

BELGESEL SİNEMA

DOSYA

Necati Sönmez
S. M. Eisenstein
İlknur Ulutak

İzzettin Önder
Veysel Atayman

GENÇ SİNEMA

Michael Moore ve Belgeselin Kükreyişi
'Biçim'i Savunmak
Leni Riefenstahl'ın Muhteşem ve
Korkunç Filmleri
Küreselleşme ve Sosyal Yabancılaşma
Bakış'a Bakış

BELGESEL SİNEMA

belgesel defterleri

üç ayda bir yayımlanır
sayı 3, ilkbahar-yaz 2003

BSB Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
adına Sahibi ve Genel Yayın Yönetmeni
Enis Rıza

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Bahriye Kabadayı

Yazı İşleri
Bahriye Kabadayı, Ebru Şeremetli

Yayın Kurulu
**Aziz Akal, Bahriye Kabadayı,
Ebru Şeremetli, Enis Rıza,
Evren Özselçuk, Haluk Üçel,
Mustafa Ünlü, Müslüm Kabadayı,
M. Sadık Aslankara, Naci Özer,
Nazmi Ulutak, Necati Sönmez,
Ö. Murad Özdemir, Thomas Balkenhol,
Şefik Güngör, Uğur Kutay,
Veysel Atayman**

Temsilcilikler
**Naci Özer (Ankara)
Sefa Ulukan (Adana)
Abdullah Yaşar (Diyarbakır)
Nazmi Ulutak (Eskişehir)
Tahsin İşbilen (İzmir)
Müslüm Kabadayı (Antakya)
M. Sadık Aslankara (Denizli)
Ömer Tuncer (İzmir)
Gülşenem Çobaner (Paris)
Merlyn Solakhan (Münih)
Evren Özselçuk (Toronto)
Nedim Hazar (Köln)
Tank Demirkan (Budapeşte)
Yorgo Melidis (Atina)
Huriye Kuruoğlu (Kırgızistan)**

Sanat Yönetmeni
Birsen Delemen Güven

Teknik Koordinatör
T. İper

Grafik
Deniz Ardiç - Mavi Tanıtım
www.mavitanim.biz

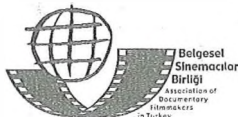
Dizgi-Redaksiyon
BSB Kolektif

Baskı
Kayhan Matbaacılık

Kapak Resmi
"Büyük Diktatör"
(The Great Dictator, 1940)
Yön: Charles Chaplin

Fiyatı: 6.000.000.-TL
Yıllık abonelik: 20.000.000.-TL
Öğrenci abonelik: 12.000.000.-TL
Yurtdışı için yıllık abonelik: 40 Euro
Banka Hesap No:
Vakıfbank Osmanbey Şubesi
2024324

**BSB Sinema Eseri Sahipleri
Meslek Birliği**
Yıldız Mahallesi Şahnişin Sokak No:2
80690 Beşiktaş / İstanbul
BSB: (0 212) 327 41 45/46
Yazı İşleri: (0 212) 231 39 31-32
Faks: (0 212) 232 61 47
info@bsb-adf.org
www.bsb-adf.org



İ Ç İ N D E K İ L E R

Kısaca	3
Joris Ivens'in Rüzgârı	4
Yağmalanan Emanet! Safa Kaçmaz	5
Michael Moore ve Belgeselin Kük reyışı Necati Sönmez	8
Estela Bravo İstanbul'daydı	13
Bilimsel ve Sanatsal Yaratının Çakışma Alanı Olarak Belgesel Sinema Sadık Aslankara	16
'Biçim'i Savunmak S. M. Eisenstein	23
Leni Riefenstahl'ın Muhteşem ve Korkunç Filmleri İlknur Ulutak	28
Kamerayı Savaşa Götürmek Albert E. Smith	39
DOSYA: GENÇ SİNEMA	41
Genç Sinemacıların Bildirisi	42
Tarihçe	43
Ahmet Soner	
Genç Sinemacılar	44
Ahmet Soner - Ömer Tuncer	
Türkiye Sineması ve Genç Sinema	45
Enis Rıza	
"Genç Sinema" Yaşıyor	52
Veysel Atayman	
Hisar Kısa Film Şenliği	60
Uygur Asan	
Devrim Sineması Şenliği	62
Ahmet Soner	
1. Devrim Sineması Şenliği	63
Uygur Asan	
Ahmet Soner'den Onat Kutlar'ın Ölümü Üzerine...	64
Ömer Tuncer	
İşe Saygı	65
Onat Kutlar	
Onatgiller'e Cevabımızdır	68
Genç Sinema Yürütme Kurulu	
Eski Defterler	73
Ahmet Soner	
Yitirdiklerimizden Alıntılar ya da "Devrim Estetiği"	81
Ömer Tuncer	
Makaleler Dizini	87
Fakat Bunların En Görkemlisi...	90
Allan Berg Nielsen	
Küresel Akla Karşı Yerel Sinema Dilleri Uğur Kutay	97
Küreselleşme, Postmodernizm ve Sanat Necdet Sumer	105
Küreselleşme ve Sosyal Yabancılaşma İzzettin Önder	118
"Ben"den Sonra Tufan mı? Ömer Tuncer	125
Bakış'a Bakış Veysel Atayman	130
İlk Belgesel Anıları: Körleri Filme Almak Doğa Kılçıoğlu	139
Sanatın Dili ve Yalan ya da "Fanny Alexander" Hakan Savaş	143
Fotoğraf Okuma: Fotoğraf Edebiyatında Belgesel Sunum Alberto Modiano	150
IDFA 2002'den İzlenimler Nurdan Arca	152

'Belgesel Sinema'nın ikinci sayısı ile bu sayı arasında, sanki uzun yılların yoğunluğunda bir zaman parçası yaşandı.

Dünyanın dört bir yanından gelen belgesellerle ve belgeselci arkadaşlarımızla-belgesel sinema atölyeleriyle, 'küreselleşme ve belgesel sinemacı kimliği' konulu konferansla- '1001 Belgesel Film Festivali'nde hayatı üretmenin ipuçlarını yakalamaya çalıştık.

Ardından Irak İşgali'nin yarattığı travma... Acıyla ve onursuzlukla işaretlenen insanlık... ve hoyratça yok edilen dünya mirası, binlerce yılın hafızası... Yeryüzünün hiçbir çığı, - boşa gitmese de - bunu durduramadı. Olup biteni, binlerce asker üniformalı yatak odası gazetecisinin haberlerinin arasından sıyrılabilen bilgilerle ve alt metinlerle kavramaya çalıştık.

Korkutucu olan, savaşın kendisi kadar, savaş tanrısının kurtarıcı, kaçınılmaz, mutlak ve hakim oluşunun methiyelerinin 'Belgesel' adı altında karşımıza çıkacak olması... Üstelik hegemonya politikalarını beslemek üzere.

Sunulan, sanal bir savaş stratejisi oyunu gibiydi. Bir süre sonra 'reyting'ini kaybeden diziler örneği, yerine başka konular öne çıkarılmaya başlandı. İnsanlığın haykırışına, Amerikan rüyasının sahnesinden bir belgesel sinemacının sesinin de katılması sevindiriciydi.


Yaşanan her şey, insanlığın hafızasından umarsızlıkla silinmeye çalışılıyor.

Bağımsız ve güçlü bir 'Belgesel Sinema Hareketi'nin yol taşlarını dizme niyeti, kimi zaman kendini gerçekleştirmenin kaynakları ile ters orantılı olarak ilerleyebiliyor.

Biz yürüyoruz.

Gördüğümüz destek bize güç veriyor. Yayın Kurulumuz, bu sayıdan itibaren yeni dosyalar açmayı kararlaştırdı. Doğrudan belgesel sinema ile ilişkili gözükmeyen, ama belgesel sinemanın disiplinler arası bağları ve kayguları açısından kapsadığı çeşitli çözümleyici alanlar olacak bunlar. Örneğin imgesel film okumaları, çeşitli sanat yaklaşımları ve yine bu sayıda yer alan ve konferansımızın konusu olan 'küreselleşme' tartışmaları gibi. 'Genç Sinema' dosyasının ise, gelecek sayılardaki dosyalarla birlikte -dünya belgesel sinema tarihine koşut olarak- yeni yaklaşım biçimlerini ve yeni bir ruhu işaret edeceğini umuyoruz.

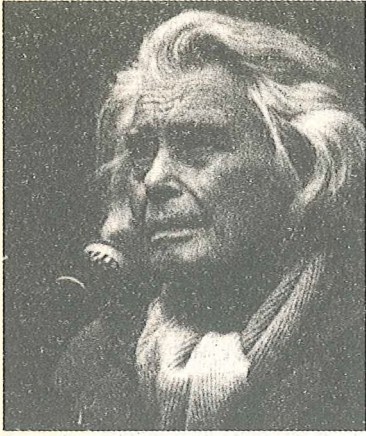
Çünkü 'Belgesel Sinema', belgesel sinemacıların zihinsel ve yaratıcı alanının kurulmasını hayal ediyor. ▲



**Korkutucu olan,
savaşın kendisi kadar,
savaş tanrısının
kurtarıcı, kaçınılmaz,
mutlak ve hakim
oluşunun
methiyelerinin
'Belgesel' adı altında
karşımıza çıkacak
olması...**

JORIS IVENS'İN RÜZGÂRI

Belgesel Sinema



Rüzgârın ülkesinde doğdum ve böylece film başladı. İmkansızın peşine düştüm, rüzgârı ehlileştirmenin... Ama sonunda daha mütevazı oldum. Çünkü rüzgâr, asla benim onu beklediğim yerde değildi. Öyle ki, beni iki kez sedyeye yolladı. Bana "yasak bir bölge"nin varlığını kanıtladı; tıpkı akupunkturda, gırtlak çevresinin yasak bölge oluşu gibi. Otuz yıl önce "sen delisin" diyordum kendime; şimdi ise bunu "düşünceyi özgür kılmak" olarak adlandırıyorum.

Uzun yaşamım içinde metafizik ve hayalin gerçekliğin bir biçimi olduğunu ve metafiziğin geçmiş ile gelecek arasında bir köprü oluşturduğunu keşfettim. Bilim herşeyi yapamaz, sınırları genişletebilir yalnızca. Artık bir tüp içinde çocuklar meydana getirebiliyoruz ama insanlık sarmalı sonsuz... Çinlilerin dediği gibi, daima yeni ufuklar olacaktır birbirinin peşi sıra. Doğru, ben bunu bir dağın doruğunda gördüm. Eğer hislerinin doruğunda yaşıyorsan ufkunun sınırı yok demektir.

Bir Kuzeyli olarak, Saint-Tropez'deki bir plajda esen karayeli keşfettim. Bulutlara karşı savaşıırken gördüm O'nu, hareket ettiğini gördüm. Anladım ki rüzgâr istediği zaman istediği hızla esiyor. Uysal rüzgâr, kıskanç rüzgâr, güçlü rüzgâr, yumuşak rüzgâr... O, seslerin hatırasını; hayatın, ölümün, acının, esaretin ve özgürlüğün şarkısını taşıyan rüzgâr. Karayel için, hâlâ üzüntüsünü duyduğum, tamamlanmamış bir senfonidir. Oysa hâlâ söyleyecek sözüm vardı. Ressamların rüzgâra nasıl hükmetmeye çalıştıklarını, mesela Botticelli'nin onu nasıl çerçeve içine aldığı görmeye gittim. Oysa benim çerçeve gibi bir kaygım olmadı hiçbir zaman, onun çevresinde olup biteni göstermek istedim; çerçeveleri açmak istedim...

Bir yandan sanatçı, bir yandan militan olmak gibi çifte bir kişiliğe sahip olmadım hiçbir zaman. Şiir, bir alt akım olarak her zaman var oldu. Ancak yirminci yüzyıl'da dünya sorunlarıyla ilgilenmiyorsan, sen ne biçim bir sanatçısın o zaman? Bir özveri değil bu. Vietnam ya da Mali için bir bildiri imzalamak yerine oraya doğru yola çıkmak isterim. Bu benim kanımda taşıdığım maceracı yönümdür. Benim seçtiğim sanat biçiminde varlıklara ve hayata hayranlık duyulmalıdır...

Bugün sinemacılar kendi Nikaragua'larını, oraya kadar gitmeden de burada bulabilirler. Artık seçim yapmanın zorunluluk olduğu ve sanatçının demokrasinin zaferini filme çekerek meydan okuduğu İspanya Savaşı döneminde yaşamıyoruz. Sanatçı şimdi şöyle seslenmelidir insanlara: "Bu kara delikte kalmayın". Büyük temalar işlemeli veya eğer konu dar ise sanatçı onu genişletmelidir. Gerçekliği başka bir seviyeye yükseltmeli ve taklit etmektan kaçınmalıdır. Belgesel bir kopya (reprodüksiyon) değildir ve sinemacı da ressam gibi olmalıdır. Bir bakışla bir şeyler yaratabilmelidir. Sende var olan ve çocukluğundan gelen bir şeydir bu.

Yaşlı bir köylü heykeltraşı görmeye gidebilir, onunla sohbet edebilir ve en sonra da şiire, efsaneye dair bambaşka şeyler bulabilirim. Burada, sinemasal gücü kullanarak, tarafsız bölgede bulunurum ve böylece iki tarafın çok sesli müziğini duyarım. Tıpkı gençken ve yağmuru filme çekerken olduğu gibi... Belgesel düşündüğümüzden daha fiziksel ve duygusaldır ve izleyici ile kurduğu ilişki kurmacaya nazaran daha doğrudandır. Yağmur üzerine olan filmimi gördükten sonra insanlar bana gelip yağmurdan nefret etmeyi bıraktıklarını, hatta çocuklarının su birikintilerinin içinde gezinmelerinden mutluluk duyduklarını söylediler. ▲

KAYNAK

Joris Ivens'le yapılan bir söyleşiden...

Cinema du Réel, Claire Devarrieux-Marie Christine de Navouelle, 1988

YAĞMALANAN EMANET!

İnsanlığın en eski kültür emanetlerinin bulunduğu Irak, bu yönüyle de görülmemiş bir saldırıya uğradı. Kol ve bacakları kopmuş ölü bedenlerin görüntüleri hafızalardan nasıl zorlukla silinecekse, Bağdat Ulusal Arkeoloji Müzesi'nin yağma edilmesinden sonra Müze görevlisi bir bayanın görüntülere gelen dizlerini dövme sahnesi de o kadar zor unutulacaktır.

"Demokratik koalisyon" adını kullanan güçlerin başındaki ABD yönetiminin insan kıyımını, hem fiilen hem de kültürel cephede sistemli bütünlük içinde organize ettiğine artık şüphe kalmamıştır. "Irak'a Özgürlük" adını taktıkları işgal ve yıkım askeri hareketinden önce ABD'li bilim adamlarının Pentagon'u bu konuda özel olarak da uyardıkları bilgileri gazetelerde yer almaya başlamıştır; demek ki bu konu, hazırlıklı olmadıkları bir konu değildi. Chicago Üniversitesi Arkeoloji profesörü Mc Guire Gibson "onları daha işin başında uyarıyorduk; bize eserlerin korunacağı güvencesi verilmişti" diye açıklama yaptı. Öyleyse, Petrol Bakanlığı'm derhal 'güvenceye' alan işgalciler, kültür değerlerini korumadan, bilerek uzak durmuşlardır. Fakat eski Sümer uygarlığını yağmalatan bu tutum Iraklıların kendi tarihleriyle de ilişkilerini kopartmak hedefini bile aşıyor; burada söz konusu olan, tüm insanlığın ortak değer ve emanetlerinin yıkımı ve ortadan kaldırılmasıdır. Şimdiki ABD Beyaz Saray'ı adı kullanma geleneği bile, 5000 yıl önceki ilk Sümer Ak Tapınağı'nı, Beyaz Ev'i yaratan uygarlıktan mirastır. UNESCO bugün, Irak'taki bu kültür kıyımıyla ilgili olarak olağanüstü toplantı yapıyor.

...işgalciler, kültür değerlerini korumadan bilerek uzak durmuşlardır.



Fotoğraf: Koji Harada / AP

Eski Sümer kültür alanında yapılan arkeolojik çalışmaların kısa bir özeti bile konunun önemi göstermeye yeter. Bağdat Müzesi'nde birkaç saatte yağmalanan 6000 yıllık eski tarihin yeniden gün yüzüne çıkarılması için birkaç asırdır çaba sarf edilmektedir.

Avrupa'nın, antik tarih ve din bilimiyle ilgilenen kesimleri, Sümerler hakkında kısmi bazı bilgilere, Herodot tarihi ve içtenlik taşımaya bile, onlardan bir tür çekingenlikle bahseden Eski Ahit üzerinden sahip bulunuyorlardı. Türkler ve Araplar arasına mal alıp-satmaya gelen Avrupalı tüccarlar veya Hıristiyan hacılar, ülkelerine dönüşlerinde Asya ve Ortadoğu izlenimlerini anlatıyor, gezi notlarını yayınlıyorlardı. Bütün bunlar Avrupalılarda, Hıristiyanlık üzerinden olsa bile, içten içe insanlığın ve dolayısıyla kendi kültür kaynaklarının da Ortadoğu ve giderek Sümer toprakları üzerinde oluştuğuna yönelik bir önduygu yaratmaya başlamış olmalıdır.

Nemrut'un Zümrüdü Anka Kuşu'nu bulduğunu sanan Benjamine de Tudele; daha 12. yy'da Babil Kulesi ve Niniv kalıntılarında bahsediyordu. 16. yy'da Alman doktor Rauwolff, Venedikli Balbi, İngiliz Eldred, Kutsal Kitabın Yaratılış bölümünde söz edilen Akarkuf (Kaf Dağı'nın) ardındaki olağanüstü tapınak ve sarayların Bağdat civarında bulunduğunu anlatıyorlardı.

Romalı Pietro della Valle, 1614 yılında gemiyle Venedik'ten hareket ettiğinde amacı yalnızca Hacı olmaktı, fakat 12 yıl küçük Asya'da tarihsel kalıntılar arasında dolaşım durdu ve en sonunda da 1616'da Babil'i ve 1625'de Mukayyar'ı (Sümerlerin Ur'u) ziyaret etti. Bir yıl sonra Roma'ya yanında iki Mısır mumyası, çok sayıda çiviyazılı kil tablet ve antik duvar kerpiçleriyle dönünce, büyük bir olay yaratmıştı.

Bundan 140 yıl sonra Hollandalı tüccar Carsten Niebuhr, Fırat üzerindeki Hilleh'e ve oradan da Babil harabelerine geçti. 18. yy. sonlarında, bu kez Fransız rahip De Beaucamps, Babil kalıntılarının ayrıntılarını içeren bilgileri yayınladı. 19. yy'da ise, İngiltere, ilk kez bir Avrupa devleti olarak, Mezopotamya ve onun eski kültürünün araştırma çalışmasını bir sistem içinde düzenledi. Bu kararda, Hindistan kara yolu bağlantısı ve sonraki Irak işgaliyle (1914-18'deki işgal) de anlaşılacağı gibi petrol havzaları önemli rol oynamışsa da, karar tek başına ele alındığında olumlu idi.

Bununla birlikte Avrupalı uzmanlar ve amatör tarih meraklıları uzunca bir süre yalnızca Mezopotamya'nın kuzey bölgeleriyle ilgilendiler. Çünkü bu bölgenin ulaşım olanakları ve çalışma koşulları, aşağıya doğru çöleşen Güney bölgesine göre daha elverişli idi. Üstelik Victor Place, Layard ve Botta isimli kazıt teknisyenleri Niniv ve Nemrut Kalesi'nde, birbiri üstüne sansasyonel kalıntılar buluyorlardı. İngiliz ressam Robert Ker Porter, Kiş =El Ohemir'de Babil kralı Hammurabi yazıtının parçasını bulmuştu; Mackay bu parçanın eksiklerini ancak 1924'lerde tamamlayabilmiştir. Baillie Frazer ve Doktor Ross 1834-35 yıllarında Ur= Mukayyar'da çalışmışlardı. Bütün bunlar dikkatlerin güney Mezopotamya'ya, Sümerlerin ilk yerleşim alanlarına tam olarak yönelmesini engelleyen etmenlerdi. İlk Sümer yerleşim birimlerine yönelim İngiliz Jeolog ve Türk-İran Sınır Komisyonu üyesi William Loftus aracılığıyla ancak 1849'lara doğru gerçekleşecektir.

Böylece bizim Sümerlere doğru yolculuğumuz, bir bakıma, W. K. Loftus'un Karun ve Dicle'nin kesiştiği Basra'nın doğusundaki Muhammera şehrine doğru yolculuğuyla başlar. Loftus, kara yoluyla Komisyon üyeliği görevine giderken yolda, Nippur (Niffer), Warka (Uruk) ve Mukayyar (Ur) yerleşim kalıntılarını görmüş ve bunları amiri Binbaşı Williams'a aktarmıştı. Onun izniyle çabucak kazıt hazırlıklarına başladı. İsraililerin Ereğ dedikleri, Eski Ahit'in orada Nemrut'un hüküm sürdüğünü yazdığı Uruk'a heyecanlı yolculuk artık başlayabilecektir.

Loftus, küçük kervanıyla, Fırat ve Sot El Kar arasındaki çölü geçip yönünü Warka'ya doğru çevirmişti. Eskiden Uruk surlarının duvarlarını okşayarak akan Fırat-şimdi, araya genişçe bir kum çölü bırakıp, çok uzaklara çekilmişti.

Loftus, önce sarı çöl ışıklarını arasında bir karartı seçmeye başladı. Burası, Arapların Buwariye dedikleri katkat yükselen bir tapınaktı, bütün büyük Babil şehirlerinde bulunan yüksek tapınakların ilk örneklerinden birisi... Loftus Warka'ya yaklaştıkça yerleşim biriminin bu en yüksek harabesinin yanında bir başka yükselti şekillenmeye başladı. Arapların adına Wuswas dedikleri bu tepenin adı bir hazine arayıcısının adından geliyordu; "...bu kişi esmer, hatta kara birisiydi; o, bu tepelerde en sonunda altın

**İngiltere...
Mezopotamya
ve onun eski
kültürünün
araştırma
çalışmasını bir
sistem içinde
düzenledi.**



buldu ama sonra birden bire ortadan kayboluverdi, açıkçası sır oldu..." Loftus eski harabeleri gezerken bir yandan da, Arap kılavuzların anlattığı bu ürkütücü öyküleri dinliyordu.

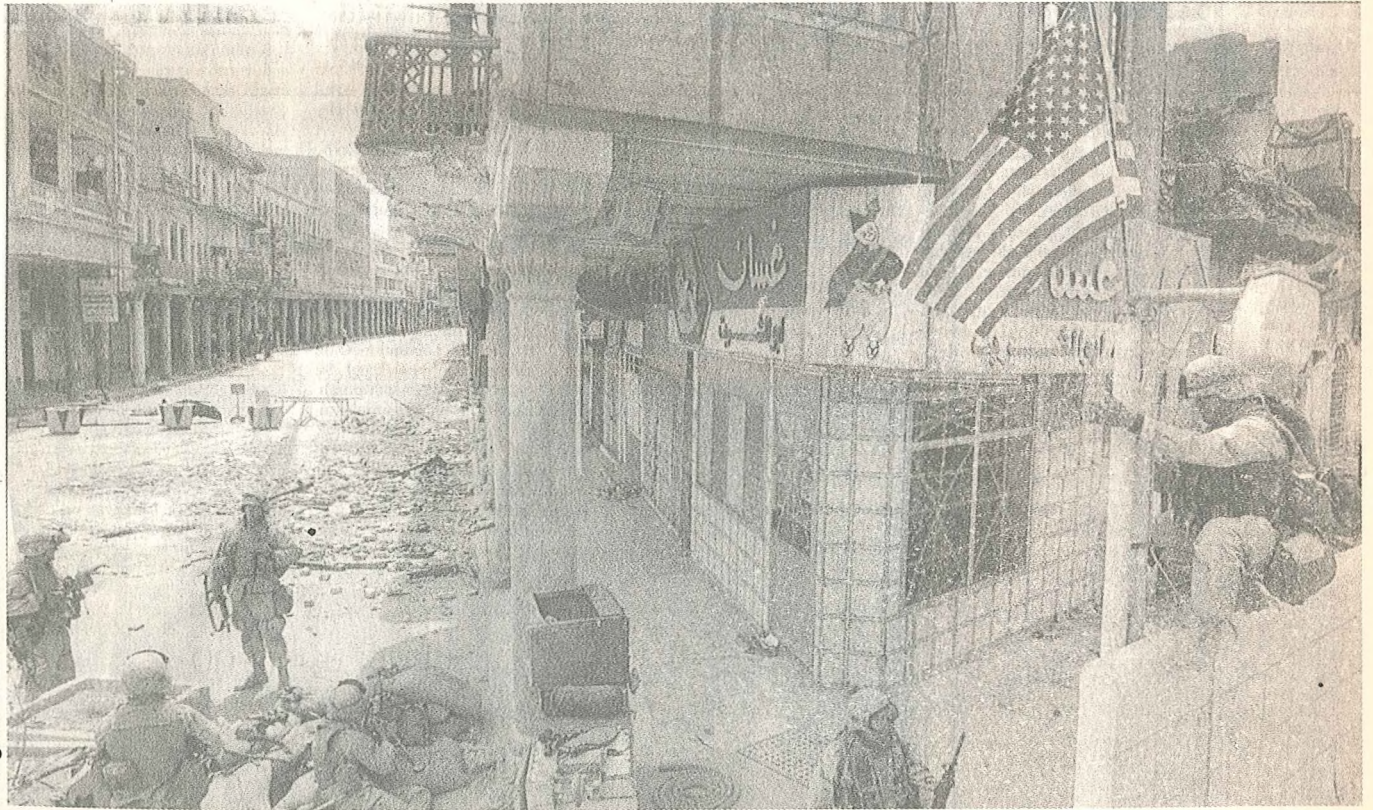
Loftus, yıkıntılar arasından Buwariye'nin en tepesine zorlukla ulaştı. Tek bir yeşil yaprağın olmadığı çöl sarılığı arasında uzaklarda, güneydoğuda bir başka tepe, Muqayyar şehrinin karartısı görünmekteydi. Doğuya doğru ise Iraklıların Senkerek dedikleri bir başka tepe yükselmekteydi.

Loftus'un artık hiçbir şüphesi kalmamıştır: Senkerek, Sümerlerin en eski yerleşim birimlerinden Ur ve Larsa'nın bulunduğu alandır... Bu küçük bölgede oluşmaya başlayan büyük Sümer dünyasının kapısı tam olarak aralanmıştır artık...

Yazıyı tarihte ilk defa kullanan Sümer uygarlığının kil tabletlerdeki kayıtları da 20.yy. başlarında çözümlenecek; Eski Ahit ve dolayısıyla ona dayanan İncil ve Kuran'ın söz ettiği Yaratılış, Nuh Tufanı gibi anlatımların ilk belgelerini de Sümerlerin yazmış olduğu ortaya çıkacaktır. Kısacası günümüz uygarlığı, matematik ve astronomiden, tıp ve edebiyata kadar bütün temel konularda eski Sümer insanının oluşturduğu zemin üzerinde de yükselmektedir. Yağmalanan işte böyle bir emanet! ▲

*16 Nisan 2003

**Kısacası
günümüz uygarlığı,
matematik ve
astronomiden,
tıp ve edebiyata kadar
bütün temel
konularda
eski Sümer insanının
oluşturduğu zemin
üzerinde de
yükselmektedir.**



Fotoğraf: Gleb Garanich / Reuters

MICHAEL MOORE VE BELGESELİN KÜKREYİŞİ

Belgesel Sinema

Akademi Ödülleri'nde Michael Moore'un televizyon karşısında bizi ayağa kaldıran kükremesi, bizzat belgesel sinemanın kükremesiydi aslında. Hayatın 'kurmaca'ya karşı kendi gerçeğini haykırmasıydı. Ve elbette, sırça fanusları içinde yaşayan Akademi üyelerine gerçeklik tarafından atılmış okkalı bir şaplaktı...

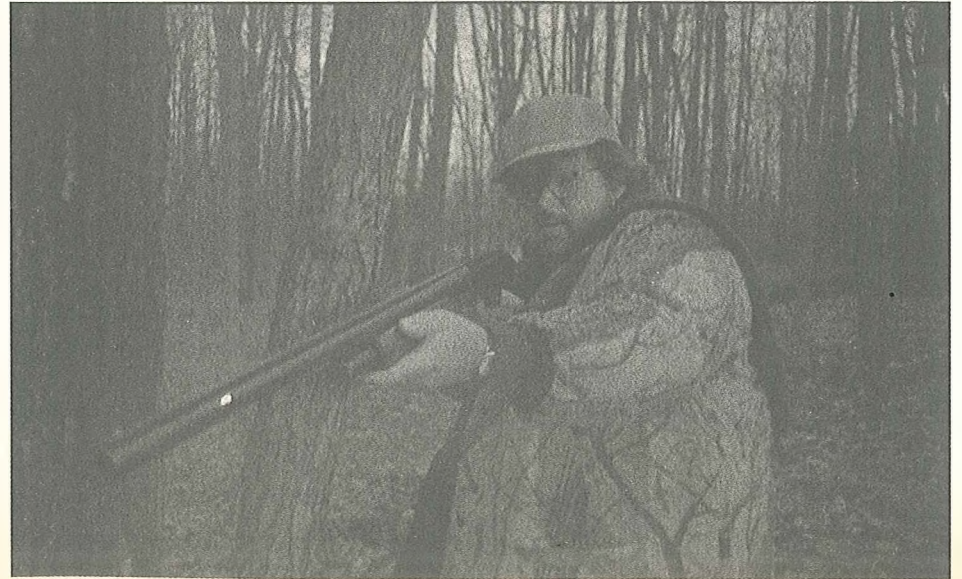
Son birkaç yıldır belgeselin sinema arenasına geri gelişine tanık oluyoruz. Alışık olmadığımız bir biçimde, belgesel filmler ticari sinemalarda gösterime giriyor, kimisi tıka basa salonlara oynuyor, hatta gişe hasılatlarında Hollywood yapımlarıyla yarışabiliyor. 'Microcosmos'tan başlayarak 'Buena Vista Social Club'a, 'Kuşlar'dan 'Benim Cici Silahım'a kadar yılda bir iki belgesel yapımını sinemalarda izler olduk. Bu süreçteki kilometretaşlarından biri olarak, Agnes Varda'nın pek çok ülkede festivaller dışında da gösterilen, ne yazık ki bizde tek bir gösterim dışında gün yüzü görmeyen 'Toplayıcılar ve Ben'ini de (Gleaners and I) saymak gerekir. Kısacası, sinemanın sokağa inmiş hali olan belgesel türü, hem dilini yetkinleştirme hem de sesini duyurma yönünden eski gücüne kavuşuyor. Michael Moore'un 'Benim Cici Silahım'a kadar varan yolculuğu, belki de bu dönüşün en görkemli -yoksa, en medyatik mi demeli?- 100 metresini oluşturuyor. Bu bireysel çıkışı epey güçlü bir dalganın -habercisi değil- sonucu olarak görmek mümkün.

*...belgeselin
hayat adına
söz alması
kaçınılmaz gibi
görünüyor.*

Nitekim, kurmaca sinemasının sessiz itaatkârlığının da ötesinde, beyin yıkama faaliyetine gönüllü katıldığı bir çağda, belgeselin hayat adına söz alması kaçınılmaz gibi görünüyor. Nihayet bu sesin daha fazla duyuluyor ya da daha gür çıkıyor olmasının bir nedeni, film üretiminin zengin işi olmaktan (bir anlamda 'elit'lerin tekelinden) çıkıp artık 'ayağa düşmesi' ise, diğeri ve asli olanı, dünya çapında bir gerçeğe susamışlık hali. Slavoj Žižek'in 'Matrix'le ilgili bir yazısında kullandığı o güzel kavramı ödünç alırsak, "gerçeğin çölü"nde birer vaha haline gelen belgeseller, artık yalnızca bir avuç meraklıya değil kurmaca film seyircisine de hitap edebiliyor.

Dolayısıyla, bizi başka bir gezegende yaşadığımızı ikna etmeye çalışan, kimi zaman gerçekten mide kaldıran devasa bir görüntü çöplüğü içinde, sokağa çıkıp bu gezegenin fotoğrafını yakalamaya çalışan belgeselcilerin yaptığı işlerin eninde sonunda değere binmesi şaşırtıcı değil. (Öyle ki, 'hassas piyasalar' bu değeri fark edip fiyat biçmeye başladı bile. Belgesel alanında dev bütçeli süper yapımlar dönemine girmiş bulunuyoruz.)

Bu anlamda Moore'un çıkışı, sinemanın iki kutbu arasında yaşanan ezeli hesaplaşmanın son perdesi sayılmalı. Kutuplar arasındaki mesafe öylesine açılmış ki, bir barış



mesajı bile şık kostümler içinde, hiçbir şeyin gölge düşüremediği pırlıtlı yaşam-larını Oscar törenine taşıyan konukları, bahçe hortumuyla soğuk duş almışa çevire-biliyor. Hepimiz adına bu işi üstlenerek yüreğimize su serpen Michael Moore'a ve onun bu güne kadar gerçekleştirdiği filmlerine biraz yakından bakalım.

Moore: Sevimli Hırçın

Aslında kendi ülkesinde epey zamandır kült bir isim olan Michael Moore'un, son filminde dünya çapında tescil gören popülaritesi, tek atımlık barut misali bir filmle elde edilmiş ucuz bir başarı değil. Bugüne kadar, kendi maddi olanakları ile, özel-likle büyük sermaye çevrelerini rahatsız eden bir dizi belgesel gerçekleştirdi Moore. Yıllar önce 'Roger ve Ben' adlı belgeseli İstanbul Film Festivali'nde göste-rildiğinde, filmi izleyen bir çok insan belgesel türüne yeni bir gözle bakmaya başladı; Moore ismi de bir anda belleklere kazıniverdi. General Motors'un Michigan'ın Flint bölgesindeki fabrikasından atılan işçilerin mücadelesi çerçevesinde, büyük şirketlerin kâr uğruna her yolu mubah sayan taktiklerini teşhir ediyordu film. Böylece Amerikan sisteminin sembolü olmuş çok uluslu bir şirketin kirli çamaşırlarını (belges)elden geldiğince ortalığa seriyor, sistemi oluşturan mekanizmalardan birinin çanına ot tıkamaya çalışıyordu. Moore'u, filmde bir takım gerçekleri tahrif etmekle ve kendini çok fazla ön plana çıkarmakla itham edenler eksik değildi gerçi. Sonuçta öyle ya da böyle, belgeselinde GM'nin başı Roger Smith'i madara etmeyi başarıyordu. Bunun da ötesinde, anlatıcının keskin muhalif söylemi muzip bir mizah anlayışıyla atbaşı gidiyordu. ABD'de ve dünyada büyük popülerlik kazanarak belgesel türünün alışılmış kaderinin de değişmesine yardım eden 'Roger ve Ben', yönetmenin ilk büyük çıkışı oldu.

Daha bu belgeselin yankıları sönmeden, Michael Moore'un adı 1995 yılında Cannes'a seçilen 'Canadian Bacon' (Kanada Salamı) adlı ilk kurmaca filmiyle bir kez daha gündeme geldi. Eldeki silah stokunu eritmek için komşusu Kanada'yla savaş çıkarmaktan başka çare göremeyen ABD hükümeti, bahane arayışına girer ve sonunda aradığını Kanada'dan gelen salamlarda bulur. Bu absürd öykü üzerinden film, silah tüccarlarının cennet vatanı ABD'nin militarist ruhunu olağanüstü sevimli bir dille hicvediyordu. Moore, Cannes'da gösterilen bu filminin ardından 'Downsize This!' adlı bir kitap çıkardı. Dev şirketlerin bir yandan kârına kâr katarken diğer yandan "küçülme" adı altında binlerce kişiyi işten çıkarma poli-tikasına gönderme yapan, adından başlayarak, her satırı mizah kokan, esas itibariyle yine serbest piyasa düzeninin ve Amerikan tarzı demokrasinin sahte yanlarıyla dal-gasını geçen denemelerin toplandığı kitap, bir anda çok satanlar listesine girdi.

Yazar kitabın tanıtımı ve imza günleri için, o eyalet senin bu eyalet benim ülkeyi turlamaya başladı. Bu gezilerde kamerası ile teknik ekibini de yanından ayırmadı ve gittiği her yerde "halkın dertlerini" kameraya aldı. Topladığı zengin görüntüler bu kez başka bir belgeselin konusu oldu: 'The Big One'. Film yine buram buram ben-merkezçilik kokuyordu gerçi, ama ortada gözünü budaktan sakınmayan ve belgese-line güçlü kılmak üzere tuttuğunu koparan bir 'ben' vardı. (Bu arada Moore'un egosunun iyice şiştiğine dair rivayetler birbirini izledi. Bunlardan biri, BBC tarafından Londra'ya davet edildiği zaman, Concorde'la uçup beş yıldızlı otelde ağırılanmayı şart koştuğu, buna karşın gazetecilerle buluşmak için ucuz bir otelde ayrı bir oda tutulmasını talep ettiği yönündeydi.)

'The Big One'ın unutulmaz sahnelerinden birinde Moore, ABD'de yüksek oranda işsizlik olduğu halde fabrikasını ucuz iş cenneti Endonezya'da kuran Nike'ın patronu Phil Knight'ı köşeye sıkıştırıyor. Elde mikrofon kapısına dayanıp Endonezya'ya birlikte gitmeyi ve küçük çocukların hangi şartlarda çalıştıklarını gözlemeyi teklif ediyor. Adına kesilmiş uçak biletini de takdim ederek... Kameraya önce şirin görünmeye çalışan Knight, bir ara "Amerikalılar ayakkabı işinde çalış-mayı sevmezler" gibi laflar geveliyor. Bir süre sonra da telefonlara çıkmaz oluyor. Bir film-bir kitap düzeniyle çalışan adamımız, en son 'Stupid White Men' (Aptal Beyaz Adamlar) isimli çok satan bir kitap daha yayınlandı. Kitabın imza günü tur-nesi devam ederken, tam da doğum gününün sabahında Cannes'dan bir telefon

**Böylece
Amerikan sisteminin
sembolü olmuş
çok uluslu bir şirketin
kirli çamaşırlarını
(belges)elden
geldiğince ortalığa
seriyor...**

aldı. Yapım sonrası çalışmaları devam eden 'Bowling for Columbine' adlı son belgeseli yarışmaya seçilmişti. Film, 1999'da Colorado'da iki çocuğun bir okula saldırarak 12 öğrenci ile bir öğretmeni öldürmesi olayından yola çıkıyor ve Amerikan toplumunun silahla ilişkisini deşiyordu. Sonuçta ortaya, şidetle yatıp kalkan bir ülkenin ürkütücü portresi çıkıyor. 'Bowling for Columbine' Cannes tarihinde, Jacques Cousteau ve Louis Malle'ın 1956'da Altın Palmiye kazanan 'Sessiz Dünya' (Le Monde du Silence) adlı filminden beri yarışmaya seçilen ilk belgesel oldu ve festival sonunda 55. Yıldönümü Ödülü'ne layık görüldü. Bunun jürinin oybirliği ile aldığı tek karar olduğu açıklandı. Bu önemli ödülü, Moore kadar belgesel türü adına da bir zafer saymak gerekiyor.

Nitekim, Türkiye'de 'Benim Cici Silahım' adıyla oynayan filmi de, sinema tarihçileri muhtemelen son on yıl içinde belgeselin kat ettiği yolda bir kilometre taşı olarak kayda geçirecekler.

MICHAEL MOORE'UN KALEMİNDEN*

BÜYÜK OLANI

"Amerika Birleşik Devletleri"? Uzun. Sıkıcı. İh. Sanki kurucu atalarımız, yeni ülkeye isim ararken sonu gelmez tartışmalardan yorgun düşmüşler gibi. ("Hey, 'Kolombiya' hoşuma gitti." "Yeni, Gelişmiş Yeni İngiltere'ye ne dersiniz?" "Gelin şuna 'George ve Martha'nın Yeri' deyip geçelim.") Sonunda kafa yormaktan vazgeçip daha çok bir betimlemeyi andıran sıradan bir isimde karar kılmışlar. Ortada 'devletler' vardı, ve bunlar 'birleşik'ti. O halde 'Birleşik Devletler'. Ne dahiyane bir fikir!

İşin kötü tarafı, bu meseleyi gündemin son maddesi olarak da 1776'ya bırakmaları ve vakitlerini Bağımsızlık Deklarasyonu gibi önemsiz mevzulara harcamaları. Bugün kimse o maddeleri hatırlamıyor bile, ama ülkenin adını herkes hatırlıyor.

Elin İngiliz'i, böyle yapmayı işi daha baştan halletmişti. Kendilerine 'Büyük Britanya' deyiverdiler; ne kadar pozitif, eğlenceli bir isim, hele hele orada hiç bir şeyin gerçekte 'büyük' olmadığı hesaba katılırsa, ama bu ismin diğer ülkeleri korkudan titreteceğini pekâlâ biliyorlardı ("Ooo, çok büyükler, onlara bulaşılmaz!") ve bu taktik asırlar boyu işe yaradı. Yabancı memleketlerin yerli halkları uzaktan yaklaşan gemiyi gördükleri zaman: "Geminin üzerinde ne yazıyor bakıyım?" "Eee... şey... 'BÜYÜK' yazıyor!" "Aman Tanrım! Beyaz bayrağı dikin!" Kendilerine 'Bir Ada Üzerinde Toplaşmış Bölgeler' deselerdi, bu etkiyi asla yaratamazlardı. Nitekim, adlarını 'Birleşik Krallık' olarak değıştirdiklerinde de 'Birleşik'in arkasına 'Krallık' kelimesini taktılar. 'Devletler' değıil. 'Krallık' her an kışınıza tekmeyi basabileceklerini ima ediyor.

Üstelik biz kendimize daha 'Amerika Birleşik Devletleri' der demez, bunun çok uzun olduğunu anlayıp kısaca 'Amerika' demeye başladık. Yeni bir yüzyılda artık yeni bir isme ihtiyacımız var. İşte önerilerim:

-The Big One (Büyük Olanı): Kısa ve direkt. "Nerelisiniz?" "Büyük Olan'ındanım!" Kimse sizinle dalaşamaz artık.

-Atlantic & Pasific ya da kısaca A&P: Orijinal, ayrıca haritada iki okyanus arasında ülkemizin yerini arayacaklara kolaylık sağlar.

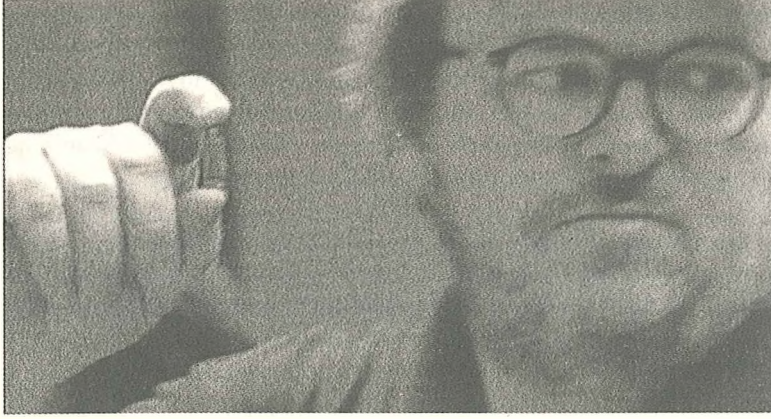
-Seks Diyarı (Land o'Sex): Cinsellik her zaman satar. Herkes burada yaşamadığına pişman olacak. Uzaylıları bile cezbedecek bir isim.

-USAWorld: Bir 'temalı park' olarak Amerika. Böyle parkları kim sevmez! Suç işlemek yerine oyun oynamak! Seçilmiş liderler yerine, soytarılar! Vergi yerine jetonlar!

-PlanetUSA: Restoran değıil, bir ulus, ama düşmanların şu kadarını anlamasını sağlar. Bir alavere dalavere işine yeltendikleri takdirde karşılarında Arnold'u, Sly'ı ve Bruce'u bulacaklar.

**The Big One
(Büyük Olanı):
Kısa ve direkt.
"Nerelisiniz?"
"Büyük
Olan'ındanım!"
Kimse sizinle
dalaşamaz artık.**





HADİ YENİ DÜŞMAN SEÇELİM!

Körolası Gorbaçov! O gelene kadar her şey gayet yolunda gidiyordu. 1946'dan 1988'e kadar Amerikalı liderlerimiz bize Sovyet Birliği'nin bir Şeytan İmparatorluğu olduğunu bellettiler. Gençlerimizin beynini yıkayabilecek ve hepsinden kötüsü, bizi paramparça etme gücüne sahip devasa bir Kızıl Tehdit. Kendi içinde doğruluk payı da var. Fakat Sovyetler Birliği hiçbir zaman nükleer silah teknolojisini ilk üreten ülke olmadı; en yeni, en etkili silahları ilk önce biz ortaya çıkarır, sonra onlar bize yetişmek zorunda kalırdı. Sovyetler, bizimkilerin aksine, hiçbir zaman yarım milyon kara askerini başka ülkeleri işgal edip savaşmak için evlerinden 10 bin mil uzağa yollamadı; askeri baskılarını sınır komşularıyla sınırlı tuttu. Ayrıca Sovyetler hiç Atom Bombası da atmadı, şu ana kadar bu paye de sadece bize ait kaldı.

Buna rağmen Washington, içinde yaşadığımız vahim tehlikeyi sürekli hatırlatmaktan bir an bile geri kalmadı, çoğumuz da buna inandı. Hayatımız, he an dünyanın sonunun gelebileceğine dair tuhaf bir terör gölgesi altında geçip gidiyordu. Fakat yaratılan bu korkunun büyük getirisi vardı: Ekonomiyi canlı tutuyor, savunma ekonomisinden kârlar katlanıyor ve bu sektör milyonlarca Amerikalıyı istihdam ediyordu.

Seçilmiş politikacılarımız açısından Soğuk Savaş'ın bir diğer faydası, onlara evimizde olup bitenlerden dikkatimizi uzak tutma olanağı sunuyordu. Dikkatimizi 'dış tehditler' üzerinde tutabildikleri ölçüde, kentlerimizin harabeye döndüğünü, eğitim sistemimizin çöktüğünü, işsizliğin sürekli arttığını pek fark etmeyecektik.

Sonra bir gün Michael Gorbaçov geldi. Bizimle artık oynamayacağını ilan etti. Tek taraflı olarak nükleer silah üretimine son verdi. Ardından Berlin Duvarı'nı yıktı. Doğu Avrupa'daki herkese askerlerini geri çekeceğini, bundan böyle kendi liderlerini seçmeleri gerektiğini bildirdi.

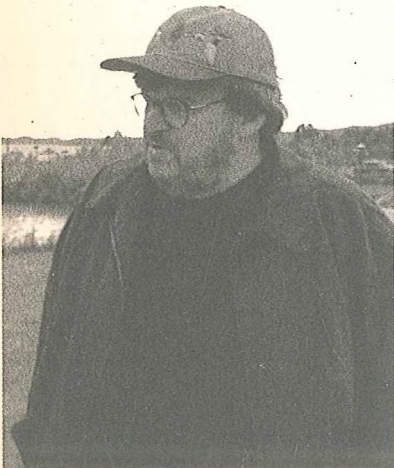
Şu adamın yaptığına bakın! Soğuk Savaş iki ülke için de kârlı bir işti. Ortadan kalkmasıyla birlikte, ortada dalaşacak kimsemiz de kalmadı. (...) Dışarıda düşman kalmayınca bu kez kendi içimize yöneldik. Oklahoma City, silahlı milisler, Pat Buchanan - ne acıklı bir durum! Kin kusacak başka ülke bulamayınca, bir çok Amerikalı yeni düşman bulmak için kendi öz kaynaklarına yöneldi. Sonuç, pek de iç açıcı değil. Şimdi, sorarım size: DAHA SAVAŞACAK 180 ÜLKE DURURKEN NEDEN KENDİ KENDİMİZDEN NEFRET EDELİM?

Çözüm çok basit, Washington'dan birilerinin bunu düşünmemiş olacağına da inanmıyorum. Bütün yapacağımız, dünyadaki mevcut ülkelerden uygun birini seçip resmi olarak yeni Şeytan İmparatorluğu olarak atamak. Bunu yaptığımız andan itibaren işimize dönebiliriz artık! Öyleyse alın elinize haritayı ve bize katılın... "Yeni düşman" seçmenin zamanı geldi:

Libya: Zaman zaman bu rolü üstlenmeye hevesli olduğunu belli eden bir ülke. Muammer Kaddafi'nin yönetimindeki Libya, En Çok Nefret Edilen Statüsü'nün

***Bütün yapacağımız,
dünyadaki
mevcut ülkelerden
uygun birini seçip
resmi olarak yeni
Şeytan İmparatorluğu
olarak atamak.***

**Hemen yarın
kızlarına tekmeyi
basacağımızı
ilan edersek,
ne kadar
'tarafsız' olduklarını
görürüz o zaman.**



gereklerinin çoğunu yerine getiriyor. 103 sefer sayılı Pan Am uçağının düşürülmesi olayıyla bir bağlantısı olabileceklerinden şüpheleniyoruz. (Gemileri yollamak için şüphe tek başına yeterli; kanıtlar sonradan üretilebilir.) Libya, ayrıca habire nükleer silah üretmeye çalışıyor. Üstelik dünyanın geri kalan kısmına hakaret edercesine, Kış Olimpiyatları'na takım göndermeyi reddediyor. Ama Lous Farrakhan'a milyonlarca dolar göndermekte sakınca görmüyor. Daha ne duruyoruz?

Çin: Kelimenin tam anlamıyla, bizim için en iyi aday olabilirdi; ne var ki, son on yılda bir çok Amerikan şirketi orada dükkan açtı. Washington'ın Amerika için ucuz iş gücü cenneti haline gelen bir ülkeyi rahatsız etmesi pek mümkün gözüküyor. Birkaç yıl önce hatırlıyorum, General Motors patırtı koparmamak için Flint'teki fabrikasını gizlice sökerek bir gece yarısı tahliye etti ve malzemeyi Çin'e yolladı. GM bu konuda yalnız da değil, yüzlerce Amerikan şirketi orada iş yapıyor. Dolayısıyla, sanırım yeni düşman olarak Çin pek uygun gözüküyor. Hem onlardan 1.2 milyar var, bizler ise sadece 263 milyonuz. Onları rahat bırakalım diyorum.

İran: Oraya gidildi.

Irak: O da halledildi.

Kuzey Kore: Biliyorum, biliyorum, onları da hallettik... Ama, telaffuz edilmesi imkânsız bir başkente -Pyongyang- sahip olan bir ülkeyle dünyanın ilişki kuramayacağı gerçeği, bu şapşalların kalın kafalarına hâlâ dank etmiş değil. Söyleyemiyorsanız, oraya neden gidesiniz ki? Daha da kötüsü, liderleri Kim Il Sung 1994'te öldükten sonra kendilerine yeni bir lider bile seçmediler. Yeni başkanın seçimi için düzenledikleri toplantı yaklaşık iki yıldır sürüyor. Kahve ve börekler için gelecek faturayı düşünün! Dişe dokunur bir düşman olabileceklerini düşünüyorum: Dünyanın en büyük ordusuna sahipler (nüfus oranına göre), muhtemelen nükleer silahları da var, ayrıca şu ana kadar ne Yaz ne de Kış Olimpiyatları'na katılmamakta ısrar ediyorlar.

Küba: Unutun gitsin. Castro bizi çoktan halletmiş.

Burma: Amerikan şirketleri bile buradan püskürtüldüler. Kendi vatandaşlarına reva gördükleri muameleyi de hesaba katın. Yıllarca süren terör, infazlar, etnik kıyımlar, angaryalar ve ABD'ye gelen eroinin yüzde 60'ının nakliyesi sayesinde Texaco, Unocal ve Arco dışında herkes ülkeden kaçırıldı. 1988'de Burma ismini "Myanmar Birliği" olarak değiştirdi, bizi kandıracaklarını sanıyorlar. Diyorum ki, şunlara bir Burma Traşı yapalım.

İsviçre: En azından bir kerecik görmek isterim; şu herifler gerçek bir savaş görsün de, dünyanın geri kalanının neler çektiğini bir öğrensinler. Her zaman kendilerini dışarıda tutmakla tanınıyorlar. Ayrıca kadınlara oy kullanma hakkını tanıyan en son Avrupa ülkesi (ancak 1971'de!). Hemen yarın kızlarına tekmeyi basacağımızı ilan edersek, ne kadar 'tarafsız' olduklarını görürüz o zaman. Bahse girerim ki, Zürih'teki bankalar piyasadaki mevcut bütün nükleer silah hisselerini satın almak için fazla mesai yapacaktır.

Kanada: Sanırım bunu, bir filmde görmüştüm.

Burkina Faso: İşgalci Avrupa'nın kendilerine verdikleri ismi değiştiren bir başka ülke. Eskiden "Yukarı Volta" denirdi ve dördüncü sınıf coğrafya dersinde Bayan LaCombe'nin sınıfında her zaman kıkırdaşma vesilesi olurdu. Bangladeş'ten sonra galiba dünyanın en yoksul ülkesi, yine de Afrika kıtasının en büyük film festivalini düzenliyorlar. Gerisini siz tahmin edin. Kesinlikle Amerika'da bu ülkenin yerini bilen bir kişi bile çıkmaz... Bu bile tek başına korkutucu olabilir:

"Duyduğuma göre Burkina Faso nükleer füzelerini New York'a doğrultmuş!"
"Aman Tanrım! Burkina Faso neresi?!" "KİMSE... YERİNİ... BULAMIYOR!"

Alın size, olası yeni Şeytan İmparatorlukları için bir A listesi. Sizin tercihiniz hangisi? Oylarınızı bana gönderin, ben de onları bizzat Pentagon'a ulaştırayım. ▲

* Michael Moore, "Downsize This!"den. Yazının bir bölümü Post Express dergisinde yayımlanmıştır.

ESTELA BRAVO İSTANBUL'DAYDI

"Estela Bravo'nun kamerası kadar çok gözümlü olsün isterdim." Bu sözler Latin Amerikalı yazar Eduardo Galeano'ya ait. Estela Bravo, 1980'lerden beri çektiği belgesellerle, Latin Amerika'nın beyazperde ve ekranlardaki gözü-kulağı oldu. Aralıksız çalışan kamerasını, bölgenin kanayan sorunlarına, askeri diktatörlüklerin baskısı altında inleyen halklara, dış borç yüküyle boğuşan ülkelere, her türden şiddetin kurbanlarına yöneltti. Son olarak da, kıtanın kaderinde belirleyici rol oynayan bir kişiliğin, Fidel Castro'nun biyografisini filme aldı.

'Fidel' adlı bu belgeseli ile, geçen yıl sadece İstanbul'da değil tüm dünyada yankılar uyandıran Estela Bravo, geçtiğimiz günlerde 22. Uluslararası İstanbul Film Festivali'ne konuk oldu. Festivale varlığıyla renk katan ve kapanış töreninde Onur Ödülü'nü alan 70 yaşındaki usta belgeselcinin sekiz orta metrajlı filmi, festivalde 'Çağın Tanığı' başlığı altında sunuldu.

Sinemaya 40'ından sonra başlayan, hayatının son dönemini doğum yeri olan ABD ile Latin Amerika ülkeleri ve özellikle halen yaşamakta olduğu Küba arasında mekik dokuyarak geçiren Bravo'nun çoğu ödülleri kazanmış 30'a yakın filmi, Latin Amerika'dan Afrika'ya, Karayipler'den ABD'ye pek çok coğrafyayı dolaştı; dünyanın bir çok saygın TV kanalında gösterildi.

Yaşına rağmen dur durak bilmeden film çeken usta belgeselci, halen 'Peter Pan Operasyonu' adlı son projesi üzerinde çalışıyor. Yine Küba'ya dair olan belgesel, devrimin ilk yıllarında aileleri tarafından yalnız başlarına ABD'ye gönderilen ve sayıları 14 bini bulan Kübalı çocukları konu alıyor. Bravo, öte yandan 1985 tarihli 'Kayıp Çocuklar' belgeselinin devamı niteliğindeki 'Arjantin'in Bulunan Çocukları' adlı belgeselini de tamamlamaya çalışıyor.

PETER PAN OPERASYONU

Amerikan hükümetinin adlandırmasıyla Peter Pan Operasyonu, 14 bin Kübalı çocuğun 1960-62 tarihlerinde ABD'ye kaçırılmasının hikayesi. Çocuklar, ABD Dışişleri Bakanlığı'nın maddi desteğiyle Katolik örgütleri tarafından ülkeye getirilmiş, bu operasyona 1959'daki devrim sonrasında Küba'dan kovulan petrol şirketleri ile diğer sermaye grupları da destek vermişti. Olabildiğince çok Kübalıyı ABD'ye kaçırmaya teşvik etmek amacıyla, Katolikler ailelere çocuklarını burslu olarak Amerikan okullarında okutmayı ve kendileri de onlara katılana kadar çocuklara bakmayı taahhüt etmişti.

Ne var ki, önce 1961 yılında ABD'nin Küba'daki elçiliğini kapatma kararı, ardından da Küba hükümetini düşürmeyi amaçlayan ünlü Domuzlar Körfezi saldırısı geldi. Bu saldırı karşısında Fidel Castro'nun Küba'sı, kendini korumak için Sovyetler Birliği'nden güdümlü füze talebinde bulundu, bunun üzerine 1962'de yaşanan Füze Krizi, Küba ile ABD arasındaki uçak seferleri dahil hemen bütün bağlantıların kopmasıyla sonuçlandı. Ailelerin kısa süre içinde ABD'ye gelebileceği anlaşılınca, binlerce çocuk aynı Katolik örgütler tarafından bu kez Miami'deki mülteci kamplarından alınarak öksüz yurtlarına ve ülke çapında evlatlık kabul eden ailelere dağıtıldı.

Beş altı yıl sonra, iki ülke arasındaki siyasi gerilim azalınca pek çok aile ABD'ye gelmeyi başardı. Ancak geçen zaman içinde, çocukların çoğu anadilini unutmuş, aileleriyle iletişim kuramaz hale gelmişti. Bir kısmı da ebeveynlerini tanıyamamış, kimliklerini inkâr etmeyi tercih etmişti. Kilise ile devlet arasındaki görünmez bağları yansıtan bu büyük operasyon, Amerikan basınında her zaman kısa haberlerle geçiştirildi, planı vergileriyle finanse etmek durumunda kalan kamuoyundan neredeyse gizlendi. Ta ki Elian Gonzalez olayına kadar. ABD'de "Elian Dönemi"



Estela
politik olanı
bireyselleştiren,
bireysel olanı da
politikleştiren
bir politik sinemacıdır.

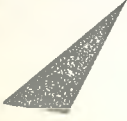
Peter Katadotis,
Telefilm (Kanada) Yapım Yönetmeni

Söyleşi:
Lea Aschkenas

Çeviri: Necati Sönmez

**Estela Bravo'nun
filmleri zeki bir
yüreğin ürünüdür;
aynı anda
hem sürükleyici,
hem bilgilendirici,
hem de meydan
okuyan filmler.**

Alice Walker,
Yazar



olarak anılmayı hak eden o günlerde bir çok konu nihayet uluorta tartışılmaya başlandı. Estela Bravo'nun yıllardır üzerinde çalıştığı 'Peter Pan Operasyonu' projesi, bu sessizliği bozacak mı, onu da zaman gösterecek. Şu günlerde filmin montajını bitirmeye çalışan yönetmenle, 2000 yılında yapım çalışmaları henüz devam ederken yapılmış bir söyleşiyi sunuyoruz.

Küba'da yaşamaya nasıl karar verdiniz?

Bravo: Kocam Arjantinli ve orada yaşıyorduk. 1963 yılında bir gün eve gelip "Küba'ya gitmeye ne dersin?" diye sordu. Biyokimyacıydı ve Küba'da bir tıp okulunda ders verme teklifi almıştı. Bir yıllığına diye gitmiştik, fakat daha uzun kalmasını istediler.

Oradayken hep sinemayla mı uğraştınız?

Bravo: Hayır, Havana'da "Casa de las Americas" adlı bir kültür kurumunda yöneticilik yaptım. Aşk şarkıları, iş şarkıları, halk şarkıları ile ilgili programlar yapıyorduk. Sonradan bunu televizyon için yapmaya başladık. O sırada TV ve sinema alanında aktif olmaya başladım.

Tam olarak ne zamandı, ayrıca sizi belgesel yapmaya iten şey neydi?

Bravo: 1979'da Küba ile ilgili belgesellerde çalışmaya başladım. Çünkü o yıl Miami'ye kitlesel bir göç vardı ve ABD basınında, Küba hakkında çok az bilgi yer alıyordu.

Küba, ABD basınına nasıl yansıyor o zaman?

Bravo: Miami'de yaşayanlar dışında, Küba ABD'de tamamen görmezden geliniyordu. Miami'de ise bütün haberler olumsuzdu. Ancak bu durum şimdi değişiyor, özellikle Elian olayından sonra. Sık sık ABD'de bulunuyorum ve Fox dışında bir çok medya kanalının olayı objektif sunduğunu düşünüyorum.

ABD'de olup bitenlerin Küba'ya yansıma biçimi ile Küba'da olanların ABD'de yansıtılışı arasında karşılaştırma yapabilir misiniz?

Bravo: İkisinde de basın özgürlüğü olmadığını düşünüyorum. ABD'de neyin nasıl haber olacağına New York Times'ın sahibi karar veriyor. Küba'da ise hükümet... Şimdilerde biraz açılma var. Elian vakası her açıdan tartışıldı. Ama unutmayın ki, Küba savaş yaşayan bir ülke gibi; hükümet, devrimi zedeleyeceğini düşündüğü her konuda çok ihtiyatlı. ABD'yle ilişkiler düzeldikçe, daha fazla açıklık olacaktır.

Peter Pan Operasyonu'ndan söz edebilir misiniz? ABD'de çoğunluğun bu konuda en ufak bilgisi yok.

Bravo: 1960'ların başında, 14 bin Kübalı çocuk devrimden korunmak için aileleri tarafından Küba dışına çıkarıldı. Bunlar Katolik Kilisesi tarafından desteklendiler. Ailelerin kısa bir süre sonra çocuklarına kavuşacakları düşünülüyordu. Fakat araya Füze Krizi girince bir çok uçak seferi kaldırıldı. Çocukların pek çoğu ya evlatlık olarak ülkenin dört bir yanına ya da öksüz yurtlarına dağıtıldı. Bunlar Soğuk Savaş Çocukları. Bir çok yanıyla bilinmeyen bir hikaye bu. CIA bu konudaki dosyaları halka açmayı reddetti. Bir kadın var, De Paul Üniversitesi'nden Maria de Los Angeles Torres, kendisi bir Peter Pan çocuğu. Kendi dosyalarına ulaşmak için CIA'yi dava ediyor.

Ailesini tanıyor mu?

Bravo: Evet. Ailelerin çoğu beş altı yıl sonra geldi. Fakat çocukların hepsi yalnız geçen bu yılların acısını içinde taşıdı.

Yeni projenizde bu konu üzerinde çalışmaya nasıl karar verdiniz?

Bravo: 1978'de, Soho'da verdiği bir söyleşi sırasında sanatçı Ana Mendieta ile tanıştım. O da bir Peter Pan'dı, bana hikayesini anlatmaya başladı. Küba'da teyzesine ulaştım ve buluşmalarına yardımcı oldum. Bütün bunlar bu hikayeyi anlatmak konusunda beni kıskırttı. O zamandan beri yıllardır aralıklı olarak bu konu üzerinde çalışıyorum.

Peter Pan Operasyonu ile ilgili ABD basınında bir şey çıkmış mıydı?

Bravo: Yvonne Conde bu konuda 'Operation Pedro Pan' adlı bir kitap yazdı, fakat aynı zamanda Küba karşıtı bir kitapta bu. Miami'de aynı konuda bir kaç tane de TV programı yapıldı. Olanlar ne kadar dışarı yansırısa o kadar iyi.

Belgesel için Peter Pan çocuklarının izini nasıl sürdürdünüz? Başka kimlerle görüştünüz?

Bravo: Her bağlantı diğerini getirdi. Daha bugün, Miami'de kendi deneyimlerini anlatmak isteyen ikizler bulunduğunu haber aldım. Bir kısmının aileleriyle röportaj yaptım, ayrıca Rahip Walsh da filmde yer alıyor. Kendisi, operasyonu düzenleyen kilit isimlerden biri.

Dışişleri'nden bir telefon aldığımı söylüyor, çocukları Küba'dan çıkartmak istediklerini, fakat bu işi kendi başlarına beceremediklerini, bir organizasyona ihtiyaç duyduklarını söylemişler. Bu iş için para tahsis edeceklerini de eklemişler. Paralar ve bu paranın nereden geldiği konusunda bir çok rivayet var, ama kimse kesin bir şey söyleyemiyor.



Filmlerinizi için maddi kaynağı nereden buluyorsunuz?

Bravo: Ben bağımsız çalışıyorum. Dolayısıyla filmine bağlı. Kanada ve Londra'da Channel 4'ün çok yardımı oldu. En nihayetinde filmlerimi Küba'ya veriyorum ve orada yayımlanıyor. Hepsi değilse de, çoğu...

Neden hepsi değil?

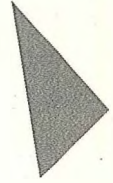
Bravo: İşin kökeninde basın özgürlüğü meselesi yatıyor. Basını satın alacak paraya sahip olan kimse, o özgürlüğün de sahibi oluyor. Derinlemesine düşünürseniz, 'insan hakları' kavramı bile çok göreceli... Kübalılar insan haklarını nasıl tanımlıyor? Onlara göre, insanın bedava sağlık hizmeti ve bedava eğitim hakkı vardır.

Filmlerinizden herhangi biri ABD'de gösterildi mi?

Bravo: Bugüne kadar 28 film yaptım, pek çoğu altyazılı olarak New York'taki Cinema Guild tarafından dağıtıldı. Çoğu da ABD'deki festivallerde, San Francisco'da, Chicago'da yer aldı. Bir iki tanesi de televizyonda gösterildi. ▲

Estela Bravo
bu gezegende
güzel bir yaşam
kurmak istiyorsak,
hepimizin
eninde sonunda
elele vermemiz
gerektiğini ifade eden,
derin bir
enternasyonalist
bakışa sahip.

Pete Seeger,
Amerikalı Folk Şarkıcısı



**BİLİMSEL
VE
SANATSAL
YARATININ
ÇAKIŞMA ALANI
OLARAK
BELGESEL
SİNEMA***

Belgesel Sinema

*...ilkönce
doğayı,
doğadaki işleyişi
ve
ilişkiler bütünü
tam anlamıyla
kavramak
gerektiğini görüyor
Leonardo.*



Leonardo da Vinci'yi (1452-1519) "büyük" kılan sanatçı yanındır belki ama, "önemli" kılan yanı, sanatı için yaptığı ön çalışma, çalışma yöntemi, sonuçta sanatı kavrayışı olmalı bana kalırsa.

Onun sanata bakışına, bu doğrultudaki çalışma yöntemine kabaca göz atmakta yarar var...

Leonardo'nun asıl amacı, olgun sanat ürünleri ortaya koymak! Resimde, doğadaki biçimin temele alındığı Rönesans döneminde, Leonardo, "olgun" ürünler ortaya koyabilmek için işe koyuluyor. Koyuluyor ya, ilk önce doğayı, doğadaki işleyişi ve ilişkiler bütünü tam anlamıyla kavramak gerektiğini görüyor Leonardo. Bunun için perspektif ile başlıyor çalışmasına.

Perspektifin yalnız başına yeterli olmadığını görünce de matematik derslerine geçiyor hemen. Ancak perspektif ve matematik çalışmalarını sürdürürken amacını değiştirmiş değil. Doğayı aslına en uygun biçimde vermeyi amaçlıyor yine o. Yani, başlangıçta belirlediği amaçtan sapmış, yolundan ayrılmış değil.

Leonardo'nun bunlarla da yetinmediğini görüyoruz. Anatomiye, fiziyojiye, fiziğe dek uzanıyor onun çalışmaları.

Gerçi Albrecht Dürer'in (1471-1528), Michelangelo'nun (1475-1564), Raffaello'nun (1483-1520) da bitkiler ve hayvanlar üzerinde ciddi çalışmaları olduğu biliniyor. Ancak bu sanatçıların, sanata bakışlarında, çalışma yöntemlerinde, Leonardo'nun bilincine sahip olmadıkları söylenebilir.

Leonardo da Vinci, döneminde, kas ve iskelet yapılarıyla sinir, sindirim, damar sistemleriyle ilgili güzel araştırma örnekleri veriyor. Yanılgıları olmakla birlikte, göz ve uçma konusundaki çalışmaları da önemli onun. Öte yandan enjeksiyon tekniğini ilk olarak kullanan, cenini ilk olarak çok iyi resmeden, karşılaştırmalı anatomi örneklerini ilk olarak veren, organların yapıları ve işlevleri arasında ilk olarak analogik bağlar kuran Leonardo yine. Bilim tarihçileri, Leonardo'nun, kalp damarlarındaki kapaklar üzerinde yaptığı çalışmanın, kalbi pompaya benzetişinin zamanında öğrenilebilmesi durumunda, kan dolaşımının bulunuşunun William Harvey'e (1578-1657) dek uzamayacağı görüşünde birleşiyor.

Araştırmaya, gözleme ve deneye önem vermekle yetinmeyip bir amaca, yarara, insanın gereksinimlerini karşılamaya da yöneliyor Leonardo, çalışmalarında. Bu bağlamda, bilimsel çalışmaya, belki ilk kez mekanik kavrayışı da o sokuyor. Günümüzden tam beş yüzyıl önce insanlığa sunduğu düşünceler, çalışmalar bunlar Leonardo'nun.

Onun ulaştığı bu sonuçlar, elde ettiği bu yoğun birikim, vardığı düzey, kullandığı ayna yazıları yüzünden kendisinden sonra gelenlerce alımlanamamış; bu yüzden bulguları, ne yazık ki bir türlü gün yüzüne çıkamamıştır.



Bütün bunlar, döneminde etkiler yaratabilmiş olsaydı, bu yalnızca bilim alanında değil, sanat alanında da yeni yaklaşımların ortaya çıkmasına yol açabilirdi. Yarım bin yıl önce bilim ve sanat alanında yaşanmış olan bu şaşırtıcı parıltının, bugünkü bilim ve sanat çalışmalarımız yönünden hiçbir anlam taşımayacağı savlanabilir mi peki? Ya da Leonardo'nun yaşamından, onun sanat ve bilim alanındaki çalışmalarından dersler çıkarılamayacağı?

Belgesel sinemanın, bilimin ve sanatın başta gelen yansıtma alanlarından biri olduğu gerçeğinden yola çıkıldığında, bu alanın, Leonardo'nun "sanat yapma anlayışı" için en iyi uygulama alanlarından biri olduğu kestirilebilir kolayca.

Bu sanat yapma anlayışı ve belgesel sinema arasındaki uyuşmaya, çakışma olgusuna geçmeden önce, Leonardo'nun çalışma yönteminde göze çarpan iki nokta üzerinde, özellikle durmak gerekiyor.

İlkin yola çıkışı üzerinde duralım onun. Leonardo, resim yapmaya yöneldiğinde bu alanda öyle yol alıyor ki, başarılı sanatçı olmanın ötesinde başarılı bir bilim adamı kimliği de koyuyor ortaya! Belgesel sinema açısından, işin bu yanı çok önemli!

Buna göre; sanatın, bilimin dışına çıkılmadan, ancak onun yol göstericiliğinde yapılabildiği çıkıyor ortaya.

Leonardo'nun çalışmalarında İkinci önemli yan, şu: Kendi gününe dek geçerliliğini sürdürmüş olan ele alışları hatta günündeki yetkeleri bir yana bırakarak bu çalışmalara yöneldiği anlaşılıyor onun. Böyle olmasa, kendisine dek sürüp gelmiş olan anlayışlarla çatışmaz, onların ardılı gibi davranır, bunun ötesinde herhangi bir arayışa gereksinim duymazdı. Demek ki, Leonardo, sanatsal yaratının bütün süreçlerinde; dogmaları, yetkeleri bir yana bırakıyor ama, kuşkuyu bırakmıyor asla.

Bu kavrayış, Leonardo'nun yaşadığı dönemde büyük devrim kuşkusuz. Leonardo, böylelikle dogmalara, otoritelere sırtını dönerek, bağımsız düşünceden yana olduğunu gösteriyor bize. Öyle ki, Nikolaj Kopernik'ten (1473-1543), Andreas Vesalius'tan (1514-1564) ve Galileo Galilei'den (1564-1642) önce, bilim ve sanatta özgür düşünceden yana bir tutum sergilediğini koyuyor ortaya.

Hiç kuşku yok ki, sanat ve bilim apayrı alanlar. Bu alanların bilgileri de farklı bir birinden.

Bir sanat dalı olarak belgesel sinemanın da bunu yansılayacağı apaçık. Ne ki, Leonardo'nun beş yüzyıl önce bulguladığını, bizim yeniden bulgulamamız gerekmiyor. Onun, resim sanatının gerekleri yönünde yaptığı çalışmalar ortada dururken, belgesel sinemacının, bu birikimi reddetmeye, bu doğrultuda ulaşılmış ilkeleri yoksamaya hakkı olabilir mi? Evet madem sinemacıdır, o halde sanatçıdır belgesel sinemacı; ama madem belgeselcidir, belgelerle iç içedir, öyleyse bilim adamı değilse bile, bilimsel tutum, düşünce ve kavrayıştan yana olmak zorundadır.

Bu durumda, belgesel sinemanın, yalnız sanatsal bir yaratı alanı değil, aynı zamanda bilimsel yaratı alanı olarak da onay görmesi gerektiği çıkıyor mu ortaya?

Öyleyse gelin, Leonardo'nun yaktığı ışık doğrultusunda, belgesel sinemadaki bu çakışma üzerinde durarak bilimsel, sanatsal yaratmanın, birbirine geçme düzlem ve kesitlerine göz atmaya çalışalım.

"Belgesel Sinema" derken, çok farklı yaklaşımlar çıkabilir elbette ortaya. Bu yaklaşımlar doğrultusunda farklı farklı tanımlar da kendine yer açabilir. Buna benzer kaynaşmalar, pek çok sanat dalında, bu dalların geniş bir yelpaze üzerinde dağılım gösteren türlerinde, bu türlerin uygulama alanı olarak öne çıkmış görünen sonsuz sayıdaki üründe de göze çarpmaz mı? Ama "belgesel sinema", bu tartışmalar için belki de en uygun sanat alanıdır, çünkü bilimin nesnelere, sanatın nesnelere haline de getirebilmiştir o.

**...madem sinemacıdır,
o halde sanatçıdır
belgesel sinemacı;
ama
madem belgeselcidir,
belgelerle iç içedir,
öyleyse bilim adamı
değilse bile,
bilimsel tutum,
düşünce ve
kavrayıştan yana
olmak zorundadır.**

Kaldı ki, işin başında, bilimle sanat arasındaki ilişkiler, kurulabilecek köprüler de sorgulanabilir zaten (1). Ama Leonardo da Vinci'nin yol göstericiliğini öne aldığımızı göre biz, öyleyse bilim, sanat bağlamındaki tanım tartışmasını bir yana koyacağız demektir.

Ancak alanın, kendini koymak, kendi sınırlarını çizip ayırmak anlamında bir tanıma gereksinim duyabileceği de göz ardı edilmemeli. Yani belgesel sinemanın bilimle ya da sanatla ilgili bir sorunu olmasa gerek! Sinema olduğuna göre kuşkusuz sanat o. Peki bir sanat dalı olarak, bilimin nesnesini apaçık sırtına yüklenmiş bir konumda görünmeyecek midir o zaman?

Ama bu arada, birbirine koşut, birbiriyle teğet duruşlar içinde; zaman zaman bir omuz omuzalık, yüz yüzelik; zaman zaman bir ters yöndelik, sırt sırtalık sergileyen paydaş türlerin, birbirleri arasındaki tanım kargaşasını da doğal saymalı...

Belgesel sinemacılar, "belgesel sinemanın tanımını yapmak, bu doğrultuda açılımlar getirmeyi öncelemek yerine, "belgesel sinema" kavramını, buna koşut olarak belgesel sinemanın kendisine yer açmayı öncelenseler daha doğru olmaz mı?

Kimileri kendilerini "belgesel sinemacı" olarak tanıtabilir; nitekim kimileri kendilerini ressam, müzisyen, romancı, şair, tiyatro sanatçısı olarak tanıtmıyor mu? Ama insanın kendini tanıtmaması demek, tanıttığı kimlikle örtüşmesi demek değil! Örneğin romancı, ressam, şair, müzisyen, tiyatro sanatçısı, belgesel sinemacı olarak ortaya çıkan kişi, kendini böyle tanıttı diye, romancı, ressam, şair, müzisyen, tiyatro sanatçısı, belgesel sinemacı mı sayılacaktır ille?

Tanım üzerinde tartışmalara girişmek, bu tanım doğrultusunda belgesel sinemaya yer açmaya çalışmak elbette yanlış değil. Ama bir başka etkinliğe, örneğin "belgesel sinema"nın uzanabildiği sınırları genişletmeye, geliştirmeye; belgesel sinema kavramını insanımızın yaşamına yerleştirmeye, ona alan açmaya çalışma etkinliğine oranla daha az işlevli bana kalırsa.

Tam burada Engin Ayça'nın bilgece yaklaşımı üzerinde durulabilir: "Biz bir sözlük ya da ansiklopedi için belgesel sinema maddesi yazma konumunda olamayız. Nasıl sinema bir bütündür, belgesel sinema da genel, kaba çizgileri içinde bir bütündür, öğrendiğince nesnel bilimsel filmlerden, canlı yayınlara, reality'lerden, kişisel özgür yaratıcı belgesellere bütün çalışmaları içerir." (2)

Nitekim TRT'nin, baştan bu yana doğa, tarih, kültür belgeseli biçiminde sunduğu yapımların, belgesel sinema açısından nitelikleri tartışılabilir bu belgesellerin, tüm toplumumuzda "belgesel" kavramına bir yer ve alan açtığı, gide gide, bu kavramın bütün toplum kesimlerinde, aşağı yukarı birbiriyle örtüşen anlamda kullanıldığı, hatta bunun yerleşip yerine oturduğu gerçeği görmezden gelinebilir mi acaba?

Güzelim bir Türkçeyile toplumumuzun diline yerleşmiş "belgesel" kavramının, sözcük yasaklayan TRT aracılığıyla toplumda yayılmış olması da çok ilginç değil mi? Şimdi kalkıp "dokümanter" in ne olduğunu sorsak çeşitli kesimden kişilere; acaba kaçından doğru yanıt alabiliriz dersiniz? Oysa "belgesel" kavramı artık halkın belleğine yerleşmiş bilincine yansımış görünüyor. Öyleyse, belgesel sinemanın asıl yapması gereken, bu kavramı tartışmak yerine, bu kavramın içini doldurmaya çalışmak değil midir sizce de?

Halkın belleğinde, bilincinde, neredeyse değişmez biçimde kendine yer bulmuş görünen "belgesel" kavramı, sonuçta TRT'nin kitlelere sunduğu doğa ve gezi belgeselleri ile, son derece önemli bir işleve daha imza atmıştır bana göre. Kimileri, belirli bir düzeye ulaşamamış görünse de, bu belgesellerin, toplumumuzda, kenttaşlık ve yurttaşlık bilincini geliştirdiği, işlevsel anlamda insanımızı besleyen damarlardan birini oluşturduğu savlanabilir pekâlâ.

Halkımızın çok büyük bölümü, TRT'nin sunduğu bu belgesellerden tanımamış mıdır kendi yurdunu? Yurdunun dağlarını, denizlerini, antikçağdan hatta ötesinden günümüze uzanan kültürel, tarihsel kalıtını, kültürel değerlerini, öteki yurttaşlarını, bu

**Halkımızın
çok büyük bölümü,
TRT'nin sunduğu
bu belgesellerden
tanımamış mıdır
kendi yurdunu?**

ülkeyi "vatan" yapan bütün öğeleri, bu arada ormanları, suları, yaban yaşamını? Bunları ele alan belgesellerin karşısında çakılıp kalmamış mıdır bir an olsun insanımız?

Bizde henüz gereğince yapılmamış bir iş de, belgesel sinemayla seyircisi arasında toplumbilimsel, ruhbilimsel, iletişimbilimsel, dilbilimsel vb. ilişki ve etkileşimlerin sayısal boyutunun ortaya dökülmeşi, bunların grafiklerle gösterilmeyişi değil midir?

Oysa, özellikle TRT boyutunda olmak üzere, belgesel sinema ile onun seyircisi arasında yoğun, hem de çok yoğun bir ilişki ve etkileşim yaşandığı kanısındayım.

Yanılmıyorsam halkımız, "belgesel" kavramını, bilimle örtüştürmüş bir alanın da ifadesi olarak alma eğilimi gösteriyor. Bu yüzden dile getirdikleri açısından tartışılmayacak, tersine izlendiğinde bilgilenilip aydınlanılacak bir alan olarak algılıyor belgeseli. Bu, belki estetik olanı geri iten, belgesel sinemanın sanatsal yanını yok-sayan, böyle değilse bile bunu zedeleyen bir yaklaşımın ipuçlarını veriyor bize. Bu haliyle halkımız, belgesel sinema denildiğinde eğitici-tanıtıcı nitelikte bir "belgesellik" olgusunu öne aldığını göstermiş oluyor belki, evet doğru. Bunun sonucunda bir ucu dümdüz bilimselliğe yani saptayıcılığa, öteki ucu kaba propagandaya, yani ideolojik yönlendirmeye dönüşüyor belki belgesel sinemanın ama, bundan umutsuzluğa kapılmamalı! (**)

Evet, halkımız, belgesel sinema denildiğinde, alanın, belki "sanat olmayan" yanını alıyor ama bu, onun "belgesel" kavramına yönelik eğiliminde, bir zayıflığa yol açmıyor yine de. Çünkü bu kavramın ardına takılmış bütün yapımları, neredeyse büyük bir içtenlikle bağrına basıyor. Sonuçta belgesel sinemaya yalnız saygı duymuyor, büyük bir sevgi de besliyor bu alana karşı.

Belgesel sinemanın işi, işte burada başlıyor bana kalırsa...

Belgesel sinemanın niteliklerini, en doğru biçimde yansıtan ürünlerle seyirciyi yüz yüze getirmeyi sağlamak, seyirciye belgesel sinemanın örnek ürünlerini sunmak; başkalarının değil ama, belgesel sinemacıların işi değil midir? Yalnız işi mi? Kuşkusuz görevi ve sorumluluğu da aynı zamanda...

Öteki sanat dallarında da, zaman zaman, bu tür sıkıntıların yaşandığı görülüyor. Diyelim öykülü sinema ya da şiir, tiyatro alanında ilkin yer açma sorunu önemsenmemiş midir? Alımlayıcılar üzerinde bir saygı, sevgi, içtenlik duyguları uyandırabilmenin, başlangıçta yeterli olacağı düşünülmemiş midir hep?

Sorun, bundan sonraki aşamada görünüyor. Bu alanda üretim yapmaya soyunmuş kişiler, alımlayıcıların, alana yönelik duygularını sömürme çabasına girerse, o zaman görünüm, kendi sanat alanını arkadan bıçaklama biçiminde çıkacaktır elbette ortaya.

Ne var ki buna bakarak tanımlar ya da kategoriler getirip alanda sansür uygulamaya, alanı daraltmaya yönelik bir uygulamaya girilmemeli yine de. Tam tersine alabildiğine özgür bir ortamda, bütün ürünlere eşit olanak, eşit şans tanınsa; sanat ve meslek adamlarının kendi alanlarına yönelik getirecekleri eleştiri, o alanın biricik ölçütü olarak kabullenilse daha doğru olmaz mı?

Özetle söyleyecek olursak, belgesel sinema, toplum katında kendini benimsetmiş, sevdirmiş; geçmişten günümüze, sergilenegelen örnekleriyle tüm sanat dalları arasında kendine "saygın" bir yer edinmiştir. Ama bu aşamada yapılması gereken, artık doğru örneklerin verilmesidir elbette.

Doğru örnek için, yeniden başa dönmemiz gerekiyor, Leonardo da Vinci'ye... Belgesel sinemacı, belgesel sinemanın gerekleri doğrultusunda kendi nesnesine yönelmiyorsa eğer, ortaya çıkan ürünün, doğru örnek olduğu savlanabilir mi peki? Olası mıdır bu?

**Bu haliyle halkımız,
belgesel sinema
denildiğinde
eğitici-tanıtıcı nitelikte
bir "belgesellik"
olgusunu öne aldığını
göstermiş oluyor...**

**Sinema şiirse,
belgesel sinema
ölçülü şiirdir.
Ölçülü şiirin bütünü
nasıl
şairin imzasını
taşırsa,
belgesel sinemanın
bütünü de
yönetmenin
imzasını taşır.**



Belgesel sinemacı, filmi çeken, kurgulayan sanatçıdır kuşkusuz. Ortaya çıkarılan yapımda, bilimsel anlamda, çok sayıda danışmanın, bilim adamının imzası bulunabilir. Ama bu olgu, metinle değil, filmle çıkmalıdır ortaya. Belgesel sinema damgalı bir film sonuç olarak, bilimsel anlamda da yönetmenin biçimini ve imzasını taşımak durumundadır.

Bilim adamının kendisi, eğer bir sanatçı olarak yönetmenlik yapmıyorsa, bu kez yönetmen, bir açıdan, bilim adamlığı konumuna geçecek, bilim adamları ve danışmanlarıyla bağını koparmadan, bilimsel bakışın sanata yansımaları sağlamaya özel önem verecektir.

Çünkü bunu bilim adamı değil, sanatçı yapabilir ancak. Ama kimi yönetmenler, bilim, belge anlamındaki işi ve sorumluluğu bilim adamlarına yükleyip, ürettikleri yapımda, kendilerinin yalnızca sanatsal sorumluluğu olabirmiş gibi işin içinden sıyrılmayı umuyorlar... Ne kadar yanlış!

Sinema şiirse, belgesel sinema ölçülü şiirdir. Ölçülü şiirin bütünü nasıl şairin imzasını taşırsa, belgesel sinemanın bütünü de yönetmenin imzasını taşır. Ne şairin, "ölçüyü başkası yapsın," demeye hakkı olabilir, ne de belgesel sinemacının, bir "vesikalık-belgelik fotoğrafçısı" gibi davranmaya...

Belgesel sinema da, bütün öteki sanat dalları gibi bir "dokuma" eylemidir... Belgesel sinemada bu dokumanın çözgüsünü bilim ve belge, atkısını ise sanat belirler... Dokuyan ise tektir bunu; yönetmen. Kuşkusuz bilim adamlarıdır çözgünün niteliğini belirleyen, başlangıçta bunu sağlam biçimde yerli yerine oturtan. Ne ki, ortaya çıkan dokumada bilim de, sanat da artık birbirinin içinde yuvalanmıştır. Bilim ve sanat birbirine girişmiştir yani.

İşte belgesel sinemacı, bunun büyücüsü, bunun Leonardo da Vinci'sidir... Böyle değilse bile, böyle olmak zorundadır...

Bununla birlikte yönetmenin, bir bilim adamı rolüne çıkmayacağı unutulmamalı asla! Ne bilim adamıdır belgesel sinema yönetmeni, ne de "mış gibi yapan" biri! Yönetmen, bilimsel düşüncünün, bilimsel düşünme yönteminin ardılı olmaya bakacaktır yalnızca, o kadar. Bu, onu yalnızca düşmekten alıkoacaktır çünkü çalışmalarında.

Bilimsel düşünme yönteminin ne olduğu konusu, bu yazının sınırlarını aşar doğrusu. Ancak buna girebilmenin en temel koşulunun "diyalektik" olduğunu anımsatmadan da geçmeyeyim... Öte yandan belgesel sinemacının bir aydınlanmacı da olması gerekiyor yanılmıyorsam. On sekizinci yüzyıl aydınlanmacıları gibi tıpkı, bir ansiklopedist aynı zamanda.

