmek olarak karşımıza çıktığını düşünüyorum. Odaksız ve bulanık oluşlarıyla aynı puslu iklimin içinden geçtikleri söylenebilir. Bu “bulanıklığı” bir bakış olarak üretirken, kaçınılmaz olarak da “bulanıklığı” yeniden üreterek toplumsal ilişkileri, dinamikleri ve tarihi maskeliyorlar. Bu ilmeğin zaman-mekanı elektronik kültür medya teknolojileri ile içinden geçtiğimiz son 20 yılı kapsayan küreselleşen tüm deneyimlerimizin bir parçası. Bu filmlerin kapsamlı bir çalışması için en azından benim ağımdan bakıldığında bir sürenin daha geçmesi gerekiyor. Bu zaman mekan ilmeğini ötekilere bağlayan aynı bağlamın, koşulların ikliminden geçiyor olmaları. Bu yüzden yukarıda adı geçen pek çok film bu ilmekte yeniden tanımlanabilir. En belirgin ortaklıkları Bukatman'ın terminal kimlikler olarak tanımladığı (1993), benim asılı kalmış imge özneler olarak yorumladığım hep bir yerlerden geçen ve bakışlarını odaklamayan, odaklayamayan, “bakışsız” ya da kendiyle çok meşgulken ve geçiyorken gözüne ve kulağına takılan ne varsa onları rasgele eteğinden dökermiş gibi anlatan yönetmenlerin filmleri. Kültür tarihinin indeksinden sözleri görüntüleri fikirleri duyarlılıkları kaynağından bağlamından kopartıldıktan sonra simülasyon geçirmiş alıntı nesneleri olarak üslupçu bir kullanama sokan filmler bunlar. Bize hep bir şeyleri birilerini hatırlatan aşına gelen ama niye bunca tanıdık şeyin yan yana geldiğini anlatmayan bunu bir “tercih” olarak sunan “mesaj vermezken hiç bir şey de söylemeyen hiçbir şey söylemeyecek ise niye “söylüyor” (yani, niye seyredilmek için bir film olduğu) olduğu konusunda en azından benim kafamda sorular oluşturan filmler (filmler, şarkılar, şiirler ve bir cümle metin)

12

“Kent, İmge Özne ve “dışarıklık” ZAMANMEKANLAR” zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

Bu çok başlı kentlerin seyircileri; flaneur/flaneuseleri; gemileri uzak gemiler olan, limanları uzak limanlarda kalmış, hem sınıfsal olarak, hem de toplumsal cinsiyet rolleri açısından dönüşmüş, başkalaşmış kent yüzeyinde dolanan, bakışını odaklayamayan "gezinen seyirciler" ve onların kaygısız, özensiz, kelamsız, alıntılar matrisinde bilişsel haritalarını kaybetmiş ama parlaklığın ve üslubun cazibesine kapılmış film deneyimimizin içinden geçiyorlar.

Kullanılan Kaynaklar:

- Akbal Süalp (1998a) "Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve gğliğin izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 22, Ocak -Mart, , slr: 11-13.
- (1998b) Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve gğliğin izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan-Haziran, slr: 11-19.
- (1999) "Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak-Mart, slr:13-20.
- (2000a) " Gece, Kent ve Çirkin Ördek Yavruları", 25. Kare , sa: Nisan-Haziran, slr.18- (2000b) " Cinayeti Görmezden Gelme İklimi", Birikim, sa: 133, Mayıs, slr: 57- 63.
- (2000c) "Film noir Cities: Lost in space and time, yet surviving", Üçüncü Uluslararası Kültürel Çalışmalarda Kesişen Yollar Konferansının "Kültürel Diyaloglar ve Söyleşen Kültürler: Mikhail Bakhtin ve Kültürel Çalışmaların İletişimi" başlıklı 12. oturumunda sunulacak olan başlıklı tebliğ. Tebliğ 24 Haziran 2000 tarihinde sunulmuştur.
- (2001a) "Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken" Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2, yay haz: Deniz Derman İst: Bağlam, slr: 89- 96
- (2001b) "Türkiye ve Dünya Sinemalarında Kara film ve Ardındaki Dünya: Kayıp Mekanlar geçici Zamanlar", II. İletişim Kongresi İstanbul 2001. Sunuş metni
- Bachelard, G., (1996), Mekanın Poetikası, çev: Aykut Derman, İstanbul: Kesit
- Bakhtin, M.M. (1986, 1994) Speech Genres & Other Late Essays, Austin, TX: UTP,
- Balibar, E. (1994) Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx, Trns: James Swenson, New York: Routledge
- Benjamin, W. (1973) Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, London: NLB
- Bhabha, H. K. (1989), "The Commitment to Theory" J. Pines & P. Willemen (eds), Questions of Third Cinema içinde, London: BFI.
- Bhabha, H. K. (1994), Location of Culture, New York: Routledge.
- Bukatman, S., (1993), Terminal Identity: The Virtual Subject in Science Fiction, Durham: Duke Univ. press.
- Clarke, D. B. (1997) "Intro: previewing the cinematic city", The Cinematic City, NY: Routledge.
- Kristeva, J (1986) The Kristeva Reader, NY: Columbia Univ. Press.
- Lefebvre, H. (1990) Everyday Life in the Modern World, introduction by P. Wander, New Brunswick: Transaction.

13

"Kent, İmge Özne ve "dışarıklık" ZAMANMEKANLAR" zaman . mekan , İstanbul: YEM, 2008

- Lefebvre, H. (1991) The Production of Space, Oxford: Blackwell.
- Murphet, J. (1998) "Film Noir and the Racial Unconscious", Screen, 39:1, Spring, slr: 22-35
- Pfeil, F. (1993) "Home Fires Burning: Family noir in Blue Velvet and Terminator 2" Joan Copjec (der), Shades of Noir: A reader, NY & London: Verso

Sobchack, V. (1998) *Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir* N Browne (ed) *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, CA: Univ of California P: 129- 170.

Shohat, E. & Stam, R. 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, New York: Routledge.

Sorkin, M. (ed), (1992) *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of the Public Space*, New York: Noonday.

Willemsen, P. (1994) *Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory*, London: BFI,

14

Tül Akbal & Nedim Süalp, “Çok alametler göründü”, *Birikim*, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

Tül Akbal Süalp & Nedim Süalp

Çok Alametler Göründü, Biz Geçıştirdik

Televizyonda, hayvanlar alemi, farklı coğrafyalar ve başka kültürlerin seyirliğine dayanan belgesellerden birinde, yerli yarı çıplak avcı deve kuşu yumurtalarından ihtiyaç duyduğu kadarını yani sadece birini seçiyor. Yumurtayı itina ile deliyor. Yumurtayı deldiği ince, ucu sivri çubukla deliği fazla genişletmeden çırpıyor; içiyor ve yakındaki sudan dolduruyor. Deliğin ağzını oradaki kuru otlarla kapatıyor. Toprağı kazıp, yumurtayı itina ile yerleştiriyor ve sonra oralardan geçecek bir başka avcı için bir su stoğu bırakarak uzaklaşıyor.

Yerli avcının uygarlık düzeyi için neler söylenebileceğini biliyoruz; hatta bu televizyon belgeselinin ya da benzerlerinin üsluplarının da inatla vurguladığı tanım, illellik. Oysa deneyimlerimiz bu tür tanımlar konusunda bu kadar emin olmamamız gerektiğini söylüyor. Avcı deneyim ve gözlemlerinin bilgisiyyle hareket ediyor. İçinde yaşadığı doğa ile uyumlu ve onun kendini yeniden üretme faaliyetini hesaplayarak hareket ediyor. Bunları yaparken alet kullanıyor ve bu aleti deneyim ve gözlemlerinin bilgisiyyle üretiyor; aleti basit ama çok amaçlı; yaşadığı doğa ve geniş çevre ile ilişkisi bilgisini ürettiği pratiği ve aleti kullanışıyla uyumlu. Teknolojisi, teknolojiyi, bu uyumlu bilginin nasıl yapmak ve araçsallığını üretmek anlamıyla kavradığımız noktada mükemmel bir teknoloji. Yani yerli yaşarken araç kullanıyor; teknolojisi var; bilgisini deneyim ve gözlemleriyle yeniden üretebiliyor ve kendini çevreleyen yaşamla da barışık ve o çevrenin bir parçası olarak çevrenin yeniden üretimine katılmakta. Kendinden başka bir başka yolcuyu da düşündüğü için kullandığı bu araç ve bilgi, onun bilgi ve teknolojiyi çevresiyle uyumlu olarak yeniden üretirken bilgisini ve teknolojisini toplumsallaştırdığını, yani, beyin korteksine taşıdığını; doğa, toplum, bilgi, teknoloji ilişkisini bilişsel olarak kavradığını gösteriyor. Zihninde bu ilişkileri örgütüyor.

Oysa Türkiye'nin sanayisi, teknolojisi en gelişmiş bölgesinde, en iyi üniversitelerin, en yüksek okur yazar oranının olduğu bir beşeri coğrafyada biz, doğayı, o doğayla yüzyıllarca yaşamış olan diğer bütün uygarlıkları, deneyimleri ve kültürel tarihi unuttuğumuz, fiziki bir bilgiyi, o coğrafyanın jeofizik özelliklerini toplumsal olarak kavramadığımız için, bütün bu bilgileri korteksimize çıkarmadığımız ve örgütleyemediğimiz için çok ağır bir bedel ödedik. Toprak ya da deniz hain olmaz; kin de tutmaz ama kendine ait sınırları geri alır. Burada da o hat üzerinde devine geldiğini çok ağır olarak hatırlattı. Alüvyonlu topraklar üzerinde neyin yapıldı neyin yapılamayacağını bir kez daha açıkladı. Biz şimdi bu deneyimin bilgisini toplumsallaştırabilecek miyiz?

Tül Akbal & Nedim Süalp, “Çok alametler göründü”, *Birikim*, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

Bu gün Değirmendere'nin ana caddesinden ya da Adapazarı Sapanca otobanından deprem onarımları yapıldıktan sonra bile, geçerken, bir afetin taş, toprağa, havaya

ve suya izlerini nasıl koyduğunu kavramak tercihinde bulunanlara nasıl bir izlek sunduğunu görmek mümkün. Neden bir ay öncesinde bu bölgede Casandra'nın içini saran korku ve dehşet hissini duymadık. Otobanın üzerine bir kara film türünden esinlenmiş çizgi romanlardan fırlamışçasına sarkan eski ve homurdanmakta olan tozlu ve kara fabrika, otobanla birlikte yamaçta gittikçe cılızlaşmış tek tük meyve ağaçlarını, korunma altına alınmaları gerekiyor izlenimi veren evleri tehdit etmiyor muydu? İzmit Adapazarı depremden önce neye benziyordu? Bu gün hala olası tehlikeleri küçük çocukları oyalmışçasına geçiştirdiğimizde, söylenti ve yorumlara bıraktığımızda; değil olası bir depremin hangi bölgelerde ne hasar yapabileceğini ya da ne yapmamız gerektiği konusunda organize olmamızı, yaşadığımız kentin altından geçen gaz borularından, onların neye dayanıklı olduklarından hala bi haber oluşumuzu kendimize ve sevdiklerimize nasıl açıklayacağız?

Hiç bir kötülüğü başımızdan savmadığımız halde neden hiç dehşete kapılmadık ve kapılmıyoruz? En azından kendi yaşam sürecimiz içinde dahi gözlerimizle gördüğümüz değişimler; eski sayfiyelerde neden artık denize giremediğimiz, çeşme sularının ne zamandan beri içilemez olduğu neden içimize kuşku düşürmedi? Biz yaşamın ve deneyimin bilgisinden, doğal ve sıradan olan gündelik yaşamın bilişlerinden ne zamandır koptuk; ne vakittir rahatsız olmuyoruz, yani düşünmüyoruz? Aslında deprem insanlık tarihini doğrusal ve gelişmeci bir hat üzerinde gören ve bize kırılmaların, savaşların, kayıpların, kazaların bilgisini vermeyen, yoksulluk ve yoksunluk çaresizlik öykülerini, aykırı ve doğrusallık dışı dinamikleri peçeleyen anlatısını dağıtıp parçalayan bir deneyim. Gündelik hayatı yaşarken bu peçenin ayırımına varmayabiliriz; çoğunluka da varmayız. Depremin yarattığı yıkımı yeryüzünde gündelik hayatlarının sürekli gerçekliği olarak yaşayanlar da, onların yanı başında ama farklı gerçeklikte yaşayanlar da bunu sürekli yaşanmakta olan bir afet hali olarak görmezler. Yaşadığımız koşulların normalleştirilmesine, böyle öykülenip, temsil edilmesine ortak bir rıza gösteririz. Aksi taktirde sürekli kaygılı, tedirgin, suçlu ve sorumlu hissetmemiz gerekecektir. Yeryüzünde hepimiz gündelik yaşamı sürdürürken toplu insan ölümleri, savaşlar, evsiz kalmış insanlar, sokak çocukları ya da deprem çadırlarının kötü koşullarından kendine bir dünya kurmuş insanlardan mürekkep çevrelerin ya içinde ya dışında ama yakınındayızdır. Bu eşitsizliği, gerginliği, çatışma alanlarının içinde ya da dışında sürekli kavrayış düzeyinde tutamayız. Bizi sarmalayan ideoloji ve karşıtlıklarımızı peçeleyen o ince tül rıza göstererek, birlikte koruruz. Birlikte yaşamın ve üretimin deneyimleri hayatın bilgisini üretebilirken, bu bilgileri birlikte üretmek ve onları toplumsallaştırmak, kavrayış ve biliş olarak toplumsal üretimin diğer alanlarına dönüştürmek mümkündür; ama o vakit peçenin kalkmasını, dağılmasını gerçekleştirebileceğimiz

Tül Akbal & Nedim Süalp, "Çok alametler göründü", Birikim, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

için toplumsal rızanın karşısında bir gerilim hattını da açabiliriz. Çünkü peçeyi içinde yaşadığımız toplumsal biçimleniş tarzı içinde ören o geniş matriksin bütün alanlarında farklı bir tarzın yaşanmasını istiyor olabiliriz. İçinde yaşadığımız bu matriksin oluştuğu uzun tarihin içinde kapitalist üretim tarzı, onun yeryüzünde örgütleniş biçimi olarak emperyalizm, onun bilimsel, teknolojik ve kültürel öyküsünü yazan baskın ana üslup modernizm sürekli yeniden şekillenmektedir. Pek çok düşünürün dehşet yüzyılı olarak tanımladığı yirminci yüzyıl ise bu matriksi daha sıkı dokuyacak kurumsallaşmış ve dilini giderek yaşamın dilinden uzaklaştırmış; bilimi, yaşamı ve deneyimleri kendine ham malzeme kılan sanatı, doğa ve insanlarıyla başa çıkmakta ustalaşan teknolojileri ile, dijital sistemleri ile, daha güçlü medyası ile giderek sokaktaki adamın gündelik yaşamın bilgisini, kendi tecrübelerini bile anlamlandırmaktan vazgeçeceği bir yüksek peçeleme ağını kurmuştur. Tıkır tıkır işlediği düşünülen bu mükemmel gelişme doğrusunun bir yerinde doğanın en doğal kıpırtısının bu kadar pahalıya mal olacağını düşünemezdik; düşünenleri de ya

Kasandıralar gibi cezalandırdık ya da başka biçimlerde, kurumlar içinde normalleştirdik, normalleştirmeye çalıştık.

Doğa, toplum, bilgi, teknoloji, insanın ilişki ve yaşam üretme alanları ve aynı zamanda içinde var olduğu geniş çevresi. Bu ilişkilerin üretim ve örgütlenme biçimleri tercihlerimiz ve niyetlerimizle değişebilmekte. Niyetlerimiz, tercihlerimiz ise ideoloji, reel politika, temsil ilişkileri ve biçimleri, baskın üretim tarzı, siyasi iklimlerle şekillenmekte yani yaşanan toplumsal biçimlenişin bütünüyle ilişkili.

Martin Heidegger, günümüzde teknolojiye “araçsal” yaklaşım getiren bakış açısını masaya yatırmıştı.¹ Bu görüşe göre, teknoloji, “araç” olarak nitelendirilen bir amaca yönelik faaliyetlerdir. Modern kültüre göre teknoloji, özellikle doğaya hükmetme, doğayı belirlemeye yönelik, insan türünün amaçlarına hizmet eden “güçlü araçlar” rejimidir. Heidegger, teknolojiyi bu araçsal indirgenmeden kurtarmak için kelimenin Antik Yunan’daki kökenine, techné sözcüğünün anlamına geri döner. Techné sözcüğü, orijini itibarıyla açma ya da açığa çıkarma eylemini, gerçeğe giden yolu nitelendirmektedir. Bu bağlamda Heidegger “techné”nin insan faaliyetini nitelendirdiğine, üretim aracı(aleti) ya da organizasyonu anlamına gelmediğine dikkati çeker. Bu çerçevede doğa “öteki” olarak dışarıda, belli bir mesafede tutulan bir şey değildir, insan doğanın bir parçasıdır.

Aslında teknolojinin araçsal yorumu ve doğaya uygulanması, insanı sadece doğayı tüketen bir konuma sokmuyor, aynı zamanda insanın doğayla olan ilişkisinde deneyimlerinin ve bu deneyimlerden elde edilen bilginin alanı da daraltıyor. İnsanı doğanın bir parçası olarak algılayan anlayış deneyimlerini, pratiklerini ve kendini yeniden üretirken, yaşamına dair imkanların alanını

Tül Akbal & Nedim Süalp, “Çok alametler göründü”, Birikim, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

genişletmeye çalışırken bunun bir önkoşulu olarak doğayı ve kendi toplumsallığını da her aşamada yeniden ve çoğaltarak üretmeyi ön plana çıkarmak zorundadır. Dolayısıyla doğaya her müdahalesinde bu deneyimlerden elde edilen bilgi, bu yeniden üretimin sürekliliğine ait yeni bilgilerin üretilmesine yönelik olacaktır. Örneğin, belki de, bir deprem bölgesinde hangi noktalardan fay hatlarının geçtiği, toprağın hangi özelliklere sahip olduğu hakkında bir bilgi, eğer bu topraklar tarıma elverişli araziler ise fay üzerinde en şiddetli depreme bile dayanıklı binaların nasıl yapılacağı veya denizin, üzerinde binalar inşa edilebilecek şekilde doldurulması gibi bir mühendislik bilgisini gereksiz kılacaktır.

Teknolojiyi araçsal bir rejim olarak nitelendiren yaklaşımın insanlığın kendi gelişim tarihi içinde kapitalizmle birlikte vücut bulduğu söylenebilir. İnsan emeğini, insanın ayrılmaz bir parçası ve çalışmayı onun kendini yeniden üretiminin bir unsuru olmaktan çıkaran; işgücünü insanın sadece sahip olduğu ve satabileceği bir ayırtırmaya tabi tutan kapitalizm buna paralel olarak doğayı da kendi kar amaçları doğrultusunda, sadece onun tüketilebilecek kısmını alarak, yeniden üretim koşullarını dikkate almadan ayırtırmayı “başarmıştır”. Yine nasıl kapitalizmde üretim ve tüketim süreçleri aslında bir insani faaliyet tarzı olmalarına karşın birbirinden ayrılmış ve daha çok üretim insanın daha fazla tüketebilmesi amacından ziyade karı arttıracak bir amaca yönelik olmuşsa; aynı şekilde insanın doğayla olan ilişkisinde de daha fazla üretmek, her ne şekilde olursa olsun doğadan en fazlasını alabilmek ve dolayısıyla bir sonsuz sömürme fikri üzerinde geliştirile gelmiştir. Bu fikri temelde asli rol verilen unsur teknoloji olmuştur. Bu anlamda teknoloji, sadece emeğin verimliliğini arttırmak adı altında emekten daha fazla ürün almaya yönelik bir teknikler manzumesi değil, doğanın da daha fazlasını sömürmeye atfedilmiş bir sistem anlamını kazanmaktadır.

Burada önemle vurgulanması gereken nokta, Timothy Druckery’nin belirttiği gibi teknoloji gücü yoğunlaştırırken bireyi seyreletmektedir.² Bir araçlar bütünü olarak teknoloji sadece, insanın kullanarak daha fazlasını elde ettiği bir süreç değil, aynı

zamanda yapılan işe ve doğaya ait bilgisini ve deneyimini belirleyen bir süreç haline dönüşmektedir. Yapılan bir iş hakkında teknolojisini dikkate almadan düşünmek mümkün değildir. Deneyimler ancak varolan teknolojinin elverdiği sınırlar ölçüsünde elde edilebilir; hatta bazı teknolojiler, özellikle günümüz dijital teknolojileri, bu deneyimleri gereksiz bile kılabilir. Bilginin ilerleyişi insanın bilmediklerini araştırmaya yönelik çok yönlü bir faaliyetin ürünü olarak vuku bulmaz; varolan teknolojilerin işleyen sistemin isterleri açısından tıkanıdığı ya da geçersiz kaldığı durumlarda söz konusu

¹ Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York: Harper & Row, 1970. ² Timothy Druckery, "Introduction", *Culture on the Brink: Ideologies of technology*, (der: Gretchen Bender & Timothy Druckery) Dia Center for the Arts, Can, 1995 (2.), s: 3.

Tül Akbal & Nedim Süalp, "Çok alametler göründü", *Birikim*, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

olabilir. İnsanın yaptığı işin bütününe ait bir bilgisi olması gerekmez; hatta hiçbir şey bilmeden belli bir teknolojinin, örneğin bilgisayarın, kullanımını bildiği taktirde işi sonuçlandırması mümkündür. Örneğin muhasebe konusunda bilgisiz bir programcının muhasebe programı yazması, yine bilgisayar kullanmayı bilen ama muhasebe bilmeyen birinin büyük bir şirketin muhasebesini tutabilmesi gayet tabiidir. Yine yüzlerce yılın deneyimlerinin, birikimlerinin sonucunda oluşmuş, geliştirilmiş mimari alanında, CAD programları sayesinde geliştirilmiş çizim teknolojileri sadece birçok mimari yerinden etmekle, değersiz kılmakla kalmıyor; aynı zamanda, data bankaları, kütüphaneleriyle hazır malzeme sunan bu programlarla bu çizgilerin, yapıların altında yatan tarihleri de birer çizgiye dönüştürülüp kendi tarihlerinden koparılıyorlar. Bu tarihin insanlarla, bilginin toplumsallaşmasıyla, insanların pratikleri ve deneyimleriyle ortaya çıkmış bir tarih olduğu düşünülürse, bu teknolojik "devrimlerin" insanı da kendi toplumsallığından, tarihinden ve deneyimlerinden kopardığını, insani bilgi ve deneyimi gereksiz kıldığını görmek zor olmayacaktır. Diğer bir deyişle teknoloji deneyimi aslında yok etmektedir.

Bu işin bir veçhesi. Diğer bir veçhe ise, daha önce bahsettiğimiz bilgi üretiminin süreçleri ile ilgili. Var olan teknolojiler bilginin alanını, hangi bilginin üretileceğine dair alanı daraltırken, diğer yandan bu bilgi üretiminin kendisi bir teknolojik süreci istihdam etmeye başlamış gibi görünüyor. Gerek sosyal bilimler, gerekse fiziki bilimlerde hakim olan modelleme anlayışı, bir bilimsel yöntem olarak soyutlama sürecinin yerini almış gibi duruyor. Açıklanmaya çalışılan olgulara ait birçok bilginin modelin parametreleri biçiminde donuk, ilgilenilen modelin dışında belirlenen unsurlar olarak modellere girmesinin nedeni bu. Değişik yerlerde belirlenen bu parametrelere ait modeller de var. Sorun değişik modellerin sonuçlarının daha büyük, makro bir modelde konumlandırılması. Konumlandırılması diyoruz; çünkü, David Harvey'in belirttiği gibi, bu konumlanış büyük modelin yapı taşları biçiminde üst üste konulan bir süreci ifade ediyor; ³ aynı olgunun farklı pencerelerden bakılarak farklı ilişkileri aynı bütünlük içinde kavrayan dinamik, diyalektik bir süreci değil. Bütün mesele bu yapı taşlarının üst üste konulmasındaki bağlantıların ne şekilde kurulacağı. Aslında yapıları biraz daha yakından bakıldığında, bu modelleme sürecinin tıpkı bir bilgisayar programının yazımındaki "loop"ları da barındıran bir simülasyon modeli çalışması olduğunu gözlemleyebiliriz. Gerçekliğin görünürdeki devinimini en iyi taklit edebilen modelin en iyi model olduğunu, daha doğrusu "doğru" olduğunu ileri sürebiliriz artık. Bu simülasyon teknolojisi modernist anlatıların doğrusal ve gelişmeci, belirleyen üslubuyla da mükemmel bir uyum içindedir. Kayıp ve/veya zedelenmiş toplumsal bütünlüğü peçeleyen, kırılmaların üstünü kapatan bir düzeltme eylemi ve projesi olarak modernizm ve bilim dili uyum içindedir. Buradaki can alıcı husus, her simülasyonun aslında kendi gerçekliğini yaratmasıdır.

Tül Akbal & Nedim Süalp, "Çok alametler göründü", *Birikim*, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

Kendi gerçekliği içinde ortaya çıkabilecek sorunlar yine bu modelin kendi gerçekliği içinde çözülecektir; belki birkaç yeni parametre ve değişken eklenerek. Ancak bütün bu modellerde, kurulan sistemin evrildiği bir nihai nokta vardır; bu modelin tanımladığı dengedir. Eğer bir simülasyon modeli, genel olarak gerçekliğin görünürdeki devinimini iyi taklit edebiliyorsa ancak belli noktalarda gerçeklik modelin evrilmesini öngördüğü konuma doğru evrilmiyorsa; bu takdirde gerçekliğin kendisi bir takım aksaklıkları (imperfections) içermektedir. Bu durumda ise bu aksaklıkları, modelin önerdiği müdahalelerle giderebilmek mümkündür. Bunu sağlayabilecek teknolojiye sahibizdir. Günümüzde birçok yazarın, her şeyin teknolojik olarak çözülebilirliği ideolojisiyle kasteddikleri esas itibarıyla bu noktaya işaret eder. Dikkat edilirse “bilimin”öngördüğü politikalar bütünüdür bunlar. Bilim gerçeği anlar; gerçekliğin yaratabileceği aksaklıkları politikalarla giderir. Bu nedenle sosyal güvenlik yasasında öne sürülen “bilimsel olarak doğru olan” aktöriyel dengenin tek bir çözümü vardır: Emeklilik yaşının artırılması, prim günü sayısının artırılması vb. Çünkü modelimize göre bu son derece aşıkardır. Ya da, örneğin iktisat “biliminin” mantığı bize, globalleşen dünyada bu bütünleşmeden uzak kalınamayacağını, dolayısıyla sınırlarımızı bütün dünyaya açmamız gerektiğini, aksi takdirde aksaklıkların kaçınılmaz olduğunu söyler. Bu aksaklık ise “tahkim yasası” ile giderilebilir.

Karşımıza birbirini tamamlayan iki nokta çıkıyor. Söz konusu olan şey “bilim” olunca, bilimsel üretimin gerçekleşmesini sağlayacak olan, yukarıda bahsedilen teknolojik süreci, yapı taşlarının bağlantılarını kurma sürecini uygulayabilecek, bu teknolojiyi kullanabilecek sınırlı sayıda insanın varolabileceğidir. Çünkü bu modeller oldukça karmaşıktır ve bunların bilgisine erişmek kolay değildir; ayrı bir eğitimi gerektirir. Burada bilgi bir güçtür, otoritedir; ve bu gücü, otoriteyi sınırlı sayıda insan elinde tutmaktadır. Bir işin yapılma sürecine dahil edilen insanlar ise, sadece kendilerine sunulan bilimsel sonuçların uygulayıcıları statüsündedirler; ne yaptıklarını bilmeseler dahi.

İkinci nokta, uygulanacak “doğru” politikalar dolayımında, modellerin yarattığı gerçekliğin aslen varolan gerçeklik üzerinde yarattığı belirleyicilik, tahakkümdür. “Bilimsel olarak doğru olana” varmak için gerektiğinde toplumsal yaşamda ve insanlar üzerinde yarattığı etkileri dikkate almadan, devletlerin ve devletlerüstü kurumların uyguladıkları politikaların otoriter karakterinin meşruluk zeminini yaratan en önemli unsurlardan biri bu “bilim ideolojisi”dir.

Bilginin kendini dönüştürebilmesi ancak toplumsallaşmasıyla mümkün olabilir. Tartıştığımız gibi, bilgi masum, pür ve ideolojisiz değildir; bilginin ve teknolojinin üretim bilgisi başlı başına bir iktidar alanıdır. İktidar meselesi sınıfı, küresel kapitalizmi, uluslararası emeğin dağılımını ve ideolojinin alanını, temsilin “adlarına konuşmak” ya da “onlar için konuşmak” veya felsefi ve

³David Harvey, The Limits to Capital, Oxford, 1982.

Tül Akbal & Nedim Süalp, “Çok alametler göründü”, Birikim, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

sanatsal olarak sahnelemek, göstermek anlamlarının içindeki gerilimi ve çatışmayı göz ardı ederek, birey öznenin arzu ve iktidar ilişkilerini totalize ederek tanımlayan, Foucault ya da Deleuze’ün iktidarından çok daha katmanlı bir yumaktır. Böylesi bir yumağın içinde küreselleşmiş kapitalin ötesinde, uluslararası emek bölüşümünün diğer tarafında bir önceki ekonomik metni tamamlayan emperyalist hukukun, eğitimin ve bilgi edinmenin kurumlarının, bilgi ve bilmenin ana üslubunun dışında ya da bu matriksin içinde deneyimlerimizle damıttığımız, kollektif olarak ürettiğimiz, ve toplumsallaştırdığımız bir bilginin ve onun nasıl yapma yöntemlerinin ayakta kalması mümkün müdür? Ya da Gayatri Chakravorty Spivak’ın sorduğu gibi küresel ve toplumsal hiyerarşinin en altından konuşmak mümkün mü? ⁴Artık karşımızda peçeleyen tek bir tül tabakası değil tüllerle dans eden pek çok katman vardır.

Depremi hemen ertesinde deprem bölgesine koşan maden işçileri küreselleşmenin gazabına uğradıkları halde hala eski üretim modelinde çalıştıkları için yani hala bir ekip olarak üretim faaliyetinde oldukları için emek tarihlerinin bilgisini kullanarak doğa, insan, üretim, bilgi ve teknoloji katmanlarının bildik bir alışkanlıkla örgütlediklerinde, ve bu bilginin diğer bilgilerle ilişkisinin toplumsal olarak örgütlenmesi eğer mümkün olsaydı daha çok hayat kurtarabileceklerini de düşündüler. Bir hafta öncesinde kendi hayatlarını ve dolayısıyla toplumsal yaşamı da etkileyen sosyal güvenlik yasası önerisine örgütlü direniyorlardı; şimdi tam da afetin içinde çalışmaktalarken sessiz hareket eden bir meclis yasayı bir gecede çıkardı. Yasadan etkilenecek olanlar o gece göçük altında ölüm kalım mücadelesi içindeyken bu yasaya sinsice yakalandılar. Emperyalist hukuku ve bu çok katmanlı yumağı biraz daha somut anlatırsak, mesela, yaşadıkları bölgede doğa, kültür ve tarihle uyumlu yaşamak ve kendinden sonra geleceklere de yaşayan bir dünya bırakmaya niyetli Bergama köylüleri siyanüre, yani kendilerini, topraklarını ve zeytin ağaçlarını er geç yok edecek sürece direndikleri ve hukuksal olarak da haklı görüldükleri halde diğer pek çok bölgenin halkı için de geçerli olacak uluslararası bir anlaşmanın imkansızlık alanını güvenceye alan tahkim yasasına yenik düştüler. Artık çok uluslu şirketler kendi yaşam alanlarının ötesindeki coğrafyalarda siyanürle maden arayabilecek ya da nükleer santraller kurabilecek; bu topraklar ve üzerindeki insan ve canlı kaynakları tükendiğinde de başka bir yere gidebilecekler. Bu çok sesli bir hikayenin sadece küçük bir parçası.

Terry Eagleton Azizler ve Alimler romanında “tarihçi annenin gözlerinin içine bakar ve onun hikayesini anlatır. Eğer dili tutulmazsa” diyor.⁵ Daha doğrusu Witgenstein’a öyle söyletiyor. Evet belki azizler ve alimler, öykü anlatıcılar ve aydınlar, bilim adamları ve teknisyenler toplumsal

⁴ Gayatri Chakravorty Spivak, “Can Subaltern Speak?”, Colonial Discourse and Post colonial Theory: A Reader, (der: Patric Williams & Laura Chrisman) içinde, New York:Columbia Univ., 1994.

⁵ Terry Eagleton, Aziziler ve Alimler, çev: Osman Akinhay, İst: Ayrıntı,1992, 1998.

Tül Akbal & Nedim Süalp, “Çok alametler görüldü”, Birikim, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

bütünlüğün kara deliklerini peçeleyerek örten tül perdelerini açabilir ve bizlere bizim öykülerimizi anlatabilirlerdi. Ama yine Spivak’ın da önerdiği gibi onlar da bu küresel kapitalin uluslararası emeğin düzenleniş biçimlerinin ve bunları düzenleyecek ve sürdürülebilir kılacak hukukun ve disiplinler üslupların ötesinde değiller.⁶ Yani biz bir bilim adamı bize fay hattını anlayabileceğimiz dilden anlattığında bilgiyi toplumsallaştırmış olmuyoruz. Dolayısıyla bilimle toplumsal yaşam, gündelik hayat arasındaki o koskaca uçurum bilimsel dilin sıradan insanın anlayabileceği dilden uzaklığı ile ölçülemez. Gerilimi teori ile pratik arasındaki uyumsuzluk da yaratmamaktadır. Gerilim teorik düşüncenin önce seçkin, sonra da uzak ve steril bir pratik olarak insana ait soyut düşünme becerisinden ayrı bir aşamaymış gibi kodlanmasıyla oluşmaktadır.

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 yaygınlaştırabilmeleri 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 gerçekleşebilmesini 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 oluşturmuştur. Uluslararası politikadan çokuluslu şirketlere, eğlence sektöründen kentleşme veya kalkınma politikalarına, gen mühendisliğine

kadar uzanan geniş bir alanın matriksi bu alanlardaki direnişler ve/veya ölçülüp biçilmemiş kazalarla da örülmüştür. Saydığımız bütün bu alanların içlerinden konuşmak ya da karşı tarihlerini de söyleşiye katmak elbette bu yazının haddini aşar. Bu matriksin içinde gündelik yaşamımızı ve birebir ilişkilerimizi dönüştüren, algı biçimlerimizi değiştiren birbiriyle ilişkili bir kaç baskın kırılma ve dönüşme alanı olduğunu söyleyebiliriz belki: Elektronik teknolojinin baskın bir tarz yaratması ve temsil biçimleri üretmesi, mekanın üretimindeki toplumsal dengenin bozulması, zihinsel ve algısal etkinlik alanlarında oluşan büyük yarıktır.

Bunlardan birincisi teknolojide sıçramayı yaratan elektronik teknolojisi, onun kullanım alanları, bu teknolojinin ideolojisi. Eğer teknoloji insanların bir şeyleri yaparken nasıl yapacaklarına ve yaparken kullandıkları araç ve tarza ait bir kavram olarak kullanılırken, tarihsel yolculuğunda çıkar çatışmalarının tam odağında iş ya da yaşamın nasıl koterilacağı yerine, iktidarın ve başat tarzın nasıl gerçekleştirileceğine ait sistemin kendisine dönüşmüşse, elektronik teknoloji de yukardaki matriksin politikalarını çizen başat tarzın kendi iktidarının ve bu gücü yaygınlaştırabilmesinin ve bunun çatışma ve çelişkilerden oluşan mücadelesi sürecinde her

6Spivak, 1994, s:78.

Tül Akbal & Nedim Süalp, “Çok alametler göründü”, Birikim, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

zaman zora başvurmayaacağı, rızayı ve kabulü de gerçekleştirebileceği bir yöntemin kendi mekanizmasıdır. Elektronik teknolojinin kullanım alanları arasında televizyonun yukarda sözünü ettiğimiz baskın politikanın ve başat projenin kendini başat üslup olarak geliştirebilmesinde en etkin rolü oynayan araç olduğunu söylemek mümkün herhalde. Ama elbetteki tek başına değil. Kişisel bilgisayarlar, internet, üretim, haberleşme, ulaşım ve eğlence teknolojisindeki kullanım biçimleri gibi televizyondan daha arka planda gibi duran yani yaşarken birebir ilişkilendiremediğimiz ama yaşama ve idrak biçimlerimizi etkileyen alanları da barındırmakta. Elektronik teknoloji hem nasıl var olduğumuzla hem de var oluşumuzu, dünyayı ve ilişkilerimizi nasıl kavradığımızla ilgili önemli dönüşümlere neden olmaktadır. Burada teknolojinin ideolojisinden söz etmeye başlıyoruz. Mesela televizyonun izleyenle ilişkisindeki etkileme gücünden, kamuoyu yaratmada, fikirleri, bakışları dilin üsluplarını biçimlendirmede, söylemleri oluşturmadaki rolünden ya da kamusal alanın olabilirliğini nasıl zedelediğinden, daha demokratik, fırsat eşitlikçi ve çok kültürlü medya taleplerinin gerekliliğinden söz etmiyoruz, yalnızca. Teknolojinin ideolojisi derken, aracın yani televizyonun teknik özelliklerinin televizyonu araçsallaştıran ideolojiyle giderek aynılaşmasını, ideolojinin aracıyken o ideolojinin üretiminin arkasındaki tekniğin kendisine dönüşmesini kastediyoruz. Aracın teknik dili ideolojiyi yeniden üretirken, ideolojinin karşısına çıkan eleştiri ve direnme dinamiklerini bertaraf edecek bir kalkan, çoğu zaman da maskeleyecek bir peçe işlevini yerine getiriyor. Aracın ideolojinin yerine davranırken ürettiği teknolojinin bizim idrak alışkanlıklarımızı etkileyen yönü önemli. Televizyon, insanların yeryüzüyle girdikleri ilişkide mekan duygularını sarsan, mekanda yerçekimsiz bir araç. Zamana ilişkin kavrayışlarımızı, aydınlanmanın ve modernizmin öğretilerinin disipline ettiği zaman anlayışımızı sarsan ve yeniden ayarlayan dolayısıyla zamanda uçuşkan bir araç.

Zaman ve mekanın oluşturduğu mesafe kavrayışımızı her iki boyutta sarsan ve bizi mesafesiz bırakan bir araç. Aslında kendi başına dili olmayan ama kendinden önceki türdeş araçların dillerini geçici olarak alıp kullanan parçacı bir araç. Kullandığı bütün bu diğer dilleri ödünç alırken aldığı yere göndermede bulunmayan, o dili kendi bağlamından kopararak alan ve kendi bağlamıyla alakası olmayan ve içi yanı yöresi sterilleştirilmiş bir başka bağlamda yeniden sergileyen, dolayısıyla rabitasız ve bağlamsız bir araç. Gestalt prensibinin aksine hareket ederek karşısına çıkan bütünleri parçalayan, bu parçaları indeksleyen, indeksli parçaların ölçeklerini

değiştirerek bütünün yerine geçiren bir teknikle çalışıyor. Ölçeksiz dolayısıyla mukayesesiz bir araç. Reklamlarda ya da müzik videolarında, aksesuarlarda, tasarım dünyasında sıkça karşımıza çıkabilen bir özellikten bahsediyoruz. Kol saatiyle telefon kulübesinin aynı ölçekte yanyana kullanılması gibi. Gülüver fantazisi işbaşında. İkon sanayii

Tül Akbal & Nedim Süalp, “Çok alametler göründü”, Birikim, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

işlevin, kullanımın, (şeylerin kullanım değeri yerine değişim değeri için dolanımı) teknolojinin o antik anlamdaki yerini alıyor. Tuhaf bildik pek çok dinin haddinden fazla üretilmiş ikonlarıyla haddinden fazla iştigal etme hali. Ve hiç es vermiyor yani süreklilikle bütünlük duygusunun boşalan yerini dolduruyor. Yani mekansal bir şeyi, bütünü, geometrik olanı, zamansal olanla, hareketin sürekliliğiyle ikame ediyor Bunları yaparken ardında daha temel bir teknik simülasyon yani üretilen modele uygunlaştırma tekniği duruyor. Denilebilir ki, saydığımız bu özellikler, neredeyse postmodernizmin semptomları. Ama sanıyoruz bunlar postmodernizmi tarif etmiyor; postmodernizm bunları tarif ediyor ve adeta nüfusuna geçiriyor ya da bunlar postmodernizmin nüfusuna geçiriliyor. İnsana ister istemez, postmodernizm diye bir üst anlatının aslında olanı biteni sürekli anlatısalaştırarak, şeyleştirerek dışlaştıran ana anlatının yeni yetme ve gayri meşru bu çocuklara bir vasi tayininden başka birşey olmadığını düşündürüyor. Böylece bu özellikler olması istenenlerle bütünlleştirilerek kapalı bir anlatıya dönüşürken deneyimlerimize, tarihimize, bilgimize dışsallaşan şeylere dönüşüyor, ortak kabul görüyor ve araçsallaşıyor; yani kendi teknolojisini yaratıyor. Her şeyden önce bu ideolojinin kendisi ve tekniği. Üstelik sözü edilen bazı özelliklerin pek çoğunun özellikle de yüzyılın başlarından beri karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Bu tekniği sadece makinanın (mekanizmanın) kendisi böyle işliyor olduğu için bütün bu teknik dilleri yaratıyor diye açıklayamayız.

Saydığımız özellikleri daha önce sıraladığımız elektronik teknolojinin diğer uygulama alanları, yani, kişisel bilgisayarlar, internet, üretim, haberleşme, ulaşım ve eğlence teknolojisindeki kullanım biçimleri için de tekrarlamalıyız. Mesela internette yerçekimsizsiniz zaten; siber mekanda yerçekimi yok; pek çok sayfa arasında dolanabilir her hangi bir işi bitirmeden diğer sayfalarda gezinebilirsiniz. Siz başında durmasanız da, o orada, ve orada hep birileri var. Karşınızdaki her metin uçuşkan, geçici, kullanılıp değiştirilebilir. Mesafe duygusu nette zaten çok net olarak yok. Coğrafi olarak dünyanın öbür ucundakiyle aynı mekanı paylaştıklarınızdan daha samimi bir sanal ortamı yaratıyor ve paylaşıyor olabilirsiniz. Ama bu baskın teknolojinin, onun ideolojisinin ve temsil biçimlerinin toplumsal hayatın örgütlenişine ilişkin darbesi daha çok da günlük yaşamı etkileyen baskın bir uslubu beraberinde getiriyor. Üretim alanındaki uygulamalar, yerçekimsizlik, mesafesizlik, rabitasızlık, ölçeksizlik gibi sözünü ettiğimiz karakteristiklerin ardında özellikle de bağlamdan kopuşun makro düzeyde temsillerini yarattığı, üretimin toplumsallığını yok eden bir süreci beraberinde getirmiştir. Bu baskın dönüşüm elektronik teknolojinin birebir kendi alanındaki uygulamalarının dışında, kendini bir ideoloji ve hayatın teknolojisi ya da toplumsal formasyonun denenmiş ve güvenilirlik hesapları yapılmış teknolojisi gibi yaygınlaştırdığı bir başka alanda, herkesi ilgilendiren diğer hayati alanda, mekanın toplumsal olarak üretimindeki büyük zedelenmeyi ve mekanın tıpkı bütün diğer üretimlerin

Tül Akbal & Nedim Süalp, “Çok alametler göründü”, Birikim, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

adeta sloganı haline gelen, şeylerin kullanım değerleri için değil de, dolaşım değerleri için üretilmesi pratiğinde de yaşanmaktadır. Mekanın toplumsal olarak üretilme dinamiklerinde kara delikler oluşmaktadır. Deneyimlerimizden ve tarihimizden üretim ilişkilerinden arındırılarak sterilleştirilmiş bir mekanın inatla üretildiğini ve bütün dirençlerin rızayla ya da zorla kırılıp istenilen modele doğru dönüştürülebilecek

ikonografik fihrist maddelerine, elektronik yeniden üretimin, simülasyonun ham maddesine dönüşüşünü izliyoruz.

Alternatif yaşama biçimlerini ya da sözü edilen dönüşüme direnecek dinamikleri üretebilecek deneyim, bilgi, mantık, düşünme, hayal kurma, sanatsal üretim gibi zihinsel faaliyetler alanı da dönüşümün en derin yarılmalardan birini yarattığı alanlardan bir diğeri. Bu alanda bilginin edinimi, üretimi ve dolanım alanının genişlemesi, yani, toplumsallaşabilmesi aynı teknolojiyle başka ilişkilere devşirilerek dönüşüme uğramıştır. Aynı tekniğin sanatsal üretimde ve sanatın kendisinde, enteleciyanın üretim alanlarında ve kendisinde, hatta popüler kültürün mücadelesi alanında bile yaygınlaştığını söyleyebiliriz.

Dataların uygunlaştırılmış modeller içinde simülasyon tekniği ile yeniden üretilebilirliği bildiğimiz bilgi üretim ilişkilerinin yerini almıştır. Bu ise, doğadan insanlık tarihine kadar bütün yaşanmış deneyimleri, bu deneyimlerin bilgisini, bir bilginin ardındaki bütün küllüyatı ve tartışmaları bilginin kendisinden ayırarak, düz, tarihsiz, etrafsız ve tartışmasız ve tek ve yegane 'bilgi' ikonu olarak fihristleme ile başlayan bir süreçtir. Bu süreç, fihristlerin oluşturduğu data bankalarında, fihristlerin içini dolduran bilginin kendisinden kopuk, bağlamından sıyrılmış, dışsallaşıp, araçsallaşmış yeniden üretilebilirliği bir kaç teknisyenin uygun kullanıcılara hızlı ve kapsamlı çok metinli bir hizmet olarak sunduğu yeni bir ilişki, kavrayış biçimi ve toplumsal hiyerarşi projesi sunmakta gibi gözükmektedir. Bilginin toplumsal olarak üretilebilirliği özelliği, üretilen, edinilen bilginin toplumsallaşabilmesi söz konusu mudur? Daha bir yüzyıl önce kurumsallaşan üniversite 80'lerden beri dünyanın refah örneği ülkelerinde bile belirli bir yöne doğru dönüşümünü gerçekleştirmekte. Sosyoloji, felsefe gibi bazı 'fuzuli' alanlarda bölümlerin kapanması, uygulamalı derslerin hayata hazırlık şeklinde sloganlaşarak teorik derslerden daha fazla bir ağırlığa kavuşması; uygulamalı derslerin de sektörlerle ilişkilendirilmesi üniversitenin kendi kavramına ters bir yapıyı geliştirmektedir. Giderek hem fiziksel olarak, hem coğrafi olarak, hem de kültürel üretimdeki alanı anlamıyla eski konumundan ve ilişkilerinden çekilmekte yüksek tekniker okulları kompleksine dönüşmektedir. Bu noktada eğitimin özelleştirilmesi sadece küçük ve pratik bir detaydan ibarettir. Nasılsa hayatın her alanı özelleştirilmektedir. Televizyon programlarında özel hayatların (mahremi), aşkların, düşlerin, kazaların, ölümlerin özelleştirilmesini izlemekteyiz zaten. Ama özelleştirilen onların kendileri değil fihristteki yerçekimsiz, bağlamsız, mesafesiz, ölçeksiz ikonları aslında. Bilginin, düşüncenin ve sanatın

Tül Akbal & Nedim Süalp, "Çok alametler göründü", Birikim, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

üretim alanları ve üreticileri önce muhalifliklerini, sonra muhalefeti ürettikleri ilişki ve araçları kaybettiler. Bilm adamı/kadını, düşünür, sanatçı giderek diğer muhalif grupların kendi içine kapanmış adacıklarıyla birleşerek Babil Kulesi tutsakları oldular. Herkes kendi sınırlanmış ve daraltılmış alanında kendi dilinden konuşuyor ve kimse birbirini anlayamıyor. Araçlar ve tercümanlarsa medya mensupları olarak çoktan başkalaşım geçirmişler. Onlar bu kulenin içindeki Turuva Atları, sanal aynalarda kendi suretlerine bakıp kendilerini denizati sanmaktalar; kendilerinden doğru ve güzel yok mu diye 24 saat aynaya suret tutuyorlar. Birisi bir dakika dese, görüntüleri dağılıp uçuşacak.

İnsana ait alanların teknokültürleşmesi bireyi, kendisini çevreleyen dünyanın çok küçük ve parçalanmış bir kısmıyla baş başa bırakır. Bir büyüteç ardından gördüğünün görebileceği yegane dünya olduğunu sanmak, aşılması en zor algı engeli haline gelmiştir. Mesafeler, şeylerin ölçek ve ilişkileri algınamaz. İnsan, içinde toplumsallığın seyredtiği üretim alanlarında yalnızdır, giderek örgütsüzdür ve tek bir tarz deneyim imkanı ile sınırlanmaktadır. Bu artık yabancılaşmadan öte bir yerdir. Yersizlik duygusu hiç bir yer ve herhangi bir yerlilikle beraber gitmektedir. Sanki, hareket eden bir platformun üstündeki küçük ve pek çok platformda üzerlerine düşen

lokal ışıkla etrafı göremeyen pek çok küçük platformun yurttaşları gibidirler; ne yanı ve yöresinden ne de bütün küçük platformu tutan alt zeminin varlığından haberdardırlar. Elektronik çağda insanın elektronik ve genetik olarak yeniden üretilebilirliği, simülasyon yaşamlar, hazır fihristlerden çıkarılıp eklemelenmeyi bekleyen yaşama biçimleri kendi tarihimizi hatırlama, anlama ve tartışma çabasını her an fihristlenecek yeni malzemeye, simülasyon eğrilerinin ham datalarına ve tarihin dönemlerini ikonlaştırarak metalaştırdığı yeni anlatılara dönüştürebilir: Hatırlayıp, dillendirebilmek, yalnız, kendi zeminini yaratabilen bir yaşam biçimi üretebilecek bir izlek bulduğunda bir şey söylebiliyor.

