

Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar: Arabesk-Noir ya da Hiçlik Kutsamaları

Marx kapitalizmin zamanı, mekânı ele geçirir ve onu hiçleştirir der. Çoğu zaman güçlü analitik çıkarsamalar iyi şiirlerin dizeleri gibi çalışırlar. Pek çok kez söylenir ve deneyimin bir noktasında zihninizde netleşip, kristalleşirler. Kapitalizmin zamanının mekânı ele geçirip hiçleştirmesi de böylesi bir analitik çıkarsama. Bugün bunu en çok 1980'lerin uğramadığı, uğrayamadığı ya da özellikle uğratılmak istenmediği yerlere bakınca hissediyor insan. Yani, kuramsal ve analitik olan deneyimin günlük hayatın içinde birden net görülebilir oluyor bir kez daha. Daha kaba, daha betimlemeci bir biçimde söylersek, özellikle 1980'lerden sonra metropolleşen, dünya mekânları olan, yani küreselleşme mekânları haline gelen pek çok yerin, hem çehresi hem de o mekânlardaki fiziksel ve deneyimsel var olma biçimlerimiz ve yarattığı kültürel doku hızla birbirine benzeyerek dönüştü. Ve hatta pek çok hiç mekân yarattı. Bunları 80 sonrası neoliberal politikaların günlük hayat dokusunda dönüştürdüklerini, dönüşen kentleşme modellerini, marka zincirlerini, hızlı ve çok sayıda artan hiç mekânların ortak tasarımlarını günlük hayat içinde sıradan gözlerle bile algılayabilir olduk. Bir tatil kasabasından, büyük şehre dünyanın mekânları birbirine benzer şekiller; toplumsal görünümler almaya başladı. Tabi bunlarla uyumlu yaşama biçimleri, bir şeyleri yapma tarzları da oluştu. Bir takım yerler aynileşti, standartlaştı. Ama bazı mekânlara bu zamanlar uğramadı, uğrayamadı ya da daha farklı uğradı. Başka bir zamanın mekânları olan o yerlere gittiğinizde, sadece mekânda değil zamanda da yolculuk ettiğinizi düşünürsünüz. Kimi yer 19. yüzyıl fotoğrafları gibi görünür kimi yerler de 1980'ler uğramamış gibidir. Bunu Kıbrıs Türk kesimi gibi, bizim birçok Anadolu şehrimiz gibi yerlere gittiğimizde çıplak gözle bile algılayabiliriz. Mc Donald's, Marx and Spencer, H&M, Starbucks gibi dünya tüketim markalarının bulunmadığı bu şehirler, geçmiş zaman kipinde kalmış gibidirler. Başka bir zamanın, siyah beyaz Yeşilçam filmlerinin mekânlarıdır. Ben bu mekânlara 80'lerin uğramadığı mekânlar demeyi tercih ediyorum. Bu mekânlara yolculuk yapmakla insan sadece mekânda yolculuk yapmıyor, zamanda da yolculuk yapabiliyor. Buna, "geri kalmışlık" ya da "otantik"lik deyip geçebiliriz de tabii. Böyle tanımladığımızda bile nedenini sorgulama ihtiyacı sürmelidir. Ya

da bütün sorgulama ve tanımlama analiz etme ihtiyaçlarından uzakta ki çoğu zaman da böyle oluyor, başka türlü bir turistik taleple bu mekânlara yeni değerler kazandırmaya ve dönüştürmeye çalışıyoruz. Hatta bugün *cittaslow* denilen *yavaş şehir* kavramıyla birlikte hayat temposunun düşük olduğu bu yerleri özel listelerle ilan edip cazibe merkezi haline getiriyoruz.

Zamanın temposunun düşüklüğünün ne anlama geldiğini, neden farklı mekânlarda zamanın hızının farklı algılandığını, bunun üretim biçimleri ve ilişkileriyle olan alakasını toplumsal hayat ve bireyler üzerinde etkisini konuşmuyoruz. Turistik bir değer olarak öne çıkarılan yavaş şehirlerin tanıtım ifadeleri kendini ele veriyor analizin söylediğini bize tasvir ediyor:

- Kasım 1999'da Orvieto'da hazırlanan sözleşmeye göre Yavaş Şehirlerin şu şartları sağlaması gerekiyor:
- 1 - Etrafını çevreleyen bölgenin ve kentsel düzenin niteliklerini korumak ve geliştirmek için, yeniden kullanma tekniklerini araştırarak, çevresel politikalar uygulaması,
 - 2 - Toprağın işgali için değil, kullanımının geliştirilmesi için, işlevsel bir altyapı politikası yürütmesi,
 - 3 - Çevrenin ve kent düzeninin kalitesini geliştirmek için teknoloji kullanımını teşvik etmesi,
 - 4 - Doğal, çevreyle uyumlu tekniklerin kullanımıyla üretilen yiyecek maddelerinin tüketimini desteklemesi, genetik yapısıyla oynanmış ürünleri hariç tutarak, Slow Food Ark ve Presidia projeleriyle işbirliği içerisinde, zor durumlar için gereken tipik ürünlerin üretilmesi,
 - 5 - Bir bölgenin kültür ve geleneklerinin korunarak, simgeselleşmesine katkıda bulunup, yerli üretimi teşvik etmesi ve tüketicilerle, kaliteli üreticiler ve satıcılar arasında doğrudan temas kurulabilmesi için tercih edilebilir ortamlar ve mekanlar yaratmayı desteklemesi,
 - 6 - Konukseverlik kalitesini ve yerel toplum ile onun belirli özellikleri arasında gerçek bir bağ kurmayı desteklemesi, bir şehrin kaynaklarının eksiksiz ve yaygın olarak kullanımını önleyen fiziksel ve kültürel engelleri kaldırması,
 - 7 - Gençlerin ve okulların sistematik bir biçimde lezzet eğitimiyle tanışmasına özel bir dikkat göstererek, yalnızca iç işletmecilerinin değil, bütün vatandaşlarının Yavaş Kent'te yaşadıklarına dair farkındalıklarını sağlaması.
- (<http://www.ekolojistler.org/hizla-yayilan-yavas-sehirler-yavas-sehir-chiavenna-arkitera.com.html>)

