

## ...Kent Sureti, Suret-i Korku: cinayeti görmezden gelme iklimi...

Ne vakit emeğin tanımı ve uluslararası dağılımının yeniden organize edilmesi söz konusu olsa; sanayileşen kent ya da bugün olduğu gibi sanayinin toplumsuzlaştırıldığı kent, yaşayanlar için çözülmesi, başa çıkılması gereken bir var oluş ve mücadele alanına dönüşse; ne zaman kent içre er kişiler bir cinsel kimlik bunalımını, işini ve erkini kaptırdığını düşündüğü toplumun diğer bireylerine karşı geliştirdiği tepkisel öfkesiyle birlikte taşıs ve kendini vurgulamanın abartılı tarzlarına “kışkırtılsa”; ya da, parçalanmış toplumsal bütünlük, günlük hayatın ve deneyimlerin kamusal alanının yoksullaşması, zayıflaması, sıradan insanların omuzlarına ağır bir yük gibi otursa; kent, ne vakit, bir serseri, bir aylak gibi dolanmakta olan yabanın kendisi olurse, insan yüzleri, tanımadıkları ve tanınmadığı bir yerin anonim yüzlerine ve etrafını saran kalabalık, kendi, yani, aslında aynı zamanda kendi olan ucubelerine dönüşse, korku ve fanteziler, gerçek ve düş birbirine karışır ve temsil biçimlerini de üretir. En çok da kara film estetiği ile.

Anlatan ya da aktaran kişinin baktığı yerden gördüğü dünyayı resmettiği öykülerde, kent, gölgelerin, parçalanmış ışığın, karanlık kuytuların, bakımsız, özensiz, yakışıksız yaşamların, gece, arka sokaklarda, kimseye ait olamayan anonim mekanlardaki anlık ilişkileri, üşüyen ve korkan ve terkedilmiş bakışı, yersiz yurtsuzluğu, hiç kimsesi kalmamış hali ile bize “cinayeti gördüm” der sanki. Bu toplumsuzlaştırılmış mekan ve zamanın içindeki öyküler, bize gölgelerin parçaladığı korkunun yüzünü gösterir. “Cinayeti sen de gördün ve artık benim gördüğümü de gördün ve ben de senin bana baktığını biliyorum”, der. Tanıklıklarımızı nasıl da suskun paylaştığımızla, sessiz çılgının imgesinden korkarak göz göze gelmekten korkuşumuzla karşılaşırız. Hayalle gerçeğin, fanteziyle deneyimin, kamusalla mahremin birbirine karıştığı mekan ve zamanın estetiğinde, zalimle mazlumun gölgeleri birbirine geçerken, gökten düşen üç elmanın hepsinin de faili meçhulün faili olan kimliklerimiz olduğu sırrını saklarız.

İçinde yaşadığımız bu film kent artık aşınası olmadığı bir yerdir. Modernizm, kent ve mekan üzerine çalışan pek çok düşünür ayrı, ayrı modern sanayi kentinin ayırt edici dönüşümün bu özgül mekanının anlaşılabilir ve kavranabilir olma özelliğini geride

biraktığına işaret ederler. Lefebvre'e göre modern dönem öncesi mekan toplulukların biçimlendirdiği anlık ilişki kurulabilen, yaşayan totalitelerdi ve bunlar modernitenin soyut mekanı tarafından sömürgeleştirildiler. Parçalara bölünme ve bağlantıların ayrışması ile oluşan bu soyut mekan eskinin tamamlanmış, bütünlüklü olarak tecrübe edilebilen mekanının yerine geçmiştir. Alışılmış Öklidyen geometri, Lefebvre'e göre, 1910 yıllarında çökmüştür (1991). Görsel, soyut, sanal bir mekan yeni var oluşumuzun mekanı olmuştur. Simmel (1950, 1978), Benjamin (1973) ve Friedberg (1993: 3) bu yeni kentsel mekanın fenomeni olan aylıklardan ve yabancılardan söz ederler. Artık herkes bu yeni mekanın yabancıları ve avareleridir.