Şimdi buna bakarak, ideolojik yapılanma doğrultusunda özellikle kötümser-geri-tutucu dünya görüşüne yaslanmış belgesel sinema yapılabileceği savlanabilir mi artık? Ortaya çıkan propagandadır ya da şu veya bu nesnenin tek açılı tanıtımıdır, o kadar. Ama belgesel sinema değildir, bu kesin. Çünkü bilimin kendisi, kötümser-geri-tutucu bir yan barındırmaz. Bugün için bilinmeyenin, yarın bilinebilirlik yanı vardır bilim için. Bu yüzdendir ki bilim iyimserdir. Sözgelimi öykülü sinemada Franz Kafka'nın (1883-1924) kötümserliğini yansıtabilirsiniz kuşkusuz; ama bir Kafka belgeselinde, toplumsal nesnel koşulların, Kafka tarafından alımlanışı ile, bu koşulların başkaları tarafından alımlanışı yan yana getirilmeden bu ne ölçüde yansıtılabilir sizce?

Bir ayırıcı yanı buysa belgesel sinemanın, öteki ayırıcı yanı, değerler dizgesine yönelik taraflılığının onun. Çünkü bilim de taraflıdır, "değerler" söz konusu olduğunda. Ele aldığı nesnelere yönelik hiçbir zaman yitirmez tarafsızlığını bilim; yitirmez ya, değerler karşısındaki tutumunda tarafsız olduğu da söylenemez bilimin (3).

Sözgelimi Mustafa Kemal'in kurduğu Cumhuriyet ve Anadolu aydınlanması da konu nesnesi yapılabilir bir belgeselde. Belgesel sinema için gerek Cumhuriyet, gerekse Anadolu aydınlanması birer konu nesnesidir yalnızca. Bu yüzden belgesel sinemanın yaklaşımı tam anlamıyla bilimsel nesnellik üzerine oturur. Ama ne zaman ki, değerler dizgesine uzanır belgesel, bir değerle karşı karşıya gelir veya bir değer yansıtılmasına

onay verir; işte o zaman ortaya atılıp işe karışır belgesel. Örneğin cumhuriyet varken totaliter bir yönetim biçiminin, aydınlanma varken dogmatizmin önerilmesine, böyle bir değerın yansıtılmasına izin veremez! Zaten toplumbilim, tarih vb. izin vermez buna!

Ama bu yanıyla belgesel sinema, bilimsel ve sanatsal yaratı boyutunda çakışırken, bu çakışma düzleminde yalnızca sanatsal etkiye yol açmadığını, tersine alımlayıcının bağlı olduğu değerleri etkileyebilecek, hatta bunu değiştirebilecek bir güce sahip olduğunu da gösteriyor... Örneğin bilim uzaya açılmakla, başka gezegenlere inip konmakla, bu iş ve eyleme dönük teknoloji geliştirmekle, değerler dizgesinde bir alt üst oluşa yol açmadı mı? Bütün bu olup bitenleri, bir bilimkurgu sineması gibi mi izliyor sanki insanoğlu?

İşte belgesel sinema, sanatsal etkiye; sezgisel, duygusal etkileşimlere yol açan öteki sanatlar gibi bir güçle donanmış değil yalnızca... Değerler dizgesini değilse bile, tek tek değerleri değiştirme gücü de var belgesel sinemanın.

Öteki sanatlar, hiçbir koşula bağlı kalmaksızın belgeyi değiştirip çarpıtabilir belki. Oysa belgesel sinema, bunu değiştirip çarpıtmayı bir yana bırakalım; belgeyi, bir yaşama, oluşum, ilişkiler ağı biçiminde yeniden kurmaya yöneldiğinde bile, bu düzeni yansıtmak durumunda değil midir? Belgesel sinemanın alımlayıcısı, bunu bilmekten gelen bir kolaylıkla, kendini bir "tabula rasa" ["Boş, üzerine hiçbir şey yazılmamış kâğıt" (4)] biçiminde kabullenebiliyor kolayca.

Öteki sanatlar karşısında kendi duyuş, düşünüş, inanç dizgeleri doğrultusunda ayak diremeye baştan hazırlanabilen bir alımlayıcının, belgesel sinema karşısında bu tutumunu sürdürmeyeceği savlanabilir pekâlâ. Öyle ya, alımlayıcı, belgesel sinemanın, kurgulanmış da olsa, kendisine belgeyi ve yalnızca gerçeği göstereceğini düşünüyor. Bu özelliği, belgesel sinemanın işlevselliğine de kuş bakışı bir göz atmayı zorunlu kılıyor.

Eğer bir sanatın işlevselliği önem taşıyorsa, öte yandan işlevsellik tarihsel, toplumsal, kültürel, ahlaksal, insansal bir sorumluluk taşıyorsa, o zaman sanatçı yaptığı işin çok yönlü bir kuşatması altına da girecektir. Belgesel sinema, belki de bu kuşatmaların, kendini en somut biçimde gösterdiği, dahası dayattığı başta gelen sanat alanlarından biri olarak düşünülebilir. Öteki sanat dallarının hiçbirisi de, belki bu ölçüde bir kuşatma altında değildir oysa. Burada kuşatma, hem sanatın, hem bilimin, hem de ahlakın kuşatmasıdır.

Hiç kimsenin, öteki sanat alanlarından, bu alanlardaki ürünlerden, bu ölçüde bekleyemeyeceği bu çok yönlü sorumluluk, ne yazık ki belgesel sinemacıdan istenecek, bu, ondan beklenecektir.

"Ne yazık ki," derken, bunu sevinilecek bir vurgulama olarak almak da olasıdır elbette. Çünkü hiçbir sanat dalı, bu ölçüde titiz, eleştirel bir bakış altında değildir belki. Böylece belgesel sinema, bir yandan bilimin, bir yandan sanatın "olmazsa olmaz" yasaları, kuralları, uygulamalarıyla karşı karşıyadır; öte yandan insansal değerlerin, felsefesal anlamda, bir değerler dizgesinin de kıskacı altındadır...

Öte yandan belgesel sinemacı, kuşkusuz öteki alanların sanatçıları gibi, aynı zamanda kendi iç üretim koşullarıyla da karşı karşıyadır. İç üretim koşullarının, hem kaynak, teknoloji vb. nesnel zorlamaları, hem de konu, çalışma grubu, uzam vb. öznel zorlamaları söz konusudur. Yani belgesel sinemacı hem üretim sürecinde, hem de alımlayıcısına ulaştığı andan başlayarak pek çok sorunla boğuşmak, bunların üstesinden gelmek zorundadır. Kuşkusuz, bunların en başında "sansür" olgusunu anımsamak gerekiyor. Belgesel sinemada, geçmişten günümüze, sansürün varlığından hâlâ söz ediyor olmak ne kadar acı! (5)

Belgesel sinemacı, belki de hiçbir sanat adamının üstlenmek zorunda kalmadığı bir sorumlulukla da yüz yüze. Bu sorumluluk, onun tarih önündeki sorumluluğudur.

**Hiç kimsenin,
öteki
sanat alanlarından,
bu alanlardaki
ürünlerden, bu ölçüde
bekleyemeyeceği
bu çok yönlü
sorumluluk,
ne yazık ki
belgesel sinemacıdan
istenecek, bu, ondan
beklenecektir.**

Herhangi bir belgeselin bir bölümünü ya da bir iki planını alarak bunu bir başka belgeselde kullanmak doğru bir tutum sayılabilir mi sizce?



Bunca güçlükle boğuşan, bunca çetin görevin üstesinden gelip sorumluluklar üstlenen belgesel sinemacı, gerek yaratım sürecinde, gerekse ürününün alımlayıcıya ulaşması aşamasında, çok büyük sıkıntılarla karşı karşıya...

Belgesel sinemacılar, yaratım-üretim sürecinde yaşamları, ciddi tehdit altında olan sanat adamları öncelikle. Gerçi kimi sanat insanları da bu anlamda tehditlerden payını alıyor. Elbette bir "iş riski"dir bu, sanatçı bir ön koşul gibi kabullenip göze almıştır bunu; ne ki sanatçıların çok büyük bölümünün tek bir açıdan karşı karşıya kalmış göründükleri "yaşamsal riskler", belgesel sinemacı için hem çok açılı, hem çok yönlü olarak her an yaşanabilecek bir "talihsizlik" biçiminde gün yüzüne çıkabilir ne yazık ki...

Peki belgesel sinemacı, bütün bu sıkıntılarla boğuşurken, güçlükleri aşmaya çabalarken, bir sanatçı olarak yasal çerçevede ne gibi kazanımlar elde etmiştir dersiniz? Bu konuda belgesel sinemacılar, henüz yolun başında görünüyor. Çünkü daha telif hakları konusunda bile ciddi sorunlarla boğuşuyor belgesel sinemacılar... Sözelimi belgeseli üzerinde ne ölçüde hak sahibidir dersiniz sanatçı, ne ölçüde koruyabilmektedir kendini?

Örneğin, herhangi bir belgeselin bir bölümünü ya da bir iki planını alarak bunu bir başka belgeselde kullanmak doğru bir tutum sayılabilir mi sizce? Bu yanıyla belgesel sinema, kendini ahlaksal anlamda öteki sanat dallarından, çok daha fazla sorgulamak zorunda değil midir? Kurgulu belgesel sinema örnekleri dışında, gelişi güzel belgesellerden alıp, yine gelişigüzel öteki belgesellerde kullanılan bölümler nasıl temellendirilebilir?

Nâzım Hikmet'in ünlü "Davet"indeki "Kapansın el kapıları, bir daha açılmasın. / yok edin insanın insana kulluğunu, / bu davet bizim." dizelerini unutmuş görünüp, "Dörtmala gelip Uzak Asya'dan / Akdeniz'e bir kısrak başı gibi uzanan / bu memleket bizim" dizelerini alarak, kendi faşist ideolojileri doğrultusunda bunu kullanmaya yönelenlerin ileri sürebilecekleri bir gerekçesi olabilir mi hiç? Aynı şekilde herhangi bir yapımdan alınan bölümün, bir başka belgesel sinema ürününde kullanılabilmesi demek, bu bölümün bir düşünce ya da duyguyu desteklemekten çıkarılıp, bir başka duygu ve düşünceyi verili kılar hale getirilmesi demek değil midir?

Çok şey yapmaları beklenen, ama kendileri için hiçbir şey yapılmayan genç sinemacılar, inanıyorum ki kurdukları Belgesel Sinemacılar Birliği ile belgesel sinema alanında boşlukları doldurmakla yetinmeyecek; aynı zamanda örgütlülük bilincinin gösterdiği doğrultuda, pek çok kazanımlarla süsleyecek alanını.

Sanatsal üretim sürecinde sürekli kuşatma altında bulunan; kıldan ince kılıçtan keskin bu yolun, aşk dolu, tutku dolu yolcuları için kimsecikler bir şey yapmayabilir. Ama, onları sevdiğimi söylememe engel olacak değiller ya...

Belgesel sinemacı, Leonardo da Vinci ustanın izinde, şimdi kendi belgeselini çekiyor.

Bu parıltılı filmi hep birlikte izleyeceğiz... ▲

DIPNOT

- (1) Bu konuda örnek için bak; Erhan Karaesmen, "Bilimsel Nesnellği Sanatta Aramalı mı?", Cumhuriyet Bilim Teknik, 4 Temmuz 1998, sayı 589
- (2) Belgesel Sinema Üzerine; Belgesel Sinemacılar Birliği, Birinci Ulusal Konferansı Bildirileri, Mart 1997, s.22
- (3) Konuyla ilgili olarak bak; Hüseyin Batuhan, Bilim ve Şarlatanlık, Yapı Kredi Yayınları, 1993
- (4) Bak; Prof.Dr.Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Savaş Yayınları, üçüncü basım, 1984
- (5) Bu konuda örnek için bak; Bilgin Adalı, Belgesel Sinema, Hil Yayın, 1986, ss.117,118,119,122; ayrıca öteki örnekler
- (6) Sanatçı örgütlenmesi konusunda bak, M.Sadık Aslankara 'Ya Sanatçı Örgütlenmesi ya da 'Ahmet Levendoğlu Diye Biri...', Adam Sanat, Haziran 1996, sayı 127

(*) 6-7 Mart 1999, III. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansı'nda sunulan bildiri.

(**) Özellikle 12 Mart 1971'den bu yana, sergilenen kimi tutumlarda, söz konusu görüş sahiplerinin Marksizm ile ideoloji arasında, neredeyse bire bir koşutluk kurdukları ya da koşutluk kurma kolaylığına kaçtıkları gözleniyor. Oysa bu, hem doğru değildir, hem de "ideoloji" ile "dünya görüşü" çok farklı kavramlardır. Burada bunu anımsatmayı gerekli görüyorum.

'BİÇİM'İ
SAVUNMAK

'Sinemamız ideolojik doyuma ulaşmak üzeredir.'

Bu, *Kino* dergisinin, Ekim'in yıldönümünü dolayısıyla, isabetli bir şekilde, gündeme aldığı bir konudur.

Theophile Gautier boş zamanlarını sözlüklerin arasında geçirirdi.

Bunun en yararlı okuma biçimi olduğunu düşünürdü.

Bu yöntemi benimsemeyen genç yazarlara edebi danışmanlık yapmayı kesinlikle reddederdi.

Ben de sözlüklerden yana kötü alışkanlıkları olan biriyimdir.

Bir tür zayıflık, hatta hastalıktır bu.

Sözlüklere atfedilen en önemli işlev, kavram veya kelimeleri muhtemel karışıklıklardan kurtarmaktır.

Bu, ansiklopedik olmaktan çok, etimolojik bir işlemdir.

Eldeki sorunları her zaman çözmekle birlikte; etimolojik analiz, yararlı düşüncelere sevkeder bizi.

'İdeolojik doyum'.

'İdeoloji'.

'İdea'.

Muhtemelen eski zamanlarda, kimse Grekçe sözlüklere bakmazdı.

A.F. Pospishil o eski zamanlara gönderme yaparak '*idea*'nın *Ibycus* ile Frig Dağı *İda* arasındaki bir ilişkiye dayandığını ima eder.

İdea:

Sözlüğün 476. sayfasında şunları okumaktayız: '...idEa iyonik. (1) zahir, dış görünüş; (2) imge, tip, yöntem, özellik, nitelik...; (ve bizim için en önemlisi:) ifade yöntemi, konuşma biçimi; (3) fikir, prototip, ideal.'

Bu üç gönderme sinema için çok anlam ifade eder. Bu yüzden onlar hakkında söyleyeceklerim var.

Şimdi bu üçü arasındaki kalıtsal ayrılmazlığı tekrar hatırlayarak işe koyulalım: fikir (üçüncü anlam), *ifade yöntemi* (ikinci anlam), *zahir* (ilk anlam).

Sasha Chyorny bu 'keşifler' hakkında şöyle yazar: 'Bu yeni bir şey mi?' - 'En az Popov adı kadar yeni.'

Ama eğer yeni değilse, işte o zaman her kahvaltudan ve öğle yemeğinden sonra kendimize hatırlatmamız gereken hakikatlerin arasına dahil olur. Tabii eğer uyuymadan önce akşam yemeği yemiyorsak.

Özellikle uykudan uyandığımız vakitlerde bunu uygulamanız gerekir.

Ekim'in onbeşinci yıldönümü dolayısıyla aklıma ilk gelenler bunlar:

Sinemamızın kolayca oportünizme yönlendirilebileceği bir dönemde yaşıyoruz: Bir yanda aldatici bir eğlence anlayışı, öte yanda ise yarı gizli *agitka* geleneğinin kötülüğü.

Tematik oportünizme neredeyse hiç kimse rağbet etmez.

Kaldı ki danışmanların tesis ettiği çelik set, bu tür bir oportünizmin sinemaya sızmasına izin vermez.

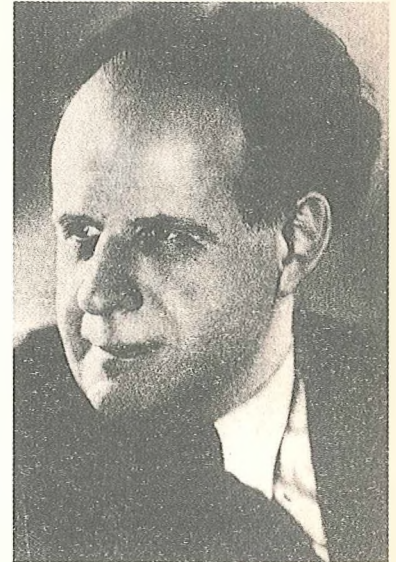
Geriye biçimsel oportünizm kalıyor.

Bana sorarsanız bu gün sinemanın en temel hastalığı, maddeci ideolojinin üç sacayağından ikincisini ve üçüncüsünü etkisi altına alan bir marazdan ibarettir.

Bu gün sinema 'biçimcilik' öcusünden o kadar korkutulmuş bir durumdadır ki, biçim alanında yaratıcılık adına neredeyse hiçbir şey kalmamıştır.

Eğer Biçimcilik saldırı ve yasaklara maruz kalıyorsa, bu zaten onun, gelişimini tamamlamış bilimsel bir eğilim olduğunu da göstermektedir.

**Sinemamızın
kolayca oportünizme
yönlendirilebileceği
bir dönemde
yaşıyoruz...**



S. M. Eisenstein

Çeviri: Coşkun Taştan
tastan@metu.edu.tr



**...bir başarısızlıktan
söz edilecekse bu,
işin ideolojik
tarafıyla değil,
biçimsel yönüyle
ilişkilendirilmelidir.**

Öte yandan sinema alanındaki 'Biçimcilik' tamamen öykünmeye dayalıdır. Sinema çalışanları, tıpkı kendi kendilerine yapıştırarak bir etiketin peşinden koşup duran eleştirmenler gibi, yaratıcı bir biçim için uğraşmak yerine 'benzetmelerle' yetinmektedirler.

Bir film üzerinde veya kafanızdaki bir düşünceyi nasıl somutlaştırarak ona afaki bir karakter kazandıracacağınız üzerinde düşünmeye başlamaya görün! Kuşkunun gölgesi ve Biçimcilik suçlamaları vakit kaybetmeden peşinize takılacaktır.

'Biçimciler' tıpkı acemiler gibi kaydedilmektedir.

'Uyanmak' veya kendine gelmek gibi bir şansları olmadığı düşünülür.

Bir zamanlar genç Lamonasou'da Rus Krallığı tarafından benzer bir muameleye tabi tutulmuştu.

Rusların sürüler halinde Hıristiyanlığı kabul ettiği dönemi andıran bir şekilde, 'biçim'-den söz etmek üzere ağzını açan herkes 'Biçimcilik'le yaftalanmaktadır.

Halbuki bugün *biçimi* gerçek anlamda ciddiye alarak bu alandaki sorunlara samimiyetle eğilen insan sayısı, maalesef parmakla gösterilecek kadar azdır...

Bu insanları da 'Biçimci' olarak yaftalamak, frengi semptomları üzerinde çalışan bir doktoru 'frençici' olarak etiketlendirmeye benzer.

Evet, belki de belirli bir noktadan sonra bu tür suçlamalar mübahdır.

Bu noktada ifrata kaçan birkaç kişiden söz edilebilir. Fakat onlara da müsamaha edilebilir, diyelim.

Engels, 14 Temmuz 1893'te Mehring'e yazdığı bir mektupta, unutulmaya yüz tutmuş, insanlar tarafından ihmal edilmiş *biçimden* söz eder:

Yazılarımızda yeterli ölçüde vurgulamadığımız için hem Marks'ı hem de beni eşit ölçüde suçlu kılan bir nokta var. Tüm enerjimizi politik, hukuksal ve ideolojik meselelere ve bu meseleler dolayısıyla ekonomik düzlemde kaynaklanarak hayat kazanan insan eylemlerine ilişkin tartışmalara hasrettik, kendimizi bunlarla sınırlandırdık. Halbuki böyle yapmakla bir şeyi ihmal etmiş oluyorduk: Meselenin biçimsel boyutu. Yani ele aldığımız nosyonların ortaya çıkışına olanak sağlayan biçimsellik... Bunu ilk yapan bizler değiliz. Biçim her zaman içerik uğruna ihmal edilegelmiştir. Bu noktada söyleyecek çok şeyim olmakla birlikte, gerektiği ölçüde vurgulamalar yapmak üzere bunu gelecek zamana bırakıyorum.

Sinemamız biçime ilişkin meseleleri önemli ölçüde ihmal etmiştir. Özellikle de yakın zamanlarda.

Şimdi de ihmal edilen bir çürük diş gibi canımızı yakıp durmaktadır.

İçerikten yana hiçbir sıkıntımız yok. Ancak söz biçimi geldiğinde yerimizde çakılıp kalıyoruz.

Bu gün sinema alanında bir başarısızlıktan söz edilecekse bu, işin ideolojik tarafıyla değil, biçimsel yönüyle ilişkilendirilmelidir.

Katiyen ideoloji olamayacak biçimle...

Öykü ve olay örgüsü açısından göz doyurucu bir noktada olduğumuzu söyleyebiliriz. Hem de geleneklerimizdeki yetersizliklere rağmen... (Danışmanlık makamının yedi dadısı tarafından kundağa sarılmış olmasına rağmen bu bebeğimiz de hâlâ ortalığı velveleye vermektedir.) Öte yandan ister gerçek ister hayali olsun, eleştirilere maruz kalan Biçimcilik, bu gün sinema alanındaki biçim sorunlarını çözmek için başvuracağımız yöntemlerin çok uzağındadır.

İçeriğin yeterli ölçüde temsil edilmesine dayalı görüş de bizi kurtarmaz. Ne kendi içinde tutarlı bir fikir, ne de tek başına mükemmel bir içerik. Mesela kışkırtıcı bir *lubak*.

Ya da yanlış bir eğlence anlayışının hakim olduğu günlerden kalma bir yolla, insanın ödünü koparan bir şeyin ekranda belirmesi.

Gogol'ün romanlarından birini, hazin bir iç geçirme eşliğinde, vasat yapımlarla ekrandan fırlarken görürüz.

'Can sıkıcı bir dünya arkadaşlar!'

Hem de devrimci coşkunun inanılmaz ölçülere ulaştığı bir zamanda...

Artık *biçim*in imdadımıza yetişmesi gerekiyor.

Korkunç müfettişlerimiz ve danışmanlarımız var.

İnsanı hasta edecek ölçüde titizler.

Ama onlardan hiç biri bize bu konuda yardım edemez.

Bize yardım edecek tek kişi varsa o da Gogol'ün romanında ayrı bir yeri olan 'olağanüstü son müfettiş'tir.

Nikolai Vasileviç'in (Gogol'ün) yapıtında bu müfettiş kelimenin gerçek anlamında bir mistik figür olarak sunulur.

İnsanlar bu figürü Tanrı'dan tutun, efendimiz ve imparatorumuz Nikolai Vasileviç'in kendisine kadar birçok kişiyle özdeşleştirdiler.

Onun bizdeki karşılığı ise 'içimizde' kaim olmakla birlikte daha yalın bir düzeydedir.

Bu, herhangi bir bölge komitesinden bağımsız olarak 'iç dünyamızda taşıdığımız Parti üyeliği'nden farklı bir şeydir.

Parti üyeliğinden bağımsız olarak taşınan bu 'mahrem üyelik kartı', Ekim'in on beşinci yıldönümüyle ilgilenen bütün sinemacıların sahip olması gereken bir şeydir. Bizleri sonuna kadar denetleyebilecek gerçek bir 'iç müfettiş'ten söz etmek ancak bu yolla mümkün olur.

Ne yazık ki bu müfettişin hakiki bir Khlestakov olduğu gerçeğiyle çok sık karşılaşıyoruz...

Süslü ifadelerin arkasında gizlenmiş olan Khlestakovizm ideolojisiyle de...

Hem de müfettişin 'Labardan' sözcüğünü kullandığı denli sık bir biçimde.

Biçim anlayışımıza ve düşüncelerimize eşlik eden bu 'Labardan', Khlestakovizm'in bir ideoloji olarak üretilmesini mümkün kılar.

Talleyrand'ın veya Mattemich'in söylediği gibi, kelimeler fikirleri gizlemek için uydurulurlar. .



Hem de devrimci coşkunun inanılmaz ölçülere ulaştığı bir zamanda... Artık 'biçim'in imdadımıza yetişmesi gerekiyor.

Sinema ekranı uzunca bir süreden beri sestem yoksun olduğu için yalan söylemeyi öğrenemedi.

Tema ve öykü aracılığıyla kuracağınız yalanlarla danışmanları atlatabilirsiniz.

Boş laflarla vakit geçirebilir, hatta yalan söylemeye başlayabilirsiniz.

Ama asla yalan söyleyemeyeceğiniz bir noktaya gelir kalırsınız.

Yönetmen oyunculara şunun ya da bunun nasıl yapılması gerektiğine dair soyut fikirleri aktarmak için saatlerce çene çalabilir.

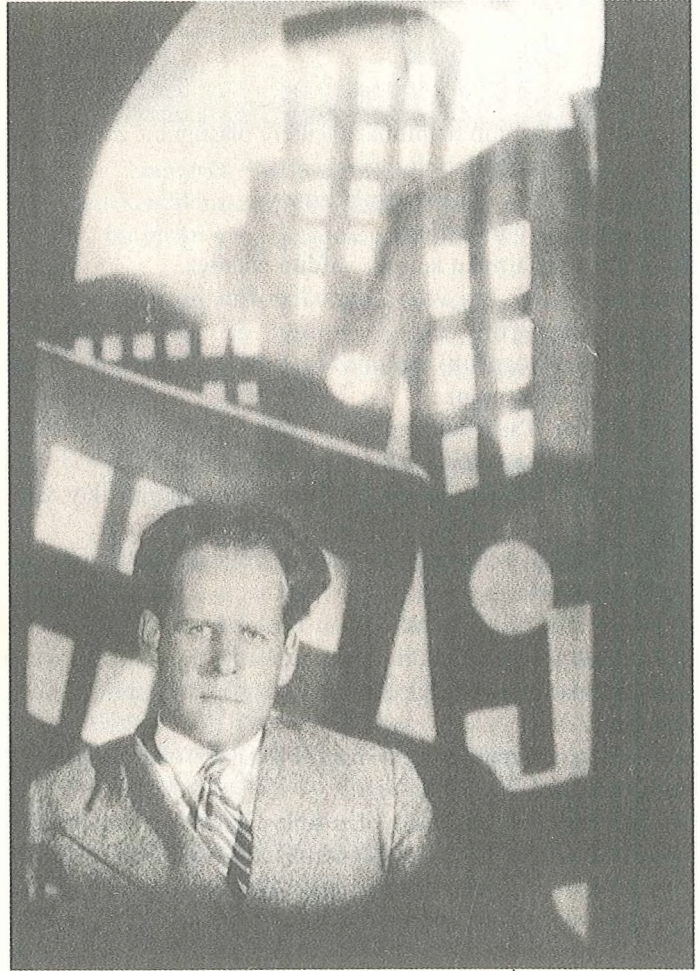
Ama öyle bir an vardır ki, artık söyledikleri boş gevezelik olmanın ötesine geçemez.

'Buraya gel ve şunu yap. Göster kendini.'

Bu sadece aktörle olacak iş değildir.

'İzah etme' ideolojisinin yardımıyla çok rahat yalan söyleyebilir, hiçbir iş yapmadan durumu koterabilirsiniz.

**Makasınız
coşkudan uzak
kesimler yaptıkça
film de sönükleşir.**



Biçim her zaman ideolojidir.

Bütün biçimler eninde sonunda *gerçek bir ideoloji* olarak karşımıza çıkarlar.

Gerçek ideolojiden kastımız konuşma sırasında sarfedilen beyhude sözcükler değil, bu sözcüklerle gizlenmeye çalışılan temel eğilimlerdir.

Boş konuşmalarla yeteneklerini israf eden kimi insanlar, bu durumdan hiç de rahatsızlık duymadan şevkten, coşkudan ve kahramanlıktan sözdebilmektedir. Örneğin elinize bir gazete sayfası alıp, oradan size ait olmayan sözleri, sesinize daha bir coşku kazandırmak için Marusya'yı düşünerek kendi kendinize okuyabilirsiniz. Konuşmanızın içeriğinden kaynaklanan tutku sizi alıp uzaklara götürebilir.

Ne zaman ki çekim ve yönetmenlik başlar, işte o zaman etrafınızda Masha falan olmadığını görürsünüz.

Makasınız coşkudan uzak kesimler yaptıkça film de sönükleşir.

Çekimler sırasında yeterince sert bir ruh hali taşıyorsanız, şiddet sahnelerinizden hiç biri seyirci üzerinde bir gerilim yaratmayacaktır.

Bizim filmlerimiz bütün maskeleri indirmek isteği bakımından en ufak bir acıma bile taşımaz.

Kimi zaman eldeki film coşku uyandıran bir yapıt olmak yerine, sadece kahramanın tecrübelerini konu alan bir çalışma olarak kalabilmektedir. Örneğin Maruska'nın olduğu bir film, sadece ve sadece onun hakkında bir çalışma olarak kalabilmektedir. Ama ekran bu durum karşısında sessiz kalmaz. İster sesli, isterse sessiz olsun, perde bu duruma isyan ederek avazı çıktığı kadar bağıracaktır. İstedığı kadar uyanık olsun, film biçimi sahibini ele verir.

Zamanın birinde çarlık ordusuna katılmaları için, yoklamaya davet edilen bir grup adam, askerlikten kaçmak için sağır gibi davranmaya karar verirler. Ama rütbeliler, ordu görevlileri ve yoklama doktorları basit bir oyunla bu adamların yalanını ortaya çıkarır: Görevlilerden biri yoklama esnasında yere bozuk para düşürür. Adamlardan biri gayri ihtiyari olarak paranın düşürüldüğü yere döner. Böylece 'sağır' adamların foyası meydana çıkar. Demek ki biçimi ihmal etmemek gerekiyor: Yeterli derecede ideolojik değerle donatılmamış bir biçim, eninde sonunda falso vermeye mahkûmdur.

Sinematik imge ve sinematik biçim alanlarında yaratıcılığın sınırlarını keşfetmek için inanılmaz çabalar sarf edilerek yöntem araştırmaları yapılıyor. Halbuki acilen araştırma konusu yapılarak öğrencilere ilk sırada öğretilmesi gereken şey biçim değil, biçime kaynaklık edecek ideolojidir. Tabii ki burada ideolojiden kastım bazı fanatiklerin kafasında 'stok' halinde duran düşünceler değil, üretilmeye ve keşfedilmeye açık fikirlerdir.

İşte ben, eski, tecrübeli ve müzmin bir 'Biçimci' olarak biçim eğitiminden bahsederken, bu ideolojik eğitime göndermeler yapacağım. Devrim'in on altıncı yıldönümünde bir sinemacıya düşen şey 'devrime hizmet etmek' değil, devrimin bir parçası olmaktır. Aksi takdirde sinema denen bir şey olmaz.

Biçim, her şeyden önce ideolojidir. Ne var ki ideoloji artık 'kiralık' değildir. Doğada kapalı bir dönüşüme de sahip değildir ideoloji. Öte yandan hakkıyla özümsemiş bir ideolojiye sahip olmadığı sürece bir yönetmenden basmakalıp ve bayağı çalışmalar dışında ne bekleyebilirsiniz ki? Böyle bir sinemacı, sosyalizmin inşası adına etrafında olup bitenleri yansıtabilecek görkemli bir bakış açısından uzak bir yerde duracaktır.

26 Şubat 1869 tarihinde Dostoyevski, şu an bizim ihtiyaç duyduğumuz ve peşinden koştuğumuz yeni bir devrimci gerçekçilik hakkında N. N. Strakhov'a şöyle yazar: "... bana sorarsanız basmakalıp olaylar ve onlara ilişkin resmi görüşler gerçekçilik değil tam tersidir..."

Yaratıcı sinema emekçilerinin, Leninizm'i sinema aracılığıyla gerçek anlamda ihya etmelerinin yegane yolu Marksist-Leninist ideolojiyi hakkıyla özümsemelerinden geçer. Parti içinden veya dışından, imge ve biçim alanında insanlık tarihinin görebileceği en büyük çağı inşa etmek üzere görev başına çağırılan insanları bu psikolojik eğitime tabi tutmak, Parti'nin yönetici kadrolarının görevidir. Sinemamızın ideolojik doyuma ulaşmasının yegane yolu buradan geçer. Sovyet sinemasını sanatlar arasında en güçlü konuma getirmenin yolu, bu sanatı proleteryanın en güçlü kültürel silahı olarak inşa etmenin yolu, *biçimi* ideolojik açıdan kusursuz bir donanıma sahip etmekten geçer. ▲

...ideolojiden kastım bazı fanatiklerin kafasında 'stok' halinde duran düşünceler değil, üretilmeye ve keşfedilmeye açık fikirlerdir.

KAYNAKÇA

Selected Works: Writings 1922-1934, BFI Pub.; Indiana University Press, London: Bloomin, 1988. Derleyen ve İngilizce'ye Çeviren: Richard Taylor

LENI RIEFENSTAHL'IN MUHTEŞEM VE KORKUNÇ FİMLERİ

Belgesel Sinema



**“Propagandacı mı
yoksa belgesel film
yapımcısı mı?”**

İlknur Ulutak
iulutak@anadolu.edu.tr

Sinema çağımızın en yaygın, en güçlü ve en etkin sanatıdır. Sinemanın bu gücü, kuşkusuz çağımız egemen sınıflarının (burjuvazinin) ideolojisinin gözünden kaçmamıştır. Sinema, var olan düzenin içine alınarak, onun parçası ve hatta sübabı haline getirilmiştir. Özellikle kitleleri ortak duygu, düşünce ve inançlar etrafında toplamak gerektiğinde sinema, en sağdan en sola farklı ideolojiler tarafından etkileyici bir güç olarak ustaca kullanılmıştır. Sinemayı ‘dolaylı’ biçimde kullanan egemen ideolojinin amacı yığınların eğlenmesini, oyalanmasını, boşalmasını sağlayacak konuları yaratmak ve onların siyasal sorumluluklarını düşüncelerini ve bunlara sahip çıkmalarını önlemektir. (Dorsay, 1984: 47)

Sinemanın hem sol ideolojiler hem de sağ ideolojiler tarafından kullanım biçimini ayırmak gerektiğini belirten Aristarco’ya göre, sağ ideolojilerin amacı, vatandaş siyaset dışı tutmaktır, bu onun hem amacı hem de kaçınılmaz davranışıdır. Oysa sol ideolojinin amacı, bir siyasal düşüncenin var olmasıdır. Siyasal düşüncenin var olduğu yerde ise tartışma vardır, fikir alış-verişi vardır. Oysa sağ ideoloji, birey düzeyinde siyasal düşünce olabileceğini düşünmek bile istemez. Ona göre bireyin zihinsel çabası soyut, çevreye ilgisiz ve geleceğe dönük olmalıdır. Siyasetin bu çaba içinde yeri yoktur. Propaganda sineması insanın, kitlelerin tutsaklığını, kör bağıllığını, gerçeklerden uzaklığını sağlamaktadır. Siyaset insanın, insan özgürlüğünün varlığıdır. Oysa propaganda sineması, insan korkusunu, insan özgürlüğü korkusunu içerir. Totaliter yönetimlerin saklanmış zayıflığını ortaya koyar. İdeolojinin güçsüzlüğünün itirafıdır bu. Propaganda sinemasının Nazi Almanya’sında, Faşist İtalya’da, işgal Fransa’sında ve Stalin dönemi Rusya’sında görülmesi hiç de şaşırtıcı değildir. (Aktaran Dorsay, 1984: 49)

Aristarco’nun bu saptamasında eksik kalan yan ise Amerikan belgesel yapımlarında propaganda öğeleri taşıyan örneklerin varlığıdır. Özellikle Frank Capra’nın 1942 ve 1945 yılları arasında General Marshall’ın isteği(!) üzerine gerçekleştirdiği ‘Neden Savaşıyoruz?’ (Why We Fight?) adlı yedi bölümlük belgesel çalışması ilgi çekicidir. Filmi oluşturan bölümler şunlardır: Prelude to War (1942), The Nazis Strike (1942), Divide and Conquer (1943), The Battle of Britain (1943), The Battle of Russia (1943), The Battle of China (1944), War Comes to America (1945).

Birleşik Devletler Savaş Departmanı, savaş hakkında kafası karışık olan ve savaşın tarihsel geçmişi konusunda bilgisi olmayan askerlere neden bu üniformayı giydiklerini, neden savaştuklarını ve uğruna savaşta oldukları ilkelerin neler olduğuna ilişkin, ki bunları öğrendikten sonra kaplanlar gibi savaşacaklardır, bir belgesel yapılmasını ister. General Marshall’ın genel hatlarını bu şekilde çizdiği belgeselin yapımı Frank Capra’nın sorumluluğuna verilir (Barnouw, 1983: 158). Kısaca amaç; hayatında belki de hiç deniz görmemiş Amerikalı askerlere okyanus ötesi ülkelere gidip savaşmak için bir neden göstermek ve hatta o nedeni yaratmak. Günümüz Amerika’sı hâlâ o neden’in peşinde değil midir?

Hitler döneminde sinemanın, Nazi ideolojisi tarafından tam bir gösteri/eğlence sineması niteliğinde etkin bir araç olarak kullanıldığını görebiliriz. Bunlar çoğunlukla önemsiz konulardan, güldürülerden, Viyana müzikallerinden oluşan eğlendirme, oyalama giderek uyutma niteliğinde filmler olmuştur. Ancak daha ‘dolaysız’ olarak faşizme hizmet eden filmler de, örneğin Riefenstahl sineması gibi, birer propaganda aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Hitler’in sinemacısı olarak anılan 1902 doğumlu Leni Riefenstahl’ın “propagandacı mı yoksa belgesel film yapımcısı mı?” olduğuna dair tartışmalar günümüzde bile sürmektedir. Riefenstahl her ne kadar politik amaçlar gütmeyeceğini ısrarla söylese de, filmleri politik bir gücün amaçlarına hizmet etmişlerdir. Bu çalışmada Riefenstahl’ın filmlerindeki propaganda öğelerine ve belgeselden çok kurmaca filme olan yakınlığını irde-



Leni Riefenstahl, 'İradenin Zaferi'nde, 1935

leyeceğimiz. Filmlerinin etkileyici olması için kurmaca filmin anlatı yapılarını kullanan Leni Riefenstahl "sanatsal belgeseller" yaptığını söyler. Ancak bu filmleri belgesel olarak değerlendirmek ne kadar doğrudur? Tarihsel bir olguyu gerçek zamanda ve mekanda görüntülemiş olmak yeterli midir? Riefenstahl'ın filmlerinde anlatı sinemasının dramatisasyon öğelerinin nasıl kullanıldığını, 'İradenin Zaferi' (1935) ve 'Olimpiyat' (1938) filmlerinden örneklerle bulmaya çalışacağız.

Riefenstahl'nın filmografisine baktığımızda rol aldığı dokuz kurmaca filmin ikisinde aynı zamanda yönetmenlik de yaptığını görürüz. **Kurmaca olmayan filmleri ve kendisi hakkında yapılmış belgesellerle beraber bu filmler şunlardır:**

- Kutsal Dağ (The Holly Mountain - Der Heilige Berg, 1926)
Yönetmen: Arnold Fanck.
- Büyük Sıçrama (The Big Jump - Der Grosse Sprung, 1927)
Yönetmen: Arnold Fanck.
- Hapsburg Hanedanı'nın Kaderi (Fate of the House of Hapsburg - Das Schicksal derer von Hapsburg, 1929)
Yönetmen: Rolf Rabbe.
- Pitz Palü'nün Beyaz Cehennemi (The White Hell of Pitz Palü - Die Weisse Hölle von Piz Palü, 1929)
Yönetmen: Arnold Fanck ve G.W. Pabs
- Çığ (Avalanche - Sturm über dem Mont-Blanc, 1930)
Yönetmen: Arnold Fanck (ilk sesli film)
- Beyaz Çoşkunluk (White Frenzy - Der Weisse Rausch, 1931)
Yönetmen: Arnold Fanck
- SOS Aysberg (SOS Iceberg - SOS Eisberg, 1932-1933)
Yönetmen: Arnold Fanck ve Tay Garnett.

Hem oyuncu hem yönetmen olarak:

- Mavi Işık (The Blue Light - Das blaue Licht, 1932)
- Tiefeland (Lowland - Tiefeland, 1954)

**Ancak
bu filmleri
belgesel olarak
değerlendirmek
ne kadar doğrudur?
Tarihsel bir olguyu
gerçek zamanda
ve mekanda
görüntülemiş olmak
yeterli midir?**

Yönetmen olarak:

- İnancın Zaferi (Victory of Faith - Sieg des Glaubens, 1933)
- İradenin Zaferi (Triumph of the Will - Triumph des Willens, 1934)
- Özgürlük Günü: Ordumuz (Day of Freedom: Our Army-Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht, 1933; 1935'te gösterildi)
- Olimpiyat (Olimpia, 1938).

1936 Berlin Olimpiyatları'nı konu alan bu film iki bölümdür.

Halkın Festivali (Festival of People - Fest der Völker)

Güzelliğin Festivali (Festival of Beauty - Fest der Schönheit)

- Berchtesgaden über Salzburg, 1938

Filmografilerde yer almayan bu filmi Susan Sontag "Hitler'e bir hediye olarak Riefenstahl, Führer'in yeni inziva mekanının engebeli dağ manzarası karşısındaki lirik portresi" olarak tanımlar.

- Sualtı İzlenimleri (Underwater Impressions - Impressionen Under Wasser, 2002)

Leni Riefenstahl'ı konu edinen belgesel filmler:

- Leni Riefenstahl'ın Muhteşem ve Korkunç Yaşamı (The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl - Die Macht der Bilder : Leni Riefenstahl, 1993)
Yönetmen: Ray Müller.
- The Night of the Filmmakers (Die Nacht der Regisseure, 1995)
Yönetmen: Edgar Reitz.

**...kadın kahramanlar
cesur, korkusuz
bir o kadar da
'masum'durlar.**

Riefenstahl'ın ilk dönem kurmaca filmlerine baktığımızda bunların 'dağ' filmleri olduğunu görürüz. Bu filmlerde canlandırdığı kadın kahramanlar cesur, korkusuz bir o kadar da 'masum'durlar. Kitleler için ulaşılamaz, uğruna hayat verilecek bir ideal, bir mitos... Hitler'i etkileyen de oynadığı bu tür roller olmuştur. Bunların hepsi de Hitler'in sahip olmak istediği özelliklerdir. Sontag'a göre (2002:4), Riefenstahl'ın

'Stadin Tanrıları', Berlin Olimpiyat Oyunları, 1936



Arnold Fanck ile yaptığı dağ filmleri yalnızca "gerilimli romantik" filmler değildir. Yapıldıkları dönem apolitik oldukları düşünülse de bir takım Nazi duyarlılıkları alttan alta sezilmektedir.

Fanck'ın filmlerindeki dağa tırmanış görsel olarak hem güzel hem de korkutucu olan yüce mitsel hedefe yönelik sınırsız arzunun karşı konulmaz bir metaforuydu ve nitekim bu, daha sonra Führer tapınısında somutlaşmıştır.

Leni Riefenstahl'ın filmografisine almayı sürekli reddettiği 'İnancın Zaferi' ise onun için "film değil bir takım kayıtlardan" ibarettir. 30 Ağustos 1933'de düzenlenen V. Nasyonal Sosyalist Parti Kongresi'nin belgeseli olan bu filmi Riefenstahl istediği gibi çekemediğini çünkü parti tarafından boykot edildiğini söyler. Film öylesine reddeder ki Ray Müller'in filminde (Leni Riefenstahl'ın Muhteşem ve Korkunç Yaşamı) sinir-

lenir ve yönetmen ile bu film üzerine soru sorduğu için tartışır. Çünkü filmi bir yıl sonra çekeceği 'İradenin Zaferi'nde olduğu gibi önceden programlayamamış, planlayamamış, yeterli teknik donanımına sahip olamamıştır. Riefenstahl'ın belgesel çekerken bile kurmaca film çekiyormuş gibi filmi önceden "yazdığını" ve daha sonra gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Aksi halde 'İradenin Zaferi'ni sadece resimlerden ibaret bir şey olarak tanımlamazdı. Oysa bu film partinin düzenlediği bu toplantının organizasyonunun zayıflığını göstermesi açısından ilgi çekicidir. Bir yıl sonra düzenlenen Parti Günleri'nin mükemmelliği ise düşündürücüdür.

Daha sonra ona gerçekten uluslararası ün kazandıracak olan iki film yapar. Bunlardan birincisi 'İradenin Zaferi' (1935), diğeri ise 'Olimpiyat' (1938) filmidir. 'İradenin Zaferi' filminde 1934 yılında Nuremberg'de düzenlenen parti kongresinin görkemli geçit töreni görüntülenir.

1965'te Fransız dergisi "Cahiers du Cinema"da yayımlanan röportajında yapıtlarının propaganda olduğunu inkar eden ve bunların 'sinema gerçek' (cinema verite) olduğunu ısrarla vurgulayan Riefenstahl "İradenin Zaferi"yle ilgili olarak şunları söyler:

"Filmim günümüzde seyrettiğinizde, hiçbir sahnesinin sonradan eklendiğini veya hayal ürünü olmadığını görebilirsiniz. İçeriğindeki her bir karesi doğrudur. Ayrıca hiçbir şekilde yanlış yorum içermediğini ve salt tarihi olayları en gerçek halleriyle kapsayan bir film olduğunu söyleyebilirim. 1934 yılına ait olan ve şimdiki zamanda "tarih" olarak adlandırılan gerçekleri yansıtmaktadır. Bu film dolayısıyla bir belgeseldir. Bir propaganda yapıtı değildir. Ayrıca ben propagandanın da ne olduğunu gayet iyi biliyorum. Propaganda, bir tezi savunmak için olayları baştan yaratma olgusunu kapsar veya bir olayı abartılı bir şekilde ortaya koymak için özel bir olayın olmasına izin vermektir. Ben kendimi belirli bir zaman ve mekanda meydana gelmiş gerçek bir olayın merkezinde buldum. Filmim bu gerçekten yola çıkmıştır." (Müller,1993).

Riefenstahl mitingün düzenlemesinde aktif rol almadığını belirterek "Ben sadece iyi bir gözlem yapıp filmi en iyi şekilde çekmek istedim. Mitingün planlanmasında rol aldığımı dair bilgiler saçma ve anlamsızdır" (Müller, 1993) açıklaması 1985'te yayımlanan *Memoir* adlı kitabında yazdıkları ile çelişmektedir:

"Harikulade güzel bir kitle mitingi olarak değil, olağanüstü bir propaganda filmi olarak planlandı... Kutlamalar ve gösteriler, yürüyüşler, olayların planı, grupların aralarındaki boşlukların mimarisi ve stadyum kameralara uygun olarak tasarlandı." (Aktaran Sontag, 2000:7).

Miting öncesi çalışmaları Eric Barnouw (1983:102) şöyle tasvir etmektedir:

"Ayrıntılara önem veren Leni Riefenstahl ekibiyle kamera yerlerini belirliyordu. Bunu yaparken de Nuremberg şehrine onun istekleri doğrultusunda özel köprüler, kuleler ve rampalar inşa ediliyordu. Bayrak direğine kameramanların kısa süre içinde tepeye çıkmalarını sağlayacak asansör yapılmaktaydı.(...) Kameraların sıra halinde duran askerleri yakından çekebilmeleri için aralara tahta raylar döşenmişti.(...) Tüm kameramanlara askeri üniformalar giydirilmişti."

Bütün bu çelişkili açıklamalar filmin propaganda öğeleri taşıyor olması gerçeğini değiştirmiyor. Ancak Riefenstahl ısrarla, filmin bir propaganda filmi değil bir sanat filmi olduğunu ve her şeyi anlatan bir anlatıcının bulunmadığını, işte bu noktada sıradan bir belgesel ya da propaganda filminden ayrıldığını söylemektedir (Müller,1993).

Anlatıcı'nın filmde kullanılmadığı doğrudur ancak Hitler'in filmin içine serpiştirilmiş beş ayrı konuşması vardır. Hitler'in halka hitaben yaptığı bu konuşmaların etkisi ve gücü filmde yer alabilecek metinden daha az değildir. Bunlardan ilki işçilere hitaben yapılan konuşmadır. Hitler'in konuşmasında heyecan unsuru arttıkça genel plandan yakın plana aşama aşama geçilmektedir. Gençliğe hitap eden ikinci konuşmanın arasına genç insanların yakın plan yüz çekimleri girer. Kamera ise Hitler'in etrafında yarım yamalak dolaşır. Diğer konuşmalarda da Hitler alt açıdan ve

"Ayrıntılara önem veren Leni Riefenstahl ekibiyle kamera yerlerini belirliyordu. Bunu yaparken de Nuremberg şehrine onun istekleri doğrultusunda özel köprüler, kuleler ve rampalar inşa ediliyordu..."

radenin Zaferi', 1935



oldukça yüksek kürsüden halka hitap eder. O yukarıda bir yerde 'tek'dir halk ise aşağıda ve kalabalıktır. Filmdeki görüntüler, sesler ve kurgu kelimelerden çok daha etkilidir.

Bu filmle birlikte halk ilk kez Hitler'in yakın çekimlerini görür. Riefenstahl, Hitler'in her bir konuşmasını daha etkili kılabilmek için neler yapabileceğini önceden düşündüğünü ve sorunu her bir konuşmayı farklı açılardan çekerek gözdüğünü söyler. Ve ekler;

"Hitler'in sahneleri arasında neleri keseceğinizi bilirsiniz. Burnunu sildiği ya da öksürdüğü anları filme almazsınız. Onun yerine çok daha etkili olabilecek çok daha ilginç sahneleri alırsınız. Bunun politika ile hiçbir ilgisi yoktur." (Müller, 1993). Leni'nin filminde Hitler'i tabii ki burnunu silerken görmüyoruz. Bu onu sıradanlaştırır. Oysa yukarıda da sözettiğimiz gibi alt aç çekimlerle Hitler'in olduğundan çok daha cüsseli ve "ulu" görünmesi sağlanmıştır.

Filmin açılış yazısı şöyledir:

Führer'in emriyle yapılmış, Leni Riefenstahl tarafından yönetilmiş bir film...

Daha sonra şu başlıklar sıralanır:

Eylül 5, 1934

Dünya savaşının bitiminden

20 yıl sonra

Almanların acı çekmesinden

16 yıl sonra

Almanya'nın yeniden doğuşundan

19 ay sonra

Adolf Hitler Nuremberg'e

Sadık yandaşlarını görmek ve teftiş etmek için

Yeniden gelir.

Bu yazıların ardından görüntüde bulutların arasında süzülen bir uçak belirir. Bulutlar dağılır ve Nuremberg şehri görülür. Kiliseleri, evleri ve sokakları seçilmeye başladığında uçağın gölgesi şehrin üzerine düşer. Aşağıda bekleyen kalabalıklar uçağın inişini izlerler. İnen uçağın kapısı açılır ve Hitler görünür. Bekleyen insanların heyecan ve hayranlık dolu ifadeleri yakın plan yüz çekimleri ile verilir. Kulakları sağır edecek derecede tezahüratlar eşliğinde Hitler halkını selamlar...

Cheshire (2002:3), filmin girişinde kullanılan dramatik öğelerin Hitler'i tanımlaştırdığını söyler:

"Hitler'in uçarken ki görüntüsü ile bir 'Tanrı'nın yeryüzüne insanlarıyla' buluşmak üzere inişi arasında paralellikler kurulabilir... Seyrettiğimiz figür bir adam figüründen çok yeryüzüne iniş yapmakta olan Tanrısal bir mit.."

Filmde kullanılan görsel biçimler ve dramatik öğeler ile tarihi gerçeklik bir sahne gösterisine dönüştürülmektedir. Sontag'a göre (2002:7), 'İradenin Zaferi' filmi ile yapılan şudur: **Tarihin tiyatroya haline getirilmesi.**

Kurmaca filmin anlatı aracı olan oyuncu ve mekan düzenlemesini kullanarak Riefenstahl, parti günleri resmi geçidini, bir tiyatro oyunu gibi sahneye koymuş ve gerçek insanlara rol yaptırmıştır. Bunu bize filmin kendisi söylemektedir. Örneğin; Hitler'in Nuremberg'e gelişinden sonra görüntü kararır. Görüntü açıldığında Nuremberg şehri yeni bir güne başlamaktadır. Bayraklarla ve gamalı haçlarla donatılmış şehrin sokaklarında arkadan gelen müziğin ritmine uygun kamera hareketleri eşliğinde dolaşırız. Kilise çanları çalar ve aşağıda görülen yüzlerce askeri çadırdan yüzlerce genç yeni güne uyanır. Sağlıklı, neşeli, çıplak genç erkeklerin kimi tıraş olmakta kimi banyo yapmaktadır. Ancak bu sıradan işler neşe ve coşku içinde beraberce yapılmaktadır. Aynı coşku ve hazla birbirleriyle güreşirler, yarışır. Hitler'in askerleri dünyanın en mutlu askerleridir sanki... Bu sahnedeki askerler, Hitler'in askerleri olabilir ancak hepsinin ortak bir duyguyu paylaşıyor görünmelerinde samimi olmayan bir yan var ve bu bizi sunulanın düzenlenmiş bir gösteri olduğu gerçeğine götürüyor. Riefenstahl'ın bir orkestra şefi gibi mitingi yönettiğini bize kanıtlayan bir başka sahne ise şöyle: Hitler binlerce işçiyi selamlar, işçiler ellerindeki kürekleri silah gibi omuzlarına alırlar. İçlerinden biri diğerine nereden

Bu filmle birlikte halk ilk kez Hitler'in yakın çekimlerini görür.



**Ray Müller'in
filminde
Riefenstahl,
film teklifinin
Olimpiyat
Komitesinden
geldiğini
ancak maddi
desteğin
Aydınlatma ve
Propaganda
Bakanlığı tarafından
karşılandığını
belirtir.**



geldiğini sorar. Tek tek yakın plan nereden geldiklerini söylerler. Bu sahne bir koro düzenine sahiptir. Sırası gelen repliğini söyler, herkes (hem işçiler hem de kamera-manlar) ne yapacağını bilmektedir.

Riefenstahl, içinde çok daha fazla gamalı haç görünene ve üstelik politik amaçlarla çekilmiş pek çok film olduğunu kendi filminin ise politik bir amacı olmadığını söyler (Müller:1993). Oysa onun görüntülerinin etkileyici gücü ve filmin duygusal yoğunluğu seyirciyi sözünü ettiği propaganda filmlerinden daha fazla etkisi altına almayı başarmıştır.

Hitler'in 'Mein Kampf' (Kavgam) adlı kitabında, bu filmin Hitler'in fikirlerini olağanüstü güçlü bir sanatsal formla ifade ettiği belirtilmiştir. Ayrıca film, Hitler'in kitabının ulaşabildiği insan sayısından çok daha büyük bir kitleye ulaşmayı da başarmıştır. Filmin devamında, filmin güç ile kararlılık ilişkisinin hayranlık ve hayretle izlediğini ve filmde rol almış insanların duygusal ifadeleri ile seyircilerin kapıldıkları duygusallığın nasıl birleşip son derece baştan çıkarıcı ve korkutucu olduğunu vurgulayan Cheshire (2002:4) şöyle devam eder:

"İzleyiciye doğru marş halinde ve Nazi sembolü halini almış kollarıyla ilerleyen insanların görüntüleri ile, "Ulu" lidere doğru ilerleyen ve ona hayranlıkla bakan insan kalabalığı ile, Hitler'in yakından alınan görüntüleri, kameranın kesintisiz hareketleri, çeşitli açılardan alınan görüntüler, bayrakların sallanmasıyla oluşan uğultulu ses, trompet sesleri ve kocaman bayrakların dalgalanışını görüntüleyen el fenerleri ve Hitler'in tepeden aşağı yandaşlarına bakan görüntüleri "propaganda" adı altında çekilen filmlerin en güzel örneğini oluşturmaktadır."

Bu unsurlar propagandanın kelime, jest, slogan, bayrak ve üniforma gibi unsurları ile insanların fikir, inanç ve davranışlarını etki altına alma isteğinin filmdeki yansımaları diyebiliriz. Pek çok eleştirmen tarafından 'İradenin Zaferi' filmi, Hitler'e adanan bir 'propaganda harikası' olarak değerlendirilmiştir. Kimi eleştirmen de Riefenstahl'ın bu başarıdaki rolünü bağışlanamaz bulmaktadır. 'İradenin Zaferi' ve 'Olimpiyat' filmlerini 'muhteşem filmler' olarak tanımlayan Sontag (2002:7), bu filmlerin belgeselden çok propaganda öğeleri taşımaları nedeniyle "'İradenin Zaferi'nde belge(görüntü) yalnızca gerçekliğin kaydı değildir, gerçeklik görüntüye hizmet etmesi için oluşturulmuştur" der.

'İradenin Zaferi', 1935 yılında Venedik Uluslararası Film Festivali'nde altın madalya, 1937 Paris Film Festivali'nde büyük ödül kazanmıştır (Erksan,1986:126).

'Olimpiyat', 1936 yılında Berlin'de gerçekleştirilen Olimpiyat Oyunlarını konu alır. 'Olimpiyat' aslında iki filmdir: 'Halkın Festivali' ve 'Güzelliğin Festivali'. Filmi çekmek konusundaki yetkinin nereden geldiğine dair çelişkili bilgiler bulunmaktadır. Ray Müller'in filminde Riefenstahl, film teklifinin Olimpiyat Komitesi'nden geldiğini, ancak maddi desteğin Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı tarafından karşılandığını belirtir. Sontag ise, gerçekte filmlerin Nazi hükümetinin emriyle yapıldığını, hükümetin filmleri finanse ettiğini (Riefenstahl'ın adına paravan bir şirket kurulur çünkü hükümetin yapımcı olarak görünmesinin uygun olmadığı düşünülür) ve Goebbels'in bakanlığının çekiminin her aşamasında kolaylık sağladığını söyler (Barkhausen'den aktaran Sontag, 2002:6).

'Olimpiyat' filminin giriş bölümü mitolojik öğeler taşıyan bir canlandırma ile başlamaktadır. Kamera eski bir tapınağın içinde dolaşır. Eski Yunan heykelleri bize mekan ve zaman anlamında bilgi vermektedir. Disk atan sporcu heykeli yavaş yavaş canlanır. Çıplak sporcuların vücutlarının güzelliği, ağır çekim hareketleri büyüleyicidir. Dans eden çıplak kadınlar sislerin arasında belli belirsizdir. Görüntüde beliren ateş ile meşalesini yakan atlet koşmaya başlar. Dağları, denizleri, ülkeleri aşar. Bir atletten diğerine aktarılan meşale ile zaman ve mekan değişimi, eski Yunan'dan yeni ve modern Almanya'ya geçiş anlatılmaktadır. Hitler'in bulunduğu stadyuma getirilen uygarlık meşalesi eskinin merkezi Yunanistan'dan, Hitler'in modern Almanya'sına taşınmıştır. Artık uygarlığın merkezi Hitler Almanya'sıdır.



'Olimpiyat', 1938

**136 değişik
spor dalının
görüntülediği filmde
400 km uzunluğunda
film kullanılır.**

Barnouw'a göre (1983:109) 'İradenin Zaferi'nde olduğu gibi etkili ve dramatik öğeler taşıyan giriş bölümü, Riefenstahl'ın ilk dönem kurmaca dağ filmlerinde bulunan mitsel imajları da anımsatır. Wagner'in müziği ile duygular doruk noktasına ulaşır. Filmin ilk yarısına hakim olan başarılar ve istatistikler ikinci bölümde yerini zarafet gösterilerine bırakır. Bu şekilde film gerçeklikten şiirselliğe geçiş yapmaktadır. İkinci bölümün (Güzelliğin Festivali) girişi doğanın uyanışını simgeleyen öğelerle başlar. Sabahın ilk ışıkları ile kuşlar, böcekler, bitkiler canlanır. Sislerin ardında çıplak koşan erkekler görürüz. Ormanın içinde hamam olduğunu sandığımız bir yerde hep birlikte banyo yaparlar. Suyun buharı, ıslak bedenler, ışıldayan adaleler ve mutlu erkekler... Erotik ve aynı zamanda mitsel çağrışımlar yapan bu sahne bize zaman ve mekan anlamında bilgi vermez. Burası sporcuların yaşadığı bir kamp mıdır, yoksa cennetten bir köşe midir? Şiirsel anlatımın ardından gerçek kampta antrenman yapan sporculara döneriz. Zıplayan bir sporcunun ardından görüntüye zıplayarak kaçan bir kanguru görüntüsü girer. Kanguru ile sporcu arasında yapılan benzetme seyircide sempati duygusu uyandırır.

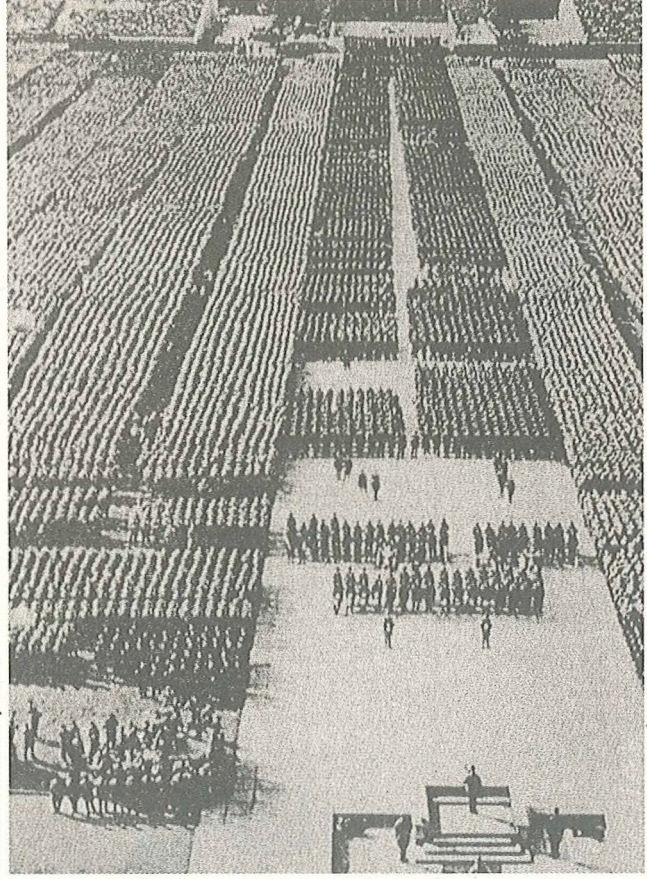
Bu şiirsel anlatımın doruk noktaları trampleden atlayan yüzücülerin çekimlerinde somutlaşır. Peşpeşe yapılan dalışlarla Riefenstahl, suya dalmadan önce uçan sporcuların görüntülerini şiirsel bir yumuşaklıkla vermiştir.

Riefenstahl bu film için uzun süre ön hazırlıklar yapmış, kameramanlar yetiştirmiş, sporcularla çalışmıştır. Özellikle sporcuların hareketlerini izlemiştir. Bu filmde Riefenstahl, 170 kişilik bir ekibi yönetmiştir. Çok sayıda kamerası ve kameramanı -otuz ile elli arasında olduğu tahmin edilmekte- vardır. 136 değişik spor dalının görüntülediği filmde 400 km. uzunluğunda film kullanılır. Riefenstahl filmin montajı için iki yıl masa başı çalışması yapmıştır. Pek çok görsel ve teknolojik yenilik bu filmin çekim aşamasında ilk kez denenir. Ray üzerinde hareket eden kamera ile koşan atletlerin izlenmesi, balona monte edilen bir kamera ile stadyumun yukarıdan görüntülenmeye (başarılı olamamıştır) çalışılması gibi...

**...rejimin
yıkılışından
otuz yıl sonra da
sürekli olarak
faşist estetiğin
temalarını işleyen
tek sanatçıdır.**



'İraddenin Zaferi', 1935



Gerçek yarışmalarda çekilmesi mümkün olmayan sahneler sporcuların antrenmanları sırasında çekilmiş -bunlar çoğunlukla sporcuların yakın plan çekimleridir- daha sonra kurgu aşamasında gerçek yarışmalardaki görüntülerin arasına yerleştirilmiştir. Örneğin yüzme yarışlarında yüzücülerin yakın plan yüz çekimleri antrenmanlarda çekilmiş daha sonra bunlar gerçek yarışlarda çekilenlerin arasına kurgulanmıştır. En belirgin örnek ise, kürek yarışlarında kullanılan yakın planlardır. Zira yarış sırasında çekim ekibinin kayığın içinde yer alması söz konusu değildir. Önce kayığın içinde azim ve hırsla küreklere asılan sporcuları daha sonraki çekimde ise sporculara tempo tutturan megafonlu yarışçıyı görürüz. Tutulan temponun ritmi, küreklere asılan sporcuların hareketlerinin ritmi ve bu iki görüntü arasında yapılan kısa kesmeler artan heyecan duygusunu seyirciye geçirmektedir. Bu duygu aktarımı kurgu yoluyla yapılmaktadır.

Görüntülerin etkisini güçlendirmek için müzik kullanımına da sıkça rastlıyoruz. Müzikle sporcuların başarıma hırsı vurgulanır, güçlendirilir. Uzun süren maraton yarışını sıkıcı olmaktan kurtarmak için müziği kullandığını söyleyen Riefenstahl yakın plan yarışmacıların yüzleri, bacakları ve adalelerini göstererek dramatizasyonu güçlendirir. Sporcunun duyguları (başarma hırsı, yorgunluk gibi) müzik ile seyirciye de geçmektedir. Kullandığı bir başka öğe ise ağır çekim tekniğidir. Ağır çekim koşan maratoncuların çevresindeki öğeleri de kullanır. Rüzgârda dalgalanan başaklar, ağaçlar, sporcunun gölgesi ve üst açı yakın plan ayakları... Sporcuların gölgesinin kullanıldığı bölümlerden biri de eskrim karşılaşmalarıdır. Yarışmacılardan çok onların gölgeleri gösterilir.

Riefenstahl'ın büyük olasılıkla kurgu sırasında keşfettiği bir başka yöntem ise görüntüyü tersten oynatmaktır. Özellikle trampleden atlayan erkek sporcuların bazı kayıtları ters-ten kurgulanır. Bu yolla sporcular "havada süzülen kuşlar" gibi gösterilir. Riefenstahl (Müller, 1993), bununla "sanatsal bir vurgu formu" yakaladığını söyler. 'Olimpiyat' filmi; 1937-1938 Ulusal Film Ödülü, 1938 Venedik Uluslararası Film Festivali Altın Aslan Ödülü, 1938 İsveç Polar Ödülü, 1938 Yunan Spor Ödülü, 1939 Olimpiyat Komitesi Altın Olimpiyat Madalyası, 1948 Lozan Uluslararası Film Festivali Olimpiyat Ödülü almıştır.

Günümüz belgesel film yapımcısı Jill Godmilow, 70'li yaşlarından sonra sualtı dünyasını görüntüleyen Riefenstahl'ın 'balık'ları görüntülemesi ile 'Olimpiyat' filminde 'atlet'leri görüntülemesi arasında anlayış farkı olmadığını söyler. Riefenstahl, Ray Müller'in filminde asistanından köpekbalıklarının bulunduğu makarayı getirmesini ister. Film makarasında balıkların yakın çekimleri vardır. Godmilow'a göre, hiçbir belgesel film yapımcısı bütün balık görüntülerini tek bir banda toplamaz. Görüntüler aynı gün çekilen diğer görüntülerle beraber kalabilir ki bu parçası oldukları bağlamda, zamanda ve mekanda kalmaları demektir. Onun balık çekimlerini sınıflama biçimi ile Olimpiyat filmindeki atletlerin vücutlarının çekimini anlama, organize etme ve kullanma biçimi aynıdır. Hangi balık, balığın hangi bağlamda çekildiği veya hangi yıl Bahamalar'da ya da Fiji adalarında çekilip çekilmediği önemli değildir. 'Mükemmel bir dalış' oluşturmak için dalan bir vücudu kesip ötekini yerine koyarak Riefenstahl'ın objeleri bağlam dışı olmaya başlar: o sadece bir balık, o sadece bir beden. Onun görüntüleri çekildikleri uzay ve zamanda akıp gidiyor; onlar sadece çekimler... (Shapiro,1997:98).

Filmin spor olaylarından çok insan formları üzerinde durduğuna ilişkin eleştirilerde atletlerin belirli bir uzaklıkta tutulduğu ve odak noktasının atletik başarılar ve kabiliyetlerden çok onların fiziksel özellikle ışıldayan adalelerinde yoğunlaştığı üzerinde durulmuştur (Cheshire, 2000:3). Özellikle Alman atletlerin düzgün ve güçlü vücutlarını gösteren çekimler de bazı eleştirmenler tarafından özel bir ırkı yansıtmak ve faşist bir sanat yaratma amacı güttüğü iddiası ile eleştirilmiş ve tartışma yaratmıştır (Müller,1993). Ancak o dönem ondokuz yaşındaki siyahi atlet Jesse Owens'ın başarıları filmde yer almaktadır. Tarihi gerçeklik olan bu başarıları filme alan Riefenstahl, Hitler'in Owens'ın kazandığı bu başarıdan hemen önce stadyumu terk edişini göstermez. Böylece seyircinin Hitler'e karşı oluşabilecek olumsuz tepkisini engeller (Barnouw,1983:110).

Ray Müller'in filminde Riefenstahl'ın sözleri Hitler'in bu tepkisinin nedenini açıklıyor:

"Hitler, siyahların yarışları kazanmalarına dayanamıyordu. Gözünün önünde binlerce yabancıdan dolaşmasından hoşlanmıyordu. O sadece tek bir ırktan yanaydı."

Sontag'a göre, faşist sanat fiziksel mükemmelliğin estetiğini sunar, boyun eğmeyi yüceltir; akılsızlığı över, ölümü çekici hale getirir. Nazi dönemindeki ressam ve heykeltıraşlar sık sık çıplak insan bedenini yapıtlarında kullandılar, ancak bedensel kusurları göstermeleri yasaktı. Onların çıplak insan bedeni erkek sağlık dergilerindeki resimlere benzer çünkü bir fantezinin mükemmelliğine sahiptirler. Riefenstahl'ın güzeli sunuşunun daha karmaşık olduğu belirtilmelidir. Riefenstahl tamamen Nazi sanatıyla özdeş olan ve sanatı yalnızca Üçüncü Reich döneminde değil, bu rejimin yıkılışından otuz yıl sonra da sürekli olarak faşist estetiğin temalarını işleyen tek sanatçıdır. Ancak Riefenstahl'ın güzeli sunuşu diğer Nazi görsel sanatında olanın aksine asla akılsızca değildir (Sontag, 2002:10).

Riefenstahl 1960'larda yeni bir kıta ve yeni bir konu keşfeder. Afrika yerlileri olan Nuba kabilesi ile birlikte bir süre yaşayan Riefenstahl onların yaşam şekillerinin, törenlerinin, maskelerinin fotoğraflarını çeker. Bu fotoğrafları 1973 yılında bir kitapta (The Last of the Nuba) yayınlar. Nuba'lar için 'vücut' sınırsız güzelliğin sembolüdür. Nuba'ların yüzlerini boyayarak yaptıkları maskeler Riefenstahl'ı büyüler ve Nuba'ları sanatsal duyuya sahip mitsel insanlar olarak yorumlamasını sağlar.

Riefenstahl, Nuba erkeklerinin diğer Afrika kabilesinde ender görülen güzellikte vücutları olduğunu söyler. Ve ekler:

"Yalnızca şunu söyleyebilirim ki, güzel olan her şeyi çekici bulduğumu hissediyorum. Evet, güzellik, harmoni. Ve belki de kompozisyona yönelik bu dikkat, biçime yönelik bu arzu sonuçta gerçekten Alman bir şeydir. Bunları tam olarak bilemiyorum. Bu bilgimden değil bilinç dışı geliyor.(...) Saf olarak gerçekçi, yaşam dilimine ait, sıradan, gündelik olanlar beni ilgilendirmiyor (Sontag, 2003:8). Estetik


**Riefenstahl'ın
gerek kurmaca filmleri
gerekse
Naziler için
yaptığı filmler
birbirini tamamlayan
öğelerle bezenmiştir.**

bir motif beni çirkin bir motiften daha fazla etkiler. Kötü bir motif beni yaratıcılığa itmez. Ben sadece heyecan verici ya da heyecan verebilecek bir şey söz konusu olduğunda yaratıcı olabilirim.” (Müller, 1993).

Nuba yerlilerinin fotoğraflarına baktığımızda düzgün ve sağlıklı vücutlar, savaşçıların gücü ve görünüşün mükemmelliğini görürüz. Peki ama yaşlı ya da hasta insanlar nerededirler? Belgesel film yapımcısı olduğunu iddia eden bir yönetmenin bu insanları yok sayma lüksü var mıdır ya da olmalı mıdır? Riefenstahl'ın propagandist olarak anılmaktansa 'güzel'e düşkün bir sanatçı olarak anılma çabası ve iddiası onu belgeselci kimliğinde uzaklaştırmıyor mu?

Riefenstahl'ın gerek kurmaca filmleri gerekse Naziler için yaptığı filmler birbirini tamamlayan öğelerle bezenmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır; beden ve topluluğun yeniden doğuşuna övgü, karşı konulamaz bir lider tapınısı ve sadakat, yüksek yerlere ve ulaşılmaz olana özlem, tutku ve boyun eğme ile zafere ulaşma mücadelesi... (Sontag, 2002:8)

Riefenstahl'ın filmlerinin hâlâ etkili olduğunu söyleyen Sontag (2002:12), bunun nedenini filmlerin içerdiği politik ve estetik ideallerin günümüzde hâlâ devam ediyor olmasına bağlamaktadır. İlginç olan ise bunun bir zamanlar şimdi görüldüğünden çok daha net bir biçimde görülmesidir. ▲



**Riefenstahl'ın
filmlerinin
hâlâ etkili olduğunu
söyleyen Sontag,
bunun nedenini
filmlerin içerdiği
politik ve
estetik ideallerin
günümüzde
hâlâ devam ediyor
olmasına
bağlamaktadır.**

KAYNAKÇA

- Barnouw, Eric (1983). Documentary: A History of the Non-fiction Film. Oxford University Press.
- Cheshire, Ellen (2000). Leni Riefenstahl: Documentary Film-maker or Propagandist? <http://www.kamera.co.uk/features/leniriefenstahl>, 2000.
- Dorsay, Atilla (1984). Sinema ve Çağımız 1. İstanbul: Hill yayınları.
- Erksan, Metin (1986). 'Tutsak Filmler'. Ve Sinema. İstanbul: Hill Yayınları.
- Müller, Ray (1993). The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl, Channel 4.
- Shapiro, Ann-Louise (1997). How Real is the Reality in Documenting Film? History and Theory 4, Vol:36, Wesleyan University Press.
- Sontag, Susan (2002). 'Büyüleyen Faşizm' Sinemasal, sayı:7, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

KAMERAYI SAVAŞA GÖTÜRMEK*

Albert E. Smith ve F. Stuart Blackton 1897 yılında New York'ta ortaklaşa "American Vitagraph" şirketini kurdular. Genç ortaklar başlangıçta Vaudeville gösterisinin bir parçası olarak Edison'un filmlerini gösterirken, yetenekli bir mühendis olan Smith çok geçmeden kendi kamerasını ve projeksiyon makinesini yapmış ve ikili böylece prodüksiyona başlamıştır.

1898 yılında Smith ve Blackton kameralarını İspanyol-Amerikan savaşını görüntülemek üzere Küba'ya götürmüş, uzun yıllar bunun savaşa götürülen hareketli film kameralarının ilk örneğini teşkil ettiği düşünülmüştü. Ancak 1897'de Türk-Yunan savaşında ve bir yıl sonra Sudan'daki Omdurman muharebesinde çektiği görüntülerle İngiliz savaş muhabiri Frederic Villiers'in bunu yapan ilk kişi olduğu daha sonra anlaşıldı.

Smith, kendi yazdığı biyografisinde Küba'daki çatışmaları tatmin edici bir şekilde çekmenin ne kadar zor olduğunu ve New York'a döndüklerinde en mühim olan Santiago Körfezi Muharebesi'ni tümüyle kaçırmış olduklarını fark etmelerini anlatıyor:

Ofise döndüğümüzde başımızın belada olduğunu anlamıştık. Vitagraph'ın Santiago Körfezi Muharebesi'ni filme aldığı New York'ta kulaktan kulağa yayılmıştı. Ard arda telefon edenlere filmi henüz banyo etmediğimizi, elimizde ne olduğundan emin olmadığımızı ve filmlerin laboratuvar işlemlerinden sırayla geçmesi gerektiği için bir müddet ortaya çıkmayacağımızı anlatık. Oturup birbirimize baktık: Bu çıkmazdan nasıl çıkacaktık? İşleri çok iyi gitmeyen Vitagraph burada geri adım atabilecek durumda değildi.

Blackton sahte bir deniz savaşı kurmamızı önerdiğinde ben ona çılgın olduğunu söyledim. Ama dakikalar geçtikçe fikir giderek daha cazip görünmeye başladı. Niye olmasın diye düşündüm.

O sırada New York'taki sokak satıcıları Amerikan ve İspanyol donanmasından gemilerin büyük fotoğraflarını satıyordu. Herbirinden birer takım alıp savaş gemilerini kestik. Ressam olan Blackton'un çerçeveli bir tualini ters olarak bir masanın üzerine koyduk ve 2,5 cm'lik su ile doldurduk. Kestiğimiz gemi resimlerini suda dik durdurabilmek için yaklaşık 5-6 santimetrelik tahta parçalarına çiviledik. Böylece her geminin arkasında küçük birer 'raf' oluşmuş oldu ve bu raflara 3'er tutam barut koyduk: Bu boyutta büyük bir deniz savaşı için fazla olmadığı kanaatindeydik.

Fon için Blackton mavi renkli bir kartonun üzerine birkaç beyaz bulut boyadı. Bu sığ koyda huzurlu bir şekilde oturan gemilerin her birine doğru zamanda ve doğru sırada kameranın önünden çekmek üzere ince birer iplik bağladık.

Kurduğumuz sahneye duman üflecek birine ihtiyacımız vardı, ama sırrımızın öğrenilmemesi açısından çok yakın çevremizin dışına çıkamazdık. Bayan Blackton'u çağırdık ve kadınların sigara içmediği o dönemde sigara içmeye gönüllü oldu. Yardımsever bir ofisboy da bir puro deneyeceğini söyledi. Miktarı arttırmak için bizce uygundu.

Bir pamuk parçasını alkole batırıp, kameranın algılayamacağı kadar ince bir tele bağladık. Masanın kameradan en uzak kısmının arkasına gizlenen Blackton bu telle barutları ateşledi ve savaş başladı. Bayan Blackton öksürükler arasında sigarasını içip dumanıyla güzel bir pus yarattı. Jim onunla zamanlamasını öyle ayarlamıştı ki eşi dumanı yaklaşık olarak patlamanın olduğu anda üflüyordu. Ne kadar cesur da olsa Bayan Blackton barutun her patlamasında kaçıyor. Jim de onun dönmesini bekleyip bir sonraki barutu ateşliyor, Bayan Blackton da dumanı üflüyor, tekrar

**Blackton
sahte bir deniz savaşı
kurmamızı
önerdiğinde
ben ona
çılgın olduğunu
söyledim.**

Albert E. Smith
Çeviri: Peri Johnson

kaçıyordu. Bayan Blackton'un kaçıışı ile dönüşü arasında geçen zaman karşılıklı hızlı ateş yapmasını engelliyordu. Bunun gerçek savaşta olacağı gibi olmadığını biliyorduk, ama aldatmacaları tartabilecek konumda değildik.

Masanın öbür tarafındaki delikanlının durumu daha kötüydü- puro ona ağır gelmişti, ama askeri bir disiplinle mevkiini terk etmedi. Aramızda en meşgul olan Blackton' du. Bir yandan patlamaları gerçekleştiriyor, bir yandan gemileri çerçeveye çekiyor bir yandan küçük dalgalar yapıyordu.

Perdede gördüklerimiz bizi çılgınca heyecanlandırmadı desek yalan olur. Pusu, dumanlı ortam ve 'top'lardan gelen ateşler sahneye inanılması güç bir gerçekçilik sağlamıştı. O zamanın film ve merceklerinin teknolojik olarak fazla gelişmemiş olmaları maketimizin ilkelliğini gizlemeye yardımcı oldu ve sadece 2 dakikalık bir sekans olduğu için kimse pek inceleyemedi.

O zamanlar için bir aldatmaca olmuş olsa bile, kullanılan ilk maket olarak modern filmciliğin özel efekt tekniklerinin atasıydı.

Pastor's ve Proctor' un iki salonu bir kaç hafta boyunca tam kapasite seyircilerle doldular. "Santiago Körfezi Muharebesi" ve 30 dakikalık "Küba'da Bizim Çocuklarla Omuz Omuz Savaşma" filmlerinin yarattığı heyecanı gördükçe Jim ve benim çektiğimiz vicdan azabı da giderek azaldı. New York'taki hemen hemen tüm gazeteler bu gösterimler hakkında yazı yazıp, Vitagraph'ın bu iki tarihi olayı belgeleyebilmekteki başarısından bahsettiler. ▲

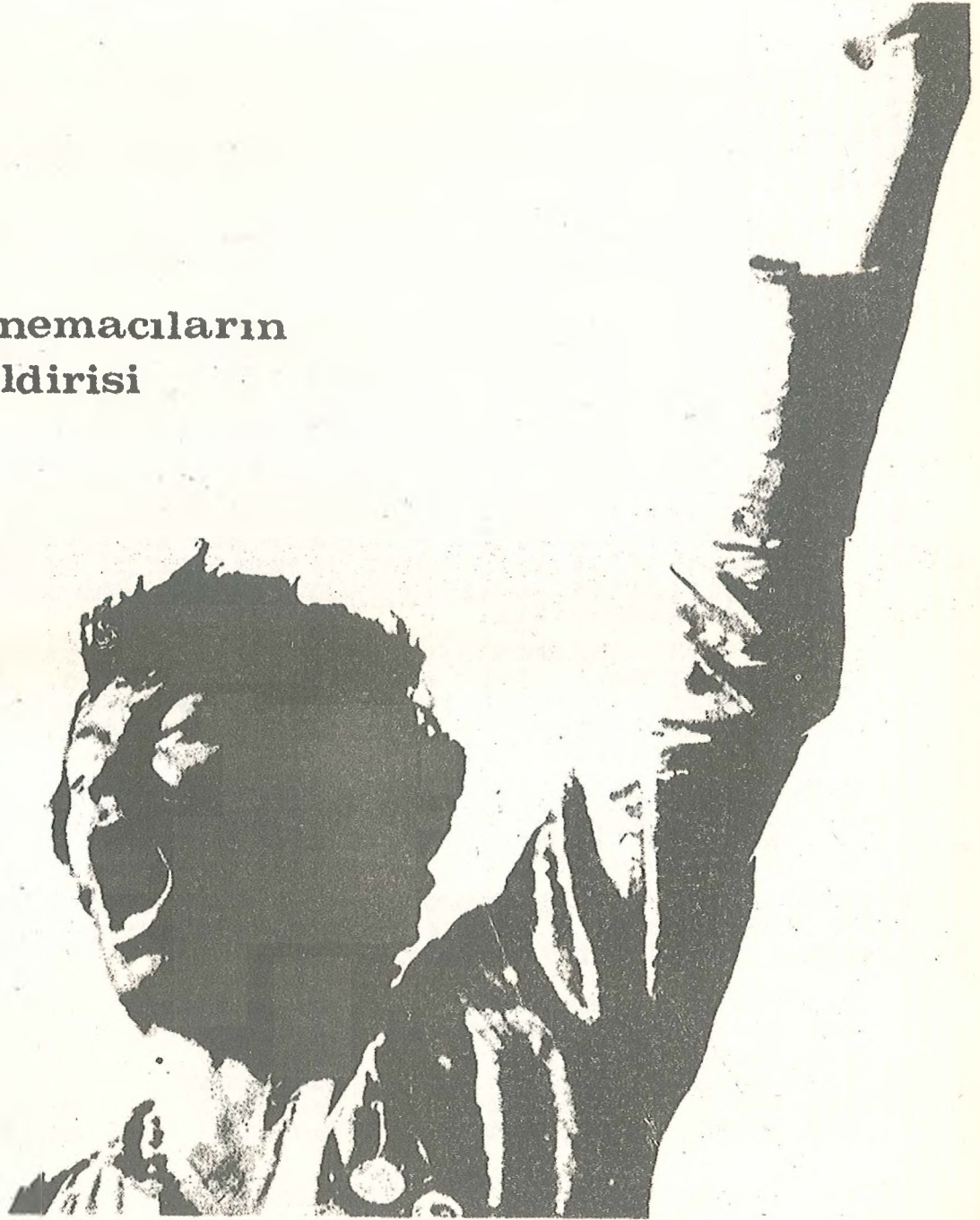
**O zamanlar için
bir aldatmaca
olmuş olsa bile,
kullanılan
ilk maket olarak
modern filmciliğin
özel efekt
tekniklerinin
atasıydı.**



genç sinema

DEVİRİNCİ SİNEMA DERGİSİ

genç sinemacıların
bildirisi



XXXXXXXXXXXXXX
GENÇ
SİNEMACILARIN
BİLDİRİSİ
XXXXXXXXXXXXXX

GENÇ SİNEMA BİLMİ YILLIK BİR DEHBİDEN SONRA TÜRKİYE'DE SİNEMA OLAYININ YENİDEN VE KÖK-
TEN BİR ALINMASI GERREKTİĞİ KANISINDADIR. BU HESAPLAŞMANIN TEK AMAÇI DEVRİMİ, HALKA DÜ-
NÜK VE BAĞIMSIZ BİR SİNEMANIN YARATILMASIDIR. BU AMAÇLA AŞAĞIDAKİ TEMEL SONUÇLARI GÖZÖ-
NÜNDE TUTANAK, HİÇBİRİNDEN HAKTEN VE DEVRİMİ KURUMUN PARASIZLARI BİR SİNEMANIN GERÇEK-
LEŞTİRİLMESİ VE HALKA ULAŞTIRILMASI YOLUNDA ÇABA GÖSTEREBECEĞİMİZİ BİLDİRİRİZ.

- I) SANATIN TOPIUM İÇİNDE, ÇUNIA BİRLİKTE OLUŞTUĞU, TOPIUMDAN AYRI DÜŞÜNÜLEMİZ OLUĞU BİR KEZ DAHA AÇIKLANMALI, HALK KAVRAMI YENİDEN TAYINLANMALI, HALK İÇİN VE HALK ADINA İYİLERİ AYDINLATILMALI, HALK KAVRAMINDAN AMAÇIN EMERĞİ SİCİ-
YAR DEMEK OLUĞU İZELTİLMELİDİR.
- II) GENÇ SİNEMA YARIMAN BU SİNEMA DÜZENİNE KARŞI ÇIKAR, ÇMUN İÇİNDE BULUNDUĞU
TOPIUMFAL DÜZENİ KARŞI ÇIKTIRI GİTİ, ÇÜNKÜ HER İKİ DÜZEN DE İNSANI AÇIKLAMAK-
TAN, İNSANI AMAÇLAMADAN UZAK DÜŞMÜŞTÜR. HALKI HEM MAEDİ HEM DE MANEVİ YANTYIA
SÖMÜRMEKTE. ÖTE BİR AMAÇI YOKTUR. GENÇ SİNEMA BU YÜZDEN BAĞIMSIZ OLMALI, HİÇ
BİR KOŞUL VE NEDENLE TEMEL İLKELERİNDE BİR ÖDÜN VERMEZMELİDİR.
- III) GEREKENBEL KÜLTÜRÜN YABANCI KÜLTÜRLER GİBİ ANCAK DEVRİMİ BİR YERSEKTE İYİLE
BAKILDIĞINDA YARARLI OLABİLECEĞİ KESİNLİKLE ANLAŞILMALI VE ANLATILMALI. BİRİK-
MİŞ DEĞERLER DEVRİMİ AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMELİDİR. GENÇ SİNEMA BUĞUNUN İNSANI-
NI İNCELERKEN, ONA BAKARKEN YENİ DEĞERLERE SAHİP YENİ BİR İNSANI GÖRÜR VE OBU
OLUĞU YA DA ÇİTMEZ EYLEMLERİYLE BİR BÜTÜN OLARAK BİR ALIR. GENÇ SİNEMA ÖZÜ
VE BİÇİMİ DEVRİMİ AÇIDAN VE BİR ARADA DÜŞÜNÜR. BU KAVRAMLARIN BİRBİRİNDEN AY-
RILMAZ OLUĞUNA İNANIR.
- IV) GENÇ SİNEMA YERYÜZÜNDEKİ BÜTÜN YEŞİLÇAMLARA KESİNLİKLE KARŞIDIR. YERYÜZÜNÜN
KİREKİNDE OLUYURSA OLUYUN GERÇEKTE BİR TEK DÜŞMAN YARDIR. BU ANLAMDAKİ EVREN-
SİZLİK, ULUSALLIK DÜŞÜNCEYİYE EŞLEDİR. GENÇ SİNEMA SAĞLAM, YERİNE OYUNUŞ VE
GERÇEK SANAT DEĞERLERİ TABİYYAN BİR ULUSAL YAPITIN KENDİLİĞİNDE EVRENSEL BO-
YUTLAR KAZANACAĞINA İNANIR.
- V) SİNEMACININ KENDİ ULUSUNUN GERÇEKLERİNE BİTİMİRTE VİKİTİ OLUĞU KESİNLİKLE
İZELTİLMELİDİR. ANCAK GENÇ SİNEMA BU GERÇEKLERİN SANAT YAPITLARINA YANSIYI-
SINDAKİ HER TÜRÜ BAĞNAZLIĞA VE DOĞMATİZME KARŞIDIR. SANATÇI YAPITINI ÖZÜR
BİR BİÇİME YARATIR.