Bu manifesto'nun retoriğini, söylemsel yanını bir tafraya koyarsak; bize aslında nasıl yaşamak istendiğine dair ne söylediğini bulabiliriz. Yani rahatsızlık nedir, niye olabilir, aslında istenen nedir sorularının cevabına doğru bir rota çizebiliriz. Kapitalist üretim tarzından kurtulmak, toprağa bağlı küçük topluluklar halinde yaşamak; bir tür kapitalizm öncesi toprağa bağlı özgür küçük toprak sahipleri gibi davranabilmek. Sanıyorum sermaye birikimiyle ne yapacaklarını henüz düşünmüyorlar; ya da sermaye biriktirmeyeceklerini düşünüyorlar ya da bu birikimi toplumsal olarak paylaşmayı düşünüyorlar. Kapitalist toplumun bağrından çıkan yeni toplumsal üretimsel modellerden birini mi oluşturuyorlar; bu da ayrı bir soru. Yavaş yaşamak istemek bu anlama geliyor. Hız, hareket ya da zaman kapitalist üretim ilişkilerine toplumsal örgütlenişine içkin bir şeydir. Sürekli devinim içinde sürekli devrimci dinamik ve hıza harekete değişime içkin bir toplumsal tarzdır, Kapitalizm. Ve zaman yani hız ya da hareket mekânın bir boyutudur. Hızı yavaşlatmaz o mekân üzerindeki var olma biçiminizi değiştirirsiniz. Toplumsal olarak örgütlenen üretim ilişkilerini değiştirirsiniz.

Öte yandan tuhaf bir şekilde yükselen değerlerin ya da değerlendirmelerin sık konuşulan, sık önerilen şeylerin birbirinden bu kadar farklı alanlarda, eş zamanlı yoğunlaşıyor olması da dikkat çekici durmakta. Ama böylesi bir sorgulamayı burada yapamayacağımıza göre, biz, tekrar kentli insanın sıkışmışlığı, parçalanmışlığı ve tekrar evine, taşraya yolculuğu üzerine yoğunlaşan anlatılara ve bu anlatıların arabesk ve kara film üsluplarına yönelik sorgulamamıza dönelim. Türkiye’de ve dünyada son otuz yılın sineması bu meselenin kendisine ait resimler vermekle birlikte, meselenin neden ve niçinlerini çok az gösterebildi. İnsanı rahatsız edenin büyük kentlerde günlük hayatın sıkıntısının nereden kaynaklandığı ya da kırsalın, kasabanın ya da hadi taşra diyelim, zamanın yavaş akışının nedenlerini ya da eğer birileri için cazibe alanı olarak geliyorsa bu cazibenin nedeninin ne olduğunu tartışmaksızın ya da sorgulamaksızın bir tedirginliğin anlatıları daha çok hâkim oldu. Son dönem Türkiye sinemasında bugüne kadarki film serüvenlerine baktığımızda, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemalarının ya da Reha Erdem, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerin bazı filmlerinin ve bu izlekten giden diğer filmlerin yukarıda sözünü ettiğimiz resmi bize sunduklarını söyleyebiliriz. Aslında bu filmlere yaygın olarak böyle bir eleştiriyle pek yaklaşmadı. Sözünü ettiğim filmler için daha çok taşra duygusunu ya da duyarlılığını aktaran filmler denildi. Bu tanımlama tıpkı tanımladığı filmler gibi bir eksikliği taşıyor, bir eksikliğe işaret ediyor. Toplumsal ve sınıfsal analizin eksikliğinin konuşulması gerektiğini düşünüyorum. Aslında ısrarlı bir analiz etme çabasıyla muhtemelen kendimi çok tekrar etmeme neden oluyorsa da toplumsal dinamiklerin mekân ve zamanla olan ilişkisinin ve bu ilişkinin kendini filmler gibi temsil biçimleri üzerinden açığa çıkardığına da inanıyorum.

Ana sorularımızdan bir tanesi *Masumiyet*’ten (Zeki Demirkubuz, 1997) ve *Mayıs Sıkıntısı*’ndan (N. B. Ceylan1999) başlayarak *Beş Vakit*’ten (Reha Erdem, 2006) *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007) *Süt* (Semih Kaplanoğlu, 2008) ve *Tatil Kitabı*’na (Seyfi Teoman, 2008) uzanan bu dünyaların sıkıntısının nereden kaynaklandığıdır. Kasaba ya da taşra bir kaçış mıdır? Son liman ya da sığınak mıdır? Yoksa özlem, sadece bir sıla hasreti midir? Ya da bu filmler kasabaya, taşraya, bir kaçış olarak vardıklarında kaçtıklarının ne olduğu yeterince açık mıdır?

Ya da sorumuzu şöyle de başlatabiliriz daha önce kenti, kentteki kaybolmuş, sıkıntılı küçük bireyi anlattıkları kara filmlerden o filmlerin kentsel mekânından neden bunaldıkları, niye köşeye sıkışmış oldukları yeterince açık mıydı? Lümpen bir hiçlik kutsaması haleti ruhiyesiyle yapılmış *Ağır Roman* (Mustafa. Altıoklar, 1997) *Gemide* (Serdar. Akar, 1998), Dar *Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar. Akar, 2000), *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2005), *Barda* (Serdar Akar, 2006) gibi kara filmleri ele alalım. Kara film üslubunun abartılı bulabileceğimiz