Yirminci yüzyılın başında sanayi kentleri bu kentlerin gerçekten yabancıları olanlarla dolarak kentin değişen yüzü yerlilerinin de yabancıladığı dokularını üretirken, bu kentlerin görselliğini yeniden gözler önüne seren sinema bu kentlerle, bu kentler de sinemayla kaçınılmaz olarak ilişkiye giriyor; ve her ilişkide olduğu gibi ikisine de tam olarak ait olmayan, farklı bir kent imgesi kentin ve sinemanın dokusuna katılıyordu. Tabii ki yeni açılan popüler kültürün diğer bütün alanlarıyla birlikte bir imge pek çok başka şeyin imgesini de içinde taşıyor ve bu ilişkiler katmerleniyordu. Kente ilişkin sinemasal ve görsel estetiğinin ilk üretildiği sinemalardan biri de Alman Weimar Cumhuriyetinin sinemasıydı. Her şeyden önce sinema tarihine en belirgin ilk örneklerden biri olarak geçen bu ulus-devlet sineması, Alman devletinin Deutsche Bank'la savaş sırasında ortaklaşa oluşturduğu UFA stüdyoları ile, sinemayı aynı zamanda ulusal bir yeniden üretim alanı, bir tür iç ve dış propaganda kaynağı olarak da yeniden tanımlıyordu. UFA stüdyolarının iki büyük savaş arasındaki üretimleri çok temel olarak birkaç kulvarda gidiyordu. Savaştan dönen genç erkekleri cinsel olarak eğitime iddiasındaki seks sömürüsüne dayalı filmler, tarihi epikler - ki dış pazarı tutan en önemli kaynağı oluşturuyorlardı – ve Almanya'nın dışarıda prestijini arttıran sanat sineması ve iç pazarda popüler olan *kammerspielfilm*,<sup>1</sup> yani kara filmler ve egzotik macera filmleri (bir sömürgeci olarak kalabilme isteğinin örtük düşlerini de içinde barındıran; kendini daha güçlü olan, 'bakan', 'anlatan' konumuna koyan bu sinema 'egzotik' ülkelerdeki beyaz ve

---

<sup>1</sup> Kammerspielfilm: kelime daire konuşması filmi anlamına gelmektedir. 1920'lerde Alman sinemasında hem Max Reinhardt kammerspiel tiyatrosundan gelişmiş, hem de ekspresyonist filmlere bir tepki olarak ortaya çıkan sessiz filmler. Kammerspiel filmleri biraz kasvetli ve karanlık sahneleriyle, doğal, samimi ve psikolojik çalışmalardı. Ana hatları seyrek ya da hiç kullanılmayan başlıklar nedeniyle devamlılığı olan anlatımsal lığı ile oyuncuların yüz ifadeleri ve davranışlarıyla biçimlenen karakterlere verilen önemdi. Bazen bu üslup sahnelerin uzamasına yada abartılı oyunlara yol açıyordu ama aynı zamanda oyuncuların duyguları daha yoğun aktarabildikleri görülüyordu. Bu tip filmlerin en önemlilerinden biri Murnau'nun The Last Laugh (son Gülüş) (1924- UFA) filmidir.

