ZAMANMEKÂN

Kuram ve Sinema

Z. TÜL AKBAL SÜALP



Theoria Dizisi
BAĞLAM

Z. Tül Akbal Süalp Psikoloji lisansından sonra, City University of New York'ta ve New York University'de Sinema, Kültürel çalışmalar alanlarında Yüksek Lisans ve Doktora programlarında; Mimar Sinan Üniversitesi'nde Sosyoloji, Marmara Üniversitesi'nde Sinema doktora programlarında okudu. Çeşitli kültür, teori ve sinema dergilerinde makaleleri ve "yerel ve uluslararası kültürel üretim" üzerine editörlüğünü yaptığı bir seçkisi (Hil, 1995) ve Mentalklinik için yaptığı derleme *Oyun* (2002) kitabı vardır. Halen İstanbul'da yaşamakta ve İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-TV bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

ZAMANMEKÂN

Kuram ve Sinema

melez zamanlar,
mekân gölgeleri,
iklimler, rüzgarlar ve
gece haritaları

Z. TÜL AKBAL SÜALP

BAĞLAM

Bağlam Yayınları 229
İnceleme-Araştırma 154
Theoria Dizisi- 12
ISBN 975-8803-22-0

Theoria Dizisi Editörü: Ali Akay

ZamanMekân
Kuram ve Sinema
Z. Tül Akbal Süalp

© Z. Tül Akbal Süalp
© Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım:Haziran 2004
Kapak Deseni ve İç Desenler: Ali Osman Coşkun
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Baskı: Önsöz Basım Yayıncılık

Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

BAĞLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 13/1 34410 Cağaloğlu-İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 Tel-fax: (0212) 243 17 27

İÇİNDEKİLER

Borçlar, Özürler ve Teşekkürler ----------7
Giriş ----------11
Yazının Zihinsel Evinden Çıkış, Yollarda... Uçuşan Zaman
Peşinde, Yazının Evinde, O Karanlık Boşlukta ----------29
ZamanMekân----------75
Kırık Zamanlarda Mekânda Kaybolmuşların
Gece Haritaları ----------119
İklimler ve Rüzgarlar ve Rüzgargülleri ----------165
Kent Kâbusları: Kurşun Kalemle Harita Çizen Çocuklar
ve Düş Gören Androidler ----------237
Direnişin Kıyılarında: Ziyaretler, Karşılaşmalar, Söyleşiler -----281
Kaynakça ----------334
Film Künyeleri ----------358
Dizin ----------375

BORÇLAR, ÖZÜRLER VE TEŞEKKÜRLER....

Bu kitap okuyucunun eline ulaştığında daha önce basılmış pek çok makalenin yankısını taşıyor olacak; oysa bu makalelerin ana kaynağı bu kitaptı. Şimdi ise bu dönüşmüş makalelerle, daha önce hiç yayınlanmamış kitabın kendi yazıları ve kitabın yayınlanması geciktikçe geçen zamanın telaşıyla eklenen yeni bölümlerle harmanlanmış bir kitap var. Öncelikle bu yayınların adını vermek istiyorum

"Yazının Evinden" bölümü "Babil Kulesi Tutsaklarına Bakhtin'den Öneriler", *Toplumbilim*, (Bağlam Yay. İst., S.: 14, Ekim 2001, s. 53-60.), "Yabanlar, Ötekiler Sudaki Balıklar: Postmodern Koşullar mı, Postmodern Koşullanmalar mı?" *Kültür ve Toplum 1* (Hil Yay. İst., 1995, s. 64-88.) ,"Sözün Hiç Kimsenin Ülkesine Sürgünü" , *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4*, (Yay. haz. Deniz Bayrakdar, Bağlam Yay., İst., 2002) makalelerinin ana kaynağıdır; dolayısıyla bu makalelerle büyük ölçüde örtüşmektedir. Bu makaleler bu bölümden çıkmakla beraber bu bölüm onların yeniden harmanlanması gibi görünebilir. Bu makalelerin faklı bir montajı gibidir.

"ZamanMekân" bölümünde ilk alt bölüm "Mevzini Savun Diyor Sefil Fare", *Birikim,* (S.123, Temmuz 1999, s. 76-82.) yazısından alınmış ve ilerde Bilişsel haritalama ile ilgili yerde "Yabanlar, Ötekiler Sudaki Balıklar: Postmodern Koşullar mı, Postmodern Koşullanmalar mı?" *Kültür ve Toplum 1* (Hil Yay. İst. 1995, s. 64-88) yazısının bir kısmı daha kullanılmıştır.

Kırık Zamanlarda Mekânda Kaybolmuşların Gece Haritaları bölümünde Ulus devletin krizi korkunun dili ve *M* filmi üzerine yazılanlar birçok makaleye kaynaklık etmişlerdir. Kimisi bütünüyle kimisi de dönüşmüş olarak bu bölümün içinde bulunmaktadırlar "Dr. Caligari, Kafka ve Biz", *Antrak*, (S.28, Ocak

1994) "Allegori ve Temsil: Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler; hüsn-i talil sinemasından örnekler", *25. Kare*, (S. 22, Ocak - Mart, 1998, s. 11-13.), "Allegori ve Temsil II: Korkunun yüzü ve çığlığın izleği filmler", *25 Kare*, (S. 23, Nisan- Haziran, 1998, s. 11-19.), "Allegori ve Temsil III: Sonun başlangıcı, gizemli şehir ve gemide" *25 Kare*, (S. 26, Ocak - Mart 1999, s. 13-20.), " Gece, Kent ve Çirkin Ördek Yavruları", *25. Kare* , (S. Nisan - Haziran 2000), "Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken" *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2*, (Yay. haz. Deniz Derman, Bağlam Yay. İst., 2001, s. 89- 96), "Cinayeti Görmezden Gelme İklimi", *Birikim*, (S. 133, Mayıs, 2000, s. 57- 63.)

"*İklimler* ve *Rüzgarlar* ve *Rüzgargülleri*" bölümündeki büyük savaşlar sonrası dönüşüm alt bölümünde "Rüzgar dönüyordu, bütün coğrafyalarda", *Cogito*, (S. 14, Bahar 1998, s. 234-252.) makalesinin kaynaklığını görebiliriz. Kent kabusları: *Kurşun Kalemle Harita Çizen Çocuklar* ve *Düş Gören Androidler*" bölümü tam bir kaynaklıklar kaynaşmasıdır ve çoğu kaynak içiçe geçmiş olduğu için izlerini sürmek zorlaşıyor ama benzerlerini rahatlıkla bulabileceğimiz bir makaleyi buraya eklemek istiyorum "Büyük Adalı Beyaz Oğlan Çocuğun Kaygıları ve Tepkisel Destanlar, Konu Parkları...", *Antrak*, (S. 44, Mayıs Ek 1995 s. 7-10.)

Direnişin Kıyılarında: *Ziyaretler, Karşılaşmalar, Söyleşiler* bölümünde ise "Sinemanın Yaşamla Buluşması: Felsefe, Sanat, Bilim, Teknoloji Kendi Alanlarını ve Öykülerini Arar...", *25. Kare*, (S. 20, Temmuz- Eylül, 1997, s. 35- 44.), "Toplumsal atık olarak insanın hüznü, coşkusu ve kendini kurtaracak öyküleri", *25 Kare*, (S. 24, Temmuz- Eylül 1998, s. 58-66.), "Outsider: Peçenin Önünde; Peçenin Ardında Mercek ve Kadraj Ayarlarından Yeni Konumlara: 2000'lerin Avangardı Mümkün mü?", *Dışarıda Kalanlar/ Bırakılanlar*, (Yay. haz. N. Avcı, D. Derman, S. Kırca A. Yumul, İst. Bağlam, 2001) yazılarını bulabilirsiniz.

Doğrusu kitabın hazırlanma süreci öyle uzun sürdü ve esnetildi ki umarım bir şeyleri atlamıyorumdur. Kitabın bir kitap olma ıssızlığı, bir türlü basılamamış olması bu çok sayfalı şeyle

arama bir uzaklık, bir rivayet soktu. İnsanın insana yaptığı bir şey olunca kitap, başına da insani şeyler geliyor: kişileşiyor, karakterleri oluyor, kişiselleşiyor gerçekten kendisi bir hikayeye dönüşüyor. Ama sonunda uzun bir hikayenin içinden sadece okunacak bir şey oluverdi.

Öncelikle hem karşıma çıkan hem de yalnızca kitaplarıyla karşılaştığım aklımı karıştıran ve aydınlatan bütün hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Oğlum Ömer, eşim ve yoldaşım Nedim'e yeryüzünün farklı ve eşit erkekleri oldukları, uzun cümleler kurabileceğim zamanı, keyfi bana hep sorgusuz sualsiz yarattıkları için; bana sinemaları, sokakları ve bir kenti mecnun gibi sevmeyi usulca edindirdiği için babama çok teşekkür ederim. Başta annemin herşeye yeniden başlanabileceğine ilişkin öğretisi olmak üzere yanımda duran, dayanışmayı en doğal deneyim olarak benden hiç esirgemeyen uzun solukluklu dostluk ve yoldaşlıkları için hayatımdaki bütün hatun kişilere çok şey borçluyum. Birlikte deneyimler edindiğimiz her anın, her sözün ve fikrin ben olabilmemde büyük katkısı var; bunu hep biliyorum. Onlar bu kadar güçlü ve zengin olmasalardı uzun cümlelerim asla olmazdı.

Neredeyse yazdığım herşeyi okuyan ve benimle tartışan Nedim Süalp'e, bu kitabı büyük bir özveri ve özenle okuyup düzeltmeme yardım eden ve akıl veren arkadaşım Neşe Evsen'e, bütün filmleri nerdeyse hep birlikte gördüğüm ve filmler üzerine fikirler üretmemde çok büyük payları olan meslektaş ve arkadaşlarım, Necla Algan ve Ayla Kanbur'a çok şey borçluyum.

Elbette beni dinleyen fikirleriyle katılan görmediğim şeyleri bana hatırlatan bütün öğrencilerime de çok teşekkür ederim. Bu teşekkürler hep kıymetli pek çok insanı yeterince kapsamayacak da olsa son olarak benimle birlikte emek veren Bağlam Yayınları çalışanlarına çok teşekkür ederim. Hiçbir şey yalnız yapılmıyor çünkü.

Z. Tül AKBAL SÜALP
İstanbul, 2004

GİRİŞ

Siz hiç sokaklarda dolanırken, elleriniz dolu koştururken, bir kafenin penceresinden dışarı bakarken, kalabalık içinde bir yabancıyla göz göze geldiğinizde, ya da alışveriş sırasında sepetinizi doldururken, kendinizi herhangi bir filmin oyuncusu gibi hissettiniz mi? Ve tam öyle hissettiğiniz bir anda kameranın yavaşça size doğru gelerek, yakın plandan aldığını düşünüp, bakışlarınızı yerden kaldırarak uzaklara baktığınız oldu mu? Mutlaka başkaları da hissetti. Pek çok kişi, taşınabilir kameralarla kendi hayatlarını çektiler; bunlardan sanatçı olanlarınki kamusal değer kazandı; cesareti olanlar başkalarıyla paylaştı; pek çoğu da aile albümleri gibi tarihin okunmayan yüzünde saklı kaldı ve kalmaya devam ediyor. Ve belki bir o kadar insanın da henüz kameraya ulaşmamış onca sahnesi, onca öyküsü ve kameraya dönüp bakmayı planladığı bir bakışı var.

Peki, ya akşam olup evlerin ışıkları yandığında, sarı ışıklı pencerelerin ardındaki hayatları merak edip kafanızın içinde onlar için öyküler kurduğunuz oldu mu? Sokakta yürürken karşılaştığınız yüzlerin farklı farklı öyküleri olabileceği aklınızdan gelip geçti mi? Gecenin içinde sizinkinden farklı hayatları, arka ara sokakları, gölgeleri, pırıltılı mekânları kurguladığınız oldu mu? Bunları yaparken bakışınızın bir kamera objektifi gibi kafanızın içindeki kameradan baktığını ve bu bilmediğiniz öykülere, hayatlara ilişkin bakışınızın ne kadar bildik ya da basmakalıp ve önyargılı olduğunu aynı anda fark ettiğiniz oldu mu? Evde otururken, sokakta ve istediğiniz yerlerde olmayı düşlerken, düşünüzdeki imgelerin kenti yukarıdan yalayarak geçen bir kameradan geldiğini, caddelerden bir araba hızıyla geçip tekrar bakışınızı yükselterek, ışığı görünen bir pencereden içeri girdiğine şahit oldunuz mu? Kentle (mekânla) kurdu-

ğumuz ilişkide, bakışlarımızı, bazen, hareket halindeki kameranın ardındaki gözle bir tutuşumuzun, yani bakan göz oluşumuzun kameravariliği ve bazen de görünmeyen fakat oralarda bir yerlerde olduğunu düşündüğümüz (düşlediğimiz) bir kameranın teklifsizliğine oynuyor (oynayabiliyor) oluşumuz bize ne söyler?

Pieter Bruegel'in (1525-1565) geniş kanvasına sığdırdığı o kalabalık dünyanın içine girmek, her köşesinde bir şeyler yapan insanların yanına varmak, içlerinden bazılarının peşine takılmak hissi bir çocukluk düşü müdür yalnızca? Kocaman bir kanvas içinde yolculuklara çıkmak, bir anda herkesle birlikte ve yaşananın her yerinde olmak ve olduğun yerden bir tablonun sana sunacağı bütün zamanların ve eş zamanlılıkların deneyiminden geçmek... Sinema, içinde böylesi düşleri taşıyan birilerinin, kendi seçkilerini, kendi yolculuklarını kalabalıklara sunma imkânıdır. Sinema, tarihinin başlangıcında, filmlerin üretim ilişkileri bugünden farklı iken, Gunnings'in söylediği gibi bir cazibe sinemasıydı (Gunning, 1990). Filmi yapanla izleyen bu ortak cazibenin büyüsünü daha dolayımsız paylaşırlardı. Bu anlatımsal olmayan sunuş sineması, gözler önünde durarı gözler önüne seriyordu. Seyircinin de yönetmenin de birlikte öğrendikleri cazibe sineması deneyimi, zaman içinde, Bukatman'ın da dediği gibi, bazı tür sinemalarında, bazı yıldız sineması örneklerinde ve avangard sinema örneklerinde karşımıza çıkarlar, bizi tekrar şaşırtır ve büyülerler (Bukatman, 1993). O büyünün içinden eski çocukluk oyunlarımız, fantezilerimiz çıkar ya da dağarcığımıza yeni şaşkınlıklar, yeni düşler eklenir. ***Crow***[1] (A. Proyas, 1994, ABD) filminin kamerası gibi damların üstünden, üst kat pencerelerinin ışıklarından geçmek; kentte yaşanan hayatın içinden süzülerek, açıklara doğru uçmak isteyebilirsiniz. ***Bir Zamanlar Amerika / Once Upon a Time in America***'nın (S. Leone, 1984, ABD) açılış sahnesi bir döneme, bir hayat tarzına, bir öyküye doğru bir çatı katından alçalarak

[1] Filmlerle ilgili künyeler Film Künyesi bölümünde kitabın sonunda sunulmaktadır.

giriş gibidir. O döneme, oradaki hayata, o öykünün bir yerlerine bulaşmak, karışmak istersiniz. ***Arka Pencere / Rear Window*** (A. Hitchock, 1954, ABD) filmi kim bilir kaç kişinin zaten fantezisidir. Filmden önce de filmden sonra da iyi bir keyfin, seyretmenin ve seyrederken öyküler yazmanın adı olarak hep var olacaktır. Baudrillard, 1988'de *Amerika*'da, İtalyan ve Hollanda galerilerinden çıkınca şehrin bu galerilerdeki resimlerden dışarı çıkmış gibi hissedildiğini söyler ve Amerikan şehirlerinin de Amerikan filmlerinin içinden çıkmış gibi olduğunu ekler. Ben de, perdeden dışarı doğru açılan kentlere, perdenin içine giren kentlere ve kentlerde yaşayan filmlerle, kentlerden çıkan filmlere bakmak istiyorum; kent ve film tarihlerinin birbirini anlattığı 20. yüzyılı dolanarak, kendi bilgi ve hayal kanvasımı keşfetmek istiyorum.

Dünyayı kavrarken, kendimizi dünyayla ilişkilendirirken, yeniden ve yeniden kurar, tahayyül ederken, tasavvurlar geliştirirken bildiğimiz ve zaman içinde oluşturduğumuz resimlerle ilişkiye geçeriz. Dünya tasvirlerinin uzun, eşitsiz, mücadeleli bir tarihi var. Bu tasvirlerin üretildiği coğrafyaların ve kişinin durduğu yerin tasvirlerinin, hem oluşturuluş sürecinde, hem de bakma ve algılama biçimleri üzerinde, sürekli hareketliliği söz konusu. Bu resimleri ve o resimlere göndermeler yaparak oluşturduğumuz ilişki biçimlerini temsil, ideoloji ve hegemonya mücadelelerinden ayrı düşünemeyiz. Bu ideolojik mücadele, yüzer gezer ideolojik söylemlerin eklemlenme ilişkisi ve temsilin bu noktadaki işlevi tarihsel ve coğrafi hâkimiyet alanları yaratmıştır. Bu çalışma ise, baskın üslupların tarihi coğrafyalarından değil de; çok merkezli, çoğul coğrafyalı ve çoklu zamansallıkları olan birbirine bakışımlı bir zemin ve zaman içinde söyleşinin mümkün olduğu bütünlüklü anlamalara yönelik bir tercihte bulunmaktadır.

Eşitler arasında bir söyleşinin mümkün olup olmayacağı ve karşılıklı dünya tasvirlerimizin, tahayyüllerimizin birbiriyle karşılaşacağı alanı her seferinde daha önce kullanılmamış bir alan olarak görmek ve sinemanın kendi alanını burada alternatif ka-

musal bir alan olarak yeniden üretebilmesinin mümkün olup olmayacağını tartışmak niyetindeyim.[2] Bu nedenle geniş zamanlı ve geniş coğrafyalı, pek çok bakışı içinde taşıyan bir sinemadan söz ediyorum. Hangi sinemaya bakılacağı söz konusu olduğunda tek kıstasın, hangi coğrafyadan gelirse gelsin söyleşiye açık filmler olmalarıyla belirlendiği söylenebilir. Buradaki filmler bir söyleşinin tarafları. Bir ötekine kendini anlatırken içinde, hem kendisinin hem de muhataplarının, diğer tarafların var olabilmesine imkân tanıyor. Birlikte bir farklı mekânın, o mekândan üretilecek her iki tarafa da artık ait olmayan, her seferinde farklı bir bakışın olanağını yaratıyor. Çok yüzlü gerçekliğin farklı yüzlerini birbirine dönük kurabilen filmlerden oluşan bir seçki. İçinde sanat sinemasından popüler olana, ticari olan tür sinemasından ulusal sinemalara kadar uzanan bir yelpaze. Belki de böylelikle bütün bu kategorilerin sınırlayıcı, indirgeyen ve analizi imkânsızlaştıran bağlayıcılığından kurtulunabilinir.

Dolayısıyla, bundan önceki kategoriler içinden hareket etmeyen, kendi seçkisini bağımsız olarak kuran bir yönelimden söz ediyorum. Yelpazenin içinde bir gök kuşağı oluşturan seçimler var. Bu gökkuşağı, iklimler ve rüzgarlar üzerinden geçerken gece ve gündüz haritaları çıkarmamıza yardım ediyor. Böylece bu çalışma, belirli politik iklimlere, geçtiğimiz yüzyılın belirli güçlü rüzgarlarına, çoğunlukla üretimin, toplumsallığın

[2] Bu kitapta sıkça karşılaşacağımız *kamusal alan (öffentlichkeit/ public sphere)* ve *alternatif kamusal alan* kavramları bugünlerde sözlü ve yazılı olarak farklı anlamlar alacak şekilde kullanıldığı için benim bu kavramı nasıl bir bağlamla kullandığımı ve eleştirel kuramlar içinde ne anlama geldiğini biraz açmak gerekliliği görüyorum. Bahsedilen kamusal alan, kapitalizmle birlikte doğan, J. Habermas'ın (1962) klasik burjuva kamusal alanı olarak tarihselleştirdiği, özgür bireylerin kendi iradeleriyle bir araya gelerek, bütün bir kamuyu ilgilendiren meseleler etrafında tartışarak fikir ve tavırlarını yine bu kamuyla paylaşmak üzere ve bir kamuoyu yaratmak üzere girdikleri faaliyetlerin, deneyimlerin ve etkilerin bütünü anlamına gelir. Habermas'ın tarihselleştirdiği kamusal alan kavramı, başta marksistler ve feministler tarafından sırasıyla sınıfa özel ve cinsiyete özel olmak özellikleriyle eleştirilir. Bu eleştirilerden hareketle A. Kluge ve O. Negt, (1988) alternatif, karşıt ve emekçi kamusal alanlarından, yani üretim ve deneyim odaklı ve "toplumsal deneyimlerin genel ufku" olan kamusal alandan bahsederler. Söz konusu kamusal alan kavramı dolayısıyla kişi ve grupların bütün bir toplum ve kamu adına konuşma ve davranma ve M. Hansen'in (1991) özellikle altını çizdiği gibi kendi ortak deneyimler ufkunu kamunun deneyimler ufkuna katma mücadelelerinin bütününü kapsar.

mekânları kentlere, sanayileşen ve daha sonra da sanayinin görünür özelliklerinin el ayak çektiği kentlerde geçen zamanlara, ama en çok da gecelere uğrayan filmlerle bir anlam yorumlama yolculuğu olacaktır. Bu yolculuğa çıkarken, uğrak noktalarını seçerken, o noktaların tarihini sorgularken bizi yolculuğa sürükleyen anın (anların) ve mekânın (mekânların) da sorunsallaştırılması gerekiyor.

Todorov iki bilme türünün dışında edebiyatın da bir bilme türü olarak alınmasını önerir (Todorov, 1984). Filmi de buna ekleyebiliriz. Harvey'in dediği gibi üst üste inşa edilen bilgi biçimini değil de kristalleşecek ve kristalleştikçe analize açılacak bilgi biçiminden yana tercihte bulunulabilir ve bilmenin çoklu açılardan yeniden ve yeniden sorulacak sorularla ulaşılabilir olduğu düşüncesiyle yola çıkabiliriz (Harvey, 1984). Bu yolculukta hem bilgi hiyerarşisinden, yani bilgi otoritesinden biraz uzaklaşmak, hem de yaşananların, deneyimlerin toplumsal bilgisini kat kat peçeler altından çekip çıkarmak, puslu havalarda bilginin toplumsal kılınabilmesi için edebiyatın, sanatın, filmin, yaşayan kültürün birer bilgi alanı sunduğunu keşfetmek mümkün olabilir. Özellikle de bilgi ile ilişkilerimizin hem zemininin, hem hissiyatının, hem de oluş biçiminin değişmekte olduğu iklimlerden geçerken.

Algılarımızı yeni kavrama ve bilme ilişkilerine açan değişik coğrafyalardan filmler, dünyayı kavramaya yönelik bakışımızı bu anlamda çoğaltabilir. Hem bir başka bilme alanı açtığı için, hem de Trinh T. Minh-ha'nın da belirttiği gibi bir toplumu bir başka topluma açmanın her iki toplumu da geçerli bakış açıları ve dünya görüşleriyle sorgulanmaya açmak anlamına geleceği için bakışımız çok taraflı bir zenginlik kazanabilir (Min-Ha, 1989, 1992). Bir diğerinin fantezi, ifade ediş ve öyküleyiş dünyasına girmek, kendininkini unutmak ve kendi sorularını sormakla Bakhtin'in sözünü ettiği "karşılıklı konuşmalı karşılaşmalar" (dialogic encounter) dünyasına girebiliriz (Bakhtin, 1986). Ya da bu farklı mekân, Bhabha'ın sözünü ettiği bir üçüncü mekân olabilir. Bana (bize) ve sana (size) ait olmayan, ifade edişin

ve yorumun yarattığı bir üçüncü alanda üretmek, çoğulluğun politikleşmesi ve kendimizin ötekisine varma sürecini üretebilir (Bhabha, 1989).

Üretimlerimizi ve deneyimlerimizi parçalayan ve peçeleyen "büyük anlatıların hükümsüz olduğunu" söyleyen bir büyük anlatının, onun temsil biçimlerinin ve ideolojilerinin "ben, öteki ve dünya" bakışlarını ve bunların her gün hayatın ve ona ait fikri ve bilişsel dünyanın yeniden üretiminde nasıl bir rol oynadığını fark edebilir; kavrayabilir; sorgulayabilir ve başka temsil biçimlerinin, tasavvur ve tasarım ilişkilerinin de olabileceğini düşünebiliriz. Yeryüzü üzerinde ortak ve farklı deneyimler zaman içinde mühürlenir ve bunların mekânda izleri sürülebilir. Farklı ve ortak; çatışan ve örtüşen deneyimler diyalektik olarak ortak iklimlerde ve bütün coğrafyalarda bulunur. Gettolaştırılmış tarihleri ve coğrafyaları özgür kılabilmek için baskının, tahakkümün ve belirlenişin bu coğrafyalara nasıl yerleştirildiğinin uzun tarihine, farklı ve çoğul sahnelenen temsillerin uzun ufkuna bakmakla mümkün olabilir. Bunun için öncelikle baskın olanın hiyerarşisinden değil, bu deneyimler ufkunda yan yana durduklarımıza bakmaya başlamak; yani bakış açısını değiştirmek, eşitler arası diyaloga açık olmak yeterli bir başlangıç olabilir.

Ancak, burada, daha önce o homojen olmayan ama sözün bütünlüğü gereği "Batı" olarak zikredilen akademik ortamlarda da tartışılan hatta *Social Text* gibi dergilerin üzerine özel sayı yaptığı ciddi bir sorunsalla karşılaşmaktayız. Çokkültürlülük yanlısı duruşlarının hem kendi içinde oluşan hem de onun liberal savunuculuğunu yapanlar tarafından üretilen sorunlu alanlardan söz etmekteyim. Her ne kadar kültürel deneyimlerin dünyayı kavrayan serüveni ya da ortak deneyimler ufkunun eşitsiz tarihi ne vakit tarif edilmeye başlansa, zıt ikiliklerin bir tarafına düşmenin, bazen her iki sorunlu alanda birden bulunmanın çıkmazları sürekli kendini üretiyor olsa da umarım "çok renkli" ve "zengin" ve "farklı" dünyaların basit bir kutsanışından çok, aslında yapmayı amaçladığım gibi, diyaloğa açık, üretken söyleşi alanlarını yakalamayı başarırım. Bunlar üzerine yapılan

tartışmalar benzer çalışma alanlarındaki pek çok kişi için bir ortak ön kabul ama, bu tanımları aynı şekilde anlayıp anlamadığımız, ya da kendimizi nasıl konumlandırdığımız ve başkalarının baktığı yerden nasıl görüldüğümüz aynı netlikte durmuyorlar. Bunun oldukça ince bir çizgi olduğunun farkındayım. O halde, gerçekten de ödevlerimizi iyi yapmak zorunda olduğumuzu; Spivak'ın (1991) uyarısını ciddiyetle önemseyerek, önce çalışma alanımızı kendi öteki ötekilerimizi çoğaltmaksızın ve iyi çalışarak iyi öğrenerek ve Trinh T. Min-Ha'nın (1989) sözünü ettiği "uygunlaştırılmış öteki" olma potansiyelimizin farkında olmak zorundayız. Bu ince tehlikeli hat üzerinde yürürken Bakhtin'in önerdiği üretken karşılaşmaların iyi bir yol gösterici olacağına inanıyorum. Medyanın, baskın teknolojilerin, baskın ideolojilerin, baskın temsil formlarının biçimlendirdiği yeni ve "küresel var oluşun" ve algıların dışına çıkabilmek; görme, bilme, bilgi üretme, bakış geliştirme, mesafenin ve sürecin yeniden üretimi ve deneyimi ile mümkün olabilir. Ve ben bunun denenmesi gereken bir çaba olduğuna inanıyorum.

Günlük yaşamın detaylarında yaygın ve farklı coğrafyalarda özel/mahrem hayattan kamusala, medyadan felsefeye, ekonomiden tıp bilimine, sanattan teknolojiye tüm temsil formlarında, deneyimlerimizde ve baskın ideolojik söylemlerde, özellikle son yüzyılın baskın modernist tarzından farklı bir zaman ve mekânda, farklı bir varoluş ve fikri dünyada olduğumuzu bize ima eden nedir? Yaygınlaştırılan, bir başka baskın üslup olarak yorumlanan bütün "sonraki haller gerçekliği" -postmodernizm, postfordizm, postkolonyalizm ve postendüstriyel- toplum tanımları bize ne söylüyorlar; deneyimlerimizle örtüşüyorlar mı? Deneyimle örtüşenin tarifinin yeniden yapılabilmesi için deneyim taraflarına ve onların temsil ilişkilerine bakmayı öneren bir seçişten yana sorgulamamı yönlendiriyorum.

Modernizm, kendi uzun soluklu ikliminde, kendi zamanını ve mekânını iyice tanımlayarak ve diğer bütün deneyimleri kendine tâbi kılarak, kendisinden doğru açıklamanın meşru söylemini yaygınlaştırabildi. Bunu yaparken de dünyayı kavrayacak

bütünlüklü kuramları, akımları ve bakışları üretebildi. Zaten bunu yapamasaydı, kendini meşru, kabul edilebilir kılamasaydı, bir ana üslup olarak isim alamayacak; tarihin kara deliklerinde, uçurumlarında yitip gitmiş pek çok tarzdan biri olarak unutulacaktı. Ve galiba, bu yüzden postmodernizm bu başarının söylencesi ve kanıtı. Modernite kendini eleştiren ana teorileri, bilgi gövdelerini, akımları, avangard çıkışları ve zıtlıkları ve karşıtlarını kendi söylemi içinde başa çıkılabilir kıldığında ve bunun nihai tekniğini gerçekleştirdiğinde, farklılıkların biraradalığı, parçanın, yerelin, kimliğin, yani mikro düzeyde gerçekleştirilen kavrama ve bilgi üretme biçiminin baskın hale gelmesi ve meşruiyet kazanması ve bunun taraftarlarının çoğalması sürecini beraberinde taşıdı; bu da postmodernizm söylemini yaygınlaştıracak yatağı hazırladı. Böylece, bu uzun soluklu geniş iklim içinde hayatı bütünlüğü ile kavramaya çalışan, çatışmaların, eşitsizliklerin, karşıtlıkların pek çok yüzünü birden sorgulamaya kalkan "bir başka bakış" zayıfladı, dışlaştırıldı; eski ve unutulmuş tarih dışı bir tarz olarak karşılanmaya başlandı. Gerilim hattı makro ile mikro, tümdengelimle tümevarım arasında kurulup, gerilim karşıtlığında birincilerin kaybettiği bir konjonktür içinde düşünmeye ve belki de direnerek, başka türlü bir kavrayışın içinden yürümeye çalışıyorum. İtiraf etmeli ki, bu çalışmanın öncelikli tercihini birincilerden yana koyan, elbette ki diğerlerini dışlamayan ama ana hareket yönü, birincilerden doğru bakan bir kavrama düşünme ve bilgiyi ilişkilendirme seçimi var.

'Sonraki haller' ikliminin en ayırt edici özelliklerinden birinin yukarıdaki karşıtlıklardan ikincilerin egemenliğinin yaygın olarak gerçekleşmesi, dahası, bu egemenliğin neredeyse kitlesel zaferinin hüküm sürmekte olması olabilir mi? Modernizm mürüvvetini görüyor; akçenin faizini alıyor; tabii ki, hayırsızlıkları, aşkınlıkları ve ihanetleri de. Muhalefetin yahut karşıtlıkların ya da aynı zamanda bu çok parçalılığın doğasına uygun olarak biraradalığı zorlayan, yani, toplumsal bütünlüğü bir sıva gibi saracak dokusu yerine görme, kavrama ve bilgisini üretme biçimlerini peçeleyen değişik bir doku yaratmıştır. Toplumsal bütün-

lüğün sıvasını oluşturan yaygın üsluplardan biri olan modernitenin birarada tutan zarı incelerek dağılmış; farklılıkların, parçalılıkların, kamusallık ve/veya kimlik adacıklarının ara duvarları olan zarlar oluvermiştir. Tıpkı lunaparklardaki bin bir aynanın eğip büken parçalı aynacıkları gibi, kaleydoskopun kendine dönüşmüş toplumsal bütünlüğün parçalı resmi, bütünlükten önce algılanır olmuştur. Eşyanın tabiatı gereği, parçalılığın, mikro bakışların ve tümevarımcı yöntemin en çok hakim olduğu an, bütünü görebilme, makro bakabilme, tümdengelim yönteminin ayakta kalma, direnme ve dayanışma ilişkilerinde en yoğun önerme olduğu andır.

Bütünlüklü ve büyük anlatıları peçeleyen de aynı incelmiş zar. Büyük anlatı peçelenirken kavramlar, olgular, temsil ettikleri ve dünyayı açıklama pratiğimizin kendisi de dağılıyor ve parçalanıyor. Kendimizi dünyayla ilişkilendiriş biçimlerimiz, üsluplarımız eriyor. Benzerlerin, eşitlerin karşı karşıya kaldıkları an ve mekânda, bu karşılaşmayı ya da karşılıklı duruşlarını dahi göremeyecekleri bir bakma biçimi üretiliyor. Bu mikro mercekte sabitlenmiş bir bakış. Mikro merceğin odağı sabitleştirip büyüttüğü yerde, bakışımız, algımız ve yaşama pratiğimiz ve bu pratiğe ait deneyimlerimiz detaylarla meşgul oluyor, gördüğümüz, kavradığımız ve faaliyetlerimizin deneyimlerimizle olan ilişkisi bu odakla sınırlanmış oluyor. Uzun soluklu, geniş uzaylı bir bakışın net olarak algılayamayacağı bu mikro mercekten gözün, genişliğe ve derinliğe uyum sağlayamayacağı bir bulanıklığı paylaşıyoruz. Dönemsel bir miyopluğa yazılmış hipermetrop gözlüklerimizle, kendimizden ötesine, uzaklara bakmak ve görmek istediğimizde deniz tutmuş gibi oluyoruz. Tıpkı Woody Allen'in ***Hanry'i / Deconstructing Harry*** (1997) filmindeki sinema oyuncusunun ve etrafındakilerin başına geldiği gibi. Bu çalışma sözü edilen uzağı, öteyi, geceyi görme ve kavrama inadını gösteren deniz tutmuşlara bakmaya çalışıyor.

Herşeyden önce kendi ekran zamanı ve mekânını yalnızca paternlerle ve onların akışına dayandırdığı kaleydoskop bakışlı televizyonun ve televizyonla birlikte sesler, görüntüler, doku-

nuşlarla kavradığımız üç boyutlu uzayımızı değiştirip, algılarımızı dördüncü boyutta zorlayan, böylece aşinası olduğumuz ontolojimizi de değiştiren elektronik teknolojisinin, bu kültürün, ilişkilerin temsil formlarının ve ideolojisinin bizi yerçekimsiz, uçuşkan, bağlamsız bıraktığı bir yerden yola çıkıyorum. Simülasyon teknolojisi, aslında, çok aşina olduğumuz, aydınlanmadan beri gelen modernist bütün anlatıların özenle üzerinde durduğu, düzgünleştirme, doğrusallaştırma ve en uygun temsili verilerden, en uygun modeli hakim kılma projesiydi. Ve bugün kitlesel düzeyde bir yaygınlık kazanıp hegemonyasını kurmuş gibi Bu hegemonyanın altında, bilginin ve hissedişin başka türlü derlendiği, üretildiği ve anlamlandırıldığı bir üslubu arıyorum. Sanki, teknolojinin temsil biçimleri içinde dönüşmekte olan algılarımızla, içinde deneyimin buharlaştığını düşündüğüm kutunun karşısında otururken, deneyimin hayal perdesini düşlüyorum.

Televizyonun kendi kendini rafine eden sentetik mekân ve zamanı araf gibidir. Soyut, sallanan ve salınan bir eşik gibi; bu yüzden geçici ve gidici, yani, terminal bir mekânsallık ve zamansallık halidir. Bir durak, bir otogar, bir iskele, ya da liman gibi. Bize ait olamayan deneyimlerin, hayatlarımıza sonsuz bir mola gibi girişidir televizyon. Uzun bir parantezde belirsiz bir süreliğine asılı kalır gibi izleriz televizyonu. Zamanla parantez hayatın kendisi olur. Hayatın kendisinin yerine geçen parantezin hayatın sentetik bir benzerini kurduğu "gerçek"liğinde deneyim de farklılaşır. Bu gerçekliğin mekânı yerçekimsizdir. Alışık olduğumuz mekân duygumuzun burada bize söyleyeceği hiçbir şey kalmamıştır. Televizyon hiçbir mekândır; zaman içinde asılıdır ve yerçekimsizdir. Mesafe duygumuzu sarsar. Her yer, hiçbir yerdir. Her yer, herhangi bir yerdir. Televizyon mekânı, küreselleşmenin homojen, tıpatıp aynı mekânlarından en yaygın, en kitlesel olarak tanınabilen mekânıdır. Tıpkı havaalanları, alışveriş merkezleri, otobanlar, bayiilik mekânları, Pizza Hut, McDonalds, Polo Garage, LC Waikiki, Benetton gibi coğrafyasız mekânlardan biridir; bir hiç mekândır (Morse,

1990). Oralarda olmakla başlayıp biten bir mekân duygusunun kendinden daha geniş bir mekânla, coğrafyayla, hiçbir ilişkisi olmayan mekânın, mesafe algısını da kaldıracağı rahatlıkla görülebilir. Hiçbir şey kalmak için değildir. Bir alt metin açmak; bir sonrakini takip etmek, sorgulamak için değildir; küçük parçaların koşuşturmasından ibarettir. Uçuşkan bir zamandan ibarettir ekran zamanı: hiçbir zaman ve herhangi bir zamandır. Başka araçlardan geçici, bir süreliğine ve parça olarak ödünç aldığı malzemeyi kullanır. Parçacı bir dil oluşturur. Ödünç aldığı bütün değil de herhangi bir bütünün parçası olduğu için, ödünç aldığı aracın hem kendi dilini bozar ve kendi diline devşirir, hem de bütün parça ilişkisini kopardığı için ödünç aldığı şeyi bağlamından yalıtır; bağlamsız bırakır. Bu yüzden bağlamsız bir araçtır; karşısına çıkan bütünleri parçalar, bu parçaları indeksler, indeksli parçaları kendi ölçeğinde yeniden üretir ve kendi bütünlüğünü böylece imal eder. Bu yüzden de ölçeksiz ve mukayesesiz bir dil yaratır.

Küreselleşen ve çokuluslu bir teknolojinin, yaşama biçimlerine, deneyimlere ve algı biçimlerine dayattığı yeni suretini, herkes için her gün yeniden ürettiği üretim araçlarının en başında televizyon gelmektedir. Televizyon işleyiş biçimiyle içinde bulunduğu teknolojinin temsil biçimlerinin, günlük yaşamın bütün pratikleriyle içini boşalttığı ve/veya zayıflattığı deneyimin, toplumsallığın yerine geçiyor. Toplumsal yaşamı ikame ediyor. Yani bir yandan günlük yaşamda kendimize, üretimlerimize ve toplumsallığımıza ait olan zaman ve mekânı maskeleyen yaygınlığı, bize bizi ve hayatı anlatan ikameci varoluşu ile deneyimlerimizin ve toplumsallığımızın yerine geçiyor; bir yandan da yerine geçtiği bu toplumsallığı, deneyimler ufkunu ve üretimi, yani, kamusal alanın canlanabilirlik kaynağını parçalayarak, kendine ait bir mekân ve zaman imal ettiği kutunun içinde buharlaştırarak, peçenin kendisini imal etmiş oluyor. Peçelediği gerçekliği, bu gerçekliğin simülasyonundan imal ettiği sentetik dokuyla gerçekleştiriyor.

Peçenin ardındaki dönüşüme uğrayan algı biçimlerinin deneyimini aktaran başka türlü bir temsil biçimi de aynı süreçte üretilebilmektedir. Televizyonun deneyimi ve toplumsallığımızı kendi suretinde buharlaştırarak peçelediği süreçle, eş zamanlı bir başka süreçte, yine algı biçimlerimizi hedefleyen, dünyayı resmetme biçimlerimizi sorgulayan ve diyalog kurmaya niyetli olduğu yorumunu yapabileceğimiz bir sinema deneyiminin varlığını ve böyle bir süreçte başka görme biçimleri sunup sunmadığını da sorgulayabiliriz. Sinemanın kendini belli formlarda yeniden üreten bir damarı da, dünyanın pek çok yerinden gelerek, dünyanın farklı resimlerini yeniden tasarlanabilecek görme biçimlerini üretebilir. Sinema, özellikle de kendisine, çok merkezli, çok kaynaklı, farklı coğrafyalardan gelen, farklı öyküler, farklı bakışlar sunan ve doğası gereği seyircisini yani, muhatabını tahayyül eden, ona diyalog isteği taşıyan bir araç olarak baktığımızda, bize, alternatif bir mekân ve zaman ilişkisi sunabilir. Sinemaya böyle bir noktadan bakarken sırtımı yasladığım en büyük dayanak Bakhtin'in çok kapsamlı ve birbirleriyle iç içe geçmiş kuramları. Bakhtin'e de dayanarak sinemanın bir söyleşi ortamı yaratabileceğini, hatta bu söyleşi ortamının hem alternatif bir kamusal alan potansiyelini hâlâ taşıyabileceği, hem de alternatif medya olarak kavranabileceği ihtimalini tartışabiliriz. Bu yukarda sözünü ettiğimiz özellikler, sinemanın kendinde taşıdığı özelliklerinden olduğu kadar onun izlenilme biçiminden, sunum ilişkilerinden de kaynaklanabilir. Seyretme pratiğinin görece özerkliği, yani seyretmenin toplumsal tarihi, seyretmenin kendi başına özgül deneyimler ürettiğine işaret eder. Bu toplumsal tarih, bu kamusal deneyim ufku, sinema tarihine, içinde piyasa ve eğlence sanayinden, filmin yaratıcısının poetikasından görece özerk bir alanı kapsar (Hansen, 1983 & Kluge, 1992). Seyretme pratiği, en basit haliyle, kalabalıkların toplu halde karanlık bir dünyada bir başkasının öyküsüne, anlatımına ya da doğaçlamalarına ortak olmak, tanık olmak anlamına gelmektedir. Özerkliğin doğduğu ve kendini ürettiği nokta, başlangıç anı, tam burasıdır.

Aynı zamanda her seyirci öteki seyircinin de kafasında tıpkı kendi kafasında olduğu gibi iç öyküler olduğunu ve bu iç filmlerin (Willemen, Kluge 1992) anda birlikte seyredilen filmle de bir ilişkiye gireceğinin az çok farkındadır. Sanayinin müşteri eğilimleri tahminlerinden, gişe filmleri beklentilerinden bağımsız bir deneyim anıdır; her seyirci kitlesinin ortak deneyim ufkunda yeniden ve yeniden üretilebilir. Farklı coğrafyalardan gelen filmlerin kendilerine ait olmayan başka coğrafyalarda karşılaşmaları, birbirlerine bir diğer öteki olarak kendilerini anlatmaları, hem ötekiler arasında bir söyleşiyi mümkün kılar, hem de bu seçilmemiş değişken kitlesel ve kamusal mekânlarda, kendi ötekileri olan seyircilerle farklı bir düzlemde karşılaşma ve söyleşi olanağını kurabilecek bir imkân alanı yaratabilir. Seyirci, bu deneyimde, televizyon seyircisinden farklı olarak, değişik filmlerin izleyicisi olarak içinde yaşadığı dünyayı, kendisi gibi olan diğer seyircilerle birlikte yeniden ve yeniden ve farklı pencere ve bakışlarla kavrama şansına sahip olabilir. Bu noktada televizyon ortamını tarif eden neredeyse bütün kategorilerin karşıtlarıyla karşılaşabiliriz. Bunun için bu filmlerden herhangi birinin, gerçekçi, sanatsal ya da deneysel olması gerekmemektedir. Filmlerin metinsel özelliğinin açık uçlu, kendini bitirmeyen, kapamayan olması gerekli ve yeterli bir ön koşuldur.

Bu açık uçlu metinler yalnızca izleyiciye bitmemiş ve onların kendi iç filmlerine de ulaşarak söyleşiyi çoğullaştırıcı bir imkân alanı sunmakla kalmıyor; aynı zamanda, toplumlararası ve belki kamusal alanlararası ortama yeni algı, bilgi, kavrama biçimlerini de sunuyorlar. Ya da Ballard'ın önerdiği gibi (Ballard, 1984) herşeyin kurgu olduğu günümüzde gerçekliklerin keşfine çıkıyorlar: Hem keşfettikleri öykülerle, hem de bu öyküleri aktarırken keşfettikleri yeni biçimlerle. Kurumsallaşmanın ve hakim dilin içinde biçimlenen dil, içerdeki olarak bir "ben" ve kapalı metinler yaratma eğilimindedir. Kendi "ben"ini tanımladığı ve kendi öykülerinin üstüne kapandığı yerde de kendi gibi olanları, eşitlerini dıştalar. Bu kapalı, örtülü ve kendi merkezli dil, kendi yalnızlığından "yaban olma konumu" üreterek romantik

bir temsil krizini yeniden üretebilir. Öyleyse, ancak, peçenin kendisini sorgularken, peçenin kendisi ve ardında peçelenen deneyiminin ve üretiminin ne olduğunu sorgulamaya soyunurken, bu pratiği daha değişik dillerle yapanların dili ile ilişkiye geçilebilir.

Belki bir tür sineması olup olmadığı tartışmalı olan ve genellikle özgül coğrafyalar içinden okunan türlere, özellikle, mesela, *kara-filme*, turistik olmayan, yerelin özgüllüklerine sabit bir bakışla sınırlı kalmadan zamanın ve mekânın geniş soluklu okumalarından bakmak gerekecek. Şöyle iddia edebiliriz. *Kara film* emperyalizm deneyimlerinin kendi karşı çıkış diline ket vurulduğu dönemlerde, derin katmanların altında kalanın dışavurum estetiğidir. Yıl, 1895, gece haritalarını çizebilmek için Munch'ün *Çığlık* tablosundan başlayarak çıkılabilir bu yolculuğa. 1920'li yıllar, I. Dünya Savaşı'nın izleri ve yaraları henüz sarılmamış; büyük buhrana doğru gidilmekte. Orta Avrupa'da geç sağlanmış ulusal birlik, kâbus gibi çöken sanayileşme ve kent yaşamının ve onun güçlü imgeleri, Orta Avrupa kent mimarisinin altında ezilen sıradan insanlar, işsizler ve devletin yeraltının terörü arasında sıkışanlar ve korku, sindirilmişlik, kapana kısılmışlık, kimsesizlik, ezilmişlik duyguları; entelejensiyanın bu sanayileşen kentsel dokuya ve getirdiklerine karşı olumsuz hissiyatları: Dışavurumcu estetiğin ortaya çıkışı, Weimar sineması, gecenin, gölge ve ışığın keskin ayrımlarının arka sokakların güzellemesi ya da ağıtı. Bütün bu hissedişlerin algı, bilme ve anlatma biçimlerini yaratışını izleriz. Kent ve imgesi, derinleşen otoritenin bir alegorisi gibi dikey olarak katmerleşir. Kamera yukardan aşağıya ve aşağıdan yukarıya hareket etmekte; arka plan çok katlı bir görselliği mizansenine, yani, tablolarına kaydetmektedir.

Bir tür sinemasından daha geniş değerlendirilmesi gereken *kara-filmden*, diğer iklimlerin özgül, ağırlıklı temsil formlarına dönüşmüş başka tür sinemalarına, mesela, 1990'ların başında insan korkusu üreten filmlere, felaket filmlerine, mistik filmlere, fantezi türlerine veya en sık karşılaştığımız melodramlara yoğun-

laştıkları ve kültürle, seyirciyle, pazarla karşılıklı ilişkilerine bakmak anlamlı olacaktır. Aynı tarihin içindeki aykırı duruşlara, aşinası olmadığımız bir tarzı üretenlere de bakmaktayız. Avangardlar tarihine, devrimci ve aykırı sinemalara, formu kıran ve değiştirenlere, yeni anlatım biçimlerini aramaya çıkanlara dönüp, onların bize önerdiği görme biçimleriyle, aşinanın içinde, dipten gelenin metaforlarını üretenleri ve alegorik anlatıların tablolarını birlikte değerlendirmek gerekiyor. Bazen bütün aykırılıklarına rağmen bu farklı eğilim kanallarının diyalektiğinin, bize çok güçlü bilme ve hissetme kapıları açacağını pekâlâ söyleyebiliriz.

Toplumsal dinamikler ve deneyimler mekânın, kültürün ve ideolojinin üretim ve yeniden üretiminin, hem birer ürünüdürler; hem de bu üretim sürecini birlikte şekillendirir, onların tarzını ve üslubunu oluştururlar. Bu çalışmada, özetleyecek olursak, mümkün olduğunca, toplumsal, ekonomik, politik ve ideolojik süreçlerin; kültürün gündelik yaşam(lar)ın ve mekân(lar)ın üretim, yeniden üretim ilişkileriyle olan karşılıklı etkileşiminin, dünyanın tüm coğrafyalarında diyalektik olarak ortak bir iklimin farklı tezahürleri içinde, farklı deneyimler, etkilenimler ve hareketler olarak birlikte kavranılması gerekliliği üzerinde duracağım. Ortak iklimlerin bu farklı tezahürleri arasındaki ilişkiyi, eşit olmayan, asli olmayan, birbirine tıpatıp benzemeyen; bütünleştirilemez diyalektik karşıtlıklar ve yan yana duruşlar olarak kavramaktayım. Toplumsal, kültürel, günlük yaşama ait olanın ve bunlara ait üretimleri kavramaya yönelik eleştirel kuram içinde çalışma çabası, bu yönde gelişen bir çaba, kültürün, mekânın ve ideolojinin üretimini kavramanın yöntemidir.

Analizin birinci ayağını ekonomik, politik, ideolojik, kültürel yönleri ile toplumsal dinamikler ve onun biçimlendirdiği, içinde biçimlendiği dünya sistemi oluşturmaktadır. Toplumsal değişme, sanayi devrimi, yüzyılın başında gelişen olgular dizisi, sanayi kentleri, toplumsal değişmenin ontolojik ve epistemolojik dönüştürücü güçleri, dolayısıyla baskın iklimler gibi bütün coğrafyaları etkileyen dönemler, çalışmanın arka planındaki episodları oluşturmaktadır. Bu dinamikler, mekânın, kültürün ve

ideolojinin üretim ve yeniden üretim sürecinde bizatihi yer alır; ivme katan güçlerden birini oluştururlar. Bu dinamikler, aynı zamanda, gözle görülen mekân tasarımlarında, kültürel ve kamusal deneyimlerde, ideolojik söylemlerde ve deneyimlerde yaşam alanları bulur; onların içinde yerleşir, onlardan etkilenir ve dönüşüme uğrarlar.

Analizin ikinci ayağını deneyimler ve onların ifade bulduğu veya aradığı kanallar; anlatım, temsil ve gösterme biçimleri; kültürel ve kamusal üretim alanları oluşturmaktadır. Bunlar, toplumsal değişmenin ifade biçimleri; entelejensiyanın etkinlikleri; kamusal alan, medya, popüler kültür ürünleri; kitaplar, filmler, sokak gösterileri; ağıtlar, mitler, halk şarkıları gibi uzun ve yoğun bir deneyim ufkunun elemanlarıdır. Bu çalışma bu alanlar içinden sinema üzerinde yoğunlaşacak, diğer alanlarla ve özellikle de medya araçlarına karşılaştırmalı bakan bir çalışmanın içinde gerektikçe diğerlerine değinecek; ama ana vurgu sinema üzerine olacaktır.

Analizin üçüncü ayağı, yirminci yüzyılın ana anlatıları (meta text), baskın ve egemen ideolojisi ile bunlarla karşılıklı ilişkide olan günlük yaşamın dinamikleri, deneyimleri ve bunların ifade edilme pratikleri üzerinde durmaktadır. Böylece üçüncü ayak, insanların dünyayı genel olarak nasıl algıladıkları, kavradıkları ve edindikleri deneyimi toplumsal deneyim ufkunda nasıl harmanladıkları sorusu üzerinde gelişecektir. Günümüzde sık sık karşımıza çıkan karşıtlık alanları olarak modern - postmodern ve modern dışı; küresel - yerel; ben - öteki, sömürgeci - sömürge gibi kategorilerin analitik değerleri üzerinde durulacaktır. Eğer bunlar kategori değillerse; yerlerini ne tür analitik kategoriler almalıdır? Ana metin ve baskın ideoloji ile muhalifleri arasındaki ilişkiler bize nasıl bir analitik alan açmaktadır?

Çalışmanın ana malzemesini sinema oluşturduğu için dönemsel olarak 19. yüzyıl sonlarından günümüze bakmaktayız; özellikle de 1900'ler, II. Dünya Savaşı, 1980'ler ve 90'lar gibi, büyük değişim anları ve özgül dönemler üzerinde duracağız. Üzerinde yoğunlaştığımız ve karşılaştırmalı bir çalışma olarak

okunmaya çalışılan medya malzemesi, 1980'ler ve 1990'lara odaklanmış olacaktır. Çalışmada; ekonomi, politika, kültür, ideoloji katmanları ile karşılıklı ilişki içinde olan ana eksenlerden birincisi, mekân ve yirminci yüzyıl kenti ve metropolleri üzerine oturmaktadır; yani ana eksen mekân ve özelde de kent mekânı ve kenttir. İkinci eksen ideoloji, kültür, estetik üzerinde; üçüncü eksen ise *bilişsel haritalama, deneyim ve kamusal alan* üzerinde gelişecektir. Bütün bu "matriks"i etkileyen bir başka boyut, karşıtlıkları ele aldığımız dönemler içinde etkili olan başat üsluplaın biçimlenişinde dönüştürücü bir rol oynayan teknolojidir.

Sinema pek çok bakışın farklı görüntüleri farklı anlar içinden ürettiği ve bunların birbirleriyle hep söyleştiği yaratıcı bir üretim alanıdır. Birinin görüntüsünün içinde diğerinin görünmezi, saklı kalanı, ya da sürgünü saklıdır. Biri bir anın içinden üretilirken, diğerinin tahayyüllerindeki bir zamanla karşılaşabilir. Sinema deneyimi, görsel ve sesli kayıta geçebilen bir araç olarak film kamerasının bakışının çevrildiği yer ve zaman, çerçevenin içinde olan kadar çerçevenin dışında kalanın ve kendisine bakılacağını bildiği bütün muhtemel seyredilme yer ve anlarının diyalektik karşılaşmalarında, toplumsal olarak üretilebilen çok sesli, çok çehreli bir deneyim ufkudur. Bu uzun çalışmada, bu yüzden mekân ve sinema ilişkisine, orada söyleşebilir olana, söyleşemeyenin bunun içindeki izlerine doğru bir yolculuğa çıkmayı umuyorum; her yolculuk gibi yol boyunca yolun da yolcunun da, yolculuğun da değişeceği, farklılaşacağı bir yolculuğa; tıpkı sinemanın kendisi gibi.

Tanımaya, tanımlamaya çalışırken; hızlanan, değişen, içinde kolayca kaybolabileceğimiz, yol yordam işaretleri silinmiş yeni haritalar içinde yaşamak ve kendimizi yaşamla ilişkilendirebilmek için, hep birlikte yaşamaya çalıştığımız yeryüzüne, eş zamanlı olarak şöyle bakabiliriz: Bütünlüklü örüntüler (context), bunların içindeki özgül örgüler (text) ve o örgüleri besleyen ilmekler (intertext/metinlerarası metinler). Bu nedenle de; bilginin edinimi, dönüştürülmesi ve üretimi ile ilişkili olan bilginin

öznesi ve nesnesi ile ilgili konumları kültürel, coğrafi ve kimliklerle ilgili konumlarla birlikte, eleştirel koymakta fayda vardır.

Bu karmaşık üretim ilişkilerinin karmaşık matriksinin içinden yazan biri olarak okuyan ve yazanın konumunu; analizin dayandırıldığı ana bilgi gövdelerini ve kuramları; "yorum"un kaynaklandığı bakmak, okumak, yazmak faaliyetlerini çalışma alanı olarak seçenle üzerinde çalıştığı bu faaliyetler arasındaki karşılıklı ilişkiyi çalışmaya dahil etmeyi amaçlıyorum. Bakılan ve okunanın analizi bir tarihsel dönemi, belli mekânsal ilişkileri, politik ve ideolojik iklimi kavrama çabasıdır. Bu çabanın yöneldiği ve yoğunlaştığı kültürel, mekânsal ve ideolojik üretimlerle çalışanın diyalektik bir ilişkisi vardır. Bilgisine başvurduğu bütünlüğün deneyiminden geçerken, baktığını yorumlamak, aslında, iç konuşma ve iç görüntünün yeniden üretilip yazıya dönüştürüldüğü bir başka üretimdir.



Yazının Zihinsel Evinden Çıkış, Yollarda... Uçuşan Zaman Peşinde, Yazının Evinde, O Karanlık Boşlukta

Yazının Evine Yolculuk
yazının evine mi giriyor yeniden? çökmüyor muydu sahne?
geri alabilir mi umudu karanlığın evinden; başka sahneye
taşıyabilir mi dirimi?
Nilgün Üstün[1]

Yazının evine giren yolculuk; şiirin yolculuğu; düşlerin, daha önce anlatılmış öykülerin, gördüklerimizin ve bakma biçimlerinin; düş kurmakla ve bilgilerimizle ilgili bir dünyanın şiirle yazılan yolculuğudur. Hatırlamanın, bilmenin ve düş kurmanın ve bunları herkesle paylaşmaya çıkmanın yolculuğunda paylaşmaya açanla, onu paylaşmaya hazır olanın yolculuk serüvenleri karşılaşır; her biri daha önce olmadıkları birileri olarak devam edebilme ihtimalini taşıyarak kendi yolculuğuna doğru devam ederler. Film yapılmasıyla da seyredilmesiyle de böyle bir serüvendir. Her öykü, anlatıcının yaşamı ve deneyimi ayrı bir yerden yazması; her seyredenin ayrı okuması, doğrusal ve gelişmeci anlatının örttüğü, maskelediği o kara boşluğu, kendi yabancı ülkesini anlatılabilir, anlaşılabilir kılacaktır.

Dışarıda yağmur yağmakta, camlarda buharlanmış turkuvaz. Yağmur damlaları camları daha geçirgen ve parlak gösteriyor. İç ve dış sahneyi aynı anda yaşamaktayız. Joseph Losey, Pinter'ı kendi üslubuyla kaynaştırarak yorumluyor. Arka planda 1900 yazı; ağaçlar, akmakta olan dere ve kıpırdanan atlar. Ses kuşağında yaşlı Colston'un sesi:

- Geçmiş yabancı bir ülkedir ve *orada herşeyi başka türlü*

[1] Şair Nilgün Üstün'nün Yazının Evine Yolculuk şiirinden şairin izniyle alınmıştır.

yaparlar.[2]

Pinter'ın mesafeli dili, Losey'in dingin anlatısı ile birleştiğinde; sessizlik, uzun soluklar ve susmalar bize o üzeri örtülen, geçiştirilen, hafızamızı zorlayan, anısı hüzün getirdiği için ima bile edilmeyen anların tanıklığına zorlar. Pinter sözcükleri havada bırakır; bizi yoruşu, o sözcüklerle bizim aramızdaki gerilimin ta kendisidir. Sözcüklerin ardındaki deneyimlerin ifadelendirilememesinin gerilimini bize hatırlatır. Zamanı ağır ve akmaz yoğun bir mayi gibi kullanırken Losey; duruşlar, bakışlar ve bir kır manzarası anlam kazanır. Sahneler mırıldanmalı öyküler anlatır ve biz yine zorlanırız; o mırıltılar bizim söylenmemiş sözlerimiz olabilir. İnsanların hayatları doğrusal ve mükemmel öykülerdeki gibi akmadığında; kırılmalar, geri çekilişler, sarsıntılar, baş döndürücü gerçekler, savaşlar ve acılarla dolu olduğunda; hatıralar söz konusu ise, bir öykünün sıralı ve düzeltilmiş anlatılarına ne kadar güvenilir? Geçmiş uzak bir ülke gibidir; ya da, tavan araları, bodrum katları, bir eski kutu ya da çekmece içinde çıkılacak uzun yolculukların anlatımları nasıl olabilir? Boyutların, renklerin, seslerin farklı olduğu bir dünya nasıl hatırlanır ve nasıl anlatılır? Anılarda demlenmekte olan mühürlü zaman, nasıl dökülebilir yeni ve başka bir forma? Michelangelo Antonioni ***L'eclipse / Batan Güneş***'in (1962, İtalya-Fransa) son 7 dakikasında; karakterlerin ortadan çekildiği ve mekânla yaşanan deneyimin kaldığı zamana yöneltir kamerasını. Filmin geçtiği mekânları tekrar içine sindirmek istermiş gibi; çok sevilen bir şeye son bir kez bakarmış gibi, ağır ve sessiz dolanır kamera. Terk edilmiş mekânın ve zamanın filmidir bu son dakikalar. Yasujiro Ozu, ***Tokyo Monogatari / Tokyo*** **Hikâyesi**'nde (1953, Japonya), oyuncuların oyunundan arda kalan zamanı ve mekânı çeker. Yerde oturan bir Japon'un, göz hizasındaki kamerasıyla etrafa bakarken, kaydettiği terk edilmenin, hüznün, yaş-

[2] "The past is a foreign country. They do things differently there" bu cümlenin doğru hissi verebilmesi için yardımcı olan Fatih Özgüven'e teşekkür ederim. Harold Pinter'ın L.P. Hartley'in romanından senaryolaştırdığı, Joseph Losey'in yönettiği *The Go Between* filminin ilk satırı. *The Go Between*, Losey, 1971. Senaryo için: Harold Pinter, *Five Screenplays*, NY: Grove, 1973, s. 287

lanmanın, ölümün, kuşaklar arasındaki farkın, büyük şehrin aldırmadığı mekânın ve zamanın öyküsüdür.

Şiiri yaşamla kişinin kendini ilişkilendiriş üslubu olarak gören, Tarkovsky, ehlileşmemiş, doğrusallaşmamış çocuk bakışını sinemaya kazandıran ender yönetmenlerden biridir. ***İvan'ın Çocukluğu*** (1967, Sovyetler Birliği) onun ilk filmidir. Film, savaşın, annenin gülümseyen yüzüne, barış günlerine, kıyıya, denize ve kumsala, diğer çocuklara, atlara, elmalara, bir kuyu halkasına bağlı düşlere ters giden yüzüdür. Savaş ve barış günleri, hep birinin ötekini hatırlattığı, birinin ötekini gölgelediği bir anlatımla verilmiştir. Film, herşeyden önce, savaşın içinde ayakta kalmaya çalışan bir çocuğun gözüyle yapılmıştır. Anne ve barış, göz kamaştıran bir aydınlıkta, buğulu ve elma kokulu; savaş ve cephenin tam gerisi ise ıslak, karanlık ve yanık kokuludur. Tarkovsky, ***Andrei Rublyov***'de (yapım yılı: 1966, yasaklanıp, serbest bırakılması: 1971, Sovyetler Birliği) ise, tarihe farklı bakışın altını çizmektedir. Anlattığı öykü bir ortaçağ Rus ressamına aittir; ortaçağın insanları, yaşadıkları topluluklarla birlikte bir kimliktirler. Andrei Rublyov döneme ilişkin pek çok görüntünün arasında neredeyse silik bir figürdür. Psikolojisi, jestleri, karakter gelişmesi verilmemiştir. Yakın çekimden bile görmeyiz onu. Baş karakter olan ve öyküsü anlatılan Andrei Rublyov'den çok; onun bağlı olduğu manastır, diğer keşişler, istilacı Tatarlar, büyük ve güçlü çanlar yapan çan ustası küçük çocuk, Boriska, yakılan insanlar, işkenceler, kaçan dini cemaatler, kovalayan efendiler arasında sanatçının bir ermiş kişi olarak yolculuğudur başrollerdeki karakterler. Proust'u ve Joyce'u örnek vererek; sanatçının bireysel çabasını, kendi varoluşunun kayıtlarını bir araya getirmesini anlatır, Tarkovsky. Ona göre; zaman, sahici biçimlere ve karşı çıkışlara kazılmıştır. Sinema ise, herhangi bir uzunlukta ya da genişlikte, zaman tortularını toplamak ve birleştirmektir (Tarkovsky, 1989: 57-69). Bir kış gecesi, annesinin, sobanın başında saçlarını yıkayıp ağır ağır taraması ya da sepetten yere dökülen elmalar, bir ömür kadar uzun olabilir.

Gaston Bachelard, insanın yaşamında farklı dönemlerin, farklı tarihlerin kat kat yükselişinin bir iç dünya ve toplumsal

bellek taşıdığını söyler, bize. "... Yalnızca anılarımız değil, unuttuklarımız da içimizde 'barındırılmıştır'. Bilinçsizliğimiz 'barındırılmıştır'. Ruhumuz bir oturma yeridir. Ve 'evleri', 'odaları' sürekli anımsayarak kendi içimizde oturmayı öğreniriz" (Bachelard, 1996: 28). Zaman ve mekânın izleri ellerimize, gözlerimize, odalara, şehrin sokaklarına işlemiştir; 'sahici' olanın öyküsü, buralarda çıkılan yolculukların öyküsüdür. Peter Del Monte'nin, ***Compagna Di Viaggio/ Yol Arkadaşı***'nda (1995, İtalya), artık hafızasını yitirmeye başlayan filoloji profesörü, bu kez, bizi tam tersinden okumaya yönelik bir yolculuğa çıkarır. Hafıza kaybı bilişsel haritanın da silikleşmesi demektir. Yol ve iz sürmek bu kez bilişsel hafızanın izini sürmeye dönüşmüştür. Profesör, kentin içinde dolanır durur; otobüslere biner, iner, kavşaklardan geçer, bir şeylerin bir şeyleri hatırlatmasını beklemektedir. Onu kollamak için tutulan yol arkadaşı genç kadın ise, yaşamın anlamı ve amacı üzerine bir yolculuğa mecbur kalacaktır. Kişisel ve toplumsal tarihimizin zamanı ve mekânı farklı anlatılarda yeniden biçimlenmektedir. Mesela "postmodernist" bir üslubun, oyuncu edasıyla gelen C. Nolan'ın 2000 tarihli ***Memento/ Akıl Defteri*** filmi, kısa dönem hafıza kaybından mustarip kahramanın polisiye, psikolojik gerilim ve aksiyonla bezeli öyküsünü anlatırken, kurgusuyla seyircinin de kısa dönem hafızasıyla oynamaya ve giderek de zorlamaya başlar ve kendi oyununun içine çeker. Seyirci de kahramanla birlikte nedenini kendinden alan cinnet serüveninin ve öldürmeyle oynanan bu oyunun bir parçası olmuştur. Artık ne yaşadıklarımızdan, ne hatırlayamadıklarımızdan, ne de bu cinayetlerden sorumlu değilizdir. Sonsuz ve kendini tekrarlayacak bir steril duruşun içine çekilmişizdir. Bunca öfke ve şiddetin neyi unuttuğumuzu hatırlamamakla bir ilgisi var mıdır acaba? Ellerimizden kayıp giden hem zaman hem de mekâna kayıtlı olabilecek herşeydir.

Uçuşan zamanın ardından koşarken bazen, Wenders'in Antonioni'ye yoldaşlık ettiği ***Bulutların Ötesinde/ Par Dela Les Nuages*** (1995, Fransa-İtalya-Almanya) filminde söylendiği gibi ruhlarımız geride kalır, yazının evinde odalarda zihnimiz dağılmış dolanırız. Şiir, filme; film eleştiriye doğru devrilir. Düşün ve

düşünce bazen kendi evinden çıkar, başka düşler ve düşüncelerle karşılaşır. Kendi evine döner; odalarını dolaşır ve çekmecelerini düzenler; kendine yeniden bir biliş edinir. Kendi içinde oturmayı öğrenmek için zihinsel yerleştirmeyi gerçekleştirmesi gerekmektedir belki. Geçmişi ve geleceği yabancı bir ülke olmaktan zaman, zaman da olsa kurtaracak şey, pencereleri ve kapıları diğer düşüncelere, duygulara, anlatılara açmakla başlayabilir. Havalandırdığınız ve yeniden belki de defalarca yerleştireceğiniz bu ev, zaman içinde hareket eden bir şeydir ve kendi de bir önceki halinin izlerini taşıyarak, bilgisini kendinde tutarak ama başka bir şey olarak yol alır. Siz pencerelerinizi çoğalttıkça, o pencerelerden farklı bakışların ve seslerin, farklı öykülerinin akmasına ve sizin yolculuğunuzu anlamlandırmalarına izin verdikçe, sizin de kendi yolculuğunuzun bilgisine ulaşmanız, bunu herkes için kullanılabilir bilgilere dönüştürmeniz mümkün olabilir. Çünkü o evde, bir de, uzun zaman konuklarıyla, evinizde özenle yerleştirdiğiniz, sizin yolculuğunuzda sorularınızın muhatabı cevaplarınızın ortakları seçtiğiniz düşünme gövdeleri, sizi, bilgiyi üretmek ve paylaşmak için beklerler.

Kuram, özellikle de bugün, hatta akademik dünyada bile, önemini ve varlığını kaybederken, yani geçer akçe değilken, ona sarılıp sarmalanmış bir düşünme ve yazma faaliyeti ister istemez özür dileyen bir üslupla başlar yazıya. Ama özür dileyecek pek bir şey de yok; çünkü bu geçer akçe olmayan, "manasız", "yararsız" insani faaliyet aslında tavana bakıp hülyalara dalmak kadar doğal, sıradan ve insana ait. Bir tür geçmiş zaman meşgalesi gibi gelen, aslında, düşüncenin dille olan ilişkisinin belki de uğraş ve emekle yetkinleştiği alanlardan birinde kişinin düşüncelerini daha düzenli ve ilişkili, bağlamlı cümlelerle ifade edebilme boyutudur. Bu insani ve emek isteyen çaba, kendinden önce bu emeği hayatına yaymış başka kişilerin yaşamlarını ilişkilendiriş biçimlerini, deneyimlerini, gözlem ve bilgilerini anlamlandırmak ve rafine etmek üzere girdikleri üretim faaliyetinin tarihi ile de ilişkiye girer. Kişinin önüne yaşamla kendini ilişkilendirme biçimleri, dünyayı kavrama ve anlamlandırma faaliyetleri üzerine yollar açılırken bu yolların ustaları yol gösterici-

leri olan kuramcılar çıkar. Ve siz kendinize yakın olan kuramları ve onların ustalarını, o yolda kendi başınıza yürüyene dek yoldaş tutarsınız. Artık, çoğu zaman yolunuzu pekâlâ buluyor olsanız bile, onların aklının aydınlığına sorular sorar, aslında sadece kendi zihninizdeki bu fikir alışverişinin, yoğunemek çabasının bir tür zevk hatta eğlenme biçimi olduğunu da düşünebilirsiniz. Galiba en zor olanı, insanın iç düşünme süreçleri içinde önemli bir boyut olan kuram ve bilgiyle ilgili alanı düşsel, tasarımsal diğer alanlarla ilişkilendirebilmesi ve bunu yaparken aynı zamanda yaşadıkları ve deneyimleriyle ilgili bir bilgi üretimini de bu bağdaştırmaya dahil edebilme boyutunu gerçekleştirebilmesi. Hayatı kendi kendine anlamak ya da anladığını sanmak yetmiyor çünkü.

İnsanın, içinde yaşadığı kültürü, bu kültürü üreten toplumun bir bireyi ve üretimlerinin kullanıcısı, tüketicisi, izleyicisi olarak kavraması, anlamlandırmaya çalışması, hayatın içindeki bilme türlerinden biridir. Bu alanı çalışmaya başlamak ise, kültürün toplumsal bir üretim olarak bütün veçheleriyle, deneyiminden geçilen, deneyimi elde edilen ve aynı zamanda bu deneyimin bilgisini üreten süreçlerin bir dinamiği olarak kavranmasına yöneliktir. Elbette kültür, akademik disiplinlerin pek çoğu için ortak bir bilme alanı sunar ama insanların toplumsal deneyimlerinin de ortak bir mecrası olduğu için yaşamın zımni, peçeli, sözlü, hislerle kavranabilen bilme biçimlerinin sistemleşmemiş bilme yöntemlerine de açıktır. Bu yüzden de "bilimsel" ve "akademik" olana sınırlı kalmayan bütün bilme yöntemlerine açık bir alandan söz edebiliriz. Eleştirel ve analitik bakış, akademik ya da değil, bütün bu bilme biçimlerinden yararlanarak, bilginin üretimine, dönüştürülüp toplumsallaştırılmasına katkıda bulunmakla ayırt edici bir önem kazanır.

Topluma bakmanın ve olanı biteni anlamaya çalışmanın onun bir üyesi olarak toplumsal değişimin ve dönüşümün içinde bulunmanın, bunu anlamlandırabilmenin, bireyin kendini yaşamla ilişkilendirme biçimiyle bir alakası olsa gerek. Böylesi bir çaba içinde olan herkesin yaşadığı toplumsal bütünlüğü, dönemsel özellikleri, zihnini, kavrayışını biçimlendiren örgün

ilişkileri, bilgilerini işlemeye yeltendiğinde dayandığı bilgi gövdeleri ve yöntemlerini de birlikte ele almalıyız. Hangi kavramları seçtiğimiz, hangi yöntem içinde bilgilerimizi derleyip topladığımız, onları hangi yöntemlerle ürettiğimiz ve bilginin paylaşım ve dolanımındaki yönelimlerimiz, sorumluluklarımızın toplumsala ve kamusala mı, yoksa başka kurumsallıklara veya ilişkilere mi dönük olduğu ile hayli yakın bir ilişki içindedir. Neyi, neden merak ettiğimiz, neyi, nasıl bilgi kıldığımız, yüzümüzü döndüğümüz yön, sorumluluklarımız ve bilgiyle ne yapacağımızdan soyutlanmış pür bilim ve bilimsel yöntem anlayışı olamaz. Bunun olabileceği iddia edildiğinde, bu iddianın arkasında bir ideoloji durmaktadır ve bir bilme biçimini diğer bilme biçimlerinden üstün kılmaya yönelik bir egemenlik talebi hatta baskısı kurulmaktadır.

Yazanın ve çalışanın fikrî faaliyette, karşısındakilere karşı sorumlu olup olmayacağı, önemli bir soru. Özellikle toplum ve kültürden konuşurken sorularımızın ardındaki niyeti, bir sorunsal oluştururken yaklaşımlarımızı, seçtiğimiz yöntemin biricik ve en doğru olduğu için değil de -ki bu zaten hem imkânsız hem de bunu böyle iddia etmek en hafif tabiri ile dürüst bir yaklaşım olmaz- belki en iyi bildiğimiz ya da kendimizi en rahat hissettiğimiz için seçildiğini ve kullandığımız terimlerin birer tarihi olduğunu, belirli yaklaşımlar içinde olgunlaştıklarını ya da reddedildiklerini açıklıkla ortaya koymamız gerekmektedir; en azından kendimize karşı. Bütün bunlara ek olarak belki çok kişisel bir vesvese gibi de olsa, bir başka kaygının aklımı çeliyor olması da yaşadığımız dönemle ilgili bir durum. Bilim ya da bilimsel, akademik, eleştirel faaliyet ve tartışmalar nasıl adlandırılırlarsa adlandırılsınlar modalardan, akımlardan bir dönem için genel kabul gören üslup, tutum ve dillerden etkilenirler. Bilgi otoritesinin popüler kültür alanında, da "in"ler ve "out"lar birbirleriyle mücadele ederler. Kabaca, bu son yirmi yıl içinde mikro "in", makro "out"; tümevarım "in", tümdengelim "out" gibi; ya da sınıf, bağlam gibi tanımlar kullanmak zorunluluğu hissedenler, cümlelerine bir özürle başlayabiliyorlar. Bir de, tartışmanın ya da eleştirinin gidişatında, insanı şüphelendiren bir

postmodern oyunculuk havası ya da telaşı var gibi bir vehme kapılıyorum. Yani, birileri, bazı kavramları kullanmaktan hoşlandıkları, o kelimelerin, bazı duruşları etrafında dolanmak onlara cazip geldiği için, falanca yazıyı yazmış veya filanca tartışmayı açmış olabilir mi? Bilmek, anlamak, tartışmak, bilgiyi aramak, sorgulamak, paylaşmak ne içindir? Bu sırf canınız o an öyle istiyor diye ortaya attığınız bir cümle midir? Belki de kariyeriniz devam edebilsin diye sürdürmek zorunda olduğunuz çok profesyonelce gerçekleştirilmiş bir iştir. Yoksa, kaygılarınız, sorularınız, kendinizden daha geniş bir dünyanın farkında oluşunuzla sizi ilgilendirmiş bir meselenin bir parçası mıdır?

Topluma, kültürel üretimler, deneyimler, tüketimler ve yeniden üretimler ağına baktığımızda, mesela ortaya çıkmış olduğunu varsaydığımız bir olgunun, popüler kültür tanımına uyup, uymadığı, bunu kitle kültürü ile karıştırıp karıştırmadığımız, belki artık yaşanan her şeyin kitle endüstrisinin bir ürünü olup olmadığı, bu ayrımların nerede başlayıp nerede bittiği, bunların gerçekten sayılabilir, ölçülebilir sayısal değerleri olup olamadığı konusunda nasıl emin ve üst bir tondan konuşabiliriz acaba? Elbette yazım üslubundan değil ama eleştirel düşüncenin üslubundan söz ediyorum. Belki de bu üsluplardan hangisine daha yakın durduğunuz önemli; çünkü teoriler, bilgi gövdeleri, eleştirel düşünce okulları tıpkı sevdiğiniz şairler gibi, ressamlar gibidirler; onlar, sizin gibi düşünmüşler, sizin sorularınızı sormuşlar, siz olsaydınız öyle söyleyeceğiniz gibi ifade etmişlerdir; ve siz, o okulların, o teorilerin terimleri ve yöntemleriyle daha iyi kavradığınızı düşünür, kendinizi yaşamla ve bilgiyle ilişkilendirirken o araçlara dayanırsınız; bunu herkes yapar; kendileri bir okul haline gelmiş ve gelecek olanlar bile.

Toplumsal olgular ve kültür, endazesi, dirhemi olmayan, yaşayan, değişen, dönüşen; ama daha da önemlisi ona baktığımız yön, açı değiştikçe tanımları farklılaşan, ve her tanımlanışta ister sözel, ister yazılı olsun, tanımlayanın dilinin egemenlik ve iktidar ilişkilerini, bu ilişkilerin çok geniş ve çok katmanlı örgüsünü kendi dinamiğinde taşıyan deneyimler ufkudur. Biz kültüre, her seferinde, durduğumuz yerden, eğitildiğimiz nok-

tadan, eğitimimizle girdiğimiz ilişkinin sürecinden, içinden geçtiğimiz zaman ve mekânın deneyimlerinden, bu deneyimleri bilgiye dönüştürme becerimizden, ve dünya ile kendimizi ilişkilendirdiğimiz yerde neyi, niye anlamak istediğimizi, yani, düşüncemizin odağına hangi şeyleri mesele ederek başladığımızdan yola çıkarak bakarız.

Kuramın Uğultulu Mağarasından Geçerken

1980 sonrasını; zaman ilişkisinde hızlı ve geçmiş zamanı hafızası silinmiş toplu bilinçaltları ile hatırlayabilen birilerinin yeniden çizdiklerini söyledikleri yeni haritalar içinde, mekânsal ilişkilere ait hisleri ve bulundukları yer ile duruş tarzlarını tanımlamakta zorlanan bireylerin konum ve kimlik arayışlarının en şiddetli yaşandığı bir zaman ve mekân tüneli olarak tanımlayabiliriz. Fredric Jameson kültürel müphemliklerle dolu bu dönemi "geç kapitalizmin kültürel mantığı" diye isimlendirerek; elektronik teknoloji ve gelişmiş kapitalizmin dönemsel kimliği olabilecek, postmodern bir deneyim olarak tanımlamaktadır.[3] Postmodernizm üzerine yazdığı ünlü makalesinde, Jameson, kültürel dönemselleştirmesini yapılandırmada, Ernest Mandel'in ekonomik gelişme üzerine yaptığı dönemselleştirmeyi esas almaktadır. Mandel, teknolojik güçlerin devrimi tarafından yönetilmiş üç ekonomik devrim aşamasını, kapitalist gelişmenin, üç uzun dalgasını dönemselleştirmek için önermektedir: 1848'in Buhar Makinesi, 1890'ların yanmalı motorları ve elektrik kuvvetinin üretime girmesi, 1940'larla başlayan elektronik ve nükleer teknolojinin gelişimi. Mandel'e göre, bizler, şu anda, üçüncü büyük dalganın ikinci ve geç dönemindeyiz; ve Jameson'a göre, bu dönem, postmodern dönemdir.

---

[3] Bu konuda Jameson'ın önce "Postmodernizm, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, No. 146 , 1984'de ve "The Politics of Theory" *New German Critique*, No. 32, 1984 'de yazıyor. Sözünü ettiğimiz ilk makale daha sonra belli değişiklerle aynı başlıkla Duke Üniversitesi yayınlanndan 1991'de çıkan kitabında yayınlanmıştır. Türkçe'ye ise makalenin bu her iki baskı hali de çevrilmiştir. Makale Necmi Zekâ'nın derlemesinde, *Jameson, Lyotard, Habermas: Postmodernizm*, İstanbul, Kıyı ,1994 ve kitaptaki biçimi ile *Postmodernizm: Geç Kapitalizm*, çev. Nuri Plümer, YKY, 1994 baskısında vardır.

Postmodernizm, modernizm Amerikan üniversitelerinde başat durumda iken, 1950'lerden başlayarak, Amerika'daki çağdaş çalışmaları nitelemek için edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Yirmi yıl sonra, Fransa'da Lyotard, bu kavramı sanayi sonrası ekonominin toplumsal ilişkilerini tanımlamak için kullanıyor. Bunlarla birlikte, aynı zamanda, modern mimarinin eleştirisi ve ona karşı bir tür manifesto olarak postmodern mimari ve kent kavramları tartışılmaya başlanıyor. Jameson için ise; postmodern durum, sanatın yeni toplumsal durum alışıyla ilgili. Sanatın, meta üretimi dünyasına girdikten sonra, çokuluslu kapitalizm aşaması ile ilişkisine bakıyor. Realizm, kapitalizme karşı kültürel bir reaksiyon olarak, temsil edilme biçimlerini aramaya çalışırken; modernizm, temsil etmenin masumiyetini kaybetmesinin ardından, takipçilerinin biçim arayışları ile sürüyor. Tek bir postmodernizm tanımı olmadığı ve ortada tedavüle sokulan semptomatik postmodernizmler dolaştığı gibi; postmodernizmin modernizmle karşıtlığı ve yandaşlığı da çözülebilmiş değil. Jameson'ın daha bütüncül ve kuramsal bir kültür eleştirisine yönelmesinin yanı sıra, içinde yaşadığımız gerçekliğin başka yüzleri de tartışılmaktadır. Öte yandan; tekelini gelişmiş Amerikan metropolünden aldığı iddia edilen ve dünyaya doğru yayılan bu postmodern duruma karşı, modernizmin kendisi ile beraber -ironik bir biçimde- o modernizmin ve bilgisinin nesnesi olmuş coğrafyaların yerel kültürleri, milli kimlikli kültürel mantıkları, bir karşıt alan ya da durum olarak konuldu. Postmodern durum modernizmin, idealizmin ve özlükçü tüm bilgi sistemlerinin karşısında, yine çağımız boyunca yöneltilmiş eleştiri sistemlerinin, 60'lı yıllardan sonra, yeni ve eklektik bir yapıda harmanlanması olarak düşünülebilir mi acaba?

Farklı bilgi gövdelerinin koşullar uygun olduğunda aynı dili ve mantığı kullandıkları eklektik, epistemolojik tarz daha çok "Batı Akademisi", ve onun içinde, özellikle Amerikan Akademisi için geçerli gibi görünse de diğer coğrafyalarla ilişkisi ayrı bir eklentiler zinciri yaratmaktadır. Bu coğrafyalar arası ilişki oldukça karmaşıktır. Bir yandan; günümüze dek önemli bir so-

runsal kavram olarak taşınan "üçüncü dünyalılığın" altında sınıflandırılmış, 60'larda Batı entelejensiyasını romantik ve güçlü bir rüzgâar olarak etkileyecek sanatçı ve yazarların; toplumsal hareket liderlerinin, ve onların düşünce ve kültür ürünlerinin ilham kaynağı toplumsal hareketlerin - bağımsızlık hareketleri, sömürgecilik karşıtı hareketler gibi- bu sürecin dinamik unsurlarından biri olduğunu görüyoruz. Öte yandan; "Batı", bu sömürgeci karşıtı eleştirel bakıştan etkilenir ve içinde yaşadıkları "Batılı" dünyaya meydan okuyan, yeni hareketler geliştirirken; diğer coğrafyaları da etkileyecek bir iklimi yaratmıştır. Elbette Batı sözcüğünü bu kadar bütünlüklü ve genel geçer bir duruş ve bakış adı gibi kullanıyor olmanın sakıncalarını da hatırlamakta fayda var. Çoğu zaman lafın dolambaçsız gidebilmesi adına, her seferinde ardındaki sorunsallı alanı tartışmamak için tırnaklar içine alarak konuşuyor olsak da, özlükçü, indirgemeci, eleştiriye rağmen hiyerarşiyi onaylayan ve içindeki dinamikleri, farklılıkları ve tarihsel süreçleri görmezden gelen anlamları yeniden üretiyoruz.

Karşılıklı etkileşimin karmaşık görünümleri, bir düşüncenin, akımın ya da üslubun doğduğu bir iklimden diğerine hızlı taşınması ya da bağımsız gezintisi ile yaşanır. Adeta bir bütünün kırılmış ve dağılmış, fiziksel olarak algılandığında bütünün kendisine artık benzemeyen görüntülerine tanıklık etmek veya tanımlamak da zor bir hal almıştır. Bazen bu *gezinti ve çarpıtılma* garip ve tanımsız boyutlara da uzanabilmektedir. Örneğin, reggy müziği bir kültürel bağlamın ve yaşam biçiminin, isyanın ve talebin simgesi olarak ortaya çıkar; zamanla talebin muhatabı ile ilgili coğrafyalarda alttan gelen özdeşleşmelerle istek ve ilgi görür; bunun toplumsal bir olgu olduğunu düşünen toplumbilimciler tarafından sözü edilen bir olgu haline geldiğinde, üst katmanlar arasında kabul görür. Zamanla, eğlence yerlerinde, dans müziklerinin geniş yelpazesi içinde bir tür olarak daha da yaygınlaşır. Daha sonra içinden doğduğu bağlam, tarihsel ilişki ve anlamdan çok uzakta, mesela erotik şarkı söyleme modası ile birlikte, liriği ve "havası" farklı bir şarkıda fon müziği iş-

levine kadar dönüşüp, çarpıtılabilir. Burada, çarpıtmayı olumsuz değer yüklü bir anlam olarak değil; lunaparklardaki görüntüyü bozan kahkaha aynalarındaki anlamıyla kullanıyorum. Örnekleri çoğaltmak elbette mümkündür. Düşün, yazın ve eleştiri alanında da benzer bir dolanım olduğu düşünülebilir.

Yukarda daha soyut olarak anlatmaya çalıştığımız bu etkileşim süreci, alttan ve çevreden gelen sorgulama ve eleştirilerle, yüzyıllardır egemen olan bilim ve sanatın ana metinlerinin çözülmesini, meşruluklarının sorgulanmasını getirmişti. Beraberinde; eleştirinin oluşturduğu karşıt söylemlerin romantize edilmeleri, hatta bunların popülerleşmesi, sloganlaşması ve yayılması anlarında, tıpkı reggy müziğindeki gibi, farklı mekânlarda, farklı anlam ve içerikler taşıyarak, tekrar popülerleşip başka bir söyleme yolculuk etmeleri ise bir başka deneyim olarak etkili oldu. Sanki kulaktan kulağa oyunundaki gibi eleştiri cümleleri dolanıyor, bağlamından kopup mesaj değeri alıyor; popüler kültüre mal oluyor; yeniden kitle kültürüne taşınıp popüler kültürün arasına sokuluyor. Ve zamanla bir eleştirinin sistematiğinden koparılmış anlamlar olarak ve ilişkilerini tanımakta zorlandığınız bir başka eklektik bütünün içinde, size yalnızca bir şeyler hatırlatan parçalara dönüşüyorlar. Günlük ilişkilerde, hafızanın yerini kolektif bilinçaltları almaya başlar, küçük tarihselleştirmeler metalar gibi dolanıma girerse, toplu bir hafıza sorunu kendini günlük yaşama dayatmış olur. Böylesi yoğun ve karmaşık bir süreç, hem yükseklerde dolanan bilgiye karşı genelde bir tür güvensizliği getirirken, hem de onun sorgulanması sürecini, sorgulama yöntemini ve tartışma anını eklektik bir yumakla karşı kaşıya bırakır. Aynı sürecin, alttaki popüler alandaki sıradan insanı ve günlük yaşam ilişkilerindeki zihinsel süreçleri de etkilemiş olması mümkündür. Muhtemelen bunun, Guy Debord'un yaşamın mesaj ve imgelerden ibaret bir hal alması dediği pratiklerimizle de bir ilgisi var (Debord, 1983). Günlük deneyimlerimiz, estetik anlayışımız, tarihe ve ilişkilerimize bakışımız imaj ve görüntülerden ibaret bir deneyime dönüşmüştür. Tüketilip geçiştirilen bu toplumsal tarih, hafızaya kayıt edilmesi zor ve ancak bilinçaltları düzeyinde kendini çağrıştırabilecek,

bir mesaj ve imgeler topluluğu mudur? Jameson'ın "siyasi bilinçaltı" kuramı da böyle deneyimlerle ilişkilendirilen bir noktadan gelişmekte galiba. Benzer bir alanda çalışan başka bir yazarın, Scott Bukatman'ın da işaret ettiği gibi, derin ve yaygın süreçler içinde tecrübe edilebilecek bilişsel anların imge, mesaj, malümat akışı ve görüntülerle, kayıp toplumsal bütünlük için dayatması söz konusu olabilir (Bukatman, 1993: 92). Bukatman, böylelikle de yabancılaşma, inceltilmiş görüntüler bütününde maskelenir, diyor.

"Ansiklopedik bilgi" olarak tanımlanan bilgi edindirme tarzı, dönüştürülmemek üzere paketlenmiş, çabuk tüketime ve hiçbir yan etki ya da kalıcı soru bırakmamaya yönelik aktarılan malümatın bilgiyle yer değiştirmesi, bilginin tasarımı ve edinimi üzerindeki hegemonyası, bilme seçeneklerini epey daraltmaktadır. Nesnesini aslında yok sayan, ya da bilgi nesne ilişkisini örtbas etmek isteyen; bu anlamda da bilgilendirme nesnesinin kendi öznesi ile de mücadele içinde olduğu bir alandan söz edilebilir. Bilgisayarların, veri bankalarının, simüle edilebilir bilgi üretiminin ve gündelik hayatın içine karışan medyadan aktarılan bilginin baskın bir tarz olarak ortaya çıktığı bir bilgi ilişkisi.

Bilgi ile ilişkimize bakıldığında; bilgiyi edinim, üretim ve aktarım süreçlerine ilişkin pek çok tarz olduğu; bunların belli tarihsel ilişkiler içinde ön plana çıktığı, ağırlık kazandığı; kimisinin pek çok tarihi dönem içinde, geçerli coğrafyalarda meşrulaşamamış olduğu; bilginin nesnesiyle ve bizlerle üreteceği ilişkinin değişebilirliği gözlemlenebilir. Öte yandan bir başka açıdan baktığımızda; bu dünyayı birlikte yaşadığımızı, bu ortak deneyimleri farklı farklı eklemleyip, ifadelendirdiğimizi gözleyebiliriz. Ortak deneyimlerimizden herkesin ve herşeyin etkileniyor olduğunu; "ilkelin", doğaya ait olanın ya da "masum" olanın koruyucu meleklerinin olmadığını da gözlemleyebiliriz. Postmodernizm, ya da herhangi bir durum, bir kültürel mantık olarak dolanıma girdiğinde, içine doğduğu yerden diğer yaşam alanlarına ve bölgelerine kolaylıkla yayılabiliyor. Semptomatik olarak değerlendirilen ilişkiler aslında bir bütün olarak bütün tarafları etkiliyor.

Hem ontolojik, hem epistemolojik bir zorlanma anı mı bu? "Postmodern durum saptamasına buradan gidebilir miyiz? Postmodernizme ana anlatıların ortadan kalkmakta olduğu bir tarihsel dönem ve kültürel mantık olarak bakıldığında; aynı zamanda, yeni bir bilgi ilişkisi ve dolanımı dönemi olarak değerlendirildiğinde; yüzyıllardır hakim olan tanımlarıyla bilginin nesnesi özneleşerek ilişkinin öznesini etkilemiş ve sorgulamaya başlamıştır, diyebiliriz. Ama, bunun serüveninin de, yeni bir durum olmadığını hatırlatmak gerekiyor. Eleştiri ve yeni kıtaların açılmasının öyküsü yüzyılı aşmış durumdadır. Ortadaki yenilik bir tür birikim ve bu birikimin dolaşım ve dönüşüm ilişkisi ile ilgili gibi görünmektedir. Yeni dünya düzeni planları ve uygulanma biçimleri, çok uluslu kapitalizmin küreselleşme talepleri; kültürün küresel, yerel, ulusçu politikaları sıradan insanların günlük yaşamlarında karşılaşır, çatışır zorlu ve gergin mücadele alanlarına dönüşür. Kitle kültürünün günlük yaşam üzerinden geçirmekte olduğu, "küreselleştirdiği", "malümat sağanakları" halinde üzerimize yağan ve diğer bilgi türlerini görmemizi engelleyen olguya bakmakta bu nedenle fayda olabilir.

Belki de en önemlisi; modernizm-postmodernizm karşıtlığının dışında da bilgiyi üretebilmenin yollarının olabileceğidir. Kaldı ki; modernizm denilen sürecin kendi karşıtlıklarını da üreterek geldiği bu noktada; postmodern denilen bilginin kendisi de, bir tür bu karşıtlıkların bir aradalığından oluşmaktadır. Postmodern durum denilen noktada, karşıtlıklar birarada dururken, kendi tarzını bu rastgele duruştan çıkarıyor sanki. Belki hiç modern olmamış, ya da modernizm içinde muhalefet olmuş bazı karşıtlıkların arasından, kendi muhalif ilişkilerini sürdürerek, üretecek olanlar çıkabilir. Modernizm bitmemiş bir süreç olduğu kadar çelişkileri ve karşıtlıkları da kaçınılmaz olarak bitmemiş süreçler olabilir. Tarihin kırıklarının, tatsız deneyimlerin, yenilgilerin, savaşların açtığı çukurların üstünü örten; normal ve ortalama olanın gelişmeci bir doğrusallık mantığı ile kurguladığı bütün modernist ana anlatılar; değişim dinamikleriyle belki bu kez de postmodernizm denilen bir ana eğilimde bir kez daha yeniden temsil ediliyor olabilir. Temsilin yeni

formları, modernist üst anlatılar yerine çoğul, çok kimlikli, popüler bir seçkinin içinden verilerini ya da malzemelerini seçiyor olabilir. Kitle kültürü endüstrisinin oluşmuş mekanizmaları içinden normlarını ve ortalamalarını modernizmin *gelişmeci doğrusal* hattı yerine, bir *çoğulculuk ve farklılıklar* hattında uygunlaştırıyor, oradan yaygın ve asli kılıyor olabilir. Elektronik kültürün ve teknolojinin yeni temsil formları böyle bir mantığı kendi epistemi olarak temellendirip; belki de bu modernist mantığın en üst, en yalınlaşmış kertesinde, simülasyon hattı olarak dönüştürüyor olabilir. "Ortalamanın", "normalin", "en iyi temsil edenin" birbirine benzer olmayan toplumsal deneyim ufkundan seçilerek, bütün ötekiler adına "bütünü" anlattığı; temsil ettiği model, modernizmin, postmodernizmin ya da bunların ikisinin de yerine geçebilecek bir elektronik simülasyonlar dünyasının kendi meşruiyetlerinin zeminidir. Bu mantığın en yalın hali, teknolojinin en iyi temsil edildiği bilgisayarlı bilim, mimari, tıp, eğlence ve ekonomi uygulamalarında görülebilir. Verileri en iyi temsil ettiği düşünülen seçki üzerinden bilgisayar programları kendi modellerini üretirler. Sorunun ya da sorunun tespit edildiği alanda verileri en iyi temsil edecek model oluşturulduktan sonra, soru ya da sorun bu modele uymayanlardan temizlenir. Yeni katılacak bütün veriler bu modeldeki eğriye uyacak biçimde ayıklanır ve artık bu modelin simülasyonları çalışılan alanı, o alana ait bilgi felsefesini, tarihini bilmeye ihtiyaç duyurmayacak şekilde teknik bir biçimde yeniden ve defalarca üretilebilir uygunluğa erişir. Bu "ya o ya bu" mantığı hayatın "hem o hem de bu" ve diğerleri olabilen ve zaman içinde hareket eden ve değişen deneyimlerini sorgulama dışında bırakmakta hatta bilginin, bilmenin pratiklerinden bu seçenekleri tamamen temizlemektedir.

Babil Kulesi'nde Anlaşabilmek: Kuram ve Yorum

Frankfurt Okulu'nun üyeleri eleştirel düşünce yöntemlerini ve kültüre bakışlarını, kendi yaşadıkları dönemin bağlamı içinde, kendilerine sunulan imkânlar ve önlerine çıkan trajik olayların kişisel ve toplumsal tarihi ile birlikte ürettiler. Toplumsal Araştırma için Frankfurt Enstitüsü, I. Dünya Savaşı'nın ardın-

dan, dünya ve Almanya ekonomik bunalıma doğru giderken, sokakta kargaşanın ve huzursuzluğun boyutları büyürken, yenik düşmüş ve bu yenilgiyi ulusal bir sanrıya dönüştüren söylemlerin yoğunlaştığı bir dönemde, 1922 yılında kuruldu. Bu dönem aynı zamanda, Weimar Cumhuriyeti'nin bütün karmaşasını, aykırılıklarını da birarada taşımaktaydı. Weimar Almanyası, ekonomide ve siyasette karmaşayı temsil ederken, aynı zamanda da sanatın pek çok alanında modernist ve avangard akımın en önemli örneklerinin üretildiği bir dönemdi. Mimariden iç mimariye, tasarıma, müziğe, tiyatrodan sinemaya, edebiyata, dünyaca alkışlanan belirgin üsluplar üretilmekteydi. 1930'lara gelindiğinde, Frankfurt'un bu çok renkli ortamında, sadece toplumsal araştırmalar yapmaları için desteklenmiş olan bu grup, özelde Hegel'in, daha geniş bir çerçevede Alman felsefesinin, ve Marksizm'in entelektüel alanında, modernist estetiğin ve yine dönemin Almanyasına özgü bir Musevi aydınlanmasının, güçlü bir akım olarak gelen psikolojinin beslediği bir ortamda, teorik katkılarını dünyaya sundular. Kültür ve iletişim ile bunların ardındaki ekonomi politiğinin eleştirel olarak açımlanmasının, her türlü metnin kültürel analizinin, izleyici algısının toplumsal ve ideolojik olarak çalışılması gerekliliğinin kapılarını açtılar. Kitle kültüründen ve kültür endüstrisinden söz ettiler. Horkheimer ve Adorno meşhur *Kültür Endüstrisi* çalışmalarında kültürün bu modern dönemde, tıpkı diğer kitlesel üretimler gibi endüstriyel olarak üretilmesinin, kitlesel üretim modelinin diğer bütün ürünleriyle aynı özellikleri paylaşacağını söylediler. Kitle toplumu ve endüstrisinin toplumsal ilişkilerin, iletişim ve kültürün merkezinde baskın bir konuma gelişinin eleştirisini sundular. Aynı zamanda Lowenthal'in popüler edebiyat ve dergiler üzerine çalışmaları, Adorno'nun yine 19. yüzyıl operalarından popüler müziğe uzanan analizleri, enstitünün bir akademisyen olmayarak hep dışında kalmış olan Benjamin'in, klasik edebiyattan, kentlere ve mimariye kadar genişleyen pek çok çalışması *eleştirel toplumsal teoriyi* önemli bir miras olarak bırakmıştır.