ölçüde biçimsel ve üslupçu bir seçişle kullanıldığı bu filmler tartışmakta olduğumuz örselenmiş erkek kahramanların lümpen hayat tarzlarının kutsandığı, şiddetin mazeretinin mağduriyet durumlarıyla açıklandığı filmlerdir. *Laleli'de Bir Azize* (K. Sabancı, 1998), *Her Şey Çok Güzel Olacak* (Ö. Vargı, 1998), *Karışık Pizza* (U. Turagay, 1997), *Fasülye* (Bora Tekay, 2000), *9* (Ümit Ünal, 2002) kara filmin üslupçuluktan ziyade bir tarz olarak var olduğu filmlerdir. Yukarıdaki ilk gruptaki filmlerdeki sorunların bu gruptaki filmlerde daha az bir yoğunlukta bulunduğunu gözlemleyebiliriz. Karakterlerin hem kentle hem de kadınla ilişkileri daha az sorunludur. *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997) *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz, 1999), *İtiraf* (Zeki Demirkubuz, 2001), *Yazgı* (Zeki Demirkubuz, 2001), *Bekleme Odası* (Zeki Demirkubuz, 2003) *Meleğin Düşüşü* (Semih Kaplanoğlu, 2004), *Rıza*, (Tayfun Pirselimioğlu 2007), *Pus* (Tayfun Pirselimioğlu, 2009), *Kara Köpekler Havlarken* (Mehmet Bahadır Er & Maryna Gorbach, 2009) gibi filmleri düşündüğümüzde tartıştığımız meseleler biraz daha karmaşık bir hal almaktadır. Zeki Demirkubuz'un filmlerinde lümpenlik kutsamaları, sıklıkla ve yoğun olarak karşımıza çıkıyor. Ama Serdar Akar'ın filleri gibi üslupçu değiller. Anlattı melodramlar, erkek melodramları ve daha çok mistik bir varoluşçulukla, bunalan, sıkışan erkek kahramanların hassasiyetlerinin, kaderlerinin kaçınılmaz bir fonu olarak kara film üslubuyla karşılaşılıyor. Tayfun Pirselimioğlu'nun her iki filminde Demirkubuz'un filmlerine benzer bir problemi daha naif, daha öfkesiz, daha az mistik boyutlarda görüyoruz. Erkek kahramanların çıkışsızlığının arka planının sinemasal olarak gösterildiğini de söyleyebiliriz. Hem kente hem taşraya kara film gibi bakan *Masumiyet* (1997) *Uzak* (N. B. Ceylan, 2002) filmlerini ya da taşranın kendisini taşra anlatısını da kara film üslubuyla anlatan *Vicdan* (Erden Kral, 2008) *Hayatın Tuzu* (Murat Düzgünoğlu, 2009) gibi filmlere de var. Ve belki daha da ilginç olanı kendi bakışımızı ve analiz çabamızı da bu analiz çerçevesinde yenilemeye zorlayan N. B. Ceylan'ın *İklimler* filmiyle başlayan *3 Maymun*'la aslında kendi üslubunu daha da netleştirdiği üslupçu ve biçimci bir anlatının tonlarından biri olarak kara filmin devreye girdiği filmlere de ayrıca bakmak gerekiyor. Ceylan'ın biçimciliği ve üslupçuluğu daha önce tartıştığımız üslupçu filmlerden farklı. Zaten Ceylan'da kara film daha çok bir ton gibi duruyor, anlatılarının kadın erkek ilişkilerinin sorunlu yanlarının bu filmlerle paylaştığı benzerlik ortak toplumsal dönemeç ve zamanın ruhu ile ilgili gibi duruyor. Benzer bazı unsurları taşıyor olsalar da *Hayat Var*, (2008 Reha Erdem) ve *Gölgesizler* (Ümit Ünal, 2009) filmleri paylaştığı zamanın ruhunu farklı algılayarak, başka bazı bakışlarla diğer filmlerden önemli bir ayrılış gösterdikleri için ikisini de başka bir bağlam içinde konuşmalıyız.

İster kent içinde sıkışıp kalsınlar, ister taşraya kaçarak sıkışıp kalmaya devam etsinler bu filmlerin bir sıkıntının, rahatsızlığın filmleri olduğunu söyleyebiliriz. Hatta daha önce tartıştığım gibi kentsel mekân olarak aslında kentin ve kentsel toplumsal dokunun kendisini değil de küçük bir köşesini içe dönük ve dışarıklı bir bakışla çektikleri önermemizden hareket edersek bu sıradan küçük insanların varoluş probleminin sineması bize neyi anlatıyordu? Ya da hiç anlatılıyorlar mı?

Hemen bir parantez olarak bu anlatı meselesini de açmak gerekiyor. 90'lı yılların ikinci yarısından başlatarak dönemselleştirebileceğimiz son dönem Türkiye sineması dönük hatta yüzünü benzer bir geçmişe özlem sıla duygusuyla Yeşilçam'a dönmüş klasik anlatı kalıplarını özellikle tercih eden, konusu ve anlatısı vasatı bir 'gusto' (gelişmiş beğeni) meselesi olarak yücelten bir tutumla da tarif edilebilir. Bu son 10 yıllık dönem içinde bu baskın üslubun dışına çıkan çok az yönetmen ve çok az film filme rastlamaktayız. Anlatımsal ve temsili filmler neyi anlattıklarını ve niye anlattıklarını ya da anlatamadıklarını sorgulamak da meşru bir çaba oluyor.