BİR AMAÇLARA YÖNELMİŞ BİR SAVASI VEREBİLMEK İÇİN BİR ÖRGÜTÜN GERREKLİLİĞİNİN KAÇINTIMAZ
OLUĞUNA İNANİYORUZ. ÖNEMLİ VE ASIL OLAN YAPITILARDIR VE BU YAPITILARIN HALKA ULAŞTIRILMA-
SIDIR. GERÇEK BİLDİRİYİ DE YAPITILAR ORTAYA KOYACAKTIR.

Tanju AKERSON
Unit AŞÇI
Faruk ATASOY
Veysel ATAYMAN
Engin AYÇA
Göktün BARIŞTA

Yakup BAROKAS
İbrahim ERGÖRMAN
Yargo BOZİS
İbrahim DENKİR
Yüksel DÖNMEZ
Melihmet GÖNENÇ

Mustafa İRGAT
Oğus ONARAN
Yılmaz ÖZEN
Mertin PARKAN
Ömer FERMİZ
Gaye FETEK

Alihan BAYDAR
Ayvet SONER
Ömer TUNER
İsmayil TÜRÜN
Altan YALÇIN
Artun YERES

Türkiye'nin ilk sinema kulübü Fındıklı Güzel Sanatlar Akademisi'nde kurulan 'Kulüp Sinema 7'dir. Sami Şekeroğlu ve birkaç arkadaşının girişimleriyle kurulan bu kulüpte film gösterimleri yapılmış, Fransa'dan Truffaut davet edilmiş, O'nun katılımıyla toplu gösteri düzenlenmiştir. Biz bir avuç sinemasever, böylece ilk kez yabancı bir yönetmeni yakından görme fırsatına erişmiştik.

1965'de Türk Sinematek Derneği kuruldu. Filmler Şişli Kervan Sineması'nda gösteriliyordu. Bizler hem Akademi'deki, hem de Kervan Sineması'ndaki gösterimleri hiç kaçırmıyorduk.

Robert Kolej'de de bir sinema kulübü kurulmuştu ve küçük bir dergi yayımlanıyordu (Görüntü - Nisan 1966). Kolejliler bir sinema yarışması düzenlemeyi düşünüyordular.

1967'de Tanık Sinema Topluluğu kuruldu: Sezer Tansuğ, Mengü Ertel, Yılmaz Zenger, Özer Kabaş, Tanju Akersan, Jak Şalom ve Ümit Aşçı gibi adlardan oluşuyordu. Aynı yıl Robert Kolej, Hisar Kısa Film Yarışması'nın birincisini gerçekleştirdi. Tanık Sinema Topluluğu bir şey yapamadan dağıldı. Onun yerine "Onaltıcılar" adında bir grup oluşturulmaya çalışıldı.

1968'de Hisar Yarışması'na ilgi artmıştı. Herkes 8'lik ya da 16'lık film yapma peşindeydi. Roma'da sinema okulu bitiren Üstün Barışta ile Engin Ayça Türkiye'ye dönmüşlerdi. Yarışmaya katılan genç yönetmenler birbirlerini tanıyor, konuşuyor ve tartışıyorlardı. Üstün'ün örgütçülüğü gençleri bir araya toplamıştı. İlk çekirdek kadroda Artun Yeres, Mutlu Parkan, Mehmet Gönenc, Veysel Atayman, Yorgo Bozis ve Ahmet Soner yer alıyordu. Bir dergi yayınlanmasına karar verilmiş ve abone kampanyası açılmıştı. Toplantılar Sinematek'te yapılıyordu, Onat Kutlar'la Ece Ayhan da katılıyorlardı. Derginin sahipliği ve sorumluluğunu Ömer Pekmez üstlendi. Giderek topluluk genişledi: Jak Şalom, Tanju Akerson, Mustafa Irgat... Çıkış bildirisi üzerinde günlerce tartışıldı. Bildiriye en büyük emeği geçenler Onat, Üstün, Artun, Jak ve Ece'dir. Derginin ilk sayısı 1968 Ekim'inde yayımlandı. Yurtdışından bizi destekleyen İbrahim Denker ve Gaye Petek, Ankara'dan yazı gönderen İbrahim Bergman ve Faruk Atasoy gibi adlara da dergide yer verildi. Bildirinin altına imza koyan herkes Genç Sinemacıydı artık. Böylelikle Oğuz Onaran, Ümit Aşçı, Yakup Barokas, Yücel Dönmez, Yılmaz Özen, Algin Saydar, Altan Yalçın, Ömer Tuncer ve Hüseyin Tüzün de aramıza katıldılar.

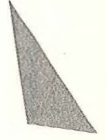
Derginin daha sonraki sayılarında Mete Tanju (Kurtarel), Osman Ertuğ (Koruyan), Enis Rıza Sakızlı, Mehmet Yalçinkaya ve Eskişehir'den Muammer Özer de Genç Sinemacı oldular.

Daha başkaları da vardı elbette, zaman zaman bizi destekleyen arkadaşlar: Kuzgun Acar, Oğuz Alpöge, Sami Altındağ, Kazım Hün, Okan Kahraman, Nurten Karaçivi, Yunus Koçak, Emine Sevgi Özdamar, Nil Parman, Muzaffer Hiçdurmaz, Ali Tara ve ODTÜ'den Murat, Selami, Ayhan Gerçeker...

Bu kişiler zaman zaman geldiler ve gittiler, tıpkı göçmen kuşlar gibi...

Otuz yıl öncesini anlatmak isteyenlere derginin sayfaları açıktır. Yukarıda adı geçen ve geçmeyen herkese bir çağrıdır bu. ▲

**Otuz yıl öncesini
anlatmak isteyenlere
derginin sayfaları
açıktır.
Yukarıda adı geçen
ve geçmeyen
herkese
bir çağrıdır bu.**



**GENÇ
SİNEMACILAR**

Belgesel Sinema

- 1- Akerson Tanju
- 2- Aşçı Ümit
- 3- Atasoy Faruk
- 4- Atayman Veysel
- 5- Ayça Engin
- 6- Barışta Üstün
- 7- Barokas Yakup
- 8- Bergman (Karamehmet) İbrahim
- 9- Bozis Yorgo
- 10- Denker İbrahim
- 11- Dönmez Yücel
- 12- Ertuğ (Koruyan) Osman
- 13- Gönenç Mehmet
- 14- Irgat Mustafa
- 15- Onaran Oğuz
- 16- Özen Yılmaz
- 17- Özer Muammer
- 18- Parkan Mutlu
- 19- Pekmez Ömer
- 20- Petek Gaye
- 21- Sakızlı Enis Rıza
- 22- Saydar Algın
- 23- Soner Ahmet
- 24- Şalom Jak
- 25- Tanju (Kurtarel) Mete
- 26- Tuncer Ömer
- 27- Tüzün Hüseyin
- 28- Yalçın Altan
- 29- Yalçinkaya Mehmet
- 30- Yeres Artun

En Yakından Destekleyenler:

- 31- Acar Kuzgun
- 32- Alpöge Oğuz
- 33- Altındağ Sami
- 34- Ayhan Ece
- 35- Gerçeker Murat
- 36- Gerçeker Selami
- 37- Gerçeker Ayhan
- 38- Hiçdurmaz Muzaffer
- 39- Hün Kâzım
- 40- Kahraman Okan
- 41- Karaçivi Nurten
- 42- Koçak Yunus
- 43- Kutlar Onat
- 44- Özdamar Emine Sevgi
- 45- Parman Nil
- 46- Tara Ali

TÜRKİYE SİNEMASI VE GENÇ SİNEMA

I.

Sinema nedir?

Sinema bir eylemdir... hem bireysel hem toplu bir eylem. Düş kurmakla başlar ve düşlerin peşi sıra yol alır.

Bir mahkumun, çok uzun yıllar boyunca, hücrelerinde sabırla biriktirdiği, yonttuğu, cilaladığı kibrit çöplerinden yaptığı kocaman bir yelkenliyi koltuğunun altına alıp hayata karışması ve nerede olursa olsun o yelkenliyle yolculuklara çıkması gibi... düşler kurmak... Suların bulanıklaştığını ve fırtınaları bilirsiniz. O yelkenliyi yaratan tutku gibi, hep inatla taşıyıp durduğunuz birikimler, deneyler, görüntüler, düşler, bakışlar ve onları birleştiren ruh ile yolculuk sürer...

Sinemayı, hele geniş anlamıyla kısa filmi ve belgesel filmi tartışırken, ne yazık ki, konunun kendisinden başlamak kolay kolay mümkün olmuyor. Tasarım eksikliği, kavram karmaşası, yüzeysellik ve daha çok nedeni var bu durumun. Aslında her alanda böyle bu. Zihinsel faaliyet, yaratıcılık, sanat, sinema üzerinde yükseleceği, besleneceği alanlarda çapraşık denklemler içinde boğuşarak kendini üretmeye çalışıyor. Yetmezmiş gibi tartışmalarda hep eksen kayması yaşanıyor.

Biz hafıza sorunu olan bir toplumuz. Hep hırpalanmış, örtülmüş, ötelenmiş, yoksanmış gerçeklerin geçmişi ile başa çıkmaya çaba gösteriyoruz. Üstelik, tutunacak sivil ve kurumsal yapılar da kuramamışız.

1960'lı yıllarda denebilir ki bizler hayata dair ipuçlarını el yordamıyla bulmaya çalıştık... Yeni kavramlar, yasak sözcükler ve tabular... ve geçmişin sorgulanabilirliği ve geleceğe dair hayaller.

Ve 'dış mihraklı' aforizmalar... değiştirmek üzerine. Olayları ve olguları yerli yerine oturtmak, zihnin evrensel donanımını sağlamak o yılların genç kuşaklarına yüklenildi kaçınılmaz olarak.

Kültürel sürekliliğin -devletten bağımsız olarak- hayatı beslemediği bir tarihsellikte, her türlü tasarım da elbette sayısız zaafı yürür. İşte 'Kısa Film ve Belgesel Film', 'Genç Sinema' kimliği ile esas olarak böyle bir konjonktürde yola çıktı. Onu besleyen tek bir şey vardı: Şarkılar. Sokaklarda kol gezen şarkılar... Hesapsız kitapsız umutlar...

Kısa filmi ve belgesel filmi özellikle, sinemanın varoluşunun belirleyici alanı olarak anlamlandırmak bu noktada çok önemli.

Ticari olmayan sinema, kendini ifade etmenin çözümleyici ve estetik örgütlenme biçimlerinden biri. Dünyada o kendi kurumsallaşmasını yaratırken genel olarak sinemanın da temelini oluşturmuştur. Türkiye'de ise ağır bir gelişme gösterdi. Ancak, televizyon ile birlikte (teşbihte hata olmaz) 'kısa filmler ve belgeseller' gerçekleştirilebildi. Zaten 1950 ortalarında başlayan bir kısa film ve belgesel tarihinden söz edebiliyoruz.

1960'lı yılların ardından, sinemamız, kültürel ve politik ortamın yarattığı ivme ile, bugün hala sancılı sürmekte olan kimlik arayışı içine girdi. O yıllarda Türkiye'de sinema demek, 'Yeşilçam' adında bir sokağa sıkışmış, tartışılmaz hiyerarşisi olan; alaylı; etkiye, eğitime, yeniliğe karşı tutucu; dağıtım mekanizmaları geri ve tahakkümcü; o yılların dinamizminden bile etkilenmeyecek kadar sert; teknik imkanları inanılmayacak ölçüde ilkel ve sermaye birikimi asla kendisine dönmeyen bir kasttı. Kendi kabuğu içinde, onu geliştirecek maddi ve manevi her türlü destekten yoksun... Ne verse kabul eden seyircisi hariç...

**Ticari olmayan
sinema,
kendini ifade etmenin
çözümleyici ve estetik
örgütlenme
biçimlerinden biri.**



Enis Rıza
enis@vtr.com.tr

**Tutkulu, fedakar,
disiplinli ve
hayret edilecek
ölçüde yaratıcı,
olmazı olur yapan
o insanlar.
Türkiye'de,
'SİNEMA
İNSANLA YAPILIR'
dedirten
düş yolcuları...
Ne bir örgütleri,
ne sendikaları,
sigortaları,
ne de geleceğe dair
garantileri vardı.**

Bu koşullarda çok iyi filmler yapılabildiğini de inkar etmemek gerekir. Hatta şimdilerde çokça özlemini duyduğumuz bir hazzın kimi örneklerini de...

Ve her iyi filmin, tümüyle, kendini eğitebilen insanların bireysel çabalarıyla gerçekleştiğini de. Ama çok film devletin gazabına uğradı. Örnekler 50 yaş üstü herkesin hafızasındadır... Yasaklar, film yakmalar, sansür mekanizmaları vb. Ne ki 'devletin gazabını' basit anlamıyla da ele almamalı... Tüm aydınlar ve sanatçılar tarafından hesaplaşılması gereken önemli noktalardan biri şudur... 'Devletin gazabından' çok, kendini devlet yerine koyan, neyin iyi neyin kötü olduğuna karar veren o içselleşmiş 'ideoloji'. Herşeye hayatın içinden değil, ona karşı noktadan bakan zihniyet. Oto-sansür huzuru... 'Ancak bu koşullarda istediğini yapabilirsin' demokrasisi... Bu konularda üretilmiş 'ticari' filmler. Yıllar sonra bir söyleşide, yüzlerce film senaryosuna imza atmış olan Bülent Oran, "kendimi hep bir kiralık katil gibi hissettim" diyecektir. Burada konudan biraz sapıp bir cümle daha kurmak gerekiyor. Şiddet ve kötülük tasarımının bugün vardığı noktaya bakınca, eski filmlerin 'masumiyeti' bu cümleyi gülümsemeyle kucaklamalı.



Fotoğraflar: Ömer Tuncer, 1969, Gerze Tütün Mitingi

Bakışı olmayan, sinemanın misyonunu kavramamış, ancak koyduğu sermayeyi (ki o sermayenin niteliği de tartışılır) biran önce fazlasıyla geri almaya çalışan mantık ne yazık ki onca yaratıcı insanı kısır bir döngü içinde hapsedmişti. Bu, toplumu ve insan ilişkilerini, gerçekliğinden koparan, bir diğer deyişle, insanın, kendisini hayatın içinde yeniden üretmesinin önünü kesen; ülkemiz sinemasının geleneksel - insancıl boyutuna rağmen, duygu köreltici bir yapıydı.

Devletin gazabından kurtulan ve umut veren filmler ise bir başka tepkiyle karşılaştı: Bu filmlerin yeni bir izleyici talebi ve yeni dinamikler yaratabileceği endişesi ile mekanizma aykırı unsurlardan temizlenmeye çalışıldı. Tutkuyla ve yeni arayışlarla orada var olmak çok zordu.

Ama Sinemamızın, bütün bu koşullara rağmen çok değerli bir malzemesi vardı. İnsanlar. Tutkulu, fedakar, disiplinli ve hayret edilecek ölçüde yaratıcı, olmazı olur yapan o insanlar. Türkiye'de, 'SİNEMA İNSANLA YAPILIR' dedirten düş yolcuları... Ne bir örgütleri, ne sendikaları, sigortaları, ne de geleceğe dair garantileri vardı. Ama onlar oradaydılar. O sokakta... figüranlar figüran kahvesinde; set işçileri set işçiler kahvesinde... Beklemekten ve çalışmaktan asla usanmadan oradaydılar. Sinema Emekçileri Sendikası'nın -sinema çalışanlarını doğrudan temsil eden bir örgütlenme olarak- ancak 1970'lerin sonuna doğru, zorlu mücadelelerle kurulabilmiş olması da oldukça düşündürücüdür.

60'lı yılların sonuna doğru Yılmaz Güney'in "Umut" filmi bir umut olacaktı sinema için. Umut olacaktı çünkü, mekanizmanın kendi kuralları ve kanalları içinde bir çatlak yaratacaktı. Türkiye Sineması'nın, ancak 1970'li yılların sonuna doğru, kabuğu kırılmaya başlayacaktır.

Ne gariptir ki, reklam sektörünün gelişmesi, teknik bir altyapıyı dayatmaya başlayacaktır önce.

Sabun sürerek yapılan kaydırmacaların, ilkel laboratuvar işlemlerinin yerini gelişmiş teknik donanımlı yapımlar alacaktır reklam sektörünün oluşturduğu kaynaklarla. Işık anlayışlarından ritim duygusuna kadar etkili ve eğitici ama bir o kadar belirleyici bir dinamik yarattığını da söylemek gerçek dışı olmaz. İş potansiyelinin artması, örgütlenme çabaları ile birlikte de Yeşilçam'ın o yoksul görüntüsünde gözle görülür değişimler yaşanacaktır.

Ülkenin dışı açılma modeline dönmesi, değişen ekonomi - politikalar, krizler, televizyon kanalları, birdenbire dünyayla yüz yüze gelme gibi nedenlerle de yeni yönetmenler, yeni anlayışlar için yeni kapıların açılması umudu belirecektir bu koşulların dayatmasıyla.

Ne ki sinemanın, hep dile getirilen -kısmen başta da özetlenen- sorunları bir yana, zihni oluşumunda ve hayal gücünde kökten bir değişim eğilimi hala görülmektedir. Bu konuda 'Kısa Film'in ve 'Belgesel Film'in yokluğu bir olgu... Ama öncelikle 'Eleştiri' yokluğu bir başka olgu. Oysa eleştiri ivmelendirici ve eğitici alanıdır sanatın.

Kısa filmi, belgeseli gündemine almayan; ansiklopedik, sinemanın temel kıstaslarından yoksun, yeni yazarlara kapalı, bakışsız bir yapı asla sinemayı besleyemezdi.

Bizim sinemamız, eleştiri platformunda, sinemadan -Dünya Sinemasından-ayrı bir yerlerde ele alınıyordu. Sanki Türkiye Sineması ve Dünya Sineması ayrı ayrı kategoriler gibi. Türkiye'de ancak bu kadarı yapılabilmiş gibi-genel /evrensel/kıstaslar Türk Sineması için farklıymışçasına-söz konusu edilmiyordu. Ve kötünün iyisi mantığıyla, o da ancak, şu ya da bu nedenle bir film eleştiri konusu olabilmişse... Çünkü film eleştirisi sayfalarında ağırlıklı olarak yabancı filmler yer almaktaydılar. Ve ya da, bu anlayışa rağmen evrensel ölçülere göre önemli bir yer tutabilecek filmler de aynı önyargının kurbanı oluyorlardı: Küçümsemenin iki yüzü. Bu anlayışın sinemanın bütünü üzerinde çok olumsuz sonuçlar doğurduğunu söylemek yerinde olur. Oysa, bir film yapılabiliyorsa eğer, o filmin iyi bir film olamamasının nedenleri, sinemanın hep dile getirilen o büyük ve haklı sorunlarında değil, başka yerlerde aranmalıdır ilkönce: Zihni birikim, hayal gücü, üslup arayışı ve sinemanın temelini oluşturan diğer unsurlar: Karakter tahlili; olaylara bakış; soyutlama gücü; diyaloglar; örgü; kamera kullanımı; oyuncu yönetimi, beden dili ve jestler; çerçeve duygusu; ışığa egemen olma; kurgu mantığı, grafik ve ritim; plastik ve müzik kullanımı... ve felsefe. Bütün bunların öğrenilmesi, sinemayı kucaklayacak kaynakların -maddi kaynaklar dahil- yaygınlaşması, hayatın doğru ve sinematografik okunuşu.

Filmin 'yurttaşlık hakkını' kazanması, eleştirmenlerin çoğalmasına ve eleştiri yönteminin öznel niyetlerden kurtulup güçlenmesine de bağlıydı.

Eleştiri mekanizması derken, eleştirmenler bunun önemli bir unsuru yalnızca. Bir yanı da, sanatçının ve sanat ürününün kendisine dönük kuşkuyu hep taşıması... Ve elbette üçüncü ayak olan izleyicinin seçici -çözümleyici- destekleyici gelişkinlik düzeyi.

Zihinsel tasarım kadar eleştiri, bütün yaratıcılıkların yüreğidir. Çünkü güçlü bir eleştiri aygıtı oluşmamışsa ve yaygınlaşmamışsa eğer, sinema, toplumun kendi kendisine ihanetinin de öznellerinden biri olacaktır.

Kısa film ve özellikle belgesel sinema, sinemanın belkemiğini oluşturur.

Sözlüklerde bir kısa film ya da 'belgesel yönetmenin adına pek rastlanmazdı. Yönetmenler Derneği'ne sadece 'uzun metraj' ticari film yapanlar üye olabilirlerdi. (Yalnızca 'ticari' film yapanlar yönetmen sayılıyordu).

Film denen şu kıymıdayan görüntüler, yargıların efendisidir.

**Filmin
'yurttaşlık hakkını'
kazanması,
eleştirmenlerin
çoğalmasına ve
eleştiri yönteminin
öznel niyetlerden
kurtulup
güçlenmesine de
bağlıydı.**



**Bildirisi'nde
ve
Genç Sinema
Dergisi'nde
ve özellikle
kısa süren
hayatında
bu çıkışın
temel olarak
üç vurgusu vardı...**

Adil ya da müstebit bir efendi...

O efendinin efendisi olan 'erk'in elinden duyguyu ve belleği kurtarmak gerekiyordu. Örneğin şiddetin ve köşe dönmeçiliğın de efendisi o erk değil miydi?

Ve (ticari olmayan) sinema kültürü. O kültür olmadan da sinemanın gelişmesi mümkün olmayacaktı.



Baş a dönelim.

1967-1968 yıllarıydı. Şarkıların gerçekleşeceğine inanıyorduk.

Ve 'Genç Sinema'. Bugün nedense kimsenin hiç söz etmediği, deneyleri bugüne aktarılamamış 'Genç Sinema'... ki içimize o ateşi düşürdü! Bir kutu daha fazla film alabilmek için, yeni bir kamera - yeni bir oynatıcı edinebilmek için her şeyini vermeye hazır olmak... Amors perforelerine sicim geçirerek üzerine negatifi sarıp leğenlerde yıkanan, kimi zaman kollu masalarda, kimi zaman da büyütle kare kare kurgulanan filmler... Nefes nefese zamanı yakalama telaşı... Tanıklıklar, dergi sayıları, tartışmalar... Acılar... hesaplaşmalar, sevinçler...

İşte 'Genç Sinema' bu koşullarda, 1968 yılında kuruldu. Bildirisi'nde ve Genç Sinema Dergisi'nde ve özellikle kısa süren hayatında bu çıkışın temel olarak üç vurgusu vardı: Türkiye'de ilk sinema gösterilerinin saray denetiminde, film çekiminin de ordu bünyesinde başladığını... Ve sonra 1939 Mussolini yasalarıyla birlikte yürürlüğe giren sansür tüzüğü'nün, savaş ve tek parti koşullarıyla bu sürece eşlik ettiğini düşünecek olursak Yeşilçam'ı kuşatan ideolojik iklimi de -ki bu uzun bir tartışma konusudur-kavramak mümkün olacaktır.

İşte Genç Sinema böylesi bir ortamdan sivil anlamda kopuş eğilimini taşıyordu. İkincisi kısa film ve belgesellerle yola çıkan genç bir hareketti.

Üçüncüsü ise ilk kez, bir hareket olmasının gerekli kıldığı kolektif ruha sahipti.

Ve Genç Sinema çok yanlış da yaptı. Öncelikle, yapıcı bir eleştiri yerine Yeşilçam'ı toptan reddetti. Bir diğeri ise, politik sinema yapmak üzere yola çıkarken, belli politik tartışmaların peşine takılması oldu. Kısacası çocukluk zaafı ile birlikte 68 gençliğinin bütün yalnızlığını paylaştı.

Televizyonu daha bir süre sonra tanıyacaktık; ne Yeşilçam'da değişim belirtisi; ne batıda olduğu gibi herhangi bir kurum, vakıf; ne reklam sektörü; ne kanallar; ne sinema okulları; ne sinema festivalleri... ne sanat akımları...

Daha ufku yoktu bu yolculuğun. Birer görsel vakanüvis gibi çıkıldı yola, sokaklara çıkıldı, kendi olanaklarımızla düzenlenen birkaç kısa film şenliği, sonra sırtlanıp her yere taşınan oynaticılar...

Her anın, her dâlayın içinde ve tanık olmak, görüntülemek... Tarihi ve hayatı kavramanın ve dünyayı değiştirmenin ipuçlarını yakalamak... Çözümlemenin ve soyutlamanın estetiğini aramak... Politika ve sanat kuramları, sinema akımlarını öğrenme çabaları. Ustalarla tanışmak.

Ama bu süreç de yine bir darbe ile kesintiye uğrayacaktır...

Artık sinemanın düne göre bugününden değil geleceğinden söz edilebilir, geçmişin deney birikimini ve ruhunu yeniden üretmek elbette.

Çünkü geçmiş çok kısa ve söz konusu zaaf karakter değiştirmiş de olsa hala var. Bir de buna hayatın ve piyasanın bozucu etkilerini katmalı...

1960'lı yıllarda, bir birikimin oluşmaya başladığını görmek gerekir. Ne ki bu birikimin, sanal ve eksik yanlarının açığa çıkarılması çok önemli: Özellikle bugün tv kanallarının çoğalması ve 'kolay yapımları' körüklemesi ile birlikte, sinemanın etik ve disiplinlerini edinmemiş, bakış açısı olmayan, amatör heyecan ve deneysel süreçlerden geçmemiş, teknolojinin bozucu etkileri ile donanmış, ekipleşmelerin ve ürünlerin yarattığı bulanma bunlardan biri...

Toplumsal dinamikleri besleyecek bütün karşı çözümlerinin savrulması...

Saplantıların, bilgisizliğin, katılıkların, kabalıkların rüzgârıyla savrulması...

Genç Sinema deneyi daha tartışılmadı. Genel olarak, kısa filmi -ve özellikle belgeseli- yine kendisi ile açıklayabilecek özgürleştirici ve destekleyici olanakların yokluğunda, sinemanın diğer alanlarında da yol almanın zorluğunu bir kez daha belirtmek gerek.

II.

1996 yılı başlarıydı. Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü'nden bir grup genç bizimle söyleşi yapmak istediler. "... 1960'ların sonlarından itibaren başlayan sinema tartışmalarında ilk durağı temsil eden 'Genç Sinema' olgusunu araştırmak..." üzerine idi kurdukları cümle. Yaklaşık 25 yıl sonra... 'Genç Sinema'cılar olarak biz, genç sinema ile yüz yüze geliyorduk ilk kez. Kendimi sırat köprüsünde hissettiğimi söylemeliyim. Genç Sinema hareketinde yer alan arkadaşlarımızın büyük çoğunluğu, birbirinden bağımsız olarak sinemanın çeşitli alanlarında hayatlarını sürdürübilmişlerdi. Belki, Genç Sinema hareketi yaşanmış bir deney olarak hepimize bir içsel hesaplaşma düzleminde yol gösterici olmuştu. Ama yıllar sonra ilk kez, genç ve ortak bir aklın sorularını karşılamak durumu zihnimizi kurcalayan duygularla sarmaladı bizi.

'Belgesel Sinemacılar Birliği'nin yapılanmasına doğru ilk tartışmalar da o günlerde başlamıştı.

"Görüntü" dergisinde sayfalarca konuşmuşuz. Saatlerce konuştuğumuzu hatırlıyorum. Sözünü ettiğimiz tarihsel süreç, Genç Sinema öncesi yola çıkışlarımızı da düşünecek olursak 40. yılına yaklaşıyor bugün. Sabahattin Eyuboğlu, Adnan Benk, Aziz Albek ve arkadaşlarının, 1950'li yıllarda belgesel film çalışmaları ile 'tarihsel miras'a yaptıkları vurguyu ve deneylerini Altan Yalçın da Genç Sinema'ya taşımaya çalışmıştı. Aziz Albek hâlâ bizimle.

Ve Genç Sinema çok yanlış da yaptı. Öncelikle, yapıcı bir eleştiri yerine Yeşilçam'ı toptan reddetti... çocukluk zaafı ile birlikte 68 gençliğinin bütün yalnızlığını paylaştı.

Genç Sinema ile ilgili olarak, söylenebilecek en hazin durum ise, sinemamızın en can alıcı sorununa işaret ediyor... 'Ulusal Sinema Kurumu'nun yokluğuna...



Mutlu Parkan ve Enis Rıza bir kısa film çekiminde



Kısaca elli yılı aşan bu özgün birikimin bilgisini yeni bir sinemanın inşasına katmanın zamanı belki de.

Bu elli yıl boyunca dünyada ve Türkiye'de çok şey yaşandı!

Sinemaya dair farklı deneyler ve birikimler de oluştu. Türkiye'de sinema eğitimi, 10-20'li yıllarla ifade edilen bir geçmişe sahip daha. Dünya Sineması ile tanışma süreci de, Sinematek ile başlamış olmasına rağmen, yeni yeni yaygın ve sıcak bir düzleme yükseliyor.

Dünyanın son halleri ile birlikte, televizyonların yarattığı altüst oluş, sinemayı başka bir durumla da karşı karşıya bıraktı; kendi seyircisini oluşturmak. Belgesel Sinemacılar'ın son 6-7 yıldır Türkiye'nin çeşitli yörelerine, çeşitli etkinliklerle filmlerini götürmelerinin anlamı buydu. Son yıllarda benzeri çabalar, sinemanın farklı alanlarında var olan sinemacılar tarafından da gerçekleştirilmeye başlandı. Yeni bir seyirci, yeni bir sinema.

Özgün kuramsal tartışmalara tek tük de olsa özgün filmlerin eşlik etmesinin tarihi ise bu yeni durumun bir parçası.

Genç Sinema ile ilgili olarak, söylenebilecek en hazin durum ise, sinemamızın en can alıcı sorununa işaret ediyor... 'Ulusal Sinema Kurumu'nun yokluğuna... Çünkü gerçekleştirdiğimiz filmlerin büyük bölümü kayıp. Belki de Genç Sinemacılar olarak bizleri suskunluğa iten ruhsal durumu açıklayacak nedenlerden biri budur.

Genç Sinema'nın dünya sinema mirasının deneylerini, bilgisini devralma ve onun üzerinden bir sinema inşa etme eğilimi taşıdığını; bunu yaparken kısa filmin ve özellikle belgesel sinemanın önemini kavradığını söylemek iddialı da olsa kurulması gereken bir cümle. Geriye bakınca Genç Sinema'nın bugüne taşınabilecek önemli bir şeyleri olduğu söylenmeli. Film yapmanın ve filmleri topluma taşınmanın ortak coşkusu kadar, 'sinemayı öğrenme' çabası da Genç Sinema'nın özelliği idi. İçimizde yurtdışında sinema eğitimi almış iki arkadaşımız vardı. Sinema dergilerinin ve sinema yazılarının da yaygınlaştığı o yıllarda, özellikle Ankara Grubu'nun Polonya ve Fransız sinema okullarından getirdiği kitaplar ve çeviriler ile önüne koyduğu çalışmalar ve kuramsal arayış tamamlanamadı.

Genç Sinema'nın, çeşitli üslup arayışları içinde, örneğin dogmacıları hatırlatan ve benzeri tezleri epik sinema ve yeni gerçekçilik tartışmaları ile birlikte geliştirmeye çalıştıklarını söylemeliyim. Bu çıkışın, ömrünün kısa oluşunun nedenleri de ihmal edilmeden, daha derinlemesine tartışılması gerekiyor.

Yeni bir sinema, yeni bir sinema tarihinin kuramsal olarak geleceğe aktarılmasına da bağlı olacaktır. Ürünlerle öncelikle, ama tek başına bir sinema arşivi kuran Sami Şekeroğlu'ndan, unutulmuş ve filmleri çözümlenmemiş nice sinemacıya kadar; TRT'nin adları önemsizmemiş 'sinemacılarından', genç sinemacılara, Suha Arınlar'a, Nijat Özönler'e kadar, herkesi ve her çabayı yerli yerine oturtan bir tarih olmalıdır bu. Özellikle usul usul varlığını sürdüren ve kendini üreten Belgesel Sinema'nın, sinemanın geleceği açısından önemini bir daha vurgulamak gerek.

Genç Sinema üzerine konuşmaya başlamak, Türkiye Sineması üzerine tarihsel ve çözümleyici konuşmalara da yol açmak anlamına geliyor.

Genç Sinema ile ilgili anlatılacak çok şey var. Ama belki ilk söylenecek cümle şudur:

Genç Sinema yaban bir hareketti; ama biz birbirimizin filmlerini çok severdik. Çünkü her film hepimizin filmiydi ve herkesin filmiydi. Biliyor musunuz... bizim filmlerimiz dağ kokardı, sokak kokardı, insan kokardı. ▲



Bir Gençlik Yürüyüşü'nden, 1970

Genç Sinema üzerine konuşmaya başlamak, Türkiye Sineması üzerine tarihsel ve çözümleyici konuşmalara da yol açmak anlamına geliyor.



Genç Sinemacılar İstanbul Bürosu'ndan



Genç Sinemacılar Karadeniz sahilinde çekimde

"GENÇ SİNEMA" YAŞIYOR

Belgesel Sinema

...TİP'in özelinde
tespit edilebilecek
çatışmalar,
"Genç Sinema"
hareketi üzerinde
konuşmamıza da
ipuçları sunacaktır.



Veysel Atayman
atayman@superonline.com

Tarihe tarih olmadan bakmak zordur. 'Tarihselleşmenin' bir çok belirtisi, kriteri olabilir. Diyelim ki "68" için de tarih olma hakkı doğdu. Üstelik tırnak içindeki 68 bir etiket olarak daha tarih olmadan -hani artık olduğunu kabul edersek- (narsist- olumlu anlamda kullanıyorum bu kavramı) bir 'genç-aydınlar ve aydın aday kuşağının kendini gelmiş ve gelecek bütün kuşaklardan farklı, hiçbir kuşağın yaşamadığı ve yaşayamayacağı bir şeyi yaşamış bir kuşak olarak imtiyazlı kılma isteğinin üzerine yapılandırılmıştır..

Tuhaf bir görüntü var önümüzde. Bugünün zihninde ortalama bir yanılığın var "68"e ilişkin: Giderelim. "68" ardından da "71" Türkiye sol hareketinin (bir yanı olarak) 'başlangıcı'nı işaret etmiyordu; bunlar sondu. Ya da sonun başlangıcı.

Politik şartlar

Altmışın ortalarında en azından adı "İşçi"nin partisi olan politik bir organizasyon yerleşik iktidarı ürkütemiş, yüzde 2,9 bir sonraki yılda da yenilenen senato seçimlerinde yüzde 3,9 oyla solu meşrulaştırma gibi sarsıcı yönde bir adım atmıştı. Bu bir doruksa, bundan sonrası eğrinin aşağıya kıvrılması söz konusu olmalıdır. Burada biraz durulacaktır; çünkü TİP'in özelinde tespit edilebilecek çatışmalar, "Genç Sinema" hareketi üzerinde konuşmamıza da ipuçları sunacaktır.

TİP'in 1966 yılının sonuna doğru Malatya'da toplanan II. Kongresi'nde, Yön Dergisi'nin sol hareketin öncülüğünü seçkin kadrolara ayıran anlayışı doğrultusunda, işçi sınıfının öncülüğü ilkesine karşı çıkan bir grup partiden uzaklaştırıldı. Bu uzaklaştırma, *milli demokratik devrim* tezinin parti içinde güç kazanmasını önleyemedi. Önlenebilen bir gelişme daha vardı: Sınırlı sayıdaki gençten oluşan devrimci grupların "öncü" harekete girişmeleri.

Bir hatırlatma daha: 1965 ile 70 arasındaki seçimlerde, TİP'in aldığı oylar 300 bine hiç ulaşamadı anımsadığım kadarıyla. Bu bağlamda, "solun yükselen hareketinden" söz ederken bile, öncesine ve sonrasına göre bir karşılaştırmayla bir nispi tespiti ulaştığımızı söylemeliyiz.

Burada, "Avrupa refah şovenizminden abartılan bir kavramın", "68" etiketinin, solun iktidara alternatif olduğu bir döneme yapılandırıldığı (Osman Çutsay/ Eski Dergisi, 2002, sayı 8), bunun Türkiye'nin bugünü için çok öncelerden yazılmış bir senaryonun parçası olduğu ve "unutulmaz güzelliklerin, *Deniz'in, Mahir'in, Sinan'ın* ve dirençli *Behice Boran'ın* yaşanan zamana damga vurma"sının böylece engellendiği tezini 'verimli' bulduğum için hatırlatmak gerekli görünüyor bana. Hem tek, özel (Türkiye) durumda hem de genel dünya düzleminde *tarihsel dinamiği* temsil eden sınıfların, bu sınıfların kendi devlet sınırları içindeki ilişkilerinin, ekonomik, politik, kültürel vb. analizlerini (o günler için) ortaya koymadan "68" in, dış bir reklam kampanyası ile burada yükselen solun önünü kestiğini ileri sürmek, bir yandan "68" ile solun çeşitli düzlemlerdeki ilişkisini (aydın-sınıf buluşma ihtiyaçlarını vb.) yüzeysel bir buluşma ve sonra da çark etme ilişkisine tercüme ederken, (özellikle aynı yazıda "**Birikim**"e yüklenişte suçlanan tavr) bir yandan da solun "kültürel boyutunun", "68"i biraz da evrensel bir dille buluşan farklı ülke insanların ve özellikle de gençlerinin hareketine dönüştüren yanının önemsizleştirilmesi sonucunu beraberinde getiriyor. Kaldı ki "68" in mistikleştirilmesine, büyüdü bir sıfır noktası gibi algılanmasına haklı olarak yapılacak itiraz, "öncü" genç insanın büyük ahlaki davranışını ve insan severliğini, hatta kendini kurban edişini (alıntıdan çıkabileceği gibi) aynı tırnak içindeki 68 gibi yüceltme, siyasal harekette 'tarihin mantığı ve genel adına öznel düzlemde karar almanın sorumluluk ve ağır sonuçlarını' hem harekete bizzat kalkışan küçük gruplar hem de genel hareket süreci bakımından değerlendirme yükümlülüğünden uzaklaşma anlamına getirebilmektedir.

TIP'e gelen çizgi, öteki irili ufaklı sol partilerde çeşitlenen görüşlerin savurduğu, parti içinden kopan öncü kadrolar, ve asıl 71'den sonraki kuşağın üzerine çöken büyük kabus ve yaşanan acılar, 80 darbesiyle tamamlanan solu tasfiye süreçleri, vb. tarihin kendi başına yazılamayan mantığını genel insan çıkarları ve refahı doğrultusunda geliştirmek isteyen *dinamikleri* çökertmeye yönelik büyük sınıfsal ittifakların dağıtmaya, durdurmaya, geriletmeye yönelik mücadele projeleriyle birlikte anlaşılmalı. (Bir hatırlatma: Bugün benzer bir sorumluluk yaşanmaktadır. En insani ve anlaşılır tepkilerimiz, mazluma zulüm eden güçlüye yönelik o kahreden iç ve dış feryadımız, mazlum halklar, mazlum uluslar, emperyalizm, kapitalizmin dar boğazı, kültürler savaşı vb. konuşmalarımızla (iç ve dış konuşmalar bunlar) harmanlanıp yeni bir sürece doğru evrilirken bir kez daha karşımıza 'tarihin *mantığını* oluşturan ve yönlendiren *dinamiklerin*' bilimsel analizlerinin önemi sorunu çıkıyor.

"68" ile benzerlikler var. Orada Vietnam'ın körükleyici, uyandırıcı etkisi vardı, burada "Irak" var; orada Marksizmi kültürel alana çekmiş, politik bir pratiğe çok az önem veren, bireyi, psikolojisini, öznel bilinci 'sınıfa aidiyetin' önüne çıkarmış, aydınlanmacı akla demokratikleştirici misyonlar yükleyen teoriler kırklardan beri hazırlana gelmişlerdi, bu birikim, Ginsberg'ler, Joan Baez'lar, Bob Dylan ve hatta Beatles'larla özel karışımlar oluşturup, pazar ekonomisine dayalı bir refah ve tüketim toplumunun sınırları içinde, öteki deyişle kapitalist sistemin sınırları içinde, düzen değişikliğinden çok düzen onarımına yönelik bir tepki ve hani ille de öyle diyeysek "genç isyana" dönüşmüştü.

Hayatın anlamı sorununun genel toplumsal sorunlarla bağı

Türkiye'nin "yükselen solu"nun yeni kuşağı (o yıllarda 20-30 yaş arası) bilimsel toplum analizlerine yönelik temel eserleri şöyle ucundan, kırık dökük, komprime edilmiş halleriyle, kulaktan dolma aktarımlarla edinmeye çalışırken, bu kültürel soslu "Marksizm" özellikle aydın/aydın aday gençliğin anlaşılır nedenlerle (yabancı dil bilme, burjuva, küçükburjuva köken vb.) arayışlarına denk düşecekti. Burada önemli bir nokta daha var: Başta işçi sınıfının sendikalaşmış, iyi kötü partileşmiş kesimi, toplumun öteki katmanları, sol harekete somut, pratik, elle tutulur yaşamsal dönüşümlerin ihtiyacı doğrultusunda yaklaşırken, çoğu kolej çıkışı burjuva-küçükburjuva genç kesim ve kırsal kökenine rağmen eğitim kurumları içinde bu kesimle buluşabilmiş "gençler", *anlam* sorununu, hayatın anlamı ve anlamlı kılınması sorununu bir temel motivasyon olarak izleyeceklerdi. Önemli bu tespit bence; Frankfurt Okulu mahreçli eleştirel-kültürel toplum teorisinin (içeriğinin ve birikiminin değilse bile) etkilerinin "68" gençliği üzerine ve biraz daha sonrasına kadar uzanan etkilerinde, "anlam" ihtiyacının büyük bir payı bulunduğunu düşünüyorum.



**...bu birikim,
Ginsberg'ler,
Joan Baez'lar,
Bob Dylan ve hatta
Beatles'larla
özel karışımlar
oluşturup,
pazar ekonomisine
dayalı bir refah ve
tüketim toplumunun
sınırları içinde,
öteki deyişle
kapitalist sistemin
sınırları içinde, düzen
değişikliğinden çok
düzen onarımına
yönelik bir tepki ve
hani ille de öyle
diyeysek
"genç isyana"
dönüşmüştü.**

**60'lı yıllarla
siyaset, ekonomi
başta olmak üzere
her alanda yaşanan
geniş kapsamlı
girişimlerin,
bu gençliğe,
bir yolculuğun
başında olma
duygusu vermiş
olduğu kesin;
"Dünya harekete
geçmiş" gibiydi;
yenilenmeye
yürürken,
dışta kalmak
genç için zaten
imkansız gibiydi.**

Ağaçların sıklığından ormanı görememe

"68"e benzerlikten söz etmiştim. 80 ve sonrasında, Marksizm akademilerin içine iyice çekilip (ineğin kıyma makinesine bir uçtan girip arkasından sucuk, salam olarak çıktığı reklam metaforunu kullanacak olursak) öteki uçtan sivil toplum-devlet; iletişimsel eylem, radikal demokrasi, sivil itaatsizlik vb. teorilerle harmanlanıp bulandırılıp ortalığa salındı. 80 ile 2000 arası zihin bulanıklığında ve teorinin iyice ayrıcalıklı bir katmanlığın işiymiş gibi görünmesinde, bu Lacancılıkla, feminizmle, göstergebilim, dekonstrüksiyon vb. ile "yenilenmiş" yeni teori(ler)in payı büyüktü. Bu ikinci büyük ithalat furyası, bugün yeni bir bunalımın eşliğinde Irak'a, diyelim ki, sınıfsız, imtiyazsız bir ulus devlet topluluğu gibi bakışımızı, oradaki büyük burjuvazinin, burjuvazinin (yoksa orada böyle bir sınıf yok mu?) dünya finans kapitali ile, öteki enternasyonal hakim sınıflarla ilişkilerini, bizatibi yönetici kliğin sınıfsal ilişkilerini hiç hesaba katmadan reel politika analizleri içine sıkışmamıza, sorunu genel bir demokrasi, sivil toplum-devlet ilişkisi düzleminde tüketmemizi, ve elbette duygusal düzlemde kahrolmamızı beraberinde getirmektedir.

"68" de yükselen gibi görünen *sol*, özellikle milli demokratik devrim tezlerinde çıkarlarını askıya almış, kendinde bir "ulusal burjuvazi" vehmine kapılmışsa, bugün de, gene teorik donanım yetersizliğinden "ulusların" hakim sınıflardan bağımsız, onların refleks ve tepkilerine sırt çevirmiş bir yerli burjuvazi, diyelim ki, enternasyonal hakim sınıflarla çıkar ittifakına girmeye yanaşmayacak bir sermaye sınıfından medet umabilecekleri vehmi yaygındır.

Kopuk gibi görünen bu dolaşmaların hedefi açıktır; "68" ile iç içe "genç sinema" üzerine ne denebileceğine ilişkin arayışlarda, o günlerin genç kuşağını kuşatan teorik, kültürel, sosyal ve psikolojik şartları kabaca harmanlayıp bugünün genç kuşağıninkiler ile dolaylı da olsa karşılaştırmanın en azından o günü anlamada işlevsel olacağını düşünmekteyiz.

"Genç olma"

"Genç Sinema" 60 ile 70 arasında yaşı yirmiden otuza evrilen bir kuşağın hareketi, daha doğrusu hareket niyetiydi. 60'lı yılların politik harekete destek olabilecek birikimine kısaca değindik. Genel eğilim, hedef ve siyasal-kültürel birikimler, "Genç Sinema"yı kuşatan objektif şartlar olarak anlaşılabilirlerse, "genç olmanın", ama o yıllarda genç olmanın sübjektif düzlemde nasıl anlaşılacağı sorusuna verilebilecek cevapları da objektif ilişkilere eklemek gerekiyor.

"Genç Sinema" çekirdeğinin ve bu çekirdeğe eklenilen sonradan asıl önemli işleri gerçekleştirmiş olanların "toplumsal varlığına" (Lucas'ın kastettiği anlamda) değinmiştik. Değinirken de bu öbek içinde, benzer öbeklerde olduğu gibi, *anlam* sorunun bilinerek ya da bilinmeyerek hep tayin edici bir motivasyon olduğuna işaret ettik. Bu çok önemli: Varoluşçu ya da yer yer epik Fransız sinemasının "devrimci" sinema içinde *alınlanması* bu anlam arama ihtiyacının belirleyici olduğu kesin. Resmî ideolojiye bağlı baskılar sonucunda kendine özgü sembollerle işleyen bir sinema yaratmış olan Polonya, Çekoslovakya sinemalarının "anti-resmî sol", *varoluşçu* yanlarına duyulan büyük yakınlığın da anlaşılması ancak böylece mümkün gibi.

Şöyle genelleyebiliriz *sübjektif* yanla ilintili olarak: 60'lı yıllar gençlik hareketleriyle dünya ölçeğinde dolup taşarken, "genç olmanın" burada bile az çok "özel" bir anlam oluşmuştu. Türkiye tarihinde ilk kez siyasette gençlik vardı. Gençlik sıfatını başa alan birçok küçük organizasyonun "genç" sıfatına yükledikleri ortak anlam, sosyal hayatın her platformundaki yorgun düşmüşlüğe, köhneleşmişliğe, statükoculuğa, düzen onarmacılığına, ya da belki yarını da bugün gibi yaşama çaresizliğine bir tepki, araya bir sınır çekme kaygısında toplanıyordu. 60'lı yıllarla siyaset, ekonomi başta olmak üzere her alanda yaşanan geniş kapsamlı girişimlerin, bu gençliğe, bir yolculuğun başında olma duygusu vermiş olduğu kesin; "Dünya harekete geçmiş" gibiydi; yenilenmeye yürürken, dışta kalmak genç için zaten imkansız gibiydi.

İşçi sınıfının bilimi

İşte tam da bu noktada, *anlam* sorununun, toplumsal varoluşun dışında, salt zihinsel ya da içsel arayışlarla çözülemeyeceği, genel *toplumsal* sorunların çözümü ile bir şart ilişkisi içinde bulunduğu algılanmaya başlandı. Anlam yerine “özel meseleler” diyecek olursak, formülü şöyle de yazabiliriz: ilk bakışta özel sorunlar genel sorunlarla, yaşanan olaylarla (ruhta ve dışta) ilintisiz gibi algılanabilse de, özel meseleler olaylar ile her zaman örtüşmese de, ilginin özelden genele, *olaya* kaydırılması sonuçta artık kaçınılmazlaşmıştı.

‘Toplumsal varlık’ ile sübjektif sorunlar arasında ilişki kurma zorunluğunun hatırlatıldığı yer gene de teorik düzlemdeydi. Anlam sorununu tarihin dışında bir yerde aramak beyhude idiye, tarihin (toplumsal süreçlerin gelişmesinin) bilgisi *tarihsel materyalizmde*, felsefesi ise *diyalektik materyalizmde* veriliydi. Hangi pakette, hangi cılızlıklarla sunulmuş olursa olsun, bu bilim “*işçi sınıfının bilimi*”ydi. Gençlik, işçi sınıfı adına ve de anlam ihtiyacı gereği kendi çıkarları adına, işçi sınıfının bilimini kavramak ve bunu geriye sahibine iade etmek gibi bir misyonla da yüklüydü. İttifakın en azından biçimsel şartının temellendiği gereklilik buydu.

Bir ödünç alma hali vardı ortada. Türkiye solunun hareketi içinde daha deneyimli ve eski olanların, özellikle de işçi kökenli sözcülerin, bilimlerini ödünç verdikleri, ama mundar edilmiş şekilde geri aldıkları duyguları hep hissedilecekti sonradan; sınıftan yana görünüp sınıfın bilimini ithal tahribatlara açan, “68” li olmayı özel bir ayrıcalık gibi kullanıp seksenlere doğru “yeni düzenin içinde” muhaliflik cephesinde yer alır gibi görünse de, restorasyona hüyük destek veren ekipler de, bu eskilerce, hep ödünç aldıklarına ve sınıfa ihanet edenler olarak algılanacaktı.

Sinema bir araçtır

Kısaca: “genç sinema” mensupları bu objektif ve sübjektif şartlar altında, ödünç aldıkları bilimi bir yandan anlamaya ve anlatmaya çalışırken bir yandan da bu “anlatmanın ve anlamının” yardımcısı kültürel araçlardan, en başta da, yaygınlığı ölçüsünde sinemadan yararlanmanın önemine dikkati çekiyorlardı. 1968 Hisar Kısa Film Yarışması’nda tanışan gençler, bu biçimsel vesileyi, hızla bir araya gelmenin ortamına doğru evirirken, sinema onların karşısına elbette iki düzlemde verili olarak çıkacaktı: Eleştiri ve yapım düzlemlerinde.

Film yapımının sermayeyle, teknik birikimlerle ve ekiplerle bağlantısı düşünüldüğünde, hareketin ağırlığının “eleştiri” düzlemine kaymasını anlamak kolaydır. Dönemin Türkiye’de, teknik donanımı olup da bunları muhalif bir hareketin hizmetine verebilecek olanların sayısı da bir elin beş parmağını geçmiyordu elbette. Hareket hızla siyasal polemiklere, girişte sözünü ettiğimiz sol arayışlara paralel olarak teorik tartışmalara doğru evrildi.

Aslında Genç Sinema içinde yabancı dil bilme ayrıcalığı yaygındı; ta otuzlu yıllarda, özellikle tiyatrunun (epik) sınıfı bilinçlendirme aracı olarak tasarlanıp uygulandığı Almanya’da sinemanın da “proletaryanın” sınıf mücadelesinde önemli bir araç olarak anlaşıldığını sağdan soldan okumuştuk. Benjamin’in sanatın toplumsallaşması ve yeniden üretimi bağlamında sinemaya bilinçlendirici bir işlev yükleyen düşüncelerini bilenler vardı. Sinema (tiyatro gibi) proletaryanın en önemli propaganda ve aydınlanma aracı olarak geçmişte bol bol tartışılmıştı. Hatta yetmişlere doğru gelindiğinde, başta Fransa’da avantgard bir sinema ile politik pratik arasındaki ilişkiler tartışılıyor; normatif bir sinema eleştirisi ile *deskriptif* (göstergebilimci) eleştiri toplumsal aydınlatıcı işleviyle gündeme oturuyordu.

Genç Sinema bu tür gelişmeleri dolaylı da olsa, yansımalarıyla bir yerlerden yakaladıkça, teorik yön iyice ağır basacak, birkaç yıl sonra “Genç Sinema”nın yerini alan “Yeni Sinema” dergisinde, sinema diliyle (Langage et Cinema) ilintili, göstergebilimci yazılar ortaya çıkacaktı.

**Dönemin
Türkiyesinde,
teknik donanımı
olup da bunları
muhalif bir hareketin
hizmetine verebilecek
olanların sayısı da
bir elin beş parmağını
geçmiyordu elbette.**

**Ne var ki
"Yeşilçam"
açıklanabilir
nedenlerle, ağırlığı
eleştiriye kaymış
"Genç Sinema"
organının
baş hedefiydi.**

Sinemanın aydınlatıcı bir araç olarak seçilmesi "Genç Sinema"nın bir buluşu değildi elbette. Orada da dolaylanıp gelen etkiler sinemanın önemini hatırlatmıştı o kadar.

Örneğin Fransa'da Mayıs 1968'deki kitle hareketlerinin okunun ucu akademizme yönelmiş, geniş anlamda modernleştirme taleplerini öne çıkarmışken, (benzer talepler burada da gündemdeydi), üniversite, bünyesinde özellikle *toplumbilimlerine* öncesine göre çok daha fazla yer vererek bu krize cevap verme yoluna gitmiş, o güne kadar alabildiğine önemsenmiş "sinema", inceleme konusu olarak gündeme getirilebilmişti. "68" Mayısından hemen sonra kinematografik ve audio-visuelle incelemelere yönelik bölümler kurulmuş, bunların kurulacak sinema yüksek okulları ile bağlantılı programlar yapması düşünülmüştü. Sinema üzerine basım tarihinde eşi örneği görülmemiş bir inceleme ve literatür yayını da bu dönemlerle birlikte başlar.

Hareketin ağırlığı teorik düzleme doğru kayarken, tek tük de olsa, kısa metrajlı denemeler yapıldı. O günün kısıtlayıcı koşulları altında gösterilerin belgelenmesi çabaları, "Kanlı Pazar" gibi çalışmalarla sürdü. Bu arada bugün artık aramızda bulunmayan Mehmet Gönenç'in otuz beş milimetre yarı profesyonel bir çalışması, "Genç Sinema" bünyesindeki temel arayış ve paradokslardan birini sergilemesi bakımından da bence önemlidir. Bu filmde genç bir devrimci, (Mustafa Irgat) işçilere bildiri dağıtırken onlardan temiz bir dayak yiyordu. Bugün kopyaları kayıp olan bu filmin kameramanı o günlerin Yeşilçam emekçisi Bilal İnci'ydi sanırım. Ne var ki "Yeşilçam" açıklanabilir nedenlerle, ağırlığı eleştiriye kaymış "Genç Sinema" organının baş hedefiydi.



Türk Sineması ile dalaşma

"Devrimciliği" su götürür, avantgard'lığı tartışılmaz Fransız Sineması'nın "yeni dalga" ürünlerine, İngiliz "yeni dalgası"na ve öteki çizgi dışı sinemalara gösterilen hoşgörünün "Yeşilçam"dan esirgenmesine, Halit Refiğ "Ulusal Sinema Kavgası" kitabında büyük tepki gösterecek, "Genç Sinemacılara" batıcı oldukları gerekçesiyle açıkça hakaret edecek, yerli sinemada batı normları arama kaygılarını, yabancılaşmalarına bağlayacaktı. Halit Refiğ'in kendince "Genç Sinema"yı tarif ederken, yerli sinemayı savunmaya geçtiğinde, gösteri sanatının temel kategorilerini nasıl çarpıttığı ayrı bir cevap bekliyor; bu saldırıda görmediği, "Genç Sinema" üyelerinin, başından beri sözünü ettiğim kendi bireysel hayatlarını *anlamlandırma* yolundaki (bilinçötesi) arayışlarının toplumsal sorunların çözümü arayışlarıyla karmaşık, yer yer paradoksal bir ilişki kurmuş olması, bu bağlamda bir Godard Sinemasının, bir Bergman'ın, kendilerine, sinemayı devrimin hizmetine verme savındaki bu genç insanlar arasında hayranlar bulmasıydı.

İç çelişkiler tanımayan, dramatik yapısını değişmeyen kişilikleri ile kişiler arasındaki entrikalara dayayan, soyut bir Cumhuriyet sonrası aile modeli içinde, kötüyü zengine, iyiyi yoksula ayıran, 'happy end'i ilkeleştirmiş derme çatma bir sinemada, bırakalım sinemaya özel ilgiyle yönelmiş genç sinemacıları, ortalama talepler taşıyan, belli bilinç düzlemini temsil eden kimse bile dişine dokunur bir şey bulamamaktaydı. Yeşilçam Türk Sineması'nı temsil eden bir merkez olarak da, klişeleştirdiği modellerle statükocu bir bilinç manipülasyonuna alet olduğu ölçüde zaten eleştirinin hedefi olmayı hak ediyordu.

Kısacası, Halit Refiğ, Türk Sineması'nın zaaflarını ne kadar "Asya Tipi Üretim Tarzı" tezlerinin tuhaf bir uygulamasıyla savunursa savunsun, orada bırakalım anlama, sıradan, kaba hayata dair diş dokunur hiçbir şey bulunmadığını görmezlikten gelmekteydi. Diş dokunur ürünlerin ortaya çıktığı yerde de (Umut, Kızılırmak Karakoyun, Ağıt vb.) bu kez de, buraya yabancı ideolojilerin etkisini öne çıkarmakta tereddüt etmeyecekti Halit Refiğ. Çünkü ona göre, sınıfsız ve çelişkisiz bir toplum olan Osmanlı toplumunda devlet, bütün çelişkileri emen bir süngerdi. Bu da, insanının çelişkisiz, batı dramalarına destek veren bireyden çok farklı oluşuna yol açıyor; buradaki sinema da, bu klişe, sabit, karton tiplerle bir bakıma gerçekçilik yapmış oluyordu. Bu arada Cumhuriyet sonrası kapitalist gelişmenin burada sınıf yapıları üretip üretmediği sorusu açıkta bırakılıyordu elbette. Sinemada bırakın devrimci arayışları, iç derinlikler isteyenler bile, batıcı, kendi kültürüne yabancılaşmış, oradaki drama sanatının burjuvazinin tarihiyle bağlantısını göremeyen entel züppelerdi. Doğrulanabilir tespitlerden yanlış ve kasıtlı sonuçlar üretme biçimindeki bu küçük kitapçık ne yazık ki, 71 darbesinin ardından geldi ve gerekli cevabı alamadı. Ancak Yeşilçam'ın eli ayağı düzgün ürünlerini verenler ile "Genç Sinemaya" yönelik bakışı özetlemek bakımından bence değinilmesi gerekiyordu.

Buradan çıkacak sonuç bence çarpıcıdır: Bugün bile kendi hakkındaki arayış ve incelemeleri, uzmanlık alanlarının analitik incelemelerinden hâlâ öteye gidemeyen, bir yandan değişirken bir yandan mistikleştirilen bir geçmişin üzerine bugününü bir türlü inşa edemeyen, devrimin ince halkası olma halinden, emperyalizmin dirençsiz aracı olmaya evrilmiş bir kültürel, sosyal coğrafyada, her şey, bir tür "sıfır başlangıç noktası" temsil etme zorunluğuyla karşı karşıyadır. Bu "Genç Sinema"yı ne savunma ne bağışlatma kurnazlığıyla ortaya atılmış bir savdır; "Genç Sinema" bir seçim değil, bir zorunluktur, bunu söyledik. Dışta kalamama durumunun bir sonucuydu. Ne ki, kendi bünyesindeki karşıtlıkları da düşünecek olursak, herşeye karşı olmak her şeyi yeniden öğrenmek ve kurmak durumundaydı ve orada da bir *sıfır* noktasında bocalaması kaçınılmazdı. Politik bilimlerden, ekonomi bilimlerden kültüre, sinema bilgisine, sanata, oradan insanbilimlerine uzanan uçsuz bucaksız, delik deşik bir yelpazede, kendi sınıfsal varoluşuna yenik düşmeden toplum ve emekçi sınıf adına hareket etme gerekliliğine cevap vermek isteği bile kutsaldı. "Genç Sinema" o günlerin toplumcu gerçekçi bütün arayışları gibi, sanatın toplumsal görevini vurgulayıp durdu; bunun nasıl yerine getirilebileceğinin araştırılmasına işaret etmiş olmak bile, o sıfır noktasında çok ileri bir adımdı.

Tersten doğrulanan bir talep

1930 yılında Alman İşçi-Tiyatro-Birliği'nin merkezi organı *Arbeiterbühne und Film* dergisinin bir sayısında "proletarya sinemasının ajitasyonu" başlıklı yazı şöyle başlamış:

Sinemanın (filmin) pozitif özelliklerinden biri sanayi yoluyla kitlesel üretiminin ve bütün üretimin merkezileştirilmesinin mümkün oluşudur. (Benjamin'in görüşünün aynısı). İktidarın proletarya tarafından ele geçirilmesinden sonra sinema sanatı Sovyet örneğinin ispatladığı gibi, öteki bütün sanatlardan çok daha kolay merkezileştirilebilecektir. Sinemanın ve radyonun Lenin'in daha önce doğru teşhis ettiği gibi, proletarya devletinde en önemli aydınlatma araçları arasında yer almalarının nedeni de budur.

**"Genç Sinema"
o günlerin toplumcu
gerçekçi bütün
arayışları gibi,
sanatın toplumsal
görevini vurgulayıp
durdu;
bunun nasıl yerine
getirilebileceğinin
araştırılmasına işaret
etmiş olmak bile,
o sıfır noktasında
çok ileri bir adımdı.**

"Yazı, sinema sanatının yüksek düzeyde sanayileşmiş üretim araçlarının, pahalı aygıtların, proletaryanın, iktidarı ele geçirmeden önce sinemayı bir mücadele aracı olarak kullanma imkanlarına binlerce güçlük çıkartarak set çektiklerine işaret ederek sürüyor."

Bir program önerisine doğru gelişen bu yazıyı "Genç Sinema" dergilerinde ve sağda solda o günlerde yazılmış, söylenmiş hem eleştirel hem de programatik görüşlerin temelini ufak tefek değişikliklerle ilkesel bir dayanak olarak kolaylıkla yerleştirebilirsiniz.

**[Yeni kuşaklar]
'geçmişin ütopya
ötesi hayallerini ve
savruluşlarını'
yeniden
değerlendirmek
durumundadırlar.
"68" uyanışında
Vietnam Savaşı'nın
önemli bir payı
vardı.
Yeni uyanışta,
Irak Krizi
çok daha
umut verici
dinamikleri
ateşleme, tıkanık
bilincin önünü
açma fırsatı
yaratıyor.**



Sosyalizmin kapitalist restorasyon saldırılarına kurulduğu günden beri karşı koyma mücadelesi sonunda bildiğimiz şekilde noktalandı. Genel olarak dünyada ve burada, bugün, "68"de "Genç Sinema"yı kurmaya çalışanların yaşında olanlar, yukarıdaki programatik yazıyı okurken, muhtemelen 30'lu yılların ve benzer şekilde "68"in, "71"in devrimci hareketlerini, ütöpik ötesi bir hayal âleminin dalgalarına kapılmış sürüklenmeler olarak algılayacaklardır. Bireyin sorunlarını, özel olanı, "şahsi meseleyi" kendi içine kapanarak çözmesi gerektiğine inandırılmış, *anlam* ile genel toplumsal varoluşu, bütün olarak sosyal hayatın bütün düzlemlerini hayata yönelik anlam arayışından koparmaya çağrılı ve alıştırılmak istenilen yeni kuşaklar, restorasyon mantığının tarifine göre algılamaya çağırıldıkları 'geçmişin ütopya ötesi hayallerini ve savruluşlarını' yeniden değerlendirmek durumundadırlar. "68" uyanışında Vietnam Savaşı'nın önemli bir payı vardı. Yeni uyanışta, "Irak Krizi" çok daha umut verici dinamikleri ateşleme, tıkanık bilincin önünü açma fırsatı yaratıyor.

Dikkatli biri, (alıntısını yaptığımız yazıda) *proletarya* adına merkezleştirilmesi hedeflenen sinemanın ve bugünün diliyle *medyatik* araçların, tam da tersine, kapitalist restorasyonlar, egemen sınıfların (içeride ve dışarıda) bilinç manipülasyonları, kısacası, toplumları sanayileşmiş kitlesel kültürel araçlarla, çok merkezli görünüm altında, tek merkezli araçsal-kapitalist mantıkla, sınıf mücadelesinin, politik katılımların dışında tutma, sistem ile, statüko ile entegre etme yolunda vazgeçilmezliğini kolayca hatırlayacaktır. Bu da o alıntının haklılığının büyük kanıtıdır. Orada sınıfsız toplumun güvencesi olan proletaryanın mücadelesi ve bilinçlendirilmesi aracı olarak görülen şey, tam tersi yönde gidebilmiş bir tarihsel sürecin bu uğrağında, ama aynen orada öngörüldüğü gibi *merkezleşmiş*, kitlesel üretime dönüşmüş, dünya çapındaki *sermayenin* her türlüşününün *merkezleştirilmiş* mantığının hizmetine girmiştir. Gerçekten de bugün, evimize kapanıp ekmeğe gibi tükettiğimiz seyirlik, kimi zaman da işitsel "malzeme" sermayenin araçsal aklının doğrultusunda bütün davranışları, normları, duygu ve ütopyaları yeniden üretir durumdadır. Bu yeniden üretimde sinema herhalde baş köşede yer almaktadır.

Akademi ve göstergebilim

“Genç Sinema” sinema eleştirisinde teorik zeminler hazırlayabilecek kadar uzun yaşamadı.

Seksenin ardından “akademiler” aynen Batıda olduğu gibi, cılız da olsa, sinemayı bir bilim dalı olarak kurmaya yöneldiler. Gelgelelim, yukarıda kabaca teorik besin koşullarının görünümünü çizmeye çalıştığımız bu ortamda, özellikle “sinema” değerlendirmesine semiotik, yerli deyişle göstergebilimci yöntem hakim oldu. Bu hakimiyetin etkisi, “Radikal” leşip yaygınlaştı. Bir ayağı psikanalizde, bir ayağı feminizmde, yapısalcılıkta ve benzeri analitik düzlemlerde duran göstergebilimci yöntem, “sinema okumaya” inkar edilmez boyutlar getirmiş olsa da, son tahlilde, *normatif bir sinema talebi karşısına deskriptif bir iddia ile çıkmaktadır. Görevlendirilmiş bir sinema, yerini kodlanmış, çözümlenmesi gereken ve son tahlilde enikonu rasyonel bir metne bırakmaktadır. Biraz kabalaştırarak bunu şöyle açabiliriz belki: Göstergebilimci okuma, yönetmeni, bir metin kodlayıcısı düzlemine taşır. Yönetmen, kameracısıyla, kurgucusuyla, oyuncusuyla, seyirciye bir tür bilmece hazırlayan, bizzatı kendisi de bu bilmece için kodlanmış bir öğe gibidir. Bütün, son tahlilde akli (kapalı) bir sistem oluşturduğundan eleştiriye düşen, (tarihselliğinden soyutlanmış bütünü) analitik parçalarına ayırmak, renkten sese, montajdan söze, gestusa, her bir parçaya bütünü rasyonelliğini tamamlayıcı işlevler yüklemektir; metnin kodlanışında seçilen araçlar, diyelim ki ağır basan bir renk, tesadüfi seçilmiş bile olsa, sonradan değerlendirmede eleştiri o renge, yönetmenin, kameramanın *bilinç dışından, yani farkındalık alanının dışından* bir anlam yükleyebilecektir. Diyelim ki bütün Hitchcock filmlerini voyerizmin (röntgenciliğin) kodlanmış birer örneği olarak çözebilirsiniz bu yöntemde. Yönetmenin, voyerizminin farkında olması şart değildir; tersine olmaması gerekir. Göstergebilimci deskriptif eleştiri, filme (metne) tek tek öğelerinin rasyonelliği üzerinden, son tahlilde yapısal bir rasyonellik atfetmeden edemez. Bu da idealizmde temellenen yapısalcılığın göstergebilime desteğidir.*

Tesadüfi, rasyonalize edilemez, akıldışı, bilinçötesi, bilinçaltı etkileri, *postfestum* (sonradan) çözümlenme sırasında inatla rasyonalize etmeye çalışan bu yöntem ve uzantıları; yoğun ve karmaşık birikimlere, analitik grafiklere yer verişiyse de, sinemayı *akademinin uhdesine* çekme, entelektüel birikimlerin kapasitesini kanıtlama aracına dönüştürme gibi bir sosyal hatta politik negatif işlevi temsil eder diye düşünüyorum.

Bu son değerlendirme bile, “Genç Sinema” geleneği içinden gelme birinin tepkileri olarak, “Genç Sinema”nın hala bir duruş temsil etmekte olduğunu, arayışlarına son vermediğini ve teorik ve pratik düzlemde başlama safhasında tıkanmış çalışmaların asıl şimdi hızlandırılması ihtiyacının bütün güncelliğini koruduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, “Belgesel Sinemacı”ların pratik ve teorik çalışmaları, tarihin tam bu noktasında, apayrı bir umut kaynağı oluşturmaktadır.

Bu son değerlendirme bile, “Genç Sinema” geleneği içinden gelme birinin tepkileri olarak, “Genç Sinema”nın hala bir duruş temsil etmekte olduğunu, arayışlarına son vermediğini teorik ve pratik düzlemde başlama safhasında tıkanmış çalışmaların asıl şimdi hızlandırılması ihtiyacının bütün güncelliğini koruduğunu göstermektedir.

HİSAR KISA FİLM ŞENLİĞİ

Belgesel Sinema



1967 - 68 - 69 - 70 yılları arasında toplam dört kez gerçekleştirilen, "Genç Sinema"nın doğuşunun koşullarını da içinde barındıran ve Türkiye'nin ilk kısa film şenliği olan "Hisar Kısa Film Şenliği"nin toplu ödül listesi:

1967

16 mm

En İyi Film: İstanbul Hatırası (Özer Kabaş)

Mansiyon: Gün Doğuşundan Gün Batışı (Sezer Tansuğ)

8mm

En İyi Film: Çingeneler (Nurdoğan Taçalan)

Mansiyon: Çirkin Ares (Artun Yeres)

James Baldwin Ödülü: Format 20 (Üner Birecikli)

1968

16 mm

En İyi Film: Yok

Mansiyon: Yok

Jüri Özel Ödülü: Onlar ki...(Artun Yeres), Bozkırda Bir Yalnız Ağaç (Sezer Tansuğ)

8mm

En İyi Film: Zürafe Sokağı (Özcan Arca)

Mansiyon: Yok

Jüri Özel Ödülü: Tedirgin Birisi (Veysel Atayman)

Özel Ödüller :

Milliyet Gazetesi Ödülü: 67 / 68 (Yusuf Benmair - Lütfi Ensari)

İzmit Sinema Derneği Gümüş Çınar Yaprağı Ödülü: Dilek Günü (Nurten Karaçivi)

Darüşşafaka Sinema Kulübü En Başarılı Teknik Öğelere Sahip Film:

32 . Gün (Ayşe Erbil)

1969

16 mm

En İyi Film: Yok

Mansiyon: Yok

Jüri Özel Ödülü: "De", "Plz" (Bu iki deneysel filmin yönetmeni de Cengiz Yetken)

8mm

En İyi Film: Cumartesi-Pazar (Tan Oral)

Mansiyon: Karayazı (Nurdoğan Tacalan)

Jüri Özel Ödülü: Karga ve Tilki (Engin İnal)

1970

16 mm

En İyi Film: Yok

Mansiyon: Yok

8 mm

En İyi Film: Kadıköy İskelesi (Kaya Tanyeri)

Mansiyon: Amerikan Filosu (Ömer Tuncer)

Jüri Özel Ödülü: Kendine Doğru (Eren Dosdoğru), Amerikan Filosu (Ömer Tuncer)

I. Hisar K. F. Ş. 8 mm birincisi 'Çirkin Ares' filmi Genç Sinema Dergisi kapağında

**KAYNAKÇA**

"Görüntü", "Yeni Sinema", "Genç Sinema" dergileri - Ali Sekmeç özel arşivi

1. DEVRİM SİNEMASI ŞENLİĞİ

"Genç Sinema" dergisi, yazı işleri müdürlüğünü Veysel Atayman'ın yaptığı Aralık 1969'da çıkan sayısında bir çağrı yayımlıyor. Çağrı, Öğrenci Örgütlerine, İşçi Kuruluşlarına, Derneklere, Basına ve Bütün Devrimcilere yapılıyor.

1970 yazında "1. Devrim Sineması Şenliği" düzenleneceği duyuruluyor.

Daha sonra Şenlik'in tarihi okulların takvimi düşünülerek Mayıs ayına alınıyor ve Şenliğin ilk önce İstanbul'da ardından da Ankara ve Adana'da tekrarlanacağı belirtiliyor.

Şenlik, 22-25 Mayıs tarihlerinde İstanbul'da İTÜ ve TÖS salonlarında; 26-28 Mayıs tarihlerinde de Ankara Birlik Sahnesi'nde gerçekleştiriliyor. 1971 darbesinden sonra Şenlik'in ikincisi yapılamıyor.

"1. Devrim Sineması Şenliği" ne katılan filmleri tam listesi :

Belgesel Filmler:

- *Gerze Tütün Mitingi - 16 mm
- *Kanlı Pazar - 16 mm
- *Tuslog Olayları - 16 mm
- *İstanbul Olayları - 16 mm
- *29 Nisan - 16 mm
- *10 Haziran - 16 mm
- *Che Guevera - 16 mm

- *Ankara'nın Çöpleri - 8 mm
- *Taylan Özgür'ün Cenaze Töreni-8 mm
- *İmran Öktem Yürüyüşü - 8mm
- *Altıncı Filo - 8 mm
- *Nallıhan Orman Köylüleri - 8 mm
- *Görüntüler 70 - 8 mm
- *Suyun Getirdikleri - 8 mm

İmgesel Filmler:

- *Bir Alamanya ki... (Yakup Barokas, 16 mm)
- *Kentteki Yabancı (Veysel Atayman, 16 mm)
- *Kördüğüm (Muammer Özer, 16 mm)
- *Sayım Günü Çakırı da Saydılar (Ahmet Soner, 16 mm)



AHMET SONER'DEN ONAT KUTLAR'IN ÖLÜMÜ ÜZERİNE...*

Belgesel Sinema



Kapak resmi "Aşayış Berkemal"
filminden

Ahmet Soner, yıllar sonra sevgili Onat Kutlar'ın, Genç Sinemacıların "Onat Abi"sinin talihsiz ölümü üzerine "Özgür Ülke"nin 12 Ocak 1995 tarihli sayısına yazdığı "Onat İsyancıdır" başlıklı yazısında o günleri şöyle anlatıyor:

(...) Biz kısa film heveslisi gençler, kısa film çekerek işe sıfırdan başlıyoruz. En büyük destekçimiz Onat Abi, hepimizi yüreklendiriyor, hep yanı başımızda yer alıyor. "Genç Sinema" dergisini yayınlıyoruz. İlk sayıdaki çıkış bildirisinde Onat Abi'nin de payı var.

O günlerde çektiğim on dakikalık kısa filmle Hisar Yarışması'na katılıyorum: Samim Kocagöz'ün "Teneke" adlı öyküsünden uyarladığım "Aşayış Berkemal". Jüride Onat Abi de var. (...)

O yıl gençlik hareketi; yürüyüşler, boykotlar ve mitinglerle günden güne tırmanmış, 6. Filo'nun gelişiyile doruk noktasına yükselmişti. "Kanlı Pazar" diye anılacak olan o gün, Beyazıt'tan Taksim'e kadar yürünmüş, yürüyüş kolu meydana girerken saldırıya uğramıştı. Kuzgun Acar, Engin Ayça ve ben 16'lık, Ömer Tuncer ise 8'lik kameralarla olan biteni görüntülemeye çalışmıştık. Onat Abi o günlerde hep yanı başımızdaydı. Sinematek Derneği'ni lokal olarak kullanıyorduk. Yazılarımızı orada daktilo ediyor, baskıdan çıkan dergileri yine orada katlayıp abonelere postalıyorduk. Sanki derneğin personeli gibiydik. Gösterilecek filmlerin sinemaya taşınmasına yardımcı oluyor, sonra da oturup gösteri izliyorduk. (...)

Radikal çıkışlarımız, uzlaşmaya yanaşmayan tavırlarımız çeşitli çevrelerin tepkisine yol açıyordu. Eczacıbaşı sermayesinin (Sinematek Derneği Yönetim Kurulu Başkanı, Şakir Eczacıbaşı idi) bizleri finanse ve himaye ettiği dedikoduları çıkarılmıştı. Artık bağımsızlığa kavuşmanın zamanı gelmişti, Galatasaray'da bir yer kiraladık. Çektiğimiz bütün filmleri bir şenlik düzenleyip seyirciye sunma kararı aldık. 1970 yılı Haziranında İstanbul, Ankara ve Adana'da gösterileri gerçekleştirdik. İstanbul'da İTÜ Gümüşsuyu ve TÖS Aksaray salonlarında üçer gün sürdü film gösterilerimiz. Onat Abi de filmlerimizi izledi. "Yeni Gün" gazetesinde uzun bir yazı yazdı, haklı olarak bizi eleştirdi. Çok büyük konuşuyorduk ama yaptığımız filmler çok ilkel. Teknik sorunları çözümlenmemişti henüz. Ama burnumuzdan kıl aldırılmıyorduk, çok saldırgan bir yanıt hazırladık. Yazının başlığı bile ürkütücüydü: "Onatgiller'e Cevabımızdır"

Bu yazıdan sonra Sinematek Derneği'ne savaş açtık. Niyetimiz ilk genel kurulda derneği ele geçirmektir. Çocukça bir düşünceydi bu. Ayrıca ele geçiresek bile orayı siyasi bir partiye çevirir ve üç günde kapatılmasına yol açardık.

Dernek aleyhinde yazdığımız bildirimleri derneğin kapısında üyelere dağıtıyor, film gösterilerinin yapıldığı salonların girişinde dergimizi satıyorduk. (...)

1971 öncesinde Sinematek'in Amerikan Deneysel filmlerini "Yeraltı Sineması" olarak sunuşuna da karşı çıkmış, bir bildiri yayınlayarak, derneği "emperyalizme hizmet etmek"le suçlamıştık.

O yıl 12 Mart Darbesi'nden sonra topluluğumuz dağıldı, dergimiz çıkmaz oldu. (...)

İŞE SAYGI*

1970 yılı içinde yapılan iki kısa film şenliği (Devrim Filimleri Şenliği/Mayıs ve Hisar Kısa Film Yarışması/Ekim) Türkiye’de Yeşilçam dışında gerçekleştirilmeye çalışılan bağımsız sinemanın geleceği yönünden önemli bazı sorunlar getirmiştir. Türk Sinematek Derneği’nin kurulduğu 1965 yılında, ülkemizde bağımsız bir sinemanın yaratılabileceğine kimse inanmıyordu. O yıllarda bir sinema kulübünün tartışma saatinde işe sıfırdan başlayan Satyajit Ray örneğini verdiğimde sinema yönetmenlerinin, 16mm’nin olanaklarından söz açtığımda sinema yazarlarının olumsuz dudak büküşleri ile karşılaştım. Bu kişilerden çoğu kendilerini gerçekçi sayıyorlar, mevcut endüstri ve ticaret mekanizmasına karşı çıkacak ya da bu mekanizma ile ilişki kurmadan gerçekleştirilecek devrimci bir çabayı “ütopya” olarak tanımlıyorlardı.

Böyle bir ortamda işe bir avuç genç insanla başlandı. Kısa ömürlü topluluklar kuruldu: Onaltıncılar, Tanık Sinema Topluluğu gibi. İlk adımlar, ürkek, dağınık, bilinç yönünden yetersizdi. Ama ilgi gördü. Ve dört yıl önce Hisar Kısa Film Yarışması Robert Kolej Sinema Kulübü tarafından düzenlendi. İlk yarışma sadece sinema çevrelerine bağımsız bir sinema hareketinin MÜMKÜN olduğunu değil, ilginç sonuçlara ulaşılabileceğini de gösterdi. Vietnam’daki Amerikan vahşetini kurgu yoluyla anlatan “Çirkin Ares” kısa film çalışmalarının ilginç ilk örneğidir.

Bu yeni hareket bir yandan bazı çevrelerce küçümsenir, boğulmak istenirken, bazı kimselerce de çok büyütüldü. Birer ilk deneme olmaktan öte büyük değer taşımayan bu kısa filmlerin yönetmenleri, sinema sanatına damgasını basmış sanatçılar gibi ele alındı. Filimlerde bulunmayan şeyler keşfedildi. Bir yandan olmaz denilen bir işi başarmış olmanın getirdiği küçük sarhoşluk, kimi genç yönetmenleri de ölçüsüzlüklere, kendileri hakkında kişilik yanılgılarına sürükledi. Kavgalar, sürtüşmeler yarışmaların daha ikinci yılında ve kişisel planda başladı. Yarışmanın başlatıldığı yerin Robert Kolej oluşu ve yarışma yöneticilerinin özellikle ikinci ve üçüncü yıllarda düştükleri yanılgılar bu sürtüşmeleri daha da artırdı. Kısa film yapan gençlerin büyük çoğunluğu toplumcu ve devrimci eğilimli kişiler oldukları halde bir yandan yukarıda sözünü ettiğim kişisel motifler, bir yandan da ortamın objektif politik koşulları üçüncü yılın sonunda bir ayrılmanın temel nedenleri oldu. Bir kısım kısa filmci ayrı bir topluluk oluşturarak geçen yılın Mayıs ayında “Devrimci Filimler Şenliği”ni düzenlediler. “Genç Sinema” dergisi çevresinde toplanan bu gençler düşüncelerini dergilerinde, çeşitli olaylar dolayısıyla yayınladıkları bildirilerinde açıkladılar. Alıcılarını da daha çok gençlik olaylarına, işçiköylü gösterilerine çevirdiler. Geçen yıl Mayıs ayında düzenledikleri şenlik de bu çabalarının ürünlerini sergileyen bir gösteri oldu.

Öbür yandan Hisar Kısa Film Yarışması bu yıl da yapıldı. Ödülleri, daha önceki yıllarda olduğu gibi sol eğilimli yönetmenler paylaştı. Ancak hemen hemen her yıl verilen 16mm film ödülü bu yıl ödüle değer eser bulunamadığı için verilmedi.

Bu son cümle gerçekte 1966-67 yıllarında başlayan bağımsız sinema hareketinin bugün gelip takıldığı noktayı göstermesi bakımından büyük önem taşımaktadır. Bu hareket aşağı yukarı dört yıllık bir serüvenden sonra öyle bir düzeye gelmiştir ki yarışmanın çok hoşgörülü yargıçlar kurulu, “ödüle değer eser bulamamaktadır..” Öbür yandan Devrimci Filimler şenliğinde seyrettiğimiz düzinelerle filmin de hemen hepsi gözleri bozacak kadar kötü çekilmiş (özellikle öyle bırakılmış olanları bir yana) kurguları baştan savma yapılmış, ses bantı hazırlanmamış, sinemanın ilk koşulu olan net çekimden yoksun denemelerdi.

Şimdi ilk dört yılın bütün deneylerini, olaylarını ve ürünlerini göz önüne alarak ülkemizdeki bağımsız sinema hareketinin bir muhasebesini yapmak, çıkmazları,



***Bu yeni hareket
bir yandan bazı
çevrelerce
küçümsenir,
boğulmak istenirken,
bazı kimselerce de
çok büyütüldü.
Birer ilk deneme
olmaktan öte büyük
değer taşımayan bu
kısa filmlerin
yönetmenleri, sinema
sanatına damgasını
basmış sanatçılar gibi
ele alındı.***

Onat Kutlar

Ama genç yönetmenler ortaya başka savlar, başka önerilerle çıkmaktadırlar. Onların özürleri sürmeye hakları yoktur. Her şeyi yoktan var etmek, en güç koşullarda bile en iyi işi çıkarmak zorundadırlar.

sorunları saptamak ve gerçekçi çözüm yolları aramak zamanı gelmiş, hatta biraz geçmiştir. Ancak, deneylerin derslerini iyice araştırmak, zorunlu ve mantıksal bütün sonuçları çıkarmak böylesine sınırlı bir yazının işi değil. Bu yüzden bu yazımda son derece önemli olduğuna inandığım bir tek kavram üzerinde durmak, yapılan bütün filmleri "işe saygı" açısından ele almak ve bir sonuca varmak isterim.

İyi çift sürmesini bilmeyen ekin ekemez, iyi silah kullanamayan dağa çıkmalı, doğru cümle kuramayan romancı olamaz, sesini iyi eğitmemiş olan türküsünü sadece hamamda söylese daha iyi eder, kısaca yaptığımız iş ne olursa olsun o işi yüzümüze gözümüze bulaştırmadan yapamıyorsak hiç yapmamamız evladır. Bu hem yaptığımız işe göstermemiz gereken saygının, hem de o işi sunduğumuz halkın gerçek çıkarlarını gözetmenin ilk koşuludur. İşine saygısı olmayan adam en doğru politika ve sanat ağacının dalına kuş da kondursa makbul değildir. Ayrıca oraya konduramaz ya..

Bence üç beş yıldır alıcı kullanan genç dostlarımızın en büyük eksiklikleri yaptıkları işe gösterdikleri saygı yetersizliğidir. Hep biliyoruz ki sinemacı gençler güç koşullar içinde hem teknik hem de mali yetersizlikler içinde çalışmaktadırlar. Stüdyo koşulları berbat. Alıcıları çok iyi değildir. Kullandıkları filimler bayattır. Kurgu için yeterli olanakları yoktur. Bazı filimleri bir öğrenci eylemi sırasında olduğu gibi aceleyle, iyisine kötüsüne bakmadan çekmek zorundadır. Ama bütün bu özürler değişik biçim ve derecelerde de olsa Yeşilçam yönetmenleri için de söz konusudur. Ve sonunda yaptıkları kötü işleri mazur göstermeye yetmemiştir. Yeşilçam yeteneksizleri, karşılığın her dikilişinizde size bu elverişsiz koşulları sıralar ve onlara sınırlıdır. Şimdi onu bile gerekli bulmuyorlar ya. Ama genç yönetmenler ortaya başka savlar, başka önerilerle çıkmaktadırlar. Onların özürleri ileri sürmeye hakları yoktur. Her şeyi yoktan var etmek, en güç koşullarda bile en iyi işi çıkarmak zorundadırlar. Bunu yapamıyorsa bir süre vazgeçelim. Daha iyisini gerçekleştirecek olanlar elbette yetiştirilecektir.



