

Rüzgar dönüyordu bütün coğrafyalarda;

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

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

Andreas Huyssen, akademik eleştirinin fosilleştirdiği avangardın ve II Dünya Savaşı sonrası konformizmin kurumsallaştırıp depolitize ettiği sanatın toplumsal yaşamdan uzaklaşmasını anlatırken, modernizmin ve postmodernizmin sanatı yönetilen kültüre; avangardı da sanayii toplumu ve kitle kültürü arasında yaşamdan kopmuş elitist bir faaliyete döndürdüğünü, söyler.¹ Huyssen, Peter Burger'ın tarihi avangard olarak işaret ettiği 1920- 1940 arasındaki dönemin avangard hareketinin asıl projesinin gündelik hayatın ve politikanın dönüştürülmesi olduğunu, ekler. Sanatçının öncü rolü, entellektüelin muhalif ve öncü kimliği ile temsil sorumluluğu konusundaki tartışmalara paralel gelişmektedir. Yüksek sanat, üst kültür ve kurumsallaşma mekanizmaları içinde biçimlenen sanatsal ve avangard duruşlar, felsefenin, bilginin ve muhalif politikaların yaşamdan ve gündelik deneyimlerden kopuşuna paralel bir değişim geçirmişlerdir.

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

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

Sanat, mekanik yeniden üretimle halesini yitirirken ve metalaşırken bu duruma direnmek için pazardan uzaklaşmak niyetiyle toplumdan da kopuyordu. Sanatın burjuva toplumuyla diyalektik ilişkisi, statükoyu hem koruyup hem de protesto ettiği yerde yatmaktadır. Marcuse, Habermas ve Bürger gibi düşünörlere göre sanat burjuva toplumda kaypak ve tehlikeli bir yer tutmaktadır.² Toplumla ilişkisindeki iletişim işlevinden kopan sanat topluma karşı radikal bir duruş edinir. Bürger estetikçiliğe kayan sanatın nitel olarak değil nicel olarak geliştiğini düşünür.³ Oysa tarihi avangard burjuva sanatını, dolayısıyla kendini eleştirirken; XVIII yüzyıldan beri toplumda gelişen kurumsal sanatı eleştiriyordu. Tarihi olarak adlandırılma nedeni, içinde oluştuğu dönemin dinamikleri ile olan ilişkisinden gelmektedir. Faşizmin politikayı estetize ettiği; kitle kültüründe gerçekliğin kurgulandığı, her şeyin bir kurmacaya dönebildiği; popüler kültürün ve her şeyin estetize edildiği bir dönemde kitle kültürü, seri üretim, farkların benzerliklere dönüşmesi, gündelik yaşamı dönüştürmekteydi. Teknoloji temsilin biçimlerini ve gündelik yaşamı dönüştürmekteydi ama avangard sanatın yaşamı ve günlük yaşamı dönüştürmesinde de teknoloji önemli bir rol oynamaktadır. Huyssen: “Avangard sanatın doğuşunu başka hiç bir faktör teknoloji kadar etkilemedi- ki teknoloji sadece sanatçının hayal gücünü ateşlemekle kalmadı (dinamizm, makine kültürü, tekniğin güzelliği, konstrüktivist ve prodüktivist yaklaşımlar) sanat eserinin içine işledi” derken öncüsü olduğu şeyle diyalektik ilişkisi olan öncü konumu işaret etmektedir.⁴ Bu anlamda Benjaminin “hale”sinin sözde doğal ve organik güzellik olarak da estetize edilebileceği bir bakıştan çok mekanik yeniden üretimin tasarım, üretim, dağıtım, algılama ve tüketim koşullarını değiştirdiği boyut dikkate alınmalıdır. Teknoloji hayal gücünü harekete geçiren bir güç olarak fotoğraf, sinema gibi mekanik olarak yeniden üretilebilen sanat araçlarının doğuşunu da beraberinde getirmiştir. Sonuçta teknoloji, Huyssen’in de dediği gibi, bir yanıla kendi gücünü ve deneyimini estetize edebilir (tema parkları, dünya fuarları, postmodernizmin sanal dünya abideleri, postmodern mimari ve alışveriş merkezleri) ya da bu gücün yarattığı dehşet, belli estetiklerin doğuşuna neden olabilir. Asıl tartışılması gerekenlerden biri, belki de, II. Dünya Savaşı sonrasında, öncü konumların (sanatta, bilimde, düşünce alanında) kitle kültürü, piyasa koşulları ve kurumlar aracılığı ile kendi kendilerini fosilleştiren bir yaşamdan ve gündelik ilişkilerden kopuşlarıyla gelen yenilgileri olabilir. Bütün bu üretim alanları yaşamla bağlarını kurabildikleri ölçüde, gündelik yaşamın kültürel dönüştürülmesi, mümkün

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

³Bürger, 1992.