Bu noktada sorgulama kaçınılmaz olarak şöyle devam ediyor: Kasaba neyin özlemi ya da nasıl bir kaçışın mekânı; anlatılar neden bunu anlatmıyor? Şehirden kaçtıklarını; sistemin yoğun ve baskın bir şekilde bireyi sıkıştırdığı yerden kaçtıklarını düşünebilir; böyle bir çıkarımda bulunabiliriz. Filmlerinde bu yolculuğun başlangıç anı gösterildiğinde de her iki mekân arasında bir duruş ya da yaşama biçimi farkı görüyor muyuz? Şehirde öylece oturan kahraman kasabaya vardığında da öylece oturmaya devam edebiliyor. Mesela *Yumurtada*'ki Yusuf, şehirde sahaf ya da eskici olabileceğini tahmin edebileceğimiz iş yerinde öylece oturuyor ve bir varoluş sıkıntısı içinde olduğunu seziyoruz. Mekânın kapalı ve küçük oluşu mekânda kullanılanların rengi, eşyalar, toz ve hafif dumanlı hava bunları düşünmemize imkân veriyor. Ve nedense şehirli ve özgür bir kadının dükkânın içine girişi ile de kopuş anı gerçekleşiyor. Yönetmenin daha önceki *Meleğin Düşüşü* filminde düşkün bir melek olan kadın kahramanın (Tülin Özer) ki hayli kara film olan bu film içinde kenar mahallenin gariban kızının içinden çıkan bir ölümcül kadına dönüşmüştü. Biz buna ilave olarak masumiyetini bu iki film arasında kaybettiği üzerine hayali bir bağ kurabiliriz. Bir önceki filmin kadın kahramanı olarak, o, dükkâna giriyor ve üstü örtük ima dolu bir karşılaşma oluyor. Eski filmin masumiyetini kaybeden ölümcül kadından kentte boğulan Yusuf'a doğru bir geçiş oluyor; adeta kimyasal bir aktarım. Yusuf ölen annesinin ardından kasabasına gidiyor. Ve klostrofobik ve karanlık dükkânında sıkılarak oturması gibi, anne evinde de sıkılarak, kabına sığamayarak oturmaya başlıyor. Elbette film kasaba gelince bizim seyirlik mekânımızda bir açılma ferahlama, hatta sonsuz bir boşluk hissi duygusu hâkim oluyor.

Taşranın sakin sesiz pastoral manzarasına dalıp gidiyoruz. Kahramanımız Yusuf'a da böyle oluyor. Klostrofobi ve agorafobinin birbirlerine dönük, birbirinden kaçamayan bir tarafları var. Kapalı ve açık alan sıkıntısı birbirine dönük birbirinin içindedir.

Şehirde savrulan amaçsız, kaygısız ve meselesiz birey, kasabaya geldiğinde de aynı meselesiz, savrulma, boşlukta salınma haliyle var olmaya devam ediyor. Değişen yaşamın ritmi gibi duruyor. Zaman kasabada mekânı sanki daha yavaş temellük ediyor! Bu böyle olabilir mi? Oradan bakınca zaman daha mı yavaş akıyor? Hiçbir şey yapmamak sanki kasabaya daha uyumlu gibi duruyor. Oysa bireyin bir şey yapmama hali, yani hayatın içinde üreten, toplumsal üretime katılan, çalışan bir birey olmama halinin toplumsal, iktisadi nedenleri olmalı. Zamanın göreceliğini de hatta mekânın ve mekânın göreceliliğini de belirleyen toplumsal doku ve örgütleniş içindeki var olma biçimlerimiz olmalı. Ama biz zamanın mekânın üzerindeki gücünü ve mekânı ele geçirme fiilindeki ritmine ait de herhangi bir eleştiriyle karşılaşmıyoruz. Teslim olmanın daha uygun yeri gibi karşımıza çıkıyor kasaba. Ama kasaba toplumsal olarak, sınıf bileşmeleri açısından bakıldığında nasıl sorunlu bir mekândır, bunu hiçbir şekilde göremiyoruz. Zamanın yavaş akışına duyulan özlem, zamanın akışının aslında neye karşılık geldiğini de, kasabanın barındırdığı ilişki biçimlerinin dinamiklerini de görmemizi engelliyor. Ama kasabanın karşısında duran kentle sinemamızın girdiği ilişki de bir o kadar problemlidir. Çünkü orada da bireyi bir alternatif aramaya itenin kör tutkulara kapılıp savrulmalarına neden olan şeylerin, mutsuzluğun, varoluş problemlerinin kaynaklarını bize hissettirip sezdirecek yönetmenin bu mesele üzerine düşündüğünü bize geçirtecek filmsel malzemedeki de yoksunuz.

Bir keskin eşikmiş gibi duran 1980ler, dünya kapitalist üretim ilişkilerinin baskın örgütleyiciliği altında hızla benzeşerek standartlaşan, yani bu sistemin bir dünya sistemi olarak belirlediği, emperyalizmin güçlü hâkimiyetinde adına küreselleşme denen dinamik, kendini bir kez daha yenilerken hep birlikte bu yenileşmeden paylarımızı aldık. Kimi yerlerde vahşi kapitalizm en acımasız ve vahşi yüzüyle yukarıdan şiddetli bir terör uyguladı, kimi yerlerde neoliberal post modern tarzlar istekli katılımcılarla yumuşak dönüşümler geçirdi. Ama aslında mesele şu ki, hiç kimse bunun dışında kalamadı. Zamanın hızla temellük ettiği mekânlar ayağımızın altından çekilirmiş gibi geldi pek çoğumuza. Savaşlar yaygınlaştı ve izlenebilir hale geldi. Sosyal güvenlik, sosyal devlet işlevsiz ilan edilince, sıradan birey güvencesiz ve tedirgin kaldı. Daha önceki yazılarımda, bu hızlı değişim dönüşüm ikliminin bireyi yalnız, çaresiz, korkak ve tedirgin bıraktığını ve bu tedirginlik ortamının, uluslararası emeğin düzenleniş ilikleriyle, savaşlarla, evsiz barksızlık sorunuyla çakışmasıyla ortaya çıkan puslu havanın sinemadaki yaygın kara film zamanmekanını nasıl yeniden ürettiğini

söylemiştim. Bunun yanı sıra kapitalizmle mesafe ve ilişki biçimi bize benzeyen pek çok ülkede bu sancılı süreçlere bir de yukardan uygulanan terörle yok edilen muhalefet ve sindirilmiş bireyler eklendi. Bu durumun yine bizim gibi bazı ülkelerde ağır baskılar sonucu yaşanan süreci isterik bir şekilde ve tutkuyla yok sayma ya da unutma reaksiyonu yarattığını söylemiştim. Bu utancın ve unutmanın dilimizi, öykülerimizi, anlatımızı ve duruşumuzu sakatladığını; apolitik ve ağırlıklı olarak erkek melodramlarının çoğaldığını, tarihsel bağları da olan kendine acıma ve acındırma jest ve mimiklerinin volümünü de artırdığını söylemiştim. Utanç, histerik unutmanın derin karanlığı, tedirginlilik ve uğultulu bir özlem; kaybolmuş ve asla geri gelemeyecek o mekâna ve o zamana özlem ve tepkisellik ve tekrar utanç. Türkiye sinemasının 1990ların ortalarından son bir iki yıla kadar baskın üslubunu böyle bir arka planın etkilediğinin iddia ediyorum.