"İşe saygısızlık" diye adlandırdığım bu durumun bence birkaç nedeni var:

Birincisi amatörler ve ilk adımlara gösterilen hoşgörünün kötüye kullanılışdır. Meslekten yetişmeyen, alıcıyı ilk kez kullanan, ilk kez ülke gerçeklerine devrimci bir gözle eğilen, ilk kez Yeşilçam standartlarının dışında bir sinemayı gerçekleştirmek isteyen genç insanlara "ilk günlerde" hoşgörü ve kıvançla bakılacaktı. Davranışlarının doğruluğu yanında teknik kusurları, anlatım eksiklikleri hoş görülecekti. Zaten bir genç sanatçı kendini parçalasa da bazı acemiliklerden kurtulamaz. Ama İLK

GÜNLERDE sadece.. Daha sonra aracına egemen olur. Bir şeyi daha etkili ve biçimli anlatmanın yollarını bulur. Kurgu masası yoksa "ne yapalım masam yoktu. Bu yüzden filmin o planı sarkıyor biraz" demez kareleri sayar pösteği sayar gibi, ama ritmi tutturur. "Alıcıda bözukluk vardı, o yüzden sokak çekimleri netsiz oldu" demez yeniden ve yeniden çeker. Parası yoksa çok film harcamak için prova çekimlerini titizlikle hazırlar. Politik eylemin terminolojisini sık sık kullanmayı seven arkadaşlarına bir gerilla'nın ilk ilkelerinden birini hatırlatmak isterim: Bir gerilla, "Ne yapalım onların toplarına, napalmine karşılık bizim sadece tüfeğimiz var". Ve de ilk kez tüfek kullanıyoruz. Silahımız düşmana çevrilmiştir ya, bu yeter.." diyemez. O küçük silahı en etkin biçimde, yani top gibi kullanmak hatta daha iyi kullanmak zorundadır. Ve hiçbir slogan, kurşununu yerine yerleştiremeyen savaşıyı kurtaramaz. Oysa ülkemizde bağımsız sinema hareketi başlayalı dört yıl olmuştur. Düzinelerle film çevrilmiştir. Ve TAM ANLAMıyla BAŞARILMIŞ TEK ÖRNEK YOKTUR. Olmaz böyle şey...

İkincisi sanatçı sorumluluğuna verilen önemin azlığıdır. Sanatçı kendi eserinin en amansız eleştiricisi olmak zorundadır. Türkiye'de kısa film hareketi, Yeşilçam'ın korkunç dişleri arasından sıyrılarak doğmuştur. Düşmanı çoktur. Bütün bunlar genç yönetmenlerin yaptıkları işler konusunda hiçbir hayale kapılmamaları gerektiğini, eserlerinde açık vermemek zorunda olduklarını gösterir. Ayrıca Türk sinema seyircisi, dürüst, gerçekçi, sanat eseri niteliklerine sahip eserleri öylesine uzun süredir beklemiştir ki artık acemilikler, temelsiz büyüklenmeler, yalancı ünler, kendini aldatmalar, önemli sanatçı pozları ile uğraşacak, bunlara tahammül edecek durumda değildir. Takkeyi önüne koyup önce kendi kendine adamakıllı bir hesaplaşmak zorundadır genç sinemacılar; "Yaptığımız iş ileri sürdüğümüz savları doğruluyor mu? Gerçekten iyi kotarılmış, iyi düşünülmüş ve başarıyla gerçekleştirilmiş bir film mi yaptım?" diye sormalıdır ayna önünde.

Üçüncüsü filmin ve genel olarak sinemanın yapısal sorunları üzerinde gereğince düşünülmemesi, bir filmin her şeyden önce bir sanat yapısı olduğunun kavranmamasıdır. Bir filmin içeriksel önemi, ancak yapı sorunları başarıldıktan sonra söz konusu edilebilir. Yani bir filmin örneğin politik özünden mesajından söz açabilmesi için önce eserin bir "film" olarak başarılı olması gerekir. Çünkü film olarak iyi kotarılamamış iyi düzenlenmemiş bir şerit'in o mesaja da bir yararı olmayacaktır. Kısaca sinema yapan genç insanın bir yandan genel olarak sinema tekniğinin ve yapısının, bir yandan ulusal ve kişisel anlatım araçlarının yapılarını, kullanılış biçimlerini iyice incelemiş sonuçlara varmış olması gerekir. Yoksa toplumsal olayların filmi çeken bir polis görevlisinden, evinde seyretmek için çoluk çocuğunu filme alan bir meraklıdan ya da bir örgüt adına aktüalite filmleri çeken bir röportajcı gazeteciden farkı kalmaz. Ki bunların hiç biri sinema sanatçısı değildir.

Ülkemizdeki sinemacı gençler bundan böyle teknik ve yapısal sorunları çözülmüş filmlerle kamuoyu önüne çıkmadıkları sürece, savlarının ve eylemlerinin bağımsız sinema hareketine sadece zararı olacağını bilmelidirler. ▲

***Ve hiçbir slogan,
kurşununu yerine
yerleştiremeyen
savaşıyı kurtaramaz.
Oysa ülkemizde
bağımsız sinema
hareketi başlayalı
dört yıl olmuştur.
Düzinelerle film
çevrilmiştir.
Ve TAM ANLAMıyla
BAŞARILMIŞ TEK
ÖRNEK YOKTUR.
Olmaz böyle şey...***

ONATGİLLER'E CEVABIMIZDIR

Belgesel Sinema

**...gel gelelim,
karşımızda
usturubuna
getirilmiş öyle kalın
parmaklı iddialar,
afil yargılar,
aba altından
gösterilen değnek
misâli öğütler
var ki, susmak
Devrim Sineması
adına suç oluyor.**



**GENÇ SİNEMA
Yürütme Kurulu
Ahmet Soner
Mete Tanju
Osman Ertuğ**

Aşağıdaki yazı Sinematek olayından bir ay önce yazılmış, uzunluğu yüzünden başka bir yerde yayımlanamamış, ancak 4 Ocak günü Sinematek'te okunmuştur.

Türk Sinematek Derneği'nin gedikli yönetmeni Onat Kutlar, 19 Kasım 1970 tarihli Yenigün Gazetesi'nin kendi yönettiği sinema sayfasında yayınlanan "İşe Saygı" başlıklı yazısında, topluca bağımsız olarak nitelediği 1965'den bu yana ki sinema hareketlerinin kaçak bir muhasebesini yapmakta ve birtakım art niyet ve önyargılarla kalem koşturup, kendisinin de her fırsatta katıldığı baltalayıcı çabalara rağmen, bugün bu alanda tek alternatif olarak varlığını sürdüren Genç Sinema hareketine çıkmaz yollar göstermekte, başka bir deyişle, artık bizlerce malûm olan meşrebinin gereğini bir kez daha yerine getirmektedir.

Baştan sona, ilerici kılık altında kaypak ve bulanık küçük burjuva mantığının tutarsızlıklarını içeren yazı, ortadaki güçleri yanlış yönlere sevk edici birtakım tuzaklarla dolu olmasa omuz silkip geçebilirdik; gel gelelim, karşımızda usturubuna getirilmiş öyle kalın parmaklı iddialar, afili yargılar, aba altından gösterilen değnek misâli öğütler var ki, susmak Devrim Sineması adına suç oluyor.

Onat Kutlar'ın prototipini teşkil ettiği çürük su frenklerini, günü geldikçe, kendi cumhuriyetlerinin ıslık çalarak gezdirdikleri alanlarından toplayıp kara halkın karakucak çayırlarında düşük kıspetleriyle teşhir edeceğiz. Onun için biz, şimdilik bu işi burda bağlayıp doğrudan konumuza geçelim.

Tahrif Sanatının Eski Bir Ustası

Sistemleşmiş bir tavır olmasa bahse değmezdi ama, ilginçtir ki, bir şeyin adını yanlış anmak ya da es geçmekle o şeyi yok edebileceğine ya da küçük düşürebileceğine inanıyor Bay Kutlar.

Daha ilk adımda, kendisinin de çağrıldığı Devrim Sineması Şenliği'ni, tecahül-ü ârifâne, Devrim Filimleri Şenliği olarak anıyor ve aynı yanlış, onmaz bir biçimde aşağılarda da tekrarlıyor. Besbelli ki daha geniş kapsamlı olan Devrim Sineması kavramını o şenliğe yakıştırıyor. Belirli bir ideolojik temel üzerinde, kusurlu da, eksik de olsa, benzeri sorunlara alıcı yöneltlen, söz konusu kavramın içerdiği tavra sahip çikup ürünlerini böylece sergileyen başka örgütler varmış ya da geçmişte olmuş gibi.

İş bu kadarla kalsa, bir ufak tahrif olayı üstünde bunca durmak alınganlık olurdu. Derneğin kapısını sık sık yumruklayan eylemimize öteden beri alerjisi olan O. K., Milliyet Gazetesi'nde 5 Temmuz 1970 günü yayınlanan Festivaller ve Türk Sineması konulu bir forumda da, eyleminden, sırası düştükçe, devrimci bir yetke edasıyla söz etmesine rağmen, kavgaya verdiği ortamdaki yerini kalın çizgilerle belirlemiş bir Genç Sinema'nın adını anmaktan özenle sakınmış ve "genç sinemaseverler", "sinemacı gençler" gibi genel yakıştırmalarla somut bir olguyu sulandırmaya çalışmıştır. Oysa, başında bulunduğu derneğin yataklık ettiği yaralı ve mahkûm zihniyeti eleştirdiği için; bir liberal inceliğine tutunarak, bizzat boy göstermektense, kiracısı olduğu sinemanın idarecisi marifetiyle satılmasını yasakladığı derginin eylemdeki adını iyi bilse gerekti. Olayın hemen üstüne, müşterilerinin önünde demagojik taklaklar atarken, Genç Sinema'nın adını anmaktan boyunca bir kurnazlıkla sakınarak, örgütlü eylemi, "birtakım sinemacı gençlerin anarşik bir davranışı" gibi göstermeye çalışması, O. K. çizgisindeki gözbağcılarının, her türlü devrimci örgütlenmeyi sulandırma stratejisinin çakaralmaz taktiklerinden bir küçücüğüdür.

Bay O. K.'nin ansiklopedisine Genç Sinema maddesini eklemesinin vakti gelmiş de geçmiştir bile; bu bilgisizliğinde yalnız kalması yakındır yoksa. Bizden uyarması...

Bir Mesih Beklemek

Konumuza dönelim: "Türk Sinematek Derneği'nin kurulduğu 1965 yılında, ülkemizde bağımsız bir sinemanın yaratılabileceğine kimse inanmıyordu. O yıllarda bir sinema kulübünün tartışma saatinde işe sıfırdan başlayan Satyajit Ray örneğini verdiğimde sinema yönetmenlerinin, 16 mm'nin olanaklarından söz açtığımda sinema yazarlarının dudak büküşleri ile karşılaştım. Bu kişilerden çoğu kendilerini gerçekçi sayıyorlar, mevcut endüstri ve ticaret mekanizmasına karşı çıkacak ya da bu mekanizma ile ilişki kurmadan gerçekleştirilecek devrimci bir çabayı (utopya) olarak tanımlıyorlardı," diyor O. K. yazısının girişinde. Ne beklersiniz ardından? "Ama bakın işte, siz yönetmenler, bakın, şu kişi sıfırdan başladı, bugün nerelerde; siz yazarlar, gördünüz mü neler yapılmış 16 mm. ile? Kimmiş asıl gerçekçi, siz mi, ben mi? Utopya mıymış devrimci bir çabanın başarısı?" diye alıp bizi kanıtlara, örneklere götürmesini, değil mi? Boşuna beklersiniz:

Sinematek dergâhının başına getirildiğinden bu yana, Türkiye'de sinema kültürüne büyük yararlıklarda bulunduğu gönül rahatlığıyla inanan bu pseudo - Langlois, ülkemizdeki piyasa dışı sinema hareketlerini Sinematek'in kuruluş yılına göre milâdlandırmak alışkanlığıyla çiziktirdiği bu lâflarda öyle ibretlik bir idealist takınağı açığa vuruyor ki, batı düşüncesinin mayasıyla yağrulmuş entellektüel çevrelere özgü, yaygın bir zihin dağınlığını da göstermesi bakımından, öncelikle ele alınıp sergilenmeye değer:

Bir Satyajit Ray'dir tutturulmuş gider. Yönetmen olarak değerini tartışmak değil niyetimiz, ayrı bir konu bu. Ne de, hangi şartlarda, nerden başlayıp nerelere geldiğidir konumuz. Çifte sömürünün kucağında okşamalık edilmiş bir ülkenin kara gün görmüş insanları olarak, sıfırdan milyoner olma mantığına yabancı olmadığımızdan, O. K.'ın olaylara sığ ve duruk bakışını kopkoyu belgeleyen şu yukarıki sözlerini yerine oturtmakta da güçlük çekmiyoruz. Sorun bu değil. Sorun, sivrilmiş bir yönetmenle bir ülke sinemasının kurtulmuş olup olmayacağı sorunudur.

Biz diyoruz ki, ülkesindeki sinema düzeyinin fersah fersah ilerisinde bir Satyajit Ray yerine, yığınların hemen bir adım önünde ve onlarla dipdiri ilişkiler içinde bin alıcı göz bu olmalıdır amacımız. Tabii, bir devrim sinemasından konuşuyorsak! Onun için, gelin koyalım biz Satyajit Ray'ı kendi haline, düşünelim ki önümüzde çok iş var halklar üstüne, hem de hiç, bir kulun tek tabanca üstesinden gelemeyeceği kadar çok. Bir devrim sineması yaratılacaksa, önce onun tarlaları sürülmelidir diyoruz. Siyasal oluşumla canlı ilişkiler kurmadan olmaz bu da. İlk, bir süre ister istemez yazıyla, çiziyile, bozuk çekimlerle götürülecek belki eylem. Emrihalk vaki olup alıcıların bir yana bırakılması ve kavganın gerektirdiği silâhların kuşanılması da ön alabilecektir bir dönem. Bunları şunu anlatmak için söylüyoruz: Türkiye Devrim Sineması'nın sorunu siyasal sorundan bağımsız, bireysel çıkışlar sorunu değildir; sorun siyasal - sanatsal plânda devrimci örgütlenme ve eylem sorunudur; bireyler bu türlü bir eylemle bağlantıları ölçüsünde var olurlar; yoksa, etkinlikleri işlemez yığınlara.

Ama gelin de siz bunu, vilâyetten onaylı tüzük sahibi kişilere anlatın...

Biliciler Yakımlıdır

Yukardaki alıntıya dönelim. Kehânet edası taşıyan bu sözlerinin üstüne O. K., son dört yıldaki piyasa dışı sinema hareketlerinin kısa fakat çelişik bir muhasebesine girişiyor. Bir yıl içinde "küçük sarhoşluk"lara, "ölçüsüzlüklere, kendileri hakkında kişilik yanılmalarına" sürüklediğini iddia ettiği yönetmenleri, "bağımsız bir sinema hareketinin (sadece) MÜMKÜN değil, ilginç sonuçlara ulaşabileceğini" göstermek, "olmaz denilen bir işi başarmış" olmakla gönülhoş ederek kendine kanıtlar bulmaya çalışıyor. Biyol, giderek, pek o kadar da güzel olmayan Çirkin Ares'i, bu dönemdeki "kısa film çalışmalarının ilginç ilk örneği" olarak öne sürüyorsa da, daha sonra ikinci bir örneğin, varlığına olsun değinmiyor. Zaten bunun da bir kaza

Türkiye Devrim Sineması'nın sorunu siyasal sorundan bağımsız, bireysel çıkışlar sorunu değildir; sorun siyasal - sanatsal plânda devrimci örgütlenme ve eylem sorunudur; bireyler bu türlü bir eylemle bağlantıları ölçüsünde var olurlar; yoksa, etkinlikleri işlemez yığınlara.

**Bir kere,
ne demektir
bağımsız sinema?
Neden bağımsızdır?
Siyasal mıdır,
sanatsal mıdır,
yoksa
ekonomik midir
bu bağımsızlık?
İşte size, tıpkı
"İşe Saygı" gibi,
somutlanmadıkça
zihin
bulandırmaktan
başka bir şeye
yaramayan
bir kavram.**



namazı olduğu, gerçekte, kehanetinin doğrulanmak şöyle dursun, zaman içinde boş düşürülmüş olduğuna kam getirdiği, daha sonraları, "hareket'in gelip takıldığı nokta"dan dem vurma, işleri, "son derece önemli olduğuna inandığı" İŞE SAYGI kavramı açısından ele aldığı "bir süre vazgeçelim" demesiyle açık seçik anlaşılıyor.

Şimdi bir çift söztümüz olacak size Bay O. K.: Nesnel şartların dönüşüm yasalarını iyice bellemeden kehanetlere yatanlar ergeç hayal kırıklığına uğramaya yargılıdır. Sizin bu çene kavaflığını yaptığınız sıralarda, kendilerini fiilen devrimci sinema eylemine adayan herkes sizin türden bir gerçekçilikte olsaydı, "bir süre vazgeçelim" demenize gerek kalmaz, çoktan boşaltılmış olurdu bu alan ve siz de bugün rahat ederdingiz. Ama ne var ki çelik çomak oynamıyoruz; bir kişisel seçim sorunu değil bu, anlıyor musunuz?

Ve bırakın, 16 mm'nin olanaklarını, onu kullananlar keşfetsinler, devrimci pratikleriyle belgesinler. Ondan sonra konuşursunuz.

Bağımsız Sinema - Devrimci Sinema

Bay O. K., işin içyüzünü bilmeyen gündelik okuyucuya pek haklı gözükebilecek namusluca bir titizlenme havası taşıyan yazısını, baştan sona analogik - kavramsal bir yanıyla dokuyor.

İlkin, güya nesnel ve eleştirici bir bakış için, kendine rahat bir uzaklık kuruyor: Bağımsız sinema diyor ve başlıyor irdelemeye. Bunu yaparken de Genç Sinema'yı, örneğin, amaçları, eylemi ve işlevi açısından apayrı bir kategoriye giren Hisar'la aynı kefeye koymakta sakınca görmüyor. Giderek, Genç Sinema'yı Hisar'ın bir türevi gibi tanıtıyor: "...bir yanda da ortamın objektif politik koşulları üçüncü yılın (ikinci olacak) sonunda bir ayrılmanın temel nedenleri oldu. Bir kısım kısa filmci (Genç Sinemacılar söz ediyor) ayrı bir topluluk oluşturarak geçen yılın (bu yılın olacak) Mayıs ayında "Devrimci Filmler Şenliği" (Devrim Sineması Şenliği olacak) düzenlediler." Genç Sinema henüz ortalarda yokken Hisar yarışmasına katılmış bazı kişilerin sonradan Genç Sinema saflarında yer almış olmaları, doğrusu ancak Bay O. K. kafasındaki kimselerce bir göbek bağı anlamına gelebilir.

Gerçekte, Hisar ve ötekiler bahane. Amaç, bağımsız sinema nitelemesi altında, çıktığı bu yıla kadar birinci işlevi, iyi niyetin kapılarını tuttuktan sonra, fazlaca kapalı kalmış bunalımların pespâyeye boşalımını kanırta kanırta seyrettirenleri ödüllere özendirme olmuş bir Hisar'ın yanına koyarak yani elmayla armudu toplayarak Genç Sinema'yı, bugün, ciddi bir inancın örgütlü ve çok yönlü eylemine yan çizen dağınık bireyler dışında, piyasa dışı sinema alanını bir başına tutan bu devrimci gücü ufulamak, vurmak, karalamaktır. Şu bağımsız sinema kavramına dönelim.

Bir kere, ne demektir bağımsız sinema? Neden bağımsızdır? Siyasal mıdır, sanatsal mıdır, yoksa ekonomik midir bu bağımsızlık? İşte size, tıpkı "İşe Saygı" gibi, somutlanmadıkça zihin bulandırmaktan başka bir şeye yaramayan bir kavram.

Yeşilçam'ın dışında kalan bütün sinema hareketlerini bu kavram altında toplamasına bakarak, ilk elde, ekonomik açıdan bağımsız, yani piyasa dışı sinemayı kastettiği anlaşılıyor O. K.'in, ama yazı ilerledikçe, bakıyoruz kavram alttan alta başka yüklemeler alıyor.

Herhangi bir olguyu incelerken, O. K.'in yaptığı gibi, onu fikrî içeriğinden çıplatıp salt teknik ve yapısal yönleriyle ele almak yeterli ve doğru bir çözümleme yöntemi olsaydı, bu türlü bir sınıflandırmaya ses çıkarmayabilirdik. Nedir ki, her olgu bir bütündür. Genç Sinema eylemi, bu eylemin temel aldığı ideolojik kaynağın, bugün, bu ülkedeki maddî şartlarıyla bağımlıdır. Genç Sinema eylemi, devrim eylemine sözlüdür, yani bağımsız değil, devrimcidir. Onun için, sanatı değil, devrimci sanatı gözetir. Sınıflı bir toplumda bağımsız sinema, dikkatleri siyasal sorundan ayartan ve son çözümlemede, gerici eğilimlere çanak tutan bulanık ve tehlikeli bir kavramdır.

İdealist Kuşun Bakışı

Bay O. K.'ın Genç Sinema'yı eleştirirken, gözlük değiştirmesi gerekmektedir. Yoksa, aranağme olarak, bitirmiş gerilla ağızlarıyla çekilen öğütler, devrimci plânda hiç bir gerçekçilik sağlamamaktadır kendisine:

"Yani bir filmin örneğin politik özünden mesajından söz açılabilmesi için önce eserin bir 'film' olarak başarılmış olması" gerekiyor, buyuruyor O. K. Peki "sonra" neyin başarılmış olması gerekir? Politik özün, mesajın. Çünkü önce aranılan sanatlıktır Bay O. K. için. Adanılan eylemin maddî şartları bugün için engelmış buna, gerekli kültürel birikim henüz yokmuş, bütün şartların bir araya gelmesi, emek-zaman, uzun deney, sürekli eylem işiymiş, vız gelir ona. O kestirmeden gider, özüre bakmaz. "Kareler pösteği sayar gibi sayılmalı ama ritim tutturulmalıdır"; çünkü ritim, Bay O. K.'a göre bir aritmetik işlemdir. Kafadadır. İdeolojik özden bağımsız "teknik ve yapısal" bir araç, soyut bir form unsurudur. Pes!..

Pasifizmin Batağında

Sömürülen yığınlara arka çıkan, tarihsel şartlar gereği, çalışmalarının ağırlığını ham belgeleme görevi üzerinde toplayan ve bu yolla, diyalektik bir alış-veriş içinde, Devrim Sinemasının sinematografik dilini araştıran Genç Sinema'nın, "oluşturmakta olan Devrim Sineması" gibi alçakgönüllü bir başlık altında (sonsuz ve diyalektik bir kurgudur Genç Sinema olayı çünkü) sergilediği ürünleri, bir başına, sanata saygı açısından eleştiren O.K., böylece temel bir yanılgıya düşüyor. Cepten ve keyiflerince film yapanlarla bir tutup, bağımsız sinema genel başlığı altında ele almak ve salt yapım yönünden değerlendirmekle, Genç Sinema olayını kavramaktaki aczini belgeliyor. Bunun sonucu da, kendisi gibi düşünenleri gördükçe eylemimize daha da büyük, bir titizlikle sarılacağımızı bile bile, "bir süre vazgeçelim" gibi pasifist bir öneriyle karşımıza çıkması oluyor. "Bunu yapamıyorlarsa bir süre vazgeçelim. Daha iyisini gerçekleştirecek olanlar elbette yetişecektir." Sanırsınız O. K. bir gün bir şey yapacak olmuş da elini tutan çıkmış. Şunu bilin ki Bay O. K., bizzat siz dürüst bir şey yapın, sizi ilk alkışlayacak, giderek, sonuna kadar destekleyecek ilk bizler oluruz. Hem de şuna rağmen:

Sansürle Halay

Yazısının bir yerinde eli kanlı yakalıyoruz O. K.'ı: "Öbür yandan Devrimci Filmler Şenliğinde (Devrim Sineması Şenliği olacak) seyrettiğimiz düzinelerle filmin de hemen hepsi 'gözleri bozacak kadar kötü çekilmiş' ".

Filmlerimizden birinin sansürce yasaklanma gerekçesine bakıyoruz : "...gözü bozacak derecede bozuk olduğu görüldüğünden" (Merkez Film Kontrol Komisyonu, Karar No: 246, Dosya no: 91122/4317, Kontrol tarihi: 19/12/1968)

O ne? Sansürün amansız düşmanı, her fırsatta sansüre veryansın eden, derneğinin organı Yeni Sinema'nın bir sayısını da bütünüyle sansüre ayıran Bay O. K., makasdarlarımızla saf tutuvermiş. Hayırdır!

Ne var ki, haklı O. K.. Hemen hepsi de gözleri bozacak kadar kötü çekilmiştir. Ama demiştik ya, gözlük değiştirmeniz gerekiyor Bay O. K..

Mucize mi?

Bu eleştiri neler bilindikten sonra yapılıyor? "Alıcılarını da daha çok gençlik olaylarına, işçi-köylü gösterilerine çevirdiler." Başka bir alıntı: "Bazı filmleri bir öğrenici eylemi sırasında olduğu gibi aceleyle, iyisine kötüsüne bakmadan çekmek zorundadır." Ne türde ve hangi şartlar, altında çekim yapıldığını kendi ağızıyla söylüyor ya özür de kabul etmiyor. "Hep biliyoruz ki sinemacı gençler güç koşullar içinde, hem teknik hem de mali yetersizlikler içinde çalışmaktadırlar." Daha sonra: "Ama genç yönetmenler ortaya başka önerilerle çıkmaktadırlar. Onların özürler ileri

*...ritim,
Bay O. K.'a göre
bir aritmetik işlemdir.
Kafadadır.
İdeolojik özden
bağımsız
"teknik ve yapısal"
bir araç, soyut bir
form unsurudur.
Pes!..*



**Ama ne yapalım ki,
bunda bizim
kusurumuz yok,
siz yaya kaldınız.
Aslında herkes
yerini bulmuş,
saflar belli
olmuştur.
Gün bugündür.
Hodri meydan!**

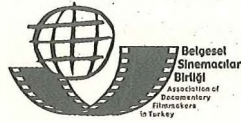
sürmeye hakları yoktur. Her şeyi yoktan var etmek, en güç koşullarda bile en iyi işi çıkarmak zorundadırlar.” Özgür kabul etmiyor da yol mu gösteriyor. Evet, yoktan var edin diyor. Yazıyla tabii. Ne, alî edebiyat! Ancak biraz da maddeyle, gerçekte ilişkisi olsa..:

Çok Yüz Verdik

Kronometreye basıp düdüğü çaldıktan sonra, “İşe saygı”sızlığın nedenlerine geçiyor Bay O. K.. “Birincisi” diyor, “amatörlere ve ilk adımlara gösterilen hoşgörünün kötüye kullanılışıdır.” Düşünmüyor ki “sen kim oluyorsun?” diye soruverirler adama, “hor görersen ne çıkar, bundan böyle de hor gör bakalım” deyiverirler... Diyeceğimiz, bu hareket sizlerin üstünden geçerek yürümekte ve yürüyecektir. Buna ne yapsanız Bay O. K. engel olamayacaksınız.

Son Söz

Bir yazıda devirdiğiniz çamların, düştüğünüz köklü yanılığın haddi hesabı yok ya barutumuza acıyor. Biliyoruz, oymak beyliğine özenirken denetlemenizden kaçan ve size karşı olan bir hareketin varlığı canınızı sıkıyor, uykunuzu kaçırıyor. Ama ne yapalım ki, bunda bizim kusurumuz yok, siz yaya kaldınız. Aslında herkes yerini bulmuş, saflar belli olmuştur. Gün bugündür. Hodri meydan! ▲



“BELGESEL SİNEMA” DERGİSİ YILLIK (4 SAYI) ABONELİK BEDELİ;

YURTIÇİ: 20.000.000 TL (YİRMİ MİLYON)

YURTDIŞI: 40 EURO (KIRK EURO)

ÖĞRENCİ: 12.000.000 TL (ONİKİ MİLYON)

VAKIFBANK OSMANBEY ŞUBESİ 2024324 NO'LU HESABA

YATIRDIĞIMA DAİR DEKONTU BU FORMLA BİRLİKTE

90 (0) 212 232 61 47 NUMARAYA FAKSLİYORUM.

“BELGESEL SİNEMA”NIN..... ADINA

.....SAYISINDAN İTİBAREN.....

..... ADRESİNE YOLLANMASINI RİCA EDİYORUM.

BELGESEL SİNEMACILAR BİRLİĞİ

YILDIZ MAHALLESİ, ÇIRAĞAN CAD. ŞAHNİŞİN SOK. NO 2, 80690, BEŞİKTAŞ, İSTANBUL

Telefon: 90 (0) 212 327 41 45/46

E-Posta: info@bsb-adf.org

ESKİ DEFTERLER

Günlük tutmaya 1965 yılında başlamıştım.

Genç Sinema hareketinin başından sonuna kadar içinde yer alan çok az sayıdaki kişilerden biri olduğum için hep onur duymuşumdur. O günlerde tuttuğum notları (1968-1971), 12 Mart 1971 darbesinden sonra 35'lik teneke bir film kutusuna doldurmuş, kenarlarını da bantlamıştım. Kutu, 300 metrelik pozitif filmlerin konulduğu, yaklaşık beş santim derinliğinde bir kutuydu.

Bu film kutusunu güvenli bir eve götürüp, 'İçinde banyo edilmemiş film var, açılırsa yanar' diye tembihleyip emanet bırakmıştım.

Değişik boylarda kağıtlara yazılmış bu günlükler, "bir film hilesiyle" o karanlık günleri atlatmış ve bugünlere gelebilmiştir.

(6 Mayıs 2003, A. Soner)

1968

2 Eylül Pazartesi

Üç-dört saat oturdum daktilonun başında, topu topu beş satır yazabildim. Ay sonunda yazıların dizgiye girmesi gerekiyor. İlk sayısı Ekim'de çıkıyor derginin.*

17 Eylül Salı

Sinematek'e uğradım, Onat'la Ece çalışıyor, Üstün telefonla boğuşuyordu. İlkay'la bir köşeye çekilip konuştuk. Daktilo boşalınca oturup yazıyı tamamladım.

3 Ekim Perşembe

Kervan Sineması'nın kapısında Sinematek üyelerine dergi sattık. Hediyesi bir lira olduğu için kapış kapış gidiyordu. Ben 25 tane sattım, Üstün 42 tane... Onun çevresi daha geniş benden, hemen hemen herkesi tanıyor. Birkaç kişi dergiye abone oldu ayaküstü. Yüze yakın abonemiz var. Bu parayla altı sayı çıkarmak işten bile değil. Elden satışlarla derginin bir yılını garantiye almış sayılırız.

25 Ekim Cuma

Üç tane kısa film çekecek kadar negatif film buldum bedavadan. Onbeş metrelik bobinleri karanlık odada makaralara sarmak gerek. Son kullanma tarihi geçmiş filmleri Amerikalılar Gölcük'te çöplüğe atmışlar. Turgut Ören'in oğlu Kaya verdi bana filmleri. Acele bir senaryo yazmam gerek. En zoru bir kamera bulmak.

2 Kasım Cumartesi

Derginin ikinci sayısının dağıtımı için Sinematek'te toplandık. Maliyeti düşürmek için dergiye kendimiz katlamaya karar vermiştik. 70 x 100'lük kağıt tabakasına arkalı önlü basılmış olan dergi üç kez katlanınca 16 sayfalık bir forma oluyordu. "Genç Sinema" adı görünecek şekilde ikiye katlanan dergi ince bir bantla sarılıp üzerine abone adresleri yazılıyordu. Dağıtıma hazırlanan dergiler kitapçılara ve gazete satıcılarına onar, yirmişer bırakılıyor, önceki sayımı iadeleri toplanıyordu. Sekiz - on kişi karıncalar gibi keyifle çalışıyorduk.

19 Kasım Salı

Senaryo ve filmler hazır, ama kamera yok. Zaten topu topu 3-4 tane onaltılık kamera var İstanbul'da. Biri Robert Kolej Sinema Kulübü'ne ait, öbürü Maden-İş Sendikası'nın malı... Heykeltraş Kuzgun'un Bolex'i meşgulmüş, geriye Celâl Ülken'in kamerası kalıyor.



**Üç tane kısa film
çekecek kadar negatif
film buldum
bedavadan.
Onbeş metrelik
bobinleri karanlık
odada makaralara
sarmak gerek.
Son kullanma tarihi
geçmiş filmleri
Amerikalılar Gölcük'te
çöplüğe atmışlar.
Turgut Ören'in oğlu
Kaya verdi bana
filmleri. Acele bir
senaryo yazmam
gerek. En zoru bir
kamera bulmak.**

Ahmet Soner

***Yine Lastik-İş'in
salonundaydım,
saat 13.30...
İçeride üç-dört
çocuk, iki kadın,
oniki tane de erkek
vardı. Az sonra
birkaç kişi daha
geldi, 23 kişi oldu.
Sandalyeler
toz içinde, niye
silmezler şunları?
24, 25, 26...
Derken 30 kişi oldu.***

6 Aralık Cuma

Filmimden alınmış bir karenin kapağa basıldığı derginin üçüncü sayısını öğleden sonra kitapçılara dağıttım. Geçen sayının iadeleri ile satılanların parasını topladım. Sonra Kervan Sineması'na gidip kapıda otuz tane kadar sattım.

12 Aralık Perşembe

Günler hızla gelip geçiyor, henüz kamera bulamadım. Yirmi gün sonra yeni yıl başlayacak. İki tane film eleştirisi yazmam gerek, bir türlü yazamıyorum nedense elim varmıyor. Oysa başlalayalı aylar oldu, öylece duruyor yarım yamalak.

1969

8 Mart Cumartesi

Lastik-İş'in minibüsü Sinematek'in önündeydi, 16'lık göstericiyi yükleyip yola çıktık. Sendikanın salonuna makinayı kurduk. Kadınlı-erkekli 150 kişi gelmişti filmleri izlemeye. Önce benim 10 dakikalık "Asayiş Berkemâl" gösterildi. İzleyicilerin tepkisi çok güzeldi, millet kaptırdı kendini filme. Ardından grevlerle ilgili bir film vardı. Sonra "Kanlı Pazar" ile "Onlar ki..." yi gösterdik. Kalabalık dağılırken göstericiyi toplayıp minibüse yükledik. Yine Sinematek'e döndük.

9 Mart Pazar

Bugün Ertuğ ile Levent'ten Sütlüce'ye kadar yürüdük Kağıthane deresi boyunca, yirmi dakikalık çekim yaptık 8 mm'lik kamerayla. Sütlüce'den sandal kiralayıp Haliç'e doğru açıldık... Dergi bu ay gecikti, ayın 15'inde ancak çıkabilir. Hiç bu kadar gecikmemiştik. Belki 32 sayfalık özel sayı olduğundan bağışlanabilir.

10 Mart Pazartesi

Cağaloğlu'ndan bir "Ant" dergisi aldım. "Kuyu" üzerine yazdığım eleştiri yayımlanmıştı. Bütün gün matbaaya, klişeciye, kağıtçıya koşturup durdum. "Genç Sinema"nın basıldığı matbaanın karşısındaki handa film çekiliyormuş, gidip baktım: ustam Atif Yılmaz... Tokalaşıp havadan sudan konuştuk ayak üstü. "Set hazır" dediler. Asistanlara baktım, "ben de böyleydim bir zamanlar" diye geçti aklımdan. Sadri Alışık ile Fatma Girik oynuyordu, dört-beş plan çekildi. Matbaaya dönmem gerekiyordu, setten ayrıldım.

11 Mart Salı

Öğleden sonra saat üç buçukta dergiyi baskıdan alabildim. Katlama, zımbalama ve kesme işleri için yakındaki bir atölyeye verdim. Akşam Maden-İş'te "Kanlı Pazar"ın 8 ve 16 mm'lik kopyalarını gösterdik.

15 Mart Cumartesi

Yine Lastik-İş'in salonundaydım, saat 13.30... İçeride üç-dört çocuk, iki kadın, oniki tane de erkek vardı. Az sonra birkaç kişi daha geldi, 23 kişi oldu. Sandalyeler toz içinde, niye silmezler şunları? 24, 25, 26... Derken 30 kişi oldu. Buldukları gösterici bozukmuş, film gösteremedik. "Devrim İçin Hareket Tiyatrosu" çıktı sahneye.

16 Mart Pazar

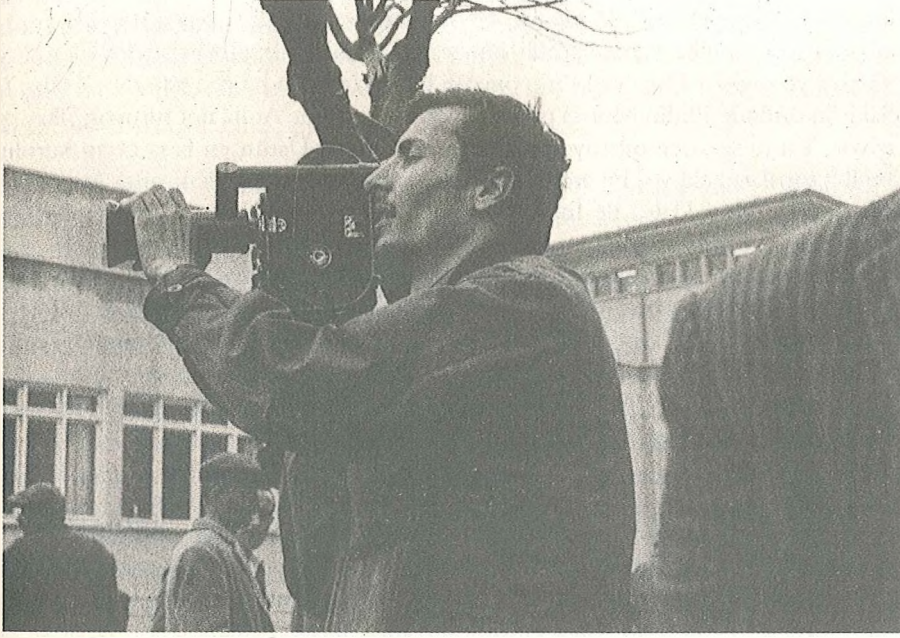
Sultanahmet Cezaevi'nde film çekiyoruz bugün, koğuştaki yirmi kişiyiz, ben üst ranzada "düşünceli ve dalgın" bir pozda uzanmışım. Sevdiği kız başkasıyla evlenince adamı vurup içeri düşmüş bir delikanlıyı oynuyorum. 39 kişilik bir koğuşmuş burası. Duvarda mareşal üniformasıyla Atatürk var. Kapının üstüne de "Yaşasın Cumhuriyet" diye bir yazı kesip yapıştırmışlar. Filmin yönetmeni bizim Nurten Karaçivi. Kamerayı Kuzgun Acar kullanıyor. Ömer Pekmez alt ranzada saz çalıyor. Çekimden sonra Bursalı Ömer'le sabaha kadar montaj yapacağız.

17 Mart Pazartesi

16'lık göstericiyi bir taksiye atıp Aksaray'daki TÖS lokaline gittim. Makineyi kurmama bir öğretmen yardım etti. Salonunda hiç boş sandalye yoktu. "Kanlı Pazar"ı gösterdim. Teknik üniversiteden bir grup öğrenci yarın Sinop'a gidecekmiş. Gerze'de Tütün Mitingi yapılacakmış. Bir kamera bulup mutlaka gitmeliyim.

18 Mart Salı

Öğlene kadar kamera ve film peşinde koşturdum. Kimse kamera vermiyor. Öğleden sonra Maden-İş'e gittim, Ali Özgentürk'ten kamerayı istedim. "Yönetim Kurulu falan filan" demeye başladı. Bir ara dışardan Ali'yi çağırdılar, odada yalnız kalmıştım. Camlı dolap'tan 16'lık Bolex kamerayı alıp hızla oradan uzaklaştım. Artık sıra film bulmaya gelmişti. Öğrenci Birliği'ne telefon edip Harun'u sordum, "İkinci Dalga yola çıktı" dediler. Sinematek'e uğrayıp Ömer Pekmez'den birkaç kutu film aldım. Bayatlamış filmlerdi ama ne yapalım. Tek başıma gidecektim Gerze'ye, çünkü çocuklar gitmişti.



21 Mart Cuma

Otobüs'le Ankara'ya ulaştım. Ankara'dan Samsun'a oradan da Gerze'ye gidiliyordu. Neyse ki arkadaşlar beni yalnız bırakmadı. Ömer, Algın ve Nil de bana katıldılar. Gerze'ye otobüs yokmuş, bir minibüs çalışıyormuş, o da gece yola çıkmazmış. Şoförü bulup pazarlık ettim, sonunda razı oldu. Minibüs'te bizden başka iki yolcu daha vardı. Gece yarısı yollara vurduk. Keskin virajlar yüzünden pek hız yapılamıyorduk. Sabaha karşı Gerze'ye ulaşabildik tek parça halinde. Gerze Pazarı Cuma günleri kuruluyordu. Bu yüzden miting de aynı gün yapılacaktı. Otelde bizimkileri buldum: Harun, Osman, Süleyman, Nemci, Nihat... Teksir makinesinde basılmış bildirimler bölüşüldü, dağıtmak üzere pazaryerine gidildi. Kameraya film takıp çekime başladım. Hava kapalıydı, soğuktu, arada yağmur serpiştiriyordu.

Cuma günleri Gerze'de Pazar kuruluyordu. Çevre köylerden minibüslerle kadın, erkek, çocuk herkes pazara geliyordu. Hepsi de bir şeyler taşıyordu. Yüklerin büyük çoğunluğu tütündü. Ben film çekerken öğrenciler de köylülere bildiri dağıtmaya başladılar. Arkadan gelen bir grup polis ise bildirimleri köylüler okumasın diye topluyordu. Daha sonra kısa bir yürüyüş yapıldı. Harun Karadeniz köylülere tütün sömürüsünü çok yalın bir biçimde anlattı. Sürekli çekim yapıyordum ama hiç içime sinmiyordu. Bu kapalı havada çekilen filmin görüntüleri mutlaka çamur gibi çıkacaktı.

23 Mart Pazar

Cuma akşamı Gerze şehir kulübünde "Kanlı Pazar"ın gösterisi yapıldı. Gece minibüsle Kastamonu yoluna koyulduk. Şarkılı-Türkülü bir yolculuk oldu. Kente varınca "Karadeniz Kırathanesi"ne doluşup çayla peynirli pide yedik. Soba gürül gürül yanıyordu. İstanbul otobüsü için onbeş kişilik yer ayırttık. Kalkış saatine kadar kenti dolaştık. Ortasında cılız bir derenin aktığı bol köprülü bir yer Kastamonu. Dönüş yolculuğu da neşeli oldu. Safranbolu'dan geçtik. Çok güzel bir ilçeydi. Bahar dalları pembe çiçeklerle doluydu. Uykulaya uykulaya İstanbul'a vardık sonunda.

Teksir makinesinde basılmış bildirimler bölüşüldü, dağıtmak üzere pazaryerine gidildi. Kameraya film takıp çekime başladım. Hava kapalıydı, soğuktu, arada yağmur serpiştiriyordu.

**Yakup'la çıktık.
Önce dolmuşa,
sonra otobüse binip
Beyazıt'a gittik.
Üniversite
bahçesine girip
çekime başladık.
İki tarafı ağaçlı yol,
heykel, havuz,
binalar, duvarlara
yazılmış çeşitli
sloganlar ve gelip
geçen öğrencileri
çektik...**

27 Mart Perşembe

Kamerayı Pazartesi günü Maden-İş'e bıraktım. Ali rahatladı, çünkü kamera ona zimmetliymiş. Hemen dolaba kilitledi. Aslında geri vermeyebilirdim. Çünkü "Toprak işleyenin, kamera kullananın" sloganı geçerliydi. Ama öte yandan Maden-İş sendikası kardeş kuruluştu, bu yüzden kamerayı beş günlüğüne kamulaştırmış oldum. Bugün Sinematek'e uğradım, makiniste ihtiyaçları varmış. Romenlere "Kızılırmak-Karakoyun" filmi gösterilecekmış, akşama bir işim yoktu, kabul ettim.

31 Mart Pazartesi

Sinematek'te Çağdaş İngiliz Sineması üzerine bir basın toplantısı yapılacaktı. Adam kılığında Hüseyin beni de çağırdı, böylece oniki kişi olduk. Masa başında Ford adlı gözlüklü bir İngiliz vardı, çiçekli bir kravat takmıştı. İngiliz'in söylediklerini Şakir Türkçe'ye çeviriyordu: "Öfke'nin önemli bir yeri var mı bu programda..." falan filan. Şakir'in önünde Philip Morris paketi vardı. Hüseyin ile Atilla not tutuyor, İlkay sigara içiyor, Tanju sessizce oturuyor. Kapıdan içeri giren Üstün en başa geçip kuruluyor. İngiliz soruları bekliyor bu arada, kimseden ses çıkmıyor. Neden sonra Atilla bir soru yöneltiyor: "Yeni Dalga ile İngiliz Sineması'nın benzerlikleri var mı?" Şakir soruyu İngilizce'ye çeviriyor. İngiliz yanıtıyor, Şakir çeviriyor: "Sinema Dergileri desteklemediler." Soru ne, yanıtı ne? Kimin kimden ne haberi var? Atilla Losey üzerine bir soru daha soruyor. Akşam Kervan sinemasında bizim çocuklarla buluştuk. Veysel kamera istedi benden. Engin elli lira abone parası verdi. Mustafa, Mehmet, Tanju ile ayaküstü konuştuk. Filminden önce yine o İngiliz çıktı ortaya, Şakir yine çeviri yaptı. "Sporcunun Hayatı"ndan önce kısa bir film gösterildi. İngiliz işçilerin lunaparkta eğlenmeleri üzerineydi.

1 Nisan Salı

Sabah Stüdyoya uğradım, Gerze'de çektiğim filmler henüz basılmamıştı. Yeni Ufuklar dergisinde kimseler yoktu. Ant dergisinde Osman'la konuştum. İstanbul Reklam'da Artun'u gördüm. Sonra Sinematek'e gittim. Nedim, Üstün ve Ertuğ sinemaya gitmek üzereydiler. Daktilonun başına oturdum. Tanju, İlkay, Yılmaz, Engin ve öbür Tanju gelip gittiler. Saat 17'de tekrar stüdyoya gittim. Benim filmi basarken matipo bozulmuş**. Şansa bak.

2 Nisan Çarşamba

Teknik üniversiteye uğradım. Osman serigrafıta afiş basıyordu. Kurutma ve toplama işine yardım ettim. Epeyce oyalandım öğrenci derneğinde. Yarın için bir gösteri ayarladım bu arada. Dergi için başyazı bile yazdım.

6 Nisan Pazar

Dün akşamdan beri Spor ve Sergi Sarayı'ndayım, yani yedi saattir... İçerde iki-üç bin kişi var. Ömer'le film çektik, ses aldık. Lastik-İş sendikası için yapıyorduk filmi. Yarın Yakup'la Beyazıt'ta film çekeceğiz.

7 Nisan Pazartesi

Sinematek'e gittiğimde Yakup henüz gelmemişti. Ömer'le oturup Lastik-İş'e çektiğimiz filmleri Doğu Almanya'ya gönderip göndermemeyi tartıştık. Sonunda benim dediğime geldi: "filmleri gönderiyoruz." O sırada Yakup elinde kamerayla içeri girdi, birkaç yere telefon etti. O sağa sola telefon ederken ben kamerayı kurcaladım. Çünkü bu tip bir kamera görmemişim daha önce. Robert Kolej Sinema Kulübünün kamerasıydı, Yakup ödünç almıştı. Basit bir kameraydı. Üç objektifi vardı. Çalışması için zembereğini kurmak gerekiyordu. Kameraya otuz metrelik bir film taktım. Yakup'la çıktık. Önce dolmuşa, sonra otobüse binip Beyazıt'a gittik. Üniversite bahçesine girip çekime başladık. İki tarafı ağaçlı yol, heykel, havuz, binalar, duvarlara yazılmış çeşitli sloganlar ve gelip geçen öğrencileri çektik. İşimiz bitmek üzereydi ki bir delikanlı yanımıza gelip Dekanlık'tan izin alıp almadığımızı sordu. Bıyıklarından sağ görüşlü olduğu anlaşılınca delikanlıya izin almadığımızı söyledik. "Lütfen benimle gelin, izin alalım" dedi. Yakup'la baktık, "gidelim mi?" dedim, "gidelim" dedi.

Sen misin giden? İş gittikçe büyüdü. Dekanlıkta çok güzel bir odada oturan adamın biri "Film çekmek yasak. Film alacağız." dedi. Yanımıza bir memur katıp Rektörlüğe

gönderildik. Gözlüklü, enine-boyuna bir adamın karşısına çıkarıldık. Masasında "Sıtkı bilmemne" adı vardı. Filmi almaya niyetliydi, "Fen Fakültesinden Aziz Bey'i çağırım" dedi hademeye. Bizi bekleme odasına aldılar. Yakup saatine bakıp duruyordu, seminere yetişmesi gerekiyormuş. Hukuk öğrencisiydi Yakup. Kapıya doğru yürüdü, hademeler önünü kestiler, bırakmadılar. Biraz sonra Aziz Albek geldi, bize yan gözle bakıp rektörün yayına girdi, bir daha da çıkmadı. Az sonra iki sivil polis geldi yanımıza, "gidiyoruz" dediler. "Nereye?" dedim. Sivilin biri bıyık altından gülümsedi, "Gideceğimiz yere." dedi. "İşte geldik gidiyoruz." diyerek doğruldum. Bir sivil önümüzde, bir sivil arkamızda, ikisinin de elleri ceplerinde yürüdük. Arka kapıdan çıkardılar bizi. Kapıda siyah bir araba ve şoför bekliyordu. Yakup'la ben arka koltuğa geçip oturduk. Sivilin biri yanımıza, öbürü ön tarafa geçtiler. Telefonlu bir arabaydı, öndeki sivil açıp konuştu: "Aldık geliyoruz". Caddeye çıktı araba. Trafik polisleri selam veriyorlardı. "Sirkeci'ye mi?" dedim. Yanımdaki sivil "Evet" dedi.

Sansaryan Hanı'na vardık. İçeri girip en üst kata çıktık: Birinci Şube. "Girilmez" yazılı bir kapıdan içeri girdik, "oturun" dediler. Saat onaltı olmuştu. Yakup sorguya alındı önce. Bir sigara yakıp beklemeye başladım. Saat onyediyeye doğru beni çağırdılar, kamerayı alıp kalktım. Yakup çıkarken ben girdim içeri. Gösterilen yere oturdum. Dört duvar dosyalarla doluydu. Sağımda zabıt tutacak olan memur, karşımda sivil bir komiser vardı. İsim, doğum yeri, adres gibi bilgiler, daktilo tuşlarından kağıda aktarıldıktan sonra sorgu başladı: "Üniversitede ne yapıyordun? Niye film çekiyordun? Nereleri çektin? Saat kaçta başladınız?" Yakup ile benim anlattıklarımızı karşılaştırmak, ifadeler arasında çelişki bulmak amacıyla bütün ayrıntıları öğrenmek istiyordu komiser. "Üye olduğun parti, dernek, sendika var mı?" sorusuna karşılık, Sinematek Derneği ile Sine-İş sendikasına üye olduğumu söyledim. "Yürüyüşlerde film çekiyor musun?" dedi komiser. "Çekiyorum" dedim. "Bana kalsa her şeyi filme çeker, belgelerim" diye ekledim. Komiser bir an düşündü, sonra konuyu değiştirdi: "Niye parka giyiyorsun?" diye sordu. Özel bir soruymuş bu, zapta geçmiyecekmiş. "Bunu kimler giyer biliyor musun?" sorusuna, bilmiyormuş gibi "Kimler?" dedim. Komiser "Anarşistler" dedi. Ardından ceplerimi boşaltmamı söyledi. Üzerimde ne varsa masanın üzerine koydum: Kağıtlar, not defteri, pozometre, vizör, üç tane kalem, mendil, anahtar, bozuk paralar, bir paket ikinci sigarası, çakmak... Kapıda dikilen sivillerden biri yanıma gelip üzerimi aradı. Komiser "Mâlum ya, biz tabanca-bıçak meraklısınız da..." diyerek masanın üzerindekiyi inceledi, kağıtlarla not defterini önüne çekti, diğerlerini bana bıraktı.

Komiser kağıtlardaki notlarımı okudukça keyiflendi, "Çok güzel, bayılırim şiiire" demez mi? Kağıtların içinde teksirle çoğaltılmış bir bildiri görünce iyice zevklendi komiser: "Genç Sinemacıların Bildirisi... Halka dönük sinema yapacaksınız demek..." diyerek tepeden tırnağa beni süzdü. Not defterimi karıştırmaya başladı. Bir yandan da okuyordu: "Altıncı Filo, Kanlı Pazar, Teknik'te gösteri, FKF, Süleyman, Oğuz, Tütün hikâyesi, bildiri dağıtımı, polisler, Miting, konuşmalar, yürüyüş, Ant dergisi, Maden-İş, TÖS, DİSK... Niye MTTB yok, niye Türk-İş yok?" Birden sinirlenip bağırıyor komiser: "Solcuyum desene, sosyalistim desene... Bizi niye bu kadar uğraştırıyorsun?" Gülümseyerek "sormadınız ki" diyorum. Komiser kendi kendine söyleniyor: "Mihri Belli kıskırtır bir tarafı, Darendelioğlu öbür tarafı... Arada olan bize olur, uğraş dur artık ayıklamak için pirincin taşını. Düzen değişse ne olacak? 800 liralık memurum bugün, o zaman da 800 lira alacağım. Benim için fark etmez." Bundan sonra aramızda şu konuşmalar geçer:

Hele bir değişsin görelim. Belki daha iyi olacak, denemeye değmez mi? Birtakım adamlar çökerler gene hükümetin başına; yerler, yerler, yerler... Olan fakir fukaraya olur her zaman. Bak Fransız İhtilaline... Danton, Robespiyer... Bizde olmuş mu hiç? Olsun hele bir, olsun da görelim bakalım, ondan sonra konuşuruz. Olsun be anasını satayım, meraktan kurtuluruz hiç olmazsa... Seçip bir yana ayırdığı kağıtları çekmecesine koyan komiser, geri kalanları önüme doğru itti. "Bunları incelememiz gerek, sonra geri veririz" dedi. "Aman kaybolmasın" dedim. "Kaybolmaz merak etme, evine postalarım" diyerek gülüyor

Komiser kağıtlardaki notlarımı okudukça keyiflendi, "Çok güzel, bayılırim şiiire" demez mi?

Kağıtların içinde teksirle çoğaltılmış bir bildiri görünce iyice zevklendi komiser:

"Genç Sinemacıların Bildirisi... Halka dönük sinema yapacaksınız demek..." diyerek tepeden tırnağa beni süzdü. Not defterimi karıştırmaya başladı.

**Sinematek'te
montaj yine.
Bu işi bitirmem
gerek. Ömer
yatmağa gitti,
ben sabahladım.
Saat dörtten
sonra hava
hızla aydınlandı.
Kuşlar ötmeye
başladı. Ancak
altı buçukta
montajı bitirebildim.
Uykum var, ama
yapılması gereken
bir sürü iş var.**

komiser. Sorgu sona eriyor, tutanağa imza atıyorum. Dokuz imzadan sonra kalkıyorum. Komiser "Güle güle yine buyrun, bekleriz. Bunu saymayız" diye dalga geçiyor arkamdan. Yakup'la merdivenleri hızla inip kendimizi en yakın çorbacıya atıyoruz. Saat 19'a geliyor.

8 Nisan Salı

Öğleden sonra Sinematek'e uğradım. Hüseyin, Tanju ve Ömer'den başka kimse yoktu. Sonra Osman geldi. "501 Numaralı Hücre" filminden konuştuk biraz. Çünkü olayı anlattım Osman'a. Kervan'da bugün Karel Reisz'ın "Morgan" adlı filmi gösterilecekti. Hava güzeldi, Şişli'ye kadar yürüdüm. Çok iyi çekilmiş, deli dolu bir filmi Morgan.

9 Nisan Çarşamba

Cağaloğlu'nda İstanbul Reklam'a uğradım. Artun yoktu. Yeni Ufuklar dergisinin bürosuna gittim, Vedat Bey de yoktu. Ant dergisine çıktım, Osman bana yazı ısmarladı: "502 Numaralı Hücre"... Çıkarken Masis ve Ragıp'a rastladım, ayaküstü konuştuk. Yazı yazmadan önce filmi izlemek gerekiyordu. Üçbuçuk saat zor dayandım. Eve döndüğümde Erdal beni bekliyordu. Yaklaşık bir buçuk saat sürdü İngiltere'deki Türkleri anlatması...

11 Nisan Cuma

Sinematek'in arka odasında çektiğim belgeselin montajına giriştim. Nurten, Ömer'le beni pastırmalı yumurta yemeğe davet etti. Bir Muhallebiciye gittik. Sonra Coni'ye uğrayıp Lastik-İş'in filmi aldık, Sinematek'in arka odasında filmi izledik. Üstün Ankara'dan dönmüştü. Teknik Üniversitede film gösterisi yapacaktık. Yeni bir 16'lık gösterici almışlardı. Sağını solunu biraz kurcalayıp filmi taktım. Önce "Gerze Tütün Mitingi"ni, sonra "Kanlı Pazar"ı geçtim.

12 Nisan Cumartesi

Mustafa ile Teknik Üniversite'ye gittik. Operayı protesto eylemine katılacaktık. Taksim'e çıktık, operanın önü kalabalıktı: Toplum polisleri, sivil polisler, resmi polisler... Kimseyi yaklaştırmıyorlardı binaya. On tur Atlan ve Mustafa ile. Siviller beni tanıdılar...

14 Nisan Pazartesi

Sinematek'te montaj yine. Bu işi bitirmem gerek. Ömer yatmağa gitti, ben sabahladım. Saat dörtten sonra hava hızla aydınlandı. Kuşlar ötmeye başladı. Ancak altı buçukta montajı bitirebildim. Uykum var, ama yapılması gereken bir sürü iş var. Basımına gidip dergiyi hazırlamam gerek. Dışarı çıkıp Taksim'deki sabahçı kahvesinde üst üste iki çay içtim. Sonra dolmuşa bindim, güneş çıkmış ortalığı ısıtıyordu. Arka koltukta uyuklamışım. Basımına uğradım, borcumuzu ödedim. Başları çok kalabalıktı, bizim dergiyi yarına ertelediler. Sinematek'e döndüm. Artun, geçen yıl çektiği "17 Nisan"ın iş kopyasını izliyordu. Üstün valizini hazırlamıştı, herkesle el sıkışıp vedalaşıyordu. "Aman dergiyi ihmal etme" dedi bana. O gittikten sonra daktilo başına oturdum. Ant dergisi için film eleştirisi yazmaya zaman bulamamıştım. Ancak on satır yazabildim. Üstün askere gittikten sonra yüküm daha da artacaktı.

17 Nisan Perşembe

Dergi neredeyse hazır, ama kağıt alacak paramız yok.

18 Nisan Cuma

Derginin bir yüzü, yani yarısı (sekiz sayfa) basıldı. Gerisi yarına kaldı.

21 Nisan Pazartesi

Ertuğ'la Cağaloğlu'na çıktık. Artun dergi klişelerini geciktirdiği için baskıya geçilemiyor bir türlü. Sinematek'e uğradım. Daktiloya oturup birkaç yazıya başladım, hepsini de yarıda bıraktım. Bir soruşturma hazırladım. Ömer derginin ne zaman çıkacağını sordu, "yarım" dedim. Artun, Veysel, Hüseyin, Mustafa ve Mehmet geldiler, sonra gittiler. Mutlu'ya Ankara'ya bir mektup yazdım.

22 Nisan Salı

Otobüs, tren... İşte Bakırköy. Veysel'le fırına gittik. Ekmek yapılışını filme çektik. Sonra fırının içi, sonra satış... Saat onüçte çekim bitti. Eve döndüm, traş oldum. Yarın Nurten'in filminde oynayacağım.

23 Nisan Çarşamba

Sabah Sinematek'te buluşacaktık. Yukarı çıktığımda Ömer'le Nurten'i karşımda buldum. Sonra Kuzgun geldi. Benim aşık olacağım kızı ve döveceğim adamı beklemeye başladık. Adam geldi sonunda, gözlüklü ve pisbıyıklı bir tipti. Saat onbir oldu kızıdan haber yok... Nurten "Başka birini bulalım" demeye başladı. Öyle ha deyince kız bulunur mu? "Boşver" dedim Nurten'e, "başka bir gün çekeriz".

Ertuğ'la klişeciye uğradık. Basımevi kapalıydı. Dergi yarına kaldı yine. Bugünün çocuk bayramı olduğunu unutmuşuz.

24 Nisan Perşembe

Sabah erkenden çıktım. Trafik tıkalıydı, yolda elli sayfa kitap okudum bu yüzden. Önce klişeciye uğradım, sonra basımevine geldim. Klişelerden biri kötü olmuştu. Ertuğ geldi, birlikte Artun'a uğradık, yine yoktu yerinde.

25 Nisan Cuma

Sabah yine basımevine uğradım. Derginin basımı yarına ertelendi. Bu sayıda bir uğursuzluk var. Sinematek'e gittim. Mutlu "geliyorum" diye telefon etti. Oturup Tanık Sinema Topluluğu'nun evraklarını kararlarını inceledim. Mehmet, Mustafa, Hüseyin ve Ertuğ geldiler.

29 Nisan Sah

Dün gece otobüse atlayıp Ankara'ya geldim. Bugün bir miting vardı. Siyasal'dan Faruk bana asistanlık yaptı. Öğrenciler "Bağımsız Türkiye" sloganıyla Sıhhiye Meydanına doluştular. Kalabalığı, konuşmacıları ve polisleri çektim. Mitingden sonra Sinematek'e uğrayıp Abdullah'ı gördük. Yine gece otobüsüyle İstanbul'a döndüm.

2 Mayıs Cuma

Sonunda baskıya geçebildik. Dergilerin bir bölümünü alıp Sinematek'e gittim. Ertuğ'la dergileri katlayıp abonelere göndermek üzere hazırladık. Galatasaray postahanesine gidip dergileri postaladık. Sonra "Kızıl Çöl" filmine ucu ucuna yetiştik.

3 Mayıs Cumartesi

Binbeşyüz dergi mücellitte rehin kaldı. Hiç paramız yok.

23 Mayıs Cuma

Toplantıda onbeş kişiydik. Veysel, Tanju ve ben yönetim kuruluna seçildik. Biri küçük (beş kişi), öteki büyük (on kişi) iki grup olmuştuk. Yani gruplaşma başlamıştı. Toplantıdan sonra büyük grup işkembeciye, küçük grup meyhaneye gitmek üzere ayrıldı.

30 Mayıs Cuma

Sinematek'in 16'lık göstericisini bir arabaya atıp boykot yapan Beşiktaş'taki özel okula gittik. Acele makineyi kurup Kızılırmak-Karakoyun'u göstermeye başladık. Okulun önündeki duvarda oynuyordu film. Caddeden geçen arabalar duraklıyor, içindeki insanlar bir süre filme bakıyorlardı. Arkadan korna sesleri yükselene kadar trafik tıkanıp kalıyordu. "Ücretsiz Halk Sineması"ydı bu. Saat 22'de film bitti, döndük.

10 Haziran Sah

Öğrencilerle polisler arasında sokak çatışmaları sürüyor. Kamerayı sırtıma alıp araya girdim. Okulun camları kırık, sokaklar taştan geçilmiyor. Sık sık patlamalar duyuluyor. Molotof kokteyli bunlar. Çocuklar bir polis kamyonunu ateşe verdiler. Kamyon kapkara dumanlar salarak yandı durdu. Gökten taç yağıyor sanki. Askeri birlikler gelene kadar polis-öğrenci çatışması sürdü. En azından üç kişinin öldüğü söyleniyor.

**Okulun önündeki
duvarda oynuyordu
film. Caddeden geçen
arabalar duraklıyor,
içindeki insanlar
bir süre filme
bakıyorlardı.
Arkadan korna sesleri
yükselene kadar trafik
tıkanıp kalıyordu.
"Ücretsiz Halk
Sineması"ydı bu.**

9 Temmuz Çarşamba

İki gündür Cağaloğlu'nda koşuşturup duruyorum. Ertuğ da yardımcı oluyordu, ama bugün 14'te ayrıldı, yalnız kaldım. Derginin bir yüzü baskıya girecek az sonra. Provaları alıp gideceğim. Derginin işleri ancak Cuma günü biter.

11 Temmuz Cuma

Jak İngilizlerle çalışıyor "Paralı Askerler" filminde. Bana da iş teklif etti. Haftalık 400 lira... "Düşüneceğim" dedim Jak'a...

14 Temmuz Pazartesi

Bu sabah işe başladım. Feriköy'de bir depo kiralamış İngilizler, aksesuar deposu olacakmış. Deponun sorumlusu benim. Yanıma üç yardımcı verdiler. Kapalı Çarşı'dan satın aldıkları her şeyi getirip bana teslim ediyorlar. Depo hızla doluyor. Duvara boydan boya raf yapmak gerek. Derginin dağıtımını Ertuğ üstlendi.

İşçi-Köylü gazetesi, ilk kısa filmimi foto-roman olarak yayımlamaya başladı bu sırada.▲



Genç Sinema Dergisi'nin
16. son sayısı, Nisan 1971

* Genç Sinema'nın ilk sayısı 1968'in Ekim ayında, 16'ncı ve son sayısı ise Nisan 1971'de yayınlanmıştı. Onaltı sayfadan oluşan dergi 1 Lira idi ve sadece iki kez 32 sayfa olarak hazırlanmıştı (sayı 6 / Mart 1969 ve sayı 12 / Mart 1970). Bu iki sayının fiyatı 2,5 Liraydı. Son üç sayıda ise fiyatı 150 Kuruşa çıkarmak zorunda kalmıştık.

İlk sayıda yayımlanan "manifesto" niteliğindeki bildirinin yazımında Onat Kutlar, Ece Ayhan, Üstün Barışta, Artun Yeres ve Jak Şalom'un emekleri bizlerden daha fazlaydı. Derginin arka kapağında yer alan "genç sinema'dan" adlı imzasız yazıların ilk üçü Ece Ayhan'a aitti. Daha sonra ikinci sayfada yer verilen bu giriş yazılarını 4,5,6 ve 13'üncü sayılarda Üstün Barışta, 7,8,9,10,12 ve 14'üncü sayılarda ben yazmıştım. Ayrıca 8,9,12 ve 14'üncü sayılardaki imzasız yazılar da bana aitti. 15'inci sayıda yer alan "Onatgiller'e cevabımızdır" adlı polemik yazısı ise Tanju Kurtarel'indi.

** Gerze'de çektiğim Tütün Mitingi yirmi dakikalık bir filmi. Ne yazık ki 12 Eylül 1980 darbesinden sonra izini bulamadım. 1969 Şubat'ında çektiğimiz "Kanlı Pazar"ın bir kopyasını 1970'te yurtdışına çıkarmayı başarmıştık neyse ki. 1969 Mart ayında çektiğim "Suyun Getirdikleri" belgeseli deneme yayını yapan İTÜ TV'sinde yayımlanmıştı.

YITİRDİKLERİMİZDEN ALINTILAR YA DA "DEVİRİM ESTETİĞİ"...

1968-1971 arası...

Dergi'nin 1968 Ekiminde çıkan ilk sayısı ve 1971'de Şubat atlanarak çıkarılmış 16 ve son sayısı... Nisan 1971... Yani 12 Mart 1971'den yalnızca onsekiz gün sonra... (1)

Kendilerine "Genç Sinemacı" diyen kırkı aşkın insanın, Onat Kutlar'ın yönettiği Türk Sinematek'i ile Hisar Kısa Film Yarışması'nın oluşturduğu ortamda bir araya gelmelerinin ve filizlenmelerinin öyküsü...

Bu yazı, öykünün düşünsel alt yapısını, yitirdiğimiz Genç Sinemacıların dergideki yazılarından geniş alıntılarla anlatmaya çalışacak. O güne ilişkin güncelliklerden sıyrılıp alttaki düşünsel düzlemi yakalamaya çalışacak. Bu yapının Türkiye'de 1968'de genel olarak yaşanan düşünsel yapıdan çok apayrı olduğunu söylemek doğru olmaz kuşkusuz. Bu yazıda biraz da yitirdiklerimizi anmak amacıyla alıntılanmış olan parçalara Onat Kutlar'ın "İşe Saygı" başlıklı eleştirisini, Genç Sinemacıların ona verdiği yanıtı ve Ahmet Soner'in "Onat İsyancıdır"ından yapılan alıntıyı eklersek Genç Sinema'da yaşananların düşünsel yapısını ve düşülen acemilikleri anlamış olacağımızı, bunun Veysel Atayman'ın "Genç Sinema' Yaşıyor" yazısıyla kuramsal olarak bütünleneceğini düşünüyorum.

1968'den bu yana geçen 35 yılda Genç Sinemacılardan üçü, dileklerini, özlemlerini, düşüncelerini GENÇ SİNEMA Dergisi'nin sayfalarında bırakarak aramızdan ayrıldı: Altan Yalçın, Mustafa Irgat ve Mehmet Gönenc...

Aramızdan ayrılanların dördüncüsü, Genç Sinema'yı yürekten destekleyenlerden Ece Ayhan... İlk üç sayıda "Genç Sinema'dan" başlıklı imzasız yazılar onun...

Onun yazılarından alıntılarla başlayayım. Birinci sayının arka kapağında Ece, "Genç Sinema'dan" diyor ki:

"Genç Sinema dergisi, elinizdeki sayının yazılarından, içeriğinden belli olacağı gibi bir sanat dergisi değildir, bu amaçta olmayacaktır. Genç Sinema dergisi, Genç Sinemacıların seslerini kamuoyuna duyurmaları, yetişmeleri ve birleşmeleri için bir ortamdır sadece. Kısa filmcilerin bir yayın organıdır. Bilinen sinema düzeninin dışında kalarak şimdilik kısa film yapan sinemacıların bağımsızlıklarını, devrimciliklerini, özgünlüklerini sürdürebilmeleri ve oluşturabilmeleri için biraraya gelişleridir, örgütlenmeye doğru bir adımdır. Dergide göreceğiniz adların hemen hiçbirinin amacı sinema yazarı olmak değil, doğrudan doğruya film yapmak, sinema sanatçısı olmaktır;(...). Türkiye'de elli şu kadar yılda yapılan kısa filmlerin sayısının, elli şu kadar yılda yapılan kısa filmlerin sayısından çok olduğu gerçeği göz önüne alınırsa yeni yapıtların arka arkaya geleceği, artacağı açıktır..."

İkinci sayıda yine Ece Ayhan, yine arka kapakta "Genç Sinema'dan" bu kez şunları söylüyor...

"Genç Sinema'nın siyasal yanının ağır basması olgusu (bu sayıda [Ö.T.]) daha da belirgin kılınmıştır. Siyasal yan, burada sinema söz konusu olduğundan, sinema da toplumsal ve siyasal konularla öteki sanatlardan daha içli dışlı olduğundan elbette önde gidecektir. Sinema bir sanat türüdür, böyle bir açıklama bile gereksiz, çünkü Genç Sinemacılar başkaları gibi sinemanın bir sanat olduğu gerçeğinden kuşkulu değiller, bunu temel olarak aldıklarından yeni öğelerle, etkinlikle, siyasayla uğraşmayı seçmişlerdir.

Bağımsızlıklarını ise Genç Sinemacılar açıkladıklarından da ötede bir anlamla, olanca kıskançlıkla ve gözlerinden bile sakınarak sürdüreceklerdir."

Genç Sinemacılar başkaları gibi sinemanın bir sanat olduğu gerçeğinden kuşkulu değiller, bunu temel olarak aldıklarından yeni öğelerle, etkinlikle, siyasayla uğraşmayı seçmişlerdir.

İşte biz "GENÇ SİNEMACILAR" bu antitezi hem estetik, hem de siyasal yönden tarihin akışı doğrultusunda geliştirmeyi bir ödev sayıyoruz. Bunun savaşını yapmak için varız.



...Ve üçüncü sayı... Ece'nin son yazısı... **"Genç Sinema'dan"** ileriye bakıyor:

"...Yazın alanında yıllar boyu çıkagelen, bir hevesle başlanıp sonra sötüveren dergilerden farklı olarak Genç Sinema eylemdeki insanların sinema alanında örgütlenmelerini bir başlangıç ilkesi olarak amaç edinmiş ve sürekliliğini kazanmıştır. Pratikten gelen ve kendiliğinden oluşan bir kuramı; Genç Sinemacılar oluşturmakta hem kendileri eylem içerisinde bilenmekte, kendilerini bulmaktadırlar. "Bu da bir gençlik hevesi, nasılsa geçer" diyen, hâlâ uykularını sürdürmekte olan büyük sanatçıların! Uykularını kaçırarak bir haber veriyoruz. Kısa da olsa, acemilikler taşır gibi görünse de Genç Sinemacılar film çekmekte, sürekli öğrenmekte ve devrimci tavırlarını sürdürmektedirler.

...Günden güne örgüt genişleyecek, yeni adlar, yeni filimler sağlam bir temelden yola çıkarak devrimci halka ve geleceğe kalıcı damgalarını basacaklardır. Bu kuşak kendi yaşama koşullarını kendisi bulmuş ve onu bilinçle acımasız öne sürmüş bir kuşak olmanın sevincini her zaman taşıyacaktır."

Dergiye yazmış olanlardan yitirdiğimiz genç yönetmen Mehmet Gönenç. Birinci sayıda **"Özgür Bir Sinema"** başlıklı yazısında diyor ki: "Kapitalist aşamanın bir ürünü olan sinema, düzenin kendine özgü üretim biçimine göre koşullandırılmıştır.

...kapitalist düzen içinde sinema, bir yanıyla büyük seyirci yığınlarını etkileme açısından toplumsal, öteki yanıyla yapımcıya ve onun kazanç eğilimine bağlı olarak bireyseldir. Bu iki nitelik sinemanın temel çelişkisi olarak bir arada oluşmuştur bugüne dek. Bir takım öz ve biçim kalıpları ve onları sürekli olarak tekrarlayan memur-yönetmenler, karanlık salonların bilinçsiz tiryakisi biçiminde ortaya çıkan seyirci tipi bu temel çelişkinin doğal sonuçlarıdır. Ve giderek az gelişmiş ülkelerde emperyalizmin halkı afyonlamasına da yardımcı olurlar.

Gerçek bir sinemacıyı tedirgin eden ve onun her türlü özgürlüğünü ortadan kaldıran bu durumun mutlaka aşılması gerekmektedir. Bu gereksinme, gelişmiş ya da az gelişmiş ülkelerdeki GENÇ SİNEMA olayı ve savaşının ortak amacını ortaya çıkarır.

Bu amaç da düpedüz özgür ve bağımsız bir sinemadır. Dikkatle bakıldığında savaş özellikle Türkiye gibi az gelişmiş ülkelerde siyasaldır. Çünkü düzen değişmedikçe, onun üstyapısal bir kurumu olan sinema da değişmez. Böylece genç sinemacının siyasal sorumluluğu ve eylemi kaçınılmaz bir sonuçtur..."

Mehmet Gönenç, ikinci sayıda, **"Sanatı Halka Götmek"** başlıklı yazısında şunları söylüyor:

"...her egemen ve yönetici sınıf kendini tasfiye edecek antitezi de kendi düzeyinde yaşatır ve geliştirir. Belirli koşullar altında halkı bilinçlendirmede son derece etkin olan sinemayı da halka iyice sevdirdiler. İşte biz "GENÇ SİNEMACILAR" bu antitezi hem estetik, hem de siyasal yönden tarihin akışı doğrultusunda geliştirmeyi bir ödev sayıyoruz. Bunun savaşını yapmak için varız. Bu savaş, Anadolu'nun en uzak köşelerinde haksız olarak uykuya yatırılmış olan halkın sanatını ortaya çıkaracaktır."

Üçüncü sayının yazısı, Yeşilçam'a eleştiri: **"Halka Biraz Daha Körlük: Köroğlu"...**

"Bir afyon sineması vardır. Görevi uyutmak, biraz daha uyutmaktır bu sinemanın. Evrensel bir şebeke yönetir bu sinemayı: kapitalizm. Uykuyu ilaçları ülkeden ilkeye değiştirir ama amaç birdir: uyutarak para kazanmak..."

Köroğlu olayı, Padişahın iktidar fonksiyonunu yerine getiren bir Bey'in, Bolu Beyi'nin karşısına dikilen halktan bir gencin öyküsüdür. Bu olay halkın o zamanın egemen sınıflarına karşı içinde duyduğu tepkiyi destanlaştırmış, Köroğlu'nun ağzından bir şiir-masal olarak dilden dile dolaştırmış ve bugüne dek yaşamıştır. Altyapısal bir olayın halk kültürü biçiminde üstyapıya yansımından başka bir şey değildir Köroğlu olayı. İşte Yeşilçam, özünde devrimci bir birikim taşıyan bu olayı kendi varlığının bir fonksiyonu olarak afyon ambalajı içinde halka sunmaktadır...

Lafi uzatmayalım, bütünüyle bir afyondur Köroğlu filmi. Yani halka karşı tarih-önünde işlenmiş bir suçtur. İşte suçlular: Yapım: Memduh Ün, Yönetim: Atif Yılmaz, Senaryo: Ayşe Şasa, filmi dekor ve giysi olarak yıldızlayan: Duygu Sağıroğlu...”

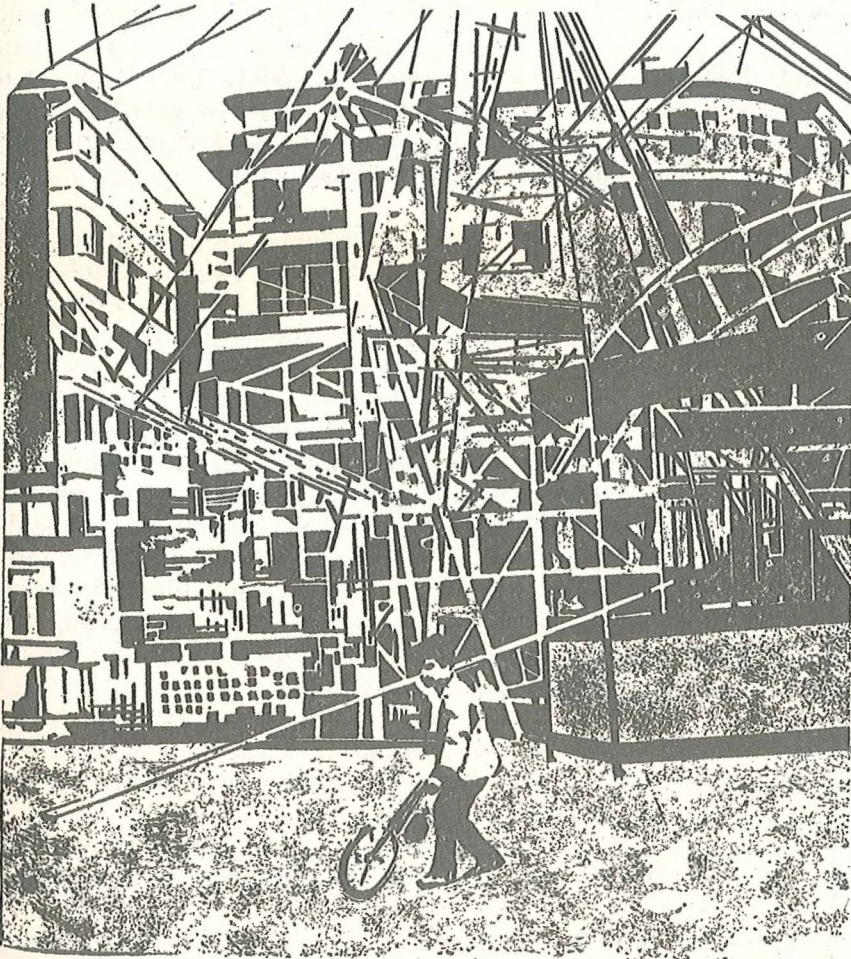
Dördüncü sayıda... Mehmet Gönenç'in "Küçük Bir Bakış"ı:

“...Ve savaşın uzantıları: “Yeni Dalga”, “Brezilya Yeni Sineması”, “Genç Çek Sineması”... Hepsi de ilk bakışta değişik görünürde.

Kanmayın görüntülere. Her yerde savaş varsa; her yerde mutlak haksızlık, mutlak bir eziklik ve mutlak bir sömürü olayı vardır. İnanmıyor musunuz? Yaşayın da görün. Sizin önemsiz vücudunuz belki yaşayamaz ama devrim sonrası o mutlu çağda çocuklarınız bilecekler ki bugünkü evrensel savaşın tek yönü insanın, yani insana karşı gereksiz varlığı olan insan sanılarının artık hiç de aldatıcı olmayan köhne durumuna karşı köhne bir özgüllüktür. İşte o kadar. Bunu böyle bilebilirsiniz.”

genç sinema

DEVRİMCİ SİNEMA DERGİSİ



RASLANTI/MEHMET GÖNENÇ

**Kanmayın
görüntülere.
Her yerde savaş
varsa; her yerde
mutlak haksızlık,
mutlak bir eziklik ve
mutlak bir sömürü
olayı vardır.
İnanmıyor musunuz?
Yaşayın da görün.**

Genç Sinema'nın altıncı sayısında Mehmet Gönenç "halk" kavramını yerli yerine oturtmaya çalışıyor. "**Halktan Yana Sinema Halkçı Değildir**":

"...Nedir halktan yana sinema?

Halkı afyonlamayan, halkı karanlık salonlarda toplumsal gerçeklerden uzaklaştırmayan, tam tersine onu, yapıt-seyirci diyalektiğinin kaldıracında devrim ve sınıf bilincine götüren sinema, halktan yana bir sinemadır. Tâviz vermeyen, doğruları en etkili bir biçimde anlatan bir film halktan yana sinemanın alanı içine girer. Yönetmenin kendi kişisel deneyini, toplumsal çelişkilere devrimci bir perspektif içinde başkaldırışını önerir halktan yana bir film. Yönetmenin acıları halkın acılarına özdeş olur bu sinemada. Aksi halde yönetmen halkı teselli eden bir büyücüden başka bir şey değildir. Acılar, kötülükler halkla birlikte aşılacaktır. Savaş hepimizin savaşıdır.

Bir de halkçı sinema vardır. İlk adımda gişeye tâviz verir. Bir kere halkın rahatı kaçmasın, ben o rahat koltukta oturana nasıl olsa devrimi yutturmağa çalışırım, hem patron memnun olur hem de seyirci. Üstelik devrimcilik ödevimi de yerine getirmiş sayılırım der halkçı sinema. Sinsi ve ahlâksızdır. Devrimcilik şakşığında üç-beş ödülün peşinde koşar. Ben halkın diliyle sinema yaparım der. Sanki sinema dili pazarı varmış da oradan halkın dilini seçmiş gibi. Yeşilçam'ın devrimcilik anlayışı halkçılıkla özdeştir. Bir çok örnekleri vardır bu ahlâksızlığın. İşte "Susuz Yaz": Berlin Festivali'nde ödül kazanmıştır. Film üstüne sağolsunlar büyüklerimiz bol bol nutuklar atmışlar, halkçılık ibadetinde günah çıkartma yarışına girmişlerdir. Sonra gelsin paralar... Kolay mı? Berlin Festivali'nde ödül almış film. Yapımcısıyla yönetmeni halkı kazıklamanın karşılığında kazandıkları banknotları bölüşürken kavgaya, olay Seks mecmualarına kadar yansımıştır.

Sırf halkı değil, birbirlerini de kazıklamaya çalışan, ödül peşinde koşan, bu, sinema düzeninde sözüm ona devrimci (!) film yapılacağını ispat etmeye kalkan, aslında çıkar gereği düzenin devamını isteyen iki yüzlü şarlatanların yaptıkları bu tür filmlere dikkat edin: halkçı filmlerdir onlar. İlk alkışı patronlardan toplarlar.

İşte Yeşilçam bütünüyle halkçılığın tipik bir örneğidir: Bu örnek de tarihin akışı içinde ve halkın önünde en büyük suçtan, "halkçılık" suçundan yargılanacaktır."

"**Devrim Estetiği**" adı, bu yazıya, Altan Yalçın'ın Genç Sinemanın üçüncü sayısındaki başlığından ödünç alındı:

"...Devrim yaratır estetiğini, arınmış ve sürekli yenilenen bir biçimde. Yenilenme ve aşma özündedir sanatın. Sürecin güzelliği, çatışmanın güzelliği oluşturur kesintisiz devrim estetiğini. Sahte olan herşey, sömüren, tutan ve öldüren düşer karanlığına unutulmanın. -DEVİRİM YARATIR ESTETİĞİNİ- yenilenen sağlam ve tutarlı. Görülmeyen kalmaz, apaçık ve yalın ve yalın'ın güzelliği. Sapanın yerini alan makinanın makinayı yöneten insanın, kendisini bulan ve bir daha şartlandıramayacak olan insanın güzelliği. Sömürülmeyen, sömürmeyen insanın güzelliği. Soyut olan fırlatılır gökyüzüne. Somutlaşır topraktan biten. Kof yapıların çöküşü ve bunların gösterilişi ve de tek gücün emekçiler olduğunun güzelliği.

Sanatçı bu sağlam ve arı güzelliklerden kurar yapısını. Devrimi kendi içinde ve eylemin içinde geliştirir. Basar ülkenin kültürüne damgasını yoruma eleştiriye bütün içtenliği ve bilinci ile açık. Devrimin estetiğidir bu..."

Altan Yalçın'a göre, Genç Sinemacılar, "**Sinema'mın Gerillaları**"dır (Sayı 6):

"Alinyazısı bütün diğer geri bırakılmış ülkelere koşut bir ülkenin torunlarıyız. Küçümsemeye, horlamaya, ezilmeye ve sömürülmeye alıştırılmış bir ulusun çocukları. Gözümüzü bir savaş ortamında açıyoruz. Ve artık tek var olma olanağımız girmekle belirleniyor. Alanımız sinemadır. Haberleşme araçlarının en korkuncu, en güçlüsü, etkini. Uyduruk kahramanları, sözümönülere yöneticileri, vurguncuları, bonoları, tesisleri, üsleri, oyuncularıyla örgütlü bir alanda; inanmışlıkları, halktan yana olmaları

...Devrim yaratır estetiğini, arınmış ve sürekli yenilenen bir biçimde. Yenilenme ve aşma özündedir sanatın. Sürecin güzelliği, çatışmanın güzelliği oluşturur kesintisiz devrim estetiğini. Sahte olan herşey, sömüren, tutan ve öldüren düşer karanlığına unutulmanın.



adamları dışında başka güçleri bulunmayan bir avuç insan, bütün başlangıç eksikliklerini taşıyarak yürümeye çabılıyor.

...yardımcı bir sinemaya duyulan özlem, mevcut düzeni sürdürme kaygısı taşıyanlarla, o düzeni değiştirmeye yönelenler arasındaki savaşı zorunlu kılmıştır.

Bu savaş Sinema alanında bütün kilit noktalarını tutmuş, hâlâ kendilerini sinemacı sanan bir grupla, olanakları kısıtlı adanmış insanlar arasında sürdürülmektedir. Üstün bir güç karşısında Genç Sinemacıların başarmaya çalıştıkları eylem, ürünlerini geleceğin ışıklı günlerinde verecek bir savaştır.

Ve Genç Sinemacılar bu savaşın gerillalarıdır. ...Genç Sinemacı gerekirse Yeşilçam'a girecektir. Ama film yapmak için değil. Bir filmde gerçekten emekleri bulunan ve hiçbir zaman emeğinin karşılığını alamayan beden işçilerini, fikir işçilerini uyararak, onları kazanmak üzere. Savaş bir kez başlamıştır ve kişisel çıkarlarını bütün bir halkın çıkarı gibi göstermeye çalışıp vurgun peşinde plânlar kuran Yeşilçam mutlaka yenilecektir.

