

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

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

90 sonlarından başlayarak yaygınlaşan ve etkinleşen sınıf meselesine, kadına, topluma ve kente yabanıl ve dışarıklı bir bakışın hakim olduğu filmler, aynı zamanda lümpenlik ve hiçlik kutsamalarının da yeniden ve yeniden üreticisi oldular. Böylesi bir bakış neye karşılık gelmektedir ve hangi koşullar altında üretilmektedir? 80 sonrası bilgiye ve bilgi üretimine, düşünceye karşı geliştirilen cehalet yüceltmeleri, apolitik ve milliyetçi (hatta bütün ötekileri dışlayan ve onlara karşı hayli saldırgan) söylemlerle beslenen ve güçlenen, günlük ve günü kurtaran ideolojinin resmi ideolojiyle örtüşmesi ve uyumu ile karşılaştık. Şaşırtıcı olan bu resmi ideoloji ile son derece uyumlu bakışın, Türkiye’de sinema yapanların hatırı sayılacak büyüklükte bir gurubu tarafından tamamen benimsenmesi ve hatta bu bakışların ve ideolojilerin günlük yeniden üretimine katılıyor olmaları oldu. Toplumsal çatışmaları ve aradaki mesafenin giderek açıldığı sınıf ayrımını umursamayan, kente ve kadına dışarıklı, uzak, yabanıl unsurlar olarak bakan, lümpen ve şoven bir dili benimseyerek ve hatta yücelterek üreten bu dünya kavrayışına paralel olarak, örtük ve/ veya açık şiddeti “cazip” bir anlatı biçimi olarak stilize eden ve meşrulaşmasına katılan bu filmlerin “post” ön ekli dünya tarihimizin bu aşamasında yaygınlaşmış olmalarının arka planında duran siyasi, toplumsal ve iktisadi ilişkileri görebilmeyi amaçlıyorum.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dolayısıyla bu tuhaf mesafe ve aşinalık ortak bir çalışma başlığı, bir kitap ismi olarak, son derece çarpıcı ve analitik açılımlar sağlayan *Çok Tuhaf Çok Tanıdık : Vesikalı Yarım*³ kitabının başlığı kitabın içeriğinin ötelere uzanıp, bana başka bir bakışla, başka yöntemlerle düşünme kapıları açmaktadır; bu ilham veren başlığa teşekkür ederek çağrıştırdıklarına bakacak olursak: Kadın ve erkek seyirciler çok tuhaf, yani, aslında biraz yabancı/ uzak ama çok aşına, tanıdık/ yakın dünyada bir süre oyalanacaklarını bilerek öykünün dünyasına fantastik kaçışlar kiralyıyorlardı.⁴ Özellikle de Yeşilçam ve onun seyirci ilişkisi aslında bu tür bir seyirlik eğlence olarak tanımlanabilir. Yeşilçam’ın en parlak dönemlerinde film salonu işletmecilerinden starların ismi verilerek film siparişi alınması belki sözünü ettiğimiz halk eğlenme biçimlerini de destekler bir bilgiye dönüşebilir. Daha önce de yazmış olduğum gibi Yeşilçam bir *ima ile geçişirme sinemasıdır* ve kendi estetiğini kendine özgü bir tarzda, minyatürde olduğu gibi belli sahne tekrarları üzerinden kurup durur. (Akbal Süalp, 2004) Bu o tuhafın, yani kurmaca olan, dışardan ve yukardan anlatılan, hatta çoğu zaman uyarlanmış