güçlü olmanın maceralarını anlatıyordu). Aslında bu yelpaze bile sinemanın kurumsallaşma ve üretim biçimlerine, kültür politikalarına, bütün bunlara rağmen iç dinamiklerin neleri zorlayabileceğine ait bize çok şey söylemektedir. Pek çok kuramcı ve eleştirmen, Alman bağlamının, teknolojiye, moderniteye ve sanayi kentine ve onun getirilerine pek olumlu bakmadığını söyler. Geç gerçekleşmiş bir ulus devlet olarak Almanya'nın toprağa bağlı üst sınıflarının iktidar bloğundaki ağırlığının, devletin daha kontrollü ve yukardan müdahale eden ve baskıcı yapısını öne çıkardığı söylenebilir. Bunun yanı sıra aydınların da bu yeni modern toplumu, onun teknoloji ve sanayisini ve sebep olduğu ayak takımını önemli bir sorun olarak gördüğünü, kalabalıkların kentlere doluşunu olumsuz bir olgu olarak değerlendirdiğini söyleyebiliriz. Kente yeni gelmiş ve alışık olduğu yüz yüze ve samimi ilişkilerden kopmuş ve tanımadıklarıyla bir arada yaşamak zorunda kalan kitleler, olumsuzlandıkları bakışlar karşısında ve kontrol edilmeleri, ehlileştirilmeleri gerekli yığınlar oldukları için baskı altında kaldıkları otorite figürlerinin karşısında, uzun bir egemenlik mücadelesi tarihinin büyük görkemli mimarisinin altında, dar, karanlık arka sokakların küçük, mahremiyeti kalmamış kalabalık hanelerinde gittikçe ufalarak yaşamaya başlamışlardı. Dışavurumcu estetiğin plastiği, tiyatrosu, sineması buradan beslenmekteydi. 1919 yılında Alman sinemasını bir sanat sineması yapan **Dr. Caligari'nin Muayenehanesi** (R. Wiene) Alman dışavurumculuğunun sinema estetiğine geçişinin tarihiydi de. Film senaristleri Karl Mayer ve Hans Janowitz'in savaş mağdurları olarak otoriteye, kurumsallaşmaya ve yeni kent yaşamına karşı eleştirel bir üslupla bir korku ve gerilim öyküsü olarak geliştirdikleri film, UFA stüdyoları ve yönetmeni Wiene tarafından değiştirilerek müphem bir anlatıya dönüştürülmüştü. Stüdyonun bu iktidar savaşını kazandıktan sonra ortaya çıkan müphem anlatı da filmin set tasarımını yapan dönemin dışavurumcu ressam ve tasarımcılarının oluşturduğu görsel malzeme de, UFA stüdyolarının teknik ekiplerinin ışık ve çekim üslupları da hem Weimar dönemindeki Dışavurumcu sinemanın hem de popüler kara filmin ana elemanlarını oluşturmuştu. Bu estetik daha sonra karşımıza 1945, yani, savaş sonrası Amerika'da da çıkacak ve Fransız eleştirmenler bu estetik bütünlüğe *film noir* sineması adını verecek ve bir tür sineması olarak anılmaya başlanacaktı.

Bugün, kara filmin bir tür sineması olup olmadığı tartışmalarının dışında kalıp, kendine özgü bir takım estetik biçimlenişler manzumesi olarak bu üsluba baktığımızda tarihin belirli dönemlerinde, bazı dinamiklerin yan yana geldiği ve örtüştüğü iklimlerde, kimi zaman bazı başka türlerle de ilişkiye girerek yaygın bir tarz olarak karşımıza çıkışını analiz edebilirsek, Bakhtin'in tabiri *ile* bizlere, *yaratıcı anlama* alanı yaratabileceğini; yine Bakhtin'in tabiriyle bir kara film *kronotopunun* olduğunu ve belirli kriz dönemlerini işaret ettiğini ve bu krizi sokaktaki insanın durduğu yerden anlatışı ile bir *karnaval* dilini de yaratmakta olabileceğini tartışabiliriz. Özellikle de 1980 sonrası, pek çok tür sinemasıyla pek çok yönetmenin, bazen başka nedenlerle açıklanmış sivilizasyon, melez formlarda yeniden ve üstelik bu sefer daha geniş bir coğrafyada yaygınlaşması önemli görünmektedir.

Beni kendisine doğru bir yolculuğa çıkararak Weimar Sineması ve onun belirgin ve son örneklerinden *M* (F.Lang, 1931) gibi filmlerle günümüz sinemalarını karşılaştırmaya iten belki, sadece bir sezgiydi.<sup>2</sup> Bu sezginin kaynaklarını soruşturmak için, her şeyden önce karşılaştırmakta olduğumuz farklı tarihsel iklimlerin birbirini çağrıştıran yanlarına bakmalıyız. Çağrıştıran pek çok özeliğine rağmen, bunlar, benzer dönemler değiller. Yine de, çağrışıma neden olan dinamikler belirli estetiklerin, belirli tarihsel iklimlerle ilişkilerine de ışık tutabilir. İki dünya savaşı arasına denk düşen, faşizmin geliştiği, dünya ekonomik krizinin yer aldığı dönemin ardından türemiş ve kaynaklarını bu dönemde oluşturmuş başka üslupların ve tür sinemalarının yeniden, belirgin tarzlara ve tür sinemalarına doğru yönelimi de bu çağrışımları kışkırtmaktadır. *M* filmi, yine daha önce de tartıştığımız gibi, sanayileşen kentsel mekan, 1930 bunalımı, devlet otoritesinin ve polis devletin baskısıyla organize yeraltı suç örgütlerinin aynı gücü paylaştıkları ortam, işsizlik, toplumsal bütünlüğün sarsılışı, yükselen şoven milliyetçilik gibi karanlık suların içinden çıkmaktaydı. Sanayi kentine doğru akan göç istenmese de aynı toplumsal mekan kaçınılmaz olarak paylaşmanın, klostrofobik ve insan düşmanı ortamın tedirgin, kaygılı havasını beraberinde getirmekteydi. Birbirine yabancı kalabalık, kimseye ve herkese ait, daraltılmış, sıkıştıran toplumsal ve fiziksel mekanda, yani, kentte, ekonomik kriz ve işsizliğe yenik düşüyor; farklılıklarıyla bir arada yaşayamıyor, birbirine karşı