⁴Huyssen, 1988, s: 62 & s:56.

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

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

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

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

II. Dünya Savaşı ve Soğuk Savaşın içinden ve ardından teker teker bağımsızlıklarını kazanan “Üçüncü Dünya”nın “ortak bir kaderi paylaşan” ülkeleri dünya üzerinde varoluşlarını sürdürme çabası verirken onların çevre konumu merkez için vazgeçilemez oluyordu. Böylece ekonomik ve siyasi istikrar ya da bağımsızlık gerçekleşemiyor; darbeler ve karışıklıklar birbirini izliyordu. Yine bu tarih süreci içinde, Afrika ve Asya ulusçulukları, ırk eşitliği, sömürgeciliğin son bulması, geri

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

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

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

Uzak cephelerin yorgunları kendi sesini ve bakışını bulmak isteyince, sömürgecinin anlatılarına karşı eleştiri keşfediyordu;

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

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

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

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

⁷Bu yazarların görüşlerinin kapsamlı ve özet aktarımı için bkz: Roy Arnes, *Third Film Making and the West*, Berkeley: U.C. P, 1987, slr:21-33.

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

“Üçüncü Dünya” sanatçılarının durumu özeldir.

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

Ama daha da önemlisi tarihi düz okumanın ya da durdurup geriye dönüp köklerin bulunabileceğini sanmanın bedellerinin halen yaşanıyor olmasıdır. Zaman akmış içinden geçenlerle birlikte değişmiştir. Bu değişimi ret edenler tepkisel ve şovenist bir şiddeti var olan barbarlık tarihine eklemekten başka bir şey yapamadılar ne yazık ki. Bazıları, bu global ve homojen görülen “üçüncü dünya”lı elitler ve/ veya sanatçılar ya Trinh T. Minh - Ha’nın işaret ettiği gibi Batının uygun ötekisi olarak temsil sorunun yeniden ve katmanlı üretimine katıldılar ya da herkesin yabancı ve dışarıda kalmış olarak tarihten silinmeye zorlandılar. Bu çok geniş ve farklı coğrafyaların, aynı döneme denk düşen sinemaları bu yüzden ortaklıklar taşır. Bu ortaklık içinde devrimci bir çıkış yapan sinemaya 3. Sinema denilmiştir. Üçüncü Dünya’dan geldikleri için değil, birinci sayılan sanayi sinemalarının ve tabii ki bunun en baskın örneği Hollywood’un ve kendisiyle kavga eden bir burjuva sineması olarak görülen Avrupa avangardlarının dışında üçüncü konumda farklı devrimci bir sinema yaptıkları için.

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

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

⁸Armes, 1987, s:24.