Frankfurt Okulu üst ve aşağı kültür karşıtlığında, sorunsallı bir alanı da miras bırakmıştır. Bu karşıtlığın neresinde nasıl durulduğu, bugün için de pek çok yazarın netleşemediği alanlardan biridir. Gündelik hayata ve onun kültürel ürünler ufkuna bakıldığında, baktığımız şeye ne ad vereceğimiz niçin bu kadar önemlidir? Falanca müzik, filanca dizi bir popüler kültür ürünü müdür, kitle kültürü ürünü mü yoksa medya kültürü ürünü mü? Üst kültürü çalışmak elitist olmaya, aşağı kültürü çalışmak ise, yerine ve zamanına göre popülist, devrimci, ilerlemeci, kültürist olmaya mı tekabül etmektedir? Ben bunun bir ölçeğinin ya da belirgin cevabının olduğunu düşünmüyorum. Tam bir belirsizlikten ya da göreceliken de söz etmiyorum; her araştırmanın ve tanımın kendi dönemi ve mekânı içinde değerlendirilmesi gerektiğini, tanımların ortaya çıktıkları, üretildikleri bağlamın her seferinde zikredilmesi gerektiğini söylüyorum.

Kitle kültürü denildiğinde, eğer toplumun sürü psikolojisi içinde yaşarkenki kültürü kast edildiği çıkarsaması yapılır ve bu terim siyasi bir tercihle, popüler kültür terimiyle karşılanmaya kalkılırsa, tercihlerimiz ne olursa olsun tartışmanın ortak zeminini bulamıyor oluruz. Bu nedenle, indirgemecilik, analiz ve kuram için hep bir tehdit olmuştur. Kitle kültürü bize, kültürün, bir sanayi içinde üretilebilir olduğunu, kültürün medya ve eğlence sektörleri gibi sektörler tarafından kitlesel olarak üretildiğini, tüketime, aynileşmeye ve kitleselleştirilmeye ister istemez yol açan bir süreci beraberinde getirdiğini ve yaşanan kültürün, popüler olanın, aykırı olanın, avangardın, alt kültürlerin belki de bütün deneyim ufkumuzun ve hatta, insanın bizatihi kendinin, bu yoğun, hızlı kitlesel üretimin birer hammaddesi haline gelmesi sürecine işaret etmez mi? Ama öte yandan İngiltere'de bugün çalıştığımız alanın, kültürel çalışmaların, ismini koyan ve üniversitelere çok disiplinli bir alan olarak girmesini sağlayan kuşaklar, bu hammaddeye dönüştüğü söylenen kültürel deneyim ufkunun, dinamik, yaşayan, kendini sürekli yeniden üretebilen ve aynı zamanda, bir direnme zonu yaratan yanını bize anlatmaktadırlar. Bu okulun kültür kavramına, yeni kavrama ve tartışma alanları sunmuş temsilcilerinden Williams, 1961'de ya-

yımlanan kitabında, kültürün çok genel üç farklı kavranışını bunları çalışmak ve analiz etmekle nerelere varacağımızı anl tırken bu deneyim ufkunun, yaşam bilgilerinin ve onlarla ilg düşüncelerin ve yaşama biçimlerinin arasındaki iktidar ilişkis nin, çatışma alanları ve süreçlerinin analizinin, toplumu, değiş mi ve kendimizi anlamada bize daha iyi bir bakış sağlayacağır söyler. İngiliz kültür çalışmalarının belki de kurucularının başın da gösterebileceğimiz, Hall'ın söylediği gibi popüler kültür bi mücadele alanıdır (Hall, 1981). Ve biz bu mücadele alanının di namiklerini, kitlesel üretimle olan ilişkisini oradaki mücadelenin nasıl süreçler olduğunu anlayabilmek için tıpkı İngiliz okulunun da yaptığı gibi Gramsci'ye ve özellikle de onun hegemonya kavramına bakarız.

Gramsci'nin kültürel dinamikleri, farklı yaşam koşullarının, farklı yaşam biçimlerinin, farklı çıkarların arasındaki mücadelenin ve buna rağmen toplumda sağlanan rıza ilişkisinin, iktidar olanın, hakim sınıfların kültürel, siyasi ve ideolojik liderliğinin mekanizmalarını anlamamız için bir analiz sunar bizlere. Toplumları herşeye rağmen birarada tutan sıvayı anlamamıza katkısı, onun yaşadığı dönemin, umutla dehşetin, ütopyayla faşizmin bıçak sırtında geçen militan bir hayatla, hapishanede sonlanan kısa ömrün olanı biteni anlayabilmek üzere yoğun çalışmalarıyla ortaya çıkabilmişti. Gramsci'nin deneyimleri ve Marksist öğretisi ideoloji ve kültürü ne yekpare bir toplam olarak ne de durağan ve sabit olarak algılayamayacağımızı, bu çoklu ve dinamik unsurların sürekli devinimini ve bu devinimin egemenlik mücadelesini bize anlatır.

Hegemonya, Gramsci'nin 1930'larda geliştirdiği bir kavramdır. Gramsci'nin çalışmaları; öncelikle kültürü ve politikayı birbirinden ayıran eğilimlere ve kültürü politik bir iletken olarak gören ortodoks Marksist eğilimlere karşı geliştirdiği eleştiri; hegemonya, ideoloji ve kültürü, karmaşık, çok yönlü bir ilişkiler yumağında değerlendiren kuramı; hegemonya ve kültürün yeniden üretimi ve temsil ediş/ediliş ilişkisi için, entelektüel ve subaltern (madun) gibi iki kavramsal kategoriyi tartışmaya katışı bu alanlarda sürmekte olan fikri faaliyetlerin temel beslenme kaynağı olmuştur. Grams-

ci'nin mekân ve zihinsel üretimi konu alan bir çalışma için dikkat çekici olan bir başka özelliği de; bu başvuru külliyatının önemli bir bölümünü, mekânların en tutsak olanında gerçekleştirmiş olmasıdır: Çalışmasının adı, *Hapishane Notları*'dır.

Oxford İngilizce Sözlüğü'nde, hegemonya, liderlik, hâkimiyet, baskın oluş anlamına gelmektedir. Yeni Webster Sözlüğü ise, bu kavramı bir federatif yapıda lider devlet/eyalet anlamında kaydetmiştir. Genellikle, baskın olma ve egemenlik olarak anlaşılmaktadır. Gramsci'nin kuramında ise, oldukça karmaşık ilişkilerle açıklanabilir bir toplumsal pratiğe dönüşüyor. Gramsci'de hegemonya; herhangi bir toplumda, bir sınıfın diğerleri üzerinde, cebri yollara başvurmadan kazandığı üstünlük; politik, kültürel ve ideolojik formlar yoluyla kurduğu liderlikle açıklanabilmektedir. Böylece, hegemonya, ilk kertede ekonomik faaliyetin ayırt edici özüne bağlı olsa da, fikri ve ahlaki liderliği gerçekleştirmek anlamına gelmektedir. Bu ayırt edici tanım, bazı ortodoks Marksist analizlerde dışlanmıştır; ama, tarihsel olarak kurulan liderliklerin aykırı tarzlarını anlamamıza olanak tanır. Hegemonyanın, icracıları olarak sunduğu entelektüeller; hegemonyanın sağlandığı ya da gerçekleştirildiği eğitim, alt ve üst kültür biçimlerinin çeşitli alanları; ve bunları popüler alandaki inanç ve tavırlarla, sağduyu ile ortak his ve düşünceler ile sıvalayan ideoloji; iktidarın, ideolojinin, toplumsal mutabakatların, kültürün alt ve üst katmanlarında yeniden üretilişinin karmaşık ilişkilerini açıklamada yeni bir alan açmıştır.

Althusser'in ideolojiyi tartışmaya açışının beslendiği kaynak Gramsci'dir. Gramsci'nin adını koyduğu bu ilişkileri Althusser kuramsal bir zemine oturtmakla beraber; *Devletin İdeolojik Aygıtları* tezinde, bütün özerkliğine rağmen bir belirlenme ve adlandırma ilişkisi içinde, ideolojinin eklemlenme ve üretim sürecinde devletin rolü daha baskındır. Gramsci'de baskın olan sınıfla ittifak edebilecek toplumsal katmanlar ve sınıflar, kendi iç dinamikleriyle mutabakat içinde liderliği teslim eder veya paylaşırlar; diğerleri, karşıt olanlar da bir rıza sonucu tahakküm altına girerler. Böylece toplum, kültür ve ideoloji durağan ilişkiler olmaktan çıkıp, toplumsal ilişkilerin tekrar tekrar üretilebildiği dinamik alan-

lara dönüşür. Toplumsal mutabakat ve anlaşmalar tarihsel olarak baskın ve edilgen olanlar arasında sağlanmaktadır. Gerilimler ve farklılıklar da aynı deneyim ufkunda yatmaktadır.

İdeoloji en genel tanımıyla, toplumsal olarak üretilen, tecrübe edilen ve bireyin kendini yeniden üretişinde de var olan bir bilgi, bilinç, anlamlandırma ve işaretlendirme; biliş ilişkisi, hayatı bilme ve kavrama biçimidir. İdeoloji, çoğunlukla, bu ilişkilerin bir ürünü olan bilgilerimiz, bir sınıfın çıkarları, temsil biçimleri ve özellikleri olarak düşünülmektedir. Bu ortak ürünler, bazen bir sınıfa ait olmakla birlikte, bazı ortak çıkar ve ilgi alanları olan gruplara da ait olabilir.

16. yüzyıl halk şairi, Hayali Bey (Mehmed); " (...) Ol Mahiler ki derya üzre yüzerler / Deryadan haberleri yok" der. Belki de ideolojinin toplumsal yaşam içindeki işlevi, ağırlığı ve ilişkileri için, Gramsci'nin sıva benzetmesinden sonra en anlamlı çağrışımlardan biri olarak görebiliriz bu dizeleri. İçinde yaşadığımız; bize yaşamımızın bilgi, kural, kaide ve aşinalıklarını veren; bizi besleyen bizim onu oluşturduğumuz ama bunu ona dışarıdan bakmadıkça ayırt edemediğimiz ortak üretimimizdir. Bazen, saç tarzımızdan toplu bir gösterideki beğeni sözcüklerimize, büyüklerimize karşı duyduğumuz saygının biçimine, sofra adabına, bizi birarada tutan değerlere, bütün bunları tekrar etme ve dillendirme tarzlarımıza kadar uzanan bir alanı doldurur ideoloji. İdeoloji, bu yüzden, tarih ve coğrafyaları aşan bir özellik gösterir; yani **tarih aşırı** ve "**evrensel**"dir. Bir mekândan, bir dönemden diğerlerine akışı, belli dönemlerde baskın bir öğe olarak belirleyici olmaları, birbirleri ile yan yana düşüşleri, yoğunlaşmaları ve anlam ağırlığı kazanmaları ile ilgilidir. Serbestçe dolaşan ideolojik unsurlar ve söylemler bir sınıfın söylemler bütününe, bir toplumsal ortaklığı oluşturma niyetine göre **eklemlenirler**. Murat Belge'nin dediği gibi; "Kısaca somut pratik içinde, belirli somut kurumlar içinde üretilen bir şeydir ideoloji" (Belge, 1978-9: 72).

İnsanların, diğer insanlarla birarada ve dünya ile ilişki kurarak yaşarlarken; varoluşlarını sürdürmek için nesneleri dönüştürme çabası içinde birbirleriyle girdikleri ilişkileri, üretim ilişkisi

olarak tanımlarız. Üretimin bizzat kendisi, insan ve onunla ilgili olan her alanda belirleyicidir. Üretimin nasıl, hangi koşullarda, ne ile gerçekleştirildiği toplumun yaşama biçimini belirler. Ekonomik alt yapının nihai olarak belirlediği üstyapı öğelerini de ideoloji ve politika diye soyutlarız. O halde, bir toplumsal formasyonu oluşturan üç düzey söz konusudur: Ekonomik, politik , ideolojik düzey; ve bunların her biri kendi pratiği içinde oluşur. Ekonomik düzey diğer iki düzeyi belirlemekle birlikte, her iki düzeyin de görece özerklikleri vardır; ekonomik düzey tarafından belirlenirken teker teker gelişimleri kendine özgü bir çizgi izler; bağımsız olarak diğer düzeyleri etkileyen bir özerklik taşır. Böylece, somut pratik içinde üretilen ideoloji ve politika, görece özerklikleri ile somut koşullarda altyapıyı belirleyebilmektedirler. Çünkü "katıksız üretim yoktur", "katıksız" ekonomi yoktur. Üretim bizzat toplumsal ilişkilerin pratiğinde oluşur. Her toplum bu toplumsal ve maddi koşulları, varlığını sürdürebilmek için, yeniden üretmek zorundadır. Toplumsal formasyonun bu üç düzeyindeki (ekonomik, politik, ideolojik) yeniden üretimle varoluş sürdürülür.

İşte bu noktada, Althusser, Devletin İdeolojik Aygıtları'ndan (DİA) söz etmektedir. Marksist kuramda, sınıf mücadelesi içinde ortaya çıkan bir kurum olarak; devletin yapısı, hakim sınıfın diğer sınıflarla mücadelesi içinde belirlenir (*Anti Dühring*). Devletin görece özerkliği vardır. Althusser ve Poulantzas'a göre, devlet, sınıf mücadelesini baskı ve ideoloji yoluyla götürmektedir. DİA içinde yer alan siyasal sistem, DİA'yla, okul, aile, din, iletişim araçları dolayımıyla kendini sürdürür. Devlet, görece özerkliği ile, hakim sınıfın bizzat kendisi olmayarak, bu rolü nasıl oynamaktadır? Devletin olmadığı toplumlarda toplumun ortaklığını, birlikteliğinin devamını sağlayan ve o toplum içinde Gramsci'nin sıva işlevi olarak tanımladığı ideoloji, hangi aygıtlar içinde üretilebilir?

Althusser'de, devletin rolü üzerine yapılan vurgu toplumsal iç dinamiklerin üstüne çıkmakta ve toplumsal yaşamın kendi özerk alanları gölgelenmektedir. Burada ise, bu özerk alanlar içinden konuşuyor olacağız. Toplumsal formasyonun üç temel

düzeyinden biri olarak, somut pratiğin içinde üretilen; hiçbir zaman yalın olarak kendi başına var olmayan; edebiyat, ahlak, din gibi söylemlerle, ortak öğelerin eklemlenmesi ile oluşan; etkili olabilmesi için bazı maddi koşulların şart olduğu; son kertede ekonomik pratikte belirlenmesine rağmen, kendi özerk gelişimi ile belirleyiciliği olan ideoloji; tarih boyunca, toplu yaşamın bir aradalığı için, bireylerin ortak algılama, yorumlama, zihinde yapılandırma ve davranışa dönüştürme ya da ifade etme sürecidir. Maddi hayatın üretim tarzının bulunduğu düzey ise, bireyin kendisi ve topluluğu ile girdiği ilişkidir. Bu nedenle de, ideolojik öğelerin pek çoğu "evrensel"dir. Bu evrensel öğeler farklı coğrafyalarda gezindiği gibi; her çağ için geçerli çağrılar, söylemler ve mitlerden günümüzün metinlerine kadar uzandığı için, Marx'ın *Alman İdeolojisi*'nde söylediği gibi, tarihi de yoktur. Bu genellik özelliği nedeni ile ideolojik öğelerin sınıf aidiyetleri yoktur. Ortak çağrı özellikleri nedeniyle, bu öğeleri her sınıf kendine göre eklemler. Böylece, çağırıcı gücü, o gün ve o mekân için güçlü olan öğe ya da öğeler,"norm"lar oluşturarak, o toplum için ortaklığı sağlayan bir sıva görevi görürler. Sınıfların ve onların alt bölünmelerinden oluşmuş bir toplum içinde farklı sınıfların, bu ortak öğelere atfettikleri içeriklerle (karşıt içeriklerle) eklemlenerek, ideolojik sınıf söylemleri oluşur.

Laclau, Althusser'deki çağırma mekanizmalarını şöyle yorumlar: İktidar bloku içinde hegemonyayı sağlamaya çalışan sınıf, diğer sınıfları ve alt bölümleri ya da grupları da kapsayıcı, toparlayıcı söylemlere ihtiyaç duyar. Kapsayıcı nosyonlar genel, geniş çağrısı olabilecek düzeyde evrensel, herkese yönelik olanlardır: Millet, vatan, eşitlik, kardeşlik, demokrasi, hak ve özgürlükler gibi. Her toplumsal formasyon, her zaman ve mekâna özgü olan toplumsal bütünlük, bunları yeniden kendine göre kodlar; toplumsal bütünlüğe mutabık olan, toplumsallığın içindeki, sınıflar ve bölümler de bu kodları kendilerine göre açar, tanır ve tanımlar.

Öncelikle, en genel tanımıyla ideoloji, dünyaya bakış tarzı, insanların ve toplulukların kendini diğerleri ile birlikte tanımlaması ise; bu bakış tarzının ve tanımlamanın, kendini diğer bil-

giler, deneyimler ve toplumsal olarak üretilen mekân-tekrar tekrar üretilen yeryüzü kabuğu- ile beraber mekâna ve yaşama yerleştirişi toplumsal deneyim ufkumuzu, kültürel üretimlerimizi oluşturur. Temsil de, bütün bunların karmaşık ilişkilerinin bir üst belirlenimde, yani, üst iktidarın anlatım araçları ile ete kemiğe büründürülmesi, kurmacası, anlatımıdır. Böylece temsil, aynı zamanda, kendini kendine ve ötekine anlatmak; dünyayı ve ilişkileri herkes için yorumlamaktır.

Murat Belge, anlamlandırmanın; zihnin işleyişi ile aynı temel ilkeyi paylaşarak; belirli anlayışların belirli somut koşullar altında, ideolojinin örgütleyici ilkesine dönüşmesi olduğunu söylemektedir. Belge, aynı zamanda, ideolojilerin toplumdan topluma akışkanlığında, taşınabilmesinde homojenliği, ideolojinin kendisinde değil, maddi koşullarda aramamız gerekliliğini de hatırlatır (Belge, 1979: 79). Belirli maddi koşullarda, somut mekân içinde bir topluluğun hayatındaki ortak ve bireysel deneyimleri ve bu hayata ilişkin tasavvur ve tahayyül alışverişi olarak ideolojik eklemlenmeler mekânın ve zamanın tekrar üretiminde izlerini bırakır, hayatı biliş biçimlerimizin eğilim çizgilerini belirler ve ortak ekonomik koşullarda, ortak politik iklimler altında, bir mekândan ötekine bir toplumsal biçimlenişten ötekine, değişen deneyim ufkunun farklılıklarına da işaret eder. O somut mekânın, o toplumsal ortaklıkların bir tarihi, eklemlenmenin üsluplarını ortaya çıkaracak değişken deneyimleri vardır. Ortak ekonomik koşullar yeryüzünü eşit ve adil olarak aynı biçimde belirlemez ve politik iklimlerin içindeki farklılıklar da bu karmaşık eşitsiz dağılımlar içinde şekillenir. Karşıt duruşlar, muhalefet, alternatif arayışı bu karmaşık ilişkiler içindeki farklı eklemlenmelerin içinde yerlerini alırlar.

Karşıt duruşların, alternatif üretimlerin ve kamusallıkların ya da muhtemel avangardların; sömürgecilik sonrası eleştiri ve benzerlerinin sorularına da ideoloji kuramı olmaksızın cevap arayamayız. İdeolojik söylemlerin çağrı gücü, toplumsal birliktelik içindeki bireyi özne ve birey olarak çağırabilmesinde de yatar; bireylerin oluşturdukları kimlikler toplumsal olarak örgütlenmiş yapılarla birlikte vardır. Bireyin kendini yerleştirdiği yer, kendini tanımlayışı kendisinin

dışındaki dünyayı ve insanları tanımlayıp aradaki ilişkileri açıklayışı, kendi kimliğini oluşturuşu ile karşılıklı ilişki içinde belirlenir. Ötekini tanımlamak, aynı zamanda, kendini tanımlamaktır. İdeolojinin sıva işlevi, kendi ve öteki arasındaki bütün gerilimli karşıtlıklar ve çatışmalar, kendinin gölgesi olarak öteki ile olan gerilim, ben, biz ve onlar arasındaki ilişkide ortaya çıkar. Hem politik hem de sanatsal ve felsefi anlamlarıyla temsil edenle temsil edilenin arasındaki iktidar ilişkisi, birey öznenin kendini ifade edip edememesi meselesi olmaktan ziyade ekonomi, politika ve ideolojinin karşılıklı ilişkileri içinde düşünülmelidir.

Dolayısıyla, ideoloji kuramı, bir analitik kategori olarak sömürgecilik sonrası eleştirinin temaları olan yerellik, kimlikler meselelerini mağdurların, suskun kılınmışların dillendirilmesi, farklı deneyim ufuklarının birbirleriyle söyleşisi ve onları çalışanların üst bir konumdan değil de yaşayanlardan biri olarak tartışabilmelerinde, eleştirel bir bakışı kendini ve etrafını tartma noktası olarak kullanabilmelerinde önemli araçlardan biridir. Çünkü, dünya ekonomik sistemini, politik iklimi, kültürel üretimleri tartışırken, bunların dolanımını sağlayan özerk dinamiklerden biri de ideolojidir. Bu aynı zamanda, bilginin tasarım ve üretimi ile bilgiyi edinmeye çalışanın duruşları konusunda da düşünmemizi ve eleştirel olmamızı sağlar. Bilginin toplumsallaşması, hatta küreselleşmesi, ideoloji kuramı olmaksızın eksik tartışılmış olur.

Bilimsel bilgi, toplumsal formasyonun üç düzeyinde belirli bir zaman diliminde özgül nesnel koşullarda ve kendi özerk işleyişiyle üretilir. Üretilen bilgi topluma mal olduğunda, yine toplumsal formasyonun her düzeyinde, her birinin kendi özerkliği içinde dönüştürülür ve bilgi artık yalnızca "saf" bilgi değil, ideolojik bilgidir. İdeolojik bilgi, kendini yeniden üretirken, nesilden nesile aktarılır. Topluma mal olan bilginin her üç düzeyde algılanışı, hayata geçirilişi ile kendini yeniden üreten düzeyler yeni bir toplumsal formasyon oluşturabilirler ki; burada ideolojik bilgi yaşanılan deneyimi açıklayamıyor olabilir. Bilimsel çalışmanın kendi özerk gelişim sürecinde, toplumsal formasyonun yeni koşullarında, dünyayı temellük etme çabasıyla yeni

bilgiler üretilebilir. Bu da, toplumun dünyayı algılama ve açıklama biçiminde bir değişimi getirir. Böylece, biz, yeniden üretilen temsil biçimlerine bakarız. Temsil biçimlerine bakarken hegemonya ve kültür ilişkisi de ön plana çıkar.

Kültürü ve dinamiklerini anlamak için yolculuğumuzu daha da öteye götürebilir, Frankfurt Okulu'ndan İngiliz kültür çalışmalarına orada soluklanmak ve beslenebilmek için Gramsci'ye ve tabii Althusser'e ve Fransız yapısalcıları ve yapısalcılık sonrası düşünürlere geçerek tekrar kültür çalışmalarına ve okyanusun öteki tarafında Amerika'daki çokkültürlülük ve sömürgecilik sonrası eleştiri tartışmalarına uzanabiliriz. Ama aklımızı kurcalayan soru nedir ya da yaşamak, deneyimden geçmek, diğerlerinin deneyimlerini görebilmek ve bütün bilme biçimlerine karşı uyanık ve dikkatli olmak, anlamak, anlatmak, yorumlamak, tartışmak ve belki noktayı hiç koymamak; aslında tamamlanmamış, bitmemiş çalışmaları sürdürebilmek için bizi iten kaygı nerede odaklanmaktadır?

Babil Kulesi Tutsaklarına Bakhtin'den Öneriler

Ventura Pons'un ***Okşamalar / Caricies*** (İspanya, 1997), ***Ölmek (veya Ölmemek) / Morir (o No)*** (İspanya, 2000)filmlerinde aslında birbirleriyle ilişkisi olan karakterler koca kent mekânında dolanırlarken nasıl da birbirlerine değmeksizin gelip geçmekte, karşılaşıp konuştuklarında konuşma birbirini takip etmemekte, sanki, sanal ortamdaki 'chat' odalarının konukları gibi birbirlerinin konuşmalarına gecikmeli, atlamalı cevaplar ve tepkiler vermektedirler; sanki herkes tek kişilik iletişim dünyasının sanrısından sıyrılamamakta, yüz yüze ve toplumsal iletişimin zaman mekânından kopmaktadırlar. Kent mekânında sönmüş yıldızlar gibi dolanırlar. Kar Wai'nin ilk filmlerinden itibaren başlayan elden kayıp giden zamanın şiirsel görselliği, kente herhangi bir noktadan bakarken gözün algılayamadığı hızın kente ait bir görselliğe dönüşmesi ve sadece bazen karakterlerin kendi deneyim hızlarıyla zamanın esnemesine tutunmanın ve konuşmanın ve durup soluklanmanın dolayısıyla dinlemek ve anlamak için gereken o basit algı zamanının insanın üstün-

den akıp gitmesi ya da insanı yalayarak geçen bir buluta dönüşmesini anlatır bize. Fernando Solanas, 1998 filmi ***Bulut/ La Nube***'da kentte bir ışık olarak kayan hayatın içinden ağır, birbirine bakmazsızın ters yönde hareket eden insanlar görürüz. Hareketin değişiminin algı dışına çıktığı yeryüzünde seslerimiz boşlukta asılı kalmak için bile gerekli olan süreyi kaybettiklerinden midir, biz geçerken ardını takip etmeyen konuşmalarla yaşamın içinden geçmek zorunda olduğumuzdan mıdır, gerçek bir Babil Kulesi içinde olduğumuz hakkında uyarır sanki bizi bu filmler. Uğultulu dehlizleriyle Babil Kulesi'nin sakinleri en altta tortulanmış yaşamın salgın hastalıkları konuşamamak, sarılamamak, anlaşamamak ama daha çok toplum olamamak hallerini taşıyarak zaman zaman nehrin kirli sularına kapılıp durağan suda salınıma geçerler tıpkı Tsai Tayvanlı Ming-Liang'ın ***Nehir***'indeki (***He Liu***, 1997) gibi ya da kimi zaman şiddetle ve sanrılarla bir düşü kurmayı hâlâ ararlar, Çinli Lou Ye'nin ***Suzhou Nehri/ Suzhou He*** (2000) ya da Vietnam'dan Anh Hung Tran'ın ***Bisikletçi/ Cyclo*** (1996) filmindeki gibi. Ve çoğu zaman insan iletişiminin en gelişkin en teknolojik en günlük hayata sızanın salgınlarında, bizatihi bu teknolojinin bu kitlesel iletişimin şiddetinin kurbanlarına ve canilerine dönüşür ya da kendilerini bu dünyadan azat ederler: Michael Haneke'nin ***Yedinci Kıta/ Der Siebebte Kontinent*** (1989, Avusturya), ***Beny'nin Videosu/ Beny's Video*** (1992, Avusturya-İsviçre), ***Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası/ 71 Fragmante Einer Chronologie Des Zufalls*** (1994, Avusturya) filmlerindeki gibi, Wim Wenders'in ***Million Dollar Hotel / Sırlar Oteli***'ndeki gibi.

Bu noktada, baktığım yerden, farklı yaşam biçimlerinin, algılayışların, farklı bilişsel pratiklerin farklı sınıflar içinde bile katmanlaştığı ve ayrımların çoğu yerde söylendiğinin aksine daha da keskinleştiği ve farklılıkların da peçelendiği bir ortam görmekteyim. Üstüne üstlük, Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi dediği kitlesel olarak gerçekleştirilen kültür üretiminin, artık daha kurumsallaşmış ve daha geniş ortaklaşmalar, tekelleşmeler içinde örgütlendiği, medya sektörünün ve medya kültürünün baskın bir konumda olduğu gözlemlenmektedir. Böylece,

toplumları ortak olarak kesen kültürel dalgalanmaları ya da popüler kültürün mücadele alanında güçlenen unsurlarının, bir süreliğine tazeleyen/ tazeleştiren, yenileştiren yanlarının kısa bir süre sonra sözü edilen sektörler tarafından kitlesel üretimini, hatta bu araçların teknolojilerinin kendi ideolojilerini de yarattığı bu çok değişkenli ortamda, kültürün deneyimler ufkuna ne olmaktadır? Sözü edilen mücadele alanlarında yenik düşenler hep aynı mıdır? Güçleri nedir? Bu güç nasıl bir güçtür? Bu mücadelenin kendi dinamiği bir oyunun, savaşın, ekonominin dinamikleri gibi midir? Sonuç yenilenlerin tahakkümünden mi ibarettir? Soruların cevaplarını ararken daha adil ve daha demokratik bir ortamın nasıl inşa edilebileceğini mi düşünmekteyiz? Yoksa bu dinamiğin ve bu mücadele sürecinin kendisi, yenik düşenlerin, her seferinde kazananların içinde var olduğu bir sürekli devinimi mi işaret eder?

1980'lerde Spivak bizlere, Gramsci'nin kavramını yeniden sunar: subaltern. En alttakiler; *madunlar* öyle bir konumdadırlar ki, öylesine kenarda kalmışlardır ki sesleri yoktur. Sesleri baskın kültür ve dil tarafından öylesine parçalanmış ve ayrıştırılmıştır ki duyulamaz. Sadece baskın kültür tarafından onlar için konuşulur. Spivak, "Madun konuşabilir mi?" diye sorduğu makalede, bizlere, temsilin, yani konuşamayanlar için konuşma biçimlerinin, sadece felsefi ve sanatsal temsil biçimleriyle ele alınamayacağını söyler (Spivak, 1994). Sahnelemek, resmetmek, tasvir etmek, tanımlamak, öyküsünü anlatmak aslında temsilin diğer anlamı olan siyasi temsille de iç içedir ve bunu ne dünya kapitalizminden ne de uluslararası emeğin dağılım ilişkilerinden ayırabiliriz, demektedir.

Mikhail Bakhtin, Benjamin'den üç, Gramsci'den dört yaş küçük ve Lefebvre'in yaşıtı, Sovyet edebiyat kuramcısı, dilbilimci ve düşünürü... Batı dillerine tanıştırılması ise 60'ların sonunu buluyor. Bakhtin üzerine son yirmi, otuz yıldır geniş bir külliyat oluşmuş durumda; pek çok eleştirel düşünce kuramcısını ve kültür çalışmalarının yeni yönelimlerini derinden etkilemekte. Onu pek çok çağdaşı ve daha genç yazarlarla karşılaştıranlar var. Bunlar arasında pek fazla zikredilmese de ben onu Benja-

min, Gramsci ve Lefebvre ile ilişkilendirmekten kendimi alamıyorum; bu belki de Bakhtin'i kendime göre yorumluyor oluşumdandır. Ama Bakhtin'in böyle bir özelliği de var doğrusu. Onun hakkında çok değişik yorumların yapıldığı herkesin üzerinde hem fikir olduğu bir gerçek. Bakhtin'in yazılarına bakıldığında çok yoğun yazıların, fasılalar vererek, dönüp aynı temaları yeniden işleyerek bir spiral gibi çalıştığını görüyoruz. Bu spiral üslubun Benjamin ve Gramsci'de olduğunu düşünüyorum; aynı zamanda, bu üç yazarın ortak bir diğer yönü, tek bir teorik çalışmadan ziyade birbirleriyle besleyen çok teorili, çok kavramlı, fakat birbirleriyle örülü çalışmalar üretmiş olmalarıdır. Bakhtin'in çalışmalarıyla ilgili bir başka husus, bazı çalışmalarının arkadaşlarının adı altında basılmış olduğu savıdır. Bunlardan Voloshinov imzalı *Freudianism and Marxism* ve *Marksizm ve Dil Felsefesi (Marxism and Philosophy of Language)* ve Medvedev imzalı *The Formal Method in Literary Studies* kitaplarını sayabiliriz. Bakhtin'in çalışmaları arasında belki de en bilineni Batı'nın en çok üzerine çalıştığı Karnaval (*Carnival*) kavramıdır. Karnaval kavramı, Bakthin'in 1940'larda doktora tezi olarak sunduğu ve Sovyetlerde 1965'te basılmış olan *Rabelais* çalışması içinde gelişmiştir. Karnaval kadar önemli olan diğer çalışması: Söyleşili (dialogic) ve çoksesli (poliphonic) roman kavramları üzerine olup ve Dostoyevski üzerine olan kitabı içinde geliştirilmişlerdir. En azından bu yazı içinde, son olarak da kronotop/ zaman-mekân (chronotop) kavramından bahsedebiliriz ki bunu da çeşitli makalelerinin ve bitmemiş çalışmalarının içinde bulmak mümkündür. Bütün bu analitik kavramlar Spivak ve Bhabha'nın aslında gelmiş geçmiş pek çok kültür üzerine çalışan kişilerin sorduğu soruya bir cevap oluşturmaktadır.

Bakhtin'e göre, her toplumda, bütün iletişim ilişkilerinde, kültürel üretimlerde, toplumsal hayatın dinamiği iki karşıt gücün sürekli gerilimi içinde gerçekleşmektedir. Bunlar merkezçek (centripetal) ve merkezkaç (centrifugal) güçlerdir. Merkezçek güçler kültürel üretimleri ve iletişim biçimlerini sürekli birliğe, anlaşmaya ve monologa doğru zorlar. Merkezkaç güçler ise, çoğulluğa, anlaşmazlığa, farklı dil dünyalarına doğru iter. Her

konuşan öznenin her somut kelamı, sözü (utterance) bu iki gücün birbirine dayattığı bir noktayı bize sunar. Bakhtin'e göre, böylece çatışma tarafından taşınan, gerilim yüklü birliğin bir kez ortaya çıkmış hali olan her söz, dilin yaşamı içinde yuvalanan iki eğilimin birliğini gösterir ve bunun detaylı ve somut analizi mümkündür (Bakhtin, 1981, 272). Bakhtin der ki: Bizim faaliyetimizin içindeki davranışımız, gerçekleşmekte olan deneyimimiz iki yüzü olan Janus gibidir.[4] İki ayrı yöne doğru bakar. Kültürün alanının nesnel birliğine ve bilfiil yaşanan ve deneyiminden geçilen hayatın bir daha tekrar edilemez biricikliğine bakar. Ama her iki yüzün tek bir birlikle ilişkili olarak birbirini karşılıklı olarak belirlediği birliğin ve tekliğin yeri diye bir yer yoktur. Birliği kurabilen, varolmanın gerçekleşmesi sürecinde bir kereliğine olmuş bir vakadır (Bakhtin, 1993: 2). Bakhtin'deki söz "*utterance*", Saussere'deki "*la parole*" den farklıdır. Söz bütün bireyselliği ve yaratıcılığıyla dilin biçimlerinin tamamen özgür kombinasyonları olarak değerlendirilemez (Bakhtin, 1986, 1994). Söz, hiç bir zaman, dışarıda hali hazırda olan bir şeyin yansıması değildir; yeni ve tekrar edilemez olandır ama hep değerlerle ilişki içindedir: iyi, kötü, güzel vb. İnsanın her sözel kelamı, küçük boyutta bir ideolojik inşadır (Voloshinov, 1987: 88). Her kelime mesleğin, türün, yaş grubunun, günün, saatin tadını taşır. Her kelimenin toplumsal olarak işleyen bir hayatı vardır ve bu yaşadığı bağlamın tadını taşır (Bakhtin, 1981: 293). Ve her söz, çatışmanın küçük bir alanıdır, farklı yönelimlerin toplumsal vurgularının krizlerini taşıyan birer küçük çatışma alanıdır (Voloshinov, 1986: 41). Ve her kelime, insanın kendisiyle öteki arasındaki bir köprüdür. Bu köprünün bir ayağı kendisine dayanıyorsa, diğer ayağı da muhatabına dayanmaktadır. Bakhtin, bu noktada her ben deyişte, ötekinin bu ben deyişin içinde olduğunu söylemektedir. Konuşma ve varoluşumuz karşılıklı duruşlara dayalıdır, sohbettir (dialogical).

Bakhtin'e göre benliğin oluşumundan hafızaya kadar psikolojik alanımız da toplumsal varoluşumuzdan ayrı olamaz. Hafı-

[4] Janus Roma tanrılarının en eskisidir. Biri geleceğe, diğeri geçmişe bakan iki kafa figürü ile temsil edilir. Bütün girişlerin, kapının bekçisi ve koruyucusudur.

za, bireysel ve psikolojik bir süreç olmaktan çok, toplumsal bir süreçtir. Kişinin kendinin farkına varması, kendine bakması ve bakarken başkasının gözleriyle, sınıfının, grubunun, çevresinin diğer temsilcisinin görmesidir. 1960'larda Dostoyevski üzerine çalışırken defterine düştüğü notlarda, "Yeraltındaki Adam Aynanın Önünde" başlığı altında, basit bir aynaya bakma fiilinin bile, bakış açılarının ve bilinçlerin karmaşık kesişmesi ve kompleks söyleşileri olduğunu söyler (Stam, 1989, 1992: 5). Aynada başkalarının bilincinden hayatımıza bakarız. Orada kişisel ve toplumsal ilişkilerimiz, onların bize bakışları, bizim o bakışları algılayışımızın ilişkisi vardır. Dil veya toplum olarak birliğini sağlamış her topluluk, farklı dil dünyaları, *pekçokdillilik* (heteroglossia) ile tarif edilebilir. Böylece dil, dilin alanında kavga veren toplumsal dil bilinçlerinin ayrıksılığında, farklı eğilimlerle oluşmuş toplumsal vurguların karşılaşma alanı haline gelir (Stam: 8).

Şimdi tekrar Spivak'ın sorusuna dönebiliriz: En altta ve en dışarıda kalanlar, madunlar konuşabilir mi? Kültürel çalışmaların içindeki sömürgecilik sonrası eleştirel kanat için Spivak'ın madun sessizlik dediği duruma bir çare olarak, bu en altta ve dışarıda kalmışların sesi bulunabilir ve konuşabilecekleri bir konum bulunabilir mi sorusu önem kazanır. Bu çıkmayan, duyulamayan sesle ilgili olarak Donals, Bhabha'nın liminal ses dediği kavrama da gönderme yapar: Baskın dilin anlatısındaki, kekemeliğin, anomalinin, manasızlığın göstergesi olan eşiğin altındaki sestir, Bhabha'nın söylediği. Öylesine kışkırtıcı ve potansiyel olarak özgürleştiricidir ki, onu bulan yazarlar yine de onu konuşamaz, yazamazlar (Bernard-Donals, 1998: 112). Donals, Bakhtin'in *Rabelais and His World* (1984b) çalışmasına gönderme yapar. Bakhtin, kültürün kenarındakilerin "konuşulabilinemeyen"i konuşarak, "yapılabilinemeyen"i yaparak, ve baskın kültürün kurum ve paradigmalarını potansiyel olarak yırtan, yıkan bu sembolik olarak öteye geçişin alabileceği biçimler nelerdir diye sorar. Karnaval ve isyan kavramları burada karşımıza çıkar. Karnaval elbette ki ortaçağ Avrupasına ait bir terimdir ve Bakhtin de bu döneme, oradaki üretim ilişkilerine, mekân ve zaman deneyimlerine gönderme yapar ve bu de-

neyimlerin yazıda bulduğu anlatımsal forma bakar. Kanunlar, yasaklar, sıradanlığın kural ve yapıları karnaval olmayandır. Yaşla beraber bütün toplumsal hiyerarşinin, eşitsizlik ilişkilerinin, bütün terör biçimlerinin, saygının, küçük görmenin bunlarla ilgili etiketlerin askıya alınması halidir karnaval. Sıradan hayatın askıya alınması, geçici olarak ertelenmesidir. İnsanlar arasındaki bütün mesafeler kalkar. İnsanlar arasında yeni bir ilişki tarzı söz konusudur ve yarı gerçek, yarı oyun / numara bir tarzdır yaşanan. Her ne kadar karnavalın herhangi bir yeri, mekânsal sınırları bir sahnesi yoksa da, mekânda sınırsız zamanda sınırlı olsa da, kendine edinmiş olduğu bir evi vardır: Meydan, karnavalın herkese ait evrensel olan mekânıdır. Meydan bütün sokakların bağlandığı yerdir. Karnaval'ın en önemli boyutlarından biri kahkahadır. Karnaval kahkahasının konusu yoktur, muallâktır, bu belirsizlik karnavalın anahtar kavramıdır. Dolayısıyla ne sadece parodi, ne ironi, ne de satirdir. Doğru ve yanlış yoktur. Ölümün yeniden doğuma eşit olduğu, oyuncuyla seyircinin aynı anda, aynı kişi olduğu bir deneyimdir Karnaval. Kahkaha ve parodi ile kendine, kendini tanımladığın dünyaya, kendini tanımlarken mihenk tuttuğun ötekine gülmektesindir. Tanımları bir anlığına da olsa kaybetmek, biri olmaktan hiçliğe, oradan tekrar kendini kurmaya dönmek, yeniden doğmak, yenilenmektir.

Spivak, sorduğu soruya cevap verir: Madun konuşamaz, ancak adına konuşulan olabilir. Burada Spivak'ın bize söylediği madunluğun maddi koşullarca belirlenmiş bir konum olduğudur. Spivak'ın terimi Gramsci'den aldığını ve ideolojik belirlenim analizinde Gramsci ve Althusser'i referans olarak kullandığını hatırlayacak olursak, Spivak'ı takip etmemiz de kolaylaşır. Belirlenmemişin diline, hukukuna epistemolojisine çevrilmeleri gerekmektedir. Spivak böylece seslerinin duyulamayacağını da söyler, organize olmamış köylüler, işsizler için seslerinin çevrildiği, çevrilirken de baskın olanın diline asimile edildiği bir durum söz konusudur. Spivak bu kez, onlar adına konuşmak yerine, onlarla konuşmak mümkün müdür diye sorar, yani siyasi olarak temsil edilmeleri veya taklit edilmeleri ya da anlatılmaları yerine bir anlığına da olsa, gelen sesi henüz uygunlaşmamış-

ken duymak ve anlamak mümkün müdür? Burada, Bhabha'nın da önermeleri olmuştur. O an, kültürel olarak aşina olmadığımızın deneyiminin bir yerlerinde anlamını kaybettiği o geçici anda, sessizlik ve konuşulamayan görünür olabilir. Spivak ve Bakhtin bu noktada birleşmektedirler. Kenardakinin sessizliğini duymak ancak anlatılamayanda görülebilir ve analiz edilebilir. Ulusal, uluslararası, ekonomik, tarihi anlatıların anlatmadığında, anlatamadığında neyin kendini konuşamadığını anlayabiliriz. Bakhtin daha ileri giderek yukarda da aktardığımız gibi, aslında kelamın söylenmemiş olanı içinde barındırdığını hatırlatır. Karnaval deneyiminin kendisi baştan sona böyle bir deneyimdir; orada kurumsal olan, birliğe çağıran, birliği sağlayan, uygunlaştıran, uyumlaştıran, hiçbir şeye yer yoktur. Karnaval ters yüz edilmiş bir dünyadır ve herkes madundur ve karnaval süresince bunu görür. Karnaval tarihsel olarak dönemini kapatmıştır ama bazı anlatılarda bazı deneyimlerde ve kriz anlarında en önemli karakteristikleri belirsizliği, kararsızlığı, parodi ve kahkahayı görebiliriz. Aslında Bakhtin'e göre sorunun cevabı çokseslilikin, farklı dil dünyalarının içinde yatmaktadır. Hatta Bakhtin cevabını daha da netleştirir:

"Kültürün alanında dışarlıklı olmak anlamakta en güçlü faktördür. Yabancı kültür yalnızca bir başka kültürün gözünde kendini tam derinlikli olarak açar. Anlam kendi derinliğini, yalnızca bir başkasıyla, yabancı anlamla ilişkiye girdiğinde açığa çıkarır; bu iki anlam bir diyalog içinde biraraya gelirler, böylece bu kültürlerin bazı anlamların kapalılığının ve tek yönlülüğünün üstesinden gelinir. Biz yabancı kültüre onun kendine sormadığı soruları yöneltiriz; ve içinde kendi sorularımıza cevaplar ararız ve yabancı kültür bize yeni bakışlarını yani semantik derinliklerini ortaya sererek cevap verir. Kendi soruları olmaksızın birisi bir başkasını ya da yabancı olanı yaratıcı olarak anlayamaz. (tabii ki sorular ciddi ve içten olmalıdır.) Böylesi iki kültürün diyalog ilişkisi birbirine karışmak ya da birbirinin içine girmek değildir. Her ikisi de kendi birliğini açık bütüncülüğünü korur ama her ikisi de karşılıklı olarak zenginleşmişlerdir" (1986, 1994: 7).

Bakhtin'in söylemindeki farkı, onun farklı kültürler arasındaki ilişkiyi tartışırken kendi durduğu yerden hiyerarşik olmayan yatay bir düzlemde benzerler arasında görmesine bağlıyorum. Sınıf ve ideolojiyi insanların yaşam koşullarını tartışmasına dahil ediyor ama, bunu ülkeler arası farklı kültürler için bir hiyerarşi ilişkisi olarak yeniden kurmuyor. Bu nedenle Gramsci'ye, Spivak'tan ya da Bhabha'dan daha yakın bir konumda. Her ne kadar Spivak sömürgecilik sonrası eleştirel duruşlarda, sınıf analizine ve bunun uluslararası ya da Batı ve ötekiler ayrımına indirgenmiş modeli gibi duran hiyerarşisinden daha uzakta olsa da bu ayrımı kullanıyor. Bu biraz kuşak meselesi olduğu kadar epistemolojik devinimler ya da yazının başında sözünü ettiğimiz dönemsel söylem ortaklıklarıyla da ilişkili bir şey. Bir öncekiler için, kültürün, dilin kendi sesiyle konuşamaması ve eylem alanında dışlanmaları, bastırılmaları emperyalizmle açıklanabilirdi. Hâlâ da böyle açıklanabiliyor. Aksi takdirde, "Batı" ve baskın anlatıyı bir bütünlük olarak görmek ve sınıf analizini terk ederken onun simülasyonu olan bir bakışla uluslararası iktidar ilişkilerini açıklamak gibi bir indirgemeciliğe kaymak mümkün; hatta bu özlükçülüğe kadar uzanabilir de. Batı, eski sömürgeciler hep güçlü oldukları için güçlüdür, baskındır, gibi.

Belki tam da bu noktada, Bakhtin'in üzerinde diğerlerine oranla daha az konuşulmuş kavramı, "Chronotope"/ Kronotop/ Zamanmekân'dan bahsetmek gerekmektedir. *Zamanmekân* bölümünde daha sık karşımıza çıkacak bu kavramla Bakhtin, bir tür bakıştan söz eder. Tarihi, tarihin kültür, mekânsal ve zamansal ilişkilerini görebileceğimiz bir tür bakış. Kronotop zaman-mekân anlamına gelmektedir. Bakhtin bu terimi zamansal ve mekânsal ilişkilerin içsel olarak birbirine bağlı olduklarını ve bu ilişkinin edebiyatta sanatsal olarak ifade edildiğini anlatmak için kullanacağını söyler. Einstein'ın rölativite teorisinden ilhamla, geliştirdiğini, bununla da kastedilenin zaman ve mekânın birbirinden ayrı düşünülemeyeceği olgusu olduğunu ve bir metafor olarak ödünç aldığını söyler zaman-mekân. Edebiyat biçimlerinin oluşmasında zaman-mekânı inşa edeci bir kategoridir. Kültürün diğer alanları için kullanmayacağını söyler

(Bakhtin 1981, 1998: 84). Oysa Stam'ın da belirttiği gibi kültürün bütün alanlarında oldukça kullanışlı bir araç sunmuştur bize (Stam, 1989, 1992: 11).

Hatta buradan yola çıkarak, kronotopun türleri (genre) ve türsel ayrımları tanımlamakta önemli bir araç olduğu söylenebilir. Kronotop kavramı, Bakhtin'in konuşma türleri çalışması ve diğer kategorileriyle ilişkilendirildiğinde, her sözün, yazılı ve sözlü bütün kültürel üretim biçimlerinin, edebiyattan bilimsel yazılara kadar bütün metinler yazıldıkları, söylendikleri, gösterildikleri zaman-mekânı hem temsil ederler hem de kendileri temsilin nesnesi olarak hizmet ederler. Bakhtin üzerine yapılan çalışmalarda benim rastlamadığım, ama önemli olduğunu düşündüğüm, bir husus da, Lefebvre'in toplumsal olarak üretilen mekân ve çeşitli katmanlarda toplumsal yaşamla temsil biçimleri arasındaki ilişki üzerine çalışmalarının Bakhtin'in kronotop kavramıyla örtüşmesidir. Toplumsal yaşam, deneyimlerimiz, zamanda yoğunlaşarak, mekânda izler bırakır. Bizler zaman-mekânla birlikte dönüşürüz. Toplumsal dinamikler, bütün pratiklerimiz: popüler kültür mücadelelerinden medya kültürüne, edebiyattan mimariye, su şebekelerinin, elektrik direklerinin günlük hayatımıza olan etkisine kadar bu zaman mekâna geçer ve hem orada, hem onun anlatılarında temsil edilirler. Bu da bize analizi farklı katmanlarda yeniden ve yeniden yapabilme imkânı verir.

Bakhtin için, insan bilinci ve sanatsal pratikleri varoluşla doğrudan bir bağlantı içinde değildir. Böylesi bir varoluşla, etrafını saran ideolojik dünya dolayımı ile tanışır. İnsanın dönüşümü kendi mahrem meselesi değildir. Dünyanın tarihsel dönüşümüyle birlikte; dünya ile birlikte dönüşür. Bu tek bir dönemde gerçekleşmez; dönüşüm, iki dönemin sınırında, birinden diğerine geçiş sürecinde gerçekleşir. Bakhtin için varolmak, öteki için ve ötekinden doğru varolmaktır. İnsanoğlu içsel dünyasının mutlak hakimi değildir; kendiyle ötekinin gölgeli bölgesinde varolur (Stam, 1992: 5).

Bizim için önemli olabilecek bir başka kavram da *iç konuşma* (inner speach) kavramıdır. Bakhtin, Vygotsky'i izleyerek, film, müzik, resim, bir âdet, bir ritüel gibi herhangi bir ideolojik fenomenin anlaşılabilmesi sürecinin ancak iç konuşmanın devreye girmesiyle gerçekleşebileceğini söyler (Voloshinov, 1986: 15). İç konuşma kendine özgü bir konuşma biçimidir. Sesi kısılmış bir konuşma değildir. Sadece kelimeleri kullanmaz, bütün ses ve grafik biçimleri, imgeleri, sembolleri şemaları ve fonetik parçaları kullanır. Parçalı, sıçramalı, tamamlanmayan, devam eden, değişen, kuralsız olan bir konuşma biçimidir. Bakhtin iç konuşmayı bir tür "kelime akıntısı" olarak tanımlar. "bazen tam bir cümleye bağlanırken çoğunlukla parçalı düşüncelerin, aşina ifadelerin, yaşamdan bir olgunun bir nesnenin genel izlenimlerin bölünmeksizin birbirini takip ettiği" "çeşnili sözel dans" olarak tanımlar (Voloshinov [Bakhtin], 1983: 104). İç konuşma herhangi bir metnin, herhangi bir televizyon programının, şarkının, modanın, reklam filminin, sinema filminin, insanlar arasındaki iletişimin izleyici tarafından nasıl algılandığının, iç düşüncelerinde nasıl dönüştüklerini, hangi metinlerin, kapalı olmayan metinler olarak, Bakhtin'in tabiriyle çoksesli, çokdilli ve diyalog içinde metinler olarak, yaratıcı anlamaya (Bakhtin) veya tanımlayıcı anlamaya (Williams, 1994) izin verdiklerini tartışmamızı sağlar. Ve eğer sesi, sözü peçelenenleri yatay bir düzlemde karşılıklı anlamanın yollarını arıyorsak; birbirimizi duymak gibi, söylenmeyen ve yazılmayanları anlamak istiyorsak, hem diyalog içindeki çalışmalara hem de zihnimizin içindeki karnavallara, yani, iç düşünce ve konuşmaya ve bunların olası söyleşilerine karşı uyanık kalmamız gerekiyor. Birbirinin ötekisi olmak, iki arada bir derede kalmak, katmerleşmiş dışarlıklı duruşlar, hem içerde hem dışarıda öteki olmak, hiçbir şekilde medya sektörüne sesini iletemeyecek konumda olmak, tutunamayanlar olarak kalmak, elinden dilinin ve kültürünün sürekli alındığı katmanlardan gelmek... Tüm madun kalmışlar ordusu, işsizler, açlık sınırının altında yaşayanlar, çocuklar, yaşlılar, kadınlar, azınlıklar ve tüm ötekiler ya da geçmişle gelecek arasındaki köprü, farklı kültürlerin, farklı kamusallıkla-

rın birbiriyle konuşabilmesi mümkün müdür? Bhabha "ben" ve "sen"in bir üçüncü mekâna doğru hareket etmeleri gerektiğini söylüyor (Bhabha, 1989: 130).

Anlamın ve göndermenin yapısını belirsiz bir süreç haline getirecek olan telaffuzun üçüncü mekânının araya girmesi, kültürel bilginin geleneksel olarak bütünleştirilmiş açık ve genişleyen bir kod olarak açığa çıkarıldığı temsil aynasını ortadan kaldırır. Böylesi bir müdahale geçmişten kaynaklanan ve ulusal geleneklerimizde yaşatılan, bütünleştiren, aynileştiren bir güç olarak kültürün tarihsel kimliğine ilişkin anlayışımızı sarsar. Üçüncü mekânda, kültürün anlam ve sembollerinin hiçbirinin, ebedi olarak bir birliği veya değişmezliğinin olmadığı; aynı işaretin bile uygunlaştırılabilir, çevrilebilir, yeniden tarihselleştirilebilir ve yeniden okunabilir olduğu görülür.

Bütün şiirler, romanlar, şarkılar, tablolar, ritüeller, ağıtlar, reklam panoları, filmler; yani yazılı, sözlü, görsel bütün anlatılar farklı bilme ve yorumlama biçimleridirler; okunmak yorumlanmak üzere eleştiriye ve analize açık bitmemiş cümleler gibi, cilalanmamış işler gibi bir daha anlatılmak, anlamak için diyalog yani söyleşi için diğerlerini beklerler. Medya kültürü, popüler kültürü kendi bünyesi içinde dönüştürür, kullanır ama popüler kültür kendini sürekli yeniden üretir; bu süreç içinde madun olanın sesi perdelenir ve peçelenir ama tahakkümün sesine karışır ve aslında o sesi kakofonik kılar, onun krizlerinde, onun kekelediği yerlerde hep vardır ve sürekli kendini yeniden üretir. Bütün mesele bu sesleri tutuklu kaldıkları Babil Kulesi'nden kurtarmak, diyaloğu mümkün kılmaktır.

Entelektüel veya Yaban, Cassandra ve Gezgin

Yorum ve konum eğer kuramsal çalışmanın içinde ise; betimlemeden öteye analitik olabilmenin gerektirdiği bir düzeyde, kendi konumundan farklı konumları tartışmak, öteki dünyaları turistik bir öteki gözle kendi konumundakilere anlatmaktan çıkıp, farklı dünyalarda dolanmayı ve oradan da kendi bulunduğu konuma bakabilmeyi sağlayacak bir "dolanımı" ("deto-

ur"u) (Bakhtin) ve dış bakışı edinebilmeyi gerektirmektedir. Bu konum; Gramsci ve diğerlerinde tartışıldığı ya da Said'in ünlü kitabının başlığındaki gibi; bir sürgün, bir marjinal ve bir yaban olarak entelektüelin kaçınılmaz olarak durduğu yerdir. II. Dünya Savaşı sonrası, bahsettiğimiz tarzda bir dolanımı (detour) daha yoğun yaşayan yeni ve farklı bir "entelejensiya" bu dolanımı nasıl yaşamaktadır; deneyim, ifadelendirme ve kamusal alanını yaratma açısından ne tür etkileri olmuştur?

Entelektüel kimdir, ne iş yapar; kuramın ve yorumun dillendiricisi, sahibi midir? Toplumun ve toplumsal hayatın sesini duyuran; sorunları, rahatsızlıkları, meseleleri kamusal alana sokan; uzlaşmayan, bağımsız, arzulu bir özne midir? Uyumsuz ve yaban sözleri yaşamdan, deneyimden, halktan kopuk olan mıdır? Mutlaka bir görevi, üstleneceği bir misyonu var mıdır?

Gayatri Chakravorty Spivak; bastırılmışların, alttakilerin, mahrum kalmışların (madunun) kendilerini dillendirmeleri ve entelektüellerin onların sesi olmaları karşıtlığı içinden, temsil ve temsilin iki anlamının biraradalığı kavramlarıyla; soruları yeniden sormamızı sağlayan bir izlek sunmaktadır (Spivak, 1994). Sunmuş olduğu bu izlek, yüzyılımız içinde toplumsallaşmış kapitalin içinden konuşan entelektüellerin karşı hegemonik ideolojik üretim görevlerinin ortadan kalktığına ilişkin savını geliştirmektedir. Benzer bir işaret de Said'den gelmektedir. O da, Batı aydınlarında özellikle göze çarpan, sahip olanlarla olmayanlar arasındaki uçurumun gün geçtikçe derinleştiği koşulların, "...iktidar konumundaki entelektüellerin arasında gerçekten ürkütücü boyutlara varan, tuzu kuru bir umarsızlığın" sonucu olduğunu, söylemektedir" (Said, 1995: 15).

İdeolojinin tartışıldığı bölümde de işaret edildiği gibi; ideoloji, Gramsci'nin ele aldığı haliyle değerlendirildiğinde, ne yukardan bir belirlenmeyle dayatılan ne de alttan doğan; ama her ikisi arasında ortaya çıkan bir şeydir (Gramsci, 1971: 3-24 & 102- 104). Gramsci bunların içinde geliştiği biçim alışların, ilişkilerin, deneyimlerin, toplumsal yaşamdaki ikna mekanizmalarının, eğitim ve öğretimin, dilin, ulusal dilin gelişiminin ve baskın grupların doğasına dikkat çeker; ve belki de, en ayırt

edici bir başka unsuru ideoloji ve hegemonya tartışmasına katar: Entelektüeller. Gramsci entelektüellerin, gelişmiş bir toplumsal katman olarak değerlendirilmesi yerine; bir takım toplumsal katmanlarda, genel olarak işlev gören ve kurumsal da olabilen geniş bir grup olarak görülmelerinin daha doğru olacağını söyler. Bir yanda, her toplumun dünya üretimi (ekonomik) içindeki işlevi ve ortaya çıkışı ile ilişkili olarak organik bir şekilde ürettiği, teknik, bürokratik, yönetici katmandan gelen aydınlar vardır. Bu *organik aydınların* dışında, Gramsci bir de *geleneksel aydın* tanımı yapar. Yazar, düşünür, eleştirmen, akademisyenler bu ikinci grubun içindedirler. Ama bu işlevsel ayrım herhangi bir dönem ve herhangi bir kültürde örtüşüyor olabilir; ayrımlar burada ifade edildiği tarzda net olmayabilir. Türkiye'de, Tanzimat'tan Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar, böyle bir örtüşmenin daha baskın bir özellik olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, günümüzde, Türkiye'deki "entelejensiya"ya yönelik her değerlendirme, bu örtüşme ile ilgili çalışmaları da içinde barındırmalıdır. Gramsci, toplumu, zıtlıkların ve uyumsuzlukların birleşimi olan bir tarihsel blok olarak tanımlar. Birleşmiş bir bütünlük değil; ama çatışmaların, uzlaşmaların, pazarlıkların sonucu oluşmuş *tarihsel bir blok* olarak toplumdan söz eder. Bu zıtlıkların mekânında farklı ittifaklar, örtüşmeler toplumsal özgüllükleri de anlamamıza yardımcı olur. Böyle bakıldığında her sınıfın kendine ait, birleşik ve benzeşen aydınlar ordusuna sahip olması gibi bir sonuca varılamayacağı da görülebilir. Gramsci, toplumsal formasyonlardaki en kökten değişimlere rağmen sürekliliğini korumuş olan entelektüellerin tarihin temsili gibi durduklarını söylemektedir. Aslında herkes bir entelektüeldir; entelektüelliği tanım haline getiren toplumsal işlevleridir. Nihayetinde herkes bir tür entelektüel faaliyet gösterir: düşünür, sanatçıdır, zevkleri vardır; dünyanın nasıl algılanacağına ait fikir ve duygularıyla genele, toplumsal ahlak bilincine katkıda bulunur. Buna, herkesin bir bilişi vardır, diyebiliriz. Entelektüellik; ortak bilişin üretimiyle; hegemonyanın, ikna mekanizmalarının işlemesiyle; eğitici, öğretici, yol gösterici işlevleriyle ve bu işlevlerle ilgili kurumsallaşmasıyla, tarihsel ve mekânsal

bir olgu olarak ilgimizi çeker. Hegemonyanın örgütlenmesi ve devletle ilişkisi buradaki işlevleri açısından tartışmaya girer.

Bir fikrin, inanışın, dünyayı ve kendini kavrama biçimlerinin; farklı ve birbirleriyle çelişen, çatışanlar arasından; ortak duyuş, biliş adına yaygınlaştırılması sürecindeki işlevdir söz konusu edilen. Eğiterek, öğreterek; dile hakim kılarak; zevkleri yönlendirerek gerçekleşen işlevlerdir bunlar. Bunun yanı sıra; daha doğrudan göze çarpmayan, ama işlevin genel tanımına yardımcı olacak ilişki, temsildir (representation). Her iki boyutu, ya da anlamıyla temsil olgusu, hem birileri için ve onlar adına konuşmak olan siyasi temsil hem de felsefede ve sanattaki anlamıyla temsil, bize, iktidardan alt ve üst kültür ilişkilerine, entelektüellerin konumundan kuram ve yorumun deneyim ve üretimle olan ilişkilerine, hegemonyadan alttakilerin konuşabilirliklerine, alternatif kamusal alandan ifade ve temsilin avangard ya da devrimci ifadelerine ve bilişsel haritalarımızın iç dinamiklerine doğru açılımlar sunar.

Siyasi temsil, karşımıza, toplumun kendi seslerini doğrudan duyuramadığı; arzu ve taleplerine, onay ve retlerine, fikir ve hislerine tercüman olacaklar tarafından temsil edildiği ilişki tarzına; toplumsal formasyona ait bir özellik olarak karşımıza çıkar. Seslerini duyuramayanlar; siyasete, kültürel ve ideolojik üretim ve temsil politikalarına doğrudan kendi seslerini, temsil tarzlarını geçiremeyenler; hem toplumsal formasyon düzeyinde, hem hegemonya ilişkileri düzeyinde, hem de kendi bilişsel haritalarını ne kadar toplumsal ve kamusal kılabildikleri konularında, tartışmanın ana izleklerini oluşturmaktadır. Sanatta, felsefede, kültürel ilişkilerde temsil; birinci anlamda kullanılan anlamıyla temsille ilişkili olarak; dünyanın, ilişkilerin, bilginin, zevklerin ve şeylerin, kültürlerin nasıl görüldüğünün yeniden tasvir edilmesi, resmedilmesi ile ilgilidir. Yine kendilerini anlatamayanlar bu resimlerde, fotoğraflarda, yazılarda anlatılırlar; bunlar tanımlanan ve gösterilenlerdir; bilişleri yeniden şekillendirilenlerdir; sahneye konulan, yazılan, senaryolaştırılan, hayatın taklidi, tablo ve manzaralarıdır.

Spivak, temsilin iki anlamının karşılıklı ilişkisine, dikkatimizi çeker. Spivak, yapısalcılık sonrası entelektüellerin, Foucault ve Deleuze'ün; sınıfları, küresel kapitalizmi, uluslararası emeğin dağılımını, ideoloji etkenini, temsilin ikili anlamını, kendi içindeki gerilimi ve ilişkisini göz ardı ederek; temsili, *birey* öznenin arzu ve iktidar ilişkilerini totalize ederek tartıştıklarını söylüyor (Spivak 1994: 74). Spivak eleştirisini şöyle geliştiriyor: Küresel kapitalizmle yani ekonomideki sömürüyle, ulus devlet ittifaklarının yani jeopolitik baskınlığın, ilişkisi öylesine makro bir ilişkidir ki, bu bakış, iktidarın mikro yapılarını hesaba katmaz. Böylesi bir bakışı kazanabilmek için ise; hem ideoloji kuramlarına, onun yazıldığı sahneye, - yani *Darstellung* olarak temsilinehem de kahramanlara olan ihtiyacı ve onların seçimini ikiyüzlülükle örten vekil babalara, iktidar ajanlarına, yani *adlarına konuşulanların* temsiline -*Vertretung*'a- yönelmeliyiz. Mikro düzeyde; genelde düzensiz olarak; makro düzeyde donup kalan, pıhtılaşan çıkarı işleyişe sokan özne biçimlenişlerinin kuramları gibi kuramlar, temsilin bu iki aşamasını da değerlendirmeyi göze almaz. Yazan ve adına konuşan her iki temsilin dünya üzerinde sahnelenişine bakılması gerekmektedir.

Hegemonyanın alttakilerin adına konuşan vekilleri ve onların portresini resmedenleri, öykülerini yazanları, yani Gramsci'nin geleneksel ve organik entelektüelleri; hem konuşabilen, hem davranabilen kitleler ütopyasını tekrarladılar. Bu kitlelerin kendi sesini, arzu ve eylemliliğini koyması üzerine tartışırken, kurumsallaşan entelektüeller; bilimin, felsefenin ve sanatın hayattan kopması süreciyle birlikte; epistemik bir şiddetle, ötekinin deneyimini temsil ederken; aslında ekonominin, sınıfın, başkaldırının silinmesine olanak tanır. Said, Foucault'daki iktidarın esrarlı ve ele geçiren bir kategori olarak sunuluşunu eleştirirken; bu anlayışta sınıfların rolünün, ekonominin rolünün ve isyan ve başkaldırının rolünün silinmesinden söz eder. Spivak, iktidar ve arzunun sinsi öznesinin entelektüelin şeffaflığı ile belirlendiğine, işaret eder. Hem Spivak hem de Said, farklılıklarına rağmen, hegemonik veya muhalif entelektüelliğe bir başkaldırı duruşu yerine,

eleştirinin kurumsal sorumluluğundan yanadırlar. Bu şeffaflık ve uzlaşmazlık, sömürüden yana bir duruşu mu getirmektedir? Spivak'a göre, ispatı belki zor da olsa; bu entelektüel özne, eleştirel ya da değil, okuduğu ve yazdığı her şeyde kendini tanımlarken, aynı zamanda, bir "Öteki" tanımı yapmaktadır. Kendi tanımlarındaki kimliğin paylaşıldığı yerdeki çıkar, istek, arzu, iktidar ve bilgi iktidarı, kuralsızca yerinden edilmiştir. Spivak'a göre; her ne kadar indirgemeci ya da ekonomist bir açıklama gibi de dursa; bu yerinden ediliş, ekonomik durumun dinamiklerinin çıkarında oluşan ziyadesi ile belirlenmiş yatırımın bir gereksinimidir ve "Ötekini" kendi gölgesi olarak yapılandırmanın devamlılığında entelektüelin suç ortaklığı olduğu da söylenebilir. Bu, aynı zamanda, tarihin yazıldığı, bilişin evrensel sınırlarının çizildiği, bilginin tasarım, üretim ve dolanım ilişkilerinin belirlendiği bir pratiktir. Bu pratik toplumsal metne kazılı tüm anlatılar için geçerli olabilirse; ötekinin tanımında yerel entelektüelin bilgisinin bir alt hiyerarşi içinde kullanılıp adlandırılmadığı, başvuru kaynağı olup zikredilmediği diğer ilişkileri de beraberinde getiriyorsa; yerel entelektüel, uygar ötekisinin bilgi ve anlatı dünyasında entelektüel bilişini uygun ve anlaşılabilir kılıyorsa; uygarlık, küresel kapitalizm ve *ulus devlet büyük projesi* ulusların eğitim, adalet, yönetim gibi yeni yapılanmalarını böyle bir ittifak içinden oluşturuyorsa ve bunu, topluma tanıtma, öğretme ve ikna mekanizmaları bu ilişkiler içinde gerçekleşiyorsa, "şeyleri gerçekte oldukları halleriyle tarif eden" bir entelektüel işlevi de aynı zamanda sorgulamak gerekiyor.

Entelektüelin durduğu yer, eleştirel bakışı, düşünsel üretimi, muhalif konumu ve öncü rolü, baktığımız her tür metnin üretim ilişkileri için anlamlı bir sorgulama alanı olabilir. "Üçüncü Dünya" entelektüeli ve Türkiyeli entelektüel; "Batı"nın onları başvuru kaynağı olarak gördüğü yerde -tek ve bütün bir batı olmadığı halde-; kendisinin, yani kendi toplumsallığının ötekisi, "yabanı" olduğu o aynı noktada; kendini "Batı"nın ötekisi olarak görmediği, kendisinin ötekisi olarak, "Batı"lı ötekine de öyküne-

rek üretimde bulunduğu yerde; deneyimin bilgisini ürettiği zemin ve oradan çıkacak bir kamusallık ve biliş nasıl bir işlevi açıklar? Ya aynı entelektüel dolanıma çıkar, gezgin olur ve örselenişin kaynağı ile karşılaşır ve yüzleşirse ne olur?

Bu soruların ve tartışmanın yanı sıra, Anthony Giddens; sosyolojinin, topluma eleştirel bir yaklaşımla hayal gücüyle, antropolojik bir kavrayış kabiliyeti ve çözümleyici bir yorumla bakması gerekliliğine dikkatimizi çeker. Çünkü; topluma ve toplumsal olgulara, doğadaki nesnelere yaklaştığımız gibi yaklaşamayız. Biz insanlar, oluşturduğumuz toplumla karşılıklı olarak bir yeniden üretim ilişkisi yaşarız ve toplumsal eylem kalıpları olan kurumları yaratırız. "Sosyal sistemler, yapıldıkları aynı tuğlalarla her an sürekli biçimde yeniden inşa edilen binalara benzerler" (Giddens, 1994: 22). Bu noktada bilginin nesnesi ve öznesi ilişkisi büyük bir önem kazanır. Giddens kendileri hakkında üretilen bilgiyi öğrenemeyecek olan nesnelerin cansız ve hareketsiz dünyasında değil; kendileri hakkında öğrendikleri bilgiyi davranışlarına bir kaynak olarak kullanan, bilgi ve iktidar ilişkilerinin içinde olan kendimizle birlikte oluşmuş bir alanda çalıştığımızı bize hatırlatır. Karşılaşma, yüzleşme, tanıklık ve tanıma, sürekli öğrenci konumunu koruma, çözümleyen bir yorum ve kavrayan bir hayal gücü bilgisine ulaşmak istediğimizle ilgili tutumlarımız, "*..mevcut toplum türlerinin eleştirisi*'ne katkıda bulunmak yönünden, sosyolojinin üstlendiği görevle çakışmaktadır" (agy: 32).

Gezginler, Göçerler ve Kaçaklar...

John Berger merkez köylerin dağılması ve artık kurulamaz olmalarına ilişkin olarak: "*Her köyün dünyanın merkezi olduğu o tarihsel çağa dönmesi de bir o kadar olanaksızdır. Merkezi yeniden yaratmanın tek yolu dünyanın her yerini merkez yapmaktan geçer*" diyor (Berger, 1984: 67). II. Dünya Savaşı'ndan

sonra, dünyanın insan ve kültür haritaları yeniden çizilirken; sözün en yalın anlamı ile, dünya iki boyutlu kağıttan yüzeye yatırılıp, cetvelle çizilmiş çizgilerle sınırlara bölündü. Kimlikler, ait olmalar bir kez daha soyutlandı ve endekslendi. Özgürleştirilmiş sömürgeler, uluslaşmış kimlikleriyle, yeni çizgileri içinde yaşayacaklardı. Ama bir yandan da aynı dünya sistemi, aynı insanları, bu yeni sınırların içinden metropollere akmaya zorlayacak süreci de beraberinde taşıyordu. Ne yeni ulus devletlerin sınırları, ne de dünyanın değişen haritasının düzleşmiş çizgileriydi söz konusu olan belki de. Dünyalıların pek çoğu için daha önce yaşamları içinde kendilerini ilişkilendirebildikleri yeryüzü çizgileri, bahçedeki meyve ağacı, görülebilen ufuk çizgisi, bir yerden bir yere gitmek için harcadığı vakit, zamansal ve mekânsal olarak aşılmak zorunda ve de en önemlisi, arkada bırakılmak zorunda kalınmıştı. Pek çoğu, daha iyi bir yaşam, daha iyi bir iş, sağlık ve gelecek güvencesi için; çılgın rüyalar, korkular, baskılar ve hayallerle yüz yıldır geleneklerine de sahip oldukları bu zaman ve mekân ilişkilerini terketti. İki bavula geçmişi, gelenekleri, dili ve adetleri, manzaraları, hatıraları ve hafızalarını sığdırmak zorunda kalmışlardı.

Gittikleri yerlere sözü, müziği, bazı tarzları da götürdüler; hepsinin içinde en çok mutfakları kabul gördü. Gittikleri yerde sözlerin, müziğin, geleneklerin, bazı tarzların, farklı tatların, farklı ilişki biçimlerinin bir de sahipleri vardı. Kodlamalar, ilişkiler, yeryüzü çizgileri farklıydı. Gittikleri yer aynı ulus devletin sınırları içinde olabildiği gibi, uzaktaki başka ulus devletlerin de sınırları içinde olabiliyordu; ama galiba gezginler, kaçaklar ve göçerler için ulus devlet kavramı da farklı anlamlar almıştı. Gittikleri yerde işgücüne katıldılar. Bu işgücü ordularının işçi sınıfı geleneklerine ya da kimilerince, işçi sınıfı aristokrasisinin geleneklerine de yabancıydılar; bazen kendi geride bıraktıkları sınıf bellekleri çok ters şeyler de çağrıştırabiliyordu ya da kendi coğrafyasında işçiliğin biraz daha farklı ilişki biçimleri söz konusuydu. Sanayi kentli bir işçi sınıfı ile toprağa bağlı rençper, kasaba esnafı, yurtsuz ve geçmişi kayıtlardan silinmiş birileri aynı safları mı paylaşıyorlardı? Hem öyle hem de tam değil. Nitelikli iş gücü niteliksizden ayrılır-

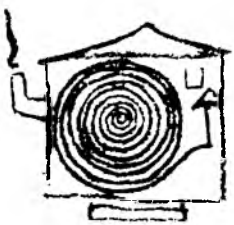
ken, her biri kendi aralarında yeniden sınıflanıyordu. Eldeki manzara o kadar bölünmüş ve duruma göre analizin de değişebildiği, ayrı ayrı ilişki kümeleri oluşturmuştu ki; giderek tek bir tanım yapmak iyice zorlaştı. Hem üretim araçları, hem üretim tarzı, hem üretim teknikleri, hem de üretim güçleri giderek bir bütünün içinde heterojen parçacıklar kümesine dönüşüyordu demek yanlış olmaz herhalde. Bugün bir sanayi kolu önemini kaybediyor; ağır sanayi kolunda çalışan bir işçinin yaşadığı sanayi kasabası, bir hayalet şehre dönüşüyor; o işçi, o kasabada artık barınamaz ve yaşayamaz oluyor. Metropolde o nitelikte işe artık ihtiyaç kalmamışken, iş imkânları için metropole geliyor. Öte yanda dünyanın herhangi bir yerindeki köyünden yeni çıkmış bir başkası da yaşamak umudu ile aynı metropole gelip kazanılmış tüm işçi haklarından habersiz ama en önemlisi çaresiz, yurttaşlık haklarından yoksun, dilsiz ve ifadesiz modern ya da postmodern köle emeğini oluşturabiliyor.

Sanayi sonrası dünya kapitalist sisteminin yeniden çizdiği jeopolitik haritalar, birey ve grupları, zihindeki kimlik haritalarını da yeniden çizme çabasına itti. Elektronik teknolojisinin dönüştürdüğü mekân ve zaman, birey ve grupların algılama biçimlerini de zorladı. Bu yeni toplumsal alanlar, ilişkiler ve dönüşüme dayattığı yaşama biçimleri, düşünce ve kodlama sistematikleri alanında da yeniden tanımlama arayışlarını getirdi. Özellikle metropol insanı, çok kimliklilik veya tümden kimliksizlik ikileminde kalmaktaydı. Bütün bu hızlı değişim, geleneksel ya da aşina olanın bugüne kadar devam edebilmiş ilişkilerini tamamen sarsarken; dipten gelen bastırılmış ve kapitalizm öncesinde ket vurularak sindirilmiş bütün ilişki biçimleri ile modernizmin içindeki bütün asiliklerin ya da karşı çıkışların estetiklerini, daha önce görülmemiş bir biçimde, yan yana ve doğal olarak karşı karşıya getirdi. Popüler kültürün mücadele alanında, sesini ve itirazlarını ilk kez metropolün çoğulcu ve bölünmüş ilişkilerinden geçirebilen altkültür unsurları, yarattıkları söylemleri yaygınlaştırabildiler. Söylemler ise, her zaman olduğu gibi, yaygınlaştıklarında, kimseye ait olmayan ve artık üretildikleri anlamdan başka bir anlam ve işleve sahiptiler. Kimliksizleşme ya da çokkimliklilik; üretilen söylemin yaygınlaşma anında kitle kültürüne dönüşmesini sağlayan

mekanizmalar; bireyin kendini yeniden üretebilme sürecindeki kanalların dönüşerek ortaya çıkardığı dar ve soyutlanmış toplumsal pratikleri, tepkisellikleri, yaygın söylemlere eklemleyen bir sürece dönüştürdü. Sınıfsal çatışmaların düzleştirilmiş çatışmalara, onların da dağınık kimlik arayışlarında atomize olmuş tepkiselliklere dönüştüğü bir ortam oluştu ki; bunu tanımlama çabasında bazı yazarlar, bu hızlı değişmeyi bir tür tarihsel kırılma ve kayma süreci olarak değerlendirip, postmodern durumu muştuladılar. Kimlik ve tanım krizi, -ki buna yine aynı sürecin bir parçası olan elektronik kültürün, kültür endüstrisinin anlamı metalaştırdığı süreci de eklememiz gerekiyor- anlamın, söylemin ve görüntünün serbest dolaşımı, günlük söylemi etkilediği gibi entelektüelleri de etkiledi. Aynı yeniden haritalaşma ve dönüşüm süreci, entelektüellerin sınıfsal kökenlerindeki değişimi de beraberinde getirdi galiba.

Acaba 19. yüzyılla birlikte kurumsallaşmış, yerleşik akademik kültür üretimi ve 20. yüzyılda ortaya çıkan toplumsal hareketler, sosyal refah devleti sürecinde yaratılan eğitimde fırsat eşitliği ile bu akademik kurumların daha fazla toplumsal hareketliliğe izin vermesi gibi bir dizi olgunun içinde yetişen entelektüeller, toplumla daha önceki dönemin kurumsallaşmış olan entelektüellerinden daha farklı bir ilişki içinde midirler? Kurumsal konumu ve kendine ait kültürel üretim biçimleri ile akademiye bağlı entelektüel kimlik muhalif rolünü sürdüremediğinde; acaba bu muhalif konum, yoğun göç dalgalarıyla ikinci hatta üçüncü kuşağını veren ve metropole yerleşmiş, yarı dışarlıklı, yarı içerlikli ve farklılıkları ile kimlikleri ön planda olan bir başka tip entelektüel tarafından mı benimsenmiş ve etkili olmaya başlamıştır? Ne geleneksel, ne organik; daha çok, Said'in marjinallerini çağrıştıran yeni tür entelektüellerden mi söz etmekteyiz? Bu yeni muhalif kimlikler, yeni ve geçmişlerinden farklı sınıfsal kimlik ve toplumsal statüleriyle, yeni bir entelejensiyayı mı yaratmaktadırlar? Geldikleri anavatanın içindeki toplumsal konumları ve sınıf konumları, gittikleri ve yerleştikleri merkez ülkedeki ile aynı olamayan ya da geldikleri yerde belki geleneksel, belki de organik entelejensiyanın üyeleri olabilecek iken; gittikleri yerde her iki konumun da ne parçası, ne de çok

uzağında olamayan bir arafta kalanların farklılık ve kimlik odaklı muhalefetini, metropolün "yerel" entelejensiyası ile karşılaşmalarındaki gerilimi de düşünmek zorundayız. Çünkü postmodernizm ve modernizmin kültürel birer mantık olmalarının ötesinde politik birer üsluba ve tavır alışa dönüşmelerinde böyle bir gerilimin de oldukça önemli bir yeri olduğunu düşünmek mümkün.



ZamanMekân

Mevziini savun diyor, sefil fare.

Ey şehre başaklar,
militan ruhlar ekleyen hayat!
Gün turuncu bir hayalet gibi yükseliyorken
izmarit toplayan çocukların üstüne
çekleri imzalanıyorken devlet katlarında faşizmin
bacımı koy vermiyorken şizofreni,
yüzüme bak
ve rahmini bana doğru tekrarla
.....
İsmet Özel, *Sevgilim Hayat*, 1968

Görüyorsun değil mi
Ne kadar inceldi kent,
Neredeyse şuracıktan
Ansızın bir kent daha görünecek.
Edip Cansever, *İki Kent*, 1980

Rahmini hiçbirimize doğru tekrarlamayacak. Çünkü, incecik bir peçenin ardında incecik bir kent kaldı. Biz onu hatırlamadıkça soluk bir hayal bile kalmayacak. Çünkü, evet, "*geçmiş yabancı bir ülkedir ve burada farklı davranılmakta.*" Tıpkı gündüz ve gecenin bile ayrımından habersiz, her kendilerine gelişte bir başka kentte uyanan ***Gizemli Şehir***'in (***Dark City***, Alex Proyas, 1998) insanları gibi; "gece uykularında" rüyalarından yoksun,

hatıraları ele geçirilmiş. Onlar bir önceki zamanın gece mi, gündüz mü olduğunu bile hatırlamadan, hiçbir adresi niye hatırlayamadıklarını bile bilmeksizin, sadece hayatı ikame ettirirlerken; kara pardösülü, kara fötr şapkalı ve erkek kılığındaki yaratıklar var olabilmek için anılara ihtiyaç duymakta ve her gece kuşattıkları bu hiçlik ülkesinin, bu coğrafyasız kentin insanlarının anılarını gasp etmekte fakat anıların kimyasıyla oynayıp, onları tek bir kapta birleştirip, kendi aralarındaki hiyerarşiye göre tükettikleri için de, ölüm renginde dolaşmaktadırlar.

Bugün kenti kalın bir kemerle zonlara (*mahalle*re) ayıran otobanın öte kıyısındakinden, kentin eski merkezinin giderek yoksun ve yoksul düşen eski sakinlerine kadar hemzemin yayılan ortak bir his olarak, hiç militanlaşamaz ve örgütlenemez görünen korku ve öfkenin peçesi ardından uzak ve silik bir geçmiş hatırası gibi gelen şiirin bu sesinin pek çok duygudaş bulduğu kesin. Şair, 60'lı yıllarda kent üzerine bilimsel yazılar yazan Kevin Lynch kadar bize kentlerin otuz yıllık yakın tarihinin öyküsünü anlatıyor. Lynch, 60'lı yıllarda kentlerin artık yaşayanları için zorlu mekânlar olacağını ve kentlilerin bu coğrafyası, fiziki ve deneyimi değişmekte olan mekânlarda bilişsel haritalar çıkarmak zorunda olduklarını ve bu haritaların kentte ayakta kalmanın en önemli aracı olduğunu söylüyordu. Şair 1966'da "*Kan Kalesi*" adlı şiirinde

Gizemli bir dehliz gibi şehri dolaşıyorum
sıkıca tutuyorum kendimi şehre karışmaktan
alıkoymaya
.....

diyor.

Beş duyunla içinde dolandığın kent, bilişsel haritalarını çizmenin ön koşulu mekânlara ait hafızan, duyguların ve bir mekânı sürekli var eden onun toplumsal olarak yeniden üretiliyor oluşu ya her gün yeniden dağılıyorsa? Yani kentin seslerinden, kokularından, kente dokunduğumuz uçlarından, en bildiğimiz perspektiflerinden bir harita çıkarmak, kent bu alışkanlıkların-

dan hızla ve sürekli olarak sıyrılıyor diye daha da zorlaştığında ne olmaktadır?

Küreselleşme mitini üreten baskın tarz, kendi dünya kentlerini, o kentlerin belli zümreleri tarafından bir kıvanç vesilesi olarak kurdurtuyor. Kuruluşun inşasında hayatın her alanına yaygınlaştırılmak istenen o kavrayıcı ve kapsayıcı ana üslubun adını postmodernizm gibi şık bir sözcükle taçlandırıyor. Dolayısıyla, bilumum post halleriyle yeni bir dünya vaadindeki baskın dil, tahakküm alanını mekânın toplumsal olarak üretildiği o asli alandan başlayarak insana ait bütün üretim, dolayısıyla yaşam ve deneyim alanlarına yayıyor. Henri Lefebvre'in dediği gibi, mekân toplumsal olarak üretilir (Lefebvre, 1991). Bu toplumsal üretimde, sınıflararası çatışma, mekânın üretiminin biçimini belirler. Toplumsal olarak üretilen mekân, yani Lefebvre'in dediği gibi yeryüzü kabuğunun aldığı tüm biçimler, mimariden kent politikalarına, çevre problemlerinden arsa spekülasyonlarına, kültürel üretimden ideolojiye kadar uzanan etkinlikler alanında dinamik ve diyalektik bir yoğunluğun ta kendisidir. Kentler de bu yoğunluğun temsil alanlarından biridir. Kentin temsili, bir filmde, bir romanda ya da şiirde yeniden temsili, bize, temsilin siyasi, felsefi ve sanatsal tüm düzeylerdeki katlarını, birbirinin içine geçmiş zarflarından çıkararak analiz edebilmemizde yardımcı olur; bir bilme biçimi yaratır.

1982 yılında Ridley Scott'ın ***Blade Runner*** filmi bir bilim kurgu ve kara film klasiği olarak anılırken, bu ününün ardında, içinde dolanmaya başlayacağımız kenti hem fiziki hem de görsel tasarımlarla yeniden çizişi, film dilinin teknolojisindeki yeni ifadelerle anlatımsal alanda bireysel, kamusal ve toplumsal alanda karşılaşacağımız çatışma ve çelişki sorularını iyi bir seyirliğin içinde sunabilmesi ve geleceğe ait öngörüsü yatmaktadır (tabii bu arada, Lang'ın ***Metropolis***'inden beri gelen geleceğin karanlık tasavvurları geleneğinin, yani ütopyası kırık üslupların, filmin ilham aldığı, adına ithaf edilen Philip K. Dick'in yaratıcı yazınının ve çizgi romanların, keskin gelecek tahayyüllerinin filmin tasarımda yarattığı farklılıkta etkisi büyüktür.

2019 yılındaki Los Angeles, tam bir coğrafyası kaybolmuş şehirdir. Sınırlarını ve çevresini, mekânsal özelliklerini göremediğimiz ve yukarı doğru hiyerarşik olarak büyüyen bir kent. Elektronik olarak kuşatılmış, yüksek teknolojinin ağlarıyla donatılmış, reklam panolarının elektronik neonlarıyla aydınlanan, sürekli televizyon metali seslerle fanuslanmış, yeryüzü seviyesindekilerin güneş görmediği bir mekân söz konusudur. Sürekli karanlık ve ıslaktır. Yağmur hiç durmaksızın yağar. Ancak, kentin dokunulamaz üst uçlarında kızıl bir alacakaranlık rengi vardır ki, sadece toplumsal piramidin en üst katmanındakiler bu ışığın lüksünü yaşayabilirler. Ayrıca, bu yükseklikten bakıldığında toplum hayli seyreldiği için ufuk geniştir. Toplumsal piramit filmde görsel olarak belirginleşir. Kent aşağıda sıkışık, ıslak ve karanlıktır ve kameranın açısı ve gözü öyle yerleşir, öyle hareket eder ki, hem bu sıkışıklığı anonimleştirir, hem de bu yukarı doğru büyüyen kentte, yeryüzünün, aslında yer altına tekabül ettiğini söyler. Aşağıda kamera kalabalığın arasında sürekli göç ve hareket halindeki insan kalabalığının yüzlerine bakmaz; onlar sadece kalabalıktırlar ve hareket ederler.

Tuhaf meslekler edinmiş insanlar, ayakta kalmaya çalışmaktadırlar. Bol miktarda ayak üstü yemek veren dükkân vardır. Yapay hayvan satıcıları ve herhangi bir doku örneğine bakıp, hangi genetik mühendislik firmasının ürünü olduğunu söyleyerek hizmet veren birileri vardır. Kimisi sadece göz yapmaktadır. Neksus 6'lar başkaldırarak dünyaya indiklerinde, kendilerini üreten şirkete ulaşmak isterken, bu gözleri yapan Çinli'ye ulaşırlar. Ve adam, "*ben bir şey bilmiyorum; ben sadece gözleri yaparım*", dediğinde Neksus cevap verir "*eğer benim gördüklerimi görmüş olsaydın*" ("evet gözleri sen yapıyor olurdun"). Bir şeyi yapıyor olmanın emeğe, deneyime ve acısına, hatırasına sahip olmaktan geçiyor olabileceğini ima ediyor olabilir mi? Çünkü, bu kent üretimin olmadığı yerdir. Üretmeyen, emekçi olmayan bu kalabalık, işsiz ve yersizler ordusu, kentin dehlizlere dönüşmüş sokaklarında, sınıflar altı bir katman, toplumsal çökelti olarak yaşamaktadırlar.

Aslında, karşımızda, filmin çekildiği yıldan sonra gelecek on yıllarda giderek daha çok karşılaşacağımız bir başka post durum yani post endüstriyel toplum anlatılmaktadır. ***Blade Runner***'ın kentinde sanayi sonrası bir toplumla karşılaşırız. Her tür sanayi, üretim ve toplumun muteber tabakaları, bu tüketilip posası çıkmış, harabeye dönmüş kentten yaşamın daha steril ve daha programlı olduğu mekânlara taşınmışlardır. Kentin coğrafyası çoktan değişmiş, kentin merkezi kent yüzeyinden kalkmış, eski kent merkezi dünyanın her yerinden kopup gelmiş lümpen proletaryaya terk edilmiş, bir yeraltı, sınıflaraltı fizik yaratmıştır. Bu fiziksel mekân insan atıklarının mekânıdır ve kültür atıkları ve bütün terk edilmiş nesnelerle birlikte yaşarlar. Ecinnilere dönüşmüş sokak çocukları, binalar, koltuklar, arabalar, eski sinema salonları, etnik müzikler, etnik lokantalar hep eskicinin geçmesini bekleyen kapı önü eskileri gibidirler. Terkedilmiş kentte sefil fareler, sınıflar altı katmanlar, işsizler, göçmenler, başı bozuklar, evsizler ve bir de çöküşün içinde eğlenen "çılgınlar", "uçuk kaçıklar", "bohemler", "marjinaller" kalmıştır. Tıpkı Babil Kulesi'ndeki lanetli halk gibi farklı dillerde konuşulmaktadır. Çokdilli ve çokulusludurlar. Fonda Arap ve Çin müzikleri birbirine karışır. Kamera yukarıya çıktıkça, kenti hem elektronik gözlerle, hem de havada uçabilen gelişmiş arabalarla fiziki olarak kontrol eden, sürekli tarayan ve kaydeden bir güvenlik sistemiyle, ekranlarını hayatın kendisinden daha büyük tutmuş televizyon yüzeyleriyle ve uçan reklam panoları ile karşılaşırız. Bu seviyede hizmetler görülmekte, hayatın daha iyi kurulduğu öteki mekânlara taşınanlar için hayatın devamını sağlayan işler yapılmakta ve bu işlerde çalışanlar yaşamaktadır. Sınıfsal katmanlaşma, hem kent tasarımında, yani, oluşturulan sette, hem kameranın hareketlerinde, hem de görsel efektlerde somutlaşır. Film, böyle bir geleceğin içinden zaman, mekân, hafıza, insan olmak, makine insan melezi olmak, yaşam ve deneyim içinden geçmenin biricikliği üzerine sorularını açarak geçer. Filmin sonunda, avcı-cellat, Deckard, isyan eden replikaların lideriyle girdiği ölüm kalım mücadelesi sonunda yenik düşüp, kurbanı tarafından kurtarıldığında, kurban kahraman- li-

der, Batty, ona; "*ben, siz insanların aklına bile gelemeyecek şeyleri gördüm ve bütün bunlar zaman içinde kaybolup gidecek, yağmurdaki göz yaşları gibi*" der. Onların ömürleri kısadır; ne anıları ve geçmişi hatırlatacak fotoğrafları vardır, ne de deneyimlerini aktaracakları bir toplumları.

Bugün, kente baktığımızda, onun küreselleşmiş olmaktan dolayı yeni olduğu iddia edilen, ama aslında, hatırlarsak tanıdık gelecek olan, uluslarüstü ve güçlenmiş sermayenin, bu sermayenin geniş coğrafyalarda rahat akışkanlığına ve gerektiğinde hızlı ve esnek el değiştirmesine ve yine neyin, nasıl, ne kadar, nerede üretileceğine aynı hız ve esneklikte olanak sağlayan elektronik teknolojisinin, elektronik üretim araçlarının, bu teknolojinin ideolojileri ve temsil biçimlerinin, ve yek ahenk, tek tip kitle kültürü sanayinin her birinden ve onların sistemli beraberliğinden ayrı bir öyküsü olmadığını görüyoruz. Bu sistem, Michael Sorkin'in özetlediği gibi, eski ve geleneksel bütün mekânların ve mekâna bağlı ilişkilerin değiştirildiği, coğrafyasız, özelliklerinden arınmış bir mekânı tercih ediyor (Sorkin, 1992). Bu tercihle tasarlanıp, sunulan kent, güvenlik takıntılı. Fiziki ve teknolojik yöntemlerle kenti yalıtarak korumakta. Ve ortaya çıkan kent bir simülasyon, TV ve tema parkı kenti (agy). Sorkin'in önermelerine bu "yeni" kentleşme harekatının sistemle uyumlu, kullandığı teknolojiler ve ideolojileri ve temsil biçimleriyle örtüşen bazı özelliklerini eklemek istiyorum.

Mekânın toplumsal üretiminde, sınıfsal çatışmalarda, yaşamın günlük hayatın iç dinamiklerinde kontrol edilemez üretimlere karşı sistemin kendini sigortaladığı bazı ilişkiler oldukça güçlü bir yalıtım mekanizması yaratıyor. Kent öncelikle fiziksel ve coğrafi olarak sınıfları ayırıyor. Günlük yaşamın hızı, kentin dağınıklığı ve büyüklüğüne rağmen, farklı sınıfların karşı karşıya gelmesinin zor olduğu gözlenebilir. Fakat, alt sınıflara doğru inildikçe, onların da kendi aralarında yüz yüze ilişkiler geliştirebilecekleri toplumsal ve kamusal mekânların da zayıfladığını ileri sürebiliriz. Sınıfsal ayrımcılığın 19. yüzyıldaki işçi mahalleri yerine, kentin farklı varoşlarına dağılmış iş yerinin ve yapılan işin mekânla bağlantısının koptuğu farklı bir coğrafya ile karşı karşı-

ya olduğumuz söylenebilir. Öncelikle, bu "yeni" mekân, fiziki, coğrafi ve kültürel olarak üretimin kendi ilişkilerinden kopuk, varoşlardaki insanları birarada tutan, hemşehrililik, mezhep ortaklığı, etnik kimlik ortaklığı gibi otuz yılın ayrıca moda ettiği başka bağlar söz konusu. Toplumsal bağın ve oluşturulacak bütünlüğün uluslarüstü sermaye için daha güvenli olacağı, dolayısıyla üretimin ve deneyimin toplumsal olmadığı başka tarz birlikteliklerin öne çıkarıldığı bir tercihle yeniden tanımlanmak istendiği söylenebilir. Öyle ki, üretim araçlarının, üretim biçiminin yeniden belirlenmesi ve yeniden yerleştirilmesi, yerel mekânların bu ilişkilere göre yeniden düzenlenmesi sözünü ettiğimiz tercihlerin oluşturduğu koşullar. Malların, sermayenin ve eğilimlerin ulusları ve yerellikleri aşkın dolanımı ve paylaşımı, akışkan, sınırsız, hızlı, esnek ve acısız yapıları gerektirdiği için toplumsal hayatın mekânı ve mekân üretimi coğrafi, fiziksel, toplumsal ve kamusal olarak değişmek zorunda. Bir sınıfı birarada tutacak, sınıfın kendini ve sınıf bilincini birlikte üreteceği üretim alanlarının hem kendisi, hem de mekânları zayıflayarak yok olmakta.

Bunlar eski dayanışma mekânları aslında. Devlet politikalarından, gündelik yaşamın alışkanlıklarına kadar uzanan bir aksta, yavaş yavaş yok olmaktalar. Sendikalar, işçi kahveleri, gecekondu önleri, bahçe sinemaları, çay bahçeleri, semt pazarları yerlerini *hiçbir yere* bırakıyor. Kapitalizmin üretimi toplumsallaştıran pratiği, toplumsallaşan üretimin diğer ilişkileri de toplumsallaştırmasını engelleyememişti. Bu da bahsettiğimiz kendiliğinden dinamikleri, mekânın, yaşamın, işçi sınıfının bizatihi kendini yeniden ürettiği, dayanışma mekanizmalarını güçlendirdiği, deneyimin dinamiğinden örgütlü hareketlere doğru uzanan bir tarihi beraberinde getirmişti. Emperyalizmin şimdi tanıklık etmekte olduğumuz bu aşaması, aslında sadece geleneksel mekândan rahatsız olmuyor, boşu boşuna yeni haritalar çizip durmuyor, dünya kentlerinin bu sınıf ayrımlarını kalın hatlarla çizişi boşuna değil gibi. Güvenlik takıntısının, eski ve geleneksel (modernist) karşıtlığının ve eskiye ait mekânların ve tema parklarıyla televizyona dönüşmüş yeni kentin ardında, bir-

biriyle iç içe geçmiş birkaç temel öncül var gibi. Öncelikle, bir kez daha önerelim, emperyalizmin hızlı, esnek ve mesafeleri eritmiş, sınırları aşmış ve acımasız üslup yenilemesi üretimin toplumsallaşmasını istemiyor. Ve eğer böyleyse, üretimi iş mekânından, emekçileri yan yana getiren ölçekteki düzenlemelerden ayırması gerekiyor. Böylece, üretimin asli araçlarından insan emeği, birlikte üretme deneyiminden soyutlandığı için, üretim süreci içinde hem kendinde, hem kendi için edineceği sınıf bilincini kazanmanın koşullarından mahrum kalıyor. İşçi sadece emeğine yabancılaşmıyor; emeğini çevreleyen şeylere ve bunlar arasında kendi yaşamına da yabancılaşmaya başlıyor. Üretimin toplumsallıktan arındırıldığı iş ve yaşam mekânlarında, birey, ne kendini, ne yaşamı, ne toplumsallığını, ne bu toplumsallığın mekânlarını, ne de birlikteliğinin diğer üretim biçimlerini üretemez hale geliyor.

Blade Runner, mekâna inşa edilen sınıf ilişkilerinin öngörü filmiydi. Aynı zamanda, sanayi sonrası toplumu günlük hayatın ve deneyimin diline tercüme etmişti. Tyrell şirketine sadece göz yapan Çinli için, terkedilmiş eski bir mezbahayı andıran hangar gibi bir buzhanede, çalışma saatlerinin süresini bile bilmeksizin, tek başına sadece gözler yapmaktan başka bir deneyim kalmamıştı. Tıpkı, İstanbul'un tekstil atölyelerinin bulunduğu bir kenar semtinde, eşiğinden başlayarak ipliklere bulaşmış bir kadının, sadece teyel alması gibi ve teyel alırken, yemeğini pişirdiği, çocuklarına da baktığı için kendini neredeyse ayrıcalıklı bile sayması; oysa ne yaptığı işin bütününü, ne kendi gibi çalışan diğerlerinin koşullarını, ne kapısının önünü, ne de haklarını göremediğini unutup gitmesi gibi. Yani emek sürecinin toplumsallığı, işçinin emeğini satarken toplumsal ilişkiler içindeki yeri, bireyin kendisini üretebileceği alanlar, bir birey olarak mahrem / özel alandan çıkarak, sokaklardan geçerek, bir iş yerinde, diğer çalışanlarla birlikte edinilecek toplumsallaşma, yaşanacak ortak deneyim sahneden siliniyor. İşçi artık sadece emeğine yabancılaşmakla kalmıyor, kendine ait yaşam ve onun mekânlarına dolayısıyla toplumsal insan varlığına ve yaşamı bu

boyutlarda üretme potansiyeline de yabancılaşıyor, tabii hâlâ bir işi kalmışsa.