Ve yedinci sayı... Altan Yalçın, "Sinemamızın Suçları" başlıklı yazısında şunları söylüyor:

SUÇLU KİM

"Önümde uzayıp giden Yeşilçam platoları. Aynılaşan yüzlerce görüntü, bıkip usanmadan seyrediyorum. Bu filmlerin karanlık salonları dolduran binlerce insanla hergün alay etmesine, iyi güzel ne varsa yeryüzünde toplumda, çalışan, değer yaratan insanlar adına, o insanların aldatılmasına bakıyorum. Ve gittikçe daha yakından görüyorum. Sinemamızın yalnız seyircinin beğenisini yozlaştırmakla kalmayıp aynı zamanda onu bütünüyle toplumdan kopmaya suçlu olmaya sürüklediğini. (...) ekonomik açıdan tam bir iflas döneminde bulunan Türk sinemasının, kültürel yönden halkı iflâsa sürüklemek istediğini görüyorum.

Elinde nereden bulunduğu belli olmayan silahlarla, sudan gerekçelerle her önüne çıkını öldürebilen, adli kurumlar karşısında aşklarını anlatarak yapay yargıçlar karşısında dava kazanan, yerleşmiş bütün yasal kurumları sinsi bir pazarlıkla yıkmaya çalışan bir beyaz perde seyirci gözünde suç teşvik eden bir seyir dengesizliğine düşebilir ancak. Kendi iç çelişmelerini, gittikçe uyanan bir seyirci karşısında bayağı bir biçimde sergileyen Türk Sineması, tarihi görevini, yığınları etkime sorumluluğunu kötüye kullanan bir düzensizliktir. Bu düzensizlik, ya da yerine oturmamış karmaşık insan ilişkilerini hiçe sayıp gerçek üretkenlerin sırtından sağlanan parayı döviz olarak dışarıya aktarma (bilindiği gibi ham filmler dışardan ithal edilir) göstermelik bir sanatın suçu olmaktan öte bir anlam taşımaktadır. Yetişen insanlara, çocuklara, büyüklere kötü örnekler vermek ve kafaları öyle bezemek, yasal kurumları yozlaştırarak halkın gözünden düşürmek, ahlâki yaptırımları, toplum vicdanını kötüye kullanmak gibi eylemlerinden ötürü Türk Sineması bir katil suçunu işlemek durumundadır. Ceza yasalarında yaptırım bulunmayan bu suç ULUSAL KÜLTÜRÜN KATLİdir ve bunun sorumluluğunu Türk Sineması daha uzun süre taşıyamayacaktır."

1995'te yitirdiğimiz Mustafa Irgat, Genç Sinemacıların en genci idi. İkinci sayıda "Sinemaya Doğru" diyor ki: "Görüntüler, -geçmişten geleceğe, gelecekteki geçmişe- geçmişin sessizliğini yıkacak olan çığlığın kıyısında, yaratmanın iki kez yaratma olduğu geleceğin kıyısında.

Sinemada çıkışı bulmak için durmadan dönen güçler var; kırılmalarda, ıssızda, yoksulluklarda dönen güçler. Bundan böyle tüm ikilemleri saptamak gerek. Ak alın devrimin kültürünü tanımladıktan sonra bu yıkıntılar görünümü karşısında yenileşmemiş olandır. (...) patlayışı öneren, ben'leri, sen'leri, o'ları insanca algılayan "işçileriz biz" diyebilmek; acıyı sevince, kini sevgiye dönüştüren "işçileriz biz" diyebilmek...

**Önümde uzayıp giden
Yeşilçam platoları.
Aynılaşan
yüzlerce görüntü,
bıkip usanmadan
seyrediyorum.
Bu filmlerin karanlık
salonları dolduran
binlerce insanla
hergün alay etmesine,
iyi güzel ne varsa
yeryüzünde toplumda,
çalışan, değer yaratan
insanlar adına,
o insanların aldatıl-
masına bakıyorum.
Ve gittikçe daha
yakından görüyorum.**

**Bir de izlerini
yitirdiklerimiz var...
Neredeler,
ne yaparlar
bilemediklerimiz...
Bu yüzden
Ahmet Soner'in
"Tarihçe"sinin
sonundaki dileğe
hep birlikte
katılıyoruz: Bütün
Genç Sinemacılar,
kendini Genç
Sinemacı sayanlar,
bugünkü yerimiz
"Belgesel
Sinemacılar
Birliği"dir...**

Özlem

Yitip giden anın en doğru işlemlerini özlemek; anın duyulmasını ve görülmesini özlemek. Özlemek.

Bir gün gelecek.

Yanlışları doğruları dengelemek, tutarsızlığın maskelerini koparıp dipsiz kuyulara indirmek: yüce patlayışı pekiştirmek.

Kavganın ağıdar çağdaş sinemacı,

Kavganın ağdını yazar. Yazmak için yazar. Kurduğu düşünle yoğurur onu.

Göstermek için gösterir: kaygı ortadan kalkar.

Sürgün-çaresizlikler bir gün yerlerini sürgün-direnışlere bırakırlar.

O gün

Her "çekim" sorumluluğun görüntüleşmesidir; görüntüleşip sorumluluğu büyütmesidir belki de.

Silâh kuşanmak binlerce umutlanmaktır; susmak ve değişmek silah kuşanmanın umudu.

Durum "oyuna" yer vermez. Sinemacıyla başlayan ne varsa sinemacıyla biter.

Öze doğru bir tutkunluk, dirilişe yön verme yani gizemli çılgınlık: Ben'lerin, sen'lerin, o'ların varlığı yani sinemanın varlığı.

Büyülü Bakış yaşama kurulmuş silinmez görüntülere doyar, hiç kimsenin imlemediği, inanmışlığın en beklemiş görüntülerine doyar.

Kişi uykudan uyanır: acı çeker. Soyluluk bir uzun gündüzü şoluklar: bitimsiz kaynak, coşkun süreç tarih uyanır. Sinema görevine başlar.

(SİNEMA GÖREVİNE BAŞLAR)

Şimdilerde

Durmaksızın şekillenen bir zorunluluğuz, sayısızcasına git-gel'lerden örülü bir düşünceyiz. Gerçeğin iç oyuncularınız, bir ölümsüz birlik, bir şarkı, bir bildiriyiz.

Genç Sinema'nın 3.sayısında Mustafa Irgat'tan bir film eleştirisi var: "Görüntü Hazinemiz: Ya Sev Ya Öldür"(2):

"Görülmesi gereken bir film.

Elliki yıllık Türk Sinema Tarihinin eserlerini(!) en kesin çizgileriyle iki kümeye ayırbiliriz:

Bütün aksayan uçlarına rağmen Ulusal Türk Sinemasının yaratılışında bir aşama olan filmler, yani sinemanın anlatım diyalektiğini zorlayan filmler (ki bunlar yılda ortalama olarak "ortaya çıkarılan" ikiyüz filminden ancak iki-üçünü kapsar. İki yeni örnek verelim: Kızılırmak-Karakoyun, Seyit Han). İkinci kümedeki filmlere (yılda ortalama olarak "ortaya çıkarılan" ikiyüz filminden 195 kadarı) kısaca kötü, bayağı vb. gibi sıfatlara bile lâyık olmayan filmler diyorum. Örnek vermek vermeyi de gereksiz buluyorum. Bu kümedeki filmler araştırma konusu olamaz, ancak değinilir. "YA SEV YA ÖLDÜR" bütün ağırlığıyla bu kümeye girer."

Aramızdan başka ayrılanlar da var kuşkusuz. Sözelimi Onat Kutlar, Kuzgun Acar, Kâzım Hün... Bu yazıda, yitirdiklerimizi yalnızca Genç Sinema dergisindeki izlerinden izledik.

Bir de izlerini yitirdiklerimiz var... Neredeler, ne yaparlar bilemediklerimiz... Bu yüzden Ahmet Soner'in "Tarihçe"sinin sonundaki dileğe hep birlikte katılıyoruz: Bütün Genç Sinemacılar, kendini Genç Sinemacı sayanlar, bugünkü yerimiz "Belgesel Sinemacılar Birliği"dir...

Görüşmek dileğiyle... ▲

(1) Belleğim beni yanıltmıyorsa, bu sayının da biraz geciktirildiğini ve Nisan sonları ile Mayıs başlarında çıktığını anımsıyorum [Ö.T.].

(2) Yönetmen: Duygu Sağıroğlu, Senaryo: D. Sağıroğlu, Görüntü Yönetmeni: Cengiz Tacer, Oynayanlar: F. Girik, K. Vargın, Peri-Han.

Soyadı	Adı	Sayı	Tarih	S.	Bilgi	Makale Başlığı	Alt Başlık
Akerson	Tanju	2	Kas.68	5		Sinemada "Barış İçinde Beraber Yaşamaya" Hayır!	
Akerson	Tanju	4	Oca.69	10		Öz Eleştirisi: Genç Sinema'da 1 no'lu Durak: Mutlu Parkan'ın 66'sı	
Atasoy	Faruk	3	Ara.68	7		Sileh Başına	
Atasoy	Faruk	5	Şub.69	3		Sinemada Emperyalizm	
Atasoy	Faruk	6	Mar.69	9		Sinema ve Sansür	
Atayman	Veysel	1	Eki.68	10		Devrimci Sinema	
Atayman	Veysel	2	Kas.68	11		Soruşturma	
Atayman	Veysel	4	Oca.69	13		Eleştirmeler: Uçuruma Sürüklenen Otomobil	
Atayman	Veysel	6	Mar.69	3		1969 Yılında Türk Sinemasının Bir Kaç Sorunu	
Atayman	Veysel	9	Eyl.69	8		Genç Sinema'nın Yarını	
Atayman	Veysel	11	Ara.69	6		Basit Sinema Olmaz	
Ayça	Engin	1	Eki.68	13		Sinemayı Yeniden İcadetmek	
Ayça	Engin	3	Ara.68	8		Sinema İle Uğraşmak	
Ayça	Engin	5	Şub.69	6		Sinema İle Uğraşmak II	
Ayça	Engin	6	Mar.69	21		Sinema İle Uğraşmak III	
Ayhan	Ece	1	Eki.68	16	İmzasız	Genç Sinema'dan	
Ayhan	Ece	2	Kas.68	16	İmzasız	Genç Sinema'dan	
Ayhan	Ece	3	Ara.68	16	İmzasız	Genç Sinema'dan	
Barışta	Üstün	1	Eki.68	3		Örgütlenmeye Doğru	I Ana Sorunlar
Barışta	Üstün	2	Kas.68	2		Örgütlenmeye Doğru	II Örgütlenmenin Gereği
Barışta	Üstün	3	Ara.68	2		Örgütlenmeye Doğru	III Örgütlenmenin Zamanı (Örgütlenme Öncesi)
Barışta	Üstün	5	Şub.69	8		Öz Eleştirisi: Sevgili "ÇİRKİN ARES"	
Barışta	Üstün	6	Mar.69	15		GENÇ SİNEMA'nın Tarihsel Sorumluluğu	
Barışta	Üstün	6	Mar.69	20		Kısa Film Yönetmeni Artun Yeres'e Üstün Barışta'nın Soruları	
Barışta	Üstün	11	Ara.69	4		Ekonomik Örgütlenmeye Doğru - 1	
Barışta	Üstün	4	Oca.69	2	İmzasız	Genç Sinema'dan	
Barışta	Üstün	5	Şub.69	2	İmzasız	Genç Sinema'dan	
Barışta	Üstün	6	Mar.69	2	İmzasız	Genç Sinema'dan	
Barışta	Üstün	7	May.69	2	İmzasız	Genç Sinema'dan	
Barışta	Üstün	12	Mar.70	2	İmzasız	Genç Sinema'dan	
Barışta	Üstün	7	May.69	10	İmzasız	Genç Sinema Gösterileri	
Barışta	Üstün	12	Mar.70	6		Ekonomik Örgütlenmeye Doğru - 2	
Barokas	Yakup	5	Şub.69	10		Yeni Bir Aşamaya Doğru	
Barokas	Yakup	6	Mar.69	25		Devrimci Açından Öz ve Biçim	
Barokas	Yakup	7	May.69	8		Devrimci Açından Öz ve Biçim II	
Barokas	Yakup	8	Tem.69	7		Foruma Niye Katılmadık	
Barokas	Yakup	9	Eyl.69	7		Türk Sinemasının Geleceği	
Barokas	Yakup	10	Kas.69	1	Kapak	Bir Alamanya Ki...	
Barokas	Yakup	10	Kas.69	11		Basit Sinema	
Barokas	Yakup	11	Ara.69	2		Sinematek Kongresini Bekliyoruz	
Barokas	Yakup	12	Mar.70	17		Devrimci ve Ulusal Türk Sineması İçin Genç Sinema Bir Harektir	
Barokas	Yakup	13	Haz.70	8	İmzasız/Çeviri	Sinemada Lenin	
Barokas	Yakup	15	Şub.71	8	İmzasız/Çeviri	Lenin ve Sinema	
Barokas	Yakup	16	Nis.71	5	İmzasız/Çeviri	Dziga Vertov ve Belgesel Sinema	
Barokas	Yakup	16	Nis.71	13	İmzasız	Soruşturma	
Barokas Y., Bozıs Y.		14	Oca.71	2	İmzasız	Genç Sinema'dan	
Barokas Y., Bozıs Y.		16	Nis.71	2	İmzasız	Genç Sinema'dan	
Barokas Y., Bozıs Y.		15	Şub.71	2	İmzasız	Türkiye'de Sinema Düzeni-1 YEŞİLÇAM	
Barokas Y., Bozıs Y.		16	Nis.71	7	İmzasız	Türkiye'de Sinema Düzeni-2 SANSÜR	
Belli	Mihri	13	Haz.70	4		1. Devrim Sineması Şenliği Ankara Gösterileri Açılış Konuşması	
Bergman	İbrahim	2	Kas.68	9		Sanat Olayı ve Halk	
Bozıs	Yorgo	4	Oca.69	3		Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu	
Bozıs	Yorgo	6	Mar.69	6		Türkiye'de Sinema'da Dış Sömürü	
Bozıs	Yorgo	10	Kas.69	6		Emekçiler ve Sinema	
Bozıs	Yorgo	12	Mar.70	4		Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı	
Denker	İbrahim	2	Kas.68	8		Akrebin Acısını Akrep Giderir	

Dönmez	Yücel	6	Mar.69	13		Devrim Sineması
Ertuğ	Osman	10	Kas.69	8		Genç Sinemacı Filmini Nasıl Yapıyor?
Ertuğ	Osman	11	Ara.69	12		Dikkat SANSÜR Var(!)
Ertuğ	Osman	12	Mar.70	25		Sinemanın Gücü
Gönenç	Mehmet	1	Eki.68	15		Özgür Bir Sinema
Gönenç	Mehmet	2	Kas.68	14		Sanatı Halka Götürmek
Gönenç	Mehmet	3	Ara.68	11		Eleştirmeler : Halka Biraz Daha Körlük: Köroğlu
Gönenç	Mehmet	4	Oca.69	9		Küçük Bir Bakış
Gönenç	Mehmet	5	Şub.69	1	Kapak	Rastlantı
Gönenç	Mehmet	6	Mar.69	23		Halktan Yana Sinema Halkçı Değildir
Irgat	Mustafa	2	Kas.68	4		Sinemaya Doğru
Irgat	Mustafa	3	Ara.68	13		Eleştirmeler : Görüntü Hazinemiz: Ya Sev Ya Öldür
Mao		14	Oca.71	3		Kültür Çalışmalarında Tek Cephe
ODTÜ SİN. KLB.		13	Haz.70	12		Türk Sinemasına Devrimci Açından Bakış
ODTÜ SİN. KLB.		14	Oca.71	13		"Görüntü"nin ODTÜ Sinema Kulübü Bildirisini Eleştirisi Üzerine
Oral	Tan	16	Nis.71	12		Tan Oral'la Sansür üzerine Konuşma
Ortak		1	Eki.68	2		Genç Sinemacıların Bildirisi
Ortak		15	Şub.71	16	İmzasız	Türkiye Halkoyuna (Faşizme Karşı Direniş Toplantısı Bildirisi)
Özen	Yılmaz	3	Ara.68	3		Sinema Cephesinde Yeni Bir Şey Var
Özen	Yılmaz	6	Mar.69	26		Uzak Doğu ANADOLU
Özer	Muammer10		Kas.69	3		Eskişehir'li Genç Sinemacıların Dünyü, Bugünü, Yarını
Özer	Muammer		Oca.71	11		"Kördüğüm" Üzerine
Özer	Muammer		Mar.70	13	İmzasız	Eskişehir'den Haber
Özlü	Demir	14	Oca.71	4		Devrimci Kültür Cephesi
Parkan	Mutlu	1	Eki.68	7		Genç ve Sorumluluğu
Parkan	Mutlu	2	Kas.68	1	Kapak	66
Parkan	Mutlu	2	Kas.68	13		Yeni Olay
Parkan	Mutlu	4	Oca.69	8		Çeşitleme
Parkan	Mutlu	4	Oca.69	16	Arka K.	66
Parkan	Mutlu	7	May.69	16	Arka K.	66
Parkan	Mutlu	12	Mar.70	3		Yürürken
Pekmez	Ömer	6	Mar.69	8		Sansür Sorunu
Petek	Gaye	1	Eki.68	6		Devrim ve Sinema
Petek	Gaye	3	Ara.68	4		Sanat ve Sanatçı
Petek	Gaye	5	Şub.69	4		Etkin Bir Seyirci Aramak
Petek	Gaye	9	Eyl.69	10		SİNEMACI (Görevi Karşısında ve Onun İçinde)
Sakızlı	Enis	12	Mar.70	14		Sanat ve Sanatçı Üstüne Bir Taslak
Saydar	Algin	6	Mar.69	14		Devrim İçin Sinemanın Gereği
Soner	Ahmet	1	Eki.68	12		İlk Yazı
Soner	Ahmet	3	Ara.68	1	Kapak	Asayiş Berkemal
Soner	Ahmet	5	Şub.69	13		Halka Çıkmak
Soner	Ahmet	6	Mar.69	1	Kapak	Bir Gün Mutlaka Yeneceğiz
Soner	Ahmet	6	Mar.69	11		Sansürün Yılan Hikâyesi
Soner	Ahmet	7	May.69	1	Kapak	Asayiş Berkemal
Soner	Ahmet	6	Mar.69	28		Eleştirmeler: KOZANOĞLU ya da OSMANLI'da DEVLET-HALK çıkmazı (1)
Soner	Ahmet	7	May.69	13		Eleştirmeler: KOZANOĞLU ya da OSMANLI'da DEVLET-HALK çıkmazı (2)
Soner	Ahmet	9	Eyl.69	14		Eleştirmeler: KOZANOĞLU ya da OSMANLI'da DEVLET-HALK çıkmazı (3)
Soner	Ahmet	10	Kas.69	13		Eleştirmeler: KOZANOĞLU ya da OSMANLI'da DEVLET-HALK çıkmazı (4)
Soner	Ahmet	11	Ara.69	1	Kapak	Hamallardan Bir Hamal
Soner	Ahmet	11	Ara.69	9		Seyirci İle Konuşmalar (I) : Duymadım Hiç Sansürü
Soner	Ahmet	8	Tem.69	16	İmzasız	Genç Sinema'dan
Soner	Ahmet	9	Eyl.69	2	İmzasız	Genç Sinema'dan
Soner	Ahmet	10	Kas.69	2	İmzasız	Genç Sinema'dan
Soner	Ahmet	13	Haz.70	2	İmzasız	Genç Sinema'dan
Soner	Ahmet	7	May.69	9	İmzasız	III. Hisar Kısa Film Yarışması
Soner	Ahmet	8	Tem.69	2	İmzasız	Hisar Günlüğü
Soner	Ahmet	8	Tem.69	13	İmzasız	Üçüncü Hisar Filmleri Üzerine Küçük Notlar
Soner	Ahmet	9	Eyl.69	3	İmzasız	"PARALI ASKERLER" Filmi Üstüne BİLDİRİ 30.8.69
Soner	Ahmet	9	Eyl.69	5	İmzasız	Emperyalizm'in "PARALI ASKERLER"i Türkiye'de
Soner	Ahmet	12	Mar.70	27	İmzasız	Hesaplaşmalar

Soner	Ahmet	13	Haz.70	3	İmzasız	1. Devrim Sineması Şenliği Bildirisi
Soner	Ahmet	14	Oca.71	12	İmzasız	Dördüncü Hisar Kısa Film Yarışması üzerine
Soner	Ahmet	14	Oca.71	15	İmzasız	Altınkoza Film Şenliği Üzerine Bildiri
Soner	Ahmet	15	Şub.71	9	İmzasız	Sinematek Üyelerine dağıtılan Bildiri metni
Soner	Ahmet	15	Şub.71	10	İmzasız	Sinematek Amerikan Kültür Emperyalizminin Oyununa Geldi
Şalom	Jak	1	Eki.68	8		Bir
Şalom	Jak	8	Tem.69	9		Genç Sinemacılar Neden Hisar'a Karşı Çıktılar ya da Her Şey Siyasaldır
Şener	M.	7	May.69	12		BASIN'DAN 22 Mart 1969 HÜRRİYET - Senarist ve Rejisörün Seyirciye Oyunu
Tanju	Kurtarel	11	Ara.69	3		Genç Sinemacı ve Belgesel Film
Tanju	Kurtarel	12	Mar.70	9		Devrim Sinemasının Sorunları İçinde YAPIT
Tanju	Kurtarel	15	Şub.71	11	Yür. Kur. İmzalı	Onatgiller'e Cevabımızdır
Tüzün	Hüseyin	8	Tem.69	15		Yarışma Dışı Turulan Bir Film
Yalçın	Altan	3	Ara.68	6		Devrim Estetiği
Yalçın	Altan	6	Mar.69	18		Sinema'nın Gerillaları
Yalçın	Altan	7	May.69	3		Sinemamızın Suçları
Yalçınkaya	Mehmet		Kas.69	4		Sinema Ağalarına Sesleniyorum
Yeres	Artun	3	Ara.68	10		Genç Sinemanın Konumu
Yeres	Artun	4	Oca.69	1	Kapak	Çirkin Ares
Yeres	Artun	5	Şub.69	16	Arka Kapak	Çirkin Ares
Yeres	Artun	6	Mar.69	16		Genç Sinema'da Anti Amerikan Gözlem ve Eylem
Yeres	Artun	6	Mar.69	20		Kısa Film Yönetmeni Artun Yeres'e Üstün Barışta'nın Soruları
Yeres	Artun	6	Mar.69	32	Arka Kapak	17.Tem
Yeres	Artun	7	May.69	1	Kapak	Çirkin Ares
Yeres	Artun	7	May.69	16	Arka Kapak	Onlar ki...
		7	May.69	11		BASIN'DAN 25 Mart 1969 ANT - 500 Sinema Seyircisinin Çağrısı
		10	Kas.69	5		Sinema Seyircisine Bildiri
		13	Haz.70	11		1. Devrim Sineması Şenliği İstanbul Gösterileri Seyirci Anketi Sonuçları
		14	Oca.71	6		Açık Oturum (Ahmet Say, Muzaffer Erdost, Mutlu Parkan, Ayhan Gerçekler, Halil Ergün)

GENÇ SİNEMA DERGİLERİNDE YAZILAR, AÇIK-GİZLİ YAZANLAR

Genç Sinema Dergisi, birilerinin elinde bulunma dışında, resmi ya da özel genele açık herhangi bir kitaplıkta var mıdır, bugüne değin Genç Sinema'ya yazarların bir dökümü yapılmış mıdır, bilmiyorum ama, sanırım imzasız yazıların kimler tarafından yazıldığı hiç açıklığa kavuşmadı. İşte yukarıdaki liste, soyadı sırasına göre Genç Sinema'da yazmış olan hemen herkesi içeriyor. İmzasız yazıları yazarlar listede koyu renkle gösterilmiş olanlar.

Genç Sinema dışından birkaç ilginç imza görüyoruz. Bunlar, Mihri Belli, Tan Oral, Demir Özlü... Bir de sinemayla ilgisi pek yakından bilinmeyen, ama Genç Sinema'nın başlangıcında verdiği desteğe harcadığı emeği hiç sakınmamış Ece Ayhan var. İlk üç sayının "Genç Sinema'dan" bölümlerini o yazmış. "Genç Sinemacıların Bildirisi"ne katkıları ayrı... ▲

FAKAT BUNLARIN EN GÖRKEMLİSİ*

Belgesel Sinema



**Politik mücadeleler,
Doğuya karşı olan
yeni açılım,
geçmişe bakış
çalışmaları, suç
oranlarının artması
ve hainlerin
kimliklerinin
saptanması
bu karmaşık
dönemi yansıtan
unsurlardı.**

Allan Berg Nielsen
Çeviri: Sevil Çonka

Bana göre belgesel film son yıllarda klasik sanat tarzında gelişmeye başlamıştır: Derin konu ve duygularla ilgilenir. Bu yüzden Avrupalı görgümden edindiğim derin kelimelere başvuracağım; bizlerin felaketlerin eşiğinde olan dünya topluluklarına sunmamız gerekenin bu olduğunu düşünüyorum. Dolayısı ile, bu makale derin kelimelerle meşgul olacaktır. Bunları görmekten zevk duymuş ve hakkında düşünmüş olduğum filmlere bağlamak istiyorum. Bu filmleri kendi ülkemde, Danimarka'da gördüm, birçoğu Balticum Film ve Televizyon festivalinde gösterildi. Baltik bölgesinden gelenler: "Anything can happen (Herşey Olabilir)" Polonyalı yönetmen Marcel Lozinski, "Mysterion (Esrarengiz)" Finli yönetmen Pirjo Honkasalo, "The Jewish Street (Musevi Sokağı)" Litvanyalı yönetmen Herz Frank ve "Antigravitation (Yerçekimine Karşı)" Litvanyalı yönetmen Audrius Stonys. Dubrovnik'te "SEE Docs" festival programında yer alanlardan yeni olanının ismi, "Children (Çocuklar)" yönetmen Ferenc Molodovanyi. Danimarka Film Enstitüsü'nde gösterime hazırladığım ve yayıncılığını üstlendiğim Danimarkalı belgeselin ismi ise "Faith, Hope and Charity (Kader, Umud ve Hayırseverlik)" yönetmen Katrine Borre.

Bu filmler herşeyin karmakarışık olduğu bir zamanda yaratıldı. Politik mücadeleler, Doğuya karşı olan yeni açılım, geçmişe bakış çalışmaları, suç oranlarının artması ve hainlerin kimliklerinin saptanması bu karmaşık dönemi yansıtan unsurlardı.

VAROLUŞ (EXISTENCE)

'Herşey Olabilir'de, Marcel Lozinski altı yaşında olan oğlunu parka götürür ve ondan scooter'ına binip etrafta dolaşmasını ve arasıra bankların önünde durup özellikle orada oturan ondan yaşca büyük kişilerle konuşmasını ister. Film ekibi gizlenmiştir: onun insanlarla kurduğu iletişimi çekmeye başlarlar. 6 yaşındaki Tomek kablolu küçük bir mikrofon taşımaktadır; kendisine ne yapması ve kişilerle ne hakkında konuşması gerektiğine dair direktifleri almaktadır. Böylece, konuşmaların çocuğun insiyatifine göre belirlenmesinin önü alınmış olur.

Geçen 19 konuşmada herkes ya gülümser ya da güler. Gülme edimiyle birçok ciddi insan problemini mükemmel bir şekilde kapatırlar. Bu, ilk defa gizli kamera tekniğinin insanları seyirci karşısında komik duruma düşürmekten çok başka bir şey yaptığına tanık olduğum bir andır. Bu film tam tersini yapar: saygınlık yeniden kurulmaktadır.

Film bir reddetme ile başlar. Kırmızı çeketi içinde kolayca farkedilen genç baş karakter umudunu kesmek zorunda kalarak parkın patikalarında scooter'ını sürmeye devam eder. Her bankın karşısına geldiğinde Strauss'in vals film müziği olarak çalmaya başlar ve o bir sonrakine doğru ilerlemeye başladığında izleyiciye henüz söylenmiş olanı düşünmesi için birkaç saniye bırakır. Buna rağmen ilki reddedilen bir gelişmedir.

Bölümlerde bir sonraki kişi çocuğun konuşmasına izin verir, fakat onun karşısında pek ciddi ve samimi olduğu söylenemez. Ona takılmak ister: Çocuk soru sorduğunda "Benim ismim Don Juan" diyerek cevap verir. Bu çocuğa Fransızca gibi geldiği için merak uyandırır, çünkü bu ünlü çapkının ismi ona tanıdık gelmez. Bunu gerçek bir cevap gibi kabul eder: "Benim ismim Tomek Lozinski", Tomek konuştuğu kişiden hiçbir şeyi saklamak istemez: "Ben kimsem oyum... Ünlü bir film yapımcısının oğluyum... Onun bir sonraki filminin bir sahnesini yapmaktayım..." Bu, gerçeğin ve içtenliğin dünyasıdır. Bu bizim filmleri kullanma tarzımızdır.

Tanışma 4. konuşmada devam eder. Tomek, Don Juan'ın kim olduğunu bilmez ama bir bayana nasıl yağ çekileceğini biliyordur: İyi giyimli yaşlı bir bayana "Çok şıksınız" der, o da Tomek'e gıysilerinin renklerini birbirlerine nasıl uydurduğuna dair yöntemi açıklar.

Bu yaratıcı söyleşi -dokuz günlük emprovize çekimlerde kaydedilen metreler uzunluğundaki film şeritleri ile- kendi Sokratik sistemini kurmaya devam eder: Bir yetişkin ve çocuk arasında geçen ondokuz konuşma, savaş, hayat uzunluğu, sevgi, boşanma, hastalık, yoksulluk, para, üzüntü ve ölümü konu etmektedir.

Ondokuzuncu konuşmada, yaşlı bir adam karısının ölümünden sonra duyduğu üzüntüyü dile getirir. Onun anısının öneminden bahseder. Evinin odalarında halen onunla yaşadığını söyler. Tomek annesinin büyükbabası öldükten sonra aynı şekilde hissettiğinden söz eder. Küçük çocuk ölümü sessizleştirir, "Eğer biri ölürse bu onu bir daha göremeyeceğin anlamına gelmez". Belki ölüm durur, "Elini durma işareti yaparak kaldırır ve açıklamaya devam eder" ve yaşam geri gelir. Olabilir! Herşey olabilir.

İNANÇ (BELIEF)

Şehirden ayrılır ve köye varır. Sanki o, yapay ışıklı karanlık bir resimde tan vaktinde hareket ediyor gibi gözükürken gerçek ışıktır. Teknoloji ile kuşatılmış modern bir kadındır. Geçirdiği bir travma ile, sanatı ve dini anlama yeteneğinden yoksun, el ile yapılan işlerin sonuçlarıyla kuşatılan eski kafalı kadınlardan biri haline gelir.

Başlangıç açıktır, ve giriş uzun zaman alır. Bu kadının yüzünü şehirde oturduğu apartmandan çıkıp köyde sığındığı manastıra doğru yolculuk yaparken görüyorum. İç sesimin oluşturduğu monolog bana onunki gibi ölüm ile bağlantılı bir varlığın gereksinim dışı bir değişimi arzu ettiğini söylüyor. Ve ben önümde bir sonraki doksan dakikanın özünü anlıyorum. Sinemada bir buçuk saat yüz yüze gelinen muhteşem belgesel imgeler: Yılın akışı ve Estonya'nın kuzey doğusunda bulunan Pyhitsa Manastırındaki akıbetlerden bazıları.

Finlandiya'dan Pirjo Honkasalo'nun filmi "Gizemli" 160 rahibenin yaşadığı hem bir ev hem de bir iş yeri olan bir Ortodoks manastırındaki yaşamdan bahseder. Batılı bir yönetmen henüz hiç alışılmamış, uzun bir zaman yalnız bırakılmış olan yabancı Doğuya yönelir.

Üçüncü Balticum festivalinde Honkasalo ile tanıştıktan sonra -kaçınılmaz olarak- onun ünlü bir isim olduğunu keşfettim. 1994 yılında, Tanjusca ja 7 perkeletta (Tanjusca ve Yedi Şeytan) ile katıldı. 1998 yılında, Hint filmi Atman ile Amsterdam ödülünü kazandı. Bana göre, kaderci bir dünya ve dine bağlılığın gücü ve güzelliği içinde olan sinemaya ait bu tür çalışma serileri, şarkı söyleyen rahibelerle dolu Gudhjem Kino'da 1992 yılının geç bir Mayıs akşamında başladı. Sanırım bu iki hevesli bayanın bir ana sahneyi paylaşıp kendilerini şarkı söylerken duydukları ilk andı. Ses yönetmeni tarafından yapılan kaydı dinliyorlardı.

Filmin başlangıç sahneleri kış ayının günlük çiftlik işlerini gösterirken, son sahne bir rahibenin cenaze töreninde karanlıkta mum ve müzik eşliğinde hareket eden kafileyi gösterir. Çiftlik işlerindeki değişime yansıtılan mevsim dönüşümleri bazı kadınların hayat hikayelerine anlatı yoluyla bağlanır. "Bir rahibenin ölümünün ne kadar iyi olabileceğini biliyor musunuz?" son cümledir ve ben genç kadınların sıralanışının titiz ve uzun belgelenişini hatırlıyorum. Bu kutuplar arasında kalan hayat buğdayın ilkbaharda ılık toprağa sürülmesi veya erken yazın güneşli bir gününde bir koyunun kırılması gibi bazı olaylara bağlıdır. Hasat döneminde, kadınlara manastır dışından erkekler ve makinalar yardım edebilir ama onlar at gücüne bağlı pulluk ile idare ederler. Müthiş zor olan durum ise acı soğuk rüzgarlı bir kış gününde buz tutmuş gölde kızaklarıyla grup olarak toplanmalarıdır. Varlıkları imkansız görünen devasa buz kalıplarını keserler ve manastırdaki buz kilerine taşırlar.

SUÇ (CRIME)

Filmin ismi "Children (Çocuklar)". Geçen yıl Kosova'da kırsal kesimdeki bir evde bir odanın içinde bir kız hamur hazırlamaktadır, onu kenara kabarması için koyar.

Filmin

başlangıç sahneleri kış ayının günlük çiftlik işlerini gösterirken, son sahne bir rahibenin cenaze töreninde karanlıkta mum ve müzik eşliğinde hareket eden kafileyi gösterir.

Film kesilmeden önce tamamen geriye sallanarak açılan kapının izin vermesiyle odadan dışarı çıkar. Kendisinden küçük iki erkek kardeşiyle birlikte köye doğru giden yolda yürürler. Bir sonraki sahnede, hasar görmüş olan bir odada bir sofanın üzerinde korku içinde oturmaktadırlar. Sonra ne olduğunu anlatırlar:

Röportajcı: O günü hatırlıyorsunuzuz?

Kız: Evet

Röportajcı: Kardeşlerinle neredeydiniz?

Kız: Yes

Röportajcı: Bana ne olduğunu anlatırmısın?

Kız: Eğer bana soru sorarsanız.

Röportajcı: O anda ne yapıyordunuz?

Kız: Konvoydan döndükten sonra buraya yerleştik, bu odadaydık. Sırp kuvvetleri geldiler. Babam koltukta uzanıyordu. Biz dışarıdaydık. Dışarıda olan bir tek bendim, diğerleri evin içindeydi. Üç kişi geldi ve Sırpça durmamı söyledi. Üç kez. Ben durmadım. Kızkardeşim beni uyardı ve beni vurabileceklerini söyledi. Daha sonra verandaya çıktım. İçeri girmemi emrettiler. Ben yapmak istemedim. Sonunda dediklerini yaptım. Benim küçük erkek kardeşim (Kardeşine bakar) içeri girdi. Ve burada uzanmakta olan babama, askerlerin onu aradığını söyledi. Babam dışarı çıktı. Ben seyrediyordum. Sırp askerler ona terörist olup olmadığını sordular. Babam olmadığını söyledi. Sırp asker "Teröristlerin burada yaşadığını" söyledi. Babam onları tanımadığını söyledi. Sırp asker sordu "Sen onlardan biri değil misin?". Babam olmadığını söyledi. Adam "Boşver" dedi "Oraya git ve ellerini yukarıya kaldır". Biz evden ayrıldık. Babam ellerini kaldırdı ve Sırp asker onu tabancasıyla vurdu. Kan bacaklarından akıyordu ama o hala ayakta duruyordu. Biz kaçtık. Kızkardeşim kaldı. Sonra o üç adam kızkardeşimi alıp buraya getirdiler... Bittiği zaman babamın ne yaptığını sordular. O hiçbir şey yapmadığını söyledi. Babamın vücudunun üzerine kapandı, kanı yüzüne bulaştı, vücudu her yerinden vurulup parçalanmıştı, bağırsakları dışarı çıkmıştı. Yüzünü görebilmek için yüzü hariç vücudunu battaniye ile örttük...

**Sahne,
kız ifadesini
bitirdikten sonra
devam eder ve ben
onun üzüntüsünü
anlayıp kavramaya
çalışırken o uzun
bir süre ağlamaya
devam eder.**

Sofa üzerindeki üç çocuğun bütün görüntüsü dizi içinde aynı kalır. Kız hikayeyi anlatırken sürekli ağlamaktadır. Küçük erkek kardeşi dehşet içinde sessiz kalırken, büyük olan ağlamaktadır. Bunu gözlerinde görebiliyordum ama o sürekli gözlerini kameradan kaçıyordu. Sahne, kız ifadesini bitirdikten sonra devam eder ve ben onun üzüntüsünü anlayıp kavramaya çalışırken o uzun bir süre ağlamaya devam eder.

Belgesel filmlerin en önemli görüşü onların anın gerçekliğini yansıtmasıdır. Bu muazzam anı dünya tarihinin acı bir noktası olarak bulunduğumuz kısımda sizlere mümkün olduğunca yakınlaştırmaya çalıştım. Binlerce olayın belki de en önemlisi. Gerçekleşen sayısız uluslararası konferansı hatırlamaktan bile daha önemli olan bir olay.

Kız elleri ile yüzünü kapamaya çalışırken parmaklarındaki tırnak cilasını görüyorum. Onyediy yaşında, bir sonraki sahnede dışarıda avluda çamaşır yıkıyor. Güneşli bir hava ve kuşlar ötüyor. Timor Szemzo'nun müziği çalıyor. Solo orkestranın içinden yükseliyor. Çok hoş. Film çalışmasında, Ferenc Moldovanyi çocukların ifadelerini manzara çekimleri esnasında merkez görüntüler olarak kurgular ve günümüz kiliselerinin karanlık iç mekanlarında karşılaştığı kutsal konserler gibi günlük hayatın tasvirlerine önem verir. Kiliselerde şarkı söyleyen koronun önünde bulunan, dua eden insanların odaklandığı ortaçağ sunakları gibi. Film çalışmaları modern kuşkulu sessizliğin önünde çağımızın sunakları gibidirler.

MİSİLLEME (RETALIATION)

Kamera bana yukarıdan Riga'yı gösterir. Manzara içinde şehrin duruşunu görüntüler. Çatuları ve tek binaları zumlayarak yaklaşıyorum. Arkada kalan sinagogla çekimi bitiririm. Kamera taş bir tabletin üzerindeki yazıtta durur: "Sonsuza dek 1701'de faşistler tarafından öldürülen ve yakılan ailelerimizi, kardeşlerimizi ve çocuklarımızı hatırlayacağız. Ruhlarımızı huzur içinde yaşamın bağına bırak. Riga Ghetto'nun Musevilerine ve Kader şehitlerine."

'Musevi Sokağı' filminde Herz Frank hikayenin ana hatlarını verir. Ruslardan sonra Alman işgali başlar. Sonraki bir nevi kurtuluştur, ama filmde anlaşılmaz. Yeni bir baskıdan söz eder. Litvanya bayrağı heryerden kaldırılır, resim tutuklanmaların olduğunu gösterir ve yönetmen kendi sesi ile yorum yapar; "Bütün zamanlarda olduğu gibi tapınaklarla başladılar." Sinagoglar yanar. Araştırma Musevilerin kaderi üzerinde yoğunlaşır.

Riga'nın yoksul mahallesi üzerinde yükselen geniş manzara içinde bir tarafta katolik diğer tarafta evanjelik bir kilise görüntür ve ses orada ufkun yakınında Riga'nın Babyi Yar'ı Rumbula semtinin olduğunu söyler.

Hıristiyan kiliseler varoşu (ghetto) sınırlar ve gözetirler; Frank'in analizindeki unsurlar çözümlemelerdeki hataları saptayarak özetler. Daha fazla bağarmaya gerek yoktur; bu yöresel olayları daha önceden bildiklerime eklemem yeterli olacaktır. Ve sinemanın karanlığı içinde, filmde kiliselerin ve Babyi Yar'ın öldürülüşünün yer almasını kendi kendime onaylarım.

Bu film yönetmenin araştırmasının bir anlatımıdır. Musevi halkının kaçınılmaz olan kaderini ve olan bitenlerin dehşet verici bilgisini anlamaya yönelik sistemli çalışmalar yapar. Onu bir görgü tanığından diğer görgü tanığına, bir arşiv belgesinden diğer bir arşiv belgesine gidişini izliyorum. Film bu sarsıcı olayların içeriğine sahip oldukça ben de aynı görüşü benimsiyorum.

Yönetmenin kişisel projesine tanık oluyorum. Onu resimde kamerasını omuzunda tutarken görüyorum. (Büyük bir kamera. Bu compact DV'ler tanıtılmadan, sinema çizgisini ve videonun temellerini kurmadan önce olandır). Stockholm'ün güzel Musevi kütüphanesinde arşiv kutularını açarak, kitap yığınlarının içinde olayları araştırır.

Eski varoşun yıpranmış yıkık dökük sokaklarında gezerken, binaların dış kısımlarına ve arka avlulara gireriz. Bir noktada, bu hikayenin abidelerinin ortasında bizi şaşırtan bir buluntu ile karşılaşırız. Binanın dışından bir bavul getirilir. Bavulun sahibinin Adele Sara Wolff olduğunu görürüm. İsmi bavulun üzerine açık bir şekilde boyanmıştır. Ona ne olmuştu? Geçmişe ait bu obje, bir dizi olayın baskın hatırasını tek bir somut an içinde açık bir hale getirir. Danimarkalı ressam Asger Jorn'un daha önce söylediği gibi 'Müze parçaları hatıralardır'.

Herz Frank'in araştırmasındaki tanıklardan biri yazar ve doktor olan Bernhard Press'dir. '1941-1945, Latviya'daki Musevilerin Katliamı' (Judenmord in Lettland 1941-1945) adlı kitabı yazmıştır. Kendisini, filmin yönetmenini ve filmi bölünmeyen manzaralar içinde yapılan bu rehberli turda tanıdım. Bu durumla özellikle herşeyi kendi rehberliğime havale ettiğim ve yönümü bulamadığım bir zamanda karşılaştım. Press karanlığın içindeki bir koridorda dururken enerjisiyle konuşur ve ben onun hikayesini dramatik anlatımın yoğun dizelerinden birinde duyarım. Press genç bir adam iken, Riga'nın varoşundan imha olmadan önce kaçar. Latviya'da ki Rus işgalinden sonra Gulag'a yerleşir. Bir Sırp hapisane kampında doktor olarak çalışır ve orada nazi işbirlikçisi olduğu için hapis edilmiş bir adamla tanışır. Adam ayaklarındaki felçten ötürü acı çekmektedir ve hiçbir umudu kalmamıştır. Buna rağmen Press onun için bir tedavi uygulamaya başlar ve ona özel bir tekerlekli sandalye yaptırır. Bundan sonra adam iyileşir. Press adamın bir ay sonra tahta bir baston ile yürümeye başladığını söyler. 'Neden hapis oldun?' diye sordum, 'Kanca burunluları vurduğum için' diye cevap verdi. Musevileri kastediyordu. 'Bu durumda Musevi bir doktor olsa ne yapardı?' diye sordum. Başka ne yapabilirdim? Hipokrat yeminimi bozamazdım, bu yüzden çocuksu bir şekilde intikam aldım. Özürlü bir adam olduğu için kamptan serbest bırakıldığında doğu'da bir yerlerde akrabalarının yanına gitti. Benden bir sonraki doktoruna vermesi için bir mektup rica etti. Bir kağıda birşeyler yazdım ve bir zarfın içine koyarak mühürledim. İçinde şöyle yazıyordu 'Felç, günahların yüzünden Tanrı tarafından verilmiş bir cezadır.' Bir Musevinin intikamı..

Bu film yönetmenin araştırmasının bir anlatımıdır. Musevi halkının kaçınılmaz olan kaderini ve olan bitenlerin dehşet verici bilgisini anlamaya yönelik sistemli çalışmalar yapar.

GÖREV (DUTY)

Audrius Stonys, ünlü bir sinematograf olan Jonas Gričius'un kendisiyle çalışmasını uzunca bir zaman istedi. Sonunda 'Yerçekimine Karşı' (Antigravitation) ile muvaffak oldu. Ne mükemmel resimlerdi! Eski geleneksel 35mm' lik güzel dizilere bakarken, her çekimde yaratılmış olan en ince ayrıntıyı yaşıyorduk. Stonys bu sanatsal özeni her tek sahneyi mükemmel bir uyum içinde olan ortama yerleştirerek izliyordu. Burada yansıttığı gerçekliği tam anlamıyla kabul ediyorum. Hatasız bir iş. Daha önce beni hiçbir film böylesine karşı çıkmadan, başka çözüm yolları yolları üretmeden bırakmamıştı. Bu film kesinlikle tamdı.

Fakat bu film gerçekten ne hakkındaydı? Daha önceki filmlerde olduğu gibi Stonys empati gösterir. 'Gelene Kapıyı Aç' (Open the Door to Him Who Comes) filmi uzak bir köyde yaşayan bir köylüyü anlatır. Köylü dingin bir zihine sahip olduğu ve zor sorulara cevap verebildiği için, büyük şehirlerden bile insanlar onu ziyarete gelirler. 'Körlerin Dünyası' (World of the Blind) da aynı vakur ve eski geleneksel tarzda siyah beyaz görüntüler kullanılarak çekilmiştir. Film seslerin, loş kontürlerin, ışığın ve karanlığın değişen derecelerinin olduğu bir dünyada görme yeteneğini kaybetmiş olan insanları tasvir eder. Zihin durumlarını neredeyse sözsüz olarak yansıtır. Hayal kurarak yaşayan kalıntılara özlem duyarlar. Bu iç karartıcı tonlarla proje başarılı olabilir mi? 1998'te 'Liman' (Harbour) filmi ile en sonunda, su ve vücut üzerinde yapılan meditasyona renk getirir. Film seti halk banyolarıdır. Amacı arınmadır.

Stony'nin Yerçekimi filmi için hazırladığı müsvedde film ekibinin en az bir yıl süre ile bir dizi çekim yapmalarını öngörür, çünkü sahneler karlı kaplı manzaralardan baharın sıcağın bunalan kasaba sokaklarına, bahar sellerinden donmuş bir atlı kızağa bu şekilde atlar. Genç yönetmen eski güzel sinematografını yükseltilere çatıların inşaat iskeleleri üzerinden, tren yolu üzerindeki köprülere ve kilise kulelerinin doruklarına doğrularak burada ilk belgesel filmi yapar. Resimler insan yapımı olan yapıların gökyüzüne ulaşarak bize dünyanın nasıl görüldüğünü gösterir. Filmin kahramanı, kasabadaki kilise kulesinin tepesine kadar uzanan benim şu ana kadar görmüş olduğum en uzun merdivenin en uç noktasına bütün gücüyle çıkmaya çalışan yaşlı bir kadındır. En tepede yaz manzaralarını seyrederek. Bir sonraki fragman bize sahneyi kadının bulunduğu açıdan doğru bir şekilde gösterir, fakat şimdi kışın çok soğuk olduğu bir gündür. Yaşlı kadın oraya bütün bir yıl boyunca tırmanır. Biz onun bunu gerekli olmadığı halde neden yaptığını bilmiyoruz.

AŞK (LOVE)

Hevesli, hayat dolu, heyecanlı yönetmen, bana kendi isminin nispeten geçtiği birkaç filmi ard arda dizi halinde gösterir. DV kamerası ile çekim yapmaya başlar. Yalnızdır. Limanda bir gemiden diğer gemiye biner. Büyük karanlık korkutucu gemi gövdeleri Lars von Trier'in 'Dalgaları Aşmak' (Breaking the Waves) filmindeki korkunç sahnelere çağrışım uyandırır. Bizim düşündüğümüzden oldukça farklı, nazik yabancı denizcilerle nasıl tanıştığını anlatır. Sevgiyi aramaktadırlar. Bizim gibi, ama göze çarpar şekilde. Bize hikaye ardına hikaye anlatır-yüksek ses ile. 'Bana söylediğin herşeyi yazamaz mısın?' diye soruyorum. Bunu düşünmüyor ama bir kere deneyecek.

Başlangıç destekleyen bir metin olarak biter. Gerçek metin daha sonra gelir. Yirmidokuz sayfa. Bir edebiyat dergisi için basılmaya hazırdır, fakat aynı zamanda, filmde lider bir eleman olan anlatıcının sesi için kullanılan ayrıntılı ham bir materyaldir. Yönetmen ve danışman arasında devam eden dialogun bir aracıdır. Bir bölüm:

"Korkuyorum. Birdenbire korkuyorum. Bir gemiden diğerine doğru arabayı sürüyorum ve onlara binmekten korkuyorum. Bana birdenbire çok düşmanca gözüküyorlar. Göze batan bir şey var. Sonuçta ben denizciler hakkında ne biliyorum ki? Klişe sözler, romantizm? Dalgaları Aşmak? Birisi bana onlarla kabinlerinde röportaj yapmamı söyledi. Bir kabinde bir denizci ile beraber ölü olarak bulunmak istemem. Mobil telefonunu almak üzere yukarı çıkar, böylece ihtiyacım olduğunda yardım çağırabilirim...

**Yalnızdır.
Limanda
bir gemiden
diğer gemiye biner.
Büyük karanlık
korkutucu
gemi gövdeleri
Lars von Trier'in
'Dalgaları Aşmak'
filmindeki korkunç
sahnelere çağrışım
uyandırır.**



Benim denizcilere olan ilgim bir yaz gününde başlar. 'Bir denizci' ailem dehşet içinde konuşur! Bir sonraki gün o gider. Nazik biriydi. Beni övmüş olduğunu hatırlıyorum. Belki bütün bunlar zaman çalan şeylerdir. En uzak mendireklerden birinde bir tekne buldum. Petrol adası (Island). Beni cesaretlendirir. Şimdi veya hiçbir zaman...

Burada onun üstüne atlayarak görevlendirilmiş bir editör olarak işime devam ettim. Bir dil bilimcinin güzel konuşmasını ve onun filme aldığı dizelerde mümkün olabilecek ilk hikaye sırasının başlangıcını kişisel olarak tecrübe edindim. Ona senin ve yapımcımda hem fikir olduğu doğrultuda çalışmaya devam etmesini söyledim. Fakat hikaye sırasını takip edebilmek ve grafik modunun metnin amacına uygun bir şekilde işlenmesini sağlamak için bir editör yardımcısı temin etmesini söyledim.

Metnin ilk hali hakkında yorumumu belirttim. Gerçeği yansıtan bir diyalog haline geldi. Yönetmen ve görevlendirilen editör arasında. Sanatçı ve bürokrat arasında.

Korkuyorum. Birdenbire korkuyorum. Bundan daha iyi bir başlangıç düşünemiyorum. Dürüstlük, yansıtma ve duraksama ustaca bir ifade içinde birleşti. Nörotik bir gecikmeden uzak, bildiğim kadarıyla hayatın kendisine yakın. Bunu kendimden ziyade en başta hikayeyi anlatan kişi ile özdeşleştirdim. Sinemanın karanlığı izin verdiği sürece aşık olabileceğim bir anlatıcı ile bağdaştırdım.

'Flirting Is In the Air'... Bu endüstriyel filmin bir liman ve orada çalışanlar hakkında olan bir olayı anlatması beni menmum etti. Hemen oradan geçen denizcilerle başlar -konu hızlı bir şekilde değişir- bu gelişmiş bir alt temadır: Aşka duyulan özlem. Öncelikle, müzik sade ve çok yavaştır.

Peki ya kadınlar? Güler. Bütün kadınlar bizim tek hatlı bir zihne sahip olduğumuzu düşünürler. Bir denizcinin her limanda bir sevgilisi vardır. Bana karısının fotoğraflarını gösterir. Evlendikleri zaman çekilmiş olanları. Gretna Green'de. Eşi çok hoş gözüküyor. Modern bir bayan. Benim düşündüklerime benzemiyor. Arkadaş olabilirdik diye düşünüyorum. Eşinin uzun süren seyahatlere çıkması onun için zor olsa gerek. O hayır diyor. Ona hiçbir zaman sadakatsiz davranmadım... Burada bir inkar var. Açık ve güçlü. Bu alt temanın kurulduğuna inanıyorum."

Bu metnin yirmidokuz sayfası boyunca devam eder. Bu romantik bir hikayedir. Onun bir gemiden diğerine küçük kamerası ile atlaması. Metal gövdeler içinde, sorularını kullanarak erkeklerin egemen olduğu bir dünyaya sızması. Bu endüstriyel film projesi hiç alışılmadık bir çalışma mekanına dönüşür; şiirsel bir ifadesi vardır. Sosyal gerçekliğin oluşturduğu belgesel malzemenin içeriğine hiçbir zaman ihanet etmez ama bunun yanında onu şaşırtıcı bir perspektife oturtur. Peşpeşe devam eden bölümlerin anlatımı beklenenden daha farklı bir şekle dönüşür. Limana sessizce demir atan gemilerden çıkan, yollarda rastladığımız bizim güçlü, çirkin, siyah elbiseli boynuzlu adamlardan oluşturduğumuz efsaneyi adım adım söküp atar ve onun yerini bir aşk hikayesi ile doldurur. Bu lirik bir süreç içinde geçen garip bir aşk hikayesinin hissettirdikleri ile ilgilidir. Bu eski filmler tarzında yapılmış diğerleri gibi bir senfonidir. Bu sinema için hazırlanmış klasik ve gerçek bir belgesel filmidir.

Bu sanat odasının boğucu ve karanlık odalarında, görüntü duyulabilecek en yumuşak fısıltıyı bile gerçek kılar. Müzik güçlenir ve filmin yarısını kapsar. Burada, bu muhteşem hikayeler ve bölümlerle yalnız kalabilirim.

Adı geçen filmler:

Marcel Lozinski: Wszystko sie moze przytrafic (Herşey Olabilir), 1995

Pirjo Honkasalo: Gizemli, 1992

Ferenc Moldovanyi: Deca-Femijet (Çocuklar), 2001

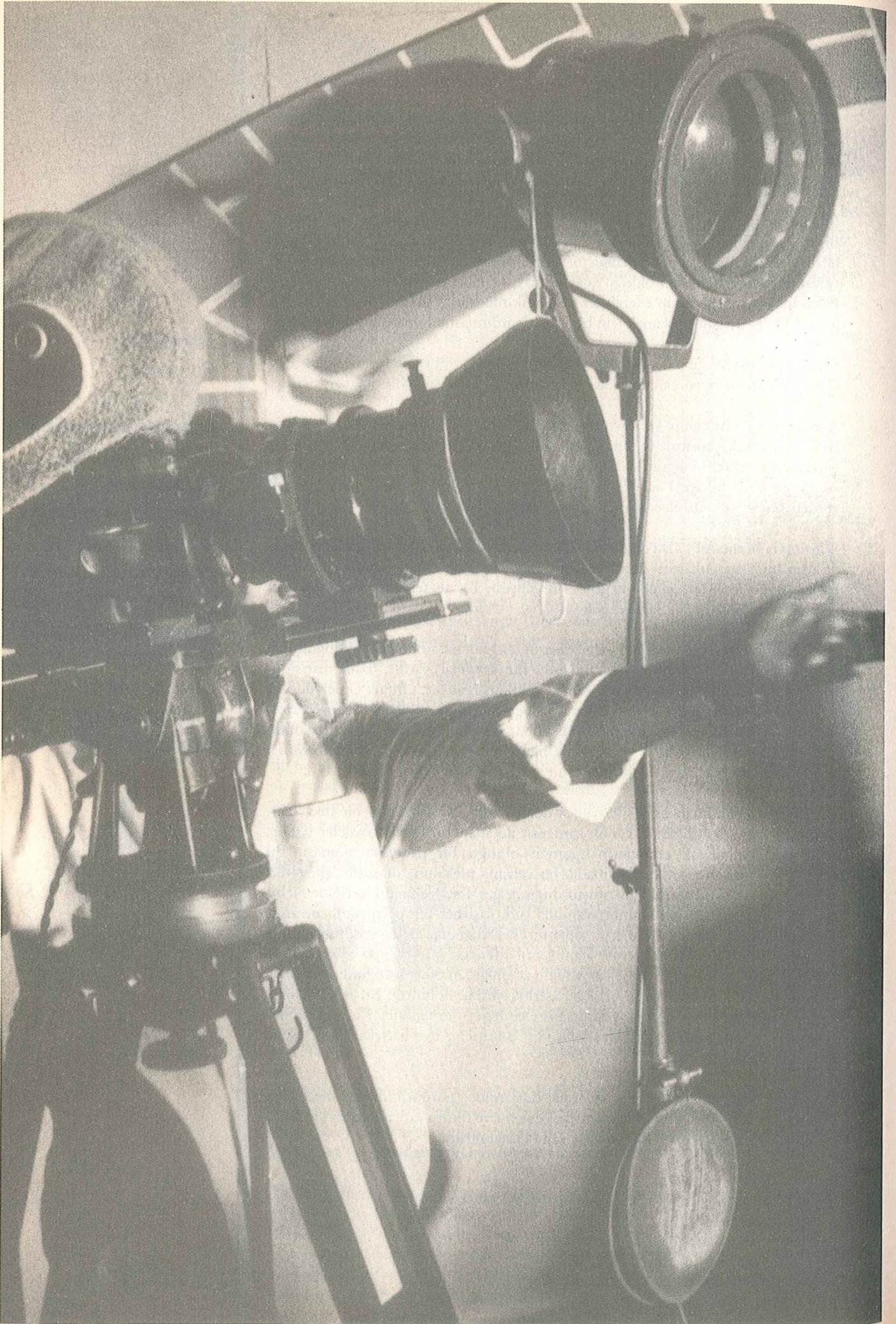
Herz Frank: Ebreju iela (Musevi Sokağı), 1993

Audrius Stonys: Antigavitacija (Yerçekimine Karşı), 1995

Katrine Borre: Pigen i Havnen (Kader, Umut ve Hayirseverlik), 2001

* 5-12 Mart 2003, 6. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansı Sunumu

**[Flirting Is In the Air]
Şiirsel bir
ifadesi vardır.
Sosyal gerçekliğin
oluşturduğu
belgesel malzemenin
içeriğine hiçbir zaman
ihanet etmez
ama bunun yanında
onu şaşırtıcı
bir perspektife
oturtur.**



KÜRESEL AKLA KARŞI YEREL SİNEMA DİLLERİ*

Müsaadenizle, bir filmde biraz uzunca bir alıntıyla başlamak istiyorum; ünlü Fransız oyuncu Michel Blanc'ın yönetip başrolünü oynadığı 'Büyük Yorgunluk' (Gross Fatigue). Michel Blanc Cannes Film Festivali'ne gider fakat otelde, Gerard Depardieu ile kalacağını öğrenir. İtiraz ettiği zaman resepsiyonist bunu kendisinin istediğini söyler. Bu çok saçmadır, çünkü Blanc Depardieu'yü sevmemektedir ve asla böyle bir istekte bulunmamıştır. Fakat resepsiyonist ısrarla bunu Blanc'ın kendisinin istediğini söyler.

Ardından Blanc'ı bir lokantaya girerken görürüz. Fakat lokanta görevlileri "Kusura bakmayın Mösyö Blanc, birkaç gün önce çıkardığınız rezaletten sonra artık sizi buraya almayacağımızı söylemiştik" diyerek adamı içeri almazlar. Blanc bir yıldır Cannes'a ve bu lokantaya gelmediği konusunda ısrar eder ama bir işe yaramaz.

Blanc, ünlü oyuncu Carole Bouquet ile karşılaşır. Bouquet kendisine sarkıntılık ettiği için Blanc'la görüşmek istemediğini söyler. Fakat Blanc başına gelenleri anlatır ve ortada garip şeyler döndüğünü Bouquet'ye kabul ettirir. Bunun üzerine Blanc ve Bouquet, Blanc'ın yerine başka birisinin geçmiş olabileceğini düşünerek araştırmaya başlarlar. Sonunda Blanc'a benzeyen ve onun yerine geçip bir sürü yaramazlık yapan adamla yolları kesişir. Blanc bu sahtekarı tartaklarken, adam bir teklifte bulunur. "Bak," der, "Sen bu televizyon programlarıyla falan uğraşarak çok yıpranıyorsun. Gel seninle anlaşalım. Sen git Karaipler'de tatil yap, ben de senin yerine programlara ve diğer etkinliklere katılalım."

Blanc teklifi kabul eder ve gerçekten de tatile gider. Tatilden döndüğünde, evine bile giremez. Çünkü sahte Michel Blanc, gerçeğinin yerine geçmiş, evine yerleşmiş, kilidi değiştirmiş ve Blanc'ın tüm hayatına konmuştur. Gerçek Blanc'ın söylediklerine Bouquet bile inanmaz. Hatta "Sen Michel'e hiç benzemiyorsun bile. Bu ne çüret!" diyerek kovar. İşsiz ve evsiz kalan Blanc, bir süre boş boş dolaştıktan sonra bir figüran ajansına başvurur. Sıra kendisine geldiğinde görevli, hiç başını bile kaldırmadan Blanc'a sorar: "Kime benziyorsunuz? Kimin dublörünüzü ya da figürasyonunu yapabilirsiniz?" Blanc, müthiş bir çaresizlikle "Michel Blanc'a benziyorum" der. Görevli Blanc'a bakıp dudak bükür.

Figüran ajansından çıkan Blanc, parkta bir bankta oturan ihtiyar bir adamla karşılaşır ve gidip konuşmaya başlar:

"Ah, Philippe Noiret'ye ne kadar da benziyorsunuz?"

"Ben Philippe Noiret'yim zaten."

"Ne?"

"Evet, ben Philippe Noiret'yim. Ama bana çok benzeyen bir herif yerime geçti, şimdi ben de figüran olmaya çalışıyorum."

Noiret, "Gel de sana bir şeyler göstereyim" der. Ardından Noiret ve Blanc Paris'i dolaşmaya başlarlar. Noiret, geçtikleri bazı caddelerde şöyle konuşur: "Bak, şuradaki güzelim sinema salonu ne oldu? Yıkıldı! Peki ya şuradaki? O da yıkıldı. Ya şuradaki? Onu da yıktılar. Peki geriye kalan kıtırık cep sinemalarında ne gösteriyorlar şimdi? Bol bol 'Fuck! Shit!' sözcükleri geçen filmler gösteriyorlar." Sonra Noiret, Blanc'ı Meçhul Asker Anıtı'nın önüne götürüp şöyle der: "İşte! Fransız Sineması şimdi bunun altında yatıyor."

Ardından ikili, sohbet ederek Paris sokaklarında dolaşmaya başlarlar. Bir kafenin önünden geçerken, içeride çekim yapmakta olan Roman Polanski iki adamı çağırır ve "Kapının önünden geçecek iki figürana ihtiyacım var. Biraz rol yapabilir misiniz?" der. Blanc ve Noiret Polanski'nin filmi için kafenin önünden tekrar geçerken film biter.

"Bak, şuradaki güzelim sinema salonu ne oldu? Yıkıldı! Peki ya şuradaki? O da yıkıldı. Ya şuradaki? Onu da yıktılar. Peki geriye kalan kıtırık cep sinemalarında ne gösteriyorlar şimdi? Bol bol 'Fuck! Shit!' sözcükleri geçen filmler gösteriyorlar." Sonra Noiret, Blanc'ı Meçhul Asker Anıtı'nın önüne götürüp şöyle der: "İşte! Fransız Sineması şimdi bunun altında yatıyor."

**Küreselleşen,
Amerikan
kültürüdür.
Halbuki Marshall
McLuhan'ın,
televizyonun
dünyayı global
bir köy haline
getireceği
öngörüsünden
hareketle çok daha
başka kavramsal
çerçeveler
çizilebilirdi.
Tüm dünya,
örneğin Afrika
resim sanatıyla,
Japon müziğiyle,
Fransız heykel
sanatıyla, Türk
gölge oyunu
kültürüyle
tanışabilirdi.**



Filmin hem temel, hem de birincil yananlam düzeyinde anlatılan şey, gerçeğin sahtesiyle değiştiği bir simulakr durumunu anlatır. Hatta Avrupa Sineması'nın önemli yönetmenlerinden biri olan Roman Polanski de bir yanıyla, yani orijinalini tanıyamama yanıyla bu bozulmanın bir parçası olmuştur. ikincil yananlam düzeyinde Fransız düşünce ve değerler sisteminin küreselleşme karşısında yaşadığı ağır yenilgi anlatılmaktadır. Ne yazık ki bu, tüm dünyanın yaşadığı yenilgidir.

Bu filmde de görüldüğü gibi, küreselleşmenin bu boyutunda garip bir gerçekle yüze geliriz: Küreselleşen, Amerikan kültürüdür. Halbuki Marshall McLuhan'ın, televizyonun dünyayı global bir köy haline getireceği öngörüsünden hareketle çok daha başka kavramsal çerçeveler çizilebilirdi. Tüm dünya, örneğin Afrika resim sanatıyla, Japon müziğiyle, Fransız heykel sanatıyla, Türk gölge oyunu kültürüyle tanışabilirdi. Bu olmadı. Marx'ın mükemmel kavramsallaştırmasıyla nasıl yel değirmeni bize feodal derebeyini veriyorsa, bu post-kapitalist yapılanma da bize, tam da bu altyapı-üstyapı problemi çerçevesinde, tüm dağıtım ağlarını elinde bulunduran günümüz küresel Amerikan sistemini verdi. Ve bu sistemde sinemacılar olarak asıl vurgulamamız gereken gerçek, sanırım şudur: Küreselleşmenin bu yüzü dünyaya önce McDonald's zincirleriyle yayılmadı; sinematografi ile yayıldı. Amerika, silah zoruyla ya da politik komplolarla fiziksel ya da politik-ruhsal düzeyde yerleştiği ülkelerin tümünde bir yandan öz kaynakları gasp ederken bir yandan da başta sinemayı kullanarak, tam da o ismini söylemekten genellikle çekindiğimiz hastalığın viral yapılanmasında olduğu gibi, kendini bölerek çoğalttı ve girdiği her hücreyi kansere boğdu. Özdeşleşme mekanizmalarını en iyi kullanan görsel üretim biçimi olan sinema sayesinde benim ülkemin gençleri artık, Hintli ya da Rus gençlerin de yaptığı gibi sevgilileriyle McDonald's'da buluşup hamburger yiyor, sonra sinemaya gidip Universal ve MGM filmleri izliyor, ardından bir diskoya gidip Eminem eşliğinde dans ediyorlar. Size daha fazla hepimizin bildiği bu türden örnekler vermeyeceğim, fakat bir soru soracağım: Şimdi, Amerikan küreselleşmesi olarak adlandırdığımız bu kültürel yok oluş sürecinin en önemli kurumsal dinamiği olan dağıtım ağları, politikalarını değiştirip Türkiye ya da örneğin Hindistan yapımı filmleri tüm dünyada binlerce sinema salonuna yaymaya başlasalar, hem bu sadece kurmaca sinemayla sınırlı kalmasa ve yerel motifleri; günışığına taşımaya niyetli belgesel filmler de bu dağıtım çalışmasında yer alsın... Acaba bu, verili küreselleşme olgusunun viral kültürel yapısını çatırdatabilir mi?

Doğrusu bir sinema kuramcısı olarak bu konuda hiç umudum yok. Çünkü, dünyaya dair oluşturduğumuz tüm anlam yapılarının temelinde genel olarak 'görme' olgusu vardır ve özellikle sinematografik üretim alanında görme biçimleri arasındaki farklılıklar, tümüyle ortadan kalkmış değilse de bu son yakın 'görünmektedir'. Şimdi, bu farklılıkları ve ortadan kalkma süreçlerini tartışalım.

'Görme biçimleri' olgusunu, düşünce dünyamızın iki temel kavramsal alanında ve iki başlıkla tartışmak gerekiyor. Başlıklardan birincisi, "anlamın oluşumunda temel araç olarak görüntü" ve ikincisi ise "görüntü üretiminde temel araç olarak anlam"dır.

Bu iki temel kavramsal çerçevenin sınırlarını John Locke ve Immanuel Kant'ın felsefi tartışmalarıyla çizmeyi öneriyorum.

İnsanın varoluşunu anlamlandırması, kaçınılmaz olarak çevresini anlamlandırmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Her iki anlamlandırma sürecinin temelindeyse, ancak 'düşünme'nin çözümleyebileceği nesnel anlam yığınları bulunmaktadır. Burada bahsettiğim 'anlam yığını'ndan anlaşılması gereken tam da şudur: Akıl, maddi pratikle birlikte gelişirken insanın temel ontolojik problemi çözümü yolunda, 'gördüğü' çevreyi anlamlandırma çabasına girer. Böylece çevre 'anlam yığınları'yla sarılır. Yani anlam yığınları sonuçta bakan, gören ve adlandıran aklın ürünüdür ve a priori değil, daha çok a posteriori bir yapısal birim olarak ortadadır, anlaşılmak suretiyle değer ve içerik kazanır. Bu süreçte, anlamak, bilmeyi öngerektirir. Peki 'bilgi' ve onun geçerliliği nasıl oluşur?

Ampirist Felsefe'nin en önemli temsilcisi Locke, bilgiye ancak duyular yoluyla ulaşabileceğini, tüm insan bilgisinin deney ile başlayıp onda sonlanacağını ve aklın

muhtaç olduğu gerici ancak deney sonuçlarının sağlayabileceğini öne sürüyordu. Bilgiyi sınırlayarak, 'genel bilgi'nin mümkün olamayacağını söyleyen Locke, "Genel düşünceler, aklın uydurmaları ve yaratırlardır, onun tarafından kendi kullanımını için yapılmışlardır. Ve yalnızca imleri ilgilendirirler... Öyleyse tikelleri bir yana bıraktığımızda geriye kalan geneller yalnızca bizim öz edimimizin yarattığı şeylerdir..." diyerek, algılama yoluyla ortaya çıkan bilginin ancak algılama sürdüğü sürece geçerli olabileceğini, oldukça pratik ve aynı zamanda tümüyle şüpheli bir bakış açısıyla "...bir dakika önce yanımızda olan insan şimdi yoksa, onun varlığından emin olama(yacağımızı)" öne sürüyordu. Yani görmek, her şeydir.

Fakat bu öne sürümler, öncelikle anlık algılama ve bundan kaynaklanacak anlamayı tüm bilgi edinme sürecinin merkezine yerleştirirken, bir yandan da, gördüğümüz şeyin, yani görüntü'nün, bilgi oluşumunda yanılmalara yol açabileceği çelişmesini içermektedir. Çelişkilidir, çünkü bir yandan, deney yani bakış aracılığıyla bilgiye ulaşıırken, öte yandan bu bilgi, deneyin, yani tüm bakış mekanizmasının değişebilirliğine göre, geçerliliğini yitirmektedir. Yani ampirist bilgi kuramı demektir ki, bakış biçimim ve bakış nesnem değiştiğinde bilgi de değişir. Öyleyse bu, bu tartışma bağlamında çelişki sözcüğünü 'diyalektik' sözcüğüyle değiştirmemizi gerektirir gibi görünüyor.

Bunun karşındaysa, genel-geçer bilgi olarak adlandırabileceğimiz bilgi ve düşünce üretim mekanizmaları vardır ve bu mekanizmalar en basit tanımlamayla, bireyselden toplumsala uzanan dinden ahlaka, kültürden sanata kadar tüm düzlemlerde, değer ve anlam sistemlerinin vazgeçilmez öğelerindedir.

Alman İdealizmi'nin öncül ismi Kant, başta John Locke olmak üzere İngiliz Ampiristleri'nin bilginin deney ile başlayıp yine onda sonlanacağı ve aklın muhtaç olduğu gerici de bu deneyci yaklaşımın sağlayabileceği görüşünü kabul etmekle birlikte, akıl ile ampirik bilgi edinme süreçlerinin, olsa olsa karşılıklı bir ilişki içinde olmaları gerektiğini öne sürer. Aklın, sadece deneyci yani bakışa ve görmeye dayalı bilişsel etki alanından kurtulması gerekir, çünkü tersi, aklın esaretiyle sonuçlanan bir düşünceyi ortaya çıkarmaktadır. Kant, insanın düşünme mekanizmasının, "ona duyular tarafından sağlanan veriler çoklusunu örgütleyen (yani anlam yığınlarını çözümleyen) evrensel 'biçimlere' sahip olduğunu" öne sürerek a priori ve a posteriori ayrımını gerçekleştirir. Yani, bakışın sonucu gördüğüm şeyi zaten anında örgütleyen bir tür evrensel aklım vardır, bakış biçimim ve bakış nesnem bu anlamda çok da önemli değildir. Kant, devam eder; bilgiye deneyle ulaşılması, bilginin tamamının deney yoluyla edinilmesini gerektirmez. Büyük bir kısmıyla doğru bir saptamadır bu. Çünkü, deney yoluyla edinilecek bilginin sağlam biçimde ayakta durmasını engelleyen açmazlar vardır. Kant'tan bir alıntıyla devam edecek olursak: "...Deney, bize herhangi bir şeyin şu ya da bu durumda bulunduğunu (şöyle ya da böyle olduğunu) öğretir, ama başka türlü bir durumda da bulunmayacağını asla öğretmez, göstermez." Ve yine Kant'a göre, bir bilgi türü vardır ki, her türlü deneyden, yani bakıştan bağımsız olarak elde edilir; deneye, yani bakışa bağımlı a posteriori bilginin dışında oluşan a priori bilgidir bu. A priori bilgiyi evrensel bir anlam oluşturma aracı olarak sunan Kant, evrensel geçerliliğe sahip olduğunu söylediği bu bilgiyle, tüm nesnelere dünyasının, evrensel ve hatta zorunlu bir düzen olarak, birey tarafından değil, tüm bireylere ortak olan sezgi ve düşünme mekanizmasının edimlerince oluşan 'aşkınsal bilinç' tarafından üretildiğini ileri sürmektedir!

Görüldüğü gibi, Kant'ın, a priori evrensellik ve aşkınlık tasarımıyla öncelikle akılcı bakış'a bazı yönleriyle ters düşen bu bilgi ve düşünce üretim mekanizması önermesi, başta Locke olmak üzere Ampiristler'in önerdiği mekanizmalara göre aslında daha sinematografik bir anlam üretimini tanımlar. Sinematografiktir, çünkü Babil faciasını tersine çevirmeye yönelik bir kuramsal yapısı vardır, tam da konvansiyonel sinemanın babalarından David Wark Griffith'in söylediği gibi: "Görüntüler insanın, düşüncesini aktarmakta kullandığı ilk araçtır. Biz bu ilkel düşünceleri taşlara, mağaraların duvarlarına ya da yüksek yarların yamaçlarına kazınmış olarak buluyoruz. Bir at görüntüsünü anlamak Türk kadar Finli için de kolaydır: Görüntü evrensel bir simge, hareket eden görüntü ise evrensel bir dildir. Birisi 'sinemanın

**Aklın, sadece deneyci
yani bakışa ve
görmeye dayalı
bilişsel etki alanından
kurtulması gerekir,
çünkü tersi, aklın
esaretiyle sonuçlanan
bir düşünceyi ortaya
çıkarmaktadır.**

**Ateş gibi,
son derece basit
bir örnekten yola
çıkalım; tümüyle
kendisinden
bağımsız koşullar
laboratuvarında
ateşin yakıcı ve
yapıcı güçlerini
'gören' insan,
bu bilgiyi
kullanarak ateşe
anlamını vermiş
ve maddi pratiğini
ilerletmiştir,
böylece yeni bilgi
ve anlamlara
ulaşmıştır.**



belki de Babil Kulesi'nin ortaya çıkardığı sorunu çözdüğünü söylemişti". Babil söylencesini anımsarsınız: Babil hükümdarı, tanrı katına çıkabilmek için yapılabilecek en yüksek kuleyi yaptırır. Sonra kuleye tırmanır ve halkına şöyle seslenir: "Ne tanrısı? Burada tanrı falan yok! Burada sadece ben varım! Öyleyse tanrı benim!" Bunun üzerine tanrı o kadar kızar ki, o gece önce Babil Kulesi'ni yerle bir eder ve ardından da insanlara değişik diller verir. Sabah uyandıklarında anne oğlunun, baba kızının, kardeş kardeşin dilinden anlamaz hale gelmiştir. Ne korkunç bir öykü, değil mi? Ama niçin öyle olsun ki? Bu aslında sadece kapitalizmin kültürel mantığının, yani modernizmin bir dayatmasıdır ve Jameson'un geç-kapitalizmin kültürel mantığı olarak adlandırdığı Post-modernizm, küreselleşme olgusunu da arkasına alarak bunun üzerine oynamaktadır. Evet, modernist kültürel mantığın kurulmasında Ampirist-Pozitivist bakışın da çok büyük rolü vardır ama burada, bu konferansta hala bir imkan olarak modernitenin bir portresini çizebilirsek eğer, yani Modernizm ve Post-Modernizm'in dışında ve üstünde belki bir tür Yeni-Modernizm tanımı oluşturabilirsek, görme biçimlerinin farklılığı ya da aynılığının etkilerini daha belirgin kılabiliriz.

Peki, her biri hem Materyalizm'i ve hem de İdealizm'i besleyen bu iki felsefi 'bakış' biçiminin dışında ve belki bunları da içerecek bir biçimde, insanoğlunun hem gündelik, hem de tümel varoluşunu anlamlandırması yolunda temel gereksinimi olan bilgi edinme süreçlerini olabilecek en sağlıklı düzeyde tartışabilmenin başka bir yolu yok mudur?

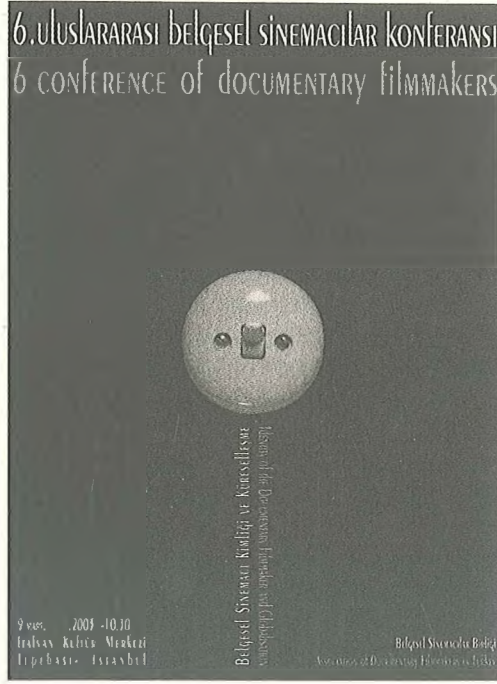
Galiba bu sorunun yanıtını genel bir çerçeveye maddi pratik ve bilgi ilişkisinde yeniden arayabiliriz.

Gerek bireysel ve gerekse toplumsal bağlamlarda bilginin oluşumunda insanın maddi pratiğinin önemi ortadadır. Diyalektik gelişim sarmalında a posteriori bilgi, maddi pratiğinin hem nedeni hem de sonucu olarak insanın anlamlandırma sürecinde önemli role sahiptir. Ateş gibi, son derece basit bir örnekten yola çıkalım; tümüyle kendisinden bağımsız koşullar laboratuvarında ateşin yakıcı ve yapıcı güçlerini 'gören' insan, bu bilgiyi kullanarak ateşe anlamını vermiş ve maddi pratiğini ilerletmiştir, böylece yeni bilgi ve anlamlara ulaşmıştır. Her toplum, dünya sahnesindeki yerine göre, yaşadığı fiziksel coğrafyanın da etkisiyle kendince bilgi'ye ve bu bilginin oluşturduğu formasyon çerçevesinde anlam'a ulaşır; ulaşılan anlamlar, kültürel düzeyde yeniden biçimlenir, toplumdan topluma değişir doğasıyla tarihsel gelişim sürecinde yeniden-üretilir ve yine toplumdan topluma değişen bakış ve görme biçimleri'ni oluşturur. Sadece bu tanımla kalırsak, tümüyle Ampirist bir düşünce üretmiş oluruz. Halbuki insan varoluşu sadece bu değildir: Bilginin maddi pratikle olan bağlantısının yanı sıra, insanlığın sürekli peşinde olduğu 'mutlak olana dair bilgi' arayışı, yadsınamaz biçimde tinsel evrenin zenginleşmesini ve sanat olgusunu da beraberinde getirmiştir. Evet, yadsınamaz, ama tinsel olanın bir yandan zenginleşirken öte yandan iktidar haline gelmesi, insanlığın gelişim serüvenine 'yabancılaşma' kavramı çerçevesinde negatif etkide bulunmuştur ne yazık ki... Çünkü söz konusu olan tinsellik genel olarak akıl yürütme biçimlerini, yani 'bakış ve görme biçimlerini' de içerir ve burada yine Babil öncesinin arayışı olarak kavramsallaştırdığımız kültürel mantık biçimleri devreye girer. Böylece Platon'un devlet kuramından 'tarihin sonu' sayıklamalarına ulaşan bir yolda ilerleyerek kendimizi şu anda olduğumuz ve üzerine konferanslar düzenlediğimiz noktada buluveririz.

Asıl sorunun 'bakış ve görme biçimleri' arasındaki farklılıkların neredeyse tümüyle ortadan kalkması olduğunu söylemiştim. Şimdi bu sorunu tartışırken uğramamız gereken ikinci başlığa ulaştık: "Görüntü üretiminde temel araç olarak anlam"

Bakış'ın nesnesi olarak görüntü, anlam ile temellendirilmiştir: En önemli ve etkin bilgilendirme ve anlamlandırma süreci, 'bakış' ile başlıyandır. Nesnesiyle birlikte bakış ve görme olgusu, bir anlamlandırma mekanizması olarak tüm iletişim modellerinin temelinde yer almaktadır.

Maddi üretim pratiği çerçevesinde gelişen bilginin bir bakış'a dönüştürülmesi nesneyi anlamlandırması, sadece göz dediğimiz organın gerçekleştirdiği pratik bir süreç değildir



Bazı anlamlandırmalar, diyalektik düzeyde maddi olandan asla kopuk ve bağımsız olmayan tinsel düzlemde, ya da daha doğrusu psikanaliz dilinde somutlaştığı haliyle id-süperego-ego düzlemlerinden kaynaklanır. Ego, benim şu anda sizlere ilettiğim anlam parçalarını uygun biçimde kodlamamı ve sizin kodlamalarınızı çözebilmemi sağlayan bilinç uzayıdır. Süperego, örneğin mimiklerim ya da el hareketlerim de dahil olmak üzere farkına bile varmadan size ilettiğim bazı anlamları ve sizin bana gönderdiğiniz iletileri bireysel varoluşuma uygun biçimde doğru ya da yanlış algılamamı sağlayan, doğduğum günden bu yana yaşadığım tüm olayların sembolik kodlarla şifrelenip anlam raflarına yerleştirildiği bilinçaltı uzayıdır; bunu bazen "Ben öyle demek istememişim! uzayı" olarak adlandırmayı tercih ediyorum. Çünkü söylediğim ile düşündüğüm arasındaki, ya da sizin söylediğiniz ile düşündüğünüz arasındaki asal gerilimin dinamiğini bu uzay oluşturur. Ve İd ise, bana toplumsal bilinç tarafından aşılana ve Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçaltı olarak adlandırdığı, sosyolojinin en bildik tanımlamasına uygun biçimde toplumsal bir varlık olduğum için, aslında tüm bakış ve görme süreçlerimi derinden belirleyen sembolik anlam uzayıdır, id'i bazen "Bu, budur! Uzayı" olarak adlandırmayı yeğliyorum. Şimdi, bir korku filmiyle örneklemeyi tercih edeceğim, çünkü korku filmlerinin en temel özelliklerinden biri, Otto Rank'ın kuramsallaştırdığı haliyle doğum travmasından bu yana içimde biriken ilkel duyguların en güçlüsü olan korkuyu harekete geçirmesidir, örneğin şu anda gösterimde olan Hayalet Gemi filmi izlerken egom sayesinde karakterleri tanıyıp ve tüm hikayeyi anlarım. Süperegom sayesinde, çocukluğumda ebeveynimle ilişkilerimden Oedipus Kompleksi'ne, Kastrasyon Korkusu'ndan karanlık korkusuna kadar her şeyi imgelelere dönüştürüp arşivlediğim anlam uzayında uçarak, beyazperdede bana sunulan göstergelerle buluşur ve karakterlerle değişik oranlarda özdeşleşme yaşarım; heyecanlanır, korkar, mutlu olurum. İdim sayesindeyse, Adem ile Havva söylencesinden Nuh'un gemisine, şeytanın cennetten kovulmasından toplumsal baba erkine dek tüm mitolojik insanlık tarihinin, tüm değer yargılarımızın, tüm moral dünyamızın, ölüm ve yaşam arasındaki ilişkilerin sembolik anlam yığınları olarak kodlandığı o uzayda dolaşır ve filmdeki hayaletlerle ve genel olarak ölüm sonrası hayat düşüncesiyle bu kodlamalar sayesinde ilişki kurarım ya da kurmam. Burada sinematografik anlam ile izleme süreci sonucunda benim ürettiğim anlam arasındaki gerilimin dinamiği, ego ve süperegodan çok id tarafından belirlenir.

Aslında oldukça basit bir mekanizma gibi görünüyor. Fakat burada bir açmaz var: İstanbul'da yaşayan Uğur Kutay'ın Hayalet Gemi'ye bakma ve onu görme biçimiyle, çok uzağa gitmeye gerek yok, her ne kadar o da aynı toplumun bir parçasıysa da, her ne kadar o da aynı haberleri ve televizyon şovlarını izleyip aynı

Türkiye'de yaşayan Uğur Kutay ile Japonya'da yaşayan Yukihiro Fujimoto, aynı filmi izledikleri halde farklı anlamlara ulaşırlar. Film tam da Griffith'in vurguladığı haliyle Babil öncesi evrensel dili kullanan bir sinematografik ürün ise temel anlam düzeyinde bir farklılıktan söz edilemez. Fakat yanan anlamlar düzeyinde farklılıklar baş gösterir.

Gündelik yaşamın politikadan kültür ve sanata, yemek kültüründen dinlenen müziğe dek neredeyse tüm ayrıntılarını son derece gelişmiş bir ikonografik kodlama sistemiyle iletişim araçlarının belirlediği, artık neyin değil nasıl anlatıldığının önemli olduğu bu görüntü iktidarı çağında, izleyici ile görüntü arasındaki bilgi ve anlam üretimi ilişkisinin anahtarı, sinema dilinde yatmaktadır.

toplumsal gelişmelere şahit oluyorsa da Siirt'te yaşayan fırıncı Mehmet Özdemir'in bu filme bakma ve görme biçimleri arasında bir fark vardır. Çünkü maddi pratik çerçevesinde görme biçimlerini, bu örnekte Kutay'ın ölüm ve sonrasına bakışı ile Özdemir'in ölüm ve sonrasına bakışını belirleyen bilgilenme ve anlamlandırma süreçleri farklıdır. Küreselleşmeyle bağlantılı olarak karşılaştırma nesnelere arasındaki mesafeyi artıralım; Türkiye'de yaşayan Uğur Kutay ile Japonya'da yaşayan Yukihiso Fujimoto, aynı filmi izledikleri halde farklı anlamlara ulaşırlar. Film tam da Griffith'in vurguladığı haliyle Babil öncesi evrensel dili kullanan bir sinematografik ürün ise temelanlam düzeyinde bir farklılıktan söz edilemez. Fakat yananlamlar düzeyinde farklılıklar baş gösterir. Bunun kaynağı, mezarlıkların yerleşim birimi içinde ya da dışında bulunmasından tutun mezartaşı tasarımlarına, cenaze ritüelinden yas törenlerine kadar kendini gündelik yaşamın bir çok düzeyinde görünür kılan Japon ve Türk idlerindeki ölüm kavramsallaştırması ayrımlarıdır.