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

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

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

Türkiye dünya ile birlikte değişirken Türkiye'de eğlenme ve seyir ilişkileri de dönüşüme uğradılar. Bu mesele bu yazının sınırlarını zorladığı için üzerinden durmadan geçeceğimiz bir başka başlık; ama bu hızlı değişim hem seyretme biçimlerini hem de bu alana üretim yapan anlatıcıların anlatı biçimlerini de değiştirdi.⁵ Sinema bu anlamda daha klasik anlatılarla, daha erkek seslerle dolarken göz yaşı sineması da ağırlıklı olarak erkek melodramlarına dönüştü. Kendi ötekisinin dünyasını da temsil ettiğini düşünen erkeklerin tuhaf mesafeli öykü dünyaları yerine, kendi hayatının melodramına ya da bir melodram olarak gördüğü kendi hayatına, üstelik, kurmacanın duygusallığını yeniden kurarak değil bu 'duygu dolu halin' kendi öyküsüne içkinliğine hislenerek yapılmış melodramlarla; mesafesiz; yönetmenin mahremine aşına kılındığımız yeni bir seyirlikte karşı karşıyayız. Bunun arkasında sadece eğlenme, seyretme ve anlatıp gösterme biçimlerinin değişimi yatmaz; bu değişimlerin ardında dipten ve çok güçlü kırılmalarla dönüşüme uğrayan, birbirine örülü pek çok toplumsal dinamik söz konusudur. En azından değişim ve dönüşümün sözü edilen yönünü anlayabilmemizin böyle bir analizi gerekli kıldığını düşünmekteyim.

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

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

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

Daha önce hem kara film (filmnoir) zamanmekanında hem de bununla birlikte gelişen *fanusunda bekleyen dışarıklı yabancı duyarlılık filmlerinde* çözümlenmeye çalıştığım gibi öncelikle kadına yönelik bu şiddetli öfkenin bir anlamı vardır. Aslında özellikle *Barda* filminde daha önce ip uçlarını veren kadından gayri diğer “ötekileri” de nispeten görme şansımız oldu. *Barda* filminin özelinde açığa çıkan ve yönetmenin filmin festival sırasındaki gösterimi ardından söyleşide sansürlediğini ifade ettiği üzere, diğer erkeklere de uygulanan tecavüz sahnelerinin sonradan belli bir endişeyle filmin gösterim kopyasına girmemesi belki bizi aydınlatabilir.⁶ 80 sonrasının iktisadi, toplumsal ve siyasi yeniden düzenlenişi, ve bu düzenlenişin gerekli müdahaleleri içinde değerlendirilen çok parçalı savaşlar -ki bir toplarsak büyük bir dünya savaşı çoktan etmiştir-, işsizlik, yersiz yurtsuzluk, yoksullaşma, deneyimin kısıtlanması sıradan bireyleri köşeye sıkıştırmıştır. Sıradan birey sabah kalkıp dünyadaki durumun analizini yapmadığından, başına gelenlerin nedenlerini, mağduriyetlerinin muhatabını aramamaktadır. Oysa dünya üzerinde savaşlar ve iktisadi bunalımlar, emeğin dağılımı ve yeniden örgütlenmesi insanları işsiz ve konumsuz bırakırken, beraberinde gelen

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

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

Türkiye’de aşınası olduğumuz geleneksel ‘Kerim Devlet’ ve sınıfsız toplum indirgemelerinde olduğu gibi bizim sinemamızda bu toplumun yaşadığı bütün çelişkiler, modernizmle ve Batıyla baş etme meselemiz ya da sınıf çatışmalarının algılanmasına karşı gösterilen direnç uzunca bir süre, özellikle de Yeşilçam sinemasında, köy kent karşıtlığı üzerinden *ima ile geçirilmiştir*. Yukarıda Yeşilçam’a özgül durumlardan biri olduğunu belirttiğim *ima ile geçiştirme sineması* dahilinde aslında içinde folklorik öğelerin bulunduğu köy ve ağa filmlerinin anlatılarına bakarsak, kötü yürekli zalim gaddar ağalar Yeşilçam’ın kötü oğlanları tarafından oynanır, baş roldeki bizim oğlanlar ise halk kahramanlarıdır. Reçber maraba, yanaşma, eşkiya ya da halk ozanı muhalif olanın ve başkaldırının sesi olurlar. Toprağı mülk edinmiş ağalar, feodal düzenin temsilcileri ve onun karşısında ezilmekte olan köylüler vardır ve yönetmenler, eğitilmiş, küçük burjuva konumlarından okurlar bu ilişkileri. Feodalizme, onun direnen unsurlarına karşı bir muhalif duruştur bu. Kentli küçük burjuvalar olarak feodal uzantılardan rahatsız olanlar ise, onlardır. Sınıflar ve karşıtlıklar iyi koyulamadığı için de muhalif karakterler feodal dönemin kahramanlarıyla kotarılır. Bunun uzantıları postmodern efektlerle hala devam etmekte ve televizyonda mecrasını yeniden üretmektedir.