Bu tarzın, dünyada da 1980 sonrası sıklıkla karşımıza çıkan kara filmle ortaklıkları ve yine melodramla akrabalıkları var. Ama bir de bu toprakların kendi tarihiyle uzun süren yüzleşememe sıkıntısı, kendini ifade edememe derdi, bu süreçten daha ağır etkilenecek geçmiş olması gibi nendeler de eklenince bu sürecin başında ortaya müzik tarzı olarak çıkan arabeskle buluştuğunu da ekleyebiliriz. Özetlersek bu tarzı taşradan kentlere hızla göç etmiş ve kentin kıyısında kalmış, yeniden yenik düşmüş, güvencesiz, işsiz bir tedirginlik besliyor. Bu tedirginlik kendine acıyor, acınsın istiyor; acıyı feryat, şarkı kılıyor, hep onu dinleyerek derin yaralarını sarmak istiyor. Feryada gücü yok ama bu böyle bilinsin istiyor. Tarihin hiçbir aşamasında popüler sinema ya da müzik bir analiz üretmediği için bütün sıkıntı mazlumluğun ve mağdur edilmiş, bırakılmış olmanın öfkeli diliyle avutucu bir rol üstleniyor. Bu yüzden de bu filmler arabesk. Birkaç kuşak ağırlaşan yaşam koşulları altında bu arabeskle mayalandığı için midir bilinmez, giderek bu arabesk hale bir tür müptela da olunuyor diyebiliriz. Popüler kültür alanındaki yaratıcı kadrolar da kentleşmiş bireyler olarak üstüne düşenleri yapmamış olmayı dillendirmek ve yüzleşmek istemediği için ve değişimin şimdiki halinde rahat ve konforlu bir dünya resmi görüldüğü için bu bahsi hiç açmamakta kararlı gibiler. Açılmayan, açılmak istenmeyen bahsin içinde ağır toplumsal yaralar, suçlar ve veballer var. Birlikte büyünölmüş o mahallerden gece yarıları alınıp götürülen akran çocuklar ya da kapı komşunun evladı var. Aynı sokakta talan edilip, düşman ülke kıta sahnliğına dönüşmüş haneler var. Görmezden gelinen açlık grevleri ve yarım örselenmiş insanlar var ölüm var; zulüm var. Üstelik bunların sayısı az da değil; görmedim, bilmiyorum, bana denk gelmedi denilebilsin. Bu utançla nasıl yaşanır ve nasıl üretilir. Ahde vefa borçlarımızın borç haneleri ne güne kadar ertelenebilir. Ben bunun sanatla kültürel popüler alanlarda iş üretenlerle ilgili ciddi ifade kayıplarına yol açtığını düşünüyorum. Herkesi sarsan deneyimler dillenmez, bilgisi

toplumsallaşmasa dilimize, ifademize, bakışımıza bir şeyler olur, olmalıdır diye düşünüyorum. Bu travmayı hiçbir iz taşımadan geçiştirmenin yanı sıra sarsılıp değişen, günlük hayatın sıkıntıları da anlatım ve ifadelerini bulamadı. İfadelerini arabesk kara filmlerde ve tuhaf bir taşra hasretinde buldu. İşsizlik güvencesizlik özellikle de evini geçindirmekten yükümlü olan hala böyle algılanan erkeği daha da hırpaladı. Bu yaralı erkek duyarlılıklarının yüceltilmesi bu nedendir ki bu kadar yaygın ve popüler olabiliyor. Tabi zamanla ve mekânla bağlantılı olan ötekileştirme ve yükselen milliyetçiliği 1999'dan beri defaten yazıyorum ve sanıyorum bu mesenlin ciddiyeti bugün hayli büyümüştür.

Bu bakış açısıyla baktığımızda, hem burada hem de küreselleşmenin diğer dünyalarında, 80'lerden beri daha baskın olarak, kavganın, mücadelenin, meselenin, dayanışmanın, direnmenin, olmadığı rahatsız bir duruşun içe kapanık öyküleri ve anlatımlarıyla karşılaşabiliyoruz. Bu düğüm ya da bu zaman-mekan (kronotop) fanusun içinde, kendi imgesinin yansımalarıyla dünyaya bakan, yalnız ve rahatsız bir bakışın zaman-mekânlarını çoğaltıyor. Bu çoğulluklar içinde birinci zaman-mekânın kara film zaman-mekânı olduğunu daha önce birkaç kez anlatmaya çalışmıştım.¹ Weimar Dönemi Alman Dışavurumculuğu ve 1945- 1955 arası ABD'de ortaya çıkan kara filmin ardından 80'lerde başlayan ve hala sürdüğünü iddia edebileceğim ve henüz nasıl tanımlanabileceği konusunda şüphelerim olan kara film zaman-mekânında bir üçüncü devir karşımıza çıkar. Hiç mekân ve hiç zamanın sınırsızlığında var olan bütün sınırları insan bedeninin de taşıdığı yeni bir dönemdir bu. Bu dönemin puslu havasını zaten bu sınırlardaki sürekli belirsizlik haliyle tanımlanabiliriz.