Yananlam, Alımlama Göstergelimi'nin en önemli kavramlarından biri. Örneğin, bir ağaç görüntüsü, bize algısal bir bilgi ve buna bağlı olarak bir temelanlam sunacaktır; burada temelanlam, gördüğümüz şeydir. Fakat yeni bir düzeyde, yananlam düzeyinde, görüntülenen nesneden bir oranda bağımsız yeni anlamlar üretilmesi kaçınılmazdır: Ağacın türüne, rengine, yaşına vd. bağlı olarak temelanlamsal düzeyde anlamlar oluşturulurken, kültürden kültüre değişebilir yananlamsal düzeylerde de, örneğin köktü yerde ve başı göğe doğru uzanan 'ululuk ve bilgelik' sembolü ağaç; tarihsel yabancılaşma sonucu tahribata uğramış doğanın temsilcisi ağaç; bir zamanlar gölgesinde iyi ya da kötü zamanların yaşandığı ağaç.. gibi bir çok yananlamlar üretilebilir. Ve dahası, bu anlamlar, temelanlam katmanından daha zengin bir yapıda da olabilir. Burada ortaya çıkan anlamsal zenginliği sınırlayabilecek tek şey, izleyiciden izleyiciye değişen bilgi ve anlam üretim biçimleridir. Bu anlamsal zenginlik hakkında Umberto Eco, bir endişesini dile getiriyor: "Bulunan şey, metnin metinsel tutarlılığına ve bunun ardındaki özgün bir anlam sistemine bağlı olarak söylediği şey midir, yoksa alıcıların kendi beklenti sistemlerine bağlı olarak buldukları şey midir?" Bakış sonucu yeni bilgi ve anlamların kurgulanmasında kullanılmak üzere üretilen yananlamlar, hem Eco'nun "metinlerin haklarıyla yorumcuların hakları arasındaki diyalektik" olarak adlandırdığı ilişkiyi 'anlam ile temellendirilmiş görüntü'nün aleyhine bozabilir, hem de genel bir anlam kaosuna ve bilgi-anlam ilişkisi çerçevesinde yanlış kodlamalara yol açabilir. Ama bu izleyicinin algılama süreçlerinde zaten kaçınılmaz olarak yaşanacaktır. Öyleyse, bunu başlı başına bir tehlike olarak adlandırmak yerine, küreselleşmenin tekkültürlü, tek kimlikli, tekanlamlı yani kısaca tekbakışlı kültürel mantığına karşı çokkültürlülüğün, çokbakışın savunulmasının bir aracı olarak değerlendirebilir miyiz? Ben değerlendirebileceğimize inanıyorum. Ama bunun için çok az vaktimiz kaldı. Çünkü her ne kadar biraz önce toplumdaki topluma değişen farklılıklardan söz etmişsem de, korkarım bu farklılıklar en başta vurguladığım gibi, giderek azalıyor. Çünkü artık tüm dünya, hem de eşzamanlı olarak aynı görsel ürünlerle bombardımana tabi tutuluyor. Bu bombardıman süpergösterimimizi zaten çoktan belirlemiş durumda ve aynı örnek üzerinden giderek söylersek, binlerce Hayalet Gemi'yle anlamlandırma süreçlerimize sunulan ölüm tanımlamaları, tüm bakış ve görme biçimlerimizi, Fujimoto San ile aramızdaki id farklılıklarını ortadan kaldıracak biçimde hızla ilerliyor. Yani yakında, farklı yananlam kalmayabilir.

Fakat bu anlamlandırma zenginliğini değerlendireceksek, sinemacının uygulaması gereken en önemli görsel anlam oluşturma süreci kendini yananlamların oluşturulmasında gösteriyor. Peki nasıl?

Buraya kadar, daha çok. sinematografik ürünün içerik düzeyinde anlam belirleme gücünden söz ettik Gündelik yaşamın politikadan kültür ve sanata, yemek kültüründen dinlenen müziğe dek neredeyse tüm ayrıntılarını son derece gelişmiş bir ikonografik kodlama sistemiyle iletişim araçlarının belirlediği, artık neyin değil nasıl anlatıldığının önemli olduğu bu görüntü iktidarı çağında, izleyici ile görüntü arasındaki bilgi ve anlam üretimi ilişkisinin anahtarı, sinema dilinde yatmaktadır.

Michael Ende, Borromeo Colmi'nin Koridoru adlı anlatısında İtalyan büyücü-mimarı Borromeo Colmi'nin cennet ve cehennem mimarileri üzerine düşüncelerinden söz

eder. Colmi'nin Architetture Infernale e Celeste adlı yapıtında anlatıldığına göre cehennemde gündelik yaşam için üretilen binaların iç ve dış süslemeleri, oranları ve genel olarak tasarımları insan ruhunu hasta edecek biçimde yapılandırılmıştır. Cenneteki yapılar ise insanları rahatlatacak oranlara ve süslemelere dayalı bir mimariyle gerçekleştirilmiştir.

Bu örneğin vurguladığı gerçekliğin izlerini tüm sanat yapıtlarında sürebiliriz. Örneğin Hieronymus Bosch'un "Heaven-Hell" resim dizisindeki cennet, sadece dönemin dinsel cennetinin tasvirini yapmakla kalmaz, aynı zamanda ışık ve kadrāj öğelerinin ustalıklarla kullanıldığı ve hem hakim rengin yeşil olmasıyla ve hem de resimdeki alan genişliğinin yarattığı rahatlatıcılığıyla resim mimarisinin sağlam bir örneğini oluşturur. Cehennem ise, özellikle değişik işkence örnekleriyle kurulmuş ve 'şeytanın gizlendiği' söylenen ayrıntılı çizim tekniğiyle insan ruhunu bir cehennem çukuruna değilse bile en azından derin bir sıkıntı çukuruna atacak biçimde tasarlanmıştır. Ya da müzikten bir örnek istenirse, Charles Mingus'un müziğinden söz edebiliriz. Mingus'un avant-garde caz çalışmaları, bir anlamda insan psikolojisinin ve gündelik şehir yaşamının bulunduğu diyalektik sarmalın sesli dışavurumları olarak, dinleyeni hemen karanlık etkisi altına alan çarpıcı işitsel mimari örnekleridir. Konunun örneklerini, sanatın her alanında çoğaltabiliriz. Ama, mimari ögenin insan psikolojisiyle direkt bağlantı halinde olduğu asıl alan, mimariden operaya resimden tiyatroya birçok ögeyi içinde barındıran görsel ve işitsel bir disiplinlerarası sanat olarak sinemadır.

Diğer sanatların aksine sinema, özdeşleşme mekanizmasını en başarılı biçimde uygulayan sanat dalı olduğu için, planladığımız çekim ölçeği ve açısı ile izleyicinin ruhunu sıkıştırabilir, kullanacağınız renkler ve simgelerle onu rahatlatılabilir ya da kıskırtabilirsiniz. Yani beyazperdede cennet ya da cehennemi kurabilirsiniz. Nazi Almanyası'nın ünlü sinemacısı Lennie Riefenstahl'ın ya da Sergei Eisenstein'in yaptığı gibi, alt açıdan gerçekleştireceğiniz çekimlerle kadrājladığınız objeyi/kişiyi yücelterek izleyiciye ideal bir özdeşleşme nesnesi sunabilir, ancak göstergebilimsel bir çözümlemeyle açıklanabilecek bir simgeler diliyle izleyicinin politik-ekonomik-kültürel gündelik yaşantısını bir oranda biçimlendirebilirsiniz. Ya da sinemanın görüntü gramerininin, daha genel olarak plastik mimarisinin kurallarını ilk olarak uygulayan ve kuramsallaştıran sinema ustalarından Sergei Eisenstein gibi yapabilirsiniz. Eisenstein, üzerinde uzun süre çalıştığı kurgu kuramıyla izleyici algısını özdeşleşme mekanizmasının tüm olanaklarını kullanarak istediği biçimde etkileyebilmenin yollarını aramıştı. Objelerin ve ışığın diagonal yoğunluklu mükemmel geometrik çekimlerini belirli ritmik ya da metrik düzenlerle kurgulamış ve neredeyse matematiksel bir kurallar bütünü çerçevesinde inşa ettiği bakış biçimleriyle tarihin en çarpıcı filmlerinden bazılarında imzasını atmış; başta Potemkin Zirhlisi olmak üzere tüm filmlerinde kullandığı değişik çekim açıları ve kurgu teknikleriyle Sovyet devrimini yeniden üreterek izleyicilerine sunmuştu.

Pek tabii ki bunu önermediğim gibi, bu yöntemleri bazı yönlerden ahlakdışı bulduğumu da belirtmeliyim. Faşist Riefenstahl ile devrimci Eisenstein'in bulunduğu nokta konusunda belgesel sinemacının tüm etik yükümlülüğüyle çok dikkatli olması gerektiğine inanıyorum. Fakat bu sinemacıların çalışmaları, bize bazı önermeler ve ipuçları sunuyor. Bunlardan en önemlisi, çekim ve kurgu teknikleriyle yeni bir dil sistemi yaratılabileceğidir. Bunu küreselleşme karşıtı bağlamda şöyle söyleyebiliriz: Hollywood'un algı evrenlerine dayattığı verili konvansiyonel sinema dilinin karşısında yerel sinema dilleri yaratma olanağımız vardır. En bilinen örneklerden biri, kamera devinimlerinin Ortadoğu ve Doğu toplumlarının sinematografik ürünlerinde genellikle sağdan sola, Batılı toplumların ürünlerindeyse genellikle soldan sağa doğru gerçekleştiriliyor olmasıdır. Yazı kültüründen kaynaklanan bu görsel gramer unsuru, sinemacı tarafından ister bilinçli üretilsin isterse bilinçsiz, içinde yaşadığı toplumun bakış biçiminin bir yansımasıdır. Bir diğer gramer unsuru, Doğulu sinemacıların ürünlerinde genellikle statik görüntüler ve Batılı sinemacıların ürünlerinde daha dinamik bir görüntü üretimiyle kendini gösterir. Ulaşım araçlarının hızından karayollarının durumuna, akşam yemeğinin süresinden dinsel ritüelin uzunluğuna kadar bir çok belirleyeni olan bir yerel kültürel sinematografik kodlama biçimi.

Hollywood'un algı evrenlerine dayattığı verili konvansiyonel sinema dilinin karşısında yerel sinema dilleri yaratma olanağımız vardır. En bilinen örneklerden biri, kamera devinimlerinin Ortadoğu ve Doğu toplumlarının sinematografik ürünlerinde genellikle sağdan sola, Batılı toplumların ürünlerindeyse genellikle soldan sağa doğru gerçekleştiriliyor olmasıdır.

Ne yazık ki, artık ne anlattığının pek de önemli olmadığı, daha doğrusu anlattığınız her şeyin kullandığınız dile bağlı olarak küreselleşmenin bir parçası olup çıkabileceği bir çağın insanlarıyız. Alanya'nın dağ köylerinde, yaptığı bez bebekleri ve dokuduğu kilimleri turistlere dolar üzerinden satan ninelerin yaşadığı bir çağ...

Bir zamanlar Atif Yılmaz'ın, minyatürlerin iki boyutlu resim evrenini sinematografik düzeyde yeniden-üretmeyi denediği "Yedi Kocalı Hürmüz" ve belki birkaç belgesel filmdeki estetik arayışları dışında, ne yazık ki Türkiye'de böyle bir çalışmanın pek örneği yok. Evet, ben de böyle bir örnek koymadım ortaya, ama arayışlarımı sürdürüyorum. Sinema tarihinde, bunun gerçekleştirilebileceğine dair çok müthiş örnekler var.

Örneğin Akira Kurosawa'nın filmlerinin tamamında, geleneksel Japon resim sanatından Kabuki'ye kadar bir çok toplumsal olgunun bir sinema diline, hem de sadece yerelliğe sıkışıp kalmamış, yerellikten aldığı güçle evrensel bir estetik düzeye ulaşmış bir sinema diline dönüştüğü yerel kültür kodlamalarıyla karşılaşsınız. Yerel bakış ve görme biçimlerinin bu şekilde sinematografik kodlamalara dönüştürülebiliyor olması, bir yandan sinemanın gücünü gösterirken diğer yandan küreselleşmenin dayatmalarına karşı sinemacıların yapabileceği en önemli direniş biçimini de göstermiyor mu? Sinematografik dil devrimi konusunda, ama daha değişik bir bağlamda, Godard'ın "Serseri Aşıklar/Bout de Souffle" adlı filmi örnek olarak kullanmayı yeğliyorum. 1959'da çekilen film, verili sinema dilini biçimsel düzeyde parçalayıp izleyiciyi sarsmaya ve filmle neredeyse interaktif bir bağlantı kurmasını sağlamaya yönelik çekim ve kurgu uygulamalarıyla, sinema dilinde bir devrim gerçekleştirmişti. Tam da Adorno'nun söylediği gibi: "Eğer düşünce metalaşmışsa ve dil de bunun övgüsünü yapıyorsa, bu metalaşmaya karşı çıkacak bir deneme, verili dilsel evreni reddetmek zorundadır!"

Bu sadece tekkültürün hegemonyasına bir karşı çıkış olarak kalmayıp, bir anlam üretim biçimi olarak, bir bilgilendirme süreci olarak bakış ve görme'nin grafiğini yeniden oluşturabilir, nirengi noktalarını belirleyebilir, ve belki de küreselleşme olgusunun nedeni olan Modernizm ile sonucu olan Post-Modernizm'in dışında, yeni bir mantık döneminin başlangıcını da içerebilir. Fakat bir yanlış anlamayı önlemek için bu tanımın tümel olarak Pozitivist düşüncenin bir yansıması olmaması gerektiğini de vurgulayalım. Çünkü Pozitivizm, dayanağı olduğu kapitalizmle birlikte doğayı, yani 'bakış nesnesi'ni salt bir egemenlik aracı olarak gören, dönüştüren, örgütleyen, akli bir araca çeviren ve bu araçsal akıl yoluyla bireysel ve toplumsal düzenekleri teknokratik totalitarizme yönelten bir düşünce biçimidir. Bu ise, Yeni-Modernizm'in içeriğinin artık kaldıramayacağı bir yabancılaşma düzenidir.

Tekrar başa dönerek bitiriyorum: Ne yazık ki, artık ne anlattığının pek de önemli olmadığı, daha doğrusu anlattığınız her şeyin kullandığınız dile bağlı olarak küreselleşmenin bir parçası olup çıkabileceği bir çağın insanlarıyız. Alanya'nın dağ köylerinde, yaptığı bez bebekleri ve dokuduğu kilimleri turistlere dolar üzerinden satan ninelerin yaşadığı bir çağ... Verili estetik çerçevesinde üretilen popüler kültürün her şeyi birbirine benzettiği, tüm anlam farklılık ve zenginliklerinin sanki doğal bir süreçmiş gibi biz farkına bile varmadan ortadan kalktığı bir çağ... Ama bu çağı değiştirmek mümkündür. Tamam, küreselleşme Niagara Şelalesi gibidir. Ama, Niagara Şelalesi'nin akışını her ne kadar tersine çeviremeseniz de en azından yönünü değiştirebileceğiniz gerçeğinde olduğu gibi, bu çağı değiştirmek de mümkündür. Örneğin belgesel sinemacıysanız ve örneğin Türkiye'de yaşıyorsanız, ülkeniz hakkında derin bir sosyal ve kültürel antropoloji çalışması yaparsınız ve oyun kültüründen yemek kültürüne, müzik kültüründen dans kültürüne, meddahlarının ve dengbejlerinin öykü anlatma kültüründen minyatür sanatına kadar geniş bir alanda karşılaşacağımız zenginlikleri, kamera devinimlerinden kurgu ritmine, anlatım uygulamalarından müzik seçimlerine kadar sinema dilinizin bir parçası yapar ve böylece küreselleşmenin karşısına yerelliğinizin gücüyle çıkabilirsiniz. Belgesel sinemacıysanız, bir noktadan itibaren bunu yapmak zorundasınız da zaten. Çünkü gerçeğin acımasız yüzü, İkinci Yeni'nin önemli şairlerinden Sezai Karakoç'un dizelerinde olduğu gibi tüm katılığıyla karşınızda durmaktadır:

"Herkes gibi olmak, olmayacak bir şey;
Herkes gibi olmak, olmamak gibi bir şey!"

Teşekkür ederim. ▲

KÜRESELLEŞME, POSTMODERNİZM VE SANAT*

Batı kapitalizmi bugün yeni egemenlik biçimlerine ihtiyaç duymakta, bu yoldaki çabalarına da "küreselleşme" adını vermektedir. "Kaçınılmaz bir olgu" diye dayatıldığı siyasal-ekonomik içerikli küreselleşmeyi, "postmodernizm" adı verilen bir düşün-sanat akımının desteği ile yaratmaya çalıştığı sosyo-kültürel bir hayat alanı ("postmodernite") içinde meşrulaştırmaya ve kalıcı kılmaya yönelmiştir. Küreselleşmenin amacına ulaşması yolunda ortadan kaldırmayı hedeflediği en ciddi engel, bağımsız bir iktidar odağı olarak bu hayat alanına aykırı düşen ulus-devlet'tir. Postmodernizmin ise ana hedefi, özerk, gücü kendinde bir varlık olan özne-insan'ı ortadan kaldırmaktır; çünkü o da bu hayat alanına aykırı düşmektedir. Bu yazının amacı, küreselleşme ile postmodernizmin ayrı gibi görünen hedeflerinin, gerçekte, bir ve aynı olduğunu göstermektir.

Aşağı yukarı 60'lardan bu yana Batı'da, 80'lerden bu yana da ülkemizde tartışılmalan postmodernizm üzerine çok şey yazıldı, söylendi. Bu süreçte postmodernizme kapılanların da, karşı olanların da bu akımın belirsizlik, bulanıklık, parçalanmışlık getirdiği konusunda büyük ölçüde hemfikir olduğu görüldü.(1) Hatta, akımın önde gelen temsilcileri, bir bakıma yaratıcıları, bulanıklığı ve parçalanmışlığı akımın övgüye değer bir özelliği saymışlardır.(2) Ama bugün artık postmodernizmin, düşünsel (bilimsel-felsefi) düzlemde, yani duru zihinler üzerinde, bu zihin karıştırıcı özelliğini pek sürdürmediği görülüyor. O kadar ki, tıpkı eski Yunanda "sofistler"e başlangıçta saygıdeğer, bilgili öğretmen-filozoflar gözüyle bakılırken, sonra sonra "sofist" nitelemesinin "bilgiç", hatta "şarlatan" anlamına gelmesi gibi, bu gün de ciddi düşünürler "postmodernist" ve "postmodernizm" sözcüklerini ihtiyatla kullanmaya ve çoğu kez de bu akımdan ve temsilcilerinden alaylı bir dille söz etmeye başlamışlardır.(3) Gerçi durum düşün alanında böyledir, ama, aşağıda üzerinde duracağımız gibi, siyasal, ekonomik, kültürel açıdan yaptığı tahribatla, hayat alanında böyle değildir, yani tahribatın önüne geçilebilmiş değildir.(4) Bu yazının amacı bu durumun nedenlerini ortaya koymaktır.

Duruma ülkemiz açısından baktığımızda, kanımızca, nedenlerden birisi şudur: kavramsal içeriklere eleştirel gözle bakmamak; toplumbilimsel, felsefi ve sanatsal konularda fikirler ileri sürerken, düşüncelerimizi taşıyan kavramları hazır içerikleriyle oradan buradan ödünç almak, kendi toplumumuzun özgün tarihsel ve güncel gerçekleriyle ne ölçüde çakıştıklarını sorgulamaksızın kullanmak. Böylesi ifadeler karşısında hep şu soruyu sormak gelmiştir içimden: "Hangi toplumdaki, hangi dünyadan söz ediyorsunuz?" Çünkü bu kavramların hemen tümü Tanzimat'tan bu yana Avrupa dünyasından, Avrupa kültüründen alınmış kavramlardır. Bunlar daha çok Avrupa tarihine özgü, başka dünyalara çoğu kez denk düşmeyen gerçeklerin ifade araçlarıdır.(5) Ne yazık ki, toplumumuzda bir ölçüde benimsenen "akılcılık", aktarmacılığı aşmış olmaktan, özgün kavramlar üretmek bir yana, aktarılan kavramların içeriklerine bağımsız ve eleştirel gözle bakabilecek niteliğe ulaşmış olmaktan bile hayli uzak görünüyor. Bugün içine düştüğümüz kültürel, ekonomik ve siyasal birçok sorunun kaynağıdır bu durum. Sorunlara kendi gözümüzle bakamadığımız, kendi özgün çözümlerimizi üretmediğimiz, olup bitene toplumsal yarar açısından değil, bireysel çıkar açısından baktığımız için, geriye, bu kavramları üreten ve kendi özgün toplumsal çözümlerini bizim durumumuzdaki yarı sömürge toplumlara dayatmayı beceren Batı'nın aklına ve çıkarlarına uymak kalıyor. Bu uyumun yakın zamana dek adı "modernizm"di; bugün bu uyuma Batı yeni bir ad bulmuştur: "postmodernizm".

Sofizm ve Postmodernizm

Batı'nın bu uyumu kotarabilmek için "postmodernizm" terimini hangi felsefi zeminden ürettiğine bakmakta, bunun için de Batı felsefesi tarihine bir göz atmakta yarar vardır. "Postmodernizm" terim olarak yenidir, ama içeriği eskidir; bu

Tıpkı eski Yunanda "sofistler"e başlangıçta saygıdeğer, bilgili öğretmen-filozoflar gözüyle bakılırken, sonra sonra "sofist" nitelemesinin "bilgiç", hatta "şarlatan" anlamına gelmesi gibi, bu gün de ciddi düşünürler "postmodernist" ve "postmodernizm" sözcüklerini ihtiyatla kullanmaya ve çoğu kez de bu akımdan ve temsilcilerinden alaylı bir dille söz etmeye başlamışlardır.

Necdet Sumer

**“Bir şey yoktur;
olsaydı da,
bilemezdik;
bilseydik de,
başkalarına
bildiremezdik.”
Sofistlerin bu
görüşü
Sokrates-Platon
okulunca,
toplumsal yaşamın
sağlıklı düzeni
bakımından, son
derece tehlikeli
bulunmuştu.**

içerik, felsefe tarihinde çoktan yerini almış olan eski bir tartışmadır: Varlık ve bilgi felsefesinde gerçeklik tartışması. Postmodernizmin bugün asıl sorun olarak ele aldığı ve tartışma konusu yaptığı “gerçek” kavramı, bilindiği gibi, varlık ve bilgi felsefesinin ana kavramıdır.(6) Bugün “gerçek”in başına gelenler düşünce tarihinde ilk kez yaşanan bir durum değildir. Bu sorun çevresinde benzer bir tartışma Yunan felsefesinde İ.Ö. 5. yüzyılda sofistlerce de açılmıştı. Karşı taraf Sokrates-Platon okuluydu. Karşıtlık bilgi ve varlık anlayışları bakımındandı. Sofistlerin önde gelen temsilcilerinden Gorgias bu akımın görüşlerini üç tümceyle özetliyordu: “Bir şey yoktur; olsaydı da, bilemezdik; bilseydik de, başkalarına bildiremezdik.” Sofistlerin bu görüşü Sokrates-Platon okulunca, toplumsal yaşamın sağlıklı düzeni bakımından, son derece tehlikeli bulunmuştu. Bu okulun temsilcilerine göre, insan aklı varlığın (gerçekliğin) bilgisine ulaşabilir ve onu dil aracılığı ile başkalarına iletebilir; yeter ki, gerçekliği ve onun bilgisini doğru (bilimsel-felsefi) yol ve yöntemlerle araştırabilsin. “Episteme” dedikleri bu tür bilgiye ulaşıldığında, akıl onun doğruluğunu, kalıcılığını ve herkes için geçerliğini onaylayacaktır. Bu bilgi erdemli ve mutlu bir yaşamı kurmanın da, sağlam bir toplum düzeni, sağlıklı insan ilişkileri kurmanın da güvenilir yoludur. Sofistler böyle düşünmüyordu. Onlara göre insanın gerçek, kalıcı türden bilgi edinme imkânı yoktur. İnsanların ancak “sanı” (doxa) türünden bilgisi olabilir.

Bilindiği gibi, eski Yunan felsefesi, Thales ile başlatılan ve “doğa felsefesi” adı verilen ilk dönemde doğayı (physis’i) ya da daha geniş ifadesiyle evreni (kosmos’u) araştırmaya yönelmiştir. Doğa bilimleri için de bir başlangıç sayılan bu dönem İ.Ö. 5. yüzyılın ortalarına dek sürmüştür. Beşinci yüzyılda Yunan kent devletlerinden özellikle Atina’da bir tür demokrasiye yol açan siyasal, sosyal ve ekonomik gelişmeler yaşanmış ve Atina kültürel açıdan da önder bir konuma gelmiştir. Anlaşıyor ki, sofizm, yeni dönemin sosyo-kültürel gereksinimlerini karşılamak üzere ortaya çıkmış bir düşünce akımıdır. Bu nedenle ilk zamanlar sofistlere, görevleri yurttaşları eğitmek, onları, başta hitabet sanatı olmak üzere, yeni düzenin gerektirdiği bilgi ve becerilerle donatmak olan birer öğretmen gözüyle bakılmıştır. Felsefe açısından sofistler doğa problemleriyle uğraşmayı gereksiz bulan bir görüşün temsilcileriydiler. Onlara göre, doğaya ilişkin nesnel bilgiye ulaşmak mümkün değildir:

“Protagoras bu savı Herakleitos’un öğretilerine dayanarak tanıtmaya çalışır: Bütün olabirliği kendisinde toplayan anamaddede sürekli bir akış içindedir; bu yüzden de hiçbir şey belli bir “şey” değildir; bir şey, her an, başka şeylere göre şöyle veya böyle bir şey olmaktadır... Duyumlar da, duyumlayanın o andaki durumuna bağlıdır. Onun için, algı objeyi bize, ancak algılayanın algılama anındaki durumuna nasıl görünmüşse, öyle bildirir. Protagoras için duyu algısı ve bundan doğan sanı (doxa) biricik bilgimizdir. Bundan şu sonuç çıkar: Her sanı doğrudur, hiç kimse yanlış bir şey düşünmez, ya da Protagoras’ın ün salmış sözü ile söylesek: ‘İnsan her şeyin ölçüsüdür, varolanların varlıklarının da, varolmayanların varolmadıklarının da.’”(7)

Protagoras’ın sözlerinin ilk tümcesi sonradan Avrupa yazınında sık sık alıntı yapılmış ve çoğu kez de etik alana kaydırılarak yanlış yorumlanmıştır. Bu sözlerden “insan en değerli varlıktır” anlamı çıkarılmış, böylece içeriği belirsiz bir insanı (hümanist) anlayışın temeli yapılmıştır. Oysa Protagoras’ın sözleri tam bir göreci (relativist) bilgi ve varlık anlayışının ifadesidir. Bu akım içinde kimi sofistlerin, postmodernistler kadar olmasa da, görecilikte ölçüyü kaçırdıkları biliniyor. Bu konuda Macit Gökberk şunları söylüyor:

“Bilginin relativleştirilmesi, söylevin gücünün pek bir büyütülmesi, hele “tabii olan”la “insan yapıtı” arasında yapılan ayırma, ağırbaşlı olmayan birtakım Sofistleri, yalnız bilimi değil, bütün hayatı tehlikeye düşürecek sonuçlara vardırırmıştır. Sonraki Sofistlerde böyle bir gelişme gerçekten de olmuştur. Örneğin, sonuna kadar götürülmüş bir relativizm, Euthydemus adlı bir Sofiste şu gibi düşünceleri ileri sürdürmüştür: ‘Her şey herkesindir. Yanılma diye bir şey yoktur, çünkü söylenen şey, düşünülen bir şey olduğundan, varolan bir şeydir de.’ Bu ve bu gibi anlayışlarla gerçek tartışma sanatı (dialektik) (8) gitgide bir çekişme, kavga tekniği (eristik) haline gelmiştir. Burada artık göz önünde bulundurulana: herhangi bir şey üzerinde, hem bundan yana olarak hem de olmayarak, birtakım şekil cambazlıklarıyla tartışmak, dinleyiciyi şaşırtmak, onu saçma cevaplar vermeğe zorlamak, böylece karşısındakini, ne olursa olsun sonunda çürütüp susturmaktır.” (s.57)

İleride değineceğimiz gibi, postmodernistler aynı sonuca daha kurnazca bir yolla ulaşıyorlar: Sözü ve "dialektik"i bir yana atıyorlar, yalnızca yazıyı (bir yazılı metni) karşılına alıyor ve "yapıbozum" dedikleri özel bir yöntemle (9) metnin yapısını (kompozisyonu) bozarak, onu yapanı (yazarı), "çürütüp susturmak"tan öte, öldürüyorlar, metni de, yazarla birlikte, "metinlerarası" dedikleri yazılar mezarlığına gönderiyorlar.

Bugün postmodernistler felsefi problemler açısından özgün bir tartışma açmış değildirlir. Sokrates ve Platon bugün yaşıyor olsaydı, postmodernistlerin görüşlerini, hiç kuşku yok, sofistlerin görüşlerinden daha tehlikeli bulurlardı.(10) Çünkü, sofistler de Sokrates gibi, eski Atina demokrasisinin ve Atina'nın siyasal, ekonomik yayılmacılığının gelişme süreçlerinde eleştirel aklı toplumsal yaşamın ve etik değerlerin vazgeçilmez ölçütü ve kılavuzu olarak gören Yunan aydınlanmasının temsilcileriydiler. Eleştirel akla, postmodernistler gibi, güvensizlik değil, güven duyuyorlardı. Ayrıca sofistler, bugün postmodernistlerin yaptığı gibi, özne-insanın sonunun geldiğini ilân etmeye kalkışmış değildiler. Onlara göre bilginin, sanı da olsa, öznesi insandı. Bugün postmodernizm bu özneyi ortadan kaldırmanın ideolojik misyonunu üstlenmiştir. Oysa sofistler özne-insanı daha da pekiştirmiş, "doğal olan" ile "insan yapısı olan" arasında yaptıkları ayırma dayanarak, "doğal hukuk" ile insanın koyduğu "pozitif hukuk" karşıtlığını ortaya atmışlardı. Bilindiği gibi, bu karşıtlık "insan hakları" yolundaki gelişmelerin ilk adımı olmuştur.

Postmodernizm ve Küreselleşme

Postmodernizm Batı kapitalizminin "küreselleşme" (globalism) adı verilen yeni egemenlik biçiminin ideolojisidir. Bu egemenliğin ana hedefi, çağın yeni koşullarında Batı'nın geleneksel sömürü alışkanlığını küresel ölçekte sürdürebilmesini sağlamaktır. Batı kapitalizmi, bu hedefe ulaşmak için, anti-modern bir ideoloji olarak kotardığı postmodernizmi, aşağı yukarı 60'lı yıllardan bu yana, kendi ülkelerinden başlayarak küresel boyutta bütün hayat alanını saracak biçimde yaygınlaştırmaya çalışmaktadır. Bu hedef açısından küreselleşmenin çözmesi gereken ana sorun, 'Batı modernliği'nin siyasal, ekonomik ve kültürel temel formu olan ve 20. yy boyunca Batı dışı dünyada da yaygınlaşan "ulus-devlet"i "yapıbozum"a (deconstruction) uğratarak, sermayenin küreselleşmesi yolunda ayak bağı olmaktan, yani Batı'nın yeni egemenlik projesine, başka deyişle "yeni dünya düzeni"ne direnen özneler olmaktan çıkarmaktır.

Bu yolda hayli mesafe alındığını görmek için, Batı'nın, yalnız siyasal-ekonomik alanlarda (Uluslararası Para Fonu, Dünya Bankası, Dünya Ticaret Örgütü v.b. kurumlar eliyle) yapıp ettiklerine değil, aynı dikkatle Batı sanatında ve Batı kültürünün etkisindeki bizim gibi ülkelerin sanatında olup bitenlere de bakmakta yarar vardır. Çünkü, postmodernist biçim-mekân anlayışına bağlı bir sanatın, küreselleşmenin getireceği "yeni dünya düzeni"nin kısa yoldan algılanır, yaşanır ve alışılır kılınmasında, büyük önem taşıdığı keşfedilmiştir. Bu nedenle postmodernist ideolojinin bir işlevi de, ana hedefe uygun olarak, insanı sanatın öznesi olmaktan, insana özgü gerçekliği (yaşantıları) da bu etkinliğin nesnesi olmaktan çıkarmaktır. Böylece, ortada insan gerçeği kalmayınca, yönelebileceği tek gerçeklikten yoksun kalan sanat alanı, kaçınılmaz olarak, insansız, anlamsız kurgular yığınınından ibaret bir eğlence sanayii çöplüğüne dönüşecektir, ki bu çöplükte her şey mümkün, her şey mubahtır: "Anything goes!" - Ne yapsan, olur!

Bu ideolojinin Batı kapitalizminin küresel egemenliğini ve ekonomik sömürsünü meşrulaştırmaya dönük yüzü, başka deyişle içyüzü ise, Batı'nın siyasal ve ekonomik hedeflerinin analizinde açıkça görülebilir. Demek, postmodernizm küreselleşmenin kültürel hedefleriyle siyasal-ekonomik hedeflerinin çakıştığı yerdir. Karşımıza çıkan iki yüz ise, bir paranın iki yüzü gibidir. .

Bu yazıda amacımız postmodernizmi benimseyenlerle karşı olanlar arasındaki tartışmalara katılmak değildir; yukarıda sözünü ettiğimiz iki yüzün işbirliğini göstermeye çalışmaktır. Çünkü, "küreselleşme" ya da "postmodernizm" terimleri bu iki yüzü birlikte görmemizi engelleyen bulanık terimlerdir. Bulanıklık nereden

**Postmodernizm
Batı kapitalizminin
"küreselleşme"
(globalism) adı
verilen yeni egemenlik
biçiminin ideolojisidir.
Bu egemenliğin ana
hedefi, çağın yeni
koşullarında Batı'nın
geleneksel sömürü
alışkanlığını
küresel ölçekte
sürdürebilmesini
sağlamaktır.**

Batı'nın "askeri kolonizasyon" döneminde "modernlik" (uygarlık) ekonomi sömürünün örtüsü, bahanesi idi; bugün küreselleşmenin sömürge yüzü postmodernist ideoloji ile, yani modernlik karşıtlığı ile örtülmeye çalışılmaktadır.

doğuyor? Bir yandan, küreselleşmenin nesnesinin, yani küreselleşecek şeyin Batı kapitalizminin ekonomik çıkarı olduğunu gizlemek için, (tıpkı eski sömürge düzeninde silâh zoruyla "ilkel insanlara uygarlık" götürdüklerini ileri sürdükleri gibi) küreselleşmeyi de insani (evrensel) değerlerin tüm insanlıkça benimsenmesinin bir imkânı gibi sunma kurnazlığı gösterilmekte, öte yandan, postmodernist ideoloji marifetiyle, başta insan olmak üzere her tür değer, evrensellik, bilimsel bilgi, nesnel gerçek ve bütüncül olan her şey mahkûm edilmekte ve yapıbozuma uğratarak dağıtılmaktadır.

Bu danışıklı dövüşün yarattığı zihin karışıklığını ve bulanıklığı gidermek elbette küreselleşmenin sömürge yüzünü örten örtüyü kaldırmakla mümkündür. Batı'nın "askeri kolonizasyon" döneminde "modernlik" (uygarlık) ekonomik sömürünün örtüsü, bahanesi idi; bugün küreselleşmenin sömürge yüzü postmodernist ideoloji ile, yani modernlik karşıtlığı ile örtülmeye çalışılmaktadır. Ana hedef Batı kapitalizmi dışındaki dünyanın modernleşme çabalarının önünü kesmektir; çünkü bu çabalar Batı'nın ekonomik sömürüsüne karşı siyasal-ekonomik direnmeyi, yani bağımsızlığı da içermektedir. Bu açıdan, örneğin Türkiye Cumhuriyeti, Batı dışı dünyada önder ve örnek konumunda bir ülkedir. Kendisini bağımsız bir devlet olarak var eden Kurtuluş Savaşı ardından, başlangıçta, sömürüye izin vermeyen siyasal, ekonomik ve kültürel politikalar izlemeye yönelmişti. Fakat, bağımsız varlığını güvence altına alacak bu yoldan, zaman içinde, ne yazık ki, büyük ölçüde sapmış olduğundan, bugün Batı'nın küreselleşmeci politikalarına boyun eğmiş ve postmodernizmin saldırgan etkilerine ayak uydurmuş bulunuyor.

Küreselleşmenin Ekonomik Yüzü

Batı kapitalizmi bizi ve bizim durumumuzdaki ulus-devletleri, hayal ettiği küresel düzene bağlayabilmek için, bağımsızlık güden iktidar odakları olmaktan, başka deyişle, siyasal-ekonomik özneler olmaktan çıkarmayı küresel bir düzlük oluşturmanın kaçınılmaz gereği saymakta ve bu politikayı bütün gücüyle çevresine dayatmaktadır. Kolayca anlaşılacağı gibi, bu 'kendine bağımlı kılma' politikası, kapitalist sistemin amaçları açısından bakıldığında, kurnazca yürütülen yerinde bir politikadır. Ancak bu durum, aynı zamanda, az gelişmiş ülkeler açısından bağımsızlık ilkesinin ve bağımsızlık güden bir 'iktidar odağı'nın taşıdığı büyük önemi de göstermektedir. Bu önemi vurgulamak ve "Küreselleşme"nin içyüzüne göz atmak üzere, Küreselleşme: Emperyalizm, Yerelcilik, İşçi Sınıfı adlı kitapta yer alan iki makaleden yararlanacağız.(11) Birincisi, Cem Somel'in "Bağımlılık Kuramı ve Güney Kore Deneyimi". Yazının girişinde az gelişmiş ülkelere ilişkin şu "gerçekler" saptanıyor:

"Az gelişmiş ülkelerin kendi aralarındaki farklılaşma artmaktadır... İkinci gerçek, dünyada gelir dağılımının giderek bozulduğudur... Üçüncü gerçek, dışlanan az gelişmiş ülkeler gibi, dünya ekonomisiyle bütünleşerek sanayileşmekte başarılı olan ülkeler de iktisadi bağımlılıktan kurtulamamakta, yatırım bakımından, teknoloji ithalatı bakımından gelişmiş ülkelere bağımlı kalmaya devam etmekte, hatta daha da bağımlılaşmaktadır... Bu gözlemlerden bir sonuç çıkmaktadır; dünya ekonomisi ile bütünleşerek kalkınmak mümkün değildir." (s.65-68)

Cem Somel'in bu bağlamdaki bir dipnotunu da buraya aktarmak, bağımlılığın gerçek yüzünü görmemiz bakımından aydınlatıcı olacaktır:

"1997'de başlayan Asya bunalımına ilişkin Financial Times gazetesinden birkaç haber başlığı: "Asya-Pasifik ülkeleri kelepirci avcılarını cezbediyor" (19.1.1998), "Kurtlar gözlerini kaplan ekonomilerine çevirdi" (30.1.1998), "İş âlemi Asya bunalımında fırsatlar görüyor" (2.2.1998), "ABD'li yatırımcılar kelepirci Asya varlıklarını hedefliyor" (24.2.1998), "Asya altın gibi satın alma fırsatları sunuyor" (26.2.1998)." (12)

Söz edilen yazısında Somel'in amacı, "bağımlılık kuramı" ışığında Güney Kore deneyimini çözümlenmek. Az gelişmişliği aşmak için bu kuramın önerdiği "bağımsız kalkınma yolu" şöyle özetleniyor: "Dünya iktisadi sistemiyle bağları askıya alarak, kendini sürdürebilir ve bütünleşmiş bir ekonomi kurmak." (s.69) Bunun gerçekçi bir yol olduğunu göstermek için, önce dünya sisteminin merkezindeki gelişmiş bir kapitalist ekonominin belirgin özellikleri üzerinde duruluyor:

"Kendi dinamiği ile, yani kendi toplumsal ve teknolojik değişimlerinin itkisi ile gelişmesi; kendi içinde eklenerek kendini sürdürebilir bir bütün teşkil etmesi; bütün sınıfların temel ihtiyaçlarını karşılamaya muktedir olması; devletin yerli üretim güçlerini geliştirmesi, sermaye birikim sürecini desteklemesi ve dış iktisadi ilişkileri yerli birikim ihtiyacına göre tanzim etmesi; birikimin az gelişmiş ülkelerden kaynak aktarılması ile kolaylaştırılması." (s.71-72)

Somel'in belirttiği bu özelliklerin hepsi, açıkça görülüyor ki, gelişmiş kapitalist ülkelerde ekonomik gücü ulusal merkezde toplamaya dönük araçlardır. Bu araçların en önemlilerinden biri de "az gelişmiş ülkelerden kaynak aktarımını" sağlayan sömürü araçlarıdır. Bunlar, ticarete eşit olmayan mübadele, yatırım kârlarının transferi, teknoloji transferinden teknelci kazançlar, çok uluslu şirketlerin transfer fiyatlaması, az gelişmiş ülkelerden gelişmişlere tasarruf transferi (sermaye kaçırma), beyin göçü gibi çeşitli mekanizmalardır. Böyle olunca, "dünya iktisadî sisteminde çevre ülke devletinin işlevi, yerli ekonomiyi sistemin birikim ihtiyaçlarına uyarlamaktır. Bu sebeple çevre ülkenin toplumsal ve iktisadî evrimi merkez ülkelerin ihtiyaçlarına göre gerçekleşmektedir. Çevre, kapitalizmin "eşit olmayan gelişme yasası"na tabidir" (s.73). Az gelişmiş ülkelerin ulusal ekonomilerine uzatılan bu "aktarma kayışı"nın kültürel boyutu üzerine ise Somel şunları söylüyor:

"1970'lerde bağımlılık kuramcıları, bağımlılık ilişkisinde, gelişmiş kapitalist ülkelerin kültürel etkisine de dikkati çekerek, bunun az gelişmiş ülkelerde, başta varlıklı sınıflar olmak üzere, bütün toplumu lükse, israfa, özentiyeye, gösteriş tüketimine, yabancı hayranlığına, kültürel yabancılaşmaya teşvik ettiğini ileri sürmekte idiler. Bundan da bağımsız kalkınmanın bir kültür politikası olması gerektiği sonucu çıkmaktadır." (s.74)

Bağımsız kültür politikası bağımsız ekonomik kalkınmanın, gerçekten, ihmal edilemez bir ayağı, güvencesi ve en önemli kalkanıdır. Aksi halde, bağımsız kalkınma için "çevre ülkede devletin kapitalizmin eşit olmayan gelişme yasasının ülke üzerindeki etkisini azaltacak politikalar uygulaması, bu suretle ülkeye kendi istediği hızda ve biçimde üretim güçlerini geliştirme imkânını yaratması" mümkün olmayacaktır. Çünkü içeride bu amaç için gereken ulusal bilinç ve toplumsal dayanışma ancak bu yolla sağlanabilecektir. Somel'in belirttiği gibi, "dış iktisadi ilişkilerde eşgüdüm, müzakere ve istihbarat yeteneklerini edinmek, millî devlet inşasının hem gereğidir hem sonucudur. Bağımsız kalkınma teşebbüsü sert dış yaptırımlarla karşılaşabilir; ancak, kalkınmada asıl zorluk, dış engellemeleri aşmadan ziyade, kalkınma yönündeki iradenin iktidarda oluşması noktasında belirlemektir." (s.102-103)

Örneğin, Türkiye Cumhuriyeti'nin bugün yaşamakta olduğu siyasal, ekonomik ve kültürel sorunlar, kanımızca, on beş yıllık Atatürk dönemi dışında, iktidarda böyle bir iradenin oluşmamış olmasından kaynaklanmaktadır. Bugün "küreselleşme" adı altındaki yarı sömürgeci dayatmalar karşısında az gelişmiş ülkeler için izlenebilecek gerçekçi yolun bağımsız kalkınma yolu olduğu açıktır. Somel'in de belirttiği gibi, "küreselleşmeye, yani dünya iktisadi sistemiyle bütünleşerek az gelişmişliği derinleştirmeye tek almaşık, toplumsal-iktisadi stratejidir." (s.103) Somel bu stratejinin gereklerini, bağımsız kalkınma üzerine ayrıntılı çalışmalar yapmış olan Samir Amin'e dayanarak şöyle özetliyor:

"Amin, devletin, üretim güçlerini toplumun ihtiyaçları doğrultusunda geliştirmek için, beş alanda denetim kurması gerektiğini söylemektedir: Birinci alan işgücünün yeniden üretimidir. Amin bunu, beslenme ve diğer temel ihtiyaçların sağlanması ve köyden şehre işgücü göçünün denetimi olarak izah etmektedir. İkincisi, toplumsal artığın denetim altına alınmasıdır. Bu da, finans sisteminin kalkınma amacıyla denetim altına alınması ve finans sisteminin uluslararası sermaye hareketlerinin etkisinden korunması anlamına gelmektedir. Üçüncü alan yerli piyasaların denetimidir, ithalâtın denetim altına alınarak yerli üreticilerin korunmasıdır. Yerli üreticilerin rekabet gücü arttıkça, himaye tedbirlerine de gerek kalmayacaktır. Dördüncü alan tabii kaynak (maden v.s.) araştırma ve işletme üzerinde denetim sağlanmasıdır. Bunun pratik anlamı... teknoloji transferini denetim altına almaktır... Örneğin,

"Dünya iktisadî sisteminde çevre ülke devletinin işlevi, yerli ekonomiyi sistemin birikim ihtiyaçlarına uyarlamaktır. Bu sebeple çevre ülkenin toplumsal ve iktisadî evrimi merkez ülkelerin ihtiyaçlarına göre gerçekleşmektedir.

**Küresel ile yerelin
“uyumlu iki
ölçekmiş gibi
gösterilmesi”,
gerçekte, bir
“yanılsama”nın
sonucu değil,
tersine bilinçli bir
politikadır; amacı
da, ulus-devlette
dügümlenen ve
küreselleşmenin
yolunu tıkayan bir
sorunu çözmektir:
ulusal iktidar
odağı’nı dağıtmak.**

ithalâtın, dış borç kullanımının v.s denetim altına alınıp kalkınma amacına yönlendirilmesidir. Bağımsız kalkınma sürecini başlatmak için, çevre ülkenin, önce, kuşatıldığı siyasi, ardından kültürel nüfuzdan ve iktisadi kısıtlamalardan huruç etmesi, ardından, kopardığı ilişkileri teker teker seçerek ihtiyacına göre yeniden kurması gerekir.” (s.77-78)

Ekonomi alanından “bağımlılık kuramı”na ilişkin bu uzun alıntılar aktarmamızın nedeni ulus-devletin az gelişmiş ülkeler açısından taşıdığı önemi, az gelişmiş ülkelerin kalkınabilmesi için gerçekçi, kandırmacasız yolun bağımsız kalkınma yolu olduğunu ve iktidarda bu yolu benimseyen bir iradenin oluşmasının ne denli hayati bir gereklilik olduğunu vurgulamaktır. Böyle bir iradenin çağımızdaki siyasal formu “ulus devlet”dir. Oysa bugün artık sokaktaki insanın bile öğrendiği gibi, Batı kapitalizminin merkez ülkeleri, sözde çağa özgü, siyasal, ekonomik ve kültürel mekân olarak küreselliği çevre ülkelere dayatma çabası içindedirler. Çevrelerinde böyle bir mekân yaratabilmek için izledikleri yol ise, bu ülkeleri, içlerinde bağımsız siyasal- ekonomik iktidar odaklarının oluşamayacağı küçük sosyo-ekonomik parçalara (yerelliklere) ayırmak ve bu düzeni türlü dayatmalarla meşrulaştırmaktır. Yöntem ise, “postmodern sanat”ın “kolaj” (kes, yapıştır!) yöntemidir.

“Küreselleşme adlı kitapta yer alan “Siyaset ve Mekânsal Ölçek Sorunu: Yerelci Stratejilerin Bir Eleştirisi” başlıklı yazısında Tarık Şengül, mekânsal ölçekler olarak küresellik ile yerellik arasındaki ilişkiyi ele almaktadır. Şengül, küreselleşmenin kaçınılmazlığı yönündeki dayatmalar karşısında kendi bakış açısını şöyle özetlemektedir:

“Bu çalışmada çıkış noktası, küreselleşme sürecini teknolojik gelişmelerin ortaya çıkardığı bir kaçınılmazlıktan çok, 1970’li yılların başından beri krizden çıkamayan kapitalizmin bu krizini aşabilme çabaları çerçevesinde dayatılan bir proje olduğu düşüncesidir.” (s.114)

Şengül’ün sözünü ettiği proje açısından bugün ulus-devletin, kapitalizmin merkez ülkeleri için artık ayak bağı haline geldiğini görmek zor değildir. Bu projenin ana hedefi “dışarı”da, yani çevre ülkelerin yer aldığı dünyada yerelliklerden oluşan bir siyasal-ekonomik düzen kurmaktır; “küresellik” diye dayattıkları budur. Bunun, sözcükten umulan anlamıyla, yani insanlığın bir bütün olarak yararını gözetmeyi ima eden “evrensellik” kavramıyla bir ilgisi yoktur. Öte yandan, küresel ölçek ile yerel ölçek arasındaki ilişki ciddi bir sorun içermektedir. Bu sorunu Şengül şöyle dile getiriyor:

“Altını çizmeyi amaçladığım bir başka nokta ise, küreselleşme ve yerelleşme eğilimlerinin ulus-devlet ölçeği karşısında uyumlu iki eğilim ve ölçekmiş gibi gösterilmesinin önemli bir yanılsama içerdiğidir. Kuşkusuz, bu iki ölçek arasında doğrudan bir ilişki mevcuttur. Ancak bu ilişki önemli çelişkileri olan ve birbirlerini, ama daha çok da yereli güçsüzleştiren bir niteliğe sahiptir.” (s.115)

Bu, yerinde bir saptamadır, çünkü küreselleşme peşindeki kapitalizmin, ulus-devleti bir güç odağı olarak neden aradan çıkarmak istediği sorusuna yanıt getirmektedir: Güçsüz olana, yani yerele ulaşmak için. Demek, küresel ile yerelin “uyumlu iki ölçekmiş gibi gösterilmesi”, gerçekte, bir “yanılsama”nın sonucu değil, tersine bilinçli bir politikadır; amacı da, ulus-devlette düğümlenen ve küreselleşmenin yolunu tıkayan bir sorunu çözmektir: ulusal iktidar odağı’nı dağıtmak. Yine Şengül’ü dinleyelim:

“Küresel ölçeğin arkasında yatan temel güç, sermaye birikimi süreçleri, yani ekonomik güçken, bu süreç karşısında belli bir kan kaybına uğramakla birlikte ulus-devlet ölçeğinin arkasında, siyasal iktidarların odağı olma özelliği yatmaktadır. Bu noktada yerel ölçeğin arkasındaki sosyal ilişkilerin ne olduğu sorusu önem kazanmaktadır. Çünkü yerel ölçek, ne küresel ölçeği anlamlı kılan ekonomik süreçlerin, ne de ulus-devlet ölçeğini anlamlı kılan siyasal iktidarın özgün odağıdır.” (s.131)

Bu analiz küresel güçlerin, ulus-devleti “yapıbozum” a uğrattırken, bu yöntemi bilinçle izlediğini ortaya koymaktadır: yapıbozumuyla yerele ulaşarak ulus-devleti siyasal iktidar odağı olmaktan çıkarmak. Ulus-devlet ölçeğinde bile sermaye bir sıkışma, yani özgür-

lük sorunu yaşadığına göre, küresel güç için yerel ölçeğin özgül bir odak olması söz konusu değildir. Ulusal sınırlamaları yıkmaya yönelik sermaye için ana hedef, küresel ölçekte özgürce hareket edebileceği odaksız, engebesiz bir hayat alanı oluşturmaktır. Ancak bu hedefe ulaşmak pek de kolay görünmüyor. Şengül'e göre de, ulus-devlet hâlâ önemini, bağlı olarak da küresel strateji önünde ciddi bir engel olma niteliğini yitirmiş değildir:

"Her coğrafi ölçek tarihsel olarak belli sosyal ilişkiler etrafında oluşmuştur. Bu anlamda ulus-devlet hâlâ önemli bir mekânsal ölçek ve çalışan sınıfların kendilerini savunabilecekleri bir mekânsal sabit olarak önemli görünmektedir. Sermayenin küreselleştiği bir süreçte bu mekânsal sabiti yerelliğe doğru taşımak Dünya Bankası için bilinçli bir stratejidir ve öyle olması da doğaldır." (s.152)

Yerel ölçeğin iktidar odağı olma imkânı ve ihtimali çoktan ortadan kalkmıştır. Yerel ölçek küreselleşen sermaye için, tehlike taşımak bir yana, ulus-devlet yapısını bozmanın önemli bir aracıdır artık. Ulusal ölçek, yani bir iktidar odağı olarak ulus-devlet ise, batı kapitalizminin dışındaki sömürüye açık az gelişmiş dünyanın, küreselleşme saldırısından kendini koruyabilmesinin yegâne imkânıdır. Bugün görüyoruz ki, Batı kapitalizmi az gelişmiş ülkelerde ulusal iradenin iktidar olmasını, siyasal, ekonomik, kültürel bütün imkân ve araçları, gizlemeye saklamaya gerek duymadan kullanarak ve "uygarlık", "insan hakları", "demokrasi" gibi değerleri de tekeline alarak engellemeye çalışmaktadır. Burada, yeterince üzerinde durulmayan bir gerçeğe dikkat çekmekte yarar var. Somel'in de belirttiği gibi, "küresel ölçeğin arkasında yatan temel güç, sermaye birikim süreçleri, yani ekonomik güç"tür. Bu demektir ki, mekânsal ölçek olarak bakıldığında, küresellik henüz bir siyasal iktidar odağından yoksundur(13); bu nedenle de ideal (ulus-üstü sermayenin amaçladığı) anlamda bir küreselleşmenin gerçekleşmiş olduğundan, elbette, söz edilemez. Bir yandan merakla, bir yandan ürküntü ve korkuyla, ama daha çok ibretle izlenen bu oyunlar "postmodern" sanat anlayışının bütün özelliklerini taşımaktadır.

Özne İnsan

Burada yeniden sofist Gorgias'ın sözlerine dönelim: "Bir şey yoktur; olsaydı da, bilemezdik; bilseydik de, başkalarına bildiremezdik." Bu özdeki "şey" (varlık, gerçeklik) yerine, özne/nesne olarak sömürü sözcüğünü koyalım ve yeniden yazalım: "Sömürü yoktur; olsaydı da, bilemezdik; bilseydik de, başkalarına bildiremezdik."

Bir de Protagoras'ı hatırlayalım: "İnsan her şeyin ölçüsüdür; varolanların varlıklarının da, varolmayanların varolmadıklarının da." Bu sözlerle ortaya konan gerçeklik anlayışına göre, birisi, bir şeye ilişkin olarak, "var" derse, sözünü doğru saymak zorundayız. Aynı şeye ilişkin olarak bir başkası "yok" derse, onun sözünü de doğru saymak zorundayız. Gerçeği nesnel (bilimsel) olarak bilme imkânımız olmadığına göre, bir insanın bildiği şey onun (öyle) sandığı şeydir. Bu durumda sanıların doğrusu, yanlış söz konusu olamaz; her sanı, onu öyle sanan özneye göre doğrudur; çünkü insanla dış dünya (physis) arasındaki ilişkiler görelidir. Örneğimize dönersek: Bu görüşe göre, sömürü hem var hem yok; ya da, ne var ne yok. Demek dış gerçekliğin varlığı da yokluğu da dil'e bağlı.

Bugün postmodernistler de böyle düşünüyorlar. Fakat onları sofistlerden ayıran çok önemli bir nokta vardır: özne'nin reddi. Sofistler de doğanın gerçekliğine kuşkuyla bakıyorlardı, ama göreci (relativist) anlayışları dış dünya ile sınırlı idi; insan'ın özne olarak gerçekliğinden kuşku duymuyorlardı. Oysa postmodernistlere göre: "Özneye tutarlı eylemin, yazının ya da diğer ifade türlerinin kökeni olarak bakılamaz... nesnelere ve eylemleri yorumlayan dil aynı zamanda özneyi de kurar."(14)

Rosenau, kitabının "Öznenin Tahribi" bölümünde "şüpheciler" ve "olumlayıcılar" olarak ikiye ayırdığı postmodernistlerin konuya ilişkin görüşlerini ele alıyor ve şunları söylüyor: "Şüpheciler bir insan, bir kişi gibi bütünlüklü, tutarlı bir öznenin somut bir gönderme noktası ya da eşdeğer bir karakter olarak sahip olduğu değeri sorgularlar (Baudrillard, Booth, Derrida, Foucault, Wellmer). Onlara göre özne,

Batı kapitalizmi içinde, küreselleşme açısından, henüz oluşmamış, ama oluşma çabasındaki iki iktidar odağını dünya kamuoyu, bir tiyatro sahnesindeki oyunları izler gibi izlemektedir: Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa Birliği.

**İnsanı bilme,
var olma, var etme
etkinliklerinin
öznesi olmaktan
çıkarmak
postmodernizmin
bütün savlarının
kaynağı ve
dayanağıdır. Ancak,
özne-insan sorunu
postmodernizmin,
aynı zamanda
tıkanıdığı yerdir de.**

kurmaca bir şeydir, en aşırı durumda inşa edilen bir şeyden ibarettir (Edelman), 'sadece bir maskedir, bir rol, bir kürbandır, en kötü durumda ideolojik bir inşa, en iyi durumdaysa, nostaljik bir surettir' (Carraveta). Özneyi, iktidarı eline geçirdiği, anlam atfettiği, tahakküm ve baskı kurduğu için eleştirirler (Henriques). Öznenin geçmişin, modernliğin bir fosil kalıntısı, liberal hümanizmin bir icadı, kabul edilemez bir şey olan özne-nesne ikiliğinin kaynağı olduğunu düşünürler. Bu türden bir kişisel kimliğin, geçmişte varolduysa bile, yalnızca bir yanılsama olduğunu ve bugün, postmodern bir bağlamda artık mümkün olmadığını ileri sürerler." (s.82)

Rosenau'ya göre, özneye yönelik postmodern karşı çıkış tam anlamıyla özgün sayılmaz. Postmodernistler, öznenin ölümünü ilân ederken, yapısalcıların yanı sıra, Foucault ve Derrida dahil olmak üzere, Freud ve Nietzsche'nin felsefi yazılarından etkilenmişlerdir. Öznenin bir kurmaca olduğu görüşü Nietzsche'nin "insanın sonu" felsefesinin merkezinde yer alan bir görüştür. Nietzsche kendi döneminde hümanizmden şikâyet ederken, onunla birlikte anılan özneye, hıristiyanlığa ve aşkınlığa karşı çıkıyordu. Nietzsche'ye göre, özne, oluşma gerçeğine, Olma/Varlık idealini dayatıyordu (s.84-85). Öznenin, modernliğe yönelik genel bir eleştirinin aracı haline geldiğini belirten Rosenau, postmodernistlerin, bunca tepki yaptıkları modern özneye bakışları üzerine şunları söylüyor:

"Şüpheler modern özneyi kendilerince son derece aşağılayıcı olan terimlerle betimlerler, ama modern bir bakış açısından bu özelliklere genelde bir övgü olarak bakılabilir. Şüpheler modern öznenin çalışkan, disiplinli ve sorumlu bir kişilik olduğunu belirtirler... Bu özne ileriye plânlar, organize eder ve haz almayı erteler. Siyasi projelere bağlanabilir ve ideolojik nitelikli amaçlar için çalışabilir. Özgür iradeye ve kişisel özerkliğe inanabilir, ama oylama yapıldıktan ve bir karara varıldıktan sonra, çoğunluğun görüşüne (ya da bir parti çizgisine) uyacaktır. Bir başka deyişle, modern özne kolektifin iyiliği için kendi çıkarlarını ikinci plâna atmaya razıdır. Rasyonel kurallara, genel iradeye, toplumsal uzlaşılara, adil görünen sabit standartlara saygı gösterir. Gerçekten inanarak hakikati arar ve böyle bir arayışın son kertede boşuna olmayacağını umar. Bu demektir ki modern özne akla, rasyonaliteye ve bilime güvenmekte ve bütün bunları duyguların önüne koymaktadır. İnsanlığın geleceği ve ilerleme olanağı hakkında iyimserdir. Bilgili bir fail olduğu iddiasındadır." (s.83)

Bugün olup bitenlere baktığımızda görüyoruz ki, yüz yüze olduğumuz temel gerçek, postmodernizmin ortadan kaldırmaya çalıştığı bu "fail" in (öznenin), aynı zamanda, ulus-devleti var eden ve ayakta tutan özne olduğu gerçeğidir. Küreselleşmenin önündeki engel de bu öznedir. Postmodernizmin görevi bu özne-insanın yerine, küresel düzenin postmodern bireyini icat etmektir. Postmodern bireye ilişkin olarak Rosenau'nun derlediği özelliklerden kimileri şunlardır: Postmodern birey genel ya da evrensel olana karşı yerel olana büyük merak duyar. Postmodern birey güçlü, tekil bir kimliğinin olmayışıyla karakterize olur. Freud'un, temel özelliği parçalanmışlığı olan bu üvey evladı öz farkındalıktan yoksundur ve öz bilinç sahibi olduğu gibi bir iddiası yoktur. Ayrı referans noktaları ve parametreleri olmayan yüzer-gezer bir bireydir. Postmodern bireyin görüşleri ne postmodern bir yenilikçi üretim toplumuna yol açar ne de kalıcı ya da sınırlı bir ekonomik büyüme yaratır. Postmodern birey hümanizmin dayattığı ve her modern öznenin omuzlarında taşıdığı sorumluluk yükünü reddeder. Postmodernizme özgü nedensellik karşıtı bir bakış açısını benimser. Neden-sonuç diye bir şey olmayınca, postmodern bireyden kişisel hesap sorulamaz. (s.98-101)

İnsanı bilme, var olma, var etme etkinliklerinin öznesi olmaktan çıkarmak postmodernizmin bütün savlarının kaynağı ve dayanağıdır. Ancak, özne-insan sorunu postmodernizmin, aynı zamanda tıkanıdığı yerdir de. Her şeye, yazılı metne bakar gibi bakan postmodernistlerin yegâne dünyası "metinlerarası"dır. Bu dünya nesnel gerçeklikten kopuk, birbirine iliştilmiş ve hepsi birer 'gösteren'e indirgenmiş, anlamdan ve öznenin yoksun dilsel/görsel biçimlerin arapsaçından oluşmuştur. Küreselleşmenin istediği dünya böyle bir dünyadır.

Kolayca görüleceği gibi, kapitalizmin dayattığı "serbest piyasa" postmodern metinlerarasının küresel düzendeki karşılığıdır. Bu piyasada insan varlığına özgü temel

gereksinimler bulunmaz; her şey özne-insandan kopuk metalar olarak dolaşır durur. Bu piyasada insan bir gerçeklik olarak yer almaz; bu piyasada insanın gerçekliği dile bağlıdır. O yalnızca dilsel/sanal bir gerçekliktir. Dilin de "dışarı" yoktur; dilin dışında gerçeklik yoktur; varolan yalnızca dilsel-biçimsel olandır.

Postmodernizmin metinlerarası, küresellikte karşımıza, aynı zamanda, metalararası olarak da çıkmaktadır. Burada, elbette, metadan başka hiçbir şey (varlık) bulunmaz. Her şey metadır ve her meta artık alınıp satılabilen birer dilsel işaret, yani gösteren'dir: İnsan gerçekliğiyle bağı olmayan, hiçbir değer'i göstermeyen gösteren. Demek, bu piyasada insan gerçekliğine dokunan hiçbir değere yer yoktur.

Bu piyasada, işi insana özgü yaşantıları taşımak olan sanat yapıtlarına; işi, oluşturduğu biçimlerle yaşantıları görüldür, duyulur, iletilebilir ve yeniden yaşanır ve paylaşılır kılmak olan sanata yer yoktur. Felsefi kurama, tarihsel gerçeğe ve bilimsel bilgiye yer yoktur. Çünkü postmodernizmin insan diye bir gerçeği yoktur, ki onu tanıyacak, onu anlatacak (temsil edecek), onu aydınlatacak, sevindirecek ve mutlu edecek etkinliklere gereksinim duysun. İnsan da, yalnızca, metalararası'nda bir metadır.

Oysa, insan için, yanıtını her zaman merak ettiği ve gizemini her zaman koruyacak olan soru, kendisi ile öbür insan arasındaki "bağ'a ilişkindir: Öbürü'nün nesneyi, olguyu, durumu, kısaca, varlık alanını nasıl algıladığını bilmek. İnsanın kendini ve öbür insanı anlatmaya, yaşantıları(nı) dile dökmeye yönelmesi bu temel ihtiyacından doğar. İnsanın doğasından kaynaklanan bir ihtiyaçtır bu. Sanatın dili bu doğanın ve bu ihtiyacın ürünüdür. Bu nedenle, sanatın dilinde bilmek demek, içten-duymak, yaşamak demektir.

Her yaşantı insanı evrensel insana bağlayan, insanı insana tanıtan birer gerçekliktir. Her sanatsal anlatıda gösterilen şey tekilin evrensele bağlıdır. Yaşantı, bu bağlıdır. Bu nedenle, sanatsal anlatım yalnızca yaşantının anlatımıdır. Her yaşantı insan gerçekliğinin bir parçasıdır; sanatsal kurgu (kompozisyon) bu gerçekliğe bağlanamayan, bu gerçekliği kavrayamayan, bu gerçekliğe aykırı düşen içerik taşıyamaz. Tarihsel gerçeklikte olgu ile (tarihsel gerçekliği yerinden eden) kurgu arasındaki ayırım ne ise, insana özgü gerçekliği (yaşantıyı) taşıyan sanat yapıtı ile bu gerçeklikten kopuk biçim ("similacrum", "benzeş") arasındaki ayırım da odur. Postmodern "sanatsal kurgu", sanatsal etkinliği doğuran yegâne temsil nesnesini, yani insana özgü gerçekliği reddettiği için, sanat yapıtı üretmek gibi bir kaygı taşımaz; hiçbir kaygı taşımaz; yalnızca bir simalacrum'lar karmaşası ile belirsizlik ve kaos yaratır:

"Postmodernistler temsilin asılsız varsayımlara dayandığını iddia ederler. Son keredede her türlü temsil başka temsillere gönderme yaptığı için, gerçekten sahici olan hiçbir şey yoktur (Mitchell; Baudrillard)... Temsil sadece bir simulacrum'dan, kopyanın kopyasından, orijinali olmayan bir kopyadan ibaret olan bir kopyayı geçerli varsayar. Sahte olan, gerçeğin kendisi kadar sahici ve doğru hale gelir; çünkü postmodern bir dünyada doğru ile yanlış arasındaki ayırım silinmektedir (Baudrillard)." (Rosenau: s.159)

Bir yakınım aktardı. Yaşanmış bir minik öykü: Bir anne, baba varmış. Çocukları büyümüş; evden, ülkeden uzaklara gitmiş. Çocuklarıyla yalnızca mektuplaşabilen anne, baba o yakınımına: "Bizim çocuklar mektup oldu" demiş.

Postmodernistlerin gözüyle bakarsak, çocuklar şimdi ancak çocuk (gerçek) oldu, yani var oldu. Anne, baba ise onları "metinlerarası"nda yitirdi; kendileri de, eskiden "dış gerçeklik" iken, şimdi artık yok oldu.

Yazımızı Harvey'in sözleriyle bitirelim: "Aynen ithal edilmiş biraların yerel biralarla birlikte satıldığı gibi, yerel istihdam olanaklarının yabancı rekabetin ağırlığı altında çöktüğü gibi, dünyanın farklı mekânlarının her gece imajlar kolajı olarak bir araya getirildiği gibi, postmodern edebiyatta da yıkıcı mekânsallık ["üst üste yığılmış mekânsal imgeler kolajı" (s.337)] perspektifin ve olaylar örgüsünün tutarlığını yenilgiye uğratar... (s.336)

Postmodern "sanatsal kurgu", sanatsal etkinliği doğuran yegâne temsil nesnesini, yani insana özgü gerçekliği reddettiği için, sanat yapıtı üretmek gibi bir kaygı taşımaz; hiçbir kaygı taşımaz; yalnızca bir simalacrum'lar karmaşası ile belirsizlik ve kaos yaratır.

“Eğer mekân ve zamanın temsil edilişi konusunda bir kriz varsa, yeni düşünüş ve duyuş biçimleri yaratılmak zorundadır. Postmodernite durumundan çıkmaya yönelen her güzergâh kısmen tam da böyle bir süreci kucaklamak zorundadır.”

“Eğer mekân ve zamanın temsil edilişi konusunda bir kriz varsa, yeni düşünüş ve duyuş biçimleri yaratılmak zorundadır. Postmodernite durumundan çıkmaya yönelen her güzergâh kısmen tam da böyle bir süreci kucaklamak zorundadır.” (s.357) ▲

* 5-12 Mart 2003, 6. Uluslararası Belgesel Sinemaclar Konferansı bildirisi.

DİPNOTLAR

(1) Terry Eagleton: "Postmodernizm her şeye rağmen tüm bağlamların bulanık ve gözenekli olduğunda ısrar etmektedir" (Postmodernizmin Yanılsamaları, çeviren: M. Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s. 63); P.M. Rosenau: "En aşırı postmodernistler bizi kesinliğin olmayışından rahatsız olmamaya, açıklama istemeksizin yaşamayı öğrenmeye, yani felsefi göreciliği kabul etmeye sevk ederler." (Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri, çeviren: Tuncay Birkan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları / ARK, 1998, s. 26)

(2) David Harvey: "Postmodernist filozoflar bize, modern dünyanın güçlüklerinin anlaşılmasının yolu olarak sunulan parçalanmaları ve sesler kakafonisini sadece kabul etmemizi değil, bundan mest olmamızı da önerirler." (Postmodernliğin Durumu, İstanbul: Metis Yayınları, 1997, s. 138)

(3) Eric Hobsbaum, "Belirsiz bir terim olan 'postmodernizm'le adlandırılan moda" derken, tırnak içinde kullandığı "postmodernizm" terimini benimsemiş görünmekten kaçınmaktadır: Tarih Üzerine, çeviren: Osman Akinhay, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s. 410; Eagleton: "Postmodernizm yalnızca teorik bir hata değildir. Başka şeylerin yanı sıra, Batı'daki özgül bir tarihsel çağın, aşığılanmış ve hakarete maruz kalmış grupların, tarihlerinden ve benliklerinden arta kalmış parçaları yeniden elde etmeye başladıkları bir çağın ideolojisidir." (s.144)

(4) Rosenau: "Önemli Fransız postmodernistleri, özellikle de J.Derrida, yakın tarihlerde kendi ülkelerinde inandırıcılıklarını yitirmiş durumda. Yine de postmodernizmin cazibesi artmaya devam ediyor. Postmodernizmin Fransa'da ve diğer Avrupa ülkelerinde gözle görülür biçimde gerilemesi bitişinin yakın olduğunu mu gösteriyor?" (s.35)

(5) Bkz. Ek I

(6) Hobsbaum, bir "moda" olarak gördüğü postmodernizmin, gerçeklik sorununa ilişkin göreci (relativist) bakışı üzerine şunları söylüyor: "... bu akımın, olgu ile kurgu, nesnel gerçeklik ile kavramsal söylem arasındaki ayrımı kuşku düşüren tartışmalı bir sorunla ilintili olduğu da bellidir. Bu akım büyük ölçüde relativisttir. Doğru olan şey ile benim doğru olduğunu düşündüğüm şey arasında belirgin bir ayrım yoksa, benim kendi gerçeklik kurgum sizinki ya da başkalarınınkini kadar geçerlidir, zira 'söylem bu dünyanın aynası değil, oluşturucusudur.'" (s. 410)

(7) Gökberk, Macit, Felsefe Tarihi, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967, s. 54.

(8) Burada "dialektik", doğruyu yanlıştan ayırma ve tartışma sanatı anlamındadır; "dialektik materyalizm" ile ilgisi yoktur.

(9) Postmodernistlerin, özellikle edebiyat alanını etkilemiş olan bu yöntemine yazımız boyunca yer değinme gereği duyacağız. Başta Derrida olmak üzere, kimi postmodernistlerin yapıbozum üzerine görüşlerini derleyen ve bu yöntemin iddia edildiği kadar da karmaşık bir yöntem olmadığını belirten Rosenau'nun, bu yöntemin ilkelerine(!) ilişkin önemli tespitlerinden birkaçını buraya aktarmayı yararlı görüyoruz: "Metinde yapılan bir genellemeye bir istisna bulup bunu söz konusu genelleme saçma görünene kadar uç noktalara götürün; bir başka deyişle, kaideyi bozmak için istisnayı kullanın... Bir metni yapıbozuma tabi tutarken, mutlak önermelerde bulunmaktan kaçının, ama hem sansasyonel hem de ürkütücü önermelerde bulunarak düşünsel bir heyecan duygusu yeşertin... Hiçbir şeyi kabul etmeyin; hiçbir şeyi reddetmeyin. Net bir bakış açısı ifade edilmeyince, yapıbozumcu bir savı eleştirmek son derece güçtür... Belirsizlik ve çift değerlilikten kaçınmayın, aksine bunları işleyin. Bulanıklık ciddi bir tahkikten korunmayı sağlayabilir... "Terminoloji değişikliğine asla rıza göstermeyin ve her zaman yapıbozumcu savın sözcük seçimine dokunulamayacağı konusunda ısrar edin." Daha bildik formülasyonlar yapıbozumcu konunun benzersiz ve ayrı olduğu hissini baltalayabilir." (s.197-198)

(10) Harvey: "Postmodernizmin retoriği tehlikelidir, çünkü ekonomi politiğin ve küresel iktidar koşullarının gerçekliğiyle yüz yüze gelmekten kaçınır." (s. 138)

(11) Küreselleşme: Emperyalizm, Yerelcilik, İşçi Sınıfı, derleyen: E Ahmet Tonak, Ankara: İmge Kitabevi, 2000.

(12) Bu yazıyı kaleme alırken, gazetede Türkiye ile ilgili gözüme çarpan bir haberi de buraya aktarmak istiyorum: "Türkiye kazandırıyor: Uluslararası yatırım bankası J.P. Morgan'ın gelişmekte olan piyasalardaki sabit getirili yatırım araçları üzerinde yaptığı hesaplama göre, 2002 yılında Türkiye, yatırımcılara dolar bazında yüzde 56.8 kazandırdı... Güney Afrika yüzde 48'lik getiri ile J.P.Morgan'ın sıralamasında ikinci oldu." (Cumhuriyet, 14. 12. 2002)

(13) Bkz. Ek II.

(14) Edelman, Murray, Constructing the Political Spectacle, Chicago: University of Chicago Press, 1988, s. 9 (aktaran: Rosenau, s. 81)

EK I

(Dipnot 5)

"HÜMANİZM" KAVRAMI

Örneğin, "hümanizm" kavramı. İçeriği son derece muğlak bir kavramdır. Kim için böyledir? Doğru yanıt 'Doğu dünyasının insanı için' sanılmasın; tersine, bu içerik batılı insan için belirsizlik, karmaşıklık, hatta çelişkilerle yüklüdür.

Doğa-üstü'ne inanmayı, örneğin, Hırisriyan Kilisesi'nin inanç sistemine bağlanmayı reddettiğiniz ya da ateist olduğunuz için, kendinizin hümanist sayabilirsiniz. Böyle bir inanç sistemine bağlıyken ya da bir doğa-üstüculük karşıtı, bir ateist değilken de hümanist olma imkânınız vardır. Bu ikisi arasında çeşitli hristiyan hümanizmleri olmuştur. Avrupa Rönesansına yol açan ilk hümanistlerin - eski Yunan-Roma'dan kalma kimi "klâsik" metinleri Avrupalıya ilkin onlar tanıttığı için bu adı almışlardır - Kilise Babaları arasından çıktığını hatırlayalım.

Çeşitliliği, kavramın içeriğindeki doğa/doğa-üstü karşıtlıktan üreyen anlamlar oluşturmaktadır. Bu anlamlar söz konusu karşıtlığın iki ucu arasında insan'a verilen yere göre çeşitlenmektedir.

Doğa/doğa-üstü karşıtlık, Avrupa aydınlanması sonucu siyasal-ekonomik alanlarda önemini büyük ölçüde yitirince, hümanizm kavramının içeriğinde, artık yalnız doğa'ya (bu dünyaya) ilişkin de olsa, yeni anlamlar doğuran yeni karşıtlıklar oluşmuştur. Bütün anlam çeşitlenmelerini kavrayan temel karşıtlığın, şimdi, bir yanında kendine özgü doğasıyla insan, öbür yanında insanın kendi eliyle kurduğu yapılar, siyasal, ekonomik, kültürel sistemler bulunmaktadır. Kavramın içeriğine, bu kez de yine, karşıtlığın iki ucu arasında insan'a verilen yere göre değişen yeni anlamlar eklenmiştir. Yeni kavramsal içeriğe göre, bir kimse, insan'ı doğa-üstünün itaatkâr kulu olarak görmediği için "hümanist", ama aynı anda, doğa-üstü olmayan (dünyevi) bir sistem, örneğin "kâr" uğruna gözden çıkarılabilecek bir varlık olarak gördüğü için, "anti-hümanist" olabilir. Bu örnekler çoğaltılabilir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, yani yakın bir zaman önce Batı Avrupa-Kuzey Amerika kültür çevresinde hümanizm kavramının içeriğine yeni bir karşıtlık eklenmiş bulunuyor: 'İnsan'ın kendine özgü bir doğası vardır' diyorsanız, "hümanist"siniz; 'yoktur' diyorsanız, "anti-hümanist", yani "postmodernist"siniz.

'Hümanizm' kavramının içeriğinde baştan bu yana biriken anlamlarla, şimdi, birçoğu çelişik yeni bağıntılar kurulabilir. Bu durumda, değil sokaktaki Batılının, M. Hardt ve A. Negri gibi "entelektüel" Batılının bile 'hümanizm' kavramı konusunda kafasının ne denli karışık olduğunu düşünmekle hata etmiş sayılmayız.

Oysa Batı sömürgeciliğinin aşağı yukarı beş yüzyıllık tarihine Batı dünyası dışından bakabilen bir dünyalının, hümanizm kavramının içeriğini, son derece açık, seçik ve

Doğa/doğa-üstü karşıtlık, Avrupa aydınlanması sonucu siyasal-ekonomik alanlarda önemini büyük ölçüde yitirince, hümanizm kavramının içeriğinde, artık yalnız doğa'ya (bu dünyaya) ilişkin de olsa, yeni anlamlar doğuran yeni karşıtlıklar oluşmuştur.

yalın bir karşıtlığın oluşturduğunu görmesi hiç zor değildir: sömüren / sömürülen (sömürüye karşı duran). Bu karşıtlığa göre, sömüren, insanı sömürdüğü için, “anti-hümanist”, “sömürüye karşı duran, insanı kolladığı için, “hümanist”tir. Bu karşıtlık insana özgü bir evrensel gerçeği de açığa vurur: Sömürülen, insan olabilmek için, sömürüye direnmek zorundadır (konumundadır). Bu ise her şeyden önce, insanın temel bir yetisi ile, bilme yetisi (bilinç) ile ilgili bir şeydir. Çağımızın insanı olmanın ölçütü bu bilinçtir. Kendi değerinin bilincinde olmak kendine saygının (onur’un) da kaynağıdır. Bu nedenle çağdaş hümanizmin içeriğini bu bilinç, sömürüye karşı direnme bilinci oluşturur. Bu bilinç yoksa, kavramın Avrupa tarihinde oluşmuş içeriklerini bilmenin de hiçbir değeri yoktur; tabii, insanlık dışı sömürüye boyun eğdiği için, bu bilinçten yoksun olanın kendine saygısı da yoktur.

EK II

(Dipnot 13)

M. HARDT VE A. NEGRI’NİN KİTABI: “İMPARATORLUK”

Bu görüşümüzün, Michael Hardt ve Antonio Negri’nin birlikte kaleme aldıkları İmparatorluk (çeviren: Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001) adlı kitapta ileri sürülen şu savlarla hiçbir ilgisi yoktur: “İmparatorluk bir iktidar merkezinin yokluğu ile tanımlanır; yani, bizim İmparatorluğumuzun Roma’sı yoktur. Bu olgu, iktidarın karma kuruluş yapısının çeşitli katları arasında dağılmış olduğu anlamındaki ilk unsurun sonucudur. Son olarak, İmparatorluk artık bir dışarısının olmayışıyla tanımlanır” (s.14).

M. Hardt ve A. Negri’nin kitabı, yani tasarladıkları “İmparatorluk”, bugün dayatılan “küreselleşme”yi çağın kaçınılmaz, doğal bir gelişimi sayan bir görüşün ürünüdür. Biz bu görüşe temelden karşıyız. Yazarlar, tasarladıkları İmparatorluğu bir “karşı-küreselleşme”, bir “karşı-İmparatorluk” projesi olarak sunuyorlar (s.136) ve, tıpkı küreselleşmeci kapitalist merkezler gibi, onlar da bu projenin asıl engeli olarak ulus-devleti görüyorlar:

“Bazıları, ‘ulus’ tam da bağımlılar ve yeryüzünün lanetlileri için devrimci bir silâh olarak ortaya çıkmışken, küresel düzenin hâkim seslerinin ulus-devletin ölümünü ilân etmelerini, belli oranda haklı olarak, protesto edebilir... Dolayısıyla, gerilemekte olan emperyalizm, cephaneliğindeki en değerli silâhı, bu silâh kendisine doğrultulmadan önce, terk ve tahrip etmeye mecbur kalmıştır. Ne var ki, biz ulus-devletin güçleri için herhangi bir nostalji beslemenin ya da ulusu kutlayacak herhangi bir politikayı yeniden canlandırmanın vahim bir hata olduğuna inanıyoruz.” (s. 344)

Biz ise, biliyoruz ki, “küreselleşme”nin saldırılarına karşı koyabilecek yegâne iktidar odağı ve mücadele imkânıdır ulus-devlet; hele hele Batı’nın siyasal kültürüne yabancı, Batı ulusçuluğunu aşan, sözde değil, gerçekten hümanist bir ulus-devlet. Yazarlar küresel imparatorluğa direnişte, kurtuluş imkânı olarak, kitap boyunca, ne idiği belirsiz bir öznenin (çokluğun) “yok-yer”deki “zamansız”, “mekânsız” ve “ölçülemez” etkinliğini, yani gerçekte, en hafif deyişle, bir kaos’u işaret ediyorlar. Ayrıca, post-modernliği de değişmez ve kaçınılmaz bir durum sayıyorlar:

“Modernlikten postmodernliğe bu geçiş döneminde, hâlâ eleştirilerimizi yapabileceğimiz ve bir alternatif oluşturabileceğimiz bir yer var mıdır? Başka bir deyişle, İmparatorluğun yok yerine mahkûmsak, biz güçlü bir yok yer kurabilir ve onu somut biçimde bir postmodern cumhuriyetçilik alanı olarak gerçekleştirebilir miyiz?” (s.222)

Batılı aydın, sanırım, büyük ölçüde postmodernlik batağına saplanmış durumda. Batı kapitalizminin yerküreyi tehdit eden saldırıları karşısında Batılı aydının insanlığa yararlı görüş, çıkış yolu, çözüm üretme şansları oldukça zayıf görünüyor. Tutarsızlıklarla dolu şu sözler bu gerçeğin açık bir kanıtı değil midir?

“Şirket sermayesi ve dünya piyasası ideolojilerini ele almaya başladığımızda kesinlikle görülecektir ki, modern egemenliğin ikici yapıları ve özcülüğüne kafa tutmak için fark-

**Sömürülen, insan
olabilmek için,
sömürüye direnmek
zorundadır.
Bu ise her şeyden
önce, insanın temel
bir yetisi ile, bilme
yetisi (bilinç) ile
ilgili bir şeydir.
Çağımızın insanı
olmanın ölçütü bu
bilinçtir.**



lılık, akışkanlık ve melezlik politikasını savunan postmodernist ve postkolonyalist teorisyenler iktidar stratejileri tarafından tamamen kuşatılmıştır. İktidar onların saldırdığı kaleyi zaten boşaltmış, arkalarına geçmiş ve farklılık adına yürüttükleri savaşta onlara destek olmaktadır. Bu teorisyenler kendilerini önlerinde açılan bir kapıdan girmeleri için arkadan itilirken buldular. Bunu derken, postmodernist ve/veya postkolonyalist teorisyenlerin bir biçimde küresel sermayenin ve dünya piyasasının piyonu haline geldiklerini kastetmiyoruz.” (s. 157)

Kastetmeseler de, gerçeği dile getirmiş bulunuyorlar. Piyonların işi, açılmış kapılardan girmek olduğu kadar, küreselleşmecilere yeni kapılar da açmaktır. Yazarlar bu gerçeği de görüyorlar, ama gördüklerinin gerçek olduğuna bir türlü inanamıyorlar:

“Postmodernist teorisyenler modern egemenliğin sonuna işaret ediyor ve yeni bir kapasite, modern ikici yapıların ve kimliklerin çerçevesi dışında düşünme, bir çoğulluk ve çokluk düşüncesi geliştirme kapasitesi sergiliyor. Ne var ki, şaşkınlıktan ya da bilinçdışı olarak, bu teorisyenler imparatorluğun kuruluşuna açılan geçişi gösteriyorlar.” (s.162)

Kanımızca, M. Hardt ve A. Negri'nin bizzat kendileri, belki de “şaşkınlıktan”, bu piyonların birer örneğini oluşturmaktadırlar: gerçeği, önce görüp sonra postmodernce inkâr ederek ve kapitalist sömürünün üstünü postmodern küreselleşme ile örterek:

“Emperyal monarşi tek başına ayrı bir yerde karargâh kurmuş değildir; postmodern İmparatorluğumuzun Roma'sı yoktur” (s.328). “İmparatorluk bir dışarıyı olmayışıyla tanımlanır.” (s.14)

Kurulmaya çalışılan küresel düzen, eğer kurulabilirse, yazarların sandığı gibi, “Roma'sı olmayan bir İmparatorluk” olmayacaktır; bir imparatorluk olacaksa, onun elbette Roma'sı da olacaktır. Bizim dikkat çekmek istediğimiz nokta şudur: Ortada henüz ne bir imparatorluk ne de Roma vardır; ama küresel ölçekte bir imparatorluğun Roma'sı olmaya, yani “dışarıyı” üzerinde egemenlik kurmaya çalışan, başta ABD ve AB olmak üzere kapitalist merkez ülkeler vardır. Aralarındaki egemenlik yarışı, yalnız “dışarıya” saldırılarının şiddetini artırmakla kalmıyor, yeni bir paylaşım savaşıyla dünya barışını ve yerkürenin doğal varlığını da tehdit ediyor.

Batı'nın saldırısı karşısında, insanlığa, yani Batı'nın dışındaki dünyaya yararlı düşünce ve eylemleri günümüz Batı insanından ummak pek gerçekçi görünmüyor. Batı'da “küreselleşme”nin (yalnızca!) silahlı saldırılarını onaylamayan insanların varlığı, kanımızca, bu gerçeği değiştirmiyor. Sömürünün ağırlığını ve acılarını yaşayan ülkelerin bilinçli bir tutum ve dayanışma içine girmeleri umudun kaynağı olabilir. Başka bir deyişle umudun kaynağı, bu yazarların “yok” saydığı “dışarıyı” olabilir.

Batı'nın saldırısı karşısında, insanlığa, yani Batı'nın dışındaki dünyaya yararlı düşünce ve eylemleri günümüz Batı insanından ummak pek gerçekçi görünmüyor. Batı'da “küreselleşme”nin (yalnızca!) silahlı saldırılarını onaylamayan insanların varlığı, kanımızca, bu gerçeği değiştirmiyor.

KÜRESELLEŞME VE SOSYAL YABANCILAŞMA*

Belgesel Sinema

**Sermayenin
hakimiyeti altında
oluşan üretim
ilişkileri, tüm
toplum üzerinde
hakimiyet kurarak,
toplumsal ideolojiyi
ortaya koyar ve bu
ideolojinin
korunmasına
yönelik olarak da
maddi ve maddi
olmayan ideolojik
aygıtları oluşturur.**



Toplumsal devinimde başat konumda olan ekonomik alt-yapı statik olmayıp, zaman içinde değişim gösteren ve iç içe geçmiş dinamik süreçlerden oluşmaktadır. Ekonomik alt-yapıdaki devinimler, tarihsel süreç içinde farklı toplumsal yapıları oluşturmuş ve böylece "ileri" aşamalara geçilmiştir. Sermayenin devinim sürecinde "ileri" aşama olarak nitelenen olgu, teknik anlamda, sermayenin organik bileşimindeki değişimdir. (Mandel, 1977, s. 166-170) Doğal üretim öğeleri olan tabiat ve emeğin birleşmesi ile ortaya çıkan sermaye, doğanın emek katkısı ile nitelik değiştirilmiş halinden ibarettir. Sermayenin kategorik bir üretim aracı niteliğinde tarih sahnesine çıkması, sahibine gelir sağlayan bağımsız bir üretim faktörü olarak nitelik kazanmasıyla gerçekleşmiştir. Tarihi sürükleyen sermaye devinim süreci, sermaye dokusunun nitelik değiştirmesi ile ilgilidir.