<sup>2</sup> Aşağıda uzanan çok uzun paragrafı daha önce 25. Kare dergisinde yaptığım dört sayı süren çalışmanın içinden alıyorum bkz: "Allegori ve Temsil III", 25. Kare no:26, Ocak 1999,:13-14.

husumet duyguları geliştireyordu. Emeğe dayalı üretim kırılıyor; teknolojik sıçramanın imkanı kıldığı kitlesel üretim, emeği gereksizleştirirken; ve top yekûn bu süreç işsizliği beraberinde getirirken, kapı komşusunun bir yabancıya, dahası işini, yaşam alanını tehdit eden potansiyel düşmana dönüşmesi kolaylaşıyordu. Yine Fritz Lang'ın **Metropolis** filmi makineyi ve vamp kadın makine insan Maria'yı - ki ilk kadın androidlerden de sayılabilir - bu toplumsal nefretin alegorik nesnesine dönüştürüyor; film bu konuda nasıl bir tavır alacağını bilemez bir şaşkınlığın izlerini de ilk kez seyirciye sunuyordu. Böylece 18.yüzyılın sevimli mekanik insan makine melezi oyuncakları ütopyalarını yitirmiş, tehdidin nesnesine dönüşmüşlerdi. Sanayi toplumunda emeği daha ucuza alınan kadın, işlerin azalmasına neden olan makine ve bu teknolojiyi üreten bilim adamı **Metropolis**'in müphem kötü karakterlerini oluşturuyordu. Sokaktaki adam için de öfkenin, huzursuzluğun, kaygının nesnesi, sorunun kaynağından kayarak, kapı komşusu yabancıya odaklanmakta gecikmiyordu. Kapitalizmin tekelci aşaması orta ve küçük boy sanayiciyi zorluyor; iflaslar art arda geliyordu. 1930'larda Faşizm böyle bir ortamda boy verdi; ideolojisi, söylemleri böyle biçimlendi. Bugün baskın küreselleşme politikaları ve küreselleşmiş sermaye küçük ve orta ölçekli ve yerel sanayilere nefes aldırılmazken bir yandan da ortaya çıkan yoğun çatışmaların karşısına bunları neredeyse tek çıkar yol olarak çıkarıyor; bir panzehir olarak öneriyor. Böylece gerilim hem ulusal, hem uluslararası, hem de uluslarüstü katmanlarda katmerlenerek yoğunlaşıyor. Buna, bir de, yerel, bölgesel, ulusal ve uluslararası siyasi örgütleniş biçimleri üzerine dönen çatışma eklenirse, yani, bir yandan ulusları aşkın (aşkın olması gereken) baskın üretim ya da üretimsizlik ilişkileri ve bir yandan ayakta kalabilmek için daha küçük birimler, bölgeden ulusa git geller çizen savunma refleksleri eklenince, sorunun yoğunluğundan göz gözü görmez oluyor. Yeni teknolojiler ve onların ideolojileri geleneksel olandan farklı tarzları dayatıyor, uluslararası sermaye ve emeğin dağılımı yeni haritalarını çizmek zorunda kalıyor; çiziyor da. Üretime dayalı olmayan yeni bir ekonomi biçimiyle mi karşı karşıya olduğumuzu anlamadan, küresel işsizlik ve yoksulluk yeryüzü fotoğrafını çoktan biçimlendiriyor. Bu kez tüketimin çok, üretiminse neredeyse görünmez olduğu bir manzara ile karşılaşıyoruz. Kente pencerelerden baktığınızda fabrika dumanları, işçi kahveleri gözüküyor. Artık kapı komşumuz iyice yabancı ve yaşadığımız kentler emekten, sanayiden, üretimden arındırılmakta. Sanayileşen kentten sanayisizleştirilen