Puslu kent manzaralarının kâbuslarından, kentleri anlatırken merkezden kaçan, metropollerin turistik bakımlılığında kenarlara, kuytulara, derinlere uzanan; kenar semtlere, gözden ırak mahallerin yüzyıllık yalnızlıklarına kameralarını döndüren içe kapalı, klostrofobik, terk edilmiş dünyaları anlatan bir başka damarda var. Bu yazı o filmleri ele almıyor. Burada ele aldığımız filmleri eleştirel ve analitik bir bakışla kameralarını kentin kıyısındakilere çeviren

¹ Şimdi, kendimi çok tekrar etmeden özetlemeye çalışırsam bu zaman-mekânın ekonomik buhranlarla gelen savaş sonrası dönemlerde, kadının ve emekçilerin değişen koşullarıyla, kent yaşamındaki sıkıntılarla, yükselen ve sıradanlaşan, popülerleşen milliyetçilik, kadın ve yabancı düşmanlığı ile örülü bir düğüm olduğunu söyleyebiliriz. Kapitalizmin belirli aşamalarındaki kriz, uluslararası emeğin yeniden dağılımı ve düzenlenişi ve kentsel dokunun bunlarla birlikte dönüşümü ve yaygın bir suç ortamının sessiz, sindirilmiş şahitliği sonucunda ortaya çıkan günlük hayatın karabasanlarının anlatımlardır. Bu zamanmekan'ın ilk ilmeği Weimar Dönemi Almanya'sında, I. Dünya savaşının hemen sonrasında, ilk büyük buhran olan 1929 bunalımı ve faşizme doğru giden bir süreçte koyulaşarak kalınlaşarak görünür olur. Puslu iklim ABD'de, II. Dünya Savaşının hem ertesinde, bu kez bir tür sineması olarak tekrar karşımıza çıkar. Benzer bir atmosfer içinde ruh halleri, yaşadıkları ile benzerlikler taşıyan karakterler, kentin gece mekânlarında, arka sokaklarda, gece kulüplerinde, istasyonlarda, konaklama mekanlarında, amaçsız, savrulmuş yaşamlar yaşarlar. Kiralık, köhne, bakımsız yerlerde zaman öldüren, otellerde küçük odalarda kiralık ve geçici hayatlar yaşayan, aileleri, geçmişleri ve gelecekleri olmayan, tek başlarına ayakta kalmaya çalışan, kente uyum sağlayamayan, vahşi cinayetlere, kayıp giden insanlara tanıklık eden karakterlerle, kiralık mekânların puslu zamanlarının öyküleridir bunlar. Tanımlandığı gibi 1945- 1955 yılları arasında üretim ve seyretme ilişkilerinde hâkim olmuş genel bir üslup olarak karşımıza çıkarlar.

filmlerden ayıran en önemli fark sadece kara film üslupları değil. Kara film bir zaman mekân düğümünün yüzü olabilir çünkü. Diğer filmlerin ortak özelliklerinin merkezden öteye çevirdikleri kameraları ile kenarlara sıkışan kent içi çatışmanın mağdurlarına bakan yüzleri ve gettolaşmaya karşı, gettoların içinden, o mekânların kapalı, tutsak kalmış iç kalelerinin coğrafyasını kameralarıyla hissettirebiliyor olmalarından kaynaklandığını düşünüyorum. Bizim ele aldığımız filmlerin ortak noktaları sözü edilen toplumsal deneyimlere kendi iç duyarlılığından, hissiyatından, hislenen, mağdur olan, kendine acıyan; kendi kendine hislenişini ötekini incitme, acıtma, etkileme; karşısındakini de hislendirme talebi ile besleniyor olmalarıdır. Arabesk bir hislenmenin kara film estetiği ile gerçekleştirdiği filmlerdir.

Bu filmlerin ortak noktaları ya da sözünü ettiğimiz zaman-mekân düğümüne onları bağlayan anlatım ve üsluptan doğan türdeşlikleri değil; bu zaman mekân içinde düştükleri, asılı kaldıkları ya da bilinçli olarak seçtikleri bir duruştan ve bu duruştan hareket eden kameraları, yani, anlatıcının bakış açısı dediğimiz özellikleridir. Sonuçta bu filmlerin önemli bir kısmı, bu zaman-mekân düğümünden tesadüfen geçiyorken içe kapalı bir söylemi yeniden üretmektedirler. Kısıtılmışlığın mırıltıları, iç çekişleri hem fiziki hem de zihinsel olarak sıkışmış, tutsak konumun, darlığını “dışarıklı” bir bakış açısıyla yine hem mizansen de hem de anlatıda taşıyorlar. Bu filmlerin zaman- mekânı ise yenedünya düzenin savurduğu, yerinden ettiği, yersiz, yurtsuz bıraktığı, toplumsallığın ve bireyselliğin örgütsüz deneyimlerini taşımaktadır.

“Dışarıklı” olma halinin fiziksel coğrafyaya dayanan bir geçmişi olması gerekmiyor; arada kalmışlığın, hiçbir yere artık ait olmayan ve bir üçüncü mekân arayan bir yönelimle, yani, deneyimin kendisiyle alakalı bir durumdan kaynağını alıyor. Bu deneyim, bu bağlamın içinden geçerken insanları dışarıklı kıldı çünkü. Daha önceki göç tecrübelerindeki kaynaşma ve bütünleşme çabalarından uzak duruyorlar. Hatta orali olmanın içinden bile dışarıklı çıkılan bir yerinden edilmişlik hali yaygın bir deneyime dönüşüyor gibi. Sistemden, yaşamdan, duygudaşıktan, toplumu hissetmekten dışlanmışlıkla ilgili olarak yabancılaşmış, yabancılaşmaya aşılınmış, dolayısıyla, bağışıklık kazanmış yabanın duruşu karşımızdaki. Deneyimleri kırık bir kent duyarlılığının içinden çıkıyor; bazen ona dışarıdan bakıyorlar, bazen de içerden; bazen kendi fanuslarının buğulu camlarından baktıkları için bulanıklar, bazen kendi gölgeleri anlattıklarının üstüne düşmekte, bazen de hemen fanusun yakın planından baktıkları için anlatı ile yek ahenk oluveriyorlar ve bazen bir kristal kadar berrak ve netler. Bazen bu kristal berraklığına fanusun buz kesmiş dış yüzeyi de neden olabilir, tabi. Bazen bu kristal berraklığına fanusun buz kesmiş dış yüzeyi de neden olabilir, tabi. Belki de

bütün bu haller içinde nereden bakıyor ve nasıl bakıyor olduklarından bağımsız olarak, tek başına söylenen hüznü kent ezgileri gibiler. *Fanusunda bekleyen bir duyarlılığın ezgileri.*