Kehanet, komplo teorileri ve/veya bilimin kendisi yaşanan felaketin büyüklüğü ile baş edebilmemiz söz konusu olduğunda bize aynı mesafeden bakmaktalar. Bizlerse, dünyanın pek çok yerinde, bakışlarımızı mesafesiz kılan, bağlamından kopmuş parçaları algılamaya alışmış bilişsel bir üslup edinmeye başladığımız için; büyük sarsıntılarla baş etmemizi sağlayacak; hem sağaltacak hem de yaşamımızı yeniden kurmamıza yardımcı olacak kavrayışı tekrar kazanmak zorundayız. Öte yandan mesela televizyon ilk şokun etkisinden kurtulur kurtulmaz, yani her tarihsel kırılmanın o özgürleştiren anlarından sıyrılır sıyrılmaz, asli diline geri dönmektedir. Metonomilerle konuşan bu dil bizi sürekli yaşanan bütünlüğün sadece bir parçasıyla ilişkilendirerek çalışmakta. Oysa kavramamız için parçalardan daha fazlasına ihtiyaç vardır. Çünkü belki de Donna Haraway'ın formüle ettiği gibi kumanda, kontrol, iletişim ve istihbarattan

Tül Akbal & Nedim Süalp, “Çok alametler göründü”, Birikim, sa:124-125, Eylül- Ekim 1999, slr: 45-54.

oluşan bir kodlama sistemin altındaki günümüz üretim tarzı⁷, sokaktaki insanın doğadan, kendinden, üretim ve yaşama alanlarından koparak bir büyük bilmecenin sadece bir parçasını bulanık olarak seçebildiği, yerçekimsiz, uçuşkan, mesafesiz, bağlamsız, ölçeksiz bir algılama modeliyle başbaşa kaldığında her türlü yaralanmaya açık bir hedef haline getirmektedir. Karşısında belki hiç olmadığı kadar güçlü, ulus devlet sınırlarından da kopmuş, teknolojisi ideolojisini, ideolojisi teknolojisini üretebilen küresel bir otoriteryanizm durmaktadır.

⁷Donna J. Haraway, Simians, Cyborgs and Woman: The Reinvention of Nature, New York: Routledge, 1992,s:150.

“ Cinayeti Görmezden Gelme İklimi”, Birikim, sa: 133, Mayıs, 2000, slr: 57- 63.

...Kent Sureti, Suret-i Korku: cinayeti görmezden gelme iklimi...

Ne vakit emeğin tanımı ve uluslararası dağılımının yeniden organize edilmesi söz konusu olsa; sanayileşen kent ya da bugün olduğu gibi sanayinin toplumsuzlaştırıldığı kent, yaşayanlar için çözülmesi, başa çıkılması gereken bir var oluş ve mücadele alanına dönüşse; ne zaman kent içre er kişiler bir cinsel kimlik bunalımını, işini ve erkini kaptırdığını düşündüğü toplumun diğer bireylerine karşı geliştirdiği tepkisel öfkesiyle birlikte taşısa ve kendini vurgulamanın abartılı tarzlarına “kışkırtılsa”; ya da, parçalanmış toplumsal bütünlük, günlük hayatın ve deneyimlerin kamusal alanının yoksullaşması, zayıflaması, sıradan insanların omuzlarına ağır bir yük gibi otursa; kent, ne vakit, bir serseri, bir aylak gibi dolanmakta olan yabanın kendisi olurse, insan yüzleri, tanımadıkları ve tanınmadığı bir yerin anonim yüzlerine ve etrafını saran kalabalık, kendi, yani, aslında aynı zamanda kendi olan ucubelerine dönüşse, korku ve fanteziler, gerçek ve düş birbirine karışır ve temsil biçimlerini de üretir. En çok da kara film estetiği ile.

Anlatan ya da aktaran kişinin baktığı yerden gördüğü dünyayı resmettiği öykülerde, kent, gölgelerin, parçalanmış ışığın, karanlık kuytuların, bakımsız, özensiz, yakışsız yaşamların, gece, arka sokaklarda, kimseye ait olamayan anonim mekanlardaki anlık ilişkileri, üzüyen ve korkan ve terkedilmiş bakışı, yersiz yurtsuzluğu, hiç kimsesi kalmamış hali ile bize “cinayeti gördüm” der sanki. Bu toplumsuzlaştırılmış mekan ve zamanın içindeki öyküler, bize gölgelerin parçaladığı korkunun yüzünü gösterir. “Cinayeti sen de gördün ve artık benim gördüğümü de gördün ve ben de senin bana baktığını biliyorum”, der. Tanıklıklarımızı nasıl da suskun paylaştığımızla, sessiz çılgınlığın imgesinden korkarak göz göze gelmekten korkuşumuzla karşılaşırız. Hayalle gerçeğin, fanteziyle deneyimin, kamusalla mahremin birbirine karıştığı mekan ve zamanın estetiğinde, zalimle mazlumun gölgeleri birbirine geçerken, gökten düşen üç elmanın hepsinin de faili meçhulün faili olan kimliklerimiz olduğu sırrını saklarız.

İçinde yaşadığımız bu film kent artık aşinası olmadığımız bir yerdir. Modernizm, kent ve mekan üzerine çalışan pek çok düşünür ayrı, ayrı modern sanayi kentinin ayırt edici dönüşümün bu özgül mekanının anlaşılabilir ve kavranabilir olma özelliğini geride

1

“Cinayeti Görmezden Gelme İklimi”, Birikim, sa: 133, Mayıs, 2000, slr: 57- 63.

bıraktığına işaret ederler. Lefebvre’e göre modern dönem öncesi mekan toplulukların biçimlendirdiği anlık ilişki kurulabilen, yaşayan totalitelerdi ve bunlar modernitenin soyut mekanı tarafından sömürgeleştirildiler. Parçalara bölünme ve bağlantıların ayrışması ile oluşan bu soyut mekan eskinin tamamlanmış, bütünlüklü olarak tecrübe edilebilen mekanının yerine geçmiştir. Alışılmış Öklidyen geometri, Lefebvre’e göre, 1910 yıllarında çökmüştür (1991). Görsel, soyut, sanal bir mekan yeni var oluşumuzun mekanı olmuştur. Simmel (1950, 1978), Benjamin (1973) ve Friedberg (1993: 3) bu yeni kentsel mekanın fenomeni olan aylıklardan ve yabancılardan söz ederler. Artık herkes bu yeni mekanın yabancıları ve avareleridir.

Yirminci yüzyılın başında sanayi kentleri bu kentlerin gerçekten yabancıları olanlarla dolarak kentin değişen yüzü yerlilerinin de yabancıladığı dokularını üretirken, bu kentlerin görselliğini yeniden gözler önüne seren sinema bu kentlerle, bu kentler de sinemayla kaçınılmaz olarak ilişkiye giriyor; ve her ilişkide olduğu gibi ikisine de tam olarak ait olmayan, farklı bir kent imgesi kentin ve sinemanın dokusuna katılıyordu. Tabii ki yeni açılan popüler kültürün diğer bütün alanlarıyla birlikte bir imge pek çok başka şeyin imgesini de içinde taşıyor ve bu ilişkiler katmerleniyordu. Kente ilişkin sinemasal ve görsel estetiğinin ilk üretildiği sinemalardan biri de Alman Weimar Cumhuriyetinin sinemasıydı. Her şeyden önce sinema tarihine en belirgin ilk örneklerden biri olarak geçen bu ulus-devlet sineması, Alman devletinin Deutsche Bank’la savaş sırasında ortaklaşa oluşturduğu UFA stüdyoları ile, sinemayı aynı zamanda ulusal bir yeniden üretim alanı, bir tür iç ve dış propaganda kaynağı olarak da yeniden tanımlıyordu. UFA stüdyolarının iki büyük savaş arasındaki üretimleri çok temel olarak birkaç kulvarda gidiyordu. Savaştan dönen genç erkekleri cinsel olarak eğitime iddiasındaki seks sömürsüne dayalı filmler, tarihi epikler - ki dış pazarı tutan en önemli kaynağı oluşturuyorlardı – ve Almanya’nın dışarıda prestijini arttıran sanat sineması ve

iç pazarda popüler olan kammerspielfilm,¹ yani kara filmler ve egzotik macera filmleri (bir sömürgeci olarak kalabilme isteğinin örtük düşlerini de içinde barındıran; kendini daha güçlü olan, ‘bakan’, ‘anlatan’ konumuna koyan bu sinema ‘egzotik’ ülkelerdeki beyaz ve

¹ Kammerspielfilm: kelime daire konuşması filmi anlamına gelmektedir. 1920’lerde Alman sinemasında hem Max Reinhardt kammerspiel tiyatrosundan gelişmiş, hem de expresyonist filmlere bir tepki olarak ortaya çıkan sessiz filmler. Kammerspiel filmleri biraz kasvetli ve karanlık sahneleriyle, doğal, samimi ve psikolojik çalışmalardır. Ana hatları seyrek ya da hiç kullanılmayan başlıklar nedeniyle devamlılığı olan anlatımsal lığı ile oyuncuların yüz ifadeleri ve davranışlarıyla biçimlenen karakterlere verilen önemdi. Bazen bu üslup sahnelerin uzamasına yada abartılı oyunlara yol açıyordu ama aynı zamanda oyuncuların duyguları daha yoğun aktarabildikleri görülüyordu. Bu tip filmlerin en önemlilerinden biri Murnau’nun The Last Laugh (son Gülüş) (1924- UFA) filmidir.

2

“Cinayeti Görmezden Gelme İklimi”, Birikim, sa: 133, Mayıs, 2000, slr: 57- 63.

güçlü olmanın maceralarını anlatıyordu). Aslında bu yelpaze bile sinemanın kurumsallaşma ve üretim biçimlerine, kültür politikalarına, bütün bunlara rağmen iç dinamiklerin neleri zorlayabileceğine ait bize çok şey söylemektedir. Pek çok kuramcı ve eleştirmen, Alman bağlamının, teknolojiye, moderniteye ve sanayi kentine ve onun getirilerine pek olumlu bakmadığını söyler. Geç gerçekleşmiş bir ulus devlet olarak Almanya’nın toprağa bağlı üst sınıflarının iktidar bloğundaki ağırlığının, devletin daha kontrollü ve yukardan müdahale eden ve baskıcı yapısını öne çıkardığı söylenebilir. Bunun yanı sıra aydınların da bu yeni modern toplumu, onun teknoloji ve sanayisini ve sebep olduğu ayak takımını önemli bir sorun olarak gördüğünü, kalabalıkların kentlere doluşunu olumsuz bir olgu olarak değerlendirdiğini söyleyebiliriz. Kente yeni gelmiş ve alışık olduğu yüz yüze ve samimi ilişkilerden kopmuş ve tanımadıklarıyla bir arada yaşamak zorunda kalan kitleler, olumsuzlandıkları bakışlar karşısında ve kontrol edilmeleri, ehlileştirilmeleri gerekli yığınlar oldukları için baskı altında kaldıkları otorite figürlerinin karşısında, uzun bir egemenlik mücadelesi tarihinin büyük görkemli mimarisinin altında, dar, karanlık arka sokakların küçük, mahremiyeti kalmamış kalabalık hanelerinde gittikçe ufalarak yaşamaya başlamışlardı. Dışavurumcu estetiğin plastiği, tiyatrosu, sineması buradan beslenmekteydi. 1919 yılında Alman sinemasını bir sanat sineması yapan Dr. Caligari’nin Muayenehanesi (R. Wiene) Alman dışavurumculuğunun sinema estetiğine geçişinin tarihiydi de. Film senaristleri Karl Mayer ve Hans Janowits’in savaş mağdurları olarak otoriteye, kurumsallaşmaya ve yeni kent yaşamına karşı eleştirel bir üslupla bir korku ve gerilim öyküsü olarak geliştirdikleri film, UFA stüdyoları ve yönetmeni Wiene tarafından değiştirilerek müphem bir anlatıya dönüştürülmüştü. Stüdyonun bu iktidar savaşını kazandıktan sonra ortaya çıkan müphem anlatı da filmin set tasarımını yapan dönemin dışavurumcu ressam ve tasarımcılarının oluşturduğu görsel malzeme de, UFA stüdyolarının teknik ekiplerinin ışık ve çekim üslupları da hem Weimar dönemindeki Dışavurumcu sinemanın hem de popüler kara filmin ana elemanlarını oluşturmuştu. Bu estetik daha sonra karşımıza 1945, yani, savaş sonrası Amerika’da da çıkacak ve Fransız eleştirmenler bu estetik bütünlüğe film noir sineması adını verecek ve bir tür sineması olarak anılmaya başlanacaktı.

3

“Cinayeti Görmezden Gelme İklimi”, Birikim, sa: 133, Mayıs, 2000, slr: 57- 63.

Bugün, kara filmin bir tür sineması olup olmadığı tartışmalarının dışında kalıp, kendine özgü bir takım estetik biçimlenişler manzumesi olarak bu üsluba

baktığımızda tarihin belirli dönemlerinde, bazı dinamiklerin yan yana geldiği ve örtüştüğü iklimlerde, kimi zaman bazı başka türlerle de ilişkiye girerek yaygın bir tarz olarak karşımıza çıkışını analiz edebilirsek, Bakhtin'in tabiri ile bizlere, yaratıcı anlama alanı yaratabileceğini; yine Bakhtin'in tabiriyle bir kara film kronotopunun olduğunu ve belirli kriz dönemlerini işaret ettiğini ve bu krizi sokaktaki insanın durduğu yerden anlatışı ile bir karnaval dilini de yaratmakta olabileceğini tartışabiliriz. Özellikle de 1980 sonrası, pek çok tür sinemasıyla pek çok yönetmenin, bazen başka nedenlerle açıklanmış sitilleriyle, melez formlarda yeniden ve üstelik bu sefer daha geniş bir coğrafyada yaygınlaşması önemli görünmektedir.

Beni kendisine doğru bir yolculuğa çıkaran Weimar Sineması ve onun belirgin ve son örneklerinden M (F.Lang, 1931) gibi filmlerle günümüz sinemalarını karşılaştırmaya iten belki, sadece bir sezgiydi.² Bu sezginin kaynaklarını soruşturmak için, her şeyden önce karşılaştırmakta olduğumuz farklı tarihsel iklimlerin birbirini çağrıştıran yanlarına bakmalıyız. Çağrıştıran pek çok özeliğine rağmen, bunlar, benzer dönemler değiller. Yine de, çağrışıma neden olan dinamikler belirli estetiklerin, belirli tarihsel iklimlerle ilişkilerine de ışık tutabilir. İki dünya savaşı arasına denk düşen, faşizmin geliştiği, dünya ekonomik krizinin yer aldığı dönemin ardından türemiş ve kaynaklarını bu dönemde oluşturmuş başka üslupların ve tür sinemalarının yeniden, belirgin tarzlara ve tür sinemalarına doğru yönelimi de bu çağrışımları kışkırtmaktadır. M filmi, yine daha önce de tartıştığımız gibi, sanayileşen kentsel mekan, 1930 bunalımı, devlet otoritesinin ve polis devletin baskısıyla organize yeraltı suç örgütlerinin aynı gücü paylaştıkları ortam, işsizlik, toplumsal bütünlüğün sarsılışı, yükselen şoven milliyetçilik gibi karanlık suların içinden çıkmaktaydı. Sanayi kentine doğru akan göç istenmese de aynı toplumsal mekanı kaçınılmaz olarak paylaşmanın, klostrofobik ve insan düşmanı ortamın tedirgin, kaygılı havasını beraberinde getirmekteydi. Birbirine yabancı kalabalık, kimseye ve herkese ait, daraltılmış, sıkıştıran toplumsal ve fiziksel mekanda, yani, kentte, ekonomik kriz ve işsizliğe yenik düşüyor; farklılıklarıyla bir arada yaşayamıyor, birbirine karşı

² Aşağıda uzanan çok uzun paragrafı daha önce 25. Kare dergisinde yaptığım dört sayı süren çalışmanın içinden alıyorum bkz: "Allegori ve Temsil III", 25. Kare no:26, Ocak 1999, 13-14.

"Cinayeti Görmezden Gelme İklimi", Birikim, sa: 133, Mayıs, 2000, slr: 57- 63.

husumet duyguları geliştiriyordu. Emeğe dayalı üretim kırılıyor; teknolojik sıçramanın imkanı kıldığı kitlesel üretim, emeği gereksizleştirirken; ve top yekûn bu süreç işsizliği beraberinde getirirken, kapı komşusunun bir yabancıya, dahası işini, yaşam alanını tehdit eden potansiyel düşmana dönüşmesi kolaylaşıyordu. Yine Fritz Lang'ın Metropolis filmi makineyi ve vamp kadın makine insan Maria'yı - ki ilk kadın androidlerden de sayılabilir - bu toplumsal nefretin alegorik nesnesine dönüştürüyor; film bu konuda nasıl bir tavır alacağını bilemez bir şaşkınlığın izlerini de ilk kez seyirciye sunuyordu. Böylece 18.yüzyılın sevimli mekanik insan makine melezi oyuncakları ütopyalarını yitirmiş, tehdidin nesnesine dönüşmüşlerdi. Sanayi toplumunda emeği daha ucuza alınan kadın, işlerin azalmasına neden olan makine ve bu teknolojiyi üreten bilim adamı Metropolis'in müphem kötü karakterlerini oluşturuyordu. Sokaktaki adam için de öfkenin, huzursuzluğun, kaygının nesnesi, sorunun kaynağından kayarak, kapı komşusu yabancıya

odaklanmakta gecikmiyordu. Kapitalizmin tekelci aşaması orta ve küçük boy sanayiciyi zorluyor; iflaslar art arda geliyordu. 1930'larda Faşizm böyle bir ortamda boy verdi; ideolojisi, söylemleri böyle biçimlendi. Bugün baskın küreselleşme politikaları ve küreselleşmiş sermaye küçük ve orta ölçekli ve yerel sanayilere nefes aldırılmazken bir yandan da ortaya çıkan yoğun çatışmaların karşısına bunları neredeyse tek çıkar yol olarak çıkarıyor; bir panzehir olarak öneriyor. Böylece gerilim hem ulusal, hem uluslararası, hem de uluslarüstü katmanlarda katmerlenerek yoğunlaşıyor. Buna, bir de, yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası siyasi örgütleniş biçimleri üzerine dönen çatışma eklenirse, yani, bir yandan ulusları aşkın (aşkın olması gereken) baskın üretim ya da üretimsizlik ilişkileri ve bir yandan ayakta kalabilmek için daha küçük birimler, bölgeden ulusa git geller çizen savunma refleksleri eklenince, sorunun yoğunluğundan göz gözü görmez oluyor. Yeni teknolojiler ve onların ideolojileri geleneksel olandan farklı tarzları dayatıyor, uluslararası sermaye ve emeğin dağılımı yeni haritalarını çizmek zorunda kalıyor; çiziyor da. Üretime dayalı olmayan yeni bir ekonomi biçimiyle mi karşı karşıya olduğumuzu anlamadan, küresel işsizlik ve yoksulluk yeryüzü fotoğrafını çoktan biçimlendiriyor. Bu kez tüketimin çok, üretiminse neredeyse görünmez olduğu bir manzara ile karşılaşıyoruz. Kente pencerelerden baktığınızda fabrika dumanları, işçi kahveleri gözüküyor. Artık kapı komşumuz iyice yabancı ve yaşadığımız kentler emekten, sanayiden, üretimden arındırılmakta. Sanayileşen kentten sanayisizleştirilen

5

“Cinayeti Görmezden Gelme İklimi”, Birikim, sa: 133, Mayıs, 2000, slr: 57- 63.

kente geçerken korkularımızın şiddeti aynı. Uluslaşma ile uluslarüstüleşme aynı şoven ve kanlı muharebe alanlarını yaratıyor ama kırsal ve kentsel ayrımı olmayan hem fiziki hem elektronik hem de sanal alanların kullanıldığı muharebeler bunlar. Tanklara karşı dadaizm, sanayi kentine karşı dışavurumcu sanatlar estetiklerini ödünç bırakıyorlar. Yerinden edilenler, yurtsuzlaştırılanlar, işsiz güçsüz kalanlar, evsizler, aylaklar kentin bu yaşamdan arındırılan topoğrafyasında hem bir tehdit hem de zulmün nesnesi mazlumlara olarak özellikle geceleri bir küfür gibi iniyorlar kente.

Hem dışavurumcu estetiğin hem de karanlık sinema üslubunun ilk biçimlenişi, I. dünya savaşı sonrasında, savaşı kaybetmiş bir ülkede ve patriarkal söylemin oldukça güçlü olduğu geç sağlanmış bir ulusal birlik ve savaş sonrası kültüründe, siyasi, ekonomik karmaşanın yoğun yaşandığı bir dönemde, özel polis gücünün günlük hayatı terörize eden baskısıyla, yer altı örgütlerinin, yasadışı ekonominin terörü arasında sıkışmış ekonomik bunalıma doğru devrilen koşullarda, giderek artan işsizlik ve güvensizlik ortamındaki sıradan insanın korkusunun kabusuyla, bu ortamın hedefindeki sıradan erkeğin kimliğini yeniden kuracak fantezilerin ve ulusal kimliği yeniden tasarlayacak sitillerin içinden çıkmaktadır. Bu kabuslar, fanteziler ve yeni öncülerini ateşleyecek modern ve ivedi sitillerden bazen birisi, bazen de hepsi bir arada, tıpkı Weimar Almanyası ve II Dünya Savaşı sonrası Amerika'sında olduğu gibi, bugün de, kara filmi taşıyan ana çizgiler olabilmektedir.

Kara film kronotopu, tarihin mekan üzerinde öylesine kendine has bir vücut buluş halidir ki, özel hayat ya da birilerinin özel hayatı sokağa taşınmıştır. Bu tarihin mekan üzerindeki savaş sonrası vurgusu bize olağan dışı bir dönemi işaret eder. Bakhtin'in sözünü ettiği kriz zamanı, olağan dışı zamanın

karnavalını hatırlatır bize. Olağandışı hayat Alman ve Amerikan örneklerinde açıktır. Her ikisi de iki büyük savaşın ardından gelen sıkıntılı, sancılı koşulların içinden çıkmaktadır. 1980 sonrası ise kendi dönemsel özelliklerine uygun olarak dünyanın pek çok yerine yayılmış parçalı ve hep var olmuş ve olacakmış gibi duran savaşlardır. Çoğunlukla pek çoğunun görmediği, duymadığı, yani, çok uzak, ama bir o kadar yanı başında gibi duran; bazıları için ise, tarih kadar uzak ama gündelik ve aşına olan o normal hayatı anında unutturacak kadar anlık ve yaşanan tek deneyim olacak kadar içinde olunulan bir şeydir artık savaş. Sonrası ve öncesi olmayan; hiçbir yere ve her yere yayılmış savaşların içinde geçici ve gidici olanın,

6

“ Cinayeti Görmezden Gelme İklimi”, Birikim, sa: 133, Mayıs, 2000, slr: 57- 63.

bizlerden başkaları olmadığı hissiyle geçilmektedir bu iklimin içinden. Belki de bu yüzden kara film artık her coğrafyada mekana mühürlenene zamanı anlatır. Vivian Sobchack Amerikan kara filminin alışılmadık yapısal bir karşıtlık olarak mahrem /şahsi alanla kiralanan alan arasındaki karşıtlığı kurduğunu söyler. (alıntılayan: F. Pfeil, 1993: 229) Kişisiz, sürekliliği olmayan kiralık mekanlardır bunlar. Yani kimseye ait olamayacak, kimsenin uzun süre kalamayacağı, tutunamayacağı mekanlar: Oteller, lobiler, gece klüpleri, yol üstü konaklama yerleri gibi mekanlarda anlatılan öykülerde çocuklara ailelere pek yer yoktur. Daha doğrusu yoktu. Bu gün pek çok ülkeden gelen kara film örneklerinde, kiralık mekanlarında aynı sancıyı yaşayan boşluktakilerin, salaş, bakımsız, yalnız arka sokak öykülerinde artık çocuklar da var; hem de bugünün kendimize ait en has ucubeleri, yani, kendi ötekilerimiz olarak. Ve ne gariptir bunlar ya kağıt mendil satıyorlar ya araba camı siliyorlar ve hep birilerinin geçtiği ana caddeler ve kimsenin durmadığı otobanlarda ayakta kalmaya çalışıyorlar. İran'dan İspanya'ya Türkiye'den Brezilya'ya.

Kara film bir ayakta kalma mücadelesinin de estetiği aslında; içinde bu yüzden her an, herkesin canavarlaşabildiği, ölümle yaşamın sınırındaki öyküleri görsel kılıyor onların sesini taşıyor. Toplumsal yaşamla ölümün sınırlarında kendi öncü güçlerini, bu yeni cephenin kahramanlarını arıyor. Bir yandan, dışarıklık, orali olmakla yabancı olmak gerilimi altında ezilen, kendine güvensizliğini soğuk ve olaylara hakimmiş gibi bir duruş edinerek kapamaya çalışan, kargaşanın, işsizliğin, tekinsizliğin ortamında kıyıda bir yer bulmanın yarattığı acımasızlıkla etrafına karşı güvensiz ve öfkeli erkek kahramanlar yaratıyor; bir yandan da bu tekinsiz ortamın mekan ve zamanın vurgusunu oldukça belirgin kılarak kimsenin kahraman olamayacağını söylüyor. Kadınları, göçmenleri, günlük yaşamın sıradan insanlarını dışlarken onlarsız bir dünyanın soğukluğu en güçlü anlatımı oluyor. Anlattığı bu mekan ve zamanı stilize ederken, gündelik sıradan faşizan yanımızın çıplaklığı, çirkinliği yüzümüze çarpıyor.

Mekanlara mühürlenmiş zamanın güçlü bir eleştirisi olarak kara film, bizlere kabusun bunca büyük olduğunu hatırlatarak hafızalarımızı hareketlendiren bu estetik, aslında herkesin kiralık katil olabildiği, kiralık olmanın anlamının duruşlarımızdan kaynaklandığı, ödemelerin zaten başka türlü yapıldığı bir kış temizliğidir. Kötülerin kötülerini, zayıfların zayıfları temizlediği, herkesin kendi ötekisine öfke duyduğu, kimsenin kimseye

7

“ Cinayeti Görmezden Gelme İklimi”, Birikim, sa: 133, Mayıs, 2000, slr: 57- 63.

güvenmediği ve kolay kışkırtılabildiği bir puslu havadır. Bu puslu havada herkes, her an, kendinin de, bu tek kişilik arka sokağın merdiven altından koca bir gölge olarak yüксеlebileceği anın celladı ya da kurbanı olabileceğini sanki sezer; sonsuzluk gibi uzun, katran gibi koyu korkunun halkasına bağlıdır, kaybedecek bir şeyi olmayanlar. İnsanın insandan korktuğu, herkesten nefret ettiği, kitleselleşmiş ve özelleştirilmiş faşizm kendi gölgelerimizdir.

Bugün ise, karşımızda, daha geniş bir coğrafyada, daha çok birbirine bakışumlu, çok merkezli, kahramanlarının daha çok da yeryüzünün sıradan ve sokak seviyesinden geldiği ve bu kez herkesin gerçekten de bir yabancı olduğu kara film tarzı ve dışavurumcu estetik vardır. Asya, özellikle de Tayvan ve Hong-Kong sinemalarının kente bakan kameraları ağıtlar, hüznü baladlar gibi dolaşır. 1940, 1950 amerikan kara sinemasının alt sınıftan ve kente dışarıklı, biraz hımbıl görünümlü, biraz bu modern kentin yabancısı olarak ezik duruşları ile birlikte kente ve kentteki bu her muhtemel suçluya bakan şahsi gözleri, artık dünyanın her köşesindeki sıradan ve kaybetmiş ama kendi kahramanlığını arayan şahsi gözlerle dönüşmüştür. O bakış bize kenti gezdirir. Kendi kentimizdeki yalnızlığımızı Singapur'da 12 katlı bir kent projesi binasının apartman boşluğundan atlayan kişide, ona bakanların umarsız, kendi kaygılarına dönük gözlerinde görürüz (12. Kat, Eric Khoo, Singapur, 1997). Bu dedektif öyküsü hepimizindir, suçlular Lang'ın 1931'de yaptığı M filminden beri aramızdadır. Bu her şeyin kışkırtabildiği küçük faşistler, her birimizizdir. Pekin Piçleri (Zhang Yuan 1993, Çin- Hong-Kong), Domuzun Kuyuya Düştüğü Gün (Hong Sang-Soo, Güney Kore, 1996) ya da Tsai Ming – Liang'ın 1997'de yaptığı Nehir ve 1998'de yaptığı Delik (her ikisi de Tayvan), Wong Kar Wai'nin bütün filmleri, ya da Amerikan sinemasında bu estetiğin 1982'den başlayarak yeniden ve başkalaşarak, diğer türlerle melezleşerek geldiğinin habercisi olan Ridley Scott'ın Blade Runner'ından başlayarak, Yokedici I (1984) ve Yokedici II (J. Cameron) ve Doğru Olanı Yap, Spike Lee, (1989), Sonun Başlangıcı, (J. Schumacher, 1992) 12 Maymun (T. Gilliam, 1995), Yüz yüze (J. Woo, 1997) Bıçağın İki Yüzü, (S. Norrington, 1998) Enemy of the State (T. Sott, 1998) Gizemli Şehir, (1998) Karga (1994) gibi filmleriyle Alex Proyas, Yedi, (1995) Oyun (1997) ve Dövüş Klübü (1999) gibi filmleriyle David Ficher, başka dünyalar ve anlatılarla da olsa hemen hemen bütün filmleriyle Jim Jarmusch, David Lynch, bazen başka türlerde de

8

“ Cinayeti Görmezden Gelme İklimi”, Birikim, sa: 133, Mayıs, 2000, slr: 57- 63.

gezinmeyi sevmekle beraber, Stewen Soderberg'in özellik de Kafka (1991) ve Aşk ve Para (1998) gibi filmlerin farklı tür ve anlatım usullarıyla yoğunlaşarak perde deneyimlerinde önemli bir yer tuttuğunu görürüz. Kanada'dan hemen hemen bütün filmleriyle David Cronenberg, Atom Egoyan, Ya da Denys Arcand'ın 1993 yapımı Aşk ve İnsan Kalıntıları gibi filmleri İngiliz Fransız ve Alman sinemasının son yirmi yıldır pek çok örneği özellikle de Alman sinemasının genç yönetmenleri Jan Schütte'nin 1998 yılı filmi Şişko Dünya, Romuald Karmakar'ın 1998 filmi Frankfurt, Doris Dörrie'nin ,1994'te yaptığı Beni Kimse Sevmiyor, ya da Tom Tykwer'in filmleri gibi, İngiliz Sinemasında 80'lerden sonra yapılan pek çok filmin yeni muhafazakarlığa karşı öykülerini anlatırken de benzer bir üslubu seçmeleri ve aynı zamanda bu büyük metropollerde diasporadaki film yönetmenlerinin bu üsluba yoğun ilgisi

İzlanda'dan Meksika'ya kadar pek çok filmin en azından seyircide bıraktığı tadın kara sinema tadı olması ilginçtir. Özellikle de Türkiye'deki sinemanın pek çok bir birine aykırı örneğinin aralarındaki önemli duruş farklarına rağmen, yaşamın temsiliinde bu tarzı seçmeleri mekan seçimlerinden ışığa ve kamera hareketlerine kadar bu estetik içinden çalışmaları bizim için önemli bir okuma alanı açıyor. Özellikle 90'ların ikinci yarısından sonraki yoğunluk dünya ile de paralel bir gelişme, 80. Adım, (Tomris Gritlioğlu, 1996) Ağır Roman (Mustafa Altıoklar, 1996), Eşkiya, (Yavuz Turgul, 1996), Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996), Masumiyet, (Zeki Demirkubuz, 1997), Usta Beni Öldürsen e (Barış Pirhasan, 1997), Gemide, (Serdar Akar, 1998), Laleli'de Bir Azize (Kudret Sabancı, 1998), Her Şey Çok Güzel Olacak (, 1998), Güneşe Yolculuk, (Yeşim Ustaoglu, 1999), gibi filmlere baktığımız zaman dünyadaki örneklerinde de görüldüğü gibi bazen bazı yönetmenlerin kendine ait üslubunun, şiirinin ana hatlarını çizerken, bir başkasının taklide dayalı ya da tamamen alıştığı görselliğin kaçınılmaz doğal bir tekrarı olarak kurulmuş filmler olabiliyor. Bazıları için yalnızca bir "galiba bu moda, biz de öyle çekelim" gibi bir niyet içinden şekillenirken bazı öykülerin kaçınılmaz olarak dokusuna işleyen canlı ve dinamik bir eleman gibi kaynaşabiliyor. Hatta daha da önemlisi hem Türkiye'de hem de dışarıda televizyon dizilerini de etkileyen bir baskın estetiğe dönüşebiliyor. Bunlardan bazıları tıpkı filmlerde olduğu gibi yaşananın eleştirel anlatısı, bazıları da kışkırtıcı fonu olarak üretilebiliyor. Ama bir vakitlerin stüdyolarında oluşan bu karanlık kent mekanı, artık kent mekanının kendi dokusunda da var ve kamera

9

"Cinayeti Görmezden Gelme İklimi", Birikim, sa: 133, Mayıs, 2000, slr: 57- 63.

sokağa çıktığında kendi imgesini bulup oradan kendi öyküsünü anlatıyor, bazen esas metin başka bir şey anlatmaya niyetlenmiş olsa da. Kamusalın özelleştirildiği bu yer ve zaman ilmeğinin ikliminde, mahremimiz de bir bakışlığına kiralıktır. Kiralık ve çabuk giyilir, çıkarılır kimliklerimizin bir kışkırtılmalık ömrü vardır. Cellâdın kurban, kurbanın cellât olduğu karşıtlıkların birbirinde hemen çözünebildiği kolaylıklar ve geçiciliklerden geçmekteyiz. Otobüs durağında dururken birden bire bir katil, milli kahraman ya da zavallı bir kurban olabilirsiniz. Faşizmin serbest ruhu filmlerin hep karanlık, hep yağmurlu, hep dar arka sokaklarından çıkıyor, bir süre kent üzerinde uçuyor ve sonra tekrar kentin sokaklarına karışıyor. Birileri gişeden bir bilet alırken, o, gece haberlerine çıkıyor, son dakika haberi oluyor, olmadı reytingi yüksek dizilerde açık seçik anlatıyor, ne olduğunu.

Sözünü ettiğim bu estetiğin, gündelik hayatın yükselen faşizmine bir ayna tutuyor olması değil; aslında, söylemek istediğim toplumsallığımız, kamusalığımız ve mahrem alanımız özelleştirilirken, ve biz geçici, kiralık ve anlık yaşarken, emeğin dağılımı yeniden düzenlenir, coğrafyalar ve kimlikler yeniden tasarlanırken, savaşın soluğu ensemizde iken, faşizmin ruhunun serbest dolanımında olduğu ve iklimin zaman ve mekan ilmeğini yaşadığımız hayata dokuyan ilişkiler içinde belirgin temsil formlarının da bulunduğu, bunun da bazen yaşayan deneyimin kendi gerçekliğini anlatan bir üslup - ki onlardan biri olarak bu özgül ilmekte dışavurumcu ifadedir- bazen de yaşayan deneyimin mimesisinin çizdiği bir tür olarak kara filmlerde bir tür bilme biçimine dönüşmesidir.

Kullanılan Kaynaklar:

D. B. Clarke (1997) "Intro: previewing the cinematic city", *The Cinematic City*, NY:Routledge, p:5
M.M. Bakhtin (1986, 1994) *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin, TX: UTP,
W. Benjamin, (1973) *Charles Baudelarie: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London: NLB
H. Lefebvre (1991) *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.
Julian Murphet, (1998) "Film Noir and the Racial Unconscious", *Screen*, 39:1, Spring, slr: 22-35
Fred Pfeil, (1993) "Home Fires Burning: Family noir in *Blue Velvet* and *Terminator 2*" Joan Copjec
(der), *Shades of Noir: A reader*, NY & London: Verso

10

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler",
25.Kare, sa: 221, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998,
slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999,
slr:13-20. **Alegori ve Temsil**

Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler I * **Hüsn-ü talil sinemasına bir parantez**

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler",
25.Kare, sa: 222, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998,
slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999,
slr:13-20.

*Film "gerçekliğin özgür yanının donanımını" sunarken; tüketim kültürünün artakalanlarınca sağlanmış temsillere hısımlık olan bir tarzda, çağdaş dünyayı allegorik bir yeryüzü gibi açarak, ikincil özelliğin temsiliğini önerir.¹ Benjamin sinemanın temsil ederken alegorik bir okuma imkanı tanıyan özelliğine dikkat çeker. Jameson ise, bizi, 1980'den beri geliştirdiği "bilinçsiz olarak politik oluş", "sembolik bir hareket" olarak ve alegorik anlatım kavramları ile edebiyat ya da sinema metnini yorumlayarak üretken bir okumaya dönüştürmek üzere hareketlendirir. Böylece bazı metinlerin bize tanıdıkları bu üretken alan hem sinema veya edebiyat metninin dönemsel, bağlamsal, toplumsal biçim ilişkilerini analiz edebileceğimiz bir düzlem açar hem de metni yazanın/ yaratanın içinden geldiği karmaşık ve çok katmanlı toplumsal ve kültürel biçimlenişlerin temsil ilişkilerini analiz edebilme fırsatı verir. Böylece, eleştiri, sadece, bugün yaygın olarak anlaşıldığı şekliyle, kitle kültürünün yeniden üretim araçlarındaki kısır "tanıtım" "eleştiri" köşesine sıkıştırılmaktan kurtulabilir, üretken bir deneyim olarak eleştirel, analitik düşünme faaliyetine de dönüşebilir.

Aslında, bazı politik toplumsal iklimler içinde canlanan, üslup ve aşinalıklar geliştiren bazı türlere ve/veya bir toplumsal biçimleniş içinde ideolojinin yeniden üretim mekanizmalarında temsiliğin yeniden üretilişi ve örgütlenişinin mekanizmalarına bakmayı amaçladığımız daha uzun soluklu bir yazının ilk bölümü olarak düşünülmüş bu yazı son filmlerin açtığı ve popülerlik kazanan tartışmalar nedeniyle uzun bir parantez metnine dönüştü. Giriş bölümünde hem kavramsal ve teorik çerçeveyi tanıtırken tartışma alanı bulan yeni Türk filmlerine deyinmek kaçınılmaz oldu. Bu uzun parantezden sonra bu filmleri daha geniş ve karşılaştırmalı bir analiz çabasının içinde tekrar konuşmayı diliyoruz.

Çok kaba bir genelleme ile bütün Türk sineması deneyim ufkunu ve tarihini “kızım sana söylüyorum gelinim sen anla!” başlığı altında konuşabiliriz. Toplumsal yaşam, dinamikler, çatışmalar, modernleşme deneyimi çatışmanın yaşandığı bağlamdan, o ilişkilerin deneyiminin temsilinden ziyade bu muhtemel temsili de çağrıştıracak başka

Richard Allen, “The Aesthetic Experience of Modernity: Adorno, Benjamin and Contemporary Film Theory”, New German Critique, no: 40, Kış, 1987, s: 233.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 223, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

bir karşıtlığın temsili ilişkilerinin yeniden temsiline dayalı bir anlatım içinden anlatılır. Yine en kaba genellemeyle, mesela, sınıfsal çatışma, bir başka karşıtlık ilişkisi olan kadın erkek karşıtlığı içinden yeniden ve yeniden temsil bulabilir. Modernleşme deneyimi ya da kapitalizmin çatışma alanları sürekli köy kent karşıtlığında eğretilmiş, indirgenmiş yaygınlaştırılmış kalıplara dökülür. Bazı alt karşıtlıkların alegorik olarak temsil bulduğu bazı tür sinemalarında da benzer bir anlatı vardır. Temsil, hem politik hem felsefi ve sanatsal düzlemleriyle böyle bir işlev taşır ama Türk sineması gibi çok geniş bir tanımlamada bulunduğumuz zaman söz konusu olan neredeyse tarihsiz (dönemlerden bağımsız), bağlamsız, coğrafyasızca, özgüllüğü olmayan bir karakter izliyor olmasıdır. Yine de dönemselleştirilerek belli film türlerine farklı okumalarla dönmek gerekmektedir; en azından Türkiye’nin modernizasyonu süresince yıldız sisteminin, küçük hanımefendi filmlerinin, Kezban veya Malkoçoğu gibi serilerin üzerine nispeten daha çok konuşulmuş göç, arabesk filmlerinin; seks yada şarkıcı türkücü furyalarının toplumsal olarak kendini yeniden üretimdeki işlevine temsili nasıl kurduklarına bakmak gerekmektedir. Aynı zamanda belirgin dönemlerde ortaya çıkmış, daha politik bir duruşu olan filmler de ise anlatımın deneyimin kendi üretim ufku ve onun temsilinden çok bir beyanata, açıklamalı tanıtım metinlerine dönüşüşünü de sorgulamamız gerekmektedir. Bu filmlerde çoğunlukla sanatsal temsilin politik temsili içeren yaygın anlatımı yerini politik temsilin sanatı içeren anlatımına bırakır; ama bu bir manifesto da değildir. Yani, öyle yapılması gerektiği görüşü ile yapılmış bir çıkış değildir. Bu kalıpların tekrarlanmadığı örnekler rastlamak mümkündür ve bu tarz üretimler de bir dönemsellik arz ederler. Türk sinemasının yeni dönemine heyecanla bakanlar yeni bir dönemin başlayıp başlamadığını tartışırken, burada üzerinde durmaya çalıştığımız dönemselleşmenin dışında bir eğilimden söz ediyorlar. Soruları farklı sorabiliriz. Film yapımının bir sanayi olduğunu kavramak gibi tespitlerden ziyade, yan sanayilerle birlikte algılanması gereken bir eğlence sanayi içine girmeye çalışan ve “küresel” temsil biçimleri içinde sinema mantığından ve dilinden ziyade televizyon, müzik klipi, reklam filmi mantığı içinden üretilen bir eğilimin ülkemizde de örneklerini verdiğini söyleyebiliriz. Birbirine eklenmiş küçük, küçük müzik kliplerinden çıkmış gibi duran; hiç bir kamera

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 224, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

hareketinin bir diğeri ile ilişkisinin olmadığı; adeta, “bu teknoloji ile bakın, uzatıp esneterek, indirip kaldırarak bu hareketleri yapabiliyoruz” dermişçesine; yeni bir kameranın demosu gibi duran çekimleriyle Ağır Roman, öykünün ağırlığını dayadığı mekanı, o mekanın ilişkilerini, romanın şiirsel dilini günümüzün özenle tanıtılan “yeni” sunağına sunar. Temsil ettiği eğer bir İstanbul sokağı olsaydı, bu temsilin ideolojik arka planını, temsil edilen dönemi okuyabilme ve eleştirebilme şansı olabilirdi. Oysa Ağır Roman’ın filmi günümüz teknolojisinin ideolojisini temsil etmektedir. Derinliğini yok ettiği sokağın bütün iç zenginlikleri, o karnavalvari sokak, “küresel” teknolojinin eğlence sanayine adadığı bir kurbandır. Film yaşamın olduğu sokağın o olabilecek bütün alternatif söylemlerini; birbirine karışmış, gerilim ve kaynaşmanın aynı anda yaşanıldığı bir kendinden muhalif duruşun olabilecek bütün anlatılarını yok etmiştir. Bunu yapmak bunu yapış biçimi ile ilişkide olarak da sadece duruşun muhalifliğin ve olabilecek sözün önüne geçmekle kalmayıp bunları en kolay tüketilebilen alanda yoklaştırıp potansiyelini de kurutan bir yanlı duruşu kendiliğinden üretmektir. Bütün aykırılıklar, sokağın cümbüşü, çok renklilik geri gelmemek üzere uygunlaştırılmış; ortak eğrinin çizgisinin çizilebilmesine yardımcı olmuşlardır. Ağır Roman’ın Turva Atı ile yaşadığı hafif romansı hüznü bir aldatılma öyküsüdür. Filmin bir araç (medium) olarak kendi dili diğer medya tarafından yok edilmiştir. Sinema tarihi kendi tarihi içinde farklı tarzları, türleri nasıl tarihin kara deliklerine gömmüşse; ve baskın dilini bunları örten gelişmeci bir doğrusallığa oturtmuşsa; bu gün simülasyon teknolojileri ile sürekli yeniden ve her alanda bu doğruları yapılandıran daha küresel bir mantığın, teknolojilerinin ve onların ideolojilerinin küçük, küçük ideolojik aygıt sektörleri de sinemayı böyle örtmüştür. Kısacası çağımızın güçlü ideolojik aygıtı medya, reklam ve klip sektörü günlük hayatı, “gerçekliği”, deneyimi, bilgiyi, kendi dillerinde simülasyona uğratarak dünyanın birleştirici potasına, doğrusal, dijital, pürüzsüz bir doğru olarak geri döndürmektedir; posasını bile bırakmadan. Sinemanın muhtemel muhalefet potansiyeli, alegorik anlatıları, sembolik hareketliliği reklamın veya müzik klbinin sinemadan, sinemanın kara deliklerindeki üretimlerden, avangartlardan edindiği dili kullanmasıyla dilsizleştirilmektedir. Bu filmlerin yan ürünleri, kaset ve CDleri sonsuzca yeniden üretilebilir. Sinemanın bu sektörlerle

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 225, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

sözünü ettiğimiz türdeki ilişkisi araçlar arası melezleşme dillerin kaynaşması olarak değerlendirilemez. Böyle olabildiği haller de mevcuttur. Mesela Yağmurdan Önce filminde müzik klbinin dilinin sinema dilinin kendini yeniden üretebilmesindeki katkısını görebiliriz. Darek Jarman’ın 1980 sonrasında benzer bir kaynakla kendi dilini zenginleştirdiğini görürüz. Bu örnekler bize, simülasyon teknolojisi ve ideolojisinin her şeyi öğütüp yok edemeyeceğinin umudunu, potansiyelini taşırlar. Ama Ağır Roman’ın filmleştirme denemesi sinema dilinin klip diline teslimiyetine bir örnektir. Eşkiya ise bir reklam ve

televizyon dizisi gibi “politik olarak doğrunun” kültür endüstrisi tarafından yeniden üretilmesidir. Politik sorunu tüketilebilir ve sevimli bir metaya dönüştürüp sunmakla hem pirim toplar; hem de sorunu asla açılmayacak bir yerden anlattığı için üzerine kapanan bir öyküye dönüştürür; asla açılmayacak şekilde kapatır. Sorunun içi boşalmış değişim değeri kazanmıştır. Ağır Roman’la karşılaştığında ise hiç olmazsa temsil sorunun olduğu ve temsil sorunun altındakini sorgulayabileceğimiz bir düzlemi de verir. Tabii ki, bu, hiç olmazsa sözü, vahim bir durumu işaret ediyor. Biz temsil sorununu tartışırken karşımıza simülasyon teknolojisinin ideolojisi temsil sorununu top yekun yok ediyor; üstelik çok hafif, çok kolay kabul edilebilir biçimde aşinalık kazandığımız bu algı biçimlenişleri içinden geçirerek uyguluyor simülasyonu. Temsilin kimlik, farklılıkların bir aradalığı gibi başlıklarla akraba kılındığı yoğun ve neredeyse “in” diyebileceğimiz tartışmalar bilişsel endüstrinin elerine bırakılmış oluyor. Hiç olmazsa diye şükranlarımızı sunduğumuz Eşkiya’da mekanlar plastik imgeler gibidir: tıpkı iyi posterler gibi (iyi billboardlar gibidir demeli belki de hani otobanda ansızın karşınıza çıkan size duygusallığınızı o an için hatırlatıveren), temsili ve iki boyutlu; kendi öyküsü olmayan. Dönemin ve coğrafyanın en ağır sorununu bir reklam panosu gibi maskeleyip geçerken, ürettiği temsil biçimlerinden sorular çıkarabiliriz. Acaba bu alegorik harita dilsiz, konuşmayan, konuşmayı reddetmiş dili örselenmiş kadın kahramanlarla mı çizilmektedir? Susan kadınlar hangi söylenemeyen sözlerin, hangi ifade bulamayan çelişkilerin yerine geçmektedir ya da yönetmen neyi söyleyememektedir?. Dilleri

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 226, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

bağlanmış bu yan kahramanlar izlerini sürebileceğimiz hangi temsillerin sembolik yer değiştirmelerin tekrarıdır? Bir Zamanlar Amerika₂ mı, Sürü mü?