Bir üretim faktörü olarak tarih sahnesine çıkmış olan sermaye, emek ve tabiat gibi doğal olmayıp, tabiat faktörü içinde birikimli emek faktöründen başka bir şey değildir. Doğal kaynaklara kullanım değeri katan emeğin birikmiş hali olan sermaye, kapitalist sistemde, sermaye kesiminin emeğin yarattığı değer üzerinden sağladığı sömürü payı ile gerçekleşir. Söz konusu sömürü payı, sermayedar sınıfının, mülkiyetindeki sermaye faktörünün getirisi olarak sağladığı gelirden oluşur. Diğer bir deyişle, sermayedarın böylece elde ettiği faktör geliri, toplam satış hasılatı ile sermaye dışı faktörlerin faktör getirisi arasındaki farka eşittir. Sermayedar, elde ettiği getiri ile birikim yaparak, sermayeyi nicel olarak büyütürken, nitel olarak da niteliğini değiştirir. Başka bir ifade ile, sermaye stokunun artması, nicel olarak hacminin büyümesini, nitelik olarak da bileşiminin değişimini ifade eder. Kapitalist sistemin işleyiş dinamiğinin ana çizgileri böylece açıklanabilir.

Sermayedarın yaptığı birikimlerle nicel olarak büyüyen, nitel olarak da bileşimi değişen sermaye faktörü, zaman içinde tüm diğer üretim faktörleri üzerinde hegemonik ilişki kurabilecek güce ulaşarak, toplumsal kurum ve kuralların belirlenmesinde başat rol oynar. Örneğin, bizzat emek tarafından oluşturulmuş olan sermaye, oluşturduğu güç ilişkisi bağlamında emeğin "işvereni" konumuna geçer. Bunun da ötesinde, toplumsal üretim sürecini de denetimi altına alan sermaye, devlete vergi verme işlevini de yüklenerek, tüm toplumsal kurum ve kararların oluşumunda hakim rol oynar. Böylece sermayenin hakimiyeti altında oluşan üretim ilişkileri, tüm toplum üzerinde hakimiyet kurarak, toplumsal ideolojiyi ortaya koyar ve bu ideolojinin korunmasına yönelik olarak da maddi ve maddi olmayan ideolojik aygıtları oluşturur. (Therborn, 1989)


Devamlı birikim yaparak nicel olarak büyüyen sermaye, nitel olarak da teknoloji boyutunu da geliştirirken, tarihsel diyalektik sürece katkı yapıcı nitelikte toplumsal çelişkiler ortaya çıkarır. Gelişen ve organik bileşimini emek aleyhine değiştiren sermaye, giderek daha az emek kullanmaya başlar. Daha az emek kullanılması, emek arzının görece artması anlamına geldiğinden, fordist üretim sürecinin hakim olduğu dönemlerde oluşan sendikal yapıları yıpratarak, emek maliyetini baskılama yönünde etkili olur. Emek maliyetinin baskılanması, ilk bakışta, sermaye birikimini arttıran bir faktördür. Ancak, emek maliyetinin baskılanma derecesinin sermayenin organik bileşim değişim hızının altında kalması sonucunda emek kullanımı daralmış olduğundan dolayı, istihdam edilen emek üzerindeki sömürünün yoğunlaştırılmış olmasına rağmen, sermaye birikimi istenen düzeyde arttırılmaz.

Sermaye oluşumu ve birikimi emek üzerinden yapılan aktarımlarla olası olduğundan, emek istihdamının daralması, emek değeri üzerinden birikim yapan sermayedarın birikim kanallarının tıkanmasına neden olur. Böylece, büyüyen ve teknolojik boyutu gelişerek yoğunlaşan sermayenin birikim gereksinmesi artarken, aynı anda emek kullanımının daralması nedeniyle birikim kanalları da daralmış olur. Kapalı ekonomi modelinde emek istihdamının daralması, ürün piyasalarını da daraltarak, emek üzerindeki sömürü kanallarının tıkanmasına ilâveten, satış hasılatı kanallarının da

tıkanmasına neden olarak, sermaye krizine yol açar. Diğer bir deyişle, sermaye birikimi süreci içinde sermayenin olgunlaşması, yani sermayenin emeği dışlayacak biçimde teknolojik açıdan gelişmesi, bir yandan ürün piyasasının daralmasına, diğer yandan da emek üzerindeki birikim kanallarının tıkanmasına bağlı olarak, kâr hadlerinin sıkışması biçiminde ortaya çıkan sermaye krizine neden olur. Görülüyor ki, her ne kadar kriz sözcüğü beklenmedik ya da öngörülmedik bir şok ifadesi olarak kullanılıyor olsa da, kapitalist krizler sistem içi dinamiklerden kaynaklanmaktadır.

Kapitalizmin iç dinamiklerinin oluşturduğu her kriz ortamı, ilk bakışta tahripkâr bir şok olarak görülebildiği gibi, aynı zamanda krizi aşmaya çalışan sermaye için yeni olanaklar ve yöntemler de oluşturmaktadır. Kâr hadlerinin daralması biçiminde ortaya çıkan sermaye krizinin aşılmasında temel hedef kâr hadlerinin genişletilmesi olduğu için, bir yandan satış hasılatının yükseltilmesine diğer yandan da girdi maliyetlerinin baskılanmasına çalışılır. Söz konusu hedeflere ulaşmada, ulusal sınırlar aşılarak, ürün ve girdi piyasalarının genişletilmesiyle, hem satış hasılatının yükseltilmesine, hem de girdi maliyetlerinin baskılanmasına gayret edilir. Şu hale göre, sosyo-politik yönüyle küreselleşme olarak nitelenen akımı tetikleyen başat olgu, ekonomik kökenlidir ve kâr hadlerinin sıkışması ile oluşan sermaye krizinin aşılması amacıyla uluslararası alanda yeni ürün ve faktör piyasalarının açılması çabalarından başka bir şey değildir. Küreselleşme süreci çerçevesinde, 1648 Westphalia Anlaşması'ndan beri ulus-devlet içinde gelişen, ancak bizzat koruma altında sağlanmış olan bu gelişme sürecinin bir sonucu olarak krize sürüklenen olgunlaşmış sermaye, ürünlerini satmada ve girdi sağlamada daha avantajlı olabilmek için ulus devlet sınırlarını zorlamakta ve yeni alanlara açılmaktadır. Sömürge ilişkisinin çağdaş ekonomik araçlarla sürdürülmesinin bir görüntüsü olan küreselleşme, ekonomik bağlamda tanımlanmış haliyle ve en genel ifadeyle, gelişmiş merkez ülkelerdeki olgunlaşmış sermayenin, yatırım sermayesi ya da spekülasyon sermaye halinde, hem üretim merkezi hem de ürün piyasası arayışları içinde çevre ekonomilere yayılmasıdır. Küreselleşme akımının ortaya çıkmasından çok önceleri de görülen sermayenin çevre ülkelere yayılma eğilimi ile günümüzde küreselleşme olarak nitelenen yayılma hareketi arasındaki temel fark, yabancı sermayenin geçmiş dönemlerde gittiği ülkelerdeki ulus-devlet kurallarına tâbi olmasına karşın, küreselleşme akımı ile oluşan yeni sermaye yayılma hareketinde, uluslararası nitelik kazanmış olan sermayenin, uygun gördüğü alanlara, kendi kuralları ile yayılıyor olmasıdır. Çok Uluslu Yatırım Anlaşması (MAI) içinde yer alan "en fazla tercihli ülke ilkesi" ve "ulusal işlem ilkesi" ile, uluslar arası alanda yatırım yapan sermayeler hem birbirlerine karşı, hem de ulusal sermayelere karşı şeffaf ve eşit koşullarda rekabet edebilir konuma gelmiş olmaktadır. Başka bir ifade ile, Çok Uluslu Yatırım Anlaşması ile gelişmiş merkez sermayeler kendi aralarındaki olası rekabet koşullarını ortadan kaldırarak, gittikleri ülkelere sağlayacakları getiriyi arttırmaya çalışmaktalar. Şu hale göre, Çok Uluslu Yatırım Anlaşması (MAI), olgunlaşmış merkez sermayeler arasında şeffaflığı ve eşit rekabet koşullarını sağlaması yanında, merkez kapitalist ekonomilerin çevresel konumlu ekonomiler üzerinde oluşturmaya yeltendikleri sömürü mekanizmasının da hukuksal çerçevesini oluşturmaktadır. (Türk Harb-İş Sendikası, 1998)

Gelişmiş merkez kapitalist ekonomiler uluslararası alanda ürün ve faktör piyasalarını genişletmeye yeltenirken, bir durumda çıkarlarının çakıştığı, diğer durumda ise çıkarlarının çatıştığı, iki temel sorunla karşı karşıya gelmekte. Gelişmiş merkez ekonomilerin çıkarlarının çakıştığı birinci durum, henüz kapitalizme açılmamış olan ekonomilerin kapitalizme açılması, böylece krize girmiş olan olgunlaşmış sermayeler için yeni ürün ve faktör piyasalarının devreye sokulmasıdır. Reel sosyalizmden uzaklaşan ve henüz kapitalizme açılmamış olan ekonomilerle gelişmesini tamamlamamış geri ekonomilerin kapitalizme açılması ile, o ülkeler hem ürün hem de üretim faktörü piyasaları açılarından dışa açık konumuna getirilmiş olmaktadır. Başka bir ifade ile, tüm yerkürenin kapitalistleştirilerek tektipleştirilmesi, olgunlaşmış merkez sermaye için yeni alanlara giriş yolu döşenmesi anlamına gelmektedir. Böylece, tüm yerkürenin uygun görülen alanları ulus-devlete benzer biçimde tek tip ekonomik kurallara tabi tutularak, bu yörelerdeki



Sosyo-politik yönüyle küreselleşme olarak nitelenen akımı tetikleyen başat olgu, ekonomik kökenlidir ve kâr hadlerinin sıkışması ile oluşan sermaye krizinin aşılması amacıyla uluslararası alanda yeni ürün ve faktör piyasalarının açılması çabalarından başka bir şey değildir.

yerel otoriteler işlevsizleştirilip, güçlü merkez sermayenin kendi kuralları ile çevreye yayılması sağlanmaya çalışılmaktadır. Günümüzde pek sık duyduğumuz “ekonomilerde yapısal reform” ve “ekonomilerin serbestleştirilmesi” politikaları, yerkürenin kapitalist model içinde tektipleştirilmesinin uygulamalarından başka bir şey değildir. Gerek sosyalizmden çıkmış gerekse gelişmemiş ekonomiler, bu yeni açılım süreci içinde bir yandan buldukları konumda reel gelir artışı yaratarak mutlak iyileşme sağlarken, diğer yandan da yarattıkları değerlerin büyük bölümünü merkez ekonomilere aktararak görece gerileme ve yoksullaşma yaşarlar. (Chossudovsky, 1999; Şenses, 2001) Böylece, yeni kapitalizmin emperyalizm ağına takılan ekonomiler önce mutlak gelir artışı sağladıklarından gerçek durumu net olarak algılayamadan, zaman içinde görece fakirleşme sürecine girerler.

Ancak, bu durumda olgunlaşmış merkez sermayelerin çıkarlarının çakışması yanında, çıkar çatışmaları da ortaya çıkar. Çevresel konumlu ekonomilerin kapitalizme geçirilmeleri ve tektipleştirilmeleri, piyasa peşinde koşan merkez ekonomileri, çıkar çatışmaları nedeniyle, birbirleri ile kapışma haline getiriyor olabilir. Özellikle kapitalist krizin derinleştiği ve dünya piyasalarının daraldığı durumlarda yeni piyasalar üzerinde merkez kapitalist ekonomilerin çıkar çatışması şiddetlenebilir. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nin son Afganistan ve özellikle de olası Irak operasyonları bu kategoriye dahil edilebilecek örnekler arasındadır.

Olgunlaşmış kapitalizmin, yeni ürün ve faktör piyasaları yaratma çabalarıyla tüm yerküreyi kapsama faaliyeti olarak tanımlanabilecek olan küreselleşme olgusu içinde gelişmiş merkez ekonomilerin çıkar çatışması yaşamaları kaçınılmazdır.

Olgunlaşmış kapitalizmin, yeni ürün ve faktör piyasaları yaratma çabalarıyla tüm yerküreyi kapsama faaliyeti olarak tanımlanabilecek olan küreselleşme olgusu içinde gelişmiş merkez ekonomilerin çıkar çatışması yaşamaları kaçınılmazdır. Zira, ürün piyasalarını genişletmek için çevreye yayılan olgunlaşmış merkez ekonomi sermayeleri, diğer merkez ekonomi sermayelerinin benzer faaliyeti sonucunda piyasa payının daraldığını görür. Başka bir deyişle, yeni piyasa olarak ulaşılan yörelerin potansiyel kapasitesi, çok sayıda sermayenin hücumu karşısında her bir sermaye için daralmaya başlar. Merkez ekonomi sermayelerinin küreselleşme olgusu çerçevesinde çevresel yörelerde birbirleri ile rekabeti, olgunlaşan sermayeler arasında çatışmayı gündeme getirir. Söz konusu gelişmiş sermayeler arasındaki çatışmalar borsalarda olduğu kadar, şirket birleşme ve/veya evlilikleri gibi yönetsel yöntemlerle de sürdürülebilir. Gelişmiş sermayeler arasındaki temel mücadele yöntemi, doğal zenginlikler ve enerji kaynaklarına hakim bölgeleri ele geçirmek ve teknolojik ilerlemeler yaparak karşıt sermayeleri değersizleştirmektir. Olası Irak savaşı ile kapısı aralanmaya çalışılan enerji alanlarının denetimi politikası, merkez sermayeler arasında sürdürülen çatışmaların önemli bir ayağını oluşturmaktadır.

Kapitalist sistemde savaş sanayiinin çok önemli bir işlevi, kamu harcamaları yoluyla ekonomik canlılığı yükseltmek ve krizi hafifletmek, diğer bir işlevi de bir yandan savaş sanayiinde denetimli teknoloji üreterek, karşıt sermaye gruplarını piyasadan silmenin yanında yeryüzünde doğal kaynak ve potansiyel piyasalar açısından stratejik bölgeleri tutmaktır. Herhangi bir gereksinimi karşılayan bir ürün türü, yeni bir teknoloji yardımıyla değiştirilebildiği durumda, toplum eski ürünü kullanmayacağından, bu ürünün üretiminde kullanılan sermaye değersizleşir ve piyasadan silinir. Araştırma-geliştirme faaliyetleri çok pahalı olduğundan ve sanayi hırsızlığına karşı korunması gerektiğinden dolayı, yeni teknoloji üretimine yönelik çalışmaların, harcamaların da bolca yapılabileceği savaş sanayii alanında gerçekleştirilmesi yoluna gidilir. Savaş araçları sanayiinin canlandırılması bu dala olan talep ile olası olduğundan, yer altı zenginlikleri bol olan yöreler halkları arasında çatışmalar çıkarılır ya da bizzat Irak olayında gözlemlendiği gibi, o yörelerin ele geçirilmesi amacıyla savaş açılır.

Savaşların kapitalizmin krizine çare olmasının diğer bir nedeni de, savaşlarla yaşanan yıkım ve tahribat sonrasında girişilecek olan onarım ve inşaa faaliyetlerinin ekonomilerde yaratacağı harcama akımı ve canlılıktır.

Küreselleşme, sermayenin olgunlaşması ve böylece kâr hadlerinin sıkışması biçiminde yaşanan krizin aşılma sürecinin siyasal-ekonomik aracı olarak gelişmiş merkezlerin çevresel dokuları istilâ politikası biçiminde gelişirken, hem asıl dokuyu perdelemek, hem de işleyişi kolaylaştırmak amacıyla gelişmiş merkezler toplumsal bilinci çarpıtıcı sosyal ve



İllustrasyon: Arzu Aysu

kültürel dokuları da işlemekteler. (Hall, 1991) Söz konusu sosyal ve kültürel çarpıtıcı dokular hem toplumların sermayenin çevreyi istila hareketini algılamasını engellemek hem de bu süreci kolaylaştırmak açısından büyük önem taşımaktadır.

Merkezden çevreye yayılan çarpıtıcı sosyal ve kültürel dokuların ilki tarihin sonunun geldiği tezidir. Francis Fukuyama'nın ortaya attığı bu tez, özellikle reel sosyalizmin krizinden sonra, kapitalizmin tek ve rakipsiz nihaî sistem olduğu fikrini yaymaya çalışmaktadır. O kadar ki, bu propaganda çerçevesinde, artık "izm"lerin tarih sahnesinden silindiği, dolayısıyla varolan iktisat uygulamasına bir sıfat eklemenin de söz konusu olmadığı ileri sürülmektedir. Böylece, hem kafalarda alternatif arayışlarının önü kesilmek, hem de mevcut uygulama içindeki tüm politikalar meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Tarih bilincinin köreltilmesiyle toplumların ve ekonomik süreçlerin devinim mekanizmalarının anlaşılmasının ve yorumlanmasının engellenmesine çalışılmaktadır. Böyle bir engelleme, toplumsal devinim süreçlerinin gözlerden uzak tutulmasına yol açarken, aynı zamanda küreselleşme olgusunun kapitalizmin bir aşaması olduğu de perdelenmiş olmaktadır. Tarih bilincinin karartılması, feodalizmden kapitalizme geçişinin nedenlerinin algılanmasını engellemiş olacağı gibi, küreselleşmenin de kapitalizmin bir aşaması olduğu gerçeğini engellemeye yöneliktir. Küreselleşmenin kapitalizmin işleyişi ile ilişkilendirilmek istenmemesinin nedeni, kapitalizmin emperyalizme ve sömürüye dayalı işleyiş modelini geri plana çekerek, toplumların küreselleşme karşısındaki olası tepkilerini kırmaktır.

Tarihin sonu geldiği ve kapitalizmin tartışmasız ve tek sistem olduğu tezi göstermelik demokratik tavırlarla da desteklenmeye çalışılmaktadır. Bu tavırla çerçevesinde sosyalizm, açıkça reddedilmemekle beraber, genetik yapısı değiştirilerek, mutasyona uğramış bir doku halinde değersizleştirilmeye çalışılmaktadır. Türkiye'de de çeşitli çevrelerin hararetle işlediği bu yaklaşımda, kimilerince "piyasacı sosyalizm", kimilerince de "liberal sosyalizm" gibi sulandırılmış kavramlarla betimlenen sosyalizm, açıkça reddedilmeden, çevrelenerek yapısı bozulup, güçsüzleştirilmeye çalışılmaktadır. Böylece kapitalizm, hele de çevreyi hızla yok-

Tarih bilincinin karartılması, feodalizmden kapitalizme geçişinin nedenlerinin algılanmasını engellemiş olacağı gibi, küreselleşmenin de kapitalizmin bir aşaması olduğu gerçeğini engellemeye yöneliktir.

Çevresel ekonomiler üzerinde yoğunlaştırılan kültürel ve davranışsal kalıplama yoluyla, söz konusu ekonomiler maddi ve ekonomik anlamda davranışsal açıdan olduğu kadar, ideolojik ve kültürel anlamda da merkeze uyumlaştırılmaya çalışılmaktadır.

sullaştırdığı bir dönemde, yığınların ilgisini çekebileceği en tehlikeli rakibinden kurtulmuş olmaktadır.

Tarihin sonunun geldiği tezini tamamlayan diğer bir tez de, Samuel P. Huntington tarafından ortaya atılan “medeniyetler çatışması” görüşüdür. Son Afganistan ve olası Irak çatışmalarında da açıkça görülebilen yüzeysel olgu, gerçekten farklı medeniyetlerin çatıştığı olgusudur. Hatta, gelişmiş ülkelerin geri kalmış ülkelere yaptığı saldırıların, geri ülkelerin başlattığı terörün önlenmesi için gerçekleştirildiği sürülerek, merkez sermaye dokusunun çevreye yayılma politikaları perdelenmeye çalışılmaktadır. İlk bakışta fazla karşı çıkılmayacak kadar güçlü gözükse de, kapitalizmin olgunlaşması ile küresel servet dağılımının hızla bozuluyor ve böylece oluşan yoksullaşmanın (Şenses, 2001), kaçınılmaz olarak, terör bataklığını besliyor olması gerçekleri karşısında zayıflamaktadır.

Küreselleşmeye karşı çevresel konumlu ekonomilerin direncinin kırılmasının en etkin yollarından biri de, merkez ekonomilerde etkili olmayan ancak geri kalmış çevresel ekonomilerde sorun yaratabilecek sosyal virüsler oluşturmaktır. Sistem ve sınıf bilinci kapitalizmin baş düşmanı olduğundan, kapitalizmin ilk hedefini söz konusu dokusal bilincin kırılması oluşturmıştır. Sistem ve sınıf bilincinin kırılması alt-kimliklerin öne çıkarılması ile olasıdır. Böylece, “birey” söylemi ve dokusu öne çıkarılıp, bu doku etnik ya da dinsel gibi alt dokularla teçhiz edilmeye çalışılmaktadır. Sosyal alanda yaşanan bu değişim, bir yandan sisteme olan husumeti güçsüzleştirirken, aynı anda çok sayıda alt kümelerde toplanan bireyler arasında da çatışmayı hızlandırmaya adaydır. Geri kalmış çevresel konumlu ekonomilerde söz konusu çatışmalar, bu grupların sosyal enerjilerini birbirleri üzerinde boşaltmalarına ve böylece merkeze karşı zayıflamalarını da sağlamış olacaktır.

Toplumsallığın karşıtı olarak bireyciliğin öne çıkarılması yanında, alt kimliklerin öne çıkarılmasıyla ufalanıp toplumsal yapıların merkez denetimine alınmasının en etkili yolu da çevresel konumlu ekonomileri kültürel baskı altına almaktır. Çevresel ekonomiler üzerinde yoğunlaştırılan kültürel ve davranışsal kalıplama yoluyla, söz konusu ekonomiler maddi ve ekonomik anlamda davranışsal açıdan olduğu kadar, ideolojik ve kültürel anlamda da merkeze uyumlaştırılmaya çalışılmaktadır. Küreselleşmenin bu boyutu, bir anlamda tüm yerkürenin kapitalist ortama uyumlaştırılması ve tektipleştirilmesi sürecini yansıtmaktadır.

Krizini aşmak için merkez ülkelerdeki olgunlaşmış sermayenin yerkürede uygun gördüğü alanlara yayılabilmesi için, tüm yerkürenin kapitalistleştirilerek tektipleştirilmesi kaçınılmaz görülmektedir. Zira, sermayenin krizini aşabilmesi için gerek ürün piyasalarını gerekse faktör piyasalarını ve üretim alanlarını genişletmesi gerekmektedir. Söz konusu alanların genişletilmesi ekonomik kanalların açılması ile olasıdır. Bu kanalların açılması ise ekonomilerin ve piyasaların tektipleştirilmesini gündeme getirmektedir. Piyasa; güçlünün kuralları belirlediği ve gücünü pekiştirdiği bir ekonomik ortamdır. Böyle bir ortamın oluşturulması güçlünün lehinedir. Bu nedenle, 1648 Westphalia Anlaşması'ndan sonra oluşan ulus devletler gelişmelerini yapabilmek için diğer devletlerden gelebilecek rekabetten korunmuşlardır, yine aynı nedenle gelişmekte olan ülkeler de ekonomilerini bir süre için dış rekabete karşı koruma gereksinimini duymuşlardır. Yeni Dünya Düzeni politikalarında ekonomilerin yeniden yapılandırılmaları ve serbestleştirilmeleri, dış rekabete açılmaları anlamına gelmektedir. Böylece, gelişmiş ekonomiler çevresel ekonomilere ürün satabilmek ve faktör piyasalarından yararlanabilmek için girebilmektedir. Zira, serbestleştirilen pazarlar ortamında güçlü merkez sermayeler hakim olabilmektedir.

Ekonomilerin kapitalist işleyişe açılarak tektipleştirilmelerinin istenen sonuç vermesi için, toplumların iktisadî davranış kalıplarının da değiştirilmesi ve tektipleştirilmesi kaçınılmazdır. Başka bir deyişle, kapitalistleştirilen ekonomilerin halklarının tüketim ve tasarruf-yatırım kalıplarının değiştirilmesi gerekmektedir. Örneğin, toplumların tüketim eğilimlerinin yükseltilmesi, tüketimlerinde yerli üretim kullanan geleneksel tercihlerden uzaklaştırılmalarının ve ithal ürünlere yönelmelerinin sağlanması gerekmektedir. Böylece, yeni açılan ekonomilerin pazar genişletme işlevi sağlan-

mış olur. Kapitalistleştirilen ekonomilerin tasarruf tercihlerinin de uluslararası finans çevrelerinin kullandığı araçlara yöneltilmeleri yoluyla, bu ülkelerde tasarruf yapılırken de dış çevrelere yarar sağlanması yoluna gidilmektedir. Aynı şekilde yatırım kararlarında da dış kaynaklara yönelmede teşvik sağlanarak, yatırımlarla yaratılan değerlerin önemli bölümünün merkez ekonomilere gitmesi yolu da açılmış olmaktadır. Kısacası, küreselleşme politikalarının yaygın olarak uygulanabilmesi için, tüm ekonomilerin tek tip kapitalist dokuya dönüştürülmesi gerekmektedir. Buna direnen siyasal yapılar merkez güçler tarafından fiziksel güçle tehditle dahî karşı karşıya kalabilirler. Irak olayı böyle bir politikanın ilginç bir örneğini oluşturmaktadır.

Yeni Dünya Düzeni'ne uydurularak kapitalist biçimde tektipleştirilen ekonomilerde hayata geçirilmesi plânlanan sosyal ve ekonomik davranış kalıpları kadar, uygulanan ekonomi politikaları da olgunlaşmış sermaye krizini yaşayan merkez ekonomilerin çıkarı doğrultusunda olması gerekmektedir. Aksi halde, çevresel konumlu ekonomilerin tektipleştirilmeleri merkez ekonomilere yarar sağlamaktan uzak olurlar. Piyasaların serbestleştirilmesi ve ekonomilerin dışa açılması gibi maddî alt-yapıların oluşturulması yanında, çevresel konumlu ekonomiler yoğun bir biçimde sosyal ve kültürel bombardımana tâbi tutulurlar. Söz konusu bombardıman, uluslararası ilişkiler ağı içinde serbestçe oluşabildiği gibi, kültürel etki-leme konusunda iradî yönlendirmeler de söz konusu olmaktadır. Ekonomik güç ve olanakların desteği ile merkez ülkelerde üretilen kültürel etkinliklerin çevreye yayılması, merkezin yaşam kalıplarının çevre halkları tarafından psikolojik olarak algılanmasına ve taklit yolu ile hayata geçirilmesine sahne olmaktadır. (Waerneryd, 1988, 209) Böylece, kültürel etkileşim yolu ile, aile ilişkilerinden başlayarak çok çeşitli toplumsal kurumlara dek birçok sosyal yapılar merkez ülkelerdeki yapılara benzeşmeye başlar. Kapitalist gelişmiş merkezlerin aşırı tüketim eğilimleri yoksul çevresel konumlu ekonomiler halklarının amaçları arasına girer. Gelişmiş merkez ekonomiler halklarının yaşam ve davranış kalıplarına özenen ve zamanla bu kalıplara bürünen çevresel konumlu kalkınmakta olan ekonomiler halkları kimliklerini ve sosyal dayanışma ve güçlerini kaybederek, merkezin çıkarları doğrultusunda davranış sergilerler. Gelişmekte olan ekonomilerde bir yandan kaynak kıtlığına diğer yandan yerleşmiş sosyal güvenlik kurumlarının bulunmamasına bağlı olarak, bu ülkeler kapitalistleştirilirken yaşadıkları davranış kalıpları değişikliği ve yabancılaşma süreci içinde derin gelir dağılımı bozukluğu ile karşı karşıya gelirler. Böylesi ekonomilerde yaşanan gelir dağılımı bozukluğu, ufak bir azınlığın lüks ve yabancı ürün kullanmasına karşın büyük çoğunluğun sefalet içinde yaşaması sonucunu doğurmakla beraber, merkez gelişmiş ekonomilerin yaşam kalıplarının kopya edilmesi, bu gruplar arasında derin kıskançlıkların oluşmasını engeller. Zira, yoksulluk içinde yaşayanlar, lüks içinde yaşayanları gıpta etmekle beraber, medya aracılığı ile zengin ülkeler yaşam tarzı bombardımanına tâbi tutulmuş olduklarından dolayı, komşusunda gördüğü yaşam tarzını fazla yadırgamaz.

Gelişmiş merkez kapitalist ekonomilerle gelişmekte olan ve merkez tarafından tektipleştirilen ekonomiler arasındaki en yoğun kültür bombardımanı ve yozlaştırma ilişkisi bilim ve teknoloji alanında yaşanmaktadır. Günümüzde bilimsel faaliyetler ve bilimsel üretim, ağır maliyetlere binaen, ağırlıklı olarak merkezde gelişmiş ülkeler tarafından yürütülmekte ve geliştirilmektedir. Bir yandan sermayeler arasındaki çatışmaya varan rekabetin temel dokusunu oluşturması, diğer yandan da bilimsel faaliyetlerin ve AR-GE faaliyetlerinin maliyetli olması nedenlerine bağlı olarak, bilimin sanayi alanına aktarılması biçimi olan teknoloji de gelişmiş merkez ülkelerden çevreye, ancak uygun görüldüğü derecede, yayılmaktadır.

Bilgisayar teknolojisinin ve internet sisteminin yaygınlaşması bilginin yaygınlaşmasına yol açtığı iddiası, ilk görüldüğü kadar, geçerli değildir. Bilgisayar teknolojisinin ve internet sisteminin yaygınlaşması serbest bilgiye ulaşım karayollarını açmaktadır. Ancak, stratejik ve yeni bilgilere ve teknolojilere bu sistemle ulaşmak kesinlikle söz konusu değildir. Yeni teknolojilerin gelişmesinin sağladığı yenilik ve kolaylık, açık olan bilgilere daha ucuza, çok büyük bir hızla ve külfetsiz ulaşmanın yollarını aşmış olmasındır.

...merkezde üretilen bilgilerle donatılmış olan çevresel konumlu ülkelerin akademik personeli, kendi ülke konularını ve sorunlarını merkez ülkeler konuları ve sorunları ile özdeş görmekte ve öylece yorumlamaktalar.

Merkezden çevresel konumlu ülkelere doğru yayılan kültür emperyalizmi sadece çevresel konumlu ülkeleri etki ve baskı altına almakla kalmamakta, aynı zamanda, bu ülkelerin ulusal bilinçlerini ve bütünlüklerini de ciddi olarak sarsmaktadır.



Üniversiteler ve araştırma merkezlerinin de küresel mantıkla birbirine bağlanması, bilgilerin de standartlaştırılmasına yol açmaktadır. Sağlık bilimleri ve fen bilimleri alanlarında tercih edilebilecek olan yükseköğretim ve araştırma kurumları arasındaki bu yakınlaşma olumlu karşılanabilir olmakla beraber, aynı durum sosyal bilimlerde, örneğin ekonomi alanında, ülkeler ve ekonomiler arasındaki farklılıklardan dolayı, söz konusu olamaz. Bununla beraber, gelişmekte olan çevresel konumlu ekonomilerde sosyal alanlarda da bilgi üretimi gerçekleştirilmeyip, merkezde üretilen bilgilerin aktarılması, gelişmekte olan ekonomilerde bu alanda faaliyet gösteren akademik personelin kendi ülkelerindeki konulara ve sorunlarına yabancılaşmasına yol açmaktadır. Başka bir ifade ile, merkezde üretilen bilgilerle donatılmış olan çevresel konumlu ülkelerin akademik personeli, kendi ülke konularını ve sorunlarını merkez ülkeler konuları ve sorunları ile özdeş görmekte ve öylece yorumlamaktalar. Oysa, ekonomik yapıların farklılığı, farklı dokuların aynı analiz araçları ile çözümlenmesine olanak sağlayamaz. Çevresel konumlu ekonomiler akademisyenlerinin ülkelerinin sorunlarına ve çözümlerine yabancılaşmaları, yorumları ve gerekli çözüm formüllerini merkez ekonomilerden ithal etmeleri yolunu açmaktadır. Böylece, söz konusu ekonomilerin kendi konularına ve sorunlarına yabancılaşmış olan akademisyenlerinin ülke sorunlarını çözümlerinde ve çözüm üretmelerinde merkezden aktarma bilgiler kullanmaları, kendi ülkelerine yararlı olmamakta, gelişmiş merkez ekonomilere yarar sağlamaktadır.

Ülke konularına ve sorunlarına yabancılaşan akademik kadronun en önemli tahribatı, formel eğitim yolu ile kendi bilgilerini ve yöntemlerini genç kuşaklara "bilim" görüntüsü altına aktararak, ülke konularına ve sorunlarına yabancılaşmış genç kuşaklar yetiştiriyor olmalarıdır.

Gelişmiş merkez ekonomilerden kalkınmakta olan çevresel konumlu ekonomilere yayılan kültür ve bilim hegemonyası, küreselleşmenin doğal bir sonucu olduğu kadar, toplumların bilincini bulandırarak küreselleşme olgusunu gerçekleşmesini de kolaylaştırma işlevi görmektedir. (Smith, 2001, s. 239-249)

Merkezden çevresel konumlu ülkelere doğru yayılan kültür emperyalizmi sadece çevresel konumlu ülkeleri etki ve baskı altına almakla kalmamakta, aynı zamanda, bu ülkelerin ulusal bilinçlerini ve bütünlüklerini de ciddi olarak sarsmaktadır. Bu anlamda sürdürülen küreselleşme, toplumsal ve kültürel zenginliklerin dünya yüzünde yayılmasını ve dünya kültürünün gelişip zenginleşmesine hizmet etmeyip, tam tersine, dünya kültür hazinesini fakirleştirip, yeknesak bir hale sokmaktadır.

Tarih bilinci körelmemiş topluluklar ve toplumlar bu gidişe maddi açıdan karşı çıkamıyor olmanın sıkıntısı yanında, sıkışan kapitalizmin krizinin derinleştiği sinyali olarak, insanlığın bu vahşi gidişe karşı ayağa kalkma zamanının yaklaştığını hissetme hazzını yaşamaktadır. ▲

* 5-12 Mart 2003, 6. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansı bildirisi.

KAYNAKÇA

- Mandel, Ernest: Marxist Economic Theory, Merlyn Press, London, 1977.
- Chossudovsky, Michel: Yoksulluğun Küreselleşmesi, (çev. N. Domaniç), Çiviyazıları, İstanbul, 1999.
- Hall, Stuart: "Yerel ve Küresel" ve "Eski ve Yeni Kimlikler", Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi, (der. A.D.King/çev. G. Seçkin, A.H. Yolsal), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1991.
- Smith, Anthony D.: "Towards a Global Culture?", The Global Transformation (ed. D. Held - A. McGrew), Blackwell Publishers, Malden, USA, 2001.
- Şenses, Fikret: Küreselleşmenin Öteki Yüzü Yoksulluk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001.
- Therborn, Göran: İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı, (çev. İrfan Cüre), İletişim Yayınları, 1989.
- Türk Harb-İş Sendikası: Çok Taraflı Yatırım Anlaşması Üzerine Kısa Bir Değerlendirme, Ankara, 1998.
- Waerneryd, Karl-Erik: "Social Influence on Economic Behavior", Handbook of Economic Psychology (ed. W. F. van Raaij, G. M. van Veldhoven, K. E. Waerneryd), Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, 1988, s. 209.

"BEN" DEN SONRA TUFAN MI?*

Beni bende demen bende değilem,
Bir ben vardır bende benden iğerü.
Miskin Yunus

"Mutlak hakikat" kavramından yola çıkan Aristokrat kültürün "ben"i tanrıdır, tanrı dışında "ben" yoktur, "birey" yoktur. Geri kalan her Şey onun "bende"sidir, "kul"udur. Kuşkusuz, insanlar da...

Oysa Tasavvufun "Hakikat Kapısı"na ulaşan Yunus, "bende"likten arınır, "ben"in kendisi olduğunun ayırđına varır:

Nitekim ben beni bildim yakın bil ki Hakk'ı buldum
Korkum onu buluncaydı Şimdi korkudan kurtuldum
Ben kimseden korkmazam ya bir zerre kayırmazam
Ben Şimdi kimden korkayım koktuğum ile bir oldum
Azril gelmez yanıma sorucu gelmez sinime
Bunlar benden ne sorarlar onu sorduran ben oldum

...Yunus'a Hakk açtı kapı Yunus Hakk'a kılar tapı
Benim işim devlet bk ben kul iken sultan oldum
Yunus

Kültür tarihinde "kul" kültürü böyle biter, "birey" kültürü böyle başlar.

İnsanoğlunun yaşamasında, kültüründe lt, bundan böyle "birey" olacaktır. Yunus başta, sanat yapıtlarına yaratıcının imzası konulacak, devletler birey/vatandaş ltne göre yeniden biçimlenecek, insan düşüncesi (felsefe) bireyin duyumlarına ve algılarına doğru akmaya başlayacaktır. Artık "birey" dışında "mutlak hakikat" olmayacaktır. Oysa 16 yy'da Montaigne'e göre:

"(...) insandırlar sonunda, her yaptıkları Şey, ister istemez (...) değişkendir."
Montaigne ("Denemeler", s.41, Yasalar stne, Kitap III, Bölüm XIII)

İnsanın, "birey"in yapıp etmeleri, "mutlak" değildir. Buna bağlı olarak "görelilik" kavramıyla karşılaşırız. Öyleyse "hakikat/gerçek", "mutlak" değil, hem insana "göre", hem zamana "göre", "değişken" olacaktır. İşte bilimi doğuracak olan bu yeni kültürdür. Bilim, "değişken" gerçeği, "göreli" gerçeği arayan bir disiplindir. Bilim, her zaman "daha gerçek"i arama sürecidir; "en gerçek"i, "mutlak hakikat"i bulma çabası değil...

"Gerçek"i bulduğunu düşünen herkes artık bilecektir ki, bu gerçeğin daha gerçeği, onun da daha gerçeği olabilir. Adım adım sonsuzluğa doğru aynı sorunun daha gelişkin yanıtını arayan başkaları da olacaktır. Olmalıdır da.

Bilim eğer bilimse, yapısında bu değişkenlik, bu akışkanlık bulunmak zorundadır. Her anlamda "gelişme", bu değişkenlikle, bu akışkanlıkla kavranabilir.

Aristokrat kültürün, dolayısıyla Ortaçağın anlayamadığı buydu. 13. yy'da Mevln Celleddin ile Ahi Evren Şeyh Nasiru'd Din Mahmud arasındaki çatışmanın temel nedeni de budur. Renaissance'da Tanrı'nın bize yolladığı "mutlak hakikat" dışında gelişebilir gerçeği aradıkları için engizisyon mahkemelerinde yargılanan, cezalandırılan bilim insanları vardır. 16. yy'da Galilei'nin başına gelenleri hepimiz biliyoruz. Descartes, çalışmalarını, bitiremeden engellenme korkusuyla, dağlardaki kulübesine çekilerek sürdürmüştür.

**Bilim, "değişken"
gerçeği, "göreli"
gerçeği arayan bir
disiplindir. Bilim, her
zaman "daha gerçek"i
arama sürecidir;
"en gerçek"i,
"mutlak hakikat"i
bulma çabası değil...**

İnsanoğlu'nun içinde yaşadığı "kültür ortamı" ile ürünleri de değişmektedir. Ortaçağın birbirinin neredeyse aynı ikonaları yerine artık her ressamın göre başka bir İsa, başka bir Meryem Ana, başka bir Mecdelli Meryem olabilmektedir. Dahası aynı ressamın değişik zamanlarda değişik kişilikte, söz gelimi, Aziz Paul'ler yapabildiğini de görüyoruz.

İnsanoğlu 13. yy'da Anadolu'da başlayan ve 15. yy'da Avrupa'da sürerek günümüze gelen yeni bir kültürle karşılaşmıştır. Doğaya "mutlak" değil, "akış" içinde bakan, sanatında kendisinden bağımsız "mutlak gerçek"i değil, "bana göre"liği önde tutan "birey kültürü"dür bu. 13. yy'dan bugüne, 800 yıldır içinde bulunduğumuz kültür budur.

Bugünün insanı, içinde bulunduğu birey kültüründen başka bir kültürün olanaklı olabileceğini görememektedir. Karşılaştığı bütün sorunları "birey" temelli bu kültürden gelen ölçütlerle çözmeye çalışmaktadır.

Nedir bu ölçütler?

Biliyoruz ki "yarışan"ların toplumunda yaşıyoruz. Yalnız birey kültürünün "ben"leştirdiği bireyler değil, insan grupları da yarışıyor. Aynı işi yapan dernekler yarışıyor, uluslar yarışıyor, ümmetler yarışıyor, devletler yarışıyor... En önemlisi, "şirketler" yarışıyor. Hepsi "ben"leşmiş, kendi "kâr"lılığı için başka benlerin "ölümü"ne yarışıyor. Gerçekten, yarış kazanabilmek için birilerinin ölmesi, yarışanları hiç ilgilendirmiyor. Savaşlar bu yüzden çıkıyor. Çocuklar bu yüzden ölüyor.

İlkçağların arkaik "yiyecek kavgaları" bütünüyle içgüdüsel. Daha sonraki "Tanrı mülkünü kurtarma" savaşları, "kul"ları kullanma hakkını tanrı kahyası aristokratlara veren, bu yüzden ortaya çıkan Haçlı, fetih ve benzeri Aristokrat savaşları ile de bugünkü savaşların ilgisi yok.

Bugün yaşanan, şirket sermayelerinin "kâr"lılık savaşlarıdır. Sürdürülmekte olan, şirket "ben"leri için "birey" "ben"inin yok edilme savaşımıdır. Birey kültürü kendini yok etmekte, bindiği dalı kesmektedir.

"Küreselleşme", ilk kez sosyalistlerin ayırdına vardığı enternasyonalizmi, sermayenin ele geçirmesi ve kendi çıkarına kullanma çabasıdır. Şimdi de sermaye, uygulama alanını genişletmek için dünyayı ele geçirme savaşımı vermektedir.

Peki, kiminle savaşılıyor? Kiminle yarışılıyor dünyayı ele geçirmek için? Hiç kuşku olmaz ki "insan"la!.. Hiç kuşku olmaz ki kültür tarihi boyunca gelen bütün "insan değerleri" ile!..

Tarih yani "akış" zorunlu yozlaşma örnekleri ile doludur. Bütün kültürler akış içinde yaşlanırlar. Küçük büyüklü bütün kültürler, kendilerinden önce yaşlanmış, yozlaşmış olan kültürleri devirir, yerine geçerler. Ve haklıdırlar!.. Çünkü onları var eden ve egemenliğini gerekli kılan günün koşullarıdır. İnsan gereksemelerini ancak onlar karşılayabilir. Bu süreçte Burjuva sosyal sınıfı egemenliği eline alınca, kendi dizgesini kurmuş ve artık değişmeyecek bir haklılık sahibi olduğu sanısına kapılmıştır.

Yani "mutlak" haklılık!.. Aristokrat kültürün "mutlak hakikat"i... Bu, aristokratlardan burjuvalara kalmış, "mutlak hakikat" kültüründen günümüze ulaşmış, henüz temizlenememiş uzantılardandır.

"İnsan" için başlatılan "ben" savaşımı, bu aşamada insanı ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. İnsandan, "birey"den yola çıkan kültür, bireyi yok etmeye çalışmaktadır. Yaratmaya zorlandığı şey, yeni bir "kul" türüdür...

Belki artık tanrının değil, ama "sermayenin kulu"... Yozlaşma sürecine girmiş olan "ben" kültüründe, Aristokrat "tanrı"sının yerini "sermaye" almıştır. Halk dilinde son derece güzel söylendiği gibi, "her şeyin allahı para" olmuştur.

"Küreselleşme", ilk kez sosyalistlerin ayırdına vardığı enternasyonalizmi, sermayenin ele geçirmesi ve kendi çıkarına kullanma çabasıdır.

Belgesel Sinemacı, tanrısal “mutlak hakikat”in peşinde değildir. Belgesel Sinemacı, kendi yaşantısının parçası olan “güncel doğru”sunu bir yandan gününün insanıyla, öte yandan geleceğin insanıyla paylaşmayı amaçlar. Bunu yapmak için, öteki sanatlardan ayrı olarak, yapay bir evren kurmaz. Dünyada, doğal evrende ne bulursa yalnızca onu kullanır. Bunu “mutlak hakikat” arayışı sanmak doğru değildir.

Belgesel Sinemacı herkes gibi “bugünün insanı”dır. Yüreğinde bugünün insanının sıkıntısını duyar, sorunları çözmek için herkes gibi kafa patlatır. Onun da kendi yaşantısıyla ve gününün doğrusuyla iç içe geçmiş doğruları vardır. Belgeselci yanıyla oluşturduğu nesnel doğru algılarına; sinemacı yanıyla kendi “ben”ini, yaşantısını katar.

Belgesel Sinemanın oluşturduğu ortam bütün sanatların “insan”ı temel alarak oluşturmakta olduğu ortama katılır. Hep birlikte geleceğin dünyasını oluştururlar. Belgesel Sinema, gününün doğruları üzerine kurulu olduğu için, bütün malzemesini gününün doğrularından aldığı için, bu ortamda özel bir yeri vardır.

Sermaye, bu nedenle “insan”ı temel alan ve “kul”a dönüştürmesine olanak vermeyecek bütün sanatların yarattığı ortamları da savaşmakta, yozlaştırmaya çalışmaktadır. En çok o insanın güncel doğrusunu paylaşan belgesel sinemaya karşı savaşım vermekte, onu yozlaştırmaya çalışmaktadır. Bunun için, “belgesel”(!) adlı, sermaye denetimindeki yapımları yayınlayan, bütün dünyaya yayın yapabilen özel kanallar kurulmuştur.

Sermayenin korkusu, insanın, döneminin doğrularının ayırdına varması ve ona “kul” olmaktan uzak durmasıdır. Oysa Belgesel Sinema, her zaman kendi döneminin doğruları üstüne oturmak zorundadır. Toplumda, dünyada, evrende ne bulursa onu kullanır.

Roman sanatında Tolstoy’un doğruları istediği yola sokmaya hakkı olabilir. Kurmaca Sinemada Fellini, kendi Roma’sını yeniden kurar ve elektrik direğini istediği yere yerleştirebilir.

İnsanoğlu, geleceğin dünyasını doğru tahmin etmeye, doğru geliyorsa ulaşmaya, gelmiyorsa uzaklaştırmaya çalışır. Bütün ütopyalar, bütün toplum ve devlet felsefeleri bu ana temel psikoloji üzerine kuruludur.

Belgesel sinemacının da gününün sorunlarının çözüleceğini düşündüğü, geleceğin dünyasına ilişkin özelemleri, dilekleri, yaşantıları vardır. Yapıtları, bu yaşantıların paylaşılmasını amaçlar. Dahası belki, bir insanda Belgesel Sinemacı olma isteğinin yoğunluğu, geleceğin dünyasına ilişkin sorun ve önerilerini paylaşma isteğinin yoğunluğuyla doğru orantılıdır. Çünkü Belgesel Sinema, bugünün örneklerinin, sorunların, en canlı anlatılabildiği, en doğru gösterilebildiği sanat alanıdır.

Bu durumda, karşımıza geleceğin dünyasına ilişkin şöyle bir soru çıkar: Bugünün küreselleşmekte olan yozlaşmış “birey” dünyasında “ben”liğini yitirip yeniden “kul”a, üstelik sermayenin kuluna dönme tehlikesiyle karşı karşıya olan bireyin, yozlaşmaya zorlanan “ben”liğini kurtarmak için yapabileceği bir şey var mıdır?

Kültür tarihi yardımıyla “akış” üzerinde biraz önceye dönüp, Aristokratların yönettiği Ortaçağ ve öncesi toplumlara baktığımızda, “kul”ların yaşayabilmek için, Aristokrat kültüre karşı bir “dayanışma kültürü” oluşturduğunu görüyoruz. Aristokrat yapı boyunca, bütün olumsuz koşullara karşın, “kul”lar, güçlerini birleştirerek ayakta kalmayı, ölmemeyi başarıyorlar. Çok zayıf da olsa, güçlerin birleşmesinden oluşan büyük tek güç, daha çok kendini savunma alanında kullanılıyor. Üstelik bıçak kemiğe dayandığında, aristokratlara karşı başkaldırı düzenleyebiliyorlar. Köle Spartaküs’ün öteki kölelerle birlikte Roma’yı almak üzereyken son anda yitirdiğini hepimiz biliriz. Öteki sınıflar da dayanışma kültürünü “kul”lardan öğrenir ve zaman zaman kullanır-

**Bir insanda
Belgesel Sinemacı
olma isteğinin
yoğunluğu, geleceğin
dünyasına ilişkin
sorun ve önerilerini
paylaşma isteğinin
yoğunluğuyla doğru
orantılıdır.**

**Osmanlı,
2. Mehmet'e kadar
olan dönemde
yavaş yavaş gelen
bir karşı-devrim
sürecindedir.
Hepimizin bildiği
Şeyh Bedreddin
hareketi, bu
karşı-devrime
direnen
Anadolu'nun gerçek
çılgığıdır.**



lar. 1215'te Magna Carta Libertatum'u İngiltere kralına kabul ettiren ve imzalamasını sağlayan, böyle bir dayanışmadır, ama Aristokrat Lord'ların dayanışmasıdır.

13. yy'da Anadolu'da, büyük bir dayanışma örneği, bir "kul" başkaldırısı görüyoruz. Baba İlyas'ın önderliğindeki Babaîler (ki Türkmenlerdir) Selçuklu Sultanlarına (Aristokrasisine) başkaldırırlar. Selçuklular Baba İlyas'ı tutuklayıp Amasya Kalesi'nde asınca Babaî isyanı ötü alınmaz bir hale gelir. Bütün Anadolu'dan çoluk-çocuk toplanan Babaî'ler önce Amasya kalesine ulaşır ve Baba İlyas'ı asanları cezalandırır, sonra da Selçuklu Aristokrasisi'nin elinden devleti almak için Konya'ya doğru yola çıkarlar. Tehlikeyi haber alan Selçuklu ordusu Kırşehir'in Malya ovasında Babaî'leri karşılar ve inanılmaz bir kırım yapar. (1240)

Ardından Babaî ardılı Ahîler Anadolu'da yayılmasına tanık olunur. Kültür değişimini Ahî Anadolu'sunda görmeye başlıyoruz. "Kul" yerini "birey"e bırakma sürecine giriyor. Ancak henüz dayanışma kültürü sona ermemiş, "birey" kültürü yozlaşmamıştır. Ahî'ler, örgütlü bir dayanışmaya girer ve "dayanışma kültürü"nü üretimde de kullanır. Bugüne değin Anadolu'da geçerliliğini yitirmeyen "imece"yi bu dönemde oluşturulur. Üst üste koydukları güçleri ile, askeri, dinsel, siyasal alanda dayanışmayı alabildiğine yaşar, dünyada ilk kez Aristokrat olmadıkları halde iki devlet kurar ve yaşatırlar. 1265 yılında Ankara, 1299'da Söğüt'te Osmanlı devletlerinin kuruluşu ilginçtir; Anadolu insanının dayanışması ile başarılmıştır.

Anadolu insanı, "kul"dan "birey"e dönüşmekte olan temel kavramıyla yeni kültüründe bir "kollektif ben" oluşturuyor. Bugün sermayenin, birbirleriyle kârlılık için bağlanan yeni kullarının oluşturduğu "şirket benleri"nde olduğu gibi... Anadolu bu "kollektif ben"e, "can" ve "canlar" diyor. Herşeyi yaratan "canlar"dır.

Anadolu türkülerinin varlığı, "kollektif ben"in sanat yapıtlarında bile olabirliğini burunumuzun ucuna değin getiriyor. "Kollektif ben"in oluşturduğu bir Yozgat Sürmeli, bir Turna Semahı az şey midir? Anadolu'nun "kollektif ben"i olmasa, dünyadaki bütün sanat yapıtlarını tarasak sevgisini "açsam yüzünü baksam dursam" diye anlatabilen bir "ben" bulabilir miyiz? Onlardaki "yanık"lığı yakalayabilir miyiz? Anadolu Türkülerinin yöneltmesi olmasa Cemal Süreya şiirindeki "içten" ("samimi" anlamında değil, "dıştan olmayan" anlamında) bakış ortaya çıkabilir miydi? Açıp Karac'oğlan'a bir baksak... Hadi imzasız olsun, "Çamdan sakız akıyor" türküsüne baksak... İmza (mahlas), 13.yy'da "ben" kültürü gelişmeye başladıktan sonra türküyeye girdi; ama türküler "kollektif ben"in ürünü olma özelliğini yitirmedi...

Osmanlı, 2. Mehmet'e kadar olan dönemde yavaş yavaş gelen bir karşı-devrim sürecindedir. Osmanlı'yı kurarken "kollektif ben" in bir parçası olabilmek için "bey" sanını bile terketmiş, gazilerden bir "gazi" olarak kalmış olan Osman ve Orhan Gazilerin torunu 2. Mehmet, "Fatih" ve "Sultan" sanlarını yeniden alarak Aristokrat karşı devrimi tamamlar. Hepimizin bildiği Şeyh Bedreddin hareketi, bu karşı-devrime direnen Anadolu'nun gerçek çılgığıdır. Gerçeği aramakla kendini hiç de görevli sayması gerekmeyen biri, bir ozan, Nazım Hikmet, Şeyh Bedreddin'den aldığı hız ve geleceğe yönelik kendi "kollektif ben" öngörüsüyle oluşturduğu güncel doğrusunu hepimizin bildiği şu dizelerle paylaşıyor:

Hep bir ağızdan türkü söyleyip
hep beraber sulardan çekmek ağrı,
demiri oya gibi işleyip hep beraber,
hep beraber sürebilmek toprağı,
ballı incirleri hep beraber yiyebilmek
yârin yanağından gayrı her şeyde

her yerde

hep beraber!

diyebilmek için.

Bu tavır, Küreselleşmenin "birey"i yozlaştırarak yeniden yaratmaya çalıştığı "yeni kul" kavramına karşı çıkışın tavrı olmalıdır.

Bu yeni bir "dayanışma kültürü"dür. 13. yy Ahî Anadoluşunun "imece"si, geliştirilerek küreselleşmeye karşı durabilecek gücü oluşturabilir. Bütün dünya insanıyla oluşturulabilecek "dayanışma"yı yitirmeden küreselleşmeyi sermayeden arındırmanın, temizleyip enternasyonalizmi yeniden oluşturmanın yolu, yarışma kültürüne karşı durmak ve yitirenin gücünü tüketip ölmesini de gladyatör dövüşlerinden alınan keyifle seyretmek yerine bu güçleri bir araya toplayıp üretimi "imece"yle gerçekleştirmektir.

Nasıl!? Bildiğim, insanoğlunun bunu başarması gerektiğidir.

Bugünün "güncel doğru"sı, bugünün sorunlarına çözüm getirmek için geleceğin değerlerini üretmektir. Eğer gerçekten dünyada "dayanışma" kavramı yeni bir kültür oluşturabilecekse, "yarışma"da yitirilen insan gücünü bir araya getirip üretici kılabilirsekse, insanoğlunu "ben" demekten vaz geçirip ona "biz" diyebilmenin yordamını gösterebilecekse, "yeni kul"larını tekil tecrit odalarında mutlu eden Post-Modern dünyayı oluşturan "kullaşmış ben" kavramının uyuşturucu bağımlısı gibi insanları sarıp sarmaladığı bir dünyadan kurtaracaksa, "birey"liğini, "ben"liğini yitirmeden, birey ötesi (post-individualist) yeni bir yapılanmada insanoğlu sonunda insanlığının erdemlerine kavuşabilecekse, bu yeni kültürü en iyi paylaşacak sanat dalı, yapısı gereği Belgesel Sinema'dır.

13. yy'da Anadoluşu sūfi Ahi Evren, Şeyh Nasiru'd Din Mahmud, Yani Hacı Nasiru'd Din... Yani bildiğimiz Nasrettin Hoca, "Tasiratü'l-Mübtedi ve Tezkiretü'l-Müntehi" adlı kitabında kendi güncel doğruları için diyor ki:

"Şayet gönül gözü, marifet nuru ile bakacak olursa, bu hususlar akıl ölçülerinden daha iyi aydınlanır. Fakat bu konuda daha fazla bir şey yazıp söyleyemem. Çünkü bunun açıklanması tehlikeli bir durum(...)dur." (s.144) ("Ahî Evren, Tasavvufî Düşüncenin Esasları", Diyanet Vakfı Yayını 163, Ankara, 1995, Hazırlayan: Prof. Dr. Mikâil Bayram)

Sevgili Hacı Nasiru'd Din'e bugünün dünyasından, kendi ölçütlerimizle dikkatlice bakarsak, doğruyu bulmak için aklın yanında, "gönül gözü"nü, yani "sanat gözü"nü gerekli olduğunu söylediğini anlarız. Günümüzde aklıyla bulduğuna gönül gözüyle bakmanın yolu, yine yapısı gereği, Belgesel Sinema değil midir?

Yeter ki onu sahici "gönül gözü"nden arındırmayalım, yozlaştırıp sermayeye "kul" etmeyelim. ▲

6. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansı



**Günümüzde aklıyla
bulduğuna gönül
gözüyle bakmanın
yolu, yine yapısı
gereği, Belgesel
Sinema değil midir?**

**Angelopoulos
filmleri tarihin öykü,
öykünün tarih
olduğunu
hatırlatırlar;
ya da tarihin öykü,
öykünün tarih
olarak yaşandığını...**



Almanca'da "Geschichte" hem tarih hem de öykü/hikaye anlamına gelir. İngilizcede "story" "history'den bir "h" ile ayrılır (her-story), ama sözcüğün akrabalığı belirgindir. Vak'a nüvis ile hikaye nüvis , biri tarih öteki hikaye anlatıcısıdır; sanırım Murat Belge, bu konuda bir deneme yazısı yazmış, sözcük akrabalıklarına dikkat çekmişti.

Öteki birçok dil için de geçerlidir bu. Yunancadaki durumu bilmiyorum. Almancadan çeviri yaparken, bağlam çok belirginse sorun yaşamazsınız: burada "tarih" kastediliyor, burada da "öykü" diye düşünebilirsiniz. Ama bağlam hem "tarih"i hem de "öyküyü" içerir gibiyse iş sık sık çatallaşır. İnsanlığın öyküsü ile insanlığın tarihi arasında epey sıkışıp kaldığım olmuştur.

Angelopoulos filmleri tarihin öykü, öykünün tarih olduğunu hatırlatırlar; ya da tarihin öykü, öykünün tarih olarak yaşandığını; Angelopoulos filmlerinin "Yol filmleri" olduğu söyleniyor. Bildiğim "road movie" Hollywood'un tekelindedir; orada yol yol'dur, metafor değil. Elbette çoğunlukla; David Lynch filmleri ve başka birkaç sayılı film dışında. Ama Lynch filmlerinde zaten her şey, ille de öyle söylemek istersek, neyse o olmaktan çıkmış gibidir, sadece 'yol' değil.

Tarih, tarih olmayı hak etmek için, ona 'tarih' dediğimiz zaman noktasında 'yaşanmış' olmalıdır artık.

Tarih, öyküsüz olmuyorsa yaşanmış bir (ya da birden fazla) öykü var olmalıdır; etkileri, geriye baktığımız zaman noktasını aşır bu tarafa geçmiş de olabilir bu öykülerin. (Bu sınırı geçmeyen öykü var mı sanki?)

Filmin beyaz perdeye ilk görüntüsünün düştüğü saniyeyi bir gerçek zamanın "sıfır" başlangıç noktası olarak alalım. Diyelim ki bir öykü başlıyor. İki küçük kardeş Almanya'da çalıştığını düşündükleri babalarını bulmak için trene binmeye çalışıyorlar. Eski öğretmen, yeni arıcı, kızını evlendiriyor, düğünün ardından arılarını alıp yola çıkıyor. Ertesi günlerde kliniğe yatması gereken kanserli adam, köpeğini bırakacak birini arıyor.

İkinci öykü (seyretmeye başladığımız filmin öyküsü) tarih olmuş (filmden önceki) film öyküsünün üzerine kaydolmaya, (kısa ya da uzun yolculuk) başlıyor.

Tarihi öykü olarak tanımlayıp filmin içine ve öncesine koyduk. Seyirci kafasında iki düzlemlerli bir öykü/tarih izliyor: filmin başladığı andan itibaren gelişen öykünün düzlemi ve bu öykünün, filmin başladığı ana kadar uzana gelen öncesinin düzlemi. Filmlerin gelişmesi, bu iki düzlem üzerinde gerçekleşecektir.

Filmin seyrettiğimiz öyküsü, zaten seyretmediğimiz (ama seyredirken film öyküsüyle birlikte yeniden kurgulayacağımız) önceki öykülerin bir tür devamı ya da onlardan kopma, ya da onları arama, parçalarını bulup birleştirme, onları sonradan anlamlandırma yolculuğundan başka bir şey de değildir.

Kısacası: filmle birlikte başlayıp gelişen kısa tarih (bir gün -Sonsuzluk ve bir Gün- bir mevsim -Arıcı-) filmin öncesindeki uzun tarihin/geçmişin/öykünün üzerine gider durur. Bu önceki geçmiş düzlemi, bir bakıma reel, yaşanmış bir tarihin hem kendisi hem de kurmacasıdır. Dolayısıyla da o bildik tarihten ayrılıp öykü olmaya doğru evrilir filmde. Ama bu tarihin, yer yer seyircinin ortak belleğindeki, varsayılan tarih olarak ta filmlerde izdüşümleri çıkar karşımıza: "U. Bakışı"nda Lenin heykelinin dayandığı filmin öncesindeki tarihsel düzlem, belli birikimleri olan bir seyircinin ortak belleğine seslenirken, bu kez seyircinin kendisi o geçmişi kendi kafasında tarihselleştirebildiği/öyküleştirebildiği ölçüde, nehrin üzerinde bir veda requiem'i ile yol alan

parçalanmış heykel, filmin öyküsü içinde yeniden ve çok anlamlı düzlemlere yayılarak tarihi öyküleştirebilir.

Öyleyse tıpkı başlayan filmin oluşturduğu kısa tarih/öykü gibi, filmin öncesindeki tarih de seyircinin de aracılığıyla kurgulanmış, yeniden okunması istenilen, ama salt veri ve bilgi olmaktan çıkıp duygularla, anıların öznelliğinde ve nesnellüğünde öyküleştirilmiş hatta sinemalaştırılmış bir tarihtir.



Theo Angelopoulos

Öyleyse: Angelopoulos filmleri hem nesnel, yaşanmış, hem de seyircinin belleğinde farklı farklı yansımalarıyla yeniden kurgulamasını istediği bir tarihi öyküleştirebilir, denebilir.

Tarih - Geçmiş

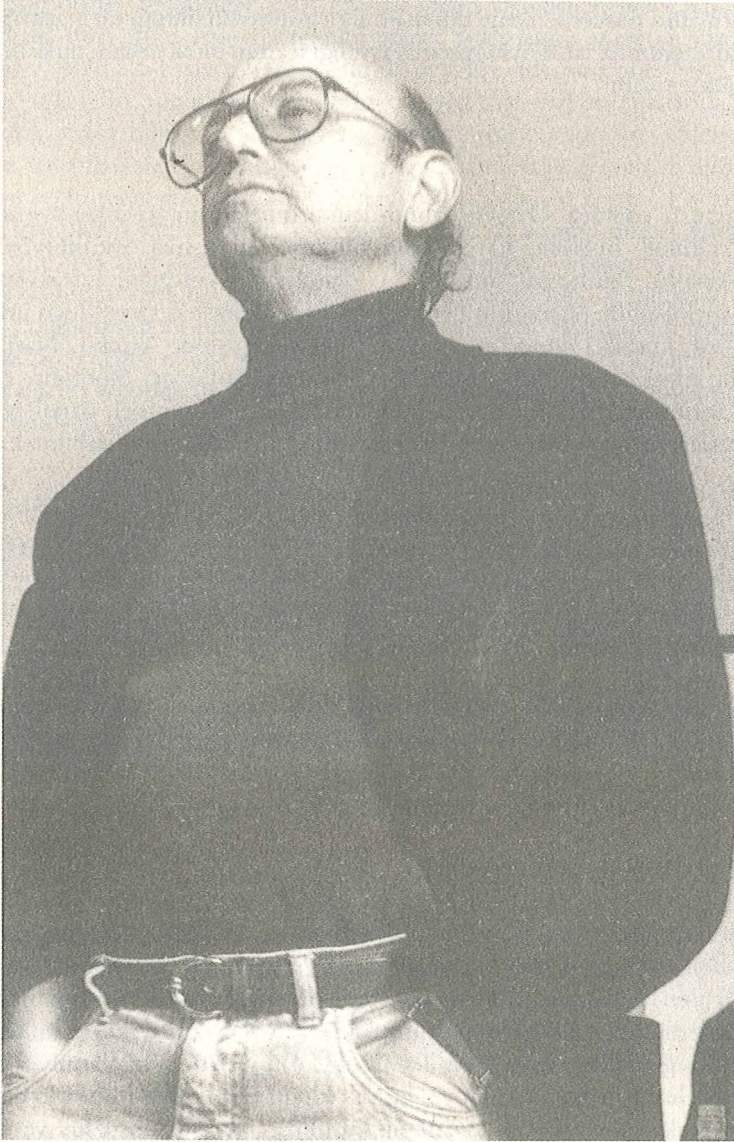
Tarihin öykü gibi yaşanmasını istiyor bu filmler, salt bilgi olarak kaydedilmesini değil. Duygularla, hissedilerek yaşanmasını; bakmayın tarihi anlamaya çalıştığına oradaki kişilerin (UB), tarih hissedilir, duyulur, ondan kopulmaz, çocukluğumuzun bir semti, bir mahallesi gibi. Tarih anı oluyor dolayısıyla, ama asıl kavramsal bir "geçmiş" kimliğine bürünüyor.

Bir kültürel toplumun anıları ne kadar ortaksa, bu ortaklık ne anlama gelebiliyorsa o kadar ortak bu geçmişin algılanması. Ama bu filmler bize tuhaf, öznel, sadece bize ait duygular yaşatabildiklerine göre, tarihin içinden, ortak anıların, hatta bize çok az ait olan bir geçmişin içinden bir şey yakalıyorlar demektir.

Ama bu filmler bize tuhaf, öznel, sadece bize ait duygular yaşatabildiklerine göre, tarihin içinden, ortak anıların, hatta bize çok az ait olan bir geçmişin içinden bir şey yakalıyorlar demektir.

parçalanmış heykel, filmin öyküsü içinde yeniden ve çok anlamlı düzlemlere yayılarak tarihi öyküleştirebilir.

Öyleyse tıpkı başlayan filmin oluşturduğu kısa tarih/öykü gibi, filmin öncesindeki tarih de seyircinin de aracılığıyla kurgulanmış, yeniden okunması istenilen, ama salt veri ve bilgi olmaktan çıkıp duygularla, anıların öznelliğinde ve nesnellüğünde öyküleştirilmiş hatta sinemalaştırılmış bir tarihtir.



Theo Angelopoulos

Öyleyse: Angelopoulos filmleri hem nesnel, yaşanmış, hem de seyircinin belleğinde farklı farklı yansımalarıyla yeniden kurgulamasını istediği bir tarihi öyküleştirebilir, denebilir.

Tarih - Geçmiş

Tarihin öykü gibi yaşanmasını istiyor bu filmler, salt bilgi olarak kaydedilmesini değil. Duygularla, hissedilerek yaşanmasını; bakmayın tarihi anlamaya çalıştığına oradaki kişilerin (UB), tarih hissedilir, duyulur, ondan kopulmaz, çocukluğumuzun bir semti, bir mahallesi gibi. Tarih anı oluyor dolayısıyla, ama asıl kavramsal bir "geçmiş" kimliğine bürünüyor.

Bir kültürel toplumun anıları ne kadar ortaksa, bu ortaklık ne anlama gelebiliyorsa o kadar ortak bu geçmişin algılanması. Ama bu filmler bize tuhaf, öznel, sadece bize ait duygular yaşatabildiklerine göre, tarihin içinden, ortak anıların, hatta bize çok az ait olan bir geçmişin içinden bir şey yakalıyorlar demektir.

Ama bu filmler bize tuhaf, öznel, sadece bize ait duygular yaşatabildiklerine göre, tarihin içinden, ortak anıların, hatta bize çok az ait olan bir geçmişin içinden bir şey yakalıyorlar demektir.

**Ülkenin tarihi,
tek tek öznelerin
oluşturdukları
ortak bellekteki
hissedilen,
algılanan,
kurgulanan,
kavranan,
kavranmayan,
unutulan,
unutulmak
istenilen,
anlaşılmayan vb.
tarih, ama asıl, her
bireye ait bir
geçmiş olarak çıkar
karşımıza.**



Yakaladıkları şu bence: belli bir geçmişini arar gibiyken, (onu yeniden kurgulayıp anlamlandırmak amacıyla izlerken) filmin kişileri kavram olarak "geçmiş" denen şeyin üzerine gidiyor olmalı. Yani çok belli bir tarih (Yunanistan iç savaşı, faşizm dönemi, Kurtuluş Savaşı'nın Yunanistan'a uzanan boyutları vb.), sadece öyküleştirmiyor, salt "geçmiş" olarak ikinci bir düzlem çıkarıyor karşımıza.

Filmler bir şimdiyse, bu filmlerde şimdi, geçmiş üzerinden oldukça umutsuz, bulanık, bellisiz bir geleceğe doğru yol alıyorlar. Öyleyse tarih/öykü/geçmiş aynlaşıyorlar. Bu aynılaştırmanın filmlerde hangi dönüşümlerle mümkün olduğunu araştırmak, yukarıda ileri sürdüğümüz tarih/öykü/geçmiş aynılığı tezinin biraz daha açılmasını sağlayacak diye düşünüyorum:

İnsan

Öykü insansız edemez. Öyleyse, filmin içindeki geçmişin (tarihin) üzerine çullanan öyküyle birlikte, insandır. O bir kolu filmin içine taşımış öykünün/öykülerin bir aktörü, kurbanı, kurucusu, anlatıcısı, o öykülerin savurduğu, tutsak ettiği biridir. Tarihin (öyküsünün öncesinin) üzerine giderken, demek ki savrulduğu noktaları bulmaya çalışır; kurban dönüşmesinde, ama asıl yenilgisinde -çünkü "Nasıl yenildik?" sorusu bu filmlerin doğrudan sorulan ve sorulmayan taşıyıcı motifidir- etkin olmuş güçleri, zorunlulukları, raslantıları, tutkuları, ihanetleri, nesnel, öznel belirleyicileri arar, parçaları toplayıp bir araya getirmek zorundadır; anlamlandırabilmek için.

Sinemada başlayan o sıfır anından sonra kişi yeni öyküsünü ya kurabilecektir ya da zaten hızla sona taşıyacaktır (Arıcı). "Geçmiş" ile (tarih ile) hesaplaşabilmesine bağlıdır yoluna devam edip etmeyeceği. (Üstelik bu arayış yolculuğunda rahat da bırakılmadığını göreceğiz; yolunun üzerine yolunu yitirmişler, hiç yolu, hayat projesi olmayanlar da çıkacaktır: "Arıcı"daki genç, savrulmuş kız.)

Öykü ille de tek kişinin, iki kişinin öyküsü olmak zorunda değildir: Kumpanya'da bir grubun öyküsüdür bu; üstelik kendi (yer yer ortaklaşmış öykülerini) sadece doğrudan yaşamaz, onu dönüp izleyiciye anlatırlar da. (Epik!). Demek ki kişiler öykülerinin hem içindedirler hem de dışında. (Kumpanya, Puslu Manzaralar)

Tek'in öyküsü - genelin öyküsü

Tekin ya da grubun öyküsü, ülkenin, kültürel, sosyal-siyasal hatta doğal coğrafyanın öyküsünden ayrılmaz. Öyleyse yenilginin, savruluşun, kurban edilmiş dönüm noktaları, nedenleri aranıyorsa, ülkenin, öteki insanların yenilgileri, savruluşları, kurban edilmişleri de aranıyor demektir. Kişinin, kişilerin öyküsü, önceki öykünün, öykülerin devamı olduğu kadar, belli bir ülkenin öyküsünün de parçalarını oluşturdukları ölçüde, diyelim ki Yunanistan'ın ve ilintili olduğu ülkelerin tarihleriyle de bağlantılar kurulur. Tıpkı sınır ülkedeki öykülerle kurulması gibi. ("Sonsuzluk ve Bir Gün"de sınıra dayanmış göçmenler.)

Ancak az önce değinmiştik: Ülkenin tarihi, tek tek öznelerin oluşturdukları ortak bellekteki hissedilen, algılanan, kurgulanan, kavranan, kavranmayan, unutulan, unutulmak istenilen, anlaşılmayan vb. tarih, ama asıl, her bireye ait bir geçmiş olarak çıkar karşımıza. Seyirci sinemada, bu geçmişini bir kez daha kendi dünyasında kendi birikimleriyle, öznel nesnel öyküsüyle harmanlayınca, orada ki yolculuk, seyircinin yolculuğuna da dönüşebilir.

Zaman

Önce bir tespit: Edebiyat teorilerinde sık kullanılan bir formül vardır: Anlatmanın zamanı (süresi) ve anlatılan zaman (öykünün içinde olayların yayıldığı zaman/süre) Diyelim ki "Bir Zamanlar Amerika da" da yaklaşık elli, altmış yıllık bir anlatılan zaman vardır, oysa anlatmanın zamanı/süresi 3,5 saattir. Bir öyküyü, romanı, bilemediniz üç haftada okursunuz, ama romanda anlatılan zaman birkaç yüzyılı bulabilir.

Angelopoulos filmlerinde, bir gün, bir mevsim, birkaç aylık bir dönem anlatılır. Anlatılan öykünün yayıldığı süre, yolculuğun süresine denk düşer az çok. Kişinin ya da kişilerin bir amacı var gibidir; bir yerden bir yere giderler. ("Kumpanya", "Arıcı", "Puslu Manzaralar", "Sonsuzluk ve Bir Gün", "Ulysee'in Bakışı" vb.)

Bu anlamda, zamanın oku ile yolun yönü örtüşür. Yol bitince, hedefe ulaşıncı, sinemada anlatılan zaman da bitecektir. Ne ki ucu, öteki sınırı belli gibi görünen zaman, kendi içinde açılan çukurlara düşmeye başlar. Zamanın yolunda, kara delikler sıklaşıp durur. Öyküsü/geçmişi üzerine giden kişi/kişiler, yolda açılan zaman çukurlarına düşer düşer (sinema tekniği olarak flash back) anlatılan zamanı genişletmeye, yaymaya başlarlar. Geçmişin de geçmişi olduğuna göre, öyküsünü (ve ülkenin, ülkelerin, toplumun öykülerini) arayan kişi, zaman çukuruna dalıp bir ipucu arar. Oysa biliriz: o ip ucu da daha geçmişte bir ipucuna eklenilebilir. Böylece "anlatılan zaman", geriye doğru sonsuzlaşmıyorsa, geçmişin, film kişinin en yakın geçmişiyile sınırlı tutulmasındandır. İleriye doğru, hedefe bir türü varılmadığı için, her öykü, ucu açık bir sonda biter ya da yorgun düşer: filmin kişi ve kişileri gibi. Bu açık uç da bizi bellisiz bir yolculuğun başlangıcına kadar getirir aslında. (Lenin'in kırık heykelini taşıyan nehir, bu öykünün -sosyalizmin mücadelesinin, umudunun ve ütopyasının- sonsuzluğa doğru yayılışından başka ne olabilir. Nehirde değil, zaman yolunda bir yolculuktur onunkisi. Nitekim onu yolcu edenler de, bir vedadan çok çok ilerdeki bir zamanda da olsa, bir buluşmaya el sallıyorlar, bir randevu verir gibidirler.

Öyleyse yolcu, zamanın kendisinden, bizden çaldığını geri almaya da çalışır. Şimdiyi anlamlandırabilmesi, geleceğin ışığını görebilmesi için, zamanın çaldıklarını geri almak zorunda gibidir. "Sonsuzluk ve Bir Gün"de, filmin baş kişisi, palatosuyla, kaşkoluyla, öykünün filmdeki zaman düzleminde, kendi geçmişine, kumsallara geri döner. Kendi geçmişinin seyircisi gibi, zamanın çaldıklarını arar. (Klasik anlatıda bu geri dönüşlerde geriye dönen de o geçmiş zamandaki yaşıyla karşımıza çıkar.)

Geçmişin içinde, şimdi'den tökezlenip oraya yuvarlanmış, şimdiyi, geleceği kurgulamak için parçalanmış hayatını toplamaya çıkmıştır o. Demek ki "yol" ve sinemasal zaman, bu iki düzlem, geçmişe, geriye çukurlar açar açar kişiyi bir "Odyssee"ye çıkartmışlardır.

"2001- A Space Odyssee" de astronot Bowmann sonsuzluğa doğru yol alırken, astral bir embriyo olarak dünyaya "düşer". Kubrick insanı, Nietzsche'nin ünlü özdeyişini test eder çünkü: İnsan hayvan ile üstün insan arasında gerilmiş bir ipin üzerinde hareket eder. Kubrick figürleri, hep geriye düşerler. Bungee - Jumping'teki gibi, ayaklarına sonsuzluğun eşğine kadar gerilebilen bir lastik ip bağlıdır onların. Üstün insan olma çağırısına -Nietzsche'ye verilmiş bir cevaptır bu üstün insan bir vehimdir.

Angelopoulos kişilerinin yolu ise yataydır. Onlar kişiliklerini bir üst düzlemde aşmaya değil, kişiliğin parçalanmış, sağa sola ve geçmişe dağılmış parçalarını toplamaya çalışırlar. Yolun bir sonu varsa bile nispi bir sondur bu, aynen uzaya doğru sonsuzlukta olduğu gibi; o yolda, geriye gitmeden ileriye, ileriye gitmeden geriye bakamazsınız; ama asıl: duramazsınız da.

Geçmişe dönüş her zaman şimdinin düzlemini terk etmeyi gerektirmez. Arıcı, zaman düzleminde ileriye doğru yol alırken, geçmişinin şimdiye uzana gelmiş kalıntıları üzerinden geçmişe anlamaya, öyküsünü kurmaya çalışır (eski partili arkadaşlarıyla çırılçıplak denize girdiği bölüm: sosyalizm umutları çökmüştü: Özgürlük ancak ıssız bir kumsalda çıplak denize girip kulaç atma özgürlüğüdür artık. Yenilmişliği kabul etmeme rituelidir bu yüzme sanki).

"Kumpanya"da tarih/öykü/zaman örtüşür gibidirler. Bu kez içinden geçilir yaşanılan zamanın; bu düzlem sık sık terk edilip, şimdinin dışında kalınır ve şimdi üzerine bir şeyler söylenir. (Brecht/epik?)

Bu anlamda, zamanın oku ile yolun yönü örtüşür. Yol bitince, hedefe ulaşıncı, sinemada anlatılan zaman da bitecektir.

Zamanın içinde donma

“Barry Lyndon”da, İrlandalı saf, köylü kurnazı genç Barry, tıpkı astronot Bowmann gibi, yükselmeye başlar. Gelip dayandığı en yüksek nokta soylu sınıftır. Yıl 1780’ler. İhtilal kapıda. Aristokrasi, bütün aksesuarıyla, yaşama alışkanlıklarıyla, mumların aydınlatıldığı iç karaltıcı, kasvetli, geniş odalarda, tarihe bir tür vedaya hazırlanmaktadır. Sınıf yaşarken ölmüştü. Kubrick filmin aristokrasiye, soylu sınıfa ayırdığı ikinci yarısında, hareketli resim ile tablolar, enstantaneler arasında gidip gelir. Kendi ritueli içinde donmuş katılmış, hareket potansiyelini yitirmiş sınıfın tablolarıdır bunlar.

Angelopoulos filmlerinde de genellikle hareket eden bir referans noktasına göre, dondurulmuş görüntüler sık sık yolumuzun üstüne çıkarlar. Büyücünün sopası değmiştir insanlara. Sonra bir daha ne zaman değip onları hareketlendirecektir, bilemeyiz: kamera travellinge arkamızda bırakır o sahneyi. Ya da kişinin gözüyle izleyerek tablonun yanından geçeriz. Biraz Brughel resimleri gibi belli bir hareket anında yakalanmışlardır kişiler. Ama H. Bosch resimleri gibi de, büyük bir endişenin, korkunun ritueli içinde donmuşlardır: bir arada, ama ayrı ayrı herkes kendi cehenneminin kapısına bakar gibidir.

Kimileyin de hareketli bir grup, bu kez hapsedildiği zamanın içinden fırlamış gibi sokağa dökülür. Bu kez tablo gene tablodur, ama belli bir endişenin ya da ortak kaderin belirleyiciliğinde, bu kez onlar bu dünyaya cehenneme açılan kapının ağzındaki insanlar gibi bakarlar.

Enstantane, donma, yolun, zamanın akıcılığı dışına kaçma, sürüklenişe meydan okuma olarak da anlaşılabilir. Dondurulmuş görüntü, belleğe daha çok kazınır.

Öte yandan donma, geçiciliğe, akıp unutulmaya karşı bir durum olarak, tarihselleşme olarak da anlaşılabilir. “The Shining”in sonunda yazar Jacke Torrance donup görüntüleştire, tarih olur. Ve sanki yeniden geriye dönmek üzere o haliyle bekler.

Birebir zaman

Bu filmler için bizim eleştiride/tanıtmada en çok altı çizilen özelliklerden biri de, birebir zaman oldu. “Zaman” kategorisi ile bağlantılı olarak yaptığımız, “anlatma süresi” anlatılan süre” (anlatma zamanı/anlatılan zaman) formülünden bakıldığında, anlatma süresi ile anlatılanın (geçtiği) süre örtüşüyor demektir. Buna tiyatroyu örnek verebiliriz: Konuşmaları bir bakıma anlatma sayarsak, sahnede anlatma süresi ile anlatılanın (olayların) süresi örtüşüp durur. (Elbette atlamaları, geri dönüşleri, iç kurguları bir yana bırakacak, sırf diyalogları düşünecek olursak geçerlidir bu formül.

Sinemada da “anlatma süresi ile anlatılanın süresinin” örtüştüğü en kesin yerler, “diyalog” bölümleridir. Başka bir deyişle, seyircinin seyretme süresi ile oradaki konuşmanın süresi örtüşür.

Bu durumda: Angelopoulos filmlerinde anlatılan zaman ile (olayların geçtiği süre ile) filmin (sinemasal/fiziksel) süresinin örtüşmesinin işlevini sorgulamak gerekir. Bu konuda epey bir şey yazıldı. Ama ben, bu tür sekansların, az önce sözünü ettiğim “dondurma”ların, akış içinden seçilmiş tabloların bir versiyonu olduklarını düşünüyorum. Denebilir ki: Bunlar, az çok hareketli tablolarıdır.

Öte yandan “Ulysee’in Bakışı”ndaki uzun nehir sekansına dönüp, orada az çok böyle bir birebirlik bulduğumuzu varsayacak olursak, bu tür tekniklerde, seyirciyi sinemanın içinde, sinemanın dışına çekme, ona bizzat doğal, sahici bir sahneyi izliyor olma izlenimi verme kaygısı da sezilebilir. Film, seyircinin bu algısıyla birlikte, sinema salonu dışına, hayata doğru adım atar gibidir.

Ama bir üçüncü varsayım estetikle ilişkili olabilir: Angelopoulos filmleri (zaten) temaları olan zamanı, estetik bir olgu olarak da sorguluyor olabilirler. “Zaman” bu

**Enstantane,
donma, yolun,
zamanın akıcılığı
dışına kaçma,
sürüklenişe meydan
okuma olarak da
anlaşılabilir.
Dondurulmuş
görüntü, belleğe
daha çok kazınır.**



filmlerin içine (yol ile özdeşleşerek) nasıl tema olarak giriyorsa, bir yandan da dışarıdaki hayatı içeride, filmde düzenlemenin, kurmanın hem engeli hem aracı olarak estetik bir sorgulamanın odağına konmuş olabilir. Freud, bilinçdışının “zamansız” (zaman boyutundan bağımsız) olduğunu, hatırlar. Rüyalarda “bilinçdışının” payını biliyoruz. Angelopoulos kişinin de, tıpkı rüyadaki merkez gibi, çevresindeki şimdinin ve geçmişin parçalarını arayarak, toplayarak, yeniden düzenleyerek yol aldığını söyledik. Öyleyse o biraz da, rüya gezgini gibi bir şeyse, zamanın içinde “zamansız”, zamandan arındırılmış bir yolculuk da yapar gibidir. Belki de bu birebir sekanslar, onun da bizim de, zamana geri döndüğümüz kısa bölümlerdir. Zamanın engeline takıldığımız kısa süreler...

Kubrick kişilerinin tıpatıp aynıları olan ya da birbirlerini tamamlayan “doppelganger”leri vardır. Kişiler hemen hep kendi karşıtlarıyla varolurlar. “Fear and Desire”da düşman askerini ve subayı aynı kişiler oynar. Bu ikinci kişilikler, hep aynı kişinin öteki ben’i gibidirler. Birbirini tamamlayan ya da birbirinin karşıtı olan bu ikiz varoluş; tarihin (toplumun) oyuncu olmaktan kurtulamaz. Bir organizma olan insan, bir mekanizma gibi sökülüp takılır; yeniden kurulur; özdeşliğini aramaz; mekanikleştirilmesine tepki verir.

Angelopoulos kişileri ise yitmiş ya da zaten hiç olmamış özdeşliklerini arama yolculuğuna çıkmış, ne karşıtları, ne tamamlayıcıları olan teklerdir. Öykülerini, yolculuklarını başarıyla tamamlayabilirlerse, öyküleri tarihin içindeki öykülerle bütünleşip kırılma noktalarını bulabilirlerse, özdeşlik gerçekleştirebilecek gibidir. Ama hep tektirler. Grup halinde bile tek.

Kesişmeler

Angelopoulos sinemasının yolları paralel ya da simetrik değildir. Tektir yol. Oraya, gidilen yere gitmenin başka bir yolu yoktur bu yolun ötesinde.

Yollar kentlere, köylere, evlere uğrar, bunların çevresinden dolanır uzanırlar. Bu kentlerde, evlerde, sokaklarda, kişi dünden, geçmişten tanıdıklarıyla karşılaşır: Onların artık olmayan malikhanelerine, kutlama törenlerine geri dönebilir. Yol, zamanın geriye dönebilen yolu olarak, bir akrabamızı, yakınlarımızı bir an için de olsa görmemize fırsat verir, ya da anneyi: Öyleyse biraz da psikanalizin terapide yaptırılmaya çalıştığı içe, geçmişe yolculuk gibi bir şey vardır burada. Anne, geçmişin bembeyaz kumsalında, ıslık ıslık bir güneş altında, mavi denizin kıyısında, düşteki gibi çıkar kişinin karşısına (S ve BG) Ya da aynı anne, bir bakım evinde, yaşlanmış, geçmişini, belleğini dışarıda bırakmıştır. Onunla da vedalaşmak gerekir.

Öyleyse, yer yer anneden kopamama gibi bir psikanalizin konusu olabilecek bir vurgu da vardır bu filmlerden bazılarında.

Ama yol anneye, aileye götürmez her zaman. Yol, bir başkasının da yolu olabilir. Arıcı’da, hayat projesi bulunmayan, savrulmuş genç kız, geçmişine kıyasından kenarından veda ede ede sona doğru yolculuk yapan orta yaştaki adamın ikide birde yoluna çıkar. Kız, “Arıcı”nın hayat (yol) planını kendi planına çevirmeye çalışır sanki. Ama, sona giden yol da genç kızın, yolunu şaşırmasın ne işi olabilir ki? Savrulmuş değilse?