Zamanın mekânı temellük ederek hiçleştiriyor olması günlük hayatı ve sıradan insanların dünyasını etkiliyor ve bu dünya üzerine algılarını da biçimlendiriyor. Zaman hareket ve dinamizmdir ve kapitalizmin zamanı da malların, şeylerin, değerlerin, insanların, emeğin, üslupların, her şeyin muazzam hızla ve en dinamik şekilde değiştiği dönüştüğü toplumsal örgütleniş biçimidir. Son yüzyılda bu hız ve hareket sıradan insanın algılayabildiği, deneyimleyebildiği bir şeye dönüşmüştür. Hız, gündelik yaşamın parçası, uzantısı haline gelmiş hayatlarımıza içkin bir hal almıştır. Sözü ettiğim bu odaksız bakış da (out of focus) belki tam da bu koşullar içinde ortaya çıkıyordur. Bu hareket halinin hızı niteliği ve şiddeti, algılayış, biliş ve yorumlayış biçimlerimizi biçimlendirir ve dönüştürür. Zaman ve zamanın şeylerle ilişkisi kapitalizm için dönüştürücü araçsal bir önem taşır.

Dünyada ve Türkiye'deki pek çok yönetmen kameralarını kente tutuklarında hızdan ve kargaşadan yorgun bir dışarıda kalmışlık duygusuyla hareket ettiklerini gözlemleyebiliriz. Kente uzak, *dışarıklı* bir kameranın ardından ve açısından bakarlar. Daha önce yazılarımda belirttiğim gibi *dışarıklı* tanımı coğrafi ya da sınıfsal bir konumdan çok topluma, geçen zamana, hayata ve hatta bunların analizine dışarıklı bir duruştur. Özellikle analizinden kaçınılan bir meselesiz, odağını yitirmiş *durum sıkıntısıdır* söz konusu olan. 1990ların ikinci yarısından itibaren Türkiye sinemasında yoğun ve yaygın olarak karşımıza çıkan sinemanın ***Durum sıkıntısı içindeki imge öznelerin fanuslarından bakarak ürettikleri kendine, kendi durumuna hayıflanıp duran acılı kent ezgileri*** olduğunu söylemiştim. Bu meselesiz ve odaksız sıkıntının hiçlikle ve boşlukla doldurulduğunu; bu nedenle de ya nihilist ve mistik varoluşçu ya da yine küçük burjuva ahlakı içinden lümpenlik kutsamalarına yola açtığını belirtmiştim. Kara filmle ve arabeskle beslenen yeni bir sinema. Çünkü diyordum bu durum muhtemelen toplumdan uzaklaşmış “birey”e ait bir rahatsızlığın ama daha çok da meselesizliğin içinden besleniyor olmalı. Çünkü bu sıradanlığın, lümpenliğin sıkıntılarını tercüman olunan hal, içinde bir meselenin olduğunu bize ya söylemek istemiyor ya da habersiz; kendi de bilmiyor. Fakat bütün bunlarda benim için vahim olarak önem arz eden durum; bu küçük burjuva ahlakı, sıradanlık kutsamaları, lümpenlik övgüleri, yitip gitmekten olan bir üretim tarzının kalıntılarına duyulan bariz özlemin, konjonktürel olarak yükselen milliyetçi, dindar muhafazakârlıkların hezeyanlarıyla, linç eğilimleriyle tehlikeli hale gelen egemenlik krizleriyle birlikte nefes alıyor olması.

Sözü ettiğimiz filmlerin bazıları geçmişe özlem, bir şeylere duyulan hasret, içinde yaşanan ama adı konmayana nefret ve/veya turistik bir bakışla çalışıyorlar, bazıları anlatılan dünyanın

dinamikleri üzerine bir düşünce ya da hissediş önermesiyle geliyorlar. Bu filmlere daha önce Yeşilçam sinemasına bakarken yaptığımız gibi bakarsak; toplumsal sıkıntı ve çatışmaların kent, taşra karşıtlığı üzerinden yorumlanması olarak görürsek, yaşanan gerginliğin ya da yönetmenlerin öykü dünyasına mazhar olan bu tekrarın anlamını anlamakta zorlanabiliriz. Ve farklı olduğunu düşündüğümüz günümüz sinemasının daha önce “ima sineması” olarak tanımladığım Yeşilçam sinemasından aslında hiç de o kadar farklı bir yerde olmadığını da bize söyleyebilir.