Daha farklı bir yerde değerlendirmeyi umduğumuz Masumiyet’te de abla ile küçük kızın farklı dilsizlikleri sadece bir tesadüf müdür? Bu tesadüfler dilini arayan bir iklimin, susturulanların varlığından utananların, konuşmasına aracı olamayanların olmayanların, adına konuşmayı seçenlerin, seçemeyenlerin hangi duruşun alegorik anlatımıdır? Bu tesadüfler sıklaştığında duruşları da ayıklamak gerekmektedir. Usta Beni Öldürsen e, Tabutta Röveşata, Masumiyet ve Kasaba’dan oluşan ve bazı soruları taşımakla birlikte deneyimin üretim ufkunu dolduran filmleri bir başka grupta tartışmak anlamlı olacaktır. Bu çabayı daha ilerde tartışmayı ummaktayım. Çünkü üzerlerine söylenmesi gereken çok söz var. Şiir ve fantezinin karma dilini dönüştüren Tabutta Röveşata sokağı, yoksul ve yoksun kılınmış -gene en çok susan kadın karakteriyle- anlatırken dünyadaki benzer çabalar içinde yerini almaktadır; bu anlamda hem yerel hem dünyalıdır. ama en çok da toplumsal artık olarak insan projesini önümüze açar dolayısıyla onu da ilerde başka bir bağlamda tekrar tartışacağız. Ya da mekanın kendisini başlı başına bir anlatı düzeyi kılabilmiş Masumiyet kullanım değeri olan, üretilebilen, deneyimi edinilebilen mekanla; gezgin olan, savrulmuş hayatların konaklama mekanlarını ve o mekanlarda mekansızlık ilişkisi sunan televizyonun (televizyon mekanı ve mesafeyi yok eder herhangi bir yer ve sadece o andır)

deneyime ve üretime karşı sterilleştirilmiş mekanını gerilimin tarafları olarak kurar. Bu noktada çatışma başka bir karşıtlık içinden konulsa da eleştirel bir ilişki sunar; kendini okunabilir kılar. Zeki Demirkubuz'un mekanı kullanımı tıpkı daha önceki yazılarda örnek verdiğim Arturo Ripstein'in filmlerinde olduğu gibi yüzyıllık bir yalnızlığın, bırakılmışlığın, insana ait olan kendini, yaşamı ve mekanı üretmek fiiliden vazgeçmişliğin filmine dönüşür.³ Koltuklardan otel odalarındaki karyolalara, çarşafalara, eski soluk battaniyelere, çıplak ampullere, bir köşeye sıkışmış, sararmış lavaboya dek bakımsız yalnızlık, üretimsizlik yayılır ve Benjamin'in dediği gibi bir yeryüzü gibi serilir gözlerimizin önüne içimizdeki filme dönüşür. Filmde üreterek çalışan emeğe dayalı iş yapan kimse

²Bu hatırlatmayı yapan Nilgün Üstün'e teşekkürler

³Z. Tül Akbal S. , "Yabanlar , ötekiler, sudaki balıklar", Kültür ve Toplum 1, İstanbul:Hil, 1994, s:83.

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 227, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

yoktur; yaşadığımız ahvale tercüman olur. Bir filmi tartışmak için yeterli bir politik alegoridir bu da. İkinci kategoriye soktuğumuz filmlerin bir ortak yanı da ayakta kalma direncini gösteren kayıp sesli insanların yaşamı ve kendilerini yeniden üretebilme öyküleri üretiyor olmalarıdır; hele Tabutta Röveşata'nın Mahsun'u aralarında en güçlü direnendir; aynı zamanda, simülasyon dünyasının dijital gözünün aşağısında kalacağından, birinci kategori filmlerin kamerasına hiç yakalanamayacaklardan da biridir. Bu filmlere sonradan dönmek koşulu ile dönemsel ve bağlamsal bir alegori olarak korku ve endişeye ilişkin ilk yolculuğa çıkmak istiyorum. Fantezi, gerilim, film noir, ve bilimkurgu türlerini besleyen ve bu türlerin birbirini besleyen unsurlarını da üreten korku, kaygı, olanı biteni, olabilecekleri hissetme ve kehaneti tartışmaya başlamadan önce Usta Beni öldürsen e'nin bu türlerle akraba hissiyatını, sirkle milliyetçi militer kurumsallığı karşılıklı koyan öyküsünü aklımızın bir kenarında saklı tutmayı öneriyorum.

Bir sonraki yazıda aynı dizelerle buluşmak üzere....

..... Yüzü yoktur; her yönden bakar, olmayan yüzü. dili yoktur; bütün dillerden konuşur, korkunun dili.

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 228, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20. Nilgün Üstün⁴

Alegori ve Temsil

Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler II

Teoride; toplumsal bilimlerde, sanat ve kültür çalışmalarında düşünce ve duygu ortak denizini; o denizi besleyen ana bilgi gövdelerini kendi beslenme kaynağı ve üretim alanı olarak seçenlerin eleştirel düşünce içinde çalıştıklarını söyleyebiliriz. Eleştirel düşünce kendini başka çalışmalarda çoğaltabilecek bir

açılma ve diyalog alanı sunar. Düşünce ve duygunun kamusal bilgisi ve bu bilginin toplumsallaşması gündelik yaşam ve onun bilgisini üretenler arasındaki uçurumların ve karanlık deliklerin ve koridorların üstesinden gelebilmenin yolunu sunabilir. Bu anlamda gündelik yaşam, kültürel faaliyetler deneyimler ve bunların temsil biçimleri eleştirel düşüncenin beslendiği önemli damarlardan biri olabilir. Böyle baktığımızda mesela bir filmin, bir türün veya bir sanat hareketinin eleştirisi, temsil konvansiyonlarına baktığımızda bir dönemin, bir politik iklimin, toplumsal bağlamın gündelik hayatta kendini hissettirmesiyle başlayan, hayatın, mekanın ve kültürün yeniden üretilmesi sürecinde temsil biçimlerini bulan - Kluge'nin tarif ettiği gibi - uzun bir "deneyimlerin üretim ufku" ve bunların temsil biçimleri tarihinin analizine dönüşür.

Teoride, eleştirel düşüncede çalışanlar yazarın , çizerin, tasarlayanın ve yapanın, Bakhtin'in dediği gibi eğer "sanatçının gören gözü" ile üretiyorlarsa, araladıkları kapıdan geçmeye çalışırlar. Üretilenin içimizdeki sesi, yazıyı ve filmi üretilebilir kıldığı bir eşiktir bu. Eğer üreten uzlaşmış bir bakışı yineliyorsa, yani temsil biçimini pekiştirecek yeniden üretimler içinde ise bu kodların yeniden üretilişine işaret edilir. Ama içimizdeki metni düşünce ve duyguyu üretebilir kılanlar bilginin kristalleşebileceği, düşümleri

⁴Şair Nilgün Üstün'nün yayına hazırlanan çalışmasındaki "Hepimizin Bildiği" adlı şiirinden şairin izniyle alınmıştır. Şiir ayrıca Defter Sonbahar 1997 yıl:10, sa:31 s:65 de de yayınlanmıştır.

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 229, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

bağlanmamış bir dokumanın muhtemel bütün açık uçlarını daha çoğul bir üretkenlik alanı olarak açabiliyorlar demektir. Burada eleştirel düşüncenin faaliyet alanı açılır. Eleştiri, artık, "yazar aslında bunu söylüyor, yönetmenin kastettiği budur..." noktasında değildir. Tartışma ve hatta yorum üretilmekte olan yeni bir metindir. Eğer bu bir filimse, film, eleştirinin nesnesi olmaktan çıkar; eleştirenin dolaylı ve daha üst bir otoriteden kuracağı temsil ilişkisi kırılır (ya da kırılabileceğini bekleyebiliriz); bu nispeten özgür alanda (nispeten çünkü hala yönetmen ve filmi tartışma kaynağı olarak alan yazar vardır) üretilen tartışmanın yeni ve açık uçlu ilmekleri atılabilir. Filmin eleştirisi filmin kendinden ve söylediklerinden başka bir şeydir ve eğer bir düşünce dolanımına girebilirse kendinden başka metinlere doğru açılabilir.

Hep kent ve kapı eşiklerinde çekingen ve hayata karışmakta ürkek duran Masumiyet'in Yusuf'u, kıyıda dönüp dolanan ve daha öteye uçmayı deneyen, çıkıp kentin içinden geçen ve her seferinde geri dönen, uçup kaçamaz tavus kuşları ile düş kuran Tabutta Röveşata'nın Mahsun'u, ismi lazım değil bir savaşın, eski bir kentin varoşlarının tam kenarında bıçak sırtı bir ince tel üzerinde ölümün izini yüzlerde görebilen Usta Beni Öldürsen e'nin İshak'ı bize korkunun kaygının, kuşkunun muhtemel yüzlerini sunarken hayat bilgimizi çoğaltmaya soyunurlar. Kent, otoritelerin bilgisinin kalesi, toplumsallığın mekanı Kafka şatosu kadar uzak ve bir o kadar enselerindedir. Ama onlar dışarıda kalmışlardır. Bilgisini sundukları bizim de hissedebileceğimiz bazı

şeylere dairdir. İçimizi kemiren o eski kurt kadar tanıdık ve unuttuğumuz; hafızamıza dayanamayıp gidenlere ait bir bilgidir. Gerisini istersek kendimizin de söyleyebileceği bir alanı açar ve giderler. Bu filmlerin değeri içimizde açtıkları yeni filmin yani ister mırıltı ister sesli yeni tartışmaların açılım gücünden kaynaklanır.

Bu bölümlere ayrılmış uzun yazının tartışma alanı ideolojinin, mekanın, temsil biçimlerinin üretiminin karşılıklı ilişkisidir. Sözü edilen filmlerden Tabutta Röveşata ve Masumiyet kent mekanının, kent kenarları, toplumsal attığın insan yüzleri, sokak ve dışarıda kalmışlık deneyimlerine dönüşmesi bağlamında tartışılacaktır. Bu sorunsalı bu bölümde tartışacağımız korku ve kaygının yüzünü arayışımızda bize iki farklı dönem ve coğrafya üzerinden giderek açılım sunan M ve Usta Beni Öldürsen'e filmlerinin

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2120, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

sunduğu sorunsaldan tamamen ayrı tutulamayacak ama iki ayrı veçhe olarak da değerlendirilmesi gerektiği için sonraya erteliyoruz. Usta Beni Öldürsen'e bu iki ayrı veçhenin köprü kuran filmi olarak da görülebilir. Yüzyılın başı ile sonu arasında; sanayi kentlerinin yükselişi, kalabalıkların, emeğin ve korkunun krizi ile o kentlerin o kentlerdeki emeğin ve toplumsallığın yitişinin korku ve kaygısının içlerinin boşaltılışı arasında; korkunun yüzü ile korkunun kaynağı arasında; çoğul ve kenardaki kent ve sirkle düzen ve kurum arasında bir köprü olarak bizi modernitenin öyküsüne taşıyabilir.

Kapitalizm ve onun kültürel mantığı, evrensel dili ve öğretisi olarak modernizm, daha önce de belirttiğimiz gibi; insan eylemini doğadan ayıran bir mantıkla; doğanın uzantısı olarak gördüğü mekanı verili ve üretilmeyen bir karşıtlık olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla Habermas'ın deyişiyle, modernite projesi, ilerlemeci bir üslubun mekana sahip çıktığı, yani onu ele geçirip sabitleştirdiği, yok ettiği bir tarihselci bakışla hareket eder. David Harvey bu durumu; Marx'ın Grundrisse'deki açıklamalarını tekrarlayarak; mekanın tarihselci anlayışla yok edilmesi, hiçleştirilmesi olarak yeniden kavramsallaştırıyor.⁵ Oğuz Işık, mekanın modernist ana anlatılarda tarihle

karşı karşıya gelişini, tarihselci anlayış mekanı kavramsallaştırılamayacak somut ilişki ve süreçlerin bir alanı olarak gördüğü için, dinamik ve devingen gördüğü zamanın üzerine vurgu yapıyla açıklamaktadır. Ardışık (sequential) bakış; olayların birbirine bağlı olduğu doğrusal ve gelişmeci yönüyle toplumsal bilimlerin dikkatine mahzar olmuştur. Işık; ardışıklık tarihsel düşünce ise, eş zamanlılık da mekansallıktır; dolayısıyla eşzamanlılığı düşünmek ve sorgulamak mekanı bir araştırma nesnesi yapar, diyor.⁶

Gündelik hayatın ve kendi deneyimlerimizin içinden baktığımızda ise; dünyayı ve kendimizi tanımlayışımızın ardında çoğu zaman günlük hayatın ve sokaktaki insanın anlamlarıyla arasında mesafe bulunan farklı epistemoloji ve ontolojilerden söz ediyoruz. Modernizm, ya da modernite projesi, gündelik hayatta insanların deneyimlerine nüfuz ederek; o deneyimlerin temsile, ya da doğrudan ifadelere dönüştüğü genel ve

⁵David Harvey, "The Geopolitics of Capitalism", D. Gregory & J. Ury (der), Social Relations and Structures, Londondon: Macmillan 1985, slr: 123- 163. aktaran Oğuz Işık "Mekanın politikleşmesi, politkanın mekansallaşması", Toplum ve Bilim, no 64-65, Güz/Kış, 1994, slr:7-38.

⁶Işık, 1994, s: 12.

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 2121, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

yaygınlaştırmacı bir baskın üslup yaratma çabasıdır. Her projede olduğu gibi, her ana anlatının yeniden ve tekrar yeniden tanımlamak ve kendi ifadelendirişini yaygınlaştırmak zorunluluğu olduğu gibi, modernizm de kendini en çok kentlerde ve hız konusunda baskın bir deneyime dönüştürdü, diyebiliriz. Bir anlamıyla da; modernizm zamana tutkun, hıza odaklı bir çağ projesidir. Eğer bugün postmodernite diye adlandırılan ve ona ait görülen mekan bir tutku ve takıntı olarak her metinde karşımıza çıkıyorsa; marjinal filmlerde, feminist anlatılarda, sözlü tarih öykülerinde, eleştiri yazılarında hep mekana ait bir iz buluyorsak; bunu, denge merkezimiz olan mekanın, hareketin merkezi olan mekanın; yerçekimli insanların ayaklarının altından kaymakta ve değişmekte olduğu; bizim onun üzerinde çok gezegen, çok göçer olduğumuz yeni ilişkilerde; bu ilişkilerin yarattığı panik duygusunda da aramakta fayda vardır. Bu yüzden belki Masumiyet'te kapı ve kapı eşiklerinde çekingen ürkek ve üretimsiz duruşlar; kenti kenarından dolanan, otobüs garından doğruca arka sokaklara kayan bir kameranın gözü vardır. Kent artık sanayi kentlerinin yükselişindeki gibi emeği kendine çeken bir merkez olmaktan uzaklaşmaktadır. Hem de bütün kara parçalarında. Bu yüzden belki, Tabutta Röveşata'da Mahsun kent içre bir kuşatmanın mahkumudur. Artık içerdedir ama içerde kenti kent yapan, düşün evrenine bir disiplini üreten o toplumsal ve kamusal yaşamı bir çözüme dönüştürmektedir. Bu birey için son derece tehlikeli bir çözümdür. Mahsun bu çemberi kırmak ister. (acaba çember yuvarlak değil midir?!) Balıkla beslenen martılar gibi kısa ve kesik uçuşlar dener. Kent onları ve olanakları terk etmiş gibidir. Derviş Zaim bu terk edilmişlik, yüzyıllık bakımsızlık öyküsünü dillendiren pek çok filme katılan öyküsü ile buradan genele de bir cümle eklemektedir. Usta Beni Öldürsen e'de Köhne bir liman kentinin kıyısında savaş ve sıkıyönetim mekanının kapısında bu çağın başında hatırlayabileceğimiz o en eski alternatif kamusal alan potansiyeli taşıyan sirkin genç ip cambazı köprüyü kurmamızı sağlar. Hatırlamaya başlarız.

Yaşadığımız yüzyıla ait korkunun dilleri ve yüzleri bize tanıklık ettikleri tarihi tanıklık etme biçimleriyle anlatırlar. Bir söyleme tarzı, bir aktarım ilişkisi, bir tür olup; açıkça dillenenemeyenleri korku ve kaygının anlattırdığı fantezilerle, kurgularla; ışık ve gölgelerle anlatırlar. Munch'un 1895'teki Çılgınlık adlı eseri önüne geçecek bütün bir yüzyılın

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 2122, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

kehaneti gibi diğer bütün yüzler için dururken, anonimleşir ve toplumsallaşır. Tarihin ve coğrafyanın biçimlendirdiği korku ve kaygı eğer toplumsal temsil mekanizmalarını bulamazsa meraklısına psikolojik öyküler olmaktan öte gidemez.

Psikolojikleştirme alegorik olarak korkunun kaygının toplumsal yüzünü, dönemsel olarak ortaya çıkış nedenini, yani, zahiri bağlamını bir tül perdesi ardına atar. Aslında bireyselleştirildiği iddia edilir. Oysa buna seyrekleştirme, seyreltme, toplumsal yanından koparma da diyebiliriz. Bu farklı tanımlamalar, toplum ve birey ilişkisini; kamusal mahrem hattını nasıl bir karşıtlık ilişkisine oturtmak istediğimizle ilgili politik bir tercihtir aslında. Kaldı ki bu tercih de, yani, öyküleri bireysel ve psikolojik söyleme, sözü edilen toplum birey kamusal mahrem/ özel karşıtlıklarının sorunsallaştığı, gerilim hattına dönüştüğü yerde kaynağını ve dürtüsünü bulur. Ya da böyle bir iddia ile yola çıkılabilir.

Korkunun, kaygının, sıkıntının yalnızca size ait bir duygu ve deneyim olmadığına bilgisi sözü edilen karşıtlığı kurgulayanların kendini otoriteleştiren bilgisinin karşısındaki karşıt bilgidir. Özel ve mahrem olanın ifadesinin kamusal alanda bilgiye dönüşebildiği, bilginin toplumsal kılınabildiği ve böylece bireyin ve özelinin de zenginleşebileceği bir ufuktur. Berman, modernizmin zamansal ve mekansal deneyiminin iktidar, eğlence, büyüme ve maceralar sunan bir çevrenin içinde kendimizi buluverişimizle başlayan; ne olduğumuz ve nerede olduğumuza ilişkin bildiğimiz, tanıdığımız, sevdiğimiz her şeyin yok edilebileceği korkusuyla beslenen; birleştirici bir deneyim olduğunu söylemektedir.⁷ Bu birleştirme mantığı, bu baskın üsluptan farklı

deneyimlerle çıkacak olan bütün coğrafyaları, farklı etnik grupları, sınıfları, ulusları, sınırları kesen bütün insanlığı birleştirme mantığıdır da. Berman’a göre bu, paradoksal bir birleşiklik halidir; birleşemezlerin birleştirilmesidir. Bu paradoksal birleşiklik hali: “..bizi sürgit bir çözüme, yenilenme ve belirsizlik, sıkıntı, çatışma mücadelesinin zorlu girdabına bırakır. Modern olmak, Marx’ın katı olan her şeyin havada eriyor (buharlaşıyor) dediği bir evrenin parçası olmaktır.”⁸ Yazarlar her şeyin uçucu ve bir günlük olduğu kaotik değişimler ile yüzleşir, filmler parçalarına bölünmüşlüğü, egonun parçalanmasını anlatır. Harvey, “Çağımızın

⁷M. Berman, All That is Solid Melts Into Air, NY: Verso, 1982, s:15. ⁸Berman, 1982, s:15.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2123, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

kültüründe modernizmden postmodernizme geçit konulu yazısını”, Jonathan Raban’ın 1970’ler Londra’sını anlattığı Soft City kitabını tartışarak açar. Raban’ın kişisel bakışı, kenti, disipline olabilmeyin imkansız olduğu bir yer olarak görmektedir. “Bir labirent, bir ansiklopedi, bir pazar yeri, bir tiyatro, kent, öyle bir yer ki; olanla hayal birbirine karışmakta. Dr. Calgari filminin öyküsünü yazan genç yazarlardan Hans Janowitz de 1910’ların sonunda, filmin senaryosuna yönelik notlarında Prag’ı: “gerçeğin düşlere karıştığı ve düşlerin de dehşet görüntülerine dönüştüğü şehir” olarak tanımlar.”⁹ Raban

kenti tanımlarken kentin bir tiyatro ve suçlular, aptallar için bir fırsatlar sahnesi olduğu ve böylece yaşamın traji-komedi, hatta kodları iyi okuyamadığınız da, bir şiddet melodramına dönüştüğünü söyler. Dr Caligari'nin senaryosu, Lang'ın M filmi kent ve korku, suç ve otorite öykülerini böylesi bir tanıma açarlar. Bizim coğrafyadan bu üç film de kendi dönemleri içinden gelen diğer türdeş filmlere eşlik ederek bize bugünü hatırlatırlar; bize halimizi anlatırlar.

Sanayi devriminden bu yana giderek artan bir eğilimle; kırsal alanlardan kentlere, çevreden merkeze doğru yoğun emek gücü hareketleri yüzyılın başına geldiğimizde kalabalık sanayi kentlerini ortaya çıkarmıştı. Toplumsal hiyerarşinin eski formları, temsil biçimleri, hegemonya ilişkileri ortaya çıkmakta olan yeni biçimler tarafından sarsılmakta; günlük yaşamın gerilimi artmaktaydı. Eski ve yeni kotlamaların arasındaki gerginliğin arttığı, fiziki mekan ve zaman ilişkisinin hızlı, ani ve sarsıcı değişimlere uğrattığı mekan; hem günlük yaşamı, hem her katmanda yeniden tasarlanan temsili soyut mekanları, kendi dilini ve ilişkilerini de üretmekteydi. Yazarların anlattığı barbarlık ve şiddet çağı; ayaklarımız altından kayan mekan; bizi deneyimin kayıt edilmesinden, hatırlanabilmesinden alıkoyan, savuran zaman; ve buna karşılık deneyim ve toplumsal yaşamın iç dinamiklerinden çok örgütlenebilir ve planlanabilir zaman anlayışı; farklılıklarıyla bir arada yaşamak zorundaki kalabalıklar: Kimi zaman korkunun ve gerilimin kol gezdiği sokaklar, binalar, işyerleri fabrikalar; göçmenlerin, işçilerin, ayaktakımının bir araya geldiği mekanlardı.

9Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler: A Psychological History of The German Film, Princeton

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2124, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

Bu mekanların en yenisi ve en kapsayıcı olanı sinema salonunun müşterileri ile oradaki gösterilen filmdeki korkunun nesnesi bu kalabalıklar, bir temsil biçiminin bir tarza dönüştüğü Weimar Alman sinemasının eğilimlerinden birinde, kendi kendisiyle karşılaşıyordu. Dönemin ve Almanya'nın özgül koşullarında plastik sanatlar, tiyatro gibi diğer temsil biçimlerinde de kendini belirgin kılan ekspresyonist üslup, sinemada da kendini gösteren ürünlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu filmler, ilk modern sinema veya sanat sineması olarak alkışlanırken; oluşan dilin, sanayi kentinin gündelik yaşam deneyimlerinden süzülüp gelen belirgin unsurları benzer deneyimlerin, duyguların, koşulların örtüştüğü zaman ve mekan kesişmelerinde, bir ifade ve temsil biçimi olarak ortaya çıkmaya devam eder. Ekonomik, politik, toplumsal karmaşa; kentin ayakta kalmaya çalışan insanları yuttuğu, öğüttüğü günler; suçun, yeraltı dünyasının otorite ile kargaşanın kol kola gezdiği an ve yerler ıslak ve karanlık caddeleri, loş bina boşlukları, arka sokakları, çatıları ve bacaları ile ürküten kenti; ezilmişliği; itilmişliği; kalabalıklar arasındaki yalnızlığı; kırsaldan gelip kentte izini, belleğini, kimliğini kaybetmeyi anlatan öyküleri ve görselliğini üretti.

Bir söyleşisinde Paul Virilio, Nicholas Zurbrugg'un modernizm ve post modernizm üzerine sorusuna; sanıldığıının aksine, modernizmin yaşadığımız

zamana, şimdiye ait olduğunu; ve başat tek bir tarzın bütün bir yüzyıla hakim olduğunu şeklinde cevap verir. Virilio modernizmin ve XX. yüzyılın bütün alanlarda ve anlamlarda yüksek şiddet çağı olduğunu vurgular.¹⁰ Bu tespit Fisk'ten Hobsbawm'a, Guttari'ye kadar uzanan bir yankılanmayı beraberinde getirmektedir. Eric Hobsbawm, 150 yıllık seküler bir gerilemenin ardından, XX. yüzyılın barbarlığın en çok yükseldiği yüzyıl olduğunu söylüyor.¹¹ Barbarlık, Hobsbawm'a göre, toplumların kendi üyelerini bir arada tutan, hatta diğer toplumların üyeleri ile ilişkilerini de düzenleyen bütün kural sistemlerinde tam bir çöküş; daha belirgin söylenecek olursa, bütün aydınlanma projesinin geriye dönüşüdür. Virilio ise: "Benim için benim yüzyılım bir dehşet yüzyılıdır. Basit bir terör

NJ: Princeton U. P,1974 (c:1947.), s:61.

¹⁰Nicholas Zurburg, " 'A century of hyper-violence' Paul Virilioan interview", Economy and Society,

Vol:25, no:1, Şubat 1996, slr: 111- 126.

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 2125, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

yüzyılı değil de dehşetin yüzyılıdır. Ve bununla sadece şu veya bu rejimin dehşetini değil, aynı zamanda, özerkleşmiş teknolojilerin getirdiği dehşeti de kastediyorum... " demektedir.¹² Ya da Guattari'nin terimiyle, XX. yüzyıl savaş makinelerinin çağıdır.

Ne vakit bir şeyler politik sesini dillendiremese; ne vakit yaşamın, sokağın, günlük hayatın deneyimi bir alaca karanlık korkusuna düşse; soğuk mavi ve ölgün sarı kent ışıklarında, ıslak caddelerdeki mavi kırmızı neon ışıklarında, yol üstünde ışığını gördüğü pencerelerin dışına düşmüş, gölgelerin irileştiği ıslak ve karanlık sokaklar; suçun, kaçmanın, kovalamanın, iyi ve kötü polisin, iyi ve kötü yeraltı kahramanlarının geceleri hesaplaşan, sıradan insanlara ertesi gün gazete haberi olabilen, olamayan, büyük ve yaşamı saran adaletsiz dünyası anlatılır. Her defasında; seyirci, başka mitlerle dolanır, farklı anlamlar yükler, yeniden yorumlar. Dönem değiştikçe; gündelik yaşamın yeniden üretimi dönüştükçe mitler güncelleşir. İzleyicinin o mitleri kendileriyle ve yaşamla ilişkilendirme biçimleri değişir. Yeniden anlamlandırır, yeniden kodlar ve bu kodlarla yeni bir bağlam üretirler. Seyircinin zihni, her dönem, başka filmler yaratmıştır bu öykülerden. Mekan, her seferinde, yeniden inşa edilir; dinamiktir, yeniden üretilendir. Bütün bu filmler, toplumsal ana anlatıların, popüler, ama aynı zamanda, öte çehresini resmeden anlatılardır. Başat ilişkiler yeryüzüne yayıldıkça, yeryüzü esner, manzara esner. Temsili kurulan mekan ya da manzaranın, filmdeki sureti de, bunları içine alır; farklı coğrafyalardan gelse bile. Taipei'nin öyküsü Los Angeles, Berlin, İstanbul sokaklarının öyküsüne açılan zarfları içinde taşır. Kompleks bir görme biçimi sunar ve bunu izleyiciden de ister. Bunu bilerek ve seçerek ya da fark etmeden yapıyor olabilir. Görme ve gösterme biçimleri, toplumsal, kültürel ve bireysel bilişten üretilirler ve farklılıkları, bize, farklı pencereler açar . Bakhtin'in gören göz dediği bakışı taşıyan sanatçı, toplumsal olarak üretilen mekan, ideoloji ve kültürün örgülerinin içinden görmektedir. Günlük hayatın

deneyimlerini örten peçe kalkabilir, bunu bazen gören bakış kaldırır; bazen, hegemonyanın ve onun kullandığı mekanın incelmesiyle bu deneyimler ve mekanın kendi anlatıları objektife yakalanır. Objektifin yakaladığı bir duygu olabilir

¹¹Eric Hobsbawm “Barbarism: A User’s Guide”, 24 Şubat 1994’deki Oxford Amnesty Anlatılarına sunduğu makale, New Left Review, no:206, Temmuz Ağustos 1994, s:41

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2126, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20. yalnızca. Bu duygu bir mizansen, bir ortam yaratabilir. İzleyen de kendi öykülerini bu

duygudan kurabilir.

Weimar Sinemasının özgüllüklerinden konuşmaya başlamak metropol, modernizm, sanayileşme, ve ulus devletin kendinden mülhem sancıları ile vücut bulan Weimar Cumhuriyeti’nin deneyiminden konuşmak anlamına geliyor. Bu modernizmin estetik deneyimlerinin de bir yüzü. Fritz Lang’ın 1931’de yaptığı M₁₃ filmi, kendi mekansal ve zamansal özelliklerinin karmaşıklığında tarihsel bir nesne olarak; ulusal, kültürel, toplumsal özgüllükleri ile Weimar Cumhuriyeti’nin sonuna doğru yükselen politik, ekonomik ve toplumsal krizi, karmaşayı, kenti ve karşılıklı duran farklı grupların günlük faaliyetlerini filmsel mekanın tasarım ve kullanımından yarattığı temsil biçimleriyle bize ulaştırmaktadır. Film Alman solunun son zaferinden sonra gelen durgunluk havasının bitiminde ve Hitler’in iktidarı ele geçirmesinden hemen önce çekilmiştir. Filmin senaryosunu Lang’ın Almanya’dan ayrılmasıyla boşanacağı, Thea von Harbou yazmıştır. Von Harbou Almanya’da kalmış ve Nazi filmlerinde çalışmaya devam etmiştir. Film Düsseldorf’taki seri cinayet haberine dayanır. Yeni Gerçekçiliğin etkisi altında bazı gerçek suçluların ve sokak insanların kullanıldığı Kanguru Mahkemesi sahnesi ve belgesel sahneler görülmektedir. George Sadoul’a göre film ekspresyonizmden çok Kammerspiel’e¹⁴ daha çok şey borçludur.¹⁵

Weimar Cumhuriyetinin hükümetinin bir bakanı, polis teşkilatından, kentteki 4 milyon insanın terörize olduğu bu cinayetlere hemen bir çözüm bulmasını ister. Terör devlet

¹²Zurbrugg, 1996, s:112.

¹³M, 1931 Fritz Lang, 118 dk; pek çok gösterimi 99dk üzerinden yapılmaktadır. Filmin adı Morder unter

uns yani suçlular aramızda olacakken yükselen Nazi döneminde bazı anlamları ima edeceği düşüncesi

ile M olarak değiştirilmiştir.

¹⁴Kammerspielfilm: kelime daire konuşması filmi anlamına gelmektedir. 1920’lerde Alman sinemasında

hem Max Reinhardt kammerspiel tiyatrosundan gelişmiş, hem de ekspresyonist filmlere bir tepki olarak ortaya çıkan sessiz filmler. Kammerspiel filmleri biraz kasvetli ve karanlık sahneleriyle, doğal, samimi ve psikolojik çalışmalardı. Ana hatları seyrek ya da hiç kullanılmayan başlıklar nedeniyle devamlılığı olan anlatımsal lığı ile oyuncuların yüz ifadeleri ve davranışlarıyla biçimlenen karakterlere verilen önemdi. Bazen bu stil sahnelerin uzamasına yada abartılı oyunlara yol açıyordu ama aynı zamanda oyuncuların duyguları

daha yoğun aktarabildikleri görülüyordu. Bu tip filmlerin en önemlilerinden biri Murnau'nun The Last Laugh (son Gülüş) (1924- UFA) filmidir.

¹⁵ George Sadoul, Dictionary of Films , Berkeley: UCP, 1965, s:202.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2127, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

aygıtında güçler ayrımının çöküşünün ve istikrarsızlığın işaretidir. Devletin yasama, yürütme ve yargıdan oluşan üç işlevinin dengesi politik kriz altında sallanmaktadır. Bu durum Poulantzas'ın terimleriyle istisnai devlete doğru uzanmaktadır. Yani günlük yaşamda devlet terörü, kendini polis ve zaman zaman da ordu yoluyla aleni olarak göstermektedir.¹⁶ M anlatımsal

katmanlarıyla birlikte, günlük yaşam ve hayatın tekrar tekrar üretilişini içinde barındıran karmaşık bir yapı taşır. M'de halkın tedirginliğini ve huzursuzluğunu izleriz. Aynı zamanda polis insanların özel yaşamlarından kamusal ortamlara kadar uzanan müdahale ve tedirgin edici bir tavır içindeyken, bir yandan da suçluları bulmakta ve sorunları çözmekte gösterdiği beceriksizlikle halkta korku duygusunu ve yanındaki komşusuna bile güvensizliği tırmandıran, kitle paranoyasına da yol açan bir işlevsizlik içindedir. Modern kentin yeni toplumsal kontrol ilişkileri, kurallar ve yeni polis nizamı ile yeraltı dünyasının muhalefeti paralel gelişmektedir. Lang'ın sorgulaması yazınsal olmaktan çok, sinemasaldır. Film, neredeyse, yorucu ve sarsıcı çapraz kesmeler ve paralel montajla, polis şefinin katili yakalamak için bir yöntem arayışı sırasındaki jesti ile başlayıp, yeraltı dünyasının başında olan kişinin jesti ile bitirilmektedir. Lang sinemasal zaman kullanımını, bu iki farklı grubun farklı zamansal ilişkilerini, farklı kullanarak geliştirir. Pek çok eleştirmen Lang'ın bu iki grubun bire bir benzerliğini göstermeye çalıştığını söylemekle beraber, Lang zamansal tasarruf ilişkilerindeki farklılığa da dikkat çekmektedir; bu, modern zamanlara ve yaşayan kente yönelik çözümlemeci bir bakıştır. Mesela yeraltı dünyası için sürenin kullanımı önemlidir ve biz bunu adamların cep saati ile olan ilişkisinin sıkça görüntüye yansımından çıkarabiliriz. Katili yakaladıklarındaki binanın güvenlik saati, yankesici ve dilencileri örgütlediklerinde yaptıkları zaman planlaması, onların zaman konusunda bilinçli ve ekonomik davrandığını gösterir. Adeta modern zamanlara ve kentsel yapıya daha çabuk adapte olduklarını, ya da neredeyse bu yeni dönemin bir üretimi olduklarını da söyleyebiliriz. Daha önceki toplumsal yapının ve ilişkilerinin kanunsuzlar kesiminden farklı olarak, var olan yeni bir tür organize ve kentli kanunsuzlar grubu olduğunu görürüz.

¹⁶ Poulantzas'ın politik krizlerde, krizin öznel koşullarına ve iktidar bloğunun ilişkilerine göre farklılıklar gösteren, Bonapartizm, askeri diktatörlük ya da faşizm gibi örnekleri getirebilecek istisnai devlet

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2128, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

Oysa polis teşkilatı zamanın tasarrufunda eski toplumsal ilişkilere daha uygun olabilecek bir esneklik ve gevşeklik içindedir. Acaba Almanya'nın ulus devletleşme, sanayileşme süreci, bu sürecin yer aldığı tarihsel iklim, Almanya'da bu dönemdeki iktidar bloğunu oluşturan unsurların bileşkesi, toplum içindeki muhalif ve müttefik sınıf ilişkileri ile ne kadar ilgilidir?

Polisle yeraltı grupları arasındaki farklılık filmin mekansal tasarımı ve tasarrufuyla ilgili olarak da gözlemlenebilir. Her iki grubun kentle ilişkileri ve kenti haritalama biçimleri farklı temsil edilmektedir. Polis araştırmasını yukardan bakılarak çizilmiş haritalar üzerinde daireler çizerek yürütmektedir. Elimizdeki siyasi ve coğrafi haritaların o kuşbakışı görünümü onun yukardan bakılan ve üzerinde istendiği gibi oynanabilen bir hareket zeminine döndüren bakışı ve bunun çeşitli temsil biçimleri bu tez içinde tekrarlanmaktadır. Haritaların, savaşlarda ve savaş filmlerinde, serüven, istila, keşif hareketleri ve filmlerinde, ana haber bültenlerinde bir otorite ve bir hareket, yönetim, tasvir ve tanıtım zemini olarak kullanımından bahsediyoruz. M filminde de polis böyle kullanmaktadır haritayı. Halk ve şehir ayrılmaz; bütünleşmiş bir varlık gibi, bir kütle gibidir. Düz, derinliksiz, kişiliksiz. Nasıl da nefret ettiklerini, işlerini zorlaştıran bir şey olduğunu, polis şefinin şu cümlesinden çıkartabiliriz. "Halk iğrenç bir şey". Yeraltı dünyası harita üzerinde yaşadıkları tarzda hareket ederler. Sokak sokak; her köşe başı, ev numaraları avuçlarının içi gibi bildikleri ve yaşadıkları bir şeydir. Hatta, onlar sokakların altındaki kenti de bilirler. Kent polisin düz ve sınırlı bir düzlem olarak gördüğü bir şey değil aşağıdan yukarıya ya da tersi hareket edilebilen, haritalaması dikey olarak da çizilebilir bir şeydir. Lang'ın modern kente yaklaşımını, Metropolis' de (1926) olduğu gibi dikey olarak çizdiği estetikte de görebiliriz. Kent, tıpkı pek çok ütöpik ya da ütopyası kırık bilim kurgularda, Weimar dönemi Alman dışavurumculuğunda ve ondan hayli etkilenmiş kara film türünde görüldüğü gibi, görüntüye taşınmaktadır. Kent aşağıya ve yukarıya dikey olarak büyür. Sokak düzeyi katastrofiktir ve alt sınıfların yaşam alanıdır. Geometrik olarak, sınıfsal piramit temsil biçimini bulur. Lang, Alman dışavurumculuğunun temsil formlarını kullanarak, kanun ve düzen uygulayıcıları ve

analizine bakınız: Nicos Poulantzas, Fascism and Dictatorship, London: Verso, 1979 c: NLB, 1970..

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüs-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 2129, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

otoriteyi aşağı köşe açılardan çekerken; sokağı, köşe başlarını, apartmanların merdiven boşluklarını üst geniş açıdan çeker.

Lang'ın M'i, bütün bu tarihsel ve coğrafi özgüllüklerin en krizli anlarından birinde, neyin nerede olduğu ile, şüphenin ve belirsizliğin anı ve mekanı ile çakışır. Bu nedenle de belki, filmde politik bir cümlenin içi birden boşalır, belirsizleşir, anlamsız kalır. Film bu belirsizliği temsil eder ve tekrarlar. Kamusal ve özel (mahrem), kanun ve düzen, otorite ve kitleler, suç ve ceza, normal ve anormal, politik ve psikolojik ayrımların ve karşıtlıkların içinde bulunduğu "Kanguru sahnesi", bu tarihin sorgulanışının doruk noktasıdır.¹⁷

Ama aynı müphemlik Lang'ın dilinde ve bakışında da vardır. Anlatım

mekansal ve süresel bir opaklığın sahnesine dönüşür; doğrusal bir gelişme izlemez; doğru ve yanlış karşıtlığının yerini kaybettiği ve cevapların geçersiz kaldığı daireler çizerek dolanır adeta. Lang elbette döneminin psikoloji ve toplumsal psikoloji kuramcılarıyla aynı zamanı ve coğrafyayı paylaşan biri olarak, kitle psikolojisi tartışmalarından da etkilenmiş görünür. Dahası; edebiyattan günlük politikaya kadar kitlelere ait yargılar, sanki, sanatçının hanesinde kararsız bir algılayışla eklemlenir. Filmde, oldukça sık, kalabalıkların toplanışını, kitlelerin kent içinde “yığınlaşmasını” izleriz. Bir çeşit özgül kamusal alanı oluştururlar. Kahveler, kulüp ve gazete bayilerinin önleri gibi o günün kamusal mekanlarında ortak davranışlar gösterirler. Günlük hayatın bu temsiliyle bir medya aracı olan sinema, tarihsel bir gösterge niteliğine de dönüşür. Duvar gazeteleri, afiş standları önünde toplanan kalabalıklar, kitlelere olumsuz bakan o günkü Alman söyleminde sıkça görüldüğü gibi, dalgalanan, köpürmeye hazır bir büyük yaratık gibidir. Filmde pek çok kez, kendiliğinden bir kalabalık olarak kitle rahatsız edicidir. O halde kontrol edilmesi gerekir. Hatta geometrik düzenlemeler içinde. Tıpkı faşizmin bu konu üzerine geliştireceği estetikte olduğu gibi. Kitlelerin bir şekil ve yoğunluk olarak, yani bir kütle olarak, algılanması sanayi kentleri, kalabalıklaşan toplumsal yaşam, kitlelerin kontrol edilebilmesi konusunda gelişen ısrarlı korku ile başlayan bir olgudur.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25 Kare, sa: 2220, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

Lang M filminin anlatımını doğrusal ve yatay değil, tıpkı modern kentin görüntüsünü oluştururken yaptığı gibi dikey olarak oluşturur. Gerçek zaman (sinemasal olmayan) kentin hikayesinin mekansal üretimi içinde titreşimler oluştururken, sürekli çapraz kesişlerle hikaye dikey olarak yapılandırılır. Yani, hikayenin zamansal yapılanışında anlar mekanın içine yayılır. Bu aynı zamanda “Kim yaptı?” türünün gerilimini de farklı kılar. Seyirci aslında başından itibaren yeterince ipucuyla beslenmiştir ve katilin kim olduğunu bilmektedir. Gerilim kentle, belirsizlikle ve çatışan ilişkilerle sağlanmaktadır. Dedektif öyküsü bir toplumsal bilinç öyküsüne dönüşür. Kafka ve Brecht melezi bir mahkeme, Lang’ın kendi müphem bakışıyla, gerilimi çözülmesi gereken yerden alır ve grubun içinde, bireyler arasında daha derin bir muhakeme sürecine, hatta toplumsal düzeye taşır. Toplumsallığın zorluklarını taşıırken, “aramızda dolaşan suçluların” vebali altında ya da kaosu ve düzen bozukluğunun içinde yaşarken; bir gün herkesin toplumsal suçların bedelini, bu vebali ödeyeceğini hissetmektedir. Dolayısıyla “Alman Mahkemesi”nin önünde tarihsel duruşun toplumsal toprağı ve kitleler durmaktadır. Bir türlü harekete geçememekte, tepki verememektedir; toplumsal paranoya ile yan yanadır ve toplumsal deneyimdeki suçluluk duygusundan hiç de irak değildir. Korku ruhu yiyebilir (Fassbinder’i hatırlayalım); ruh ortak deneyimden muzdarip düşmüştür; suçluluk duygusu, anarşi ve otorite arasında tutuklu kalmış müphem anlarda, kendini cezalandırmaya dönüştürebilir. Zamanı Almanya mekanında mühürleyen sokaklardaki korku otorite, organize suç ve polis kaskacı, köşe başlarındaki polis kontrol noktaları ve herkesin kimlik kağıtlarını yanında taşıdığı gecelerde kameraya girer.

Bu noktada, Reich'in analizi ile, toplumsal yapının varolan koşulları faşizme kitle tabanı sağlamıştır.¹⁸ Ana hatlarını Bismarck'ın geç ve yukarıdan burjuva devriminin belirlediği Alman ulus devletinin görece "otoriter" yapısı, tarihsel olarak devletin öznel ilişkilerinin, insanların ve yaşamın yeniden üretiminin, diğer geç ve yukarıdan devrimlerle de ortaklıklar taşıdığı bir yapıda, kültürel üretim alanında "babalar" ve "oğulları" arasındaki

¹⁷"Kanguru Sahnesi" bölümünün Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'sından etkilenecek oluşturulduğu söylenebilir. Hırsız ve dilencilerin orkestrasında, sokak insanların mahkemesinde böyle bir etkilenişi hissetmek mümkün.

¹⁸Wilhelm Reich, Mass Psychology of Fascism, London 1970.

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 2221, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

çatışmanın ağır alanını açığa çıkarır. Bu gerilim, geçmişin, ve daha geniş bir bakışla tarihin sorgulanışı II. Dünya Savaşı sonrası Yeni Alman Sinemasının belirgin karakteri olmuştur.

Usta Beni Öldürsen e'de müphem gibi kurulmuş mizansen soyut gibi duran bir zamanın soyut gibi duran bir mekanında yer alır. Bu herhangi bir mekan gibi duran soyutlamanın çağrışımları vardır. Ötesi savaş ve yoksulluk herhangi bir yerde ve her an bir potansiyel olarak durmaktadır. Sirk aşına ile beklenmedik olanın, hızla değişen numaralardaki şaşırtıcılığın, ilginçliğin, farklı dillerin değişen tarz ve türlerin birbiri ardınca gelişi ile izleyiciyi sürekli uyaran ve zinde tutan bir ortak seyir ilişkisi yaratır. Bu özellikleri nedeni ile Kluge gibi bazı düşünürlerin alternatif kamusal alan üretme anlarına uygun bir ortam ve format olarak değerlendirilmiştir. Sirki oluşturan insanların farklı uluslardan kültürlerden gelerek, dillerin ve üslupların bir aradallığını taşımaları, karnaval ve çok çağrışımlı, metinler arası diyaloglara açık yapısı bize "bir başka olanlar", "bize benzemeyenler" sahnesi yaratır. Her gün bir gösterinin heyecanını, zorluklarını, gezgin mekansallıkları ve her an her şeyin mümkün olduğu bir gerilimin kıyısında paylaştıkları ortak yaşamları ve deneyimleri kurumsal olan aşına olan baskın tarzlara alternatif oluşturmaktadır. Sirkin savaş arifesi bir zamanla kent kenarına yerleşmiş duruşu bu duruşun fantezi ve masalımsı bir hale içinde verilmesi, ve anlatıda oyuncuların zaman zaman bir varyete gösterisi ya da bir müzikal kadrosu gibi geçişleri; şarkıcıların performansının yer aldığı sahnelerin düzenlenişi ile politik cümlelerin içi dolar. Anlatım kamusalın tiyatro sahnesi gibidir. Gözümüzün önünde sergilenir. Bir sahnede birbirine paralel yaşanan iki dünya ve seyirciler vardır. Filmin seyircisi de filmle kendi arasında benzer bir konumdan bu seyirliği seyreder. Kendini sahnenin seyircileri ile bir tutma şansını bir yakalayıp bir kaybederek. Filmdeki seyirciyle filmin seyircisi sirkteki numaraları birlikte izler ve ortak öteki izleyici olma deneyimini paylaşır. Sirke paralel gelişen askerlerin faaliyetlerini ve dünyalarını ise onlar filmin izleyicisini, sirk halkını ve belli belirsiz olarak da filmdeki izleyici halkı rahatsız ettikleri ölçüde izleriz. Onlar ve icraatları içe düşen korkunun henüz ya da hala işaret edilmemiş nesneleridir. Masalı, fanteziyi, tedirginliği ve korkuyu üretirler. Onları reddetmenin kendisi masala, fanteziye,

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2222, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

korkunun yüzünü aramaya ve sirk heyecanlarına dönüşür. Onlara direnmenin yolu ütopyalar kurdurabilir, fantezilerde dilini bulabilir. Gündelik yaşam faaliyetleri bu iki tezat dünyayı aykırı iki sahneye dönüştürür. Birileri numaralarını çalışır birlikte yer içer kavga eder dalaşırken diğerleri arananların posterlerini asar, işkence yapar, infaz eder ve karanlık kapılardan girip çıkarlar. İşleri yüreklerle korku salmaktır. Sirk numaraları korkuyu yüreklerden bir an içinde olsa çıkarmayı becerir ve belki korkuya bir teneffüs hakkı tanır. Filmin zaman ve mekan tasarrufu sirk merkez alarak düzenlenmiştir; yani sirke göre düzenlenmiştir; aykırı olana aykırı otlarına göre. Filmin görsel dilini belirleyen sirkte teatral sahne düzeni kadar sirk ve dairelerden oluşan bakışıdır. 90’ların son yarısında bu coğrafyadan kalkan ve daha geniş bir zamana ve coğrafyaya söz söyleyen yönetmen artık modernizmin yabancılaşmış tedirgin çocuğu gibi kendi etrafında dönüp, merkezini arayan; merkezdeki muhatabı ile karşıtlık ilişkisini, iktidar ilişkisini sorgulayan bir yerden kurmaz filmin alegorik geometrisini. İç dairede olan, merkezde olan daha doğrusu merkezin bir daireden çok bir satha dönüştüğü yerdeki sirk kendine zemin alır. Sirk kendi ilişkileri ve yaşama biçimi olarak böyle bir hiyerarşik merkez taşımaz. Sirk kendini oluşturanların dayanışma, “düzensizlik”, temelindeki benzemeyenlerin ihtiyaç ve yaşamı her gün yeniden kurma enerjisine dayalı yatay ilişkisinden oluşmuş bir ortaklığı işaret eder. İktidarsız bir dilden konuşur. Dilsiz bir palyaçonun yardımcı oyununu kendi içine alır; riski bilir ve en zayıf noktası olan bu dilsiz palyaço en kolay yara alacak yanı olur. İncinebilir tarafını kendi içinde taşır; aynı zamanda kuşatan; daireler çizerek hareket eden, merkezci ve istilacı düzenci olanla ne yatay ne dikey bir ilişki kurmak istemez; sadece karşılaşma ve çarpışma anının deneyimi ile uzaklaşmayı planlar. İşte burada farklılaşan sorunsal açığa çıkar. Derdi halenin dışına çıkmak olabilir; gelmekte ya da halen olmakta olan savaştan; giderek içindeki yaşamın boşaldığı kentten uzaklaşmak istemektedir. Bunların olmadığı bir yer ütopyasını içinde taşır. Şimdilik fanteziler, ütopyalar vardır. Denizkızı denizkızının fantezisi değildir ve o denizine döner. İshak babasını, ya da onu kollayıp yetiştiren anne babasını evladını kaybetmekten kurtararak, kendi kehanetlerine de son verir. Artık ölümün yüzünü görmeyecektir. Ustayı yaşatır. Çocuklar kendilerini yetiştirenlerin de bahtını değiştirecektir belki. Bilge

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2223, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

Karasu’nun öyküsündeki yoğunluk da belki bu nedenle bu baba-oğul, ana-oğul, usta- çırak ilişkisinde odaklanmıştır. Çember yuvarlak değildir. Ütopyalar ve fanteziler özgürleştirir. Kıyıda sath-ı müdafaadan ötesini henüz anımsamıyoruz ya da daha orayı okumadık.