Godard, ilk filminde, seyircisiyle; geleneksel sinema dilinin kurallarını kırarak, öğrendikleri bütün tanıdık anlatı ve temsilleri yıkarak ve onları neredeyse hüsrana uğratarak; karşılaşıyordu. Bu onun radikal, kararlı ve kendini bir fikrin ve dünyaya bakışın içinde bir emek sürecine soktuğu uzun yolunun ilk ve en yumuşak adımıydı. Gençliğin filmi olarak **Serseri Aşıklar** isyan, topluma ve sisteme başkaldırı, düzenlemelere karşı direniş filmiydi. Başkaldıran genç kahraman ilk sahnede “Nihayetinde ben aptal bir serseriyim” demektedir. Amerikan subayın arabasını çalar, amaçsızca sürdüğü arabayla giderken, polis durdurunca, pek önemi olmayan bir şey yapıyormuş gibi polisi öldürür. Önem verdiği hiç bir değer yoktur sanki. Kayıp zamanın öksüz kalmış kuşağının çocuğudur o. Savaş sonrası Avrupa’sının artık dünyaya başka türlü bakan bir üyesidir. Kızgın, öfkeli, dünyadan kesilip atılmak istenen, arzu ve istekleri saçma karşılanan kahramanlar ya da karşı kahramanlar kuşağından gelmektedir. O Paris sokaklarında amaçsız dolaşırken, kameranın gözü günlük hayatta, gazete başlıklarında, gazetelerdeki fotoğraflarda, karikatürdeki yarı çıplak kadın görüntüsünde, arabalarda, gazete satan gençlerde dolaşır. Politize olmuş yaşam bir serserilik ve aşk öyküsüne girer. İki büyük dünya savaşı sırasında, bağımsızlık savaşlarında, sokak çatışmalarında ölüm ne kadar saçma (absurd) ve anlamsız ise, Belmondo’nun oynadığı genç için de öldürmek, öldürülmek o kadar sıradan ve anlamsızdır. Godard’ın, Fransız Yeni Dalga sinemasının otuz yıl sonrasında Avrupa’nın içinde yaşanan bir başka savaşa, yaşama, varoluşa ve temsile ilişkin filminde, **Daima Mozart**’ta (Forever Mozart, 1996, İsviçre- Fransa) “Savaş dediğin basittir; bir parça demirin ete saplanmasıdır.” der. Godard yıllar sonra yine telaffuz etmek zorunda kaldığı bu cümleyi, ilk filminden itibaren kurumsallaşmış film dilinin kalıp ve formlarını kırarak, sinemasal kılar. Mizansen bizi, ne polisin vurulduğu; ne de kahramanımızın vurulduğu sahneye hazırlar; dramatisasyon yoktur. İnsan ölümünün sıradanlaştığı yaşam içinde milyonların ölümü toplumun hafızasına ne kadar kayıtsızca geçiyorsa, kamera da o kadar kayıtsızca kaydeder bu sahneleri. Godard egemen ideolojiye direnir; politize eden anlatımı varolan sistemden rahatsızlığın seyirciye aktarılması demektir. Silvia Harvey’in sorduğu: “Kim, kimin için, hangi sınıf çıkarı için üretmektedir (film yapmaktadır)?”⁹ sorusu genelde dönemin sorduğu ama özellikle Godard sineması için vazgeçilmez bir soru olmuştur. Dönem toplumsal olana, sokağa, kıyıda kalanlara, çağın saçmalığına ve anlamsızlığına, varoluş sorunlarına bakarken; edebiyattaki Bağlanmacılık (angajman) yaklaşımındaki gibi, çağını izleyen; toplumsal ve politik olana tarafsız kalmayan yaklaşım hakim olurken; Godard sorumlu ve kayıtsız kalmayan tavrını geliştirecektir. O sadece kışkırtmayı amaçlayan *ajit pop* bir sinemadan çok Brecht’e ve Sovyetlerin Dziga Vertov’una yakın tavrıyla politik; ve formda ve anlatımda devrimci bir sinema serüvenine girecektir. Empoze

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

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

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

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

Hazza yönelik hareketin ardında politik bir tercih durmaktadır: Varolan anlamın bütünselliğinin yapı çözümüdür. Elemanların ayrılması diyalektik ve materyalist bakışın ilk ve temel adımıdır. Bu adımla seyircinin izlenenle mesafelendirilmesi ve yabancılaştırılması aslında alışık olduğu seyretme ve sanatı algılama edinimlerinden uzaklaşması, anlamın bütünsel birliğini kırarak, dışlayabilmesi anlamına gelir. Thompson, elemanları ayırmanın seyirciyi homojen ve bütünselleştirilmiş anlamdan ayırmak anlamına geldiğini, söyler.¹¹ Böylece sanatçı izleyicisi ile karşı karşıyadır, doğrudan bir iletişim kurmaya çalışır; izleyiciyi de aktif bir konuma koyduğu için eşit bir ilişkiye girer. Bu nedenle, hiçbir şey öylesine kabul edilebilir değildir; verildiği şekliyle anlaşılacak, alınmak zorunda değildir; hiçbir şey mutlak bir anlama sahip değildir. Sanatsal ilişkinin her aşamasında sorgu ve yenilik mümkündür. İzleyici kendi öykülerini bu yeniliklerle kendi kurabilir artık. Doğrudan hitap, kendini yansıtmaya, sinemanın sözelleştirilmesi ve yazınlaştırılması, belgesel tarzın kullanımı, görüşmeler, mülakatlar, izleyicinin kameradan haberdar edilmesi, ve farklı karakter gelişimleri epik tiyatrodan esinlenmiş yeni sinemanın kendisidir.