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

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

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

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

ve seküler olmuş Varoluşçuluğun, kişilerin özgür iradeleriyle kendi seçimlerini yapabilmesi fikrinin idealizmi, koca bir soru olarak da durmaktadır. Bir yandan toplum küçük bireyi diğer küçük bireylerle ilişkisi içinde bir kurt gibi kemirirken, özgür irade ve özgür seçimler tartışılabilir gibi, her halde Sartre ya da Camus için özgür seçim kadere boyun eğip savrulmak anlamına da gelmemektedir. Onların düşüncesini daha önce sözünü ettiğimiz yaman çelişki doldurmuş, sorularını buradan sormalarına neden olmuştur. Sartre, Varoluşçuluk felsefesi içindeki yolculuğunu ve Marksizm'in bir felsefe ve duruş için neden gerekli olduğunu *Yöntem Araştırmaları* adlı çalışmada bu nedenle açıklamak gerekliliğini duyar. (Sartre, 1998) Zaten Demirkubuz'un Varoluşçuluğa yaptığı atıflarda referans verdiği Camus'den ziyade, insanlık durumunun insanın yazgısı olduğunu düşünen ve tutkunun sonuçlarını önemseyen Kierkegaard'a yakın duran bir varoluşçuluğun içinden konuştuğunu söyleyebiliriz. Kaldı ki Lutherci Hıristiyan ahlakı savunan düşünür bir yandan da karar vermenin ahlakının gerekliliği üzerinde durur. (Kauffmann, 1964) Dostoyevski'ye gelince O, küçük insanın yaşamın ağırlığı karşısında daralan dünyasını anlatırken Bakhtin'in dediği gibi diyalogik ve polifonik bir dil kullanır. Kahramanların içsesleri sürekli aykırı ve kışkırtıcı tartışmalar, sorgulamalar üretir. Demirkubuz ise monologla öfkeli bir kadersizliği anlatır. Düz düzgün erkek melodramları anlatır. Bizim sıradanlığımız onun öyküleri ile bağ kurmamızı sağlar. Havada asılı ruhların kırıldı kırılacak onurları uçuşur gider.

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

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

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

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

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

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

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

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

sorgulanıp kırılacağı yerde; kendi kendini temsil edemeyenlerin yerine konuşmaktan vazgeçip, kendi kendini temsil etmelerinin yollarını aramaktan da vazgeçip ve bunun için geliştirilmiş araç ve aracı teknolojileri de kendilerinin kılarak yani yine temellük ederek (video, video art vs⁷) temsil eden tuhaf bir ilerici fikriyle, temsil ettiğinin durumuyla özdeşleştiğini zannediyor ve böylece demokrasi ve eşitlikten yana ilerici bir dünya kurmakta olduğunu mu düşünüyorlar? Bu ruh ve kafa bulanmasının sebebi nedir acaba? Sınıfsız ve liberal bir cennette yaşadığımızı düşünmeleri mi? Bu cennete tek meselenin kimlik meselesi ya da ezilenler adına ezilenmiş gibi konuşmak olduğuna kanaat getirmeleri mi acaba? Kimsenin niyetini sezme gibi uzun zamanlı bir lükse sahip değiliz.

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

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

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

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

⁷ Video aracı 1960 başlarından itibaren kullanılmaya ve sanatsal kültürel üretimlerin bu çok yeni ve heyecan verici yeni alanı olarak ortaya çıktıktan sonra; videonun ve video sanatı'nın demokratikleştirici canlandırıcı yani çok konuşulup tartışılmıştı. Bu yeni araç yeni bir aracı olarak herkesin kullanabileceği herkesin kendi öykülerini dertlerini anlatabilecekleri bir alan yaratabilecekti. Ama herkes kullanamadı hala da kullanamıyor. Herkes adına birileri kullanıyor ve bu videolar demokratikleştiği düşünülen müzelerde, sergi alanlarında, banka ve holdinglerin yerleştirme mekanlarında kavramsal sanat yapan sanatçılar tarafından kullanılıyor; üstelik 'halktan biriymiş' gibi görünmenin özensizliğiyle.

KAYNAKÇA

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

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

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