Alegori ve Temsil

Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler III

Küreselleşme miti ve onun retoriklerinden biri sınırların yok oluşunu bize tekrarlar. Birtakım sınırlar yok oluyor gibidir; ama, madalyonun bu yüzünün kıyılarında sallantıda duranlar, bu miti oluşturan toplumsal yapının gittikçe aşılması zorlaşan, kanlı ve kalın sınırlarına çarpar dururlar. Olmadığına inandırıldıkları bu kalın hatları görünmez kılan yoğun bir simülasyon tekniği ile üretilmekte olan bilişsel sanayinin ta kendisi midir? Sınırlar ancak başka bir dilin mantığı ve sözcükleri ile tanımlanabilir. Sınırların eridiği her an, sınırlar çoğalmakta, sınırları çizen kalın hatların matriksi üretilmektedir. Bu matriksin içinde yaşarken onu bir matriks olarak soyutlayamayız. Matriks üzerimize düşer, yayılır. Yaşam kafeslenir estetiğini yaratır. Yırtılıp gölgelenen parçalı ışıklardan oluşur. Sanatçının gören gözü soyutlayan bakışı ve işaret edecek dili bu yüzden önemlidir.

Bu yazı dizisinin başında üçüncü bölümde, yani, burada yazacağımız filmler konusunda hiç bir fikrim yoktu. Ama yaşanan süreç yazıyı kehanette bulunan bir yazıya dönüştürdü. Çünkü dönemsel allegoriden ortaya çıkan anlatım biçimlerinden ve bunlarla birlikte ortaya çıkan tür sinemalarından söz ediyorduk. Öncesinde ele aldığım Türk filmlerine dünya dönemdaşlarıyla birlikte bakarken, yeni bir dışavurumculuğun ve form denemelerin belirgin bir eğilim olarak karşımıza çıktığını söylemişim. Bu filmlerin dünyada her şeye rağmen direnen dillerin filmleri olduğunu, çağdaşlarıyla aynı çabaları gösteren ve umudu besleyen filmler olduğunu anlatmaya çalışmışım. Dolayısıyla yazının muhtemel açılımında bu yeni arayışların bugün Türk ve dünya sinemasındaki örneklerine değinirken, bir yandan da gönderme yaptığımız iki dünya savaşı arasındaki dönemde Alman sinemasının içinde geliştiği iklimin yarattığı devinimlerin uzantısı tür sinemalarına da bakacaktık. Bu karşılaştırmalı okumanın örnekleri beni arama zahmetine sokmadan kendiliğinden geldi. Dolayısıyla bu tuhaf durumun, benim Casandira öykünmelerimden mi, dönemin aslında kör gözüm parmağına açıklığında olup da çok burnumuzun dibinde olduğu için dönemsel hipermetropi yaratmış pusluluğundan mı, yoksa sanatın kendi izleğinin ve analizin öngören becerisinden mi kaynaklandığını bilemiyorum.

“Alegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2224, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Alegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Alegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

Özellikle de medyanın, ideoloji teknolojilerinin ve teknolojilerin ideolojilerin burnumuzun ucunu görememeye ayarladıkları yeni ve yaygın algı alışkanlıklarımızdan sonra.

Alegorik anlatım, bir çelişki ve veya çatışmanın, kendi temsil ilişkilerinin yerine geçen başkalaşmış bir temsilin, başka ve uygunlaştırılmış bir karşıtlıkla anlatımı olabiliyorsa, korku ve kaygı ve onlardan beslenen tür sinemaları dönemsel bir alegori olarak karşımıza çıkabilir. Korku ve kaygının kaynaklarından biri olan politik, toplumsal, ekonomik belirsizlik ortamı, yani, puslu bir politik iklim diğer dönemsel özelliklerle birleşerek kara film türünü yeniden üretebilir. Korku ve kaygının muhtemel yüzlerini aramaya çıktığımızda, ve bu yüzlerin muhtemel ifade biçimlerinde yeniden örgütlenişine tanıklık etmekte olduğumuzu düşündük. Fanteziyi ya da ütopyayı ya da her ikisini de aynı anda içinde barındırabilen bilim kurguyu kendi günlük yaşam kurgularımızda görmenin dehşetinin dünya genelinde dışavurumcu ve kara filmvari bazı üslupları yeniden ürettiğini de söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra, yine dünya geneline yaygınlaştırılabileceğimiz gibi, filmlerde kadınların yokluğu

meselesinin de, toplumsal gerilim alanlarına ait çatışmaların çözülemediği anda karşımıza çıkan, “öteki”nin alegorik yokluğuna hem bir işaret, hem de kara film öykünmesine ait bir biçimleniş olduğunu söyleyebiliriz. Tarihsel olarak üretilmiş, hem pek çok anlamı birden tanımlayan hem de kendi başına hiç bir şey açıklamayan; bağlamın önemsizliği ile yaygınlaşan, dolayısıyla değişik bağlamların ifade ve tanımlama aracı olarak kullanılan “öteki”, “dışarıdaki” ve benzeri kategorilerin kullanım ilişkilerinin ve ideolojilerinin temsili bir tekrarıdır bu durum.

Bizi öncesinde ela aldığımız filmler bağlamında kendine doğru bir yolculuğa çıkaran Weimar Sineması ve onun belirgin ve son örneklerinden M (F.Lang, 1931) gibi filmlerle günümüz sinemalarını karşılaştırmaya iten belki, sadece bir sezgiydi. Bu sezginin kaynaklarını soruşturmak için, her şeyden önce karşılaştırmakta olduğumuz iki tarihsel iklimin birbirini çağrıştıran yanlarına bakmalıyız. Çağrıştıran pek çok özeliğine rağmen, bunlar, benzer dönemler değiller. Yine de, çağrışıma neden olan dinamikler belirli estetiklerin belirli tarihsel iklimlerle ilişkilerine de ışık tutabilir. İki dünya savaşı arasına denk düşen, faşizmin geliştiği, dünya ekonomik krizinin yer aldığı dönemin ardından

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2225, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

türemiş ve kaynaklarını bu dönemde oluşturmuş başka üslupların ve tür sinemalarının yeniden, belirgin tarzlara ve tür sinemalarına doğru yönelimi de bu çağrışımları kışkırtmaktadır.

Öncesinde tartıştığımız M filmi, yine daha önce de tartıştığımız gibi, sanayileşen kentsel mekan, işsizlik, 1930 bunalımı, devlet otoritesinin ve polis devletin baskısıyla organize yeraltı suç örgütlerinin aynı gücü paylaştıkları ortam, işsizlik, toplumsal bütünlüğün sarsılışı, yükselen şoven milliyetçilik gibi karanlık suların içinden çıkmaktadır. Sanayi kentine doğru akan göç istenmese de aynı toplumsal mekan kaçınılmaz olarak paylaşmanın, klostrofobik ve insan düşmanı ortamın tedirgin kaygılı havasını beraberinde getirmekteydi. Birbirine yabancı kalabalık, kimseye ve herkese ait, daraltılmış, sıkıştıran toplumsal ve fiziksel mekanda, yani, kentte, ekonomik kriz ve işsizliğe yenik düşüyor; farklılıklarıyla bir arada yaşayamıyor, birbirine karşı husumet duyguları geliştiriyordu. Emeğe dayalı üretim kırılıyor; teknolojik sıçramanın imkanı kıldığı kitlesel üretim, emeği gereksizleştirirken; aşırı üretim karşısında eksik tüketimi açığa çıkarıyor ve topyekün bu süreç işsizliği beraberinde getiriyordu. Kapı komşusunun bir yabancıya, dahası işini, yaşam alanını tehdit eden potansiyel düşmana dönüşmesi böylelikle kolaylaşıyordu. Yine Fritz Lang’ın Metropolis filmi makineyi ve vamp kadın makine insan Maria’yı - ki ilk kadın androidlerden de sayılabilir - bu toplumsal nefretin alegorik nesnesine dönüştürüyor; film bu konuda nasıl bir tavır alacağını bilemez bir şaşkınlığın izlerini de ilk kez seyirciye sunuyordu. Böylece 18.yüzyılın sevimli mekanik insan makine melezi oyuncakları ütopyalarını yitirmiş tehdittin nesnesine dönüşmüşlerdi. Sanayi toplumunda emeği daha ucuza alınan kadın, işlerin azalmasına neden olan makine ve bu teknolojiyi üreten bilim adamı Metropolis’in müphem kötü karakterlerini oluşturuyordu. Sokaktaki adam için de öfkenin, huzursuzluğun, kaygının nesnesi sorunun

kaynağından kayarak, kapı komşusu yabancıya odaklanmakta gecikmiyordu. Kapitalizmin tekelci aşaması orta ve küçük boy sanayiciyi zorluyor; iflaslar art arda geliyordu. 1930'larda Faşizm böyle bir ortamda boy verdi; ideolojisi, söylemleri böyle biçimlendi.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2226, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

Bugün baskın küreselleşme politikaları ve küreselleşmiş sermaye küçük ve orta ölçekli ve yerel sanayilere nefes aldırılmazken bir yandan da ortaya çıkan yoğun çatışmaların karşısına bunları neredeyse tek çıkar yol olarak çıkarıyor; bir panzehir olarak öneriyor. Böylece gerilim hem ulusal, hem uluslararası, hem de uluslarüstü katmanlarda katmerleşerek yoğunlaşıyor. Buna, bir de, yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası siyasi örgütleniş biçimleri üzerine dönen çatışma eklenirse, yani, bir yandan ulusları aşkın (aşkın olması gereken) baskın üretim ya da üretimsizlik ilişkileri ve bir yandan ayakta kalabilmek için daha küçük birimler, bölgeden ulusa gelgitler çizen savunma refleksleri eklenince, sorunun yoğunluğundan göz gözü görmez oluyor. Yeni teknolojiler ve onların ideolojileri geleneksel olandan farklı tarzları dayatıyor, uluslararası sermaye ve emeğin dağılımı yeni haritalarını çizmek zorunda; çiziyor da. Üretime dayalı olmayan yeni bir ekonomi biçimiyle mi karşı karşıya olduğumuzu anlamadan, küresel işsizlik ve yoksulluk yeryüzü fotoğrafını çoktan biçimlendiriyor. Bu kez tüketimin çok, üretiminse neredeyse görünmez olduğu bir manzara ile karşılaşılıyor. Kente pencerelerden baktığınızda fabrika dumanları, işçi kahveleri gözüküyor. Artık kapı komşumuz iyice yabancı ve yaşadığımız kentler emekten sanayiden üretimden arındırılmakta. Sanayileşen kentten sanayisizleştirilen kente geçerken korkularımızın şiddeti aynı. Uluslaşma ile uluslarüstüleşme aynı şoven ve kanlı muharebe alanlarını yaratıyor ama kırsal ve kentsel ayrımı olmayan hem fiziki hem elektronik hem de sanal alanların kullanıldığı muharebeler bunlar. Tanklara karşı dadaizm, sanayi kentine karşı dışavurumcu sanatlar estetiklerini ödünç bırakıyorlar. Yerinden edilenler, yurtsuzlaştırılanlar, işsiz güçsüz kalanlar, evsizler, aylaklar kentin bu yaşamdan arındırılan topografyasında hem bir tehdit hem de zulmün nesnesi mazlumlar olarak özellikle geceleri bir küfür gibi iniyorlar kente.

"Gerçekliğin", "hayale"; "hayalin", "gerçekliğe" geçişli ilişkisinde, büyük metropollerin; gelişmiş, elektronik dönem kapitalizminin; kent varoşlarının, temiz banliyölerin, konu parklarının da bir korku, şiddet, dehşet öyküsü var. Bu birlikteliğin karşısında korku, iktidar, baskı ilişkisi de kendini ve temsil biçimlerini yeniliyor. Karşıtlığın her ortağı, yeni formlar ve içeriklerle yeni söylemler üretilmekte. Amerikan Hollywood 'tür' sinemasının

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2227, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

ortak paydasında: Agorafobi- klostrofobi- homofobi var: Kentten ve kalabalığından ortak mekanlarından korkmak; giderek küçülen özel alandan, kapalı mekanlardan korkmak; insandan korkmak! Yabancılaşmasına yabancı bakan, yalnızlaşan metropol insanı, giderek küçülen, neredeyse bir kabine dönüşecek iç dünyalarıyla, dünya ve toplumla ilişkisini, toplumsal ve kamusal alanlarda gerçekleştirmek yerine; televizyon ekranında; eğer olanaklara ulaşabiliyorsa ve bu ortamda aktif olabiliyorsa, bilgisayar ağlarında, kablo ve uydu aracılığı ile gerçekleştirmeye çalışıyor gibi. Bu onun diğer coğrafyaları algılayışını ve onlarla olabilecek ilişkilerini de biçimlendiriyor ve belirliyor. Ama insan ilişkilerine ait her şeyin bir veri arşivi tasarımları içinden aktığı yeni dünya tanımları içinde; insan, yaşam, doğa ölüm, şiddet, toplum, tarih, ölü nesneler olarak gözlerinin önünden akarken, hep birlikte seyrettiğimiz mesafesiz plastik görüntüler ve uzak sesler olarak biçimleniyor. Kamusal alandan ve toplumsal mekanlardan yalıtılmayla belki insanlar arasındaki ilişkinin tarihi kadar eski şiddet olgusunu 'ben ve diğerleri' karşıtlığında, yeniden fantezileştirmesi ve dönüştürmesi ile karşılaşırız. Farklılaşan kamusal alan içinde, farklılaşan kişisel alanın bastırılan şiddet duygusu ile kurduğu yeni ilişki tarzı, öfke, umutsuzluk, doyumsuzluk; yabancılaşmaya karşı kazanılan bağışıklık; duygunun yitimi, uzun süreli yoğun gerginliğin ve dehşetin sonunda duyarsızlaşma tek tek bireylerin hallerini tanımlar. Aynı zamanda bu durum toplumsal olarak da geçiş ve bunalım dönemlerinde, yoğunlaşır, ortak deneyimlere dönüşebilir.

'Polis kent'in coğrafi özellikleri değişmiştir. Pek çok metropol insanı bastırılmış olanın geri dönüşünü daha uluslararası bir coğrafyasızlıkta, plastik-gerçek, izlenimsel-gerçek karşıtlıklarında yaşamaktadırlar. Korku ve dehşet filmleri (horror films) üzerine makalesinde, Robin Wood, "bastırılmış olanın geri dönüşü" olan yaratık, canavar figürünün statükoya uymayan cinsel biçimlerin temsili formu olduğunu vurgular.¹⁹ Analizinde Freud ile Marx'ı birleştirirken, bu köprüyü Herbert Marcuse aracılığıyla atar ve ondan eşcinsellik, ikicinslilik, kadın arzusu gibi "artı bastırılmışlık" olgularını analizi için ödünç alır. Korku filmindeki yaratıkların aslında toplumsal ve ekonomik ilişkilerde ezilen

¹⁹ Wood, Robin., "An Introduction To The American Horror Film", Bill Nikolas, (der.) Movies and Methods II içinde, Berkeley: UCP, 1985., pp:195-220.

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 2228, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

sınıflar ile birlikte, geniş bir yelpazede bunlara eklenen, itilen grupların; çocuk, kadın, etnik gruplar, göçmenler, işçiler, eşcinseller, diğer kültürler, diğer ırkların, "ötekiler"'in temsili olduğunu, söyler. Ötekinin film içinde statükoya uygun hale getirilişinin bir iktidar savaşımı olduğuna işaret eder. Bu yaratıklar hem saldıran olarak temsil edilirler, hem de kurbandırlar. Pek çok filmde şiddetin hedefi de aslında bu temsil edilen grup ve sınıfa yöneltmiştir. Eğer toptan bir toplumsal temizliğe uğramamışlarsa, suç ve cezanın nesneleri olurlar ve filmin şiddetinden kazazedeler olarak çıkarlar.

Bu öteki ya da dışarıdaki aslında ters yüz edilmiş toplumsal pratiğin çoğunluğu ve içerdekidir. Sadece temsile soyunanın ötekisi ve dışındakidir;

üstüne üstlük birbirine benzemeyen, farklılıkları olan bir çoğunluktur ve elinizde sınıf gibi analitik kategoriler yoksa bu farklı duruşları da zikredip durmaktan öteye gidemezsiniz.

Joel Schumacher'ın Sonun Başlangıcı/Falling Down /1993) filmini, büyük dağıtım şirketi sayesinde, olayın tasarlandığı Los Angeles kenti ile birlikte seyrederiz. Film bir şiddet filmidir; örtük ve açık şiddet unsurlarını kullanır. Oldukça hassas dengelerde yaşayan, çok yakın bir geçmişte, bir anda, Rodney King olayını ve ardından, mahşeri bir etnik gruplar iç savaşı yaşayan kentin üzerine kuruludur. Bu kent, her ırk ve milletin omuz omuza yaşadığı bir kent değil; insanların renklerine, dillerine göre farklı yerleşim alanlarına çekildiği, farklı semtler arasında bölgeleşme denilen keskin sınırların olduğu; dolayısıyla "öteki"ne duyulan paranoid korkunun ve nefretin daha büyük boyutlarda yaşanabildiği bir kenttir. Homofobi denen insan korkusu şiddetin en üst boyutlara tırmanmasına olanak verecek ölçüde büyüktür. Rahatsızlık boyutları, toplumsal dengelerin hassasiyetinden, kendini kontrol altında tutmaya zorlayan pek çok insanın Michael Douglas'la kendini ister istemez özdeşleştirmesinden, ya da sokaktaki pek çok insana muhtemel bir Michael Douglas gibi bakmasından geliyor. Etnik grupların her gün yaşadıkları ve hatta katıldıkları günlük ve tanımsız terörle ilişkileri ve buna ilişkin kaygılarını tekrar pekişmiş, alevlenmiştir. Kalabalık korkusu ve insan korkusu birbirlerini sürekli ve karşılıklı besliyor, büyütüyor. İlişkileri farklı yaşayan farklı coğrafyaların

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 2229, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

seyircileri, küreselleşmenin medya diline alışmış, savaşları bile televizyondan plastik bir imge, bir video oyunu gibi izlemenin ortak yabancılaşmasıyla filmleri seyrederken, farklı yaşam pratikleri, benzer nefretleri, korkuları, kaygıları ile "ötekiler ve biz" karşıtlığını üretirlerken, kendi öfkelerini de açığa çıkarıp, korku ve kaygılarını yeniden üretmektedirler.

1993 yılında Screen dergisi ve bir İngiliz kanalının ortak olarak yaptığı bir parodi Amerikan sinemasın 90'lı yılların başında yeni bir tür gibi ortaya çıkan bir tarza dikkat çeker. İngilizler bu yeni tarza: Hollywood sinemasında "Cehennemden Gelen Komşular" diyorlar. Cehennemden gelen polisi ile Kanunsuz Giriş/Unlawful Entery, (Jonathan Kaplan, 1992), cehennemden gelen oda arkadaşı ile Genç Bayan Aranıyor/Single White Female, (Barbet Schroeder, 1992), kiracı ile Pacific Heights (John Schlesinger, 1990), dadı ile Beşikteki El..Dünyayı Sarsar/ The Hand That Rock the Cradle, (Curtis Hanson, 1991) insan korkusu üreten gerilim filmleridirler. Benzerleri sıralanabilecek bütün bu filmlerin ortak noktaları; film dilinden, önyargılı dünya görüşleri ve ürettikleri insan korkusudur. Bunlar sınıf atlamaya çalışan, beyaz küçük burjuvaların, beyaz banliyölerde, küçük, temiz evleri ile küçük ailelerini kurma çabalarının öyküsüdür. Genç, Bekar Bayan Aranıyor ise büyük kentte yalnız ve genç bir kadının benzer bir hayat tarzı arayışının öyküsüdür. Onlar sınıf atlamaya çabalarlarken ya da düzgün bir yaşam standardı oluşturmak isterken cezalandırılıyor, ya da bir sınavdan geçiriliyorlar; sınavdan başarıyla

geçemeyenler sisteme kurban ediliyorlar. "Ötekiler" de asıl kurbanlar olarak bu sınavdaki kendi de mağdur olan infaz görevlileri olarak bu kurgudan payını alıyor. Evsiz, yurtsuz zencilerden şüpheleniyor ama çılgınca şiddet kusanlar ise ezilmiş, örselenmiş, ayak uyduramamış ya da bir şekilde eski konumunu kaybetmiş olan "öteki" beyazlar: 90'ların en kötü durum olarak gördüğü, başarısızlar. Seyirciye sürekli yankılanan retorik: "Dikkat, herkes suçlu olabilir; herkes saldırabilir!", "Şiddet Her Yerededir!", "Herkes Canidir!" Dünyanın böyle çizildiği, kuşku, çekingen, yalnız insanlar aleminde, her renk, dil, ırk, dinden insan, günlük yaşamda, sıkıştırılmış alanlarda; alansızlıklarda, sürekli hesaplaşmalara oturuyor. Başarı ve başarısızlıklar, iş ve işsizlik uzlaşmak, ayakta kalmak, yalnızlık karşıtlıklarına sıkışmış insanlar; kendisi gibi olmayana daha da

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 2320, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

şüpheyle bakıyor. Her ayrımcılığa maruz grup, bir diğerine, ayrımcılığı yapanın mantığı ve gözüyle bakmaya başlıyor. Kurban edilenin, suçlu olanın ve seyirci olan bizim, sokaktaki aynı kişi olduğunu düşünmek istemiyoruz. Gerilimi ve kaygıyı yaratıklar ve ötesi, sona ermiş uygarlıklarla anlatan, bilim kurgu ise korkuyu düş, düşü özlüyor yapıyor. Uygarlıkların sonunu, ya da sona ermekte olduğunu anlatan ya da doğa afetleri üzerine çekilen filmlerde, korku ile şiddet arasındaki gerilim yükseliyor; ve filmin dili anlattığı "öteki"ni infaz ediyor. Kendi anlatısının nesnesini yok ediyor. 90'ların ortalarında, yeni bir dalga olarak yükselen doğa afetleri, hastalıklar üzerine gerilim filmlerinin, zaman zaman kötü tekrarlarıyla, zaman zaman AIDS gibi yeni paranoyalarla film pazarını doldurması da "son ötekiler" arasından, doğanın ve yine insan bedeninin ve kitleler üzerindeki salgın hastalık tehdidinin yeniden temsilleri olarak karşımıza çıkıyor. (Dante Yanardağı, Twister, Tehdit, Vahşi Nehir gibi filmler bunlardan bir kaç örnektir.)

90'ların sonlarına doğru ise bilim kurgu, kara film fantezi ve uygarlıkların tek bir el tarafından kurtarıldığı felaket türlerinin sarmal, melezleşmeyle gelişini izleriz. Artık, post feminizmin güçlü ve öldürücü kadınları da ortalıktan silinmiş; kadınların yok olduğu ve II. Dünya Savaşı sonrasındaki kara film türündeki gibi, toplumdaki kadını, erkeği, kamusal, mahremi ayıran çizgilerin yeniden çizildiği bir döneme mi girilmiştir?

Vivian Sobchack'a göre kara film kamusal mahrem mekan ayrılığı yerine mahrem ve kiralık mekan ayrımını geliştirir.²⁰ Bir yandan kişiliksiz, sürekliliği olmayan barlar, gece klüpleri, yol kenarları, kahveler, yani kiralık mekanlar öte yanda aşına ve güvenli evcil mekan. Kara film kendine bu kiralık mekanları seçer. Sobchack'ın kiralık mekanlarının yerine, belki Bukatman'dan biraz da orijinal kullanımından uzaklaştırarak, ödünç aldığımız terminal sözcüğünü yerleştirerek mekanın ve zamanın geçişkenliğinin insanların toplumu mekanı ve zamanı üretkenliğindeki geçici farklı bir iklimi yaşıyor olmasın da anlatıyor olabiliriz.²¹ Yeniden ve diğer türlerle melezleşerek gelen bu kara

²⁰ yayınlanmamış noyları alıntılaman Fred Pfeil, "Home fires burning: family noir in Blue Velvet and Terminator 2", Shades of Noir: a Reader , Joan Copjec (der), içinde, London & / NY: Verso, 1993, slr: 229-30.

²¹ Scott Bukatman, Terminal Identity. The Virtual Subject in Science Fiction, Durham: Duke University press, 1993.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2321, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

film akımının mekanları terminaller gibidir; zamana dayanıksız ve insanları terminal insanlardır. Üretimin el ayak çektiği yaşam terminallerinde üretime ne yer ne de vakit kalmıştır; insan kendini üretmekten de yoksun kalmıştır. Hayatlar varoluş terminalindedir. Gidicilerdirler. Kimse kalıcı değildir. Ama sokaklar onlarındır. Bu yüzden bu yeni ve melez türlerin yeniden ister alegorik ister öykünmeci ister saf temsili yeniden gelişlerinin ortak kronotopu yersiz ve vakitsiz terminallerdir.

Bilindiği gibi, kara filmde çocuklara, ailelere, ev sıcaklığına, ritüellerine yer yoktur; evcil insanlar kara film mizansenlerinden geçmezler zaten. Buradan bakıldığında kara filmle melodram, melodramın milli birliğin tasavvurların çizen özelliği ile çatışır görünmektedir; karşıtlık halindedir. Melodram bu anlamda, aileyi ve özellikle de modernizasyonunu görev edindiği kadınları temsili odağına koyarak, milli ve tabi ki küresel ve modern ve elbette ki homojen bir dünya tasavvurunu sürekli üretir. Kara film karakterleri yerleşik olmayan kök salmayan, ölümün doğal olduğu bir kuşakta hareket eder ve bu kuşakta yaratılıp sonra da silinip giderler. Julian Murphet, Sobchack’ın alıntısını kullanarak, savaş sonrası yerinden edilmiş, kültürel ekonomik birliğin parçalandığı bir iklimin toplumsal olarak üretilen bu kiralık mekanlarında gerçek, arzulanabilir bir özgürleşme tahayyülü olduğunun altını bir daha çizer ve kara filmin kronotopunun kamusal hayatın özelleştirilmesini alegori ettiğini söyler.²² Belki de, milliyetçi tasavvurların savaş, ekonomik kriz ve toplumsal sarsıntılarla parçalanan kendine güveni, melodramın modern ailesi ve kadını yarı öfkeli, yarı alaycı bir tavırla sahneden iter; kendine uçuşkan ama yerçekimli bir varoluş arar; erkeksi sıkı, alaycı ve kadın düşmanıdır. Aslında, belki de hem bu birliği bozacak ötekilerin düşmanıdır, hem de bu birliğin otoritesinin korunduğu mahrem alana karşı sokağın “özgür” “kamusal”lığında sadece kendine ait olmasını istediği “özgürlük” yani hakimiyet alanını korumak üzere saldırgan ve nefretli bir dil edinir. Savaş, ekonomik kriz toplumsal gerilim hatları, mafya saltanatı böyle bir özneyi ve dilini tedavüle sokar; baskın olmasını sağlar. Ama bunu mümkün kılan o terminal ve üretimsizlik ortamıdır. Bu öyle bir ortamdır ki içinde ne kamusal ne de

²² Julian Murphet, “Film Noir and the Racial Unconscious”, Screen, 39:1, Spring 1998, slr: 22-35.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2322, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

mahrem özgürce ve demokratikte üretilmiyordur; birbirlerini besleyecek kaynaklardan yoksun kalmışlardır. Sokağın bu vahşi özgürlük sanrısı ve saldırganlığı böyle meşrulaşır. Kendinden başkasına hak tanımayan, bu

yüzden kamusalın doğasına aykırı, terminal, yalan ya da kiralık bir “kamusal alan”ı mekan edinir.

Lefebvre’in toplumsal olarak üretilen mekan ve Bakhtin’in kronotopları, yani, zamanın ve mekanın ilmeklerinin belirgin düğümlerinde toplumsal anların ve yerlerin dokusunu anlamamıza yarayan kategorileri belki kara filmin diğer akraba türlerle harçlanmış yeniden gelişini anlamamıza yarayabilir. Toplumsal olarak üretilen bir mekan olarak sokak da kendi krizini yaşamaktadır. alışkanlıkları ve üslupları anlamları değişmektedir. kronotopumuz sokak bu filmlerin mekanıdır. Bastıkları yerin ayaklarının altından sürekli kayıp gittiği postmodern dönemin insanları Alex Proyas’ın Gizemli Şehir / Dark City filmindeki gibi, her sabah başka bir kara şehre ve geceye uyanırlar. Gece ve gündüzün uykuya dalma ile uyanma anının sınırları kalkmıştır. anlamını yitirmektedir. Terminal insanların vardiyaları, fabrika düdükları, kendilerine ait zamanları kalmamıştır. Terminal zamanı televizyon ekranı zamanıdır: esnetilmiş, kendi kendine bölünerek sonsuz çoğalabilen terminal zamanıdır. Uzatmalı, uçuşkan, bir bağlamı ve işlevi kalmamış zamandır. Sadece mekana ait değil ama, zamana ait bulanıklığın da filmde böylesine var oluşu, bence önemli bir eşiği gösterir. Postmodernitenin takıntısı mekandı; zaman üzerine felsefe yapmamaktaydı. Moderniteye ait bir heyecan ve zaaf olan zamanın böylesi bir temsille geri dönüşüne dikkat etmek anlamlı görünüyor. Gizemli Şehir’de, Binalar, sokaklar rıhtımlar başka sokaklara başka binalara dönüşür. Biz de, İstanbul gibi şehirlerde, yani küreselleşmenin gettolarında, her sabah otobüse bindiğimizi zannettiğimiz durağın ne zamandan beri yerinde olmadığını hatırlayamıyorsak, zihnimize ansızın girip çıkan hayalin kendi düşümümüz mü, geçmişimiz mi, yoksa bir reklam filmi ya da tv dizisi mi olduğunu bilemiyorsak; dejavular ve boşlukta sallanan imgeler yaşama biçimimize işlenmişse, bireysel olan, yalnızca size ait olanla herkese ait olanlar arasında pek kayda değer bir şey kalmamışsa ve yolun sonu bir Ursula Le Guin öyküsü gibi “hiçbir yere” ulaşıyorsa, ütopya ve fantezi ya da kabus

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2323, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

kurguları birbirine harmanlanarak gerçek gündelik yaşamın bir parçasına dönüşmüşse ne olur?

Android kızın mevzun bedeni acıya açık çıplaklığı ile kör bir pornografiye kayıt edilirken; gece bir küfür gibi inmektedir. İlk filmlerini yapan okullu iki yönetmen, gerçekten takdir edilmesi gereken iç içe ve birbiriyle diyalog halinde ve birbirine bakan iki film, diyalogların ve oyuncu yönetmenin şaşırtıcı derecede kolay aktığı bir ortak çalışma: Gemide ve Laleli’de bir Azize filmleri, ben, yukardaki bağlamı mırıldanırken, karşımıza çıktı. Her şeyden önce bu oldukça özgün ve kayda değer buluşa saygı göstererek, iki filmi, birlikte gösterime almak gerekiyordu. Ötesi birbirinden farklı anlatıları ve anlatım biçimleri olmasına rağmen bir büyük mizansen çizmeleri ve karşılıklı duruşları nedeniyle seyirciye önerdikleri değişik bir izleme deneyimi de ziyan olmazdı. Eğer hala, böyle bir seyre olanak varsa, böylesine bir seyir deneyiminin açılımları olacağını düşünüyorum. Bu filmlerdeki küfürün yüzeysel ahlakçılık söylemleri içinde eleştirisi de hem eleştiriye hem de derinde görülecek

olanlara haksızlık olacaktır. Küfür, gerçek hayatta zaten olduğu için değil, ama, öfkeli ve çaresiz bir dilin, başka kaynaklarını kaybetmiş ifade alanlarımızın öykünmesi olarak karşımıza bu yoğunlukta çıkışı ile önem kazanıyor. Ama burada hemen bir soru beni, üç yazıdır mırıldandığım bağlama taşıyor: Kim, niye, neye, nasıl öykünüyor ? Ayrıca bu soru bu filmlerin az önce sözünü ettiğimiz pratikte kazandığı bir başarı alanıyla da hemen ilişki kuruyor. Diyaloglar ilk kez filmi kurtarıyor, aksatmıyor, sakil ve aykırı kalmıyor. Bu biraz Amerikan “ası” sinemanın başarısına öykünmeyle gerçekleşiyor. Biraz da, biliş endüstrisi içinde zayıflayan dil kaynaklarına karşı güçlü bir dalga ile inen, postmodernite söylemleriyle beslenen vülgerliğin yaygın yerleşik ve muteber hale gelmesiyle öykünme daha geniş bir zemine taşıyor. Küfrü eden, ettiren, onu temsili olarak tekrarlayan, onu duyan bundan haz alıyor. Küfürlü ve erkeksi bir dil diğer dil ihtimallerini silip süpürüyor. Yukarda da iddia ettiğimiz gibi, kamusalın ve mahremi birbiri karşılıklı erozyona uğratan yoksun ve yoksullaşma süreci, mevcut diyalog ihtimallerini zayıflatıyor ve kendi korku ve şiddetlerinden duymayan toplulukların, konuşmayan, susturulmuş kadınlarının olduğu filmler artıyor. Bu da, filmlerin kurduğu bir allegori değil, dönemin ve bağlamın ve içindeki baskın dillin filmlerdeki allegorik

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2324, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

tezahürü. Bu noktada, benim bu iki filmle ilgili genel kaygım bir kez daha kendini yineliyor: Kurmacayı ve dili kuranın mesafesizliği. Kurmacayı kuran, kendinden önce zaten kurulmuş olan büyük ana kurmacanın içine kendini hapsediyor ve orada kalmaktan mutlu gibi bir hali var. Diyalogu yazan da, çeken de, oynayan da zevkle, ağız dolusu tekrarlıyorlar. Bu elbette ki onların da öfkesi ve “eleştirisi” ama, içinde yaşadığı ana kurmacanın dilini tekrarlarken, öfkesinin kaynağını sorgulamadan, en sunulu biçimiyle tekrarlayıp, sunulu hazzı birlikte tüketiyor. Eğer bu bir muhaliflik biçimiye, ki bana tepkisel bir muhaliflik gibi gözüküyor; bu tavırla sorunsal anlaşılamaz, sorunsal beslenir. Filmler sorunsalla kaynaşmış, etle tırnak olmuş, tepkisel muhalifliği kurgusunu ana kurgulara örülü kaynaşmış bir şekilde devam ettiriyor. Özellikle Laleli’de Bir Azize bu duruşu pelikül dilinde daha koyu bir kaynaşmaya dönüştürüyor. Yönetmen bu duruştan koparamadığı için kendini, deneysel olarak açtığı bir takım kapıları da kendi kendine kapıyor. Mesela, ruhani pezevenğin kaygan, yağdan kıl çekercesine yaşamını çekim tekniği ile gayet hoş bir deneme ile verirken, sorunsalını yarı yolda kaybettiği ve bağlamını ve kendi duruşunu koyamadığı için geliştirmiyor. Atom Egoyan, The Sweetheare After filminde, inanılmaz bir özenle, klasik anlatıya karşı bir dinamik yaratarak, öykünün atmosferini önceden hissettiren, kinaye ya da açmazlar geliştiriyor. Atom Egoyan bu açmazları koyduktan sonra seyirciyi aşına beklentilerden kopararak açmazın tahmin ettirmede farklı açılımlara taşıyor. Kudret Sabancı biçim olarak benzer bir dil deniyor. Aslında, öyküyü kırmak için olduğunu düşünebileceğimiz, önceden hissettirme mantığını öyle çok ve yersiz tekrarlamaya başlıyor ki insan ister istemez eğlencili haber programlarının müşteri kızıştıran az sonra tekniğinden bu çabayı ayıramaz

oluyor. Deneme, kullanılış biçimiyle, kendini başka bir aracın, üstelik televizyon gibi bir aracın diline teslim ettiği için de hiç bir bağlama oturmeyen boş bir teknik olarak kalıyor. Bu nasıl bir vaz geçiş ve kendini sunağa bırakış? Acaba bu sorunun cevabı, maalesef ki, bu yazının başından beri süregelen mırıltılarda mı yatıyor? Bu iki film görünmeyen, dışarıda kalan, yani, “ötekinin filmleri mi ? Peki o zaman, abaza, küfürbaz, kaba, çıkarıcı, kompleksli, kifayetsiz muhterisler sadece dışımızdakilerse, endişe edilecek bir şey yok, demek ki.. Ya da, şişirme bebek gibi tek

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2325, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

bir fonksiyon ve arz talep dengeleri için sağ kalmış, androidleştirilmiş, her iki filmin de tek kadın kahramanı, o kadın, yalnızca yabancı olduğu için mi öylesine dilsiz ve tamamlanmamış bir karton karakter? Kaptan ya da Laleli çetesinin orta adamı bu kadar emekle yaratılırken bu karakterin silik bir tecavüz nesnesi olarak kalması neden? Eğer sadece yabancı fahişelerin tecavüz edilebilirliği bir temsil problemi yaratmayacak ve kimse rahatsız olmayacaksa ve bu sadece gerçekleri anlatan, sokağı anlatan bir filmse, ziyanı yok tabi. Paranoyak eleştiri de kadınsı bir yerden baktığı için bu kadar hassas olmayabilir o zaman. Kara film mi, karşı- kara film mi? Ulusal erkek kimliğini yeniden üreten Amerikan kara filminin sert, alaycı, aldırma ve kadınları küçümseyen hatta sevmeyen erkeğinin karşıtı ne olacaktır? Kimliksiz nedensiz simülakrum erkek mi? Hoyrat ve kimliksiz lümpen bir dil edinmiş birileri mi? Kracauer, kara filmin, fantezilerin ucubelerden ve zalimlerden yana bir tavır koyduğunu söyler; böylece karşı kahraman doğabilir; bastırılmış olanın soluklanma şansı belki olabilir. Karşı kahraman aykırı, kışkırtıcı dolayısıyla zorlayıcı ve dönüştürücü olabilir. Ya karşı kahraman da sıradan ve bir seri üretimin yeniden, yeniden üretime ve dolanıma soktuğu aşına bir şeye dönüşürse ne olur? Anlatının öznesi hem anlattığı ucube ve hem de zalimin dilinden ve duruşundan kendin ayıramıyorsa; o öznenin, hem ta kendisi, hem onu doğuran anası, hem de onu cezalandıran babası olursa ne olur? En son ütopya kendi kendini doğurabilmektir ve teknolojinin ideolojileri bunu vaaz edip; bunu muştulamaktadırlar. Bu noktada, kendi düşlerini, kendi için, yeniden üretebilen erkek kahraman kadına ihtiyaç duymamaktadır ve düşler de promosyon malzemeleri gibi birbirine benzemektedir. Geceler yine kara karanlık, ıslak ve neon ışıklarıyla, keskin gölgelerle parçalanmıştır. Arka sokaklar, açlık, fuhuş ve yaşamın yoksullaşan yüzüyle sıvalıdır. Kahramanlar ya da karşı kahramanlar bu tablonun içselleşmiş bir parçası değildir; onlar bu mizansenlerden gelip geçmektedirler. Geçerken takındıkları tavır bu mizansenlerde nasıl davranıldığı, bu ortamın nasıl algılandığı sorusunun cevabıdır. Bu sorgulamamıza değen Gemide’ki önemli bir sahne, pek çok film tanıtım yazısında da altı çizilen geminin işini yerine getirirken denizden kum çektiği sahnedir. Çünkü bu sahne hem görsel hem anlatısal dilin ustalıklı işlenerek gerçekleştirdiği; filmin bütün öyküsünü açan kilit metaforları

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2326, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

taşıyan ve daha farklı anlam ve anlatı alanlarına gebe; seyircinin iç filmlerine olanak tanıyan bir güce sahiptir. Denizin kumunu ağır ağır kaldırır, kendi dengelerini sarsarak onu yüklenir, bina ile zinanın arttığı yere taşır. Kepçelerin her dibi kazıyışı insanı sarsan bir görsel incelikte verilmiştir. Acılı ve hüzünlü; hatta, gerilim filmlerinin atmosferindeki gibi tüylerimizi ürperten bir atmosfere dönüşür izlemek. Kepçe daldıkça sarsılırız. Sadece kaptan değildir orada kendi zihninin bulanmış sularında tortularını karıştıran, kendimizdir de. Film denizin bittiği yerde çekilmektedir. En son kendi tortularımızdan medet ummaya kalkıp hatırlayamadığımız yerde bitmektedir. Ama acı olan histerik unutulmalara terk ettiğimiz tarihsel insanlık günahlarımızdır. Kendi kaynaklarını sürekli tüketen, üretimden mahrum, hep geçiş anında ve uçuşkan; kadını olmadığı için belki, tahayyüllerini kaybetmiş, fantezileri kavruk bir kesişme anıdır. Öykülerin ilmeklerini düğümleyen. Yetenekli ve iyi film, tecavüz altında kameraya belli belirsiz bir dudak aralanmasıyla bakan o yabancı fahişenin yoksul ve yoksun kimliğinde zevki müphem bırakır. Lümpenlik romantizmi tepkisel ve faşizan bir dili üretebilir aman dikkat!

Bütün bu olup bitenler bir alegori midir? Orta da bir alegori olduğu doğru; bunun da dönemsel ve bilinçsiz bir alegori olduğunu söyleyebiliriz. Olanını biteni eleştiri iddiasına gelince, eleştirel duruşun ne kendi, ne mevkii, ne istikrarı, ne içine oturduğu bir bağlamı var. Çünkü aslında eleştiri, hele hele mesaj olarak da algılanabileceği için pek muteber bir şey değil. Ama zaman zaman gayet didaktik olmakta hiç bir sakınca görülüyor; hatta kendi sesini duymanın hazzı ile durmadan vaaz verilebiliyor. Öte yandan öykünme söz konusu ama, buna mimesis cinsinden bir öykünme olarak da bakamayız; hakim ve muteber bir “marjinalliğe” öykünme bu, tıpkı 99 kış modası gibi bir şey. Böyle olsun istemezdim ama, aslında, buram buram temsil var. Hem erkek çocuğun dış temsiller dünyasındaki “erkek” olma taklidini keyifli bir oyun gibi sürdürüyor; sürdürdükçe keyif artıyor; hem de bu keyfe uyan aynı zamanda keyfileşen bir temsil geliştiriyor. O kıyıda ve o gemide gerçekten sesleri duyulmayanlardansa hiç iz yok!

Evet, “gemi gibidir memleket”, ama aynı zamanda, “insan yaşadığı yere benzer” ve “dağılmış pazar yerlerine benziyor şimdi memleket”; talandan sonra, kıyıda.

Z. Tül Akbal Süalp

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2327, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

Ve “insan yaşadığı yere benzer” ve “dağılmış pazar yerlerine benziyor şimdi memleket”; talandan sonra, kıyıda. Bir filmin analizi için; hele hele bir ülke sineması, ya da benim tercihimle, belirgin bir kültürel coğrafyanın sinemasına, belirli bir tarihsel iklim içinden bakmanın teorik zeminini açabilmek için katmanlar oluşturma, meseleyi dallandırıp budaklandırmanın kaçınılmaz

olduğu iddiasıyla başladı, bu yazı dizisine. Bu yüzden de, Türkiye sinemasını anlayabilmek, daha geniş bir coğrafyada, daha geniş bir tarihsel bakışla, önce hatırlayarak, hatırlatanları kale alarak bakmayı gerekli kıldı. Aklın yolunun bir olmadığını düşünüyorsak, bilmenin kavramının ve bunu toplumsallaştırabilmenin yolunun da bilginin üst üste birikimlerin en nihai katmanında ne söylendiğiyle değil de, meselenin her farklı yüzünden bir kez daha bakılarak ve soruları çeşitlendirerek çıkılacak uzun bir süreç olduğunu söyleyebiliriz.

O halde, aslında, yapılabilecek olan, bazı soruları tartışmaya açmak olabilir. Bu sorular belki birbirinden kopuk ve ayrı düzlemlerin soruları gibi de durabilir; ama, ben, bu coğrafyadaki sinemanın, belirli tarihsel iklimlere ait genel özelliklerinin daha geniş, dünyalı bir coğrafya ve sorunlu yüzyılla ilişkileri açısından bakıldığında bu çok katmanlılığın gerekli bir bakış oluşturabileceğine inanıyorum.

Bu yazı üç ayrı bölümde gelişen bir tartışma sürecinin sorularını kısaca açıp gelişebilecek daha geniş bir tartışmanın önerisine ilişkin bir giriş yazısı olarak alınmalıdır.

Türkiye'deki kabaca 50'lerden 70'li yıllara kadar süren yaygın popüler ve ticari sinemanın kendi anlatım özelliklerinin oluşmasında rol oynayan katmanlara bakabiliriz. Bu süreçte, elbette ki bu oldukça belirgin tarihsel dönemin, yeryüzündeki diğer ulusal sinemaların gelişmesinde can alıcı rolü oynayan melodram geleneğinin oluşmasını belirleyici katmanlardan biri olarak alabiliriz. Ulus devletin ve modernizmin kendini yeniden üretebilmesi ve yaygınlaşabilmesinin bir anlatım aygıtı olarak melodram, ulus fikrinin inşasında asgari müştereklerin ne olduğunu hatırlatılmasında, çatışma ve çelişkilere karşı rızanın inşasında ve kadın, erkek rollerin ve benzerliklerin yeniden

"Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler", 25.Kare, sa: 2328, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgının izleği filmler", 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

"Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

yeniden yapılanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu ortak dil hem emperyalizmin kendi mekansal ve zamansal ilmeklerinde daha ulusları aşkın bir hemfikir olma ve rıza gösterme dilini yapılandırmakta hem de ulusal coğrafyaların kendine özgül zamansal ve mekansal ilmeklerini sağlamlaştırmaktadır. Ulusal sinemalar melodramın ortak seyri ve hazzında dünyalı bir konum edinirken, kendine özgüllük katmanında da başka bir özelliği geliştirebilmektedirler. Bu özgül dokunun bizde nasıl olduğuna baktığımda, şimdi ister istemez spekülâtif gelebilecek bazı önermelerde bulunmak zorundayım.

İlk önermem yerel deneyim ufkumuzun bazı ilmeklerinin bir hüsn-ü talil ortak üslubu yaratmış olduğudur. Bu ortak deneyim ufkumuzdaki "kızım sana söylüyorum gelinim sen anla", "kol kırılır yen içinde kalır" deyişleriyle örtüşür bir tavrı anlatır. Çelişkiler hiç bir zaman yaşandığı yerden konuşulmaz; kaydırılarak başka benzer bir çelişkinin karşıtlıklarıyla anlatılır.

İkinci önerme yerli melodram yeniden üretilebilirlik ilişkilerini batılı örneğin birebir tekrarından almaz; kendine ait eski anlatım gelenekleri içinden üretir.

Hollywood uyarlamalarında bile, melodramın belki belkemiği olarak bir tekrarı söz konusudur; ama, aslında yapılmakta olana baktığımızda, yerel öykü anlatıcılığın bu deneyimler ufkunun ortak kültür tarihinin izleyicide güven duygusu uyandıracak bildik meclislerinin tekrarından ibaret olduğunu söyleyebilir miyiz? Burada hemen belirtmem gerekiyor ki, nasıl ifade edeceğimi sorgularken, Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı romanı bir ilaç gibi yardımına yetişti ve bir tahayyül kapısını açtı, sorularımı ifade edilebilir kıldı. Elbette ki bu önerme tartışmaya açık; zaten, tartışılın diye telaffuz ediyorum. Söylemek istediğim Yeşilçam'ın melodramları hem ekonomik olmak adına, hem de, en verimli oldukları dönemde yılda üç yüzü aşabilen senaryo ve çekim temposu gereği ister istemez kendini tekrarlayan bir özelliği yaratmak zorunda oldukları için, birebir mizansen tekrarlarını yaratmıştır.