Kız savrulmuştur, ama hala masumiyeti temsil eder. Artık film gösterilmeyen eski sinemanın sahnesinde adamlarla sevişirken, üzerinde masumiyetin simgesi beyaz gelinlik gibi bir şey vardır. Bu sinema da tıpkı “Arıcı” gibi artık işlevini yitirmiş, unutulmuştur, ama yollar hep vardır. Sinemanın önünden trenler geçer. Zaman ve yolculuk akmaktadır; sadece Arıcı artık “oyundan çıkmak” üzeredir.

“Puslu Manzaralar”da “Kumpanya”nın motosikletli genç oyuncusu, iki kardeşin yoluna çıkar. Bir süre aynı yolda birlikte hareket ederler. Yol kaderlerini birleştirmiş gibidir. Ama aldatıcıdır bu izlenim: yoldaki kişiler, biraz da bir geçmişten kaçır, önceki bir yerden fırlatılmış gibidirler. Biraz telaş, endişe ve arayışın paniği sezilir onlarda. Bu nedenle olacak, yolda kimse kimseyi gerektiği kadar desteklemez.

**Angelopoulos
sinemasının yolları
paralel ya da simetrik
değildir. Tektir yol.
Oraya, gidilen yere
gitmenin başka bir
yolu yoktur bu yolun
ötesinde.**

**Onunla beraber biz
de bakış oluruz;
onun içine girip
çıktığı zaman
çukurlarına,
yol parçalarına
onunla birlikte
düzenlemeler
getirmeye çalışırız.**



Kimsenin kimseye hayırı dokunmaz.

Tıpkı rüyalarda olduğu gibi. İnsan rüyada bir orta beyin varlığıdır, olup biten herşey ona referanslıdır; merkez odur. Rüyada insanın dışında ikinci bir merkez yoktur. İnsan rüyasında hep yalnızdır.

Bakan odur. Başka kimse bakamaz ve göremez.

Bakış

Anglopulos filmleri bir tür bilinçdışı yönlendirilişle, rüyanın temel kurallarından birini uygulamaya koymuşlardır. Olup biten her şeyin, sadece rüyayı gören, "bakan" kişinin dünyasında ona göre düzenlenmesi. Rüyada rüya görenin bakıp görmediğini başka kimse (de) göremez.

Göz, bu filmlerin ikinci kamerasıdır. Şöyle de denebilir. Angelopoulos filmlerinde kamera, bakana ve gözü'n baktığına bakar. Kamera (yönetmenin gözüyle de) gözün bakmadığına bakar. Bu iki bakış düzleminden birincisi tayin edicidir. Bu nedenle, yönetmen, söyleşide kendini bir arabanın ön koltuğunda oturan ve geniş bir evde hareket eden birine benzetiyor. Filmin kişisi, yönetmenle örtüştüğü ölçüde, bütün filmler, bu bakışın çevresinde toplanıyorlar demektir. ("Kumpanya"da) Bakış bir grubun bakışıdır, ama sonuç değişmez. Film, bakanların odağında düzenlenir.

Bundan olacak, Angelopoulos filmlerinde, bakan kişi oraya gelmedikçe, daha doğrusu onun bulunmadığı sahneleri seyirci de göremez. Pek azdır böyle sahneler. Rüya gören yoksa, bakan yoksa, film de yoktur. (Oysa popüler anlatım, yönetmenin gözünden, baş kişilerin orada bulunmadıkları sayısız sekans sunabilir)

Öyleyse Angelopoulos filmleri ilkece, bakışın düzenleyebildiğini gösteren filmlerdir. Kubrick filmlerinde göz tehlike saçan ve tehlikeye sürükleyen organdır. Alex'in takma kirpikli gözleri, "A Clockwork Orange"da sadistçe bakar. "2001"de bilgisayar HAL'ın kırmızı ışıklı lamba gözü, astronotları tehdit eder gibi bakar. Barry Lyndon'un düello sahnesinde genç soylu ile Bay Lyndon, tabancaların namlusuna az sonra gelebilecek ölümü savuşturmak istercesine büyük bir dikkatle bakarlar.

"Eyes Wide Shut" ta ise arzuyu birleşir, kişiyi yuvasının dışına savurur. Görme arzusu tehlikeye sürükler. Beceriksizliğin kaynağıdır göz. Orji sahnesindeki villada, cemaat üyeleri bakışlarını maskeler ardına gizlerler. Bakışa teslim olmaktan korkarlar sanki. Sartre ötekinin bakışının benim cehennemim olduğunu söylemiştir. Ben, ötekinin bakışına teslim olduğum andan itibaren, onun nesnesine dönüşürüm. Özne artık öteki için bir nesnedir. Chennem kapısı da aralanmış demektir.

Angolopoulos kişisi kimsenin bakışına girmez. Hiçbir bakışın nesnesi olmaz. Belki arada sırada kameranın nesnesi olur o kadar.

Onun bakışı, kendi dışındaki her şeyi kendi çevresinde düzenler, yeniden kurar, ya da kuramaz. Onunla beraber biz de bakış oluruz; onun içine girip çıktığı zaman çukurlarına, yol parçalarına onunla birlikte düzenlemeler getirmeye çalışırız. Sudan vinç bir el çıkarır: kişinin bakışının bu ele ne anlam verdiğini, ne düzenleme getirdiğini bilemeyiz. El, hem onun hem bizim (seyircinin) karşısına çıkmıştır. Yönetmenin önümüzde açtığı bir çukur gibi. Yorumuz. Çok yorumlu.

Ama yönetmenin sırf seyircinin gözünün önüne koyup anlamlandırmasını istediği simgeler, metaforlar da vardır. Ağaç gibi, demiryolu, tren gibi, filmlerden eksik olmayan puslu hava, kar gibi.

İşte tehlikeli bir viraj anlatı sanatları için: kişi, filmde teknik bir araca dönüşmüşse, örneğin bir bakış, gezgin, pan yapan, donduran, kaçan, içeriye girip çıkan bir kamera olmuşsa, bakışı bütün parçaları düzenlemeye yönelmiş, geçmişte şimdide ve gelecekte saçılmış parçaları toplamaya dönük bir araçsa, bir tür dokuyan mekikse,

insan, artık karakter değil (çok belli bir anlamda) figürdür. "Einführung, duygusal, onun hissettiğini hissederek özdeşleşme imkanı yoktur artık onunla. Kubrick filmlerinde figürler ile seyirci arasına giren kuru, akılcı mesafe burada da varolmalıdır tanım gereği; bu durumda bu filmlerin o yer yer yüreğimizi avuçlarına almalarını açıklamak zor olacaktır. Ama önce bu insan, figür, karakter ilişkisine çok kısa bir değinme yapmak şart.

"İnsan" ve belli bir kişi

Kubrick sineması (Brecht tiyatrosu ve anlatı sanatının bir çok örneği) tek ve belli bir insanı değil de, temsili genel bir insanı anlatmanın zorluklarını yansıtır dururlar. Örneğin, Brecht kişileri bir anlamda sınıfsal ilişkilerin temsilinde klişeleşmiş "figürlerdir". Psikolojileri yoktur, bilinçleri vardır. Doğru ya da yanlış bilinçleri. Bilinç, tarihsel ve sınıfsal olarak şartlanmış bir bilinçtir. Bu nedenle, onlarla özdeşleşmek, başka hiçbir yabancılaştırıcı efekt olmasa da zordur. Kubrick figürleri, genel insan kavramının odağında hareket ederler. Felsefe öğeleridir onlar. Üstün insan olma çabalarının imkansızlığını anlatırlar bize; dahası insanın bırakalım üstünlüğü, hayvan safhasından görünürde çıkmış olduğunu; şartlar körüklediğinde, pençesini çıkarabileceğini anlatırlar. Hayvan ile insan arasındaki uzaklık, "2001" deki ünlü match-cut'ta maymunun havaya fırlattığı kemiğin bir anda uzay gemisine dönüşüşündeki iki düzlemli (sinemasal) mesafe kadardır: yani yoktur.

Kubrick sinemasında "insanlık" temsil edilir. Bütün tarihselliğine, belli bir yere ve döneme aidiyet görünüşüne rağmen, özdeşleşme imkanları bulunmayan temsili figürlere çok yakındır bu kişiler.

Bakışın taşıyıcısı Angelopoulos kişisi de, tarihin/öykünün içinden geçen tarihin/öykünün gözü olarak salt göz olsa bile, bir bilinç taşıyıcısıdır. Yani salt teknik bir öge, bir mekik değildir. Gözün tarihe/öyküye/geçmişe bakışı bilinci ölçüsünde düzenleyici, bilincine göre düzenleyicidir. Bu bilinci onunla paylaştığımız ölçüde, o düzenlenmeyi kavrar, anlar hatta içselleştirebiliriz.

Ama işte salt mekanik göz olmaktan çıkmış olmak, bilincin işin içine girmesi de, bu figürü, özdeşleşebileceğimiz o apayrı, tek kişi kılmaya yetmemelidir. Gene de, yanı başımızdaki hakiki, sahici insanlardan biri gibi algılar, yaşarız onu. Bu nasıl olmaktadır?

Burada, bu etkinin oluşmasında, çok özgün bir özdeşleşme yaşamamızda, filmin kişilerinin o baştan beri yorumlamaya çalıştığımız, metaforlaşmış, anlamsal katmanlara bürünmüş "yol" da, bir yanıyla gene de hayatın içinden geçiyor olmaları etmendir diye düşünüyorum.

Angelopoulos'un kişileri çok sahici, çok doğal bir mekanda hareket ederler. Evler, çayırar, ağaçlar, otantik çevre her şeyden çok hakikidir. Bu çevrenin bizim kültürel çevremizle sık sık örtüşmesi, hele hele yitirmeye yüz tutmuş eski evlerle sokakların, derme çatma meyhanelerin orada karşımıza çıkması, o meyhanelerde dinlenen Arıcı'yı filmin içindeki bütün o teknik işlevine, bir "bakışçı" olmasına rağmen, arka kapıdan bir insan olarak, hanidiyse bir komşumuz olarak sinemaya sokup yanımıza oturtmaktadır.

Angelopoulos filmlerinin Türkiye kültürel ikliminde algılanmasının Batı iklimine göre çok farklı olduğunu düşünüyorum; orada bu tür bir "Einführung" filmin bütünüyle kurulmuş bir Einführung olduğunu sanıyorum. Evet, biz bu filmlerin bütünüyle, araya mesafe koyamadan özdeşleşiyoruz bu dar anlamda. Elbette bu durumda müzik de üstüne üstlük, yapıyor bizi bu filmlere.

Buraya kadar, öylesine, bu filmlere girebilmenin kapısını kendimce aralamaya çalıştım. Kubrick ile yapmaya çalıştığım karşılaştırmalar, Angelopoulos sinemasına toplu bakışın birkaç kategorisini oluşturmaya yönelik kaygıyla belirlendi. Aslında,

**Bakışın taşıyıcısı
Angelopoulos kişisi
de, tarihin/öykünün
içinden geçen
tarihin/öykünün
gözü olarak salt göz
olsa bile, bir bilinç
taşıyıcısıdır.**

**Dokunmaya
korkmuşlar gibi
ona. El sürmeye.
Theo'nun,
senaristlerinin
verdikleriyle
yetinmişler.
Yapılmış, bitmiş
bir tabloya,
şöyle ürkekçe elini
uzatıp, birkaç fırça
darbesi vuran,
birkaç öğenin bir iki
çizgisini, rengini
daha netleştiren
usta çırakları gibi
bir saygı bu sanki.**



genelde sadece sinemanın değil, anlatıcı /gösterici sanatın temel kategorilerine şöyle bir değindiğimi farkındayım. Ne ki oralardan gelmeden, ayrımlar yapmak bana zor görünüyor.

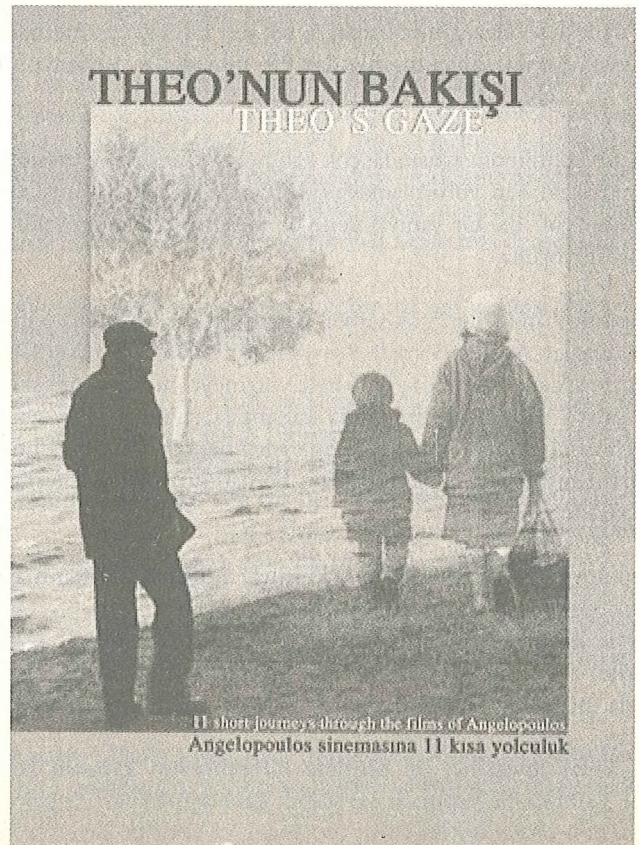
Nitekim sevgili Necati Sönmez, Emel Çelebi, Uğur Kutay 've arkadaşları'nın müthiş bir tad alarak ve heyecanla izlediğim, bizim aile ekibini ekran başına mıhlayan tanıtım çalışması, 'Theo'nun Bakışı'nda belki de bu giriş kategorilerinin (ve elbette başkalarının) uzun uzun tartışılmamış olmasından ötürü, Theo'nun dünyasına duydukları saygıyla, salt seyirci düzlemine geri çekilmişler. Dokunmaya korkmuşlar gibi ona. El sürmeye. Theo'nun, senaristlerinin verdikleriyle yetinmişler. (Sanatçının kendi yapıtını açıklamasının ne kadar aldatıcı, şaşırtıcı, yetersiz olduğunu bizzat sanatçılar sık sık açıklamışlardır.) Yapılmış, bitmiş bir tabloya, şöyle ürkekçe elini uzatıp, birkaç fırça darbesi vuran, birkaç öğenin bir iki çizgisini, rengini daha netleştiren usta çırakları gibi bir saygı bu sanki.

Öyle olunca, Angelopoulos'un yapmakta olduğu filmin tanıtımını süsleyen bir çerçeve çıkmış ortaya. Bence inanılmaz ölçüde profesyonel, belge değeri yüksek, örnek oluşturacak bir tanıtım: Ama Theo'nun arkasından dolanıp onun sinema dünyasına girmenin eşiğinde durmuş.

Aslında bu geniş, yeni filmle ilgili tanıtıcı bölüm, onun sinemasına girişin ipuçlarını veriyor olsa da, yönetmenin ve senaristlerin, kurgucuların söyledikleri, bizi eşikte tutuyor. Bu film, bir başına ikinci bir film bence. Daha önce kalite olarak örneğini görmediğim bir tanıtım ve giriş.

Angelopoulos sinemasına bakış, "bakışın" filmi olur mu? Onu pek bilemem. Ama sanki, bütün filmleri ekranın yanına yığıp, neye nereden bakacağımıza az çok karar verdiğimizde, şöyle bir üç dört saatlik rüya yolculuğu yaparız. Yeter onun bizi baktığı, biz de bir bakış olarak, bu kez onun filmlerini kendi bakışımıza göre düzenleme hakkına sahip oluruz.

Ulysee'in Bakış'ına Bakış'tır bu ▲



İLK BELGESEL ANILARI: KÖRLERİ FİLME ALMAK

Bu, körlere arasına girişimin ve içlerinden çıkmayışımın kısa öyküsüdür.

Üç yıl önce üniversite dergisi için hazırladığım bir yazı sayesinde tanıştım onlarla. Yazım bitti ama ben hâlâ oradaydım. Öğrenilecek çok şey vardı. Artık her cumartesi Altı Nokta Körlere Derneği'ndeki koro çalışmalarına gidiyorum, (neredeyse beni de koroya alıyorlardı) hem müzikleri çok hoşuma gidiyordu, hem de çay aralarında yanlarına gidip sohbet edebiliyordum.

Fırsat buldukça gönüllü kitap da okuyordum, etkinliklerine gidiyordum... Bir ara onlarla, diğer arkadaşlarımdan daha çok görüşür olmuştum, ben de bazen onları da yanımda Altı Nokta 'ya getiriyordum.

Zamanla yabancılığımdan kurtuldum, birçok konuda sıklıklağımı yendim. Örneğin önceleri 'kör' kelimesini çekinerek kullandığımı itiraf etmeliyim. Onlarla konuşurken 'görme engelli', 'görme özürlü' kelimelerini kullanmaya özen gösteriyordum. En sonunda bir gün bir arkadaşım 'Doğa, biz köre, bu kelimeyi kullanmaktan çekinme ve kör olduğumuzu sen de kabul et artık' dedi ve ben de daha rahat kullanır oldum.

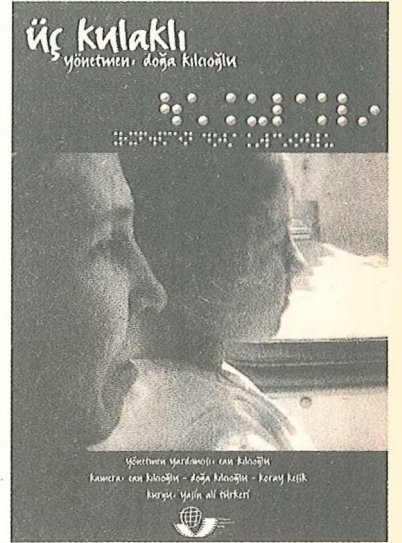
Onlarla birlikte yaşadıkça, onların aslında bizim düşündüğümüz gibi eve kapanmış, hüznü insanlar olmadığını gördükçe içimde garip bir anlatma isteği doğdu. Arkadaşlarım, ailem zaten onları tanıyordu. Daha fazla insanla paylaşmalıydım. Belgesel bunu için harika bir yoldu. Sonunda kendime ve onlara söz verdim: İlk belgeselim körlere ilgili olacaktı.

Altı Nokta'daki koro çalışmalarına annesiyle gelen Göktuğ adında küçük bir çocukla tanışmıştım. Annesinin elinden tutup ona yol gösteriyordu. Yaramazlığını da ediyordu. Ama annesi çağırıldığında yanındaydı. Babası da kör olduğu için öylesine alışkındı ki büyüklerine yardım etmeye. Bu küçük çocuğun körlere ilişkisinden çok etkilenmiştim.

Daha sonra kör arkadaşlarımla Göktuğ'un durumundaki çocuklardan bahsettik. Onlardan ilginç bilgiler edindim. Örneğin bir çocuk anne-babasının körlüğünü dört beş yaşlarında kavrayabiliyormuş. Dış dünyadan kopuk bir ailenin çocuğuyorsa sokağa çıktıklarında, dünya üzerinde kendisi dışında herkesin kör olduğunu sanıp yoldaki gören insanları bile karşıdan karşıya geçirmeye çalışabiliyormuş. Bu çocuklar bir kesişim noktası gibiydi... Hem görenler hem de körlere dünyasına aittiler...

Uzun süre kör anne babaların gören çocukları üzerine bir belgesel çekmenin hayalini kurdum. Hayalim ancak bu yıl gerçekleşebildi. Önce bu tarife uyan aileler aramaya başladım. Altı Nokta'daki arkadaşlarımdan yardım istedim, çevrelerindeki kör, çocuklu çiftlerin telefonlarını verdiler. Aileleri bir bir aradım. (Her telefonda kalbim küt küt ata ata) Bunların bir kısmı özel hayatının filme alınmasını istemedi. Bir kısmı da daha önce televizyondan gelip, onları hiç de istemedikleri bir şekilde yansıtan gazeteciler yüzünden bu fikre pek sıcak bakmadıklarını söyledi.

Geriye benimle görüşmeyi kabul eden dört aile kaldı. Bu aileleri de evlerinde ziyaret ettim ve içlerinden benim projeme en uygun olanı seçtim. Gerçi benim aradığım çocuğu üç dört yaşlarında olan bir aileydi. Göktuğ gibi, onun ailesine yardım edişini göstermek istiyordum. Ama daha sonra çocuğunu büyütmiş, zor bir dönemi atlatabilmiş bir aile daha iyi işlenebilir diye düşündüm... Böylece belgeseli, kapısını hiç çekinmeden bana açan ve çekimler sırasında tüm acemiliklerimi hoşgörüle karşılayacak olan Şahin ailesinin etrafında örmeye karar verdim.



Doğa Kılıcıoğlu

**Şimdi ne kadar
gaddarca
davranmış
olduğumuzu
görüyorum.
Çünkü çocukların
ikisi de
koscocaman
kameranın
karşısında tutulup
kalmışlardı.**

Nurtekin Bey bir telefon santralinde çalışıyordu. Sevgi Hanımsa ev hanımıydı. İkisi de sonradan kör olmuştu. Çocukları Ebru ve Emre ise tamamen görtüyordu. Ebru ilkokul beşteydi. Emre de lise birde okuyordu. Onları ilk ziyaretimde (Tanışma ziyaretimde) Nurtekin Bey çocuklarıyla ilgili bir çok şey anlattı. Yanımda kamera getirmemişim, o yüzden o anlattıkça, bir daha böyle heyecanla anlatılmaz, diye endişeleniyordum. Ama yine de heyecanları kolay kolay sönmeyecekmiş gibi geldi. Ben eve dönerken kapıda "Bir dahaki sefere fotoğraf albümümüzde bakarız" diyerek uğurladılar.

Bu belgesel benim ilk filmim olacaktı. Çekim gününden iki gün önce kalp ritmim bozuldu, son gece ise stresten mideme kramp giriyordu. Allahtan kardeşim de benimle geliyordu. Kamerayı o kullanacaktı. İkimizin de ilk ciddi çekimi olduğu için ve ödünç kamerayla çektiğimiz için, yormamaya söz verdiğimiz Koray (Kesik) da yanımızda olacaktı. Sabah erken saatte Kurtköy'e doğru yola çıktık.

Evlerine vardığımızda Sevgi Hanım yerleri siliyordu. "Erken geldiniz" dedi ve yerleri silmeye devam etti. Biz de içeri geçtik. Çaylarımızın yudumlarırken Can'la (kardeşimle) kamerayı hazırladık ve Ebru ve Emre'yi yanımıza alarak arka odada çekim yapmaya başladık. Şimdi (ve o çekimleri izlediğimde) ne kadar gaddarca davranmış olduğumuzu görüyorum. Çünkü çocukların ikisi de koscocaman kameranın karşısında tutulup kalmışlardı. (Zaten görüntüleri evde izlerken annemden biraz azar işittim) Şimdi bir daha çekecek olsam önce daha genel çekimler yaparak başlardım herhalde. O gün Sevgi Hanım ve Nurtekin Bey çok içten anlattılar ve bize karşı gerçektede çok anlayışlıydılar. (Örneğin öyle çok kapı çalınıyordu ki bizim için kapının zilini söktüler ve kendilerini ziyaret etmek isteyen akrabalarına, arkadaşlarına müsait olmadıklarını söylediler.)

Ev bayağı kalabalık olmuştu. Herkes birbirine çarpıp duruyordu, sessizliği sağlamak zor oluyordu... O gün otobüste baygın bir şekilde eve dönerken beni yalnız bırakmayan iki arkadaşına tekrar tekrar teşekkür ettim. İlk gün ne kadar da zormuş.

İlk çekim ile ikinci çekimim arasında bayağı uzun bir süre girdi, çünkü kamera bulamadım. Kamera ödünç almak, kitap ödünç almak gibi olmuyor. Kendi kendime iki haftada bitmeli, diyordum ama bitemedi. Sonunda kardeşimle uzun süredir çalışarak biriktirdiğimiz Dolarlarımızı bir araya getirdik, (o da benim gibi sinema televizyon bölümünde okuyor) babamızın da katkısıyla (tatillerde ona ödünç vereceğimizi söyleyerek kandırdık) bir kamera aldık. Böylece belgesel tekrar gözlerini açtı.

Kameranın geldiği hafta sonu çekime başlama kararı aldık. (Bu arada ilk çekimlerimizi izlettiğimiz bir çok kişiden yaptığımız teknik hataları da öğrenmiştik.) Çekime devam etmeye öylesine istekliydim ki meteorolojinin televizyondaki tüm uyarılarını kulak arkası ediyordum. Kardeşim "Baksana İsatnbul'a kar geliyormuş" dedi, ben "ne olmuş bir günde yollar tıkanacak değil ya" dedim, yattık uyuduk.

Uyandığımızda her yer bembeyazdı. Yutkunduk. Ben çanta hazırlamaya giriştim. İçine patiklerimi ve pijamalarımı koydum. Kardeşimin öğleden sonra geri dönmesi gerekiyordu. Tüm ısrarlarıma rağmen benimle geleceğini söyledi. Beşiktaş'a yürürken arabalar yokuştan çıkamıyordu.

Annemler İzmir'den kar haberini alır almaz, bizi arayıp eve dönmemiz için ısrar ederlerdi. Bu yüzden ikimiz de, her ihtimale karşı telefonlarımızı Kurtköy'de açmak üzere 'kapatıverdik'. Kadıköy'den Kurtköy'e yaklaşık iki saatte gittik.

Evlerine vardığımızda, aileye, daha önce yaptıkları tekliften cesaret alarak gece onlarda kalmak istediğimi söyledim. Zaten onlar da "biz zaten öyle hazırlık yaptık" dediler. Can gitmek zorunda olduğu için, bir buçuk saat kadar röportajları çektik ve onu yolcu ettik. O gidince, bir anda anaokulunda velisinin bıraktığı çocuk gibi hissettim kendimi. Kısa bir süre elim ayağıma dolandı. Sonra "aç gözlerini" dedim kendi kendime, 'buraya bunun için geldin'. O andan sonra kamerayı sürekli elimin erişebileceği uzaklıkta tutmaya çalıştım. Ama kimi zaman kamera taa odanın

öbür ucundayken aksi gibi tam filme alınacak anlar yaşıyordu. Sonra kendime öyle kızdım, öyle kızdım ki... (Bu arada kardeşimden mesaj gelmişti "Telaş etme, şimdiye kadar çektiklerimizden bile belgesel çıkar" diye. Yalandı tabii ama yine de iyi geldi.)

Bu dört kişilik aile, belki de bir belgeselcinin en çok istediği şeyi hediye etti bana: dilediğim an haber vermeden çekme özgürlüğü. "Bizi anlatacaksan, olduğumuz gibi anlat, saklayacak bir şeyimiz yok" dediler. Ama bu özgürlük bir o kadar da kısıtladı beni. Çünkü onlar beni görmüyordu, bu nedenle bazen kendimi onları gözetliyormuşum gibi hissettim. O yüzden kimi zaman şaka yollu "Bakın çekiyorum, valla günah benden gitti" diyerek kendimi rahatlattım.

Yemek yenirken, masa toplanırken, televizyon izlenirken sürekli çekim yaptım. "Çok çekiyorum, kurguda bunlar başıma dert olacak" deyip deyip çektim. Ama



Bu dört kişilik aile, belki de bir belgeselcinin en çok istediği şeyi hediye etti bana: dilediğim an haber vermeden çekme özgürlüğü. "Bizi anlatacaksan, olduğumuz gibi anlat, saklayacak bir şeyimiz yok" dediler.

öyle inanılmaz şeyler oluyordu ki... Mesela Emre akşam Ebru'ya "Hadi kör ebe oynayalım" dedi ve gözünü bağladı. Sevgi Hanım kuru fasulye ve pilav pişirdi, dikti dikti. (Dışarıda çocuklarla kartopu oynarken pantolonum patlamıştı, bana kalsa patlak patlak gezecektim, Sevgi Hanım izin vermedi, Ebru ipliği eğineye geçirdi, annesi de dikti, ben de çektim...)

Sevgi Hanımla, o yemek yaparken sohbet ediyorduk. Mutfak masasında, bir sigara molasında bana çocuğunu ilk kucağına aldığımda neler hissettiğini, çocuğunu görmemenin nasıl bir şey olduğunu anlattı, hem de hiç duygu sömürsü yapmadan... çok doğal bir şekilde. O sırada annem aradı. 'Eyvah' dedim içimden, şimdi 'gece niye eve dön müyorsun?' ya da 'madem gece dönemeyecektin, niye gittin?' diye söylenecekler diye düşünürken annem, telefonu Sevgi Hanıma vermeme istedi ve ona, beni evlerinde ağırladıkları için teşekkür etti. İlk çekimleri seyrettiği için tanyordu Sevgi Hanımı...

Onlar telefonda sohbe başlarken güzel bir 'oh' çektim. İçeri geçtim. Çok üşüyen bir insan olduğum için içerisi biraz soğuk geldi. Nurtékin Bey Sevgi Hanımın nerede olduğunu sordu. Cevap verdim. Bunun üzerine "Emre sobanın ısını artır, Doğa ablan üşümüş" dedi. Sesim titrememişti bile, ama Emre söylemişti. "Onları kandırması kolay olmuyor, sesimden anlıyorlar her şeyi" demişti.

Bu arada alınan tüm tedbirlere rağmen evde sürekli yabancı birileri oluyordu.

Onları da filme katıp katmamakta tereddüt etdim. İlk projem olduğu için ve kısa bir film olmasını umduğum için kim olduğunu açıklamakta zorlanacağım kişileri filme almamaya karar verdim. Ama tabii kimi zaman özellikle küçük çocuklar için gönül alma çekimleri de yaptım.

Gece tüm aile, hava soğuk olduğu için salonda uyuyordu. Sevgi Hanım ve Nurtekin Bey o geceliğine kendi odalarına geçtiler. Ben itiraz edince "Biz çocuklarımızı sıcak yerde yatırırız" dediler ve gittiler.

Yatakta bile çekim yaptım. Işıklar kapanınca 'night shot'la (az ışıkta bile çekimi olanaklı kılan bir mucize), iyi geceler diledim. Tam o sırada Ebru "Keşke biri masal anlatsa, size masal anlatayım mı?" dedi. Çekmeseydim de ne yapsaydım? Önce "Kesik Bacaklı Teyze" diye bir masal, sonra da bir korku masalı anlattı. Çok kısa dediği iki masal on beş dakika kadar sürdü. Son öyküsü "Parmak Çocuk" tu. Çok güzel anlattı ama parmak çocuğun babası onu kurttan kurtarıp masalı sonlandırdığında, saat ikiye yaklaşıyordu ve ikimiz de yerlerde sürünüyorduk.

Gece, her saat başı duvardaki sesli saatle uyanıp nerede olduğumu, ne yaptığımı, kimlerle olduğumu hatırlayıp tekrar uyuyordum.

Ertesi gün Emre'nin sabah alışverişini çekmek için dışarı çıktık. Aslında normalde daha geç uyanan Ebru ve Emre suratları buruş buruş yürüdükçe elimdeki kameradan utandım. Yine de seslerini çıkarmadılar.

Öğleden sonra artık keyfim yerindeydi. Çektiklerimden memnundum. Başından beri kaçındığım hüznü, ağlak anlatımı kıracak birçok görüntüm vardı, insanlara gösterecek. Birkaç kez daha çekim yapsam yetecekti belki de.

Öğleden sonra yollar açıldı, evime döndüm. (Bu arada babam telefonda bana geri dönüşüm için düşündüğü A planı, B planı, C planlarını ilettiler tüm gün...)

Evde günlerce kasetleri izledim, deşifre ettim. Notları aldım. Daha sonra birkaç kez daha gittim evlerine. Ebru kameraya ve bana iyice alıştı, şarkı bile söyledi. Her gidişimde başka bir aile ile karşılaşıyorum sanki, her seferinde daha rahat oluyordular. Başlarda onlara çok yakın olmak da kaygılandırıyor beni. Ya onlardan biri gibi olup durduğum yeri kaybedersem diye çok korkuyordum. Öyle zamanlarda tuttuğum belgesel defterimi açıyordum ve ne yaptığımı hatırlıyordum.

Şimdi kurgu aşamasına geldik. Kurguya girmeden önce kör bir arkadaşımı, Levent'i eve çağırdım. Bir de onunla gözden geçirdik kurgu taslağını. Benim hiç aklıma gelmeyen noktaları gördü. Can, Levent ve ben tüm gece tartıştık... İlk kurgumun ilk günü bitti. Şimdi de ya istediğimi kurguyla anlatamazsam diye korkuyorum. O bitince 'ya insanlar beğenmezse' diye korkacağım, sonra... Neyse ben şu kurguyu bitireyim de sağ sağlım, çekimini yaptı, kurgusu bitemedi olmasın... ▲

**Gece, her saat başı
duvardaki sesli
saatle uyanıp
nerede olduğumu,
ne yaptığımı,
kimlerle olduğumu
hatırlayıp tekrar
uyuyordum.**



SANATIN DİLİ VE YALAN YA DA 'FANNY VE ALEXANDER'

"Hakikatten ölmek için elimizde sanat var. Ve yalnızca sanat var."

Nietzsche

"Aslında sanat diye bir şey yoktur, yalnızca sanatçılar ve sanat eserleri vardır" diyor, ünlü sanat tarihçisi E. Gombrich (1992, s:3)...

Hiç kuşkusuz, Gombrich'in söylemek istediği şey sanatın varolmadığı değil... Sanatın genel geçer, mutlak ya da değişmez bir tanımının yapılamayacağını dile getiriyor onun bu sözleri.

Çağdan çağa, toplumdan topluma, dönemden döneme, hatta aynı çağda kültürden kültüre ve aynı kültür içinde kişiden kişiye değiştiği içindir ki, sanatın ne olduğu sorusuna mutlak bir yanıt verilemez. Başka bir deyişle sanatın kesin, değişmez bir tanımı yoktur.

Sanatın tanımlanamaması bir eksiklik ya da olumsuzluk olarak değerlendirilebilir mi? Belki de, tanımın bir tanımını yaparsak bu sorunun karşılığı kendiliğinden ortaya çıkar. Tanımlamak, bir kavramın işaret ettiği, gösterdiği şeylerin tümünde bulunan ortak özelliği bulmak demektir. Bu nedenledir ki, çağdaş felsefenin İspanya'daki kalesi olarak tanınan Ortega Y. Gasset (1992, s:64) "Tanımlamak, bir takım şeyleri dışlamak ve yadsımaktır. Tanımladığımız şeyin gerçekliği ne denli güçlüyse, dışlanacak ve yadsınacak şeylerin sayısı da o denli fazlalaşır" der ve ekler: "Bunun için, en yüce gerçek olan Tanrı'nın en derin tanımlamasını yapan kişi yerli Yaynavalkia olmuştur: 'Na iti, na iti!', yani 'Hiç öyle değil, Hiç öyle değil!'"

Sanatın tanımını yapmak, geçmişten bugüne sanat adı verilen her şeyde bulunan ortak özelliği saptamak olduğu içindir ki, bu ortak özelliği saptamak adına dışlanacak ve yadsınacak şeylerin sayısı da çoğaldıkça çoğalır... Bu durumda, yerli Yaynavalkia'nın dediği gibi, sanatın tanımı için de "hiç öyle değil, hiç öyle değil!" demekten başka çıkar yol kalır mı?

Kalır. Çıkar yol, "sanat nedir?" sorusunu tanıma indirgemek yerine "sanatın anlamı nedir?" sorusuna dönüştürmek ve bu soru üzerinde düşünmek olabilir.

Meksikalı şair ve yazar Octavia Paz, (1991, s:14) bu dünyada insanın katlanamayacağı tek şeyin "anlamsızlık" olduğunu söyler. Çünkü Paz'a göre insanın dünyası anlamların dünyasıdır. İnsanoğlu belirsizliklere, çelişiklere, yıkımlara, çılgınlıklara, deliliklere, katlanabilir ama anlamsızlığa asla... Anlam ise "dil"dedir. Anlamın, anlamların nefes alıp verdiği, yaşadığı ortamdır dil. Ve sanat da bir dildir.

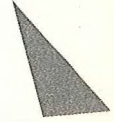
"Yunan tapınaklarının gergin dengesinde, Budist mabetlerinin yuvarlaklığında ya da Orisa ibadethanelerinin duvarlarını süsleyen erotik desenlerin hiç birinde anlamsızlığa yer yoktur. Bunların tümü birer dildir... Uğraşı ve mesleği ne olursa olsun ressam, heykeltıraşlar ve diğer sanatçılar özünde şairin kullandığından çok farklı olmayan araçlar kullanırlar. Dilleri farklı olmakla birlikte sonuçta hepsi birer dildir" (Paz, 1991, s:14).

Öyleyse şu söylenebilir: Sanat bir dildir ve resimden yontuya, şiiirden tiyatroya, yontudan sinemaya varıncaya kadar her sanat dalı kendi gerecini kullanarak, yine kendine özgü bir dil yaratır.

İyi de, bu dil neye yarar? Ne anlatır, neyi söyler?

Eski Yunandan günümüze varıncaya kadar, yani iki bin beş yüz yılı aşkın bir süre boyunca bu soruya verilen ve yaygın olarak kabul edilen yanıt sanatın "güzel"i dile

**İnsanoğlu
belirsizliklere,
çelişiklere, yıkımlara,
çılgınlıklara,
deliliklere, katlanabilir
ama anlamsızlığa
asla...**



**Brecht'i
"güzel"e gerçek,
gerçeğe de güzel
olarak bakmaktan
vazgeçirten olgu,
yaşanan ilk dünya
savaşının her
alanda, hem maddi
hem de manevi
alanda getirdiği
görülmemiş
yıkımdır.**

getirdiği görüşüdür. Söz konusu bu görüş, "sanat nedir?" sorusunu "güzel nedir?"e indirmediği, bu nedenle de sanatın ve sanat eserlerinin değerlendirilmesinde çıkmaza giden yolu açtığı için kısaca da olsa üzerinde durulması gereken bir görüştür.

Sanatın ve sanat eserlerinin değerlendirmesinde, Füsün Akatlı'ya (1995, s:97) göre;

"...en etkili olmuş ve en fazla yayılma şansı bulmuş olan ilk soru: 'Güzel nedir?' sorusudur. Sanat felsefesinin geçmişten bu yana, izlerini bir türlü tamamen yok edemediği temel bir sorudur bu. Bilinebildiği kadarıyla, Platon'un Büyük Hippias diyalogunda kökünü bulan ve yüzyılımıza kadar dallanıp budaklanarak sanat sorunlarıyla ilgili hareket noktasını oluşturan bu soru, sanat felsefesinin adının 'estetik' konmasından da anlaşılacağı gibi, pek çok estetik görüşüne damgasını vurmuştur."

Oysa "güzel nedir?" sorusu, yine Akatlı'ya (1995, s:97-98) göre yapısı gereği yanıtı olmayan bir sorudur.

"'Güzel'in ne olduğu hakkındaki soru, yapısı gereği cevapsız kaldıkça, bu soruyla zihinleri kurcalayıp duranlar, kafalarında örtülü de olsa hep aynı soruyu koruyarak, başka kapıları zorlamayı denemişlerdir. 'Güzel' her ne ise onun, insan ruhunda uyandırdığı etkileri konu edinmek daha çıkar bir yol gibi görünmüş, kavram spekülasyonlarından bir basamak aşağı inilip 'ruh' spekülasyonlarına ağırlık kazandırılmıştır böylece."

Sanat nedir sorusuna bağlı olarak sanatın anlamını insan ruhundaki etkisinde arayan görüşün doğal bir uzantısı da "sanatın işlevi" sorusudur ve söz konusu bu soru da iki ünlü yanıt ile karşımıza çıkacaktır: Sanat sanat içindir ve sanat toplum içindir. Uzun süren ve hararetili ama kısır tartışmalara neden olan bu iki yanıtın da tek başlarına güdük kaldığı, yetersiz olduğu sanat tarihinin ortaya koyduğu bir olgudur ve geçmişte kalmıştır.

20. yüzyıla gelindiğinde, sanatı güzele, güzeli sanata indirgeyen tutuma karşı en güçlü başkaldırlardan biri yüzyıla damgasını vurmuş ünlü bir isimden, Bertolt Brecht'en gelecektir. Yüzyılın daha ilk çeyreğinde, 1925 yılında Brecht (1997, s:153) şunları yazar:

"Bir yapıtın estetik değerini saptamaya yönelik ölçütlerin, o yapıtın kullanım değerini saptamaya yönelik ölçütlere yerini bırakması gerekiyor... yani bir yapıtın biçimi konusunda bir yargıya varırken şu soruyu sormak gerekir: Kime yarayacak bu? İçinde yaşadığımız durum öyle ki, estetik bakımdan parlak bir yapıt düzmece nitelik taşıyıp gerçeği yansıtmayabiliyor. 'Güzel'e bundan böyle gerçek diye bakmaktan kendimizi alıkoymalıyız, çünkü gerçek olanın güzel olarak algılanabilmesi artık söz konusu değil. 'Güzel'i düpedüz kuşkuyla karşılamamız gerekiyor."

Hiç kuşkusuz, burada Brecht'i "güzel"e gerçek, gerçeğe de güzel olarak bakmaktan vazgeçirten olgu, yaşanan ilk dünya savaşının her alanda, hem maddi hem de manevi alanda getirdiği görülmemiş yıkımdır. Ünlü Fransız şairi Paul Valery (1996, s:41) "Savaş yalnızca varlığın yenilenebilir parçalarını yıpratmakla kalmadı, aslında insanlığın, insanın tını canice ele geçirildi, boğazlandı" derken kötümser bir tablo çizmemekte, tam tersine gerçekçi bir durum saptaması yapmaktadır. Önce Birinci Dünya Savaşı, hemen ardından yaşanan İkinci Dünya Savaşı sanatın ne yalnızca sanat için, ne de yalnızca toplum için olmadığını fakat çok daha yalın, bir o kadar da anlamlı bir gerçeği; sanatın "insan" için olduğu gerçeğini apaçık ortaya koymuştur.

Elbette sanatın dili dün olduğu gibi, bugün de öncelikle imgelerin, biçimlerin dilidir. Ancak hemen belirtmek gerekir ki, hiçbir anlamı olmayan bir dil nasıl hiç kimsenin anlamadığı bir kuş dili olmaktan öteye geçemez ise, sanat söz konusu olduğunda da biçimin ardında bir düşünce, bir anlam olmadıkça sanatın dilinden söz etmek mümkün olmayacaktır.

“Sanat nedir?” sorusunu, “Sanatın anlamı nedir?” sorusuna dönüştürerek sorduğumuzda döndü dolaşım geleceğimiz yerin “insan” olması kaçınılmazdır. Başka bir deyişle sanatın anlamı, onun insana insanı göstermesinde, yaşama ve insana yeni bir yorum getirmesinde aranmalıdır. Sanat, yalnızca insana “olan” insanı değil “olabilecek” insanı, yalnızca olduğu haliyle yaşamı değil, insana daha çok yaşayacak, daha güzel bir dünyayı gösterdiği, gösterebildiği ölçüde de işlevini yerine getirecektir denebilir.

Yukarıdaki sorunun, yani sanatın dili ne söyler, neyi anlatır sorusunun bir başka yanıtı da gökyüzündedir. Evet gökyüzünde... Çünkü sanatın “olanla” yetinmeyip “olabilecek olan”ı dile getirebilmesi ancak ve ancak insanoğlunun “hayal gücü” denilen o çok özel niteliğe sahip olmasıyla olanaklıdır. Sanatın dilinde yalının bir başka karşılığı olan düşler, özellikle de gündüz düşleri, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın deyimiyle “en uyanık gayretle görülen düşler”, geceleyin yıldızlarla dolu bir gökyüzünü bambaşka bir gözle görmeyi ve okumayı mümkün kılabilir. John Berger (1988, s: 14), yıldızlarla dolu olan o gece göğünü öykülerin başladığı yer olarak adlandırır ve şunları söyler:

“İkimiz de öykü anlatıcılarıyız. Sırtüstü uzanmış gece göğüne bakıyoruz. Öykülerin başladığı yerdir burası: Böylesi gecelerde, böylesi bir yıldız bolluğunun desteğiyle başlar öyküler. Yıldız kümelerini ilk keşfedip onlara ad veren öykücülerdi. Bir avuç yıldız arasına düşsel bir çizgi çekince, kimlik ve birer imge kazanıyordu yıldızlar. Çizgiye işlenmiş yıldızlar bir anlatıya işlenmiş olaylar gibiydi. Yıldızların küme oluşturduğunu düşlemek kuşkusuz ne yıldızları ne de onları çeviren kara boşluğu değiştirdi. Değiştirdiği şey insanların geceleyin göğü okuma biçimiydi.”

İlk bakışta şaşırtıcı gelse de, yanlış olduğu düşüncesini uyandırsa da sanatın dili, daha anlamlı (değerli) bir yaşama ve daha anlamlı bir insana, insanlığa giden yolu söylediği “yalan”larla açar. Başka bir deyişle, sanatın dili, kelimenin tam anlamıyla “yalan” üzerine kurulmuş bir dildir ve sanatın anlamı ile yalanı arasında da dolaysız bir ilişki vardır. Neden sanat yalan söyler, sanatın yalanı (anlamı) ile yaşam arasında nasıl bir bağ olabilir?

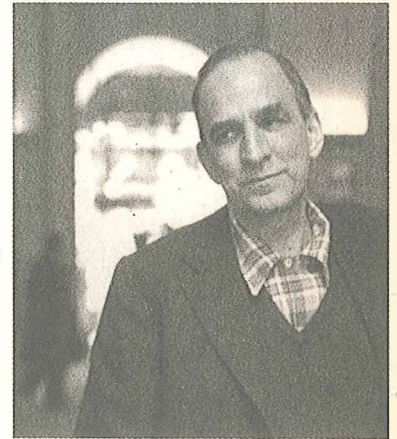
İşte bu sorunun en yetkin karşılıklarından biri İsveçli yönetmen Ingmar Bergman’ın kendi yaşamöyküsünü beyazperdeye taşıdığı ‘Fanny ve Alexander’ adlı filminde bulunabilir.

Fanny ve Alexander iki küçük çocuk, iki kardeştir. Ailesi, yani anne ve babası bir tiyatronun hem işletmeciliğini hem de oyunculuğunu yaparlar. Baba tiyatro sahnesinde, bir oyunun provası sırasında ölür ve anne (Emile) genç yaşta dul kalır. Kocasının ölümünden kısa bir süre sonra bir piskoposla evlenir. Çünkü o uydurma bir gerçeklik içinde, sahnelenen oyunlarda değil, “gerçek”te yaşamak ister. Ölen eşinin tiyatrosunu kapatır ve kendisi de tiyatroyu tamamen bırakırken, tiyatro çalışanlarına kapatma gerekçesi olarak şunları söyler:

“Hepimiz tiyatroyu bir güvenlik yorganı gibi üzerimize çektik. Soyunma odaları aydınlık ve sıcak, sahne bizleri müşfik gölgelerle kucaklıyor. Oyun yazarları ne düşünüp ne söyleyeceğimizi belirliyor. Gülüyor, ağlıyor, öfkeleniyoruz. İnsanlar karanlıkta oturup beğeniyle bizleri izliyorlar. Aslında onlara ekmek yerine taş veriyoruz... Ama her şeye rağmen bizlere sadıklar. Genellikle oynuyoruz. Hemen hemen her zaman oynuyoruz, çünkü bundan mutluyuz. Eğer hoşumuza gitmeyen bir şey olursa surat asıyor ve koşulları suçluyoruz. Asla kendimizi değil. Hep böyledir. Ben de sadece kendimi kandırarak hayatımı geçiriyorum... Ben aslında kimim bilmiyorum. Çünkü bunu öğrenmek için şimdiye kadar hiç çaba göstermedim. Sadece kendimi düşünüyorum. Ama bu da çok farklı bir şey. Gerçeklere de pek aldırıldığım yok. Gerçekler renksiz ve hiç ilginç değil. Şu veya bu şekilde oynadığım rolle ilgisi yoksa ‘gerçek’ beni hiç ilgilendirmiyor.”

Aslında bu sözler, Emile’in çok açık olarak Danimarkalı düşünür Kierkegaard’ın yaşam yolunda olduğunu ve yaşamın “estetik” aşamasından “etik” aşamasına

**...sanatın
“olanla” yetinmeyip
“olabilecek olan”ı
dile getirebilmesi
ancak ve ancak
insanoğlunun
“hayal gücü” denilen
o çok özel niteliğe
sahip olmasıyla
olanaklıdır.**



geçtiğini duyuran sözler olarak da yorumlanabilir. Ayrıca Emile'in bir piskoposla evlenerek üçüncü aşamaya da sıçramak istemesi, yani tanrının gerçeğine yaklaşmaya çalışarak, inanç aşamasına varmak istemesi de bu yorumu haklı gösterir, en azından destekler nitelikte görülebilir. Emile, piskoposla evlenmeden önce ona yaşamında ilk defa kendisini "ciddi" bir şeye adanmış olduğunu söyler. Çünkü tiyatro sahnesinde geçen ve zamanla gerçekten de bir tiyatroya benzeyen yaşamından, o yaşamın gelip geçici ve sahte hazlarından, küçük oyunlarından, oyalanmalarından, zevklerinden; özetle estetik bir yaşamdan tat alamayacak noktaya gelmiş, belli bir doyuma ulaşmıştır. Edward'a, yani evlenmek istediği piskoposa şunları söyler:

"Kendimi hiçbir şeye bu kadar ciddi adamamıştım. Neden bir türlü hiçbir şeye üzülmeyemediğimi, niçin asla mutlu olamadığımı anlamıyorum. Artık can alıcı noktaya geldim. Çünkü zaman çok kısa ve günler çabucak geçiyor ve hiçbir şey sonsuza kadar sürmüyor. Tanrı'nın sevgi tanrısı olduğunu söylüyorsun. Bu kulağa öyle hoş geliyor ki... Buna ben de inanmak istiyorum ve belki bir gün inanırım. Benim Tanrım çok farklı Edward... O da benim gibi sınırsız ve dokunulmaz. Ben bir sanatçıyım, maske takmaya çok alıştım. Benim Tanrım da maskeler takıyor. Bana gerçek yüzünü asla göstermedi. Senin sayende Tanrının gerçek varlığını öğrenebileceğim. Şimdiye kadar hiç bilmediğim yüzünü göreceğim. Sayende belki artık ben de kendimi bulacağım."

**"Benim Tanrım
çok farklı Edward...
O da benim gibi
sınırsız ve
dokunulmaz.
Ben bir sanatçıyım,
maske takmaya
çok alıştım".**



'Fanny ve Alexander'

Ne var ki, Emile'in evliliği ve bu evlilikle birlikte aradığı, bulacağını sandığı "gerçek" hiç de beklediği gibi çıkmayacaktır. Edward'ın inandığı o "tek ve mutlak gerçeğin" hüküm sürdüğü dünyada suçtan, cezadan, pişmanlık ve itirafı; katı, kesin ve değişmez kurallardan başka bir şey yoktur. Hayır, Edward'ın Tanrısı bir sevgi tanrısı değildir. Çünkü sevginin olduğu yerde korkuya, cezaya, nefrete yer yoktur. Oysa Edward, piskopos maskesinin altında korkularıyla yapayalnız yaşayan, üstelik küçük bir çocuğun, yani Alexander'ın nefretini besleyen bir insandır. Nitekim onu yıkan, yüzündeki maskeyi düşüren de bu küçük çocuğun kendisine duyduğu nefret olur. Piskopos anlar ki, gerçeği sevgiye dayanan, özü sevgi olan bir gerçek olsa, başka bir deyişle Tanrı'sı bir sevgi tanrısı olsa, bir çocuğun kendisinden, dolayısıyla kendisinin gerçeğinden nefret etmesi olanaksızdır. Çünkü nefret ve sevgi birbiriyle bağdaşması düşünülemeyecek iki ayrı şeydir. Ama Alexander üvey babasından nefret eder. Çünkü o "gerçek" ile "yalan"ı birbirinden ayırt edemediği için, bu baba tarafından en ağır şekilde cezalandırılmış, daha da önemlisi aşağılanmıştır.

Bir çocuğun dünyası hiçbir felsefi açıklamaya gerek olmaksızın zaten olumsal olan bir dünyadır, yani her şeyin olabileceği bir dünyadır. Bergman (1990, s:18) anılarını

anlattığı “Büyülü Fener” adlı kitabında kendi çocukluğuna ve çocuk olmanın taşıdığı anlama ilişkin olarak şunları yazar:

“Çocukluğun ayrıcalığı büyü ile yulaf lapası, müthiş korkular ile büyük mutluluklar arasında hiç engellenmeden gidip gelebilmesidir. Benim çocukluğumda da gölgesi, çoğu zaman anlaşılmaz yasaklar ve kurallardan başka hiçbir sınır yoktu. ...Düşler ile gerçek olarak kabul edilene ayırt edebilmek çok güçtü.”

Oysa çocukluktan uzaklaştıkça, büyüdükçe, gerçeğin batağına biraz daha saplanan, giderek katılaştan yetişkinlerin dünyasında, olumsuzluk sürekli kan kaybedecek, zayıflayacaktır. Başka bir deyişle, her şeyin olabilirliliği bir yana, ancak olanla yetinen, olabilecek olanı bile düşünmekten aciz, düşlerini yitirmiş, bu nedenle de giderek can sıkıcı olan bir dünyada nefes alıp vermek bile zorlaşacaktır.

Öyleyse sağlıklı olanın, sürekli bir “gerçeklik yanılması” içinde yaşamak değil, “yanılmanın gerçekliği”ni bilmek ve arada bir de olsa orada yaşamak olduğu söylenebilir. Ne var ki, asıl güçlük de, sağlıklı olan kişinin, ya sağlığın ne olduğunu hiç bilmemesi, ya da hastalığının bilincine hiçbir zaman tam olarak erişmemesidir. Varoluşçu felsefeye, daha doğrusu Sartre’a göre (Aktaran: Walter Biemel, 1984, s:78), bu bilince sahip olamamanın en büyük nedeni “kötü niyet”tir ve yine varoluşçu terminolojide, kötü niyet olarak adlandırılan şey kişinin kendisine söylediği yalandan başka bir şey değildir. Bu açıdan bakıldığında piskopos Edward’ın bir yerde kötü niyetinin farkına vardığı düşünülebilir. Çünkü yenilgiyi kabul ettiği zaman karısına, Emile’e söyledikleri şunlardır:

“Bir keresinde bana sürekli maske değiştirdiğini söylemiştin Emile... Artık kim olduğunu bile bilemiyordun. Benimse yalnız tek maskem var. Ama bu adeta etime işlemiş. Eğer onu çıkarmaya çalışırsam... (Kendine güler) ... İnsanların beni sevdiğini sanırdım hep. Kendimi zeki, açık fikirli ve adil bulurdum. Birinin benden nefret edebileceği aklıma bile gelmezdi doğrusunu istersen. Ama oğlun... Oğlun benden nefret ediyor Emile... Ondan korkuyorum.”

Kötü niyet, yani kişinin kendisine yalan söylemesi, sorgulanmadan kabul edilen toplumsal rollerin oynanmasıyla, kişinin hazır olarak kendisine sunulan kimliği ya da kimlikleri hiç sorgulamadan kabullenmesiyle başlar. Aslında kişinin rol yapması, toplumsal bir rolü oynaması kötü niyet değildir. Kötü niyet oynanan rollerin bilincinde olmamaktır, başka bir deyişle kendine söylediği yalana kişinin kendisinin hiç sorgusuz sualsiz inanmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, Emile’in masum olduğu, daha doğrusu kötü niyetin tuzağına düşmediği anlamak zor olmaz. Çünkü o oynadığı rollerin, hem sahnede hem gerçek yaşamda oynadığı rollerin bilincindedir. Ama piskopos neredeyse tüm bir yaşamını kötü niyet içinde geçirmiş ve bunun bilincine de ancak ölüme çok yakinken varabilmiştir.

Benzer şekilde, Fanny ve Alexander’ın babaannesi de ancak oğlunun, yani Emile’in ilk kocasının ölümünden sonra her şeyin farkına varmış, kendi yaşamıyla dürüstçe hesaplaşmayı geç de olsa başarmıştır. Babaanne de gençliğinde tiyatroyla uğraşmış, sanata gönül vermiş bir insandır. Oscar’ın, yani oğlunun ölümünden sonra bir akşamüzeri, bir pencere kenarında düşüncelere dalan yorgun babaanne kendi kendine konuşur:

“İnsan yaşlandığı zaman çocuklaşıyor ve oyalanacak bir şey bulamadığı zaman düşünceleri derhal olumsuzluğa kayıyor. Burada oturmuş hüznünle zamanın ne kadar hızlı aktığını düşünüyorum. Anne olmayı çok sevmiştim. Aktris olmak da güzeldi. Ama anne olmayı tercih ediyordum. Hamilelik hoşuma gidiyordu. O zamanlar tiyatroyu hiç önemsemiyordum. Benim için her şey bir roldü. Bazı roller güzel, bazılarıysa berbattı. Örneğin Anna’yı oynadım, Juliet’i, Orfela’yı...

Bir de baktım ki bir dudu oynuyorum, ya da büyükanneyi... Bir rolü başka roller takip ediyor. Önemli olan rolden kaçmamak. Peki ama bütün bunlara ne oldu? Öldüğünde (Oscar) çok acı çektim. İşte bu rolü oynamak çok zordu. Duygularım

Aslında kişinin rol yapması, toplumsal bir rolü oynaması kötü niyet değildir. Kötü niyet oynanan rollerin bilincinde olmamaktır, başka bir deyişle kendine söylediği yalana kişinin kendisinin hiç sorgusuz sualsiz inanmasıdır.

vücudumdan taşıyordu. Ama onları, duygularımı kontrol etmeye çalışsam da onlar bütün gerçekleri parçaladılar. Gerçekler işte o gün parçalandı. Ve ne gariptir ki, kendimi çok daha iyi hissediyorum. Bu yüzden onları yapıştırmak istemiyorum. Artık benim için hiçbir şeyin 'anlamı' olmasa da fark etmez."

Babaannenin bu sözleri kötü niyetin yanı sıra bir başka önemli olguyu daha göstermektedir ki, bu da kişiyi "gerçek"ten kopartan ve onu yanılısamanın gerçekliğine taşıyan şeyin, duyduğu "acı" olmasıdır. Babaanne oğlunun ölümünden duyduğu yoğun acıyla, gündelik yaşamın gerçekliğinden kopmuş ve Jack London'un (1971, s:58) deyimiyle, gerçeğin yüzündeki peçeyi düşürerek "çıplak gerçek" in yüzüne doğrudan bakmayı göze alabilmiştir. Jack London'un "çıplak gerçek", Hermann Hesse'nin (1999, s:95) "yalın gerçek" ya da Albert Camus'nün (1962, s:19) "dekorların yıkıldığı yer" dedikleri şey, gerçeğin bir yüzünün olmayışından, başka bir deyişle, gerçeğe yüzünü verenin, yani ona bir anlam yükleyenin insan olduğundan başka bir şey değildir... Ne var ki, gerçeğin kendisinde bir anlamı olmadığını kavrayan, dolayısıyla anlamsızlığı gören insanın buna uzun süre dayanması, çıplak gerçek içinde uzun süre kalması da olanaklı değildir. Bu, Dostoyevski'nin (1999, s:12) deyimiyle insanı bir anda yıkabilecek kadar güçlü, tehlikeli bir hastalık ya da Nietzsche'nin (Aktaran: Walter Kaufmann, 1997, s:92) deyişle "yok eden nihilizm"dir. Ne var ki, Nietzsche'nin "uzun süren hastalığım" olarak adlandırdığı bu öldürücü nihilizmden sıyrılmak ve acıyı bilgiye, bilince dönüştürerek "özgür istem"e, gerçek sağlığa kavuşmak da yine insanın kendi elindedir.

Bu açıdan bakıldığında, filmdeki babaannenin yaşadığı acıyı bir bilince dönüştürerek özgür isteme giden yola adım attığı söylenebilir. Çünkü acı, Pavese'nin de (1990, s:114) duyurduğu gibi, insanın ruhuyla gerçeklik arasındaki boşluğu görmesini ve böylece gerçeği değilse de gerçeğe bakan gözünün değişmesini sağlayabilir ki, babaannenin yaşadığı da budur. O, "Artık benim için hiçbir şeyin 'anlamı' olmasa da fark etmez" derken, yalnızca parçalanmış gerçeklikle birlikte gördüğü anlamsızlığı dile getirmekle kalmaz, bir anlam olacaksa o anlamı yaratması gerekenin insan olduğunu da söyler. Yalnız bir şartla... Eğer "gerçeğin kumaşını seyrete dokunur ve hayal gücünün yünleri yeni desenler dokumaya başlarsa..." Babaannenin elindeki bir tiyatro metninden torunlarına, Fanny ve Alexander'a okuduğu bu cümle, filmin son sözleridir ve tam olarak şöyledir:

"Her şey olabilir. Her şeyin olabilmesi pekala mümkündür. Oyunda zaman ve mekan yoktur. Gerçeğin seyrete dokunmuş kumaşında hayal gücünün yünleri yeni desenler dokumaya başlar"

Belki de bu sözler, Bergman sinemasını, daha doğrusu onun sinema ile yapmak istediği şeyin ne olduğunu en iyi anlatan sözlerdir.

Aslında, gerçeğin seyrete dokunmuş kumaşını beyaz perdeden, sinemadan, daha genel olarak söylenirse sanatın kendisinden başka bir şey de değildir. En azından Bergman'ın filmleriyle bize gösterdiği ya da kanıtladığı şey, gerçeğin kumaşını seyrete dokumak ve seyrete yerleri düşlerle, imgelerle gürleştirmek isteyen bir sanatçı için sinemanın ideal bir tezgah olabileceğidir. Ne var ki, elinde iplikler yerine görüntüler olan bu ideal tezgahın başındaki ustanın, yani Bergman'ın, bize göstermeyi başardığı çok önemli bir şey daha vardır ki, o da, bir filmin kumaşını kaliteli yapan şeyin her şeyden önce "düşünce" oluşudur. Yalnızca dokuma ustası olmak yetmez, bir de o ustanın neyi, niye ve kim için dokuduğunu bilmesi gerekir. Başka bir deyişle, iplikleriyle birlikte sanatını ve kendisini bağladığı bir felsefe, bir dünya görüşü olmadıkça, Sartre'ın deyimiyle sanatçı ve sanatı bağımlı olmadıkça, kumaşın güzel dokunmuş olması yalnızca bir süsleme olarak anlam taşıyacak, dolayısıyla kumaş da yalnızca bir süs olarak değerli olacak ve öyle kullanılacaktır. Oysa çağının tanığı olmayı kabul eden ve bu tanıklığın gerektirdiği sorumluluğu üstlenen her sanatçı için "güzellik"ten, daha doğrusu üsluptan, anlatım güzelliğinden daha önemli ve öncelikli olan şey, neyin, niye anlatıldığı olmalıdır ki, bu da özellikle 20. Yüzyıl sanatı ve sanatçısı için doğrudur. Çünkü insandan, insanlık ahlakından yana olmayan bir "güzel" in hiçbir değeri olmadığı, dolayısıyla artık

...gerçeğin kendisinde bir anlamı olmadığını kavrayan, dolayısıyla anlamsızlığı gören insanın buna uzun süre dayanması, çıplak gerçek içinde uzun süre kalması da olanaklı değildir.

sanatın değerini belirleyen başat ölçütün de "güzellik" olarak görülemeyeceği, bu yüzyıla gelindiğinde yaşanarak öğrenilmiş bir hakikattir. Yaşanarak öğrenilmiştir, çünkü bir Wagner'in güzel müziği eşliğinde insanların yakılabildiği bir çağda "estetik" in yalnızca yaşamı değil, ama ölümü de güzelleştirdiği bilinen bir gerçektir. Öyleyse sanata değerini veren "güzel" in, ancak insan ve insana ait değerlerden yana bir güzelliği ifade ediyorsa değerli olacağı söylenebilir.

Sonuç olarak, sanatın dili ve bu dilde söylenen yalanın ya da yalanların güzelliğinin tek boyutlu, tek anlamlı, sığ bir dünya, kısacası içinde yobaz bir gerçeklik anlayışı barındıran bir dünya yerine çok boyutlu, çok anlamlı bir dünya kurmak olduğu söylenebilir.

Evet, sanatın kurduğu, yarattığı bu dünya, içinde belki de gerçekten çok düşün, hakikatten çok yalanın bulunduğu uydurma (kurmaca, yapıntı) bir dünyadır ama unutmamak gerekir ki, Can Yücel'in dediği gibi şiir, dolayısıyla sanat, "en doğru yalamı söyleyendir". ▲

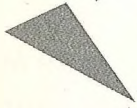
**...sanata değerini
veren "güzel" in,
ancak insan ve insana
ait değerlerden
yana bir güzelliği
ifade ediyorsa değerli
olacağı söylenebilir.**

KAYNAKÇA

- Akatlı, Füsün. Pusulamız Felsefe. İstanbul: Varlık Yay., 1995.
- Berger, John. Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü.2. Basım. İngilizce'den çeviren: Zafer Aracagök. İstanbul: Adam Yay., 1988
- Bergman, Ingmar. Büyülü Fener. Çeviren: Gökçin Taşkın. İstanbul: Afa Yay., 1990.
- Biemel, Walter. Sartre. Almanca'dan çeviren: Veysel Atayman. İstanbul: Alan Yay., 1984.
- Brecht, Bertolt. Sanat Üzerine Yazılar. Çeviren: Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yay., 1997.
- Camus, Albert. Sisifos Efsanesi. Çeviren: Tahsin Yücel. Ankara: Ataç Yay., 1962.
- Dostoyevski, F. Mihayloviç. Yeraltından Notlar. Çeviren: Mehmet Özgül. İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri Yay., 1999.
- Gasset, Ortega Y. Tarihsel Bunalım ve İnsan. Çeviren: Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yay., 1992.
- Gombrich, E. Sanat ve Yanılsama. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi., 1992.
- Hesse, Hermann. İnanç da, Sevgi de Aklın Yolunu İzlemez. Çeviren: Kamuran Şipal. İstanbul: Afa Yay., 1999.
- Kaufmann, Walter. İnsanı Anla(ma)mak. Nietzsche, Heidegger, Buber. Çeviren: Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yay. 1997.
- London, Jack. Alkollü Anılar. Çeviren: Mete Ergin. İstanbul: Altın Kitaplar Yay., 1971.
- Moran, Berna. Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi. 8. Basım. İstanbul: Cem Yay., 1991.
- Pavese, Cesare. Yaşama Uğraşı. 3. Basım. Çeviren: Cevat Çapan. İstanbul: E Yay., 1990.
- Paz, Octavia. Yay ve Lir I. Çeviren: Ömer Saruhanlıoğlu. İstanbul: Armoni Yay., 1991.
- Valery, Paul. Tinsel Kriz. Çeviren: Beril Beken. İstanbul: Afa Yay., 1996.

FOTOĞRAF EDEBİYATINDA BELGESEL SUNUM

Belgesel Sinema



**Sander'in
fotoğrafları son
derece yumuşak ve
rahat fotoğraflardır.
Bakma, görme
eylemi, anlatma
ve yansıtmaya
dönüşmüştür.**

Fotoğraf tarihinin her bir karesi ayrı ayrı konuşulmaya, yorumlanmaya değer fotoğraflarla doludur. Bir fotoğrafın üzerinden yıllar geçse de yorumlanmaya açık bir bağ daima vardır; örneğin, fotoğrafçının tarzı ve bakış açısı. Fotoğrafçı yaşadığı ortamın siyasi, ekonomik ve kültürel olaylarından ister istemez etkilenir ve bu etki-leşim şüphesiz eserlerine de yansır.

1876 yılının 17 Kasım'ında dünyaya gelen August Sander'in fotoğraf öyküsü beni her zaman etkilemiştir. Ailesinin yardımıyla 1892 yılında ilk kamerasına sahip olur. Askerliğinden sonra Almanya'nın bazı kentlerinde fotoğrafçılık yapar. 1902-1903 yıllarında bir stüdyo açar. 1910'da stüdyosunu satar. 1918'de gazeteci yani belge fotoğrafçısı olmaya karar verir. 1920 yılında kardeşiyle çektiği bir fotoğraf sonunda "20. Yüzyıl İnsanları" adını verdiği projeye başlar. Fine arts Society'de çektiği sergi başarı ve beğeni kazanır. Kurt Wolff onun yaklaşık 5000 fotoğrafını bir ciltte toplar. İlk cildin adı 'Physionomy of Time'dır ve kardeşi Erich yardımcı olur. 1934 yılında Erich tutuklanır. 1936'da Gestapo, birinci bölümün negatiflerini yok eder. Savaş sonrası 1951 yılında arkadaşlarının da yardımıyla kurtarılmış olan eserlerle Photokina'da sergisi açılır.

August Sander yaşamı boyunca kendine özgü bir fotoğraf tarzıyla dünya fotoğraf literatüründe kendini kanıtlamıştır. Onun fotoğraflarında öğretmen, hakim, fırıncı gibi sıradan insan tiplerine yer vardır. Bundan dolayı Gestapo'yla başı belaya girmiş ve tutuklanmıştır.

20. yüzyılın portre ustası Felix Nadar "Ben Fotoğrafçı İken" adlı eserinde şunları yazmıştır: "İyi bir portre fotoğrafçısı için yalnızca fotoğraf yeterli değildir. Psikoloji ve anatomi de fotoğrafın tamamlayıcı unsurlarıdır."

Geniş bir yaşam öyküsü içinde insanlar ruhlarıyla hep Sander'in objektifine bakmışlardır. Sander de onların yaşamlarını karelerine taşımıştır. Sanki model ile fotoğrafçı arasında kurulmuş bir dışavurum anlaşması var gibidir.

Merih Akoğul, August Sander'in modellerini şöyle tanımlıyor; "Modellerini tüm kaygılardan uzak bir biçimde kamerasına konuk etmiş, fotoğraflarında görüntüler, toplumsal belleğin yerini almıştır. Fotoğraflardaki insanlar, geleceğe yaşadıkları anın penceresinden bakmışlar, yaşamın sıradan sıkıntılarını ve geçiş hazları çerçevenin dışında bırakmamışlardır. Anlar sonsuzluk anlarına dönüşmüştür" (Geniş Açık Dergisi, Sayı 8, Güz 99). O, fotoğraf makinesini insanın odağına yöneltmektedir. Objektif karşısında duyulan tedirginlik ve soğukluğu ortadan kaldırmaktadır. Sander'in fotoğrafları son derece yumuşak ve rahat fotoğraflardır. Bakma, görme eylemi, anlatma ve yansıtmaya dönüşmüştür. "20. Yüzyıl İnsanları" projesinde yer alan insanların bugün belki de hiç biri yaşamıyor. Ama bakışları, giyimleri ve yüzlerine yansıyan anatomik çizgilerle günümüze kadar gelmişlerdir.

August Sander'in fotoğrafları arasında beni en çok etkileyen eseri 1913 yılında çektiği "Young Farmers" (Genç Çiftçiler) isimli eseridir. Sander'in bu fotoğrafı haberi ya da habersiz çektiğini bilmiyoruz.

Ancak fotoğrafa yansıyan insanlar bize belli bir dönemin habercisi gibidirler ve fotoğraf üzerinde nice yorumlar yapmaya olanak tanımaktadır. Kareye sığdırılmış üç genç, Sander'in bir gezisi sırasında objektifine yakalanmış olabilirler. Bu yakalanma sonunda biraz şaşkınlık ve anidenlik olsa da üç genç ruhları ile fotoğrafçıya bakmışlar ve masumiyetlerini aktarmışlardır.

Fotoğraftaki üç genç, çiftçi de olsalar giysileri onlara karşı olan saygınlığı kat kat artırmaktadır. Belli ki toprakla uğraşılmayan bir günde belli bir törene ya da kente

inip eğlenecekler. Yürüdükleri yol çamurlu olsa da onlar en güzel eğlence kıyafetlerini giymeyi, ellerine şapkalarını ve bastonlarını almayı ihmal etmemişlerdir. Genç çiftçilerin topraktan uzak kalacakları tek bir gün bile, onlara bir tören gibidir.

Sander yakaladığı bu fotoğrafla 1913 yılında insanların giyimleri konusunda bize ipuçları göndermiştir. Arka planda günlük yaşamlarının en yoğun geçtiği tarlalarının silik görüntüleri yer almaktadır. Üç genç ve bastonlarının duruşlarıyla fotoğrafta dikey çizgiler oluşturuyorlar. Fotoğrafın arka yüzünü dolduran silik tarla dolgusu, ufuk çizgisi ve yürüdükleri patika yolla bir yatay paralellik kazandırarak karenin zenginleşmesini ve bütünselleşmesini sağlıyor.

Fotoğrafın bize göre sağ tarafından vuran ışık, koyu renklerde giyinmiş takım elbiselerin tonları hakkında fikir veriyor. Aynı ışık yüzlerine yansıyan bir karaltı yaratarak ifadelerin güçlülük kazandırıyor.

Öyle fotoğraflar vardır ki; sinema tekniğinde saniyede geçen 24 karenin bir parçasıdır. Bir sinema anlatısının kesit noktasıdır. Fotoğrafın giriş ve çıkış notları, öykünün bir önceki ve bir sonraki karelerini hatta sonucu bile anlatmaya yetiyor. "Genç Çiftçiler" karelere sığmayan öyküsel bir anlatıdır. ▲



Öyle fotoğraflar vardır ki; sinema tekniğinde saniyede geçen 24 karenin bir parçasıdır. Bir sinema anlatısının kesit noktasıdır.

IDFA 2002'DEN İZLENİMLER*

Belgesel Sinema

**IDFA,
film gösterimlerinin
ve yarışmalarının
yanı sıra çeşitli
platformlarıyla
belgesel film
dünyasının merkezi
olmayı sürdürüyor.**

Belgeselin kurucularından büyük usta Joris İvens'in ülkesinde, Amsterdam'da her yıl yapılan ve Joris İvens adına bir ödülün verildiği dünyanın en büyük Belgesel Film Festivali olan IDFA'ya (International Documentary Film Festival of Amsterdam)'ya ve IDFA bünyesindeki Forum toplantılarına gözlemci olarak davet edilmişim. Özellikle bağımsız yapımcıların finansmanına olanak sağlayan Forum oturumlarına katılarak, dünyada üretilen belgesel projelerini, yayıncıların talebinin hangi yönde ilerlediğini anlama fırsatı buldum. Bu gözlem ve deneyimimi BSB'li belgeselci arkadaşlarla paylaşmak istedim.

Sonuncusu 20 Kasım-1 Aralık 2002 tarihleri arasında yapılan ve 97.000 kişinin (geçen yıl 90.000) izleyici ve profesyonel olarak katıldığı IDFA, film gösterimlerinin ve yarışmalarının yanı sıra çeşitli platformlarıyla belgesel film dünyasının merkezi olmayı sürdürüyor. Sayılarla bu festivalin çapını şöyle açıklıyorlar: Festival arı kovani gibi işleyen birbirinin karşısında, yanında üç binada yer alıyordu. Tek bir binada yer alan 8 sinemanın her birinde, her seansta farklı filmler gösteriliyordu. Bir de sadece bizlere profesyonellere yapılan özel gösteriler vardı. Tarihi bir kilise Forum toplantılarına ayrılmıştı. Ayrıca bar-kahve-buluşma-toplantı yeri olan, belgesel sinemanın geleceğini araştıran atölyelerin ve haberleşmenin (bilgisayarlar mailbox'lar vb.) yapıldığı sosyal bina vardı.

Bu yıl dünyanın dört bucağından IDFA'ya katılan 97.000 kişinin 1584'ü konuk (yapımcı, yönetmen, senarist, müzisyen, dağıtımçı, TV temsilcisi), 255'i gazeteciydi.

On gün boyunca 10 bölümde sınıflanan 200'den fazla belgeselin gişe gelirleri geçen yıl 250.000 Euroyken, bu yıl 290.000 Euro'ya çıkmış. Filmlere önceden bilet almamış olanların gişelerin önünde oluşturdukları kuyruklar sabahın dokuzundan itibaren kıvrılarak sokaklara taşıyordu.

IDFA'nın profesyonel belgeselcilere yönelik en önemli etkinliği on yıldır yapılmakta olan Forum toplantılarıydı. Geçmiş Forum'larda destek bulan 8 film tamamlanmıştı ve bu yılki festivalde gösteriliyordu. Çoğu Avrupalı olmakla birlikte bütün dünyadan gelen belgeselcilerin projelerini TV editörlerine sundukları ve büyük ölçüde finansman buldukları Forum'un yorucu ve yoğun toplantıları dünya belgeselcilerinin bir araya getiren bir "forum"du ve yepyeni ufuklar açıyordu.

IDFA'nın bu yılki teması son yılların en gözde konusu, en genel anlamıyla inançlar olarak belirlenmişti: "Siz neye inanıyorsunuz?" (What do you beleive in?)

Hepsini görebilmenin asla mümkün olamayacağı festival filmleri de bu temaya göre seçilmişti. Afrikalı animist köylülerden, Asya'dan, Güney-Kuzey Amerika'dan, Ortadoğu'dan, İskandinavlar'a kadar bütün inanç yelpazelerinden filmler vardı. Festivalin Joris İvens büyük ödülünü bir ABD yapımı, "Bowling for Columbine" (Benim Cici Silahım) alıyordu. Bu film bu yıla kadar programının hiçbir bölümüne belgesel kabul etmeyen Cannes Festivali'nde özel olarak gösterilmiş ve Mayıs 2002'den itibaren Avrupa'nın ticari sinemalarında gösterime girip seyirci rekorları kırmıştı.

Festivalin "inançlar" temalı programı iki bölümden oluşuyordu. Birinci bölüm her zaman dini olmayan ama kör inançlı, takıntılı (obsessive) insan portrelerinden oluşuyordu. İkinci bölümde ise, medyaya inanmak konusu vurgulanmıştı. Günümüzün bilgi toplumlarında (information society) çoğalarak karşımıza çıkan yalanlar ve aldatılmalar konusu...

Festivalin en geleceğe yönelik ve en profesyonel bölümü olan Forum onuncu yılındaydı. Üç gün sürdü.

Ancak akredite edilmiş profesyonellerin katılabildiği Forum oturumlarında Belgesel film projeleri ev sahibi moderatörler, dünya TV'lerinin (Avrupa, ABD, Kanada, Avustralya vb.) 'commissioning editörleri', projelerin sahipleri ve gözlemcilerin oluşturduğu bir kurulda gerek sözlü sunuşlar gerekse görsel-ışitsel örneklerle tanıtıldı. Proje sahipleri ekip olarak (yapımcı, yönetmen, yazar ve Forum'a kabul edilebilmek için olmazsa olmaz bir koşul olan projeyi destekleyen bir TV kanalı temsilcisi-commissioning editor) masada yerlerini alıp sunuşlarını yaptılar. Her projeye 15 dakika süre veriliyordu (7 dakika sunuş ve ardından 8 dakikalık bir soruları yanıtlama). 15 dakikanın sonunda moderatörler oraya her yıl geldikleri anlaşılan TV temsilcilerini söz konuyu projeyi desteklemeleri için bazen ismen, bazen espriyle "bakın bu sizin kanalınıza göre olabilir" ya da "hadi sen buna bir yayın kuşağı bulursun" vb. gibi sözlerle kışkırtıyorlardı. Böylece Forum'a kabul edilen projelerin çoğu irili ufaklı bütçelerine, büyüklüğüne bakılmaksızın destek buldular. Forum'un ilk gününde bir Bulgar yapımcı 5 yayıncının hemen oracıkta 10.000'er Euro desteğiyle 50.000 Euro'luk (onlara göre küçük!) bütçesini bir defada buluvermişti. "Gueorgui and the butterflies"... Bulgaristan'da bir köyde ve umarsız akıl hastalarının yaşadığı bir 16. yüzyıl manastırında, sefaletle deliliğin hüküm sürdüğü yaşamlara yeni bir soluk ve ışık getiren, sümüklüböcek, devekuşu, ipek böceği vb. yetiştirme projesinin iyimser ve umutlu belgesel projesiyle ...

Forum Avrupa TV'lerinin (commissioning) editörlerinin ve bağımsız belgesel yapımcılarının her yıl bulunduğu en büyük platform olma özelliğini taşıyor. Amacı bağımsız belgeselcilerin yeni projelerinin yayıncılara, yapımcılara ve diğer profesyonellere sunulması (pitch) ve filmin yapılabilmesi, finansmanının sağlanması için bir ortam yaratmak... Sunuşlarını başarılı yapabilenler hemen orada randevulaşp daha sonra özel toplantılarla anlaşmalarını sonuçlandırıyor, ortaklıklar kuruyor ve projelerinin yapımına başlayacak duruma geliyorlardı.

Belgesellerin uluslararası ortak-finansmam için Forum Avrupa Belgesel Ağı (European Documentary Network-EDN) ile işbirliği içinde Hollanda Forum Vakfı tarafından organize ediliyor ve MEDIA programının ve Hollanda Eğitim, Bilim ve Kültürel İşler Bakanlığının mali desteğiyle hayata geçiyor.

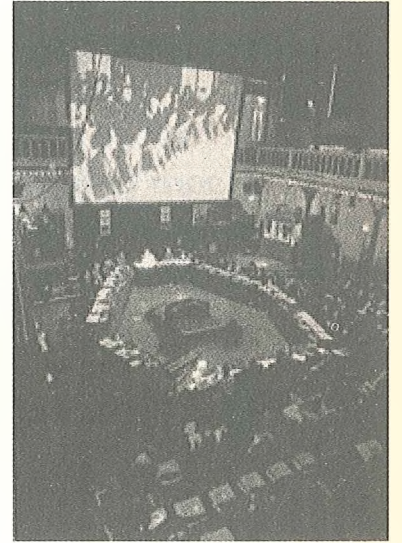
Bu yıl Forum'a başvuran 162 projeden 44 tanesi kabul edilmişti. Toplantıda bazıları görsel malzeme eşliğinde bazıları da sadece anlatılarak sunuldu. 21 ülkeden katılımcı ve gözlemci gelmişti. Benim ilk günü kaçıran oturma yetisebildiğim iki gün boyunca 30 proje sunuldu ve aşağı yukarı %70'i aradığı finansmanı buldu. Desteklenenlerin hemen hepsi bütçelerinin bir bölümünü zaten bulmuş olanlar ve video teaser'ları üç ekrandan birden gösterilenlerdi. Ayrıca konularının çarpıcılığı, samimiyeti, derinliği, yeni ve özgün üslup denemeleri seçimlerinde önemli rol oynadı.

ARTE çok sayıda projeye küçük de olsa destekler vererek herkese birer mavi boncuk dağıttı.

BBC, PBS (ABD), Kanada, Channel 4, TV 5, ZDF daha tutucu davranarak garantili projeleri tercih ettiler. Forum'un en büyük sürprizleri Avustralya TV'sinden geldi. Büyük bir cesaret ve ileri görüşlülükle ve ciddi riskler alarak en avantgard, en artistik, hiç de "rating" alamayacak projelere tam destek verdiler.

Proje önerileri gerçek bir eşitlikle değerlendiriliyordu. Projeyi öneren kişilerin kim ve ne oldukları belirleyici olmadı. En önemli ölçüt, konularının çarpıcı ve evrensel, güncel ve kalıcı, haberin ötesine geçen bir derinliği olması, yapılabilirliği ve neyi nasıl söyleyeceği, yani üslubunda yeni pırıltılar taşımasıydı.

Soğuk karşılanarlara en çarpıcı ve şaşırtıcı örnek yönetmenin onca deneyimine ve şanına-şöhretine rağmen ilgi görmeyen, benim özellikle Yılmaz Güney'e ithaf ettiği "Güney" (El Sur) filmine hayran olduğum, ünlü yönetmen Fernando Solanas ve ekibinin projesiydi. Solanas ve iki Fransız yapımcısı gelmişlerdi; 2001'deki



**Solanas ve ekibi
sunuşlarını
masada oturup
sadece konuşarak
yaptılar,
bir iki cılız
soru dışında
kimseden ilgi ve
destek görmediler.**



Arjantin krizinden sonra patlak veren sokak çatışmaları, gösteriler vb. gibi "Argentinazo" olarak tanımlanan içinde yaşadıkları kaos'tan esinlenerek, dünyadaki neo-liberal politikaları ve globalizmi eleştiren, Arjantin'in son 25 yılını, Videla diktatörlüğünden günümüze canlı bir fresko gibi çizen bir belgesel film projesini getirmişlerdi.

Solanas ve ekibi sunuşlarını masada oturup sadece konuşarak yaptılar, bir iki cılız soru dışında kimseden ilgi ve destek görmediler. Hayret! Kahve molası sırasında da üçü bir köşede yapayalnızdı. Orada bulunan tek Türkiyeli olarak Solanas'a hayranlığımı belirtmeden edemedim. Çok şaşırıldı ve sevindi. Yılmaz Güney anıldığı sürece yaşıyordu.

Forum'a katılan belgesel projeleri İrlandalılar'ın Venezuela'nın günümüzdeki siyasi çalkantılarını son solcu cumhurbaşkanının portresiyle anlatan "Hugo Chavez-Working Title"ından, gene bir Fransız yapımcıyla çalışan Mısırlı Cihan El-Tahir'in Suudi Arabistan'ın öyküsünü beş kralın hayatıyla anlattığı "House of Saud"una dek son derece güncel-siyasi projelerden, İzlanda'nın at sürülerine ve doğasına "Running With The Herd", Kanada'nın belgesel bilim-kurgu diye nitelenen yeni bir biçimle, bağımsız zeki yaratıklar robotları anlatan "Robosapiens"e dek çok farklı konuları içeriyordu. Bütçeleri, en küçüğü 72.000 euroluk Bulgar projesinden en büyüğü 1.400.000 Euroluk Tour de France bisiklet yarışına dek değişiyordu.

Forum gözlemcileri arasında geçen yıllarda projelerine destek bulmuş olan yapımcılar, basın mensupları ve gelecekte sunmayı düşündükleri projeleri olanlar vardı. Yaratıcılıkla ustalığın, taleplerle yapılabilmesi mümkün olanın birlikte varolduğu 10. Forum başladığı gibi dinamik ve coşkulu sona erdi. ▲

* Forum: Belgesellerin Uluslararası Ortak-Finansmanı Toplantısı
24-26 Kasım 2002 Amsterdam (The 10th FORUM for International Co-financing of Documentaries 24-26 November 2002-IDFA).

IDFA 2003

Dünyanın en kapsamlı belgesel festivali IDFA (International Documentary Film-Festival Amsterdam), bu yıl 20-30 Kasım 2003 tarihlerinde düzenleniyor. Yaklaşık 10 ayrı bölümde 200'den fazla belgeselin görücüye çıktığı bu büyük etkinlik, yapımcı, yönetmen, TV yetkilisi, akademisyen ve seyircilerin buluştuğu bir platform niteliği taşıyor. Festivale başvurmak için iki ayrı son başvuru tarihi belirlenmiş: 1 Nisan 2002'ye kadar tamamlanmış eserler için başvurular 1 Mayıs'ta sona erdi. Daha yeni filmler için ise son başvuru tarihi 1 Eylül.

Festivalde 60 dakikadan uzun filmlere açık olan Joris Ivens Ödülü'nün verildiği ana yarışma bölümü dışında, 60 dakikaya kadar olan filmlerin katıldığı Gümüş Kurt (Silver Wolf) başlıklı bir yarışma daha bulunuyor. Yeni yönetmenlerin ilk ve ikinci filmlerine açık olan İlk Yapıtlar (First Appearance) bölümüne katılanlar ise, Uluslararası Eleştirmenler Federasyonu (FIPRESCI) jürisi tarafından değerlendiriliyor. Festival boyunca film gösterimlerinin yanı sıra bir dizi work-shop ve FORUM gibi tartışma programları da düzenleniyor.

DÜZELTME:

2. sayımızda yayımlanan Hakan Aytekin'in Şiddet "İyi" Televizyon Üretir adlı yazısının başlığı yanlışlıkla Televizyon "İyi" Şiddet Üretir olarak basılmıştır. Düzeltir, özür dileriz.

nasıl yapmalı..!



ISSN 1303-6335



9 771303 633004