Toplumsal mekânlarını, kamusal alanı üretecek üretim deneyimden yoksun kaldıkça kamusal alanını da kaybeden insan, belki de gündelik yaşamın en nihai sığınağı, mahremiyet alanını, yani özel alanı, kendine ait mekânları da kaybediyor. Mahrem/özel alan, kendi kararlarıyla kendini ve yaşamını yenilediği, ürettiği alan, toplumsallıktan, üretimden ve deneyimden soyutlanarak geçtiği günlük yaşam ve kent serüveni sonucunda kapısını açtığı ev, elektronik teknolojisinin diğer bir ideolojik ve temsili alanıyla sıvalı bir fanustur artık... Orada, katot ışınlarının pırpırlı televizyon mavisinde, rüyaların, hayallerin, deneyimlerin, terkedilmiş toplumsallığın açtığı kara delikler ölmeye yatmaktadırlar. Sabah, mahrem alanının mahrum kalmış bireyi, simülasyonu tamamlanmış bir beden olarak kalabalığa geri dönmektedir.

Alt sınıflar için bütün yaşam deneyim ve üretim alanları tek bir şeyle ikame edilebiliyor: televizyon. Yaşamı, kendini ve toplumu üreten varlık olarak insan, kendini oluşturan özelliklerinden mahrum kalmaya başlıyor. Kendini yeniden üretmesi için kapitalizmin çok başlarda, tasarlayarak verdiği (daha doğrusu uzun mücadeleler sonucu zorla alınan) günlük zaman dilimi -ki bu zaman dilimi boş vakit olarak Türkçemize geçmiştir- kendini üretmek, yenilemek için kullanılamaz hale gelmiş durumda. İnsanlar, kendini yenilemek şöyle dursun, daha önceki üretim deneyimlerini bile hatırlayamayacağı ilişkilerin içinde eriyip, buharlaşıyor. Hatıralar siliniyor, beynin kıvrımları düzleşmeye başlıyor, televizyonun uçuşan görüntüsü, hiçlik mantığı yaşam deneyimlerinin yerini alıyor. Televizyonun bir imgenin, bir öncekini eskitip, unutturduğu görsel programı ve program akış mantığı hafızanın, rüyanın, birlikte eğlenmenin, çiçekleri sulamanın, komşuyla sohbetin, birlikte turşu kurmanın, sendika toplantılarının yerini alıyor.

Burada, televizyon, zamanın uçuşkan, mekânın ise yerçekimsiz olduğu yeni bir ontoloji sunuyor. Böyle bir deneyimden sonra, algılar farklılaşıyor. Bence, televizyonun hayatımızdaki

yeri, bugüne kadarki bütün içerik, yayın politikaları, eğitici mi eğlendirici mi olduğu tartışmaları, kodlama, kod çözme çalışmalarının bütün eleştirilerinin ötesinde bir yerde, dünyayı birebir algıladığımız alanda, bizi bir başka algı dünyasına taşıdığı yerde önem kazanıyor. Artık bu yerde bir şeyleri farklı yaşıyor ve algılıyoruz. Televizyon, kendi teknolojisinin eşiği değiştirdiği yerde, zamanın uçuşkan, mekânın yerçekimsiz, mesafelerin yok, bütünlüğün parçalı hallerinden bir dünya kuruyor bize. Yayın akışı, imgenin imgeyi ikame ettiği bir süreklilik. Yayının kendisi anlatımsal değil, anlatımsal diğer temsil biçimlerini kullanıyor. Bilgi vermiyor; birbiriyle ilişkisiz fazla malümatla bilgiyi edinmemizi zorlaştırıyor. Bilgiyi ediniş alışkanlıklarımızı yıkıyor, dağıtıyor. Kendi deneyimlerimiz yerine, önerdiği deneyim simülasyonlarıyla sürekli ve arasız boşaltmalarla bizi hem bir halden diğerine, bir önceki tamamlanmadan ve kavranmadan taşıyor, hem de deneyimle ve duyguyla kurduğumuz ilişki alışkanlıklarını parçalayarak dağıtıyor. Ve sonunda bilginin, deneyimin, duygunun edinilmediği ve üretilmediği, onların "mış" gibi olan simülasyonlarının ani ve geçici boşalmalarla sürekli tüketildiği bir pratiğin içinde, her şeyin bağlamından kopuk, öncesiz ve sonrasız, çevresiz ve uzaysız şişirilmiş görüntüler haline geldiği bir görme, algılama ve kavrama biçimini yerleştiriyor. Belki de profesör Brian O'Blivion'un ***Videodrome*** (David Cronenberg, 1982) filminde dediği gibi: "*televizyon insan gözünün retinası haline geldi*"; sonra da "*insan zihninin*"... Mahrem alanın mahrum kalmasına neden olan en etkin süreçlerden biri bu algı ve kavrayış kayması, kapı önlerine çıkıldığı andan itibaren fiziki ve coğrafi olarak elektronik teknolojilerinin ideoloji ve temsil biçimlerine uygun bir biçimde yeniden düzenlenen kentin, hem fiziki, hem de temsili düzeyde kocaman bir 'kamu' televizyonu gibi işlemesiyle, gündelik hayatın her düzeyinde pekişmiş oluyor. 24 saat yayın yapan televizyon ve aynı kapasitedeki bilgisayar ve ona bağlı ağ parmak uçlarımızın, gözümüzün değdiği her yeri elektronik kılıyor. Kentin tasarımına tepeden bakınca elektronik teknolojisinin sureti bilgisayar kartları gibi

görünüyor. Fiziki olarak, uydular, çanak antenler, alıcılar, kablolar, gözleyen kameralarla donatılmış bir kent var karşımızda.

Sınıfların mekân içinde yukarı doğru inşa edildiği kent, elektronik gözleri, kabloları, kontrol noktaları, uzayda yerleştirilmiş uydularla gözlenen ve dinlenen bir kenttir... En altta yaşayanlar, bu elektronik kayıtların dışında kalanlar, gözden çıkarılmış işsizler, göçer ve gezginler ve mevzisini savunmak inadındaki birkaç 'marjinal'. Süper marketlerden, ATMler'den, kredi kartlarından ve 'hayatı kolaylaştıran' diğer 'nimetler'den uzak durdukça, elektronik gözlere ve kulaklara yakalanmayabiliyorlar. Kentin eskiden merkezini oluşturan yaşam mekânları şimdi onlara terk ediliyor. Kent yeryüzü üzerinde yatay hatta kurduğu hiyerarşiden vazgeçerek, şehri yukarı ve dışarı doğru inşa ediyor. Yukarı doğru inşasında tercihini üretim yeri yerine, iş yeri olarak seçerek, dikey hatta bu tercihi geliştiriyor. Dışarıya doğru da, birbirinden tamamen ayırmak istediği sınıfları kendi aralarında gettolaştırıp, adalılaştırıp, iterek gelişiyor. Bunlardan geçici iş gücü olarak da gördüğü, ama tehlikeli olarak algıladığı için de bütün güvenlik zonlarından her gün geçmelerini sağlayarak kontrol altında tutacağı, gettolaştırdığı mahallelerin insanları bir tür ardiye mekânını ve onun hazır insan gücünü oluşturuyor. Bu varoşlar bir tür toplumsal tavanarası, sandık odası mekânları, yani bir tür depo mekânlar. Burada hala milliyetçilik, etnik, dini kimlik meseleleri 'toplumsal' bağları oluşturuyor. Geleneksel ilişkilerin devam ettiği ama aynı zamanda 'yeni kent', 'yeni toplum' ilişkilerinin de eskilerine dahil olduğu bu varoşlarda yaşayanların, banka kartları, telefonları, cep telefonları, televizyonları, girip çıktıkları süpermarketleri ve girip çıktıkları işleri var. Ama galiba en önemlisi, kimlik ve aidiyet takıntısının, ortak çıkarlar etrafında ilişkiye geçilmesini engellediği bu ortamlarda kapalı gettolar oluşturdukları için toplumsal bir birlikteliğin, muhalefetin örgütlenememesi. Birbirinden ve ortak sorun ve meselelerinden habersiz ve kendilerini diğerle-

rinden kopuk gören gettocukların oluştuğu bir ortamda ise kamusal alanın olabilirliği iyice zayıflıyor.

Bir de bütün sözünü ettiğimiz mekânlardan kurtararak, yüksek güvenlik kaleleri içinde kendi özel güvenlik görevlilerinin de gözetiminde yaşam modellerinin planlanıp uygulandığı uydu kentler var. Bu 'şık' ve 'yapay' mahalleler, mekânın toplumsal olarak değil, elektronik teknolojisinin ideolojilerinin ve temsil ilişkilerinin kurguladığı yeni bir mekân üretiminin modelleri olan simülasyon mekânları. Alt sınıflar için televizyon teknolojisinin seyirlik için kurduğu iki boyutlu elektronik görüntü dünyaları, bir anlamda burada hologramlarını yaratıyor. Burada pembe diziler, 'belgeseller' (tabii ki Discovery kanalı tarzındaki doğa, hayvan, başka kültürler ve tarih anlatımlarını kastediyoruz; belgesel olan belgeselleri değil) uydu kent sakinleri için, içlerine girip 'deneyim' kazanacakları tema parkları ve tema parkı yaşamları sunuyor. Burada yaşayanlar, uydulu ve kablolu televizyonları ve internetleriyle dünyanın her yeriyle hemzemin ve hem zaman bir hayat yaşıyorlar. Bu da yeni kent düzenlemesinin aşina olduğumuz fiziki ve beşeri coğrafyayı dağıttığı bir diğer boyutu açıyor. Kent yukarı ve dışa doğru sonsuz bir gelişme gösterirken, sanal mekânda da sonsuzluk hissini yaratıyor. Yanılsamanın en güçlü yaşanacağı yer de, belki burası. Çünkü, sterilleştiği ve artık rahatsız etmeyeceği düşünülen toplum, içerde ve aşağıda aslında pekâlâ var olmaya devam ediyor. Kendi toplumuyla temassız, korunaklı, elektronik donanımlı ve sanala göbekten bağlı bu kurgunun insanları, teknolojinin her duraksadığı an, ya da bozulduğu an, yaşamlarının da frekanslarını iyi toparlayamayan, titrekleşen hologramlar gibi, dağıldıklarını görebilirler. Ve bir gün birbirlerine ya da kendi yaşamlarına dokunmak istediklerinde, ellerini uzattıkları anda, ellerinin bir boşluktan geçtiğini ve görüntünün yok olduğunu görebilirler. Bu durum, sadece televizyon seyrederek aynı yanılgıyı yaşayanların, bir gün televizyona dokunduklarında, ekrandan ellerinin bir kara boşluğa girip, karşıdaki iki boyutlu karakterlerin yok olduğunu görmelerinden daha vahim bir deneyim olacaktır.

Dünya kentlerinin paylaştığı bir başka ortak mekân olan otobanlar, elektronik teknolojisinin başka bir temsil alanı ola-

rak olup bitmekte olanın başka bir metonomik'ini sunan mekânlardır. Bu otobanlar sınıfları, kentin eski ve yeni coğrafyasını kalın ve güçlü bir kuşak gibi ayırır. Hem 'yeni kentin' bir ortaçağ kale kenti gibi heybetli görünümünün bordürlerini çizer, hem de kale kentleri koruyan, kalenin etrafını saran hendekler, mazgallar gibi önemli bir görevi yerine getirir. Otobanlara istenildiği zaman, istenilen yerde girmek ve çıkmak yeni bir nevigasyon becerisi ve bilgisi gerektirmektedir. Kapısına geldiğiniz bir kentin bütün gece etrafında dolanıp içine giremeyebilirsiniz. Ama daha önemlisi, yaşadığınız kentte karşıda gördüğünüz binaya yürüyerek gitme şansınız, gördüğünüz bina ile aranızdan geçen otoban nedeniyle imkânsız hale gelebilir. Miguel Albaladejo'nun millennium projesi için yaptığı ***Yaşamımın İlk Gecesi/ La Primera Noche De Mi Vida*** (İspanya, 1998) filminde, 2000 yılına girilen yılbaşı gecesinde, kenar mahalleleri fiziki olarak kenar kılan otoban üzerinde, farklı sınıflardan gelen insanların karşı karşıya geldiği bir yanlışlıklar komedisi yaşanmaktadır. Bu yanlışlıklar komedisinin içine düşen üç Alman turist de Madrid'e girmeye çalışmakta ama sadece oldukları yerde dolanıp durmakta ve otobandan bir türlü kurtulamamaktadırlar. Aslında kimse bulunduğu yerden iki adım öteye gidememektedir. Sonunda bütün sorunları dokuz- on yaşlarındaki bir çocuk çözecektir. O otoban kenarıyla kenar mahalle kenarında bir barakada yaşamakta ve ayakta kalmanın bütün yollarını ustalıkla bilmektedir. Lee Tamahori'nin ***Bir Zamanlar Savaşçıydılar/ Once Were Warriors*** (1994) filminde, bir Yeni Zelanda kentinin otoban kıyısında yaşayan Maorilerin, ayakta kalmak için edindikleri 'beceriler', işsizlik, yoksulluk karşısında çaresiz kimliklerini bulmakla, giderek daha keskin savaşçı ve maço bir kültürü edinmek arasında çıkar yol arayışına sıkışmış insanları anlatırken; gençlerin bu otoban kemerinin etrafında, yolu iyi bilen eski zaman mihmandarları gibi dolandıklarını ve kendilerine sanayi atıklarından yap çat dünyalar kurduklarını görürüz. Bütün kıyılarda yaşam direnir aslında.

Merkezlerde, surların içinde, küresel dünya kentinin inşası, mantığı, görüntüsü ve önerdiği yaşama biçimiyle, aslında küre-

selleşen dünyanın kentlerinden biri olmakla imâ ettiği, bir dünya sistemidir. Bu sistem hem ulusal kimliğin steril ve daha pür yeniden inşası, hem yerel ve küçük çaptaki yaşam ve üretim biçimlerinin kıyasıya ayakta kalma mücadelesi için rekabeti gerekli görmekte, hem de yukarılarda bir yerlerde sınırsız, ulusları aşkın karar alıcıların ittifakıyla varolabilmektedir. Sistem, sermayenin, yeniden paylaşımın sınırsız ve ulusları aşkın; emeğin uluslararası düzeyde yeniden dağılımında ise, hayli küçük ölçekte parçalanmış ve çeşitlenmiş, bölgesel ve yerel iki farklı coğrafyaya ihtiyaç duymaktadır. Yukarda küresel dünyanın birbirine benzeyen insanları olma azmi içinde, ulus ve kimlik meselelerini çoktan 'aşmış' bir katmana bir dünya ve coğrafya sunarken alta, kimliklerinden başka tutunacakları bir şeyleri kalmadığına, ayakta kalmanın benzerinden nefret etmekle başlayacağına, inanmış, birbirini yok eden başka bir dünya bırakmaktadır.

Sonuçta coğrafi ve fiziksel olarak eşitliksiz, sınıf ayrımlarının kalın hatlarla ayrıldığı, demokrasisiz, toplumsal ve kamusal alanlarından mahrum, bilginin, iletişimin akışkan olmadığı bir emperyalist sistem birimine dönüşen bir kent çıkar karşımıza. Temsil sorunu siyasi, felsefi ve sanatsal boyutlarda koyulaşır. İnsanın kendisi, tarihi, kültürü, birliktelikleri ve bedeni birebir temsil malzemesine dönüştüğünde, ciddi bir temsil sorunu vardır zaten. Dolayısıyla yeniden kurgulanan bu kent modelinde vatandaşlığın ve kimliğin sorunsalları da karmaşık bir hal almıştır. Sistemin ihtiyaç duyduğu 'yeni vatandaşlık' tipi, sınırlar ötesi dolanıma olanak tanıyacak ticari ve hukuki düzenlemelerini planlarken, gerilimin karşı ucunda gibi görünen, ulusal kimliğe dayalı eski formun, seçili bölgelerde yarattığı savaş alanlarının sistemin sigortasını oluşturmakta olduğu ve pazarın yeniden düzenlenmesiyle ilgili olduğu söylenebilir. İşsizliğin ve kaygan kaypak bir zaman ve zemin üzerinde yaşamanın gerilimiyle, gittikçe tekinsizleşen kent yüzeyi, korku ve kaygının yükselttiği yaygın bir milliyetçiliği, ırkçılığı, insan düşmanlığını besler. Geriye, toplumsallığı ve onun mekânlarını birlikte ürettiğimiz ya-

şamın içinde büyüdüğü fiziki, coğrafi, mimari dünyanın, sistemin iskambil kağıtlarını yeniden karıp dağıtışındaki fütursuzluğuna, yarattığı hortuma karşı mevzilerimizi savunmaktan; insan olduğumuz için kendimizi, yaşamın devamı için şeyleri ve birlikteliğimizi üretmek, deneyimlere ve belleklerimize sahip çıkmak, üretim ve deneyime dayalı kamusallıklarımızı oluşturmaktan başka çare kalmıyor. Yoksa, Mathieu Kassovitz'in ***Protesto*** (***La Haine***, 1995) filminde proje evlerinde kalan çocukların anlattığı fıkradaki gökdelenin tepesinden düşen adamın "*şimdilik idare ediyorum*" derken yok olan sesi gibi, yavaşça silinen bir ses bile kalmayacak bu gelip geçici dünyada.

Toplumsal Olarak Üretilen Mekân

"Yeryüzü hakkındaki bilgi insan hakkındaki bilgiyi açığa çıkarır...
dünyayı bilmek kendini bilmektir."
Yi - Fu Tuan[1]

.....İnsan yaşadığı yere benzer
O yerin suyuna, o yerin toprağına benzer.
Edip Cansever

Mekânı İngilizce'deki *space* sözcüğünün karşılığı olan ve Türkçe metinlerde zaman, zaman *Uzam* ve *Uzay* olarak kullanılan her iki kavramı da kapsayan anlamıyla kullanmaktayım. Uzam ve uzay yerine "mekân" sözcüğünü seçmemin nedeni, yaşayan dilde, günlük yaşamda sözcüğün bir anlam tarihinin olmasıdır. Aynı zamanda "mekân" sözcüğü toplumsal bilimlerde, özellikle kent planlaması ve mimari gibi disiplinlerde, ortak bir tercih olarak çıkıyor karşımıza. Bu nedenle hem sosyoloji, hem kentsel mekân, hem de sinemanın içinde yer aldığı eleştiri kuramı açısından mekân sözcüğünü kullanmak anlamlı görünüyor. Ortak bir başka tartışma gövdesi olan görsel alana ait me-

[1] C. G. Knight, "Geography's Worlds", *Geographer's Inner Worlds*, (Der. R.F: Abler, M.G. Marcus, J. M. Olson) New Jersey, 1992, s. 9-26 (Ben alıntıyı Erol Tümertekin, *Beşeri Coğrafya*: Giriş, İstanbul: İ. Ü. İ. F. Yay., 1994, s. 6'dan yapıyorum).

tinlerin, özellikle sinema üzerine Türkçe sinema külliyatının bir kısmı ise uzay ve uzam sözcüklerini kullanmaktadır. Hançerlioğlu'nun hazırladığı felsefe sözlüğünde *Uzay* için:

Uzay (Osm. Mekân, Fr. Espace, Alm. Raum, Ing. Space, It. Spazio) Özdeğin varolma biçimlerinden biri. Uzay dışında özdek olmayacağı gibi özdek dışında da uzay olmaz. Özdek uzay ve zaman içinde vardır. İdealistler örneğin Alman düşünürü Immanuel Kant, uzay ve zamanın sadece düşüncemizde bulunduğunu savunmuşlardır. Metafizik düşünce uzay ve zamanı *ayrı ayrı ele alıyor ve bunların birbirinden bağımsız kalıplar olduğunu düşünüyordu. Ünlü Alman bilgini Albert Einstein (1879-1955), uzay ve zamanın birbiriyle bağımlı olduğunu, biri olmadan öbürünün varolamayacağını kanıtladı. Özel ve genel bağıntılılık kuramları uzay ve zamanın özdekselliğini, eşdeyişle özdeğin varolma biçimi olduğunu açık seçik ortaya koymuştur.*

Uzam ise:

Uzam (Osm. Hayyiz, Fr. Etendue, Al. Ausdehnung, Ing. Extention, It. Estensione) Yer kaplayan nesnelerin kapladıkları yerle ilgili durumları... Ölçülebilen uzay anlamındaki uzam, nesnelerin yer üstündeki yayılmalarını belirlemektedir. Uzaya göre uzam, zamana göre süre gibidir. Fransız düşünürü Descartes'a göre yer kaplama, özdeğin niteliği, eşdeyişle kendiliğidir. Bunun karşısında ruhun niteliği ve kendisi de düşüncedir. Daha açık bir deyişle özdek yer kaplar, ruh yer kaplamaz. Yer kaplama tek devinmeyen değiştirme devimidir ve bundan başka hiçbir devim yoktur. İdealist yer kaplama ve uzam anlayışı, uzayın özdek- devim- zaman birlikteliğinden soyutlanmasına dayanır. Gerçekte yer kaplama, yer kaplayan cismin boyutlarını dile getirir. İdealistlerin uzaydan ayrı olarak, Descartesçılarda olduğu gibi onunla aynı anlamda da olsa, uzam dedikleri bundan başka bir şey değildir. Boyutların karşılaştırılabilecek biçimde belirmesi, sonsuzca devim biçimlerinde çeşitlenen özdeğin özelliklerindendir (Hançerlioğlu, 1989).

Burada ise mekân kavramını, toplumsal ilişkilerin içinde ve üzerinde yaşandığı genel ortam; yeryüzü, beşeri coğrafya, sokaklar, kent altyapısı, muhit, mahalle ayrımları; yeryüzü kabuğunu örten günlük yaşamın, günlük deneyimlerin oluşturduğu tabaka; mimari ve ekolojik ortam olarak ele almaktayız. Bütün veçheleri ile toplumsal ilişkilerin üretimi ve yeryüzü kabuğunu saran insan ilişkilerinin üretimi **mekânın üretimi** olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda **mekânın yeniden üretimi**; yeryüzü kabuğunu saran insan ilişkilerinin, günlük yaşamın, anlamların ve şeylerin, kendilerini yeniden üretmeleridir. Yine bir soyutlama düzeyine karşılık gelen *alan* sözcüğü de, Türkçe'de *zaman*, *zamanmekân* sözcüğü ile ifadelendiremediğimiz durumlarda, *mekânın* yanı sıra kullanılmaktadır.

1960'ların başında K. Lynch'in literatüre kattığı **"bilişsel haritalama"** kavramı, 60'lardan sonra değişikliğe uğrayan kentlerdeki gündelik yaşam içinde sokaktaki insanın ayakta kalabilmek, yaşamını sürdürmek için kentle girdiği ilişkinin zihinde bir tür soyut anlaşma, mutabakat ve uyum haritalaması ile mümkün olduğuna işaret eder. Yaşadığımız ortamı bilişsel olarak nasıl kavradığımız ekonomiden teknolojiye, mimariden sokaklarda çalınıp söylenen müziklere, altyapı çalışmalarından ekolojik dengelere, her gün medyadan akan ideolojik söylemlere kadar uzanan çok yönlü, çok ilişkili bir yumak tarafından belirlenir. Bilişsel haritalama bir kavramsal açılış sağlamanın yanı sıra, bir düşünme yöntemi ve farklı bir bilgi ilişkisi de sağlamaktadır. Toplumsal eleştiri kuramı içinden, mekânsal bir perspektifle, yeni bir eleştirel bakış kazanmanın pratik aracına da dönüşmektedir. Çok karmaşık toplumsal ilişkileri toplumsal pratiklerin, deneyimlerin, günlük hayatın biçimlendirdiği ve aynı zamanda içinde biçimlendiği; hareketli ve sürekli yeniden yapılan haritaların pratiği ile birlikte üretildiği bir bilgi ilişkisi içinden çalışma olanağını vermektedir. Bu, şüphesiz, bilginin üst üste yapılandırılarak geliştirildiği edinim ve tasarım ilişkisinden farklı olarak, bilgisini edinmeye çalıştığımız olguların ve alanların farklı açılardan, yeniden ele alındığı bir başka tasarım ilişkisine tekabül eder.

Bu bakış içinde, kaçınılmaz olarak, hem bilgisini edinmeye çalıştığımız alan ve olguların dinamik bilişsel haritalarından bakmak ve hem de kendimizi aynı ilişkilerin içinden biri olarak bu haritaların yeniden yaratılışı içinde değerlendirmek, birlikte barınmaktadır.

Bilişsel haritalama, bize, her toplumsal formasyonun içindeki başat temsil biçimlerinin ve bunların yeniden yapılanışının günümüzde deneyimin bile ikame edicisi haline gelen teknolojinin bu temsil biçimlerini sarsıcı değişimlere uğratan gücünün dışında bu süreçlerle diyalektik bir ilişki içindeki baskın olmayanın, bastırılmış olanın temsil biçimlerini diğer temsil biçimlerinin içinden okuyabilmek, ayrıştırabilmek imkânı tanır. Tıpkı bir çocuk öyküsünde, hayal güçleri gelişmiş bir grup çocuğun oturma odasındaki eski halının çözülmüş ipliklerini kurcaladıkça bir define adasının haritasına ulaşma çabalarında olduğu gibi; bilişsel haritalama kültürel, ideolojik ve entelektüel bir serüvenin yol göstericisi olabilir. Ana anlatıların, popüler kültürün ve kitle kültürünün her gün yeniden çizdiği, dünyayı algılayışımızı da biçimlendirecek haritaları içinden hayata ve mekâna kazınmış "öteki" izleri sürmek eleştirel toplumsal kuram içinde, mekânsal bir perspektiften eleştirel bakışla yola çıkmak demektir.

Eğer bilişsel haritalar, dünyaya ilişkin bütünlüklü kavramanın temsil biçimleri ise; bunların karşılıklı dolanımı, farklı haritaların karşılaşmaları, mübadeleye girmeleri, baskın ve aşina kılınan haritaların da çözülmesi anlamına gelebilir. Bu da bizi alternatif ve avangard arayışlara ilişkin mütevazı bir öneriye götürebilir. O zaman farklı temsil biçimlerinin haritalamalarının karşılaşabileceği, konuşabileceği, yüzleşip, birbirinin varlığını tanıyıp bilgi ve biliş alışverişine girebileceği alternatif bir dünya ilişkisine ve farklı ortam arayışlarına bakabiliriz.

ZamanMekân Örgüleri

Ontolojik olarak mekân; zaman ve mekân ilişkisi (chronotops) üzerinden ilişkilendirme; mekânın durağan addedilen yer, bölge gibi mekânsal ilişkilerdeki (topographic) içsel ve dışsal di-

namikler ve bunların epistemolojik olarak yazılı, sözlü ve diğer ifadelendirme ve temsil biçimleri metnin kendisinin doğasında mevcut bulunan söze, kelama, imgeye yüklenmiş yapılar (textual) üzerinden yapılan analiz ile birlikte işlenmektedir. Todorov, Bakhtin üzerine olan çalışmasında, "chronotope"u "her yazınsal tür (literary genre) içinde zamanın ve mekânın ayırdedici özelliklerinin dizisi" olarak açıklamaktadır (Todorov, 1989: 15). Bakhtin ise, mekân içinde yoğunlaşmış tarihsel zamanın imgelerinden söz etmektedir. (Bakhtin, 1986: 49)

Tarihsel olan anlatıya, anlatının taşıdığı tarihe, izlere, lekelere bakabilmek öyküde ya da sanat eserinde can bulan, ete kemiğe bürünen mekânsal ya da zamansal örgülerin su yüzüne çıktığı, görünür, hissedilebilir olduğu düğümlere bakabilmek için Bakhtin'in bize kronotop (*chronotope*) yani zamanmekân kavramını, önerdiğini söylemiştik. Bu kitapta zamanmekân diye adlandırılarak bir izlek olarak kullanılan bu kavram anlama, yorumlama ve anlamlandırma kategorisidir. Edebiyatta sanatsal olarak ifade bulan ve birbirine içkin olarak bağlı olan zamansal ve mekânsal ilişkilere sözcük olarak zamanmekân demek olan chronotope ismini vereceğiz diyor Bakhtin (Bakhtin, 1988: 84).

Daha önce de söylediğimiz gibi Bakhtin zaman ve mekân boyutları halinde matemetikte kullanılan ve Einstein'ın izafiyet kuramıyla sunulmuş bu terimi edebiyat için ödünç alıyor. Bakhtin bu ödünç alışın tıpkı bir metafor gibi işleyeceğini söylüyor ve hemen uyarıyordu: *tamamen* de bir metafor değil. Ödünç alış ilişkisinin en önemli noktası ya da bizler için önemli olan özelliği zaman ve mekânın birbirlerinden ayrılamaz olmaları. Tıpkı matematik kuramcılarının 1800'lü yılların ortalarından itibaren tartışmaya başladıkları zamanın mekânın dördüncü boyutu olarak ele alınmasında olduğu gibi.

Edebiyatta sanatsal kronotop mekânsal ve zamansal işaretler olarak müşahhas bir bütün içine doğru işlerler. Zaman olduğu gibi kalınlaşır, canlanır, sanatsal olarak görünebilir olur. Mekân da tıpkı böyle, zamanın hareketlerine, öyküye, olaylara ve tarihe karşı müdahil ve sorumlu olur. Bu kesişen

boyutlar ve işaretlerin iç içe geçmesi sanatsal kronotopu karakterize eder. (age: 84)

Zamanmekânın bu özelliği zamanın mekânda elle tutulur, gözle görülür bir varlık edinmesinde önemli rol oynar ve romana, filme, herhangi bir kültürel ürüne hayat veren, onu ayakta tutan can suyu gibidir. Felsefi, soyut unsurlar, toplumsal genellemeler, fikirler yerçekimine uyar gibi zamanmekâna doğru çekilirler ve orada kanlı canlı bir varlık bulurlar; böylece sanat eserinin ya da kültürel herhangi bir üretimin tahayyül eden ve ettiren gücü işler hale gelir. Zamanmekân yapıtın yerçekimliliğini sağlayandır.

Bakhtin, Goethe üzerine çalışmalarında, sanatçının gören gözünün mekânı bir arka plan manzarası olarak değil; içi doldurulmuş ve bitmemiş, sürekli olarak ortaya çıkan, dünyanın bütününe ait bir mekânsallık içinde, zamanı okumanın ve görmenin yetisine sahip olduğundan söz eder. Zaman kendisini doğanın içinden açığa çıkarmaktadır. Güneşin ve yıldızların hareketleri, her sabah öten horozlar, bir zaman dilimini yaşarken bize gelen duyusal ve görsel işaretlerdir. İnsan yaşamının hareketlerine denk düşen ilişkilerdir. Yaşama, varoluşa, faaliyete ve emeğe ayrıştırılamaz bir şekilde bağlıdırlar. Ağaçların büyümesi, insanların yaşlanması daha uzun süreçlerin işaretleridirler. Bunun da ötesinde, bütün bu süreçler kelimenin en yalın anlamıyla karmaşık tarihin görülebilir işaretleridirler: "Bunlar insan yaratıcılığının görülebilir izleridir; eldeki çizgiler ve zihindekiler, kentler, sokaklar, binalar, sanat eserleri, teknoloji, toplumsal kurumlar ve diğerleri" (agy: 25). Bakhtin'e göre, sanatçının "gören göz"ü, fikrin ve ideolojinin en karmaşık düşünce süreçleriyle birleşerek halkın, kuşakların, açılan çığırların, milletlerin, toplumun ve sınıfların en karmaşık düzenlenişleri içinden bu bilişi çıkarır. Bu bilişsel süreç gözün işinden, somut duyu işaretlerinden, figüratif dünyadan kopamaz ve son olarak, yalın gözle görülebilir tezatlardan en gelişkin ve işlenmiş manifestolara kadar uzanan toplumsal çelişkiler gelir. Yazar bunları geleceğe oturtur; en gelişkin, en açılımlı ve kendini tamamlayan ifadelere, imgelere dönüştürür.

Bakhtin'in okuma kuramı ve iç konuşmaya, söylemin toplumsal yanlarına yaptığı vurgu analize bir boyut daha kazandırır ya da başka bir deyişle, başka bir analiz penceresi açar: hem okunan metnin analizi için, hem de okuyanın yazma sürecinin analitik olabilmesi için. Zamanın okunabilir, görülebilir olduğu; mekânın durağan ve hareketsiz algılanmadığı bir olayın ortaya çıkışı gibi karmaşık bir ilişki içinde bu olayın geliştiği metinlere bakmak da, bize, iki katmanlı bir faaliyet alanı açar. Bir yandan gördüğümüz, okuduğumuz bu metinler, bize, kristalleşmiş anlatılar sunarken; bizim onları tekrar yapılandırdığımız iç düşünme süreci de çok yönlü bir bakış kazanır. Bakhtin'in mekâna kayıtlı, yoğunlaşmış zaman ilişkisi bizi aynı zamanda Teshome Gabriel'in ve *Üçüncü Sinema Hareketi* etrafındaki tartışmaların sorduğu soruya götürmektedir: Kuramsal olarak; bir bölgenin, bir ulusun, coğrafi, ekonomik, politik özellikleri ile gelişmişlik düzeylerine göre sınıflanmış bir uluslar topluluğunun 'birleştiren bir estetiği' söz konusu olabilir mi? Kuramsal olarak sorunsallı bu kadar çok önerme bir soru cümlesinde, bir arada olduğu zaman, bu sorulara eleştirel bakmak da çok katmanlı sorgulamalarla dolu olmak zorundadır. Willemen, Gabriel'in, ulusal sorun ile yüzleşmediğini söyler. (Willemen, 1989:14-15) Gabriel, Avrupalı ve Amerikalı olmayan Üçüncü Sinema için "birleştirici bir estetik" arıyor ve ulusal sanayi sinemalarının, Amerika ve Avrupa sanayilerinin karşısındaki duruşu için de, "ötekinin ötekiliği" ölçütüyle hareket ediyor. Eğer, kronotoplar (zamanmekân) bir zaman ve mekân düzenlenişi ve ifadesi; insan doğası ve toplumsallık ilişkisi içinde toplumsal varoluşun ifadelendirilişi ise; Willemen farklı grupların, farklı ideolojilerin kronotoplarının da farklı olacağına işaret ediyor. Hint ticari sinemasıyla diğer ticari sinemalar arasındaki, Amerikan bağımsız sinemasıyla Amerikan siyahi bağımsız sineması arasındaki, "birinci" ve "üçüncü" dünya kadınlarının alternatif sinemaları arasındaki farklı duruşları, farklı zaman ve mekân düzenlemeleri ve tasarımlarını birleştirebilecek bir estetik kuramı içinden nasıl tartışabileceğiz? (Willemen 1989: 6) Bu soruları daha sonra, kuramsal sorunları ve sorunsal alanları ile birlikte, hem sömürgecilik sonrası eleştiri, hem de üçüncü sinema hareketi bağlamında yeniden tartışacağız.

Willemen'in ulusal özgüllük meselesine yaklaşırken; dünya sistemi içinde, özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında belirginleşen, Hollywood'un başat rol üstleneceği, ulusal film sanayileri ve uluslararası düzeydeki eşit olmayan gelişim öyküleri söz konusu olduğunda, hem ulus meselesine hem de ulusal sinema sorununa bakacağız. Tıpkı Weimar dönemi Almanyası ve sineması için olan bölümde tartışacağımız gibi.

Böylece, birleştirici bir estetik kuram arayışından çok, farklılaşan kronotopları (zamanmekân), bilişsel haritaları, ideolojik söylemleri; toplumsal biçimleniş, uluslararası ekonomi-politik, hegemonya ve ideoloji ilişkileri içinde değerlendirmek, farklılıkları ve ortaklıkları ya da melezleşen duruşları karşılaştırmak amacındayım. Baktığımız işler, Bakhtin'in gören gözlerinin yaratıcılığından süzülmüş manifestolar olabilir; ya da Jameson'ın bilinçsiz politik diye tanımladığı, yeniden imgeleştirmeler olabilir. Bakanın varlığı da, bir manifesto bakışa dönüşebilir, ya da düz bir okuyuş olarak kalabilir. Ancak, bu çalışma kapsamında bu karşılıklı duruşlar ve onların karşılaşması ile katmanlı bir okuma, bakış, görüş ve yeniden ifadelendiriş süreci ön plana geçmektedir.

Mekândan ve bilişsel haritadan jeopolitik estetiğe geçerken insan ve coğrafya ilişkisine baktığımızda, Erol Tümertekin, insanların doğa gereği coğrafyacı olduğunu söyleyerek başlıyor beşeri coğrafyayı tanıtmaya (Tümertekin, 1991). Günlük yaşamı sürdürürken, mekân ve "yerler"le sürekli bir ilişki içindeyiz; bu bizi, daha geniş mekân algılarına, günlük, işlevsel haritalamalara götürmektedir. Lefebvre nerede yaşadığımız, nasıl yaşadığımız, neyi doğal olarak gördüğümüzün; alınan, alınmakta olan kararlar ya da onların alınamıyor olması ile olan karşılıklı ilişkisine; bu günlük yaşamla kamusal ilişkilerin ufalandığı akşam haberleri arasındaki diyalektik ilişkiye dikkatimizi çeker.(Lefebvre, 1990: viii) Böylece, Lefebvre'i özetlerken Wander'in de dediği gibi, romantik şiirlerdeki billur mavisi gökyüzü, telefon şirketlerinin kabloları ve elektrik telleri ile dokunmuş bir dantelin ardındadır; karanlık bulutlardan düşen ateşli kürenin günbatımı oto-

mobil egzozları, sanayi bacalarının dumanları ve ekoloji gruplarının hava kirliliği kontrollerinin arasında gerçekleşmektedir; temiz, lezzetli, billur kaynaklardan gelen su, petrokimya işletmeleri, yüksek teknoloji arıtmaları ve temiz suyun halk sağlığı için gerekliliği için uğraş veren gruplar arasındaki mücadele sonucunda bize ulaşmaktadır. Yeryüzü farklılıkları, benzerlikleri ve ortamın daha iyiye yönelmesi ile ilgili öneriler getiren bir disiplin olarak coğrafya ve onun alt kolu olan beşeri coğrafya, 20. yüzyılın insanı için daha merkezi bir rol oynamaktadır.

İnsanların, mekânla kurdukları doğrudan ilişki ve insana ait merak hissi; gezginler, tacirler aracılığıyla iz bulma, yol açma ve daha farklı yerlere yönelme ihtiyacı ile geliştirdikleri haritacılık; sulu tarımla başlayan yerleşme ve toprakla birlikte, çevresi ve birbirleriyle ilişkilerinde kültürü, ekini geliştirme faaliyetleri doğal olarak insana ait coğrafi algılamaları ve pratikleri ortaya çıkarmıştır. 14. yüzyılda, İbn Haldun (1334- 1405); iklim ve çevrenin insan karakteri üzerinde etkisini anlatır, *Mukaddime* adlı eserinde. Jean Bodin (1530-1596) coğrafi durumun ve iklimin halkların karakterini ve karakterin de faaliyeti açıkladığını söylemektedir (Tümertekin, 1991: 14). 1700'lerde, Immanuel Kant, tarihle coğrafyayı iki disiplin olarak karşılaştırmış; mukayeseli çalışmanın, tıpkı tarihin dönemler arası farklılık ve benzerlikleri çalışması gibi, coğrafyanın da farklı yerlerin karşılaştırmasına ilişkin bir disiplin olduğuna işaret etmişti. 19. yüzyılda, modern coğrafyanın kurucuları olarak kabul edilen Alman coğrafyacılar, Alexander von Humboldt ve Carl Ritter; bilimsel, analitik coğrafi araştırmaların temelini de atarlar. Ne, nerede, niçin sorularını soran coğrafya; mukayeseli çalışmasını yeryüzünü bölgelere ayırmak suretiyle yapmaktadır ve konusal ayrım fiziki ve beşeri coğrafya olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece Klasik Devre, 1950'lere kadar hakim olan Bölgesel Devre, 40-50 yılın gelişmesi olarak Uzmanlaşma Devresi ve bu devrelerin birbiri ile ilişkisini dinamik olarak elinde tutan Uygulamalı Coğrafya, coğrafya disiplinin kendi gelişimini verir (age). Son yıllarda farklı disiplinlerin mekân kavramını klasik felsefenin soyutlamalarından çıkararak yaşanan ilişkilerin dinamik bir parçası olarak görmeleri

mekânın, yani, coğrafyanın toplumbilimle iç içe olan ilişkisini gündeme getirmiştir.

21. yüzyıla girerken, günlük ilişkilerimizden yaşadığımız ülkenin gerçeklerine ve dünya içindeki konumumuza kadar uzanan bir çerçeve içinde kentleşme olgusuna baktığımızda; toplumsal yaşamın düzenlenişini, sürmesini, değişimlerin ve çatışmaların tarihini bugün tanımladığımız anlamları ile değerlendirirken, kent, toplumsal tarihimizin odağında yer alır. Bugün kenti tarihsel, mekânsal, toplumsal bir kategori olarak, ele alırken, sanayileşme ve rekabetçi sanayi kapitalizmi ile birlikte ele alıyoruz. Henri Lefebvre'e göre, iletişim kanallarının çevresi olarak soyut düşüncenin ve günlük söylemlerin içini doldurduğu, aynı zamanda kent ve kasabalarında içinde biçim aldığı alan, Rönesans'ın klasik perspektif ve geometrisinin Euclidci mekânıdır. Batı felsefesi ve sanatı içinde vücut bulmuştur. Bu sağduyunun, bilginin, toplumsal deneyimin ve siyasi gücün mekânı 1910 sıralarında sarsılmıştır. (Lefebvre 1991: 25) Euclidci ve perspektife dayalı mekân bir referans noktası olmaktan çıkar. Elbette sağduyunun Euclidci perspektife dayalı mekânı bilincimizde, bilgide, eğitimde izler bırakarak çekilmiştir ve hâlâ okullarda okutulmaktadır.

1910 tarihine getiren süreç ve onu takip eden zaman içinde dünyayı sarsan pek çok değişim yaşanmaktaydı. Avrupa ve Asya'daki son büyük imparatorlukların çöküşü, sömürgelerde yükselen bağımsızlık hareketleri, yeni ulus devletlerin ortaya çıkışı, emperyalizmin yapısındaki değişimler, Birinci Dünya Savaşı'na doğru giden dinamikler, sanayileşen ve kentleşen yapıların toplumsal düzenlenmelerde getirdiği değişiklikler, toplumsal hareketliliğin ve değişimin önemli unsuru olarak dünya genelinde yaşanan büyük göç dalgaları, kent ve kırsal alan arasında değişen dengeler ve yeni yaşam biçimleri ve farklılaşan günlük yaşam pratikleri; aynı anda, çarpıcı ve sarsıcı değişimlerin farklı veçheleri oldular.

Edward W. Soja'ya göre, 1848- 1851 yılları arasında yükselen olaylarıyla 19. yüzyılın ikinci yarısı yarışmacı kapitalizmin klasik dönemiydi. (Soja, 1989: 4) Aynı dönemde Fransız sosya-

lizmi, İngiliz politik ekonomisi, Alman idealist felsefesi etrafında dönen eleştirel düşünce pratiklerinden herhangi biri için tarihselcilikle mekânsallık denge içindeydi. Sanayi kapitalizminin özgül coğrafyasının ve onun mekânsal ve bölgesel yapılarının değişiyor oluşu radikal eleştirinin ve bu dönemde yükselen toplumsal hareketlerin canlı kaynağı oluyordu. Bu yeni dönüşümdeki coğrafya, Avrupa ve Kuzey Amerika'da güçlenmekte olan burjuva devletlerinin önemli niyet alanları haline gelmekteydi. Böylece, 19. yüzyılın son yıllarında, toplumsal eleştirel kuramların içine mekânın dinamikleri de girmeye başladı. Toplumsal çalışmaların içinde mekân sosyolojisinin tanınması ise oldukça yeni bir olgudur. Foucault'nun belirttiği gibi; mekânın ve tabii coğrafyanın diyalektiği, yaşadığı ve değiştiği göz ardı edilmişti: "Sabitleşmiş, diyalektiği olmayan, hareketsiz mekân ölü olarak değerlendirilmiştir. Zaman ise, tam bunun aksine, zenginlik, bereket, yaşam, diyalektik demekti." (Foucault, 1997: 70)

Mekân, Foucault'nun defalarca sözünü ettiği gibi, aynı zamanda iktidar mücadelesinin de bir alanıdır; düzenleyen ve disipline edenle, yaşayan ve kendiliğinden olanın çatışma alanıdır. Foucault, yaşatmak ve ölmeye izin vermek erkini kullanan siyasi otorite ve ırkçılığın doğuşu üzerine olan yazısında, otoritenin ya da egemen olanın düzenleyici ve tanzim edici kontrol mekanizmalarından söz eder:

Örneğin şehir sorunu veya tam olarak model şehrin, yapay şehrin, sadece hayal etmekle kalmamış, ama esas olarak 19. Yüzyılda oluşturulmuş ütopik gerçekçilik şehrin meydana getirdiği düşünülmüş, tasarlanmış bu uzaysal tanzim sorunu. 19. Yüzyılda var olduğu haliyle bir tür işçi kentini alalım. Nedir bu? Kenti bölgelere ayırarak, aileleri (her birini bir eve) ve bireyleri (her birini bir odaya) yerleştirerek kentin gövdeler üzerine disipline edici kontrol mekanizmalarını bir anlamda dikey olanı nasıl eklemlediği çok iyi görülür. Bölgelere ayırma, bireylerin görünür kılınması, davranışların normalleştirilmesi: Böylece, şehrin uzaysal tanzimi tarafından bile uygulanan kendiliğinden güvenlik kontrol türü. İşçi

kentinde kolaylıkla karşılaşılan bir dizi disipline edici mekanizma. (Foucault, 1995: 55-56)

Foucault'nun bize söylediği tarihsel toplumsal mekânın bilgisidir ve mekânın politikası ile ilgilidir. Bu bilgi, bütün karşıtlıkları içinde, iktidarın, deneyiminin edinildiği bir süreçtir. Bu deneyimin bilgisi ve onun ifadelendirme ve eyleme dönüşme biçimleri de bir bilişsel üretimdir. Lefebvre'in tam anlamıyla söylemediği, mekânda bırakılan izler ve işaretler olarak sunduğu; zaman ve mekânın iç içe ilişkisini açıklarken anılar, unutulanlar, geçiştirilenler, yanlış anlamalar, kanaat ve inanışlarla dolu olduğunu belirttiği deneyim, algı ve kavrama ile ilgili olan *zihinsel mekânın* (mental space) (Lefebvre, 1991:3) Jameson'ın Lynch'ten alarak geliştirdiği *bilişsel haritalama* (cognitive mapping), Bakhtin'in *kronotopu*, sanatçının gören gözü kavramları, Brecht'in *kompleks görme ve okuması*, Chomsky'nin *cogito*'su ya da *zihinsel mekânı* (mental space) ile örtüştüğünü düşünüyorum. Bu mekân, politik ve toplumsal olarak üretilen mekânın bizdeki bilgisi ve insanın bu ilişkileri algılamasıyla kavraması, bir biliş düzeyinde yeniden ifadelendirmesi ile ilgili olmalı. Bu çalışma mekân üzerine, onun üretimi ve ona ilişkin bilişsel haritalar üzerine yoğunlaşmakta.

Günlük yaşamın ve ilişkilerin, mekânın tasarım, tanzim ve disipline edilmesi görsel olarak da algılayabileceğimiz bir manzara verebilir; bu manzaralar bir coğrafyadan diğerine, bir dönemden diğerine farklılıklar oluşturur. Kürşat Bumin'in kentlerin oluşumunda ve oluşturulmasında iktidar, ütopya ve teknokratlar arasındaki mücadelenin ve demokrasi savaşının kentin fiziki yapısı üzerindeki serüveni üzerinde yaptığı gezintide bu ilişkileri görebiliriz. (Bumin, 1990) Diyalogun kenti, iktidarın geometrisi, monarşinin geniş caddeleri, olmayan insanın ideal kentleri...

Mutlakiyetçi devlet "feodal anarşi" ve "kentsel anarşi"ye son verip düzeni sağlarken, kentler de yeni iktidar biçimini yansıtan biçimde yeniden düzenleniyordu. Bürokrasinin ve ordunun gücü, kentte yerleşmeye başlayan monotonluk ve tekbiçimlilikte okunuyordu. Eski kentin yapıları, sokakları

yeni iktidarın prenslerini, bürokratlarını, ordularını barındırmaz, taşıyamazdı. Monarkların, ülkelerindeki kiliseyi kendilerine bağlayarak eski despotları hatırlatmaları gibi; kentler de, birbirini kesen uzun ve geniş caddeleri, garnizonlarıyla, eski mutlakiyetçi dönemlerdeki modellerini, bu kez çok daha iddialı olarak, yeniden keşfediyordu. (Bumin, 1990: 56-58)

Ordunun ve düzenin hareket kabiliyeti için, yeniden yapılanan kent, pek çok yerleşimin yıkılıp, yerlerine geniş caddelerin ve geometrik bir ufuk anlayışının oturması anlamına geliyor ve bu anlayış, varlıklı evlerde bulunması zaruri olan saatlerle yeni zaman ilişkisine de işaret ediyordu. "Yeni bir varoluş anlayışı ifadesini paranın, perspektifin, mekanize zamanın soyut değerlerinde buluyordu."[2] Tarihsel büyük anlatı ve mekânsal düzeyde bu anlatının okumasının bir yüzü bize bunları söyler. Mekâna kazılı işaretlerin, izlerin iktidar ilişkileri görselden arta kalan ya da ondan önde giden başka okuma alanları da açar. Foucault'nun anlatısındaki 19. yüzyılda; sokaklara, hanelere ve odalara konan bireyin öyküsü, yaşadıklarından arta kalanların temsili nasıl bir şeydir, nereye yazılmıştır, kimler temsil etmiş ve yeniden yazmıştır; kendini dillendirebileceği kamusal alanı olmuş mudur? Ya da fakir bir memurun sekiz çocuğundan biri olan, çocukluğunda fabrikalarda çalışmış, burjuva devrimini görmüş, romanlar yüzyılının usta "gerçekçi" romancısı Charles Dickens *Oliver Twist*'te (1837-38), 1848 devrimi ardından yazdığı *David Copperfield*'te (1849-50) ya da *Büyük Umutlar*'da (Great Expectations, 1860-61) zorlu günlerde yaşayan naif yeniyetmelerin dünyasını; kentin sokaklara, hanelere ve odalara sıkışmış yaşamını, iş yerlerini, devrim günlerinin İngilteresini ve yüzyılın dünya için de anlamlı olabilecek öyküsünü nasıl anlatmış, tasvir etmiş ve daha da önemlisi temsil etmiştir? Karşımızda nasıl bir manzara durmaktadır? Bu romanları okumanın ardından, okuyucunun ve öteki okuyucunun iç düşüncesi ve konuşması Foucault'nun anlatılarıyla ya da resmi

[2] Lewis Mumford, *La cité a travers l'histoire*, Seuil, s. 466 aktaran K. Bumin, *a.g.e.*, s. 60.

tarihi anlatılarıyla ne kadar çakışır? Üç kez sinemaya uyarlanan; ancak içlerinden David Lean'in filminin (1946, İngiltere) en fazla kabul gördüğü ***Büyük Umutlar***'da (Great Expectations) dönemin manzarası, neredeyse bir yüzyıl sonra, bu filmde yeniden nasıl temsil edilmiştir? Mizansenin bizde bıraktıkları nelerdir? Steinbeck'in aynı adlı romanından N. Johnson'un sinema için uyarladığı ve John Ford'un yönettiği ***Gazap Üzümleri***'nde (*The Grapes of Wrath*, 1940); depresyon dönemi Amerikasında çok çocuklu bir işçi ve göçmen ailesinin, kendileriyle aynı durumdaki benzerleri gibi, sahip oldukları herşeyi külüstür bir kamyona yükleyerek mevsimlik iş aradıkları bu öyküde; filmden izleyiciye geçen manzara o günlerdeki Amerikan coğrafyasının hüznüdür. Duvarları ışığı perdeleyen, soğuğu ve sesi geçiren küçük kulübeler, grev kırıcılığın geçici mekânları ne bir sığınaktır, ne de biraz soluklanabilecek bir yer; sadece iç burkar. İşçilerin kendilerinin organize ettiği yerleşimler çalışma ve yaşama mekânının bir aradalığına izin verir, dayanışmayı sunar, güvenlidir; oralarda sadece nefes alınmaz; birlikte eğlenilir, yemek yenir, çocuk büyütülür.

Mahmut Mutman, Lefebvre'in mekânın üretimi üzerine çalışmasını eleştirirken tekrarlar: "işaretler ve farklar güç ilişkileridir." (Mutman, 1994: 190) Ekleyebiliriz: Bunların temsili; yeniden temsili, veya bunların ardındaki bilişsel haritalar da öyle. Bu farklılığın mekânı, cinsel farklılığın da mekânıdır. Mutman; Lefebvre'i eleştirisinde; erkek olan baba ve kutsal mekânın, kadını, doğal olanın mekânında kurduğunu ve doğal deneyimin alanını kadınla kurduğunu; doğayı ve kadını yöneten kültür adına, bu mekânı erkeğin kontrol ettiğini söyler. Burada bir mekân psikanalizi gerekmekte midir? Psikanaliz dışında başka bir yerden bakacak olursak; bu farkın toplumsal olarak tasarımını, kullanımını, algısını ve temsilini de görebiliriz. 1990'ların ortalarında, ardı ardına gelen pek çok kadın filmi, yalnızca mekânın temsili konusunda değil; bütün anlatıyı derinden değiştiren bir film dili kurarak geliyor. Sadece mekânın değil, zamanın kullanımı da doğa ve yaşama ait bir yerden geliyor ve klasik,

doğrusal, gelişmeci anlatıyı bugüne kadar görülen başkaldırılardan farklı olarak, daha yaşamla iç içe bir yerden kuruyorlar.

Farklılıkların, siyasi otoritenin, cinsel otoritenin, sınıfsal hegemonyanın mekânı bize renklerden, mimariden, özellikle kadına ayrılan o mahrem alanın tasarımı olduğu için iç mimariden, ışıktan, doğa manzaralarından, kurgudan, anlatıdan, masal ve efsanelerden akar. Zhang Yimou'nun ***Kırmızı Fener / Dohong Denglong Gaogao Gua*** (1991, Çin) filmi ya da Moufida Tlatli'nin ***Sarayın Sessizliği / Silence of the Palace / Les Silences du Palais*** (1994, Tunus) filmi; biri erkek diğeri kadın iki yönetmenin biri geçtiğimiz yüzyılda diğeri içinde yaşadığımız yüzyılda geçen filmleri; iki beyin sarayında, hiyerarşik ve erkek egemen toplumda kadınların dünyasına ilişkin. Bu filmler öteki okuyucu-seyirci için egzotik, mistik dünyaların öyküleri olabilir. Ama, her iki yönetmenin de böyle bir zevk sunmaktan öte, başka bir tada çağrıları var gibi durmaktadır. Yimou, Çin'de üç karısından sonra aldığı dördüncü ve genç olan karısıyla birlikte yaşayan güçlü bir efendinin sarayını ana mekân olarak kullanır. Avlular diğer avlulara geçişlerle bağlanır. Kapılar, eşikler, pasajlar, iç içe geçilen avlulardan sonra; dört kadının yalnızca kendilerine ve rakibelerine ayrılmış ve ortak bir avluyu paylaştıkları dünyalarına varılır. Onların bütün dünyası, dünya hakkındaki bilgileri, bu kalın yüksek duvarların içine hapsedilmiş loşluktan ibarettir. Bir de; fenerle birlikte mesajı ve hizmeti getiren hizmetliler vardır bu dünyada. Bir efendinin haremi, kadınların mahrem dünyası bunca küçük bir avludan ibaret olunca, artık ne kamusal ne de mahrem kalmıştır. Genç olan ve geç gelen dördüncü eş, farklılığını duvarların ötesini görebilmek üzere atak yaptığında bize gösterir. Duvarlar o kadar kalın, yüksek ve çoktur ki; bize, efendinin, dışarıdakini içerden, içerdekini dışarıdan koruması gerektiği pek çok şeyinin olduğunu anlatır. Bu sahip olunan şeyler arasına kadınlar ve çocuklar da girer. Duvarlar, geçişler, kapılar, eşikler ve bütün bu mahremlik sınırları, bize, yüzyılın bütün sınırlarını anlatabilir. Efendiyi tam olarak algılayamayız. Yimou onu bize pek açmaz; çünkü o, bütün efendileri ve erkekleri temsilen vardır orada.

Plastik, renk ve ışık, sınıfları, toplumsal statüleri anlatır. Bunu, hem Yimou'nun diğer filmlerinden, hem de onunla aynı kuşaktan gelen diğer yönetmenlerden hissederiz.

Bu yönetmenler bize, aynı dönemin ve diğer dönemlerin pencerelerini açtıkça zaman ve mekânın çoğul resimlerini verdikçe ve biz öteki konumumuzla baktıkça; onların bilişi, bizim algımızı etkilemeye başlar. Tlatli'nin filmindeki bey sarayında, hem 20. yüzyıla ve modernleşmenin eteklerine varıldığı için, hem de Tunus'un Akdeniz havası ile mekânda bir açılma başlar. Kadın, yine de haremdedir ve mahremdir. Tlatli'nin filminde sarayın hanımlarından ve tabii beylerinden uzak, çalışan kadınların arasında geziniriz. Çin'deki loşluk Tunus'ta kalkar; çünkü yaşamlarına tanıklık ettiklerimiz bey sarayının hanımları değil, çalışanlarıdır. Çalışanların dünyasında sokak, kapının önü, dışa dönük bir özel alandır. Özel alan genişler, kamsal eşiğin dışındaki her yere yayılır. Ancak, duvarlar yine yüksektir; kadınların onu algılamadıkları, varlığını bildikleri, hiç sorgulamadıkları, artık görmeyi bile unuttukları bir boyuttadır. Kuzey Afrika'nın bağımsızlık günleri, sokağın karmaşasının sesi ve kokusu duvarlardan içeri radyo ile birlikte girince; onlar duvarlara rağmen kamusalın sesini duymaya başlarlar.

Dinamik ve değişebilen mekân, zaman ve toplumsal varlıklarla diyalektik bir ilişki içindedir; yani coğrafya, tarih ve toplum karşılıklı ilişkidedir. Bu ilişkiler içinde, çağımıza hakim olmuş bütün ana metinler ve söylem sistemleri; onlara muhalif, onlarla çatışan düşünce hareket ve söylem biçimlenmeleri; Lefebvre'in tabiri ile, yeryüzü kabuğunun şekil alışları ve bu kabuğun kırıntıları gibi olan günlük yaşam deneyimleri; kent mimarisi, planlamaları, parklar ve gökdelenler, yeni alışveriş merkezleri; günlük yaşamın kaygıları, boş vakitlerimizde neler yaptığımız, eğlenme biçimlerimiz ve onlara ait mekânlar; toplumsal mekânlar ve alanlar, buralarda kimlerin nasıl katılımlarla var olabildiği; günlük yaşamla mücadelenin temsil edilme biçimleri ve Williams'ın önemle belirttiği gibi, bu temsil edilme biçimlerinin yarattığı insan deneyimlerine ait enerji alanı olan, kültür, yine bu ilişkilerin sarsılarak değiştiği süreçlerde gerisinde bırak-

tığı izlerde bulunur. Ortak deneyimler zaman içinde mühürlenir; mekânda ise, izleri sürülebilir.

Lefebvre mekânın toplumsal üretim olduğunu söyler. Lefebvre'e göre; doğal, fiziki mekân neredeyse ortadan silinmektedir. Bugün, bu doğal mekân, simgeler, semboller düzeyinde ya nostaljik ve mitolojik bir temsil ögesi halinde ya da simülasyonlar içinde plastik mumyalar gibi ölü nesne canlandırmalarıyla temsil edilen bir dekor gibidir. Öte yandan, her toplumsal biçimleniş kendi mekânını ve mekânsal pratiğini de yaratır. Mekânın toplumsal üretimi, üretimin toplumsal yeniden üretimi ve üretim ilişkileri toplumsal mekânın uygun yerlerini içerir, hazırlar ve yerleştirir. Mekân bir ürün ise; bizim ona ilişkin bilgimizin, onun üretimi sürecini yeniden üretebilir olması beklenir. Mekân şimdiki zamanı ve zamanın kendi izlerini de taşır. Lefebvre'e göre eğer mekân üretiliyor ise, üretici güçler varsa, o zaman tarihten de söz etmeliyiz. Bütün üretici güçler ve ilişkileri mekânın üretiminde rol oynarlar. Ama, mekânın üretim ve kontrol aracı olarak, iktidarın başatlığı altında olmasına rağmen; mekânsal gerçekliğin kontrol edilemez özerkliği de, bu kontrolden kaçışları getirecektir. Bir toplumsal biçimlenmeden diğerine, bir üretim tarzından diğerine geçişler ve toplumsal mekânın özerkliğinin değişime direnişi de bu nedenle önemlidir.

Bilişsel Haritalar ve Jeopolitik Estetik

"Günlük yaşam, bilinçaltının mağaraları ve tünelleri üzerindeki; modernlik dediğimiz yanılsamanın, belirsizliğin silueti karşısındaki yeryüzü kabuğunun kırıntılarıdır."

Henri Lefebvre

Bu kırıntıların güncesinde; öfkeler, hayaller, rüyalar, bütün bir deneyimler gövdesi kayıtlıdır. Özerk bir enerji alanı olarak direnen, zaman zerreciklerinde akışkan olan, dinamik olan ve yeryüzü kabuğuna herşeye rağmen işleyen bu günlük hayatın alışverişleridir. Toplumsal olanın, kültüre ait olanın resmini bu kırıntılarda bulmak; enerjisini yakalayıp dillendirmek, yaşama müdahil olmak mümkündür. Yazmak, resim yapmak, türküler

yakmak bu tanıklığı ifadelendirmenin, dışarıya açmanın, paylaşmanın; gördüğünü, düşündüğünü, yorumunu, hissettiğini olmazsa olmaz bir şekilde aktarmak isteyişin, kışkırtarak cevap bekleyişin eylemleridir.

Elbette bir yazarın, bir yönetmenin, bir mimarın ve kültürel üretimin bütün alanlarındaki insanların üretimleri pek çok bakış açısından okunabilir ve değerlendirilebilir. Burada üretimde bulunanın yeryüzü ile ilişkisinden *'jeopolitik estetiği'*ni çıkarmak, *'bilişsel haritalama'*nın deneyimlerinden biri olarak bu üretim faaliyetini çözümlemenin çizdiği çerçeveden bakmak denenmektedir. İnsanlarla filozoflar arasındaki mesafenin kendisi olan, ahlaki olan ya da fetişize edilmiş olan alanla fiziki alan arasındaki toplumsal pratiklerin gerçek mekânı; Lefebvre'in dediği gibi, kodların kodu olarak okunması gereken o alanın, onu yaratan günlük yaşam pratiklerinin güncesini izlemek, okumak, yorumlamak çabası olarak özetlenebilir çabamız. Lefebvre'i bilişsel haritalama estetiği ile ilgili çalışmasında kendisine kaynak olarak alan Jameson için, bu güncelerin dillendirilmesi anlamlıdır. Jameson, Kevin Lynch'den aldığı 'bilişsel haritalama' kavramını; geleneksel temsil eleştirisinden epey farklı olarak; bireyin toplumsal dünyasını anlamlandırma yolları, bu anlamların temsil biçimleri, bilinçdışı politik metaforların okunması; daha da ötesi, bireyin kendi mekânından, yerel konumundan, onu dünyayla ilişkilendiren patikaları ve bütün dünyanın resmini nasıl temsil ettiğine ilişkin soyutlamaları bize vermesi anlamında değerlendirmektedir. Lynch, Bilişsel Haritalama terimini, bireylerin kentleşen çevrelerini anlamlandırma fenomeni için kullanmıştır (Lynch, 1960). Lefebvre'in kodların kodu olarak okunabileceğini söylediği toplumsal üretim alanı, toplumsal biçimlenmenin gerçekleştiği; Gramsci'nin tarif ettiği anlamıyla, hegemonya ilişkilerinin tasarrufunda, ideolojinin üzerine yayıldığı bir ilişkiler bütünüdür. Günlük yaşam deneyimlerinin kendi enerjisi, tasavvurlar, rüyalar, ütopyalar, günlük dilin kullanımları, şarkılar, şenlikler bu alanda özerklikleri içinde direnirler. Bilişsel haritalardan, bireylerin yaşamak için yol yordam arayışları ve bunların temsil biçimleri çıkar. Kültürel eleşti-

rinin okumaları bu enerji dolu alanda geniş bir malzemeyle karşılaşır. Brecht'in 'kompleks okuma' dediği, yeryüzü kabuğu ve onun kırıntılarına bakış ise bilişsel estetiğin kurulma yöntemi olabilir.

Kapitalizm ve onun kültürel mantığı, evrensel dili ve öğretisi olarak modernizm, daha önce de belirttiğimiz gibi, insan eylemini doğadan ayıran bir mantıkla; doğanın uzantısı olarak gördüğü mekânı verili ve üretilmeyen bir karşıtlık olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla, modernite projesi, ilerlemeci bir üslubun mekâna sahip çıktığı, yani onu ele geçirip sabitlediği, yok ettiği bir tarihselci bakışla hareket eder. David Harvey, bu durumu, Marx'ın *Grundrisse*'deki açıklamalarını tekrarlayarak; mekânın tarihselci anlayışla yok edilmesi, hiçleştirilmesi (annihilation of space) olarak yeniden kavramsallaştırıyor (Harvey, 1985). (Oğuz Işık, mekânın modernist ana anlatılarda tarihle karşı karşıya gelişini, tarihselci anlayış mekânı kavramsallaştırılamayacak somut ilişki ve süreçlerin bir alanı olarak gördüğü için, dinamik ve devingen gördüğü zamanın üzerine vurgu yapışıyla açıklamaktadır (Işık, 1994). Ardışık (sequentiality) bakış; olayların birbirine bağlı olduğu doğrusal ve gelişmeci yönüyle toplumsal bilimlerin dikkatine mazhar olmuştur. Işık, ardışıklık tarihsel düşünce ise, eşzamanlılık da mekânsallıktır; dolayısıyla eşzamanlılığı düşünmek ve sorgulamak mekânı bir araştırma nesnesi yapar, diyor (agy: 12). Şüphesiz, ilerleme ve toplumsal değişmenin örgütlenmesine olan ilgisi nedeniyle toplumsal bilimler, zamana mekândan daha fazla yer verdiler. Yine de Gulbenkian Komisyonu raporunda, yıllarca öyle tarif edilmese de, toplumsal bilimlerin bir mekânsallık görüşüne sahip oldukları ifade edilmektedir (1996). Bu raporda; toplumsal bilimcilerin çoğu, hayatın içinde örgütlendiği toplumsal birimleri siyasi sınırlar içinde değerlendirdikleri, devlet ve özellikle de ulus devlete yoğunlaştıkları için, mekânsal parametrelerle uğraşmaktaydılar, denmektedir.

Gündelik hayatın ve kendi deneyimlerimizin içinden baktığımızda ise; dünyayı ve kendimizi tanımlayışımızın ardında çoğu zaman günlük hayatın ve sokaktaki insanın anlamlarıyla arasın-

da mesafe bulunan farklı epistemoloji ve ontolojilerden söz ediyoruz. Modernizmin ya da Habermas'ın deyişiyle, modernite projesinin, gündelik hayatta insanların deneyimlerine nüfuz ettiği; o deneyimlerin temsile ya da doğrudan ifadelere dönüştüğü de bir gerçektir. Her projede olduğu gibi, her ana anlatının yeniden ve tekrar yeniden tanımlanmak ve kendi ifadelendirişini yaygınlaştırmak zorunluluğu kadar, bütün bunların bir ontolojik zemini olduğu da bir gerçektir. Modernizm kendini en çok kentlerde ve hız konusunda baskın bir deneyime dönüştürdü, diyebiliriz. Bu nedenle, bu tez, daha çok bu ilk kent deneyimleri ile birlikte gelişmektedir. Öte yandan; zamana tutkun, hızla sarhoş olunmuş bir dönemden de bahsediyoruz. Eğer bugün postmodernite diye adlandırılan ve ona ait görülen mekân da, bir tutku ve takıntı olarak her metinde karşımıza çıkıyorsa; marjinal filmlerde, feminist anlatılarda, sözlü tarih öykülerinde, eleştiri yazılarında hep mekâna ait bir iz buluyorsak; bunu, denge merkezimiz olan mekânın, hareket merkezi olan mekânın; bizim yerçekimine bağlı olarak ayaklarımızın altında hissetmek istediğimiz mekânın, ayaklarımızın altından kaymakta ve değişmekte olduğu; bizim onun üzerinde çok gezgin, çok göçer olduğumuz yeni ilişkilerde, bu ilişkilerin yarattığı panik duygusunda da aramakta fayda vardır.

Berman, modernizmin zamansal ve mekânsal deneyiminin iktidar, eğlence, büyüme ve maceralar sunan bir çevrenin içinde kendimizi buluverişimizle başlayan; ne olduğumuz ve nerede olduğumuza ilişkin bildiğimiz, tanıdığımız, sevdiğimiz her şeyin yok edilebileceği korkusuyla beslenen; birleştirici bir deneyim olduğunu söylemektedir (Berman, 1982: 15). Böylece; aynı modern çevre ve deneyimler bütün coğrafyaları, farklı etnik grupları, sınıfları, ulusları, sınırları kesen bütün insanlığı birleştirme mantığıdır da. Berman'a göre bu, paradoksal bir birleşiklik halidir; birleşilemezliğin birleştirilmesidir. Bu paradoksal birleşiklik hali: "..bizi sürgit bir çözülme, yenilenme, ve belirsizlik, sıkıntı, çatışma mücadelesinin zorlu girdabına bırakır. Modern olmak, Marx'ın katı olan herşeyin havada eriyor (buharlaşıyor) dediği bir evrenin parçası olmaktır." (age: 15) Bu bir parçalarına bölünmüşlük, egonun

parçalanması, herşeyin uçucu ve bir günlük olduğu kaotik değişmeler halidir. Yazarlar bu duygu ile yüzleşir, filmler bunu anlatır. Harvey, "Çağımızın kültüründe modernizmden postmodernizme geçit konulu yazısını", Jonathan Raban'ın 1970'ler Londra'sını anlattığı *Soft City* kitabını tartışarak açar. Raban'ın kişisel bakışı, kenti, disipline olabilmenin imkânsız olduğu bir yer olarak görmektedir. "Bir labirent, bir ansiklopedi, bir pazar yeri, bir tiyatro kent, öyle bir yer ki olanla hayal birbirine karışmakta." (Harvey, 1990 içinde: 5) İlerde tekrar tartışacağımız gibi; bu bakış, ***Dr. Calgari*** filminin öyküsünü yazan genç yazarlardan Hans Janowitz'in, 1910'ların sonunda, filmin senaryosuna yönelik notlarında Prag'ı anlatırken de karşımıza çıkıyor: "Gerçeğin düşlere karıştığı ve düşlerin de dehşet görüntülerine dönüştüğü şehir" (Kracauer, 1974: 61) ve yine, Raban'ın kent tanımlamaları; kentin bir tiyatro ve suçlular, aptallar için bir fırsatlar sahnesi olduğu ve böylece yaşamın trajikomedi, hatta kodları iyi okuyamadığınızda, bir şiddet melodramına dönüştüğünü söyleyişi; bize, ilerde detaylarıyla üzerine konuşacağımız Lang'ın ***M*** filminden başlayarak, bütün kent ve korku, suç ve otorite öykülerini hatırlatıyor.

Bir söyleşisinde Paul Virilio, Nicholas Zurbrugg'un modernizm ve postmodernizm üzerine sorusuna; modernizmin yaşadığımız zamana, şimdiye ait olduğunu ve sanıldığının aksine, başat tek bir tarzın bütün bir yüzyıla hakim olduğunu vurgularken, altını çizdiği şey, modernizmin ve 20. yüzyılın bütün alanlarda ve anlamlarda yüksek şiddet çağı olduğunu vurgulamasıdır (Zurbrugg, 1996). Bunu yaparken de Fisk'ten Hobsbawm'a, Guattari'ye kadar uzanan bir yankılanmayı beraberinde getirmektedir. Eric Hobsbawm, 150 yıllık seküler bir gerilemenin ardından, 20. yüzyılın barbarlığın en çok yükseldiği yüzyıl olduğunu söylüyor. (Hobsbawm, 1994: 41) Barbarlık, birinci anlamıyla, toplumların kendi üyelerini bir arada tutan, hatta diğer toplumların üyeleri ile ilişkilerini de düzenleyen bütün kural sistemlerinde tam bir çöküş; ikinci anlamıyla, daha belirgin söylenecek olursa, bütün aydınlanma projesinin geriye dönüşüdür. Virilio ise, "Benim için benim yüzyılım bir dehşet yüzyılıdır. Basit bir terör yüzyılı değil de dehşetin yüzyılıdır. Ve bununla sadece

şu veya bu rejimin dehşetini değil, aynı zamanda, özerkleşmiş teknolojilerin getirdiği dehşeti de kastediyorum... " demektedir (Zurbrugg, 1996, 112). Ya da Guattari'nin terimiyle, 20. yüzyıl *savaş makinelerinin* çağıdır.

Bütün bu dehşetin, barbarlığın ve parçalanmışlığın; kaygıların ve kendi bütünlüğünden kopma, koparılma hallerinin de projesi olan modernist proje, kendi anlatılarını nasıl bu bölünmüşlüğün, gerçekle hayalin kaynaşmasının dışına çıkarabilip, gelişmeci, ilerlemeci, olayların birbirine zincirleme eklendiği, doğrusal, mantıklı ve kapsayıcı, çağırıcı ve meseleleri kapatıcı ana anlatılara doğru geliştiriyor. Doğrusal ve kesintisiz, devamlılığı bütünleştirilmiş *anlatı (narration)*, bu ana anlatıların temel özelliklerinden birisi. Böylece, anlatımsal geçişkenlik sağlanmış oluyor. Kurgu ya da düz metinlerin hepsindeki stratejilerin ve geleneklerin organize olmasına anlatı diyoruz. Kendi içlerinde bütünlüklü plotların,[3] gelişmeci bir mantık ve neden sonuç ilişkileri ile ilerleyen bir izlekle birbirini takip edecek biçimde organize olmalarına doğrusal ve ilerlemeci anlatı denir. Bu Aristocu doğrusal ve ilerlemeci mantık, hayatın ve gerçekliğin tekrarı ve temsilidir. Baskın olan *ardışıklıktır (sequentiality)*, *temsildir (representation)*, bir *konunun varlığıdır (subject matter)* ve *özdeşleşmedir (identification)*. Bütün anlatılarda, özellikle *kurmaca (fiction)* anlatıda ve dolayısıyla kurmaca sinemada, özdeşleşme, gerçekliğin temsilinin yeniden üretimi için, anlatının en önemli öğelerinden biridir. Özellikle sinemada, bazı kuramcıların çok üstünde durdukları büyüleme etkisi, büyük ölçüde özdeşleşme ile gerçekleşir. Metz'in yorumuna göre; birincil özdeşleşme, kameranın konumu ve yerleştirilmesiyle ilgilidir (Metz, 1986). Seyirci, kameranın baktığını yani gösterdiğini görür. İnsanlar, dikkatlerinin de onları yönelttiği ölçüde, bütün görme biçimi aşinalıklarıyla, dünyaya bir bakış açısıyla bakar, gördükleri kadarını algılarlar. Bakış açısını döndürmek, farklı pencerelerden ve düzeylerden bakmak, gözün görme alanının

[3] *Plot:* Bir öykünün anlatılışında, anlatıyı oluşturan, düzenleyen bağımsız olaylar, oluşlar. Öyküden farklı olarak, zamansal bir izlek, sebep sonuç ilişkisi taşıyan oluşlar, hareketlerdir. Öykünün olayları için bu bağlayıcı ilişki gerekmediği için bu terim kullanılmaktadır.

dışını hayal etmek, bilinçli ya da sezgili bir çabayı gerektirir. Karanlık sinema salonunda, hayattan daha büyük imajlara; evde, televizyon kutusuna bakan bireyin, hatta, kendi kendine okuduğu kitabın sayfaları arasındaki bireyin baktığı yön, anlatıcının yönüyle bir ölçüde sınırlanır. Tabii ki burada, bakanın ve okuyanın kendi iç dinamikleri, bu anlatıcı bakış açısını kırabilir; "öteki" okuyucu ya da izleyen olarak bu bakışı aşabilir, farklı yorumlayabilir, kendi bakışıyla yeniden bir anlatı üretebilir. Ama yine de bu anlatının yapılanışı, mantığı ve ideolojisiyle her an yeniden belirlenebilmeye açık bir durumdur.

Doğrusal, bütünlüklü, ilerlemeci mantığın ya da yapının dışındaki metinler, okuyana ya da izleyene iç konuşma, iç düşünme kapılarını açtıkları için açık, açılımlı metinlerdir. Şiirsel anlatı bütünüyle bu iç dünyaya, hayalin, yaratıcı eleştirinin dünyasına açık bir tarzdır. Ama konu bütünlüğü, gelişme çerçeveleri çizili ve sonunda kapanan metinlerde aktif izleyicilik ve okuyuculuk zorlaşır; deneyimin o andaki dinamiklerine bağlı kalır. Metz'e göre ise seyirci sadece kendisine gösterileni görür. Karanlık bir sinema salonunda, projektörden gelen ve bütün salonu kaplayan bakış açısının ardındaki, projektörün gerisindeki görüntünün kaydedildiği mekânın hayali, hem filmin nasıl bir dil ve anlatıya sahip olduğuna hem izleyiciye, hem de o andaki toplu seyretme dinamiklerine, bütün bir deneyime bağlıdır. Filmi yapanın bu hayali mekânı, bu yeniden tasarlanabilir karanlık boşluğu yaşayan bir mekâna çevirmesiyle de yakından ilgilidir. Aynı şeyi televizyon için söyleyebilir miyiz? Televizyonun mesafeyi ve mekânı tekrar, ve yeniden tekrar üretimi ve temsili, bu deneyimden daha farklı bir ilişki biçimidir (bunu ilerde açmak üzere şimdilik burada bırakıyoruz.) Yine de televizyon anlatımsallığın pek çok geleneğini ve stratejisini sinemadan alır, yeniden temsile sunar; bu nedenle de sinemadaki anlatımı anlamak, televizyonu anlamak açısından da önemlidir.

Metz'in ileri sürdüğü ikinci özdeşleşme biçimi de, karakterlerle ilgilidir. Sinemada, anlatılan öykü süresince, fikirleriyle, davranışlarıyla, yakın çekimlerde izlediğimiz duygusal ifade biçimleri ile karakterler, özdeşleşme için beklerler. Karakter geliş-

mesinin; seyircinin beklentilerine, mitlere, normlara uygunluğu; aşina ilişki kalıplarına göre gerçekleşmesi, geleneklerin ve geleneksel stratejinin bir parçasıdır. Doğrusal ve ilerlemeci anlatımın vazgeçilmez unsuru olarak temsile burada da değinmemiz gerekiyor. Temsil, temsil etmenin toplumsal ilişkilerin bir ürünüdür; işaretler ve anlamlar üretir. İlişkileri, toplumu, bireyleri, grupları, deneyimleri, somut ifade, anlam ve işaretlerle ortaya koyarlar. Soyut ideolojik söylemlerin ifade bulması; söze, biçime, görüntüye, sese, konuşmaya, yazıya, filme dönüştürülmesidir. Anlatım bu ifade alanlarından biridir ve bütün medyayı kaplar. İlerde karşılaştıracağımız siyasi temsille de karşılıklı bir ilişki içindedir; ama, bu ilişki doğrusal ve kesintisiz değildir. Burada sözünü ettiğimiz anlatımla ilişkisi; özellikle ötekinin temsili noktasında nasıl bir dil yarattığı ve bunun ne tür *kalıp yeniden üretimlerle* çoğaldığı da önemlidir.

Mesela, kadının melodram filmlerindeki temsili ya da sıkça örneklediğimiz kara filmlerdeki temsili, kadın anlatılarının içine yerleştiği film dillerini, cümlelerini verir. Anne ve sevgili olan, cinselliği arkada, bazen hiç görünürde olmayan, sevgi, şefkat ve bakımın sembolü olan kadınlar; jestleriyle, bakışlarıyla, kameranın onlara baktığı açılarla, hangi mesafelerden çekildikleriyle, içlerine yerleştirildikleri mizansenlerde belirli kalıplar üretir. Aynı kadın, kara filmde bir kara kadın, kötücül kadındır; cinselliği vardır; uyarır, tahrik eder, aldatır; felaket, cinayet, karanlık getirir. Mekândaki dolanımlarıyla, onlara yöneltilen ışıkla, kostümleriyle, duruşlarıyla bir bütündürler. Bakışın ve hazzın görsel nesnesi olarak kadın ve onun çeşitli kalıplara bürünmüş halleridir söz konusu olan. Yine örneğin; Amerikan kovboy türü filmlerde hiçbir zaman kameranın bakışının direk muhatabı olamayan, dilleri olmayan, yüzlerine hiç yakın plan çekim uygulanmamış, karakter gelişmesine dahil edilmemiş oyuncuları Kızılderililerdir. Buradan yola çıkıp, herhangi bir filmde "öteki" kimdir bulabilirsiniz.

Roland Barthes'ın açıkladığı temsil mekanizmasını şöyle özetleyebiliriz: Önce bir kesme kesip, çıkarma hareketi vardır; buna "decoupage" deriz; buradan tabloya ulaşırız. Tablo kenarları ol-

dukça net belirlenmiş, çerçevesi çizilmiş, geri dönüş yapılamaz "*plan*"lardır (laid out). Tablo belirli bir toplumsal bağlamda ve kompozisyon içinde bir fetiş nesnesidir; politik ideolojik anlam yüklüdür. Bir *konu bütünlüğü, bir mevzusu olan* bütün anlatılar sınırları geri dönüşsüz olarak kesilmiş, çerçevelenmiş tablolardır. Uçları kapalı anlatılar, seyircinin zihninde, o konuya ilişkin yeni fikir üretimlerinin mümkün olabileceği bir alan açmaz.

Kapitalizmin ve bu dönemin kültürel mantığının ve öğretisi olan modernizmin, doğa ile insanı ayırdığını söylemiştik. Kadını erkekten; çocukları, yerlileri, farklı kültürleri insan/ yetişkinlerden; kamusalı özel (mahrem) alandan ayırır. Bu bakışta doğa ve onun uzantısı mekân gibi; kadınlar, çocuklar, yerliler, tarihte önde gelen toplumlar, "ilkeller", sömürge halkları, öteki inanışların insanları verilidirler ve kendilerinden başka şey üretmezler. Onları anlatan metaforlar, doğayı anlatan metaforlarla çakışır. Onların hepsi vahşi, ani ve düşünmeden hareket eden, fevri, her an parlayabilir; dolayısıyla kontrol edilmesi gereken, eğitilip, işlenmesi gerekenlerdir. Belki de doğa ve onun uzantısı mekâna en yakın olanlardan biri kadınlardır. ***Antonia'nın Yazgısı / Antonia / Antonia's Line*** (Marleen Gorris, 1995) filmini yazan ve yöneten Marleen Gorris, bunu sıkça dillendirir. *Kendinden başka bir şey üretmeyen doğa; kendi yasaları ile kendini doğrulayan doğa*; yani yaşam ve kadın. Kendi kendini doğurabilen; doğası gereği üretken olan; ele geçirilmesi, zapt edilmesi, ıslah edilip ekilip biçilmesi, uygarlaştırılması gereken kadın, doğa ve onların ortak mekânı yaşam, sözcüklerin şairane ya da küfürlü mecazlarında bile aynı çağrışımlara mazhar ya da madun olurlar.

Radha Bharadwaj'ın filmi ***Closet Land*** (bu film ulaşılması hayli güç bir film ve yılına da ulaşmak mümkün değil, ben 1990'larda seyretmiştim. Türkçe'si de ***Dolap Ülke*** olabilir; İngilizce; bilgi için film künyelerine bakınız) ise bu anlatıların ve anlatıların ardındaki erkek otoriter iktidarın en uç noktalardan birinde hangi anlam ve temsilleri üretilebileceği üzerinedir. Neresi olduğu belli olmayan bir ülkede, hangi zaman olduğu belli olmayan bir dönemde, (her ikisini de istediğimiz kadar çok sa-

yıda tahmin etmek mümkündür) çocuk kitapları yazarı genç bir kadın, bir gece yarısı, apar topar yakalanır ve sorgu odasına çekilir. Sorgu uzun soluklu bir işkencedir. İşkencenin amacı kadını kendi bedeninden utandırıp tiksindirecek, kendi bütünlüğünü parçalayacak bir kendini aşağılatma sürecini başlatmaktır. Kadın bedeni ve siyasi olarak hor görülen erkek ve çocuk bedenleri; gücün, otoritenin, tahakkümün kendi gücünü gösterebileceği bir zemin olarak; ele geçirilip, egemenliğin sahiplenileceği bir muharebe alanı, bir toprak parçası gibi uzanabilir.

Beden, iktidar savaşının en somut, en kaba zeminidir. Kate Millet bu iktidar hiyerarşisini, filmin otorite ve cinsellikle ilgili temsil ilişkilerini nasıl tartıştığını yorumlar (Millet, 1994). Gorris ise; ***Antonia***'da, filozofların, bilim adamlarının, hatta sanatçıların gökyüzünde açtıkları soyut mekânı; unuttukları yeryüzü mekânını; ya da bu mekân üzerinde açtıkları o karanlık mesafesinin mekânının boşluğunu doldurur ve gökyüzündekini yeryüzüne kavuşturur. Kuramdan ve yorumdan hiç taviz vermeden, kadınların yeryüzü ile, insanların tasavvurları arasındaki mekânını yaşamın kendini doğurarak doğrulayabildiğini anlatır.

Bugün karşımızda alışık olduğumuz fiziksel görünümü, toplumsal mekânları, gözü kapalı çizeceğimiz bilişsel haritaları, sokakları, caddeleri, meydanları, pazar alanları ile kodlarını okumayı bildiğimiz kentsel mekânımızın değişmekte olduğu; ontolojik bir sarsılmanın yaşanmak üzere olduğu; hatta bazı bölgelerde, hali hazırda, yaşandığı tartışılmaktadır. Ekonomide dünya sistemini kavrayan küreselleşme; elektronik, metropolitan, popüler hatta postmodern bir kitle kültürü; ve medyanın "küresel köye" çevirdiği toplumsal, kamusal ve kültürel dünya, gerçekten, dünyamızın gitmekte olduğu tek doğrusal yol mudur? Bugünün baskın resmi yalnızca bu tanıma mı sığmaktadır?

Michael Sorkin; bilgisayarların, kredi kartlarının, telefon, faks ve benzeri mesafe ve zaman ilişkisini kökten değiştiren sentetik araçların, kentin bildik sıvasını değiştirmesi ile ortaya çıkan, mekâna bağlı olmayan bir kent tipini ortaya çıkardığını söylemektedir (Sorkin, 1992). İleride de değineceğimiz gibi, bu coğrafyasız kentin özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde ge-

liştiğine işaret etmektedir. Kablolarla iyi örülmüş ağların üzerinde yükselen gökdelenler; arabalardan oluşmuş halkaların içinde ulus çapındaki mağazalar zincirine bağlı koskocaman alışveriş merkezleri; "tarih" üniforması giydirilmiş festival havalı pazar yerleri ile bir kıyıdan ötekine uzanan, sanki havası alınarak üstü mühürlenmiş oteller; kentsiz, uçsuz bucaksız banliyöler; kuzeyden güneye milyonlarca çatının üstündeki parlak antenler ve ülkenin üzerini bir bulut gibi kaplayan, hepsi aynı gösteriye yüzlerini çevirmiş çanak antenler bu coğrafyasız kenti görülebilir kılmaktadır.

Sorkin, 1950'ler ve 1960'larda, "megapol"lere doğru büyüyen kentsel alanın kesintisiz yayılmasının, kentleri bölgelere dönüştüren bu coğrafyasız kentin alarmını vermekte olduğunu söylüyor. Sorkin'e göre; bu uçsuz bucaksız banliyö kentleri, tıpkı, art arda farklı programların kesintisiz yayın yaptığı televizyon kanalları gibi, bir günlük yayının bütün farklılıkları silerek, bütün unsurları aynı kılarak, sonsuz bağlantılarla bir anlam üretmesi gibi; farklılıkları kentsel alanın devamlılığı için silip süpürür ve sınırsız, kavramsal bir bütünlük talep eder. Bu görünmez siber banliyölerde (Cyburbia - Wriston) alıştığımız toplumsal alanlar yerine, biçime anlam verecek bağlantılararası alanlar vardır ve bu yeni kentte her şey her şeyle yan yana durabilir. Aslında bildiğimiz hiyerarşiler güçlendirilerek sıkıca kapatılmış, yerleştirilmiş ve mekânsızlaştırılmıştır (fixed & despatialized). Mühürlenmiş kavanozlarda sıkıştırılmış hiyerarşilerin bazı raflarda muhafaza edilmesi gibi. Oysa, Sorkin, "fiziki olan kent, statü ve kuralları bilebileceğiniz, net biçimde gelişmiş toplumsal ilişkilerin tarihsel haritasıdır" der. Ekonomideki görünmez el yeni bir coğrafya edinmiştir ve sokağın yerini modem ve faks makineleri almıştır. Çokuluslu şirketlerin uzak bürolarının faks makinelerini birbirine bağlayan fiber optik kablolar, ekonomik işleyişin dünya çapındaki görünmez ilişkilerinin yumağını oluşturur. İletişim ve hareket edebilirlik yeteneği ile merkezlerinden ve kenarlarından özgürleşmiş yeni dünya düzeni ve *tek bir tüketim vatandaşlığı* ile yeni kentler, tasavvuru zor bir benzeşme göstermekte ve benzerlik televizyon sistemi ile çoğaltılmaktadır. Bu yeni

kentler, herhangi bir özgül alanla bağlarını gevşeterek; yerel, fiziksel ve kültürel coğrafyanın bütün yerleşik ilişkilerinin dağılması özelliğini gösteriyor. Sorkin, kapitalin, elektronik üretim araçlarının ve tek tarz kitle kültürünün küreselleşmesinin, geleneksel kent farklılıklarını düzleştirerek, mekânı özelliksiz bir konuma sokmuş olduğuna işaret eder. Bu yeni kent, yine Sorkin'e göre, *yeni ayrımcılık modelleri* geliştirmektedir. Yurttaşlığın üzerinde yeni gözlemleme ve yönlendirme düzeyleri yükseltilmiş; fiziksel ve teknolojik yöntemler elektronik muharebe çeşitlemelerinin evcilleştirilmesi ile güçlendirilirken; eski yerleşim merkezleri alt sınıflara terk edilmekte ve özel koruma sistemleri ile *sığınak siteler* ortaya çıkmaktadır. Elektronik kalelerle korunan yerleşim alanlarından, elektronik mühürler altındaki iş yerlerine, hava alanları ile dünyanın ötesindeki benzer bürolara ve eğlenme, dinlenme tema parklarına kadar uzanan korunmalı bir dünya haritası ortaya çıkmaktadır. Eski kentlere, bu kentlerde kalan insanlara, dünyanın steril elektronik cam duvarlarının dışında kalan kısmına, insanlarıyla soluk alan, mücadele eden, tarih ve coğrafyayla yaşayan dünyaya neler olmaktadır acaba?

David Harvey, 1970'li yıllarda mekânın ekonomi politiğinin tartışılmaya başlandığı çalışmaların içinden; kapitalist üretimin mantığının, üretim süreci ve ilişkilerinin kendi coğrafyalarını yarattığını söyler (aktaran Işık, 1994, Harvey 1978). Üretimin koşullarını kolaylaştıran bir coğrafya yaratırken, daha önce kurduğu mekânları kapitalist birikim için bir engel olarak da görebilmektedir.

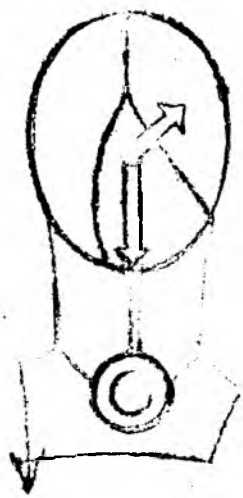
"*Kapitalist gelişme .... (coğrafi) çevredeki geçmiş sermaye yatırımlarının değerini korumak ya da yeni birikim olanakları yaratmak uğruna bu yatırımların değerini yok etmek alternatifleri arasında ara bir yol bulmak zorundadır. Kapitalizmde sermayenin zaman içinde belirli bir anda kendi koşullarına uygun bir fiziksel çevre yarattığı; ancak daha sonra, genellikle kriz koşullarında bu çevreyi yok etmek zorunda kaldığı bir gerilim söz konusudur.*" (age 1978:124).

Işık, bize, coğrafya disiplinindeki çalışmaların, mekânı, toplumsal bilimlerin kültür, ekonomi ve politika ile birlikte tartış-

maya soktuğu 1970'lerden günümüze dek uzanan çizgide ve ilk dönem olarak sunduğu 1970'li yıllarda ve yapısalcılık üzerinde gelişen tartışmaların, "kapitalizmin kendine özgü bir coğrafya yarattığını, başka bir anlatımla kapitalist birikim sürecinin özgül bir coğrafi mantığı olduğunu ve bu coğrafyayı kavramsallaştırmadıkça, kapitalizmi kavrayışımızın eksik olacağını gösterdiğini", söylemektedir (Işık, age: 19)

Çokuluslu kapitalizm döneminde, sanayileşme sonrasının büyük kent insanları, gündelik yaşamlarını etkileyen bütünlüklü bir durumla karşılaştılar. Bu durum, çevre ile merkezin; kentsel ile kırsalın; cinsiyete dayalı çatışmaların; etnik, ırksal ve ulusal kimliklere, cinsel tercihlere, ortak çıkar ve ilgi alanlarına yönelik gruplaşmalara dayalı farklılıkların, sınıf çatışmaları ile birlikte ayrıştığı ve iç içe girdiği yeni harmanları ve çatışma alanlarını içermektedir. Büyük kentlerin yeniden harmanlanmakta olan dokuları, farklı coğrafyaların kültürel, düşünsel ve sanatsal üretimleri ve bunların yeniden üretim ve yayımı için şüphesiz önemli ve karşılıklı etkileşimli bir durumu beraberinde getirmektedir. Kültürel mantığını gelişmiş kapitalizmin büyük kentinden aldığı öne sürülen çok kimlikli yeni ilişki biçimleri bu noktada tartışılmaya başlandı. Tartışmaların bir ucunda; tanımı ve tanıları oldukça geniş bir postmodernist durum tahlili durmaktadır. Aşina olduğumuz modernist yaklaşımların içinden çıkan ya da dışında kalan veya dışında kalmayı seçen bazı tartışma gövdeleri de yerellikleri, farklı konumları, ulusal kategorileri tartışmaktadır. Farklı disiplinler; küresellik, yeni dünya sistemi, yeni kültürel kimlikler diye genişletebileceğimiz; farklı bilgi gövdelerinin farklı tanım ve sorun saptamalarıyla açılıp, daha da genişleyen bu tartışmalara, farklı paradigmalarla yaklaşıyor. Bütün bu olup biteni, bu çok yönlü tartışmaları bütünlüklü olarak kavramanın ve tahlilini yapabilmenin hayli güç olduğu bir dönemi yaşamaktayız aslında. Yeni dünya düzeni diye sunulanın ne denli yeni olduğu, bu yeniden haritalaştırmanın tarihsel ilişkisinin ne olduğu

ve bütün bunları yeryüzünün bütününe bakarak nasıl konuşup tartışabileceğimiz gibi bir sorun karşımızda durmaktadır.



Kırık Zamanlarda Mekânda Kaybolmuşların Gece Haritaları

ebû şükr'ün saat bir buçuğu
her zaman sonbahar
tek tek bütün kapıların ardında
şüpheli yabancılar
telefon çaldı mı cevap verse de kimse konuşmuyor
7.000 liraya bozdursa da namusunu
yine meteliksiz
gergedan uykularında
ingilizce konuşan nasyonal sosyalist almanlar
kıvılcım ve petrol sarhoşluğu
ensesi traşlı bir kadın yalnızlığını kusuyor
cigara dumanlarıyla birlikte

.....

Attila İlhan, "*Orta Doğu'dan Gece Telgrafları*",
Ben Sana Mecburum, 1960

Dr. Caligari, Kafka ve Biz

Bohemyalı aziz heykelleri masallardaki devler gibi yükselirler köprünün üzerinde. Uzakta mı, yakında mı bilinmez, bir yerleri gösterirler. Yukarda, başlarımızın üzerinde taş kahramanlar, köprünün kuleleri ve şato uzayan bir boşlukta, kentin gri siluetini çizerken, köprü de kentin iki yakasını birbirine bağlar, dar sokakları geniş meydanlara çıkarır. Her kentin bir rengi var mıdır? Bir tonu ya da siyah-beyazlığı? Belki de belli anların, düşündüğümüz bazı şeylerin, bazı dönemlerin siyah beyaz olmak dışında bir seçenekleri yoktur. 1919'da Kafkalı Prag griydi. Fil-

min açılış sahnesinde, kaçan kadastro memurunun nefes aldığı noktanın üstünde; yoğun, gri, barok mu desek, gotik mi, muhtemelen ikisi de; ama kesinlikle gücünü erke dönüştürdü dönüştürecek kent, taş heykeller kadar sindiriciydi. "K., ana yolu köye bağlayan tahta köprüde uzun süre dikildi, gözlerini kaldırıp aldatıcı boşluğa baktı." (Kafka, 1982:5) Kafka, *Şato*'yu yazdığı sıralarda, bir mektubunda, "doğmadan önceki kararsızlık" diye özetlediği hayatını sorgular:

> *"Yapabilir miyim, yapabilir mi? En çılgın azimle ayaklarımı yerden kesip, taşınabilmeye bırakabilir miyim? Sonra nereye, nereye taşıyacak bu beni? Azim gerçekten sadece bir metafor. Şöyle de diyebilirim 'en son noktaya dayat'. Dayatmak, herşeyden çok alttan gelene, insanlığa; ama madem ki bu da yalnızca bir başka metafor, bunu yukardan üzerime dayatana, beni hedefleyene de yöneltebilirim. Bütün bu yazılar da gelecektekilere, ön saflardakilere dayatmadır." (Kafka, 1974:212)*

Kafka bunca bulanıklığı çağından alır, çağına verirken; mektuplarında kararsızlığın, bir şeyleri taşıyıp bir sonuca götüremememin acısından dem vurur. Sayın K'nın üzerinde bir boşluk gibi uzanır şato ve Kafka'nın bay K'sı bir türlü giremez şatoya. Etrafında dolanır durur. Bir türlü getiremez işin sonunu. Bir yanda, hani o hep geçerli çıkış vardır: 'Evlenirsin çocukların olur'. Öte yanda, 'gerçeği anlamanın' dayanılmaz tutkusu. Eğer, öfkeler, fanteziler yaşama biçimlerini etkilemiş masallar, anılar, tarih yazımları, 'sıralı tarih yazımı' kurgusundan çıkarılabilirse; sırasız, çizgisiz, aktarımsız anlatımlara varabilir. Kafka'nın ya da bir diğerinin dayattığı ve dayatamadığı yerden alarak tarihi, edinilmemiş olan bir anlatıma geçilebilir. Etrafındaki merkezkaç kuvvetiyle, dışarı daha dışarı itilmişliğinden silkinip, uzaklaştığı merkeze müdahale edebilmek mümkün mü? Hatta dalgalar halinde dışa itilmenin dengelerini sarsmak, ters yüz etmek yapılabilir bir şey mi? Şato'nun sayın K.'sı dalgalara kapılarak uzaklaşıyordu ve şatoya varamıyordu bir türlü. Kafka ise, olabildiğince, merkezden, ortalamadan uzak yaşıyordu. Uz-

laşmak artık mümkün değildi ve geri dönüş yoktu. Ama dayatmakla nereye gidilebilir ki diye soruyordu.

Yönetmen Soderbergh'in dayatabilmiş **Kafka**'sı (1992, ABD), dedektif hikâyesi kahramanı gibi, gözlerini kısıp bakan cinayet masası şefine bakar bir; bir de morgda yatan kadastro dairesinden arkadaşının sevgilisine bakar. Kadının işkence çarmıhından çıkartılmış, örselenmiş eline bakarız hep beraber. Kafka, dedektif hikâyesi kahramanı gibi sigarasını üfleyen komisere, "Evet mutlaka dayanamadı erkek arkadaşının ölümüne ve o da ..." benzeri bir şeyler mırıldanır. Tarihe tanıklık etmek ya da Kafka için gerçeği bulmak, tarihle veya gerçekle uzlaşmayı da beraberinde mi getirmiştir? Kafka bizim bildiğimiz Kafka olsa, bir kuşkulu bakış, bir örtük sorgulayış arardık satır aralarında. Ama Sodebergh'in dayatmış, Şato'ya girmiş, devrin "renkliliğini" görmüş Kafka'sı söylüyor bunları. Ve "ondan sonra nereye?" sorusunun cevabını böylece bir kez daha alıyoruz. Uzlaşmanın, uzlaşıyor gibi yapmanın hüznü. Soderbergh bir metin gibi yeniden okuyor Kafka'yı. Kafka'yı yeniden, griler grisi 1919'lu bir Prag üzerine yazıyor. Böylesine yoğun, gri hüznün, kristalleşmiş, kat kat açılımını izlemek, ürettiği duyguları paylaşmak büyük bir zevk doğrusu.