Bu özellik, aynı zamanda, bildik, yani aşına, yani seyirci ve yapan için güvenli ve ekonomik, ve gelenekler içinde yerini kolayca bulan meclis tekrarlarını ilimizin odağı haline getirir. Çünkü meclis tekrarı olan mizansen tekrarları batılı melodramdan farklı olarak, kendine ait bir dili de beraberinde getirir. Batının temsili oluşturmada önemli

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2329, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

olan konu bütünlüğü, karakterlerin geliştirilmesi, psikolojilerinin çizilmesi, toplumsal bir kesit çıkarma iddiasının yapay titizliği, Yeşilçam filmlerinde yoktur. Hulusi Kentmen, tatlı sert, otoriter ama sevecen, yeri geldiğinde merhametli bütün babalar için vardır. Zengin evi, pavyon ya da arabayla gezilen mekanlar hep aynıdır. Hep aynı mantığın içinde dekore edilirler. Oyuncular ve starlar da öyle. Hiç bir erkek star yeri doldurulamayacak bir Rudolf Valantino değildir. Ediz Hun, Kartal Tibet, İzzet Günay aynı iyi ve yakışıklı çocuklardır. Zaman zaman hırçın, zaman zaman kaba; ama hep iyi yürekli ve sevdiği için “öyle” yapan tek bir jönün çeşitlemeleridir. (Burada elbette ki tek tek oyuncuların oyunculuk yeteneklerinden söz etmiyorum; sadece bu rollerin nasıl biçildiği ile ilgili bir mantığa işaret etmek istiyorum.) Pavyondaki pırıltılı lamba bile yerinden oynamaz. O lambanın olduğu 500 filmi herkes rahatlıkla sayabilir.

Bu yerel özellik birinci önermeyle birleştiğinde bizi üçüncü önemeye götürmektedir: Emperyalizmin sömürgeci ve sömürge karşıtı çatışmalarındaki dil, anlatım ve tavırlar konusundaki deneyimler tarihinin can alıcı sorularına, taklit (mimicry) ve öykünme (mimesis) ya da tekrarın temsil (representation) ya da taklitle olan ilişkisine götürür. Bu sorular, birebir sömürge dönemini yaşamış uluslar için birincil sorularken ve diğer durumları bağlamaz gibi dururken, bunların yeryüzünde paylaştığımız kültürel, deneyimsel katmanla birebir ilişkileri vardır. Emperyalizm bunu hepimizin ortak deneyimi kılmıştır. Farklı değiş ve izlerle de olsa kimsenin yabancı olamayacağı bir deneyimler bütünüdür söz konusu olan. Buradaki taklit ve öykünmeyle yukarda sözü edilen, meclis tekrarlarındaki taklit ve öykünme, taklit ve öykünmenin farklı anlam ve pratik alanlarını açmaktadır. Böylece önermemiz daha da karmaşık bir yere doğru gitmektedir. Üçüncü ve bütünleyici önerme şu: Bir öykünme

biçimi olarak mizansen tekrarları geleneksel bir kültürel ilişki biçiminin uzantısıdır; bizim ve bize yakın coğrafyalardaki eski geleneklerdeki gibi, yaratıcının izinin silindiği, yaratıcının elinin uhrevi, aşkın bir ele teslim edildiği, öykünen ve her defasında bu yaratma sürecini bir oyun gibi kuran genel bir felsefenin, felsefi bağlarını muhtemelen koparmış ama kültürel alışkanlıklar ve izlerle akraba bir yerden kendinin taklidine doğru evrilmiş bu yerel anlatı biçimi dünyalı temsili

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2420, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

anlatılarla da bir yandan melezleşirken, onlara benzemenin azminde taklit ve temsilin diğer alanına girmeden de edememiştir.

Bu kaçınılmaz karşılaşma alanına, Homi Bhabha’nın taklit, parçalı temsil ve otoritenin müphem söylem alanı üzerine eleştirisiyle bakabilir miyiz acaba? Bhabha, taklidin, “öteki”nin güç ilişkilerini tanıırken, reform, düzenleme ve disiplinin karmaşık stratejisiyle uygunlaşmış bir ötekiye dönüştüğü süreçteki çifte bir eklemlenme işareti olduğunu söylemektedir.²³ Taklit imparatorlukla ulus arasında, sömürgeciyle sömürge arasındaki çatışmanın olduğu yerde ırksal ya da kültürel öncüllerin, önceliklerin ne olacağına ait işaretler verirken, ulusu artık doğal olmayan bir duruma da getirmektedir. Taklitte öykünme arasında ortaya çıkan bir temsil biçimi olarak yazı vardır der, Bhabha. Taklit tekrar eder; temsil etmez. Kendine özgün olmaya ulaşma çabasında, taklit, yazı yoluyla tekrar ederken, temsilin bir kısmını gerçekleştirir ki bu da ironiktir. Bir maske, bir kamuflaj olarak taklit, hem karşı otoritenin müphem dilini açarken, otoritesini de kesintiye uğratır ama bir yandan da kendini sömürgeleştirenin kısmi temsili tanır ve kısmi varlığını tekrarlar. bu noktada işler sarp sarar. Kendi kaynaklarını yok sayabilen, toplumun dışına düşebilen ve toplumsal varoluşun her hangi bir avantajını da kullanamayan bir alanda sıkışıp kalmak mümkündür. Batının uygun ötekisi toplumun uygunsuzu içerde ve dışarıda rahatsız; kendine ait olanı yeniden keşfederken, kendinden koparak, kendi ötekisinin taklidine dönüşebilmektedir. Bu deneyimler, ‘iki arada bir derede’liğin metonomilerine, yani, varlığın metonomisine kadar gidebilir ya da gidebilir mi? Ya da bu parçalı temsil aynı zaman da bu geniş dünyalı coğrafyada içinde yaşadığımız dönemin ilmeklerinde sık karşılaştığımız bir anlatım biçimi olarak olgunlaşmaktadır diyebilir miyiz? Postmodernite kendini dünyaya yaygın bir üslup olarak sunarken bu parçalı ve parçalanmış temsilleri ve varlığın metonomilerini de himayesine almaktadır demek mümkün müdür?

Üslup ve anlatımsallık arayışları hem kendi ötekine öykünme, hem temsili başlatan dönüşüm sürecinin kendisi olabilirse; evcilik oyununu kuran çocuğun taklidinden nasıl bir ilişkiler yumağında ve nasıl bir süreçte farklılaşmaktadır. Yani Bhabha’nın sözünü ettiği

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2421, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

bir karşılıklı ilişkiler dinamiğinin içindeki taklit ve temsil ilişkisiyle, Benjamin’de veya Merleau-Ponty’de yaratıcı bir güç olarak öykünmenin karşılaştırabileceğimiz argümanlar neler olabilir?²⁴ Farklı katmanlarda, taklit, temsil, öykünme biçimlerinin hepsiyle ilişkiye girmiş sinemamız, bu katmanların birbiriyle örgüsünden ve melezleşme sürecinden nasıl anlatı biçimleri üretmiştir?

Diğer önermeler bütünü bir başka önemli zaman ve mekan düğümüne ilişkin. Korku ve kaygının anlatıldığı türler ve içinden geçtikleri dönemsellikler ve coğrafyalar üzerinde durmuştuk. Barbarlık tarihinin en önemli yüzyılı ve emperyalizmle ulus devletlerin güç düzenlemeleriyle uluslararası üretim ilişkilerinin ve emeğin dağılım hikayesinin alegorisi korku ve kaygı öyküleri içinde yaşadığımız zaman ve mekan ilmeğinde yani Bakhtin’in kronotop’unda bize terminal insan ve onun uçuşkan zamanı, kaygan ve klostrofobik mekanı anlatılmakta. Bu anlatılara her coğrafya daha çok kendi sesinden katılmakta. Eğer gözlemleyecek olursak, farklılıkların birbirinden habersiz konuşmasından, yani Babil Kulesi’nin karmaşasından daha çok, ortak bir deneyim ufkunu dillendirdiklerini ileri sürebiliriz. Türkiyeli yönetmenlerin de bu ortak öyküye katıldıklarını ve ortak dilin zenginleşmesine katkıda bulundukları söylenebilir. Özellikle bireysellik ve yaratıcılık krizinin belirlediği dönemlerin ardından gelen bu yeni ürünler az ve ilk örnekler olmakla beraber ortak dile katkıları noktasında incelenmeye değerler. Bu filmlerin beslendiği yerel damarın, yani sinema tarihimizdeki pek çok örneğinin hatırlanması ve ortak özelliklerinin tartışılması gerekiyor.

Yalnız hemen burada bir başka gözlemle birleşen bir özellik daha dikkat çekiyor. Bu algılarımız, varoluşumuz ve onların belirlediği düşünüş, biliş ve ilişkilendiriş deneyimlerimizin sözü edilen zaman ve mekan ilmeğinde uğradığı değişimin ya da kırılmanın bu yeni dili hem yapılandırmada hem de maskeleye ve engellemede rol oynuyor oluşu. Buna parçalı, ilişkisiz, mesafesiz, mekansız ve uçuşkan algı ve yaşantılama pratikleri diyebiliriz. Bağlam, ölçek, mesafe ve aralarındaki ilişkinin nasıl

²³ Homi Bhabha, Location of Culture

²⁴ Bu konuda Defter Dergisinin 34. sayısına bakmak tartışmayı zenginleştirmek adına faydalı olacaktır.

Özellikle Walter Benjamin, “Öykünme yetisi üzerine” ve Zeynep Sayın, “Öykünme ve Temsil - İmge ve Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin”, her iki uyazı da Defter, Yaz 1998, yıl:11 sa:34. slr:11-13 & 14-45.

“Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler; hüsn-ü talil sinemasından örnekler”, 25.Kare, sa: 2422, Ocak –Mart, 1998,slr: 11-13.

Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çılgınlığın izleği filmler”, 25 Kare, sa:23, Nisan- Haziran, 1998, slr: 11-19.

“Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide” 25 Kare, sa:26, Ocak- Mart 1999, slr:13-20.

kurgulandığı ön plana çıkıyor ve bu noktada belki eleştirel bakışın sinema dili belki bir kez daha, bütün coğrafyalarda ortak ve karşılıklı ilişkili bir şekilde yeniden canlanıyor. Bu yeni algı ve biliş biçiminin muhalif dilinin oluşması, başlı başına fenomenolojik bir tartışmayı beraberinde getirebilir ve aynı zamanda da 2000’ler için bu coğrafyadan bazı yönetmenlerin de çorbada tuzunun bulunacağı bir avangard çıkış mümkün olabilir.

“Babil Kulesi Tutsaklarına Bakhtin’den Öneriler”, Toplumbilim, sa:14, Ekim 2001, slr: 53-60.

Babil Kulesi Tutsaklarına Bakhtin’den Öneriler

Sesin gelmiyor, sen beni duyuyor musun?

İnsanın, içinde yaşadığı kültürü, bu kültürü üreten toplumun bir bireyi ve üretimlerin kullanıcısı, tüketicisi, izleyicisi olarak kavraması, anlamlandırmaya çalışması, hayatın içindeki bilme türlerinden biridir. Bu alanı çalışmaya başlamak ise, kültürün toplumsal bir üretim olarak bütün veçheleriyle, deneyiminden geçilen, deneyimi elde edilen, ve aynı zamanda bu deneyimin bilgisini üreten süreçlerin bir dinamiği olarak kavranmasına yöneliktir. Elbette kültür, akademik disiplinlerin pek çoğu için ortak bir bilme alanı sunar ama insanların toplumsal deneyimlerinin de ortak bir mecrası olduğu için yaşamın zımnı, peçeli, sözlü, hislerle kavranabilen bilme biçimlerinin sistemleşmemiş bilme yöntemlerine de açıktır. Bu yüzden de “bilimsel” ve “akademik” olana sınırlı olmayan bütün bilme yöntemlerine açık bir alandan söz edebiliriz. Eleştirel ve analitik bakış, akademik ya da değil, bütün bu bilme biçimlerinden yararlanarak, bilginin üretimine, dönüştürülüp toplumsallaştırılmasına katkıda bulunmakla ayırt edici bir önem kazanır.

Topluma bakmanın ve olanı biteni anlamaya çalışmanın ve onun bir üyesi olarak toplumsal değişimin ve dönüşümün içinde bulunmanın ve bunu anlamlandırabilmenin, bireyin kendini yaşamla ilişkilendirme biçimiyle bir alakası olsa gerek. Böylesi bir çaba içinde olan herkesin de yaşadığı toplumsal bütünlüğü, dönemsel özellikleri, zihnini, kavrayışını biçimlendiren örgün ilişkileri, bilgilerini işlemeye yeltendiğinde dayandığı bilgi gövdelerini ve yöntemlerini de birlikte ele almalıyız. Hangi kavramları seçtiğimiz, hangi yöntem içinde bilgilerimizi derleyip topladığımız, onları hangi yöntemlerle ürettiğimiz ve bilginin paylaşımı ve dolanımındaki yönelimlerimiz, sorumluluklarımızın toplumsala ve kamusala mı yoksa başka kurumsallıklara veya ilişkilere mi dönük olduğu ile hayli yakın bir ilişki içindedir. Neyi, neden merak ettiğimiz, neyi, nasıl bilgi kıldığımız, yüzümüzü döndüğümüz yön, sorumluluklarımız ve bilgiyle ne yapacağımızdan soyutlanmış pür bilim ve bilimsel yöntem anlayışı olamaz. Bunun olabileceği iddia edildiğinde, bu iddianın

1

arkasında bir ideoloji durmaktadır ve bir bilme biçimini diğer bilme biçimlerinden üstün kılmaya yönelik bir egemenlik talebi hatta baskısı kurulmaktadır.

Bu tartışmayla yazıya başlamamın bir iki nedeni var. Bunlardan birincisi, Radikal gazetesinin pazar ekinde, 2000’in son aylarında başlayan popüler kültür tartışmaları; bir diğeri ise, birinci nedeni de içinde saklı tutan ama aynı zamanda dönemsel olarak önemli olduğunu düşündüğüm, yazanın ve çalışanın fikri faaliyette, karşısındakilere karşı sorumlu olup olmayacağı sorusu. Özellikle toplum ve kültürden konuşurken sorularımızın ardındaki niyeti, bir sorunsal oluştururken yaklaşımlarımızı, seçtiğimiz yöntemin biricik ve en doğru olduğu için değil de –ki bu zaten hem imkansız hem de bunu böyle iddia etmek en hafif tabiri ile dürüst bir yaklaşım olmaz- belki en iyi

bildiğimiz ya da kendimizi en rahat hissettiğimiz için seçildiğini ve kullandığımız terimlerin birer tarihi olduğunu, belirli yaklaşımlar içinde olgunlaştıklarını ya da ret edildiklerini açıklıkla koymamız gerekmektedir. En azından kendimize karşı. Bütün bunlara ek olarak belki çok kişisel bir vesvese gibi de olsa, bir başka kaygının aklımı çeliyor olması da yaşadığımız dönemle ilgili bir durum. Bilim ya da bilimsel, akademik, eleştirel faaliyet ve tartışmalar nasıl adlandırılırlarsa adlandırılınsınlar modalardan, akımlardan bir dönem için genel kabul gören üslup, tutum ve dillerden etkilenirler. Bilgi otoritesinin popüler kültür alanında, da “in”ler ve “out”lar birbirleriyle mücadele ederler. Kabaca, bu son yirmi yıl içinde mikro “in” makro “out”; tümevarım “in” tümdengelim “out” gibi ya da sınıf bağlam gibi tanımlar kullanmak zorunluluğu hissedenler, cümlelerine bir özürle başlayabiliyorlar. Bir de, tartışmanın ya da eleştirinin gidişatında, insanı şüphelendiren bir postmodern oyunculuk havası ya da telaşı var gibi bir vehme kapılıyorum. Yani, birileri, bazı kavramları kullanmaktan hoşlandıkları, o kelimelerin, bazı duruşların etrafında dolanmak onlara cazip geldiği için, falanca yazıyı yazmış veya filanca tartışmayı açmış olabilir mi? Bilmek, anlamak, tartışmak, bilgiyi aramak, sorgulamak, paylaşmak ne içindir? Bu sırf canınız o an öyle istiyor diye ortaya attığınız bir cümle midir? Belki de kariyeriniz devam edebilsin diye sürdürmek zorunda olduğunuz çok profesyonelce gerçekleştirilmiş bir iştir. Yoksa, kaygılarınız, sorularınız, kendinizden daha geniş bir dünyanın farkında olunuşunuzla sizi ilgilendirmiş bir meselenin bir parçası mıdır? Bu soruları kendime ve herkese sormadan edemedim.

2

Vehimlerin dışındaki esas sorularımıza dönecek olursak: topluma ve kültürel üretimler, deneyimler, tüketimler ve yeniden üretimler ağına baktığımızda, mesela ortaya çıkmış olduğunu varsaydığımız bir olgunun, popüler kültür tanımına mı uyduğunu, bunu kitle kültürü ile karıştırıp karıştırmadığımızı, belki artık yaşanan her şeyin kitle endüstrisinin bir ürünü olup olmadığını, bu ayrımların nerede başlayıp nerede bittiğini, bunların gerçekten sayılabilir, ölçülebilir sayısal değerleri olup olmadığını konusunda nasıl emin ve üst bir tondan konuşabiliriz acaba? Radikal 2’de 19 Kasım’da Veysel Batmaz’ın “Popüler ‘olan’ kültür üzerine” yazısıyla başlayan ve Süheyla Kırca, Göksel Aymaz, Erol Mutlu, Ahmet Oktay, Kemal İnal’ın da katıldığı ya da kendilerini katılmak zorunda hissettikleri bir tartışma oldu ve belki de devam edecek. Bu tartışmanın isimleri, çalışma alanları, bu güne dek yaptıkları çalışmalar ve hatta yazılarının başlıkları, sanıyorum okuyucuya çok şey söylüyor. Beni en çok ilgilendiren ise onların kaygıları ve onları böyle bir tartışmaya iten nedenleri bizlerle paylaşma üsluplarıydı. Elbette yazım üslubundan değil ama eleştirel düşüncenin üslubundan söz ediyorum. Belki de bu üsluplardan hangisine daha yakın durduğunuz önemli; çünkü teoriler, bilgi gövdeleri, eleştirel düşünce okulları tıpkı sevdiğiniz şairler gibi, ressam gibi birler onlar sizin gibi düşünmüşler, sizin sorularınızı sormuşlar, siz olsaydınız öyle söyleyeceğiniz gibi ifade etmişlerdir; ve siz, o okulların, o teorilerin terimleri ve yöntemleriyle daha iyi kavradığınızı düşünür, kendinizi yaşamla ve bilgiyle ilişkilendirirken o araçlara dayanırsınız; bunu herkes yapar; kendileri bir okul haline gelmiş ve gelecek olanlar bile.

Kültür, endazesi, dirhemi olmayan, yaşayan, değişen, dönüşen, ama daha da önemlisi ona baktığımız yön, açı değişikçe tanımları değişen, ve her

tanımlanışta ister sözel, ister yazılı olsun, tanımlayanın dilinin egemenlik ve iktidar ilişkilerini, bu ilişkilerin çok geniş ve çok katmanlı örgüsünü kendi dinamiğinde taşıyan deneyimler ufkudur.

Biz kültüre, her seferinde, durduğumuz yerden, eğitildiğimiz noktadan, eğitimimizle girdiğimiz ilişkinin sürecinden, içinden geçtiğimiz zaman ve mekanın deneyimlerinden,

¹ Burda, belirtmem gerekiyor ki, Süheyla Kırca'nın popüler kültürden ne anladığımız üzerine düşünceleri ile, Türkiye'de kültür üzerine yapılan çalışmaları hatırlatmak gereği duymasına tamamen katılıyorum. Üstelik bu çalışmalara çok şey borçlu olduğumuzu da belirtmeliyiz Erol Mutlu'nun yazılarına gelince, yazıda da söylediğim gibi, bana, ben olsaydım bunları söylemek isterdim dedirten yazılardı. Ahmet Oktay ise akademisyenler birbirlerini okumazken o herkesin yazısını hepimizden daha iyi okuyan bir yazarımız. Hem kendimiz hem öğrencilerimiz için hep sağlam bir kaynak olmuştur.

3

bu deneyimleri bilgiye dönüştürme becerimizden, ve dünya ile kendimizi ilişkilendirdiğimiz yerde neyi, niye anlamak istediğimizi, yani, düşüncemizin odağına hangi şeyleri mesele ederek başladığımızdan yola çıkarak bakarız. Frankfurt Okulu'nun üyeleri eleştirel düşünce yöntemlerini ve kültüre bakışlarını, kendi yaşadıkları dönemin bağlamı içinde, kendilerine sunulan imkanlar ve önlerine çıkan trajik olayların kişisel ve toplumsal tarihi ile birlikte ürettirler. Toplumsal Araştırma için Frankfurt Enstitüsü, I. Dünya Savaşının ardından, dünya ve Almanya ekonomik bunalıma doğru giderken, sokakta kargaşanın ve huzursuzluğun boyutları büyürken, yenik düşmüş ve bu yenilgiyi ulusal bir sanrıya dönüştüren söylemlerin yoğunlaştığı bir dönemde, 1922 yılında kuruldu. Bu dönem, aynı zamanda, Weimar Cumhuriyetinin bütün karmaşasını, aykırılıklarını da bir arada taşımaktaydı. Weimar Almanya'sı, ekonomide ve siyasette karmaşayı temsil ederken, modernist ve avangard sanatın en önemli örneklerinin de üretildiği bir dönemdi. Mimariden, içmimariye, tasarıma, müziğe, tiyatrodan, sinemaya, edebiyata, dünyaca alkışlanan belirgin üsluplar üretilmekteydi. 1930'lara gelindiğinde, Frankfurt'un bu çok renkli ortamında, sadece toplumsal araştırmalar yapmaları için desteklenmiş olan bu grup, özelde Hegel'in, daha geniş bir çerçevede Alman felsefesinin, ve Marxism'in entellektüel alanında, modernist estetiğin ve yine dönemin Almanya'sına özgü bir Musevi aydınlanmasının, güçlü bir akım olarak gelen psikolojinin beslediği bir ortamda, teorik katkılarını dünyaya sundular. Kültürün ve iletişimin ve bunların ardındaki ekonomi politiğinin eleştirel olarak açılmasının, her türlü metnin kültürel analizinin, izleyici algısının toplumsal ve ideolojik olarak çalışılması gerekliliğinin kapılarını açtılar. Kitle kültüründen ve kültür endüstrisinden söz ettiler. Horkheimer ve Adorno meşhur Kültür Endüstrisi çalışmalarında kültürün bu modern dönemde, tıpkı diğer kitlesel üretimler gibi endüstriyel olarak üretilmesinin, kitlesel üretim modelinin diğer bütün ürünleriyle aynı özellikleri paylaşacağını söylediler. Kitle toplumu ve endüstrisinin toplumsal ilişkilerin, iletişim ve kültürün merkezinde baskın bir konuma gelişinin eleştirisini sundular. Aynı zamanda Lowenthal'in popüler edebiyat ve dergiler üzerine çalışmaları, Adorno'nun yine 19. yüzyıl operalarından popüler müziğe uzanan analizleri, enstitünün bir akademisyen olmayarak hep dışında kalmış olan Benjamin'in, klasik edebiyattan, kentlere ve mimariye kadar genişleyen pek çok çalışması eleştirel toplumsal teoriyi önemli bir miras olarak bırakmıştır. Frankfurt Okulu üst ve aşağı kültür

karşıtlığında, sorunsallı bir alanı da miras bırakmıştır. Bu karşıtlığın neresinde nasıl durulduğu, bu gün için de pek çok yazarın netleşemediği alanlardan biridir. Gündelik hayata ve onun kültürel ürünler ufkuna bakıldığında, baktığımız şeye ne ad vereceğimiz, niçin bu kadar önemlidir? Falanca müzik, filanca dizi bir popüler kültür ürünü müdür, kitle kültürü ürünü mü yoksa medya kültürü ürünü mü? Üst kültürü çalışmak elitist olmaya, aşağı kültürü çalışmak ise, yerine ve zamanına göre popülist, devrimci, ilerlemeci, kültürist olmaya mı tekabül etmektedir? Ben bunun bir ölçeğinin ya da belirgin cevaplarının olduğunu düşünmüyorum. Tam bir belirsizlikten ya da görecelikten de söz etmiyorum; her araştırmanın ve tanımın kendi dönemi ve mekanı içinde değerlendirilmesi gerektiğini, tanımların ortaya çıktıkları üretildikleri bağlamın her seferinde zikredilmesi gerektiğini söylüyorum. Kitle kültürü denildiğinde, eğer toplumun sürü psikolojisi içinde yaşarken ki kültürü kast edildiği çıkarsaması yapılır ve bu terim siyasi bir tercihle, popüler kültür terimiyle karşılanmaya kalkılırsa, tercihlerimiz ne olursa olsun tartışmanın ortak zeminini bulamıyor oluruz. Bu nedenle, indirgemecilik, analiz ve kuram için hep bir tehdit olmuştur. Kitle kültürü bize, kültürün, bir sanayi içinde üretilebilir olduğunu, kültürün medya ve eğlence sektörleri gibi sektörler tarafından kitlesel olarak üretildiğini, tüketime, aynileşmeye ve kitleselleştirilmeye ister istemez yol açan bir süreci beraberinde getirdiğini ve yaşanan kültürün, popüler olanın, aykırı olanın, avangardın, alt kültürlerin belki de bütün deneyim ufkumuzun ve hatta, insanın bizi kendinin, bu yoğun, hızlı kitlesel üretimin birer ham maddesi haline gelmesi sürecine işaret etmez mi? Ama öte yandan İngiltere’de bugün çalıştığımız alanın, kültürel çalışmaların, ismini koyan ve üniversitelere çok disiplinli bir alan olarak girmesi sağlayan kuşaklar, bu hammaddeye dönüştüğü söylenen kültürel deneyim ufkunun, dinamik, yaşayan, kendini sürekli yeniden üretebilen ve aynı zamanda, bir direnme kuşağı yaratan yanını bize anlatmaktadırlar. Bu okulun kültür kavramına, yeni kavrama ve tartışma alanları sunmuş temsilcilerinden Williams, 1961’de yayınlanan kitabında, kültürün çok genel üç farklı kavranışını ve bunları çalışmak ve analiz etmekle nerelere varacağımızı anlatırken bu deneyim ufkunun, yaşam bilgilerinin ve onlarla ilgili düşüncelerin ve yaşama biçimlerinin arasındaki iktidar ilişkisinin, çatışma alanları ve süreçlerinin analizinin, toplumu, değişimi ve kendimizi anlamada bize daha iyi bir bakış sağlayacağını söyler. İngiliz kültür çalışmalarının belki de kurucularının başında gösterebileceğimiz, Hall’n söylediği gibi

popüler kültür bir mücadele alanıdır. Ve biz bu mücadele alanının dinamiklerini, kitlesel üretimle olan ilişkisini oradaki mücadelenin nasıl süreçler olduğunu anlayabilmek için tıpkı İngiliz okulunun da yaptığı gibi Gramsci’ye ve özellikle de onun hegemonya kavramına bakarız.

Gramsci farklı yaşam koşullarının, farklı yaşam biçimlerinin, farklı çıkarların arasındaki mücadelenin ve buna rağmen toplumda sağlanan rıza ilişkisinin, iktidarı olanın, hakim sınıfların kültürel, siyasi ve ideolojik liderliğinin mekanizmalarını ve kültürel dinamikleri anlamamız için bir analiz sunar bizlere. Toplumlara her şeye rağmen bir arada tutan sıvayı anlamamıza katkısı, onun yaşadığı dönemin, umutla dehşetin, ütopyayla faşizmin bıçak sırtında geçen militan bir hayatla, hapishanede sonlanan kısa ömrün, olanı

biteni anlayabilmek üzere yoğun çalışmalarıyla ortaya çıkabilmişti. Gramsci'nin deneyimleri ve Marxist öğretisi ideoloji ve kültürü ne yekpare bir toplam olarak ne de durağan ve sabit olarak algılayamayacağımızı, bu çoklu ve dinamik unsurların sürekli devinimini ve bu devinimin egemenlik mücadelesini bize anlatır.

Kültürü ve dinamiklerini anlamak için yolculuğumuzu daha da öteye götürebilir, Frankfurt okulundan İngiliz Kültür Çalışmalarına orada soluklanmak ve beslenebilmek için Gramsci'ye ve tabi Althusser'e ve Fransız yapısalcıları ve yapısalcılık sonrası düşünürlere geçerek tekrar Kültür çalışmalarına ve okyanusun öteki tarafında Amerika'daki çokkültürlülük ve sömürgecilik sonrası eleştiri tartışmalarına uzanabiliriz. Ama aklımızı kurcalayan soru nedir ya da yaşamak, deneyimden geçmek, diğerlerinin deneyimlerini görebilmek ve bütün bilme biçimlerine karşı uyanık ve dikkatli olmak, anlamak, anlatmak, yorumlamak, tartışmak ve belki noktayı hiç koymamak; aslında tamamlanmamış, bitmemiş çalışmaları sürdürebilmek için bizi iten kaygı nerede odaklanmaktadır?

Bu noktada, baktığım yerden, farklı sınıfların, farklı yaşam biçimlerinin, algılayışların, farklı bilişsel pratiklerin farklı sınıflar içinde bile katmanlaştığı ve ayrımların çoğu yerde söylendiğinin aksine daha da keskinleştiği ve farklılıkların da peçelendiği bir ortam görmekteyim. Üstüne üstlük, Frankfurt okulunun kültür endüstrisi dediği kitlesel olarak gerçekleştirilen kültür üretiminin, artık daha kurumsallaşmış ve daha geniş ortaklaşmalar, tekelleşmeler içinde örgütlendiğini, medya sektörünün ve medya kültürünün baskın bir konumda olduğu gözlemlenmektedir. Böylece, toplumları ortak

6

olarak kesen kültürel dalgalanmaları, ya da popüler kültürün mücadele alanında güçlenen unsurların, bir süreliğine tazeleyen, yenileştiren yanlarının kısa bir süre sonra sözü edilen sektörler tarafından kitlesel üretimini, hatta bu araçların teknolojilerinin kendi ideolojilerini de yarattığı bu çok değişkenli ortamda, kültürün deneyimler ufku ne olmaktadır? Sözü edilen mücadele alanlarında yenik düşenler hep aynı mıdır? Güçleri nedir? Bu güç nasıl bir güçtür? Bu mücadelenin kendi dinamiği bir oyunun, savaşın, ekonominin dinamikleri gibi midir? Sonuç yenilenlerin tahakkümünden mi ibarettir? Soruların cevaplarını ararken daha adil ve daha demokratik bir ortamın nasıl inşa edilebileceğini mi düşünmekteyiz? Yoksa bu dinamiğin ve bu mücadele sürecinin kendisi, yenik düşenlerin, her seferinde kazanların içinde var olduğu bir sürekli devinimi mi işaret eder?

1980'lerde Spivak bizlere bir kavram sunar: "subaltern". En alttakiler; "mağdurlar" öyle bir konumdadırlar ki, öylesine kenarda kalmışlardır ki sesleri yoktur. Sesleri baskın kültür ve dil tarafından öylesine parçalanmış ve ayrıştırılmıştır ki duyulamaz. Sadece baskın kültür tarafından onlar için konuşulur. Spivak'ın mağdur konuşabilir mi diye sorduğu makalede, bizlere, temsilin, yani konuşamayanlar için konuşma biçimlerinin, sadece felsefi ve sanatsal temsil biçimleriyle ele alınamayacağını söyler. Sahnelemek, resmetmek, tasvir etmek, tanımlamak, öyküsünü anlatmak aslında temsilin diğer anlamı olan siyasi temsille de iç içedir ve bunu ne dünya kapitalizminden ne de uluslararası emeğin dağılım ilişkilerinden ayırabiliriz demektedir.

Mikhail Bakhtin Benjamin'inden üç, Gramsci'den dört yaş küçük ve Lefebvre'in yaşıtı, dilbilimci, düşünür ve Sovyet edebiyat kuramcısıdır. Batı dillerine tanıştırılması ise 60'ların sonunu buluyor. Bakhtin üzerine son yirmi, otuz yıldır geniş bir külliyat oluşmuş durumda; pek çok eleştirel düşünce kuramcısını ve kültür çalışmalarının yeni yönelimlerini derinden etkilemekte. Onu pek çok çağdaşı ve daha genç yazarlarla karşılaştıranlar var. Bunlar arasında pek fazla zikredilmese de ben onun Benjamin, Gramsci ve Lefebvre ilişkilendirmekten kendimi alamıyorum; belki de Bakhtin'i kendime göre yorumluyor oluşumdandır. Ama Bakhtin'in böyle bir özelliği de var doğrusu. Onun çok değişik yorumlarının yapıldığı, herkesin üzerinde hem fikir olduğu bir gerçek. Bakhtin'in yazılarına bakıldığında çok yoğun yazıların, fasıllar vererek, dönüp aynı temaları yeniden işleyerek bir spiral gibi çalıştığını görüyoruz. Bu spiral üslubun

7

Benjamin ve Gramsci de olduğunu düşünüyorum; aynı zamanda, bu üç yazarın ortak bir diğer yönü, tek bir teorik çalışmadan ziyade birbirini besleyen çok teorili, çok kavramlı, fakat birbirlerine örülü çalışmalar üretmiş olmalarıdır. Bakhtin'in çalışmalarıyla ilgili bir başka husus, bazı çalışmalarının arkadaşlarının adı altında basılmış olduğu savıdır. Bunlardan Voloshinov imzalı Freudianism and Marxism ve Philosophy of Language ve Medvedev imzalı The Formal Method in Literary Studies kitaplarını sayabiliriz. Bakhtin'in çalışmaları arasında belki de en bilineni Batı'nın en çok üzerine çalıştığı "Carnival" kavramıdır. Karnaval kavramı, Bakhtin'in 1940'larda doktora tezi olarak sunduğu ve Sovyetlerde 1965'de basılmış olan Rabelais çalışması içinde gelişmiştir. Karnaval kadar önemli olan diğer çalışması: Söyleşili (dialogic) ve çoksesli (poliphonic) roman kavramları üzerinedir ve Dostoyevsky üzerine olan kitabı içinde geliştirilmişlerdir. En azından bu yazı içinde, son olarak da kronotop/ zaman-mekan (chronotop) kavramından bahsedebiliriz ki bunu da çeşitli makalelerinin ve bitmemiş çalışmalarının içinde bulmak mümkündür. Bütün bu analitik kavramlar Spivak'ın Bhabha'nın aslında gelmiş geçmiş pek çok kültür üzerine çalışan kişilerin sorduğu soruya bir cevap oluşturmaktadırlar.

Bakhtin'e göre, her toplumda bütün iletişim ilişkilerinde, kültürel üretimlerde, toplumsal hayatın dinamiği iki karşıt gücün sürekli gerilimi içinde gerçekleşmektedir. Bunlar merkezçek (centripetal) ve merkezkaç (centrifugal) güçlerdir. Merkezçek güçler kültürel üretimleri ve iletişim biçimlerini sürekli birliğe, anlaşmaya ve monologa doğru zorlarlar. Merkezkaç güçler ise, çoğulluğa, anlaşmazlığa, farklı dil dünyalarına doğru iterler. Her konuşan öznenin her somut kelamı, sözü (utterance) bu iki gücün birbirine dayattığı bir noktayı bize sunar. Bakhtin'e göre, böylece çatışma tarafından taşınan, gerilim yüklü birliğin bir kez ortaya çıkmış hali olan her söz, dilin yaşamı içinde yuvalanan iki eğilimin birliğini gösterir ve bunun detaylı ve somut analizi mümkündür. (Bakhtin, 1981, 272) Bakhtin der ki: bizim faaliyetimizin içindeki davranışımız, gerçekleşmekte olan deneyimimiz iki yüzü olan Janus gibidir.² İki ayrı yöne doğru bakar. Kültürün alanının nesnel birliğine ve bilfiil yaşanan ve deneyiminden geçilen hayatın bir daha tekrar edilemez biricikliğine bakar. Ama her iki yüzün tek bir birlikle ilişkili olarak birbirini

² Janus Roma tanrılarının en eskisidir. Biri geleceğe, diğeri geçmişe bakan iki kafa figürü ile temsil edilir. Bütün girişlerin ve kapıların bekçisi ve koruyucusudur.

karşılıklı olarak belirlediği biriliğin ve tekliğin yeri diye bir yer yoktur. Birliği kurabilen, varolmanın gerçekleşmesi sürecinde bir kereliğine olmuş bir vakadır. (Bakhtin, 1993: 2) Bakhtin'deki söz "utterance" Saussure'deki "la parole" den farklıdır. Söz bütün bireyselliği ve yaratıcılığıyla dilin biçimlerinin tamamen özgür kombinasyonları olarak değerlendirilemez. (Bakhtin, 1986, 1994) Söz, hiçbir zaman, dışarıda hali hazırda olan bir şeyin yansıması değildir; yeni ve tekrar edilemez olandır ama hep değerlerle ilişki içindedir: iyi, kötü, güzel ve bunlar gibi. İnsanın her sözel kelamı, küçük boyutta bir ideolojik inşadır. (Voloshinov, 1987: 88) Her kelime mesleğin, türün, yaş grubunun, günün, saatin tadını taşır. Her kelimenin toplumsal olarak işleyen bir hayatı vardır ve bu yaşadığı bağlamın tadını taşır. (Bakhtin, 1981: 293) Ve her söz, çatışmanın küçük bir alanıdır; farklı yönelimlerin toplumsal vurgularının krizlerini taşıyan birer küçük çatışma alanıdır. (Voloshinov, 1986: 41) Ve her kelime, insanın kendisiyle öteki arasındaki bir köprüdür. Bu köprünün bir ayağı kendisine dayanıyorsa, diğer ayağı da muhatabına dayanmaktadır. Bakhtin, bu noktada her ben deyişte, ötekinin bu ben deyişin içinde olduğunu söylemektedir. Konuşma ve varoluşumuz karşılıklı duruşlara dayalıdır; sohbetir (dialogical). Bakhtin'e göre benliğin oluşumundan hafızaya kadar psikolojik alanımız da toplumsal varoluşumuzdan ayrı olamaz. Hafıza, bireysel ve psikolojik bir süreç olmaktan çok, toplumsal bir süreçtir. Kişinin kendinin farkına varması, kendine bakması ve bakarken başkasının gözleriyle, sınıfının, grubunun, çevresinin diğer temsilcisinin gözleriyle görmesiyle gerçekleşebilir. 1960'larda Dostoyevsky üzerine çalışırken defterine düştüğü notlarda, "Yeraltındaki Adam Aynanın Önünde" başlığı altında, basit bir aynaya bakma fiilinin bile, bakış açılarının ve bilinçlerin karmaşık kesişmesi ve kompleks söyleşileri olduğunu söyler. (Stam, 1989, 1992: 5) Aynada başkalarının bilincinden hayatımıza bakarız. Orada kişisel ve toplumsal ilişkilerimiz, onların bize bakışları; bizim o bakışları algılayışımızın ilişkisi vardır. Dil veya toplum olarak birliğini sağlamış her topluluk, farklı dil dünyaları, pekçokdillilik (heteroglossia) ile tarif edilebilir. Böylece dil, dilin alanında kavga veren toplumsal dil bilinçlerinin ayrıksılığında, farklı eğilimlerle oluşmuş toplumsal vurguların karşılaşma alanı haline gelir. (Stam: 8)

Şimdi tekrar Spivak'ın sorusuna dönebiliriz: En altta ve en dışarıda kalanlar, mağdurlar konuşabilir mi? Kültürel çalışmaların içindeki sömürgecilik sonrası eleştirel kanat için

Spivak'ın "mağdur sessizlik" dediği duruma bir çare olarak, bu en altta ve dışarıda kalmışların sesi bulanabilir ve konuşabilecekleri bir konum bulunabilir mi sorusu önem kazanır. Bu çıkmayan, duyulamayan sesle ilgili olarak Donals, Bhabha'nın "liminal ses" dediği kavrama da gönderme yapar: Baskın dilin anlatısındaki, kekemeliğin, anomalinin manasızın göstergesi olan eşğin altındaki sestir, Bhabha'nın söylediği. Öylesine kışkırtıcı ve potansiyel olarak özgürleştiricidir ki, onu bulan yazarlar yine de onu konuşamaz, yazamazlar (Bernard-Donals, 1998: 112). Donals, Bakhtin'in Rabelais and His World (1984b) çalışmasına gönderme yapar. Bakhtin, kültürün kenarındakilerin konuşula"bilinemeyeni" konuşarak, yapıla"bilinemeyeni" yaparak, ve baskın kültürün kurum ve paradigmalarını potansiyel olarak yırtan, yıkan bu sembolik olarak öteye geçişin alabileceği biçimler nelerdir diye sorar. Karnaval ve isyan

kavramları burada karşımıza çıkar. Karnaval elbette ki ortaçağ Avrupa'sına ait bir terimdir ve Bakhtin de bu döneme, oradaki üretim ilişkilerine, mekan ve zaman deneyimlerine gönderme yapar ve bu deneyimlerin yazıda bulunduğu anlatımsal forma bakar. Kanunlar, yasaklar, sıradanlığın kural ve yapıları karnaval olmayandır. Yaşla beraber bütün toplumsal hiyerarşinin, eşitsizlik ilişkilerinin, bütün terör biçimlerinin, saygının küçük görmenin bunlarla ilgili etiketlerin askıya alınması halidir Karnaval. Sıradan hayatın askıya alınması, geçici olarak ertelenmesidir. İnsanlar arasındaki bütün mesafeler kalkar. İnsanlar arasında yeni bir ilişki tarzı söz konusudur ve yarı gerçek, yarı oyun / numara bir tarzdır yaşanan. Her ne kadar karnavalın herhangi bir yeri, mekansal sınırları bir sahnesi yoksa da, mekanda sınırsız zamanda sınırlı olsa da, kendine edinmiş olduğu bir evi vardır: Meydan, karnavalın herkese ait evrensel olan mekanıdır. Meydan bütün sokakların bağlandığı yerdir. Karnaval'ın en önemli boyutlarından biri kahkahadır. Karnaval kahkahasının konusu yoktur, muallaktır, bu belirsizlik karnavalın anahtar kavramıdır. Dolayısıyla ne sadece parodi, ne ironi, ne de satirdir. Doğru ve yanlış yoktur. Ölümün yeniden doğuma eşit olduğu, oyuncuyla seyircinin aynı anda, aynı kişi olduğu bir deneyimdir, Karnaval. Kahkaha ve parodi ile kendine, kendini tanımladığın dünyaya, kendini tanımlarken mihenk tutuğun ötekine gülmektedir. Tanımları bir anlığına da olsa kaybetmek, biri olmaktan hiçliğe, oradan tekrar kendini kurmaya dönmek, yeniden doğmak, yenilenmektir.

10

Şimdi tekrar Spivak'a dönelim. Spivak sorduğu soruya cevap verir: mağdur konuşamaz, ancak adına konuşulan olabilir. Burada Spivak'ın bize söylediği mağdurluğun maddi koşullarca belirlenmiş bir konum olduğudur. Spivak'ın terimi Gramsci'den aldığını ve ideolojik belirlenim analizinde Gramsci ve Althusser'i referans olarak kullandığını hatırlayacak olursak, Spivak'ı takip etmemiz de kolaylaşır. Belirlenmemişin diline, hukukuna, epistemolojisine çevrilmeleri gerekmektedir. Spivak böylece seslerinin duyulamayacağını da söyler, organize olmamış köylüler, işsizler için, seslerinin çevrildiği, çevrilirken de baskın olanın diline asimile edildiği bir durum söz konusudur. Spivak bu kez, "onlar adına konuşmak yerine, onlarla konuşmak mümkün müdür?" diye sorar, yani siyasi olarak temsil edilmeleri veya taklit edilmeleri ya da anlatılmaları yerine bir anlığına da olsa, gelen sesi henüz uygunlaşmamışken duymak ve anlamak mümkün müdür? Burada, Bhabha'nın da önermeleri olmuştur. O an, kültürel olarak aşına olmadığımızın deneyiminin bir yerlerinde anlamını kaybettiği o geçici anda, sessizlik ve konuşulamayan görünür olabilir. Spivak ve Bakhtin bu noktada birleşmektedirler. Kenardakinin sessizliğini duymak ancak anlatılamayanda görülebilir ve analiz edilebilir. Ulusal, uluslararası, ekonomik, tarihi anlatıların anlatmadığında, anlatamadığında neyin kendini konuşamadığını anlayabiliriz. Bakhtin daha ileri giderek yukarda da aktardığımız gibi, aslında bir kelamın bile bu anlatılanla anlatılamamış olanı içinde barındırdığını söylemiştir. Karnaval deneyiminin kendisi baştan sona böyle bir deneyimdir; orada kurumsal olan, birliğe çağıran, uygunlaştıran, uyumlaştıran, birliği sağlayan hiçbir şeye yer yoktur. Karnaval ters yüz edilmiş bir dünyadır ve herkes, mağdur da karnaval süresince bunu görür. Karnaval tarihsel olarak dönemini kapamıştır ama bazı anlatılarda bazı deneyimlerde ve kriz anlarında en önemli karakteristikleri belirsizliği,

kararsızlığı, parodi ve kahkahayı görebiliriz. Aslında Bakhtin'e göre sorunun cevabı çoksesliğin, farklı dil dünyalarının içinde yatmaktadır.

Hatta Bakhtin cevabını daha da netleştirir.

Kültürün alanında dışarıklı olmak anlamakta en güçlü faktördür. Yabancı kültür yalnızca bir başka kültürün gözünde kendini tam derinlikli olarak açar. Anlam kendi derinliğini, yalnızca bir başkasıyla, yabancı anlamla ilişkiye girdiğinde açığa çıkarır: bu iki anlam bir diyalog içinde bir araya gelirler böylece bu kültürlerin bazı anlamların kapalılığının ve tek yönlülüğünün üstesinden geliriz. Biz yabancı kültüre onun kendine sormadığı soruları yöneltiriz; ve içinde kendi sorularımıza cevaplar ararız, ve yabancı kültür bize yeni bakışlarını yani semantik derinliklerini ortaya sererek cevap verir. Kendi soruları olmaksızın

11

birisi bir başkasını ya da yabancı olanı yaratıcı olarak anlayamaz. (tabi ki sorular ciddi ve içten olmalıdır.) Böylesi iki kültürün diyalog ilişkisi birbirine karışmak ya da birbirinin içine girmek değildir. Her ikisi de kendi birliğini açık bütüncülüğünü korur ama her ikisi de karşılıklı olarak zenginleşmişlerdir. 1986, 1994:7

Bakhtin'in söylemindeki farkı, onun farklı kültürler arasındaki ilişkiyi tartışırken kendi durduğu yerden hiyerarşik olmayan yatay bir düzlemde benzerler arasında görmesine bağlıyorum. Sınıf ve ideolojiyi insanların yaşam koşullarını tartışmasına dahil ediyor ama, bunu ülkeler arası farklı kültürler için bir hiyerarşi ilişkisi olarak yeniden kurmuyor. Bu nedenle Gramsci'ye Spivak'tan ya da Bhabha'dan daha yakın bir konumda. Her ne kadar Spivak Sömürgecilik sonrası eleştirel duruşlarda, sınıf analizine ve bunun uluslararası ya da Batı ve ötekiler ayırımına indirgenmiş modeli gibi duran hiyerarşisinden daha uzakta olsa da bu ayırımı kullanıyor. Bu biraz kuşak meselesi olduğu kadar epistemolojik devinimler ya da yazının başında sözünü ettiğimiz dönemsel söylem ortaklıklarıyla da ilişkili bir şey. Bir öncekileri için, kültürün, dilin kendi sesiyle konuşamaması ve eylem alanında dışlanmaları, bastırılmaları emperyalizmle açıklanabilirdi. Hala da böyle açıklanabiliyor. Aksi takdirde, "Batı" ve baskın anlatıyı bir bütünlük olarak görmek ve sınıf analizini terk ederken onun simülasyonu olan bir bakışla uluslararası iktidar ilişkilerini açıklamak gibi bir indirgemeciliğe kaymak mümkün; hatta bu özlükçülüğe kadar uzanabilir de. Batı, eski sömürgeciler hep güçlü oldukları için güçlüler baskındırlar, gibi.

Belki tam da bu noktada, Bakhtin'in üzerinde diğerlerine oranla daha az konuşulmuş kavramı, "Chronotope"dan bahsetmek gerekmektedir. Bakhtin bu kavramıyla bir tür bakıştan söz eder. Tarihi ve tarihin kültür ve mekansal ve zamansal ilişkilerini görebileceğimiz bir tür bakış. Kronotop zaman-mekan anlamına gelmektedir. Bakhtin bu terimi zamansal ve mekansal ilişkilerin içsel olarak birbirine bağlı olduklarını ve bu ilişkinin edebiyatta sanatsal olarak ifade edildiğini anlatmak için kullanacağını söyler. Einstein'in rölativite teorisinden ilhamla, geliştirdiğini, bununla da kastedilenin zaman ve mekanın birbirinden ayrı düşünülmeceği olgusu olduğunu, ve bir metafor olarak ödünç aldığını söyler. Edebiyat biçimlerin oluşmasında zaman- mekan inşa edici bir kategoridir. Kültürün diğer alanları için kullanmayacağını söyler. (Bakhtin 1981, 1998:84)

12

Oysa Stam'ın da belirttiği gibi kültürün bütün alanlarında oldukça kullanışlı bir araç sunmuştur bize. (Stam, 1989, 1992: 11)

“Zaman hep olduğu gibi koyulaşır, hayat bulur, sanatsal olarak görünür olur; tıpkı bunun gibi, mekan yüklenir, zamanın, öykünün, tarihin hareketlerine tepki verir. Bu koordinatların kesişimi, göstergelerin ergimesi sanatsal kronotopu oluşturur.” (Bakhtin, 1981, 1998: 84) Hatta buradan yola çıkarak, kronotopun türleri (genre) ve türsel ayrımları tanımlamakta önemli bir araç olduğu söylenebilir. Kronotop kavramı, Bakhtin’in konuşma türleri çalışması ve diğerkategorileriyle ilişkilendirildiğinde, her sözün, yazılı ve sözlü bütün kültürel üretim biçimlerinin, edebiyattan, bilimsel yazılara kadar bütün metinler yazıldıkları, söylendikleri, gösterildikleri zaman-mekan’ı hem temsil ederler hem de kendileri temsilin nesnesi olarak hizmet ederler. Bakhtin üzerine yapılan çalışmalarda benim rastlamadığım, ama önemli olduğunu düşündüğüm, bir husus da, Lefebvre’in toplumsal olarak üretilen mekan ve çeşitli katmanlarda toplumsal yaşamla ve temsil biçimleri arasındaki ilişki üzerine çalışmalarının Bakhtin’in kronotop kavramıyla örtüşmesidir. Toplumsal yaşam, deneyimlerimiz, zamanda yoğunlaşarak, mekana izler bırakır. Bizler zaman-mekanla birlikte dönüşürüz. Toplumsal dinamikler, bütün pratiklerimiz: popüler kültür mücadelelerinden, medya kültürüne, edebiyattan, mimariye, su şebekelerinin, elektrik direklerinin günlük hayatımıza olan etkisine kadar bu zaman- mekana geçer ve hem orada, hem onun anlatılarında temsil edilirler. Bu da bize analizi farklı katmanlarda yeniden ve yeniden yapabilme imkanı verir.