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

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

Les Carabiners (The Soldiers; The Riflemen/ Askerler; Piyadeler, 1963, Fransa) özdeşleşme sorununun belki de en alaycı eleştirisidir. Piyadelerden biri, fethettikleri yabancı bir ülkede, silah arkadaşlarıyla birlikte hayatlarında ilk kez sinemaya giderler. Bu onlar için başlı başına yeni bir deneyimdir. Asker sahnedeki filmle iletişime geçmeye çalışır; sahnedeki yarı çıplak banyo yapan kadına ulaşmak için perdeye yürür ve perdeyi aşağı indirir. Brecht'in dediği gibi, egonun devamlılığı bir mittir. Godard önce bu miti kırar ve karakterleri psikolojisizleştirir. İyi tanımlanmazlar, tam olarak aktarılmazlar; onlar genellikle toplumun dışında, kıyısında yaşarlar ve hep bir arayışları vardır. Bitmiş tablolar değil eskizlerdir. Brecht tekniklerini uyarlayan Godard sinemasında bu nedenle bireylikleri ön planda olan karakterler, kahramanlar yoktur. Karakterlerin özel öykülerinin, kahramanlıklarının, bireysel farklılıklarının öyküsü değil toplumun ve bireylerinin öyküsü vardır. Hatta karakterler doğrudan seyirciye tanıştırılır; yaşamın içinde olduğu gibidirler.

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

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

¹¹K. Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Analysis*, Princeton: PUP., 1988, s:111.

¹²Tom Milne, (der & çev), *Godard on Godard*, New York: Dac apo, 1972, slr:164- 165.

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

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

Film yalnızca savaş filmlerini değil, savaş karşıtı filmleri de eleştirir. Filmin savaş filmi olduğunu gösteren savaş üzerine yapılmış belgeseller, arşiv malzemesi, haber filmlerdir. İlk filminden başlayarak politik çerçevesini çizmeye başlayan Godard'ın, 1960'lı yıllarda “olgulaşma dönemi” olarak değerlendirilen işlerinin ardında, Amerikan B filmlerinden Sovyet avangardlarına uzanan derin bir beslenme kaynağı vardır. 1970'leri radikal ve politik dönemi olarak değerlendirilir. Artık filmleri açıkça kışkırtıcı ve Marksisttir. Bu “68” kuşağının devrim beklentileri içinde olduğu dönemdir. Dziga Vertov grubu olarak ortak çalışmalara girerler: **British Sounds** (See you at Mao/ İngiliz Sesleri; Mao'da görüşürüz, 1969), **Pravda** (1969) ve **Vent d'est**; (East Wind / Doğu Rüzgarı, 1970.) Bunlardan bazıları Daniel Cohn Bendit'in senaryolarındandır: **Lotte in Italia** (Lotte en Italie; Struggle in Italy/ İtalya'da Mücadele, 1970), **Viladimir et Rosa** (Viladimir and Rosa, 1970) **Jusqu'a la Victoire** (Till Victory/ Zafere Kadar, 1970.) Bunun ardından daha politik ifadeleri olan Jean Luc Godard, Jean Pierre Gorin ortaklığı gelir: **Tout va Bien** (Her şey Yolunda, 1972) ve **Letter to Jane** (1972). 1980'ler ise daha az politik dönemi olarak değerlendirilmiştir.

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

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

videolarındadır. Her iki yönetmen sinemanın yanı sıra video sanatı içinde de ürün vermişlerdir. video sanatının ilk olarak ses getirdiği daha kozmopolit bir coğrafyadan tanımakta fayda var.