Paul Willemen, izlenimci zevk, röntgencilik zevkinin aksine olan bir şeyler de sunabilir, sunmalıdır ve sunuyorsa buna bakılmalıdır, der. Bir filmin çeşitli düzeylerde sunduğu metinlerin açılımına ve okunmasına yönelik tartışmasında, Willemen, Raymond Williams'ın Brecht'i takiben, "kompleks görmek" diye adlandırdığı sanatsal üretim ve ona yeniden bakıştaki bu çok yönlü okumaya dikkat etmenin gerekliliğine işaret eder (Willemen: 53). Böylece filmde çizilen genel coğrafyanın da kendine ait bir okuma alanı açtığını görürüz. Soderbergh'in filminde Prag böylesine güçlü bir metin olarak karşımıza çıkar. Kamera, siyah beyaz film malzemesi ve kentin görkemli silueti bir tez olarak gözlerimizin önündedir artık. Hradcany yani şato, batı yakasında şehre tepeden bakar. 12. yüzyıldan beri oradadır ve hep otoritenin mekânı olmuştur. Şatonun aşağılarında küçük dar sokaklarıyla Mala Starna uzanır ve Karlav Most ya da Charles

Köprüsü'yle Stare Mesto'ya, eski şehre bağlanır. Sabah alacasında, en güçlü ve ürkütücü suçların saatinde, genç bir adam soluk soluğa koşar sokaklarda. Kamerayı ve ayak seslerini ensesinde hissederek, geçer köprüyü ve Bohemyalı heykelleri. Kentin öte yakasındaki dar sokaklar, merdivenlere; merdivenler kuytulara, dehlizlere açılır. Duvar afişleri 1919'u gösterir. Sonra bir kemeraltı çıkmazında üstüne saldırır bir ucube. Kentin urlarını büyütür. En derin uykusunda kent ahalisinin, bu garip katil, çığlıklarını savurur. Uykularında bir kez daha siner insanlar. Melon şapkalı, iyi paltolu adam mükafatlandırır canisini. Ölen genç adamın üzerinden çıkan resmi alır.

Siyah beyaz filmin estetiği, gölge ve ışığın oluşturduğu keskin geometri, nemli parkeler, kuytularda korku, şüphe, giz motifleri, daha ilk sahnelerde bizi, bir türden diğerine, bir estetikten bir üsluba sokar. Çağrışımlarla dedektif öyküsüne hazırızdır artık. Bir yandan 1919'lu Prag kentinin kendisini görürüz; öte yandan 1919'lu Alman Dışavurumculuğu'nun (expressionism) estetiğini ve gotik ve barok siluetleri ile yükselen sanayi kentini, modernizmi ve modernizme öfkeli anlatım üslubunu hissetmeye başlarız.

Tarihe tanıklık eden kent, kendini tarihselleştiren imgeler üretir. Böylesi bir çağın sokaktaki insanının sebepsiz gibi duran, ama defalarca üretilmiş, dehşetli kaygısını, neredeyse nefesinden korkan küçük insanını görürüz. Işık ve yarattığı gölgelerin nefes nefese çizdiği resim; çağdaş insanın kendisini mütemadiyen ufaltan binalar, araçlar, makineler, kalabalıklar ve karışıklıklar karşısında önlenemez korkularının dile gelen üslubu; *kara film*'in (film noir'ın) kent, suç, otorite karşıtlıklarının parodisi, onların sinema diliyle ustaca verilmiştir. Kameranın dar ve ıslak sokaklarda daha çok bir ayak sesi gibi oyuncuyu izlemesi ile bir dönem sinemasını hatırlatarak, kendi öyküsüne bir boyut ekler Soderbergh. Kristalleşen film bir yanıyla dedektif hikâyesi anlatacaktır ve bunu kara film üslubuyla verecektir. Humphrey Bogart gibi bir nefes alır sigarasından, Kafka'yı sorgulayan dedektif. Aslında Bogart gibi olmadığını hem o bilir, hem de biz. Çünkü aslında o Bogart'tan daha gerçektir. Ve ister açıkça bil-

sin ister bilmesin, modern kentin urları için vardır o; sebebi mevcudiyetine karşı, sabah alacası işlenen suçları örtmek, başka türlü yorumlamakla da var olmayı sürdürecektir. Olsa, olsa, bir uyumsuz daha intihar etmiştir.

Kristalin bir başka katmanında sokaklardan yukarılara, köprüden şatoya doğru kalkan kamera Alman Weimar Sineması'nı selamlar. Yarattığı atmosfer tamamen dönemin en avangard sinemasına öykünmedir. Dışavurumcu Alman ustaların plastik estetiği adım adım izler kenti. Büyüyen, devleşen figürler, uzayan incelen sokaklar, kuytular ve o kuytularda kaygıları 1919'un. ***Dr. Caligari***'nin sevgili genç şairi ile aynı çıkmazdadır Kafka.[1] Dostu faili meçhul bir cinayete kurban gitmiştir. Kafka da Francis gibi şüphelenmektedir. Soderbergh hem Kafka'yı, hem de Francis'i azat edecek, kendi dönemlerinin dışında yazılmış, onlara ait bu öyküde, onları kendi dönemlerinin engellerinden kurtaracaktır. ***Dr. Caligari***'nin öyküsünü ilk düşleyen Çek Hans Janowitz'dir. Kracauer Janowitz'i onun kendi notlarından aktarırken, gerçeğin düşlere karıştığı, düşlerinse dehşet görüntülerine dönüştüğü Prag şehrinde doğduğunu söyler (Kracauer, 1974: 61-76).[2]

Janowitz, bir gün, arkadaşı Karl Mayer ile ***Dr. Caligari***'nin öyküsünü yazmaya oturduklarında, dönemin Prag kenti ile beraber tüm Avrupa'yı saran makine ve kent, makine ve insan ilişkilerinin dehşet öykülerinden esinlenmektedirler. Yazdıkları senaryo UFA stüdyolarının yöneticileri tarafından öylesine değiştirilmiştir ki, artık Francis de çıldırarak, modernizmin makineleşen, kurumsallaşan yapısına kurban edilmiştir. Böylece iki genç yazarın dışavurumcu öyküsü sadece plastik dekorlarda kalmıştır. Kafka'nın mesai arkadaşlarına da yapılan bu değil midir? 'Başarısız', uyumsuz insanların sonu intiharlar, çıldırmalar, tı-

[1] ***Kafka*** filmi, *Dr. Caligari*'yi pek çok açıdan çağrıştırmakta. Şehrin, düş bulanıklığının ve dehşetin anlatımında Soderberg'in özellikle Weimar dışavurumcu sinema dilinin estetiğini seçtiğini söyleyebiliriz. Ayrıca Boğaziçi Üniversitesi sinema dersinde film üzerine konuşurken öğrencilerimden Dafne Kısakürek filmde duvar afişlerinde *Dr. Caligari*'nin de bulunduğunu hatırlattı. Bense filmin *Dr. Caligari*'ye nasıl da atıf yapmaya çalıştığını anlatmaya uğraşıyordum. Dafne bunu kolaylaştırdı. *Dr. Caligari* (R. Wiene, 1919, Almanya).

[2] Kracauer bu sözleri Janowitz'in notlarına dayanarak söylediğini belirtir. s. 61

marhanelerdir. Soderbergh'in Kafka'sı tüm bunlardan öç alır adeta. Kafka şatoya girer; gerçeğin koparılıp geri getirilmesi gereken yere ulaşır. Kreşendo! Film renklenir. Kafka dayatıp görmüş, sonuna kadar gitmiştir. Okuldaki kendisi gibi Musevi olan, o cesaretli iki arkadaşı gibi yapmıştır. Kafka mektuplarında neden bu cesaret sorununa ve etnik grup özelliklerine değinir bilinmez. Arkadaşlarının cesaretinin karşılığı ölüm olmuştur. Soderbergh bu mektupları okumuş; o da, bu duyarlılık noktasına takılmış mıdır? Ama Kafka'yı yolladığı yerde, Kafka'nın bulduğu şey, kendini bir kez daha diğerlerinden koparacak hüzün, daha büyük bir suskunluktur. Belki de bu nedenle Soderbergh'in Kafkası, bir Musevi mezarlığında İbranice yazıtlı mezar taşının altından açılan dehlizle, bir Kabala öyküsü gibi girer Şato'ya. Bir ortaçağ labirentinde yol alır; gizli kodları aşıp, gerçeği bulmaya yola çıkar. Mezarcı ve aynı zamanda heykeltıraş olan dostundan, tıpkı kendi hayatındaki dostu Max'tan söz aldığı gibi, söz alır. "Ben dönmezsem yazdıklarımı yok et. İyi bir dost böyle yapardı." Tuhaftır ki, o dost yazıları yok etmediği için, biz şimdi, hem Şato'yu okuruz, hem de Kafka'yı Şato'ya girerken görürüz. Soderbergh bir Kafka okuyucusu olarak, Kafka'nın yarım bıraktığı ya da bırakmak istediği yerden alır Kafka'yı ve başka bir yere taşır. Biz seyredenin de öyküleri, yazılmış tarih metinlerini, filmleri işte böylesine alıp taşıma, alıp götürme şansımız vardır. Film bu anlamda aktif okuyucunun, aktif seyircinin filmidir. Seyredeni kendi hikayelerini üretmeye çağırır film. Kafka şatoya tozlu bir dosya gözünün içinden çıkarak girer. Bürokrasinin istifleyemediği bir aykırı memur olarak. Çokgen bir mekâna varır. Ayrı bir bilmece, bir kodlar sistemi gibi. Bizler bu şekilleri bir yerlerden tanırız.

Bazı filmlerden de; mesela: ***Gülün Adı / Name of The Rose*** (J. J. Annaud, 1986); şatoya girilmesiyle birlikte film renklenir. Bunun akla gelen ve gelmeyen pek çok nedeni olabilir. Kreşendo demiştik, çünkü bütün renkler, bütün türler hep birden oynamaya başlar: bilimkurgular, ***Metropolis***'ten (Fritz Lang, 1926) ***Brezilya***'ya (Terry Gilliam, 1985, İngiltere) dedektif hikâyesi, kara film devam ederken; politik film, dehşet filmi ve son

macera filmleri de şenliğe katılırlar. Kafka o kadar Kafka değildir ki artık, neredeyse "ben Kafka, Franz Kafka" diyecek ve James Bond gibi gülümseyecektir; ya da bir Mel Gibson kadar çevik ve zekidir. Jim Collins, 1980 ve 90'ların sinemasında, filmlerin eklemlenmeli olarak, türleri melezleştirdiği bir değişime işaret eder (Collins, 1993: 31). Filmler, türler arasında esnetilmiş bir alanda gezinir; türlerin formüllerinde dolanırlar. Bu özellik postmodernizm semptomu olarak görülmekle birlikte; kültür ve türlerin televizyon ve elektronik araçlar yoluyla yeniden kullanıma girmesi, arta kalanların değerlendirilmesi olarak tanımlanabilir. Böyle tanımlandığında, merkezin kendini yeniden üretim faaliyetine ve kendi yaşam malzemelerine yabancılaşması sonucu, arayışına çıktığı üretim için gerekli malzeme arayışı olarak çözümlenebilir.

Şatoda modern makineye yapılan yakın plan çekim, bize dev aynasında otoritenin günahlarının renklerini gösterir. Belki de, Soderbergh, dönemin dehşet ve paranoya ile üretilmiş ilk "makine insanlar"ını lobotomiden geçirterek, sisteme kurban ederek, urlarıyla büyüyen kente geri yollayan bir çarkı feleği, şatoyu, renkli vermeyi seçmiş olabilir. Kafka'nın kadastro dairesinden esasında bir Spartaküs olan hanım arkadaşı, olanı biteni Kafka'ya anlatırken 'onlar' diye bahseder şatodakilerden. Kafka biraz sinirlenir, "Onlar" da kimdir; bu Spartaküsler de böyle gizemli konuşmayı severler (1919'da Sosyal Demokratların hükümeti sırasında Freikroplar Spartaküsler üzerine ağır saldırılarda bulunurlar ve Rosa Luxemburg ile Karl Liebknecht 15 Ocak 1919 öldürülürler). Şato renklendiğinde, Kafka tanır onların kim olduğunu. Bir dönemin kahvelerinde şairlerin, ressamların, politik grupların tartışıp görüştüğü mekânlar, o mekânların kamusal alanı, yani, insanların yüz yüze kültür üretme mekânları gri bir bölümde kalmıştır. Renklerin hakim olduğu yerde makine ve insanın işkence tezgahları vardır. Kafka siyah beyaza geri döner. Biz sinema salonundan çıkarız. Geride düşlerin gerçeklerle karıştığı ve dehşet görüntüleri ürettiği bir tek Prag mı kalmıştır?

Ulus Devletin Krizi, Sanayii Kentleri ve "Korkunun Dili" Katiller Aramızda: M Filmi Üzerine[3]

.....
Yüzü yoktur;
her yönden bakar,
olmayan yüzü.
dili yoktur;
bütün dillerden
konuşur,
korkunun dili.

Nilgün Üstün[4]

Film "gerçekliğin özgür yanının donanımını" sunarken; tüketim kültürünün artakalanlarınca sağlanmış temsillere hısım olan bir tarzda, çağdaş dünyayı alegorik bir yeryüzü gibi açarak, ikincil özelliğin temsilini önerir (Allen, 1987: 233). Richard Allen, Benjamin'in sinema üzerine olan görüşünü böyle yorumlamaktadır. Weimar Sineması'nın özgüllüklerinden konuşmaya başlamak metropol, modernizm, sanayileşme, ulus devlet sancıları ve Weimar Cumhuriyeti'nin deneyiminden konuşmak anlamına geliyor. Bu modernizmin estetik deneyimlerinin de bir yüzü. Fritz Lang'ın 1931'de yaptığı ***M*** filmi, kendi mekânsal ve zamansal özelliklerinin karmaşıklığında tarihsel bir nesne olarak; ulusal, kültürel, toplumsal özgüllükleri bize ne söylemektedir? Film Hitler'in iktidarı ele geçirmesinden hemen önce ve Alman solunun son zaferinden sonra gelen durgunluk havasının bitiminde çekilmiştir. Filmin senaryosu Lang'ın o dönemde evli olduğu, Almanya'dan ayrılmasıyla boşandığı Thea von Harbou tarafından yazılmıştır. Von Harbou Almanya'da kalmış ve Nazi

[3] ***M*** (1931, Fritz Lang, 118 dk.); pek çok gösterimi 99 dk. üzerinden yapılmaktadır. Filmin adı ***Morder unter uns*** (*Suçlular Aramızda*) olacakken yükselen Nazi döneminde bazı anlamları ima edeceği düşüncesi ile ***M*** olarak değiştirilmiştir.

[4] Şair Nilgün Üstün'ün yayına hazırlanan çalışmasındaki "*Hepimizin Bildiği*" adlı şiirinden şairin izniyle alınmıştır.

filmlerinde çalışmaya devam etmiştir. Film Düsseldorf'taki seri cinayet haberinden kaynaklanmaktadır. Yeni Gerçekçilik'in etkisi altında bazı gerçek suçluların ve sokak insanlarının kullanıldığı Kanguru Mahkemesi sahnesi ve belgesel sahneler görülmektedir. George Sadoul'a göre film ekspresyonizmden çok Kammerspiel'e[5] daha çok şey borçludur (Sadoul, 1965: 202).

M anlatımsal katmanlarıyla birlikte, günlük yaşam ve hayatın tekrar, tekrar üretilişini içinde barındıran karmaşık bir yapı taşır. Weimar Cumhuriyeti'nin sonuna doğru yükselen politik, ekonomik ve toplumsal kriz, bu karmaşanın kentin ve karşılıklı duran farklı grupların günlük faaliyetlerinin temsili filmsel mekânın tasarım ve kullanımından bize ulaşmaktadır. Bakan, ***M*** kentinin polis teşkilatından 4 milyon insanın terörize olduğu bu cinayetlere hemen bir çözüm bulmasını ister. Terör devlet aygıtında güçler ayrımının çöküşünün ve istikrarsızlığın işaretidir. Devletin üç işlevinin dengesi politik kriz altında sallanmaktadır. Bu durum Poulantzas'ın terimleriyle istisnai devlete doğru uzanmaktadır. Yani günlük yaşamda devlet terörü, kendini polis ve zaman zaman da ordu yoluyla aleni olarak göstermektedir.[6] ***M***'de halkın tedirginliğini ve huzursuzluğunu izleriz. Aynı zamanda polis insanların özel yaşamlarından kamusal ortamlara kadar uzanan müdahale ve tedirgin edici bir tavır içindeyken, bir yandan da suçluları bulmakta ve sorunları çözmekte gösterdiği beceriksizlikle halkta korku duygusunu ve yanındaki komşusuna bile güvensizliği tırmandıran, kitle paranoyasına da yol açan bir işlevsizlik içindedir.

[5] *Kammerspielfilm:* Kelime daire konuşması filmi anlamına gelmektedir. 1920'lerde Alman sinemasında hem Max Reinhardt kammerspiel tiyartrosundan 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 anlatımsallığı ile oyuncuların yüz ifadeleri ve davranışlarıyla biçimlenen karakterlere verilen önemdi. Bazen bu üslup sahnelerin uzamasına ya da 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.

[6] Poulantzas'ın politik krizlerde, krizin öznel koşullarına ve iktidar blokunun ilişkilerine göre farklılıklar gösteren, Bonapartizm, askeri diktatörlük ya da faşizm gibi örnekleri getirebilecek istisnai devlet analizine bakınız: Nicos Poulantzas, *Fascism and Dictatorship*, London: Verso, 1979 c: NLB, 1970. Ayrıca tezin başında yer alan ideoloji ve hegemonya tartışmalarına bakınız.

Modern kentin yeni toplumsal kontrol ilişkileri, kurallar ve yeni polis nizamı ile yeraltı dünyasının muhalefeti paralel gelişmektedir. Lang'ın sorgulaması yazınsal olmaktan çok, sinemasaldır. Film, neredeyse, yorucu ve sarsıcı çapraz kesmeler ve paralel montajla, polis şefinin katili yakalamak için bir yöntem arayışı sırasındaki jesti ile başlayıp, yeraltı dünyasının başında olan kişinin jesti ile bitirilmektedir. Lang sinemasal zaman kullanımını, bu iki farklı grubun farklı zamansal ilişkilerini farklı kullanarak geliştirir. Pek çok eleştirmen Lang'ın bu iki grubun bire bir benzerliğini göstermeye çalıştığını söylemekle beraber, Lang zamansal tasarruf ilişkilerindeki farklılığa da dikkat çekmektedir; bu, modern zamanlara ve yaşayan kente yönelik çözümlemeci bir bakıştır. Mesela, yeraltı dünyası için sürenin kullanımı önemlidir ve biz bunu adamların cep saati ile olan ilişkisinin sıkça görüntüye yansımasından çıkarabiliriz. Katili yakaladıkları binanın güvenlik saati, yankesici ve dilencileri örgütlediklerinde yaptıkları zaman planlaması, onların zaman konusunda bilinçli ve ekonomik davrandığını gösterir. Adeta modern zamanlara ve kentsel yapıya daha çabuk adapte olduklarını ya da neredeyse bu yeni dönemin bir üretimi olduklarını da söyleyebiliriz. Daha önceki toplumsal yapının ve ilişkilerinin kanunsuzlar kesiminden farklı olarak, var olan yeni bir tür organize ve kentli kanunsuzlar grubu olduğunu görürüz. Oysa polis teşkilatı zamanın tasarrufunda eski toplumsal ilişkilere daha uygun olabilecek bir esneklik ve gevşeklik içindedir. Acaba Almanya'nın ulus devletleşme, sanayileşme süreci, bu sürecin yer aldığı tarihsel iklim, Almanya'da bu dönemdeki iktidar bloğunu oluşturan unsurların bileşkesi, toplum içindeki muhalif ve müttefik sınıf ilişkileri ile ne kadar ilgilidir?

Polisle yeraltı grupları arasındaki farklılık filmin mekânsal tasarımı ve tasarrufuyla ilgili olarak da gözlemlenebilir. Her iki grubun kentle ilişkileri ve kenti haritalama biçimleri farklı temsil edilmektedir. Polis araştırmasını yukardan bakılarak çizilmiş haritalar üzerinde daireler çizerek yürütmektedir. Elimizdeki siyasi ve coğrafi haritaların o kuşbakışı görünümü, onun yukardan bakılan ve üzerinde istendiği gibi oynanabilen bir hareket zemi-

nine döndüren bakışı ve bunun çeşitli temsil biçimleri bu çalışma içinde tekrarlanmaktadır. Haritaların, savaşlarda ve savaş filmlerinde, serüven, istila, keşif hareketleri ve filmlerinde, ana haber bültenlerinde bir otorite, harekat, yönetim, tasvir ve tanıtım zemini olarak kullanımından bahsediyoruz. ***M*** filminde polis de böyle kullanmaktadır haritayı. Halk ve şehir ayrılmaz; bütünleşmiş bir varlık gibi, bir kütle gibidir. Düz, derinliksiz, kişiliksiz. Nasıl da nefret ettiklerini, işlerini zorlaştıran bir şey olduğunu, polis şefinin şu cümlesinden çıkartabiliriz: "Halk iğrenç bir şey". Yeraltı dünyası harita üzerinde yaşadıkları tarzda hareket ederler. Sokak sokak; her köşe başı, ev numaraları avuçlarının içi gibi bildikleri ve yaşadıkları bir şeydir. Hatta, onlar sokakların altındaki kenti de bilirler. Kent polisin düz ve sınırlı bir düzlem olarak gördüğü bir şey değil aşağıdan yukarıya ya da tersi hareket edilebilen, haritalaması dikey olarak da çizilebilir bir şeydir. Lang'ın modern kente yaklaşımını, ***Metropolis***'te (1926) olduğu gibi dikey olarak çizdiği estetikte de görebiliriz. Kent, tıpkı pek çok ütopik ya da ütopyası kırık bilimkurgularda, Weimar dönemi Alman dışavurumculuğunda ve ondan hayli etkilenmiş kara film türünde görüldüğü gibi, görüntüye taşınmaktadır. Kent aşağıya ve yukarıya dikey olarak büyür. Sokak düzeyi klostrofobiktir ve alt sınıfların yaşam alanıdır. Geometrik olarak, sınıfsal piramit temsil biçimini bulur. Lang, Alman dışavurumculuğunun temsil formlarını kullanarak, kanun ve düzen uygulayıcılarını, otoriteyi aşağı köşe açılarından çekerken; sokağı, köşe başlarını, apartmanların merdiven boşluklarını üst geniş açıdan çeker.

Sinema ve metropolleşen kentler, sanayi kapitalizmi ve emperyalizmin içinde ve onunla beraber ortaya çıkarken, bu ilişkilerin farklı yaşandığı farklı coğrafyalar ve toplumsal yapılar içinde de farklı algılamalara, temsil ilişkilerine ve retoriklere dönüşür. Kültür tarihi ve kuramları açısından özgül olarak değerlendirilen Almanya'daki sanatsal, kültürel yeniden üretim, dışavurumculuğundan avangardlara kadar, ilk modernist estetik ve temsil biçimleriyle, kendini bir farklılık olarak açığa çıkarmıştır.

Alman Edebiyatı metropole olan şüpheci tavrını sinema ile olan şüpheci ilişkisinde de sürdürdü. Sinema metropoliten kitle kültürünün bir parçası olduğu için, sinema eleştirisi büyük kentin eleştirisini uyarladı. Metropol Almanya'da, taşra edebiyatının bakış açısından bakıldığında, diğer Avrupa ülkelerinden daha fazla kötü ve şeytani bir güç olarak görüldü (Kaes, 1987:10).

Kaaes'in tartışmasında gördüğümüz, metropol estetiği ve Alman ulusal özgüllükleri tartışması, Alman marksizmi içinde tartışılan kamusal alan bağlamında, yeni bir kamusal mekân ve kitle tüketimi olarak sinema, Almanya'daki burjuva devrimi ve ulus devletleşme süreci tartışmalarına kadar uzanabilir. Geç ve yukardan devrim, toplumsal, politik, ideolojik yeniden üretimlerdeki rolleriyle entelektüellerin konumu ve onların kırsal ve kentsel bağları, bu özgüllüklerin, farklılıkların oluşmasında önemli bir rol oynamıştır.

Lang'ın *M*'i, bütün bu tarihsel ve coğrafi özgüllüklerin en krizli anlarından birinde, neyin nerede olduğu ile, şüphenin ve belirsizliğin anı ve mekânı ile çakışır. Bu nedenle belki, filmde politik bir cümlenin içi birden boşalır, belirsizleşir, anlamsız kalır. Film bu belirsizliği temsil eder ve tekrarlar. Kamusal ve özel (mahrem), kanun ve düzen, otorite ve kitleler, suç ve ceza, normal ve anormal, politik ve psikolojik ayrımların ve karşıtlıkların içinde bulunduğu "Kanguru sahnesi", bu tarihin sorgulanışının doruk noktasıdır.[7] Ama aynı müphemlik Lang'ın dilinde ve bakışında da vardır. Anlatım mekânsal ve süresel bir opaklığın sahnesine dönüşür; doğrusal bir gelişme izlemez; doğru ve yanlış karşıtlığının yerini kaybettiği ve cevapların geçersiz kaldığı daireler çizerek dolanır adeta. Lang elbette döneminin psikoloji ve toplumsal psikoloji kuramcılarıyla aynı zamanı ve coğrafyayı paylaşan biri olarak, kitle psikolojisi tartışmalarından da etkilenmiş görünür. Dahası; edebiyattan "gerçek" politikaya kadar kitlelere ait yargılar, sanki sanatçının hanesinde kararsız bir

[7] "Kanguru Sahnesi" bölümünün Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'sından etkilenerek oluşturulduğu söylenebilir. Hırsız ve dilencilerin orkestrasında, sokak insanlarının mahkemesinde böyle bir etkilenişi hissetmek mümkün.

algılayışla eklemlenir. Filmde, oldukça sık, kalabalıkların toplanışını, kitlelerin kent içinde "yığınlaşmasını" izleriz. Bir çeşit özgül kamusallık alanı oluştururlar. Kahveler, kulüp ve gazete bayilerinin önleri gibi o günün kamusal mekânlarında ortak davranışlar gösterir. Günlük hayatın bu temsiliyle bir medya aracı olan sinema, tarihsel bir gösterge niteliğine de dönüşür. Duvar gazeteleri, afiş standları önünde toplanan kalabalıklar, kitlelere olumsuz bakan o günkü Alman söyleminde sıkça görüldüğü gibi, dalgalanan, köpürmeye hazır bir büyük yaratık gibidir. Filmde pek çok kez, kendiliğinden bir kalabalık olarak kitle rahatsız edicidir. O halde kontrol edilmesi gerekir. Hatta geometrik düzenlemeler içinde. Tıpkı faşizmin bu konu üzerine geliştireceği estetikte olduğu gibi.

Kitlelerin bir şekil ve yoğunluk olarak, yani bir kütle olarak, algılanması sanayi kentleri, kalabalıklaşan toplumsal yaşam, kitlelerin kontrol edilebilmesi konusunda gelişen ısrarlı korku ile başlayan bir olgudur. 1910'lu yılların Avrupa sinemaları, yönetmenin başarısını, o zamanın büyük ilgi gören tarihsel epiklerinde, kalabalıkların iyi yönetilip yönetilmediği ile ölçmekteydi. Çünkü, kalabalıklar önemli bir olgu olarak hayatı kavrıyordu. Otoritenin sağlanabilmesi üzerine gelişen obsesif bakış, faşizm ve onun popüler kültürü propagandanın bir aracına dönüştüren estetize etme eğilimi, askeri ve otoriter bakışın geometri tutkusuna eklenince, karşımıza, geometrik seyir nesnelerine dönüşmüş kalabalıkları getirdi. Hitler döneminde dönemin kültür ve sanat adamlarının yarattıkları görsellik tasarımı kitleleri bakışın nesnesi yaparken ve seyir olgusunu kontrollü, geometrik, düzenli ve ihtişamlı olarak planlarken; izlemecilik zevki ve insanı seyrin nesnesi yapan bu bakış meydanlara, stadyumlara, sokaklara yayıldı. Kitlelerin yapı ve kimliklerinden çok ne için, nasıl biraraya geldikleri, birarada oluş şekilleri, kürsüden bakıldığında görsel olarak verdikleri haz ön plana çıkmaktaydı. Bu şeklin kontrol edilebilirliği, disiplin altında görsel çeşitlemeler sunmaları üzerine birçok stil geliştirilmekteydi. Kitlenin seyrin malzemesi olarak yeniden üretilebilirliği, insanların biraraya gelişlerinin, sanat, politika ve kültürün üretimi için bir

ham malzeme olarak algılanışıyla birlikte gelişmiştir. İnsanın kültürün, yaşamın bağlamından, doğasından ve "kendi halinden" koparılarak estetize edilmesi ve başka bir bağlamın imgesinin nesnesi olması "içi boşaltılmış ve kontrolü mümkün nesne toplum" anlayışını üretir. Bu anlayış Hitler faşizminden diğer yerlere de yayılmış; Sovyetler Birliği'ndeki şenliklerde, stadyumlarda oturanlarla oluşturulan yazılar, sloganlar ve şekiller yaratmış; bu pratik pek çok ülkede ve Türkiye'de de tekrarlanmış, hatta geliştirilmiştir. Kadını bir görsellik nesnesi olarak gören, bakışın hazzına sunan anlayış, 1950'lerde, Hollywood'da revü kızlarından sahnede yıldız, çiçek gibi şekiller oluşturan kareografiler yaratmış ve yukardan çekim teknikleriyle müzikal filmler üretmiş, geniş bir yelpazede kendini tekrarlamıştır.

Bu geometrik estetik anlayışın karşısında; kitlelere, kalabalıklara farklı bakışın pek çok örneğinden beslenerek günümüzde kamerasını çok farklı bir üslubu yakalamak için kullanan Wong Kar-Wai, ***Chungking Ekspresi / Chongqing Senlin*** (1994, Hong Kong) ve ***Düşkün Melekler / Duouo Tianshi*** (1995, Hong Kong) filmlerinde, bu farklı bakışın karşı dilini yeniden yaratır. Kalabalıklar kameranın gözünden sürekli kaçar; hızla değişir. Durağan kameranın önünden ışıklar, sokaklar ve insanlar hızla akar. Yönetmenin bakışı onları kavrar; bize ancak kendi bakışından oluşturduğu bir harita sunar. ***İngiliz Hasta / The English Patient*** (Anthony Minghella, 1996, İngiltere) filminde haritacılık yapan pilot "yukardan ancak haritalayabilirsin ama keşfetmek için aşağıya inmelisin" der. Kendi arzusunun nesnesi haritalarına insanları uydurmaya çalışan Hitler faşizminin estetiği, bunun karşı alanında gören gözün çizdiği ve iktidarı almak için keşfe doğru yol bulan haritalar kendi farklı yollarında yürümeye devam ederler. Farklı bakışın karşıt dili, yaşama çok boyutlu ve derinlikli bakan gözü, geleneğini oluşturan ilk örneklerinden birini Lang'dan alır.

Lang ***M*** filminin anlatımını doğrusal ve yatay değil, tıpkı modern kentin görüntüsünü oluştururken yaptığı gibi dikey olarak oluşturur. "Gerçek zaman" (sinemasal olmayan) kentin hikâyesinin mekânsal üretimi içinde titreşimler oluştururken,

sürekli çapraz kesişlerle hikaye dikey olarak yapılandırılır. Yani, hikayenin zamansal yapılanışında anlar mekânın içine yayılır. Bu aynı zamanda "katil kim?" türünün gerilimini de farklı kılar. Seyirci aslında başından itibaren yeterince ipucuyla beslenmiştir ve katilin kim olduğunu bilmektedir. Gerilim kentle, belirsizlikle ve çatışan ilişkilerle sağlanmaktadır. Dedektif öyküsü bir toplumsal bilinç öyküsüne dönüşür. Kafka ve Brecht melezi bir mahkeme, Lang'ın kendi müphem bakışıyla, gerilimi çözülmesi gereken yerden alır ve grubun içinde, bireyler arasında daha derin bir muhakeme sürecine, hatta toplumsal düzeye taşır. Lorre'un savunması bir başka Alman meselesi midir? Dilencilerin mahkemesi sırasında soruşturan kitlenin içinde herkese ait çift kimlik meselesi böyle bir şeye mi işaret etmektedir?

...bu itiraf da, katilin Alman perdesinin eski karakterler ailesinden geldiğini göstermektedir. Katil, kendi şeytani ikizinin tesirine yenik düşen Prag'lı Öğrenci / Student of Praque'daki Baldwin'i hatırlatır; o da uyurgezer, yarı ölü Cesare'ın öz evladıdır (Kracauer, 1974: 221).

Kracauer, ***Dr. Caligari***'den, ***Prag'lı Öğrenci***'den, ***M*** filmine doğru uzanan Alman deneyiminde, bireyin kendi şeytan ötekisi ile mücadelesine işaret etmektedir. Gerçekte bu sorun ne kadar Alman meselesi; ne kadar kendi toplumuna, yaşadığı yere benzeyen bireyin meselesidir? Eski zaman ve mekân ilişkilerinin topluluk üyesi (cemaate yakın toplulukların) şimdi modern bireysellikle karşı karşıyadır. Toplumsallığın zorluklarını taşırken, "aramızda dolaşan suçluların" vebali altında ya da kaosun ve düzen bozukluğunun içinde yaşarken; bir gün herkesin toplumsal suçların bedelini, bu vebali ödeyeceğini hissetmektedir. Dolayısıyla "Alman Mahkemesi"nin önünde tarihsel duruşun toplumsal toprağı ve kitleler durmaktadır. Bir türlü harekete geçememekte, tepki verememektedir; toplumsal paranoya ile yan yanadır ve toplumsal deneyimdeki suçluluk duygusundan hiç de ırak değildir. Korku ruhu yiyebilir (Fassbinder'i hatırlayalım); ruh ortak deneyimden mustarip düşmüştür; suçluluk duygusu, anarşi ve otorite arasında tutuklu kalmış müphem anlarda, kendini cezalandırmaya dönüştürebilir.

M, Lang'ın 1930'lar Almanya'sında yapılmış en başarılı sesli filmlerinden biridir. Oldukça popüler olmuş "gerçek hayat hikayesi"ni anlatımın merkezine oturtmaktadır. Bir yanda Kammerspiel'in stilize edilmiş gerçekçi geleneği, öte yanda dışavurumcu tarzın şehir tasvirleri filmin estetik ilişkilerini açıklamaktadır. Lang krizi ve karmaşayı temsil ederken, psikolojik korkuyu ve yeraltı dünyasının tasvirini de anlatımına katar; böylece 40'lı ve 50'li yılların tür filmlerine de katkıda bulunur. Lang'ın katmanlı anlatımı, filmin sonundaki didaktik sahne -99 dakikalık kopyada, bir annenin "biz de çocuklarımıza sahip çıkmalıyız" üst sesi- hariç bırakılırsa, bir öneride bulunmadan, daha çok sorgulayan bir üslupla, Almanya'nın o günkü gündemini anlatan bir alan açmaktadır. Bürokratlardan sokak satıcılarına, sıradan insanların korkularından çocukların tekerlemelerine, modernizmin etkilerinden, geleneklere, binalarla değişen kent çehresinden kırlara kadar geniş bir panorama sergiler. Zamanı Almanya mekânında mühürleyen sokaklardaki korku, otorite, organize suç ve polis kıskacı, köşe başlarındaki polis kontrol noktaları ve herkesin kimlik kağıtlarını yanında taşıdığı gecelerde kameraya girer.

Bu noktada, Reich'ın analizi ile, toplumsal yapının varolan koşulları faşizme kitle tabanı sağlamıştır (Reich, 1970). Ana hatlarını Bismarck'ın geç ve yukarıdan burjuva devriminin belirlediği Alman ulus devletinin görece "otoriter" yapısı, tarihsel olarak devletin öznel ilişkilerinin, insanların ve yaşamın yeniden üretiminin, diğer geç ve yukardan devrimlerle de ortaklıklar taşıdığı bir yapıda, kültürel üretim alanında "babalar" ve "oğulları" arasındaki çatışmanın ağır alanını açığa çıkarır. Bu gerilim, geçmişin, ve daha geniş bir bakışla tarihin sorgulanışı II. Dünya Savaşı sonrası Yeni Alman Sineması'nın belirgin karakteri olmuştur.

Kent Sureti, Suret-i Korku: Cinayeti Görmezden Gelme İklimi...

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 varoluş 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 taşısa 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 oluverse, 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 mekânlardaki anlık ilişkileri, üşüyen ve korkan ve terkedilmiş bakışı, yersiz yurtsuzluğu, hiç kimsesi kalmamış hali ile bize "cinayeti gördüm" der sanki. Bu toplumsuzlaştırılmış mekân 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 çığlığın imgesinden korkarak göz göze gelmekten korkuşumuzla karşılaşırız. Hayalle gerçeğin, fanteziyle deneyimin, kamusalla mahremin birbirine karıştığı mekân 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 aşinası olmadığımız bir yerdir. Modernizm, kent ve mekân üzerine çalışan pek çok düşünür ayrı ayrı modern sanayi kentinin ayırt edici dönüşümün bu özgül mekânının anlaşılabilir ve kavranabilir olma özelliğini geride bıraktığına işaret ederler. Lefebvre'e göre modern dönem öncesi mekân, toplulukların biçimlendirdiği anlık ilişki kurulabilen,

yaşayan totalitelerdi ve bunlar modernitenin soyut mekânı tarafından sömürgeleştirildiler. Parçalara bölünme ve bağlantıların ayrışması ile oluşan bu soyut mekân eskinin tamamlanmış, bütünlüklü olarak tecrübe edilebilen mekânının yerine geçmiştir. Alışılmış Öklidyen geometri, Lefebvre'e göre, 1910 yıllarında çökmüştür (Lefebvre, 1991). Görsel, soyut, sanal bir mekân yeni var oluşumuzun mekânı olmuştur. Simmel (1950, 1978), Benjamin (1973) ve Friedberg (1993: 3) bu yeni kentsel mekânın fenomeni olan aylaklardan ve yabancılardan söz ederler. Artık herkes bu yeni mekânın yabancıları, kışkırtıcıları, asileri ve avareleridir.

20. yüzyılın başında sanayi kentleri bu kentlerin gerçekten yabancısı olanlarla dolarak kentin değişen yüzü yerlilerinin de yabancılaştığı 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 katmerleşiyordu. Kente ilişkin sinemasal ve görsel estetiğinin ilk üretildiği sinemalardan yukarda belirttiğimiz gibi, Alman Weimar Cumhuriyeti'nin sinemasıydı. Her şeyden önce sinema tarihine en belirgin ilk örneklerden biri olarak geçen bu ulus-devlet sineması, Alman Devleti'nin Deutche 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 eğitme 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 *Kammerspiel film*, 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 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 birarada 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 Janowits'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 fil-

min 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 birtakım 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 zamanmekânının (*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 stilleriyle, melez formlarda yeniden ve üstelik bu sefer daha geniş bir coğrafyada yaygınlaşması önemli görünmektedir.

Beni kendisine doğru bir yolculuğa çıkaran Weimar Sineması ve onun belirgin ve son örneklerinden ***M*** (F. Lang, 1931) gibi filmlerle günümüz sinemalarını karşılaştırmaya iten belki sadece bir sezgiydi. Bu sezginin kaynaklarını soruşturmak için, her şeyden önce karşılaştırmakta olduğumuz farklı tarihsel iklimlerin birbirini çağrıştıran yanlarına bakmalıyız. Çağrıştıran pek çok özelliğine 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 mekân, 1930 bunalımı, devlet otoritesinin ve polis devletin baskısıyla organize yeraltı suç örgütlerinin aynı gücü pay-

aştıkları ortam, işsizlik, toplumsal bütünlüğün sarsılışı, yükse-
şoven milliyetçilik gibi karanlık suların içinden çıkmaktaydı.
Sanayi kentine doğru akan göç istenmese de aynı toplumsal mekânı 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 mekânda yani, kentte, ekonomik kriz ve işsizliğe yenik düşüyor; farklılıklarıyla birarada yaşayamıyor; birbirine karşı husumet duyguları geliştiriyordu. Emeğe dayalı üretim kırılıyor, teknolojik sıçramanın imkânlı 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. (trompet çalan çocuk, müzik kutusu, dans eden bebekler, gibi kurmalı oyuncaklar). 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 ardı ardına geliyordu. 1930'larda faşizm böyle bir ortamda boy verdi; ideolojisi, söylemleri böyle biçimlendi. Bugün baskın küreselleşme politikaları, küreselleşmiş sermaye küçük ve orta ölçekli ve yerel sanayilere nefes aldıramazken bir yandan da ortaya çıkan yoğun çatışmaların karşısına bunları neredeyse tek çıkar yol olarak çıkarıyor; bir panzehir olarak öneriyor. Böylece gerilim hem ulusal ve uluslararası, hem de uluslarüstü katmanlarda katmerleşerek 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 gel gitler 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 gözükmüyor. 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 topografyasında 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, yasa dışı 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 stillerin

içinden çıkmaktadır. Bu kabuslar, fanteziler ve yeni öncüleri ateşleyecek modern ve ivedi stillerden bazen birisi, bazen de hepsi birarada, tıpkı Weimar Almanyası ve II. Dünya Savaşı sonrası Amerikasında olduğu gibi, bugün de, kara filmi taşıyan ana çizgiler olabilmektedir.

Kara film zamanmekânı, tarihin mekân üzerinde öylesine kendine has bir vücut buluş halidir ki, özel hayat ya da birilerinin özel hayatı sokağa taşınmıştır. Bu tarihin mekân üzerindeki savaş sonrası vurgusu bize olağan dışı bir dönemi işaret eder. Bakhtin'in sözünü ettiği kriz zamanı, olağan dışı zamanın karnavalını hatırlatır. Olağandışı hayat Alman ve Amerikan örneklerinde açıktır. Her ikisi de iki büyük savaşın ardından gelen sıkıntılı, sancılı koşulların içinden çıkmaktadır. 1980 sonrası ise kendi dönemsel özelliklerine 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 aşina olan o normal hayatı anında unutturacak kadar anlık ve yaşanan tek deneyim olacak kadar içinde olunan bir şeydir artık savaş (Balibar, 1991). 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 mekâna mühürlenen zamanı anlatır.

Vivian Sobchack Amerikan kara filminin alışılmadık yapısal bir karşıtlık olarak mahrem/şahsi alanla kiralanmış alan arasındaki karşıtlığı kurduğunu söyler (alıntılayan: F. Pfeil, 1993: 229; Sobchack, 1998). Kişiliksiz, sürekliliği olmayan kiralık mekânlardır bunlar. Yani kimseye ait olamayacak, kimsenin uzun süre kalamayacağı, tutunamayacağı mekânlar: Oteller, lobiler, gece klüpleri, yol üstü konaklama yerleri gibi mekânlarda anlatılan öykülerde çocuklara ailelere pek yer yoktur. Daha doğrusu yoktu. Bugün pek çok ülkeden gelen kara film örneklerinde, kiralık mekânlarında 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 duramadığı 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, dışarlıklı, 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 mekân ve zamanının 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 mekân ve zamanı stilize ederken, gündelik sıradan faşizan yanımızın çıplaklığı, çirkinliği yüzümüze çarpıyor.

Mekânlara 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 kötüleri, zayıfların zayıfları temizlediği, herkesin kendi ötekisine öfke duyduğu, kimsenin kimseye güvenmediği ve kolay kışkırtılabildiği bir puslu havadır. Bu puslu havada herkes, her an, kendinin de, bu tek kişilik arka sokağın merdiven altından koca bir gölge olarak yükselebileceği anın celladı ya da kurbanı olabileceğini sezer sanki; 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 bakışımlı, 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 dışarlıklı, biraz hımbıl görünümlü, biraz bu modern kentin yabancısı 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/ 12. Storeys***, Eric Khoo, Singapur, 1997). Bu dedektif öyküsü hepimizindir, suçlular Lang'ın 1931'de yaptığı ***M*** filminden beri aramızdadır. Bu her şeyin kışkırtabildiği küçük faşistler, her birimizdir. ***Pekin Piçleri/ Beijing Zazhong*** (Zhang Yuan, 1993, Çin-Hong Kong), ***Domuzun Kuyuya Düştüğü Gün/ Daijiga Umule Pajiunal*** (Hong Sang-Soo, Güney Kore, 1996) ya da Tsai Ming-Liang'in 1997'de yaptığı ***Nehir/ He Liu*** ve 1998'de yaptığı ***Delik/ The Hole*** (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 ***Bıçak Sırtı/ Blade Runner***'ından başlayarak, ***Yokedici I*** (1984) ve ***Yokedici II/ Terminator*** (J. Cameron) ve ***Doğru Olanı Yap/ Do The Right Thing*** (Spike Lee, 1989), ***Sonun Başlangıcı/ Falling Down*** (J. Schumacher, 1992), ***12 Maymun/ 12 Monkeys*** (T. Gilliam, 1995), ***Yüz yüze/ Face Off*** (J. Woo, 1997), ***Bıçağın İki Yüzü/ Blade*** (S. Norrington, 1998), ***Devlet Düşmanı/ Enemy of the State*** (T. Sott, 1998), ***Gizemli Şehir/ Dark City*** (1998), ***Karga/ The Crow*** (1994) gibi filmleriyle Alex Proyas, ***Yedi/ Seven*** (1995), ***Oyun/ The Game*** (1997) ve ***Dövüş Kulübü/ Fight Club*** (1999) gibi filmleriyle David

Fincher, 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/ Out Of Sight*** (1998) gibi filmlerin farklı tür ve anlatım üsluplarıyla 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/ Love and Human Remains*** 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/ Fett Welt***, Romuald Karmakar'ın 1998 filmi ***Frankfurt Kavşağı/ Das Frankfurter Kreuz*** filmleri gibi, İngiliz Sineması'nda 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.

Türkiye'deki sinemanın pek çok birbirine aykırı örneğinin aralarındaki önemli duruş farklarına rağmen, yaşamın temsilinde bu tarzı seçmeleri mekân 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 Giritlioğlu, 1996), ***Ağır Roman*** (Mustafa Altıoklar, 1996), ***Eşkıya*** (Yavuz Turgul, 1996), ***Tabutta Rövaşata*** (Derviş Zaim, 1996), ***Masumiyet*** (Zeki Demirkubuz, 1997), ***Usta Beni Öldürsene*** (Barış Pirhasan, 1997), ***Karışık Pizza*** (U. Turagay, 1997) ***Gemide*** (Serdar Akar, 1998), ***Laleli'de Bir Azize*** (Kudret Sabancı, 1998), ***Her Şey Çok Güzel Olacak*** (Ömer Vargı, 1998), ***Güneşe Yolculuk*** (Yeşim Ustaoğlu, 1999) gibi filmlere baktığımız zaman dünyadaki örneklerinde de görüldüğü gibi bazen bazı yönetmenlerin kendine ait üslubunun, şiirinin ana hatlarını çizerken, bir başkasının taklidine dayalı ya da tamamen alıştığı görselliğin kaçınılmaz doğal bir tekrarı olarak

kurulmuş filmler olabiliyor. Bazıları için yalnızca "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 mekânı, artık kent mekânın 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, çıkartılır 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, kamusallığımız 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 mekân 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.

Ronuald Karmaker'ın Millenium Projesi için 1998'de yaptığı ***Frankfurt Kavşağı / Das Frankfurter Kreuz*** filmi, yüz yılın, hatta bin yılın son gecesinde, kara, sıkıcı, soğuk ve yalnız bir Frankfurt anlatır. Artık hayalet kamusalın mekânı, tüm mekâna yayılmış ve sanki topyekün mahrem kabuklara saklanmış, hücrelere bölünmüş gibidir. Kara filmin özelleştirilmiş mekânı, sadece gangsterlerin, yeraltı dünyasının ve famfatallerin dünyası olmaktan çıkmış, herkesin mekânı olmuştur; sıradan herkesin. Kimse artık kamusalla mahrem arasında bir sokak deneyimi yaşamıyordur da, sanki, her yer ve her an bu hayalet kamunun mahrem hücrelerinin yorgun ve bezgin kimsesizliğinde belirleniyordur. Frankfurt'ta bir köşede, küçük bir içki dükkânı, bu geçiş dönemi karakterlerinin terminali gibidir ve 21. yüzyılın terminal insanlarının hüzünlü bir varyete şovu gibi dükkândan gelir geçerler. Andreas Kleinert, ***Gecenin Yolları***'nda (***Wege in die Nacht***, 1999) sanayinin elini ayağını çektiği şehre kamerasını kırdan kaydırarak çeviriyor ve bakıyor. Ve ilk o sınırı görüyoruz; kırla kenti ayıran, bir üretim biçimiyle diğerinin tarihini ayıran, insanların uzun deneyimlerini anlatan, o eski sınırda, molozlar, yıkıntılar, dışarı fırlamış betonarme demirleri, bacalar, terk edilmiş fabrika uzanıyor. Galiba terk edilmiş mekânlar kadar güçlü anlatıcı yok. Orada, geçmiş öyküler asılı bekliyorlar; dostluklar, ilişkiler, mücadeleler; hayatın bir zamanki akışı gözümüzün içine bakıyorlar. Hayatla ölümün, göçmüş gitmiş olanla sınırda bekleyenin hattında yaşamın gerilimi kendi potansiyelini açığa çıkarıyor. Artık kimsenin olmayan o başka yerde, anlatılmamış olanın gücü duruyor. Bu gece ve kent filmi de öyküsünü böyle bir yerden anlatıyor. Gece kahveleri, barları, trenleri, metroda geçen hayatlar ve gündelik terör; sıradan faşizm, işsizlik, insan kimliğinin işsiz olma hali, korku ve kimsesizlik öyküsü siyah-beyaz bir kent anlatısında kendini söylüyor. Jan Schütte'nin 1998 yapımı ***Şişko Dünya / Fett Welt*** filminde Münih'te kenti evleri gibi yeniden tanzim eden, sokaktan kendilerine hayatlar çıkaran evsizler, kent artıklarıyla, boşluklarıyla yaşarken, seyreden bizler onlarla birlikte gündelik hayatın hızla

akıp giden kalabalıklarına, şehirde gecenin nasıl yaşanmakta olduğuna, bakarız. Her gün içinde olduğumuz kalabalıklara karşı bakmaya zorlar kamera bizi. Yaşamın küçük detaylarında deneyimin, dayanışmanın, mutluluğun ve acıların nasıl üretildiğine tanıklık ederiz. Bakmakla görmenin ayrımını sunar film bize. Olanlar ve onlar hep vardır ama teğet geçilirler. Gene fonda ağır koyu bir gece vardır. Ama içinde hayalet kamunun dışladıkları, hayalet kamunun hayaletlerinin yaşamı vardır. Sokak ev olmuş, kara filmin özelleştirilmiş mekânları birilerinin evlerine dönüşmüştür. Son dönem Alman filmleri içinde kent ve geceyi anlatmayı seçenlerin pek çoğunun bu mekânı eleştirerek dönüştürdükleri ya da deneyimin dönüşmüş mekânını baskın anlatımın gettosu olmaktan kurtardıklarını söyleyebiliriz.

Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken

Tarihin, belirgin iklimlerinin ve bu iklimlerin hakim olduğu coğrafyaların günlük yaşama ve sıradan hayatın deneyim ufkuna kazınmış resimleri, renkleri, biçimleri, sesleri olduğunu söyleyip durdum. Bir bütünlük olarak algısına aşina olduğumuz bu temsil formları, ideolojisi, söylemi ve hatta bazen bir şablona dönüşecek imgeleri ile kendiliğinden konuşan bir dil olarak, gözümüzü kapattığımızda bir siluet olarak geri gelecek müteakip hayal gibidirler. Deneyim ufkunun üzerine serili sesler, biçimler, deneyiminden geçtiğimiz bütün haller bize konuşurlar, öykülerini sunarlar. Her anlatı, her temsil ya da her muhalif ses bu manzaranın farklı yüzlerini, katmerlenmiş deneyimlerini sunar. Zaman, mekâna kaydını düşer.

Kara filmin zaman-mekânı I. Dünya Savaşı sonrasında Weimar Almanyasında karşımıza çıkan yoğun bir estetik yönelim, kendi özgül tarzını yaratırken, II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'da filizlenen bir tür sinemasının anlatımsal geleneklerinde devam eder. İlginçtir ki sinemanın henüz kurumsallaşmadığı zamanlardan kalan bazı yenileştirici taze unsurlar, zaman zaman tür sinemalarında kendilerini baskın olmasa da etkili bir damar olarak sürdürebilmişlerdir. Dışavurumcu estetiğin de muhalif, sarsıcı, yenileştirici,

tazeleyen unsurları bu estetiği bu özelliklerinden koparan, popüler kılan ve yumuşatan o tür sinemasının içinde barınabilmiş hatta belki bu tür sinemasına, o tuhaf müphemliği, ikircikli duruşu katarak kışkırtırken boş verdiren, karanlık atmosferiyle boğarken tahammülsüz bırakan, söylemedikleriyle en fazla sözü söyleten bir tarz sunar. Bakhtin iletişimin, sürekli karşıt iki güçten kaynaklanan bir gerilim üzerinde var olduğunu; her kültürün, her dilin bir yandan merkeze çekerek (centeripetal) toplumu aynileştiren (unity) bir güç uyguladığını ama aynı zamanda da merkezkaç (centrifugal) kuvvetlerle toplumun bir yandan değişebilir, ayrılabilir (alterity) yönelimler taşıdığını söyler (Bakhtin, 1981: 272). Bir yanıyla aynileştirirken, bir yanıyla da ayrıklaştıran kara film, belki de, bu güçlerin mücadele alanlarından biri olarak, bu gerilimi en iyi taşıyan örneklerden biridir. Bu yüzden ister muhalif ve eleştirel, ister Jameson'ın tabiriyle politik olarak bilinçsizce, ister tepkisel, ister analitik olsun, özgül bir zaman ve mekân örgüsünün kendi dönüşümleriyle farklı süreçler yaşayarak ve başka türlerle de melezleşerek gelen bu özgül üslup, tarz ya da estetik bize yaşadığımız deneyim ufkunun bir resmini çizer.

Türkiye'de, özellikle 90'ların ikinci yarısından sonra, herkesin dikkatini çekecek ölçüde televizyon film ve dizilerinde mafya ve polis ilişkilerini anlatan yapımların arttığı ya da başka konuların anlatıldığı, hatta bu konulara çok uzak bir ortamın dramalarında bile önemli dozlarda gece, arka sokaklar, gölgeler kırık hayatlar, evlerinde oturan insanların aynı kentte, aynı zaman diliminde, başka gerçekliklerin de yaşanmakta olduğunu; ancak bir film, bir kurgu içinde tahayyül etmeyi isteyebilecekleri öykülerle stilize edilmektedir. Bugün, toplum, onlarca yıldır sadece bazılarının yakındığı kontrgerilla kavramını, şimdi sıcak yuvalarının gündelik yumuşatıcıları büyük televizyonların "ankor" kişileri tarafından kaldırılabilir dozda ve evcilleştirilmiş bir formülle, gerekli aralıklarla almaktadırlar. Dramalaştırma aynileştirmenin en önemli araçlarından biridir. Hem sıradan insanın kamusal dünyasının dışında, bir başka arzın öyküleri gibi duran bu gerçekler, ekrandan hanelere sızarken, mahrem alanları da özelleştirilmiş bir kamusallık kaplar; hem de o haberlerin ha-

ber, malümat ve bilgi kavramlarını radikal olarak değiştiren formülleri sonucunda "haber -drama- show" gündelik hayatın gerçeklik duygusunun hayalle kurmacayla hercümerç olmasına neden olur. Gerçekle hayalin birbirine karıştığı dünyadan geçilir. Bugün artık, gerçeklikle hayatın birbirine karışmasını temsili dünyada da sıradan insan için imal eden bir kurumsallaşma var. Haberlerin dramalaşmış anlatısından hemen sonra, reklam aralarıyla dramaların haberlerde söylenilmeyenin kurmacasına geçildiğinde ve hiçbir şeyin söylenmeyeceği kurmacanın seyirliğinden bir başka seyirliğe geçileceğinden, ne bilindiği, ne hissedileceği asla hatırlanmayacak.

Öte yandan elbette satıhta bir yerlerde Susurluk ve/ veya Hizbullah ya da hapishanede kozlarını paylaşan mafya babaları, bunların haber show programlarında telefon bağlantıları, aynı programda, öteki hatta, emniyet müdürlerinin konuşması; "sempatik", "delikanlı" sunucunun her iki şahsa da "abi" demesi ile ekrandan odalara sızarken, meşruluk zeminine doğru yayılır. Bu da, ister istemez, programcılar ve dizi yapımcıları için iyi "satacak" bir şeydir. Ama televizyonun dili, nedense, aynı kalır. "Ankor" şahsın dili, üslubu hayalle gerçekliğin bulanmasını durdurmayacak ölçüde aynıdır. Ali Kırca'nın şairane çelebi sesi Mehmet Aslantuğ'da devam ederken herkes kendi "avatar"ını seçer. Ve kimseye gökten elma düşmez.

Bütün bunlarla beraber, pek çok televizyon kanalı olduğu ve bunların ulusal boyutta yayın yapanlarının haftanın muhtelif gecelerini dolduracak diziler yaptıkları ve dizilerin her hafta çekim yaptığı göz önüne alındığında, kentin kocaman bir platoya döndüğünü düşünebiliriz. Hayatın soluksuz ve duraksız yaşandığı kentlerin pek çok hayat katmanından biri de, bu kara film platosuna dönmüş kentsel dokudur. Krutnik'e göre bugün kent, Hollywood stüdyolarının kara film setlerine dönmüş gibidir. (1997:92) Giderek kendisi de bir kara film platosuna dönüşen kentin bir yerlerinde herhangi bir dizinin çekimini yapan herhangi bir kameranın objektifinden içeri girenler kara film imgelerinin muhtelif yüzlerini içlerinde barındırmaya başlamıştır.

Her mekân çoklu katmanlarla yaşanır, tıpkı ***Metropolis***'in (F. Lang, 1926) bize ilk kez gösterdiği gibi modern kentsel mekân sadece yatay bir satıhta algılanamaz, dikey hatlar üzerine kurulu yeni bir tecrübe biçimini dayatmaktadır. ***Blade Runner*** (R. Scott, 1982) ise bize, elli yıl sonra filmin anlatı becerilerini de tazeleyip zenginleştirerek, toplumsuzlaştırılmakta ve üretimden ayrıştırılmakta olan mekânın topografyasını, şeklini, şemalini, ne tür deneyimlere gebe olduğunu ve katmanların coğrafyasını taşıyacak yeni bir coğrafya tanımını getirmektedir. Coğrafyanın tanımı değişmektedir. Haritalar artık, dikey bir hat üzerinde çizilebilir; yatay düzeyde zaten coğrafyasızlaşmış ve algısı zor bir "*hiçbir yer*" nesnesidir. Hiyerarşisi keskin olan toplumsallık tipini de beraberinde sunan, bir "topsuzlaştırılmakta olan mekân üretimidir". Bir on yıl sonra Sodernberg, ***Kafka*** (1992) filminde bu iki ayrı dönemin ortak paydalarını bize açan ara metinleri keşfe çıkan bir film sunar. Bu karanlık ve katmerli kentsel dokunun esnetilmiş uzun gece deneyimlerinde pek çok farklı gerçeklik, pek çok farklı hayale karışmaktadır. Yüzyılın kapanmasına yakın Proyas, ***Gizemli Şehir/ Dark City*** (1998) filminde ise bu kentin hem zaman hem de mekândaki farklılaşmakta olan ontolojisine ilişkin sorularımızı kışkırtır. Hiç mekânın, hiç zamanında, kimseye ait olmayan deneyimlerin aslında deneyimsizlik olduğu bir varoluş içinde, giderek kendi korku nesnesine benzeyerek anemikleşen insanların çıkış kapılarını bulamadığı, bu kapı bulunduğunda ise kapının bir hiçliğe, sonsuzluk mekânına açıldığı herhangi bir yer ve herhangi bir zamandır. Kent artık, bütün zaman olarak geceye dönüşmüş bir kara film mekânı retrospektifi gibidir; hatta filmde insanların rüyalarını, hatıralarını alanlar yani bedenden de ötede insan zihnini de ele geçirmeye gelen "kötü adamlar" 1930'ların Nazileri gibi giyinmektedir ve aslında ilginç olan bugün de böyle bir görünümle dolanan gruplar görülmektedir; iyi çocuklar da Amerikan kara filmi dönemi giysileriyle dolanmaktadırlar; yani savaş sonrası Amerikan giyim tarzında. ***Gizemli Şehir***'in ardından gelen ***Dövüş Kulübü/ Fight Club*** (D. Fincher, 1999) ise, kentin yüksek iş merkezleri, çok katlı, çok daireli, tasarım kop-

yası "refah" apartmanlarının karşısına bakımsız, yoksunlaşmış, kamusu çekilmiş kamusal mekânlar koyarken, yolculuğu, terkedilmiş eski kentsel dokunun içinden başlatır. Yolculuksa, kara filmin en önemli karakteri olan, yenik düşmüş, egosu zedelenmiş, kadın korkusuyla yüzleşemeyen beyaz orta sınıf erkeğin kendi iç dünyasına doğru olacaktır; hem yoldaşlarına seslenerek hem de onlardan dehşetle korkup kaçarak.

Değişikliğe uğrayarak gelen kara film ve/veya yönetmenin duruşuna göre değişecek dışavurumcu estetik bütün bu saydığımız gözlenebilir, betimlenebilir olguların hepsini etkilenme ve etkileme alanının içinde barındırsa da sayılan olgularla birlikte yaşanmakta olan iklime aittirler; dönemsel bir özellik taşırlar, deneyim ufkumuz ve temsil ilişkileriyle birlikte üretilir ve yeniden üretilirler. Türkiye Sineması'nın özellikle son yirmi yılına baktığımızda ise, hem dışavurumcu estetiğin ağır bastığı, eleştirel ve muhalif bir bakış içinden toplumsal ilişkilerimizle beraber dönüşmekte olan mekânın yüzlerinin bir anlatıcı olarak filmin anlatım katmanlarında baskın bir özellik kazandığı filmlerin olduğunu görebiliriz. Aynı zamanda, bu dönüşüm ister tepkisel, ister politik bir bilinçle oluşturulmamış ama sezgisel olsun, ister dünya sinemalarında benzer filmlerin yarattığı bir yaygın eğilimden etkilenerek yapılmış filmler olsun ya da yukarda sözünü ettiğimiz, toplumsal olarak üretilen mekânın kaçınılmaz olarak kameranın gözüne yakalanmasıyla olsun, bir kara filmin dönüşü olgusuyla da karşı karşıya olduğumuzu düşündüren filmleri ayırt edebiliriz.

Bu filmler arasından birinci kategori içinde konuşabileceğimiz filmler, yapım ilişkilerinden, yönetmenlerinin genel söylemlerine kadar uzanan özellikleri nedeniyle bir tür sineması içinde değerlendirilemeyecek filmlerdir. Aslında, Türkiye'de bir sinema sanayisi olmadığı düşünüldüğünde, diğer filmler için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Bir tür sinemasının maddi temelini oluşturacak alt yapının olmadığı söylenebilir. Aynı zamanda, dünyaya baktığımızda da, tür sinemalarının eski gelenekleri içinden üretilmediğini, bu döneme ait başka özelliklerin, melezleşen ve dönemsel eğilimler içinde yoğunlaşan farklı bir tür sineması

üretim biçimi ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Sektörün hiç olmadığı Türkiye'de de piyasa ilişkisi, dağıtım ve eğlence sektörü içindeki konumlanışlar düzeyinde belirlenmektedir. Bütün bu nedenlerle birinci kategoriden baktığımızda, daha küçük bütçeli, "bağımsız", piyasaya az sayıda kopya ile çıkan, dolayısıyla daha az salonda, daha kısa süreli gösterim imkânı bulan filmler olmaları, onların tek başına ayırt edici özelliği olmamaktadır. Bu filmleri diğerlerinden ayıran, yönetmenlerin anlatım biçimleridir. İlk başlık altında hiçbir kara film unsuru taşımayan, hatta aykırı özellikleri de olan ***Usta Beni Öldürsene*** (B. Pirhasan, 1997), ***Tabutta Rövaşata*** (D. Zaim, 1996), ***Filler ve Çimen*** (D. Zaim, 2000), ***Masumiyet*** (Z. Demirkubuz, 1997), ***Üçüncü Sayfa*** (Z. Demirkubuz, 1999), ***Güneş'e Yolculuk*** (Y. Ustaoğlu, 1999) gibi filmleri sayabiliriz. Muhalif ve eleştirel bir bakışla, yarattıkları atmosferin dokusunun, bu atmosferi yaratırken, mekânın yeniden üretiminin yarattığı anlatım alanının ve bu anlatım alanının yaratıcı, anlamaya açık, yenileştirici, tazeleştiren açık metinler oluşunun öne çıktığını söyleyebiliriz.

Bu filmler, kara filmin geleneksel taşıyıcı özelliklerine karşıtlık oluşturacak mekân üretimini ve karakter seçimini seçmektedirler. Kara filmin özelleştirilmiş kamusal alanına, türün hiç bahsetmediği sıradan karakterleri sokar, hatta öykünün merkezi kılarlar. Kara filmin geceleri anlattığı puslu ve bulanık havasında dışladığı insanlar ve mekânlar, yani gecenin öteki yüzünün öteki yüzü anlatılır. Kara filmin ötekisi olan filmler olarak, türün arka planında gösterilip de söylenmeyenin, yani dönemsel ilişkilerin kendine doğrudan gönderme yapan, atmosferin kaynağını, o atmosferi yeniden kurarken açımlayacak, ardındaki dünyaya ilişkin seyircide sorular oluşturacak bir anlatımı tercih etmektedirler. Ve bu anlatımın estetiğinde dışavurumcu bir üslup da ön plana çıkar. ***Usta Beni Öldürsene*** sanayinin el ayak çektiği, terk edilmiş bir kent kıyısı görünümüyle açılır. Filmde güçlü bir anlatıcı olarak öne çıkan mekânsal tasarım, ne zaman ve ne için başladığı ve ne olmakta olduğu bilinmeyen bir savaşın sürdüğü herhangi bir yerde, savaşın hayattan, hayatın üretimden koptuğu, geriye tortu olarak, pazar yeri, hanla

pub karışımı kimliksiz bir eğlence ve fuhuş mekânı bıraktığı bir dünya sunar. Bu toplum kalıntısı gibi kalmış yeri kuşatan ve gözaltında tutan bir garnizon ve onun kurallı, üniter kimlikli ve baskıcı militer yapısının karşısında ise, bu mekânı ziyaret eden gezgin, çok kimlikli, kuralların yaşamla ölümün aynı anlama geldiği yerde oluştuğu sirk durmaktadır. Bu süresiz ve isimsiz savaş, esnetilmiş, şu ana ait bir şeydir, sanki tarihi ve zamana ait hiçbir bağlantısı ve dolayısıyla sorumluluğu yok gibidir. Orada hafızasız bir topluluk bırakmıştır. Askerlerin yarattığı korku ve sıradanlaşmış terör, güvensiz ve kuşkucu bir hali her ilişkiye bulaştırmaktadır.

Tabutta Rövaşata da benzer bir şekilde yeni bir coğrafya yaratır. Kent içinin, kara film mekânının dışarıda kaldığı, hatta kentin dışarıda kaldığı, sıkışmış, çıkışsız, kamusuz kıyıdakilerin bu boşluk mekânında ayakta kalma direncidir, söz konusu olan. Yaşam ve ölüm burada da aynı anda vardır ve neredeyse aynı şeydir. Mahsun, kendi iç dünyasının kapılarına kadar dayanan özelleştirilmiş ve görünmez kamunun karşısında bir küçük hayat deliği yaratmaya çalışır. ***Filler ve Çimen***'de ise anlatılan dünya zaten neredeyse bütün organlarıyla yeraltı dünyasıyla örtüşen bir devlet ya da artık daha sık kullanılan adıyla derin devlet bütün perdeyi doldurmaktadır. Ama Zaim öyküsünü ötekinin, mağdur olanın yanından, sıradan, güçsüz ve güç talebinde de bulunmayan çimenlerin yanından anlatır. Kıyıdan anlattığı bu öykülerin esas kahramanları aslında, kara filmin dışladıklarıdır ve tür (genre) tersyüz edilmektedir; tıpkı Demirkubuz'un benzer bir anlatıyı seçtiği gibi. ***Masumiyet*** ve ***Üçüncü Sayfa*** filmleri kapının ardındaki yaşamalara bakar. Baktığı toplumsal atığın kendisidir ve elle tutulur ne kalmışsa onların, yoksul ve yoksun yaşamlarını anlatır. Yönetmenin toplumsal olarak gözden çıkarılmışın dünyasına ait mekânsal yeniden üretimi oldukça baskın bir anlatıcı olarak öne çıkarır. Mekânlar öylesine bakımsız ve terkedilmişlerdir ki, yoksullaşmanın tarihi bu mekânlardan okunmaya başlanır. Kara filmin bir ego önerisi ile geldiği kitlenin mahrem yüzü bir aykırı, ayrıksı anlatı olarak gi-

rer. Yine de bu filmlere özgü olarak, bu aykırı anlatıyı cinsler arasında eşitleştiremediği görülür. Kara filmin kötü kadınından bir türlü sıyrılamaz ve tuhaftır ki bu kuytuda kalmış hayatların da famfatali olduğunu önerir. Günahların, bu yoksunluğun ve yoksulluğun ardında kışkırtan kadınlar vardır.

Güneş'e Yolculuk ise eleştirel mesafesini koruyabilmiş ender örneklerden biridir; öyküsünü anlattığı ötekiyi, ötekileştirme eyleminden kurtarır. Böylece hem eleştirisi sisteme yönelik bir mesafede kalırken, günahları kişiselleştirmeyen bir bakış sunar, hem de öyküsünü mekânlara ve yaşamlara kazınmakta olan zamanın tanıklığında anlatırken, her ilişkinin, kendi ötekisini de barındırarak kurulduğunu; ilişki yolculuğunda kendine daha önce sormadığın soruları sorarak, hem kendini hem de ötekini tanıdığını ve bu ilişkiden sonra artık aynı kişi olarak kalamayacağını önerir.

Diğer filmlerin de homojen olmadığını görürüz. Bunlardan ***Ağır Roman*** ve ***Karışık Pizza*** tamamen bir stil taklidiyken (sırasıyla biri kötü biri iyi taklit örneği olarak), ***Laleli'de Bir Azize*** ve ***Gemide*** filmlerinde yukarıda da sözünü ettiğimiz dönemsel havanın, yönetmenlerinin sezgileriyle bir tür, stil ya da üslup tekrarıyla ve eleştirel olmayan, daha çok tepkisel diyebileceğimiz bir stilin büyüsü içinden tekrar stili yaratma gibi durmaktadırlar. Böylece eleştirel ve muhalif bir dilin sorgulayan ve açımlayan özellikleri yerine birleştirici ve tepkisel bir dille aşina tabloyu yineler ama basit bir stil tekrarı da değildirler.

Gece, Kent ve Çirkin Ördek Yavruları

Biz şimdi, en kanlı yüzyılı en şanlı milenyuma devreden köprüde en süslü, en organik, test edilirken hayvanların kullanılmadığı sabunları satabilmek için en iyi okullara gidip, en sevmediği işlerde çalışan ve en hiçbir şey fark etmez gibi yaşamlarda yaşayanlara satmanın dünyasındayız. Burası gece ve kent, burası ıssız, kimsesiz, soğuk ve çıplak. Burada yaşamın, eşyaların, evlerin hiçbir öyküsü yok, yani, kimliği, tarihi, hatıraları yok. Birbirine benzemenin dayanılmaz yalnızlığında, insanın en

yoğun toplumsal atık olduğu bu iklimde, kolay değiştirilebilir olmanın hafifliğinde var olmak var. Size niye yabancı gelsin ki ya da dünyanın herhangi bir yerindekine? Kamusu çekilmiş kamusal yerler, cemaati yitik bakımsız kiliseler, kitlesi seyrelmiş mahaller, meydanlar, mönüsü düşük açık büfeler, ayak üstü, acil sarılmalar, anında gözyaşları, bir kullanımlık dostluklar artık hiçbir şeyin ikame edemediği ve nereden edinildiği hatırlanamayan deneyimin yokluğunu dolduracak, kurgusu hazır, patenti alınmış günlük hayat paketleri ve yanında verilen, olay olmayan olayların "mış" gibi yapmanın deneyimmiş gibiliği.

Film noir, yani kara film'in 80 ve 90'laraki yeniden yükselişi, özgül estetiğinin pek çok diğer türle melezleşerek yaygınlık kazanması ve bu özgül estetiğin daha önceki yaygınlaşma biçimlerinden farklı olarak, bu son dönemde, belirgin bir coğrafyaya sınırlı kalmaması, pek çok coğrafyada birden tercih edilen bir estetik dil oluşturması, dikkate değer bir olgudur. Özellikle de daha önce de tartıştığımız gibi Türkiye'de bu durumu gözlüyor olmamız anlamlı görünmektedir. Dönemin deneyimlerine, kitlelerin haletiruhiyesine uyduğu söylenebilecek bir estetiğin doğuşu, sinemanın, farklı bir bakış üretirken zamana ve mekâna ait bilgileri de üreten bir kaynak olduğu konusundaki görüşü de güçlendirir. Siyahla beyazın, ışıkla gölgenin keskin ayrımlar oluşturduğu, ışığın parçalanmış, perdelenmiş yansımalarının bol bol kullanıldığı, ışığın parçalanışını, kafeslenişini gösteren pencereler, storlar, apartmanlardaki tırabzanlar, tren rayları, elektrik direkleri ve gökyüzünü çizgilerle parçalayıp bölen telefon ve elektrik telleri, gökyüzünü delen, ufku parçalayan, sivri çatılar ve dik bacalar; mekânın derinleşmesini ve kuytulaşmasını anlatan apartman boşlukları, yaşanılan mekânın artık yalnızca yatay bir satıhta kavranamayacağını, bu modern sanayi kentlerinin gökyüzüne doğru yükselen binalarıyla artık derinliği de olan bir uzayı ürettiğini, bakışın ve algının dikey boyutta da hareket edeceğini anlatan kamera hareketleri (tilt up ve tilt down kullanımının bu estetiğin bir parçası olması) ***Metropolis***

filminin tamamen bu algılayış biçimiyle ürettiği kent tasarımı, daha önce de tartıştığım gibi, bugüne kadar taşınmış ve pek çok bilim kurgunun kent mekânına kaynaklık etmiştir.

Kara film estetiğine daha sonra, II. Dünya Savaşı sonrasında, coğrafyası biraz daha genişlemiş ama sınırları savaşın galibi Batılı üç büyüklerin çizdiği bir bağlam içinde şekillenirken rastlarız. Daha önce de belirttiğim gibi, özellikle de Amerika'da 1940'ların ikinci yarısı ve 1950 ortaları arasına denk düşen bir dönemde baskın bir estetik olarak görülen kara filmi, Fransız eleştirmenlerinin isimlendirip tarif ettiklerini görürüz. Bir tür sinemasıymış gibi sunulmakla birlikte esas olarak sözü edilen dönemdeki polisiye ve dedektif filmlerinin bütününe işaret etmekle beraber, diğer türlerde de bu estetiğin kullanıldığı dikkat çekicidir. Hatta aynı dönem İngiliz Sineması'nda da (hatta biraz daha erken bir başlangıçla) toplumsal gerçekçilik ve işçi sınıfı gerçekçiliği filmlerinde benzer kamera ışık, mizansen ortaklıklarının benzer bir tarzı, hissedilebilir bir estetiği yarattığı görülür. Amerikan Sineması'nın kara filmlerine imza atan pek çok yönetmenin Alman Dışavurumculuğu'nun yetiştirdiği önemli isimler olması ve İngiliz kökenli bir yönetmen olarak Hitchkock'un ürünlerinin bunların yanında duruşu da bu özel estetiğin gelişme öyküsüne epey anlam katar. Kara filmi yaratan belli terbiyeler olduğu kadar biraz düşük bütçeli, basit stüdyo imkânlarıyla kotarılabilen yapısı da önemlidir. Kara film tarzını Alman Dışavurumculuğu, Fransız Şiirsel Gerçekçiliği, Alman UFA ve İngiliz Ealing Stüdyoları'nın konvansiyonlarıyla beslenerek ve 1930'lardaki Amerikan popüler sıkı dedektif romanlarının ve B filmleri içinde şekillenerek oluşturur. Her ne kadar pek çok eleştirmen ve kuramcı İngiliz olan bir şeylerin bir tarz yaratabilirliğine pek itibar etmeseler de ben böyle bir ilişkinin var olduğu kanaatindeyim. Çünkü İngiliz sineması uzun yıllar prodüktörlerin ve stüdyoların sinemasıdır ve film teorisinin ve eleştirisinin auteur teorinin hegemonyasında sürdürüldüğü dönemlerde dönüp de yüzüne bakılacak bir sinema değildir. Ama bu stüdyoların reçeteleri içinde belgesele yakın gerçekçiliğin ve

sıradan yaşamların çıplak anlatımının, kara filmin net siyah beyaz tablolarındaki alt tabakanın gerçekliğine ilişkin resimleri yaratmasındaki becerisine katkıları olduğu iddia edilebilir. Atmosferin oldukça karanlık olduğu bu sinema kentsel yabancılaşmayı, yalnızlığı ve paranoyayı, suç ve ceza etrafında sorunsallaştırır.

Öyküsünün açıkça işaret etmediği mekân seçimleri, karakterleri, oyuncuları ve diyalogları sınıf ve siyaset politikalarını ele verir. Durgnat, bu kara gerilim ve korku filmlerinin süper egonun bilinçdışı suç ve ceza hissiyatını verdiğini söyler (Durgnat, 1970, s. 49). Ama suç ve cezanın yeniden tanımı ve süper egonun her seferinde yeniden inşası sürecini bize anlatan o arka plandır. Mizanseni oluşturan arka plan görselleştirdiğinden fazlasını anlatır bize. Bu filmler bize sokakları, alt sınıfın dilini, oradaki yalnız mücadeleyi anlatır. Amerikan kara filminin kendine özgü diyalogları sözünü ettiğimiz 30'ların popüler sıkı dedektif romanlarının izleğinden gider. Bunlar kısa, erkeksi ve çoğunlukla çok şey ima edermiş gibi yapan, isteyenin isteyeceği şekilde yorumlayabileceği ve günlük dilin çeşnisiyle donanmış bir dildir. Amerika savaş sonrasında hem sanayi (özellikle de savaş sırasında gelişen savaş sanayi ve yan kolları), inşaat ve bebek patlaması yaşıyor; banliyöler ve tüketim toplumunun yaşam tarzı boy veriyor, hem de korkunun ve paranoyanın kitlesel hezeyanını yaşıyordu. Savaş ekonomisi, kayıt dışı dengeleri, savaş ertesinde hemen kendini gösteren ekonomideki canlanma, bu "vaka-i hayriye", aynı zamanda, bir eşitsiz gelişimi, bölgeler arası eşitsizlikleri, metropollerdeki demografik tablonun hem cinsiyet hem ırk hem de etnisite olarak karmaşıklaşmasını getirmişti. Kentlerde kadınlar ve zenciler savaş sırasında ekonomik bir güç kazanmış, savaştan dönen erkeğin karşısına ekmekleri ellerinden alan "ötekiler" olarak çıkmışlardı. Ayrıca, Amerika'nın dünyaya böyle açılması, uluslararası dengelerde artık baş aktör olacağı gerçeğinin getirdiği tedirginlik ve komünizm paranoyası; bunun üzerine eklenen kızıl avı ve McCarthy'nin yarattığı korkunun veba gibi yayılması herkesin herkesten şüphelendiği, herkesin herkesi ispiyonlayabildiği bir or-

tamı da beraberinde getirmişti. 40'ların ve 50'lerin kara filminin arka planında bunlar vardı.

Kara filmi bir tür sineması olarak değerlendirmek ya da bir estetik akım olarak veya döngüsel bir pratik olarak görmek mümkün. Bu daha çok eleştiri kuramları arasındaki tartışmaların bir parçası. Benim tartışmak istediğim 80'lerle birlikte tekrar yoğunluğu artan ve diğer pek çok türle melezleşerek gelen bu estetik üslubun özellikle de 90'larla beraber daha geniş bir coğrafyada izinin sürülebilir olduğuna dikkat çekmekle beraber, bu estetiğin yaşanan gerçekliğin keşfine ve dillendirilişine ilişkin bir dil sunabilme özelliği ve bu dilin farklı kullanımlarının öne çıkması. Yani, artık tek merkezli bir dil olmaktan çok, çok merkezli, çok bakışlı bir diyaloğu izleyiciye açıyor olması.

Böyle bir bağlamın içinden ***Dövüş Kulübü***'ne baktığım zaman filmin kendi sözü üzerindeki kararsızlığı, kime, ne kadar, ne söylediği üzerine olan gezgin tutumu söyleşilebilirlik özelliği ile öne çıkıyor. Film dünyanın bütün kentlilerine, taahhüt sorunu ile "hercümerc" bütün er kişilerine, işsizlere, işlerinin hayatlarına hiçbir mana katmadığı insanlara, yalnızlarına, onların dünyayı kavrayabilecekleri duruşları neredeyse hesaba katarak çağrıda bulunuyor ve bütün bu olası farklı duruşlarla birlikte söyleşmek istiyor. Filmin zaafı da gücü de buradan kaynaklanıyor. Siz, yalnızlığınızın, bu dünyadaki adaletsizliğin ve soğukluğun müsebbibi olarak "kahrolası feminizmin" güçlendirdiği dişileri görüyor olabilirsiniz. İşinizi, erkekliğinizi, içinde yaşadığınız mekânları özellikle de gecenin kamusal mekânlarındaki varlığınızı tehdit altında tutan kadınları büyük bir kaygıyla izliyor olabilirsiniz. Ya da bütün bu üşüten, sizi deneyimsiz ve uykusuz bırakan sistemle alıp veremediğinizin ne olduğu konusunda bazı sezgileriniz var olabilir. Kentin kozmopolitliği işin ve iş yerlerin bölen parçalayan yapısı, kentin bunca yabancı yüzle dolu dokusunda kendi yüzünüzün yokluğu sizi dehşete düşürüyor olabilir. Film, hepinize, hepimize sesleniyor. Faşizan eğilimlere, insan korkaklarına, kadın kaçkınlarına seslenirken, anarşistlere,

aykırılara, avcı ve toplayıcı bir hayatın ürün kataloglarından çıkmış bir hayata karşı ilaç olabileceğini düşünenlere, toplumsal paranoyaklara da sesleniyor. İzleyene sunduğu benimle konuş uyarını, filmin dokusunun pek çok iplikle atılmış çok düğümlü zengin yapısı insanı film üzerine yazmaya ve konuşmaya itiyor.

Ben, daha çok, kara film ve/veya dışavurumcu üslup etrafında odaklanan ve Türkiye'deki örneklerini tartıştığım önceki bölümlerde de değindiğim üzere geçiş dönemi, gidici, uçucu kimlik sorunsalı, deneyimsizlik ve toplumsal üretimsizlik kavramları ve bu filmde oldukça öne çıkmış olarak gördüğüm, heteroseksüel tarafların gerilimi veya genelde cinsiyet politikalarının da günlük hayatta bir eşikten geçmekte olduğuna ilişkin güçlü göndermelere bakmak istiyorum. Kara filmin ya da dışavurumcu estetiğin şekillendiği bu anlatımsal biçimin son dönemde yoğun olarak aktardığı 'geçiş dönemi kişilik' yapıları ve toplumun kıyılarında yaşayanlar, bildiğimiz ya da bugüne kadar tanıdığımız marjinaller, aydınlar veya uyumsuzlar değil, bunlar toplumun genel çoğunluğu, ortalama insan, sokaktaki insan. Toplumsallığını kaybeden; toplumların toplumsal bütünlüğünün delinen zarının arasından kayıp, kayıp düşenler. Kayıp toplumsal bütünlüğü peçeleyen, bütün peçeleme faaliyetlerine (reklamlar ve televizyonun ürettiği kurgu yaşamlar başta gelmek üzere), bütün hücreleyen ara zarlara (kamusal alanın parçalı adacıkları küçük ortaklık gruplarına) rağmen, bugün belki bir iş sahibi ama yarın insan atık olma arafında gelip giden, aidiyet duyguları ve eski alışkanlıkları ve yaşama biçimi üzerindeki bir vakumu andıran değişim hızının baş döndürücülüğünden nasibini alan sıradan insanların marjinalleşme hızıdır söz konusu edilen. Mekânlar eski işlevlerini toplumsal ve kamusal anlamlarını da yitirmektedir. Toplumsal birlikteliğin, dayanışmanın organik mekânlarının yerine kurmaca mekânlar yerleşmektedir. Birey ne kendi mahrem mekânlarını kendi kurmakta ne de diğerleriyle birlikte ortak mekânlar üretmektedir. Bu yüzden sık, sık bu tür eskiden kullanım biçiminin tarihi farklı olan

mekânların kullanımıyla karşılaşırız, bu filmlerde. ***Dövüş Kulübü***'ndeki mahalle merkezlerinin eski kiliseler olması ya da ***eXistenZ***'deki mekânın da küçük yerel bir kilise olması gibi, eski metruk binalar, araba tamirhaneleri, yol üstü benzin istasyonları, varoş pubları gibi mekânların sıklıkla seçilişine tanık oluruz.

Mekân, Lefebvre'in dediği gibi, toplumsal olarak üretilmektedir ve biz alışık olduğumuz mekânlar yerini başka tarz mekânlara bırakırken, o mekânlarla birlikte bizlerin de bu yeni toplumsallıktan dışlanmakta olduğumuzu hissetmeye başlarız. Bu fırtınada ve puslu havada birbirimize teğet geçen bir birlikte olma biçimi de üretmekte olduğumuzu fark ederiz. Toplum ve diğer bireyler, birlikte deneyim ürettiklerimiz değil, kalabalıklar içinde aralarına karıştığımız yabanlarımız, etraflarında gezindiğimiz ötekilerdir. Tyler, Marla'ya bu yüzden, "sen bir turistsin", der. Çünkü onun da en iyi bildiği var olma biçimi budur. Kendi evinin, iş yerinin ve işten arta kalan vaktinin de turistidir kendisi. Steril ve kurmaca hayatlarda deneyimsiz ve acısız, rüyasız kalıverir insan. Ve acının hatırlanabilen eski hallerini arar. Burnunun dibindeki acıyı görmesi imkânsızlaşmış, görüntü toplumunun büyütecinden yakını görmediği, uzağı ise, uzağın durduğun yerdeki geniş açısı kırıldığı için, mesafenin kayganlığında, yanıltıcı ve değişken bir odağa döndüğü yerde kavrayabildiği için, bakma ve görme eylemini, sunulu görüntülerle ikame ettirmektedir. Burada resim de parçalanmıştır. Ve işte kara filmin en sevdiği estetik burada kurulur. Gerçekle hayalin karıştığı yerde, düşük ana ışığın imgeyi karasız kıldığı kaygan zemin kendini hissedişlerimize teslim ederken... Oysa, acı estetize edilmeyen yerde, tam karşımızdadır; hatta o artık bizatihi bizdedir; içimizde konaklamaktadır. Acı bizi mesken edinmiştir. Bizse (aslında erkekler) onu boşuna geçmişin avcı toplayıcı ilişkilerinde yeniden kazanmaya çalışırız. Belki de bunun böyle yaşanması daha uygundur. Peki kimin için? Acının adresini bize kim vermektedir? Acının nerede bulunması beklenmektedir? Acıyla kastedilen aynı zamanda deneyimler ufkumuz olabilir mi?

80 ve 90'ların kara filmi de kendinden öncekiler gibi kadını ölümcül, tehditkar dişiler olarak göstermektedir. X kuşağının

bir ilişkiye girme, orada kalabilme sorununu; sözünü söyleyebilme ve o sözün ardındaki imayı kastedebilme ve yaşayabilme pratiğinde yaşadığı zorluğu ne açıklayabilir? Bu kuşağın genelde alaycı, güvensiz olmasından mı kaynaklanmaktadır bu durum? Kendinden önceki kuşakların büyük ve bütünlüklü inançlarına duyduğu inançsızlık ve hatta nefrete benzer bir bıkkınlık hali midir yoksa yaşanılan? Bu duygulanışların bir ekonomi politiği, toplumsal tarihi var mıdır? Feminizmi kitle kültürü için çalanların kurduğu, erkekleri hadım eden güçlü kadın imgesinin erkekler üzerinde yarattığı bir korku ve kaçma eğiliminden söz edilebilir mi? Milenyumun başında metropoliten erkek, kadını bir tehdit unsuru olarak görürken (eğer yaygın olarak bu böyleyse) yalnızca maço eşcinsel fanteziler mi işbaşında veya bu fantezileri hangi deneyimler yaratıyor? Ya kadınlar, neden her şeyin değiştiği, değişim hızına ruhların dayanamadığı bu dünyada ve erkeğin empotansının böylesine nesnesi olmuşken, neden hâlâ erkeklerle girdikleri ilişkilerde med cezir tutsakları olarak kalmaktadırlar? Gel dedin mi gelen, git dedin mi giden, erkek huzura kavuştuğunda huzura kavuşabilecek olan... En son müdahale alanı olan bedenimi en önce ben incitip yok olmacasına tahrip edebiliyorsam, karşımdaki en kaba gücü güçsüzleştirmeyi başarıyorum demektir. Bu dahiyane bir fikir. Ama ayni tahrip niçin benim için, yani senin için ya da onun, kendinle barışabilmenin, ötekine tutunabilmenin, kendini ötekinle paylaşabilmenin tek yolu haline geliyor?

90'ların sonuna gelindiğinde sözünü ettiğimiz estetik donanım yaşadığımız dünyayı tasvir ederken sıklıkla tercih edilmektedir. Kara filmin ya da dışavurumcu estetiğin belirli tarihsel toplumsal ekonomik ve politik iklimlere denk düştüğü, bunun Bakhtin'in tabiriyle, bu özgül üslubun, zamanmekânı olduğunu söyleyebiliriz. Buradaki kuramsal iddia bu özgül kronotopun, yani, zaman ve mekân ilmeğinin, savaş sonrası-80'lerden sonra bu coğrafyalara ayrıştırılmış savaş deneyimi, bitişi, sonrası yok gibi duran, çok parçalı ve halihazırda 'sonrası' yaşanan, savaş deneyimlerine dönüşmüştür. Emeğin (yerel düzeyde işaret edilse de giderek daha fazla uluslararası), yeniden düzenlendiği ve

yeniden tanımlandığı, cinslere göre yeniden tanzim edildiği koşullarda, kamusal alanın zayıflayıp, özelleştiği zamanlarda, erkek egosunun incindiği, kentsel mekânın kabus gibi çöktüğü ve ayrımcılığın bu mekân üzerinde daha keskin hatlarda tecrübe edildiği vakitlerde bu estetik bakışın karşısına kendini yerleştiriyor sanki. Ve Bakhtin'in dediği gibi, sanatçının gören gözü bu bakışı yakalıyor. Ve bakıyoruz ki, son dönemlerde, bu estetik üslubu seçmiş yönetmenler aynı zamanda, dünyayı kavramanın, sis perdesi ardından sıyrılıp, ağır ve acılı yolculuklara çıkmanın yolunu, bize ikili bir yol olarak sunmaktalar. Bu hem dışsal bir yolculuk hem de içsel; hem mikrokozmosda hem de makrokozmosda bir yolculuğa çıkmakta karakterler. Ve sanalla gerçeğin, oyunla (taklitle) asıl olanın, şimdiyle - ki gelecek şu anın bir uzantısı gibidir- geçmişin, görünenle hissedilebilecek olanların eşiğinde yolculuklar bunlar, ***Gizemli Şehir***'den (1998) ***Matrix***'e (1999), ***Dövüş Kulübü***'nden (1999) ***eXistenZ***'e (1999), ***Kayıp Otoban***'a ***Lost Highway*** (David Lynch, 1997) kadar uzanan.

Bir de sözünü ettiğimiz estetikten bağımsız olarak, hatta neredeyse tam zıttı bir tarzla yaratılmış, ama aynı şekilde yarattıkları atmosferle izleyicisini ikili yolculukların derin labirentlerinde dolaştıran filmler var. Bu kez renkler canlı, hatta abartılı, ışık güçlü, parlak, hatta çoğu zaman patlamalı, göz kamaştıran bir aydınlığa giriyoruz. Bu filmlerin hem zaman ve hem zemin izlenebilirliği insana, plastik olarak, dışavurumculukla izlenimciliğin aynı anda sergilendiği bir odada bulunmanın hissini veriyor; ama galiba sadece plastik olarak. Çünkü aslında, sanki bütün olan biten, renkli reklam dünyasının kapılarından içeri giren seyircinin harikalar diyarında ürpermesi ve üşümesi ile başlayan ve seyircinin kendi zihninin girdaplarına uğultulu ve yankılı ıssız bir yolculuğa çıkması ile ilişkili atmosferlerle ilgili. Bu sıcak renklerden inanılmaz parlaklıktaki güneşten oluşan dünyada, her şey birkaç saniye içinde buz kesmekte. Düşlerin gerçekleşebildiği, başarı toplumunun ve ailenin eleştirisi, seyirciyi de sarsan kapsamlı bir sistem eleştirisine dönüşüyor. Bu filmlerin çoğunda çocuklar ve genç ergenler var. X kuşağının sorgulama töreni gibi. Bir insan ve toplu-

mun bir bireyi olarak çocuğun yeteneklerinin, yaşamda ayakta kalma kapasitesinin, sistemin ve toplumun ona çizdiği planlardan nasıl da farklı olabildiğini anlatırken; burjuva toplumunun yaşam biçiminin bireyleri arasındaki ilişkileri organize edişinin eleştirisi yapılmaktadır. ***Manny & Lo*** (Lisa Kruger, 1996), ***Oyun Evine Hoş Geldiniz/ Wellcome to the Dollhose*** (Todd Solondz, 1995), ***Çayır Köpekleri/ Lawn Dogs*** (John Duigan, 1997), ***Başka Bir Dünya/ Sweet Hereafter*** (Atom Egoyen, 1997), ***Yaşamın Renkleri/ Pleasentville*** (Gary Ross, 1998), ***Buz Fırtınası/ Ice Storm*** (Ang Lee, 1997) ve en sonunda da hepsini dolanarak gelmiş ***Amerikan Güzeli/ American Beauty*** (Sam Mendes, 1999) kara filmin dışladığı kadınlar ve çocuklar üzerine, kara filmin karşısındaki kutsal aileye ait bir alana girerler; içinde çirkin ördek yavrularının bembeyaz kuğulara dönüşeceği vaadini saklayan temiz, temizden öte steril, katalog evlerin, düzenli kesilmiş ve bakımlı çiçekler ve süslenmiş bahçelerin dünyası gözlerimizi kamaştırır. Ama yavaş yavaş ailenin, tüketim toplumu geleneklerinin, başarının, güzelliğin ve paraya dayalı iktidar ilişkilerinin parlaklığında ruhları daraltan bir şeyler hissetmeye başlarız. Toplumsal yapının kör noktalarına yerleşen kamera bize, kıyıda sürdürülebilen bir hayatiyetin nasıl toplumun ilgi ve kapsama alanı dışında kaldığının delili olarak yaşadığını öykülemeye başlar.

Yaşanan hız ve kaosun karşısında uzak doğu felsefelerinin kulağımıza fısıldadığı, sükûnetin ve izlemenin, akıp gitmekte olan zamanın kendi ritminin, rüzgarın, suyun doğumun ve ölümün kendi mekânlarının ve anlarının şiirini yakalamamızı ister sanki yönetmenler. Ve çok konuşulanın ardında hiç söylenmemiş olanların büyüsünü çıkarmaya ve bütün seyirciyi toplu bir günah çıkarma ayinine çağırmaktadırlar. ***Amerikan Güzeli*** bu estetiği yukarda adlarını verdiğimiz pek çok filmle birlikte paylaşıyor hatta açık göndermelerde bulunuyor eğer taklit etmiyorsa. Filmin sonunda iki babayı kurban kılması ama özellikle de komşu evin faşizan, insanlardan en çok da geylerden korkan (tiksinen) babanın hazin yüzleşmesiyle birlikte gelen kurbanlığı taktire şayan. Toplumsal günahlarla yüzleşen filmler içinden, yetişkinleri, suçlarının ve günahlarının mağaralarına

sokan ve orada kendi yüzlerini görmelerini sağlayan evlatlarımızı nasıl da kurban verdiğimiz, hangi sunaklarda ve ne için sorusunu yumruk gibi boğamıza düğümleyen Egoyan ve Lee atmosfer ve anlatıyı eleştirel bir bakış içinden ürettikleri için diğerlerinden daha güçlü bir bakış sunarlar.



İklimler ve Rüzgarlar ve Rüzgargülleri

Modern Zamanlar

Sinemanın tarihi, sanayileşen kentlerin, emperyalizmin en olgun günlerinin, popülerlik olgusunun tarihsel dönüşümünün, Habermas'ın burjuva kamusal alanının, Benjamin'in sözünü ettiği "makine çağında yeniden üretilebilen (çoğaltılabilen) kültür ve sanatın", Althusser'in ideolojik aygıtlarının kapitalist sistemdeki yeniden üretiminin tam ortasına düşer. Sinema, ilk on, onbeş yıllık deneysel ve farklı toplumsal ilişkilerinden sonra, bir sanayi haline dönüşür. İlk dönemin deneysel, doğrusal ve temsili olmayan anlatımları modernizmin diğer avangardlarında, sisteme ve giderek büyüyen sinema sanayisine başkaldıran bireysel veya toplu hareketlerde kendilerini yeniden bulup anlamlandıracaktır. Sinema, bu tarihsel ilişki içinde, popüler olanın üretiminden soyutlanamaz. Sinema hem popüler kültürdür, hem de onun yeniden üretim alanıdır. Sinema, teknoloji ve sanayinin yerleştiği büyük kent merkezlerindeki kültürel-toplumsal dokudan; bu dokunun değişik düzeyde, dünya sistemi ile girdiği ilişkilerden soyutlanamaz. Bu nedenle de, sinema sanayi, sömürgecinin ve/veya hakim grupların söylemini popüler söylemlere eklemleyerek seyircisi ile ilişkiye girer.

Yüz yaşını geçen sinemanın gelişimi, dilinin oluşması, ustalarının ve klasiklerinin tarihi biliniyor. Bir de, yüzyıllık tarihin içinde, bu tarihin farklı yazım tarzları; yazarları olmadığı için yazılmamış coşkuların, heyecanların, şaşkınlıkların, çığlıkların tarihi vardır. Bazı tarihçilere göre; tarih düz ve doğrusal okunabilsin diye; bu sözü edilen ikinci kategori, tarihin kırıklarında aralara sıkışmış, açılıp üstü örtülen derin boşluklarda, uçurumlarda kalmıştır. Walter Benjamin, ünlü makalesinde, sinemanın ortaya çıkması ile birlikte, sanat yapıtının, yeni bir arkeolojisinin gerekli olduğunu söyler (Benjamin , 1993: 45-76). 1978'de

Brighton'da düzenlenen FIAF konferansında bir araya gelen genç kuşak sinema akademisyenleri de, bu çağın en önemli aracı olan sinema tarihinin yeniden yazılması gerekliliği üzerinde birleşiyorlardı. Bu amaç onları, özellikle 1890'ların başından 1910'lara kadarki dönemi yeniden ve farklı açılardan çalışmaya götürdü. İlk dönemi çalışmak; yüzyılımıza egemen olmuş modernizmin ve insanların günlük yaşamlarını bizatihi sarsan gündelik yaşamın yeniden düzenlenişi ve üretimi ile ilgili gelişmelerin odağına tesadüf eden bir temsil aracı olarak sinemaya eğilmenin ötesinde; günümüze ait yeni temsil araçları ve ilişkilerini (televizyon video ve genelde medya), yani görsel ve işitsel araçların tekniğini ve geliştirilmiş anlatı özelliklerini; Benjamin'in sözünü ettiği sanatın yeni arkeolojisini kavramak anlamına da geliyordu. Böylece bugün hepimizin, yaygın ve baskın olarak kodlamalarına, anlatı ve "iletişim" tarzına aşina olduğumuz ve pek çoğumuzun bunu tek anlatı biçimi olarak olağan algıladığı Hollywoodvari tarzın dışında, başka biçim ve tarzların da yüzyıllık öyküsü gündeme giriyordu.