Bakhtin için, insan bilinci ve sanatsal pratikleri varoluşla doğrudan bir bağlantı içinde değildir. İnsanoğlu varoluşla, etrafını saran ideolojik dünya dolayımı ile tanışır. İnsanın dönüşümü kendi mahrem meselesi değildir. Dünyanın tarihsel dönüşümüyle birlikte; dünya ile birlikte dönüşür. Bu tek bir dönemde gerçekleşmez; dönüşüm, iki dönemin sınırında, birinden diğerine geçiş sürecinde gerçekleşir. Bakhtin için var olmak, öteki için ve ötekinden doğru var olmaktır. İnsanoğlu içsel dünyasının mutlak hakimi değildir; kendiyile ötekinin gölgeli bölgesinde var olur. (Stam, 1992: 5)

Bizim için önemli olabilecek bir başka kavram da iç konuşma (Inner Speech) kavramıdır. Bakhtin, Vygotsky’i izleyerek, film, müzik, resim, bir adet, bir ritüel gibi herhangi bir ideolojik fenomenin anlaşılabilmesi sürecinin ancak iç konuşmanın devreye girmesiyle gerçekleşebileceğini söyler (Voloshinov, 1986:15). İç konuşma kendine özgü bir

13

konuşma biçimidir. Sesi kısılmış bir konuşma değildir. Sadece kelimeleri kullanmaz, bütün ses ve grafik biçimleri, imgeleri, sembolleri şemaları ve fonetik parçaları kullanır. Parçalı, sıçramalı, tamamlanmayan, devam eden, değişen, kuralsız olan bir konuşma biçimidir. Bakhtin iç konuşmayı bir tür “kelime akıntısı” olarak tanımlar. “bazen tam bir cümleye bağlanırken çoğunlukla parçalı düşüncelerin, aşına ifadelerin, yaşamdan bir olgunun bir nesnenin genel izlenimlerin bölünmeksizin birbirini takip ettiği” “çeşnili sözel dans” olarak tanımlar (Voloshinov [Bakhtin], 1983: 104) İç konuşma herhangi bir metnin, herhangi bir televizyon programının, şarkının, modanın, reklam filminin, sinema filminin, insanlar arasındaki iletişimin izleyici tarafından nasıl algılandığının, iç düşüncelerinde nasıl dönüştüklerini, hangi metinlerin, kapalı olmayan metinler olarak, Bakhtin’in tabiriyle çoksesli, çokdilli ve diyalog içinde metinler olarak, yaratıcı anlamaya (Bakhtin) veya tanımlayıcı anlamaya (Williams) izin verdiklerini tartışmamızı sağlar. Ve eğer sesi, sözü

peçelenenleri yatay bir düzlemde karşılıklı anlamının yollarını arıyorsak; birbirimizi duymak gibi, söylenmeyen ve yazılmayanları anlamak istiyorsak, hem diyalog içindeki çalışmalara hem de zihnimizin içindeki karnavallara, yani, içi düşünceye ve konuşmaya, ve bunların olası söyleşilerine karşı uyanık kalmamız gerekiyor. Birbirinin ötekisi olmak, iki arada bir derede kalmak, katmerlenmiş dışarlıklı duruşlar, hem içerde hem dışarıda öteki olmak, hiç bir şekilde medya sektörüne sesini iletemeyecek konumda olmak, tutunamayanlar olarak kalmak, elinden dilinin ve kültürünün sürekli alındığı katmanlardan gelmek, tüm mağdur kalmışlar ordusu, işsizler, açlık sınırının altında yaşayanlar, çocuklar, yaşlılar, kadınlar, azınlıklar ve tüm ötekiler, ya da geçmişle gelecek arasındaki köprü, farklı kültürlerin, farklı kamusalılıkların birbiriyle konuşabilmesi mümkün müdür? Bhabha “ben” ve “sen”in bir üçüncü mekana doğru hareket etmeleri gerektiğini söylüyor. (Bhabha, 1989: 130) Anlamın ve göndermenin yapısını belirsiz bir süreç haline getirecek olan telaffuzun üçüncü mekanının araya girmesi, kültürel bilginin geleneksel olarak bütünleştirilmiş açık ve genişleyen bir kod olarak açığa çıkarıldığı temsil aynasını ortadan kaldırır. Böylesi bir müdahale geçmişten kaynaklanan ve ulusal geleneklerimizde yaşatılan, bütünleştiren, aynileştiren bir güç olarak kültürün tarihsel kimliğine ilişkin anlayışımızı sarsar. Üçüncü mekanda, kültürün anlam ve sembollerinin hiçbirinin, ebedi olarak bir birliği veya değişmezliğinin olmadığı; aynı işaretin bile

14

uygunlaştırılabilir, çevrilebilir, yeniden tarihselleştirilebilir ve yeniden okunabilir olduğu görülür.

Bütün şiirler, romanlar, şarkılar, tablolar, ritüeller, ağıtlar, reklam panoları, filmler; yani yazılı, sözlü, görsel bütün anlatılar farklı bilme ve yorumlama biçimleridirler; okunmak yorumlanmak üzere eleştiriye ve analize açık bitmemiş cümleler gibi, cilalanmamış işler gibi bir daha anlatılmak, anlamak için diyalog yani söyleşi için diğerlerini beklerler. Medya kültürü, popüler kültürü kendi bünyesi içinde dönüştürür, kullanır ama popüler kültür kendini sürekli yeniden üretir; bu süreç içinde mağdur olanın sesi perdelenir ve peçelenir ama tahakkümün sesine karışır ve o sesi aslında kakofonik kılar, onun krizlerinde, onun kekelediği yerlerde hep vardır; ve sürekli kendini yeniden üretir. Bütün mesele bu sesleri tutuklu kaldıkları Babil kulesinden kurtarmak ve diyalogu mümkün kılmakta.

Kaynakça:

- Bakhtin, M. M. (1981, 1998), *The Dialogic Imagination: Four Essay by Mikhail Bakhtin*, der: Michael Holquist, çev: Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin: UTP.
- Bakhtin, M.M. (1986, 1994) *Speech Genres and Other late Essays*, der: Caryl Emerson & Micael Holquist, çev: Vern W. McGee Austin: UTP
- Bakhtin, M.M. (1984a), *Problems of Dostoyevsky's Poetics*, (1929) çev: Caryl Emerson, Manchester: MUP
- Bakhtin, M.M. (1984b), *Rabelais and His World*, (1940), çev: Hélène Iswolsky, Bloomington: IUP.
- Bakhtin, M.M. & Voloshinov, V.N. (1976), *Freudianism: A Marxist Critique* (1927), çev : I.R. Titunik, New York : Academic
- Bakhtin M.M. & Voloshinov, V.N. (1973) *Marxism and Philosophy of Language*, (1929), çev: L. Matejka & I.R. Titunik, New York: Seminar.

Bakhtin, M.M. & Medvedev, P.N. (1985) *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, çev: Albert J. Wehrle, Cambridge, MA: HUP. Bernard-Donals, M. F. (1994), *Mikhail Bakhtin: Between Phenomenology and Marxism*, Cambridge: CUP.

Bernard-Donals, M.F. (1998), "Knowing the Subaltern. Bakhtin, Carnival, and the Other Voice of the Human Sciences", Michael Mayerfield Bell and Michael Gardiner (eds), *Bakhtin and the Human Sciences*, içinde, London: Sage. pp: 112- 127. Bhabha, H. (1989), "The Commitment to Theory" J. Pines & P. Willemsen (eds), *Questions of Third Cinema* içinde, London: BFI.

Bhabha, H. (1990), "Articulating The archaic: notes on colonial nonsense", Peter Colliner and Helga Gayer- Ryan (eds), *Literary Theory Today*, Ithaca: NY: CUP, pp:203-18.

Bhabha, H. (1994), *Location of Culture*, New York: Routledge

Spivak, G.C. (1994), "Can Suabaltern Speak?" Patric Williams and Laura Chrisman (eds) *Colonial Discourse and Pos-Colonial Theory*, New York: CUP pp: 66- 111.

Mayerfield Bell M. and Gardiner M. (eds), (1998), *Bakhtin and the Human Sciences*, London: Sage.

15

Stam, R. (1989, 1992), *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore & London: JHUP.

Todorov, T. (1984), *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, çev: Wlad Godzich, Manchester: MUP

16

Doç Dr. Zeynep Tül Akbaş Süalp
Bilgi Üniversitesi □ leti □ im Fakültesi, Sinema Televizyon Bölümü
tel: 0212 216 22 22 fax: 0 212 216 e-posta: tulakbas@hotmail.com & takbas@bilgi.edu.tr

"Bir Deneyimin tarihi; tarih deneyimleri ve deneyim tarihi", bildirisi *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler V İstanbul: Bağlam* 2006 slr: 41-48

Bir deneyimin tarihi; tarih deneyimleri ve deneyim tarihi

Türkiye’de sinemanın tarihini çalışmak ve bu tarihi yazmak hangi sorunsallı alanlardan geçmektedir? Tarih yazımının ardındaki tarih teorileri ve tarih yazımının da bir anlatı olduğu varsayımı birinci sorunsallı oluşturmaktadır. Biz bu topraklarda hem tarih yazımını hem de bunun etrafındaki teorileri ne kadar tartıştık ve kendi duruşlarımızı bu geniş yelpazenin neresinden tanımlamaktayız. İkinci sorunsal, tarihi çalışanın, yazarın ve bu yazılmış tarih üzerine çalışanın konumu, durduğu yer, bakış açısı ve yönüdür. Türkiye’de sinema deneyiminin tarihine bakmak, Benjamin’in de dediği gibi kültürel ve toplumsal tarihin arkelojisini yapmak anlamına gelmektedir. Buradan bakıldığında: bir yandan belgeliğin bir gelenek olarak çok zayıf oluşu ve toplumsal bilincin, dilin tarihsel ve kültürel yarılımlar nedeniyle devamlılığının olmayışı ciddi zorluklar yaratmaktadır. Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti belgelerinin farklı arşivler ve temel olarak farklı alfabelerden oluşmasının getirdiği yarılımdan ya da 80 sonrası kültürel ve toplumsal hafıza zafiyetinden söz ediyorum. Öte yandan bu kültürel tarihin bir takım sorunsallı alanlarla yüzleşme problemi, toplumsal ve kültürel tarih içinde sinemanın tarihini ilişkilendirmekte mayınlı bir alan yaratmaktadır. Bu mayınlı alan da üçüncü sorunsallı alanı oluşturmaktadır.

Bütün bunların ötesinde Türkiye’de Sinema deneyiminin ilk günleri hem dünya hem de kendi coğrafyamız açısından yukarıda sözünü ettiğim sorunsalları üretmiş olan zorlu ve karmaşık bir dönemi ifade eder. Tarihin böylesi çalkantılı dönemleri genellikle, tarih yazımının iktidar dilleri tarafından düzgülleştirme, doğrusallaştırma

ve bir devamlılık oluşturma gayreti ile uygunlaştırılır. Bu sava göre tarih yazımları, tarihin kara deliklerinin üzerinin kapatıldığı yazımlarla doludur. Bu düzgünleştirilmiş tarihin arkeolojisi bu nedenle gereklidir.

Beni ilgilendiren bu toplumsal ve kültürel tarihin arkeolojisinin nasıl yapılması gerektiği sorusu ile bu tarihin içinde oluşan kültürel ve toplumsal deneyimlerin kendisidir. Sunma, temsil etme ve seyretme biçimlerinin nasıl özgüllükler üretmiş olduğu ile anlamların, kodlamaların ve günlük hayatın ve onu kuşatanların temsil biçimleri üzerinde nasıl yoğunlaşmış olduğudur. Buraya özgül olanın tarihini keşfetmek mümkün müdür? Kendi imgesini ve bunun tarihini kuran bir sinemaya, o sinemanın kültürüyle yetişen bir göz, nasıl bakacaktır?

“Geleceğin puslu havasında silik duranı Unutma !”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VI, İstanbul: Bağlam 2007 slr:121-

geleceğin puslu havasında silik duranı unutma!

Hatırlamak ve düş kurmak her ikisi de sıradan insanların, gündelik hayatın kendi dışında gerçekleşen tarihine karşı, mücadele verdikleri alanları oluşturur. Ama hatırlamak ve düş kurmak aynı zamanda birbirlerine içkin gelişen ve çoğu zaman da hangisinin hangisi olduğunu ayırt edemeyeceğimiz anlatılara dönüştüklerinde, anlatının kendisine ya da bu yolla üretilen mitlere de dönüşürler. Yaşamın hatırlayan ve düş kuran dinamiği, yukarıdan gelen kontrolün var oluşun tek belirleyicisi olmadığını anlatır; kontrol altına alınamaz, sınırlanamaz, doğurgan ve çoğaltıcıdır. Ürettiği anlatılara ve mitlere kuvvetle bağlanıldığında da kısıtlayan, kendi merkezinden dünyaya bakan temsiller oluşturma ihtimalini de beraberinde taşıyabilir. Sinema klasik anlatının, ideolojinin yeniden ve yeniden üretiminin, mitlerin zeminidir ama aynı zamanda sinema kendi zaman ve mekanını yaratırken pek çok anlatı arasından üretici ve tazeleyici bir güç olarak hatırlayan ve düş kuran özelliğini de ön plana çıkarır; bu yüzden de bazı kuramcılar için seyircinin kafasındaki filmin ve toplumsal deneyimler ufkunun ihtimalini ve alternatif kamusal alanın imkanını taşır. (Kluge & Negt, 1993; Hansen, 1991 ve Willemen, 1994) Benjamin’in vurgusuyla “..şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesi olarak tarih... geçmişin içinden şimdi ile yüklü olan zamanın koparılıp kotarılması” hamlesidir de (Benjamin, 1993: 40 & 41) ve “pek çok ilmek grubu geçmişin örgüsünü temsil ederken geleceğin içine doğru uzanır” (Benjamin, aktaran Willemen, 1981: 142). Tarih anlatıların ve anlatılan tarihin muhtemel mekanlarından biri olarak sinema, aynı zamanda, unutulmuş, bastırılmış ve büyük harflerle yazılmamış tarihlerin de ete kemiğe bürüneceği ve toplumsal deneyimler ufkumuzun manzaralarına yerleşeceği bir ev gibidir. Hatırlamak, ya da yaratıcı ve tazeleyici bir eylem olarak hatırlamak, geçmişin birebir bir gerçekliği ve onun hatırlanabilirliği değil, geçmişin içinden bu güne uzanan anların duygusu, üzerimizdeki izleri, bu izlerin hayatımıza, yaşadığımız mekanlara ve anlara mühürlenmiş lekelerinden hayatımıza ait izlekler çıkartabilmektir. Deneyimlerimizden bize kalanların ortak ufku yaşam deneyimlerimizi parçalayan güçlere karşı yaşam dediğimiz süreci bütünlüklü olarak kavramamıza yardım edebilecek bir bilme biçimi üretebilir.

Reymond Williams bazı belirgin toplumsal ve tarihsel koşullarda bazı şeyler vardır ki konuşulamaz, dillendirilemez ve dolayısıyla her hangi bir şekilde de düşünülemeyen şeylerdir bunlar, der (Williams, 1979:182). Bu konuşulamayan, dillendirilemeyen dolayısıyla da düşünülemeyenler için yaratıcı ve tazeleyici bir hatırlama ve düş kurma

eylemi, arkeolojik kazının açığa çıkardıkları gibi, geçmişin örgüleri içinden geleceğe uzanan ilmekleri seçip çıkarabiliyorsa, o vakit bu gelecek için hatırlama ve düş kurma bizi mitlerden ve ana anlatıların tutsak ettiği bağnazlıklardan kurtarabilir belki.

30 yıl öncesi Kıbrıs'ta yaşananlar da hatırlanması ve konuşulması zor deneyimlerdir. Ali, askerlik eğitimi sırasında, komutanın “hazırlıklı olmayız!” diye askerleri kendisiyle birlikte bağırma emrini verdiği an düşer, bayılır ve sesi gider. “Hazırlıklı olmak”, bu travma yüklü geçmişin, geçmiş zamandan çıkartılıp bir sürekliliğe ve yeniden ve tekrar, sil baştan yaşanma ihtimalini, bu düşünceyi kışkırttığı için Ali bu kelimeyi bağırarak tekrarladığı an, sesinden vazgeçer. Çamur filmi boyunca konuşulmaktan ve üzerine düşünölmekten kaçınılan bu deneğimin, bedenler üzerinde fiziksel yaralara, takıntılara ve rahatsızlıklara yönlendiğini görürüz. Başa çıkılmaya çalışılan, bir tölü başa çıkılamayan büyük travma ile yüzleşilemediğı için, öykü, nevrotik tezahürlerle yüklüdür. Bütün karakterler nevrotiktir. Çünkü büyük acıların içinde zalim ile mazlum da sürekli yer değıştirir. Benjamin'in dediğı gibi “Költür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliğı taşımasın” (Benjamin 1995: 36). Her felaket sıradan insanların üzerinden böyle geçer ve ardında masum hiç kimse bırakmaz. Acının ve kaybın ve tabi ki suçluluğun büyüklüğü başa çıkılması zor bu deneyimin kendisini gerilere, geçmişe iterken ayakta kalmak için şimdi ve gelecek için yaşanan rahatsızlık ve kaygı kendini başka yollarla ifade etmeye çalışır. Unutmak, hatırlamak birbirine karışmış imkansızlık alanlarıdır. Çamur filmi, bize, karakterlerinden, onların anlamsız çırpınışlarından, tuhaf takıntılarından, filmin geçtiğı o kimliksiz arafta olma halinin duygusunu hatırlatan mekanlarına kadar bu imkansızlığın hallerini sunar.

Çünkü hatırlamak da unutmak gibi sorunlu bir alandır. Andreas Huyssen, tarih krizinin açtığı bir alandan söz eder ve “Hafıza Költürü” olarak tanımladığı yeni bir döneme işaret eder. Unutma/ Unutturma ve Hatırlama/ Hatırlatma politikalarının kavşasına sıkışmış, günlük hayatlar için sunulmuş bir popüler költür politikası gibi, hatırlama költürünü yaşarız. Ekonomik “Küreselleşme” politikalarına karşı bir tepki biçimi olarak gelişmiş ya da geliştirilmiş politikalar mıdır bunlar? Modernizmin ve selefi olan postmodernizmin krizinin düğümlendiğı alanlardan biri olarak, tarihin krizi, tarihsel bakışın, tarihsel analizin olumsuzlanması ile tarih / hafıza karşıtlığının sorunsallı alanı, geçmiş i kavrama biçimlerimizi

zededelediğı gibi farklı alternatif geleceklere ilişkin tasavvurlarımızı da temel krizlere sokmaktadır.

Toplumsallığımız, tarihe analitik bakamadığımız, bakmadığımız ve bakmaktan vazgeçtiğimiz için geçmiş ya ona sıkıca bağlanarak hatırladıkça efsaneler ürettiğimiz bir uyum gösterme çabasına ya da ondan kaçtığımız, dillendiremediğimiz, dillendiremedikçe buradaki sorunları telafi edilebilir, toplumsal olarak sürdürülebilir başka alanlara taşıdığımız bir uyum gösterme çabasına dönüşebilir. Çamur filmi bu diyalektiğın üzerine oturan bir film. Hafıza giderek deneyim ve deneyimin kaybı fikri ile ilişkilendirilmektedir. Huyssen'e göre 80 sonları eski Sovyetler, Latin Amerika ve Güney Afrika gibi politik krizin yaşandığı yerlerde unutma ve unutturmanın politikaları, ardından, geçmişin ve gerçeğın efsaneleştirilmesini beraberinde getirmiştir. Gerçek efsaneleştirilebilir, öte yandan efsaneler de güçlü gerçeklik duyguları üretebilir. Huyssen, “Hafıza Költürü” olarak tanımladığı durumun, Yahudi soykırımının utancının ve acısının izlerinin, Batı'da költürel olarak, bu travma ile yüzleşme ve baş edebilme yöntemi olarak üretilmiş ve giderek büyüyen bir politikadan çıkmış olduğunu söylüyor (Huyssen 2003:16). Sonuçta bütün bu pratiklerin, “Küreselleşmiş Soykırımın” ve onlar etrafında oluşan çağdaş hafıza

kültürlerinin ekonomik küreselleşmeye karşı oluşturulan bir tepki gibi okunup okunamayacağını soruyor. Huyssen'in söylediğini şöyle de yorumlayabiliriz unutmak ve hatırlamak üzerine yaşanan bu güçlü kültürel rüzgarlar toplumsal, ekonomik, siyasi tarih içinde, emeğin uğradığı darbeler ve savaşlar karşısında ulusal hafızaların da küreselleşmesine bir tepki midir? Ve neden küreselleşme rüzgarları altında hatırlamanın kültürü baskın olmuştur?

Unutmanın/ unutturmanın politikaları nedir, biri bu kadar güçlüyse diğeri de bir o kadar var olmaz mı? Kayıp bir tarihle yaşamak, kayıpların yasını tutamamak neye mal olur? Unutulan, anlatılmayan, anlaşılmayan böyle oldukça da hatırlanmayan deneyimlerin tarihi nereye gider? Toplumsal deneyimler ufkumuzun silik ve puslu manzaraları bize gelecek resimlerini ne kadar sunar? Ve Türkiye sinemasının anlatı deneyimleri neden puslu manzaraların silik ve belirsiz resimlerinin tekrarlarından ibarettir? Tarih ve bellek aynı zamanda bu ufkun manzaralarını kavramaktan mı geçer? Yüzleşmek; bir birey olarak yönetmenin kendisiyle ve toplumuyla, toplumsal deneyimler ufkunun manzaralarıyla yüzleşmesi, Türkiye sinemasının deneyimlerinde neden bu kadar az rastlanır bir durumdur? Neden unutma, yüzleşmeme, geçiştirme, ima ile geçiştirme, hatıraları, yaşananları mırıldanmalar olarak bile olsun bir ses olarak taşımama eğilimi ağır basmaktadır? Ve bunun aksi olan durumlar hangi filmlerde, hangi biçimlerde karşımıza çıkar?

Bu soruların ışığında hafıza, bellek, bellek yitimi, ve toplumsal deneyimler ufkunun muhtemel manzaraları sorunsallaştırması etrafında Türkiye sinemasını, yönetmenlerin bir birey, anlatıcı ya da entelektüel olarak konumu üzerinden tartışmayı amaçlıyordum. Tartışmak istediğim bu sorgulamanın olumlayan bir örneği olarak gördüğüm Derviş Zaim'in özellikle son döneme denk düşen iki çalışmasının hem Türkiye'deki sinema kültürü hem de genel geleneklerimiz içinde yenileyici ve yaratıcı bir tarih, hafıza ve deneyim aktarımına ilişkin bakış üretmiş olmasının değerli bir katkı olduğudur. Derviş Zaim'in Çamur (2003) filmi ile Rum yönetmen Panicos Chrysanthou ile birlikte yaptığı Paralel Yolculuklar (2004 Türkiye –Yunanistan) isimli belgeseli, bana hem sinemamızda hem de diğer kültürel pratiklerde ve aslında günlük hayatın neredeyse pek çok alanında yaygın gibi görünen yüzleşmeme ve ima ile geçiştirme geleneğine dönüşmüş olan duruşlardan oldukça farklı ve bu anlamda cesur bir anlatı biçimi denemesi olarak göründü. Ortak hafızdan, kültürel bellekten ziyade, Zaim, kendisinin kişisel tarihinin bir parçası olduğu bu sorunlu acılı ve ağrılı geçmişi toplumsal deneyimler ufkumuzu oluşturabilecek ve bir aktarıcı olarak bu ufuk karşısındaki kendi duruşunun da dahil olabileceği bir anlatı biçimi arayışına yöneldiğini ve burada bulduğu yöntemin aynı zaman da seyircinin kafasındaki iç filmi, iç sesleri ve muhtemel öyküleri harekete geçirebilecek bir alan yarattığını düşünmekteyim.

Zaim Çamur'da tarihle hafızanın bıçak sırtında, her hatırlamanın ve unutmanın eksik kalanlar, ihanetler ve özlemlerle karışık olan mekanını aktarıyor bize. Brecht'in söylediği gibi temsilin tarihsel olanın karmaşık güçlerini taşıması ve böylelikle izleyenin deneyimleriyle karşılaşabilir olması diye adlandırdığı bir anlatıyla karşılaşıyoruz. Buradan bakıldığında Derviş Zaim çok katmanlı, sembollerin birbirine örüldüğü, çok kahramanlı, diyalogu amaçlayan bir öykü anlatıyor. Ama beni en çok etkileyen, anlattığı öykü ile anlatırken kurduğu estetiğinin politik ilişkisi ve buradaki duruşunun sağlamlığı oldu. Özellikle kullandığı ışık ve ışığın etkisiyle yarattığı atmosfer, Brecht tekniğine yakın bir anlatım özelliği kazanıyor. Işık etkisiyle birlikte mekan kullanımı da aynı işlevi üstleniyor. Bu kullanımın bir tesadüf değil ya da rast gele keşfedilmemiş; bunu daha önceki filmlerine bakarak söylemek mümkün.

Baktığımızda, Derviş Zaim’de mekan ve mekana ilişkin sinemasal unsurlar, bir tür mekanın kendisine ait bir anlatı dünyası oluştururlar. Mekan kendi film öyküsünü, filmin anlatısının dışında kotarmaya başlar; böylece Willemen’in da altını ısrarla çizdiği sinemanın yenileştiren düşünceye kapı açan anlatı biçimlerine bir örnek olarak gösterdiği şey, Zaim’de somut örneğini bulur. Mekan bir başka metin, bir başka anlatıcıdır artık. Mekan tarihsel dinamiklerin temsiline açılır. İçindeki film anlatısına, hatırlamanın sorunsallı alanına açılınca,

tarih ve hafıza ikiliği kırılıp birbiriyle karşılaşan ve ilişkiye geçmek zorunda olan zihinsel süreçler olarak diyaloga ve birbirleriyle konuşmaya zorlanırlar. Kıbrıs coğrafyasını benzer ama madalyonun öteki yüzüyle yaşamış olan başka bir ada coğrafyası üzerinden yeniden kurarken soyut bir mekan yaratır. Kendi deneyiminin mekanının yerini, ötekinin deneyiminin mekanından soyutlayarak koyar. Soyut mekan, toplumsal mekan ve mekanın baskılayan güçlerini katmanlaştırır. Böylece mekanının içindeki karakterler de birbirlerinin öykülerini kendi içlerinde birer zarf gibi taşırlar. Birini açtığınızda ötekinin öyküsüyle karşılaşırız; diğeri açıldığında onun da içinden bir ötekinin ki çıkar. Mekan mekanın zarfı, kişi kişinin taşıyıcısıdır. Açıldıkça diğerleri için de hem konuşur hem söyleşiyi imkanı kılarlar. Kıbrıs Türk ve Rumlarının atıklarının temizlendiği mekanda Temel’in kendi yaralarını sarmak için yarasını dışsallaştırıp sanatsal, kültürel faaliyetler içinde sarmaladığı faaliyetlerden birinde, rol değişimi ile başkalarının duygu ve deneyimleri üzerinden konuşmak için buluştuklarında Ali Temel’in öyküsünü kendi öyküsü gibi anlatınca, Temel de Ahmet de çözülürler ve konuşmaya başlarlar. Bütün çelişkileriyle, bütün karmaşıklığıyla duygular ve düşünceler açığa çıkınca eylem de hareket bulur. Kaçamaz olurlar; acıyı, utancı, yası yaşayamamanın başka şeylerle telafi edilebilirliği zayıflar.

Film açık, net, işlek metaforlar ve sembollerle doludur. Hastalık, çamur, ölüm, doğum; doğuma kaderden başka kişisel bir tercihi ve dışarıdan müdahaleyi katan bir karar, hatırlama, hatırlatma, taşlaşma, taşlaştırma, dile getirme, getirmeme, getiremememe bunların hepsi sözünü ettiğimiz dokunun sağlam ilmekleridirler ve filmin her bir kahramanıyla birlikte çoğalırlar. Metaforlar ve semboller toplumun kendine bakışının, kendini tarif edişinin, hakim ideolojinin söylemleridir, aslında ve başka türlü gösterildiklerinde dolaylandırılıp, anlatıyla sarmalandıklarında bizlere arınmadan başka sunacakları bir şey kalmaz. Oysa, Zaim, bunları, aslında her gün yaşadığımız, tekrarladığımız, dolandırdığımız halleriyle sunar bu söylemlerin ardındakiler tanındıktır ve onları tanıdıkça kendi söylemlerimizle de yüzleşmemizin ihtimali doğar.

Toplumsal tarihin yalnız bırakılmış karanlık çukurlarında sorunların, soruların, çözümsüzlüğün, düşmanlığın, diyalogsuzluğun çamurunda debelenmek ve bu çamurdan medet ummak. Bu bataklık ortamında edindiğimiz yaraları gene o bataklığın balçığına sıvayarak kurtuluşu, iyileşmeyi ummak; doğurganlığı, üretkenliği, yürüyüp yoluna devam edebilmeyi, eksik uzuvlarımızı geri kazanmayı dilemek, kaybettiğimiz sesimizin bize dönmesini beklemek, günahlarımızı, vahşetimizi unutmak, bahanelere sarılmak, bahanenin yetmediği yerde yüzleşmeden kaçmak, sorunlarımızı sitletme etmek; Derviş Zaim’in bütün kahramanları bu semboller ve bu durumlar içinden davranırlar. Brecht’in kahramanları gibi,

limbo bir sahnenin önünde, bize bu sembolik duruşların sürreel oyununu sunarlar. Kimseye bakmıyorlar, kimseyle çok fazla göz göze gelmiyorlar ne de doğru dürüst konuşuyorlar; gerektiğinde bile, acemi, soluksuz, isteksiz ve mahcup cümleleri ortada koyuverip, başka bir sahneye geçiyorlar. Yani aslında oynamıyor, oyun vermiyorlar. Bir limbo sahneden diğerine geçiyorlar. Parlak ve çığ bir ışığın altında hem her şeyin

çıplak kaldığı hem de sınırların bulanıklaştığı bir ışık altında debelenip duruyorlar. Devinimi kendi dairesinde tamamlayan, hareketi bir başkasına aktarmayan çırpınışlar içinde kendi enerjilerini tüketiyorlar. Bu parlak ışığın ada ışığı olduğunu seziyor olabiliriz; ama daha fazlası için orda bu kadar çiğ, bu kadar çıplak bir ışık bu. Tıpkı Tabutta Röveşata'nın fanus ışığı gibi, o basık gökyüzü nasıl kentin kenarlarındakilerin üstünü kapatıp, onları havasız, umarsız, nefessiz bırakıyorsa ya da Filler ve Çimen'deki o ebruli gökyüzü kaypak ve sürekli yer değiştiren ve karakterlerinin eşitsiz bir gökyüzünün altında, kaygan bir zeminde ne kadar da zor ayakta kalabileceklerini anlatıyorsa; burada da çoklu anlatıcıların, anlatı katmanlarının, farklı sembollerin kendilerini katmerlendirecekleri, eşit bir ışığın altında görünür olmalarını sağlıyor. Işık bir araç olarak kendi anlatısını kuruyor, tıpkı Brecht yöntemlerinin her aracının kendi anlatısını kazanıp özgürleştirmesinde olduğu gibi.

Her araç eşit ve bağımsız birer anlatı katmanına dönüşüyor. Işık, mekan, oyuncular, oyunculuk, müzik filmin dünyasını yaratıp onu desteklemek için değil bu çoklu ve çok katmanlı öykülere farklı katlar açabilmek için var oluyorlar. Ve mekan da kendi anlatısını kuruyor. Bir o kadar çıplak, bir o kadar bulanık. Hiçbir turistik ya da izlenimci zevke alet edilmeden çünkü bu mekan zevkin değil, hesaplaşmanın, yüzleşmenin, yalnız bırakılmışlığın mekanı. Ancak kazılarak içinden çıkabileceklerden medet umulan ve sırları saklayan, konuşmayan, terkedilmiş mekan, izleri saklasın, tarihi, acıları, günahları gömsün diye önümüzde uzanıyor. Bu mekan kurgusu ve ışık altında bütün karakterler ve öyküleri de önde, hemen önümüzde. Bu “önde” sunum özelliği de diğerleri kadar önemli bir anlatı oluşturuyor. Karakterler hemen önümüzde bize mazeretleri sunulmaksızın çaresiz ve bir anda bu çaresizlikleriyle karşımızdalar ve bizi de izleyici olarak zor durumda bırakıyorlar. Ah keşke birinin öyküsünü tek başına ve daha detaylı izleseydik rahatlayabilirdik. Ama öyle olmuyor, onlar, orada, gözlerimizin önünde izah edilmemiş bir çaresizliğin, bakımsızlığın ortasında bizi yalnız avuntusuz bırakıyorlar. Filmin umudu ya da bize de aktardığı umut da bu noktada başlıyor. Ölüm doğumu da beraberinde getiriyor. Avunmadığımızda yaşama yeniden bağlanıyoruz. Böylece Derviş Zaim politik filmler yapmıyor; filmleri politik olarak yapıyor. Çünkü, politik olmak, gelecek için hatırlamaya yönelmektir.

Tül Akbal Süalp

Kaynakça

- Benjamin, W., (1993), Pasajlar, çev: Ahmet Cemal, İstanbul :YKY.
- Benjamin, W. (1981) New left Review, no: 128, , s:57'den aktaran P. Willemen, Looks and Frictions, London: BFI, 1994, s:142
- Hansen, M. (1991) Babel and Babylon, Cambridge: Harvard University Press.
- Huyssen, A., (2003) Present Pasts: Urban Palimpsest and the politics of Memory, Stanford: SUP.
- Willemen, P., (1994), Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory, Indiana: Indiana Univ. & BFI.
- Williams, R., (1979) Politics and Letters, London: NLB

“Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri”, der: Aslıhan Doğan Topçu, Derviş Zaim: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk Ankara: DE- Ki Nisan 2010

GENİŞ ZAMANLI TARİHİN ŞİİRİ₁

Bir yönetmenin sinemasını konuşmaya başlamak kaçınılmaz olarak onun yaratıcı yönü ve ürettiği işler üzerinde imzası olan bir yönetmen olarak farklılığını tartışmayı beraberinde getirecektir. Zamanını doldurmuş bir yaklaşım olan auteur sinemasına ait bir kuramdan hareket etmeyeceğim. Hiçbir zaman yakın hissetmediğim bir kuramsal yaklaşımın içinden yazamayacağım gibi bu yaklaşımın bir kuram olup olmadığı; kuram olsa bile geçerli olup olmayacağı tartışmasına da girmeyeceğim. Hiç tartışmıyor olsak da filmlerin aslında çok kişinin ortak emeği ile gerçekleşiyor olduğunu iddia eden biri olarak bu kolektif çabanın örgütleyicisi ve taşıyıcısı olarak yönetmene odaklanan bir tartışmanın da eksik kalacağını düşünmekteyim. Filmler sanayinin içinde üretildikleri sürece yoğun ve detaylandırılmış bir iş bölümü tek tipleşmiş iş bölümlenmeleri, mekanik olarak üretilen kısımların organizasyonu ile üretildikleri için bir filmin ortaya çıkmasında yönetmen; başrol oyuncular ve belki belli ölçülerde senarist; ender olarak görüntü yönetmeni dışında emeği geçen herkesin önemsizleştiği bir üretim biçimi hâkim olmaktadır. Bu hâkim üretim biçiminin etrafında şekillenen ideoloji, sanayi dışında üretilen filmlerin yönetmen sineması olduğunu vurgular, hatta tuhaf bir şekilde vurgu bu tür avangarda ya da bağımsız işlerde yönetmen üzerine odaklanır. Ve bu sistemin dışında kalmayarak eleştirel bakan birileri bile filmin kolektif yapısını göz ardı ederek yönetmenler üzerine konuşur olur.

Şimdi ben de bütün bu itirazlarımla çelişerek bir yönetmenin sinemasına bakıyor olacağım. Üstüne üstlük, Türkiye sinemasının son on küsur yıllık döneminde, inatla farklı bir kulvarda giden Derviş Zaim'in sinemasının kendine has yanlarını konuşmak tartışmak gerektiğine de inanarak. 1980'ler sonrası dağılmış, örselenmiş, toplumsal bağları zedelenmiş toplumda artan yoksullukla büyük bir uçurum yaratacak yeni ve vurguncu zenginlik, yolsuzluk ve bunların berberinde getirdiği güvensizlik, korku ve öte taraftan utanmaz bir fütursuzluk dünyaya bakışımızı yeniden biçimlendirdi. Vahşi ve hoyrat kapitalizmin adaletsiz, eşitliksiz tarihinin içinden geçerken, başımıza gelenleri, halimizi tanımlayabileceğimiz donanımlardan ve aynı zamanda dayanışma direnme olanaklarından da yoksun kaldık.

¹ Bu makalede “Birkaç itiraz; bir yönetmen bir film; ve biraz söylenme Birkaç itiraz”, (Antrakt 02/ 04) “Çamur”da bireyin tarih bilinci ve sorumluluğu” Milliyet Sanat 11/06, “Derviş Zaim Sineması ve Cenneti Beklerken: Bir Meselesi, Dili ve Arayışı Olan Sinema”; Radikal 11/06, “Sırları Dökük Aynadan Geçerken: Derviş Zaim ve Cenneti Beklerken” gibi yazılarımdan faydalanarak ilerledim.

Bu ortam pek çok alanı kültürel ve sanatsal üretimi besleyecek duygusal ve entelektüel beslenme kaynaklarında elbette kendini hissettirdi. Eleştiri iflas etti, yazar sorumluluğundan azat oldu; bütünlüklü ve toplumsal bakış itibarını yitirdi. Fazla ve hızlı kayıplar; acıya, zulme tanıklık ve bu tanıklığın ayakta kalabilmek için reddi toplumsal olarak karşılıklarını da üretti. Olup bitenlerin bir görüngüsü de 1990'ların ikinci yarısından itibaren de hem Türkiye'de hem de dünyada melodrama teveccühün artması olarak ortaya çıktı. Elbette ticari sinemanın denenmiş kalıplara yaslanması kendini güvenceye alması beklenen ve alışlagelmiş bir durumdur ama tanımları problemli de olsa 'bağımsız' olduğunu iddia eden, ticari olmayan, sanatsal ya da bireysel sinemalar için sözü edilen kalıplardan bağımsız bir sinema yapmaları beklenir. Yaman çelişki artarken, toplum seyrelir ve saydamlaşır; yoksulluk artıp çatışma yükselirken, hızla büyüyen tüketim odaklı konformizm de aynı hızda yaygınlaştığı için olsa gerek vasata, sıradana, emeksiz ve özensiz ama imgesi cilalı olan her şeye bağlanma eğilimi de artmaktadır. Kendi sivruluşuna bir varoluş sorunsalı arayan giderek muhafazakâr ve mistik bir dünyaya eğilim gösteren

lumpenliğı ve düşkünlüğü kutsayan dibe çekilmeyi romantize eden ve bütün bunları erkek melodramlarıyla anlatan bir sinemamız oluştu. Umutsuz ve çıkışsız bir dünyayı kendi öyküsüne ağlayarak anlatan arabesk kara filmler arasında inadından vazgeçmeyen bir yönetmen ister istemez ayrı ve özenli bir ilgiyi hak edecektir.

Filmler sadece eğlence endüstrisi için üretilmezler, yönetmenlerin iç öyküleri, kendi filmografilerinde geçmeleri gerekli eşikler üzerine olabileceğı gibi, pek çok farklı nedenle de yapılabilir. Ama eğlenmenin de her gün metalar olarak paketlenmiş tarzların, tek ve biricik anlamı diye sunulanların yaygın ve baskın biçimlerinin varlığına rağmen pek çok farklı eğlenme biçimleri de olabilir. Tartışmak, fikir alışverişinde bulunmak, bir başkasının bakışı ile karşılaşmak, bir yabancıнын ya da ‘öteki’nin dünyasına girmek basit ya da karmaşık bir şeyi öğrenmek, sorgulamak, sembolleri, mecazları çözmek, metinler arası ilişkileri fark etmek de birilerinin eğlenme biçimi olabilir. Ya da bir film görsel olarak hayret verici, şaşırtıcı, büyüleyici cazibesi için de seyrediliyor olabilir. Buradan bakıldığında Derviş Zaim çok katmanlı, sembollerin birbirine örüldüğü, kahraman olamayan kahramanları ile tarihin üst üste binmiş katmanlarındaki ortak anlara ve o anın zaafına dayanan öyküleri üzerinden diyalogu amaçlayan; aslında öykü anlatmayan ya da anlatılan öykünün filmin gösterdiği ve tartışmak istediğı şeylerin arkasında kaldığı öyküler anlatıyor. Ama en ayırt edici ve Zaimi’nin sinemasını bugünün gerçekliğı içinde kendine has ve aykırı kılan, geniş tarihle kişisel tarihin karşılaşma anlarına ve o an içerisinde zayıf düşmüş, çaresiz, insani hatalar yapan insanların filmlerinde kurduğı estetiğinin politik olanla ilişkisi ve buradaki duruşunun sağlamlığı oldu.

“Çamur”da bireyin tarih bilinci ve sorumluluğı

Derviş Zaim, Çamur filminde kendi kişisel tarihine, kendini kapsayan daha geniş bir tarihin içinde biçimlendiğı kültürel ve toplumsal tarihine bakar ve kişisel tarihinden daha geniş olan o tarihe ve onunla örtüşecek başka tarihlere bir söz üretebilmenin sorumluluğı ile politik bir estetik oluşturur. Bu politik estetiğın yönetmenin film üretme tarihi içinde etik bir yeri ve değeri vardır. Filmin estetiğinin kuruluşu, anlatısının yapılandırılması ve belki de en önemlisi filmi üretme biçimi bu etikle ilişki içindedir. Kendi tarihiyle yüzleşmek, bu yüzleşmeyi yapmadan bir yönetmen olarak yoluna devam etmemek, pek çok ağır tabudan birine, üstelik de bu tabu alanın yaşayan öznelereinden biri olarak bakmaya çalışmak ve o tabu alanın karşısında olabilecek muhtemel bir kamusalığa sözünü söylemek, bakışını netleştirmek, bunu yaparken filmini de, filmin anlatısını ve görselliğini de bu süreçle politik olarak kurmak Derviş Zaim’in özgüllüğünü oluşturuyor. Türkiye sinemasında Bu özgül duruma çok az rastlanıyor. Elbette böyle değerlendirdiğimizde Derviş Zaim sineması üzerinde farklı tartışmaları ve çalışmaları hak ettiğini de düşünmüş oluyoruz. Oysa bütün tabularla yüzleşme ihtimalleriyle karşılaşmalarımızda olduğu gibi Derviş Zaim filmlerini de hak ettiğinden daha zayıf ve cılız bir eleştiriyle karşılıyor ve hemen geçiştirip; sessizce savuşturuyoruz.

30 yıl öncesi Kıbrıs’ta yaşananlar da hatırlanması ve konuşulması zor deneyimlerdir. Ali, askerlik eğitimi sırasında, komutanın “hazırlıklı olmayız!” diye askerleri kendisiyle birlikte bağırma emrini verdiği an düşer, bayılır ve sesi gider. “Hazırlıklı olmak”, bu travma yüklü geçmişin, geçmiş zamandan çıkartılıp bir sürekliliğe ve yeniden ve tekrar, sil baştan yaşanma ihtimalini Ali’nin aklına düşürür. Bu korkulu düşünceyi kıskırttığı için Ali bu kelimeyi bağırarak tekrarladığı an, sesinden vazgeçer. Çamur filmi boyunca konuşulmaktan ve üzerine düşünölmekten kaçınılan bu deneyimin, bedenler üzerinde fiziksel yaralara, takıntılara ve rahatsızlıklara yönlendiğini görürüz. Başa çıkılmaya çalışılan, bir tölü başa çıkılamayan büyük

travma ile yüzleşilemediği için, öykü, nevrotik tezahürlerle yüklüdür. Bütün karakterler nevrotiktir. Çünkü büyük acıların içinde zalim ile mazlum da sürekli yer değiştirir. Benjamin'in dediği gibi "Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın" (Benjamin 1995: 36). Her felaket, her savaş sıradan insanların üzerinden böyle geçer ve ardında masum hiç kimse bırakmaz. Acının ve kaybın ve tabi ki suçluluğun büyüklüğü başa çıkılması zor bu deneyimin kendisini gerilere, geçmişe iterken ayakta kalmak için şimdi ve gelecek için yaşanan rahatsızlık ve kaygı kendini başka yollarla ifade etmeye çalışır. Unutmak, hatırlamak birbirine karışmış imkânsızlık alanlarıdır. Çamur filmi, bize, karakterlerinden, onların anlamsız çırpınılarından, tuhaf takıntılarından,

filmin geçtiği o kimliksiz arafta olma halinin duygusunu hatırlatan mekânlarına kadar bu imkânsızlığın hallerini sunar.

Toplumsallığımıza ve tarihe analitik bakmadığımız, bakmadığımız ve bakmaktan vazgeçtiğimiz için geçmiş ya ona sıkıca bağlanarak hatırladıkça efsaneler ürettiğimiz bir uyum gösterme çabasına ya da ondan kaçtığımız, dillendiremediğimiz, dillendiremedikçe buradaki sorunları telafi edilebilir, toplumsal olarak sürdürülebilir başka alanlara taşıdığımız bir uyum gösterme çabasına dönüşebilir. Çamur filmi, bu diyalektiğin üzerine oturan bir filmidir. Hafıza giderek deneyim ve deneyimin kaybı fikri ile ilişkilendirilmektedir. Huyssen'e göre 80 sonları eski Sovyetler, Latin Amerika ve Güney Afrika gibi politik krizin yaşandığı yerlerde unutma ve unutturmanın politikaları, ardından, geçmişin ve gerçeğin efsaneleştirilmesini beraberinde getirmiştir. Buraya Batı'nın az bilip, az ilgilendiği kendi 80'lerimizi de rahatlıkla ekleyebiliriz. Türkiye bu yakın tarihi en ağır deneyimleyen yerlerden biridir. Gerçek efsaneleştirilebilir, öte yandan efsaneler de güçlü gerçeklik duyguları üretebilir. Huyssen, "Hafıza Kültürü" olarak tanımladığı durumun, Yahudi soykırımının utancının ve acısının izlerinin, Batı'da kültürel olarak, bu travma ile yüzleşme ve baş edebilme yöntemi olarak üretilmiş ve giderek büyüyen bir politikadan çıkmış olduğunu söylüyor (Huyssen 2003:16). Sonuçta bütün bu pratiklerin, "Küreselleşmiş Soykırımın" ve onlar etrafında oluşan çağdaş hafıza kültürlerinin ekonomik küreselleşmeye karşı oluşturulan bir tepki gibi okunup okunamayacağını soruyor. Huyssen'in söylediğini şöyle de yorumlayabiliriz unutmak ve hatırlamak üzerine yaşanan bu güçlü kültürel rüzgârlar toplumsal, ekonomik, siyasi tarih içinde, emeğin uğradığı darbeler ve savaşlar karşısında ulusal hafızaların da küreselleşmesine bir tepki midir? Ve neden küreselleşme rüzgârları altında hatırlamanın kültürü baskın olmuştur?

Unutmanın/ unutturmanın politikaları nedir, biri bu kadar güçlüyse diğeri de bir o kadar var olmaz mı? Kayıp bir tarihle yaşamak, kayıpların yasını tutamamak neye mal olur? Unutulan, anlatılmayan, anlaşılmayan böyle oldukça da hatırlanmayan deneyimlerin tarihi nereye gider? Toplumsal deneyimler ufkumuzun silik ve puslu manzaraları bize gelecek resimlerini ne kadar sunar? Ve Türkiye sinemasının anlatı deneyimleri neden puslu manzaraların silik ve belirsiz resimlerinin tekrarlarından ibarettir? Tarih ve bellek aynı zamanda bu ufku manzaralarını kavramaktan mı geçer? Yüzleşmek; bir birey olarak yönetmenin kendisiyle ve toplumuyla, toplumsal deneyimler ufkunun manzaralarıyla yüzleşmesi, Türkiye sinemasının deneyimlerinde neden bu kadar az rastlanır bir durumdur? Neden unutma, yüzleşmeme, geçiştirme, ima ile geçiştirme, hatıraları, yaşananları mırıldanmalar olarak bile olsun bir ses olarak taşıyamama eğilimi ağır basmaktadır? Ve bunun

aksi olan durumlar hangi filmlerde, hangi biçimlerde karşımıza çıkar? Ağırlıklı olarak nihilist mistik erkek melolarını, arabesk noir'leri lümpenlik kutsamalarını bu

travmanın açtığı derin yarıkların üstünü örten semptomatik yamalar kabuklar olarak gördüğümü daha önce de yazmışım.