kente geçerken korkularımızın şiddeti aynı. Uluslaşma ile uluslarüstüleşme aynı şoven ve kanlı muharebe alanlarını yaratıyor ama kırsal ve kentsel ayrımı olmayan hem fiziki hem elektronik hem de sanal alanların kullanıldığı muharebeler bunlar. Tanklara karşı dadaizm, sanayi kentine karşı dışavurumcu sanatlar estetiklerini ödünç bırakıyorlar. Yerinden edilenler, yurtsuzlaştırılanlar, işsiz güçsüz kalanlar, evsizler, aylaklar kentin bu yaşamdan arındırılan topoğrafyasında hem bir tehdit hem de zulmün nesnesi mazlumlar olarak özellikle geceleri bir küfür gibi iniyorlar kente.

Hem dışavurumcu estetiğin hem de karanlık sinema üslubunun ilk biçimlenişi, I. dünya savaşı sonrasında, savaşı kaybetmiş bir ülkede ve patriarkal söylemin oldukça güçlü olduğu geç sağlanmış bir ulusal birlik ve savaş sonrası kültüründe, siyasi, ekonomik karmaşanın yoğun yaşandığı bir dönemde, özel polis gücünün günlük hayatı terörize eden baskısıyla, yer altı örgütlerinin, yasadışı ekonominin terörü arasında sıkışmış ekonomik bunalıma doğru devrilen koşullarda, giderek artan işsizlik ve güvensizlik ortamındaki sıradan insanın korkusunun kabusuyla, bu ortamın hedefindeki sıradan erkeğin kimliğini yeniden kuracak fantezilerin ve ulusal kimliği yeniden tasarlayacak sitillerin içinden çıkmaktadır. Bu kabuslar, fanteziler ve yeni öncüleri ateşleyecek modern ve ivedi sitillerden bazen birisi, bazen de hepsi bir arada, tıpkı Weimar Almanyası ve II Dünya Savaşı sonrası Amerika'sında olduğu gibi, bugün de, kara filmi taşıyan ana çizgiler olabilmektedir.

Kara film kronotopu, tarihin mekan üzerinde öylesine kendine has bir vücut buluş halidir ki, özel hayat ya da birilerinin özel hayatı sokağa taşınmıştır. Bu tarihin mekan üzerindeki savaş sonrası vurgusu bize olağan dışı bir dönemi işaret eder. Bakhtin'in sözünü ettiği kriz zamanı, olağan dışı zamanın karnavalını hatırlatır bize. Olağandışı hayat Alman ve Amerikan örneklerinde açıktır. Her ikisi de iki büyük savaşın ardından gelen sıkıntılı, sancılı koşulların içinden çıkmaktadır. 1980 sonrası ise kendi dönemselliklerine uygun olarak dünyanın pek çok yerine yayılmış parçalı ve hep var olmuş ve olacakmış gibi duran savaşlardır. Çoğunlukla pek çoğunun görmediği, duymadığı, yani, çok uzak, ama bir o kadar yanı başında gibi duran; bazıları için ise, tarih kadar uzak ama gündelik ve aşına olan o normal hayatı anında unutturacak kadar anlık ve yaşanan tek deneyim olacak kadar içinde olunulan bir şeydir artık savaş. Sonrası ve öncesi olmayan; hiçbir yere ve her yere yayılmış savaşların içinde geçici ve gidici olanın,

bizlerden başkaları olmadığı hissiyle geçilmektedir bu iklimin içinden. Belki de bu yüzden kara film artık her coğrafyada mekana mühürlenmiş zamanı anlatır.