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

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

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

Fransa'da *sinema verite*; ve hemen ardından *yeni dalga*; Amerika'da *sinema veriteye eş zamanlı* olarak gelişen *direkt sinema* ve *underground, deneysel* ve kendiliğinden *sinemalar*; İtalya'da savaşın hemen akabinde başlayan *yeni gerçekçilik*; İngiltere'de *alternatif ve muhalif belgeseller*, bu belgeselcilerin televizyonda çalışmaları, ardından sinemada ve tiyatrodaki gelişen *kızgın*

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

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

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

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

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

olarak görmekteler. Sanat videolarına da böyle bir noktadan bakıyorlar. Susturulan ve sesiz bırakılan yaşayan kültürün üreticileri olarak sanatçının konumuna bir cevap olarak video, kültür endüstrisinin karşısında, ‘karşı bilinç’ endüstrisi alanı olabilir. Bu pratik de toplumdaki sanatsal üretim alanlarına, dağıtım kanallarına, formlara ve algının passif formlarına karşı çıkacak bir başlangıç noktası oluşturabilir.

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

Medyanın kurucuları, teknoloji kullanımının geliştirilmesi yoluyla ona hakim olan askeriye, devlet ve şirketlerdir. Teknik olanaklar hiç bir vakit, herkesin kullanımına açık olamamış, kontrollü ve kullanım tarzının da belirlendiği formlarda halkın kullanımına sunulmuştur. Bu sunuş içinde araç ve teknolojiyle girilecek ilişki biçimi, bunun olası geleneklerini de beraberinde sunmuştur. Mesala fotoğraf makinalarının kapasite ve fiyat biçimlendirilmesi; aile tipi fotoğraf makinalarının piyasaya sürümü; bunların kullanım kılavuzlarında, alınan makinanın aile toplantılarını, turistik gezi anılarını çekmek üzere tasarlanmış bir alet olduğunun vurgulanması gibi. Halleck, videonun ve bilgisayar ortamının insanların pasif alıcılar olmaktansa, aktif üretici, katılımcı olabilecekleri alanlar olduklarının altını çizer. Bunun pratikte böyle olmaması algı ve alıcılık ve izleyici davranışları ile bunun karşısındaki kamusal, ortak alanların ve alternatif ortak alanların oluşturulabilmesi için katılan ve üreten bireyler ve topluluklar tartışmasını ön plana çıkarır.

Amerikan video deneyiminin kültürel, politik ve estetik kimliğinin toplayıcı şemsiyesinin altında genişlik aralığı oldukça yüksek bir çoğulluk yaşamaktadır. Videoyu elektronik boya fırçası olarak gören sanatçılardan, elektronik kalem, daktilo olarak görenlere kadar uzanır. “Medya bizi almaz ise biz kendimiz haber olur medyaya gireriz” diyen *Ant Farm* gurubu 1975 yılında, sokakta televizyon ekranlarından oluşturdukları duvarı, kayıt yapan kameralar ile donatılmış arabalarıyla yıkıp, ekranların patlayıp yanmasına neden oluyorlar; televizyon kanalları da onları çekiyor. Haberi ve kendi çekimlerini birleştirdikleri çalışmalarına da **medya yangını** adını veriyorlar. Ant

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

Videoyu kullanan pek çok sanatçı ve muhalif grup ve kişiler, öncelikle medya eleştirisi, sesizliğin sesini, kamera karelerinden kaçan bakışları, kale alınmamış, bastırılmış olanın sözünü metropoliten bir gerilla savaşı taktiği ile toplumsal alana çıkmak amacıyla üretime geçtiler. Videonun elektronik formatı şiirsel bir estetiğe, serbest çağrışıma, türler bileşkesine, doğrusal olmayan anlatıma izin vermektedir. Kluge'nin dediği gibi film yapımcısı sansürü düşünmek zorundadır ama seyircinin kafasında sansür olmayabilir - eğer kendi denetimindeki sansüre isyan ederse-. Video iç ses ya da iç filmin daha özgürce üretilebilmesine olanak tanıyan bir araç olabilir.¹⁵