Kente bakarken fanusundan dışarılıklı bakan sinema topluma ve zamana dışarılıklı bakmaktadır. Aslında içinde bir taşra hasreti gibi duran ya da kentte bu kadar acıyla savrulmuş parçalanmış gibi duran toplumdaki koparılmışlığı, toplumsallaşamamanın yarattığı kayıp; bu kaybın ardında dillenenemeyen bir utanç ve zamanın karşısındaki ufalmışlık, ufalanmışlık hissidir. Bu ruh halinden eski güzel günlerin çocukluğun taşrasına gitmek orada ait olacağı parçası olacağı bir zamana ve mekâna yeniden bağlanmak ister. Ama çoğu zaman kaçınılmaz olarak fanusunu, hayatın üstüne kapanmış arabesk duyarlılığını, incinmiş erkek melodramını ve kara film zamanmekanının keskin gölgelerini kasabaya da taşır. Kente bakarken nasıl büyük kenti bir taşra gibi bir taşra kadar anlatıyorsa, taşra da kent kadar karanlık ve çıkışsızdır. Kentin kenar mahallerinde, sokak aralarında, sıradan bireyin göz hizasında, zemin katlarda, küçük bakımsız odalarda dolanan kamera kentin seyredildiği yerde kapalı alanlarda sıkışmışlık hissini çoğaltır. Taşranın pastoral güzelliğine birkaç kaydırma yaptıktan sonra taşraya bakan kamera kendini yine sıkıştırır ve mekânına sığamayan dar bakışta öylece durmaya koyulur. Kameranın gözü kendi durağan hızını tamamen sabitlemiş gibidir. Hayat kentte de kasabada da sadece önümüzden geçen bir şey gibidir. Karakterler için önünden akan hayatın çok da bir anlamı yoktur. *Masumiyet*'te anlatı bize söylemese fark etmeyiz, karakterin büyük kente geldiğini. Otel odası, otelin lobisi bütün mekânlar için var olmayı sürdürür. *Pus* İstanbul'un içinden çıkmış, Anadolu kentlerine benzeyen onlarca küçük benzeri gibi bir kenar mahallede geçer. Kent ve kasaba ayrımının kalmadığı mekânda kahramanımız saatlerce susar ve kendinin bile bilmediği bir boşluğa bakar. Bütün bu filmlerin neredeyse hepsinde erkeler örselenmiştir. Kanatları kırılmış hayattan beklentileri kalmamış gibidir. Kadın kahramanların hepsi kara filmin ölümcül kadınları değildirler belki ama pek çoğu kötücüdür hatta anlaşılması zor bir kötülükle beslenir gibidirler. Zaten ölümcül kara film kadınları da sözünü ettiğimiz son dönem örneklerinde dönüşmüşlerdir; artık 1950lerin kara filmlerinin kötü kadınlarından farklıdır. Ama Türkiye'den sıraladığımız bu örneklerde kötücül ve erkeği felakete sürükleyen fahişeler, düşkün kadınlar olduğu gibi, anneler ve eşler de bu mağdur erkek karakterlerin felaketi olurlar hatta diğer kadınları bile felakete

sürükleyebilirler (Vicdan). Savrulup kaybolan erkek karakterlerin kötü kaderleridir bu kadınlar. Ama daha problemlili olan toplumsal bir çözümleme bir toplumsal arka planın olmadığı bu filmlerde neden sonuç ilişkisinin tek sabit değişkeni bu ölümcül hadi ölümcül olmasa da kötücül kadınlardır.

Öte yandan kentsel olmayan doku, taşranın pastoral manzarası kendinden menkul bir değere dönüşür. Kasaba toplumsal birimi, üretimin örgütlenişi içindeki yeri ve kendi içinde ağırlıklı olan üretimin örgütleniş biçimleri bunların etrafında şekillenen insan ilişkilerinin nasıl bir tutumla yaklaşımla ya da duyguyla aktarıldığı meselesi de kentte bakışta oldu gibi sorunludur. Bu filmlerde kasaba da kentte sadece tepkisel duygulanışlar üzerinden inşa edilmektedirler. Toplumsal mekânlar değil de varoluşun ağırlığının, bireyin bu ağırlıkla kendini mağdur hissettiğinin, bu hissettiğin tepkilerinin yansıdığı dünyalar gibidirler.

Kasaba sakin, doğayla hala daha uyumlu gibi görünen, insanların birbirlerine daha yakın olduğu, insanın hayatı daha kolay kavrayabileceği izlenimini veren dokusuyla bir alternatif mi sunmaktadır? Eğer öyle ise neden yaşanan mekânlar gibi değil de ölü, terk edilmiş, zamanı geçmiş, solgun bir yüz gibidir ve neden kara filmin ışığı, keskin gölgeleri, kötü kadınları son sığınağa gelmiş erkek karakteri hala hiçleştirmektedir? Kasabanın kendi iç çelişkileri küçük hesaplar üzerine kurulu küçük burjuva hayatlarına ilişkin bir eleştirel bakışı niye göremeyiz? Elbette bu filmlerin bazıları bu eleştiriyi atmosferden, tempodan, ışıktan ve bazen de anlatının kendisinden üreterek bize sunmaktadırlar; filmlerin görselliğinde ışığın ve ufuk çizgisinin kullanıldığı açıyla yaratılmış plastik bize bunu hissettirir. Ama bu sıkıntının içinde ürettiği koşullar nedir, bu sıkıntının meselesi nedir bu soruların cevapları boşlukta kalır. Burada elbette bir neden sonuç ilişkisi aramıyoruz ama koşulların ve dinamiklerin ilişkisini görebilmeyi umuyoruz. Sorun şeylerin nasıl ve hangi koşullarla bu şekilde görüldüğüne ait bilgi ya da duyguların filmlerle geçip geçmediği ve bu görünümün bir eleştirisinin olup olmadığıdır. Aslında kendine ait bir toplumsal dinamiği olan kent, kasaba, köy toplumsal birimlerinin dinamiğinin berraklaştırılması yerine, kasaba yaşamının nedense durağanlığına yapılan özlem vurgusu sorgulanmayı gerektirmektedir. Üretimden ziyade küçük ticaret ve veya küçük ölçekli üretime dayalı yapıları, hızla büyük kent kıyılarında oluşan küçük kentçiklere benzeyen ve dolayısıyla bölgenin kendi üsluplarının hızla terk edildiği düzensiz ve altyapısız betonlaşmalarıyla eleştirilebilecek bir dünya olarak değil de doğanın, huzurun ve özlemin arzu nesnesine niye dönüşmektedir sorusunda sorabiliriz elbette.

Kaynakça

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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