Vivian Sobchack Amerikan kara filminin alışılmadık yapısal bir karşıtlık olarak mahrem /şahsi alanla kiralınmış alan arasındaki karşıtlığı kurduğunu söyler. (alıntılayan: F. Pfeil, 1993: 229) Kişisiz, sürekliliği olmayan kiralık mekanlardır bunlar. Yani kimseye ait olamayacak, kimsenin uzun süre kalamayacağı, tutunamayacağı mekanlar: Oteller, lobiler, gece klüpleri, yol üstü konaklama yerleri gibi mekanlarda anlatılan öykülerde çocuklara ailelere pek yer yoktur. Daha doğrusu yoktu. Bu gün pek çok ülkeden gelen kara film örneklerinde, kiralık mekanlarında aynı sancıyı yaşayan boşluktakilerin, salaş, bakımsız, yalnız arka sokak öykülerinde artık çocuklar da var; hem de bugünün kendimize ait en has ucubeleri, yani, kendi ötekilerimiz olarak. Ve ne gariptir bunlar ya kağıt mendil satıyorlar ya araba camı siliyorlar ve hep birilerinin geçtiği ana caddeler ve kimsenin durmadığı otobanlarda ayakta kalmaya çalışıyorlar. İran'dan İspanya'ya Türkiye'den Brezilya'ya.

Kara film bir ayakta kalma mücadelesinin de estetiği aslında; içinde bu yüzden her an, herkesin canavarlaşabildiği, ölümle yaşamın sınırındaki öyküleri görsel kılıyor onların sesini taşıyor. Toplumsal yaşamla ölümün sınırlarında kendi öncü güçlerini, bu yeni cephenin kahramanlarını arıyor. Bir yandan, dışarıklık, oralı olmakla yabancı olmak gerilimi altında ezilen, kendine güvensizliğini soğuk ve olaylara hakimmiş gibi bir duruş edinerek kapamaya çalışan, kargaşanın, işsizliğin, tekinsizliğin ortamında kıyıda bir yer bulmanın yarattığı acımasızlıkla etrafına karşı güvensiz ve öfkeli erkek kahramanlar yaratıyor; bir yandan da bu tekinsiz ortamın mekan ve zamanın vurgusunu oldukça belirgin kılarak kimsenin kahraman olamayacağını söylüyor. Kadınları, göçmenleri, günlük yaşamın sıradan insanlarını dışlarken onlarsız bir dünyanın soğukluğu en güçlü anlatımı oluyor. Anlattığı bu mekan ve zamanı stilize ederken, gündelik sıradan faşizan yanımızın çıplaklığı, çirkinliği yüzümüze çarpıyor.

Mekanlara mühürlenmiş zamanın güçlü bir eleştirisi olarak kara film, bizlere kabusun bunca büyük olduğunu hatırlatarak hafızalarımızı hareketlendiren bu estetik, aslında herkesin kiralık katil olabildiği, kiralık olmanın anlamının duruşlarımızdan kaynaklandığı, ödemelerin zaten başka türlü yapıldığı bir kış temizliğidir. Kötülerin kötülerini, zayıfların zayıflarını temizlediği, herkesin kendi ötekisine öfke duyduğu, kimsenin kimseye

güvenmediği ve kolay kıskırılabilirdiği bir puslu havadır. Bu puslu havada herkes, her an, kendinin de, bu tek kişilik arka sokağın merdiven altından koca bir gölge olarak yükselbileceği anın celladı ya da kurbanı olabileceğini sanki sezer; sonsuzluk gibi uzun, katran gibi koyu korkunun halkasına bağlıdır, kaybedecek bir şeyi olmayanlar. İnsanın insandan korktuğu, herkesten nefret ettiği, kitleselleşmiş ve özelleştirilmiş faşizm kendi gölgelerimizdir.