Sinema tarihine farklı bakmak; hareketli görüntünün, görsel, işitsel medyanın tarihini yazarak; gündelik yaşamın örgütlenişi ile, modernist estetiğin dayandığı üst ve alt kültür çelişkilerini farklı ele alarak; eğlenme ve boş zamanların değerlendirilmesi, topyekün yaşam alanlarının yeniden üretilmesi, ideoloji ve kültür ile iç içe örülü ilişkilerin oluşturduğu matriksi, kristalleştirebilmektir. Thomas Elsaesser, modernizmin yeni aracının, kültürel arkeolojisi için gerekli kuramsal, tarihsel çalışmanın tarihsel konjonktürünün çok katmanlı ve çoğul bir ilişki sunmakta olduğuna, işaret eder (Elsaesser, 1992: 1-8). Sinemanın öyküsü televizyon için yazılırken, eski malzemelerin kullanımı ve kaynaklara bakma ihtiyacı oluşmuştu. Yeni tür belgesel denemeler için, eski haber filmleri, ilk yılların film aracının kayıt edici gibi kullanıldığı sokak çekimleri, ilk gösterildikleri günlerdeki gibi yeniden bir cazibe alanı kazanıyordu. Eldeki kopyaları onarmak, bunları saklamak başlı başına bir çalışma alanı açıyordu. Yangınlarda nitrattan oluşan film malzemesinin yok olması uluslararası arşivlerin birarada çalışma ihtiyacını ortaya çı-

karmıştı. Elde toplanmaya başlayan yeni film kaynakları, bazı bilinmeyen parçalar ya da bilinmeyen farklı versiyonlar, bu kaynakların tanımlanmaları, dönemselleştirilmeleri için yeni okuma ve yapılandırma işlemlerine ihtiyaç olduğunu gösteriyordu. Pratik zorunluluklar bu döneme daha disiplinli ve çok yönlü eğilmeyi gerekli kılarken; karşılaşılan ve başka gözlerle bakılan bu malzemenin çeşitliliği ve farklılığı da tarihsel, kuramsal bir sorgulamayı başlatıyordu.

Sözünü ettiğimiz 1890'lar sonunda başlayan dönemde, günlük hayatın, eğlence ve yaşam biçimlerinin basit bir kaydı gibi duran ve özellikle Lumière kardeşlerin çekimleri ile tanıdığımız film malzemesi kendi başına bir tarihsel belge niteliği taşımaktaydı. Sinema günlük yaşamın, tarzların, üslupların, ilişkilerin, sokağın kaydedilebildiği tarihsel bir araç, bir yeni arşivleme teknolojisi sunmaktaydı. Yalnızca bir dönemin görsel kaydını tutmuyor; aynı zamanda, insanların ilgilerine, eğlenme biçimlerine, toplumsal mekânlarına, hatta kamusal alanlarına ilişkin, kendinden sonraki kuşakları bilgilendiriyordu. İnsanların yaşadıkları mekânla ilişkilerinin zihinde tasarımı ve yeniden üretimi, yani ideoloji, mekân ve zaman ilişkisinde ürettiği kendi ilişkileri kısacası kültürü, bu yeni araçla yeniden yazılırken örtük ya da açık taşıyabiliyordu. Bu okunabilir bir metin demekti.

Başat tarz olan Hollywood ile bildiğimiz avangardlar ve muhalif diğer deneyimlerin çatışmalarının ve kendilerinin hakim olmadıkları dönemdeki kendiliğinden ve ilk deneysellikler içinden doğmuş öteki anlatım ve temsil biçimlerinin yeniden okunabilir olması, bugüne kadarki şekli ile yazılmış sinema tarihinin çözülmesine neden oluyordu. Yeniden ve farklı gözlerle bakıldığında, sinema sanatının "diğer sanat türlerini kullanarak, zamanla kendi dilini oluşturduğu" yaygın savı da yıkılabilir bir öyküye dönüşüyor, sinema tarihi ve kuramındaki egemen anlayışların sarsılması anlamına geliyordu. Ortaya başka bir epistemden yola çıkılıp, başka tarzların deneyimlerini de tartışabilecek eğilimler çıkıyordu. Sinema, modernizmin ve onun yüksek sanat, alt kültür ayrımları, avangard karşı çıkışlar ile süren çatışmalı tarihinin de bir parçasıydı. Sinema akademisyenleri,

İkinci Dünya Savaşı sonrası kuramsal alana hakim olan ve tartışmaların çevirilerle yaygınlaşıp genişlediği bir ortamda zenginleşmiş farklı bilgi gövdelerine, tartışma odaklarına yöneldiler. Sinema çalışmalarını kültürel çalışmalar, farklı ya da alternatif kamusal alan tartışmaları, alt ya da karşıt kültürlerin çalışılması, popüler kültürün gündeme getirilmesi ile ilişkilendirmeye başladı. Bu dönemin kendi tarihsel konjonktüründe; diğer alanlarda özellikle de sömürgecilik sonrası politik, ideolojik, kültürel eleştirinin, emperyalizmin ilişkilerine yönelik yükselen eleştiri içinde, "batı hegemonyasındaki bilimin", "bir anlatı olarak tarihin", "anlatının" tek tek sorgulanmakta olduğunu hatırlatmakta fayda var.

Foucault'nun, tarihin gelişmeci, mutlak ideale kendini hedeflemiş (teleolojik) doğrusal (linear) anlatısını (narration) eleştiren sorgulaması; Marksist kültür teorisinin Raymond Williams' da kristalleşen, herhangi bir etkinlik alanına öncelik vermeden, sanatı yalnızca toplumla ilişkilendirerek değil de bütün bir toplumsal formasyon içinde, bütün etkinlikleri ve birbirleri ile ilişkilerini topyekün çalışmak gerekliliğine ilişkin önermesi; Althusser'in farklı deneyimlerin içsel özgüllüklerinin, etki alanlarının görece özerkliği ve bu etki ve koşulların totalitenin kavramsallaştırılmasında ifade bulabilmesine ilişkin ideoloji üzerine kuramsal çalışması; pek çok araştırmacının yaslandıkları geniş kuramsal tartışma gövdeleri olarak yeni bir sinema tarihi ve kuramının zemini olurken, kuramsal farklılaşmaların, çatışmaların da zeminini oluşturmaktaydı.

Jean Louis Comolli ve Jean Louis Baudry'nin de içinde bulunduğu grup André Bazin'in film kuramını oldukça etkilemiş idealist gerçekçiliği ve ideal gelişmeye kenetlenmiş tarihsel bakışını eleştirirken, Marksist bir sinema tarihinin yöntemleri üzerine tartışıyorlardı. Amerika'daki sinema tarihçileri ise, önce yazılı tarihe şüpheci bir tavırla bakmakla başladılar. Hangi kaynakların ilgili ve geçerli deliller olabileceğini soruştururken, anı ve aktarım yazılarından uzaklaşıp, yerel kayıtlar, kent planları, paftalar, mahkeme kayıtları iş dosyalarına kadar uzandılar. Eski kartpostallar, günlük gazeteler, magazinler, karikatürler tekrar

okumaya alındı. Ekonomik, demografik, endüstriyel, teknolojik bir disiplinlerarası çalışma alanı yaratıyorlardı. Daha çok tiyatronun devamı gibi algılanmış bu dönem sinemasının, farklı ilişkilerin kesiştiği bir alanda popüler, halka ait eğlence biçimleri ile yakın ilişkide olduğu keşfediliyordu. Amerikan sinema tarihinin bu alanlardan beslendiğini ve popüler eğlence biçimleriyle ile sıkı bir ilişki içinde olduğunu gördüler.

Öte yandan İngiltere'de televizyon programları içinde çalışan ve sinema tarihi belgesellerini oluşturan gruplar, gösterilen erken döneme ait malzemenin canlı bir seyirlik oluşturduğunu yeniden keşfettiler. Temaşanın bizzat kendisine yönelik bir cazibe alanı yaratıyordu bu filmler. Görüntünün cazibesi ve temaşanın zevki, film aracının bir olayı aktarmak; bir hikaye anlatmak, dolayısı ile temsilin kurumsallaşmış ve sinema tarihi içinde yeniden kendi geleneklerini oluşturacak anlatımsallığının yerine kendini bir gösterim ve deneyim ilişkisi içinde sunuşu ya da böyle olmuş olabileceği önermesi, tarih ve kuram ilişkisini hareketlendiriyordu. André Gaudreault ilk deneyimlerin tiyatro ile ilişkilendirilmesine karşı çıkarken, sahneye koyma ve anlatımsallık ilişkisini sorguluyor (Gaudreault, 1987: 110-119). Noel Burch da, sunumsal (presentational) ve temsili (representational) sanatlar ayrımına işaret ederek, yeni kuramsal kriterler öneriyordu (Burch, 1978-79). Gunning ise, Burch'ın önermesinden hareketle, bugünden geriye dönük bakarak tiyatrodaki devamlılık ilkesi ile hareket eden bir anlatımsallığın tarihsel olmayan bir yaklaşım olacağını söylüyor; André Gaudreault ile birlikte, daha sonra geliştirilecek "anlatımsal bütünlük sineması"ndan farklı olarak, bir hikaye anlatımından çok, filmin oynatılması ile ilişkili, şaşkınlık, heyecan ve hayranlık deneyimine dayanan ilk dönem sinemasını, "cazibe sineması" olarak tanımlamak eğiliminde olduklarını beyan ediyordu (Gunning, 1992: 101).

Yeni kuramsal kategoriler yeni sorgulama alanları yaratırken; bazı araştırmacılar, bir yandan mekân ve zamanın tasarım ve ayarlanma, yeniden üretim biçimlerine bakıyor; sinema dilinin oluşma kriterlerinden kesme, kesme hızı, montaj, açma ve kapama teknikleri sorgulanıyor, mizansen, derin sahne çekimi

gibi kullanımların film aracının kendi dilini, bugün bildiğimizden farklı da olsa, kendine ait biçim ilişkilerinde kullandığını destekler gözlemlere gidiyorlardı. Barry Salt, 1976 ve 1978 yıllarındaki çalışmaları ile, film tekniği ve üslubunda kesme, çekim süresi gibi klasik kriterlerin ya da ışık, sahne, mekânda yerleştirme, ters açı çekimi gibi parametrelerin işlevsel değerine işaret ediyordu. Méliés, Lumiér, Porter gibi film yapımcılarının çalışmalarını analiz ederken, tarzların ve türlerin ortaya çıkışına dikkatleri çekiyordu. Kriterler, parametreler, tarzlar arasındaki farklar, hiyerarşik bir değerlendirmeye tabi tutulmamalıydı. (Salt, 1978) Öte yandan sinemanın tarihine ve kuramına ilişkin tartışmaların kuramsal ve teknik kategorileri, toplum ve kültür tarihinin içinde daha geniş ve çok yönlü soruların ve ilişkilerin eleştirisini beraberinde getirdi.

Noel Burch, Griffith'e karşı Porter'ı öne çıkarırken, Hollywood'un "kurumsal temsil tarzı"na karşı "primitif temsil tarzı"nı ve popüler halk biçimleri ile burjuva temsil biçimlerinin mücadelesi içinde bu primitif formların avangardla bağlantısını da öne çıkarıyordu.[1] Burch'e göre, filmin üretim biçimi ve ilişkisinde bir kayma olmuş ve başlangıçta her iki biçim de varken; kurumsallaşma ve endüstrileşme süreci diğerine egemen olmuştu. Burch'a göre; "primitif sinemaya özgü temsil biçimi", izleyici ile film ilişkisinin farklı mantığı, görüntünün ve sunuşun farklı tasarlanışı ve anlatımla mekân ilişkisinin farklı kavramsallaştırılması ile ilişkiliydi (Burch, 1992 : 220-227).

Perdede Hayalini Görmek Hayalinden Bir Perde Kurmak: Melodramın Cazibesi

1900'ler ve arifesi, toplumsal yaşama dipten, sarsıcı değişiklikler getirdi. Büyük imparatorlukların yıkılışı, sömürgelerde başkaldırı, tek tek kazanılmakta olan bağımsızlık savaşları, yeni ulus-devletlerin, yeni etnik hareketlerin ortaya çıkması, tarihin en yoğun göç hareketlerinden birinin yine aynı döneme gelme-

[1] Burada yeri gelmişken pek çok yazarın kullandığı *primitif* sözcüğünün sorunsallı bir kavramlaştırma kategorisi olduğunu düşünüyorum ve bu nedenle *ilkel* sözcüğü ile karşılayarak yazmak istemedim. Benim tercihim anlam yankılanmasının daha tarafsız kalacağı *ilk*, *ilkler* gibi sözcüklerin tanım için kullanılması yönünde.

si, üretim ilişkilerinde teknolojideki sıçramalarla birlikte günlük yaşamın etkilenişi, sanayi kentlerinin büyük kalabalık merkezlere dönüşüyor olması, evleri birbirine bağlayan yeni kent haritaları, trenin değiştirdiği yeni zaman ve mekân ilişkileri, günlük hayatında insanoğlunun gözünü, kulağını etkileyen, yön bulma, yolunu bulma, zamanını ayarlama ilişkilerini yeniden kodlamasına neden olacak o ontolojik ve epistemolojik çalkantı sinemanın cezbedici deneyimi ile çakışıyor; zaman ve mekân tasavvuru örtüşüyor; hızlı, farklı ve yeni olan kent ilişkisi, makineleşmenin solunan havaya kadar nüfuz etmesiyle üst üste oturuyor; artık biraz daha farklılaşmış göçmenler, yersizyurtsuzlar ve yaklaşan ekonomik krize doğru zorlanan işçi sınıfı gibi katmanlara yeni bir toplumsal mekân, eğlence ve bunca sıkıntıdan kaçış için cazibeli bir alan açan sinema ilk olarak kentin "aşağı mahallelerine" yerleşiyor, ucuz gösterilerin, panayırların, sirklerin, sihirbaz çadırlarının yanında yer alıyordu.

Charles Musser, ilk sinemanın tarihini yazarken ve dönemselleştirmesini neden 1907'ye kadar yaptığını açıklarken, ekonomik durgunluğun (recession) Ekim 1907'de başladığını ve sanayinin düzenlenmesinde önemli değişiklikleri başlattığını, patent ilişkisine dayalı pek çok ittifakın çözülüp, başka ilişkilere ve şirketlere geçişi beraberinde getirdiğini söyler (Musser, 1990). Ekonomideki durgunluğun yalnızca Amerikan sinema sanayisine olan etkisi değildir elbette söz konusu olan; artık bir sanayi koluna dönüşmeye başlayan sinemada, Méliés gibi görsel sihirbazlara yer kalmayacak, Méliés en son Paris sokaklarında çocuklara şeker satarken görülecek, ancak bir on yıl sonra Fransa'nın ilk avangardları onu takdir eden konuşmalar yapacaklardır. Yaşamın kendisinin de melodramatik olduğu bir geçiş dönemidir bu. Günlük yaşam bir yandan etkilenirken, günlük yaşamın zihinsel tasarımları, ideolojik yeniden üretimi, kültürel dinamikler, sinemada oturmaya başlayan kaçış yollarının türlerini, sinema dilinin geleneklerini, bunalım dönemlerinin en aranır türü olan melodramı, anlatının kodlarını, bizim bugün tanıdığımız sinemanın ustalarını, Griffith'i, dönemin altına imza koyanlar olarak tarihe geçirecektir. Bu arada 1920'lere gelindiğinde, dünyanın pek çok yerinde,

sinema salonları kentin "yukarı mahallelerinde", büyük görkemli ışıklı, yerleri duvardan duvara halı kaplı, yumuşak deri koltuklu, kapıda sizi teşrifatçıların karşıladığı "üst kültür" eğlencesi konumuna çıkmış, sinema, rüştünü ispat etmiştir.[2]

Burch'un 1978 konferansına sunduğu makale ile başlayan tartışmalar, Tom Gunning, André Gaudreault ve Charles Musser tarafından geliştirilerek sürdürülürken; tartışmaların karşı tarafında, ilk sinema deneyimlerinin avangardla ilişkilendirilmesine eleştirel bakanlar arasında, David Bordwell ve Kristin Thompson yeralıyordu. Gunning, bir film tarihçisi olarak süregelen bir gelenekle değil ama derin bir çukurun, karanlığın içinde iz sürerek uğraş verdiklerine dikkati çekerken:

Belki de tarihin gerçek işlevi bu karanlık alanlara karşı durabilmek ve onu görebilmek. İlk dönem sinemayı son dönem Amerikan avangardlarıyla karşılaştırmak, bu sinemayı ilerlemeci modele dayalı film tarihinin ilkeller gettosuna hapsettiği yerden özgürlüğüne kavuşturmakta (Gunning, 1983: 355).

Neo-formalist ekolün temsilcilerinden olan Kristin Thompson ise, ilk dönem sinemanın bazı geri plan özelliklerini ya da bu dönem sinemanın seyircisi ile kurduğu ilişkiyi, bugünden ve bugünün kavram ve kriterleri ile baktığımız için hiçbir zaman tam anlamıyla anlayamayacağımızı söylemekte:

Filmlerin özgün içeriklerinin tarihsel araştırmaları yapılmamalıdır demiyorum ama bakış açımızın güncel olanın renklendirmesi altında değiştiğini unutmamalıyız.... Hatta yakın sayılabilecek örnekler bile, filmi algılamamızın arka planının ne kadar çabuk değişebilmekte olduğunu bize göstermekte... İlk dönemde film yapanlar yeni bir araçla deneyler yap-

[2] Hem 1978 konferansı takipçileri hem kültürel çalışmaların içindekiler şehir ve toplumsal yaşam ilişkisi üzerinde çalışmalarını sürdürmekteler. Türkiye'de sinema tarihi az sayıda araştırmacının bireysel çabalarıyla gitmiş yaygın ve sistemli bir çalışma çatısı yavaş yavaş kurulmaya başlanmıştır. Bu yıl 6.'sı düzenlenecek 'Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler' konferanslarının bu alana önemli katkıları olmaktadır. Amerika'daki toplumsal kültür tarihi ile sinemanın ilişkisini kapsamlı olarak inceleyen bir kitap olarak bkz. Robert Sklar, *Movie-Made Amerca: A Cultural History of American Movies*, NY: Vintage Books, 1975.

maktaydılar, yerleşmiş bazı sanatlardan edindiklerinin dışında henüz yapmakta oldukları şeyin normları oluşmamıştı. İlk yirmi yıl içinde sinemaya özgül normlar kendiliğinden yerleşebildi (Thompson, 1988: 22, 24).

Tartışmalar, film biçim ve üslup analizi, tarih yöntemi, sanat toplum ilişkisi etrafında halen sürmekte; tartışmaların açtığı bir başka alanda da, insanların enerjilerinin, kültürel tarihin kendisi de olarak o hiç tükenmezliği içinde ürettiği ve pek çok zaman kayıtlara geçmemiş olabilecek deneyimlerinin, çatışmaların ve mücadelelerin yazılı olmayan tarihi bazı eleştirmenlerin ilgi odağını oluşturmaktadır.

Veriskop'un uzun süre beklenen *Corbett-Fitzsimmons Ağır Siklet Boks Karşılaşması* 1897'nin Mayıs ve Haziran aylarında ilk kez New York'ta gösterime giriyor ve daha sonra Amerika'nın önemli pek çok kentinde de gösteriliyordu. Filmler o zaman adet olduğu üzere vodvil ve varyete gösterilerinin arasında sunulurken; 100 dakika uzunluğundaki film, ilk tam uzun film gösterisi olduğu için, konunun uzmanının açıklamaları eşliğinde sunulan filmin aralarına, kısa vodvil gösterisi katılmıştı. Ama bu deneyimin asıl ilginç yanı, ülke çapında geniş seyirci kitlesi bulması ve pek çok yerde kadın seyircinin yüksek izleme oranı göstermesidir. Bir kaynağın aktardığına göre, Chicago'da seyircinin yüzde 60'ını kadınlar oluşturmuş.[3] Miriam Hansen bu örnekten de yola çıkarak, üzerine para konan dövüşlerin yalnızca erkeklerden oluşan seyirliğine karşın, sinemasal ilişki ile birlikte kadının daha önce kendisine geleneksel olarak kapalı olan bir temaşa alanına girişine dikkatimizi çeker(a.g.y.). Kadın böylece, yalnızca kendisine kapalı olan bir toplumsal mekân ve ilişkiye dahil olmakla kalmıyor; bununla birlikte toplumsal yaşamda bir başka yasak alan, tabu da yıkılıyor: Kadın, dövüşen çıplak bedenli ve terli erkeklere gözlerini dikip bakıyor. Bu bakış (gaze) geleneksel olarak erkeğe, dolayısıyla onun kamusalına

[3] Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, London: Harvard University Press, 1991, s.1'de bu olguya dikkatini çekenin Charles Musser olduğunu iletiyor. Miriam Hansen ayrıca şu kaynağı göstermekte: Dan Strible, "In the non-Classical Mode: Boxing films from 1984 to 1989" Iowa'da Nisan 1989'da "Sinema Çalışmaları Oturmun"a sunulmuş makale.

ait; bakışın sahibi erkek; kadın için ise böylesi bir bakışın olduğu söylenebilir, mahrum edildiği ilişkilerin içinde. Tabular yıkılırken önemli bir başka toplumsal dönüşüm de söz konusu; alışılmış kamusal/özel alan sınırları da sarsılıyor.

Bu ayrımın günlük yaşamı etkileyen pek çok düzeyde gerçekleşmesi de tesadüf değildir elbette. Sinema ilk ilişkileri içinde klasik kamusal alanın dışındakileri kapsayan bir özelliğe de sahip görünmektedir. Özellikle ilk dönemde, adı tarih kitaplarında pek bulunmayan kadın yönetmenlerin varlığı göz önüne alındığında, kadının kendisine oldukça geleneksel ve katı bir biçimde kapalı olan bir alanda bulunuşu, görünmesi çarpıcı bir gelişmedir. 1900'lerin kadınlara ait yayın organları ile de hareketli bir dönem olduğu düşünüldüğünde, elimizdeki resim biraz daha renkleniyor. Türkiye'de o dönemlerde çıkan kadın yayınlarına bir göz atıldığında aynı gelişmeci tarihin hiyerarşik gelişme basamaklarıyla karşılaşmıyoruz. O yayınlar bazı çağdaş yayınlardan daha bilinçli, daha konumuna ve sesine sahip görünüyor. Yine de bir otuz yıl sonrasında, 1926'da Rudolph Valentino öldüğünde, milyonlarca kadın Valentino'nun son ve en sıradışı filmi Şeyhin Oğlu'nu görmeye gittiklerinde, temaşanın zevk ve sömürü, mahrem ve kaçış, bastırılmışlık ve melodram çelişkilerine dayalı gelenekleri artık oturmuş; aşinalığın güvenlik yaratması ilkesine dayalı olan türleri oluşmuştur. Valentino ve kadın seyircileri, bunalım döneminde yükselen melodram, Hitler faşizminin romantik melodramları kadın seyircileri üzerine kurgulaması, 1930'ların ortalarında gangster filmlerinin ortaya çıkışı, klasik sinema ve izleme alışkanlıkları, sinema ve yıldız sisteminin yarattığı magazin dünyası, Miriam Hansen'e ve pek çok araştırmacıya başka soruları sordurmuştur. Sinema araştırmaları artık, sinemanın serüvenini toplumun biçimlenişiyle birlikte değerlendirmektedirler.

İlk sinema deneyimi, sınıf bölünmelerini dümdüz kesen ve bunu yaparken, cinsiyet farkının alışkanlıkları ve geleneklerine rağmen de devam eden, göçmenlik ve benzeri farklılıkları da çapraz kesebilen bir cazibe alanı olmuştur. Hansen, bunu, popülerin ilk yaygın alıcısı ile karşılaşmasına ait bir deneyim ola-

rak yorumlar. Miriam Hansen, sinema seyirciliğinin ortaya çıkışı ile kamusal alanın dönüşümünün iç içe geçtiği görüşünde. Bu süreç içinde günlük yaşam ve eğlenme alışkanlıkları nasıl cinsiyet ayrımına uğramıştır; deneyimlerin bazıları kamusala/halka mal olana eklenirken, bazıları nasıl mahrem/özel kalmıştır; tüketim biçimleri ve kültürü nasıl gelişmiştir, sinema hangi izleme alışkanlıklarını, hangi kitlelere cevap verme ya da cevap yaratma ilişkisi içinde geliştirmiştir?

Yeni Bir Kamusal Alan ve Popüler Kültür: Bir Tarzın Yaygınlaşması, Başat Üsluplar

Sinemanın ortaya çıkışı, emperyalizmin ilişkilerinin yeniden düzenlemesini gerekli kılan süreçle ve teknolojideki önemli sıçramalar sonucunda kent yaşamının, toplumsal ilişkileri derinden sarsacak denli baskın ve hızlı oluşumu ile aynı zamana denk düşer. Miriam Hansen, özellikle 1890'larla 1920'ler arasındaki bu dönemin, ayrıca, kamusal ve özelin hâkimiyet alanlarının topografyasındaki büyük kaymalara da sahne olduğuna, dikkat çeker (a.g.y: 2). Kamusal alanın dönüşümü ile sinema seyircisinin ortaya çıkışı iç içe örülmektedir. Özellikle, günlük yaşamda dinlenme, eğlenme, iş saatleri dışındaki zamanın deneyimi ile ilgili olan ve sınıf ayrımına, etnik farklılıklara, cinsiyete dayalı kamusal alan dönüşüme uğramaktadır. İşçiler, kadınlar, göçmenler, çocuklar kırsal alandan ve dünyanın başka coğrafyalarından farklı yaşam biçimleri, alışkanlıkları ile gelip, tamamıyla farklı ve yeniden tanımlanması, uyulması gereken bir kentsel yaşamın içine dahil olurlar. Buradaki farklı ve yeni kodlamalar, kamusal yaşam ve klasik burjuva kamusal alanıyla karşı karşıya gelirler.

Dönem, aynı zamanda, bütün yüzyılı meşgul edecek popüler kavramının, popüler ve kitle kültürü olgusunun, alt kültür ile yüksek sanatın ilk çatışmasının da içine doğduğu bir zamanı ve mekânı niteliyor. Popüler kültürün mücadele alanında yüksek sanatın sözcüleri bir arabulucu ile karşılaşınca ilk tavizi verecek; arabulucu 18. ve 19. Yüzyılın temsil biçimlerini kültürel saygınlık için ödünç alacak ve kültür sanayisini kurarken, müteşebbis arabulucu, yeni kodlamaların herkesi memnun edecek formüllerini yeni-

den ve tekrar yeniden üretmeyi öğrenecektir. Henüz üretim ilişkisi, dağıtım ve gösteri biçimi farklı olan sinemanın ilk dönemindeki (1890-1907), kimilerince romantize edilmiş, kimilerince ürkütücü kalabalıklar olarak aşağılanmış, "tarihsel seyirci"si de popülerin mücadele alanında ilk sessiz ve habersiz yenilgisini yaşayacaktır. Bu, kamusal alanın dönüşümü sürecinde, yeni biçimlerle, bu kesimlerin kendi alternatif kamusallık alanlarını yaratma fırsatını elden kaçırışlarının öyküsü de olabilir.

1905 yılına gelindiğinde, sinemanın sınıf bağlamı içinde kamusal değeri tartışılabilir bir olgu haline geliyor. İlk sinemanın üretim ilişkileri ve seyircisi ile girdiği ilişkinin proleter sinema olduğunu ileri sürenler var. Daha önce tartıştığımız gibi, ilk avangard olduğunu söyleyenler de var. 1905 ve sonrasında, Amerika'da, nickelodeonların[4] yükselişi ve kentli yoksulları, işçi sınıfını, yeni göçmenleri, kırsal alandan kente gelenleri çeken gücü, Amerika bağlamında ister muhafazakar, ister liberal kanattan olsun ortak bir yenilik havası, "Vaka-i Hayriye" söylencesi yarattı. Sözü edilen kitleler o güne kadar bu genişlikte bir seyirci kitlesi olarak görülmemişlerdi. Daha önce seyirci olarak bile bulunmadıkları bu kamusal platformda "seyirci" olarak değerlendiriliyorlardı. Amerikan gelişmeci haletiruhiyesi içinde nickelodeonlar "demokrasi tiyatrosu", "emekçi üniversitesi" olarak karşılandı. Hareketli görüntü herkese bir şeyler anlatıyordu. Yoksul, cahil, yabancı, kadın, çocuk, halk; herkese açıktı ve bu nedenle de demokratikti. Amerikan bağlamında demokratik sinema miti oluşuverdi. 1939'da Lewis Jacobs adlı bir film tarihçisi, nickelodeonun Amerikalı ve demokratik doğasının Amerikan kitle kültürünün kendinden doğma en güçlü miti olduğunu söylüyordu. Miriam Hansen, böylece, bu "evrensel dil" söyleminin, sinema üzerine kamusal söylemin anahtarını oluşturdu-

[4] *Nickelodeon* film deneyiminin erken döneminde (1905-1914) film gösterileri için kullanılan salonlara verilen addır. Genellikle bir dükkândan ya da bir salondan dönüştürülmüştür, ortalama yüz kişi kapasitesi olan bu salonlarda bir iki makaralık filmler sürekli olarak ve piyano eşliğinde gösterilmekteydi. Amerika'da ilki 1905'te Pittsburgh'da açılan nickelodeonlar 1910 yılına gelindiğinde ülkenin her yerinde on bin salona ulaşmıştır. Sözcük bilet fiyatı olan bir nickel ile Yunanca tiyatro demek olan odeonun birleşiminden oluşmaktadır, yani bir paralık tiyatro anlamında türetilmiş bir sözcüktür.

ğunu ve aynı zamanda alt sınıflarla ayrımı çizen maskelemenin ve görmezden gelmenin meşru ifadesinin de aynı süreçte oluştuğunu söylüyor (Hansen, 1990: 228). Sinema, böylece, toplumsal yaşamda birbirinden farklı ve bu denli karmaşık kitlelerin sanayii kentlerinde toplanması ile ortaya çıkan değişmeleri, farklılıkları, hayal kırıklıklarını, umutları bir potada eritecek; birlik ve beraberliğin tarzlarını, kimliklerini oluşturabilecek bir arabulucu olarak değerlendirildi. Sinema algısının kamusal boyutu, ideolojinin yazıldığı, anlatının biçimlenmekte olan kodlamalarının oluştuğu yerde ortaya çıkmaktaydı. Kitle kültürü ve dili, sokaktaki adama toplumsal bir birey, bir kimlik ve bir topluluk olma yolunu öğreten, yeni ve çağın ruhuna uygun, evrensel bir dil, bir birleşme senaryosunu yazıyordu.

Griffith, ***Bir Milletin Doğuşu/ Birth of a Nation*** (1915, Amerika) filminin savunmasında "Film evrensel dildir ve evrensel dili harekete geçirir" diyordu. Modern şiirin bağlamı içindeki imge, ideogram gibi unsurlarla beslenen, yeni hiyeroglif olarak görülen sinema 1914'e gelindiğinde, geçiş dönemini neredeyse tamamlamıştı. Bugün tanıdığımız anlamıyla konulu uzun film pazara hakim oldu. Sinema biletleri bir nickelin üstüne çıkmış, salonlar kentin yukarı mahallelerinde ve farklı yapılarda görülmeye başlamış, sinema pazarı ve pazarın içindeki rekabet çoktan oluşmuştu. Pazarda daha ileri gidebilmek için demokrasi misyonu ve emekçi kitleleri yeterli değildi; daha iyi fiyata bilet kesilebilecek orta sınıf, daha cazip bir yatırım olarak görülmüştü. Russel Merritt'in belgelediği gibi, 1905-1912 arasında sinemalar mavi yakalılara ayrılmış gibi görünüyordu; ama 1914'te orta sınıf hali hazırda sinema salonlarını doldurmuştu (Merritt, 1976: 60). Miriam Hansen, bize, Griffith'in sinemayı (yüksek) sanat olarak pazarlama stratejisi içinde, "bir iş kolunu sanata dönüştürmek ve kültürlü seyircinin ideallerine cevap vermek" isteğinin, Adolph Zukor'un "sinemadaki sefillik ve varoş geleneğini öldürmek" çözümünün idealize edilmiş bir ifadesinden başka bir şey olmadığını, söyler (Hansen, 1990: 229).

Kültürel saygınlık için, edebiyat uyarlamaları, meşhur sahne oyunları, gösterilerin yeniden üretimi gibi bir yol seçilirken; an-

latımsal filmin hegemonyası da yükselmekteydi. 18. ve 19. yüzyıl romanına dayalı evrensellik ve realizm iddiasında, bireyciliği öne çıkaran iç mekânlar ve mahrem dünyalara, yakın plan çekime dayanan klasik sinema sanatı kendi dilini oluşturuyordu. Hansen, Habermas'tan yola çıkarak daha detaylı olarak şunları söyler:

"Sinemanın kamusal statüsüne gelince, bu yönelim, klasik burjuva kamusal alanının ya da daha net olarak, 18. yüzyılda edebi kamusal alana, onun hazırladığı politik alana ivme katan, kamusal söylemi hazırlayan özelleştirilmiş çekirdek ailenin mahremiyetinde temellenen edebi öznelliğin biçimlerinin karakterlerine sistematik bir uygunlaştırmayı sunar."[5]

Sinema, burjuva kamusal alanının kültürel standartları ile kendini birleştirmek çabasıyla, soyut kimlik ve dışlama mekanizmalarını, edebi ve sanatsal dolayımı kullanarak gerçekleştirir. Hatta sanayiinin önde gelenleri bunu daha açık bir biçimde yaparlar. Göstericiler, daha geniş bir izleyici kitlesini çekebilmek için, etnik vodvil gösterilerinden, yabancı dillerden şarkıların çıkılıp söylendiği programlardan kaçınmaları konusunda uyarılırlar. Filmlerin üretimi düzeyinde ise etnik görünümü belirgin olan hiçbir oyuncu başrolde oynatılamaz.

Seyircinin yorumu; daha doğrusu Alexander Kluge'nin "seyircinin zihninde oluşan film deneyimi" dediği, toplu seyirde biçimlenen özgül toplumsal anlama ufku; onu ortak potada eritecek, popüler kültür içinde hegemonyayı sağlamlaştıracak arabuluşların; ana metinlerden oluşturup, uyarladığı seçkisindeki benzer alt metinlerin bir deposunu kapsamaz. Toplumsal anlama ufku, çeşitli konumların, birbiriyle çatışan çıkarların, belirlenmiş ama aslında uzlaşılamamış aşinalıkların, seyircinin sınıf, ırk, cinsiyet ve cinsel eğilimleri ile farklılaşan mücadeleli bir alandır. Kamusal boyut, bu noktada, metinsel ve toplumsal belirlenmeden farklı olarak, üretimin kendi süreçlerinde her zaman amaçlanmayan bazı biçimlenmelerin kendi hareketini ya-

[5] Miriam Hansen'den yapılan bu alıntı a.g.e., 1990, s. 229, Hansen'in Habermas'a gönderme yaptığı metin: Jurgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (NNeuwied, Berlin: Luchterhand, 1962; 1967), I. ve II. Bölümler

kalayabileceği pek çok *anı* da içinde barındırır. Kendiliğinden direnen ve alttan gelen popüler biçimlenmeler, bu anın bir tür enerji deposu olabilir. Kendi kamusallık alanını oluşturabilmesi, örgütlü, sistemli ifade ve üslupları üretebilmesi ile mümkün olabilir. Böyle anlar bazı filmlerde, yıldız söylemlerinde, gösteri tarzlarında kristalleşebilir.

Sinema, bu anlamda, temsilin ve algının birtakım ilişkileri içinde yoğrularak, kendi kamusal alanını oluşturur ve sinemanın kurumlaşmasına özgü süreçlerde belirlenir. Bu süreç, film tarzının belirgin biçimleriyle ilişkili olarak, üretim tarzı, dağıtım ilişkileri ve gösteri formatlarının eşitsiz gelişimi sürecine işaret eder. Öte yandan, eşzamanlı olarak, toplumsal kültürel tarihin içinde sinema, toplumsal ve kamusal yaşamın diğer formasyonlarını keser ve birlikte hareket eder. Hansen, bu kuramsal matriks içinden, sorularını yöneltir: Deneyimin söylemlerinin hangisi kamusalın, hangisi mahremin içinde ifadelendirilecektir, bunların yeniden çizilmesi nasıl organize olmaktadır; kimin için, kim tarafından, kimin çıkarına olmaktadır; bir toplu ve özneler arası ufuk olarak kamu nasıl oluşturulur, ve kendini nasıl oluşturur? (Hansen, 1991:7)

Yeni sanayi kenti, yeni mahalleler, sokaklar, binalar ve farklı toplumsal temasları getiriyor; kent, işsizlerini, yabanlarını, göçmenlerini, iri gölgeleri ile ara sokaklarda karşılıyor; eski sakinler huzursuzlanıyor; cinayetler, adi suçlar ve yeni korkular üretiliyor. Dar uzun karanlık salonlarda, gösteriler, önce sinemanın ilk tarihsel seyircisini, bu *aşağı mahalle* sakinlerini eski panayır, sirk, vodvil ve varyete temaşasından çekip, bu ucuz ama muhteşem kaçış dünyasında ağırlıyor. Amerikan bağlamının "demokrasi tiyatrosu", "emekçi üniversitesi" olarak gördüğü sinema deneyiminin ilk günleri, Avrupa bağlamında daha farklı titreşimler yaratıyordu. Bunlar arasından Almanya'da gelişen zihniyet Amerikan haletiruhiyesinin neredeyse tam karşısında durduğu için karşılaştırmak anlamlı olacak. 1910 yılında Alfred Doblin, sinema deneyimini şöyle anlatıyor:

"*Alçak tavanlı, simsiyah mekânda, tekdüze bakışıyla beyaz gözlerini kitleye dikmiş dikdörtgen perde, bir seyirci cana-*

varının üzerinde ışıldıyor; arka planda çiftler beceriksiz elerini çekiyorlar... Gecenin ateşi ile titreyen çocukların ıslıkları.. kötü kokan işçiler, küflü elbiseleri ile kadınlar, ağır makyajı ile bir fahişe öne eğiliyor, ... temaşa ekmek kadar gerekli, popüler ihtiyacın kör dövüşü."[6]

Almanya'da modern sanayi kenti, kalabalıklar, makineleşmek, kitle kültürü ve kadının mahreminden çıkıp pasif de olsa kamusalın içine girişi genel bir olumsuzlama ile karşılanmaktaydı. Alman edebiyatı ve felsefesi Alman metropolüne karşı şüpheci ve biraz da düşmanca bakmaktaydı. Pek çok aydına göre sınıf, seks ve sinemanın dayanılmaz çekim gücü, modern kent yaşamı ile birlikte korkunç bir tehdit üretiyordu. Bu ürkütücü yenilik, sinema, sadece sınıf ayrımını ve toplumsal hiyerarşiyi bulanıklaştırmıyor, aynı zamanda kamusal olanla özelin ayrımlarını da bozuyordu. Kracauer'dan Elsaesser'e kadar, Weimar Sineması, modernist ya da kitle kültürüne ait bir sinemadır tartışmasına sahne oldu. Savaştan yenik çıkmış Alman ulusunun yara almış erkek egosunun öznelliğinin, Weimar Sineması'nın nesnesini oluşturmasına yönelik yorumlar ağırlıktadır. Kracauer, Alman sineması ve Weimar dönemi analizini, psikolojik bir tarih çalışması olarak sunar (Krecauer, 1947/1974). Toplumsal psikolojinin ve dönem analizinin bir sinemayı anlamakta kullanılışının belki de ilk örneklerinden biridir bu kitap. Elsaesser ise, Weimar Sineması'nın, modernizmin ilk sanat sinemalarından biri olduğunu söylemektedir.[7] Öte yandan, erkek öznelliğine dayalı, kitle kültürü aracı olan ya da modernizmin içinden yükselen ilk muhalif sinema olan Weimar Sineması'nın geniş seyirci kitlesinin kadınlar olduğu ortaya çıkmaktadır. Patrice Petro ve Miriam Hansen farklı yaklaşımlarla bu olguyu tartışırlar. 1914 yılında Heildelberg'de Alfred Weber'le yazılmış

[6] Herman Kienzl, "Theater und Kinematograph", *Der Strom* 1, 1911-1912; Keas'in *Kino Debate*, No: 6 sayısında alıntı yapılmış ben Patrice Petro'nun *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany* (N. J.: Princeton University Press, 1989), s. 7'den alıntıyı kullanıyorum.

[7] Thomas Elsaesser, "Social Mobility and Fantastic: German Cinema", Wide Angle, 5/2, 1982, 14-15; "*Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema*", Cinema Histories/ Cinema Practices, P. Mellencamp & P. Rosen (Der.), Vol. 4, (Fredrick Md.: University Publications of America, 1984), s. 47-84

Emilie Altenloh 'un *Sinema Sosyolojisi* doktora çalışması, ampirik bir çalışma olmasına rağmen, dönemin geleneklerinin aksine yüksek sanat formu olmayan sinemaya bakmış; film sanayisi ile seyircisi arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Bu çalışmada Altenloh, sinemayı kendi başına bir kamusal alan olarak görmüş ve daha da önemlisi bu kamusal alanı oluşturan ve daha önce kamuda hiçbir yeri olmayan bu kitleyi seyirci ve izleyici olarak değerlendirmiştir. 2400 soru formunun değerlendirilmesi sonucunda; erkek izleyicilerin meslek ve sınıf ayrımına göre değişen film seçimlerine rağmen, kadın izleyicinin sınıf ve statü ayrımlarını ortak kesen bir genel sinema seyirciliği özelliği gösterdiği ortaya çıkmıştır.

Weimar Sineması bir yanıyla, Elsaesser'in tartıştığı gibi, Alman dışavurumcu estetiğin sinemasıdır.[8] Diğer yandan, toplumsal tarihin ve psikolojinin özgül özelliklerini taşır ve popüler formların kitle kültürü içinde yeniden üretildiği, sanayinin içinden arabulucunun bu özelliği alabildiğine geliştirdiği bir resimde, Hansen'in işaret ettiği gibi, mahremle kamusalın alışılmış dengelerinin sarsıldığı noktada, kadın seyirciyle karşılaşır.

Batıda sinemanın ilk yıllarında, bugünkü sinema deneyiminden oldukça farklı bir ilişkisi olduğunu söylemiştik. Sinemanın yüzüncü yılına doğru hızlanan sinema çalışmalarının tarih kolu bu dönemi özellikle incelemeye almıştır. Kimi yazarlar bu dönemin doğrusal ve temsili olmayan yönünü bir tür "avangard" sayarken, bazı sinema tarihçileri bu dönemin avangard olarak tanımlanmasına karşı çıkmaktadırlar. Bu farklılığın, bugün için bile, alternatif bir anlatım tarzı ve seyirci ilişkisi örneği teşkil ettiği üzerinde önemle durulurken, bu konunun romantize edilmeden ele alınması gerekliliği vurgulanmaktadır. Bazı yazarlar için tartışmanın, kamusal alan ve seyirci ilişkisi boyutu ağırlık kazanıyor. Tartışmaların Amerika kanadı özellikle New York üzerinde duruyor. Kent açısından bakıldığında, seyirci grubu-

[8] Weimar sineması ve Alman Dışavurumcu estetiği için bkz. S. Ruken Öztürk, "Caligari'den Kafka'ya Dışavurumcu Sinema", *25. Kare*, 11, Nisan - Haziran 1995 ve aynı yazarın bu sayıda yayınlanan "Dr. Calligari Muayenehanesi ve Kafka" yazılarına bakılabilir.

nun bu ilk on yıl içinde sınıfsal konumuna göre ayrı bölgelere ayrıldığı gözleniyor.

Cinsiyet konusu ise, yeni kamusal alanın sinema ile yeniden oluşturulma tarzı açısından önemli. 1900'ler New York'a göçmenlerin büyük dalgalar halinde geldiği dönemlerden biridir. Hızla sanayileşen kentin işçi ve göçmen gettoları için, bu yeni seyirlik alan oldukça dinamik bir ilişki sunmuş. Sessiz oluşuyla, toplu halde seyredilebilmesiyle ilk başlarda adını aldığı bir nikellik olan Nickelodeon, yaşadıkları zor koşullar içinde göçmenler topluluğuna ve işçi kesimine oldukça önemli bir toplumsal pencere açmıştır. Ama 1910'dan sonra sinema, hızla kentin mutena semtlerine doğru yöneliyor ve açılan sinema salonları bütün ihtişamı ile üretim dışı boş vakitlerin değerlendiği alanda, yaşam tarzını etkileyecek şekilde değişiyor. Kapıda karşılayan özel giyimli refakatçiler, halıyla kaplı yoldan seyirciyi deri koltuklarına götürür. Hanımların kürk mantoları, beylerin fötr şapkalarıyla suarelere gelmeye başladığı salonlarda, artık Méliés'in, Porter'in temsilsiz, doğrusal ve anlatımsal olmayan filmleri yerine, Griffith'in sinema dilini geliştirdiği melodramları, ideolojisi hayli belirgin söylemleri izlenir. Bu salonlar, ve bu filmler, sinemayı alt kültürlerin seyrettiği bir aşağı kültür olarak algılayan burjuvazinin sinemayla arasını düzeltir. On yıl içinde seyir konusundaki sınıfsal fark, salon adabı ve coğrafyada sınırların çizilmesiyle belirginlik kazanırken; toplumsal "uyum" da melodramın önlenemez çağrısıyla sağlanır. Sonuçta, bütün kadınlar Valentino'ya aşık olmuştur. Hanımların mahremlerine yeni kamusal alanla ilişkiye girmeleri için sunulan, sinema dergileri, yıldız dedikoduları, güzellik öğütleridir. Kadınlar da, böylece, kamusal alanla ilişkilerinde bir kez daha seyirci ve alıcı konumundan, ama kendi mahrem alanlarının bütünlüğüne halel gelmeden katılmış olurlar. Melodramın, kentteki kadınların üzerinde sınıf farkı olmaksızın yarattığı güçlü etki, kentin oldukça heterojen kültürel yapısına rağmen bütün bireylerine seslenebilme gücü, gelişen sinema sanayisinin popülerle kurduğu ilişkinin de anahtarıdır. Bu ilişki daha sonra, Almanya'da faşizmin yükselişi sırasında teknikleri daha da geliştirilerek kullanılır.

Ella Shohat, sinemanın epistemolojik bir arabulucu olduğunu ya da şaman gibi iki mekânı birbirinden ayırdığını söylemektedir (Shohat, 1991). Bu mekânlardan biri Batılı izleyicinin, diğeri ona tanıştırılan temsil edilen kültürün perdedeki mekânıdır. Ve sinema bu iki farklı mekânı, mantığı ve zamansallığı tek bir anda, gösteri anında, birleştirir. Bunu yaparken, aynı zamanda, elit bilimin, sanatların ulaşılmazlığının aksine, sinema dünyanın kolaylıkla bilinemeyecek haritasını popüler ve ulaşılabilir bir dille, taklit ve temsille ulaşılabilir hale getirir. Shohat, sinemanın, kendi ait olduğu yer ve anın şizofrenik oluşuna da dikkatimizi çeker. Bir yandan bilimin, yüksek kültürünün, öte yandan alt kültürün popüler gösterilerinin ve seyahat türünün emperyalist yayılmacılıkla karşılaştığı anın ürünüdür. Ve bize bilinmeyeni haritalar. Bilim adamı veya seyyah erkek; doğa ve öteki topraklar kadındır. Keşfedilebilir, ele geçirilebilir, ilgi çeker, biraz ürkütür, bilinmezdir; ama sonunda ehlileştirilebilir. Rudyard Kipling'ten E. M. Forster'a kadar, ***Ormanın Kitabı/ The Jungle Book*** (Stephan Sommers, 1994) (İlk çekim 1942), ***Indiana Jones*** (Steven Spielberg, 1981, 1984, 1989) serüvenlerinden ve dizi filmlerinden, ***Hindistan'a Bir Geçit/ A Passage to India***'ya (David Lean, 1984) kadar sömürgeci anlatılar bilimsel havayı, bilginin ve siyasi, iktisadi iktidarın otoritesini meşrulaştırmaktadırlar. Bu meşru anlatılar, bize, bir küre hayali ve dünya haritaları bırakır. Sinema bu bilimsel anlatıcının 20. yüzyıldaki göstericisi gibidir. Herkese anlatabilir; üstelik, dili kolaydır, her şeyden önce görseldir. Anlamamız için haritalar çizer, perdeye yolları işaretler, yerli halkları, doğa manzaraları gösterir. Genellikle filmdeki Batılı ve otorite konumundaki karakter kütüphanedeki küreyi döndürür; o küreyi avucunun içi gibi bilmekte, istediğinde döndürüp, istediğinde istediği yeri işaret etmek için durdurabilmektedir. Böylece Shohat'ın dediği gibi, izleyiciye de ucuz bir gezinti, bir seyahat imkânı verilmiş olur. Ama aynı zamanda, bu emperyal iktidarın hareket yeteneklerine de işaret etmektedir.

İstanbul'un Sinemayla Karşılaşması

İstanbul, üzerinde yaşadığımız toprakların kültür üretiminde hep baskın ve merkezi rol oynayan bir kent olmuştur. Diğer bölgelerin de nabzını hep elinde tutmuş, tutmak zorunda olmuştur. İstanbul, sinemayla, hem dünyada olduğu gibi, hem de dünya ile aynı nedenlerle, kendisi için de tarihsel olarak oldukça anlamlı bir dönemin eşiğinde tanışıyor. Bu tanışmanın tarihi sinemanın kendi tarihi ile aynı. 1895'te Paris'te bir kahvede seyirciye açık ilk film gösterisi, ilk sinema deneyimi olarak ele alınıyor. İstanbul ise, 1886'da, dünyanın pek çok büyük ve önemli kenti gibi, bir yıl içinde sinema ile karşılaşıyor. Ne yazık ki New York sinemasının ilk günlerini çalışan araştırmacının rahatlığında değiliz. Kent 1900'lerin başından beri defalarca değişmiş. Eski sinema salonlarının yerlerini gösteren kent planları bile, başka dillerden veya zamanlardan olabiliyor; filmlerin çoğu ya yanmış ya kayıp; kayıt edilmiş bir bilgi yok, çoğunlukla anılardan aktarılanlar var. İstanbul'da 1900'lerin başındaki sinema deneyimi, seyircisi ile ilişkisi ve üretim ilişkileri de kentin o dönemine göre biçimlenmiş. Sinema seyircisi belki New York'taki gibi farklı dil ve din gruplarından ama bu, İstanbul'un eski nüfus özelliği. İstanbul'un eski kültürel mozaiği, New York'un göçmen patlaması sonucu oluşan mozaiğinden tarihsel ilişkiler açısından oldukça farklı. İstanbul'da sinema gösterimlerinin ilk mekânı Pera olmuş. Film tanıtımları Pera'nın sakinlerinin tarzına, dönemin yazılı basınının üslubuna uygun olarak Osmanlıca ve Fransızca. Sinemanın sessiz oluşu belki aynı kitlesel katılımı sağlamış olabilir. New York, Londra gibi kentlerle karşılaştırırsak, işçi ve göçmenlerin merkezi olarak değerlendirilebilir mi? Ya da Bombay ve Kahire ile karşılaştırıldığında, sömürge ile sorunlu ilişkilerin yaşandığı düşünüldüğünde, bu kent insanları için taşıyacağı anlam ve toplumsal alanda oluşturduğu yer farklı olacaktır. İstanbul, bu anlamda, ne merkezi önemde bir sanayi kentidir; ne de emperyalizme karşı direnişin başladığı ve merkezle ilişkilerinde kültürel olarak kendi kültürüne ait arayışlar içinde olan bir kenttir. Tam aksine kendisini etkileyen bu çelişkilerin coğrafi ve tarihsel olarak ortasında-

dır ve savaş kapıdadır. Kentin, yüzyılın başında alevlenmiş fikri, sınıfsal ve milliyetçi çalkalanmaları içinde ve ekonomik-politik bir değişim sürecinde; sinemaya, 'modernleşme sürecinde batıdan gelmiş bir yeni icat' olmasının dışında daha fazla bir anlam yükleyememe ihtimali büyüktür.

Önce saraya, sonra Avrupa ile dil ve duygusal yakınlığı olan Pera'ya gelen sinema kentin diğer bölgelerine yayılmadan savaş başlamıştır. Film yapımı savaş koşullarından etkilenmiştir. İstanbul'un ilk sinema severlerinden; dönemin diğer sinemacıları gibi, filmi gösteren, alıcıyı kullanan, çeken biri olan Weinberg; bir Romanya Musevi'si olduğu için savaşla birlikte İstanbul'daki sinemayla ilgili merkezi rolünden feragat etmek zorunda kalıyor. Üretim tarzına bakıldığında, sinema Enver Paşa'nın himayesinde resmi bir kurumsallaşmaya giriyor. Asker-sivil bürokrasi ile ilişkisi, Enver Paşa gittikten sonra da uzun süre devam ediyor. Savaş yılları boyunca esas olarak ordu için kullanılan film alıcısı ancak birkaç sivil film için çalışıyor. Bugün tartışmalı olan ilk Türk filmi, Uzkınay tarafından ordu adına çekilen, ***Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*** (14 Kasım 1914) olarak tarihe geçiyor.[9] Ve maalesef yapılan diğer çalışmalar tarihin gizli dehlizlerine itiliyor.[10] Osmanlı İmparatorluğu'nun savaşa girdiği günlerde yedek subaylığını yapan Fuat Uzkınay, Yeşilköy'deki bir Rus anıtının yıkılışını kaydediyor. Film döneme ait pek çok film gibi mevcut değil. Dönemin özelliğini kısa belgeseller olarak belirtmek yanlış olmaz. Konulu filmler daha çok adaptasyonlardan oluşuyor. İstanbul'daki dönemin önemli tiyatro topluluğu, Benliyan'ın "Milli Operet" kumpanyasının repertuarından ve oyuncularından oluşan malzeme ile yılda bir ya da iki film yapılabiliyor. 1916'da Ordu Film Dairesi'nden başka, bir grup daha var. İki farklı yapım ilişkisi arasındaki farkları görmek, yapılan filmleri karşılaştırmak ya da seyirci tavrını inceleyebilmek ne yazık ki mümkün değil.

[9] Bu konudaki tartışmaları toparlayan son yayınlanmış çalışma için bkz: Burçak Evren (2003) *Türk Sineması'nın Doğum Günü* İst: Antrakt Sinema Kitapları

[10] Bu kayıp, belgesiz ve rivayetlerle dolu filmler arasında Makedonyalı Manaki Kardeşlerin 1911 yılında çektikleri film ve filmle ilgili arşiv sapasağlam elde bulunmakla birlikte milliyet tartışmaları nedeniyle ilk film olarak benimsenmesi konusu da tartışmalı. Bu konuyla ilgili olarak bkz: a.g.y.

Önemli bir olay, ***Mürrebiye*** filmi (1919). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından, Ahmet Fehim'in senaryo ve yönetimi ile Fuat Uzkınay'ın görüntülediği bu filmin yapımını yine dönemin tek yapımcısı olan Malül Gaziler Cemiyeti üstleniyor. Ordu, sinemayı işgal kuvvetlerinden korumak için Ordu Film Dairesi film arşivini, alet ve edevatını, Malul Gaziler Cemiyeti'ne devrediyor. Sinema tarihçilerinin Türk sinemasında ilk vamp kadın tiplemesine dayalı film olarak kaydettikleri film, Fransız mürebbiyeyi ahlak dışı gösterdiği için İstanbul'daki işgal kuvvetleri tarafından sansüre uğruyor ve Anadolu'da gösterimi yasaklanıyor ve ilk sansür edilen film oluyordu. Bir anlamda işgale karşı gizli bir direniş gibi görülen filmin Anadolu'da gösteriminin yasaklanması, Anadolu'da sinema salonları olduğu anlamına mı gelmeli bilemiyoruz. Aktarılanlardan bildiğimiz kadarı ile o yıllarda İstanbul, İzmir ve Selanik dışında sinema salonu bulunmuyordu.[11]

Bu filme ve diğerlerine, modernizm; İslam sentezi ve İstanbul'un günlük yaşamında, özellikle kadın konusunda yoğunlaşması muhtemel dil arayışları açısından bakmak anlamlı olabilir. Kamusal ve mahrem kavramlaştırılmasının ve pratiğinin, hem kadın konusunda, hem de kent yaşamında, yeri çok önemlidir. Yaşamın dönüştürülmesinde ve en yumuşak geçişi sağlayabilecek iletim aracı olan sinemanın, İstanbul, modernizm ve kadın konusunda ne tür pratikler ürettiği incelenmeye değer. Yapılan film sayısının azlığı bir yana, kopyalarının bulunmaması bir sorun oluşturuyor. Yine de İstanbul'un sinemayla ilişkisinin ilk yılları çağımızın toplum-kültür pratiği ile ilgili, dolaylı şeyler söyleyebilir. İstanbul için 1900'ler, çelişki ve çatışmaların, günlük pratiklerin ve algılama biçimlerinin önemli kırılma ve kaymaların yaşandığı dönemdir. Mesela ***Mürebbiye***'nin gösterildiği

[11] Döneme ait bilgiler için bkz. Onaran. A. Ş., *Türk Sineması I*, Ankara: Kitle, 1994; Özgüç, A., *Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: Yedigün, 1973; Özön, N., *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*, İstanbul: Bilgi,1968; Scognamillo, G., *Türk Sinema Tarihi I*, İstanbul: Metis, 1987. Ama açık ve üzücü olan hâlâ ciddi arşiv, tarih, toplumsal tarih çalışmalarının eksikliğidir. Yine de son dönemlerde sinema lisansüstü çalışmalarındaki tezler bütün bu zorluklara rağmen Türkiye sinema tarihi üzerine yürütülmektedir.

1919 yılına baktığımızda, işgal altındaki İstanbul'da, tramvay ve tersane işçilerinin grevini, Fatih ve Sultanahmet mitinglerini ve Türkiye İşçi ve Çiftçi Sosyalist Fırkası'nın kurulduğunu, Mustafa Kemal'in Anadolu'ya geçişini ve Enternasyonal'i görüyoruz. Böyle tarihsel olarak önemli bir geçiş döneminde, kadınlarla erkekler arasındaki bölümün perdeyle ayrıldığı sinema salonlarında, İstanbullu kadınlar ve erkekler, hangi düşler ve /veya kırgınlıklarla film seyrediyorlardı. Grevlerden, Enternasyonal'den ya da M. Kemal'in Anadolu'ya geçişinden haberdarlar mıydılar? Perdenin öte tarafında karşı cinsle beraber oturup, zamanın müstehcen filmini seyretmek nasıl bir deneyimdi? Filmden sonra, İstanbul'da kadınlar saçlarını Fransız mürebbiyesi gibi taradılar mı acaba? Belki de işgal altındaki İstanbul'da filmi, işgal kuvvetleri kumandanları ve aileleri dışında yalnızca üç beş kişi seyretmişti...

Büyük Savaşlar Sonrası Dönüşüm "1960'lar"

19. yüzyılla başlayan "uluslaşma hareketleri ve "ulus" kavramının yaygınlaşması; dünya siyasi haritasında ortaya çıkan yeni ulus devletler ve uluslararası ekonomik ve politik haritaların yeniden çizimi sürecinde yer alan iki büyük dünya savaşı; ama özellikle de sonuncusu, dünyanın literatüre ve temsile silik kaydedilmiş ve daha çok tarih ve öyküsü hikâye edilmiş soluk kısmının, aslında en geniş coğrafi kısmın, görüş alanına girmesine neden olacak gelişmeleri de beraberinde getirdi.

Avrupa, II. Dünya Savaşı'nın çok öncelerinde, feodalizmden merkantilizm, kapitalizm aşamasına geçildiği dönemde; zengin hammadde ve insan emeği kaynaklarıyla, geniş piyasa alanları oluşturan sömürgeleri ile, bu sömürgelerde orada ve ana karada sömürgeciliğin ve emperyalizmin ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel dengelerinin deneyimleriyle; felsefesi, kavramları, ideolojisi ve temsil biçimleri ortaklıklar taşıyan bir Batı ve Avrupa resmi ortaya koyuyor, buradan aydınlanmaya ve onun da öncesine ait olduğunu iddia ettiği bütünlüklü, özlü bir dünya görüşü çıkarıyor ve bunu bütün coğrafyalara yayıyordu. Bütün dünyayı kavrama çabasındaki bu ekonomik, politik ve

ideolojik sistem; kendi dinamikleri, gereksinim ve sorunlarıyla; geçirdiği iki savaş deneyiminden çıkarken, ekonomik buhran fiziksel anlamıyla tam bir çöküntü, onun ötesinde toplumsal bir çöküntüyle de birlikte çıkıyordu. Bundan sonra emperyalizmin, sömürgeciliğin ya da Avrupa kültürünün ve uygarlık meselesinin eski günlerde olduğu gibi devam etmeyeceği açıktı ve bütün bu dengelerin yeniden inşası gerekiyordu. Bu, bombaların tahrip ettiği kent sokaklarının yeniden, fiziki olarak inşa edilmesinden mayınların sivil yaşamın manzarasından temizlenmesine, yeryüzündeki emek gücüne hareket kazandırılıp yeniden yerleştirilmesine, savaş sırasında kadınlaşan emeğin yeniden erkekleştirilmesine, yeni üretim teknolojilerine, yeni organizasyonlara ve yeni bir ruhu yaygın kılma ihtiyacına kadar uzanmaktaydı. Yeni bir morale, çok üretime ve yeni korkulara ihtiyaç vardı. II. Dünya Savaşı, savaştan galip çıkan, ve Avrupa'nın dışında, iki büyük devlet, ve bunların arasındaki güç dengesinin soğuk savaşla ifadesini bulacağı büyük ve belirleyici bir bloklaşmayı ortaya çıkarmıştı. Kapitalizmin ortak ve gerçek düşmanı komünizm, birleştirici bir bloğun ortaya çıkması için oldukça güçlü bir olguydu. O güne kadar sömürge konumlarını sürdüren ya da bundan sonra siyasi bağımsızlığın kazanılmasına rağmen, dolaylı yöntemlerle emperyalizmin egemenliğindeki bir "gizli sömürgeciliğin" (yeni sömürgecilik) süreceği ülkeler, azgelişmiş, üçüncü dünya ülkeleri olarak tanımlanan bir genel şemsiyenin altında anılmaya başladılar ve bazılarına göre üçüncü bloğu oluşturdular. Oysa bu sınıflandırmanın altındaki ülkelerden bazıları, bazı uluslararası ekonomik politik dengelerle bloklardan birine bağlanırken, diğerleri bağlantısız bir dış politikayı yeğleyerek, her iki bloğa karşı bir alternatif olarak çıktılar. Yeni uluslararası ekonomik düzen bu karşıtlıklar içinde yaşanacaktı.

Savaş sonrasının toplumsal ve kültürel yaşamda en büyük etkisi, soğuk savaşın gerilimi, üçüncü bir dünya savaşına ilişkin endişenin ağır bastığı bir kaygı ortamı ve ekonomik yeni düzenlemelerin insanların kendi isteklerine rağmen hareketlendirildiği, işgücünün dağılımı ve örgütlenmesiyle ilgili panik ve dağılmışlık ortamıydı. Hobsbawm'a göre, bu dönemi belirgin bir biçimde

ikiye bölen deneyim, 1970'lerde yaşanan ekonomik krizdir (Hobsbawm, 1991: 263). Savaşın yaralarını saracak ve yeniden yapılanmayı sağlayacak istihdama olan ihtiyaç; yoğun üretim ve onun oluşturduğu yoğun tüketim toplumu, 1970'lere kadar idare edebilmiş görünmektedir. II. Dünya Savaşı sonrasında tüketim mallarındaki verimlilik artışı ile satın alma gücünü koruyabilen sermaye ve verimlilik artışı ile ücret artışları arasındaki denge Fordist ve Taylorist seri üretimle hâlâ sağlanabilmekte iken 1970'lerle birlikte önemli değişmeler olmaya başlamıştır. 1970'lerden sonra pazarın yapısı değişmeye başlamış, standart üretime talepte azalma olmuştur. Küçük pazar yapısının hakim olmaya başladığı, talebin değişken olduğu, standart ve ucuz mal yerine kaliteli ve değişken malın talebinin arttığı savunulmuştur (Yentürk, 1994). Böylece, tüketim toplumunun bu özel taleplerine Fordizmin seri üretime yönelik tarzı ayak uyduramayacaktır. Bu durum, Fordist üretim tarzının krizi olarak görülmüştür. Bunun yanı sıra; aşırı stokla çalışma, niteliksiz işgücü ve ayrıntılı iş bölümü ile çalışan bu tarzın başka sorunları da beraberinde getirdiği savunulmuştur. Kaliteli ve esnek üretim modelleri tartışılmaya ve yapılandırılmaya başlanmıştır.

John Urry, yüzyılın üçte ikilik bölümünün ilk yarısını kapsayan dönemdeki Batılı toplumları nitelemek için, *örgütlü kapitalizm* terimini kullanır (Urry, 1995). Yoğun sermayenin; ulus-devletin; politik, ekonomik, kültürel kurumların giderek artan hâkimiyetinin; büyüyen üretim alanlarının; artan iş gücünün, devlet sanayi ve bankalarının ortak çalışmalarının bir tür örgütlü kapitalizmi oluşturduğunu söyler. Bu gelişmeler her toplumda eşzamanlı olmamış ve dolayısıyla etki ve yaşanma biçimleri de homojen bir görüntü sunmamıştır. Urry aynı zamanda, bizi, bu örgütlenmenin iki veçheli olduğu konusunda uyarır. Birincisi tepedeki örgütlenme; sanayi, devlet, bankalar arasında yoğunlaşan eklemlenmesi ve kartel oluşumudur. Diğeri ise tabandaki işçilerin birleşen sendikaları, politik partileri, refah devleti ve ulusal sendikaların gelişimini kapsar. Tabandaki gelişmenin devlete karşı görece özerklik kazanması, tepedeki örgütlenmenin niteliği ve ilişkileri o ulustaki sanayileşmenin ta-

rihine, burjuva devriminin deneyimine, kapitalizm öncesi toplumsal örgütlenmelerin varlıklarını sürdürebilip sürdüremediklerine ve ülkenin büyüklüğüne göre farklılık gösterebilir.

Urry, geçtiğimiz son otuz yılda, bu örgütlü tarzın, tersine dönüp, kapitalist örgütsüzleşme sürecinin canlandığını söyler (a.g.y.: 99). Bu süreç, aynı zamanda, küreselleşen ilişkilerin içinde tek tek toplulukların tutarlılıklarının ve birlikteliklerinin çözülmesi sürecidir. Büyük sanayi işletmelerinin yerini daha az işçi çalıştıran, hatta tek kişilik işlerde pazarın dönebildiği, ikincil iş gücünün genişleme gösterdiği bir tarz içinde küçük boyutlu, daha az ve örgütsüz işçilerin çalıştırıldığı imalathaneler almaya başlamıştır. Küçük imalathaneler, yeni ürünlere ve piyasalara anında uyum gösterebilecek esnek yapılar, taşeronluk, bayilik, devredilmiş sahiplik gibi oluşumlar yaygınlaşmaktadır.

Üretimin uzamsal örgütlenmesinde muazzam değişimler meydana gelmektedir. Şirketler artık dünya çapında iş yapabilme, farklı ücret ve greve gitme oranlarının avantajlarından yararlanarak ülkelere girip çıkabilme, küresel bir strateji uyarınca işlemlerini alt birimlere bölebilme ve yeni bir işi kazanmak ya da elde tutabilmek için işçileri kendi aralarında rekabete zorlayabilme kapasitesi taşıyorlar (a.g.y.: 101).

İşverenler böyle bir ortamda, daha hareketli ve atılımlara yönelikken; işçiler, daha çok, durumlarını korumaya yönelik ve hatta eskiyi savunan "gerici bir konuma" savrulmaktadırlar. Böylesi bir ortam, aynı zamanda, homojen toplumsal sınıfların çözülmesini de beraberinde getirmektedir. Urry'nin bize çizdiği bu tablo pek çok düşünürün paylaşmakta olduğu bir tartışma zeminini özetlemektedir. Savaş sonrası yeni dengelerin yeni pazar, yeni üretim tarzı modelleri, yeni bir işgücü dağılımı ve uluslararası pazar arayışları; yoğun bir siyasi ve askeri gerginliğin, silahlanmanın ve bütün coğrafyalara dağılmış, ama belirli satıhlarda kendini görünür kılan büyük çatışmaların baskın olduğu bir Soğuk Savaş dönemi atmosferi takip etmiştir. Hobsbawm bu dönemi, iki süper güç ve etrafındaki bloklaşmada gücü elinde tutanlar açısından bakıldığında, "askeri heyecan

patlamasının deliliği andıran görünümü, bu kıyamet retoriği" ile anlatmaktadır (Hobsbawm, 1996: 288). Bloklaşmanın dışında ise ulus devletleşme, bağımsızlık, istikrar ve bağlantısızlık savaşları hiç durmak bilmemiştir.

Sömürgecinin Anlatılarına Karşı Eleştiriden, Kendi Sesini ve Bakışını Aramaya Çıkmak

Azgelişmişlik 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 savaşla 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 yapılandırıyordu. 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 üslendirmelidirler (Cabral, 1973: 47).*

Franz Fanon ise, mücadele için otantik kültüre ulaşabilmenin gerekliliğine dikkat çekiyor ve bunu bir strateji ve yöntem olarak öneriyordu.[12] 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

[12] Bu yazarların görüşlerinin bu konu çerçevesindeki kapsamlı ve özet aktarımı için bkz. Roy Armes, *Third Film Making and the West*, Berkeley: University of California Press, 1987, s. 21-33.

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 konulanlar, öyküleri yazılanlar onlardı. Neden Uzak Doğu uzaktı? Kime uzaktı? Kime ne kadar uzaktı? Uzak Doğulunun kendisine olmadığı belliydi. Bastıranla bastırılan, efendiyle köle sorularını soruyordu. Ama cevaplar aynı akıcılıkla gelemiyordu. Semptomatik teşhislerden, betimlemelerden öte; tepkisel duruşların dışında; sorgulamanın çözümleyen bir eleştirelliğe 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.

"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 zanaatkârlar gibi de değillerdir (Armes, 1987: 24).

Güne Bakanların Tahayyül Haritaları

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 sosyoekonomik-politik yeniden düzenlemeler içinde günlük hayatı sarsan, kültürel ve ideolojik yeniden üretimi etkileyen bir kırılmadan da söz edebiliriz. Bu kırılma birey için *ben, sen ve öteki ve mekân ve zaman* ilişkilerine ilişkin anlayışta da gerçekleşiyordu. Günlük yaşam ve o yaşamın yeniden düzenleniş biçimleri ve bireylerin bununla kendilerini yeni bilişsel bi-

çimlerde ilişkilendirişleri yeni süreçleri başlatıyordu. Kırdan kente, kentlerden daha büyük metropollere doğru akan insanlar, göç, turizm, dolanım, kaçaklık, kaçkınlık biçimlerinde hareketlilik kazanmışlardı. 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.

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 karşılaşıyor; 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 özgü 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 tiyatroda gelişen *kızgın adamlar ve özgür sinema* hareketleri; Almanya'da Kluge'nin de öncüsü olduğu *Obernhausen Manifestosu*'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 ve Hindistan'da da 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 hâlâ 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.

"Seyirci Kalmamanın" ve "Seyirci Kılmamanın" Filmlerini Politik Olarak Yapmak: Godard, Bakış ve Ses

1959 sonbaharının sonları, Yeni Dalganın en parlak günlerinde, Godard, *Cahiers du Cinema*'da makaleler yazmaktayken, ***About de Souffle/ (Breathless/ 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, bugünlerin mirası Paris'e bir büyük 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 kendilerini yansıtmanın filmleri; başkaldırı sineması ve kuşağı.

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 ba-

kışın 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. Dünya umurunda değildir; argo konuşur; Amerikan subayın arabasını çalar, amaçsızca sürdüğü arabayla giderken, polis durdurunca, pek önemi olmayan bir şey yapıyormuş gibi polisi öldürür. Önem verdiği hiçbir 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; dramatizasyon 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)?" sorusu

(Harvey, 1980: 87), 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 etmez, analiz etmeye çalışır. Yalnızca kışkırtıp rahatsız etmez; çelişkileri, sorunları tartışmaya ve sorgulamaya tutar. Deney ve arayışlarla filmini 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 faklılıklarını 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 araçları denemektir. Bu araçlar deneyin ürünleri olarak, Barthes'ın dediği gibi, doğuma hazır gebe anları taşırlar (Barthes, 1986). 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, mekânı, 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 değillerdir. 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 mekân 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 mekânın kapalılığını size hissettirerek gerçekleştirilir. ***Serseri Aşıklar***'da Michel'le Patricia'nın küçük otel odasındaki kamerayı burnunuzun ucunda hissedersiniz. Aşıklar konuşurken çalan 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 simsiyah 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. Metin yalnızca yenilikçi ve biçime ait bir araç değildir. Thompson, Godard'ı ***Tout Va Bien*** (***Herşey Yolunda***, 1972, Fransa) filminde, ***Deux ou Trois Choses que Je Sais d'elle*** (***Two or three things I know about her / Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey***, 1966, Fransa)[13] filminde her zaman kullandığı kadar yazılı metin kullanmamakla, kendi kendinin gerisine düştüğünü söylemektedir (Thompson, 1988, 110-111). Thompson'un neoformalist analizi biçimselliğin ardındaki yöntemi daha az önemsemektedir. Oysa Godard ilk filmini henüz bu araçları geliştirmemişken ve politik söylemieri henüz tam biçimlenmemişken, filmi politik olarak kurmuştur. Olay örüntü mantığı olmayan, karakterlerin psikolojilerinin geliştirilmediği, genç ve toplumun kıyısında yaşayan bir suçlu etrafındaki film, seyirci için kabul edilebilir, izlenebilir bir anlatı değildir; izlemenin büyüsünü bozmuştur.

Acaba çerçevenin, resim çerçevesinin, fotoğrafın bakışını sınırlayan çerçevenin ya da bir film kadrajının iç dünyamızdan,

[13] Godard'ın ilk dönem filmlerinin (1980'lere kadar) Türkçe başlıklarını Mutlu Parkan'ın *Sinema Estetiği ve Godard* (1994) kitabına uygun olarak kullanıyorum.

evden, dış dünyaya bakışımızın çerçevesini çizen bina gözleri olan pencerelerle bir ilgisi var mıdır? Japon estamplarının yan yana uzanan açılımlı, yaygın satıhlı, ince uzun bölmeli bakışı ile Hint mimarisinin fil sırtını andıran kubbeli çerçeveleri, Çin'in farklı boyutlar ve satıhlardaki sınırlamalarının doğu minyatürünün kullandığı yüzey ve çerçevelerin farkları bakışımızın nasıl sınırlandığının, hangi derinlik ve pasajlardan geçtiğinin, perspektifin kurgusunun, iç ve dış dünyanın yapılandırılışının ipuçları olabilir. Eğer böyle bir izlekten gidilirse batı resminin özellikle de burjuva kentleri ve kent mimarisi, iç mimarisi ile ilgisi, özellikle baskın ve asli bir tarz olarak diğer bütün başka formları örten yapısı, filmin kadrajını bakan gözün bakışının nasıl bir yerleştirmeye sokacağını bize söyleyebilir.

18. ve/ veya 19. yüzyılda, penceresinden bakan bir Avrupalı, kentle, dış dünya ile ilişkisini ve gördüklerini aktarırken, bir temsil kurarken, bir çerçeve yerleştirirken, kendi iç ve dış dünyasının diyalektik ilişkisinden bir kesit çıkarır, bir öykü çerçevelerse, bugünkü geleneksel görme biçimlerimize bir etkisi olabilir. Ötekini ve yaşamını gözleme ve öyküler üretme zevki hepimiz için bu diyalektik iç ve dış mekân ilişkisinden geliyor olabilir. Eğer öyleyse Godard başından beri bu 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/ Hayatını Yaşamak*** Fransa, 1962) filmi 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 hiçbir anlam taşımayan, çerçevesi olmayan kesitler alır. ***Le Mepris*** (***Contempt/ Horgörme*** 1963, Fransa), ***Une Femme Mariee*** (***A Married Woman/ Evli Bir Kadın*** 1964, Fransa) gibi filmlerdeki yatak, aşk sahneleri izleyiciye izleme zevkini vermez. Yine, Hor-

görme'de çiftin aralarındaki tartışma sahnesi, alışılageldiği 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/ Bir Kadın Kadındır*** 1961, Fransa) izlemeciliği (voyerurism) 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.[14]

Brecht, Freud'un eğlendiren sanatının hafifletici, yumuşatıcı (palliative) etkisine atıf yaparak, alıcının, yani izleyenin, düşünmeye davet edildiği ve bunun için kışkırtıldığı bir ortamı oluşturmak için, yenileştirmek (renovation) yerine yeniyi icat etmek gerekliliğini savunur (Willett, 1986: 41). Brecht tiyatrosu Aristocu değildir ve yaşamın taklidine dayanmaz. Dolayısıyla yenilikçiliği kesilmelere ve dikkatin dağıtılmasına açıktır. Yenileştirmek, taklitle birlikte, yaşamın çelişkilerini ve çatışmalarını yumuşatan düzleştiren bir etkiye sahiptir. Brecht'in tercih ettiği yenilemeye karşı yeniliğin kendisini geliştiren, eğlendirmeye karşı öğretici, hazza karşı bilgi ve sorular sunan bir tiyatrodur. Hazza yönelik hareketin ardında politik bir tercih durmaktadır: Varolan anlamın bütünselliğinin yapı çözümüdür. Elemanların ayrılması (seperation of elements) 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 (Thompson, 1988: 111). Böylece sanatçı izleyicisi ile karşı karşıyadır, doğrudan bir iletişim kurmaya çalışır; izleyiciyi de aktif

[14] Godard filmlerinde kadının sunumu kendi başına bir çalışma alanıdır. Böyle bir çalışma için bkz: Deniz Derman (1995) *Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Ankara Med Campus

bir konuma koyduğu için eşit bir ilişkiye girer. Bu nedenle, hiçbir şey öylesine kabul edilebilir değildir; verildiği şekliyle anlaşılmak, 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 (direct addressing), kendini yansıtma, sinemanın sözelleştirilmesi ve yazınlaştırılması (literalization), belgesel tarzın kullanımı, görüşmeler, mülakatlar, izleyicinin kameradan haberdar edilmesi ve farklı karakter gelişimleri epik tiyatrodan esinlenmiş yeni sinemanın kendisidir.

Godard'ın sinemasında kameranın nasıl hissettirildiğinden ve doğrudan izleyiciye dönüp onları muhatap alan oyunculardan söz etmiştik. Filmdeki anlatıcının sesinin bazen filmin nasıl izlenmesi gerektiğini tarif ettiğine ya da anlatılanın toplumsal, ekonomik, politik bilgisinin yine ses bandından size sunuluşuna da tanık oluruz. Konulu filmin içine sinema verite kahramanları gibi sıradan insanlar girebilmekte ve onlarla görüşmeler yapılabilmektedir. Doğrudan muhatap oluş bazen mesafelendirme ve yabancılaştırma için şöyle de kullanılmıştır: Mesela, ***Serseri Aşıklar***'da Michel arabayla giderken, kamera genelde arka koltuktan çekmektedir ve Michel konuşurken genellikle kadrajın dışındadır. Ama kamera onun üzerindeyken onun konuştuğunu ya da şarkı söylediğini ne duyar ne görürüz. Godard, kendisinin de altını çizdiği gibi ***La Petit Soldat*** (***The Little Soldier/ Küçük Asker*** 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 vurmak 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.

Kadın Kadındır'da karakterler izleyici ile konuşurlar ve anlatıcı üst ses sürekli açıklamalar yapar ve bilgi verir. Josette ve Emile kavga ederken, Paul (Belmando) gelir ve: "Bırakın kavgayı. ***Serseri Aşıklar***'ı kaçırmak istemiyorum. Televizyonda oynuyor" der. Bu kendi işine gönderme, bir yansıtma, öz anlatıdır; aynı zamanda bir, araya girme ve kimlik unsurudur. Yine Paul Josette'e olan ilgisini açıkça gösterdiğinde, perdede görünen yazı "Jul ve Jim Gelişmekte" yazar. Hem birlikte Fransız Yeni Dalga sinemasını başlattıkları Trauffaut'ya, dönemlerine ve kendi film tarzlarına, hem de üçlü aşk öyküsüne gönderme yapmaktadır. Bu kendine göndermeci araca; yabancılaştırma, ilgiyi öykünün büyüsünden, ve o büyünün günlük yaşamdan koparan, kaçışa imkân veren özelliğinden dolayı; bir seyirciyi uyandırma olarak da bakabiliriz. Seyredilenin bir film olduğu, film metninin yaşamın kendi mekân ve zaman ilişkileri ile birlikte düşünülmesi gerekliliği, filmlerin bir tarihi olduğu, kendine ait bir zaman ve mekân tasarımı ve teknikleri olduğu, hatta bunun kurumsallaşmış ve ticari bir tarihinin olduğu da aynı zamanda seyirciye hissettirilir; o nedenle de, basit bir yansıtma, kendine gönderme ya da yabancılaştırma değildir bu unsurlar.

Serseri Aşıklar'da, Michel, Humphrey Bogart'ın resminin olduğu, ***Şöhretin Sonu/ The Harder They Fall*** (Mark Robson, 1956, ABD) film posterinin önünde durmaktadır. Bogart bir popüler kültür ikonudur. Bütün kara filmlerden, dedektif ve suç öykülerinden çıkıp gelen, savaş sonrası kuşağın sevdiği karşı kahramanların, biraz uyumsuz, biraz kendiliğinden, epey erkeksi, kentli, sokak çocuklarının temsilcisi gibidir. Sokağı ve huylarını bilir, suçu ve anlamsızlığı tanır. Yaşam onlar için hem anlamsız hem zordur. *Chairs du Cinema*'cılar, Yeni Dalgayı oluşturan kuşak, Paris Sinemateki'nde ve savaş sonrasında Amerikan filmlerini, özellikle de B filmlerini izleyerek büyümüşlerdir. Sinema endüstrisine bir gönderme olmanın yanı sıra sevilen Amerikan filmlerine de bir saygı selamıdır bu. Michel (Belmando), Bogart gibi mırıldanır, onun gibi hareket eder ve sigarasından çektiği dumanı onun gibi üfler; duman "Bogey"in fotoğraf görüntüsünün üstünü yalayarak geçer. Bir öteki sahne-

de, o yılın filmleri arasından ***Westbound***'un (Budd Boetticher, 1959, ABD) Virginia Mayo'lu film afişi Napoleon sinemasında asılıdır. Popüler kültür sinemadadır. Caddeleri, sokakları, posta kartları, afişleri, gazeteleri, kafeleri ile kent , popüler kültür ve gündelik yaşam sinemadadır. Bu kıyılardaki herkesin ortak kültürel alanı Hollywood'da kayıtlara geçmektedir; sinema tarihselciliğin (historicism) mekânıdır. İlk sahnede genç bir kız *Chairs du Cinema* dergisi satmaktadır; Michel'e, "Affedersiniz gençliğe karşı değilsiniz ya?" diye sorar. Godard kendisini, içinde yer aldığı hareketin dergisini, kendilerini yetiştirdikleri yazılarını, yazdıkları dergiyi izleyiciye ilk filmde, ilk sahnede sunmaktadır. Kendi konumunu; duruşunu ve tavrını da açıklamaktadır. ***Hayatını Yaşamak***'ta Nana sinemaya gider; Jeanne D'arc oynamaktadır; Nana etkilenir ve ağlar. Georges Méliés'in 1900'de yaptığı Jeanne d'Arc France'dan Cecil B. Demille'in 1917'de I. Dünya Savaşı ile ilişkilendirdiği propaganda amaçlı yapıtına, Dreyer'in Kammerspiel yöntemleriyle yaptığı en etkileyicisi sayılan ***La Passion De Jeanne D'Arc***'ından (1928), Rossellini'ninkine (1954), Flemimng'inkine (1948), Jan Dark üzerine yapılmış onca filmin tarihi ile bütün kadınların hikâyesini kendinde tutan Jan Dark durmaktadır ve bütün kadınlar için cezalandırılmaktadır.

Nana bir "hayat kadını" olarak çalışmaya başladığında, arkadaşı ona kendi hayat öyküsünü anlatır. Kocası bir gün ortadan kaybolmuştur; bir gün kocasını bir Amerikan filminde aktör olarak görür. Herkesin bir Amerikan rüyası vardır. Yüzyılın başında, Alman romantikleri, modern kent ve onun kamusal alanlarından sinemayı, fahişelerin ve tezgahtar kızların mekânı olarak aşağılarken, kentin zor, hüzünlü deneyiminin bu kaçış mekânını melodramdan ve geleneksel anlatılardan kurtaran "modern sinema"nın avangardı bu mekânın içinden konuşuyordu. 3. Sinema hareketi bu mekânın avangardını eleştirecek ve buradan alternatif ve politik bir sinema çıkamayacağını söyleyecektir. Ama Godard ya da Kluge gibi yönetmenlerin kuşağı devrimci ve karşıt bir sinemaya imza atmaktaydılar. Doğrusal olmayan, bölünmeler ve kesintilerle giden bir sinemadır bu. Pe-

ter Wollen, "Godard'ın geleneksel öykü anlatımındaki doğrusallığı ve nedenselliği parçalayarak anlatımsal geçişliliği kırdığını" söyler (Wollen, 1986). Bunu yaparken edebiyattaki ve pitoresk romandaki bağımsız bölüm başlıklarını filmde bir araç olarak geliştirir. Aralıklarla canlı tutulan ve episodlarla gelişen Godard anlatısı seyircinin kafasında anlatılara ait muhtemel bir devamlılığı böler ve keser; seyircinin özdeşleşmesi hem karakter, hem konu, hem olgu için mümkün olabilir.

Les Carabiners **(*The Soldiers, The Riflemen; Askerler, Jandarmalar*** 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.

Küçük Asker, 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 hikâyesini anlatır. Bu aslında, kurbanla katilin yer değişiminin, karşı kıyıya geçip bakışın ve orada olmanın, öteki olmanın, kendisini işkencecisinin yüzünde görmenin 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 Aragon'u severek Fransız olmaktan gurur duyan, bü-

tün bunların ötesinde küçük bir çocuk gibi kalmış biridir. Godard, "...bu nedenle ona ***Le Petit Soldat*** (Küçük Asker) dedim" der (Milne, 1972: 164-659). Godard'a göre film, bir türden, bir konudan çok daha geniş bir şeydir. İnsanın kendisini gerçekleştirmesidir. ***Hayatını Yaşamak/ Vivre sa Vie, Ona Dair Bildiğim İki-Üç Şey/ Deux ou Trois... Seuve qui peut/ Yavaş Çekim/ (La Vie) Slow Motion***, (1980, İsviçre, Fransa) ve ***Heil Mary/ Merhaba 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 elbetteki eleştirilere maruz kalmaktadır. Otuz küsur yıllık üretimine kimi zaman kimileri öfkeyle, kimileri küçümsemeyle bakmıştır. Kimi onu gerilla bir film yapımcısı olarak tanımlamış; kimi devrimci ya da avangard olarak değerlendirmiştir. Sözün değerinin ağırlaştığı dönemlerde, entelektüelliğin de hor görüldüğü zamanlarda, bu anlaşılmazlık; teorik, metinsel, eleştirel olan her şeye yönelik olduğu gibi; onun filmlerine de yönelik, "ukalalık", "teoriklik", "akademik olmak" gibi bir saldırıyı beraberinde getirmiştir. Anlaşılmaz olan alışık olunmayandır. Filmlerini anlaşılmaz 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/ Jandarmalar*** 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 herhangi bir yerde cereyan edebilir. Karakterler ne psikolojik, ne ahlaksal, hatta ne de toplumsal olarak oradadırlar. Herşey hayvani bir düzeyde yaşanmakta ve hatta bu Brecht'in bakışıyla "bitkisel" olarak filme alınmaktadır.*[15]

[15] Godard'ın *Les Carabiners*'in girişinde söyledikleri. G. Saoudl, *Dictionary of Films*, Der. ve Çev. P. Morris, Berkeley: University of California Press, 1972, s. 52

Film yalnızca savaş filmlerini değil, savaş karşıtı filmleri de eleştirir. Filmin savaş filmi olduğunu gösteren savaş üzerine yapılmış belgeseller, arşiv malzemesi, haber filmlerdir. Anakroniklik ve soyutlama filmi zor izlenebilir yapar. Zaman ve mekânın ve karakterlerin belirsizliği seyirciyi ve beklentilerini boşa çıkarmak için yeterlidir. Godard için ses de çok önemlidir. Sinema yalnızca görüntü değil sestir de. Sesle görüntüyü birbirini tamamlayıcı elemanlar olarak görmez. Sesi kullanımı diegestik olmayan bir kullanım olarak, Godard'ın elemanların ayrımına dayalı yöntemiyle uyumludur. Film politikasının önemli bir unsuru olarak her filmde bu tekniği geliştirir. Mesela, ***Une Femme est une Femme/ Kadın Kadındır*** romantik müzikal komedilere bir selam filmidir. Aynı zamanda 1950'lerin müzikal türüne bir eleştiridir. Sesin idare edilişi; sesin manipülasyonu ile müzikal türü yapı çözümüne uğrar ve eleştirilir. Farklı ses unsurları, arka plan müziği uzun diyaloglar senkronize edilerek verilir. Görüntü ses, montaj ve yazınsallıkla kesilir ve karşıtlarıyla zenginleştirilir. Sinemanın okunabilir yazılı metin de olduğunu söyleyen Godard; gazete, posta kartları, posterler, kitaplar, alıntılar ve kendi yazılı metinlerini sıklıkla kullanır. Bu kullanım hem belgesel üslubunun, hem de makale film tarzının onun sinemasındaki kaynaşmasına işaret eder. Mekânlar yaşayan kent mekânları ve iç mekânlardır; kafeler, sokaklar, sinema salonları, banyolar, odalar...

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'ler radikal ve politik dönemi olarak değerlendirilir. Artık filmleri açıkça kışkırtıcı ve Marksist'tir. 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/ Vladimir ve 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*** (***Herşey Yolunda***, 1972) ve ***Letter to Jane/ Jane'e Mektuplar*** (1972). 1980'ler ise daha az politik dönemi olarak değerlendirilmiştir. Bu tip tanımlamaları ve Godard'ın politik olarak yaptığı filmlerin serüvenini, 1996 yapımı olan ***Daima Mozart*** ile son bölümde yeniden tartışacağız.

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. Toplumsal örgülerin ara bağları olan ideolojik söylemin çözücülüğü adına ve alternatif olanın ancak kendi dilini yaratarak üretilebileceğine olan inançla karşı sinemanın dilini oluşturur. Ona göre mesele politik filmler yapmak değil, filmleri politik olarak yapmaktır.

Kamusal Alanın ve Tarihin Alternatif Mekânı: Sonbahar Melekleri Tarihi Sorgulamaya Geldiklerinde...

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 alışılagelmemiş bir şekilde kesilmesidir dili de kıran. Öte yandan faşizmi temizledikten sonra üretim tarzının devam ettiği söylenir ve böyle olması istenir. Eric Rentsschler, "American Friend and The New German Cinema" (Amerikalı Arkadaş ve Yeni Alman Sineması) adlı makalesinde, bağlamsal ve tarihsel tartışmasını Yeni Alman Sinemasına ait iki ayrı görüşe dayandırır (Rentschler, 1981). Birincisi, Amerikalıların New York Film Festivali'nde Yeni Alman Sineması (buradan itibaren YAS olarak geçecektir) ile karşılaştıkları 1960 yılından itibaren bazı

yönetmenlerin filmlerini bitmiş ürünler, auteur[16] çalışmaları, kanonlaşmış[17] görsel sanat eserleri olarak alkışladıkları Amerikalı eleştirmenlerin bakış açısından kaynaklanır. Oysa Almanya'da bu filmler toplumsal tarih içinde değerlendirilerek bitmiş eserlerden ziyade bir süreç olarak görülmüşlerdir. Alman eleştirmenler *Obernhausen Manifestosu*'ndan beri bir kaç kişinin sineması olarak darlaştırılmış YAS değerlendirmesini reddetmektedirler. Rentschler bilinmeyen ve pek çok farklı YAS çalışmasının da keşfedilmek için orada durduklarına ve ulusal sinemanın toplumsal ekonomik problemlerin ötesindeki olumsuz koşullarına dikkat çekmektedir. Ayrıca, her ulusal sinema için, önkoşul olarak, film kültürünün gerekliliğine de işaret eder.

Elsaesser, geniş kapsamlı bir tarih çalışmasında, YAS'ın tarihindeki karşılıklı ilişki içindeki neredeyse mümkün olan bütün koşul ve elemanları tartışırken, Avrupa film endüstrileri içindeki ulusal sinema boyutunu, kültürel varlığını ve hem uluslararası düzeyde hem de yerel düzeyde, seyirciyle olan ilişkisi içindeki, farklı hareketleri içinde barındırışını da tartışmaya açar.

> *"Yeni Alman Sineması kendi karakterinin geçmişini de bir tarih olarak anlamaya başladığından beri yeni değildir. .. Yönetmenler Alman tarihine yüzlerini çevirdiklerinde karakteristik olarak imalı ve şiddetli bir yol seçtiler. Eğer tepkileri daha genel bir kimlik sorunu olarak görülecek olursa, tarihi evde, faşizmi ailede bulan, melankoli içinde ürküten pek çok filmin fantezileri ve kaygıları, kuşkularına ilişkin iç tahlilleri anlaşılabilir olur (Elsaesser, 1989: 239).*

Bu özel tarihsel dönem ve kültürel üretim, bazı Alman yönetmenlerin de farklı şekillerde ortaya koydukları gibi, kırılmalar ve

[16] *auteur:* yazar anlamına gelen bu Fransızca sözcük, bazı film eleştirisi yaklaşımlarında, yönetmenin film üzerindeki tam kontrolü ve filmin bütün özelliğinin yönetmenin imzası altında olduğunu belirtmek için kullanılmaktadır. İlk kez Fransa'da Alexandere Astruc tarafından, öne sürülmüş ve François Truffaut tarafından *Cahiers du Cinéma*'da, 1954 yılında önemli bir argümana dönüştürülmüş, 1960'lı yıllarda da film eleştirisinde oldukça etkili bir kriter olmuştur.

[17] *kanon:* Eski Yunanca'da kural anlamına gelen sözcük, belirgin ve oluşmuş kaideler içindeki külliyat anlamında; edebiyatta, bilimde ya da herhangi bir disiplinde bu kaidelerin önde gelen örneklerini oluşturan seçkinler için kullanılmaktadır.

yeniden üretimleriyle 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 noktasının, kırılma anı, tarihin kesintisiz ve doğrusal olup olmadığının sorgulanış ve bu tarihle kendilerini ilişkilendirme çabalarının yönetmenlerin aktif katılımıyla ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Miriam Hansen, ortak bir film çalışması olan ***Deutschland im Herbst/ Sonbaharda Almanya***[18] 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 YAS'ın tipik özellikleri için bir tür katalist olduğunu söyler (Hansen, 1981-2: 55).

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 kaçırışı 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 hapishanesindeki tartışmalı intiharlarının haberleri ulaşmıştı. Ertesi gün Schleyer'in ölüsü bulunmuştu. Film Schleyer'in cenaze töreni ile başlamaktadır. Televizyonların karşısında Alexander Kluge de

[18] *Deutschland im Herbst / Germany in Autumn / Sonbaharda Almanya:* (1977-1978) (35mm, siyah beyaz ve renkli, 123 dk.) Senaryo: Heinrich Böll, Peter Steinbach ve yönetmenler. Görüntüler: M. Ballhaus, G. Hormann, J. Jurges, B. Kessler, D. Lohmann, W. Luring, C. Mouner, J. Schmidth-Reitwein. Ses: K. Eclect. Montaj: H. Genee, M. Gotz-Dickopp, J. Lorenz, B. Mainka-Jellinghauss, T. Schmidbauer, C. Warnck. Yapım: Pro-ject Fimproduktion im Filmverlag der Autoren ve Hallelujah Film ve Kairos Film ortaklığı. Yönetmenler: Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Reiner Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinhaus, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Edgar Reitz, Katja Rupe, Hans Peter Cloos, Volker Schlondorff. Kolektif yapılmış bir filmdir. Açılış: 3 Mart 1978 Bütün filmin son biçimine ilişkin en kayda değer rolü oynayan Kluge bu sahneler içinde çalıştı: "Hans-Martin Schleyerin cenazesi", "Stuttgart'taki Cenaze" Yönetmenler: Alexander Kluge & Volker Schlondorff; "Gabi Öğretmen", Tchaikovsky, "SDP kongresinde", Senaryo & Yönetmen: Alexander Kluge (16mm). Kaynak Stuart Liebman, "Filmography" October, no: 46, Sonbahar 1988, s. 203

aynı mekânda çekim yapmaya başladı. Sekiz kamera ekibi ve dokuz farklı yönetmen çalışmaya başladılar. (a.g.y.: 44-45)

Bütün süreci detaylarıyla inceleyen Elsaesser'e göre, 1970'lerin sonlarına doğru Almanya ve tarih, Alman sinemasının belirleyici motifini oluşturmaya başladı. Elsaesser'e göre, sinemacılar "Alman meselesi"ni 19. yüzyıl yazarlarının da yapmış olduğu gibi ele aldılar. Bu milliyetçiliğin gerçekleriyle karşıtlıklarını konu almaktaydılar. Almanlığın göstergesi olan bazı karakteristik özellikler -eğer böyle bir şey iddia edilebilirse- diğer ülkelerin küçük burjuvaları ya da orta sınıfı için de geçerli olabilecek şeylerdi. Herhalde, meseleye, bu ortak gibi görülen özelliklerin Alman küçük burjuvazisinin söylemlerine eklemleniş süreci, bunların baskınlık düzeyi ve bu bağlamda devlet ve hegemonya ilişkileri içindeki işlevleri açısından bakmak daha anlamlı olacaktır. Mitler, uyumsuzun arzuları, romantizm, bu tarihsel aşamanın öznel koşulları haline gelmiş, Alman faşizmi de bu koşulları faşizmin kendi arzularına eklemleyebilmiştir.

Belki bazı ulus devletler, farklı tarihsel arka planlarıyla, toplumsal devrimi, politik ve ekonomik devrim projesinin tamamlanamamış unsuru olarak değerlendirip, sürece bırakmışlardır. Bu, neredeyse, kamusuz ulus devlet kimlikleri yerleştirmeye çalıştıkça, toplumsal yaşamın her alanında da savaş vermektedir. Kluge savaş alanında, baskın olana karşı karşıt kamusal alanın üretimini zaruri görmektedir. Kluge'nin karşıt kamusal alanı Althusser'in "Devletin İdeolojik Aygıtları" tezini de yankılar gibidir:

19. yüzyıl boyunca birbiriyle mücadele içinde birkaç karşıt kamusal alan ortaya çıkmıştır. Bunlar arasından biri de işçi sınıfınınkidir. O zamandan beri, kendi potansiyel ifadesi, ya hemen parti ve ya sendikaların kontrolü altına girdiğinden, ya da hemen burjuva kamusal alanı tarafından ele geçirildiğinden, kendine ait olanı geliştiremedi. Pekâlâ hâlâ canlı olduğu halde, insanların yaşadığı ve mücadele ettiği sıcak alana ulaşamadı; embriyo aşamasında kaldı. ***Böyle bakıldığında, kamusal alanın işçi sınıfının elinden alınan üretim***

araçlarından biri olduğu söylenebilir.[19] *Bu arada endüstri, klasik anlamda proletaryanın artık varolmadığı ölçüde durağanlaştı veya değişti. Muhtemelen, artık, proleter kamusal alanı geliştirmek pek mümkün değil (Lieman/Kluge, 1988: 43).*

Kluge, o halde konuşmalıyız ve Nuh'un gemisinde, sebepler arasında boğulmadan farklılığın denizinde yüzmeliyiz, demektedir (a.g.y.: 46). Böylece Filmverlag'tan Theo Hinz parlak fikrini Volker Schlondorff'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 (Hansen, 1981: 45).

Elsaesser'in tartışmasına dönersek; "tarihin evine dönen" Yeni Alman Sineması'nın ve 1970'lerin ana hatlarını anlayabilmek için romantik radikal geleneği anlamak gerekmektedir. Entelejensiyanın geleneksel başkaldırısı, işçi sınıfı organizasyonları ve marjinal gruplar "patriarkal olmadıkları için aşağılanmaya ve bombalara ya da, Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht'in katledilmelerindeki gibi infazlara maruz kalmışlardır" (Elsaesser,1989: 213). 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 hâkimiyetindedir. 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 mekânında, 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 dönüş-

[19] Vurgu bana ait

müştür. Bu topluma psikolojinin gözlüklerinden bakıldığı gibi yaklaşırsak; bu ülkenin insanları arzunun, günahın ve suçluluğun karmaşıklığına maruz bırakılmışlardır ve kişisel tarihin öyküleri ortak geçmişe ait bir unutkanlıkta birarada durmaktadır. Bu büyük unutkanlığa maruz kalan kuşak, günah ve suçluluk duygusunu taşırken, ortak günahların zevkinden de mahrum kalmıştır. Günahı işleyenlerle matemi tutanlar aynı insanlar değillerdir. 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 tarihi yeniden yazışı analize açık hale gelebilir. Faşizmin dışarıdan (muhtemelen içerden de) anlatısı, temsil biçimlerinde popüler olanın ve geçmişin metalaştırılmasının içine doğmuş ve ona dönüşmüştür.