Derviş Zaim'in özellikle son döneme denk düşen iki çalışmasının hem Türkiye'deki sinema kültürü hem de genel geleneklerimiz içinde yenileyici ve yaratıcı bir tarih, hafıza ve deneyim aktarımına ilişkin bakış üretmiş olmasının değerli bir katkı olduğudur. Çamur (2003) filmi ve Derviş Zaim'in Kıbrıs'lı Rum yönetmen Panicos Chrysanthou ile birlikte yaptığı Paralel Yolculuklar (2004 Türkiye –Yunanistan) isimli belgeseli, yüzleşmeme ve ima ile geçiştirme geleneğine dönüşmüş olan duruşlardan oldukça farklıdır. Zaim, kendisinin kişisel tarihinin bir parçası olduğu bu sorunlu, acılı ve ağırlı geçmişi toplumsal deneyimler ufkumuzu ekler. Bir aktarıcı olarak bu ufuk karşısında kendi duruşunun da dâhil olabileceği bir anlatı biçimi arar; ürettiği yöntemin aynı zaman da seyircinin kafasındaki iç filmi, iç sesleri ve muhtemel öyküleri harekete geçirebilecek bir alan yarattığını söyleyebiliriz.

Zaim Çamur'da tarihle hafızanın bıçak sırtında, her hatırlamanın ve unutmamanın eksik kalanlar, ihanetler ve özlemlerle karışık olan mekânını aktarıyor bize. Brecht'in söylediği gibi temsilin tarihsel olanın karmaşık güçlerini taşıması ve böylelikle izleyenin deneyimleriyle karşılaşabilir olması diye adlandırdığı bir anlatıyla karşılaşılıyor. Daha önce de vurguladığımız gibi Derviş Zaim çok katmanlı, sembollerin birbirine örüldüğü, çok kahramanlı, diyalogu amaçlayan bir öykü anlatıyor. Özellikle kullandığı ışık ve ışığın etkisiyle yarattığı atmosfer, Brecht tekniğine yakın bir anlatım özelliği kazanıyor. Işık etkisiyle birlikte mekân kullanımı da aynı işlevi üstleniyor. Bu kullanımın bir tesadüf değil ya da rast gele keşfedilmemiş; bunu daha önceki filmlerine bakarak söylemek mümkün.

Hastalık, çamur, ölüm, doğum; doğuma kaderden başka kişisel bir tercihi ve dışarıdan müdahaleyi katan bir karar, hatırlama, hatırlatma, taşlaşma, taşlaştırma, dile getirme, getirmeme, getirememe bunların hepsi sözünün ettiğimiz dokunun sağlam ilmekleri ve filmin her bir kahramanı ile birlikte çoğalıyor. Toplumsal tarihin yalnız bırakılmış karanlık çukurlarında sorunların, soruların, çözümsüzlüğün, düşmanlığın, diyalogsuzluğun çamurunda debelenmek ve bu çamurdan medet ummak. Bu bataklık ortamında edindiğimiz yaraları gene o bataklığın balçığına sıvayarak kurtuluşu, iyileşmeyi ummak; doğurganlığı, üretkenliği, yürüyüp yoluna devam edebilmeyi, eksik uzuvlarımızı geri kazanmayı dilemek, kaybettiğimiz sesimizin bize dönmesini beklemek, günahlarımızı, vahşetimizi unutmak, bahanelere sarılmak, bahanenin yetmediği yerde yüzleşmeden kaçmak, sorunlarımızı estetize etmek;

Derviş Zaim'in bütün kahramanları bu semboller ve bu durumlar için varlar. Brecht'in kahramanları gibi, limbo bir sahnenin önünde, bize bu sembolik duruşların gerçeküstü oyununu sunuyorlar. Kimseye bakmıyorlar, kimseyle çok fazla göz göze gelmiyorlar ne de doğru dürüst konuşuyorlar; gerektiğinde bile, acemi, soluksuz, isteksiz ve mahcup cümleleri ortada koyuverip, başka bir sahneye geçiyorlar. Yani aslında oynamıyor, oyun vermiyorlar. Bir limbo sahneden diğerine geçiyorlar. Parlak ve çiğ bir ışığın altında hem her şeyin çıplak kaldığı hem de sınırların bulanıklaştığı bir ışık altında debelenip duruyorlar. Devinimi kendi dairesinde tamamlayan, hareketi bir başkasına aktarmayan çırpınışlar içinde kendi enerjilerini tüketiyorlar. Bu parlak ışığın ada ışığı olduğunu seziyor olabiliriz; ama daha fazlası için orda bu kadar çiğ, bu kadar çıplak bir ışık bu.

Derviş Zaim'de ışık, kendi başına bir anlatıcı rolü üstlenir. Tabutta Röveşata'daki fanus ışığı gökyüzünü yeryüzüne bir kubbe gibi, kapak gibi kapatır. kent zamanı, yoksulluğu ve farklılığı fanusuna hapseder. Toplumun ve zamanın sınırları doğanın

coğrafyanın mekânın sınırları gibidir. Zaman mekânın üstüne kapanmıştır. Çamur'daki çiğ limbo ışık hafızanın ve unutmanın donduran çiğ ışığıdır. Arada kalmanın, korkunun kısır, çaresiz bırakan ışığıdır. Cenneti Beklerken'de eşitlikçi, gölgesiz, dingin ve zamansızdır. Yekpare bir öykü anlatır. Nokta'da beyaz, parlak, kör edicidir. Çamur'da olduğu gibi bir tuz gölü üzerinde çekilmiştir; ama bu kez bütün mekân bu beyaz boşluğun mekânıdır. Işık vakitsizmiş gibi duran beyaz bir boşluk yaratır. Üzerine yazı yazılan ve "geniş zamanlı tarihler" yazılacak olan bütün beyaz kâğıtlar için oradadır. Beyaz boşluğun kör edici aydınlığı kara deliklerin yuttuğu bilgiyi ve erdemi bulabilmeyi, toplumsal ve kişisel hafızaların örtüştüğü anın sözünü tamamlamayı uman insanoğlunun kaldıracabileceğinden daha fazla bir beyazlıktır. Bütün renkleri kaybetmeye körlüğe içikindir. Büyük renklerin kesiştiği yerde karanlığın içinden bir yol bir açıklık yansıtabilmeye de muktedirdir. Tabutta Röveşata'nın fanus ışığı gibi, o basık gökyüzü nasıl kentin kenarlarındakilerin üstünü kapatıp, onları havasız, umarsız, nefessiz bırakıyorsa ya da Filler ve Çimen'deki o ebruli gökyüzü kaypak ve sürekli yer değiştiren ve karakterlerinin eşitsiz bir gökyüzünün altında kaygan bir zeminde ne kadar da zor ayakta kalabileceklerini anlatıyorsa; Çamur'da çoklu anlatıcıların, anlatı katmanlarının, farklı sembollerin kendilerini katmerlendirecekleri, eşit bir ışığın altında görünür olmalarını sağlıyor. Cenneti Beklerken'de tarihin sahnesini aydınlatıp katmanlarının açılmasını sağlarken, Nokta'da bu tarihsel katmanlarda uzun birikmiş tortuların lekesinden bir hesaplaşma mekânı yaratıyor.. Işık bir araç olarak kendi anlatısını kuruyor tıpkı Brecht yöntemlerinin her aracının kendi anlatısını kazanıp özgürleştirmesinde olduğu gibi. Her araç eşit ve bağımsız birer anlatı katmanına

dönüşüyor. Işık, mekân, oyuncular, oyunculuk, müzik filmin dünyasını yaratıp onu desteklemek için değil bu çoklu ve çok katmanlı öykülere farklı katlar açabilmek için var oluyolar. Çamur'da (2003) gökyüzü çiğ, parlak beyaz bir ışıkla parlar. Altındaki herkesi kendi travmalarında eşitleyen, sığınaklara ihtiyaç doğuran bir ada ışığıdır. Sorunların çözülebilmesi için kendi gölgelerinde, karanlıklarında demlenmeleri gerekir. Ancak bu çiğ ışığın eşitlediği yerin kişisel travmalar değil de hepsini birlikte ezmiş bir savaş ve kayıp öyküsü olduğunu anladıklarında, farklılıklarını ve çözümlerini de göreceklerdir. Cenneti Beklerken (2006) de ise parlak ve uzun bir gökyüzü ve iç mekânların loşluğu vardır. Kamusal vahşi ve şiddet altındadır; mahrem ıssız ve çaresizdir.

Ve mekân da kendi anlatısını kurar. Tarihin katmanlarını anların yükünü taşır. Hiçbir turistik ya da izlenimci zevke alet edilmeden çünkü bu mekân zevkin değil, hesaplaşmanın, yüzleşmenin, yalnız bırakılmışlığın mekânıdır. Ancak kazılarak içinden çıkabileceklerden medet umulan ve sırları saklayan, konuşmayan, terk edilmiş mekân, izleri saklasın, tarihi, acıları, günahları gömsün diye önümüzde uzanır. Ya da bir iz bırakmak, daha önceki izleri lekeleri tamamlayabilmek için var olmaktadır. Bu mekân kurgusu ve ışık altında bütün karakterler ve öyküleri de önde, hemen önümüzde gerçekleşir. Bu "önde" sunum özelliği de diğerleri kadar önemli bir anlatı oluşturur. Karakterler hemen önümüzde bize mazeretleri sunulmaksızın çaresiz ve bir anda bu çaresizlikleriyle karşımızdadırlar ve bizi de izleyici olarak zor durumda bırakırlar. Hiç birine acıyamaz ya da hayran kalamayız. Ah keşke birinin öyküsünü tek başına ve daha detaylı izleseydik rahatlardık. Ama öyle olmaz, onlar orada gözlerimizin önünde izah edilmemiş bir çaresizliğin, bakımsızlığın ortasında bizi yalnız ayuntusuz bırakırlar. Filmlerin umudu ya da bize aktardığı umut bu noktada başlar. Ölüm doğumu da beraberinde getirir. Avunmadığımızda yaşama yeniden

bağlanırsınız. Derviş Zaim'in filmlerine buradan baktığımızda onun politik filmler yapmadığını; filmleri politik olarak yaptığını söyleyebiliriz.

Cenneti Beklerken: Sırları dökük aynadan geçmek...

Cenneti Beklerken hem yönetmenin film kariyerinde hem Türkiye Sinemasında, ama aynı zamanda sinemanın geneldeki anlatı arayışları içinde önemli bir yer edinecek ve tarihe geçecek bir filmidir. Filmin şiirsel büyüünün, baştan sona bir rüya ve uzun bir şiir gibi akıyor olmasının ya da buralara ait bir fantezi, epik gibi de izlenebilecek olmasının yanı sıra Zaim'in ilk filminden bugüne uzanan bir başka önemli özelliğin de yeni bir eşik oluşturduğunu görüyoruz. Zaim başından beri, aslında bir düşüncenin, fikri bir meselenin ardından giden

filmler yapan ve her seferinde bu meselesini filmin düz seyirliklerinin yanı sıra nasıl bir anlatı katmanıyla kotaracağı konusunda da fikir yoran bir yönetmen oldu.

Fikri meselesinin olması, bu meselenin bireysel içe dönük bir mırıltıdan ziyade dışa, topluma, hikâye anlatısına, neyi nasıl anlatacağına, fikrini seyirciyle nasıl paylaşım nasıl tartışılabilir kılacağına yönelmesi aslında, bugün, Türkiye'deki ve dünyadaki sinema için Derviş Zaim'i ender kılıyor. Böyle değerlendirildiğinde Zaim, dünyada meselesi olan, meselesini diğerleriyle paylaşmanın dilini arayan, bu anlamda ortak deneyimler ufkuza katkı yapan yönetmenlerden biri. Bugün böylesi çabalara gerçekten ihtiyaç olduğunu düşünüyorsak; edebiyattaki ve sanatsal ve kültürel üretimlerdeki dil ve üslup arayışlarının ve bunun yanı sıra bir meselesi, tartışmaya sunduğu argümanları olan yaratıcı faaliyetlerin de kıymetli olacağını düşünüyoruzdur.

Cenneti Beklerken geleneksel minyatür sanatından esinleniyor. Esinlenirken bir dönem hikâyesi anlatıyor. Aşk, sevgi, sadakat, yoldaşlık, dayanışma; iktidar, bireysel kurtuluş ama sistemden kaçamama öyküsü de diyebiliriz. Bir tarihsel ve coğrafi yol öyküsü aynı zamanda; sadakatten, iktidarın etkilerinden söz eden bir epik ya da kahramanlık öyküsü de diyebiliriz. İsteyen arzu ettiği gibi seyredebilir. Sadece taze görseiliği bile sinemanın ilk ve son bakışta yarattığı büyüü aşk ilişkisini kurmaya muktedir.

Aslında filme minyatürden esinlenmiş bir iş olarak bakarsak haksızlık etmiş oluruz. Esinlenmenin izleri, dediğim gibi, ne kadar büyüü ve şiirsel olursa olsun, asıl şiiri kuran çabanın, yönetmenin, minyatürün ardındaki bakma, görme, algılama, bilme, gösterme, temsil etme ve paylaşma biçimini sinemaya da ait olabilecek taze bir anlatı biçimine dönüştürmesi olduğunu söyleyebiliriz. Cüret ederek söylüyorum ki bu Godard'ın Brecht'le karşılaşması kadar yenileştirici ve yaratıcı. Arzu eden filme böyle de bakabilir. Temsil sorunu üzerine açtığı sorgulamaya da katılabilir. Hatta Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı'sı ile beraber ele alarak farklı dünya algısının, bilme ve paylaşma biçimlerin ardındaki derin kültürel tarihlere, karşılaşmalara ilişkin oturup uzun çalışmalar bile yapabiliriz. Bu, üretken aklın bilimsel faaliyete kısırtıcı katkısıdır.

Ama film aynı zamanda aşk, yoldaşlık, dayanışma konularında da bastırılmış, epeydir üstü örtülmüş başka türlü bir aşkın da mümkün olduğunu hatırlatması açısından özellikle bugün için çok anlamlı geliyor. Aşk sadece hırçın, hoyrat, tüketici, kendini yok edici değildir; aşk aynı zamanda üretken, yolda kazanılan, kurtarıcı ve özgürleştirici de olabilir; uzun ve zahmetli yollarda yoldaşlık coşkusu da olabilir; biraz mütevazı, yaralamayan, onaran ve iyileştiren de olabilir. Ya da Şairin dediği gibi bir "sevdayı sevgiye dönüştüren"/ "derin denizler gibi" (edip Cansever, Sevda ile Sevgi). Olamaz mı? Ve iktidar katmanlı, karmaşık ve

yok edicidir. Karşısında hep uyanık ve sağlam durulması gerektirir; asla rahat olunamayacak, görüldüğünden farklı ve hızlı değişen dolayısıyla karşısında tarafını seçmenin sürekli uyanık bir mücadele olduğu geniş yekpare bir haldir. Yekpare bir zamanda sınırsız toprakların sürgit bozkırlarına tutunmuş, dilden dile anlatılan ve bu yüzden miş'li geçmiş bir zaman edinmiş, rengin ışığın eşitlendiği görsel bir öyküyü söylüyor.

17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul; tellallar kesik başı sokakta gezdirirken “İsyancının akıbetine bak” diye seslenirler halka. Tam bu sırada nakkaş Eflatun Efendi ve yardımcısı Gazal Efendi nakşetmektedirler. Aslında Eflatun onu daha da kederlendiren kâfir resmiyle oğlunun hatırasını zihnine nakşetmek için resmini yapmaktadır. Avuntu için sadece kendinin olacak bir güzelliğin peşine düşmüştür; tıpkı Kâfirler gibi. Suretlerini zamana karşı koruyabilmek için ölmüş karısını ve oğlunu Frenk üslubuyla resmeder.

Osmanlının tasvip etmediği Frenk resmi onları kederlendirirken, itaatsizliklerinden dolayı hayatlarını da tehlikeye atar. Ama Eflatun, Frenk ressamı gibi çizemediği için Vezir tarafından Sahte Şehzadenin başı kesilmeden suretini resmetmesi için Anadolu'ya isyanların, taht kavgalarının ve derin yoksulluğun diyarına yollanır; Memur ve mecburdur. Frenk resmi hakikati göstermez; karşısındakini temsil eder o halde zamana kalacak olandır. Hatıramızda ya da kafamızda kalacak olanı değil, hatırlanması isteneni resmeder.

Gazal efendi, “Keşke Frenk ressamlarının resmedişinde bir hakikat olsaydı da bizi dinginleştirse, Allah'a yaklaştırsaydı” der. Oysa onlar sırları dökülmüş bir aynada yolculuk edenlerdir. Bir takım tasvirlerin içinden geçer, bir takım tasvirleri birbirine eklerler. Kederlendikçe, dünya altüst oldukça nakşederler. Çünkü aslında hiçbir şey görüldüğü ya da anlatıldığı gibi değildir. Zaman da mekân da kaypaktır, çoğul ve yan yanadır. Anlatılan, resmedilen, tasvir edilen ya da temsil edilen temsil ettiğini göstermeyebilir. Gösterdiği ise baktığı olmayabilir. Tıpkı minyatürdeki gibi. Eflatun'un dediği gibi, “nakkaşlar kafasındakini çizer, karşısındakini değil”.

17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun duraklama dönemidir. Aslında bir hayli zamandır Anadolu yoksuldur, vergiler altında ezilmektedir, karışmıştır, başıbozukluk, işsizlik, açlık hâkimdir; toprak ekinsizdir. 1500'lü yılların ortalarından beri isyanlar ve başkaldırıyla kaynamaktadır. Yönetmen sadece işaret ettiği zamanı anlatmaz; bu zamanı da içine alan daha geniş bir dönemi belirgin özellikleriyle birlikte anlatır. İç içe geçmiş zamanları çok katmanlı bu tarihin bir noktasına yoğunlaşarak her katmanda üst üste binmiş birbirlerini içine almış yoğun katmanlı ve düğümlü tarih anları içinde kendi tarihimiz de kavranabilir olur. Bu zaman aynı anda mişli geçmişin zamanıdır.

Zaman zaman içindedir. Mekân da mekâna açılır, sürekli ve farklı bakış açılarıyla birbirine eklenir. Tıpkı minyatürdeki ya da toplu deneyimlerimizin miş'li geçmiş hikâyelerindeki gibi. Eflatun'un dediği gibi nakış donmuş bir anın resmidir. Rüyalarımızda, yaşadıklarımızda, yaşadıklarımızı nasıl anladığımızda kalan anın resmidir. Eflatun, Danyal'a katılmak için gelen çobana hem çizip hem anlatırken, “Resim hem yapanın hem bakanındır” der. Geriye anlatılacak pek çok hikâye kalır. Şehzade Danyal savaşı, ekmeği, rüyayı vaat eder. Akçesi yoktur ama umudu vardır. Bir gün bolluk, bereket ve adalet gelecektir.

Az gidip uz gider, dağları, bozkırları aşarlar. İlk yağmalanmış kervanla karşılaştıklarında Çerkez cariyeye Leyla ile karşılaşırlar. Eflatun'la Leyla bu bozkır öyküsünde kanın karmaşanın içinde yoldaş, yandaş olur, hem hal olur, âşık olurlar.

Önce Danyal'ın oğlu sonra Danyal'la karşılaşılır. Her Kervansarayda cenk olur. Kelleler kesilir. Eflatun çizer Leyla ona çıraklık eder, bunca ölümün içinden azat olarak çıkarlar.

Sahte Şehzade ya da halkın umudu, ya da mehdinin kendisine zuhur ettiğini düşünen Danyal, Eflatun'a İspanyol Frenk ressamın çizdiği iki tablo gösterir. İkisinde de ressam bize dönük, büyük tuval arkadan görünürken önde şehzade Danyal ve oğlu Yakup'u görürüz. Arkada aynada ise III. Muradın aksi vardır. Danyal, Eflatun'dan aynada babasının aksini silmesini, yerine Mehdinin resmini çizmesini ister. "Sağ kalmak için resim çeceksin, halka sadece ekmek vaat edilmez; halka rüya da vaat etmek lüzumludur. Sen benim rüyamı halkın rüyası yapacaksın. Bu resimde ben varım, Yakup var, bir de rüyam olacak, umudum olacak", der. Ekmek gerektiği gibi güller de gereklidir.

Tablo aslında Velazquez'in 1656'da yaptığı Nedimeler (Las Meninas) tablosudur. Bu tabloda İspanya imparatoru ve yeni kraliçenin kızı bebek Margarita ve nedimleri vardır. Velazquez tablodan bize bakmaktadır. Tuvalin sırtı bize dönüktür; aynadaki yansıma resmedilen kral ve kraliçeye aittir. Aynada devri bitmiş hükümdarların silik yansımaları vardır. Barok dönemin bu ünlü tablosu bize başka bir bilmece sunmaktadır. Temsil eden görünür ve bize bakandır; temsil ve temsil alışılmadık, temsil edilenler ise görülemez olandır. Sadece bir yansımanın aksidirler. Temsil edilenin yerine biz bakanlar geçeriz. Temsil eyleminin gerçek alanına girenler aslında çerçeve dışında olması gerekenlerdir.

Danyal'ın istediği ise bambaşka bir dünya algısı ve bilgisidir. Danyal de dönemi kapanan III Murat'ı aynadaki yansımadan çıkartmak ister çünkü film boyunca yönetmeninde bize gösterdiği gibi aynada yansıyan bizim hayal ve hüznlerimizdir; kafamızdakilerdir, umudumuz ve rüyamızdır. Bu yüzden padişahın yerine Mehdiyi resmetmesini ister.

Derviş Zaim de kendi gösterdiğinden daha geniş bir film yapmıştır. Öyküsü anlattığından daha yekpare ve katmanlı, çok zamanlı, çok mekânlı; bakışı çoğul bir sinema

dili üretmiştir. Görüntü ve temsil; bakmak ve bakılmak; gerçeklik ve anlatı, zamanın ve mekânın akışkanlığı ve onu sabitleme isteğinin karşılaşmalarını izleriz. Foucault'nun Nedimeler için yazdıkları gibi örtük ya da saklı olanla açık ve görünür olan arasındaki düzlemler karşılaşır.

Arzu edersek bu sorularla aklımızdaki filmleri düşünerek izler ve keyifleniriz. Arzu edersek rengin, ışığın yekpare dünyasında, zamanın mekânın değişken, kaygan ve özerk olduğu çoklu bakışlarla nakşedilmiş dünyasının sinemaya ait nasıl yeni bir dil yarattığına kapılarak büyölünebiliriz. Ya da bu büyülü dünyada bir aşk, kahramanlık ve yol öyküsü izleyerek eğlenebiliriz. Herkes kendi seyirliğini kendi seçsin.

Tabutta Röveşata ve Filler ve Çimen: Fanusun Kıyısından kaçmak
Tabutta Röveşata'nın (1996) Mahsun'u yalnızca hayatta kalmaya çalışmaktadır. Kentin, toplumun, bütün dünyayı kapsayan ağır dönemin kıyısında, Boğaziçi'nin kenarında soğuğa, açlığa, yersiz yurtsuzluğa yaşama inatıyla direnir; elde bundan başkası kalmamıştır. Kent artık sanayi kentlerinin yükselişindeki gibi emeği kendine çeken bir merkez olmaktan uzaklaşmaktadır. Hem de bütün kara parçalarında. Bu yüzden belki, Tabutta Röveşata'da Mahsun kent içre bir kuşatmanın mahkûmudur. Artık içerdedir ama içerde kenti kent yapan, düşün evrenine bir disiplini üreten o toplumsal ve kamusal yaşamı bir çözeltiye dönüşmektedir. Bu birey için son derece tehlikeli bir çözeltidir. Mahsun bu çemberi kırmak ister. (acaba çember yuvarlak değil

midir?!) Balıkla beslenen martılar gibi kısa ve kesik uçuşlar dener. Kent onları ve olanakları terk etmiş gibidir. Derviş Zaim bu terk edilmişlik, yüzyıllık bakımsızlık öyküsünü dillendiren pek çok filme katılan öyküsü ile buradan genele de bir cümle eklemektedir.

Derviş Zaim'in ilk filmi Tabutta Röveşata, toplumsallığın seyreltiği hayata ve toplumsal atıklara dönüşmüş insanların sıkışıp kaldıkları köşelerden birine dönüp bakar ve bunu sade, abartısız, neredeyse sessizce anlatır. Mahsun'un ve Rumeli Hisarı'nda kenarda kalmış dönem artığı rint bir yoksulluğun yaşam izlerine bakar ve belki de bu yüzden çok ödül ve beğeni toplar.

Derviş Zaim ilk filminden başlayarak bir mimar gibi filmin mekânını inşa eder. Zaim, mekânı mizansen olarak kurmaz; filmin evi ya da dünyası olarak sunar. İnşa aracı kamerası, açıları ve ışıktır. Mahsun'un sıkışıp, kalmış çıkışı olmayan yoksulluğu güzelliği dillere destan İstanbul'un dillere destan Boğaz kıyısında bir fanusa dönüşür, çünkü toplum da, dünya ekonomisi de, mekânda dönüşmüştür. Bu fanus kendi şiirselliğini yaratır. Çünkü Mahsun, mekâna, insan yaşamına, gündelik hayata tahakküm ve temmelluk edene yenik düşmeyen, hayata kendi yöntemleriyle sımsıkı sarılan, yaralı bereli bir garip ahir zaman don kişot'u

gibidir (sadece küçük harfle ve kurşun kalemle yazılan) ve kendi masal dünyasını yani kendi gökyüzünü kendi tepesinde taşır. Maddi imkânsızlara rağmen bir görsel ağıt ama aynı zamanda karşılama gibidir.

Yarattığı bu fanus Filler ve Çimen (2000) filminde de devam edecektir ama orada gökyüzü paylaşılmaktadır. Işığı sürekli değişen gökyüzü farklı göklerin, farklı fanusların çatışma alanına dönüşecektir. Bu dünyadan sessizce geçenler, geçemeyenler ve itirazı olanlar, itirazı aklından bile geçiremeyenler, dünyanın gürültüsünü çıkarıp hatta gökyüzü onlarınmış, ışık da, rahmet de onlardan sorulmuş gibi olanlar bu tekinsiz gökyüzünün altında birbirlerine teğet geçip dururlar. Kimsenin göğü kimseninkiyle hesaplaşmadan mevsim geçer.

Derviş Zaim'in beş uzun kurgu filminde de kaybetmiş ya da kaybetmenin eşiğinde, yaralanmış, kayıplarından yorgun karakterler vardır. Cılız ve çelimsizdirler. Bu dünyanın artık asla mazur görmeyeceği kadar zengin iç dünyalarının altında, dışarıdan bakıldığında ezilmiş gibi dururlar. Ama biz onların muazzam çabalarına, dirençlerine tanık oluruz. İnatla onlara hükmedene direnirler. Üstelik sadece kendileri için değil, kendi dünyalarındaki diğerleri için de.

Mahsun (Tabutta Röveşata) hem etrafındakilere, özellikle de eroınman kıza ve tavus kuşlarına karşı şefkatli ve vericidir. Verebileceği her şeyi elinde kalanı, belki de en büyük zenginliği olan düşleriyle direnme yetisini paylaşmaktadır. Havva (Filler ve Çimen) askerlik yaparken mayına basarak sakat kalan kardeşini ameliyat ettirmek ister. Mafyanın, derin devletin, her türlü garipliğin döndüğü dünyada dayanışma içinde oldukları vardır ve ayakta kalmayı ve ayakta tutmayı becerecek olan odur. Teğet geçen onca insan arasında en cılız olan Havva hikayeden en güçlü olan olarak çıkacaktır.

Çamur'da Ali ana kahraman gibidir ama diğer bütün karakterler biraz önce de söylediğimiz gibi aslında aynı limbo gökyüzünün altında eşittir ve hepsi yaralarını sarmak için kendilerince bir yol aramaktadırlar. Her birinin birbirinden tuhaf görünen tutunma ve yeni bir yer edinme çabaları aynı zamanda birbirlerini de çağıran birininkinin diğerinkini içine aldığı bir büyük çaba gibidir. Hepsi bir diğerinden daha çok acıtmaya açıktır. Kırılgan ve güçsüz görünürler. En kırılgan olan Ayşe, en güçlü olarak bitirir hikâyesini.

Cenneti Beklerken’de tarihte geçen bir kahramanlık ve yol öyküsünün ana kahramanları olacak olan nakkaş ve cariyeye ise kendilerinden, daha doğrusu hikâyenin onlardan beklemeyeceği kadar, çekingen ve ürkektirler. Aslında sanki görünmez olmak, bu hikâye anlatısından sessizce çıkıp gitmek istemektedirler. Kanın zulmün ve kıyametin içinden

eve varırlar. Nokta’da tarihin ve günahların yükü ile çırpınan Ahmet bir yazının devamı olabilmek olanı biteni sonlandırabilmek için sözün sona koyar kendini.

Karakterlerde öne çıkan bir kahraman olamamak hali, önemsizlikleri ile dünya dertlerini yüklenmiş kendinden vazgeçmiş gibi duruşları ama inatla bir meseleye takılıp çabalamaları; gözden ırakken bir yönetmen tarafından keşfedilmiş olmanın şaşkınlığına eklenir. Bu durum Tabutta Rövesata’nın karakterleri açısından bakıldığında sorun yaratmaz. Çünkü anlatının sadeliği, yeni gerçekçiliğe yakın üslubu, minimal tonda anlatılıyor oluşu özellikle Mahsun’un farklı kahramanlığını yadırgatmaz hatta beğeni toplar. Ama Filler ve Çimen’de öykünün esas kahramanı olacak Havva tozun dumana, gerçekliğin kâbuslara karıştığı bir ortamın içinde her hangi bir bireyin sıradanlığında hayatını kotarmaya, sorumlu olduklarına bakmaya çalışmaktadır. Zaim’in kamerası bakmasa görünmeyecek olandır. Diğer kameraların gözünden kaçacak olan. Ama bu öykünün merkezinde olması ona dramatik bir ayrıcalık da tanımaz; o bu kargaşanın içinden geçendir, geçmek zorunda olandır.

Çamur’da ise oyuncuların neredeyse oynamıyor halleri, sıraları geldiğinde bir alıntı gibi ortaya çıkışları ve çarpıcı eşitlikleri de geniş anlatının anlamına uygun ama öykü örgüsünde tuhaf bir etki yaratır. Tarih, hatırlama ve unutma, yas ve nekahetin toplumsal öyküsü böylesi bir eşitliği gerekli kılmaktadır. Cenneti Beklerken’de ise, 17. yüzyılda taht kavgalarının, her boyutta kendini tekrarlayan iktidar mücadelelerinin sürdüğü, merkezle uçsuz bucaksız toprakların karşıtlığında, kontrolle ıssızlığın ortasında, bir nakkaş ve cariyede güçlerini klasik öykülerdeki gibi akıl almaz kahramanlıklarından değil, sıradan ve iktidarsız sessizliklerinden alırlar. Bu aynı zamanda tablonun kahramanlardan daha önde olduğu bir algının ürünüdür.

Noka: nefis, heves ve nihayet

Geniş beyaz düzlüğe sülüsle yazılmış`Afallâhu anh` (Allah onu affetsin) yazısını görürüz. Usta ve çırağı bugün seyrettiğimiz yere çok uzak bir zamanda bir telaş içindedirler. Ece Ayhan’nın Yort Savul şiiri; "Atlasları getirin! Tarih Atlaslarını! En geniş zamanlı bir şiir yazacağız tarih yazacağız" diye başlar ve: "Çocuklar! İle bile muhbirler! Ve bütün ahali! Hep birlikte, üç kez, bağırarak, yazınız/ Kurşunkalemle de olabilir/ Yort Savul!" diye de biter. Yunus Emre'nin bir şiirinde şöylece geçer : "padişahı kim bileydi /kul itmese yort savul" Bu dünyanın derdini cefasını zulmünü Allaha havale edenler Yort Savularda yol verip kenara çekilen kullardır. Ve tarihi kursun kalemle olsun yazamamış olanlardır. Şiirlerde ve öykülerde özgürleşirler bir süreliğine ve hayatın kendisine dönülür sonra. "af`allahû anh" Timur’un Anadolu’da estirdiği kanlı kıyım için söylenmiş olabilir. Her bastırılan köylü isyanından sonra söylenmiş olabilir. İşkenceden geçmiş, idam edilmiş ölüm oruçlarına yatmış savaşta kıyımında

zayi olmuş çocuklara karşı elinden bir şey gelmeyenlerce söylenmiş olabilir. Ne vakit "Yort Savul" dense, geri çekilmeye zorlananlarca yeniden söylenmiş olabilir. Bu yüzden de noktasızdır. Ona nokta olmak; nokta koyabilmek için bu büyük günahların halk tarafından bağışlanmış olmaları gerekir. Zalim ve hâkim olan zulmünden dolayı ceza görmedikçe ve zulüm gören onu bağışlamadıkça bu mesele bir nihayete kavuşamaz. "İhcamla yazı yazma, hayatı daha geniş zapt etme manasındadır".

Bir nefeste yazıvermek, aşkla ve inançla yazı vermek mi demektir? Elini hiç kaldırmadan soluğunu tutarak yazmak; bu dünyaya bir nefeste bir iz bırakmak, bu dünyadan biz de geçtik mi demektir?

Derviş Zaim belirgin biçimde Çamur filminden başlayarak Cenneti Beklerken ve en son olarak da Nokta filminde büyük ve küçük tarih, zaman, vakit ve deneyim yüklü anların tortularından oluşmuş büyük, çok katmanlı bir yün yumağına tığının ucunu batırıyor. Mekânla zamanın kalın düğümlerinden ilmekler alıp sıradan insanların tarihin kara deliklerinde dillenmemiş deneyimlerini ince bir dantelle doldurur gibi film yapıyor. Soyut ve tıpkı bir şiir imgesi gibi pek çok anlamı katmanlar içinde taşıyabilen bu mekânı gadre uğramış deneyimlerin, acının zulmün öfkenin duygularını deneyimlerin, yaşanmış ama büyük tarih olamamış anların hacimli mekânı yapıyor. Kendi kişisel tarihi ile uğraşan kahramanları kendileriyle yüzleşip yollarına devam edebilmeyi umarken tarihin belli anlarının tortulandığı anlarla da karşılaşıyorlar.

Nokta tuz gölünün uçsuz bucaksız beyaz düzlüğüne açılır. İnsan yaşadığı yere benzer diyen Edip Cansever'in Mendilimde Kan Sesleri şiiri yankılanır ve Zaim'in o mendillerdeki kan seslerinin filmini aradığını da düşünebiliriz. Mekân, tarihin defalarca üzerine yazılabileceği, zamanın sürekli olarak bu yazıları silip unutturabileceği yer; çok geniş zamanlı bir beyaz düzlük gibi uzanır. Mekân suç mahalli; hatırlama, yüzleşme, mahkeme mekânıdır. Burada karakterler kuruyup gidebilir, buharlaşabilir, havaya karışabilir; izlerin karıştığı anların düğüm olduğu yerde kaybolabilirler; en nihayetinde göçüp gidebilirler. Bütün renklerin parlaklıktan solduğu yerdir; kör edebilir. Ama bu göz alan geniş beyazlık aynı zamanda renklerin kesiştiği yerdir. 13. yüzyıldan beridir ve daha eski vakitlerden beri belki, bütün bitmemiş cümlelerin bir heves, bir zamansızlık ya da korkuyla elini kaldırmadan tek bir nefesle yazılmış yazıların, sonu getirilememiş, gelmedikçe beklenip dertlenilmiş, uzun tutulmuş nefeslerin mekânıdır.

Baktığımızda, Derviş Zaim'de mekân ve mekâna ilişkin sinemasal unsurlar, bir tür mekânın kendisine ait bir anlatı dünyası oluştururlar. Mekân kendi film öyküsünü, filmin anlatısının dışında kotarmaya başlar; böylece Willemen'in da altını ısrarla çizdiği sinemanın

yenileştiren düşünceye kapı açan anlatı biçimlerine bir örnek olarak gösterdiği şey, Zaim'de somut örneğini bulur. Mekân bir başka metin, bir başka anlatıcıdır artık. Mekân tarihsel dinamiklerin temsiline açılır. İçindeki film anlatısına, hatırlamanın sorunsallı alanına açılınca, tarih ve hafıza ikiliği kırılıp birbiriyle karşılaşan ve ilişkiye geçmek zorunda olan zihinsel süreçler olarak diyaloga ve birbirleriyle konuşmaya zorlanırlar. Soyut mekân, toplumsal mekânı ve mekânın baskılayan güçlerini katmanlaştırır. Böylece mekânının içindeki karakterler de birbirlerinin öykülerini kendi içlerinde birer zarf gibi taşırlar. Birini açtığımızda ötekinin öyküsüyle karşılaşırız; diğeri açıldığında onun da içinden bir ötekinin ki çıkar. Mekân mekânın zarfı, kişi kişinin taşıyıcısıdır. Açıldıkça diğerleri için de hem konuşur hem söyleşiyi imkânlı kılarlar.

Marks'ın söylediği gibi kapitalizmin zamanı mekânı temellük eder. Ele geçirir ve hiçleştirir, şeyleştirir. Derviş Zaim'in birbirini takip eden sineması mekânı temellük edip hiçleştiren zamana karşı bir yolculuktur. Zamana ışıktan mekânlardan tünel açıp vakitleri keşfetmeye ve anın halini çözmeye çalışan bir sinemacının serüvenleri bizi de ilgilendiriyor o zaman tüneline o vakitleri bulmaya ve anları anlamaya bizim de ihtiyacımız var. Yort Savul!

Kaynakça

Benjamin, W., (1993), Pasajlar, çev: Ahmet Cemal, İstanbul :YKY.

Hansen, M. (1991) Babel and Babylon, Cambridge: Harvard University Press.

Huyssen, A., (2003) Present Pasts: Urban Palimpsest and the politics of Memory, Stanford: SUP.

Willemsen, P., (1994), Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory, Indiana: Indiana Univ. & BFI.

Williams, R., (1979) Politics and Letters, London: NLB

“İşçi Sınıfı Cennete Gider” Yeni Sinema, Sonbahar/ Kış 2006/2007, sayı: 18: 62-64

“İşçi Sınıfı Cennete Gider” Yeni Sinema, Sonbahar/ Kış
2006/2007, sayı: 18: 62-64

Z. Tül Akbal Süalp

İşçi sınıfı cennete gider[\[1\]](#)

İşçi sınıfı giderek filmlerden, öykülerden uzaklaşırken, onlara ait öyküler sessizce kaybolurken, işsizlerin, yoksulların öyküleriyle birlikte geri gelebilecekler mi? Fernando E. Solanas’ın geçen yıl festivale gelen *Yağma Anıları: Toplumsal Soykırım* (2004) bize Arjantin’de çok uluslu şirketlerin “küreselleşme” ve “yeni dünya düzeni” adı altındaki çok uluslu kapitalizmin bir ülkeyi nasıl yağmaladığı, yağmalama sürecine doğru nasıl bir tarihin yaşandığını bize gösteriyordu. Ve biz bu süreci kendi hikayemiz kadar yakından tanıyorduk. Bu yıl festivale gelen Solanas’ın takip filmi, yağma politikalarına direnen Arjantin halkının sokaklarda ve meydanlarda toplananların yani hiç “kimselerin” onurlu kahramanlık hikayelerine yoğunlaşıyor. Her bir hikayede dayanışma kültürüne ve bunun nasıl da güçlü bir gelenek olduğuna bakıp onlar ve dünya adına umutlanırken, kendi dünyamızda böylesi bir deneyimin ihtimalinin düşüne düştük. Yoksulluğun en derininde, sadece kendileri için değil, etraflarındaki insanlar için de dünyayı değiştirmeye çalışan, bunu hem herkes için, hep birlikte meydanlar çıkarak yaparken hem de kendi yaşam alanlarında uzanabildikleri oranda çevrelerinde bir dönüşüm yaratmaya çalışan “hiç kimselerin” önüne geçilemez gücüne ve kahramanlıklarına tanık olduk. Solanas *Hiç kimselerin Onuru* (2005) filminde yüreğimizi feraha çıkarırken, aklımızı canlanmaya çağıran çok güçlü öyküler anlatıyordu. Oğlu Juan Diego Solanas ise *Kuzeydoğu*

(2005) filminde Arjantin'in Kuzeydoğu'sundaki, çocuk ticareti ve organ kaçakçılığı ile ünlü küçük kentinde, aynı yoksulluğu yaşayan genç, yalnız bir anne ve oğlunun girdikleri ağır yaşam mücadelesinin anlatırken, bu manzaraya bir bakış daha eklenmiş oluyordu. Aslında geçen yıl Arjantin'den gelen Maria Victoria Menis'in *Küçük Cennet*'i (2004), Leonardo Di Cesare'nin *Güzel Hayat*'ı (2003) ya da Carlos Sorin'in *Bonbon Köpek* filmleri de bu manzaranın farklı yüzlerini bize anlatıyorlardı. Son birkaç yıldır Arjantin'den gelen filmlerin bu birbirini tamamlayan suretleri ve birbiriyle söyleşebilen öykülerini Solanas'ın bu iki belgeseliyle birlikte izlediğimizde analize açık bir bütünlüklü manzara elde etmiş oluyoruz.

Michael Glawogger ise, duruşu bu kadar net olmayan bir yerden, farklı bir belgeselle geliyor. Neyi nasıl anlattığı konusunda Arjantinli yönetmenler kadar belirgin bir duruş koyamıyor. Biraz kendi merakı ve şaşkınlığı ile "üçüncü" ya da sayısı bile unutulmuş bir takım gözden ırak dünyalardaki "ölmek" üzere olan işçi sınıfına ait çeşitli görüntüler sunuyor. Bu farklı görüntüler toplamından ilki Ukrayna'da geçiyor. Ukrayna'daki terk edilmiş maden kasabasındaki tek tük kalmış maden işçileri soğukla, yoklukla, işsizlikle ve gerçekten yapacak hiçbir şeyi olmama hali de olan işsizlikle mücadele eden ve birbirlerine destek olan işçileri anlatıyor. Endenozya'daki sülfür işçileri, sanki bir bilimkurgu filmindeki distopya kurgusuna benzeyen bir mekanın içinde, hiçbir güvenceleri olmadan, ölüme çok yakın bir temasla sülfür çıkarıyorlar. Çıplak, korunmasız ve yoksullar ama çalışıyorlar. Nijerya'da bilimkurgu filmi distopyası daha da güçlenerek devam ediyor. Koskocaman bir açık hava mezbahası çamur, kir, hayvan leşleri ve artıkları, kirli akan bir dere ve hayvanların kesildiği, derilerinin yüzüldüğü, tütsülendikleri, parçalandıkları bir meydan. Harıl harıl iş bölümü içinde devam eden yoğun bir faaliyet. Bu mezbaha, aynı zamanda, bir pazar yeri de. Pakistan'da büyük gemilerin sökülüp parçalara ayrıldığı yerde de Çin'deki Çelik işçilerinin durumları da çok farklı değil. Hiç kimse yaşamak, ailesine ve kendine daha iyi bir yaşam, daha iyi bir gelecek sağlamak için çalışmıyor buralarda. Ölümüne çalışıyorlar, ayakta kalmak, etrafındakileri bir süre daha ayakta tutabilmek için çalışıyorlar; herhalde işçinin ölümü, bu olmalı. Belgesel en son Batı Avrupa'nın göbeğinde kapanıp eğlence parkına dönüşen fabrika alanının neon ışıklarıyla son buluyor. İşçi sınıfı cennete gider.

Ve çocuklar arka sokaklardaki sunaklarda kurban edilir...

Geçen yıl, kendi çocuklarını, gündelik yaşamın yoksul arka sokaklarındaki sunaklarda kurban eden kapitalizmi anlatan dünyalı filmler izlemiştik. Son yıllara bakarsak, sanırım bunlardan en etkileyicileri Japonya'dan Hirokazu'nun 2004 filmi *Kimse Farketmiyor*(*Daremo Shiranai*, 141') İtalya'dan Andrea ve Antonio Frazzi'lerin *Bazı Çocuklar* (*Certi Bambini*, 2004, 109') 2002'de Moodysson'un *Daima Lilya* (*Lilja 4Ever*, İsveç, 109') filmlerini örnek verebiliriz. Bu yıl da Belçika'dan Jean Pierre ve Lu Dardene kardeşlerin *Çocuk* (2005) filmi, Fransa'dan Christophe Otzensberger'in *Yollar* (2005) filmleri ile Amerikan bağımsızlarından James Marsh'ın 2005 filmi *Kral* da sistemin yuttuğu, dönüştürdüğü, tutsak, çelimiz bıraktığı ya da canavara çevirdiği çocukların öyküleridir. Bu filmlerdeki çocuklar hem bir türlü büyüyemezler hem de erken ve çabuk büyürler. Vakitsiz çete lideri, vakitsiz bir fahişe, ya da korunaksız, ürkek bir kanun kaçağı oluverirler. Ama *Kral*'da olduğu gibi bütün bu zor ve acımasız sistem ve onun yukardan inen terörü Amerikan Protestan ahlakının püriten ayrımcılığı ve sinsi ama keskin sınıf ayrımlarıyla ile birleşince soğuk, acımasız bir katili de yaratabilmektedir.

İşçi sınıfından arta kalanlar ve göçmenler direnir

Angola'dan gelen Zézé Gamboa'nın *Kahraman*'ında (2005) 30 yıl süren iç savaşa 15 yaşında bir çocukken alınan asker, 15 yıl sonra bir mayına çarparak bir bacağını kaybedince terhis edilir, sivil hayata döner, başkent Luanda'da kahramanlık madalyası ile protez bacak, iş ve başını sokacak bir yer bulma mücadelesine girer. Bu çok uzun sürmüş savaş Angola'da aileleri parçalamış, dağıtmış, yoksulluğu artırmıştır. Kahraman kendisi gibi yoksul ve yalnız insanlarla birbirlerine yaslanarak hayatta kalmayı başaracaktır. İspanya'dan Jo Sol'un *Taksi Hırsız* (2005) filmindeki Jose R ise işsiz ve çaresiz kalınca birkaç günlüğüne "ödünç" aldığı taksileri çalıştırarak ailesini geçindirmeyi umar ama karısı onu terk eder. Hırsızlık suçundan yargılanınca, ona, muhalif gruplar ve Jose'ye göre birtakım tuhaf insanlar sahip çıkarlar. Jose'nin bir türlü çözemediği bu insanlar paylaşarak yaşamakta, başkalarının sorunlarıyla ilgilenmekte, işgal edilmiş evlerde oturmakta ve farklı değerleri olan bir hayat sürmektedirler ve onların yöntemiyle dışarıdaki vahşi yaşam daha kolay katlanılabilir olmaktadır ama Jose'nin küçük ve sıradan dünyası için bu o kadar kolay olmamaktadır. İran'lı yönetmen Kambozia Partavi'nin *Café Transit* (2005) filminde de İran'da Türkiye sınırına çok yakın karayolu üzerinde küçük bir konaklama lokantasında kocası ölünce kimselerle

evlenmeden, geleneklere yenik düşmeden ayakta kalmaya çalışan Reyhan, iki çocuğu, yardımcısı ve yoldan geçen tanrı misafirleriyle var olabilmeyi başarır. Yine İranlı bir başka yönetmen Ramin Bahrani'nin *Seyyar Satıcı*'sında ise, (2005) New York'ta bir göçmen olarak yaşamaya çalışan, kendi ülkesinde tanınmış bir müzisyen olan Pakistanlı Ahmet, 11 Eylül sonrası yabancı ve özellikle de Müslüman ve doğulu düşmanlığına rağmen, hayatının merkezinde ağır ağır taşıdığı seyyar dükkanı ile mücadele etmek zorundadır.. Bosna Hersek'ten Jasmila Zbanic'in 2005 filmi *Grbavica*, ise belki *Kahraman* filmine daha yakın duran bir konumdan güçlü ve umutlu bir direniş öyküsü anlatıyor. Hayatın ve her şeye rağmen ayakta kalan direnme gücünün onca yıkıcı savaştan çok daha güçlü olduğunu gösteren bir film. Savaş sırasında Sırp kontrolündeki Saray Bosna'nın bir semti olan Gbravica savaşın en vahşi tarafıyla adı bir anılır bir bölgeye dönüşür. Film buradaki Bosnalı kadınların yaşadıkları korkunç travmalara ve bununla birlikte şu anda geçirmekte oldukları yoksullukla nasıl da mücadele ettiklerini gösteriyor. Hayatın her şeye rağmen devam ettiği bu yerde insan ilişkileri de bu travmalardan ve keskin yoksulluktan büyük payı alıyor. Oysa günlük hayat devam etmek zorunda, herkes için; durup yakınacak ya da hayıflanacak zaman aralığı bırakmadan. Nihayet psikolojik dertler de birer lükstür; bazı hayatlarda onlar için de çok yakınılacak zaman ve takat yoktur, hayat tedavi eder.