Bugün ise, karşımızda, daha geniş bir coğrafyada, daha çok birbirine bakışumlu, çok merkezli, kahramanlarının daha çok da yeryüzünün sıradan ve sokak seviyesinden geldiği ve bu kez herkesin gerçekten de bir yabancı olduğu kara film tarzı ve dışavurumcu estetik vardır. Asya, özellikle de Tayvan ve Hong-Kong sinemalarının kente bakan kameraları ağıtlar, hüzünlü baladlar gibi dolaşır. 1940, 1950 amerikan kara sinemasının alt sınıftan ve kente dışarıklı, biraz hımbıl görünümlü, biraz bu modern kentin yabancıları olarak ezik duruşları ile birlikte kente ve kentteki bu her muhtemel suçluya bakan şahsi gözleri, artık dünyanın her köşesindeki sıradan ve kaybetmiş ama kendi kahramanlığını arayan şahsi gözlere dönüşmüştür. O bakış bize kenti gezdirir. Kendi kentimizdeki yalnızlığımızı Singapur'da 12 katlı bir kent projesi binasının apartman boşluğundan atlayan kişide, ona bakanların umarsız, kendi kaygılarına dönük gözlerinde görürüz (**12. Kat** , Eric Khoo, Singapur, 1997). Bu dedektif öyküsü hepimizindir, suçlular Lang'ın 1931'de yaptığı **M** filminden beri aramızdadır. Bu her şeyin kıskırıtılabildiği küçük faşistler, her birimizizdir. **Pekin Piçleri** (Zhang Yuan1993, Çin-Hong-Kong), **Domuzun Kuyuya Düştüğü Gün** (Hong Sang-Soo, Güney Kore, 1996) ya da Tsai Ming –Liang'ın 1997'de yaptığı **Nehir** ve 1998'de yaptığı **Delik** (her ikisi de Tayvan), Wong Kar Wai'nin bütün filmleri, ya da Amerikan sinemasında bu estetiğin 1982'den başlayarak yeniden ve başkalaşarak, diğer türlerle melezleşerek geldiğinin habercisi olan Ridley Scott'ın **Blade Runner**'ından başlayarak, **Yokedici I** (1984) ve **Yokedici II** (J. Cameron) ve **Doğru Olanı Yap**, Spike Lee, (1989), **Sonun Başlangıcı**, (J. Schumacher, 1992) **12 Maymun** (T. Gilliam, 1995), **Yüz yüze** (J. Woo, 1997) **Bıçağın İki Yüzü**, (S. Norrington, 1998) **Enemy of the State** (T. Sott, 1998) **Gizemli Şehir**, (1998) **Karga** (1994) gibi filmleriyle Alex Proyas, **Yedi**,(1995) **Oyun** (1997) ve **Dövüş Klübü** (1999) gibi filmleriyle David Ficher, başka dünyalar ve anlatılarla da olsa hemen hemen bütün filmleriyle Jim Jarmusch, David Lynch, bazen başka türlerde de



gezinmeyi sevmekle beraber, Stewen Soderberg'in özellik de **Kafka** (1991) ve **Aşk ve Para** (1998) gibi filmlerin farklı tür ve anlatım ushuplarıyla yoğunlaşarak perde deneyimlerinde önemli bir yer tuttuğunu görürüz.