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

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

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

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

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

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

Tarih ve hatırlama, kamusal alanda varolabilme 70'lerin sonlarına doğru Alman sinemasının ortak motifidir ama 68'in bütün coğrafyalara yayılan baharının çoktan cezalandırılmaya başlandığı yeni bir dönemi hatırlatır. Kluge, o halde konuşmalıyız ve Nuh'un gemisinde, sebepler arasında boğulmadan farklılığın denizinde yüzmeliyiz, demektedir.¹⁹ Böylece Filmverlag'tan Theo Hinz parlak fikrini Volker Schlöndorff'a sunuyor; o da Heinrich Böll'ün ve diğer yönetmenlerin katkılarını istiyor. Bütün kararları ortak vererek, varolan kamusal alana alternatif ve içinde yaşadıkları günlere ve tarihe tanıklık edecek bir film yapım ekibi oluşturuyorlar.²⁰

Elsässer'e göre, “tarihin evine dönen” YAS'ın ve 1970'lerin ana hatlarını anlayabilmek için romantik radikal geleneği anlamak gerekmektedir. Entelecensiyası'nın geleneksel başkaldırısı, işçi sınıfı organizasyonları ve marjinal gruplar “patriarkal olmadıkları için aşağılanmaya ve

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

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

¹⁷Miriam Hansen, “Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn”, *New German Critique*, no: 24-25, Sonbahar/ Kış, 1981-2s: 55 ve slr: 36-56.

¹⁸Hansen, 1981, slr:44-45

¹⁹Liebman/ Kluge, 1 On new German Cinema, Art, Enlightenment and Public Sphere: Interview with Alexander Kluge”, *October*, No: 46, Kış, 1988, s:46.

²⁰Hansen, 1981, s:45.

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

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

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

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

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

²²Hansen, “The Stubborn Discourse: History and the Story Telling in the Films of Alexander Kluge”, *Persistence of Vision*, New German Cinema Special Issue, no: 2, Kış, 1985, s:25.

²³Kluge’nin görüşü bkz: Miriam Hansen, “Alexande Kluge, Cinema and the Public Sphere: the Construction Site of Counter - History”, *Discourse*, no:6, 1983, s:55.

yine Alman aydınlarının da bulunduğu silahlanmış bir başka grup, belki aynı niyetle ve solun tarihini kurtarmak adına, ama giderek tepkiselleşen bir sona doğru hareket etmektedirler. Bu iki deneyim üst üste oturmaktadır. Ortak korkular ve ortak niyetler deneyimleri kesiştirmektedir. Aynı zamanda bu duygusal yeralış, geçmişin hortlamasından korkuyu ve bugünü kurtarabilme niyetini taşımaktadır. Tarihin sorgulanışı içinden doğup, bugünün otoritesiyle karşı karşıya kalmaktadırlar. Solun kendini yeniden canlandırışı sürecinde geçmişle bugünün ilişkisi, tarihi belirlemektedir. Film hareketin liderleriyle hapisanede yapılan görüşmeleri de içerir. Anton Kaes, filmdeki tarihi kavramak adına toprağı kazan Gabi Öğretmen için, “o kendi yolunu tarihe yüklemiş, ona bağlamıştır”, “ tarihi kendi üzerine uygunlaştırmaktadır.”, demektedir²⁴

Sonbaharda Almanya, yalnızca alternatif tarih ve hikaye anlatımı değil; aynı zamanda alternatif montajıyla birlikte, yönetmenlerin ortak çalışması ile; alternatif bir üretim tarzı içinde, bir alan, bir mekan yaratmaktadır. Bu alternatif yer deneye, deneyime ve kendini ifadeye, farklı seslere imkan tanımaktadır. Bir yandan, Fassbinder, Hansen’in belirttiği gibi, kendi iç dünyasını, deneyimlerini ve kendini gözler önüne sermektedir. Diğer yandan, zaafı, zayıflıkları, güçlü yanlarıyla kişisel hayatında kullandığı insanlar ve kendisini diğerlerine kullandırışı ile karizmatik bir auteur yönetmenin kendi iç dünyasını göstermeyen parlak küresini kırmaktadır. Böylece, onun filmi de yaşananlara ve deneyim aktarmaya ilişkin bu projede yerinde ve doğrudan bir karşılığa dönüşmektedir.²⁵ Fassbinder’in bölümü ile Kluge’nin “Gabi Öğretmen” bölümü arasına kolajvari bir montaj girer; yeryüzünün suretleri, manzaralar, şövalyeler, bakireler, canavarlar, masallar ve mitoloji:

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

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

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

²⁵Hansen, 1981, s:45.

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

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

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

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