Aşırı dozda kullanılan kitsch kendi biçiminden sıyrılıp günlük yaşamın parçası olmuştur. Kitsch'in tarihinde, tarih, bütün öyküler ve anlatılarda, resmi tarih kitaplarında, medya söyleminde aşırı dozda kullanımından ötürü kitsch'in eşanlamlısı gibi kullanılmaya başlamıştır: Yüzyıl tarihi retoriğin kamusal alanı olmaktadır; herkesin bize anlatacak bir öyküsü vardır. Miriam Hansen, Kluge'nin çalışmalarında bir öykü anlatısı olarak, tarihin çelişkili yapısını açığa çıkarmakta olduğunu, söyler (Hansen, 1985: 21). Benjamin ve Bloch'tan ve Marksizm'den etkilenen Kluge, bir örgütleyici ve öğretici olarak, tarih ve bireysel tarihler arasındaki açığı ve bunun tarihle ilişkisini kavradığı için; "Kluge'nin filmleri, bu yüzden geleneksel anlamda anlatımsal filmler olarak adlandırılamazlar; daha çok bu filmler anlatımsallığın olasılıkları ve tarih alanında öykü anlatıcılığın zorlukları üzerine söylem sunmaktadır" (a.g.y.: 23).

Kluge, Marksizm anlayışını, Brecht'in yöntemlerini kullanarak süzgeçten geçirdiği bir Frankfurt Okulu yaklaşımıyla sentezledikten sonra anlatımsal yapılara meydan okuyor ve kamusal alan üretimi ile birlikte tarihin farklı kavranması için çalışırken; diğerleri de, yani YAS'ın diğer auteurleri de, kendini temsil ya

da kendini yansıtma yollarından, başkaldırıya uzanan bir muhalefet geliştirmişlerdir. 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." (a.g.y.: 25). 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 mekân olduğunu gösteriyor (Hansen, 1983: 55).

Sonbaharda Almanya'da, Alman entelejensiyası 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 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 yer alış, 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. Anton Kaes, filmdeki tarihi kavramak adına toprağı kazan Gabi Öğretmen için, "o kendi yolunu tarihe yüklemiş, ona bağlamıştır", " tarihi kendi üzerine uygunlaştırmaktadır." demektedir (Kaes, 1988: 154).

Sonbaharda Almanya, yalnızca alternatif tarih ve hikaye anlatımı değil; aynı zamanda alternatif montajı, ortak yönetmen çalışması ile; alternatif bir üretim tarzı içinde, bir alan, bir mekân yaratmaktadır. Bu alternatif yer deneye, deneyime ve kendini ifadeye, farklı seslere imkân tanımaktadır. Bir yandan, Fassbinder, Hansen'in belirttiği gibi, kendi iç dünyasını, dene-

yimlerini ve kendini gözler önüne sermektedir. Diğer yandan, zaafları, 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 (Hansen, 1981:45). Fassbinder'le 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. Hatta prensesin yüzlerce kez yanlış olduğunu iddia edenler olsa bile."[20]

Yaşamla ölümün tarihi; sürüp giden yaşamla matem tutmaya göre düzenlenmiş bir deneyimler dizisinin öyküsüdür. Film karşıt medya olarak televizyona muhalefetle başlamakta; kamusalla özel- mahrem olan arasında bireysel deneyimleri, günlük terörün görünümlerini 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 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 bayrakla-

[20] Alexander Kluge & Oscar Negt, (*Geschiste und Eigensinn*, Frankfurt: Zweitausendeins, 1981, s. 619, N. 48) aktaran: F. Jameson, October, 1988, s. 1674

rı geçmişin nahoş 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 mekânı oluveriyor. Bu, aynı zamanda, Mayerlick trajedisinin resim imgelerinden, Sofokles'in Antigon'undan uyarlanmış SAT1'deki televizyon dizisine (Böll ve Schlondorff'un bölümü), ölü teröristlerin cenazesi ve Feldmarschall Rommel'in cenaze törenine ait haber çekimleri montajına kadar marjinde olmalarına bile izin verilmeyenlerin de tarihi.

İstanbul'da Bir Sinema Sokakları Anlatır

İstanbul'un orta yeri sinema
Garipliğim, mahsunluğum duyurmayın anama
Orhan Veli, *İstanbul Türküsü*

Sinema, İstanbul'un hangi döneminde günlük yaşamın kalabalığına katılabilmiş ve kültürel üretkenliklerde bir etkileşim alanı olmuştur? İnsana sanki hep İstanbul'un orta yeri sinema olmuştur gibi, geliyor. Ama galiba hiç de öyle değil. Mualla'yı alıp da, sonra Alemdar'a giden bir "garip" Orhan Veli vardır. Ya da Attila İlhan kenti; kent olmasından ötürü severken, "Ah ulan İstanbul", "Sayende sayeban olduk", derken; bize defalarca anlattığı kent yaşamının vazgeçilmez bir parçası olarak, sinemayı da katar İstanbul'un günlük çalkantısına:

Yüksek kaldırımda eski bir Cezayir Şarkısını dile getirdi plaklar / Cadde-i Kebir bütün ışıklarını yakmış bir gemidir / Sinemalar neredeyse boşalacaklar

Attila İlhan, *Kirli Yüzlü Melekler*

Orhan Veli 1940'lı, Attila İlhan 1950'li yılların İstanbul'undan söz ederler bu dizelerde. Her iki şair de farklı üsluplarla yaşayan kültürle etkileşim halindedir. Kente ait olanı, günlük yaşamın dinamiklerini dizelerine geçirerek, yeniden üretir-

ler. Bize de, yaşayan tarihsel, kültürel dinamiğin içine örülmüş yeni okuma alanları açarlar. Orhan Veli'nin şiiri 40'ların İstanbul'unu; sokaktaki kendi halindeki memurunu; sıradan insanların flörtleri ile nerelere gidip nasıl eğlendiğini, ay sonlarındaki "hali perişanı"nı anlatır. Tarih ve toplum, kültürün üretildiği ve tekrar yeniden üretildiği alan şairin dizesine yansırken, bir yandan da tarihselleştirilmiş olur. Bu anlamda sinemanın neden bazı şairlerin diline ve neden 40'lar, 50'ler gibi dönemlere girdiği, belirgin bir duruma işaret edebilir. Attila İlhan'ın şiirindeki sinemasal gezinti tarzı ile Edip Cansever'in şiirindeki sinemalaştırılabilir görsel zenginlik arasındaki fark anlamlı olabilir. Ve hatta şu sıralarda sıkça söylendiği üzere, 80 sonrası Türk Sinemasında, Tanpınar şiiri özel bir anlam taşıyabilir. Karşılıklı etkileşim içinde ele alınması gereken, şiir örneğinde görüldüğü gibi, toplumsal dinamiklerin yeniden üretiminde Türk Sineması-nın da okunabilir bir alan açıp açmadığı; böyle bir özelliği, özgüllüğü ya da dönemi olup olmadığı sorusudur. Her açıdan, 40'ların sonlarından başlayan dönemin belirgin ve özgül bir sinemasal deneyim alanı oluşturduğu söylenebilir. Bu dönemde İstanbul kenti, popüler kültür ve sinema ilişkisi bir canlılık ve hareketlilik sergiler. Sinema açısından bakıldığında ilk sinemacılar kuşağının bu dönemde ortaya çıktığını, bu sinemacılar kuşağı için kent ve yaşamın özellikle de 60'lı yıllarda oldukça cazip bir malzeme oluşturduğunu görüyoruz. Aynı canlanmayı, seyirci sinema ilişkisinde de görebiliriz. Sinema salonlarının kentin varoşlarına kadar uzandığına, sinemaya gitmenin boş zamanları değerlendirme ve eğlence kültürünün bir parçası olarak günlük ilişkilere girdiğine, ve özgül bir seyretme biçiminin oluşumuna tanıklık ederiz. Akdeniz ve Anadolulu kültürünün toplumsal ilişkilerine çok rahat oturmuş olan bahçe sinemaları yaygınlaşmış ve kendine has seyretme ilişkilerini yaratabilmiştir. Kapı önlerinde, çay bahçelerinde oturup söyleşme alışkanlığı; kuşakların hem birbirlerinin gözünün önünde, hem de farklı gruplaşmalar içinde yan yana eğlenebilmeleri; kadınların böylesi ortamlarda ortak gece yaşamına katılmasının kazan-

mış olduğu meşruluk zemini, bu toplumsal özgüllüğün örnekleridir. Bahçe sinemaları kuru yemiş, dondurma, gazozların göz yaşlarına ya da kahkahalara karıştığı; çocukların filmin bir yerinde açık havanın verdiği rahatlıkla uykuya dalmaları; ailenin bütün fertlerinin birlikte; ama aynı zamanda bağımsız da olabilmeleri bu coğrafyaya has seyretme biçimlerini yaratmıştır Bu dönemde, Türkiye için, neredeyse kent kavramı ile özdeşleşmiş İstanbul, Anadolu seyircisi ile, dolayısıyla da Anadolu'daki sinema salonu işletmecileriyle dinamik bir ilişkiye girmiştir.

Savaş yılları boyunca hakim olan Amerikan ve İngiliz Sinemaları, sinema seyircisinin kitlelere dönüşmesinde ve seyretme geleneklerinin yerleşmesinde önemli rol oynar. Bu sinemalar, propaganda amacına yönelik kahramanlık öyküleri ve askere moral verecek hoş komedi ve müzikallerle dünya seyircisini de çekmeyi amaçlarlar. Kendi sinema sanayilerinde, herkesi çağırabilen melodramın dili tamamen oturmuştur. Coğrafyası ve tarihi olmayan popüler bir dili yakalamışlardır. Bu filmler yapımcılık aşamasında dünya seyircisine seslenecek şekilde seçilip planlanmışlardır. Böylece; Beyoğlu, Şehzadebaşı, Beyazıt ve Kadıköy sinemalarını haftalarca dolduran filmler, pek çok ülkenin sinema seyircisini ve genç sinemacı kuşakları etkilediği gibi, Türkiye'nin 40'lı ve 50'li yıllarına da damgasını vurmuştur.

Savaş sonrası canlanan Avrupa avangard akımları üzerine bu etkiyi belirtiriz de; Türkiye'deki ilk sinemacılar kuşağını ve 60'lardaki sinema kültüründeki canlanmayı biraz hafife alır ve önemsemeyiz. Bizde görülen değişim bir İtalyan "Yeni Gerçekçiliği" ya da Fransız "Yeni Dalgası" gibi formda ve anlatımda bir kırılmayı ve başkaldırıyı barındırmaz. Biraz devşirme bir sinemadır; ama kendini aramaktadır; toplumla kendini ilk kez ilişkilendirilebilecek arayışlar içindedir. Yine bu dönemde, sinema yazını da ilk kez adına hareketlilik diyebileceğimiz bir özellikle karşımıza çıkar. Daha önce birkaç isimle sınırlı olan alan, bir kuşağın imzaları ile zenginleşir. Latin Amerika'daki, İngiltere'deki, Fransa'daki sözcülerine paralel olarak; 60'lara mal olmuş ve si-

nemanın kendi içinden çıkmış kuramsal ve politik yazın, bir dergi, *Yeni Sinema* etrafında toplanmış genç yazarlar tarafından tartışılmaya başlamıştır. 1965 yazının ortalarında, İstanbul'un da bir sinemateği vardır artık. Bu dergi ve sinemateğe muhalif olarak ortaya çıkan dönemin genç yönetmenleri ile ortam daha da hararetlenmiştir. Sinema, belki de ilk kez, İstanbul'un kültürel dokusunda bu denli merkezi bir rol oynar. Ve sanıyorum ne daha önce ne de daha sonra İstanbul kenti, kent kültürü ve Türk sineması böylesi dinamik bir ilişki yaşar. Bu dönemi romantize etmeden bakarsak, toplumsal iklimin belki de hem sinemanın üretildiği merkez olarak, hem de popüler kültürün en canlı er meydanı olarak İstanbul ile örtüşebildiğini görürüz. İstanbul kenti, kırsal kesim ve işçi sınıfı ve farklı toplumsal gruplarla yüz yüzedir; Metin Erksan 1960 yılında ***Gecelerin Ötesi*** ile çıkışını yapar. Toplumsal konumun işlendiği, Metin Erksan'ın ***Acı Hayat*** (1963); iç göçü anlatan, Halit Refiğ'in ***Gurbet Kuşları*** (1964); işçi sınıfı ve sorunlarını ele alan Ertem Gönenç'in ***Karanlıkta Uyuyanlar*** (1965) ve Duygu Sağıroğlu'nun ***Bitmeyen Yol***'u (1965); yine kırsal kesimin sorunlarını ve ulusal kimlik sorununu ele alan, ***Susuz Yaz*** (M. Erksan, 1963), ***Kızılırmak Karakoyun*** (L. Akad, 1967) ve Atıf Yılmaz'ın ***Köroğlu*** (1968) ve ***Kozanoğlu*** (1967) gibi filmler, pek çok açıdan bakıldığında dönemselleştirmeyi mümkün kılan, bir kuşak ve hareket sineması diyebileceğimiz örneklerden birkaçıdır.

Savaş sonrası kültürel hareketler farklı pratiklerle yaşama geçerken; bazı kültürel pratikler, modernizm tarihi içinde kalın harflerle tanımlanmışlardır. Bizde de, sinemayı yapan yönetmenin, sinemayı ve dünyadaki politik iklimi, aynı zamanda da Asya Tiri Üretim Tarzı (ATÜT) sorununu diğer kültür alanlarındakilerle uzun uzun tartıştığını görüyoruz. 50'lerde nasıl köy romanı olgusu başlıyorsa; aynı tarihlerde, kırsal kesim ve insanlarının kent yaşamına katılmalarıyla birlikte, bu insanların öyküleri de sinemaya girmiştir. Kaçınılmaz olarak, anlatım, temsil edilme, temsil edilenin kendisinin bu sinemada varolamaması gibi

sorunsalları da beraber getiriyor bu giriş. Kültürün, popüler kültürün, kent yaşamının, ekonomi-politikle, toplumsal ilişkilerle, kitle kültürü ile mücadele meydanı da bu sorunsallarla birlikte bir o kadar karmaşıklaşıyor.[21]

Özetle söylersek, 1940-1960 arası kentin imar dokusunun değişmesinden sanayileşmesine; göç olgusunun kentin toplumsal, kültürel hemen hemen her dokusunda kendini etkin kılan ivmesinden, ekonomide ve kitle iletişiminde dışa açılımcı politikalara kadar uzanan önemli bir değişim sürecidir bu dönem. Sanayileşme hızı, hızlı yapılaşma, savaş sonrası dünyada oluşan yapay bir canlanma ve büyüme havası böyle bir iklimi yaratan nedenlerdi. Hızla kalabalıklaşan ve çok seslileşen İstanbul sineması kendi sesini arıyordu. Bu sesi bulup bulamadığını, geleneğini oluşturup oluşturamadığını veya deneyimini sonraki kuşaklara nasıl aktarabildiğini belirleyen ise İstanbul'u aşacak ilişkiler oldu. Tıpkı İstanbul'un sinemayla ilk karşılaşması sırasında olduğu gibi; ama bu kez başka dinamiklerin sonucunda, politik kamaşanın, teknolojik sıçramaların ama belki de en önemlisi hafızadan yitip gitmenin sonucunda, sinema kültürel yeniden üretimde ve popüler kültürle ilişkisinde kendine has ilişkilerini oluşturamadı. Alternatif üretim ilişkileri de ortaya çıkamadı; arayışlar kısa ve soluksuz kaldı. Popüler kültürün alttan gelen dinamiği için ise, üretim araçlarına sahip olmanın belki de en zor alanlarından biriydi sinema. Öte yandan sanayi ile ilişkisinde de kendinden güçlü sermaye ilişkileri, İstanbul'u tâli bir yere itiyordu.

İlk sinemacılar kuşağı, aykırı çalışmalarıyla 60'larda kendilerini gösterecek Yeni Sinemacılar kuşağı ile ilişki kurmuş, karşılıklı etkileşimi yaşamıştır. Yılmaz Güney'in bu yeni kuşağa koyduğu baskın imzadan ve 80'leri başka bir bağlamda etkileyecek çalışmalardan başka bir hareket olarak gelişememiştir. Bu ku-

[21] Türk Romanında bu ilişkilerin ve geleneklerin oluşma süreci ve alt-paradigmaların olası kayma noktalarını anlamak için yararlı bir okuma için bkz. Murat Belge, "Türk Roman Geleneği ve 'Sevgili Arsız Ölüm'", *Toplum ve Bilim*, Sayı: 25/26, Bahar-Yaz 1984, s. 59-68.

şağı Feyzi Tuna'nın ***Yasak Sokaklar*** (1965), Zeki Ökten'in ***Ölüm Pazarı*** (1963) ve Erdoğan Tokatlı'nın ***Son Kuşlar*** (1965)[22] filmleri başlatır; ama değindiğimiz gibi takip eden döneme ağırlığını koyan Yılmaz Güney olmuştur. Güney'in kent ve kırsal kesimin ara sınırlarını kırarak, özellikle sokak çocukları ile başlayan geniş etkisi, popüler kültür, kent ve sinema ilişkisi konusunda, başlı başına incelenmesi gereken, önemli bir olgudur.

80'lerle birlikte sinema, İstanbul kentinin kültürel dokusunda, gündelik yaşamında ve popüler kültürün mücadele alanında ancak dolayımlı olarak vardır. 80'lerde Türk sineması, 1971 darbesinden sonraki süreçlerin ve yukarda sözünü ettiğimiz, dünyayı saran çatışmanın su yüzüne vuran zorlamalarında ve kimlik arayışlarının etkisinde, kendini ve film yapma ilişkisini sorgulayan bir döneme girdi. Arayışlar ilginç değişebilirliklere işaret etmekteydi. Karşımızda oldukça genç bir kuşak vardı. Çoğu mektepliydi ve filmlerini sinema sanayinin dışındaki ilişkilerle kotarmaya çalışıyorlardı; buna zorunluydular da. Ülke sinema sanayileri ağır krizler yaşıyordu. Ürettikleri söylemlerde belirgin bir fark vardı. Toplumuna seslenen değil; iç hesaplaşmalarını seyircisiyle paylaşmaya çalışan birileri vardı karşımızda. Ama seyirci yoktu ortada. Sinemanın pelikülden, video kaset formatına geçme döneminde sinema salonları boşalmış; salonlar kapatılmış; bahçe sinemaları tarihe karışmıştı. Dağıtımın ve artık gerekmeyen salon ilişkilerinin nasıl olacağına, ne İstanbul kenti ne de onu belirleyebilecek Anadolu karar veriyordu. Televizyon, ekonomik durum, terör, kötü senaryolar ve daha pek çok etmen önemliydi; ama artık küreselleşen bir sinema sanayii ülke sinemalarına tek bir alan bırakıyordu: "sanat filmleri" ya da festival filmleri. Böylece küresel köy olmadan önce ulusal, etnik vs. kimliklerin vitrinlenebileceği ve liberal çok sesliliği, çok kimlikliliği kutlayabileceğimiz bir sinema mümkün olabilirdi. Popüler alanda ise Hollywood "en iyisini" sunmaktaydı. Kent isteniyorsa New York, Londra, Paris gibi kentler vardı. Bastırılmışın geri dönüşüne mi eğilinmek isteniyor; onun da en çarpıcısı, en

[22] Bu döneme ilişkin detaylı ve güvenilir bir okuma için bkz. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi II*, 1960-1986, İstanbul: Metis, 1988.

dokunaklısı, en yüksek bütçelisi yapılıyordu. Ama farklı coğrafyaların, İstanbul gibi metropolleri için, 60'lardaki merkezi konum artık mevcut değildi. Zaten sinema hareketli görüntü alanının artık o kadar merkezinde de değildi. Bu sinemanın ölümü anlamına gelmediği gibi; ülke sinemalarından kendi sesinizle, daha genişlemiş olan popüler kültür alanına seslenemeyeceğiniz anlamına hiç gelmiyordu. 90'larda pek çok ülke sinemasında, böylesi taze soluklar ve canlanmalar vardı; hem de oldukça geniş bir coğrafyadan. Ne yazık ki, Türk sinemasının 90'ları için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Hatta 80'lerde bir hareket özelliği sunabilen sinemamız, 90'larda aynı bireylerinin ürünleri ile bu tutarlılığı taşımayarak, 80'lere de şüpheci bakmamıza neden oluyor. İstanbul'un televizyon ya da video ile ilişkisi ise, tamamen farklı araçlar olmaları yüzünden, farklı bir seyir izlemektedir. Televizyonun kentle potansiyel ilişkisi, günümüzde kendi kaotik durumu nedeniyle konu dışı bırakılırsa; İstanbul, videonun, popüler kültürün içinde taşıdığı alternatif açılımların getirebilecekleri ile karşılaşmadan, her an yeni bir kırılma taşıyacak yeni tekniklerle karşılaşabilir. Bu tekniklerin belirlediği bir başka hareketli görüntü alanı ile tanışması da yakın gibi duruyor.

Direnişin Karşı Kıyısında: Üretim

Eğer bütün bu pratikler içinden alternatif ve karşıt medya deneyimi olarak videoya ve özellikle Amerikan video deneyimine bakarsak; 'kendini yansıtan', minimalist, doğaçlamaya öncelik tanıyan , şiirsel üslup ve form arayışları içinde olan, otuz yılı aşmış bir tarihle karşılaşırız. Elektronik ve popüler kültürden dilini; bilim kurgu ve çizgi romanlardan tepkisel, muhalif üslubunu almış bir karışım söz konusudur. Video, bir yandan avangard akımlar içinde yeni bir araç olarak algılanıyor; müzik, plastik sanatlar ve mimarideki deneyselliklerin yanında yeni bir kullanım olarak gelişiyor; diğer yandan da, 60'ların içinde ortaya çıkmış politik grupların anlatım ve eleştiri aracı oluyordu. 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 gelişmektedir. Bu patikada, daha çok, kendini ve günlük yaşamı yansıtan; videoyu, sanatçının kendi tiyatro alanı olarak gören bir tarz hakim olmaktadır. Burada hem anlatım, metinselleştirme ve söylem üzerine eleştirel bir üslup geliştirilmekte; hem de kamusal ve özel alanlar ayrımı tartışmaları başlatılmaktadır (Rosler, 1990). Rosler, bu patika içindekilerin televizyon ve video aracına narsistik bir yan getirdiğini, söylemektedir. Rosler, öteki patikanın ise politik olduğunu söylemektedir. Politik gruplar, görüntü ve sanatsal form arayışlarından daha çok toplumsal dönüşümle ilgiliydiler. 60'ların toplumsal eleştirisi içinden çıkmış olan bu gruplar, video deneyimini kolektif, politik, sessizin sesini anlamlandırabileceği bir alan olarak görmekteydiler. Sanat videolarına da böyle bir noktadan bakıyorlardı.

Susturulan ve sessiz bırakılan yaşayan kültürün üreticileri sanatçıların 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 pasif formlarına karşı çıkacak bir başlangıç noktası oluşturabilir. Son avangardlar, bir iletişim ve üretim mekânı olarak video deneyimlerini, kültür endüstrisine direnen, karşıt alanlar açacak bir kültür dilinin ve sesinin arayışı olarak gördüler. Karşı medyalar yaratmak, politik söylemin ifadelendirilmesi, bilgilendirme ve yurttaşlık haklarının mücadelesi için bir araç olarak ele alındığında, video deneyimlerinin her türünde ortak birkaç paydayı görmek mümkündür: Öncelikle, ortak tarih ve kültürel iklimlerin etkisini paylaşmaktadırlar. Yüzyılın bilim, makine, teknoloji ilişkisinin sanat ve kültürel üretim ile çatışmalı ilişkisi söz konusudur. Bu alanların toplum içinde kimler tarafından, nasıl yaşanacağına ilişkin yeni düzenlemelerin yüzyıllık tarihi çatışmalı geçmiştir. Çatışma yeni sınıfların eğitim aracı ve sanayi ile tarımsal üretimin yeni rasyonelleri arasında yer almıştır. Yüzyılın başında, sağ ve sol aydınların dilinden de yakalayabileceğimiz gibi, makinelerin toplumsal yaşamda edindiği merkezi

rol herkesi rahatsız ediyor. Sanayileşme ve teknoloji günlük yaşamda aşina olunan her şeyi ezip geçiyor gibi algılanıyor. Yeni değerlerin kırsal yaşamı, yaşama biçimlerini yok ettiği düşünülüyor. Yeni toplumsal yerleştirmenin iletişim araçları, yeni yükselen orta sınıfın hızla ve yoğun bir şekilde gelişen kamusal alanını diğer kamusallık alanlarına başat kılıyor. Modern sanayi kentlerinin yaşamın orta yerine yerleşmiş makineleri, yeni yerleşim ilişkileri ve toplumsal alanları ile bastırıp, ürküttüğü diğer insanlar, güçlenen resmi kamusal alanın dışladığı, geniş halkalar halinde büyüyen "ötekiler"i oluşturuyor. Kültürel çatışma yenilerle eskiler arasında yer alıyor; bastırılanlar teknolojiye ve makineleşmeye karşı ayaklanıyorlar. Kentli, çoğul kimlikli, metropolitan bir karakter taşıyan video deneyiminin ön tarihinde bunlar vardır. Amerikan üst kimliği Avrupa'dan farklı olarak; makineleşmek, sanayileşmek ve kentleşmek olgularının başka bir harmanda ifade bulduğunu gösteriyor. Bu üçlemeye karşı kendisini en iyi bilim kurgularda açığa çıkaran reaksiyoner ve bilinçaltında nostaljik algılayış her şeye rağmen, bu üçlüye hayran bir harmanlama ile kendini ifade ediyor. Video deneyiminin bilim kurgulardan en belirgin farkı, belki, reaksiyonerliğin analizle aşıldığı, dönüştürüldüğü noktada ortaya çıkıyor.

Eleştirel yaklaşımın ortak noktası, beslendikleri ortak kaynakça "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" makalesi ile Benjamin, "Radyo Üzerine Bir Deneme" ile Brecht ve "Devletin İdeolojik Aygıtları" ünlü makalesi ile Althusser'den oluşuyor.[23] Dee Dee Halleck, bir makalesinde, bu eleştirel çizgiyi takip ederek, medya üzerinde, onu oluşturanlar tarafından sürdürülen kontrolü tartışır (Halleck, 1991). Medyanın kurucuları teknoloji kullanımının geliştirilmesi yoluyla ona hakim olan askeriye, devlet ve şirketlerdir. Teknik olanaklar hiçbir vakit herkesin kullanımına açık olamamış, kontrollü ve kullanım tarzının belirlendiği

[23] Daha önce de gönderme yaptığımız W. Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, Fontana, 1973; B. Brecht, "The Radio as an Apparatus of Cominication", *Brecht on Theatre*, Der & Çev. John Willett, NY: Methuen, 1964, s. 51-53); ve L.Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Birikim Yayınları, 1978.

formlarda halkın kullanımına sunulmuştur. Bu sunuş içinde, araç ve teknolojiyle girilecek ilişki biçimi, bunun olası gelenek-lerini de beraberinde sunmuştur. Mesela, fotoğraf makinelerinin kapasite ve fiyat biçimlendirilmesi; aile tipi fotoğraf makinelerinin piyasaya sürümü; bunların kullanım kılavuzlarında alınan makinenin aile toplantılarını, turistik gezi anılarını çekmek üzere tasarlanmış bir alet olduğunun vurgulanması gibi. Halbuki Brecht'in radyo için tartıştığı teknik olanaklılık video ve elektronik bilgisayar ortamı için çok daha güçlü bir şekilde mevcuttur. Halleck, videonun ve bilgisayar ortamının, insanların pasif alıcılar olmaktansa; aktif üretici, katılımcı olabilecekleri alanlar olduklarının altını çizer. Bunun, pratikte, böyle olmaması, algı ve izleyici davranışlarıyla, karşısındaki kamusal, ortak alanların ve alternatif ortak alanların oluşturulabilmesi için, katılan ve üreten bireyler ve topluluklar tartışmasını ön plana çıkarır.

Makalelerdeki bağlantı takip edildiğinde, Amerikan video deneyiminin kültürel, politik ve estetik kimliğinin toplayıcı şemsiyesinin kimliği ortaya çıkar. Bu şemsiyenin altında ise, genişlik aralığı oldukça yüksek bir çoğulluk yaşanmaktadır; 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* grubu 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 grupları var. Medyaya dahil olma ve varolmayı amaçlayan, pasif izleyiciliğe karşı, kendi haberini oluşturabilen, aktif gruplar 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 gi-

bi; aracın kendisinin günlük yaşam içindeki yerini; yaşamak, üretmek ve izlemek sorularını irdeleyen sanatçılar, aracın ses ve görüntü özellikleri üzerinde denemeler yapan formalistler var.

Yalnız, bütün bunlardan sonra, yine ortak bir sorunla karşılaşır Amerikan Video deneyimi. Üretilenlerin diğer insanlara ulaştırılması ortak bir sorundur ve hemen hemen her video sanatçısı işlerinin müzelerde, galerilerde, sanat evlerinde sergilenmesinden hoşlanmamaktadır. Seyirci kitleleri çok sınırlı da olsa geriye bir tek yaşamla iç içe gibi görünen alternatif haber kanalları kalmaktadır. Bütün sorunlara ve kısa geçmişine rağmen, bu çalışmaların tümüne direniş ve aktif alternatifler üretme tarihi diye de bakabiliriz. Sorunları; sorunsalları; Halleck'in de dikkatimizi çektiği gibi, ekonomi politiği ve ideolojik örüntüleri ile de olsa, kamusal alana, toplumsal ortaklığımıza yönelik çalışma örnekleri olarak almalıyız, bu kısa geçmişi. Henüz mekânın ve zamanın egemenliği ve deneyimi kendini doğurtamadıysa da, video deneyimini yurttaşların bilgi edinme, kanı ve düşünce oluşturma ve iletişim hakları üzerine bir mücadele; kendi medyalarını oluşturmada azımsanmayacak bir deneyim ve örnek olarak görebiliriz belki.

Bütün çaba medyada farklı seslerin, farklı ilişkilerin var olabilmesini sağlamaktır. Sorun, medyaya kabulü, geçişi gerçekleştirmek; ilişkilerin çoğul çeşitliliğini taşımak; iletişimde Brecht'in vurguladığı, karşılıklı iletişimi sağlamak ve kendini seslendirmek; kendi sesinin ve bakışının diğerlerinin ortak deneyimine sunulmasıdır. Bu prensipler, ayrıcalıkların ve başkalarının seni temsil etmesinin karşısında oluşturulabilecek alternatiflerin ön koşuludur. Klasik burjuva kamusal alanının ve aydınlanmacı saflık dayatmasının da bir alternatifinin mümkün olabileceği noktadır. Modern, sisli kent ortamlarında; demokrasinin, yüz yüzeliğin kalktığı sanayi toplumlarında "ne olduğu belirsiz kitleleri" adam edecek, bireyleştirecek, özel ve müteşebbis ruhlara dönüştürecek, bilgi ve tecrübe sahipleriyle (bilgiye, onun otoritesine ve tecrübe edinebilme ayrıcalığına sahip olabilenler tarafından) aydınlatacak, demokrasinin yaşayabilmesi için tartışmanın ve münazaranın yaşamasına ve gelişmenin de-

vam etmesine olanak sağlayacak aydınlanmacı proje, idealist, doğrusal tarih anlayışıyla, anlatır ve temsil eder. Yüzyılımızın kitleler, demokrasi, kültür, medya ve kamusal alan tartışmalarının ortak paydasını bu aydınlanmacı proje hazırlar. İster kitleler sevimli algılansın, ister çoğulluklar tanınsın, ister susturulup bastırılsın; söz hakkı, aslında, temsil edilebilme hakkıdır. Seni yok saymıyorum, seni tanıyorum, ama, sen kendi sesinle konuşacak kadar, kendini ifade edebilecek kadar iyi yetiştirilmedin; ben senin de öykülerini anlatır, şarkılarını senin için istek parçalarına katarım, diyen projenin gülümseyen yüzüdür. İnsanların medyanın içindeki araçların kullanım bilgisine ve ilişkilerine ulaşabilmeleri ve aynı aracın farklı kullanım biçimlerinin var edilmesine ilişkin mücadeleli bir süreci yaşamlarıyla ilişkilendirerek denemeleri gerekmektedir. Yeni biçim ve üsluplar buradan doğabilir; farklı öyküler, farklı anlatımlar böylesi bir sürekli deneme sürecinin içinden çıkabilir.

Videoyu kullanan pek çok sanatçı, muhalif grup ve kişiler, öncelikle, medya eleştirisi yapmak; sessizliğin sesi olmak; kamera karelerinden kaçan bakışları, kaale alınmamış, bastırılmış olanın sözünü, metropoliten bir gerilla savaşı taktiği ile, toplumsal alana çıkarmak amaçlarıyla 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.[24] Kluge, bu noktalarda, video çalışanları ile ortak çıkışa sahiptir. Kluge'yi videonun diğer üreticilerinden ayıran önemli bir özellik, onun videoyu kendine bir ifade aracı olarak seçmeyip;

[24] Burada, Kluge'nin "seyircinin kafasındaki film" dediği "iç film"i Bakhtin üzerine çalışanlar ve Stephan Heath, Paul Willemen ve Philip Rosen tarafından geliştirilmiş "iç konuşma" dan ayrı kategoriler olarak kullanmaktayım. İlerki çalışmalarda bu iki terimi karşılaştırmak anlamlı olacaktır. İç film film metninin ve anlatının şiir dilinde olduğu gibi açık uçlu ve algılayanın zihninde düşünce süreçlerini başlatıcı bir özelliğe sahip olduğu zaman, izleyicinin zihninde devam eden film anlamına gelir. Görüntü ve anlatı tüketilmez uyaran ve süreçler başlatıp açan metinlere dönüşür.

medya mücadelesinde kullandığı bir araç olarak görmesidir. Bu nedenle çalışmaları video art içinde değerlendirilse de; videolarını televizyonda sergiliyor olması eleştirilere neden olabilmektedir. Oysa, alternatif kamusal alanın üretilebilirliği için verilen geniş mücadele ufkunda, önemli bir muharebe alanı olarak televizyonu seçen Kluge için, video, kendi üretimine uygun bir format olarak kullanılmaya başlanmış gibidir.

Bir İhtimalin Eyleyeni Olarak Filmler Yapmak

Alexander Kluge Frankfurt Okulu'nun entelektüel varisidir. Hukuk öğrencisiyken Adorno ile yakın sohbetlerle başlıyor ilişkileri. Okulun hukuk müşavirliğini yapıyor. Sinemaya olan ilgisi nedeniyle Fritz Lang'la tanıştırılıyor. 1960'larda *Oberhausen Manifestosu*'nun ve Genç Alman Sinemasının genç imzalarından ve öncülerinden biri oluyor. 60'lardan beri çekirdek bir grupla ayakta kalabilmiş; deneysel atölye tarzı çalışmaları sürdürebilmiş yeni gelenlere destek verecek kurumları oluşturmuş ve hep Alman sineması için mücadele eden bir isim.[25] Öte yandan bir düşün adamı, bir teorisyen. Oscar Negt'le birlikte yıllar süren çalışmaları var. Özellikle de kamusal alan ve deneyim üzerine olanı bizi burda ilgilendiriyor.[26]

Diğer çalışmalarındaki *Tarih ve İnat* üzerine görüşleri de önemli; çünkü sanatçı Kluge'nin yazar ve sinemacı üslubunu, bu kavramlar üzerindeki ısrarlı çalışmasını görmeden değerlendirmek mümkün değildir. Kluge ve Negt son yirmi yıl içinde, toplumsal ve kültürel kuram alanında, Alman söylemini oldukça etkilemiş kişilerdir. Kluge sinemacı yönüyle daha çok bilinmekte; öykü anlatıcısı olarak ise daha az tanındığı söyleniyor. Bu çalışmaları 1980'lerden sonra ortalıkta görülmeye başlamış.

[25] Alman sineması üzerine kapsamlı ve karşılaştırmalı tarihsel analitik çalışma için bkz. Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*, New Jersey: Rutgers, 1989.

[26] Bu alanda benim okumalarım Oscar Negt ve Alexander Kluge'nin bu çalışmasından toplanan seçkilere dayanıyor: "The Public Sphere and Experience", Çev. Peter Labanyi, *October*, No. 46, Sonbahar 1988, s. 60-82. Kitap için bkz. A.Kluge & O. Negt, *The Public Sphere and Experience*, Inneapolis: Minnesota, 1992. Ayrıca *October*'ın 46. sayısı ve *New German Critique*'in 49. sayısı Kluge'ye özel sayılar olarak ayrılmıştır.

Kluge'yi bu çok yönlülüğü içinde değerlendirebilen çalışmalar, onun tarih ve anlatım sorunları ve alternatif kamusal alanlar üzerine ısrarlı, analitik ve inatçı çabasından yola çıkmaktadırlar.[27]

Miriam Hansen, otuz küsur yıllık medya mücadelesine rağmen, Kluge'nin medya devi Bertelsman'ın da ortak olduğu ve yayının yüzde 80'nini eğlenceye ayıran ve depolitize olmuş hafif haberciliği ile ünlü bir kanala (RTL-plus) neden program yaptığını sorgular (Hansen, 1988: 180). Kluge'ye göre seyirciye gitmek, onunla ilişkiyi devam ettirmek zorundadırlar. Yeniden oluşturulabilecek deneyimler, yeniden kurulabilecek film formu ve alternatif kamusal alan savaşımı için video yapımı ve televizyon mücadele meydanıdır. Almanya'da bir grup film yönetmeni sinemayı yeniden yaşama katabilmek için yılda toplam 60 saat olan ve bir saat süreyle yayınlanan "*Film Yapımcılarının Saati*"ne sahip olurlar (Lieman/Kluge, 1988). Kluge sinemayı televizyon dolayımı ile yaptıklarını, bilgiyi hâlâ en iyi şekilde verebildikleri 35mm'yi terk etmediklerini söylemektedir. Liebman daha sonra 1988 yılının Ocak ayında bu bir saatin yarım saate indirilmiş olduğunu belirtir (a.g.y.: 29).

Kluge televizyon programlarına karar verenlerin aynı zamanda film yapmayı istediklerini söyler. Bütün yönetmenler, opera evleri (salon) yöneticileri, kitap yayıncıları, birlikte eyalet başbakanlıkları konsülüne giderler. Aynı zamanda yaptıkları işlerin örneklerini "Satellite 1" (SAT 1) yayınlatıp, reklamını yaparlar. "Stratejimiz küçük bütçeli filmler yapıp böylece SAT 1'den yayın saati alabilmekti. Böylece kendimizi geç saatlere atılmaktan koruyabilirdik. Bizim için bu pencereyi oldukça muhafazakar ortamda elde tutabilmek gerekiyordu." Opera evleri yöneticileri, kitap yayıncıları ve sinemacılar çağdışı medya olarak hem özel hem kamu televizyonların en azından yayın saatinin %10 gibi oranda seslerini ve deneylerini ürünlerini gösterebilmeleri için gerekliydi bu (a.g.y.: 30- 31).

Bize alternatif deneyimleri sinemanın 1895-1907 diye kabul

[27] Andreas Huyssen, "An Anaytic Storyteller in the Course of Time", *October*, No. 46, Sonbahar, 1988, s. 118-128; Miriam Hansen , "The Stubborn Discourse: History and Story-Telling in the Films of Alexander Kluge", *Persistence of Vision*, No. 2, Sonbahar, 1985, s. 19-29; Fredric Jameson, 1988, s. 151-177

edilen kurumsallık ve endüstrileşme öncesi dönemi, 60'lar öncesi bazı Avrupalı avangard hareketler, 1960'ların politik iklimi sunabilir mi? Kluge ve Negt'in teorik önermelerini, Kluge'nin filmlerine, öykülerine ve video denemelerine uygulayışı ufkumuzu açabilecek deneyimler midir?

Kamusal Yaşamın Bakışı ve Soluğu

Yurtdışından mekân çekimlerinden dönerken, meşhur bir film yönetmeni hayatının çalışmasının tehdit edilir gibi göründüğü bir anda, ölümden sonra bir hayat varmışçasına -bu hayatı garanti altına almak için-, 3. Dünyalı 110 çocuğa babalık etmeye karar vermişti. Bu ulusların alt düzeylerinde, girişim başarısızlığa uğradı.[28]

"Afrikalı veya Ölümcül sonlu Aşk", "Madam Butterfly", "Eiffel Kulesi, King Kong ve Beyaz Kadın", Alexander Kluge'nin bir televizyon kanalında yayınlanan, *Zehn vor elf (Onbire On Kala)* adlı kültürel programından bölüm başlıkları. Kluge'nin "kültürel pencereler" demeyi tercih ettiği bu program haftada bir kez yarım saat yayınlanıyor. Program anonsu şöyle devam etmekte:

Bu anahtar nosyon 19. yüzyılın pek çok operasının altında yatar. Batılı erkek, egzotik yabancı kadına tutulur ve Theodor Adorno'nun analizinde belirttiği gibi, onları ayartır ve sonra yurda döner. Egzotik kadınlar bu aşktan ölürler. Operalar bu ölümcül son üzerinde ısrar ederler. Adorno, Halevy'nin Musevi'sinden, Mayerbeer'in Afrikalı'sından, Puccini'nin Madam Butterfly'ından, Wagner'in Kundary'sinden (Parcifal'den), egzotik Carmen'den, Talihin Kudreti'ndeki İnka oğuldan, yeryüzü ruhu Lulu'dan bahseder. Bunlara Quo Vadis'deki köle Helen'i, Rüzgar Gibi Geçti'yi, Soğuk Melek'i ve diğerlerini ekleyebiliriz (Koch, 1990: 81).

[28] Alexander Kluge'nin Televizyon için yaptığı programlardan "Afrikalı veya Ölümcül sonlu Aşk" bölümünde Saine Trooger'in anonsu. İngilizce yazılı alıntı için bakınız: Gertrud Koch, "Alexander Kluge's Phantom of the Opera", *New German Critique* içinde, No. 49, Kış 1990, s. 81; ayrıca bkz. A. Kluge, "Ein Imaginarer Opernfuhrer" Jahrbuch der Hamburgischen Staatsoper, 1984-88, s.15

Kluge ısrarla tarihin düşen meleklerinin, "Üçüncü Dünya"nın kadınlarının, sömürgeciliğin 110 gayri meşru çocuğunun ve güçlü "dramatik operanın ciddiliği"ndeki "azat edilmiş heyecanlar"ın bize uzak mesafelerden gelmekte olduğunu söyler. Kluge'nin açtığı görüntü alanında sinemanın ilk dönemi; Lumiére'den, Méliés'e, Griffith'den Lubitch'e görüntüler, boş sinema perdelerinin, Alman opera evlerinin salonlarının görüntüleri üzerinde akmaya başlar; elektronik görüntülerle, sulu boya manzara resimleri, çizgi roman çizimleri ile kendi eski filmlerinden görüntüler karışır; yan yana gelir, üst üste biner. Bu alan, anlatımı desteklemeyecek şekilde akmakta olan parçacıklardan mürekkep, minyatür pencerelerin içinden döküldüğü bir penceredir. Miriam Hansen'a göre, birbirleri ile nasıl ilişkilendirildiği belirsiz, anlatımın akmasını sürdüren pencereler artık seyircinin hafızasında kalabilecek olana direnirler (Hansen, 1988: 179). Bu pencereler ve minyatür parçacıklar tıpkı birer bohça gibi, serbest çağrışımlara olanak verecek ve hatırlanmayı bekleyen yeni alanlara açılırlar, alternatif kamusal alanın üretiminin olanağı haline gelirler: "Bu yeni öykülerin durmakta olduğu yerdir." (Hansen, 1990: 104)

Eiffel Kulesi, ***King Kong*** ve ***Beyaz Kadın*** eski çekim referanslarından hayalet gemi görüntüleri ile başlar. Kluge için hayalet gemi *Uçan Hollandalı*'yı çağrıştırır; Fransızca başlığı olan "Le vaisseau fantome" 19. yüzyıl operasının prensibini özetler (a.g.y.: 102). Hayalet gemi, Trans Atlantik, bütün tarihsel anlamlarıyla karanlık sularda yol alır. Bu film alıntısı eğer Lumiere çekimlerinden değilse, büyük bir ihtimalle Porter'ın Avrupa Serisi'nden olmalı.[29] Ses bandında hayalet geminin uzaklardan gelen siren sesleri vardır. O görüntü elektronik görüntülere, video görüntülerine, dairesel bir ritimde ve akışta bindirilmiş animasyon hayvan görüntülerine bağlanır; görüntüler sürekli değişerek akar. Ses bandında Vals devam eder. Hanry sirkini gösterir çizimler, film ara başlığında: "valslerden 11 derleme"; 19. yüzyıl

[29] Transatlantiğin New York-Southhampton seferi arşivlerde vardır. Ayrıca bkz. Charles Musser, "The Travel Genre in 1903-1904 Movin Towards Fictional Narrative", *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Der. Thomas Elsaesser içinde, London: BFI, 1990, s. 126

manzara resimleri, insan figürleri üzerine video görüntüleri ve dinozorlar manzara resimleri üzerine işlenerek verilir. Dinozorlar ayrıca Adorno'nun deyimiyle bir daha gelişemeyecek olan 18. yüzyıl opera formatını anımsatır (a.g.y.: 137). Fotoğraf karelerinde askerler, generaller I. Dünya Savaşı, demiryolları, modernizmin o zamanlarına ait görüntüler birbirini izler. Fotoğraflar, resimler yan yana King Kong çizgileri ile örtüşür; ilk bilim kurgu öyküleri, Cyclon çizgileri, çizgi romanlar ardı ardına verilir. Kahramanlar, ihanetler, zaferler; birileri Eiffel Kulesini çalmaktadır. "Toplumsal denizde her şey akmakta ve burada hiçbir sabit duruş mümkün değil. Yine de her yedi yılda bir karaya ulaşmaya teşebbüs edilmekte." Eiffel Kulesi Japon resimlerinin üstünden uçarken vals çalmaya devam eder. Bilgisayar tasarımı imgeler toprağa değerken , şeytani güçlerin yenilgiye uğradıklarını okuruz: "FIN" Oysa görüntü akışı durmaz, bu videoda bir sona bağlanılmaz. Sonu ve başı olmayan, anlatımsal olmayan bu metin, açılan ve kapanan pencerelerden ve tarihin içinde yıkımla patlamaların yer değiştirdiği hafıza zarflarını (bohçalarını) taşıyarak serbestçe dolanan minyatür parçacıklardan oluşmuştur. Sayısız malzemeye tekabül eder bu gösteri. Tıpkı Kluge'nin kendi filmlerinde olduğu gibi, bize ilk dönemlerindeki sinemayı hatırlatır. Farklı türlerin ve tarzların bileşkesi bir anlatım. Metinlerarası bağımlılığın yarattığı anlatıma bağlı kalmamayı getiren bir açıklığın yaratılmasıdır. Bir tür uçları çağrışımlara açık bırakılmış metinlerarası örgülerin çerçöpü (Intertextual bricolage). Günlük yaşamın ve toplu deneyimlerin çözülüp, açılıp, yeniden düzenlendiği bir akış halidir söz konusu olan. Hansen'a göre, Kluge'nin erken sinema deneyimini çağrıştıran radikal bir tavırla yaptığı türler karışımı, tarih ve anlatım arasında yeni tanzimler getirmekle kalmaz, izleyeni kamusalla mahrem arasındaki geleneksel ayırımı sorgulamaya çağırır (Hansen, 1988: 193).

Anlatım, dünyanın bütün akarsularının boşaldığı bir denizdeki dalgalar, akıntılar, gelgitler gibi yapılanmıştır. Bu anlatım içinde seyirci zorlanır. Kluge daha önce filmlerinden de bilindiği gibi inatla kültürel söylemin tarafsız kılınmış kodlarını kabullenmeyi reddeder. Filmlerine bakıldığında onu Brecht'in miras-

çısı olarak değerlendirirler; ama onun Brecht tarzı üzerine geliştirilen ve kanon karşıtlığına (karşı bir külliyata) gönderme yapan film teorisine de bir tür aykırılığı vardır sanki. Miriam Hansen bu yorumu 1970'lerdeki *Screen* dergisinde gelişen baskın, anlatımsal ve yanılsamacı sinemanın semiolojik eleştirisi ve çok net konmayan "biçimin politiği"ne dayalı tavır alışı düşünerek yapıyor. Hansen'e göre *Screen* etrafında gelişen film teorisinin Rus formalistlerinden, erken Barthes ve Kristeva'ya uzanan bir çeşit modernist estetik içine Brecht "dersleri"ni kaynaştırma eğiliminin; karşıt külliyatın en belirgin örneğini Godard oluşturuyor. Hansen, Godard'ın başını çektiği, "mesafe koyma"nın ve "kendini yansıtma"nın metinsel delilinin en önemli ölçüt olduğu bu karşıt külliyatın Oshima, Straub ve Hulliyet, Fassbinder, Sirk'i dahil edecek, ama Kluge'yi asla etmeyecek kadar katolik olduğunu söylemektedir. Çünkü diyor, Hansen, Kluge'deki mesafe koyma stratejileri kaçınılmaz olarak, büyüleniş anları ile ve didaktik safiyetçiliğe işaret eden performansın estetik maddeciliği ve ses/görüntü ilişkisinin potansiyel olarak mesafe koymanın etiğini çözüşü ile karmaşık bir hal alır. Kluge'de büyülenme ile mesafe koyuş pek çok karşılıklı ilişki katlarında sürekli yer değiştirir (Hansen, 1985: 20). Jameson ise Kluge'nin estetiğinin "postBrechtvari" olmaktan ziyade kararlı bir şekilde "postBenjaminvari" olduğunu ileri sürerken, Kluge'deki görüntü sıçramalarına imaj ve ses parçacıklarına gönderme yapar (Jameson, 1988: 152). Jameson'a göre, Kluge'nin Adorno ile olan uzun süreli birlikteliğine rağmen, bu minyatür pencereler ve art arda gelen parçalardan oluşmuş üslubu, Benjamin'in muhteşem parçalardan oluşmuş *Passagen-Werk (Pasajlar)*'in mirasçısı olduğunu gösterir. Parçalar imaj sıçramaları, Benjamin'in "diyalektik kümelenmeler"i ("dialectical constellations") ya da Pound'un ideogramları gibi montajlara benzer. Jameson'a göre bu estetik ayrıca otoritenin yer ve biçim değiştirdiği, hâlâ bir okuma egzersizi gibi, bir eğitim, birliktelik, ve pedagojinin hakim olduğu başka bir dille ortaya çıkarır. Kanona ait olmayan bir dildir bu. Jameson, Kluge ve Negt'in bu aykırı dille bir tür

Alman geleneğini takip ederek felsefi dilin saflığını yeniden oluşturma eğiliminde olduklarını ileri sürer. Bu, içinde gerçeği taşıyan ham malzemeden bir harita çıkarmak ve kodları dönüştürmek çabasıdır.

Madam Butterfly'da Kluge bizi Avrupa'nın bütün rıhtımlarına ve Madam Butterfly gibi pek çok kadının birilerini beklediği, savaşın ve sömürgeciliğin limanlarına doğru bir yolculuğa çıkarmaktadır. Videonun ekranında sessiz ve sakin Japon bahçeleri; küçük bir bahçedeki küçük su pompası, sarkaç sallandıkça akmakta olan su, video pencerelerinden boş sinema salonun perdesinde, opera salonun sahnesinde ve hatta sahne gerisinde oynamakta. İmgeler gözlerimizin önünden bir Ozu filminin sükunetiyle akmaktadır. Alışılmadık olan, seyirlik olarak "öteki"nin mekânsal ve zamansal ilişkisidir. Bu ilişki kolektif seyirciye açılmaktadır. Ama sorun, ticari bir televizyon kanalında geç saatte yayınlanan "tuhaf" videoların kolektif seyircisinden ne kadar söz edebileceğimiz üzerine yeniden karşımıza çıkar. Burada ilişkiyi karmaşıklaştıran pek çok farklı konum söz konusu çünkü. Üç ayrı araç (film, televizyon, video) ve üç ayrı ilişkiden (sinema salonu, kolektif seyir ve kamusal mekân ilişkisi; özerkliği, üretkenliği sorgulanmakta olan, mahrem olan özel mekân, evde yaşanan televizyon ilişkisi; ve kolektiften özerk bireye ya da seçilmiş çoğulluğa değişebilen video) söz etmekteyiz. Kluge'nin bu video programlarının televizyonda yayınlanmasına baktığımızda hepsi birbirinin içindedir. Ancak seyircinin pozisyonu ve sözü edilen auralar değişmektedir.

Benjamin filmin "hale"nin ayrışıp çözülmesini hızlandırdığını ifade ettiği şeyi, Kluge hiperbolik olarak gözlemler. Klasik "hale" erirken sinema, film ve seyircisi arasında belirgin bir yeni ilişki ile yeni bir "hale"li deneyim biçimi ortaya çıkarmaktadır. Bu ilişki seyircinin kafasındaki filmle yani "iç filmle", oynamakta olan film arasındaki yapısal hısımlıkla oluşur. Hansen burada da Kluge'nin Habermas ve Marleen Stoessel gibi Benjamin'i izlediğini ve "hale"nin Benjamin'in deneyim kuramının can alıcı unsuru olduğunu düşünür. Haleli deneyim kavramı karşılıklı durum, öznelerarası ilişki ve zamansal bağlantısızlık üzerinde durur.

Kluge'ye göre perdedeki görüntü ile seyircinin çağrışım akışı arasındaki karşılıklı duruş, bir filmin alternatif kamusal alan için kullanım değerinin ölçütü olur: Film ya bakanın ihtiyaçlarını, algısını ve arzularını kullanır ya da bunların özerk hareketini, ayarlanışını ve öz güvenilirliğini cesaretlendirir. Tabii ki bu karşılıklı duruşun bir üçüncü duruşa yani öteki seyirciye, kolektif izleyiciye, kamusal mekân olarak salona ihtiyacı vardır. Hansen; bu üçüncü durum, seyircinin soyut seyirci kavramı, metinsel olarak kayıt edilmiş özne (ya da sanayinin tüketici hedefi gibi) ile ampirik seyreden kişi ve onu somut deneyimi arasında salınır, diyor (Hansen, 1988: 185). Sinema salonunda film seyrederken, seyrin "kamusal" (publicum) vurgu anlamında kamusal alan olması anlaşılabilir. Ama yukarda da belirttiğimiz gibi ilişkileri daha farklı olan video deneyimi televizyondan seyredilmeye başlandığında ve Mutman'ın dediği gibi televizyonun günümüz medyasının baskın elemanı olarak, bir araç olmaktan öte bir bağlama dönüştüğü noktada (Mutman, 1995) Kluge'nin yöntemi alternatif kamusal alan için mümkün olabilir bir alternatif ilişki açmaktır. Kluge bu karşılıklı duruş içinde seyircinin potansiyel olarak her zaman taşıdığı "iç film"lerin bastırılmış ama mümkün olan yönünü tartışıyor. Kluge için filmin inisiyatifinde ortaya çıkan, özellikle bilinçsiz arzular, kısıtlanmalar, geçip giden detaylar gibi psikolojik süreçlerde rol oynayan, tahmin edilemeyen an; seyircinin taşımakta olduğu potansiyel ve üretici kamusal alan için önemli rol oynayabilir.

> *Egonun ve kontrol ettiklerinin derinliklerinde kendine yer edinmiş bu belirgin izler (Einzelspuren), bir filmdeki bazı izlere tekabül eder...İnsanlardaki kendine has bir ulvi karmaşıklık ve filmdekine has olan, bütün ütopya ufku için hem tehlikeyi hem de duyumsal fırsatı aynı zamanda sunar.*

Kluge ve Negt, Adorno ve Benjamin geleneğini takip ederek *deneyimin* diyalektik ilişkisi üzerinde durmaktadırlar. Bu anlamda deneyim toplumsal ihtimaller ve birlikteliklerle bireysel algılama arasında; bilinçle bilinçsizlik arasında düzenleyici olan; ilişkileri ve bağlantıları görme kapasitesi olan; umudun ve hafızanın çatışan anlıksallıkların matriksidir.

Madam Butterfly'da da bu yüzden farklı malzeme, bir türler bileşkesi içinde, anıların, kırgınlıkların, bastırılmışlıkların, umut ve hayallerin minyatür görüntüleri tıpkı diğer videolardaki gibi diğer türden görüntülerle yer değiştirir; üst üste çakışır. Radyoya iyice yaklaşmış bir adam ve bazen bir oğlan çocuğu operalar dinliyor: *Carmen, Tosca, Othello ...*

7 Nisan 1945, saat gece onbir. Aida yayınlanmakta, galiba Roma radyosunda. Biz babamın yatak odasında ışıklı cam panelinde yabancı istasyonları gösteren kahverengi tahta mobilyalı radyonun önünde oturmakta ve hışırtılı gizemli müziği dinlemekteyiz (Hansen, 1990:193).

Bütün deneyimlerimizi ondan kazandığımız ve ona geri verdiğimiz ve her şeyin ona doğru akmakta olduğu bu deniz, içinde bir durumu sürgit elimizde tutamasak da, sonsuz ufuklarda ve derinliklerde, dalgaların üstünü örttüğü ve sonra kat, kat açıldığı deneyim denizidir. Oysa Kluge'ye göre birer denizaltı olmamız gerekirken, daha çok kamusal mahrem ayrımının, kamusal alanın ve toplumsallıklarımızın yüzeyinde yüzmekteyiz.

Mahmut Mutman'ın televizyon üzerinde tartışmasında belirttiği gibi: Kamera bir argümandır: gözün kendini dilden ve düşünceden kurtardığı iddiasıdır. Halbuki açı seçilir, mesafe ve ışık ayarlanır, stüdyoda kurgu yapılır; kısacası görüntü çekilmez, yapılır, üretilir: "Televizyonda gördüğümüz resim değil, anlatımdır" (Mutman, 1995: 43). Temsil etme bu anlatımsal projenin olmazsa olmaz aracıdır ve anlatı içinde kurumsallaşmıştır. Bu yüzden kaybolmuş bastırılmış ve hiç denenmemişin bakışı ve sesi farklı ve yeni, hatta izleri kaybolmuş ses ve görüntü düzenlemeleri ve formlarına ihtiyaç duymaktayız. Amerikan ve İngiliz sinema çalışmaları erken dönem sinemanın anlatımsal ve doğrusal olmayan ve temsile dayanmayan özelliklerini bu bağlamda tartışmaya açtılar. Miriam Hansen ve Alexander Kluge de sinemanın bu ilk döneminin kamusal alanından söz etmektedirler. Yine 60'lı yılların daha önce sözünü ettiğimiz Avrupa avangardları, video art çalışmaları, devrimci ve politik sinemalar, sürekli deneysel bir araştırma içinde oldular. Şiirsel

ve sözel dilin bu deneysel arayışlarda anlatıya, uygunlaştırılmış ve kuramsal düz yazıya karşı kullanıldığını görürüz.

Kluge, "seyirciyi bir gerçek üzerinde çalışmaya kışkırtacak farklı formlar ve farklı aktarımlar"dan söz eder. Medyaya karşı, açık ve deneysel bir tavır, kamusal alan modelini yeniden şekillendirmeyi gerekli kılacaktır. Polan, Negt ve Kluge'nin aydının rolü üzerinde, nesnenin içindeki bilgiyi entelektüelin akılla bulup çıkaracağı Habermasçı bir tarzdan çok, o belirgin gerçeğin değil de, gerçeklerden bir gerçeğin uyarılmayla üretileceği bilgi ilişkisi tarzını seçtiklerini söylemekte (Polan, 1993). Habermas, devrimci burjuva değerlerin evrenselliğine dayanarak, erken burjuva medyasının kurumlaşmaya başlamasının hikâyesini ve onun felsefi ve hukuki teorileştirilmesini önerir. Jameson, Kluge ve Negt'in Habermas'tan farkının sınıfsal bir eleştiriyle başladığına işaret eder. Kamusal alan üzerindeki tekel, burjuvazinin kamu kavramına ilişkin yüklediği sınıfsal işlev ve bundan türeyen kurumsallıklar hep sınıfsaldır (Jameson, 1988: 156). Habermas'ta bulunmayan ve geniş bir toplumsal ufuğa tekabül eden deneyim kavramı hem kamusal alan içinde mümkün kılınabilecek, güvence altına alınabilecek hem de o ufku genişletecek bir şeydir. Bu nedenle Kluge, "direniş potansiyelinin saklı olduğu üretim alanına bakmalıyız"; işçi sınıfının kamusal alanı pek çok karşıt kamusal alandan biridir. Karşıt kamusal alan bir "yirminci yüzyıl kavramıdır ve yalnızca şimdi karşıt kamusal alanlar yaratılabilir" İşçi karşıt kamusal alanı kendini 19. yüzyıldan beri geliştirememiştir. Potansiyel ifadeleri parti ve sendikaların altında erimiş, burjuva kamusal alanı tarafından ele geçirilmiştir; böylece de; Kluge'ye göre, kamusal alanın işçi sınıfının elinden alınan üretim araçlarından biri olduğunu söylemek mümkündür (Liebman/Kluge, 1988: 43).

Kluge, çözülen toplumsallığın içinde hem kamusalın hem de mahremin alanlarının cılızlaştığını, hatta dumura uğradığını söyler; bu süreçler içinde kamusal alanda bir çoğullaşma da oluşmaktadır; bu da bizi sonuçta hiçbir kamusal alanın gerçekte var olmadığı bir duruma taşır; bağıran kamusal alanlar kakofoni içinde birbirlerini anlayamaz olurlar. Kluge bu kamusal

alanlardan neredeyse her şey için bir tane oluştuğunu ve Babil'e benzediğimize işaret eder. Böylece evrensel bir dar alancılık oluşmaktadır. Ama Kluge'ye göre bu durum aynı zamanda yeni bir kamusal alan inşa edebilme sürecini de getirmektedir; geleneksel olanın dışında başka koalisyonlar mümkündür; Babil Kulesi'ndeki mücadele bu nedenle acil ve yenidir, demektedir. Eğer kamusal alan dediğimiz Aronowitz'in dediği gibi gökyüzünde efsaneleştirilmiş bir kasaba meydanı değilse...



Kent Kâbusları: Kurşun Kalemle Harita Çizen Çocuklar ve Düş Gören Androidler

1980'lerle Gelen "Postlar"ın Yeni Temsil ve Tasarımları

Bilişsel Endüstri; bu kavramın tartışmaya girmesinin altındaki eleştiri; bizi, gündelik yaşamda, sıradan insanın, kentli mekânda ve zaman ilişkilerinde ne tür bilişsel haritalamalar üretip kullandığı sorusuna; kültürel üretimdeki temsil biçimlerine götürecektir. Bu, aynı zamanda, homojenliğe direnişin ve alternatif üretimlerin tartışmasını da beraberinde getirecektir. Bu bölümde, daha önceki bölümde açmaya çalıştığımız dönemin, bu dönemi belirleyen önemli değişimlerin, eğilim ve tarzların 1980'lerle birlikte, neredeyse bütün coğrafyalarda, gündelik yaşamda kendini hissettirmeye başlamasını, yaygınlaşmasını ve kitleselleşmesini hazırlayan ortama bakmaya çalışacağız. 1980'lerdeki baskın tarz ve eğilimlerin genel bağlam içinde nasıl şekillendiğine ilişkin genel bir çerçevede, postfordizm ve endüstri sonrası toplum tartışmaları ve çok uluslu kapitalizm vurgusunu taşıyan konjonktürden çıkan "post" tartışmaları içinde postkolonyalizm ve postmodernizm tartışmalarına eleştirel bir yorumla bakmaya çalışacağız. Böylece yerel/ulusal, evrensel/küresel, modernizm ve postmodernizme karşı konumlara ilişkin tartışmaya da geçiş mümkün olacaktır.

Ekonomik, toplumsal, kültürel yüzleriyle küreselleşmenin belirleyici baskın, aynileşleştiren ve birleştirici yegane gelişim olarak tartışıldığı son yirmi yıllık döneme ilişkin ekonomik, politik ve/veya toplumsal ve kültürel açılardan ayrı ayrı değerlendirmeler sunulabilir. Böyle bir ortamda, bir yanıyla, Benjamin'in ünlü makalesindeki büyüsü (aurası) yitmiş, kültürel ve sanatsal özgüllüklerin edilgen kaldığı bir ortamda giderek bilincin ve bilişin de mekanik yeniden üretilebilirliği, kitlesel üretimi, endüstrisi karşımıza çıkar. Diğer yüzüyle, bir türlü yerleşmek bilmeyen

ulus devlet coğrafyalarında, uluslararası ve üstü sermayen pazar arayışlarının sürekli yeniden şekillendirdiği coğrafyalar gerilimli ortamı; göçün, emeğin, mekâna ve kültüre ait aidiy duygularının, sürekli kayan, yerçekimliliğini kaybeden, kiml arayışları ve dehşet duygusu yükselen toplumsal gelişmele gözleriz. Bu toplumsal yapılarda hegemonyaların sıvasını tı tan, toplumsal bütünlüğe ait ortak inanış, kanaat ve tavırları çözülmesi; bu çözülmeyi ikame eden, maskelemeye çalışan kü resel görüntü endüstrisinin yarattığı kayıp bütünlük ve kimli sorunu; yaşanılan dönemin karmaşık, karşılıklı ilişkiler yuma ğında düğümlenmektedir.

Postmodernizmi tanımladığı yazısında Terry Eagleton "postmodernizmin insanlık tarihini evrensel bir bütünlük içinde anlatan, geniş çaplı kuramsal yorumların ve bunları meşru ve temel kılan ana anlatıların ölümünü ilan ettiğini" söylemektedir (Eagleton, 1987). Eagleton'a göre, postmodernizm modern kâbustan uyanış; modernizmin totaliteyi fetiş haline getiren, yönlendirici baskın tarzından kurtuluş halidir. Postmodernizm çoğulluk, heterojenlik, farklılık içinde kendini arayış ve farklılığın kuramlarını üretmeye götürmenin yaygınlaşmasıdır. Tam bu noktada, postmodernizm post kolonyalizm/sömürgecilik sonrası eleştiri ile yakın ilişki içindedir. Emperyalizmin küreselleşen yayılması içinde emperyalizmle sömürgecilik sıkça birbirlerine karıştırılmakta, sömürgecilik sonrası eleştiri çok sayıda farklı bakışlardan, bilgi gövdelerinden ve epistemolojilerden beslenen eklektik bir özellik kazanmaktadır. Bu özelliği onun postmodern mantıkla olan ilişkisini de açıklamaktadır. Sömürgecilik aşaması, 19. yüzyılda, Avrupa'nın hızla gerçekleştirdiği kendi pazarını, hammadde kaynaklarını ve bölgelerini yaratma isteğine ve eylemine karşılık düşmektedir:

Bugün, kapitalist üretim tarzının küreselleşmesi; onun, dünyanın daha önce kapitalist olmayan kısımlarına nüfuz etmesi, toplumsal düzenlemenin kapitalizm öncesi veya kapitalist olmayan biçimlerini yıkması olarak anlatılabilinecek olan sömürgecilik, öteki halkların topraklarını ele geçiren ve

doğrudan kontrol eden emperyalizmin belli bir aşamasıdır (Williams & Chrisman, 1994: 2).

Sömürgecilik sonrası tartışmalar ana damarını Franz Fanon, Albert Memi, Armiral Cabral gibi, sömürgelerin başkaldırdığı son dönemde, yazılarıyla etkili olmuş düşünürlerden alır. Edward Said'in *Orientalism* (1979) kitabının basıldığı yıldan itibaren sömürgecilik sonrası eleştiri, söylem analizi ve kuramsal tartışmalar hız kazanır. Psikanaliz, yapısalcılık ve yapısalcılık sonrası eleştiri, yapı çözümlemecilik, feminizm, Marksizm'den beslenen pek çok biçim, söylem ve tarzı içinde barındıran, eklemli ve tartışmalara açık bir özelliği vardır. Sömürgecilik sonrası söylem analizi ve eleştirisi Foucault'nun söylemin analizine dayalı tartışmalarından; "Öteki"nin tanımı ve bilgisinin üretiminin sorgulanmasına; Said'in aydınlanmanın bilgiyi üretişine, basmakalıp düşüncelerin, kanatların, önyargıların üretilişine ilişkin sorgulamalarına; Frankfurt ekolünün, Horkheimer ve Adorno tarafından geliştirilen aydınlanma eleştirisine kadar uzanan bir yelpazede yer alan bilgi gövdeleri arasında dolanır. Tek tek katkıda bulunan yazarların bu arenaya taşıdıkları kuramsal çeşitlilik dışında sömürgecilik sonrası eleştiri ve düşüncenin kendine ait kuramsal bir karakteri; kendine ait analitik bir bakışı yoktur. Daha çok, uzun ve baskın projelerin, aydınlanma, modernizm ve uluslararası kapitalizmin projelerinin, mağdurlarının hislerine tercüman olunan tepkilerinin dillendirildiği, temsil edildiği bir kamusal alan gibidir. Bu arena; yüzyılın belli başlı eleştirel düşüncelerinin katılımıyla oluşan bu kamusal alan postmodernizmin farklılıkların "kuramını" yaygınlaştırma projesinin beslendiği, dolanıma girdiği kültürel iklimin kaynaklarından biri olarak da görülebilir. Bu arenada "Öteki"nin kendini keşfedişi; kendini temsil edenin dilinden kendini ve ötekini okuması; kendi bilgisini ötekini bilişin alternatif yollarını denerken ortaya çıkarması ve beraberindeki pratikler postmodernizmin kültürel mantığının üretimleri ile kesişir, çakışır, karışır. Ana anlatılara güvenin sarsılmasıyla, farklılığın anlatılarının ortaya çıkışı bu arenada aynı anda gözükür. Harvey'nin dediği gibi, postmodernizm uçuşkanlığın, parçalara ayrılmışlığın, kesin-

tililiğin, kaosun tamamen kabul edildiği bir haldir (Harvey, 1999: 44). Acaba, bu arena, bu hal, yabancılaşmaya karşı kazanılan bağışıklığın yeni temsil biçimlerine dönüşmesiyle mi ilgilidir? Belki de Ballard'ın ***Crash/ Çarpışma*** romanın girişinde yazdığı gibi, yaşamlarımız Mc Luhan'ın enformasyon mozaiği olarak kutladığı gelecek gibi değildir.

Ballard'a göre, 19. yüzyılın ikiz leit motifi; seks ve paranoyadır ve yüzyılın biriken rahatsızlıklarının, sarsıntılarının sonucu olarak artık bir şeylerden etkilenmeyen bireyler, gerçek yaşamın deneyimlerinden kopmaktadırlar (Ballard,1984: 96). Ballard, her gün biraz daha: geçmişimize, bugünümüze, geleceğimize ilişkin kavramlarımızın kendilerini açığa çıkardıklarını; yüzümüzü Hiroşima'nın, nükleer çağın malûlü olan geçmişimizden bugünümüze eklediğimiz geleceğe döndürdüğümüzde ancak var olabildiğimizi, söyler. Bu yüzümüzü döndürdüğümüz etrafımızda olanakların çoğaldığı, küçük çocuklar gibi bütün isteklerimizin yerine getirilmesini beklediğimiz tüketim toplumunun kendisi midir? Kimler için öyledir? Ballard:

> *Her türden kurmaca (fiction) tarafından yönetilen bir dünyada yaşıyoruz: kitlesel iş yapan yerler; reklam, reklamın bir kolu gibi çalışan politika; popüler imajlar dünyasına anında tercüme edilen bilim ve teknoloji; tüketicinin mallar dünyasıyla birlikte artan, bulanıklaşan, birbirine karışan kimlikler; deneyime gösterilecek herhangi bir özgür ya da yaratıcı karşılığı deneyimin öncesinde boşaltan televizyon ekranı. Bir koca romanın içinde yaşıyoruz. Yazar için romanın kurmaca özelliğini keşfetmenin gerekliliğinin giderek azalmakta olduğu bir roman.* ***Kurmaca hali hazırda yaşanmakta. Yazarın görevi gerçeği keşfetmektir.***[1]

Herşeyin kurmaca yaşandığı bu dünyada ana anlatılar, yüksek kültür ve dil çökerken yerlerini, farklılıkların dilinden daha çok dilden ve yaşamdan, gerçek deneyimden kopmuş, bir reklam kurmacası, klip dili tarzındaki bir söylence alıyor. Büyük bir marka reklamının bütün dünyada aynı anda aynı ifadelerle dolanımı;

[1] Ballard, 1984, s. 97-98, vurgu bana ait.

uluslararası markaların desteklediği eğlence biçimlerinin, aynı anda yaşantılanıyor oluşu; aynı tüketim biçiminin, markalaşmış hazır yiyecek sektörünün yemek yeme alışkanlıklarına ait bütün yerel, kültürel farklılıkları keserek, mekânsal benzerlik yaratacak şekilde farklı ortamları simüle ederek, her yerde aynı üslup ve ilişkileri kendine uyarlaması; rafting, windsurf, Camel Trophy gibi eğlence, dinlenme, tatil biçimlerinin, farklı coğrafyalarda; o bölgenin ortalama gelir düzeyinin bu standarda uygun olup olmayacağından bağımsız olarak ve yaygın olan tarzlara aykırı bile olsa; küresel bir çevre düzenlemesiyle yeniden üretildiği mekânlarda tasarım sonucu ortaya çıkan yaşam biçimi paketlerine dönüşmesi; hiçbir coğrafi, kültürel, toplumsal kimliği olmayan, hava alanları, alış veriş merkezleri, yüksek güvenlik sistemli yeni uydu kale kentler küreselleşen kültürün, kitle kültürünün, bilinç ve biliş endüstrisinin kendi kendini anlattığı örneklerdir.

Featherstone, güçlenen iletişim süreçlerinin özerklik kazanmasıyla malların, insanların, verilerin, bilginin ve görüntülerin hareketliliğinin yeniden ürettiği küresel kültürün, ulus devlet ve devletlerarası ilişkilerin var sayılan ortak yatağında farklı biçimler alan toplumlar üstü kültürel süreçlerle açıklanabilir olduğunu söyler (Featherstone, 1990). Appadurai ise, bize, küresel kültürün beş boyutunu sunar (Appadurai, 1990). Bunlardan birincisinin turistler, mülteciler, göçmenler, sürgünler ve misafir işçilerden oluşan; insan akışı ile üretilen, *insanzemin*'ler (ethnoscape) olduğunu söyler. İkinci olarak: *teknikzemin*'ler (technoscape) gelir. Bunlar hükümetler, ulusal ve çokuluslu şirketler tarafından üretilen makine ve üretimhane akışıdır. Menkul kıymetler borsaları ve döviz piyasalarında paranın hızlı akışı tarafından üretilen *malizemin*'ler (financescape) de üçüncü boyuttur. Dördüncü olarak da: film, televizyon, magazin ve gazeteler tarafından üretilen ve dağıtılan görüntü ve veri repertuarlarının akışı olan, *medyazemin*'ler (mediascape) vardır. Beşinci ve sonuncusu *ideozemin*'lerdir (ideoscape). "Batı"nın Aydınlanmacı dünya görüşünün elemanlarıyla uzlaşma ilişkisindeki devlet ve devlet karşıtı hareketlerle bağlantılı imgelerin akışı, bugün tartışılan küreselleşen kültür, bütün bu veçheleriyle, Horkheimer

ve Adorno'nun kültür sanayii üzerine söylediklerini ve Benjamin'in mekanik yeniden üretilebilirlik tartışmasını yankılar. Enzensberger ise tekelci kapitalizmin bilinç biçimlendiren bir endüstri geliştirdiğini söyler ve ekler: "Elektronik medya yalnızca veri ağlarını yoğun bir şekilde inşa etmekle kalmaz, aynı zamanda bunu kapsayıcı bir şekilde yayar." (Enzensberger, 1990).

Yerel Ulusal Alegoriler Postmodernizm ve Modernizme Karşı

Önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi, 1960 yılında Kevin Lynch, insanların kentleşen çevrelerini anlamlandırabilmeleri fenomeni için bir kavram ileri sürüyor, bilişsel haritalama (Lynch, 1960). Jameson bu kavramı bilişsel haritalama estetiği *üzerine tartışarak geliştiriyor.*[2] *Jameson için bilişsel haritalama* bireyin, toplumsal dünyanın ne şekillerde temsil edildiğinin ve bunun geleneksel temsil eleştirisinden uzaklığının anlaşılmasının bir yolu; çünkü haritalama deneyimin kendisi ile yakından *ilgili ve bireyin kentsel alanla başa çıkabilmesinin ta kendisi.* Böylece bilişsel haritalama, Jameson'a göre, bir anlamda "politik bilinçsizliğin" süreçlerine yönelik bir metafordur. Aynı zamanda da küresel ile yereli nasıl ifadelendirdiğimizin bir modelidir. *Politik gezegendeki önemli durumların, sıcak ilişkide olduğumuz* yerelin dünyaya giden küresel patikalara bağlanma yoludur. Öte yandan farklı konumlar arasında dolanmak her anlamda ayrılmış "ötekini" anlamayı da mümkün kılabilir. "Ötekini" anlamak için dolanmak (detour) Jameson'ın Bakhtin'den alarak geliştirdiği bir diğer anahtar kategori. Jameson bilişsel estetiğin eleştirisi için bir başka kaynaktan, Lefebvre'den de yararlanıyor (Lefebvre, 1990, 1991). Lefebvre'e göre her toplum

[2] Burada sözünü ettiğimiz bilişsel haritalar, "ötekini" okumak , ve jeopolitik estetik için bkz. Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, London: BFI, 1992 ve özellikle Colin MacCabe'nin önsözü; ve Jameson'ın daha önceki kitaplarından *The Political Unconscious*, NY: Cornell University Press, 1981 ve Bakhtin'in toplumsal tarihin özgüllükleri, diyalog ve dolanım üzerine görüşleri için bkz: Mikhail Bakhtin, *Speech, Genres and Other Late Essays*, Çev. V. W. McGhee, Austin: University of Texas Press,1986 ve Tzvetan Todorov, *The Dialogical Principle*, Çev. W Godzich, Manchester: Manchester University Press, 1984

ve her üretim tarzı alt çeşitlemeleri ile kendi mekânını üretir. Kendi mekânsal pratiğini yaratır; bu da bizim genel kavramsallaştırmamızı biçimlendirecek bir ilişkidir. Lefebvre, mekânı klasik felsefenin alanından çıkararak toplumsal alana sokarken mekânın insanlarla filozoflar arasındaki mesafenin kendisi olduğunu söyler. Bu akli mekânla fiziksel ve toplumsal olan alan arasındaki gerçek mekân kara karanlık bir boşluğa terkedilmiştir. Mesaja ve okumaya indirgendiğinde deneyimlerin ve tarihin kenara itilmesi vuku bulmuştur. Hegemonya ve onun mekânı tasarrufu söz konusudur. Toplumsal pratiklerin mekânı gerçek mekândır ve kodların kodu olarak okunmalıdır. Bu nedenle Lefebvre, üretilen toplumsal mekânın özgül pratiklerine işaret eder. Özgül pratikler zaman içinde kendilerini dayatırlar, kendi özerklikleri ile günlük yaşamın çizgilerine geçerler ve Lefebvre göre mekânsız ideoloji yoktur.

Kuramını Lynch ve Lefebvre'e gönderme yaparak geliştirirken, Jameson kısıtlı bilgilerle harita yapmanın mümkün olduğunu ileri sürer. Bu harita bazı önemli noktalarla örtüşebilir ve yorumlarla çakışabilir; bizi siyasi iktisadi analizlere taşıyabilir. Metinlerin okunabilir, hayal edilebilir anlamlarının yanı sıra; nerede olduğumuzu, hangi yeryüzü çizgisi ve güçleri ile karşı karşıya olduğumuzu gösteren haritaların çıkarılması bu nedenle anlamlıdır. Jameson'ın 1980'lerden beri, sunduğu yazılarının seyrinde, bu bütünlüklü bilişsel estetik kuramının yapı taşları atılmaktadır. Kuramını dayandırdığı ayaklardan diğerleri de bilindiği gibi Frankfurt Okulunun sağlam okumaları ile Gramsci, Althusser, Lacan hattı üzerine oturmaktadır.

Fredric Jameson, Marksist eleştirel bir konumdan yola çıkarak, modernist paradigmalar içinden gelerek geliştirdiği, bütünlüklü bir çözümleme zemini oluşturma amacı ile Batı'nın dışındaki "öteki"nin kültürel üretimine ve metinlerine bakmaktadır.[3] Jameson'ın makalesi (1986) çokuluslu kapitalizm çağında üçüncü dünya edebiyatı üzerine bir bilişsel haritalama estetiği-

[3] Fredric Jameson, "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı", *Kültür ve Toplum: B1R*, Kasım 1995 içinde s. 39-63. Metnin orijinali ve buradaki bazı göndermeler için: *Social Text*, No.15, Güz 1986, s. 65-88.

nin öncülü ve bir dünya edebiyatı eleştirisi için bütünlüklü bir kuram arayışı çalışmasıdır. Ama "Üçüncü Dünya" yazınının bilişsel estetiği için Marksist estetiğin yöntemleri ile oluşturmaya koyulduğu bu kuram arayışında, Ahmad'ın serzenişte bulunduğu gibi, "Batılı", "birinci dünyalı" otorite konumu da bir yerlerinden kendini belli etmektedir.[4] Bir başka Marksist kuram ve eleştiri yazarı olan Ahmad yeni harmanların çelişkilerini, kendi tahlillerinin merkezine koyarak, Jameson'dan daha farklı bir konumda durmaktadır. Akademik eleştiri ve politik eleştiri tartışmalarının içinde Ahmad'a yöneltilen eleştiriler onun politik polemik yapıyor olması üzerine odaklanmıştır. Bu eleştiriler Ahmad'ı, bir yandan "Batılı"; diğer taraftan da Amerikan akademisine muhalif, "yerel" ya da "üçüncü dünyalı" bir başka duruş noktasına koymaktadır.[5] Bu konumu sömürge söylemine karşıt eleştiri geleneğinin parçası olarak da görmek mümkündür.

Yazarın bulunduğu yerin önemi karşımıza "öteki"nin okunması ve "öteki" ile diyaloğun geliştirilmesi noktasında çıkmaktadır. Jameson'ın "öteki okuyucu"dan kastettiğinin ne olduğu ve okumaların dünya yazınını niye daha geniş bir yelpazeye taşıması gerektiğine ilişkin ısrarlı sözlerinin anlamı burada yatıyor (Jameson, 1986: 66). Yazarın zihinsel faaliyetinin yaslandığı, içinde hareket ettiği bilgi gövdeleri ile ilişkisi; yeryüzüne bakarkenki görme açısı; deneyimlerini ilişkilendirebildiği yeryüzü çizgileri; ve bunlarla beraber yeryüzünü kucaklayabilecek kültürel çalışmalar düşünüldüğünde, sadece metni değil metnin içinde yazıldığı bütünü ve metnin örgüsünü oluşturan o metinlerarası örgüleri, kültürel ideolojik tarihini de çalışmamız gerektiğini hatırlatmakta sanki. Belki böylece, karşımıza birer sorunsal olarak çıkan "üçüncü ve birinci dünyalar", milliyetçilik ve yerel kültürler ve kültürel kimlikler ile bunlara dayalı kategorileri aşmak

[4] Aijaz Ahmad, "Jameson'ın "Öteki" Retoriği ve Ulusal Alegori", Çev. İ. Eser, *Kültür ve Toplum: B1R*, Kasım 1995 içinde s. 39- 63. İlk basım *Social Text*, No. 17, Kış 1987 ve buradaki basımı ile Ahmad'ın *"In Theory: Classes, Nations, Literatures"*, NY: Verso, 1992, s. 95-122.

[5] Sözü edilen eleştiriler, Ahmad'ın kitabından sonra başlayan tartışmalar üzerine *Public Culture* dergisi 1993 sonbaharı Vol. 1, Sayı: 1 tartışma özel sayısında yer almaktadır.

mümkün olabilir. Tek bir dünya ve onun ortak tarihini, bu ortak tarihin içinde karşı karşıya gelen çatışma alanlarını, çatışmaların dinamiklerinden çıkan özgül deneyimleri ve onların eklemlenişlerinden ortaya çıkan farklı üslupları tahlil edebileceğimiz bir kuram arayışına yönelebiliriz.

Jameson her ne kadar *üçüncü dünya* terimini kullanmanın sakıncalarını ve kendisinin metinde kullanıyor olma nedeninin yalnızca bir referans noktası yaratabilecek bir söylemin hatırına olduğunu belirtiyorsa da; terimi çerçeveleyen yazıda dünyanın oldukça önemli bir kısmının, tıpkı üçüncü dünya sözcüğünün bizatihi yaptığı gibi, topyekûn bir varlık gibi değerlendirilmekte olduğunu düşündürmektedir. Terimin kuramsal düzeyde kullanımı tarihi, coğrafyaları özgül ve özerk ilişkileri yok sayan; bize bir üçüncü dünya aydını tipleyen ve bir de onun kültürel üretimlerini ve kültürel üretimle ilişkisini kategorileştiren bir tutumu çağrıştırıyor. "Çokuluslu Kapitalizm Döneminde Üçüncü Dünya Edebiyatı" makalesinde tarih içinde aydının sınıfsal ilişkileri, bu ilişkilerin tarih ve coğrafyaya özgün dönüşüm ve değişimleri ele alınmamıştır. Ya da farklı toplumsal biçimlenmelerin, farklı dönüşümleri, dünya kapitalizmine eklemlenme biçim ve deneyimleri, bu süreçlerin kültürel üretim ve yeniden üretim ilişkileriyle bağlantısı hepimizin öyle olduklarını varsaydığımız düşüncesi ile zikredilmiyor, analizde yer almıyor gibi. Sınıfsız, tarihsiz, coğrafyasız bir toplamı, özlükçü ve indirgemeci bir bakışla, tamamen, kendisinin "ötekisi" olarak algıladığı o tuhaf yabancıya ait önerilerle geliyor diye kuşkulanmamıza neden oluyor. Batının "Ötekisi" olan "üçüncü dünya"ya bakarken de, o baktığı nesneler bütününün aydınından farklı olarak kültürel mantıkları ve düşünme ilişkilerini kendi mantığı ve ilişkilerinden mi okuyor? Oysa sözünü ettiği o üçüncü dünyalı aydın hem kendi kültürünün düşünme ve bilgiyi okuma mantığından hem de sömürgeciliğin ve emperyalizmin kültürel ilişki ve mantıklarından geçmektedir. Jameson, bütün iyi niyetine rağmen, Said'in iyi niyetli Şarkiyatçılarından daha ileri bir adım atamıyor ve açıkçası aslında olmayan bir totaliteyi okumaya kalkıyor sanki.

"...çok genellemeci bir varsayımla, üçüncü dünyadaki kültürel üretimleri birinci dünyadaki benzerlerinden ayıran ve onlarla benzeşen özellikleri dile getireyim. İddia ediyorum ki, tüm üçüncü dünya metinleri zorunlu olarak, çok özel bir biçimde alegorik metinlerdir: Bu metinler, roman gibi ağırlıkla batılı temsil mekanizmalarından kaynaklanan biçimlerde üretilseler de veya özellikle öyle üretildiklerinde bile ulusal alegoriler olarak okunmalıdırlar." (Jameson, 1995: 7)

Jameson bu önermeden hareketle "Üçüncü Dünya" edebiyatı diye ayrı bir analitik kategori oluşturuyor. Yazın ve kültürel üretimin genel karakteristiğinin politik olarak bilinçli, ulusalcı alegorik olarak nitelenebileceğini söylüyor. "Üçüncü dünyada" farklı olduğunu düşündüğü, kamusal özel ayrımı ve siyasi kategoriler nedeniyle farklı yaşanan, farklı tasarlanan formlar içinde, mahremin dahi siyasi ve kamusala yönelik ifade bulduğu kanısındadır. Jameson'ın metninin, bize bu sorunsallı kategorileri sunmakla önemli bir işlev üstlendiğini düşünüyorum. Bu kategoriler önümüze daha yoğun çalışma ve inceleme alanları koymaktadır. Ulusallık, yerelliğin tek kategorisi midir; yerelin direnişi ne anlamda algılanabilir; yerelin tarihsel ve coğrafi yeniden tanımlanması mümkün mü; "üçüncü dünya" diye bir kategoriyi analitik düzeyde ne kadar kullanabiliriz; entelektüelin tarihsel konumu ve günümüzdeki rolü neler olabilir; kamusal ve özel ayrımının, ekonomik, siyasi ve ideolojik kategorilerin kamusal alan meselesi içinde yeniden değerlendirilmesi mümkün müdür? Ahmad'ın söz ettiği gibi, neden dünya birden postmodern ile yerel ulusal kültürler arasında bir seçime zorlanmaktadır? Yine Ahmad'ın söylediği gibi: başka seçenek yok mudur? Alternatiflerin adının bile zikredilmeme nedeni nedir? (Ahmad, 1987)

"Üçüncü Dünya" bir terim olarak 1954 Bandung Konferansı'nda herkes tarafından ağızlara alınmaya başlanmasından bu yana epey farklı bir anlam yolculuğu yaptı. İdeolojik olarak şaibeli anlar yaşamış bir terim; yine de bir tanım bir tarif kategorisi olarak kullanılabilmektedir. Ama Ahmad'ın dediği gibi:

Ancak bu terimi polemik kayıtlardan çıkarıp bilginin nesnelerini kurmakta belli bir güce sahip kuramsal bilgi üretme temeli olarak kullanmak sadece terimi değil, bu terimin gönderme yaptığı dünyayı da yanlış imgelemektir. Bu bağlamda, içsel olarak tutarlı kuramsal bilginin istikrarlı nesnesi olan "Üçüncü Dünya Yazını"nın tahayyül edilemeyeceğini öne süreceğim (a.g.y.: 2).

Ahmad ekler:

Jameson "Üçüncü Dünya"yı "emperyalizm ve sömürgecilik deneyimi" bağlamında tanımladığı ve bu dışlayıcı vurguyu zorunlu olarak izleyen siyasi kategori "ulus" olduğu; bu bağlamda milliyetçilik özellikle değer atfedilen bir ideoloji olduğu ve milliyetçi ideolojiye bu kuramsal çerçeve içersinde ayrıcalıklı bir yer atfedildiği için kuramsal olarak "tüm üçüncü dünya metinlerinin ulusal alegoriler olarak okunabilecekleri" iddiasını getirmektedir. Bu nedenle metatext olarak "ulusal alegori" kuramını, Jameson'ın tüm metninde izleri görülen daha kapsamlı Üç Dünya kuramından ayırmak olası değildir. Bu nedenle, başlangıç noktasının kuramsal bir kategori olarak "Üçüncü Dünya" kavramı ve dışlayıcı bir ideoloji olarak milliyetçilik üzerine yorumlar olması gerekmektedir (a.g.y.: 4).

Jameson'ın "üçüncü dünya"yı emperyalizm ve sömürgecilik deneyiminde ele alırken milliyetçiliği diğer ideolojiler arasından seçip biraz da ilerici, devrimci bir kültürel pratik olarak sunmasının nedenlerini görebilmek mümkündür. Yine burada pek çok problemli kategoriyi de birlikte sunduğunu görmemiz gerekiyor. Örneğin sömürgeciliğe karşı verilen her bağımsızlık hareketini böyle görmek bizi siyasi ittifakların biçim ve ilişkilerini görmezlikten gelmeye iter. Milliyetçiliğin ilerici bir kültürel pratik olup olmadığı, Gramsci'nin baktığı noktadan görüldüğünde, hegemonya ve iktidar bloğunun siyasi karakteriyle belirlenebilir. Bu durumda entelektüellerin, sanat ve kültürün yeniden üretildiği odakların bu süreç içinde konumlarını nasıl belirledikleri de ayrı bir sorudur. Üstelik dönemin aydınlarının, en azından bir kısmının, farklı deneyimler ve hareketler içinde gir-

dikleri ittifaklara rağmen, kendi üretim alanlarında muhalif tarzlar getirdiklerine ait pek çok örnek de mevcut olabilir.

Emperyalizmin, sömürgeciliğin ve bunlara karşı başkaldırıların herkesin (dünyanın birinci ve üçüncü taraflarının) deneyimlerini birlikte etkilediğini görürüz. Ahmad'ın dediği gibi, kapitalizm öncesi biçimlenmelerde de toplum gelişmiş kapitalist ülkelerde olduğu gibi sınıflara ayrılmıştır. Sosyalizm de herhangi bir dünyaya özgü bir sınırlılık değil; kapitalizm gibi, dünyaya ait bir direniş biçimidir (a.g.y: 9). Özetle dünya farklı çatışma biçimleri ve farklı direniş biçimleri yaşamış; hatta bazı direniş biçimlerinin tarihi hâlâ yazılmamıştır.

Bunları ulusal kimlik, yerelin karşı gücü ve yeni dünya sisteminde küreselleşme içinden tartışmaya gelince, pek çok yazarın tartıştığı gibi, aslında hiç de yeni deneyimler ve yeni kavramlardan söz etmiyoruz. Bugün küreselleşme diye tartıştığımız dinamikler emperyalizmin ana amaçlarından biri değil midir? Bu anlamda ulusdevletler formunun, bazı etnik özelliklerin, belirli coğrafyalarda kaynaşma ve melezleşmeleri yoluyla kapsayıcı, kavrayan bir üst kimlik oluşturulması sürecinde, asimilasyonla sabitleştirilmesi olarak bakabiliriz. Hall, böyle bir analizden yola çıkarak İngiliz kimliğinin, emperyalizm ile birlikte, kendi kimliğini "öteki"nin kimliğini tanımlama sürecinde gerçekleştirildiğine işaret eder (Hall, 1991). Bu eş zamanlı tanımlama sürecinde "öteki", İngiliz kimliğinin kendini merkez aldığı bir yerden tanımlanmıştır. Ulusal kimliğin sabit, dengeli, homojen ve kapsayıcı, tek ve neticede ayrımcı olması gerekmektedir. Hall, ulusal kimliğin homojen olabilmek için farklılıklarla uzlaşmaya çalışan, farklılıkları kapsarken de "öteki"ni dıştalayan bir ikililiğe sahip olduğunu, söylüyor. İçinde bulunduğumuz bu yeni küreselleşme atağının çokuluslu kapitalizmin kendi krizi ve ulusdevletlerle ilgisi var. Hall ulus-devletlerin düşmeye başladığı ve problemin düğümlendiği bu noktanın, ulusdevletin sonunun başlangıcını işaret ettiğini söylemekte (a.g.y.: 25). Hall, ayrıca, bunun ulus devletin sakin ve sessiz bir şekilde tarihten silinmesi anlamına gelmediğine; tam tersine, ulusal kimliğini daha çok koruyacak, daha dar ve keskin tanımlarla çizecek ulusallıkları getire-

ceğine vurgu yapmaktadır. Ulus kendini savunurken daha net tanımlara ihtiyaç duyacak ve daha çok dıştalayacaktır. Öte yandan uluslarüstü nitelikteki ekonomik ortam büyük metropollerde, ardından onlara bağlı küçük metropollerde ve onların acenteleri küçük birimlerde çalışmak ihtiyacı duyduğundan uluslar-dışı ve -üstü ilişki biçimlerine de ihtiyaç duyacaktır. Bu da hem İngiliz emperyalizminin sömürgelerle kurduğu ilişkide en üstte duran 'bir İngiliz olmak' gibi her şeyin bu merkezden tanımlandığı bir kimlik tarzı; hem de daha Amerikanvari, farklılıkların biraradalığını kutsayan, popüler kitle kültürünün "imajlarının" yarattığı, çoğul kimliklere yönelmek, bu anlamda küresel köylülüğü aramak anlamına gelmektedir.

Günlük hayatın gerçeği de farklı bir yönden sanki 'ortak köyümüz' algılaması ile üst üste gelmektedir. Elektronik alan ve onun kültürü çapraz uluslarüstü medyalar, uydular, çevre kirlenmesinden sorumluluğumuz olsun olmasın bundan etkileniyor olmak, yüzyıllık 'Batı öğretisini' eğitim gören her dünya vatandaşının ediniyor olması, göçerliğin, gezginliğin, değişen ve genişleyen biçimleri bizi aynı dünyada bir küreselliği paylaştığımıza ikna eden süreçler olabilmektedir. Küreselle yerel bu yüzden küreselleşmenin iki ayrı yüzü; tıpkı ulusal mücadelelerin, birinci ve üçüncü dünyalılığın, emperyalizm ve sömürgeciliğin ayrı yüzleri oluşu gibi. Bu nedenle küreselleşme daha koyu ve keskin milliyetçiliklerin ve farklılıkların omuz omuza yaşanmasını aynı anda talep eden, steril, yüceltici postmodern söylemleri; postfordist, sanayi sonrası formları aynı anda geliştiren bir konumda yer alıyor. Yerel ise, eğer kendi geçmişinin arkeolojik kazısına çıkmış bir geri dönüşü; oradaki antik, etnik özelliklerini yüceltmeyi ve oradan küçük milliyetçilikleri aramayı; ya da bastırılmışın geri dönüşü ile kökten dinci başkaldırıları yeniden canlandırmaya niyetlenmiyorsa, bulunduğu an ve coğrafyanın yaşayan yerelliğinde önem kazanabilir. "Kenardakinin en güçlü ve en devrimci olduğu an ve noktadır bu" diyor Hall. 1960'lardan beri her türlü temsil edilmeye direnen ve kendini ifade eden tüm biçim, araç ve ilişkiler buna örnek gösterilebilir. Resimden müziğe, alternatif ve karşı medya üretiminden karşıt

kültür hareketlerine, direnenlerin ve sokaktakilerin sesine kadar uzanabilir bir alan bu. Bastırılan, geçiştirilen, kesintiye uğrayan imaj ve görüntünün, mesaj akışlarının içine dahil edilmemiş tüm direnme biçimleri; hareketleri; yaşam ve ayakta kalma güdüsüyle oluşmuş yan üretimler; gündelik yaşamın kendi söylenceleri hem yaşanabilir, yeniden üretilebilir pratikler ve deneyimler olarak hem de bunların çalışılması, tarihinin ve estetiğinin keşfi ve üzerinde üretilecek bilgi anlamında önemli.

Teknoloji Kuşatması ve Elektronik Kültür

Aronowitz 'modernist bir akşamdan kalma' halinin, aslında, "postkritik" döneme tekabül ettiğini; böyle bir dönemde de teknolojinin her derde deva yeni bir ilaçmış gibi sunulmakta olduğunu söylemektedir (Aronowitz, 1995: 15). Teknoloji gündelik yaşamı ne boyutlarda etkilemektedir; teknolojinin uygulanış biçimleri, bunun politikaları ne tür bir eğilim taşımaktadır; bir uygulama ve yaşamla başa çıkış tarzı olarak teknolojinin ürettiği ideoloji ve temsil biçimleri bizi, aynı zamanda günlük yaşamı nasıl yeniden şekillendirmektedir? Önümüzdeki yıllarda, yeni milenyumda, toplumsal alan ve kamusal alan ne olacaktır? Eğer hâlâ olacaksa veya bildiğimiz alışık olduğumuz haliyle olacaksa; toplumsal dinamikler ve yaşanılan mekân ve zaman ilişkisi ontolojik bir kırılmayı mı beraberinde getirecektir?

Druckrey'e göre, teknoloji doğal olarak her toplumsal politik ve kültürel harekette çarpıcı değişimlere yol açan, kültürel geçişleri ve dönüşümleri biçimlendiren güçlerden biridir; belki de en can alıcılarından birisidir (Druckery, 1995). Temsilin biçimlerinin yeniden tanımlandığı, sanayii tabanının yeniden işlevselleştirildiği, iletişim sistemlerinin yeniden kurulduğu ve yeni bir tıbbi sistemin ve bakışın yerleştiği sanayi sonrası ve postmodern dönem, Druckery'e göre, teknolojinin çokuluslulaştığı bir ortamda, kültürel teknolojilerin meşrulaşmasını ve pek çok teknolojinin ve pek çok ideolojinin biraradalığını beraberinde getirmektedir. Dikkat çekici olan ise; deneyimin yerini alan teknolojinin bizim ilişki tarzlarımızı, genetik, psikolojik tarihimizi ve dünyaya ait bilgimizi değiştirmekte olduğudur. Gerçeğe ait

bilgi ve kavrayışlarımızın temsilinin yeni teknolojilerle yenileniyor, değişiyor ve yönlendiriliyor oluşu, bize tekrar Ballard'ın kehanetini yankılar: Her şeyin kurmaca olduğu bir dünyada yaşıyoruz (Ballard, 1984). Tekno-tüketimin ve gelişmenin özneleri olarak, katılacağımız bir hayali gelecek, sanayileşmenin son darbesi olarak özelleştirilmiş teknoloji, bu teknolojinin küreselleşmesi, vücudun tamir edilebilmesi ve sanayileşmiş bağışıklık sistemleri, sağlık devriminin genetik haritaları, toplumsal ilişkilerimizi başka bir boyuta taşıyacak elektronik teknolojileri, bizleri, sadece deneyimin yerine geçen bir teknoloji ile değil; aynı zamanda, ideolojilerin biçimlenişi ve günlük hayatın pratiğinde ele geçirmektedir (Druckery, 1995: 2).