Tül Akbal Süalp

[1] Elio Petri'nin 1971 yılında yaptığı film orginal adı "La Classe Operaia Va in Paradiso" İtalya – 126'

“Sıradanın Selameti” Milliyet Sanat, Ağustos 2007: 64- 65.

“Sıradanın Selameti” Milliyet Sanat, Ağustos 2007: 64- 65.

Z. Tül Akbal Süalp

Sıradanın Selameti

Tarih hiçbir zaman daha adil kapitalizim ise daha masum olmamıştı. Eşitsiz, adaletsiz bir tarih olarak vahşi ve hoyrat kapitalizmin içinden geçerken günümüzün garip halini tanımlayacak, başımıza gelenleri kavrayabilmemizi, hayatı

anlamlandırabilmemizi sağlayacak kanalların olamaması ve adaletsiz vahşete karşı, ona rağmen ayakta kalmamızı sağlayacak dayanma, direnme olanaklarının oldukça uzun süredir, bir ihtimal olarak bile adı anılmaz, unutulmuş bir sepya maziye dönüşmesi, hayatı ve onun temsil alanlarını da melodramlaştıran ağır bir sıvıya dönüştürdü. Biz de melodramlar, sıradanlık, sıradanlığın yükselişi ve eleştirinin zaaflı ve güçsüzlüğü ile karşı karşıya kaldık.

Elbette melodram geniş yelpazeli ve geniş mezhepli bir üst tür olarak top yekun ne inkar edilebilir ne de eleştirilebilir. Bir tür olarak ortaya çıkışı Kapitalizmin kendini baskın bir sistem olarak hissettirmeye başladığı yıllara rastlar. Üretim ilişkilerinin, toplumsal ilişkilerin düzenleyici bir sistem olarak sıradan insanın günlük hayatta bu sistemi fiilen yaşıyor ve algılıyor olması noktasına geldiği tarihsel anda ortaya çıktığı söylenir. Özellikle de Fransa'da Burjuva devrimi sularında.

Sıkıntı ve zorluklar sokağı, sıradan insanları bastırduğunda, günlük hayatın rejimi toplumsal ilişkileri şiddetle şekillendirir olduğunda yaşamın, deneyimlerin kendisi de melodramlaşır. Ve tabii bu toplumsallığın içinden çıkacak temsil biçimleri de böyle öyküler anlatmaya başlarlar. Elbette bir yanıyla bu melodramlar bize, kendi yaşadıklarımızla kurabildiğimiz ilişki yüzünden yakın ve özdeşleşilebilir gelirken; kendi yaşayamadıklarımızla, yaşayamayacaklarımızla da ilişki kurabilip özdeşleşebilmeyi, kendi dünyamızda yaşayamayacaklarımızı öykünün dünyasında yaşabileceğimiz küçük ve hatta bazen yaşamdan da büyük kaçışlar, maceralar, fanteziler sağlayabilir. Bir süreliğine 'gerçek dünyamızdan' öykünün dünyasına kaçır, sığınır, insan olmanın sınırsız imkanlarını deneyimleriz. Bir süreliğine bizim olmayacak hayatların deneyimlerini ucuza satın alabilmış oluruz. Öykü dünyasının deneyimleri bizim yoksul, yoksun deneyimlerimizin kara deliklerini doldurur (ve tabi dolduramaz). Bir bilet, bir roman fiyatına, ya da sadece ödünç alınmış dinlenmiş bir romanın bedavallığına.

Kapitalizm melodramların başlamasından az çok 250 yıl sonra, bir zamanlar sadece aristokrasinin, imtiyazlıların sahip olduğu, olabileceği lüksleri, masalsı deneyimleri herkes için satın alınabilir, iyi kötü kalite farkları da olsa alınıp, tüketilebilir metalara dönüştürebilme becerisi göstermiştir. İşleyişine, kendi teknolojisinin armağan ettiği en uygun donanımı bu teknoloji üretmiş ve kendi ideolojisinin kendini yeniden üretebilirliğini sağlama alabilmıştır. Sanat saraydan, zengin mülklerden salonlara, müzelere inmiş, hayatın zevkleri halka açık

mekanlarda daha küçük ölçekli, daha geçici ama herkes için tüketilebilir olmuştur. Müzikholler, gazinolar, kafeler tatil yerleri herkese açıktır ve bunları tüketebilmek için rızanla sattığın emeğinin daha çoğunu kazanmak gibi bir seçeneğin vardır. Ama elbette sinema bunları da tüketemeyecek olanlar için daha geçici ama daha ucuz olan öykü dünyaları sunar. Bir bilet fiyatına dünyayı gezebiliriz. Şarkıcıların ve yıldızların, zengin ve güçlülerin pırıltılı hayatlarını paylaşabiliriz. Acılarının bizimkiler kadar ağır olduğu öykülerde kendi acılarımızı unutup onları da anlayıp avunabiliriz. Televizyonsa bunu bütün türlerde evlere kadar ulaştıran muhteşem teknolojidir.

Melodram bir kaçış ve avuntu sağlarken yoksunlukların, deneyimsizliklerin yerini dolduracak düşler de sunabilir; sunmuştur da. Kendi iç öykülerimizi, fantezilerimizi yaratmamızı sağlayacak bir düşünme alanı da açabilir; açtığı olmuştur da. Ve belki her şeye rağmen bir öğrenme, kendimizi yenileme, hayata dayanabilme imkanı da sağlamıştır. Ve elbette toplumsal barışı sağlamıştır. Yukarıdakilerin hayatına onca yoksulluğa rağmen dış bilememe, empati kurma imkanı sağlamıştır. Ya da yoksulluğun dünyası romantik övgülere mahzar olmuştur. Ama nihayetinde her öykü dünyası kapanıp bittiğinde, evli evine köylü köyüne döndüğünde, hayatla baş başa kalınır.

Burada uzun uzun anlatı, temsil sorunlarına, Brecht'in eleştirisine girmek için ne yerimiz ne zamanımız ne de haddimiz var. Ama kısaca meselenin bu saydıklarımızla çok sıkı ilişkisi olduğunu da söylemek gerekiyor. Başı sonu olan öykü dünyasını bir anlatı ve temsil ilişkisi olarak kurduğunuzda, dünyayı deneyimleri bir pencereden, bir pencereye sığacak kadar anlatanın ve veya bakanın insafına, bakış açısına, kabiliyetine kalmış bir şekilde belirlenmiş, oluşturulmuş bir mesele etrafından anlatırsınız, ve hayatın kendisi, pek çok farlı meselesi, öykü anlatma imtiyazına sahip olmayanların bakış açısı, onların kendilerince mesele olarak gördükleri, suyun insanı boğabildiği, ateşin yakabildiği, taşın soğuk ve sert olduğu dışarıda kalabilir; çoğunlukla da kalmıştır. Kalmadığında bile bu başı sonu bağlı bir öykü dünyası olduğu için bir süreliğine sağladığı bu doyum, duygudaşlık, rahatlama sizi onların deneyimlerinin tüketim hazzında bırakıp kendi deneyimlerinize baş başa bırakacaktır. Kendi düşlerinizin, dayanma biçimlerinizin, kendinizi yenileyebileceğiniz imkanlarından çalarak. Sorun buradadır.

Son zamanlarda filmlerde melodramların giderek baskın bir hal

aldığını söyleyebiliriz. Aslında sadece filmlerde değil pek çok alanda. Ama filmler bize farklı anlatılar da sunarlar bu yetenekleri film yapımının ilk anlarından beri hep vardı. Mesele giderek farklı anlatıların, dil arayışlarının, başka türlü film yapımının giderek neredeyse yok denecek kadar azalması ve alanın melodramlara kalması ve hatta melodramların da fantezi dünyamızı kışkırtıp, canlandıracak örneklerinin de azalması ve yerini içli bir sıradanlığın kaplaması meselesidir.

Sıradanlık, sıradanlaşma, ile sorun onu elitist bir şekilde ret etmekle hiç alakalı değildir. Çünkü sıradanlık elitist ve yüksek olanın karşıtı değildir. Sıradanlık toplumsal olan değildir, mesela ya da üst belirlenimlere karşı halkın kitlelerin dili gibi hamasi kategorilere bile karşılık gelmez; işçi sınıfının, ezilenlerin, kendi hikayelerini kendileri anlatamayanların hali ve dili hiç değildir. Sıradanlık tam da baskın olanın her gün yeniden ürettiğidir. Ama esas mesele sıradanlığa mahkum oluşumuzda. Karşıtının, alternatifinin, muhalifinin görünmez bırakılmışlığında yatıyor.

Acılar, yokluklar, yitirilenler, şiddetli örselenmeler, yoksulluklar yaşanırken onları deneyim olarak anlamlandırabilme, bilişsel olarak kavrayabilme olanağımızın toplumsal damarlarının kesilmesi, deneyimin bilgisinin üretilebilmesini ve dayanma direnme kanallarını eksik bıraktı. Ve böyle olunca da marazlı bir unutmaya telaşı ya da öfke, saldırganlık habislik hayatla baş etme biçimlerine ve onların temsil ilişkilerine başat oldu.

90'lerden itibaren sözü edilen tablo kendini göstermeye başlamıştı ama son yıllarda böyle bir fikre kapılmanın nedenleri daha da belirginleşti. Yıl boyunca sezon filmleri üzerinden bakarsak belki böyle bir resmi yeterince seçemeyiz çünkü zaten resme hakim olan hep budur. Ama Festivallere baktığımızda ve daha küçük ölçekte olduğu için görüşümüzü kolaylaştıracak Türkiye sinemasına baktığımızda özellikle geçtiğimiz sezon oldukça çarpıcı oldu. Hem festivali oluşturan filmler hem yarışmaya seçilen filmler ve hatta yarışmalarda seçilen filmler, yani en iyilere baktığımızda melodramın baskın ağırlığı ve hakimiyetiyle karşılaşılıyor; hem de sıradanlığın kutsanmasıyla. Ama daha da çarpıcı olan bu sıradanlığın aldığı onay ve yüceltme. Jürilerin oyları bunu açıkça gösteriyor.

Düşüncenin, bilginin ve eleştirinin büyük bir gerileme yaşaması, yazarın sorumluluğunu kaybetmesi, zaten sorunlu bir alan olan eleştirinin de sıradanlaşmasına yol açtı. Sanatın, kültürel üretimin, yaratıcılığın toplumsallaşması ve yaygınlaşması gerçekleşemezken sanat ve yaratıcılık popülist bir çıkarıcılıkla

sıradanlaşınca sanatın ve kültürün alanları da demokratikleşemedi. Azalmışlığın öfkesi ve tepkiselliği eleştirinin ve bilgi üretiminin Benjamin'in tabiriyle hoyrat ve polisiye bir kural koyuculukla aşağılanmasına ve yok edilmesine yol açtı. Dayanışma ve direnmenin örgütlenmesi çözülür dağılırken, küçük burjuva aydını da geniş ölçüde aslına ruju ederek lümpenliği kutsar hale geldi. Dünyada ve Türkiye'de. Türkiye'de de son on yıldır giderek artan hatırı sayılır sayıdaki film aşkın değil ama akışkan egonun bildiğimiz varoluşçuluk ve nihilizmden çok farklı olarak varoluşsal bunalımının erkek melolarını üretip durmaktadır. Çok fazla ve hızlı kayba, yoksullaşmaya ve şiddete dolayısıyla acı ve hüsrana tanıklık etmek ve bu tanıklığı ret etmek toplumsal olarak bireylere karşılık gelmeliydi. Geldi de.

İşte Özgür Dünya İşçi Filmleri Festivali için

Bu özgür dünya; yoksa değil mi?

İşte özgür bir dünyadayız. Özgürlük ve eşitlik ve adaletin dünyasında sonsuza kadar mutlu yamakta mıyız? Bu kavramlarla ne yapabildiğimiz, bu kavramların bizim hayatımız için anlamı ya da toplumsal örgütleniş içinde bizim durduğumuz yer için bu kavramların nasıl tarif edildiği önemli değil mi? Yani aslında bu kavramların günlük hayatımızı deneyimlediğimiz pratikleri anlamında bize söyleyebileceği ortak tanımları var mı? Yoksa bu kavramlar kimler ve nereden tanımlandıklarına göre büyük farklar mı taşıyorlar.

Ken Loach'ın 2007 filmi İşte Özgür Dünya (It is a Free World) aslında tam da böyle bir sorular yumağının içinde hareket ediyor ve özgürlüğün anlamını ve daha da ötesi bedelini sorguluyor. Daha özgür bir dünyaya daha iyi ve özgür bir hayat talebiyle geldiğinizde var olduğu söylenen ve ne kadar gelişkin olduğu üzerine bir efsanenin dünyadaki neredeyse bütün ders kitaplarında bir büyük gerçeklik olarak kazındığı yerde insan olma, üretime katılma, kendini, yaşamını ve çevreni yeniden üretebilme özgürlüğün aslında ne kadar vardır? Bu bitmeksizin özgürlük adına yöneldiğimiz deneyimlerimiz yaşadığımız en ciddi ve hayati sorun değil midir?

Kapitalist dünyanın bir büyük vaat olarak sunduğu bu özgür

dünyada vahşetin acımasızlığın küçük ve sıradan hayatların üzerindeki hâkimiyetine bakar Ken Loach ve bizim de bu vaadi ve ardındakileri görmemiz için bir sahne kurar. Bu sahne de oyuncular da ete kemiğe bürünmüşlerdir gene; bütün Ken Loach filmlerinde olduğu gibi. Yarın sokakta karşılaşp konuşabilecekmişiz kadar yeryüzüne yakın yaşama ve dolayısıyla hakikate yakın durular.

İranlı deden kitapçı bir aile ve ailenin babası mahkûm olmasın diye, ailece özgürce yaşayabilmek için geldikleri Londra'da soğuğa açlığa evsizliğe mahkûm olurlar. Çocukların eğitim alama haklarından mahrum kalmaları da cabasıdır. Geldikleri bu dünya özgürlüğün ve demokrasinin beşiğidir ama onlar uğruna bedeller ödedikleri bu özgürlük adına şimdi hem mahrum hem mahkûm bir hayat sürmektedirler.

Özgürlük ağır pahaya satılan bir metadır. Yoksulları için dolaşım değeri olmayan dolayısıyla var olmayan bir meta. Ne ye yarayacağı onunla ne yapılacağı bilinmez bir yabancı haldir özgürlük. Özgür olmadıkları için terk ettikleri ülkelerinde ya bir meslek sahibidirler ya bir eğitimleri bir ustalıkları vardır.

Birilerinin bir şeyleridirler. Birileri için bir şey ifade edeler ve bu yüzden de birisidirler. Oysa bu özgür dünyada birdenbire hiç kimse oluverirler. Onalar ayakta kalmaya çalışırken birileri de onların üzerinden hayatını kazanır.

Vahşi doğanın vahşi kanunlarından daha vahşi koşullarda güçlü olan ayakta kalacaktır. Ama buradaki güç tanımı da bir o kadar belirsizdir. Bu özgür dünyanın mevcudiyetinin bekası içinse daha fazla güçsüze sürekli ihtiyaç olacaktır.

Matewan İşçi Filmleri Festivali için

Matewan

John Sayles, Kuzey Amerikan bağımsız sinemasının yönetmenlerinden biridir. *Matewan* filmi 1920'lerde Batı Virginia'ya bağlı Matewan adlı küçük bir maden kasabasında, kasabadaki her şeyin sahibi olan Matewan Stone Mountain Kömür Şirketinin tahakkümü altında, zor koşullarda, ayakta kalma mücadelesi veren maden işçilerini ve ailelerini

anlatmaktadır. Bu şirket kasabadaki evlerin ve hatta araç gereç ve eşyaların da sahibidir. Kasabada kimsenin sahip olabileceği hiçbir şeyi yoktur.

Bu zor koşullara karşı ne vakit birlik olunsa, ne vakit işçiler sendikalaşmaya yönelse her şeyleriyle bağlı ve bağımlı oldukları şirket, koşulları daha da zorlaştırmaktadır. Aldıkları her şeyin parası, yaşadıkları evlerin kirası zaten maaşlarından düşülmektedir. Maaşlar daralmakta şeylerin fiyatı da her geçen gün artmaktadır.

Bir gün kasabaya gelen tren hem sendika örgütleyicisi Joe Kenehan'ı (Chris Cooper) hem güneyden toplanan siyahları hem de göçmenleri, ağırlıklı olarak da İtalyan göçmenlerini kasabaya getirir. Bu yeni emek gücü sendikalaşmak niyetinde olan ve greve gidebilecek olan maden işçilerine tehdit olarak getirilmişlerdir.

Birkaç gün sonra şirketin iki adamı da trenle kasabaya inerler. Trenin getirdiği bu farklı çehreler kasabadaki olayların gelişimini hem değiştirecek hem de hızlandıracaktır. Şirketin adamları sendikalaşmaya çalışan ve greve niyetli işçi ailelerini evlerinden çıkarmaya çalışır.

Madenin çıkarıldığı ormanlık dağa sırtını vermiş ve tren yoluyla yamaç arasına hapis olmuş gibi duran küçük kasaba ile kenara sıkıştırılmış kasaba halkı hem duygu olarak hem de filmin görsel anlatımı açısından örtüşür. Bu görsellik ve yarattığı atmosfer öyküsüyle birlikte aslında farklı hayaller ya da amaçlarla kasabaya gelenleri tuhaf bir çıkışsızlık duygusuyla baş başa bırakır. Ormanın, dağın ve eteğindeki yoksul yaşamın renkleri, yolların, çamurun karalığı, güzün gelmesiyle sonbahar renklerine dönüşen orman ve ıslak tahtanın gri kırmızı rengi kasveti ve tedirginliği hakim kılmaktadır.

Solgun, kederli ve yoksuldurlar. Yaratılan bu atmosferde ünlü görüntü yönetmeni Haskell Wexler'in çok önemli bir katkısı vardır. Hatta ıslak ve yoksul orman kıyısının loşluğu kasaba halkı üzerindeki baskının, ezilmenin korku ve çaresizliğini de sanki pekiştirmektedir.

20. yüzyılın başlarında, göçmenler, “özgürlüğüne kavuşan” köleler “özgürce emeklerini satarken”, gerçekten özgür ve insanca yaşayabilmek için uzun ve ağır bir mücadele vermek zorundadırlar. Çocukları daha yetişkinliğe girmeden maden işçisi olarak çalışmaya başlamak, ölen babalarının ya da ağabeylerinin yerini almak zorundadır.

Güney eyaletlerinin daha çarpıcı hissedilen eşitsiz ve adaletsiz sistemi hala köleliğin ve Sivil Savaş döneminin izlerini

taşımaktadır. Yoksul işçilerin ellerindeki tüfekler bile o dönemden kalmadır. Kurumlar kendilerini yeni inşa ederken, sermaye kendi krallarını çıplak ve zorba bir biçimde hakim kılarken kanun da, adalet de, din de yönlerini belirlemektedir. Pek az şey bu yoksulluğun ve emeğin yanında olacaktır. Onlarsa renklerin, milliyetlerin, dinlerin ayrımından mı yoksa çalışanlar, emek üretenler ve üretmeyenler, çalışmadan hakim olanların ayrımından mı yana olacaklarına karar vermek durumundadırlar. 1920’lerde güneyin bu küçük maden kasabasında onlar birlikten ve grevden yana karar alırlar.

Tül Akbal Süalp

Melodramın mayhoş salınımlarında: “Biz iyiyiz, iyiyiz” SineSen Şubat 2008

26. Uluslar arası İstanbul Film Festivali’nin ardından 27. ‘yi
beklerken

Melodramın mayhoşluğu, risk almak, ya da kapitalizmin
sunaklarından madunun sesi geliyor mu?

Melodramın mayhoş salınımlarında: “Biz iyiyiz, iyiyiz”

Geçen yılın hem festivalleri hem de sinema salonları üzerine genel bir yorum yapmak gerekirse aslında çarpıcı ve sarsıcı; bakış açımızı değiştirecek, dönüştürecek filmlerin olmaması ama belki daha da önemlisi böyle bir beklentinin de artık pek kalmadığına ilişkin düşüncenin belirginleştiğini söyleyebiliriz. Festivallerin pek çoğu, ama en çok da her yıl baharın başında iki hafta boyunca geniş kapsamı ve yüklü listesiyle bize yoğun bir seyirlik sunan İstanbul Film Festivalinin dünya sinemasında

neler olduğunu görüp değerlendirebilmemizi sağlayan, genel eğilimleri, dünya sinemasında esen havaları bize taşıyan bir ortam olduğunu biliyoruz. Eğer böyle değerlendirirsek dünyadaki havanın da vasattan, normalden, melodramdan yana estiğini söyleyebilir miyiz? Ve daha da önemlisi vasatın ve sıradanlığın genel kabulünden ve eleştirinin de “biz böyle iyiyiz” tavrıyla bu hali onaylaması, hatta zaman zaman yüceltmesinden söz etmek mümkün mü? En azından bana öyle göründü. Yaygın olarak karşımıza çıkan küçük melodramlar herkesin keyifle izleyebileceği filmlerdir elbette ama bir alanın kendi serüveni buraya tıkanır kalırsa alanın kendisi de sorgulanmaya ihtiyaç duyar. Vasattan rahatsız olmamak ya da olduğu gibi olmaktan memnun olmak hali belli ki genel haleti ruhiyemizdir.

Şimdi gelmesini beklediğimiz 27. Uluslararası İstanbul Film festivalinden önce geçen yılın festivalini kısa bir değerlendirmeye hatırlayalım. Sırbistan’dan gelen Paskaljevic’in 2006 filmi *İyimserler*, anlatıda farklı bir şeyler deneyen ender filmlerden biriydi; yani dilde, formda arayışı olan ama bunu az sayıda deneyen diğer filmlerde olduğu gibi cümlesi, sözü gölgeli ve bulanıktı. Bu da ayrı bir sendrom. Mesela aynı başlık altında olmayan ve festivalde benim izleyebildiğim filmler arasında anlatının klasik kurallarından çıkmaya, deneysel farklı bir poetika aramaya yönelmiş nadir filmlerden biri olan *Beyne Vuran Damga*’da (Guy Madin, Kanada- ABD, 2006) da böyle bir problem vardı. Daha önce aynı yönetmeni çok benzer bir anlatım üslubuyla *Dünyanın En Hüzünlü Müziği*’nde izlemiştik. Bu film de Alman Dışavurumculuğunun üslubunu yeniden üreten siyah beyaz ve sessiz sinema biçimini aile ve ergenlik dönemi öyküsü için bir araç olarak kullanıyor. Ve yine Alman Dışavurumculuğunun tedirgin edici, psikolojik gerilim öyküsü, küçük ıssız bir adada yaşayan bir çekirdek aile ve ailenin yönetimindeki yetimhanedeki çocuklar ve adaya dışarıdan gelen genç bir kızın kurulu asayışı kışkırtan, bu tuhaf düzeni sarsıcı etkisini anlatıyor. Klasik anlatı kalıplarına uymayan deneme başlangıçta çok heyecanlandırdı ama aynı şekilde filmin bir cümle çıkarmak istemeyen bir geri çekilme gösterdiğini söylemek mümkün. Kendi üstüne kapanmayan, ucu açık ya da seyircinin kendi kafasındaki filmi üretmesine yönelik arayıştan uzak bir üslup denmesi olmaktan öteye gitmiyordu ya da bunu tercih ediyordu.

Risk Almak ya da almamak

Tracy'nin Yaşamından Kesitler, (Bruce McDonald, Kanada, 2007) anlattığı öykünün dokunaklılığına dolanmadan biraz daha farklı bir anlatım deneyen filmlerden biri oldu. Bu hüznü Amerikan taşrası ve gençlik öyküsünde taşranın, küçük ailenin, lisede okuyan ve büyümekle mücadele eden ergen kızı Tracy'nin parçalanmış hayatını ve onunla birlikte tüm çevresi için parçalanmış bakışı seyirci için yeniden üreten bir anlatım üslubu taşıyordu. Görüntü bazen parçalanarak akarken ve daha çok televizyonun sıkça kullandığı gibi paralel kesmenin alternatifi olarak değil de bakış ve algının parçalanmışlığı için kullanılırken bazen de sadece tek bir bakışın parçalanmışlık algısını taşıyordu.

Park Chan Wookbu kez daha önce izlediğimiz intikam üçlemesinden oldukça farklı bir filmle geldi. Sadece çok sevimli bir gençlik aşkı öyküsü değildi, aynı zamanda *deliliğe* farklı yaklaşımı, yani akıl rahatsızlığını yeniden ve farklı bir akılla tarif edişi ve bütün anlatı öğelerini de bu yeniden tanım ve tarifi dünyası, mantığıyla kuruyor olması filmi başlı başına farklı bir seyirliğe dönüştürüyordu. Bizim de bu farklı bakışla ilişkiye girmemizi talep ediyordu. *Ben bir Robotum Ama Sorun değil*, (Güney Kore, 2006) görüntünün, mizansenin, anlatının ve öykünün kendisinin alışlagelmişin dışına çıktığı ender örneklerden biri oldu. www.filmadana.com. (Faouzi Bensaidi, Fas, 2006) Sanki ilk bakışta biraz Tarantino havaları estiren uçuk kaçık bir kuzey Afrika absürdü diye yorumlayabileceğimiz ilginç filmlerden biriydi. Kiralık katil, fahişeler, işini ciddiyetle yapan kadın trafik polisi klişelere ve türlere meydan okuyan yalnızlık, ıssızlık, aşk, tutku, hayata tutunma öyküsü olarak oldukça değişik bir denemeydi.

Abderrahmane Sissako, *Bamako*'da (Mali, 2006)

filmini küçük avluda küçük bir meydan ve halk mahkemesi olarak tasarlıyor. Afrikalı sivil toplum sözcüleri IMF’i ve Dünya Bankası’nı yağmalanan tarihleri ve yoksullukları adına yargılıyorlar. Bu küçük avlu evlerin arasında kaldığı için evlerdeki hayatlar, avlunun dışındaki küçük kasabanın sıradan, günlük gaileleri avukatları, savcılar ve hakimleriyle mahkemeyi çevreliyor ve onu gerçek bir halk meydanına dönüştürüyor. Çekimleri de canlı yayın mantığı ile düzenleyerek avlu dışındaki hayatla birlikte montajlıyor Sissako.

Emperyalizmin sanık olarak yargılandığı mahkeme kasabayı, kasabanın sıradan hayatlarını, insanların aile sorunlarını tüm dünya için ete kemiğe büründüren bir gösteriye dönüşüyor.

Türkiye’nin risk alan yönetmeni de Derviş Zaim’di. Yine risk olarak yaptığı *Cenneti Beklerken*’de bu melodramlar dünyasında oynamayan oyuncular, alışla gelmişin dışında çatışmasız çatışmaları, öyküsüz öyküsü, kahraman olamayacak kahramanları ve kahramanlık öyküsü olmayan tarihsel epiğin içine sanat ve yaşamı sorgulamasını, felsefi tartışmayı sokarak risk alıyordu; Hem Doğunun hem de Batının kendine güvenli sularında gezinmeyip hiç kimsenin uygunlaştırılmış ötekisi olamayarak, ikisini de sorgulayan ve üstelik onlara bir teklifte bulunan filmin gerçekten de bir risk aldığı ortaya çıktı. Ama tarihe risk alanlar kalacak.

Daha yapacak işlerimiz söyleyecek sözlerimiz var; Bu yüzden çıkış var

Yine de izlediğimiz diğer bazı filmlere haksızlık etmemeli. Bize dünyanın pek çok yerinden hali melalimizin hiç de o kadar memnuniyet verici olmadığını, oralarda, buralarda böylesine durgun ve asılı kalmış ruhlarımızla dururken ve yaygın olan ses bize “biz böyle de iyiyiz” derken; manzaranın farklı olabileceğini gösteriyorlardı. Ama çoğunlukla bunlar da düzgün anlatılmış anlatılardı. Bakışımıza seyirliğimize meydan okumuyorlardı. Meydan okudukları küresel memnuniyetin yalanlarıydı.

“Çıkış Yok” başlığı altındaki filmlerin önemli bir kısmı bu genelleme içinde değerlendirilebilir. Ama bunların içinde de vasatın, sıradanın, televizyon karşısında gecenin geç bir vaktinde tesadüf edip izlediğinizde bile sizi rahat ve gevşemiş sıradanlığınızdan çıkarmayacak öykü anlatıları vardı. Mesela İtalya’dan Angelini’nin *Tuzlu Hava*’sı (2006). 2006 yapımı Çek filmi *Güzellik Başa Bela* ise hangi çıkışsızlığın filmiydi ve bu kategoride hatta bir festival programında ne işi vardı ben anlayamadım ama tam bir sınıf ve hatta dünya atlama, yırtıp, paçayı kurtarma hikayesiydi. En klişe, en popüler ideolojinin kül kedisi masalı ayarında bir yerlerde bir şeyler kötüye gidiyorsa arkana bakmadan kaç geride kalanlar da muradına ersin öyküsüydü. Sınıfla ülkenin bu tuhaf indirgemeci metaforu bile bakışın eğriltilip, bükülmüşlüğüne göstermeye yetiyordu. Sistem değişir, yırtamazsanız; bu sisteme daha önce iltihak etmiş ve Batılı nimetlere kavuşmuş birilerine iltihak ediniz; refah gelecektir. Hollywood türevi bir Çek rüyası olsa gerek. *Çıkış Yok* bölümünde *İşte İngiltere Bu* (Shane Meadows UK, 2006), *Görünmez Çocuklar* (Chef, Kustrica, Lee, Lund, Scotslar ve Woo, 2005), *Güçsüzün Hakkı* (Belaux, Belçika, 2006)^[1] *Lüks Araba* (Wang Chao, Fransa Çin, 2006), *Ertesi Yıl* (İsabelle Czajka, Fransa 2006), *Tahsilat* (Slawomir Fabicki, Polonya, 2006) filmleri ise bence festivalin en iyi filmlerindendi.

Çocuklar: Yine sunaklarında vahşi kapitalizmin

İşte İngiltere Bu sadece 12 yaşlarındaki Shaun’ın hayatını etkileyecek önemli dönüşümlerin değil; aynı zamanda hem İngiltere’nin hem de dünyanın son 25 – 30 yıl boyunca geçireceği dönüşüm öyküsüdür. 1983 yazında küçük bir çocuğun yaş dönümünü çocukluktan ergenliğin dünyasına girişini duyarlı ve insani bir gözle izlerken bize tanıklık edeceğimiz tarihi dönüşümlerin de hatırasını, izleğini ve analizi sunmaktadır, film. Dünya, İngiltere ve Shaun’ın küçük sahil kasabası, 80’lerin parlak, farfaralı, hayli rüküş dönüşümünü yeterince fark etmeden yeni ve hiçbir şeyin bir daha aynı kalamayacağı bir döneme girmektedirler. Dönem Techer’lı Regan’lı yeni liberal politikaların, devletlerin devlet olma

sorumluluğundan pahalıya mal olacak, parlak manevralarla tornistan ettiği, sosyal hizmetlerin ortandan kaybolup, kamusal olanın özelleştirildiği, her şeyin satılabilir olduğu, piyasa serbestleşirken, insanlar işlerini ve alışık oldukları hayat koşullarını yitirirken, devletin polis ve asker yönünün, saldırgan ve terör uygulayan yanının güçlendiği günlerdir. İngiltere Falkland adalarında güç gösterisindedir. Bu güç gösterilerinin ne anlamlara geleceğini sonraları daha çok kavrayacağımız o günlerde biz neredeyse bütün dünya müzik ve tuhaf kıyafetlerle meşgulduk. 80leri de popüler kültürün tuhaf bir cilvesi zannediyorduk. Bazıları hala böyle zannetmekte devam etseler bile 80'lere zaten bütün dünyada muhalefetin, solun ve baskı örgütlerinin sistemli "temizliği" ile gelmiştik. Babası Falkland adalarında ölmüş Shaun, o yaz popüler kültürle, dazlaklarla, ilk aşkla, dostlukla, çeteleşmeyle, uyuşturucu, alkol, müzik ve 80'ler tarzıyla ve ırkçılıkla, dehşet ve korkuyla tanışacaktır. Apolitikleşme, işsizlik, ekonomik krizler, emeğin dünya üzerindeki dağılımının yeniden düzenlenişi ile artan göç ve yabancı işçilerle yükselen ırkçılık ve milliyetçiliğin, etrafımızdaki her şeyin hızla poplaşmasıyla toplumsal çözümlerin yoğun ve sarsıcı işsizlik dalgalarının birbirleriyle ilişkisi Shaun'un büyüme öyküsünden açığa çıkanlardır.

Görünmez Çocuklar UNICEF ve Dünya Gıda Programı'nın katkılarıyla, gönüllü yönetmenlerle gerçekleşmiş bir proje film. Yedi kısa filmde oluşmakta. Savaşlar ve sömürü terörüne maruz kalan çocuklara adanmış bir film. Aslında bir süredir dünya sinemalarında karşımıza çıkan ortak bir duyarlılığın benzer filmler kervanı içinde değerlendirilebileceğimiz bir çalışma diyebiliriz. Geçen yıl *Yeni Sinema*'da yazdığım bir küçük bölümü buraya eklemek istiyorum

"Ve çocuklar arka sokaklardaki sunaklarda kurban edilir...", alt başlığında şunları yazmıştım:

"Geçen yıl, kendi çocuklarını, gündelik yaşamın yoksul arka sokaklarındaki sunaklarda kurban eden kapitalizmi anlatan dünyalı filmler izlemiştik. Son yıllara bakarsak, sanırım bunlardan en etkileyicileri Japonya'dan Hirokazu'nun 2004 filmi Kimse Farketmiyor (Daremo Shiranai, 141') İtalya'dan Andrea ve Antonio Frazzi'lerin Bazı Çocuklar (Certi Bambini, 2004, 109') 2002'de Moodysson'un Daima Lilya (Lilja 4Ever, İsveç, 109') filmlerini örnek verebiliriz. Bu yıl da Belçika'dan Jean Pierre ve Lu Dardene kardeşlerin Çocuk (2005) filmi, Fransa'dan Christophe Otzensberger'in Yollar (2005) filmleri ile Amerikan bağımsızlarından James Marsh'ın 2005 filmi Kral da

sistemin yuttuğu, dönüştürdüğü, tutsak, çelimiz bıraktığı ya da canavara çevirdiğı çocukların öyküleridir. Bu filmlerdeki çocuklar hem bir türlü büyüyemezler hem de erken ve çabuk büyürler. Vakitsiz çete lideri, vakitsiz bir fahişe, ya da korunaksız, ürkek bir kanun kaçağı oluverirler. Ama Kral'da olduğu gibi bütün bu zor ve acımasız sistem ve onun yukardan inen terörü Amerikan Protestan ahlakının püriten ayrımcılığı ve sinsisi ama keskin sınıf ayrımlarıyla ile birleşince soğuk, acımasız bir katili de yaratabilmektedir.” (Yeni Sinema sa:18)

Ertesi Yıl, Tracy'nin Yaşamından Kesitler, (Bruce McDonald, Kanada, 2007) 2:37 (Murali K. Thalluri, Avustralya, 2006) gibi filmlerle birlikte *Görünmez Çocuklar, İşte İngiltere* Bu filmleri yaşadığımız bulanık dönemin, sıradan insanları yukardan vuran terör ve şiddetinin hayatlarına balyoz gibi giren çocuk kurbanları üzerine sorgulayan filmlerdir. Hatta bir kısmı yönetmenlerinin kendi birebir tanıklıklarından hayat bulmuştur. *Görünmez Çocuklar* filminin ilk bölümü Mehdi Charef'in *Tanza* adlı öyküsüdür. Afrika'da sayısız iç savaşlardan birinde çocuk askerlerden oluşan küçük bir çetenin savaşın, yokluğun, tozun dumana karıştığı ortamında hem ayakta kalma hem gerçek anlamıyla hayatta kalma mücadelesi ve boylarını çoktan aşmış savaşlarını anlatıyor. İkinci öykü Emir Kusturica'nın *Mavi Çingene*'si. Sırbistan Karadağ'da, hiç boşalmayacak, hiç ıslah olamayacak, yani salaha kavuşamayacak bir ıslahevini konu ediniyor. Küçük, akıllı, yetenekli karakterimizin ıslahevinde edindiğı berberlik mesleğine ve hayatı için başka hayaller taşımasına rağmen dönüp dolaşıp bu ıslahevine mahkum oluşunun hicivli, müzikli öyküsü bu kısa film de. Spike Lee *İsa'nın Çocukları*'nda AIDS virüsü taşıyan ve bağımlı anne babaların çocuklarını anlatıyor. Küçük bir ilk okul öğrencisi olan ana karakter üzerinden öyküsünü ve eleştirisini kuruyor. Ortaya zaman, zaman belgeselleşen dokunaklı ve toplumu uyaran bir metin de ortaya çıkıyor. *Tanrikent* (Brezilya, 2002) filminin yönetmenlerinden Katia Lund, *Joao & Bilu* adlı bölümde Brezilya'da kent kıyılarında yaşayan yoksul ailelerin, ailelerinin yaşam mücadelesine çöp toplayarak atık malzemeleri toplayıp üç kuruş para elde ederek bütün kenti sabahtan akşama kat eden çocuklarını anlatıyor. Ridley Scott ve Jordan Scott, bir savaş muhabirinin kendi çocukluğu ve fotoğraflarını çektiğı savaş altındaki çocuklar ve çocukluk meselesiyle yüzleştiğı bir düş, iç yolculuk fantezisi aktarıyorlar. Stefano Veneruso'nun *Ciro*'su Napoli sokaklarının küçük yan kesici hırsızları üzerine bir öykü. John Woo ise *Song Song* ve *Küçük Kedi* filminde

Çin’de iki karşıt sınıftan aynı yaşlarda iki küçük kızın dokunaklı karşılaşmasını Oscar Wilde vari bir drama ile aktarıyor. Isabelle Czajka’nın *Çıkış Yok* bölümünde yer alan filmi *Ertesi Yıl* her şeyden önce son derece duyarlı, ince ve sakın anlatılan bir film. 17 yaşında dünyaya kaygılı, hüznü ve duyarlılıkla bakarsanız ne olur? Hele Paris’in hava alanına yakın bir banliyösünde etrafınız alışveriş merkezleri, show-roomlar marka ve mağazalarla kuşatılmışsa; gençliğin önünde kendilerini geliştirecek hayatlarına bir anlam katacak pek de bir şeyler sunulmuyorsa; siz de yeterince sıradan değilseniz ve aklınıza bir şeyler takılıp duruyorsa... Emmanuel sessiz, sakın kendini ve çevresini anlamaya, anlamlandırmaya çalışırken, hem aklının hem kalbinin ilişki kurabildiği babası ölmek üzeredir ve yeni ders yılı başlayacakken de onu kaybeder. Banliyölerin çığ kuşatmışlığı, alışverişin ele geçirdiği dış dünya hayatı anlamlandırmaya yetmeyecek okul ve belirsiz geleceğe yönelik kaygıları Emmanuel’i varoluş sıkıntısı karşısında yapa yalnız bırakır.

Madunun sesi geliyor mu?

Lucas Belaux’yu bundan iki sene önce yine İstanbul Uluslararası Film Festivaline gelen 2002 yılına ait üçlemesiyle izlemiştik: *Kaçış*, *Şahane Bir Çift*, *Yaşamdan Sonra. Gücsüzün Hakkı* filmi yönetmene karşı duyduğumuz beğeni ve güvenimizi doğruladı. Bu son filmi için Festival katalogunda şunları söylüyor:

“Soruları dobra dobra soran bir film bu. Korkularımı, beni dehşete sürükleyen şeyleri yansıtan bir gözlem; içinde yaşadığımız dünyayla karşı karşıya kalmaktan doğan bir tepki. En zayıf olanın, en çok tehlikede kalanın sesini duyurmak istedim. Sinemacı olarak gelecekte bunu gördüm.” (S:221)

Biz hangi adalet anlayışını biliriz? Toplumsal paylaşımın, dolaşımın, huzurun, mutluluğun hangi çeşidini normalden sayarız? Gururumuz dediğimiz şey nedir ve neden incinir? Bir şeyi üretiyorsanız o kimin olmalıdır? Emek harcadığınız şeylere neden ona hiç emek harcamamış birileri sahip çıkar? Uzun yıllarınızı geçirdiğiniz yerler kimlerindir, hayatınızı riske atarak senelerce vermiş olduğunuz emeğin karşılığı nedir? Dostluk nasıl oluşur ve pekişir? Biz genelde bu soruların sermaye tarafından düzenlenmişini bilir, onun cevaplarından tarif edilmiş bir dünyanın adaletini esas alır, benimseriz. Ama bu bilişimiz

emeğin tarif ettiği yerde olsaydı hak da hukuk da farklı olurdu. Belvaux biraz da bu farklı, farklı olabilirlikleri sorgulamamız için bir öykü sunuyor bize. Belvaux’da Güney Koreli yönetmenlerde olan bir şey daha var, bir türü alıp onu ters yüz edip hiç de o türe uymayacak bir hikayeyi o türün maharetiyle anlatmak. Bu film de öyle bir soygun filmi aslında, ama benzerlerinden çok farklı. Yine soralım işçi sınıfı nereye gider? Sadece sizin kapınızın önünde farklılaşmadı bu dünya ya da hane içlerindeki mahreminiz için de öyle, her yerde ve herkes için, bütün kapı önlerinde, çok uzun bir süredir vahşi hayat. “...Bugün Çin’de birçok sorun var ben de Çinli bir yurttaş olarak bunları derinden duyumsuyorum. Toplum düzenindeki hızlı değişim yüzünden ailenin geleneksel, kültürel ve tarihsel yapısı sarsıldı. Zenginle yoksul arasındaki kapanmaz boşluk, mutluluğun uçuculuğu, eski toplum düzeniyle bugünkü arasındaki çelişkiler, bütün bunlar bu film için esin kaynaklarım oldu.” (katalog:222)

Wang Chao *Lüks Araba*’da Çin’de gençliğinde kırsal alana sürülmüş bir baba, kente hayatını fahişelik yaparak kazanan kızının yanına gelir. Onun ne iş yaptığını bilmez; ölmek üzere olan karısının son isteğini yerine getirmeye çalışıyordur. Biz bu hüznü öykünün arkasında yönetmenin yukarıda sözünü ettiği her şeye tanıklık ederiz.

Polonya’dan Slawomir Fabicki’nin *Tahsilat*’ı, özellikle de Polonya’dan gelmesi açısından önemli. Yönetmen Fabicki: “... Dünya gri olunca iyiyle kötü arasındaki sınırların kolayca bulanıklaştığını unuturuz. Mesafe ve değerler belirsizleşir, yaşamak yoldan çıkmak anlamına gelir” (Katalog: 224) diyor. Filmde 19 yaşındaki Wojtek’in aslında elde çok az seçim yapılabilecek bir dünyada yoldan çıkışını izleriz. Slask, kapanan kömür madenleri, işsizlik yoksulluk ve can çekişen bir küçük kent; tıpkı dünyadaki pek çok benzeri gibi. İşsizlik ve yoksulluk bu kadar ağır bir yük olarak insanların üzerine indiğinde, diğer seçenekler de azalır ve ağırlaşır. Ya yasadışı boks maçları, ya karın tokluğuna ağır ve geçici işler ya da dönemin önemli bir girdisi olan küçük mafya çetelerinde kendine bir yer edinmek gerekiyor. Genç işsiz, göçmen ve çocuklu sevgilisi olan bu adam da, ayakta kalmak ve sevgilisine de bir yaşam sağlamak için yoldan çıkıyor. Yoldan çıkmanın bedeli ise belki hepsinden ağır oluyor.

Yıllar sonra yeniden işçi sınıfının filmlere girdiğine de tanıklık ediyoruz. Bu festival gösterdi ki hatırı sayılır ölçüdeki film, işçi sınıfından, sorunlarından, yaşama koşullarından, işsizliğin ve

çaresizliğin hallerinden söz ediyor ve hatta öyküsünün merkezine işçi sınıfını koyuyor ve en azından sınıf meselesini anlatılarına dahil ediyor. Hatta bu hallerin aktarımının ardında döneme, dünya sistemine yönelik açılımlı analitik yaklaşımlarla bile karşılaştık. Daha yaygın bir biçimde küreselleşme diye anılan emperyalizmin, dünyanın farklı köşelerinde sıradan insanların yaşamını nasıl da derinden sarsarak değiştirdiğini anlatan filmlere baktığımız zaman yukarıda *Çıkış Yok* altında ele aldığımız filmlere ilave olarak: *Grev* (Volker Schlöndorff, Almaya, 2006), *Kalbin Kıyıları* (Hicam Ayouch, Fas, 2006) *Durgun Yaşam* (Jia Zhangke, Çin, 2006) *Sahara'dan Mektuplar* (Vittorio De Seta, İtalya, 2006) *Gökteki Suely* (Karim Ainouz, Brezilya, 2006) *Keman* (Francisco Vargas, Meksika, 2005), *Yalnız Yatmak İstemiyorum* (Tsai Ming-Liang, Tayvan, 2006) *Fikret Bey* (Selma Köksal, Türkiye, 2007) *Bu Arada* (Deigo Lerman, Arjantin, 2006) *Bamako* (Abderrahmane Sissako, Mali, 2006) filmlerini sıralayabiliriz.

Çin'den gelen diğer bir film *Durgun Yaşam* dünyayı kavrayışımıza böylesi çözümleyici bir bakış katan filmlerden biriydi. Çin'de üç büyük nehrin karşılaştığı yerde Üç Boğaz Barajı'nın inşası sebebiyle eski Fengji köyü sular altında kalır. Barajın inşası ile birlikte dünya da değişmektedir. Her şey yıkılmakta, yerine yeni bir kent ve yeni hayatlar gelmektedir. Hızlı dönüşümün dışarıda bıraktıkları ile yerine yerleştirdikleri arasındaki hatlar da netleşmektedir. Gücsüz ve ezilmekte olanlar için hayat daha zor ve daha keskin bir baskı yaratmaktadır. Zhangke 2004'de de *Yalan Dünya* filminde bize bakışı geniş açılı bir filmle gelmişti. Film içinden geçmekte olduğumuz süreci küçük ve yıkılan bir köy üzerinden anlatırken bir yandan aşkın, insan onurunun, sevginin toplumsallığını da dünyanın diğer yerlerinden duyulabilecek bir sese dönüştürüyor. Filmin kamerası öylesine geniş açıda bakabilmeyi beceriyor ki bu ses herkes için algılanabilir oluyor.

Ve buralarda, biz...

Hasan Mutlucan'ın türküleriyle uyanmak... 12 Eylül'ü anlatmak, anlatabilmek konuşabilmek çok önemli. 12 Eylül'ün sıradan insanlar, gençler, işçiler, meslek örgütleri, baskı örgütleri ve insanlığın muhalif karakteri üzerinde yarattığı terörün şiddeti o kadar derin ve büyüktü ki hatırayı, bilişe, hatırayı deneyimin aktarılabilir seslerine dönüştürebilmek de o kadar ağır ve sancılı bir süreç oldu. Ama zaman bir gün yaraları açık ve kanayan

olmaktan özgürleştirir. O vakit konuşulabilir anlatılıp aktarılabilir olur acılar. Daha önce de yazmıştım ağularından sıyrılmış öykülere ihtiyacımız var. Son dönem de karşımıza çıkan yeni 12 Eylül filmlerini biraz da bu gözle değerlendirmek gerekiyor. Türkiye’den filmlerin genel değerlendirmesi içinde *Beynelmilel*, (S. S. Önder & M. Gülmez, 2006), *Eve Dönüş* (Ömer Uğur, 2006) ve *Fikret Bey* (Selma Köksal, 2006) üzerine birkaç söz söylemek istiyorum.

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. Ama ne yazık ki filmin başındaki işçi sınıfının temsili, Esmâ ile ailesi arasındaki açıklanmakta zorlanılacak sınıfsal ve toplumsal uyumsuzluk (ki kolayca çözülebilirdi) ve Esmâ ile Mustafa’nın filmin tabiatına hiç de uymayan oyunları filmin zaafılarını oluşturuyor.

Belki oldukça duygusal bir yaklaşımla *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 açısından bir eşik yarattığını söyleyebilirim. Hatırlayanlar bilir, bilmeyenlere duyurulur, yaşayanlarsa hala buradadır; 12 Eylül bu toplumda bütün hanelerin eşiğinde durdu, pek çok haneyi de hayatın bir daha asla aynı olmayacağı şekilde değiştirdi. Adıyaman’ın Gevendelerini Kemancı Abuzer’i kızı Gülendam’ı da küçük, sıradan, yoksul ama mutlu hayatlarından, geleceğe ilişkin düşlerinden alıkoyarak; hayatlarını savurup, sonlandırarak etkiliyor. Hep söylüyoruz ya yukardan 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, taşrayı anlatmaktaki yeteneği, dönemin zorbalığını anlatırken de hiç geri kalmıyor.

Fikret Bey ise 80 vurgununun bir başka yüzü. Yitip gidenlerin ağıtı gibi sesiz sakin bir küçük insanlar öyküsü. Filmi 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 mekan üzerinden gösteriyordu Fikret Bey, hiç de olamamış hayatı, başka olamamış hayatlarla muhabbet içindeyken.

Z. Tül Akbal Süalp (Öğretim Üyesi)

[\[1\]](#) Filmlerin çoğu artık uluslar arası ortaklıklardan geldiği için tek bir ülke yapımcısı ile karşılaşmak mümkün değil ama ben burada ülke belirtirken Yönetmen ve onun filmini çalıştığı ülkeyi esas alarak asli olanı belirtmeyi seçtim