Kanada'dan hemen hemen bütün filmleriyle David Cronenberg, Atom Egoyan, Ya da Denys Arcand'ın 1993 yapımı **Aşk ve İnsan Kalıntıları** gibi filmleri İngiliz Fransız ve Alman sinemasının son yirmi yıldır pek çok örneği özellikle de Alman sinemasının genç yönetmenleri Jan Schütte'nin 1998 yılı filmi **Şişko Dünya**, Romuald Karmakar'ın 1998 filmi **Frankfurt**, Doris Dörrie'nin ,1994'te yaptığı **Beni Kimse Sevmiyor**, ya da Tom Tykwer'in filmleri gibi, İngiliz Sinemasında 80'lerden sonra yapılan pek çok filmin yeni muhafazakarlığa karşı öykülerini anlatırken de benzer bir üslubu seçmeleri ve aynı zamanda bu büyük metropollerde diasporadaki film yönetmenlerinin bu üsluba yoğun ilgisi İzlanda'dan Meksika'ya kadar pek çok filmin en azından seyircide bıraktığı tadın kara sinema tadı olması ilginçtir. Özellikle de Türkiye'deki sinemanın pek çok bir birine aykırı örneğinin aralarındaki önemli duruş farklarına rağmen, yaşamın temsilde bu tarzı seçmeleri mekan seçimlerinden ışığa ve kamera hareketlerine kadar bu estetik içinden çalışmaları bizim için önemli bir okuma alanı açıyor. Özellikle 90'ların ikinci yarısından sonraki yoğunluk dünya ile de paralel bir gelişme, **80. Adım**, (Tomris Gritlioğlu, 1996) **Ağır Roman** (Mustafa Altıoklar, 1996), **Eşkiya**, (Yavuz Turgul, 1996), **Tabutta Rövaşata** (Derviş Zaim, 1996), **Masumiyet**, (Zeki Demirkubuz, 1997), **Usta Beni Öldürsen e** (Barış Pirhasan, 1997), **Gemide**, (Serdar Akar, 1998), **Laleli'de Bir Azize** (Kudret Sabancı, 1998), **Her Şey Çok Güzel Olacak** (, 1998), **Güneşe Yolculuk**, (Yeşim Ustaoglu, 1999), gibi filmlere baktığımız zaman dünyadaki örneklerinde de görüldüğü gibi bazen bazı yönetmenlerin kendine ait üslubunun, şiirinin ana hatlarını çizerken, bir başkasının taklide dayalı ya da tamamen alıştığı görselliğin kaçınılmaz doğal bir tekrarı olarak kurulmuş filmler olabiliyor. Bazıları için yalnızca bir “galiba bu moda, biz de öyle çekelim” gibi bir niyet içinden şekillenirken bazı öykülerin kaçınılmaz olarak dokusuna işleyen canlı ve dinamik bir eleman gibi kaynaşabiliyor. Hatta daha da önemlisi hem Türkiye'de hem de dışarıda televizyon dizilerini de etkileyen bir baskın estetiğe dönüşebiliyor. Bunlardan bazıları tıpkı filmlerde olduğu gibi yaşananın eleştirel anlatısı, bazıları da kışkırtıcı fonu olarak üretilebiliyor. Ama bir vakitlerin stüdyolarında oluşan bu karanlık kent mekanı, artık kent mekanın kendi dokusunda da var ve kamera

sokağa çıktığında kendi imgesini bulup oradan kendi öyküsünü anlatıyor, bazen esas metin başka bir şey anlatmaya niyetlenmiş olsa da.

Kamusalın özelleştirildiği bu yer ve zaman ilmeğinin ikliminde, mahremimiz de bir bakışlığına kiralıktır. Kiralık ve çabuk giyilir, çıkarılır kimliklerimizin bir kışkırtılmalık ömrü vardır. Cellâdın kurban, kurbanın cellât olduğu karşıtlıkların birbirinde hemen çözünebildiği kolaylıklar ve geçiciliklerden geçmekteyiz. Otobüs durağında dururken birden bire bir katil, milli kahraman ya da zavallı bir kurban olabilirsiniz. Faşizmin serbest ruhu filmlerin hep karanlık, hep yağmurlu, hep dar arka sokaklarından çıkıyor, bir süre kent üzerinde uçuyor ve sonra tekrar kentin sokaklarına karışıyor. Birileri gişeden bir bilet alırken, o, gece haberlerine çıkıyor, son dakika haberi oluyor, olmadı reytingi yüksek dizilerde açık seçik anlatıyor, ne olduğunu.

Sözünü ettiğim bu estetiğin, gündelik hayatın yükselen faşizmine bir ayna tutuyor olması değil; aslında, söylemek istediğim toplumsallığımız, kamusalığımız ve mahrem alanımız özelleştirilirken, ve biz geçici, kiralık ve anlık yaşarken, emeğin dağılımı yeniden düzenlenir, coğrafyalar ve kimlikler yeniden tasarlanırken, savaşın soluğu ensemizde iken, faşizmin ruhunun serbest dolanımda olduğu ve iklimin zaman ve mekan ilmeğini yaşadığımız hayata dokuyan ilişkiler içinde belirgin temsil formlarının da bulunduğu, bunun da bazen yaşayan deneyimin kendi gerçekliğini anlatan bir üslup - ki onlardan biri olarak bu özgül ilmekte dışavurumcu ifadedir- bazen de yaşayan deneyimin mimesisinin çizdiği bir tür olarak kara filmlerde bir tür bilme biçimine dönüşmesidir.

#### Kullanılan Kaynaklar:

D. B. Clarke (1997) "Intro: previewing the cinematic city", *The Cinematic City*, NY:Routledge, p:5

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

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

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

Julian Murphet, (1998) "Film Noir and the Racial Unconscious", *Screen*, 39:1, Spring, slr: 22-35

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