Deneyimden ve doğadan uzaklaşmak; popüler kültürün içinde uygunlaştırılmış bir teknolojiyle yaşamak; teknolojikleşmiş deneyim ağlarında otoritenin güçlenmesi; ama aynı zamanda bu teknik alanla maskelenebiliyor olması; özgürlüğün, teknolojiye hakim veya yeterli olmamakla belirlenen "yetenek ve yapabilirlik haklarına" dönüşüp, sıkıştırılması sınırlamasıyla karşı karşıya bırakmaktadır bizi. Gelişmiş teknoloji, gereklilik ve yenilikle birleştirilmiştir. Kültürün sömürüsü artık emekle ilişkili değil; ama, daha sorunsallı bir bağlantıyla ilişkilidir. Aronowitz, bize Heidegger'in teknolojinin eski Yunanca kökünden kaynaklandığına ilişkin tartışmasını hatırlatır; "techné" üretimin ve düzenlemenin bir aracından çok insan faaliyetinin kendisine işaret eder (Aronowitz, 1995: 18). Böyle bakıldığında; doğa, mesafeli olduğumuz "öteki" konumunda değil; biz insanların, tıpkı antik dönemlerdeki gibi, parçası olduğumuz şeydir. Oysa, bugün, kendi faaliyet alanımız olan emekten ve işten de uzaklaşmış; tekniğin, emeğin ve işin yerine geçtiği bir gerçekliği yaşamaktayız: teknolojinin çerçevelediği gerçekliği. Son dönem sanayi toplumlarında teknoloji varolmanın ve düşüncenin otonomisini belirleyecek olan bir kültür haline gelmektedir (a.g.y.). Bağlantısız olmak, bir güçsüzlük, eksiklik, yabancılaşma biçimi gibi durur. Teknoloji ve temsil biçimleri arzuyu bilinç endüstrisi içine yerleştirmiştir. Donna Haraway'in size gerçekle kurgulanabilir olanın, makine ile organizmanın, biyolojik olanla toplumsal

olanın sınır savaşımında kaldığınızı hatırlatışını düşünürsünüz (Haraway, 1991: 149). İnsanların cyborglara iltica etmesinden bir önceki anı ya da tam da o anı yaşadığımız sorgulanmaktadır. Kültür endüstrisi, derken bilinç endüstrisi ve ardından bilişsel endüstri: Dünyayı ve kendimizi nasıl kavradığımız da bizler için yeniden üretilebilir olmuştur. Son mücadele alanı bedenlerimiz üzerine olacaktır.

Direnişin Kıyılarında: Son Mücadele Alanı Bedenlerimiz

Hayat bazen de bir bilim kurgu olur. Bugünü, henüz gerçekleşmemiş olanın, geçmişinden anlatan bilim kurgu, şaşkın kalır. Sokağa çıkıp kent kapılarına geldiğinizde, televizyon haberleri karşısında, kültür mozaiği olduğu söylenen büyük kent caddelerinde (mesela bizim cadde-i kebir'imizde), bir film çıkışında kehanetler ya da ütopyalar arasında kalırsınız. Kehanet mutsuzluk getirir. Olacakları hissetmek olanlardan rahatsız olmakla başlar. Cassandra gibi başımıza gelecekler hakkında söylenerek dolaşanlara postmodernizmin üslubunda ne yaparlar? Yaşamışlık ve deneyim insanı Cassandra yapar. Öteyi görmek bizi cezalandırır. Hatta bazen öteyi görmek gereksiz olur; her şey ayan beyan ortadadır.

Böyle zamanlarda ölümün, felaketlerin, acının seyirlik dünyası bizi hem şaşırtan, hem de kendi kendini açıklayan bir gerçekliğe dönüşür. Geçtiğimiz yıllarda, bir özel kanal hapishanelerde açlık grevi yapanların, içeride, kendi yaptıkları videolarını haberlerde göstereceğine dair reklam verdi. Ölümün videosunun reklamı program anonsu için tuhaf bir durum yaratmaktaydı. Televizyonlarda anonsun yapılışındaki anlatıcı sesin tonlaması sizi yabancılaştırabilir; televizyoncular bu videonun alacağı reklam sayısı üzerine kafa yorabilirler; doğrudan anlatıma imkân tanımayan ticari ve resmi medya toplu ölümün canlı videosunu ele geçirmek ve yayınlayabilmek için mücadeleye girebilir. Nitekim böyle de oldu; video Türk özel televizyonlarında yayınlanamadı; başbakan kendi imtiyazını kullanarak yayını durdurdu. Seyredebilseydik ne olacaktı? Gerçeklik mi, imajın

paketlendiği bütünlük mü, aktarılış ve çerçeveleniş tarzı mı bizi etkileyecekti; ve ne kadar süreliğine? Ölümün canlı videosunu niçin izleyecektik? Ama daha sonra operasyonları, yanan insanları onların yakınlarıyla birlikte izledik. Günlerce bir insanlık trajedisini, hukuk münazarasının taraflarıymışız gibi ya da verite tarzı bir Hollywood aksiyon filmlerinin biraz rahatsız edici sahnelerini mecburen olayı kaçırmamak için izledik. Ölmeye yatmanın ne demek olabileceğini, trajediyi ya da kendi seyrimizi çoğunlukla sorgulamadan. En azından sorguladığımızı gösterecek hiç bir işaret vermedik.

Videodrome (David Cronenberg, 1982, Kanada) filminde Max, özel kablolu televizyon CIVIC TV kanal 83 kablo 12'nin yöneticilerinden ve patronlarından biridir. Her türlü görüntünün alınıp satıldığı dünya pazarında, kendi kanalı için, sert porno ve şiddet videoları aramaktadır. Diğer yönetici arkadaşları da yumuşak porno filmlere pek rağbet etmemektedirler. Gerçek seks çok doğal, dolayısıyla sıradandır. Onlar biraz sert ve zorlayan görüntüler aramaktadırlar. Bu arayış sırasında Max, önceleri uydu kayıtlarından geldiğini zannettiği "kışkırtıcı" işkence görüntülerinin gerçek işkence kayıtları mı; yoksa özel, sert porno videoları mı olduğunu anlayamaz; ya da, bu kaçak yayının, Malezya'dan değil de Pittsburg'tan geliyor olmasını sorgulamaz. Video imajının virüsüne yakalandığını yaşadığı yoğun halüsinasyonlardan sonra fark eder: Profesör O'Blivion ona, "imaj, virüstür" der. Max da, O'Blivion gibi tümöre yakalanmıştır. Televizyon ekranındaki görüntü yeni bir deneyim haline gelmiştir; bu televizyon gerçekliğidir; görüntü de tümöre neden olmaktadır. Max sorumluları ararken karşısına çıkan çokuluslu ve çok işlevli şirketin yöneticilerinden biri Max'ın hiddetine karşılık şu soruyu sorar: Böylesi işkence görüntülerini kim izler?

Çarpışma/ Crash (David Cronenberg, 1996, Kanada), ***Videodrome***'daki ve Cronenberg'in diğer filmlerindeki ortak temalara ve anlatış tarzlarına paralel olarak; tüketim toplumunu, metalik terörün soluğunu, şiddet ve seksi anlatmaktadır. Yine korkular, bilinçaltı, insanın makinenin soğuk metaline ilticası sürecini tamamlamaktadır. Yitik cinsel uyarı, kayıp fantezi ken-

dini metalle tanımaya çabalıyor; makineyle melezleşmeye çalışan ya da alışan insan, dokunuşu, teni metalle anlayabiliyor. Bu insanın manzarası otobanlar; mekânları bina altlarındaki otoparklar; nesneleri yenisi ve eskisiyle -nostaljik popüler kültür malzemeleri olarak eski jant kapakları gibi- soğuk metalik, plastik, donuk nesneler. Elektronik kültürün makineye ilticasını hali hazırda tamamlamış melez üst sınıflarının yaşamı oldukça steril; alttakileri zaten hiç görmüyoruz. Kent de yitip gitmiş; kameraya hiç çarpmıyor. Orta sınıf belli ki sınıf basamaklarında yaşam standartları açısından düşüş göstermektedir ki bu sterillikten hijyen düzeyinde dahi nasibini almaz: bu başlı başına bir kült yaratmaktadır: ***Kıyamet Kuşağı/ The Doom Genaration*** (Gregg Araki, 1994, ABD) sadece steril karşıtı her şeyin değil, aynı zamanda hijyen karşıtı her şeyin filmidir. Bu filmde, ***Çarpışma***'dan daha yoğun olarak yol, araba, hazır yiyecekler ve yol üstlerindeki hazır yiyecek konaklama yerleri, pis oteller, cinsellik ve şiddet bulunmaktadır.

Kıyamet Kuşağı'nın bağımsız, aykırı ve daha grotesk yapısına rağmen; ***Çarpışma***, izleyicisini en uç düzeyde rahatsız etmiştir. Rahatsızlık bilinçaltının su yüzüne çıkması olabilir; ama, ötesi bizi ürküten bir kehanettir. Bugünden yaşanmaya başlanmış bir geçişin kendini anlatan kehaneti bizi derinden ürpertir. Metalik, makine olanla doğa, insan bedeni ve teni arasındaki sınırın kalktığı yerdir burası. Kamusal alanı kalmamış, kuruyan, kısırlaşan özel alanların en mahrem kuytularının, bütün kamusallığı kavradığı bir yerdir burası; bu filmin, o alabildiğine geniş ve steril dünyasında soluksuz kalırsınız. Kahramanımız Ballard çarpılmış arabaya bakar; ellerini yamulmuş ve çökmüş kaportada gezdirir. Tıpkı ağaçlara, toprağa ve suya elini koyarak iz süren bir Kızılderili gibi; çocuğunu gözleyen bir anne gibi; ya da, bir dedektif gibi, kazayı teşhis eder, kazayı yapanın kimliğini saptar. Makinelerin ve nesnelerin biçimleri, giderek, insanın onlara kaynaşmasına yönelik tasarlanmaktadır. Ergonomik tasarım, kulağın ve elin bir küçük detayı ya da uzantısı gibi, cep telefonlarını; uluslararası iş yapanların oradan oraya hareket ederken bile bürolarında rahat oturur gibi kucaklarında taşıya-

bildikleri faksları, yazıcıları, internet özellikleri de olan defter büyüklüğündeki diz-üstü bilgisayarlarını mümkün kılmaktadır. Arabalar başlı başına bir yaşam mekânı olarak, insanı da içinde eritebilecek bir araca dönüşmektedir. Yüksek tıp teknolojisi, insanları tamir ederken, metal aksamlarla yeniden tasarlayabilmektedir. Amalgam gerçekleşmiştir; otoban, günlük yaşamın ve toplumun kendi mekânı olmuştur. Elektronik kültürün ya da yüksek teknolojinin yeni temsil biçimlerinin yeni şeytanlarından, Vaughan, yeni tarihselciliğin popüler kültür mitlerinin kazalarla ilgili olanlarının kayıtlarını tutar. Diyalektiğe inanır mı inanmaz mı, bilemeyiz; ama tarihi canlandırır. Vaughan üzerinde yoğunlaştığı bu ölü ve donmuş alanda, bilgilerini bir kartoteks dolabı gibi tasarlamıştır; yeri geldiğinde gösterim ve tüketim dosyaları gibi raflardan çekip çıkararak kullanmaktadır. Bedeni ise, kazaların izlerinin oluşturduğu yeni bir tıp haritası, teknolojik tarihin ve kehanetin dövmesiyle şekillenen bir başka kayıt yapma mekânı, makinesidir. Modern teknolojiyle yeniden biçimlenen beden, bizim içinde olduğumuz bir meseledir, der, Vaughan. Tıpkı ***Videodrome***'un sonunda, benzer bir cümleyi, bedenin vazgeçerek çıkacağı yeni yolculuğun başında sloganlaştıran Max gibi: Yaşasın yeni hayat! Çok yaşa yeni hayat! Yeni bir hayat için ölümden korkmadan var olan bedenden vazgeçmeyi bilmeli; yeni bir beden için, tam dönüşümü gerçekleştirmeli!...Aslında ne demek istendiği çok açık değildir; müphem bir gelecek, belirsiz sonlar; tedirgin edici sloganlarla bitmektedir. Belirsiz olan, gündelik yaşam içinde ipuçları görünmeye başlanan; sınırların eridiği, belirsizliğin her alanda kendini hissettirdiği postmodern bir mitin kendisidir.

Makineyle insanın hayranlık, dehşet ve nefretle desteklenmiş; gerilimli melezleşme ve bütünleşme süreci modernizmin bu yüzyıldaki serüvenine paralel gelişmiştir. Bedenin tüketimin, sömürünün tahakkümü altına girdiği ve bunun da kitle kültüründe yeniden üretildiği süreç ***Sentetik Keyifler/ Synthetic Pleasures*** (Lara Lee, 1995, ABD) belgeselinde karşımıza çıkar. Dövmeler, hızmalar vücudun istenilen bölgesinin plastik cerrahi ile yeniden yapılandırılması; arzuya göre vücudun şekillendiril-

mesi, hatta cinsiyet değişiminin olanaklılığı popüler kültürün insan bedeninde temsil edilen bir başka yüzünü gözler önüne sermektedir. Bütün coğrafyalarda, her kıtaya ait bir MTV olduğu düşünüldüğünde; MTV kuşağının tıpkı kıyafet ya da saç uzatma gibi; kitle kültürü tüketimi alanına bedenlerini açmaları ve üzerinde kitle kültürünün yeniden temsilinin yeni kodları bulunan kendine has bir iletişim alanında ilişkiye girdikleri görülebilir: Dövmelerini konuşturmak, hızmaların yerleriyle birbirlerine mesaj iletmek gibi. Doğanın insanlara "rasgele" verdiği bedenler, teknolojinin yarattığı olanaklar çağında o teknoloji ile insan bedenin yeniden çizilen temsil haritalarının zemini olmaktadır. Burada yine postmodern ve yapısalcılık sonrası bir başka mitin yankılanışının vücut bulması söz konusudur; her şey bir metne, okunup yazılabilecek bir mite dönüşür. Dona Haraway, sibernetik organizmalar olan cyborgların, Taylorizmin ütopyası olarak, emeğin kolonizasyonu düşünü gerçekleştirme imkânı olurken; bugün cinsiyet politikalarından emeğe, yaşadığımız çevre ile kontrol edilen mekâna, yaşamla ölüm arasındaki sınıra kadar genişletilmiş bir alanda sınırların böylesine eritilmesinin; ve yaşamın, bedenin, cinselliğin, emeğin simüle edilebilir olması aşamasına gelişimizin toplumsal gerçeklik adına sorgulanması gerektiğini vurgular (Haraway, 1991). Sentetik dünya, yeni teknolojinin temsil biçimleri, onun kitle kültürü yeryüzü üzerindeki kontrol edilebilirlik potansiyelini artırmaktadır.

Yeni teknolojilerin yeni temsil biçimleri, yeni toplumsallığı bugünkü bedenlerimizin kaldıramayacağı, yeteneklerimizin başa çıkamayacağı bir tasarımlar ve kurmacalar dünyasıdır. Yeteneklerimiz ve uyum göstermemiz gereken zemin, bildiğimiz mekân ve yaşam tarzından ve ona ilişkin algılarımızdan, reflekslerimizden farklı olacaktır. Bunlar bize aktarılan kehanetlerdir. Dünyanın bütün kara parçalarında, bildiğimiz mekânlarda, sokaklarda ve kırlarda nasıl bir yaşam kalacaktır? Son dönemdeki bilim kurgular, bu sokakları pek anlatmamaktadır. 1982'de yapılmış olan ***Blade Runner***'da kameranın bakış açısı altında kalanların öyküsü yeraltına itilmiştir.

Siber Kent: Ortaçağ Şatoları ve Kameranın Bakış Açısı Altında Kalanlar

Mekân ve mesafeyi alışık olduğumuz algı biçimlerine hitap etmeyen temsillerle sarsan; dolayısıyla mekânı mekânsızlaştıran, mesafeyi yok eden televizyonla ***Bıçak Sırtı / Blade Runner*** gibi filmlerin, kendi mekân ve zaman duygusunu yeniden tasarlayan, yeniden kurgulayan; dolayısıyla yarattığı temsil ve anlatımın, yarattığı haritalamanın bir okuma alanı açtığı sinemanın iki ayrı dil oluşturduğunu gözden kaçırmadan, bu alanlarda mekânın temsil biçimlerine ve deneyimlerine baktığımızda, yeni kent, yeni coğrafya ve mekân ilişkisi ve bütün bunların temsil biçimleri ile karşılaşırız. Sorkin'in uydu çanakları ve televizyon antenlerinden örülü gökyüzü siluetinin altında coğrafyasız; elektronik enformasyon teknolojisinin kaleleri ile korunmakta olan yeni "şehir devleti" yeni ekonomi politik konjonktürün, yeni birimlerinden biri gibi yükselmektedir. Bu tarz yeni şehirler, sanki, ulusdevletin alternatifi gibidir. Öte yandan; yeni kale kentlerin simüle edilmiş surlarının dışında, bildiğimiz kentin içinde kalanlar kenti marjinalleşen kitlelere terk eden bir mantığın yeni "ötekileri" olarak ortaya çıkmaktadır; eski işçi sınıfı, işsizler, göçerler, gezginler ordusu; evsizler, marjinal gruplar ve onların muhtemel gettoları eski kentin ara sokaklarını doldurur. Postmodern mimari, bütün coğrafyalarda yeni coğrafi yapılanma ve mimari kitle üretimi gibi, kendi kitle üretimini yayarken; reklamlar, haber programları, eğlenme ve dinlenme biçimleri de, kitle üretiminin ve gündelik tarzların dönüşümüne neden olmaktadır. Bu noktada tekrar kamusal ve mahremin erozyonu, bilinç ve bilişsel endüstrinin süreçleri gündeme gelmektedir. Teknoloji, günlük yaşam, ideoloji ve kültüre dönüp baktığımızda, dönüşmüş bir tıp bilimi ve genetik biliminin zekâ, yetenek, bilginin edinimi ve işlenmesi üzerinde kurduğu iktidarı var olan toplumsal ilişkileri, alışkanlıkları etkilemektedir; dolayısıyla, toplumsallığımız ve onun içinde mahrem alanımız da etkilenmektedir. Gelişen kapitalizmin postmodern mimarisinin bireyi, elektronik yaşam alanlarında bedenini dahi terk etmeye hazır, bilgisayar terminaline eklemlenmiş bir sanal kimlik geliştirmeye, sanal gerçekleştirilmiş ilişkilere girme-

ye başlar. ***TRON*** (Lisberger,1982, ABD) filmi ve William Gibson'nun ***Neuromancer*** romanı beden ve sanal ortam ilişkisini ve terminal ortamda bedenden bile vazgeçme duygusunu işlerler (Gibson, 1984).

Brazil (1985) filminin yönetmeni Terry Gilliam, Chris Marker'ın 1962'de bitirdiği, 1964'te gösterime girmiş bir zaman gezginliği söyleşisi olan, ***La Jetee***'den esinlendiği söylenen, ***12 Maymun/ Twelve Monkeys*** (1996) filminde bugünün korkularından ve düşlerinden bir kehanet filmi yapar. ***Bıçak Sırtı/ Blade Runner***'dan (Ridley Scott, 1982) bu yana kentler ve bizlerin kentle ilişkisi daha da değişmiş, bilim kurgu çekimleri için özel sahne düzenlemesine gerek kalmamıştır. ***12 Maymun***'da da öyle olur; sadece, daha karanlık, ıslak ve hücrelere ayrıştırılmış bir mekân ve zamanı bize hatırlatmakla yetinilir. 1982'de, Ridley Scott, yalnızca bir bilim kurgu klasiği yaratmıyor; aynı zamanda 80'li ve 90'lı yılların yeniden çizilecek dünya haritalarına ilişkin, sezgisel olarak, bir jeopolitik estetik geliştiriyordu. Jameson'ın bilinçaltı politik diye adlandırdığı bu sezgisellik, katları birbirinin üstüne kapanmış, farklı anlatıların aynı anda barınmasını sağlayan o "eski" öğretiyi, o çoklu bakışı yeniden yakalıyordu. Öykü anlatanın, öyküsü anlatılan ile girdiği sezgisel ama içten ilişkinin sonucu olarak, içinden kavranmış bir yeniden keşfin kendini yeniden doğurmasını görüyorduk. Sanat, bir bilimkurguda, olumsuzlayan bir ütopik bakışta, muhtemelen hiç böyle bir niyet ve misyon üstlenmemişken, yaşamla ve gündelik olanla buluşmuştu. Anlatı zarfları açıldıkça, geleceğin, daha doğrusu, tek bir pencereden baktığımız gündelik hayatın, pek çok pencereden bakıldığında görülebilecek değişik yüzlerinin öyküleri ortaya çıkmaya başlar. Scott'ta sezgisel olan, ama pekâlâ seçilmiş bir yöntemin içinden de benimsenebilecek bu bakış, yeni çağın eşiğinde, elimizde tutmamız gereken önemli bir anahtardır; özellikle de, bütün dünyanın tek bir pencereden bakmasının sağlandığı medyatik bir gündelik yaşam bütün coğrafyalara yayılırken. Scott'ın bilinçli olmadan kurduğu jeopolitik estetik toplumsal tabakalaşma piramidini görsel ve plastik kılarak sinemasallaştı-

rır. Tıpkı Chaplin'in ***Modern Zamanlar/ Modern Times*** (1936, ABD)'da 'kafa kol emeğinin ayrılması', 'üretim bandı' ve 'kendi emeğine yabancılaşma' kavramlarını sinemasal anlatıma ve komediye dönüştürdüğü gibi.

Bıçak Sırtı/ Blade Runner'da, bugün yaşadığımız kentler, geleceğin kenti olarak, fiziki mimarisiyle yayvan, karanlık, ıslak bir tabandan, yine karanlık ve başını ne kadar kaldırsan bakmakla ulaşamayacağın gökyüzüne doğru, incelerek yükselir. Bu, mimari sahne düzenlemesinden daha fazla, kameranın hareketleri ile bakışımızı zorlar. Kameranın genel hareket hizasının altında, eklektik bir müziğin; sezinlediğimiz, ama duymadığımız çeşitli baharatlı kokuların; iri reklam tabelalarındaki uluslararası büyük firmaların ışıltılı isimlerinin altında, yeryüzünden de aşağıda insanlar vardır. Kentin yukardan aşağıya dipsiz derin bir kuyu gibi uzanması, ya da gökyüzünü artık göremeyeceğimiz kadar uzanması hayali, ***Metropolis*** (Fritz Lang, 1926, Almanya) filminden ***Yargıç/ Judge Dreed*** (Danny Cannon, 1996, ABD) filmine kadar karşımıza çıkan bir algılayıştır. Bilimkurgu kaynaklı karikatüristlerin yeni kent dizaynları da böyledir. Dikey bir hatta yoğunlaşan kent etrafındaki uydu korunmalı alanlar ya da en tepede oturan tiranlarla muazzam yoğunlukta bir mega kent görüntüsü verir. Kentin kenarları, kıyısı yok gibidir. Bir boşluğun, coğrafi ve tarihsel kopukluğun kara, koca çukurundan yükseliyor gibidir. Pek çok büyük dünya kentinin varoşları, gecekondu semtleri, banliyöler kalmamıştır. Kent kapıları, limanlar, tren istasyonları yerlerini yüksek elektronik teknolojinin güvenliğini sağladığı steril, aynı makineden çıkmış izlenimi veren hava/uzay alanları almıştır. Bildiğimiz kentlerin sınıfları, etnik grupları, farklı insan grupları, hepsi bir totalitenin altında yok olmuş gibidir. ***Blade Runner***'da kameranın bakış açısının altında kalanlar bu sıkıştırılmış totalitedir. Daha sonraki bilim kurgularda, onların öyküsü anlatılıyormuş gibi yapılsa da, onlar orta katmanlarda dolaşan kahramanları takip eden kameranın gözünden kaçacaklardır.

Geleceğin Kurmacası Bugünü Anlatırken; Hiçbir Yerin Çocukları Mitlerini Yazarken

Alışık olduğumuz algılama biçimlerini zorlayan; ama çok geniş bir coğrafyada, farklı kültürlerde büyük ticari başarı sağlayan ***Jurassic Park*** (Spielberg, 1993, ABD) ve benzeri filmler, sözünü ettiğimiz bu güncel bağlamda nasıl bir yeniden üretim alanına denk düşmektedir; biz onu, kendi coğrafyamızdan nasıl görürüz? Acaba, biz bu tepkisel şiirin dünyasında ne kadar, nasıl varız; eğer katılırsak, ne kadar, nasıl katılırız? Biliyoruz ki, bilim kurgu edebi ve sinemasal bir tür ve dünyanın pek çok kültüründe veya zaman mekân ilişkilerinde bir anlatım biçimi olarak yer almıyor. Tıpkı korku ve korkuya bağlı terör filmleri türü gibi. Sebep muhtemelen, farklı coğrafyalarda -mesela biz de olduğu gibi- ilişkilerin bütünlüğünün böyle bir anlatımsallığı oluşturmaması; böyle bir yaşamsallığın söz konusu olmamasıdır. Ama açıktır ki, tüm dünya, artık, bu türlerin ortak izleyicisi olmuştur; her köşede muhakkak bu izlencenin kendi hazları ya da rahatsızlıkları bu türlerin genel deneyim ve söylemine eklemlenecektir. Hareketli görüntünün dünyaya yayılırken kurduğu ilişkiler, özel olarak da seyretme biçimlerinin yüz yıllık geleneğini oluşturan sinemanın dünyayla kendilerini farklı ilişkilendiren, farklı bilişsel haritaları olan farklı izleyicilerine farklı izlenim alanları açan, farklı yorumların eklemlenmesi için kendini de onlara sunacak özelliği önemlidir. Mesela, yıllardır bez dinazorlarla oynayan, dinazor çıkartmalarını defterlerine yapıştıran, çocuk şarkılarında dinazorlardan bahseden bir Amerikalı çocukla; dinozorlara alışık olmayan, aynı korku ve fantezileri taşımayan Akdenizli bir çocuk ***Jurrasic Park***'ı (Steven Spielberg, 1993, ABD) elbette biraz olsun farklı seyredecek, farklı izlenimlerle sinema salonunu terk edecektir.

Sabit bir perde önünde halka açık gösterilen film, sinema deneyiminin başlangıcıdır. Hanssen; "bu yepyeni deneyimin seyircisinin seyrini, diğer seyirlik ilişkilerden farklılandırması ve sinema seyircisi olması, on yıl kadar bir zamanı gerekli kılmıştır" der (Hansen, 1991: 24). Sinema seyircisi film izlemeye yönelik bir dizi kodun yapılanması, bu kodların ortak çözümlerinin

oluşması, bu ilişkiye ilişkin aşinalığın ve geleneğin oluşmasıyla ortaya çıkmıştır. Öykünün içindeki dünyanın (diegesis), kurmaca alemin, ışıkla yansıtıldığı perdedeki görüntüsünün hayal olduğuna dair tanıklığın ve bilişin yerleşmesi zaman almıştır. İzleyicinin arzularını karşılayan bir anlatım tarzı gelişmektedir. İzleyici, belirli bir gösterinin, sergilemenin değil de; filmle birlikte üretilen, filmin bir parçasına dönüşmektedir. Algılama kurumsallaşmayla birlikte standart hale gelirken; klasik anlatım tarzı 1907- 1909 arasında artık formüle edilmiş hale geliyor. Klasik sistem filmin üretim biçimi, dağıtım ilişkileri, gösterim biçimleri ve film yazıları ile birlikte ortaya çıkmıştır. Hansen; sinemanın kronolojik bir ayrımdan ziyade; "paradigmatik öteki" olarak, kendinden sonra gelen pratiklerden ayrıldığını, söyler (a.g.y.). Daha önce de bahsettiğimiz gibi, Gunning, bu ilk deneyimlerin tarih içinde yok olmadığını; ama örtük kalarak, bazı tür sinemalarında, yaşadığını, söyler.

Scott Bukatman ise, bilim kurgunun bu türlerden biri olduğunu; en kışkırtıcı bilim kurguların sunduğu tema ve tarzın taşıdığı yabancılaştırmanın okuyucuyu, Jameson'ın önerdiği gibi kendi bilişsel haritalarını yeniden gözden geçirmeye ittiğini söyler (Bukatman, 1993: 11). Ballard da, geleceğin sunuş için geçmişten daha iyi bir anahtar olduğuna inanamamaktadır (Ballard, 1984: 97). Pazarını ve kaynaklarını yeniden uygunlaştırmaya çalışan yeni ekonominin çevre düzenlemeleri; iletişimin ve güvenliğin yeni temsil ilişkilerinin mimarisi ve şehircilik anlayışı; günlük yaşamın, kamusal alanın, özel alanın giderek yoksunlaşması; kent yoksullarının nüfusunun giderek artması ile karşımıza çıkan sibermekân, en yoğun, "Amerika" denen büyük adanın bilim kurgucularınca anlatılmaktadır. Elektronik kültürle, konu parklarıyla (theme parks) (Wollen, 1993; Sorkin, 1992) değişen mekân günlük yaşamın içinden algılanamaz, görülmez olunca; bu görünmezlik ilişkisini hissedişleriyle bize anlatan yazın ve sinema alanına bakmak kaçınılmaz olmaktadır. Larry McCaffery, makine ve elektronik paradigmaları özetler: 19. yüzyıl boyunca demir yolları, çelik fabrikaları ve üretim kuşakları Amerika'nın çehresini ve zihinsel ortamını değiştirirken, sokak-

taki insan bu değişimleri kavrayabilmekteydi. Bugün yaşanan değişimler, etrafımızdaki geleneksel alanların temsilinde büyük değişimlere neden olmaktadır. Görünmeyen mekânlar baskın olmakta ve modernist dönemin kenti yersiz bir kentsel sahayla yer değiştirmektedir. (Weber, 1964, aktaran Bukatman, 1994: 6)Sokaktaki insanın ya da uzmanların mekânı bir bütün olarak algılamalarını zorlayan bu parçalanmış ve boyutları değişmiş mekân, kavranması imkânsızlaşan bir mekânsızlaşma halidir.

Bütün bu tanımlamalar bize, bugüne kadar hegemonyanın sıva işleviyle; iktidar ilişkileri içinde paylaşabildiğimiz yeryüzü mekânının, artık, giderek ayrıştığı, yarıldığı noktada kendisinden bir ur gibi büyüyen, sentetik, siber kısmını anlatmaktadır. Büyük adalı beyaz oğlan çocuğun yarattığı tepkisel destan da, bir tarafıyla onun kapitalizmin ve onun kültürel alanı modernizme, tepkiselliğinin; hızlı değişimleri karşısındaki korkularının, kaygılarının ve şüphelerinin kurgucusu olan, Amerikan bilim kurgusudur. Amerikan metropollerindeki postmodernist kuramcılar, zamanda ve mekânda insanların algılarını yeniden sarsan bir elektronik çağa tekabül eden yeni metropolün çok kültürlü dünyasında, sınırların ve derinliklerin erimekte olduğu postmodern toplumu ve mimarisini postmodernizmin tartışmalarını başlatan, yeni kentleşmenin ve yaşam tarzının tasarımcıları olarak görüyorlar. Kendinden önceki toplumların ve kültürlerin ortak alanlarını değişime uğratan bu mimari, eski ortak yaşam alanlarını ve onun kültürünü dışlarken, konulu parkları üretiyor. Bu mimariyi üreten mimarların düşünsel dünyasını ve üretim mantıklarını elektronik tekniğin üretim alanlarının mimarlarından ayırmak ise imkânsızdır. Ortaklaşa ürettikleri bir sibermekândan (cyberspace) ve onun kültüründen bahsediyorlar. Tam bu noktada da, hem ilham kaynağı olan hem de bu yeni kültürün estetiği olan bilim kurguyu buluyoruz.

Kent ve sinema ilişkisinin karşılıklı etkileşim alanında, konu parklarının tahayyülüne ait bilim kurgu sineması da yeni bir boyut kazanıyor. Görkemli bir eklektik mimari, konulu park alanı, dışarıya kapalı bir mekân tıpkı görkemli Amerika gibidir. Bu parklarda tarih ve doğa benzerleri yapılmış (simülasyonlardan geç-

miş) izlencelik birer nesnedir. Plastik bir dünyanın; bilgisayarın iç mantığı ile kurulu, ilişki biçimleri buna göre şekillenmiş bir dış dünyanın -yaşayan dünya- içindeki sanal (virtual) dünyada kişiler sanal nesneler topluluğuna dönüşüyor, yalnızca akan görüntüler ve datalaşmış bilgi nesnelerine dönüşerek var oluyorlar: ***TRON*** (Lisberger,1982, ABD). Hem bilim kurgu, hem bu yeni kentin mimarisi olan bu iç alanda otistik bir dünya kurgusuna özlemlerini, fantezilerini ve korkularını eklemliyorlar: ***Brainstorm*** (Trumbull, 1983, ABD), ***Bahçıvan/ Lawnmover Man*** (Leonard, 1992, ABD) ve ***Videodrome*** (Cronenberg, 1982, Kanada).

Bu filmler insanın iltica ettiği makineler ve elektronik ağların mekânına aittir. Yalnızca insan bedenin makineyle melezleşmesine değil; mekânın alıştığımız fiziksel ve doğal olandan sanal olanına geçişine de tanık oluyoruz. Kavranması ve görülmesi zor olanın filmi bunlar. Gelişmiş kapitalizmin hüzünlü estetiğini; o bildiğimiz yabancılaşmadan; ya da modernizmin dehşetle gözleri açılmış, elleriyle yüzünü örten öykülerinden ayırmak ne kadar mümkün acaba? ***Kafka*** (Soderbergh, 1992, ABD), ***Vaat/ Das Versprechen*** (Von Trotta, 1994, Almanya), ***Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın!/ In Wetter Ferne, So Nah!*** (Wenders, 1993, Almanya), ***Daima Mozart/ Forever Mozart*** (Godard, 1996, Fransa) gibi filmlerdeki dehşet duygusundan ne kadar farklıdır? Modernizmin şiirinin hammaddesi yabancılaşmayı, farklı bir kültür mantığı olarak ortaya çıkan postmodern söylence ne denli farklı üretiyor acaba?

Özellikle 1980'lerden sonraki, bilim kurgulardaki idrak kalıplarımızı zorlayan algısal vurgun, görme biçimlerinin değişime uğramasına neden olacak bir fenomolojik sarsılma, bir ontolojik kökten değişim yaratıyor. İçinde hareket ettikleri söylenen, postmodernist söylem bağlamında; ontolojik olanın üzerinde yoğunlaşan bilim kurgu, epistemolojik alanı artık ölü saydığı için; ontolojik sarsılmanın ideolojik, zihinsel ve bilişsel etkileri üzerine bir şey söylemiyor ve zaten makro düzeyde hiç bir tespit, tahlil geliştirmiyor ya da soru sormuyor.

Postmodern durum'un geniş etkinlik alanının yaygın yelpazesi içinde, modernizmin tepkisel türü bilim kurgu da, taşradan

hayatiyet bulmuş ideolojisi, söylemlerini taşradan ürettiği dili ile bu kozmopolitan 'postmodernist duruma' kendini yeniden uyarlıyor. Merkezin, dağılımı ve paylaşımı belirlemeye niyetli görüldüğü kültürel pazarın içinden; dünyanın diğer alanlarına doğru olan bu akışa, o da katılmaktadır. Bilim kurgu baskın olan teknolojik değişimi son olabilirlik noktasına kadar kullanarak; kendi şiirini söylemeye devam ediyor.

Modernizmin estetiğinin bir kenarında; orta sınıftan (küçük burjuva), beyaz, batılı; çocukluğunun bir döneminde tepkiselleşerek büyümüş; "erkek" imzalar: bir yandan etkilendikleri, bir yandan hayranlıkla fantezilerini eklemledikleri teknolojinin şiirini kurgularken; teknolojinin ideolojisinin yeniden üretimine bizatihi katılırlar. Deneyimin; yaşananların toplumsal ve kültürel yanıyla ilgili değildirler; daha doğrusu; onu sorun etmez, analitik bakmaz; ancak rahatsızlıklarını dile getirirler; dillendirişleri de, çocuksu, masalsı fanteziler, düşler veya kâbuslar halindeki anlatılara dönüşür. Bilim kurgunun dili popüler olana bu anlamda çok yakındır. Rahatsızlığını duyduğu değişimleri ve ilişkileri bir gestalt olarak algılar; ama genellikle sorgulamaz. Özlükçü (essentialist) bir resmini çıkarır ve bu yanıyla postmodernist mantığın, bir sonraki halinin işareti gibidir. Hem kendisine çarpan bu resimden etkilenir; hem de onun söyleminin üretimine katılır. Korkularını, kaygılarını, unutulmaya zorlananı, özlemlerini; tanımsız ve tartışmasız teknolojiyle açıklar ve teknolojiyle yaratır. Sınıf kökeni itibariyle; bu küçük burjuva, beyaz, kasabalı Amerikalı; bu korkuları, potansiyel olarak en yoğun taşıyabilecek olan grup gibi durmaktadır. Kozmopolit metropol insanın nasırlaşmış yabancılaşmasını değil de, hâlâ acıtabilen bir yabancılaşmayı yaşar. Rahatsızlığı makineleşmek, elektronikleşmektir; ama kendisi de, bunun bir parçasıdır; bu duruma uyum göstermiş, bu gerçekliği kendine içselleştirmiştir. Onu, her gün yeniden üretenin, bir parçası olduğunun rahatsızlığı çok derinde bir yerde; çok özel, korku, öfke, fantezi, umut düzeylerinde ifade bulur.

Jean Baudrillard'ın dediği gibi, yaşanan her şeyin taklitlerden (simülasyonlardan) ibaret olduğu bir gerçeklik değil midir

ki zaten bu 'yeni durum'. Tıpkı tarih ve toplum ve onun nesneleştirdiği doğa, insan, "ötekiler", "öteki kültürler"; müzeleştirme ve mumyalaştırma eylemiyle ölü bir bağlama yazılmaktadırlar. Tarih ve toplum kendi öznesini yitirmektedir. İzlencelik özneler olarak hareket eden görüntüler ve simülasyonlar gerçekliğine katılan tarih, toplum, doğa, tarihselleşenler, diğer kültürler, bütün uzaktan baktıklarımız, her gün medyadaki yeniden üretime katılır ve ölü özneler bilgi bombardımanı olarak; gözlerimizin önünden akana eklenirler. Çağın başka bir çetrefil konusu; bize kendiliğinden bir parantez olarak; tekrara tekrar açılması gerektiğini hatırlatır: Bu izlencelik mekân alıştığımız toplumsal, kamuya ait olan alanlardan farklı mekânlar açmakta; bu yeni mekânın, yeni toplumsal, kamusal mekânlarını ve ilişkilerini getirmektedir . Sinema ise, eski, alıştığımız tür toplumsal alan ilişkilerinin bir parçasıdır. Bir yandan kendine karşı ve kendi içinde gelişen bu teknolojiyle o da ilişkidedir; bir yandan da; onunla hesaplaşmaktadır. Sinema da kendisinin bilişsel haritasını çıkarmakla meşguldür. Dünyanın her yerinde sinemanın karşısına böyle bir sorunsal çıkmaktadır.

Alıcıya: izleyene (spectator) baktığımızda; onun da bu simülasyon bombardımanına maruz, ölü özneler izleyicisi olarak; bilgisayar ya da televizyon gibi medya pencerelerinden, tanımsız, sınırsız, tarihsiz (ve anakronik) akanları algılarken; algılama biçiminin zorlandığını düşünebiliriz. Acaba bu "zoraki" alıcı da, kendi çevresini, kendinin dünya içerisindeki yerini ve bir bütün olarak dünyayı, özetle günlük hayatını saran her şeyi, yeniden bilişsel olarak haritalaştırmak ve yeni tanımlara gitmek zorunda mıdır? Yani bir başka alışveriş ve hesaplaşma izleyici için de söz konusu mudur?

Jurassic Park, böyle bir ölü kent-adadır. Parkın konusunu oluşturan özneler, ölü doğarlar. Bize batı teknolojisinin seyirlik harikası olarak ulaşan dinozor tasarımlarının hikâyesi aslında, arabeskin, pembe dizilerin yerini tutmakta, ve hatta benzer bir işlevi görmektedirler: Alttan gelen tepkisel bir tezahür, bir uzlaşma şiiri olarak bilim kurgu sanal mekân ve zamanla, tıpkı DonKişot gibi, savaşa girer. İzleyicisini, buruk hissettirecek

Spartaküsleri vardır. Konu arkada zayıftır, hep masalsıdır, çoğunlukla arketipleri vardır;[6] kahramanları çocuksu karakterlerdir. Ve hemen, hemen, her bilimkurgunun kıssadan hisse çıkarma adetine uyarak; aynı mesajı verir: "Doğa ile oynamaya gelmez; kendi yarattığımız canavar bizi yok edecek.."; "Konulu kentler, simülasyonlar, elektronik güvenlik ve iktidar, biz insanları bir gün tamamıyla yok edecek". Özellikle bu mahşeri bakışı taşıyan Avustralyalı Miller'in ***Mad Max*** çeşitlemeleri iyi birer örnektir. Her bilimkurgu bu yüzden geleceğe ilişkin kaygının destanı ile geçmişe ve doğaya nostaljinin ağıtıdır.

Bilimkurgunun kendi tarihi içinde, 60'larda başlayan; 80'lerde belirgin bir özellik olarak kendini gösteren bir olgu önemlidir: Onun metropolle girdiği yeni ilişki. Kent (polis) bilimkurgu da, elektronik kent-devlet/polis alegorisini yaratmıştır: *Bıçak Sırtı/ Blade Runner, Robo Cop*, son örneklerden de, *Yargıç/ Judge Dreed*, bize bunun örneklerini verirler: yeni kent devletin sınırları elektronik ağlarla örülmüştür; hava alanları, kente inen ana yollarıyla yavaş yavaş tanımaya başladığımız postmodern kenti görürüz. Küreselleşmenin kentlerinden biri olmaya aday bir kentte yaşayan izleyici, bu tanıdık resmi çözümlemeye başlar. Eski Yunanca'dan gelen polis sözcüğü, tarih içinde dönüşmüş bütün anlamları ile ilk kez böylesine ismi ile müsemma olur. Konu parkları, konulu alışveriş ve yaşam merkezleri; yeniden yaratılmış eğlence kompleksleri, içe dönük, korunmalı günümüz mimarisinin postmodern kaleleri gibidirler. Elektronik zırhlarla kaplı, steril ve yüceltilmiş yaşam kopyaları sunmaktadırlar. Kent büyütülmüş bir bilgisayar kartı gibidir. Günlük yaşamda haberleşme, bireylerin kodlanması, kentteki her türlü alt sistem ağı, bilimkurgu düşünün gerçeğine yaklaşmıştır. Ayna camları ile yüksek binalar, robocopların başlıklarının devamı olan gözlükler taşıtların camları dış çevreyi yansıtır; içeriyi göstermez. Tıpkı ayna camlı güneş gözlükleriyle gözlerini göreme-

[6] *Arketip*; ortak semboller, imgeler repertuvan. Jung'un teorisinde toplu bilinçaltının, her bireyin kişisel tarihini yansıtmayan; evrim içindeki insanoğlunun kültürel birikimlerinin deposundaki birikmiş deneyimlere gönderme yaparken geliştirdiği bir kavramdır. Kolektif bilinçaltının en önemli elemanlarından biri arketiplerdir. Arketipler duygu yüklü evrensel fikirler ya da düşüncelerdir. Arketipler bu çalışmada sözü edilen yüzyıllardır taşınan "bilişler" ve ideolojik söylemlerle örtüşebilir.

diğimiz insanlar gibi, tıpkı; aynı kenti paylaştığımız bireylerin de içe kapalı, uzak, küçük adalar halinde dolaşmaları gibi. Bu kent, içre, ya da bir konu parkında ya da bir alış veriş/eğlence merkezinde, içeri girdikten sonra, biyolojik bir üniteye indirgenen birey; düş, toplumsal ilişki; ama en önemlisi, kendini yeniden üretme faaliyetinin haklarının teslimiyetini, bu yeni mekâna bırakmaktadır. Gelişen elektronik mekân, onun bilimkurgusu, bize; biyolojik varlığımızı bile teslim edebileceğimiz, etmek isteyebileceğimiz bir geleceği muştular; ya da kehanetinde bulunur (***Neoromancer*** / W. Gibson'in romanında olduğu gibi). Bunu nasıl yorumlayacağımız; bize kalmış bir seçimdir. ***Jurassic Park***'ta, ***Tron***'da, ***Videodrome***'da: Disneyland'da, büyük medya merkezlerinde, yeryüzünden steril bir dünyaya girip; kendimizi, belli süre için bu işi iyi bilenlerin emin ellerine teslim edebiliriz. Artık kendi kendimizi üretmemize gerek kalmamıştır. Bunu, bizim için düşleyen, süsleyen, paketleyen programlar vardır. Bu programlardan yararlanabilmek de; doğal olarak, herkese nasip olmayacak bir ayrıcalıktır. Mesela bir ***Jurassic Park***'a ziyaretçi olarak herkes gidemez. ***Blade Runner***'da yüzlerini ayırt etmenin önemli olmadığı yığınlar, kentin gökyüzüne uzanmış gerçek alanı düşünüldüğünde; aslında, bu garip piramidin en altında, neredeyse yeraltı denebilecek, ışığın girmediği bir düzeyde yaşarlar: burası bizim bildiğimiz sokaktır. Bu düzeyde yaşam hiç de steril değildir. Kent gökyüzüne yükseldikçe sterilleşir, yücelir. Ama ortalarda da olmak; bu steril, sublim ve hazır düşleri yaşamak için yeterli olmayabilir.

Çarpışma filmindeki film mekânlarına bakacak olursak kentin ve insanların kentle ilişkisinin nasıl temsil edildiğine ilişkin yeterli ipuçlarını verir. Ballardlar'ın dairelerinin bütün manzaraya hakim balkonlarından görünen, bir otoban manzarası vardır; uzakta, balkonundan baktığımız evin benzeri bloklar yükselmektedir. Bildiğimiz sokak, pencereleri sokağı, kırı; ya da diğer evlerin pencerelerini gören; pencerelerden insanların ve yaşamların da görülebildiği odalar; kafeler, lokantalar, tiyatrolar gibi toplumsal mekânlar; otobanın kenarına bulaşmış gibi olmayan herhangi bir doğa görüntüsü; insanları ve ilişkileri yan-

sıtan mekânlar, bunların hiçbiri yoktur. Mekânların steril havası içinde, yaşayan insanlardan çok; kendi dokusunu oluşturan metal, makine ve elektroniğin karakteri yansımaktadır. Bu yüce, kimliksiz, kişiliksiz ve steril mekânın karşısında; kazalarla ele, yüze bulaşan bir doğa; sanayii hurdalıkları (özellikle araba), terkedilmiş sefalet mekânları vardır: onlar şimdi zaten yoktur; çekip gitmiş; yeraltına sığınmış, ya da çoktan ölmüştürler! O halde, yüce sterilliğe ulaşamayanlar için bunun filmleri yapılabilir; imajları üretilebilir. Simülasyonun da görüntüsü nesneleşebilir. Videodrom'da görüntü üzerinden toplumsal alanda faaliyet gösteren şebeke, hem büyük şirketlere ve askeri kanatlara; yüksek, optik sistemler üretir, satarken; evsizlerin sığınaklarında, sokaktaki kimsesizlere bir yığın televizyon ekranı yoluyla, günde belirli dozlarda görüntü verir ve ıslah edilmelerini sağlarken; hem de evlerinde oturanlara "Üçüncü Dünya"dan gelen (aslında Amerika'nın içinden gelen), 'gerçek işkence' videolarını; porno videoları olarak el altından dağıtır. Herkese ve her keseye uygun bir görüntü ilişkisi sağlanabilir. Yeter ki seyirci-tüketici seçmesini ve istemesini bilsin.

Bilimkurgunun; seyrin cazibesi; özel efekt ve görsel düzenlemelerle bize sunduğu temaşa hazzı: bizi, yerçekimli ilişkimizle ilgili olarak sarstığı anda da, bilim kurgunun şiiri ve devrimci yanı başlar. İlk sinema kadar, avangardlar kadar, kendi seyirlik deneyimizin; sorgulamaya dönüşümünde, etkileri vardır. Bitirilmemiş açık metinler gibi bizim kurmacalarımızı beklerler.

İmajın Terörize Edip Sindirmesi, İmajın Maskelemesi

Toplumsal ilişkiler bütünlüğünün ve toplumsal alanın geçici boşluğu; kamusal ve mahremin zayıflamasını da birlikte getirmektedir; bu boşluk her geçen gün kurmaca görüntüler yumağı ile örtülmekte; akşam haberleriyle peçelenmektedir. Peçeleri kaldırabilmek; kayıp bütünlüğü görebilmek; toplumsal birliktelikların yollarını aramak; aynı zamanda gelecek için bir avangard alan ve alternatif üretim kanalları açabilmek ve benzeştirilmeye direniş demektir, bu, da, güçlü bir kamusallık, güçlü bir iç dünya ve deneyimle beslenebilir, faaliyetler, üretimler dizisi-

dir. Teknoloji, kültür, ideoloji ve yaşam; bugün, o yaşamla bizlerin deneyimleri arasına giren: yaşamı maskeleyen; görüntüdür. Bu maskeleme, dillerini ve üsluplarını, yüzyıllık anlatım geleneklerinden almaktadır. Küçük veri parçalarına takılı, hayati önem arz eden "bilgiler", bunların vardiyalandırılmış ve paketlenmiş görüntü ve ses tekrarları, görmek ihtiyacında olduğumuz ama bu küçük parçalardan ötesine ulaşamadığımız bir bütünlüğü örten peçelerdir.

Medya gerçekliğini düşsel bir dehşet filmi olarak yazan Cronenberg'in ***Videodrome*** filmi ilginç bir yorum getirir. Cronenberg, Mc Luhan'cı ve Baudrillardvari bir tavırla seyretme bağımlılığının korku filmini yaratır. Şiddet üzerine, psikolojik, sosyolojik ve felsefi kuramlar hamur edilerek; kurulan ve 'kamusalın yokluğunu' anlatan bir karabasanı açığa çıkarır: Bir televizyon şirketi, işkence kayıtlarına dayalı, erotik videolar yapmaktadır. Televizyon şirketinin beyni olan profesör Brian O'Bilivion'a göre, Kuzey Amerika'nın fikri mücadelesi video arenasında gerçekleşecektir. "Televizyon ekranı beynimizin gözünün retinasıdır" der. Evsiz barksızlar için açılmış bir düşkünler evinde, her yere televizyon ekranları yerleştirilmiştir. Bunu gören kahramanımız Max, sorar: "Gerçekten birkaç doz televizyonun onları iyileştireceğini mi düşünüyorsunuz?" O'Bilivion'un kızı da cevap verir: "Onlar televizyon seyrederek dünyanın birleştirici potasına yeniden dönebilecekler." Bütün bu olup bitenlerin ardında ise, bir hükümet projesi yatmaktadır. Spectacular Optical firması, "Üçüncü Dünya" için ucuz gözlükler, NATO için roket rehberliği sistemleri yaparken; geliştirdikleri bir sinyalle video seyredenlere tümör bulaştırmaktadırlar. Bu tümör kaydedilebilir halüsinasyonlar yaratmakta, beyinde tıpkı bir ikinci video kaydı gibi çalışarak, ileri geri alınabilmekte ve izleyicide geri dönüşlü tepkiler oluşturabilmektedir. Sonuçta bireyler yeniden programlanabilmektedirler. Böylelikle Cronenberg, "imaj virüstür" sözlerini yankılar diyor, Scott Bukatman (Bukatman, 1993: 92). ***Videodrom***, Guy Debord'un, toplumun, artık bir görüntü toplumuna dönüştüğü; görüntü ve mesajdan ibaret bir deneyim

ve estetik anlayışı ile sarsıldığını söyleyen analizi ile örtüşür (Debord, 1983). Bukatman, ***Videodrome*** analizinde, bunu şöyle açar: Görüntüler, kaybolan toplumsal bütünlüğü ikame ederler. Seyircinin yabancılaşması, inceltilmiş görüntüler bütünü tarafından maskelenir. Böylece, Mc Luhan'ın iktidar ilişkilerinden yoksun şeması, Cronenberg tarafından doldurulmuştur. Önce *kültür endüstrisi* sonra *bilinç* ve ardından *bilişsel endüstri:* yüzyılın endüstri, teknoloji, kültür ve ideoloji ilişkilerinin serüvenini anlatır. Bu serüven içinde, hem kamusal, hem de mahrem olan erimiştir: son muharebe alanı beden mi olacaktır? Film, kamusalın yokluğu veya bireyin ifade özgürlüğünün küçültülmesinin de ötesinde, karmaşık iktidar ilişkisi içinde, giderek, bedenin teslimiyetini anlatır.

Donna Haraway, insanlığın, makineyle giderek melezleşen; hem bir toplumsal yaratık hem de bir kurgu ürünü olan serüvenini anlatırken, makine ile organizmanın sınır mücadelesine ve bu sınırda üretim, yeniden üretim, tasarım ve hayalin nasıl önemli bölgeler haline geldiğine dikkatimizi çeker (Haraway, 1991). Filmde, medyanın sadist şiddetinin yaratığı, televizyon ekranının kendisidir. Televizyon insan bedeninin tümüne saldırır; hatta içine girer; Max'ın karnı yarılır, video kaset içine girer. Ya da Max'ı ayartmak için gönderilen, dişi medya yaratığı, Niki Brand, Max'ın halüsinasyonundan televizyon ekranına girer, oradan ekran Brand'ın vücudundan şekiller alarak, Max'ın odasına tecavüz eder. Şiddet ve görüntü müptelalığı, sonunda bedeni ele geçirmiştir. O erotik işkence videoları, aslında, Güney Amerika'da ya da Pittsburg'daki gerçek işkence kayıtlarıdır. İşkence kurbanları, hem uyumsuzluklarından dolayı cezalandırılırken, hem de görüntünün nesnesi ve yaratığın kendisine dönüştürülmüşlerdir. Onlar "ötekiler" arasından seçilmişler, seyirci olan diğer "ötekilere" düzenli dozlarda enjekte edilmektedirler. Elbette Cronenberg'in filmi, medya, pazar ve devlet ilişkileri üzerine düşsel bir bilim kurgudur. Şüpheci ve tertip kuramlarına yakın bir bakışı vardır. Ama, medya gerçeği, bu karmaşık iktidar ilişkilerinin hiç de uzağında değildir. Yüzyılın sonuna doğru, korku, dehşet yine kente iner.

Korku Kente İner, Şiddet Ruhları Parçalar, Üşütür

Şiddet filmleri diye bir ayrıma gidebilir miyiz? Aslına bakılacak olursa, yaşamın her alanında, açık veya örtük; kabul gören ve görmeyen şiddet, nasıl bulunmaktaysa; sinemada da, ilk filmlerden bu yana şiddet hep olmuştur. Kültürel örüntülerin kendine özgü ilişkilerinde, ya da tarih içinde yeniden üretilmiş, haklı, haksız, açık, örtük göndermelerle kavramsallaşmış; ya da bir durum tanımına ad olmuş şiddeti nasıl genel bir söylemle tartışabiliriz acaba? Şiddet kavramının; onun yaşanma pratiğinin, her süreç ve coğrafya için farklı anlam ve deneyim ilişkileri ürettiği; mekânsal ve tarihsel bütünlüğünde sistemlerin de bunlara geçerlilik, uygunluk yüklediğinden hareket ederek; son dönem metropol kentine korkunun ve dehşetin nasıl indiği; hangi örüntülerle temsil biçimleri bulduğu önemlidir.

Hangi ülke sinemaları -Alman, Fransız, Türk- hangi tür sinemaları -bilimkurgu, korku, polisiye- ya da hangi dönem; sanatsal hareket sineması -Yeni Gerçekçilik, Sovyet Montaj, Yeni Dalga- gibi kategorilerde; şiddetin nasıl işlendiğine, korkunun bu sinemalarda nasıl anlatımsal bir üslup oluşturduğuna ve dehşetin, toplumsal ilişkiler bütününde ne şekilde yeniden üretilip, resmedildiğine bakılabilir? Bütün bunların, tarihsel, analitik bir değerlendirilmesine de gidilebilir. Mesela Tragedyalarda ölümün ve şiddetin sahne arkasında, seyirciye gösterilmeden sunuluşu, dönemin ölüm, yaşam ve toplum konularını; toplumsal düzeyde nasıl temsil ettiklerine ilişkin, ipuçları taşır. Ama sorunun yönlenmesi gereken yer; bu karşılıklı ilişkilerin bir anlatım, biçim, üslup, hatta estetik yarattığı coğrafyalarla, süreç sinemaları ve yaygınlaşan temsil biçimleridir.

Toplumsal ilişkinin yeniden üretildiği alanlardan biri olan sinema, korku, şiddet, dehşet anlatısını görüntü ve söylem olarak üretirken; bu ilişkinin, toplumsal düzeyde, yeniden kavramsallaştırılmasına ve yeniden üretimine katılır. Elektronik sanayii ile gelişen hareketli görüntü (Kuzu, 1995) alanlarının; dünyada daha hızlı ve çabuk yayıldığı; çoklu-medya örüntüsünün, coğrafyaları kaçınılmaz olarak birbirine yaklaştırdığı günümüzde sinema, artık eski tılsımlı gücüne sahip olmasa da, karşılıklı et-

kileşimler içinde, alanın, zamanın, toplumsal ilişkilerin üretiminde hâlâ vardır. Film bu mekânsal ve zamansal silueti bilinçli bir estetik, üslup ya da anlatımsal bir kaygıyla çizmese de yaşam, görüntü ve ses malzemesinde bu siluette kendini gösterebilir. Bunun böyle olmadığı ya da bir türlü başarılamadığı pek çok örnek de mevcuttur. "Gerçekliğin", "hayale"; "hayalin", "gerçekliğe" geçişli ilişkisinde, büyük metropollerin; gelişmiş, elektronik dönem kapitalizminin; kent varoşlarının, temiz banliyölerin, konu parklarının da bir korku, şiddet, dehşet öyküsü vardır. Bu birlikteliğin karşısında korku, iktidar, baskı ilişkisi de kendini ve temsil biçimlerini yeniler. Karşıtlığın her ortağı, yeni formlar ve içeriklerle yeni söylemler üretir. Modernizmin başından beri var olan söylemlere eklemlenmiş olarak bulundukları gibi, yeni mekânın ve zamanın özgül ifadelerini de üretirler.

Dünyadaki farklı coğrafyaların, farklı dönemselliklerin; deneyiminden geçmekte olduğumuz mekân ve zamanın; korkunun her iki ucundaki temsil biçimleri, tek sunuluş biçimi olmamakla beraber; yeni kente ve döneme ait, yeni bir şiddet olgusu ile karşılaşırız. Yeniliği, yaygınlığı, çoğulculuğu, popülerliği ölçüsünde vardır. Bu baskın hareketli görüntü anlatımı yoğun ve yaygın iletişim ağından, metropol insanının kozmopolit, çok kimlikli söylemlerini de kendine eklemleyerek; bir kez daha onayladığı şiddet söylemleri üretir. Kendi sinemasının tüm coğrafyalarda dağıtımını sağlayan, önemli üretim merkezi yeni metropol, çevresiyle ilişkisini yeniden tasarlarken, hem tarihi olan, hem de yeniden üretildiğinde yeni söylemler taşıyan şiddet ve dehşet olgusunu gerçeklik olarak yaşarken, buna ilişkin korkularını, kaygılarını ve hayallerini hareketli görüntülere aktarır.

Amerikan Hollywood 'tür' sineması içinde kent, sinema, şiddet üçlüsü türden türe uzanan geniş bir yelpaze taşısa bile, ortak paydasında bir genellemeye ulaşmak mümkündür. Kaldı ki postmodern estetiğin alttan, popüler tabandan gelen çeşitliliği ile türler arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve pek çok türsel özelliğin biraradalığı söz konusu (Collins, 1993: 31). Ortak paydada ise: Agorafobi-klostrofobi-homofobi: Kentten ve kalabalığından, ortak mekânlarından korkmak; giderek küçülen özel

alandan, kapalı mekânlardan korkmak; insandan korkmak! Michael Sorkin "ageographical city" yani "coğrafyasız kent"in televizyonla arasındaki benzerliğe dikkat çektiği gibi, bu yeni kentlerin tıpkı elektronik bilgi aktarım ağına benzeyen bir tasarımla biçimlenişi çıplak gözle görülebilir (Sorkin, 1992). New York üzerinde havalanırken yedi yaşındaki oğlum: "Anne bak! New York bilgisayar kartlarına benziyor", demişti. Günümüzde elektronik teknolojinin gelişimiyle kendi içine kapalı, bireyleri atomize etmiş toplumsal örüntüsünde, elektronik bir toplumsal alan yaratmış ve bu alanın toplumsal ilişkisini, bilgi aktarım ilişkisi olarak kodlamaktadır. Günümüzde yabancılaşmasına yabanıl bakan, yalnızlaşan metropol insanı, giderek küçülen, neredeyse bir kabine dönüşecek hanelerinde, dünya ve toplumla ilişkisini, toplumsal ve kamusal alanlarda gerçekleştirmek yerine; televizyon ekranında veya eğer olanakları varsa bilgisayar ağlarında, kablo ve uydu aracılığı ile gerçekleştirmeye çalışıyor gibi. Bu onun diğer coğrafyaları algılayışını ve onlarla olabilecek ilişkilerini de etkiliyor. Ama insan ilişkilerine ait her şeyin bir veri arşivi tasarımları içinden aktığı yeni dünya tanımları içinde; insan, yaşam, doğa-ölüm, şiddet, toplum, tarih, ölü nesneler olarak gözlerinin önünden akarken, hep birlikte seyrettiğimiz Körfez Savaşı gibi, kaydedilmiş plastik görüntüler ve uzak sesler olarak biçimleniyor.

Avusturyalı yönetmen Michael Haneke 1992 yılı yapımı, ***Benny'nin Videosu/ Benny's Video*** adlı filminde, 14 yaşındaki Benny'nin ten ve kanı kendine ördüğü kapalı devre video sistemli yaşamındaki plastik gerçeğinden, yaşamdaki gerçeğe dönüştürme dürtüsü ile öldürme fiiline varan öyküsünü anlatıyor. Film şiddetin "mass media"lı hayatta olabilecek felsefi tartışmalarına oldukça sarsıcı bir sorgulama yöneltiyor. Viyana gibi büyük bir kentte ekonomik ve toplumsal düzeyi yüksek bir ailenin, iyi okuyan, ergenlik dönemindeki çocuğu, her şeyi olan bir evde kendi video sistemini kurar. Pencereden sokağa bakmak yerine, sokağa bakan kamerasının aktardığı görüntüden bakar. Bir başka kamera ile evdekilerle ilişkisini sürdürür. İhtiyaçları dışında odasından çıkmaz; ev halkını, sokağı kaydedilmiş veya

"canlı" görüntülerden izler. Doğa ya da kırla ilişkisini, ebeveynlerinin hafta sonu faaliyetlerini kaydettikleri videolar aracılığı ile yaşar. Yüksek sesle müzik dinler, boş zamanlarında kiraladığı videoları izler. Bir gün eve eti kanı olan, kendi yaşlarında bir kız arkadaş getirir. Evde hafta sonu videolarının konusu, domuz vuran tabanca da vardır. Benny yakın plan, ağır çekim, her şekilde tabancadan çıkan kurşunla, domuzun yere yıkıldığı sahneleri neredeyse binlerce kez seyretmiştir. Ölüm tıpkı yaşam gibi, soğuk, plastik görüntü montajlarıdır. Peki ya eti, kanı olan gerçek bir insan nasıl ölür? Filmde bir anlamda, kamusal alandan ve toplumsal mekânlardan yalıtılmış bir çocuğun, belki insanlar arasındaki ilişkinin tarihi kadar eski şiddet olgusunu 'ben ve diğerleri' karşıtlığında, yeniden fantezileştirmesi ve dönüştürmesi ile karşılaşırız. Bu filmde farklılaşan kamusal alan içinde, farklılaşan kişisel alanın bastırılan şiddet duygusu ile kurduğu yeni ilişki tarzının boyutları sorgulanmaktadır. Öfke, umutsuzluk, doyumsuzluk; yabancılaşmaya karşı kazanılan bağışıklık; duygunun yitimi, uzun süreli yoğun gerginliğin ve dehşetin sonunda duyarsızlaşma tek tek bireylerin hallerini tanımlar. Aynı zamanda bu durum toplumsal olarak da geçiş ve bunalım dönemlerinde, yoğunlaşır, ortak deneyimlere dönüşebilir.

Makine çağının ilk modern kentlerinde, suç oranı bireysel boyutlarda artarken, şiddet olgusunun toplumsal deneyiminin de yoğun izler bıraktığı söylenebilir. Yine de kentin toplumsal bir birim olarak büyüklüğü, modern kentin düzenlemeleri içinde kayıtların tutulması güvenlik teşkilatının yeni yapılanmaları, kente uyum zorlukları; her zaman var olan şiddetin daha yoğun ve toplu olarak algılanmasına neden olabileceği de ileri sürülebilir. Bu karşıt yorumlar bugün için de geçerlidir. Günümüzde ise 'polis kent'in coğrafi özellikleri değişmiştir. Benny ve benzeri pek çok metropol insanı bastırılmış olanın geri dönüşünü daha uluslarüstü bir coğrafyasızlıkta, plastik-gerçek, izlenimsel gerçek karşıtlıklarında yaşamaktadırlar. Korku ve dehşet filmleri üzerine makalesinde, Robin Wood, "bastırılmış olanın geri dönüşü" olan yaratık, canavar figürünün statükoya uymayan cinsel biçimlerin temsili formu olduğunu vurgular (Wood, 1985). Analizinde Fre-

ud ile Marx'ı birleştirirken, bu köprüyü Herbert Marcuse aracılığıyla atar ve ondan eşcinsellik, ikicinslilik, kadın arzusu gibi "artı bastırılmışlık" olgularını analizi için ödünç alır. Korku filmindeki yaratıkların aslında toplumsal ve ekonomik ilişkilerde ezilen sınıflar ile birlikte, geniş bir yelpazede bunlara eklenen, itilen grupların; çocuk, kadın, etnik gruplar, göçmenler, işçiler, eşcinseller, diğer kültürler, diğer ırkların, "ötekiler"'in temsili olduğunu, söyler. Ötekinin film içinde statükoya uygun hale getirilişinin bir iktidar savaşımı olduğuna işaret eder. Gariptir, bu yaratıklar hem saldıran olarak temsil edilirler, hem de kurbandırlar. Pek çok filmde şiddetin hedefi de aslında bu temsil edilen grup ve sınıfa yöneltilmiştir. Eğer toptan bir toplumsal temizliğe uğramamışlarsa, suç ve cezanın nesneleri olurlar ve filmin şiddetinden kazazedeler olarak çıkarlar.

Giderek seyirliğine alıştığımız, günlük hayatın *sıcağı sıcağına*, kanlı canlı manzaralarına; bir vakitler insanların mahremi, özeli sayılan alanlara şiddet uygulamalarına, medya yoluyla hep birlikte bakıyoruz. Bu, şiddetin yaygınlaştırılmış yeni temsil biçimlerinden biridir: kişiye ait alana tecavüz; özel olanla kamusal olan arasındaki ayrımın bildik temsil ilişkilerinin her ikisini de zayıflatacak biçimde ihlalidir. İhlal edilen kişiye ait özel alanlar, günlük hayatın kendi deneyiminden gelmez; küreselleşmiş medya dilinin üretim malzemesine dönüşerek temsil edilirler. Bu temsil odalardaki televizyon penceresinden ikinci bir fiil olarak seyircinin özel alanına sokulur, tüketici olarak özel alanın kullanımı temsil biçimlerinin ikinci düzeyden ilişkisine tekabül eder. Özel ve kamusal yeni temsil ilişkilerinde yeniden formüle edilirken "özel ve kamusal" alanların, erimeye başlaması da gözlenebilir. Karşıtlığın ortak unsuru insan yaşamları, aynı anda görüntülü temsilin malzemesi ve tüketicisi olurlar.

Merkezlerini dünya metropollerinde, özellikle Amerikan metropollerinde kuran hareketli görüntünün çokuluslu sanayi çevresi ile girdikleri ham malzeme (haber, öykü, turizm, otantik yaşamlar ve ilişkiler, yerel kültürler..) üretim (haber, dizi, TV programı, film, müzik videoları, hatta belgeseller...) ve dağıtım (çokuluslu kablolu, uydulu, sinema salonlu, görüntülü ve mü-

zikli medya arenaları) ilişkileri ile, farklı coğrafyalardaki seyretme davranışını ve görme biçimlerini birbiriyle örtüşebilecek şekilde eklemler.

Biz dünyalılar, Joel Schumacher'in ***Sonun Başlangıcı/ Falling Down*** (1993) filmini, büyük dağıtım şirketi sayesinde, olayın tasarlandığı Los Angeles kenti ile birlikte seyrederiz. Film bir şiddet filmidir; örtük ve açık şiddet unsurlarını kullanır. Oldukça hassas dengelerde yaşayan, çok yakın bir geçmişte, bir anda, mahşeri bir etnik gruplar iç savaşı yaşayan kentin böylesi bir filmde konu edilmesi Amerika'da pek çok insanı rahatsız etmiştir. Bir zenci olan Rodney King, gece, sokak ortasında polisler tarafından sopa, cop, ve tekme ile dövülmüştür. Çevrede bulunan amatör bir videocu olayı videosuna çeker. Bütün kanallar, Amerika'nın her yerinde, bu görüntüyü herkesin kanıksadığına emin olana dek tekrar, tekrar gösterirler. Ama mahkemede orta sınıftan gelen ve hepsi beyaz olan jüri polisleri suçsuz bulunca olaylar patlak verir. Los Angeles, New York ve Londra gibi her ırk ve milletin omuz omuza yaşadığı bir kent değil; insanların renklerine, dillerine göre farklı yerleşim alanlarına çekildiği, farklı semtler arasında bölgeleşme denilen keskin sınırların olduğu; dolayısıyla "öteki"ne duyulan paranoid korkunun ve nefretin daha büyük boyutlarda yaşanabildiği bir kenttir. Homofobia denen insan korkusu şiddetin en üst boyutlara tırmanmasına olanak verecek ölçüde büyüktür. Rahatsızlık boyutları, toplumsal dengelerin hassasiyetinden, kendini kontrol altında tutmaya zorlayan pek çok insanın Michael Douglas'la kendini ister istemez özdeşleştirmesinden, ya da sokaktaki pek çok insana muhtemel bir Michael Douglas gibi bakmasından geliyor. Etnik grupların her gün yaşadıkları ve hatta katıldıkları günlük ve tanımsız terörle ilişkileri ve buna ilişkin kaygılarını tekrar pekiştiriyor, alevlendiriyor. Kalabalık korkusu ve insan korkusu birbirlerini sürekli ve karşılıklı besliyor, büyütüyor. İlişkileri farklı yaşayan farklı coğrafyalar, hem yukarda sözünü ettiğimiz küreselleşmenin medya diline alışmış, savaşı bile televizyondan plastik bir imge gibi, bir video oyunu gibi izlemenin ortak yabancılaşmasıyla filmi seyrederken, farklı yaşam pratik-

leri, benzer nefretleri, korkuları, kaygıları ile "ötekiler ve biz" söyleminde, tıpkı Amerikan metropollerindeki insan gibi filmin açığa çıkardığı şiddetle, kendi öfkelerini de açığa çıkarır veya korku ve kaygılarını yeniden üretirler.

1993 yılında *Screen* dergisi ve bir İngiliz kanalının ortak olarak yaptığı bir parodide Amerikan sinemasına 90'lı yılların başında yeni bir tür gibi ortaya çıkan bir söylence ile dikkat çeker. İngilizler bu yeni tarza: Hollywood sinemasında "Cehennemden Gelen Komşular" diyorlar. Cehennemden gelen polisi ile ***Kanunsuz Giriş/ Unlawful Entery*** (Jonathan Kaplan, 1992), cehennemden gelen oda arkadaşı ile ***Genç Bayan Aranıyor/ Single White Female*** (Barbet Schroeder, 1992), kiracı ile ***Pacific Heights*** (John Schlesinger, 1990) dadı ile ***Beşikteki El Dünyayı Sarsar/ The Hand That Rock the Cradle*** (Curtis Hanson, 1991) insan korkusu üreten gerilim filmleridirler. Benzerleri sıralanabilecek bütün bu filmlerin ortak noktaları; film dilinden, önyargılı dünya görüşleri ve ürettikleri insan korkusudur. Bunlar sınıf atlamaya çalışan, beyaz küçük burjuvaların, beyaz banliyölerde, küçük, temiz evleri ile küçük ailelerini kurma çabalarının öyküsüdür. ***Genç, Bekar Bayan Aranıyor*** ise büyük kentte yalnız ve genç bir kadının benzer bir hayat tarzı arayışının öyküsüdür. Onlar sınıf atlamaya çabalarken ya da düzgün bir yaşam standardı oluşturmak isterken cezalandırılıyor ya da bir sınavdan geçiriliyorlar; sınavdan başarıyla geçemeyenler sisteme kurban ediliyorlar. "Ötekiler" de asıl kurbanlar; bu sınavdaki kendi de mağdur olan infaz görevlileri olarak bu kurgudan payını alıyor. Evsiz, yurtsuz zencilerden şüpheleniliyor ama çılgınca şiddet kusanlar filmlerde ezilmiş, örselenmiş, ayak uyduramamış ya da bir şekilde eski konumunu kaybetmiş olan "öteki" beyazlar: 90'ların en altta kalan grubu olan 'başarısızlar'. Seyirciye sürekli yankılanan retorik: "Dikkat, herkes suçlu olabilir; herkes saldırabilir!", "Şiddet Her Yerdedir!", "Herkes Canidir!" Dünyanın böyle çizildiği böyle filmlerde, kuşkulu, çekingen, yalnız insanlar aleminde, her renk, dil, ırk, dinden insan, günlük yaşamda, sıkıştırılmış alanlarda; alansızlıklarda, sürekli hesaplaşmalarla yaşıyor. Ve polisine bile güvenemiyor, komşusuna, kocasına, arkadaşına...

Başarı ve başarısızlıklar, iş ve işsizlik, uzlaşmak, ayakta kalmak, yalnızlık karşıtlıklarına sıkışmış insanlar; kendi gibi olmayanlara daha da şüpheyle bakıyor. Her ayrımcılığa maruz grup, bir diğerine, ayrımcılığı yapanın mantığı ve gözüyle bakmaya başlıyor. Böyle bir ortamda bazı filmlerde, kendi kanun olan kahramanlar yaratıyor. Bu kahramanlarda halkı korkulu, kuşkulu alemden kurtarıp "temizlenmiş" bir dünya için, kanununu kendi yazdıkları korku, şiddet, dehşet ve otorite karşıtlıklarına cevap arıyorlar. Bu filmlerde 'kanun adamı' olmakla, 'kanun' olmak birbirine karışıyor. ***Rambo*** benzeri, Vietnam yenikliğinin öç alıcılığı, kentin "sefil fareler"ine yöneliyor bu kez. Kötülüklere karşı tek başına bir Robin Hood gibi, mitleşerek çıkıyor seyircisinin karşısına. Herkül gibi büyük pazılarıyla bastığı yeri inletiyor. Oysa Robin Hoodlar'ın efsanesinin mekânı ve zamanı çoktan değişmiş; insanlar birbirlerinin gözlerine bakmadan, hızlı hızlı küçük kutulardan oluşma dairelerine çekiliyor, kapılarına yirmi sürgü birden vuruyor, birbirlerini ziyaret etmiyor, birbirlerine benzeyen hemcinslerinin akıbetlerini televizyon denen odalarındaki sanal pencereden izliyorlar. Ama kahramansız kalınmıyor, gelenek bozulmuyor. Yalnız bu kez kahramanın vücudu daha gelişkin, daha yalnız ve dahası omnipotent, bir kendinde güç alanı olarak, sistem içinde, sistem için; ama sistem dışı kurallarla yargısız infazlar geliştiriyor. Çok fazla suç işlendiği söylenen kentte kişi başına düşen kıyım sayısında en yüksek rakama ulaşıyor. Bunlara örnek Steven Seagal'li, Arnold Schwarzenegger'li, Bruce Willis'li filmler. Ve sonuçta büyük paralar getiriyor bu filmler, halk onları seviyor deniliyor; bu doğru bir tespit. Robin Hood da aynı nedenlerle sevilmişti. Halk her gün yaşadığı kentin şiddeti tarafından bastırılan öfkesini ve tepkilerini bu kahramanlarla gerçekleştiriyor. Kahramanlarının meşrulaşan, "makul şiddetini" onaylıyor. Belki rahatsız da oluyor; rahatsız edeni seyrediyor belki de. Hatta onaylanmış şiddet Hollywood'da, bir çocuğu evde tek başına kahraman bile yapıyor. ***Evde Tek Başına/ Home Alone*** (Chris Columbus, 1990) bütün zamanların en başarılı filmleri arasına giriyor; sadece Kuzey

Amerika'da 282 milyon dolar hasılatı var; tabii enflasyonla ve değişen koşullar nedeniyle ilk onluk listeye giremiyor. Belki de biz, çocuk bile olsa, şiddete şiddetle cevap veriliyor olsa da, bir şey yapabilmenin, zayıf olanın zaferinin düşünü gerçekleştiriyoruz. Kurban edilenin, suçlu olanın ve seyirci olan bizim, sokaktaki aynı kişi olduğunu düşünmek istemiyoruz.

Şiddeti daha yumuşatılmış dozlarda; ama yaratıklar ve ötesi, sona ermiş uygarlıklar noktasında uygulayan bilimkurgu ise korkuyu düş, düşü özlem yapıyor. Uygarlıkların sonunu, ya da sona ermekte olduğunu anlatan ya da doğa afetleri üzerine çekilen filmlerde, korku ile şiddet arasındaki gerilim yükseliyor; ve filmin dili anlattığı "öteki"ni infaz ediyor. Kendi anlatısının nesnesini yok ediyor. 90'ların ortalarında, yeni bir dalga olarak yükselen doğa afetleri, hastalıklar üzerine gerilim filmlerinin, zaman, zaman kötü tekrarlarıyla, zaman, zaman AIDS gibi yeni paranoyalarla film pazarını doldurması da "son ötekiler" arasından, doğanın ve yine insan bedenin ve kitleler üzerindeki salgın hastalık tehdidinin yeniden temsilleri olarak karşımıza çıkıyor. ***Dante Yanardağı/ Dante's Peak*** (Roger Donaldson, 1996), ***Kasırga/ Twister*** (Jan de Bont, 1996), ***Tehdit/ Outbreak*** (Wolfgang Peterson, 1995) ***Vahşi Nehir/ The River Wild*** (Curtis Hanson, 1994) gibi filmler bunlardan birkaç örnektir. İster şiddeti şiddetle eleştiren, ama yine de şiddeti anlatan filmler olsun (***Benny'nin Videosu/ Benny's Video*** Michael Heneke, 1992 ya da ***Videodrome*** David Cronenberg, 1982 gibi); ister eleştirisiz, kaygısız şiddet üretip, şiddet tüketsin, (yığınlarca ticari vurdu kırdı filmi, ırkçı ve şovenist filmler, vs.); naif, popülist 'haklı' görülebilir şiddeti üretsin 'haksız' olana karşı (***Taksi Şöförü/ Taxi Driver***, Martin Scorsese, 1976 gibi ya da Steven Seagal'lilar gibi), ya da şiddette körükle giden şiddet fantezileri, gerilim filmleri olsun (***Cehennemden Gelen Komşular*** gibi) şu açık ki şiddet her formda, her söylemde, her sistemde insana ait bir öge gibi duruyor. Her gün bir başka şekilde olsa da yeniden üretiliyor.



Direnişin Kıyılarında: Ziyaretler, Karşılaşmalar, Söyleşiler

Çok Merkezli, Çoğul Zamanlı ve Çoğul Coğrafyalı Bir...

Yeni milenyuma girerken Madrid'de yılbaşı gecesi, evsizler, çöp toplayanlar, dış mahallelerin dışında elektriğini elektrik direğinden alan çerden çöpten evler, kentin cehenneminin dibindeki yoksul siteler; şık arabalar, cep telefonları, reklamlara göre döşenmiş apartman daireleri, önyargıları, zor koşulların ürettiği dehalar, ayakta kalabilecek ya da yok olup gidecek olanlar günlük hayatın hızlı gel gitlerinde birbirine değmeyecek olanların birbirlerine değmek zorunda kaldıkları bir geceden geçiyorlar. 1998 yılı yapımı Miguel Albaladejo'nun ***Yaşamımın İlk Gecesi/ La Primera Noche De Mi Vida*** filmi milenyum projesi içinde yapılan filmlerden biri. Kronolojik olarak işlenmiş, her yaşama biçimine yaygın kılınmış, yıllara, aylara, günlere bölünmüş zaman bir önemli eşiği işaret etmekte; ama aslında geç kalmış gibi bir hali var. Tam da bu kronolojik eşiğin üzerinde yaşam kendi eşiğinden atlamakta ve bu halin deneyimlerini yaratmakta gibi görünüyor. Gece boyunca otoban üzerinde yoncalar çizen ve bir türlü kente giremeyen Avrupa'nın kuzeyinden turistler için kent gizemli bir Kafka şatosuna dönüşürken Paul Virilio'nun tezleri doğrulanıyor (Virilio, 1991). Kent pek çok görünmez kapısına rağmen girilemeyen, fiziği dönüşmüş bir mekândır, artık. Yolda kalıp da birilerine ulaşmak, yardım almak isterken hazır ve pek çok şıkla size sizden çok konuşan telefon, yığınla olasılığın katmerli okuma parçaları açmasına rağmen derdinize derman olacak basit iletişim görevini yerine getiremiyor. Metinlerin çok, anlamın yok olduğu; girişlerin çok, vuslatın yok olduğu bir mekân zaman zonunda yaşamaya başladığımızı bir kez daha anlıyoruz.

Madrid gecesine uzakta Taipei'de 21. yüzyıla yedi gün kala gece ile gündüzün fark etmediği karanlık ve yağmurlu bir vakitteyiz bu kez. Tsai Miang- Liang'ın yine milenyum projesi için yaptığı 1998 yapımı filmi ***Delik/ The Hole*** (Tayvan-Fransa) sözün bütün anlamlarıyla dökülmekte olduğu bir dünyayı anlatıyor bize. Kirlilik ve insanları hamam böceklerine çeviren bir virüs ve bu virüse karşı konan karantina altında yaşam durmuş gibi. Pencerelerden atılan çöpler, demir kafesli balkonlar, hücre gibi daireler ve soyulup kalkmış duvar kağıtları, stoklanan mallar yığını altında oturulacak yerin kalmadığı apartman dairesinin yemek yapılmayan mutfağı, akmayan muslukları, paslı akıntılarıyla boruları içinde yaşayan yalnız ruhların çaresizlik depolarına dönüşmüş. Aynı yönetmenin daha önceki ***Nehir/ He Liu*** (1997, Tayvan) filmindekine çok benzer bir manzara var karşımızda. Küçücük apartman dairesinde sonunda fiziki bir delik açılır. İçinde yığınla küçük apartman dairesinin olduğu bu blokta kahramanımız kimselerle görüşemez, konuşamaz. Hayallerini, düşlerini tutan sadece müzik kliplerinin imgeleridir; başka da bir düş kuramaz; stoklarla dolu ve koca bir deliğin açıldığı eve döner. Kimselerin görünmediği apartman koridorlarında bisikleti ile bir çocuk dolanır. Kahramanımız kediye yiyecek verir ve delikten bir iletişim kurmaya çalışır. 1997 yapımı Fang Lang'ın filmi ***Tatlı Yozlaşma/ Sweet Degenaration*** (Tayvan-Çin-Japonya) aynı kentte geçen öyküsünde daha az karamsar bir üslupla ama çakışan imgeleriyle üç kardeşin öyküsünü anlatırken yine bakımsız dar ve kimliksiz mekânlarda yemek pişmeyen, birlikte oturulup konuşulmayan, yaşayanlara ait hiçbir iz taşımayan bu mekânları içinden deneyimin ve hayatın çekildiği, mahremi kalmamış anonimleşmiş mekânlar olarak tarif ederken, kentin ışıl ışıl parlaklığına dış mekânların kalabalıklığına, genişliğine ve bir o kadar "kamusu" çekilmiş haline dikkati çeker. Abla içi boş ve özensiz evini otel gibi kullandığı evinden çıkarken şık ve bakımlı kıyafetler giyer, son moda cep telefonunu yanına alır, şık ve bakımlı arabasına biner ve kalabalığa karışır her seferinde. Ve Taipei'ye uzakta Glaskow'da Lynne Ramsay'ın 1999 yapımı filmi ***Sıçan Avcısı/ Ratcatcher***, Delik filmin-

dekine benzer bir atmosferi içinde çocukların, kadınların işçi ailelerin olduğu dayanışma umudunu da taşıyan bir üslupla anlatır. Temizlik işçileri grevdedir ve bu işçi mahallesinin ortasından etraftaki bütün sanayi artıklarını taşıyarak ağırlaşmış bir kanal geçer ağzı açık bir canavar gibi çocukların oyun alanının orta yerine yerleşir ve sanki kendi çocuklarını kurban veren bu toplumun sunağı gibidir. Çocukların serapları büyüklerin günahlarına karışır ya da tersi.

Çocukların ve yetişkinlerin ve yaşlıların kurban edildiği sunaklarda toplumsal atık olmuş insan öykülerinin merkezi zaten kalmamıştır. Dünyanın bütün kara parçalarındadırlar. Wim Wenders'in Berlin baladlarından sonra gelen ***Sırlar Oteli/ The Million Dollar Hotel*** (2000, Almanya-İngiltere-ABD), bu sunaklardan belki de en büyüğüne gider bu kez.

20. yüzyılın ikinci yarısının son dönemlerinde, toplumsal bilimlerde mekân durağan, değişmez bir parametre olarak görülmemektedir. Diğer disiplinlerde giderek yaygınlaşmaya başladığı gibi, mekân, sosyolojinin önemli bir değişkenidir. Toplumsal olarak üretilen mekân, toplumsal olarak her gün üretimine katıldığımız ortak yaşam alanıdır. İdeolojinin, kültürün yeniden üretiminin topografyası; dolayısıyla toplumsal dinamiklerin okunabildiği bir zemindir. Mekânın zamanla birlikte temsil edildiği alanlar, formlar ve kitlesel üretimi ile bunlara muhalif, temsil metinleri, birlikte, bize, toplumsal dinamiklerin farklı deneyimleri, çatışma alanları, karşıt duruşları hakkında karşılaştırmalı bir okuma alanı sunar. Okumalar zamanın ve mekânın birlikte üretildiği ve temsil biçimlerinin biçimlendirdiği bağlam; bu temsilin ifadelendirildiği metinsel alanların; bu metinlerin iç örgülerindeki ilmekler olan metinlerarası ilişkilerin bilişsel düzeyde yeniden haritalanması faaliyeti, yani bilişsel haritaların oluşturulması çabasıdır. Böylece, ister muhalif, avangard, karşı konumların ürettiği metinler olsun; ister sistemle iç içe, kitlesel üretimin metinleri olsun, ya da toplumsal dinamiklerin mücadele alanı içinden gelen alt kültür, popüler kültür üretimleri olsun; bu alanların karşılıklı duruşları; okuyucunun kendi bilişsel haritaları ile karşılaştırmalı bir okumayla, toplumsal ilişkilerin

daha zengin bir ufukta kavranabilmesine ve anlamlandırılabilmesine olanak taşıyan izlekleri oluşturacaktır.

Modernizmin ana anlatıları, dönemin yaygın ekonomik ilişkilerinin, uluslararası siyasi haritalarının, baskın ideolojilerinin ve kültür politikalarının bağlamını kavramamıza yardımcı olur. Modernizm dışı ya da muhalifi anlatılar, ana anlatıların düzleştirip üstünü örttüğü deneyimlerin dillendirilmesi, "öteki"nin temsil edilme olanaklarını taşıyan metinleri, toplumsal dinamiklerin diğer deneyimleri ve ifade alanları hakkındaki bilişimizi zenginleştirir. Sinema modernizmin öykü anlatıcısı, dönemin teknoloji, bilim ve anlatılarla ilgili kendini temsil eden en belirgin ifade aracı olarak deneyim ufkunun bütün cephelerini içinde barındıran zengin bir okuma alanı örneğidir. Popüler anlatılardan karşıt dillere, kitlesel üretimlerden avangardlara kadar uzanan; yüzyılın bütününü kavrayan ve ona tanıklık eden bir temsil ve ifade aracıdır. Mekânın, ideolojinin, kültürün, teknolojinin tekrar yeniden üretimlerinde baskın ve muhalif tarzları okuyabilmek mümkündür; kendi meşru üretim alanlarını yaratmışlardır. "Öteki"nin temsili ve kendi kamusal alanlarını yaratabilmeleri, bu aşamada karşılıklı diyaloğa girebilmeleri için neyin gerekli olduğu ise toplumsal bilimlerin güncel sorularının odağında yatmaktadır.

Eğer mekân toplumsal olarak her gün yeniden üretimine katıldığımız bir yaşam alanıysa; ideolojinin, kültürün yeniden üretimiyle birlikte mekân, toplumsal deneyim ufkumuzu oluşturuyorsa; bu deneyim ufkunun temsil edilme pratikleri içinde yer almak ve bu pratikleri dönüştürecek üretim faaliyetleriyle diyalog içinde olan kamusal alanları yaratabilmek bir seçimdir. Bu seçimin içine modernizmin son yüzyılı içindeki avangard ve karşıt duruşların farklı temsil biçimleri, deneysel çalışmalar; sanatın, felsefenin ve bilimin yaşam pratikleriyle bütünleşmiş çalışmaları girmektedir. Bunlar bütün yüzyıl boyunca baskın ana anlatıların altında farklı damarlar olarak akmaya devam etmiştir. Zaman, zaman karşıt duruşlar, avangard sanatçıların deneyiminde olduğu gibi, yaşamdan ve toplumdan kopmuş; kendilerini soyutlayıp elitist bir başka yatağa kaymışlardır. Bugün ise;

avangard için yeni yaklaşımların bakışıyla; avangardın işlevi, temsilin tarihsel dinamikleri içinden bilişsel haritalara biliş ağları sunmak olmalıdır (Willemen, 1994). Yeni avangard, ürettikleri metinler içinde tarihsel ve toplumsal dinamiklerin izlerinin sürülebileceği mekânı hareketlendiren; onu bir başka metin gibi açılabilecek şekilde temsillendiren bir tarzı yapılandırmalıdırlar. Öte yandan toplumsal yaşamın; karşılaşmaların, yüzleşmelerin ve tanışmaların ortak mekânlarına ihtiyaç vardır. Bunun için deneyim ufkunun zenginleşmesi; özetle, kamusal alan ayrımının yeniden tanımlanması ve yapılanabilir olması; insanların kendi deneyimlerini ve kendi kendilerini üretebildikleri mekânları oluşturabildikleri bu deneyimin bilgisini, bu mekânlarda diğerleriyle paylaşabilmeleri; diyalog içindeki bilişsel haritaları karşılaştırabilmeleri ile mümkün olabilir (Negt & Kluge, 1992). Yaşam kendi doğasının faaliyet alanları olan bilimle, sanatla, felsefeyle ve teknolojiyle böylesi alanlarda yeniden karşılaşabilir.

Deneyim ve Avangard: Yaşamla Bağlarını Kuran Bir Dil Oluşturmak

Andreas Huyssen, akademik eleştirinin fosilleştirdiği avangardın, 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 (Huyssen, 1988). 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, daha önce tartıştığımız entelektüelin muhalif ve öncü kimliği ile temsil sorumluğu konusundaki tartışmalara paralel tartışmalar açmaktadır. Yüksek sanat, üst kültür ve kurumsallaşma mekanizmaları içinde biçimlenen sanatsal ve avangard duruşlar, tıpkı felsefenin, bilginin ve muhalif politikaların yaşamdan ve gündelik deneyimlerden kopuşuna paralel bir değişim geçirmişlerdir. 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 uzaklaşırken toplumdan da kopuyordu. Sanatın burjuva toplumuyla diyalektik ilişkisi, statükoyu hem koruyup hem de protesto ettiği yerde yatmaktadır. Marcuse, Habermas ve Bürger gibi düşünürlere göre sanat burjuva toplumunda kaypak ve tehlikeli bir yer tutmaktadır (Schulte-Sasse, 1992: xiii). Toplumla ilişkisindeki iletişim işlevinden kopan sanat topluma karşı radikal bir duruş edinir. Bürger estetikçiliğe kayan sanatın nitel olarak değil nicel olarak geliştiğini düşünür (Bürger, 1992). Oysa tarihi avangard burjuva sanatını, dolayısıyla kendini eleştirirken;18. 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 (Oskay, 1995).

Teknoloji temsilin biçimlerini ve gündelik yaşamı dönüştürmekteydi ama avangard sanatın yaşamı ve günlük yaşamı dönüştürmesinde de teknoloji önemli bir rol oynar. Huyssen: "Avangard sanatın doğuşunu başka hiçbir faktör teknoloji kadar etkilemedi- ki teknoloji sadece sanatçının hayal gücünü ateşlemekle kalmadı (dinamizm, makine kültü, tekniğin güzelliği, konstrüktivist ve produktivist yaklaşımlar) sanat eserinin içine işledi" derken öncüsü olduğu şeyle diyalektik ilişkisi olan öncü konumu işaret etmektedir (Huyssen, 1988: 56 & 62). Bu anlamda Benjamin'in "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 yanıyla 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 (burada sıkça değindiğimiz dehşet, şüphe ve şiddet öyküleri gibi). 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 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 tasarım ve dönüştürme faaliyeti olabilir. Bunun için her üretim alanın kendisini açmaya ve karşılaşmalara ihtiyacı olabilir; buradan edinilen deneyimin kitle kültürü ile olan gerilimli ilişkisini göz ardı etmeden.

"Outsider": Peçenin Önünde; Peçenin Ardında

Son yirmi, otuz yıldır kendi başına bir şey söylemeyen, ya da, tabiatıyla, çok fazla şeyi aynı anda söyleyen; uzun tanımlar ve semptomlarla anlamlandırılan bazı "şey" ya da sentetik kavramlarla iştigal etmekteyiz. "Outsider"[1] da böyle bir kavramsal söz-

[1] *'Outsider'* üzerine yapılan bir konferansta bu sözcüğün bütün anlamlarını karşılayan bir Türkçe sözcük bulunamadığı için aynen kullanımına karar verildi. Pek aynı fikirde olmamakla beraber bu ortak dil kararına saygı duyarak ben de uyum gösteriyorum . Ama yine de Türkçe'de buna denk düşen ve tabii ki bu kültür içinde farklı tarihsel ve kültürel çağrışımları olabilecek pek çok sözcük bulmak mümkün ve bunun diğer bir dildeki ile birebir örtüşmesi de gerekmiyor. Yaban'dan "dışarıdaki"ne kadar istediğimizi kullanabiliriz; hatta bu çeşitlilik bize diğer dillerde olduğu gibi anlatmak istediğimiz durumun farklı bağlamlarda değişen veçheleri hakkında daha zengin ve imkanlı bir alan sağlayabilir. Adı geçen toplantı metinleri 2001 yılında kitap halinde yayınlandığında 'Outsider' sözcüğü *Dışarıda Kalanlar/ Bırakılanlar* şeklinde karşılandı. (*Dışarıda Kalanlar/ Bırakılanlar*, Yay. Haz.: Nabi Avcı, Deniz Derman, Süheyla Kırca, Arus Yumul, Bağlam Yayınları, İst. 2001)

cük. Kendi başına bir anlam taşımıyor. Tarihsel olarak üretiliyor ve pek çok anlama birden geliyor ve anlamlandırıldığı bağlamlar arasındaki ilişki fazla konulmadan, değişik bağlamların ifade ve tanımlama aracı olarak kullanılıyor. Aslında, aynı tarihsel dönemin önemli bir sloganıyla birlikte doğan bu kavramsal düzlemler, artık büyük anlatıların olmadığı bir dönemselliği işaret ederken, işaret sözcüğü sentetik kavramlardan "outsider" da işlevini üstleniyor. Bu tür işaret eden konumundaki kavramsal sözlerin ana işlevlerinden biri öyle görünüyor ki olmadığı söylenen büyük anlatıyı peçelemek, maskelemek. Büyük anlatıyı peçelerken de, kavramla büyük anlatının ve kavramla temsil ettiği durumun ya da olgunun ilişkilerini de peçelemek. Peçelemeyi, temsil ettikleri toplumsal gerçekliğin yeniden ve yeniden üretilişini, üretim ve üretimin deneyimini ve temsilini düzleştiren bir simülasyon pratiğinden geçirerek gerçekleştirdikleri söylenebilir. Gestalt prensibinin aksine hareket eden, parçaların kalabalık ve izole farklılıklarından bütünü göremediğimiz bütünün ve derinliğin algılama, bilgisini edinme ve bilgisini üretme pratikleri içinde kaybolduğu "yenileştirilmiş" bir ontolojinin ve epistemolojinin yöntemi ve dili diyebiliriz buna. Böylece bakışımızı, algımızı ve yaşama pratiğimizin bilgisini detaylarda meşgul kılan ama neyi gördüğümüzü ve kavradığımızı ve bu faaliyetlerimizin yaşam pratiklerimizle, deneyimlerimizle olan ilişkisini peçeleyen bir büyük anlatının, onun bilim, kültür ve sanat dilinin ve temsil biçimlerinin işlevsel sözcüklerinden biri "outsider". İşlevsel ama net değil. Netlik ayarının detaya kilitlendiği ve çevresini ya da geniş açısını göstermeyen bir mercekle yaşamayı öğrenmiş gibiyiz. Ve eğer merceklerle oynamaz, diğer ayarlamaları yapmazsak, bir şeyin çevresini ve bütünlüğünü görmeye çalışmak algısal bir rahatsızlık, mide bulantısı ve baş dönmesi yaratacak. Toplumsal bütünlüğün ve gerçekliğin parçalandığı, bütünle ilişkilerin peçelendiği, parçası ve detayı olduğu bütünden kopuk, yani, bağlamsızlaştırılmış parçaların algımıza sunulduğu bir imgeler dünyasının ne olduğunu gösterebilmek, belki, bugünün

avangardını, politik sanatını ve alternatif bilgi edinme ve bilginin dolanım ilişkilerini işaret ediyor.

Bulgar yönetmen Edward Zahariev ölmeden önce, 1996 yılında çektiği son filmi ***Geç Dolunay/ Zakasnialo Palnolunie***'da 90'ların sonlarına doğru Sofya'yı ve dünyayı anlatırken, bizlere, özellikle imgelerin gerçek boyutlarından daha büyük gösterildiği bir merceği ve film dilini seçmesi, değerlerin yok olduğu, tükeniş ve hırsın yaşandığı günlük hayatı, bir hamam böceğinin gözlerinden bize aktarmayı seçişi oldukça çarpıcıdır. Ya da Amerika'dan Jonathan Nossiter'in 1996 yılı filmi ***Pazar***'da yukarda sözünü ettiğimiz, algımızın flu ve netlik ayarını kaybetmiş merceğini bize kameranın diliyle aktarışı yalnızca bir tesadüf ve estetik bir oyun olarak algılanılamaz boyuttadır (Akbal S.: 1998, 59-60; Algan: 1998, 75; Kanbur: 1998, 72). Wong Kar Wai'nin ***Chungking Expresi/ Chongging Senlin*** (1994) ve ***Düşkün Melekler/ Fallen Angels*** (1995) filmlerinde ise algımızla oynayan ya da algımızla oynanan temsil biçimleri ve ideolojileriyle ilgili yeniden temsil olarak adlandırabileceğimiz pratik, yalnızca kadraj ve mercekle sağlanan bir eğretilme ile bize sunulmuyor; imgelerin algı eşiklerinden geçen hızı, Nossiter'in 1996 yılı filmi ***Pazar/ Sunday***'dekine benzer yakınlık, ıraklık duygumuzun sınırlarının sarsılışı ve video aracının anlatımının bize kazandırdığı klostrofobi duyguları, yönetmenin kamerasını ve çekim sonrası tekniklerini bir caz üstadı gibi gibi yeniden üretmesiyle de baştan sona yeni bir film dili ile sunuluyor. Bazen de, bütün bir film boyunca, Derviş Zaimoğlu'nun (Tabutta Röveşata ,1996) yaptığı gibi, kadraj, koskoca bir kent içinde bir küçük ada, kapalı bir mekân yaratıyor. Sözünü ettiğimiz yönetmenler yalnızca öteki kabul edilenin öykülerinin "öteki izleyiciye sunmakla kalmıyor; aynı zamanda, toplumlararası ve belki kamusal alanlararası ortama yeni algı, bilgi, kavrama biçimlerini de sunuyorlar. Ya da Ballard'ın önerdiği gibi (Ballard: 1984) her şeyin kurgu olduğu günümüzde gerçekliklerin keşfine çıkıyorlar: hem keşfettikleri öykülerle, hem de bu öyküleri aktarırken keşfettikleri yeni biçimlerle.

Dışarıdaki Öteki ve Yaban Olarak "Outsider"lar

Göçmenler, yerlerinden edilenler, kamusal alandan dışlananlar ve dışlaştırılanlar, politik, ekonomik karar mekanizmalarının dışında kalanlar; baskın ideolojinin dilinden farklı dillerde konuşanlar, farklı davranış, yaşayış üslupları olanlar ve bunun gibiler *dışarıdakiler, ötekiler ve yabanlar* olarak "outsider"lar olabilirler. Öncelikle o hep bildiğimiz ortalamanın dışından bahsediyormuş gibi görünse de, karşımızda hiç de homojen olmayan ve aslında ortalamanın tekabül edeceği yığınlardan, yani, toplumun önemli bir kesiminden söz etmekteyiz. Demek ki söz konusu azınlık olmak değil. Her toplumda ortalama gelir düzeyinin çok üstünde bir gelir düzeyine sahip olanlar toplumun küçük bir kesimi olduğu halde ekonomik ve politik karar mekanizmalarında söz sahibi oldukları gibi kamusal alanın üzerinde de oldukça kontrol edici, yönlendirici, hakim bir güce sahiptirler. Hatta, arzu ettikleri taktirde, o bildik klasik burjuva kamusal alanı dışında ya da bugün için en baskın en yaygın temsil araçları toplamı medyanın dışında alternatif bir kamusal alan yaratmayı uygun görürlerse, onu da yaratabilme gücüne sahiptirler.Çokuluslu sermayenin benzeştirdiği kentlerde kontrol gücü ellerinde olmayan kentliler, köylerine kurululacak altın madenine topyekün direnseler de seslerini duyamayan köylüler, Asya krizinin bir parçası olmaktan kurtarılamayan işçiler, Batı metropollerindeki işsizler ordusu hep çoğunlukları oluştursalar da hem temsil düzeyinde hem de yapanlarının bütün süreçlerinde ne yaptırımın gücüne ne de söz hakkına sahiptirler.

Entelejensiya, hakim ve muteber dilin hâkimiyetine ve otoritesine sahiptir; ama halkın, yani, o çok yüzlü ve dilli ama temsilsiz ve yaptırımsızlar çoğunluğunun, dilinden yoksun olduğu için toplumun yabanıdır ya da yabanlaşmıştır. Benzer bir şekilde bilimin, sanatın, teknolojinin dilinin ve pratiğinin de dışarıdakinin dışında, içeridekinin içinde yapılandığı ve bu kopuşların iyice keskinleştiği bu tarihsel iklimde yaşamdan ve toplumun yaşayan dilinden tamamen kopmuş ve temsil etmesi gerekenle de bağlarını koparmıştır. İster birilerince modası geçmiş sayıl-

sın, ister sloganlaştırılıp anlamlarından yoksun bırakılmış olsun bazı kategorilere dönülmek zorundadır. Sınıflar vardır; sınıf hakimiyeti vardır; hakim sınıfın homojen olmayan toplumun diğer kesimlerine kendi icraatlarını, üretim ilişki modelini, yaşam ölçütlerini, dilini ikna ettirdiği hegemonya ilişkisi ve bunun içinde işleyen temsil mekanizmaları vardır. Bu temsil mekanizmalarının hakim dili sınıflı bir dildir. Bu sınıfın hakim ideolojisinin kendi üretim ilişkileri aynı zamanda cinsiyet politikalarını da çizer; diğer toplumsal hiyerarşileri de. Mesela işçi olmak; hatta artık daha net bir başka kategori olarak işsiz olmak, kadın olmak, emek gücü olarak toplumsal katılım payı yok denecek seviyede olduğu için çocuk ve yaşlı olmak; hakim sınıfın, hakim ideolojisinin bütünleştirici işlevine sahip milliyetçilik ve "biz olmak" ideolojilerinin kendini tanımlama pratiğinin karşıt nesnesi oldukları için göçmen, dışarıdan gelen, yabancı olmak; hakim üslubun dışında ve aile cinsel terbiye gibi vazgeçilemez diğer bir ana birleştirici ideolojiye zarar vereceği için gey ve lezbiyen olmakla ortak bir satıhta biraraya gelinir. Artık hakim ve uluslararası dile pek fazla yabancılık çekmeyen bilimin, sanatın ve entelejensiyanın yeniden üretim üslubunun ve ilişkilerinin dışında kalanlar da bu satıhta yerlerini almaktadır. Hattı müdafaa kalmamıştır; sathı müdafaa ise algı sınırlarımız içine henüz girmemiştir. Kurumsallaşmanın ve hakim dilin içinde biçimlenen dilimle, içerideki olarak benim, ya da benim gibilerin, dışarıdaki olmak üzerine, zaman zaman düştüğüm yaban olma konumundan ürettiğim bir romantizmle konuşmam, temsil krizini yeniden üretmekten öte bir anlam ve işlev taşımaz. Spivak'ın da belirttiği gibi entelektüel, eleştirel ya da değil her şekilde öteki tanımını yapar (Spivak: 1994). O halde, eleştirel düşüncenin kendi başına varlığı değil, eleştirel düşüncenin toplumsallaşması gerekmektedir. Ve Giddens başka bir öneriyle gelir: eleştiri, hayal gücü ve çözümleyici yorum (Giddens: 1994). Öyleyse, ben ancak, peçenin kendisini sorgularken peçenin kendisinin ve ardındakinin peçelenen deneyimin ve üretimin ne ol-

duğunu sorgulamaya soyunurken, bu pratiği daha değişik dillerle yapanların dili ile ilişkiye geçebilirim.

Dış Bakışın İçsel, İç Bakışın Dışsal Çoğulluğu: İzleyenin de Üretim Sürecine Katıldığı 2000'li Yılların Avangardı İhtimal Dahilinde mi?

Üretimlerimizi ve deneyimlerimizi parçalayan ve peçeleyen büyük anlatının, onun temsil biçimlerinin ve ideolojilerinin "ben, öteki ve dünya" tasarım tasavvurlarımız ve bunların her gün yeniden üretiminde nasıl bir rol oynadığını fark etmenin, kavramanın ve bunun dışında başka temsil biçimleri, tasavvur ve tasarım ilişkilerinin olabileceğini de düşünmenin gerekliliği, konuşulmayanın ya da az konuşulanın üzerine konuşmanın da öncülü olmalıdır. Bu yüzden hayal eden ve yorumlayan bir eleştirel bakışla 2000'li yıllara doğru dünya sinemasının farklı film üretimlerine bakmayı seçiyor; ve özellikle son yıllarda yapılan bazı Türk filmlerini de seçerek yorumlamaya çalışıyorum. Yeryüzü üzerinde ortak ve farklı deneyimler zaman içinde mühürlenir ve mekânda izleri sürülebilir. Farklı ve ortak; çatışan ve örtüşen deneyimler diyalektik olarak ortak iklimlerde ve bütün coğrafyalarda bulunur. Gettolaştırılmış tarihleri ve coğrafyaları özgür kılabilmek baskının, tahakkümün ve belirlenişin bu coğrafyalara nasıl yerleştirildiğinin uzun tarihine, farklı ve çoğul sahnelenen temsillerin uzun ufkuna bakmakla mümkün olabilir. Bunun için öncelikle baskın olanın hiyerarşisinden değil, bu deneyimler ufkunda yan yana durduklarımıza bakmaya başlamak gerekmektedir; yani bakışın açısını değiştirmek, eşitler arası diyaloğa açık olmak gerekmektedir. Medyanın, yani, baskın teknolojilerin, baskın ideolojilerin, baskın temsil formlarının biçimlendirdiği yeni ve küresel var oluşun ve algıların dışına çıkabilmek; görme, bilme, bilgi üretme, bakış geliştirme mesafenin ve sürecin yeniden üretimi ve deneyimi ile belki mümkün olabilir. Algı ve görme biçimlerimizi sorgulamaya açan ve bize arta kalanlar, dışarıdakiler, unutulmuşlar, hiç hatırlanmamışlar, sıradan ve sokaktaki olduğunu düşündüğümüzün öykülerini

açan filmlere bakmak bu yüzden anlamlıdır. Kendi özel coğrafyamızdan baktığımızda, Türkiyeli entelektüel ya da yaratıcı ve düşünür kişi, "Batı"nın onu başvuru kaynağı olarak gördüğü yerde, kendisinin, yani kendi toplumsallığının ötekisi, "yaban"ı olduğu yerde, kendinin ötekisi olarak; ve kendini "Batı"nın ötekisi olarak görmeyerek; yine de Batılı ötekine öykünerek, kendi olan kendi ötekisini aşağılayarak; eşitler arası bir dolanımı, karşılaşmayı genellikle reddederek ya da dolanım ve karşılaşmanın biricik deneyimini reddederek; kendi örselenişinin kaynağı ile karşılaşmaktan da mahrum kalmaktadır. Bir yanıyla hep dışarıda ya da hep içeride kalmanın dışarıda bırakılmışlığı ile kapı eşiklerinde tedirgin ve sıkıntılı yüzlerini arayan Türkiye sinemasının son birkaç örneği bu yüzden önemlidir.

Zeki Demirkubuz'un ***Masumiyet*** (1997) filminde eşikte, tereddüt içinde; varolan ya da bildik durumu korumak kaygısında duran kahramanı ve kahramanının arafta, oda kapılarında, koridorlarda ve kentin bıçak sırtı kenar uçlarında tutuşu ile iklimdaşı pek çok farklı coğrafyalı filmle benzer bir mekân temsili ve film duygusu yaratmaktadır. ***Kırık Kalpler Adası/ Qunian Dongtion*** (1995, Hsu Hsiao-Ming, Tayvan) farklı bir öyküyü ve ülkeyi anlatırken, politik suçlu olarak içeride kaldıktan sonra tekrar Taypei'ye gelen; dostları ve en çok da eski sevgili ve hocayı arayan genç kadının yaşamının yığınlarca kapı eşiğini, pencere gerisinden bakılan dış dünyayı, ağır demir kapıları filmde mekânın yeniden tasarlanışını ve izleyenin tasavvuruna açılışını benzer bir şekilde izleriz. Yusuf da, Chen Lin-lang da "outsider"lardır; ya da benim daha çok tercih edeceğim şekliyle - toplumun kendine benzetme, talim ve terbiyesinin en içerideki kurumunda - gençliklerini içeride geçirmişlerdir. Üzerlerine kapılar kapanmıştır. Ve sonra o kapılar açıldığında dışarıdaki yaşam mücadelesine katılacakları diğer pek çok kapı, hep yarı örtük ve zor eşikler olarak karşılarına dikilecektir. Geçmiş dar kapıların ardında, yarı karanlık; gelecek ise seçilemez haldedir. Ama bunların ötesinde hiyerarşinin kadın erkek alanlarının güçlü ayrımlar taşıdığı bu toplumlarda geçit, eşik ve kapı metaforlar taşımaktadır. En üst otorite gündelik hayatının düzenlenişinde ve

her alanda kendi sınırlarını çoğaltmaktadır. İçerideki "içeridekinden", "ürkek dışarıdaki" "içeridekine" çıkanlar kendilerine güvenli bir cephe ararlar. Yusuf için bu, televizyondaki eski Yeşilçam filmleri olacaktır.

Mesafenin kalktığı televizyon eşiğinde bir güvenlik sınır hattı oluşur. Her şeyin özelleştirilerek kurtarılacağı büyük projede, işsizlik ve üretimsizlik eşiği yükselirken, mahrem alana itilen, yani bir anlamda, toplumsal ve bireysel yeniden üretimde hiçleştirilip, yoksunlaştırılanların mahremlik, mahrumluk kuşağının da eşiği yükselmektedir. Deneyimin duygudaş olduğu diğer filmlerde de görürüz ki bu eşikler, aslında, her iki tarafında içinin boşaltıldığı garip eşiklere dönüşmüştür. Karşımızda ne içi dolu zengin bir kamusallık alanı, ne de aynı şekilde mahrem alan vardır. ***Nehir/ He Liu*** (1997, Tsai MingLiang, Tayvan) bu duygunun yoğunluğu içinden katranlanarak aktığı bir filme dönüşmüştür. Taipei kalabalık ve bir o kadar yalnız hissettirir. Ne dışarıda, ne de evde insanların birlikte yaşayıp, birlikte ürettiklerini gösteren tek bir iz kalmamış gibidir. Kirlenmiş, katranlaşmış bir suda birbirlerine değmeden ve fazla kıpırdamadan bir ceset gibi akışa kapılmış giderler. Acıların, ağrıların ve sorunların nedenine bir türlü ulaşılamaz. Sokaklarda başıboş dolanırken ceset rolü oynamayı öylesine kabul eden delikanlının boynu tutulur ve çok acı verir. Bundan sonra serseri mayın gibi modern tıpla geleneksel ve uhrevi bütün iyileştirme yöntemleri arasında dolanır; ama ne olduğunu ve niye olduğunu kimseler bulamaz. Evdeki odalardan birine üst kattan su akmaktadır. Uzunca bir süre dolan kapları boşaltıp eşyaları bir köşeye itmekten başka hiçbir harekete geçmezler; zaten sorun evin uydu bireylerinden babanındır; diğerleri farkında bile değildir. Oysa üst kattaki musluğu açık bırakıp gitmiştir. Yüzyıllık bir yalnızlık ve atalet hali iliklere işlemiştir. Yaşamı ve kendini üretme duygusu yitmiştir. Sorun ortaya çıktığında biraz daha kenara çekilmekten başka bir şey yapmaz insanlar. Meksikalı yönetmen Arturo Ripstain'ın bütün filmlerinde izleyicinin içine işlettiği bir duygunun ta kendisidir bu. Her şey düştüğü yerde kalır; çöpler birikir, renkler solar; kimse bahar temizliği yapmaz. Ro-

bert Guediguian'ın ***Marius ve Jeannette***'te söylediği gibi: "Yüreklerin şarkısı susmuştur." ***Masumiyet***'teki otel odaları, otobüs garları ve şehrin arka sokakları da böyledir.

Derviş Zaimoğlu'nun ***Tabutta Röveşata*** (1996) filmi boğaz kıyısında ve hep açık mekânda geçer. Geceleri dışarıda sabahlayan insanların görünmeyen yüksek duvarlara hapis olduğunu izleriz. Yüksek ve kalın çember kendini hep hissettirir. Kuşatılmışlığın ortasında yoksulluk ve yoksun bırakılmışlık vardır. Bir Mahsun direnir. Kaçıp, kaçıp gider; aşık olmaya, tavus kuşlarıyla hayal kurmaya cüret eder. Aç kaldığında hayallerinin nesnesi tavus kuşlarından çevirme yapmaya kalkışır. Mahsun canlıdır, yaşar; cesetleşmez. Çember ve çemberin içi ve dışı üzerine yoğun metafor Barış Pirhasan'ın ***Usta Beni Öldürsene*** filminden (1997) gelir. Film kenardaki ve dışarıdakinin bir sirk gösterisine, resmi geçidine dönüşür. Televizyon kameralarının kadrajına girmeyecek ölçüde dışarıda kalanlar filmin kadrajına girerler. Dışarıya itiliş öyküleri ve dışarı itildikçe, içbükey izole adalara hapsedilenlerin öyküleri filmlerin mekân yaratırken oluşturdukları atmosferde önemli görsel bir karşıtlık alanı yaratır.

Sözün en düz anlamıyla kuşatma altındaki Bosna'da yaşamın hem hepimizin günlük hayatına benzeyen ve aynı kuşatmada, yoksul, harap dünyası ve onu bize uzak kılan televizyon ekranının mesafesiz uzak yabanıllığını anlatan Ademir Kenoviç'in 1997 filmi ***Kusursuz Çember/ Savrseni Krug***, içinde yaşadığımız çemberi bize bir daha çizerek gösterir. Korkularımız yüzlerini bulur. ***Masumiyet***'in Yusuf'undan, ***Tabutta Röveşata***'nın Mahsun'una ***Usta beni Öldürsene***'nin ölümü yüzlerde gören İshak'ı ile asker kaçağı palyaçoya, ***Nehir***'deki suskun delikanlıya kadar yüzünü bulan korkularımız nedenlerini de açık etmeye başlarlar.

Macar Szabo'nun 1993 yapımı ***Çocuk Cinayetleri/ Gyerekgyılkossegok***, terkedilmiş bir yaşlı kadın ve çocuğun küçük ve terkedilmiş evleri, ıssız ve kullanımsız eskimiş nehir kıyıları, boş ve işlevsiz tren rayları, hamile ve kimsesiz bir kız çocuğu ve cinayet işleyen çocuk; Meksikalı Dana Rottenberg'in 1992 filmi ***Ateş Meleği/ Angel De Fuego***, yine bir sirk, alabildiğine dışa-

rıdaki sayılan bir insan topluluğu, uzaktan görünen Meksiko şehri, hem toplumsal yaşamdan itilen, hem de iç dünyasına saldırılan yeni yetme bir kız çocuğunun yokluğa giden öyküsü; Singapur'dan Eric Khoo'nun ***12. Kat/ 12 Storeys***(1997) filminde, Singapur ufkunu kaplayan bloklarında, hücreleşmiş dairelerinde, kendi dertlerine gömülmüş, birbirinden habersiz, bezgin ruhlar; Amerika kıtasından New York'tan Pazar'daki işsiz ve evsiz kalmış muhasebeci ve eskimeye bırakılmış bir oyuncu, bu ikisinin, bir hiç olmanın pazar gününde, hâlâ yaşadıklarını kanıtlamak için girdikleri kendi öykülerini yaratma çabası, hep kusursuz çemberi anlatırlar, bizlere; bütün kara parçalarında, bütün öteki izleyicilere.

Birbirini Ziyaret Eden, Karşılaşan Kamusallıklar

Klasik kamusal alanın yerini bir başkasına bırakmakta olduğu, artık herhangi bir şekilde kamusal alandan söz edilemeyeceği geçerli bir önerme olabilir. Bu önerme alternatif kamusal alanların üretilemeyeceği anlamına gelmez. Bireyin ve toplumun, kamusal ve özel yaşam alanlarında, yaşanan deneyimlerin ifadelendirilmesi ve dönüştürülmesi ve ortak yaşamın bilgilerine doğru kendini genişletmesi; insanın kendi kendini ve yaşamı, çevresini ve ilişkilerini üretme faaliyetiyle birlikte yeni kamusal alanları üretebileceği düşünülebilir. Modernizmin dönemini kapatıp yerini postmodernizme mi devrettiği; elektronik kültürün, coğrafyasız kentlerin, toplumsal alanın veya kamusal alanın yok olup olmadığı; bunun Türkiye ve uluslararası düzey için anlamının ne olduğu, kamusal ve özel alan ayrımı, sınırların silinmesi ve boşlukların, çözülmelerin ortaya çıkması ve bunların nasıl maskelendiği; alternatif kamusal alanların neler olduğu veya olabileceği soruları bir solukta cevaplanamaz elbette. Bu uzun dönemli pek çok çalışmanın içinden gelişebilecek yoğun ve uzun bir süreç ister.

Yine de kırık dökük ve bastırılmış öykülerin, farklı mekân ve zaman tasavvurlarının; bunların farklı temsil biçimlerinin, bir yüzyıllık öyküsüne onların tashih edilip, düzleştirilip doğrusal kırıksız ve kesintisiz, gelişmeci bir büyük anlatının içinde eritil-

dikleri modernist projenin karşısındaki duruşlardan bazılarına ve bu karşıtlığın belli başlı damarlarına bakabiliriz. Merkezi "Avrupalı" ya da "Kuzey Amerikalı" olmayan; oralı ve başka yerli her yerden gelen, dolayısıyla farklı deneyim ve bilişleri ile "merkezi" olanı ve onun eleştirisini de içinde barındıran bilgi, deneyim, dolanım ve gezginlik edinimlerinden gelen bilişsel haritalar arası bir diyalog, bize, kendimizi de anlatabilir ve dünyayı kavramamıza yardımcı olacak patikalar açabilir. Yeni avangardlar, kadın bakışı, marjinal sesler, üretime ve deneyime dayalı alternatif kamusal alanlar yeni çalışmaların dayanakları olabilir.

Avangardlar bu yüzyılda, bu ana anlatıyla girdikleri mücadelenin ve yenik düşmelerinin deneyimlerini üretken bir bilişe, bilgiye ve ortak bir dile dönüştürebilirlerse, yaşam, deneyim ve toplumdan kendilerini koparan mesafeyi tekrar geri kazanabilirlerse, alternatif kamusal alanın dinamiklerini besleyen bir kaynağa, modernizmin üstünü örttüğü o derin dehlizlerin öykülerini dillenebilir kılan bir dile dönüşebilirler. Bu dönüşmüş, ve sorumlu bir temsil ilişkisi olarak entelejensiyanın rolünün yeniden inşası ve belki kendini bu ortak toplumsal ve kamusal faaliyet içinde yok etmesine de dönüşebilir. Yaşadığı mekânın ve zamanın sesini ve bakışlarını derlemeye çıkan, çözülmeden ortak dile öyküler sunan farklı coğrafyaların filmleri, bunların birarada diyaloğa girdikleri mekânlar ilginç birer örnek olabilir.

80'li ve hatta 90'lı yılların sanayi dışında kalmış ve ancak festivallerde dünya sinemalarına çıkabilen politik filmleri, marjinal yapımları, aşağıdakilerin, bastırılmışın ve mağdurun öykülerini de seslendirdiği ya da seslendirebileceği söylenebilir. Aşağıdakilerin kendi seslerini ve bakışlarını bu filmlerin nasıl taşıyacağı ve temsil edeceği tartışılabilir. Sömürgecilik sonrası eleştirinin de ana ekseni "kendi öykülerine" ses verebilmek üzerine işlenir. "Öteki" öykülerle "öteki" izleyiciler karşılaşır. Bu karşılaşma deneyimi bizler için önemlidir. Festivaller böyle önemli bir karşılaşmayı mümkün kılan alanı açarlar. Karşılaşmanın dinamikleri yine iç içe açılan soruları beraberinde getirecektir. Öykü, anlatıcı ve ulaştığı arasındaki ilişki, içeriden ve çok yönlü bir bakışla dil-

lenip dillendirilmediği sorusu; anlatımın kompleks okumaya müsait olabilecek çok bakışlı ve katmanlı örgüsü; farklılığın, kitle üretimine uygun yeniden üretimler pazarında benzerliğe dönüştürülmesi gibi sorular iç içe örülmüştür. Yeryüzünün kendi bakışlarının ve seslerinin hepimize söylediği ortak öyküler var mı? Biz bütün "öteki" izleyiciler, zihinlerimizde verili öykülerle yeni dünya haritaları ile bütünleşmemizi tam da tamamlarken, bizi şaşırtacak, bize kendini anlatacak karşılaşma anları mümkün mü? Bu karşılaşma anlarında korkuyu ve öfkeyi yenip ötekinin kültürü ile daha geniş haritalara ulaşmak mümkün mü?

Eğer postmodernizmi bir dönemin baskın üslup ve tarz birliği olarak görecek, modernizmden farklı bir dönemselleştirmeye gideceksek bile, bu dönem içinden üretilen her türlü aykırı, değişik, alışılmamış, tanımlamaya alışık olduğumuz, bir öncekilerden farklı olan her şeyi postmodern kategorisi altında genelleyemeyeceğimizi düşünmemiz gerekiyor. Eğer modernizmin bitip bitmediğini bile sorgulamaya gerek kalmadan, postmodernizm kuramsal ve kavramsal düzeylerden çok düz kelime anlamıyla modernizm sonrası her şey diye kavranıyorsa, analitik olarak söyleyecek bir şey kalmıyor demektir. Bir dönem olarak modernizm nasıl kendi içindeki aykırılıkları uzlaştırma çabası idiyse, postmodernizm de bir kültürel mantık olarak aynı hegemonya savaşını vermeyecek mi? Bu tarz ve mantığı yapılandırmaya, modernizm kadar evrensel ve temel kılmaya çalışmayacak mı? Eğer modernizm geçmişin sanatını bugün ve yarın için mutlak, evrensel ve sonsuz kılmak pratiği idiyse, postmodernizm de, çokuluslu kapitalizmin kültürel mantığı olarak modernizmin yüce, evrensel ve böyle olduğu için üst sanat olan kültürel pratiğini popülerleştirecek, alttan geleni hegemonyası içinde uzlaştıracak, kendine kazandıracak, kitle kültürü endüstrisi ile tüm coğrafyalarda dolanımını sağlayacak ve kültürel mantığın ve pratiğin yaygınlığının en üst aşaması olmasın? Üstelik şimdi öyküler her zamankinden daha çok bizi, farklılıklarımızla anlatıyor. Dünya eğlence endüstrisinde hepimizin karakterleri oynuyor. Homoseksüeller, özgürleşen kadınlar, siyahlar,

Uzak Doğulular, özürlüler; postmodern bir "sirk"te memnun ediliyor olabiliriz. Yeryüzü pek yakında düzleştirilmiş bir küre de olabilir. Modernizm sonrası olan bir şey var: modernizmin meşhur mumya kompleksinin daha ileriye gitmiş olması.

Herkes öyküsüne bir miktar "öteki"nden katabilir. Hollywood senaryo yazım sektörü, 'kaç miktar etnik çatışmanın', 'ne kadar AIDS'linin, hangi seyirlikte "iyi iş" yapabileceğinin tarifnamelerini çoktan çıkarmış görünüyor. İşçi sınıfı dışarıda kaldı; hesaplaşması ağır olan sorunlar, uzun sessizliklerin öyküleri de artık filmlere girmiyor. Nelson Pereira Dos Santos ***Gözyaşı Sineması/ Cinema de Lagrimas***'ında (1995, Brezilya) dünya sinemalarının yüzüncü yılı değerlendirmesi içinden Latin Amerika sinemasına bakıyor. Ve bu bakışta diğer kıtalardaki ortak tarihi görmemek imkansız. Güney Amerika kıtasına bakarken Devrimci ve Üçüncü Sinemanın ve yaygın tür filmlerinin ardında hepsinden daha güçlü yatan melodrama bakıyor. Yaşam melodramlaştıkça sinema da melodramlaşıyor. Anneleri, teyzeleri ağlatan filmler bu yüzden bu kadar çok yapıldılar. Sömürgecilik altında ezilmiş, bastırılmış, kimliği unutturulmuş, modernizmin ve emperyalizmin şiddetine maruz bırakılmış toplumlarda 18. yüzyıl formu yeniden ısıtılıp sunulmuştur. Geçmişle bağların kesildiği bu ortak tarihin ve kültürün yerine o filmler, o sinema, yıldız mecmuaları modern bireylerin, kadınların, ailelerin nasıl olmaları gerektiğini, Viktorya dönemi patolojileri yenik, kırgın aşklar ve buğulu gözlerle anlatmıştır. Ama her nedense filmin homoseksüel baş kahramanlarından biri AIDS'ten ölür. Üstelik gençtir, duyarlıdır ve en üretken olabileceği bir dönemde göçüp gider. AIDS'in melodramı aşan bir konu olmasının ötesinde bir film konusu haline indirgenişi modernizmin yöntemleri arasındadır ve yaygın olan kanıyı aslında pekiştirmek ve ona bağlı ideolojik söylemleri güçlendirmek üzere bir işlev görür. Neden sinema homoseksüelleri AIDS'ten öldürmeyi kendine iyi bir melodram konusu olarak seçmiştir? Neden Dos Santos, melodramlar üzerine yaptığı bir yolculukta böyle bir alt öyküyü seçmiştir? Realizmin hastalığı verem, modernizmin kanser, postmodernizminki de AIDS midir?

Modernizmin, kendinden önceki dönemin anlatılarını da ödünç alarak, anlatımlarına kazandırdığı, bir zincirin halkaları gibi birbirine bağlı plotların gelişmeci bir sona doğru doğrusal ilerleyen ana anlatımı; anlatının bütününü çevreleyen bir konuyu ve herkesin öyküsünü anlatmayı görev edinmiş bir üst konumu belirler. Modernizmin eleştirisi bu yüzden temsil ve anlatım üzerine yoğunlaşır. Anlatımın ve temsilin kırılması bir başkaldırı olarak değerlendirilir. Tam bu noktada, Brecht ve Benjamin hem anlatımın hem de temsilin diyalektik yönteminden söz ederler. Benjamin, yoğun temsilin diyalektik imajını: "pek çok ilmek grubu, geçmişin örgüsünü temsil ederken geleceğin içine doğru uzanır." diye açar (Benjamin, 1981: 57, aktaran Willemen 1994:142). Kimin öyküsü nasıl anlatılacak sorusu, kaçınılmaz olarak modernizm söylemi içinden sorulur. O yüzden kimin öykülerini, kim ve nasıl söylüyor; ona bakarken, toplumsal varoluşa nasıl bakıldığı, bu bakışın anlatımının ne olduğuna da bakmamız gerekiyor. Willemen, kültürel pratiklerin yeni avangardının modernizm ve realizm karşıtlığının eski yola çıkış sorusu olan "nasıl konuşmalı?" yerine "toplumsal varoluşu nasıl anlatmalı?" sorusunu sormakla 90'lar için bir öncü çıkışın mümkün olduğuna işaret ediyor (Willemen, 1994: 143). Toplumsal ve tarihsel süreçlerin karmaşık örgüsünün temsili (Brecht) ile üretimle tüketim arasındaki alanı izleyicinin tarihsel deneyim ve bilgisine açan bir anlatım, birlikte besleneceğimiz bilişsel bir ağı hazırlayabilir (a.g.y.). Willeman, günümüz yeni avangard yönetmenlerinden Amos Gitai'nin film çekimini dalyana çıkmak olarak nitelendirdiğini aktarır.

Mekânın kendi dili bir dizi söylemi kendi başına bir metin gibi sunabilir. Bir kentin günlük yaşamı, temposu, yolları; uzanıp giden kıraç toprak; yalnız ve küçük bir kulübe, karakterlerin ve öykünün izleyici üzerindeki etkisini geliştirmek için varolan bir geri plan gibi değil, kendi öyküsünü izleyicinin toplum ve tarih sorgulamasına sunan bir ses ve bakış gibi filme girebilir.

Geleneksel olan imajın toptan tüketimine direnip, yaygın turistik bakışı kırıp karmaşık bir okuma alanı açabilir.

İçeride ve Kıyıda: Öykülerin Jeopolitik Estetiği

"Üşüyorum", diyordu bütün karakterler Mike Leigh'in ***Çıplak/ Naked*** (1993, İngiltere) filminde.[2] Gri Londra'da işsizlikle sıkıcı işler arasında, Thatcherizm'in, "küreselleşmenin", büyük kentleşmenin ortasında, her an savunmaya hazır ama korunmasız, bir o kadar incelip hassaslaşmış derileriyle, her türlü acıtılmaya açık insanlar, köşelere büzülmüş üşüyorlar. Toplumsal, politik ve ideolojik olarak çıplak kalmış bir konumdalar. Bir kaos vakti: güzel ve çirkinin; şiddet ve yumuşaklığın çatışmalarından sürekli bir kararsızlık ve kargaşa kalıyor. Alma Ata'da bir yaz, bir grup genç ve onların soğuk geceleri. Ölümle yaşam arasında koskoca bir kararsızlık ve kargaşa duygusu anlık, rastlantısal günleri dolduruyor. Hırçın sevişmeler, isteksizlikler, uyuşturucular, inançsızlıklar ve şiirler. ***Üç Köşeli Şapka/ Azghyn Ushtykzan Az Aby***'deki (Ermek Shinarbayev, 1993, Kazakistan) genç ozan, ***Çıplak***'taki gezgin genç filozof gibi. Her ne kadar Johnny, şiddetin en acımasız noktalarını zorlayan, "en karşıt kahraman" olsa da duyarlılıklarında güçlenmektedir. Farklı coğrafyalarda 1990'ları yaşamaktalar. Pekin'deki işsiz gençler bir yandan alabildiğine içerek katılıyorlar 90'ların umutsuz çehresine. Nedenlerini yitirmiş, olup bitene uzaktan bakan, ama akmakta olan günlük yaşamın karmaşasında var olabilmeyi becermek isteyen gençler bunlar. ***Pekin Piçleri/ Beijing Bastards***'ta (Zhang Yuan, 1993, Hong Kong-Çin) ozanın ve filozofun yerini genç bir rock grubu alıyor. Şarkı sözleri film boyunca bir üst anlatıyı sürdürüyor, tıpkı Çıplak'taki filozofun konuşmaları gibi. Öykünün cümleleri bu şarkı sözlerinden oluşmaktadır. Bir başka anlatım da Pekin sokaklarına yapılan uzun tarama, gezdirme ve kaydırma çekimleriyle gerçekleşiyor. Ken-

[2] Ayla Kanbur dikkatli bir izleme çalışmasında Leigh'in bütün karakterlere bu sözü söylettiğini tespit ediyor (sözlü kültür referansı olarak veriyorum).

tin yükselen binaları, ara sokaklar, apartman içleri, günlük yaşamın bir belgesel üslubuyla kaydedilmesi ile bu mekânlar filmin yan karakterlerini oluşturuyor. Biz bir yanda, genç bir kadının, bir kadın olarak cinselliği, özgürlüğü, bedeni ve taşıdığı çocuğu adına sevgilisini ve sevgisini kaçırışını; adamın, sevginin, karşısındaki diğer insanın ve yol boyunca kendisinin izini sürüşünü izliyoruz. Öte yandan ise, bir yazarı, arkadaşlarını, bir rock grubunu, onların seyirci kitlesi bir grup Pekinli genci, kalabalıkları, ara sokakları, depoları, salonları art arda karelerde görüyoruz. Alışılmış bir film anlatımında olması gerektiği gibi bu kareler birbirleriyle ilişkilendirilmiyor. İlişki arka planda, yağmurlu bir Pekin sabahında, bisikletleri ile caddelerden akan insanlarda; yükselen binaların yüzleriyle arka sokakların küskün, yorgun cephelerinde; o sokaklardaki günlük yaşamın inanılmaz suskun diyaloğunda kuruluyor.

Yine 1990'lı yılların başında Hong Kong'da bir güz vakti, Foi Wai'nin ailesi, Çin'le bağlanmanın arifesinde, pek çok hali vakti yerinde aile gibi Batı'ya göçe hazırlanmaktadır. Anne ve babası, ağabeyinin Kanada'da başlayacağı Üniversite eğitimi için, ön hazırlıkları yapmak üzere ağabeyi ile birlikte Kanada'ya gitmişlerdir. Wai Hong Kong'da büyük annesi ile kalmıştır. Sahilde gezerken, Japonya'dan bir süreliğine Hong Kong'u ziyarete ve Çin yemekleri yemeğe gelen Tokio ile karşılaşır, tanışırlar. Clara Law'ın ***Güz Mehtabı/ Qiuyue*** (Hong Kong-Japonya, 1992), bu iki gencin gelişen dostluk ilişkileri ile, ***Çıplak***'tan ***Üç Köşeli Şapka***'ya, ***Pekin Piçleri***'ne kadar uzanan, büyük metropollerdeki insan, belirsizlik, kargaşa sorgulamasına, akıp gidenle yitip giden ve izler bırakan içinde insan, kültür, dostluk söylencesine, yumuşak ve sevecen bir dille katılır. Film, hem anlatımsal, hem temasal, hem görüntüsel analiz gücüne, teknik açıdan 1990'lara ilişkin form ve üslup denemesini de ekler. Otuz beş mm'lik konulu filme, amatör video kamera geçişleri katılır. Film

estetiği ile video estetiği kaynaştırılmıştır.[3] Tokio elindeki kamerası ile kişisel görüşünü ve yorumunu filme karşı, filmin içinden ve filmle beraber izleyiciye aktarır. Onun video kamerasının gözünden baktığımızda, "öteki"nin gözüyle şehri izlemiş oluruz ve bu "öteki"nin bakışı, aynı zamanda turizmin içinden bir bakıştır. Ayna camlı yüksek binalardaki yansıması ile şehir görüntüsü, bize çevrenin, mekânsal görüntü aktarımının, bir filmin yazılması, okunması, analizi için nasıl da ilginç bir metin oluşturabildiğinin iyi bir örneğini sunar. Filmin seyircisi ile kurduğu ilişki ve eleştirel bakış için, pek çok eleştiri düzleminden biri de kültür, çevre örtüsü/örüntüsü (mekân) ve dönem (zaman) dokusudur. Bu doku, filmde görüntü ve anlatım dilinin yeniden yazılabilir ve okunabilir olmasını sağlar.

Güz Mehtabı, kent yansımaları ile açılır. Ayna cepheleriyle kent yabancılaşmanın, sterilleşen toplumsal yaşamın ipuçlarını verir. Kuş bakışı verilen tarama ve gezdirme çekimleri kentin geometrik, planlı, "muhteşem abidelerini" tanıtır. Her uygarlık kendi abidelerini sergilemek istememiş midir? Film körfezde kalmayan balıkları, bütün sakinlerinin terk ettiği balıkçı köyünü, kültürel ve kişisel tarihlerin hüzünlü göçünü anlatır. Tokio geleneksel Çin yemeği yemek istemektedir. Israra dayanamayan Wai sonunda Tokio'yu alır yemeğe götürür. Tokio ise geldikleri McDonalds'tan hiç de memnun değildir. Geleneksel Çin mutfağı ile McDonalds'ın ne alakası olabilir? Wai burasının onun için çok önemli bir geleneği olduğunu anlatır. İlkinden on yaşına kadarki bütün doğum günlerini şu arka köşedeki masada kutlamışlardır. Kız arkadaşları ile dertleşmek için de hep buraya kaçarlar. Ama şimdi çok üzgündür; çünkü Kanada'ya gittiklerinde, burayı bir daha görmeyecek, onun hayatındaki bu gelenek de yok olup gidecektir. Clara Law, bu sevimli ironik bölümde belki de günümüzün en çok tartışılan felsefi, toplumsal hatta yaşamsal sorunlarına ve onların ikili seçeneklere indir-

[3] Burada sözünü ettiğimiz video estetiği ile 1960'lardan beri var olan ve medyaya karşı eleştirel bir tavırla gelişmiş, video aracının deneysel kullanımından çıkmış, dil ve estetikten söz etmekteyiz. Her ne kadar otuz küsur yıllık video art tarihi pek çok farklı form ,tarz ve üslup üretmişse de; en önemli ortak karakteristiği ve muhalefet noktası, bireysel ya da grupsal bakış açılarının baskın medyaya karşı özgül eleştirici dili önemseyip geliştirmiş olmasıdır.

genmiş düzlüklerine bir tür yeni boyutlar ekliyor, yeni sorular getiriyor. Bu arada muhtemelen, küresel ekonominin ve yeni film sanayinin yeni ilişkilerini de akıllıca kullanarak, filminin para kaynaklarını bir araya getirirken McDonalds'ın payını büyük tutuyor.

Yönetmenin, yeni dünya düzeninde, dünyalı para kaynaklarını nasıl kullandığını bir yana bırakarak, tekrar küreselleşme, Amerikan metropollerinin postmodern mantıklı kültürleri ile yerel kültürlerin, geleneklerin, karşı karşıya gelmesi konusuna dönelim. Görebildiğimiz kadarı ile, bir yandan sınır ve formları zorlanan şehirlerin, kültürel, kişisel özelliklerini yitirdi yitirecek bireylerin -özellikle de genç kuşağın- bir yandan anlamsızlığın, amaçsızlığın umutsuzluğun getirdiği çözülmelerin; öte yandan, merkezlerini, mekânlarını, alışkanlıklarını ellerinde nasıl tutabileceklerinin şaşkınlığı içindeki göçmenlerin ya da göçer hale gelen dünyanın karşısındaki bu karmaşık kültürel yumak ve ilişkiler bu ikili alternatife -Jameson'ın sözünü ettiği- sığamamaktalar. Ayrıca bu ikili indirgemecilik gelecek beş on yılları anlamaya ve yaşamaya da yetmeyecek. Dünyanın küresel bir köye dönüşmekte olduğu savı, özgül yapıları, tarihleri, kültürel birikimleri yok sayan bir düzleştirici mantığı, ve bir tür belirsizliği beraberinde getiriyor. Buna muhalif olarak, geleneksel kültürün korunması adına, özgül özelliklerinin tarihi olmayan kendinden menkul ve değişemez karakterler olarak özüne dönüldüğünde, bozulmamış mumyalar gibi yeniden günlük kültürel deneyimlerin bir parçası olabileceği savının getirdiği belirsizlik ortamı ise her şeyden daha pahalıya mal olacak gibi duruyor. Aslında birbirine bu denli zıt iki konumun da yöntem ve mantıkta birleştikleri nokta, tarih ve toplum ilişkisine baktıkları yer. Toplumların tarihinin kırılma ve hakim bir tarzdan diğerine geçiş anlarında parçalanan, yitip giden ve bastırılanlarla ilgili bir büyük sorunsalın farklı tezahürleri ile karşı karşıyayız. Yöntem ve mantık sorunu da toplumsal yapıların, kültürel, yaşamsal deneyimlerin süreç ve kendi dinamikleri içinde güncelle kaynaşan yeni yapılara , kültürel, yaşamsal deneyimlere ve kimliklere dönüşmesi ve değişmiş olmasının göz ardı edilmesinde yatmaktadır.

Jameson'ın sunduğu yerel milliyetçi kültürlere karşı, çokuluslu kapitalizmin Amerikan metropolünün postmodern kültürü alternatifinin, göründüğü kadarı ile hiç de o kadar net bir ayrım olmadığı ortadadır. Ayrıca Ahmad'ın da dediği gibi, ne kuramsal bir zemin ne de ampirik bulgular, şu "üçüncü dünya" burjuva milliyetçiliklerinin postmodernizmle herhangi bir sorunu olabileceğini söylemekte ya da desteklemektedir (Ahmad, 1987: 8)... Zaten isteklerden öte bir sistemi birlikte yaşadığımızda ahtapotların bile değişimlerden payını aldığını biliyoruz. Ama galiba önemli olan, merkez çevre ilişkilerinin de bilişsel sınır çizgilerinin farklı geliştirilmek zorunda oluşu; çünkü, birinci dünyanın içinde üçüncü dünyalar olduğu gibi üçüncü dünyaların içinde de birinci dünyaların olduğunu biliyoruz.

Oysa ***Güz Mehtabı*** belki bir kez daha yakalanamayacak anların özelliğine, geçmişle bugünün hüzünlü serüvenine bakıyor. Bakarken de ironi ile beraber bize seyretmenin ötesinde sorgulamayı sunuyor. Wai'nin kişisel tarihi tıpkı pek çok insanınki gibi ve pek çok kültürün de başına geldiği üzere kesintiye uğrayacak. Kanada'ya göç demek, sevdiği, ona ait olan her şeyin geride kalması demek. Tokio, Wai'ye "üzülme, McDonalds'lar her yerdeler ve inan, ben çok yer gezdim, hepsi de birbirinin aynı." Wai öfkeli: "Hayır aynı değil! Aynısı olamaz!" McDonalds'ın filme yaptığı maddi katkının reklam değerinin dışında, metin çözümlemesine baktığımızda; Wai için burası herhangi bir yemek yeme yeri değil zaten. Burası onun çocukluğundan beri arkadaşları ile birlikte olduğu yer. Kendi dostlarının kendi şehrinin bir mekânı ile Kanada'daki bir yer aynı olabilir. Türkiye'deki deyişle: *"gönül ne kahve istiyor ne kahvehane; gönül dost istiyor, kahve bahane."*

Tokio ise bir gezgin, bir turist; mekânları, merkezleri, gelenekleri dolaşıyor. Geleneksel Çin yemeği istiyor. Kültürel mübadelenin, farklılıkların toleransının, "öteki"nin kabulünün en kolay gerçekleştiği alan; kültürlerin vitrinindeki "ulusal" mutfaklar ve edebi, sinemasal hatta bilimsel turizme meta olan, ulusal kültürel mirasların görsel sergileri. Eğer batı metropollerinin görkemli müzelerine gitmedilerse; yerel vitrinlerde sergilenen uygarlık tarihleri (ki

burada da bir sınıflandırma mevcut sanat ve zanaat ürünleri gibi) gezilebilir. Ya da bize o bildik anlatıcıların aktardığı imajları arar ız: yağlı bilmem kimler, pis...lar, kokulu..., hilekar şunlar gibi (boşlukları siz doldurun). Tokio da gelenekleri ve tarihi olmayan Amerikan mutfağı yerine geleneksel Çin mutfağından yemek istiyor. Wai'ya göre ise Amerika'nın 200 yıllık tarihi en azından babaannesinden daha yaşlı. Çünkü Babaanne ayakta kalabilen geleneklerin temsilcisi; tabii Çin mutfağının da. Wai, Tokio'yu alıp eve götürüyor. Tokio, büyükannenin yemeklerinden çok memnun. Wai ise yine hüzünlü. Aslında yemeklere aldırdığı yok. Büyükanne de, ilişkileri, anıları, Hong Kong, sevdiği her şey gibi Kanada'ya gidemeyerek, geride, yalnız kalacak. Onunla geride kim kalacak, kim konuşacak, o ölürse kedisine ve Buda'sına kim bakacak? Wai, okulun yolunu, bir daha göremeyeceği için aşkını söyleyemediği arkadaşını, küçükken hafta sonları gittikleri denize bakan kayalığı, terk edilmiş balıkçı kasabasını, güz şenliğini, fenerleri (şimdilerde plastikten, hazır satılan), arkadaşlarını, bir gün hepsi birer birer bir "Batılı" ile evlenip gidecek Hong Kong'lu kızları düşünüyor. Erkek arkadaşı gibi, okulda bütün notlarını yükseltip, bir üst aşamaya geçme hırsına kapılamıyor. Yükselen ve değişen değerlere aldıramıyor, Tokio'nun turistik gelenekler ve görenekler merakına da. Kendi mekânına, ilişkilerine takılıyor kafası; anılar yaratmak istiyor. Kağıttan yapılan dilekleri, fenerleri, su kıyılarını seviyor. Tokio'ya da böylece, alternatif bir kültürel dolanım sunuyor. Tokio ile Wai kendilerini ayıran ulusal sınırlar, farklı dillere, toplu bilinçaltının Çin-Japon düşmanlığına, aralarındaki yaş farkının getirdiği farklı cinsel ve duygusal sorunlara rağmen, ortak ve az kelime ile kotarılan bir üçüncü dille anlaşıyor ve dost oluyorlar. Güz şenliklerini Çin ve Japon geleneklerinin karıştığı bir harmanda, terk edilmiş kayalıkta ve balıkçı köyünde kutluyorlar. Film iki çocuğun dostluk öyküsünden başlayarak, genişliyor; evrensel bir dile, kültürel kaynaşmaya, oradan günümüzün önemli tartışmalarına: göç, tarih, toplum, şehir, sanayi, doğa, insan ilişkilerine uzanıyor. Kadın, erkek, cinsellik, yaşlılık, çocuk, din, hatta koca bir şehirde bir apartman katında bir odada hapis kalmış bir ev kedisi ve topluca yaşama dair insanca sorular soru-

yor. Öte yandan semptomatik olarak, tam da postmodern bir estetiği aynı anda taşımaktadır.

Tokio da belki en az *Çıplak*'taki Johnny kadar umutsuz. Ama her ikisi de çevrelerine karşı duyarlı; her ikisi de diğer büyük kentlerdeki gençler gibi kafaları karışmış bir belirsizliği güdüyorlar ama her şeye rağmen, yaşamak için de direniyorlar. Yalnız Tokio daha kolay sevilebilir bir karakter. Law, Leigh kadar keskin bir eleştiri yapmıyor belki de. Ya da Leigh batılı bir metropolde olmakla birlikte, daha modernist bir konumdan konuşuyor. Tokio hırssız ve öfkesiz sevişebiliyor. Kendinden yaşça büyük olduğu için rahatsız olan kadını rahatlatabiliyor. Belki o, tam da bu cinsellik noktasında üşüyen insanların birbirlerine dokunup, anlayıp yardım edebileceklerini düşünüyor. Dünya tarihinin tartışmalı yazıldığı bir zaman diliminde birisinin ona, onun tarihi ile ilgili sorular sormasını istediğini söylerken anlıyoruz ki; o da, Alma Ata'daki, Londra'daki, Meksiko kentindekiler kadar yalnız ve "hiç kimse". Kalabalık sokaklar, yeni şehrin yeni abideleri, sanayi artıkları, televizyon ekranları ve dünya haberleri açısından hiç kimse. Birisi onunla bir röportaj yapsa oysa. Babasının işini, kaç kardeşi olduğunu, annesinin saçlarını, en sevdiği dondurmayı, yaşamındaki ilkleri sorsa. Birileri onun da *BİRİSİ* olduğunu hatırlasa ve ona da hatırlatsa; o bu soruların cevabını unutmadan... Tokio sevmeyi unutmadığı için olsa gerek, insan sıcaklığını Wai'den, dilini hiç anlamadığı ama yemeklerini iştahla yediği büyükanneden, ve bir turist olarak gittiği şehirde bir göçmen olarak yaşayan, eski kız arkadaşının ablasından (bir gecelik ilişki ile başlamış beraberliklerinden) alabilecektir. *Çıplak*'taki Johnny öfkelidir, hırçın ve saldırgandır; sevişirken acıtır, incitir. Bu yanını sanki Mike Leigh de pek anlamamaktadır. Ama o da çıplaklığın içinde bir yerlerde sakladığı duyarlılıkla diretir. İnatla konuşur insanlarla; felsefesini tartışır; söylemini gezdirir, tartar. Zorlar insanları, acıtarak, rahatsız ederek, dürterek. Giderek daha da açılmış kişisel mahremiyet alanlarına tecavüz eder. O mütecaviz bir gezgin, ahir zaman filozofudur. "Yüzüme bak!", "benimle kavga et" ama birbirimize birileri olduğumuzu hatırlatalım demektedir belki de. Tokio şehrin su kıyılarında, beton

arkların altında aşkı yeni yaşamakta olan Wai'ye cesaret verir. Onu yürek atışlarının ne kadar da doğal olduğuna; olması gerektiğine ve belirsizliğe, ayrılığa, göçe ve unutkanlıklara rağmen yaşanması gerektiğine ikna eder. Şehrin ışıkları sulara yansır ışık dalgaları da beton arklara.

Macaristan'da bir başka su kıyısı. Tuna boyları. Sanayi artıkları Tuna kıyılarına vurmuş. Paslı metaller, demir hurdaları terk edilmiş vagonlar, hiçbir yere uzanmayan tren rayları, çöp tepeleri; hâlâ akan Tuna, hala uçan martılar, hâlâ oynayan çocuklar. Annesinin terk ettiği Zsolt, evde yatalak kalmış büyükannesine bakarken, Vagonda tek başına yaşayan küçük hamile kıza karşı yakınlık duyarken; diğer çocukların dünyasına yabancı, sanayi artıkları arasında bir bilimkurgu kahramanı kadar yalnız ve "yetişkin" olmak zorunda kalmış bir çocuktur. Zsolt'la eskiden bir tiyatro sanatçısı olan büyükannenin ve terk edilmiş vagondaki küçük hamile çingene kızın tek tek ilişkilerini oldukça çarpıcı ve özgül bir film estetiği ve anlatım diliyle aktarır yönetmen Ildiko Szabo. ***Çocuk Cinayetleri/ Gyerekgyılkossagok*** (1993, Macaristan), yaşanmakta olan felsefi ve toplumsal nihilizmin ve savaşların, kafa karışıklığının ve işsizliğin, hiçliğin ve yoksulluğun ötesinde, böyle bir dünyada çocuk olmanın nasıl bir şey olabileceğini bize düşündürür. Çocuksu bir hainlikle ihbar ve dolayısıyla ihanet eden bir çocukla, cinayet işleyen bir çocuk ve karnındaki bebeği her şeye rağmen sevip, korumaya çalışan başka bir çocuk, arkalarında uzayıp giden toplumsal çatışmanın önünde bize bakarlar... Szabo, siyah beyaz çektiği bu filmde bir çağ portresi çizer. İyi işlenmiş, hüzünle söylenmiş bir görsel şiir çıkarır karşımıza. Hatta bu şiirsel kamera en geniş tarihli, evrensel sorularını yüzümüze vurmaktadır. Masumiyet; suç ve ceza; kamusal ve kişisel alanlar sorgulanmaktadır. 90'larda olup bitenin öteki yüzüdür yüzümüze çarpılan. Yani terk edilenlerin cephesi; sanayinin posasını bıraktığı su kıyıları.

Terk edilmişliğin ve cevapları hâlâ verilmemiş geniş tarihli soruların başka bir örneği de Meksika sinemasından gelir. Yüzlerce yıllık terk edilmişlik ve dokunulmamışlığın sineması. Arturo Ripstein hemen hemen bütün filmlerinde, inatla her türlü

çöpün, artığın, tozun düştüğü yerden kaldırılmadığı mekânlarda; zamanın insana rağmen ağırlaşıp akamadığı bir sinema mekânı ve zamanı yaratır. Şehir bu kez, çok nadir, zaman zaman karenin bir kenarından, uzak ve yabancı bir kitle gibi görünmektedir. Mekânlar şehir varoşları, kasaba dışlarıdır. İnsanlar, mekânlar, zamanlar terk edilmiş yaşam öykülerinin kahramanlarıdırlar. Karakterler o kadar gerçek ve inandırıcıdır ki, uzansanız tutabilirsiniz. Bütün aykırılıklarına, kasti ve inatçı günahkarlıklarına karşın anlaşılabilir ve sevilebilirler. Ripstein, bu insanların, Katolikliğin, günah ve kutsal ayrımındaki ilişkilerini kurar. Meksika ve Latin Amerika kültürel tarihi, gelenekler yukardan kesilip, yeni din, adet ve kültürel formlar bu kesik üzerine eklemlendiğinde ortaya çıkan plastik, yoksullukların dil bulduğu brikolaj ikonları yarattı belki de. Plastik bebekler ve İsa, emitasyon dekorasyonlar, Meryem Ana tasvirleri, tozlu çerçeveler, toplama eşyalar, sanayi artıkları, plastik süsler. Umutların, yaşama direncinin enerjisinin bağlandığı formlar ve eşyanın sabit kaldığı, durağanlığın içinde ayakta kalmayı başarmış insanların şiiri.

Macar Zsolt'un öyküsüne, Meksika'dan bir başka genç yönetmenin, Dana Rotberg'in ***Ateş Meleği/ Angel De Fuego*** (Meksika, 1993) filmindeki Alma katılır. Meksiko kentinin varoşlarından suç ve cezanın, kutsal olanla günahın ince kopuk ayrımında, bir meleğin masumiyetini kaybetme öyküsüdür. Olabilecek en aşırı zıtlıklar arasında gerilmiş bir sarkaç, salıncak üzerinde salınan *ateş meleğinin* kanatlarını kırarlar. Bir melek kanatlarını yitirir; bir çocuk da masumiyetini. Utanma suçluluk elbiselerini giyinirken; ateşin, suyun, ve rüzgarın ruhunu günahlardan arındırması için çıplak kaldığında, Alma masumiyetin olmadığını öğrenir. Kültüre, tabulara, inançlara anlatım, öykü ve gösteriye, terk edilmiş insanlara alabildiğine şefkatle ama bir o kadar da acımasız bir eleştiri ile bakılmıştır.

Kent varoşlarında, kapı önlerinde ve yollardaki sokak çocukları kendi kamusal ve özel alanlarının öyküsünü başka türlü kurmaktadırlar. Dünya sinemasının genç filmcileri bize bu manzarayı ulaştırırlar. Sokak çocukları farklı farklı dağılır bu

manzaralarda. İngiliz sinemasının işçi sınıfı gerçekçiliği, "mutfak başı mizansenleri" geleneğinden gelerek, 80'li ve 90'lı yılların filmlerinin arka planında sınıf analizini hep saklı tutarlar. Öyküsü anlatılmayan "öteki"nin en sadık ülke sineması olarak İngiliz sineması, bizi, yine işçi mahallerinin arka bahçelerine, dar, çıkmaz sokaklarına, tren geçitlerinin altlarına götürür. ***Benim Güzel Çamaşırhanem***'de ***My Beautiful Laundrette*** (S. Frears), ***Uzak Sesler, Durgun Yaşamlar/ Distant Voices, Still Lives***'ta (Terence Davies, 1988, İngiltere), ***Çıplak***'ta, ***Yağan Taşlar/ Raining Stones***'ta (Ken Loach, 1993, İngiltere); kamera, bir kez daha dar koridorlu, küçük sofalı ev içlerinden kapı önü sohbetlerine, mahalle arası publarda birlikte söylenen şarkılara, ortak yaşamın, dayanışmanın arka sokaklarına yönelmektedir. 1980'ler ve 90'ların dili 1940'lar ve 50'lerin dilinden biraz daha sert ama umut payı tanıyan; ötesi, daha kararlı ve bu kez içine diğer ötekileri de alan bir İngiliz sinemasıdır. Homoseksüellerin, Asyalıların, kadınların ve çocukların öyküsü de işçi sınıfınınkine katılmıştır. Fransa, Paris'ten ***Köprü Üstü Aşıkları/ Les Amants Du Pont Neuf*** (Leos Carax, 1991, Fransa) ve dış mahallerinden gelen ***Protest/ La Haine*** (Mathieu Kassovitz, 1995, Fransa) ile kimlik ve sömürgecilik sorgulamalarının işsizlik ve yoksulluk sorgulamalarıyla örtüştüğü mekânlarda bohem ve kentli oluşun kozmopolitan vurgusunu aramaya çıkar. Amerikalı dostlar ise ***Pulp Fiction***'dan (Quentin Tarantino, 1994, ABD) Jim Jarmusch'un bütün filmlerine kadar yine yollara vururlar kendilerini. Koskoca ülke büyük bir sokak gibidir. Yol filmleri mitinin bağlandığı yer de burasıdır belki. Michael Sorkin'in "coğrafyasız kent"inin görünmeyen yüzünün haritaları bu yollarda çizilmektedir belki. Avare dolanırlar; sokaklarda aradıkları ortak yaşamı; kendilerine ait tüm bir yaşam alanı kılarlar. Evler bir konaklama yeri gibidir; özensiz, bir gecelik bir otel gibidir. Sokaklar ise; ölçeğini yitirmiş sokak çocukları için hem özel hem kamusal alandır. Sokaklarda, duygusal, tepkisel bir rahatsızlık hali dilini arar, ifadesini bulur.

Türk sineması 1980'lerde sokağını ve kamusal alandaki dilini kaybeder sanki; anlattığı kamusalı kurumuş bir mahremiyet

öyküsüdür; bu nedenle, bir iç mırıldanma, söylenme gibidir. Sokak önce yasaklanmış, sonra da unutulmuştur. Hafıza, hatırlamak, duygunun, ve duyabilme halinin yaslandığı bir yatak gibidir. Hafıza örselenirse hissetmek de örselenebilir. Sokak ve kamusal alana ait deneyimin kaydı silinirse, özel alan da eriyebilir. 1996'da Kamerasını sokağa çıkaran ***Tabutta Röveşata*** (Derviş Zaim, Türkiye) ve ***Eşkıya***'yı (Yavuz Turgul, Türkiye) seyirci coşkuyla karşılar; ama yönetmenlerin dili tutuktur; perdeden seyirciye söyleyemedikleri bir şey varmış gibi bakmaktadırlar. ***Eşkıya*** filmi susup susup, söylüyormuş gibi yapmaya koyulur; ***Tabutta Röveşata*** ise bunu yapamaz, seyircinin gözünün içine diker bakışını. Hong Kong'da ise; gece ve gündüz sokak her yerdedir. Özel alan bir yerlerin kenarına kıyısına tutturulmuş ekler gibidir; dardır; daha çok emanetçi dükkânı gibidir. Kar-Wai'nin kamerasına ***Chungking Ekspresi***'nde (1994, Hong Kong) bu görüntüler yakalanır. Büyük alışveriş merkezinin dibinde, pencereleri yürüyen merdivene bakan, bir karavan gibi küçük apartman dairesi ve pencereden gözün algısını zorlayan bir hareketlilik, kalabalık ve ışık cümbüşü evin yoksulluğu ile karşılaşır.

Kırmızı Havai Fişek, Yeşil Havai Fişek/ Paoda Shuangdeng (He Ping, 1993, Hong Kong-Çin), ***Tahta Adamın Karısı/ Wu Kui*** (Huang Jianxin, 1993, Tayvan) ve Ping ve Jianxin ile aynı kuşaktan olan Zhang Yimou'nun ***Şanghay Çetesi/ Yao a Yao Yao Dao Wai Pe Qiad*** (1995, Çin-Fransa) ve diğer filmleri ***Yaşamak*** (1994), ***Qiu Ju'nun Öyküsü*** (1992), ***Kırmızı Fener*** (1991) geleneksel Çin toplumunun yüzyıllık öykülerinden sade anlatımlar çıkarırlarken, mekân bir siluet olmaktan çıkıp, gelenekler, sıradan hayatlar, baskılar, zorluklar, insan tarihinin kırılıp, kopma anları, yeniden kurulan umutlar, tarihini dokusuna işlemiş bir atlas gibi açılır. Moufida Tlatli'nin ***Sarayın Sessizliği*** (1994, Tunus-Fransa) bir iç mekâna kapalı kadının ve toplumun onlara dayatılan sessizliklerinin tarihinin öykünün içine dokunabilmesinin çarpıcı örneğidir. Tlatlı'nın daha önce kurguda birlikte çalıştığı Filistin'li yönetmen Michel Khleifi'nin ***Üç Elmasın Masalı/ Hikayatul Sawahir a Thalath*** (1995, Filistin, İngil-

tere, Belçika) filmi çok ender rastlanabilecek olan bir gözle, öyküsünü, çocuğun bakış açısından anlatan ve anlatımın kalıplarını en iyi biçimde kırıp, aşan şiirsel bir dille söylenmiştir. Seyirci bu filmden de zihinsel deneyimle çıkar. Abbas Kiarostami'nin kendi serüveni içinden çıkardığı, ***Ve Yaşam Sürüyor/ Zandegi Edamé Darad*** (1992, İran) ve ***Zeytinlikler Altında/ Ziré Darakhtan Zeyton*** (1994, İran) filmlerinde günlük yaşamla örülü mekân kullanımı, deprem sonrası gezisinde, turistik bakışın çok uzaklarında; dolanım ve karşılaşma filmleri diyebileceğimiz belgesel 'sahiciliği'nde, kendiliğinden ayrı bir metin gibi çalışır. Özellikle de ***Zeytinlikler Altında***'da. Metinlerarasılık, modernizmin bir oyunu olarak, avangard metinlerde homojenliği kırıp, farklı metinler, farklı söylemler arası alanı açmak için kullanılmıştır. Bu alan yalnızca anlamsal değil, tarihsel de olabilir (Wollen, 1982).

Çokuluslu kapitalizmin kültürel mantığı postmodernizmin baskın, yüzer gezer bakışının, belirgin ve karakteristik olmayan, çoğulcu estetiğinin; ya da bu iddialarının ötesinde, dalyana çıkan ve vurgun yemeği göze alıp derine dalan yönetmenleri, yaptıkları filmle, anlattıkları öyküyle ve izleyicileriyle farklı bir ilişkiye girmektedirler. ***Kırık kalpler Adası/ Qunian Dongtian*** (1995, Tayvan) filminde Hsu Hsiao-Ming farklılıkların kuramı altında birarada yaşarken yakın geçmişin hesaplaşmasıyla bizi yüzleştirir. Bir kentin dokusuna karışan ve karıştırmayı göze alan Mohsen Makhmalbaf, ***Selam Sinema***'da (1994, İran) onca yıl sistemle uyum içindeyken; bu kadar güçlü ve ağır bir sorgulamayla; küreselleşmeye İran gibi kapalı ve dünyadan soyutlanmış bir yerde bile işsizliğin, kaygıların ve onları maskeleyen küresel kitle kültürünün benzeşen yüzlerini acı bir dille anlatır. Film bir tokat gibi kendi yüzümüzde patlar. Bu çalışmalara eleştirel ve kuramsal açıdan bakıldığında, kültür, kimlik ve değerler sistemindeki 1980'lerle başlayan çözülmelerin sona ermekte olduğunu, bazı yeni ve farklı estetiklerin kurulmaya başladığını görüyoruz. Belki bu, Willemen'in dediği gibi, bir yeni avangard, ya da Huysen'in iddia ettiği gibi, bir zorunluluk (Huyssen, 1988).

Benzeştirilmeye Karşı Ne Direnecek?

Farklılıkların uygunlaştırılıp benzeştirildiği bir kitle kültürü endüstrisi yeni dilleri, yerellikleri, yeni avangard duruşları da bir vakum gibi, ya da merkezkaçta oluşan hortum gibi çekip yutabilir. Her şeyden önce böyle bir endüstrinin böylesi geniş bir malzeme alanına ihtiyacı vardır. Çevre merkez için duygusal, görsel, şiirsel, deneyimsel, estetik malzemeler sunmaya devam eder. Küreselleşmeye, benzeştirilmeye karşı direnmenin ne kadar gerekli olduğu sorulabilir. Hatta gerekli görülse bile, böyle bir şeyin mümkün olup olmayacağı tartışılabilir. Yine de kültürün, bilincin, bilişin özgürlüğü; kurumsallaşmaması ve sanayileşmemesi; bilginin, felsefenin ve sanatın yaşamla bağlarının kopmaması ve aralarındaki mesafenin bir kara boşluğa, ifadesiz bir sessizliğe dönüşmemesi ile örtüşüyor. Örtüşme alanı insanların ve toplumların üretici kamusal alanı için bir zemin oluşturabilir. Bu zemin, alternatif üretim alanları, 2000'li yılların avangardı ve muhalif üretkenlikleri için diğer zeminleri üretebilir. Sorun ve soru; dolayısıyla, küreselleşme ve benzeştirilme olguları ya da tanımları değil; zevklerin, tatların, yaşama biçimlerinin, mekânla kurulan tüm ilişkilerin, zamanın tasarruf biçimlerinin (nerede, ne zaman, hangi faaliyetlerin nasıl yapılacağına ait bilgi ve eylemin) hazır mizansenler olarak üretilip tüketilmemesinde odaklanmaktadır. Bütün etkinlik alanlarında, yaşama ait bilgi ve bilişin bu mizansenlerle beraber düzgünleştirilmesi, uygunlaştırılması, yaygın ve egemen kılınması, henüz adını koyamadığımız, benzeştirilmenin bir adım ötesindeki bir durumla karşı karşıya bırakabilir bizi. Yaşamın, insan faaliyetlerinin ve bilginin simülasyonu ile üretilmiş ve buna endekslenmiş bir doğa, insan ve üretim ilişkisi bir gelecek tasarımından ürkütücü bir gerçekliğe dönüşebilir. "Doğru" örnekler üzerinden geliştirilmiş model hayatlarda yaşamak; "Show Room"ların konu mankeni olmak insanlık ve kültürler için küresel bir sorun olabilir.

Manny ve Lo (Lisa Krueger, 1996, ABD), 1990'ların kadın filmlerinden... İki kız kardeş ebeveynlerini kaybedince, toplumsal kurumların onları ayırarak yerleştireceği aile yanlarına, ço-

cuk evlerine düşmemek için direnirler. Amerikan sistemine göre onlara birer sıcak aile yuvası bulunabilir; ama onlar bundan kaçarlar. Kaçmalarının, direnmelerinin nedeni bir başka Amerikan bağımsız filminde kendini daha iyi açıklar: ***Oyun Evine Hoşgeldiniz/ Welcome to the Dollhouse*** (Todd Solondz, 1995, ABD). Aile, sevgi ve gündelik yaşam üzerine, toplumun farklı yüzlerini verirken birinin anlatmadığını diğeri tamamlıyor gibidir. ***Oyun Evine Hoşgeldiniz***'de bir ortaokul öğrencisi olan Dawn'ın öyküsü vardır. New Jersey'de, orta halli bir Amerikan mahallesi, üç çocuklu bir aile ve orta öğrenim kurumu üçgeninde, "çirkin ördek yavrusunun" günümüzün yükselen değerleri içinde yeniden temsilidir. Aile, tüketim toplumu gelenekleri, başarı, güzellik ve paraya dayalı iktidar ilişkileriyle toplumdaki vahşi ilişkilerin kristalleştiği bir yerdir. Dawn, zayıflığın, parasızlığın, başarısızlığın, gösterişsizliğin bağışlanmadığı; iyi giyimin, havalı görünmenin; müzikle, sporla, bilgisayarla sağlanan üstünlüğün ayakta kalmanın koşulu olduğu bir dünyada en önce ailesi tarafından ezilmektedir. Manny ve Lo ise böyle bir aile yapısından ya da herhangi bir kurumun ayrımcı himayeciliğinden kaçarlar. Toplumsal yapının kör noktalarında, kıyıda sürdürülebilen bir hayatiyetin nasıl toplumun ilgi ve kapsama alanı dışında kaldığının delili olarak yaşarlar.

Düşlerin gerçekleşebildiği başarı toplumunun ve ailenin eleştirisi daha kapsamlı bir sistem eleştirisine dönüşür. Bir insan ve toplumun bir bireyi olarak çocuğun yeteneklerinin, yaşamda ayakta kalma kapasitesinin, sistemin ve toplumun ona çizdiği planlardan nasıl da farklı olabildiğini anlatırken; burjuva toplumunun yaşam biçiminin bireyleri arasındaki ilişkileri organize edişinin eleştirisi yapılmaktadır. 1976 Kanada yapımı, ***The Little Girl Who Lives Down the Lane*** (Türkiye'de ticari olarak gösterilmeyen filmin Türkçe başlığını *Patikanın Aşağısında Yaşayan Küçük Kız* olarak çevirebiliriz; Nicolas Gassner, 1976, Kanada), küçük bir kız çocuğunun kasaba halkından kimsesizliğini gizleyerek yaşamaya ve ayakta kalmaya çalışmasının öyküsünü, gerilimli bir tonda anlatır. Küçük kız bir yetişkinden çok daha güçlü ve beceriklidir; kendi kendine yetebilmektedir. Hatta

vahşeti kaldırabilme ve uygulayabilme gücü yetişkinler arasında bile az rastlanabilecek ölçüdedir. 11 Yaşındaki Manny (Amanda) ve 16 yaşındaki Lo (Laurel) toplumun burnunun dibinde, onlara hissettirmeden yaşamaya çalışmaktadırlar. Aralarındaki sevgi ve dayanışma, öyküyü, sıcak bir kadın filmine dönüştürür. Direnişlerinin mümkün olan iki mekânı, bir Amerikan aile arabası ve yaşamın kurgulandığı, her şeyin içinde tamam olduğu "model evler"dir. Süper marketler ve hazır yiyeceklerle yerleşik yaşama ihtiyaç kalmaz; hep yolda yaşanabilir. Yolda yaşamak da bir Amerikan alt kültür mitidir. Böylece, film, Amerikan kitle kültürüne, küreselleşen aile tipine ve onun yaşam biçimine neşeli bir taşlama ile başlar. Manny bu "model evler"deki, "show room"lardaki aile fotoğraflarını toplar; kendine hayali bir aile albümü ve aile tarihi kurabilmek için. Model ev ortalama ve normal bir aile yaşamına göre kurgulandığı için, her evde olması gerektiği gibi, yerlerini gözü kapalı bulabileceğiniz uygun noktalara aile fotoğrafları konulmuştur. Eksikliğini duyduğu şey; normal ve ortalama olmanın ortak kültürü ve ortak tarihi olan bu anonim aile fotoğraflarıdır. Tıpkı ***Blade Runner***'da Rashel'in bir replika değil, insan olduğunu kanıtlamak için bu fotoğraflara ihtiyaç duyduğu gibi, Manny de bu kurmaca ve model dünyada kendi öyküsünü kurmaya çalışır. Bu evler onların geçici sığınakları, bir günlük "aile hayatı" potasına karıştıkları mekânlardır.

Yol Arkadaşı/ Compagna Di Viaggio (Peter Del Monte, 1995, İtalya) filmindeki, yaşla birlikte hafıza kaybı yaşayan profesör, hafızasını mekânlara kaydolmuş izlerden bulmaya çalışırken, yanlışlıkla aralarına karıştığı bir alışveriş turuyla, ev eşyaları satan büyük bir alışveriş merkezinde kendini bulur. Reyonlardan birinde sergilenen yatak odası modeline girer ve evine ya da bir otel odasına girmiş gibi hemen rutinleri yerine getirir. Ceketini çıkarır, dolaba asar; saatini çıkarır, komodinin üstüne koyar ve yatağa uzanır. Kurmaca dünyaların geldiği bu noktanın aşinası değildir. Kodları çözemez; zaten kendi yitik kodlarının peşindedir. Hatırlamak için tekrar tekrar adını soyadını ve

işini, dün ne yemek yediğini bir deftere not etmektedir. Bir fihrist, bir endeks hazırlama çabası içindedir.

Oysa ***Sentetik Keyifler/ Synthetic Pleasures*** (Lara Lee, 1995, A.B.D.) elektronik belgeseli, sentetik dünyanın, siber mekânın içinde doğa, tarih ve yaşamla kurulacak ilişkilerden örneklemeler alarak; gerekli verileri bilgisayar ortamına yükleyerek; ortalama ve en iyi örneğe göre simüle edilmiş; dolayısıyla uygunlaştırılmış örnekten model türeterek yapay deneyim mekânları yaratışının örneklerini bize sunmaktadır. Bu mekânda, bu mekânın pratikleri ve deneyimlerinde hafızaya, yaşamın bilgisine, bilişe, bilişsel haritalara gerek yoktur. Bu sanal mekânlar güvenceli, risksiz oyun parkurları, parklarıdır. Yapılması gereken bu siber mekânın temsil biçimlerini, yol yordamını ve becerilerini edinmek, uygunlaştırılmış bilişsel haritalardan kendinize uygun olanını seçmektir. ***Sentetik Keyifler*** yarı belgeselindeki bir konuşmacı elektronik makine ve insanın bu yeni ilişkisinin tanrılaşan insanı doğurduğunu söylemektedir. Konuşmacıya göre, kendi geleceğini ve gerçekliğini yaratmakta olan insan böylece en üst otorite konumuna ulaşmaktadır. Diğer bir konuşmacı ise, doğa ile uyum sağlama yetisindeki insanın şimdi doğayı kendine uydurduğu, uygunlaştırdığı bu aşamaya dikkatle bakılması gerektiğine işaret etmektedir. Elektronik belgesel, bize, Japonya'daki yeniden yaşam yaratma merkezlerinden görüntüler sunmaktadır. Yapay, kapalı; ama istendiği zaman gökyüzüne açılan kapaklarla üstü açık stadyumlara dönüşen golf alanları, kayak merkezleri ve okyanus kıyısı, büyük bilgisayar panelleriyle sürekli kontrol edilen, güvenli, steril, risksiz mekânlar, garantili deneyimler sunmaktalar.

Atsushi Hirata 90'ların genç, dinamik, başarılı çalışan insanlarından biridir. Tokyo gibi bir başarı megapolünde, gündelik hayatını titizce planlandığı bir yaşam tarzı vardır. ***Soğuk Ateş/ A Köldum Klada*** (Fridrik Thor Fridrikson, 1995, İzlanda-ABD) filminde, yaşamın gözün algı sınırlarını zorlayacak şekilde hızla aktığı, neon ışıkları, reklam panoları ile dikey büyüyen Tokyo kentinde, başarılı genç adam, Hirata, tatilini geçirmek için Hawai adalarına gidecektir. Golf oynamaya meraklıdır. Dağlık ve ekile-

bilecek alanların bile zor bulunduğu Japonya'da golf sanal mekânlarda olabilmektedir. O da Hawai'de kendine bir program ayarlar. Önceden ayırttığı bir golf merkezinde tatil yapacaktır. Büyük babası ise Hirata'nın altı yıl önce İzlanda'da ölen anne ve babasının cenaze törenlerinin geleneklere göre yapılması gerektiğini; aksi takdirde ruhlarının huzur bulamayacağını söylemektedir. Bu görev de genç oğullarına düşmektedir. Hirata geleneklere bağlı değildir ve onun başka planları vardır. Ama sonunda kabul eder ve İzlanda'ya gider. Bir başka ada ülkesi olan soğuk İzlanda'ya doğru güvenli olmayan, risk dolu, programsız bir yolculuğa çıkar. Küresel keyiflerin ortak potasından, 250 000 kişinin soğuk ve sert doğa koşullarıyla baş başa yaşadıkları yere doğru savrulur. Dünyanın iki zıt adasının birinden diğerine gelmiştir. Doğuda bir teknoloji, hız, uluslararası sermaye merkezinden, Batıdaki sessiz, yavaş ve doğaya bağlı bir yere gelmekle kültürel karşılaşma ve çatışmanın ortasına düşer. Doğanın ruhlarının her yerde olduğuna inanan ada insanları ile birlikte kendi iç haritalarının da yolculuğuna çıkar. Yolda karşılaştığı Amerikalı turistler, Japonların dünyanın her yerinde karşılarına çıktığına güler ve arabasına el koyup onu yol ortasında bırakırlar. Zorluklardan sonra, Hirata, anne ve babasının öldüğü nehrin yakınındaki kasabaya varır. Orada, onu, uzun geceleri sabah kadar "kara ölüm" içkisiyle kutladıkları bir eğlencede misafir ederler. Gece tanışıp sohbet ettiği yaşlı dostu ona haritaların göstermediği yeri nasıl bulabileceklerini anlatır. Ertesi gün yola çıkarlar ve yolu bulurlar. Dostu ona son izleği herkesin kendisinin bulması gerektiğini söyler. Hirata nehrin üstündeki onarılmamış köprüyü geçer, kimselerin bilmediği tepeyi aşar ve nehrin kıyısına ulaşır. Japonya'dan getirdiği mumları yakar. Dedesine yazdığı mektupta, artık haritalarda olmayan yerlerin nasıl bulunabileceğini bildiğini söylemektedir.

Küresel ve sentetik keyiflerin yarattıkları çevrelerde ise; turizm, çevre, deneyim ve yaşam kontrol edilebilmektedir. Bilimkurguların robot görüngüsü yerini robot çevreye ve deneyimine bırakmaktadır. Herhangi bir şeyin deneyimini "almak" için

yerinde yaşamak zorunluluğunuz kalmamıştır. Doğa, çevre, tarih, kültür ayağınıza gelmektedir. Hatırlarsak eğer, Ella Shohat, emperyalizmin içine doğan sinemanın, emperyalizmin de öykü anlatıcısı ve dili olarak, gezgin, turistik bakışa ucuz geziler sunarak eğlendirdiğini söylüyordu. Sanal gerçeklik, şimdi, perdedeki hayalin içine girme imkanı tanımaktadır. Üstelik gerçek deneyimin bütün tehlikelerinden ve hayal kırıklıklarından uzak. Farz edelim ki atları yalnızca filmlerde görmüştünüz; bir gün gerçek bir ata binme şansınız doğdu; ama kentte büyümüş, doğa ve hayvanlarla fazla deneyimi olmayan birisiniz, gerçek bir ata binmenin gerçekleri sizi hayal kırıklığına uğratıyor. O, yaşamdan daha görkemli perdedeki, muhteşem atlardan birinin üzerindesiniz; ama filmlerdeki biniciler kadar kahraman ve estetik duramadığınızı hissediyorsunuz; üstelik terleyen toza bulanan at hem kokuyor hem de üstünüzü kirletiyor. Attan indiğinizde bacaklarınız ağrıyor, zor yürüyor, zor oturabiliyorsunuz. Film doğanın kendi kokularını, kendi devingenliklerini, sıvılarını, tozlarını size iletmiyor; film bir hayal perdesi. Hansen'in dediği gibi, sinema seyircisi bunun böyle olduğunu 1910'lardan beri biliyor (Hansen, 1991). Oysa, siber okyanus kıyısında, bilgisayar paneli başındaki gözcüler havanın sıcaklığını, nemini, dalgaların genişliğini ve yüksekliğini, kıyıdaki dondurmaları ve külahları, gerçeğe ve hayale en yakın orta noktada tehlikelerden ve nahoş durumlardan arınmış olarak ayarlıyor, uyarlıyor. Sanal dünyanın "tarihsel tüketicileri", yaşadıklarından duygulanan diğer tüketiciye dönüp, "ağlama bu bir sanal deneyim", diyebilecekler mi? Belgeselin görüşme yaptığı bir konuşmacı: "Dünyam bana paketler halinde veriliyor ve ben onu tüketmek zorundayım" diyor. Elektronik kültürcü, "sanal dünya fanları" ise, tehlikesi alınmış bu dünyanın kışkırtıcı ve tahrik edici olduğunu söylüyorlar. Doğal yaşamın hoş olmayan yanlarını temizleyip arıttığınızda, zihinle fizik arasındaki sınırlar kalkıyor. Beden kendisi için fiziksel olarak imkansız olan durumları artık yaşayabiliyor; tasarlıyor, donatıyor, simülasyona uğratıyor; bedene uyumlu çevrelere dönüştürüyor. Boşlukta yürünebiliniyor, uçulabiliniyor, yerçekimine ve toplumsal olarak üretilen mekâ-

na ihtiyaç duyulmayan bir çevreye geçiş yapılabiliniyor. Bu çevreleri yapılandırabilmek için ve bugüne kadar doğaya, tarihe ve kültürlere verilen tahribin envanterlerini tutabilmek için her türlü veri sınıflandırılıp bilgisayarların data bankalarına işleniyor. Belgeselin bir konuşmacısı da burayı sorguluyor: Ya bir süre sonra, bunca bilginin bilgisine kayıtsız kalınırsa, doğa ve yaşam özlenmez olursa; unutulursa; gerçek yaşama uyum gösteremez hale gelirsek, ya elektrikler kesilirse?

Bu teknolojinin ve sanal çevrelerin inşası ve ayakta kalması etrafını çölleştiren siber kale kentlerin oluşması anlamına mı gelecek? ***Yargıç/ Judge Dreed***'de bu manzara tasvir edilir. Kavrulmuş ve çölleşmiş, uçsuz bucaksız bir mekânda duvarların yüksekliğini tahmin edemediğiniz bir mega kent yükselir ve mazgallardan dışarı alev ve atık boşaltılır. Doğa, bugüne kadar dönüştürüldüğü ve hasara uğratıldığı haliyle fiziki dünyanın; bütün tarihin üretiminden arta kalan toplumsal olarak üretilebilir mekânın; bildiğimiz, aşinası olduğumuz yerleşim biçimlerinin; dünya nüfusunun kendilerini bu elektronik teknoloji ve temsil ilişkilerinde yeterli, donanımlı ve imtiyazlı bulmayan kalabalıklarının geleceği nedir? Sanal ortamlarda benzerleri garantili deneyimler için üretilen mekânların kendileri, kendilerini nerede ve nasıl üreteceklerdir? Amerika'daki Disneyland, Epcot Center gibi, Mısır piramitleriyle Meksika'nınkileri aynı çevre ve süreçte tüketen simülasyon teknolojisi, Meksika ve Mısır'da gündelik yaşam dönüştürülmüyorsa, bu yaşam ve deneyimlerden uygunlaştırdığı modellerinin ham malzemelerini yeni üretimler için nasıl tekrar kullanabilecektir?

Bir Zamanlar Savaşçıydılar/ Once Were Warriors (Lee Tamahori, 1994, Yeni Zelanda) karşı kıyının ya da bir başka deyişle gelişme öyküsünün anlatılmayan, gösterilmeyen yüzüyle ilgili bir film. Kameranın bakış hizası altında kalan, otobanın kenarındaki insanlara ait bir öykü. Film turistik fotoğraflardan çok iyi bildiğimiz bir görüntüyle açılıyor. Uçsuz bucaksız, kızıl topraklarıyla Yeni Zelanda düzlükleri. Kamera geriye doğru açıldıkça bunun bir reklam panosu olduğunu anlıyoruz. Kamera aşağıya doğru baktıkça, reklam panosunun otobandan geçenlere

yönelik olduğunu; hemen altında otobanın aşağısında da kenar mahalleleri görüyoruz. Kızıl topraklı doğa Maori yerlilerinin ana vatanı. Çağdaş Maorilerse otoban, demir koruma telleri, metalik duvarlar, kirli ve karmaşık sokaklar; çöpler, araba ve sanayi artıkları; kenara sıkışmış ucuz proje evleri, bir başlarına ağaçlarla birlikte yaşıyorlar. Maori erkekleri, yarısı işsiz; güçlerini, pazularını geliştirmekte; mahallenin hangar gibi pub'ında bira içmektedirler. Kadınlar ve çocuklar yaşamın giderek yoksul ve yoksun olduğu bir durumu kabullenerek, ürkek yaşamaktadırlar. Güzellik ve para kimsede yoktur; ama güçlü bedenler ve iyi bir dövüşçü olmak, üstünlük kurmak için, ayakta kalmak için gereklidir. Grace, bütün bunlara direnmeye ve aileyi ayakta tutmaya çalışan annesi Beth'in yanında ona destek olmaya çalışır. Tıpkı öteki kıtalardaki yaşıtları gibi, "çağdaş" bir Maori olmanın bedelini öder. ***Oyun Evinde***ki Dawn ya da Manny ve Lo'daki gibi çağdaş yaşamın değerlerinin ve iktidar ilişkilerinin ortasında kendini ve sevdiklerini korumaya çalışmaktadır. Bir başka kıtadan, Vietnam'lı 17 yaşındaki Niham adlı delikanlı gibi, yaşamın sorumluluklarını omuzlarında hisseder ve taşır (***Sıla Özlemi/ Thuong Nho Dong Que***, Dang Nhat Minh, 1995, Vietnam-Japonya). Öyküsü, Amerikan bağımsız sinemacılardan Joseph Nobile'in Filipinli genç kız Dalisay'in çevre- merkez kıskacındaki küresel kapitalizmin içinden payına düşen öyküsünü anlattığı ***Eve Daha Yakın/ Closer to Home*** (1995) filmindekinden ayrı düşünülemez. Kentli ve "çağdaş" anne Beth'in aile içi şiddete, cinsel tacize, sokaklardaki çete savaşlarına, suç ve dışlanmışlığa ve en sonunda da kızının tecavüze uğramasına ve intiharına direnmesi, isyanı, ayakta kalma ve diğerlerini de yaşama bağlama mücadelesi, Hollanda'nın bir köyüne yerleşen ***Antonia'nın Yazgısı***'ndaki büyükanne Antonia'nınkinden; ***Noel'de Kar Yağacak mı?/ Y Aura-t-il de la Neige a Noél?*** (Sandirine Veyset, 1996, Fransa) filmindeki yedi çocuklu tarım işçisi anneninkinden ayrı düşünülebilir mi?

Yeni Zelanda'daki Maori delikanlıları, ***Doğru Olanı Yap/ Do the Right Thing***'deki (Spike Lee, 1988, A.B.D.) New Yorklu

zenci ve İtalyan delikanlıları, ***Protesto/ La Heine*** (Mathieu Kassovitz, 1995, Fransa) filmindeki Paris'in kenar mahallelerinde proje evlerinde yaşayan göçmen delikanlıları, ***Sammy and Rosie Get Laid*** (Stephan Frears, 1987, İngiltere) ya da ***Benim Güzel Çamaşırhanem/ My Beautiful Laundrette*** Stephan Frears, 1986, İngiltere) filmlerindeki sokaklara çıkmış gençler aynı şiddetteki öfkelerini, tarihleri farklı ama örtüşen, konumları ve yerleştirilişleri farklı ama örtüşen kırıklarından, çok parçalı görüntülerin yansıdığı büyük bir aynadan alırlar.

Unutulmaz Bir Yaz/ Un été a la Goulette (Ferid Boughedir, 1995, Fransa-Tunus-Belçika) filminde, 1967 yazında, kendini Ortadoğu'dan ve Orient'ten ayrı gören, Tunus'un Akdenizli sahil banliyösü Goulette'te Müslüman, Musevi ve Hıristiyan üç komşu ve dost ailenin öyküsü; üç genç kızın üç ayrı dinin ortak taassubuna direnişleri; bağımsızlık mücadelesini birlikte ve çok yakın bir geçmişte vermiş bu farklı dinlerden gelen insanların paylaştıkları günlük yaşamları, bir pamuk ipliği ile Ortadoğu barışına bağlıdır. Beyaz bir Akdeniz kıyı kasabasının, evle sokak arasındaki eşiğin sık ve kolay aşıldığı kamusal özel ayrımları ve farklı kültürlerin alışveriş ve diyalogu ile zenginleştirdikleri yaşamları, 1967 yazı sonunda, Ortadoğu'da savaşın tekrar patlak vermesiyle tarihten kesilip atılacaktır.

Godard, ***Daima Mozart/ Forever Mozart*** (1996) ile Wim Wenders, ***Ne Kadar Uzak O kadar Yakın!/ In Weiter Ferne, So Nah!*** (1993, Almanya) ile Margrethe Von Trotta, ***Vaat/ Das Versprechen*** (1994, Almanya) ile düzgün ve düzleştirilmiş öykülerin yaşamın, deneyimin kendi öykülerini tarihten kesip attıkları üzerine felsefenin ve yeni kamusal alan arayışların dili olabilecek bir yaratıcılıkla öykülerini söylerler. Bu yüzden Wenders ***Berlin Üzerinde Gökyüzü/ Der Himmel Über Berlin*** (1987, Almanya) filminin devamı olan bu filminde kaybolmuş insanların, isimlerinin yüksek sesle söylendiğini duymak istediklerini söylemektedir. Kentlerde, gökyüzünün altındaki yitik insanlar, yerlerinden edilmişler, kimliklerini, ailelerini aramaktalar. İsimler onları geçmişte bir yere, zamanın sınırsızlığına bağlayandır. Anlatıcı: "Zaman her yerde ayrı kalır" der. Her vakitte

her mekânda ayrı yaşanır; ayrı sürer, ayrı bir deneyimle dolanıma girer. Zaman acıdır. Acının yaşanması ve hissedilmesidir. Zaman herkesin yaşama biçimine, kendini yaşamla ilişkilendirişine göre farklılaşır. Koruyucu meleklerden Raphaela ve Cassiel, sevgi ve şefkatle korumak istedikleri insanların uzağına düşmüşlerdir. Çünkü güçleri yoktur ve ancak insanların yüreklerine bir şeyler söyleyebilirler. Melekler yakınır filmde. İnsanlar artık onları göremez ve duyamaz olmuştur. Çünkü insanlar artık sadece gözleriyle görmektedirler. Meleklerden biri, bir zamanlar yeryüzü ile gökyüzü arasında bir uyumun olduğunu, söyler. Şimdi zaman paradır, deniyor; ama zaman paranın yokluğudur. Wenders'in melekleri bize bunun ne zamandan beri böyle olduğunu söylemezler. Yeryüzüne karışan "gözyaşlarının meleği" Cassiel'in yeryüzüne inmekle ve insanoğullarına karışmakla başlayan düşüş öyküsü ve yüzünde giderek derinleşen dehşet ifadesi büyük çoğunluğunkine, kentin sokaklarındaki kalabalığınkine karışıverir. Eski Nazi subayının şoförü yaşlı adam saklandığı II. Dünya Savaşı'ndan kalma yıkık binanın içinde bir gün birinin gelip onu çekip öldüreceği anı beklerken, birilerinin de ona doğru yaşayıp yaşamadığını söylemesini istemektedir. Herkes öyküsünü bilerek hesaplaşabilmelidir. Cassiel insanlığın hikayesinin hep aynı hikaye olduğunu, söyler; bu yüzden birinin hikayesi bütün hikayeleri temsilen durabilir. O halde hayat bir istisnadır! "Bana bir hikaye anlat!" Cassiel bilmeden girdiği ilişkilerde bir silah tacirinin yardımcısı oluverdiğini anlar. Eski dostları Daniel ve eski bir melek olan Peter Falk'la beraber yakın dost çevreleriyle bu işten kurtulmaya ve dostlarını da kurtarmaya çalışacaklardır. Silahlar, silahların yüklendiği limanlar, vinçler, büyük dişlileriyle büyük çarklar, koskocaman bir saate benzeyen çarkı felek yirminci yüzyıl tarihidir. Acıların nasıl yaşandığının anlatıldığı bir yerde ve gözyaşlarının öykülerinde, bu, bütün açıklığı ile görülebilir. Melekler ve gören gözle bakan, diğer sesleri de duyabilenler hep birlikte bir gemiyle ufka doğru açılırlar.

Wim Wenders'in filmi bir felsefe metni gibi açılır; birlikte düşünmeye başlarız. Bizim yarattığımız zamanı ve onun kurulu

çarklarını düşünürüz. Düşkünlüklerin, yoksullukların ve yoksunlukların gücünü düşünürüz. Aramızdan bazılarının sadece haber verdiklerini, haberin kendisi olmadıklarını düşünürüz.

Godard ise, ***Daima Mozart***'ta tekrarlar: Dünyayı yoksullar kurtaracak, bunca teknolojiye rağmen kadınların ürettiği dantellerin bir benzeri yok. Ve ekler: Engellenebilecek bir şeyi yalnızca seyrediyorsan, masum olamazsın! Kimse yaptıklarından ötürü suçlu da değildir. Modernizm yüzyılının sonunda, Avrupa kültürünün ortalık yerinde de savaş sürmektedir. Filmdeki film yönetmeni oyuncu seçimlerinde, oyunculara savaşın ne olduğunu sorar. Savaş nedir? Savaş dediğin basittir, bir parça demirin ete saplanmasıdır. Ölümcül bir Bolero devam etmektedir. Uygarlık kültürü her dilin konuşulduğu, herkesin konuştuğu, hatta bağırabildiği ama kimsenin kimseyi duymadığı, anlamadığı bir Babil Kulesi gibi yükselir. Seyredip de müdahale etmememizin günahlarını öderiz. Godard kendine döner ve tiyatro, sahneleme, temsil ve sinema ilişkilerini karşılaştırır; karakterleri aracılığıyla bize döner, ve sinemada dış dünyanın arzular ile uyumlu bir dünyaya kendini bıraktığını; bir ifade olanağı olan sinemanın aynı zamanda yaşamsal bir şeyden de vazgeçiş olduğunu söyler. Tiyatrosunu Saray Bosna'da sergilemek isteyen Camus'nün torunu mırıldanır: "Bütün bu boş ve ağır saatlerde ruhumun derinliklerinden düşünceme doğru bir varoluş hüznü yükselir."

Ve tekrarlar, mırıltılar, fısıltılar yüksek sesle tekrarlanır bir film setinde. Yazılar, kitaplar, bir başka ağızda anılar ve hüzünler bir daha, bir daha seslendirilir. Oysa beklenen tekrardan çok; ifade etmek, tekrarlanan söze kendinden bir şey katıp yeniden söylemek ve başka bir şey söylemek midir? Oysa bir uğultu, bir ağız kalabalığı kalır geriye. Bosna'da her dilin konuşulduğu söylenmektedir. Bosna'da ve dünyanın diğer yerlerinde en az iki dilin konuşulduğu bütün çok dilli ve sözlü yerlerde, her dilden savaş devam etmekte ve yaşamlar, projeler, sıradan istekler, günlük kavgalar, yarım kalmaktadır. Varoluş hüznü kalır geriye. Savaş en basitinden bir parça demirin bir ete saplanmasıdır. Bu bir insan hayatı kadar sürer. Von Trotta'nın *Va-*

at'inde kahramanlardan biri sorar: "Bir duvar; böylesi bir ayrılık ve bunca saçmalık ne kadar sürer; insan buna ne kadar dayanır?" Diğeri cevap verir: "Bir insan ömrü kadar." 1961 Sonbaharında kimseyle vedalaşmadan bir yaşamdan çıkıp ötekine geçmek; boş bir duvara bakan sokakta karşı pencereye başka bir ülkeden el sallamak zorunda kalan insanlar ailelerinin yarısını, yaşamın bir kısmını, dostların sohbetlerinden kalanları ikiye bölen bir duvarla tarihlerini ve hafızalarını da ikiye bölen bir dünya kaderinin hikayesini herkes için yaşamaya başladılar.

Von Trotta 1960'lardan siyah beyaz belge görüntülerin öyküye kaynaştırıldığı bir açılışla başlıyor bu hikayeyi anlatmaya. Duvarın örülmeye başlamasıyla Trotta'nın dediği gibi dünyanın en uzun mesafesi örülmeye başlıyor. Belge görüntülerde, dünyanın çatısındaki karar alıcılar el sıkışıyorlar. Sosyalizmle kapitalizm, Doğuyla Batı, bir kentten iki ülke çıkarıyor. Kentin altındaki kanalizasyon bir ülkeden diğerine geçit oluyor. Mimarinin aynı olduğu sokakları ayıran, yol kenarına park edilen 60'ların Amerikan arabalarıdır. Kızların kısa kabarık etekler, erkeklerin briyantinli saçlarla flört; 'rock & roll'a dans ettikleri bir dönemdir. Lisenin 'rock & roll' partisinden sonra kaçmaya kalkışan birkaç gençten biri olan Konrad kaçamaz; ve sevgilisi Sophie'den ayrı düşer. Duvarın ve dünya sisteminin sürdüğü bütün yıllar boyunca olabilecek bütün fırsatları kaçırarak ayrı kalırlar. Hatta bir çocukları olur ama iki ayrı tarafta ayrı yaşamlar ve ailelere sahip olurlar. Ayakkabı bağı sürekli çözülen Konrad, sevgilisini yaşamında ilk öncelik olarak göremeyen ve uğruna bir şövalye gibi mücadele edemeyen bir yüreksiz midir? Öykü kahramanlarından beklenen hareketleri bir türlü yapamaz. Ait olduğu sokağı ikiye bölen duvarın öte tarafına bir türlü geçemez. Belki de geride kaldığı bu yerde bırakamadığı yaşamına ait daha başka şeyler de en az sevdası kadar önemlidir. Tarihin ve üst yöneticilerin karalarını aşamayan, her gün yaşadığımız o insanlardan biri midir? Herkes kahraman olmak zorunda mıdır? Herkes büyük anlatıların aktığı tarafta mı geliştirecektir kendi öyküsünü? Kahramanlardan beklenmeyen bir yerde arta kalmış bir insan da olabilir. Arta kalınan yerlerde, yukardan belirlenen

savaş ve barış düzenlemelerinin insan mekânını ortadan ikiye bölen çizgilerinde, zorlanmazlarsa kahraman da olmayacak insanlar bir hayat sürebilir. 1968 yılı her iki taraf için de yıkılan büyük umutların yılı olabilir. Gündelik yaşamın istek ve arzuları, hayal kırıklıkları ve telafi ediliş ilişkileri, günlük mücadeleleri böyle büyük ve belirleyici kesintilerin olmadığı zamanlarda, kendine nasıl bir su yatağı bulacağını anlatacak öyküler kara sular altında kalınca, sıradan insanlara büyük anlatılar için kahraman olmak rolü düşer.

Felsefenin, sanatın ve yaşama ait deneyimlerin ürettiği bilişe ait bilginin öykülerinin anlatıldığı tarafta, bazı filmlerin kehanet öykülerinde sezgisel olarak ayırıp, kameranın bakış hizasının altında tuttukları "ötekiler"in öyküleri vardır. Bunun için belki ***Yağmurdan Önce/ Before the Rain*** (Milcho Manchevski, 1994, Makedonya-Fransa-İngiltere) filmindeki genç yönetmen tıpkı usta Godard gibi tekrarlar: Zaman ölmez, çember yuvarlak değildir. Zaman beklemez, çember yuvarlak değildir. Yağmur yağacak. Yağmurdan önce tarafını seç.

Ve Geride Kalan Ruhlarımızı Toplamaya Gelenler Neyi Hatırlayamadığımızı Unuttuğumuz Yere Konuşurlar

Onunla yola çıkmak istersin işte o zaman, gözünü bile kırpmadan
Ve bilirsin ki güvenebilirsin ona
Çünkü zihniyle dokunmuştur senin kusursuz vücuduna[4]
Leonard Cohen, *Songs of Leonard Cohen*, 1965

Bir insanın bir insana zihniyle dokunabilmesi; dokunulmaya ve hissetmeye izin vermesi, güvenmenin, aşkın ve yoldaşlığın deneyimiyle mi başlayabilir ancak. En güçlü başkaldırıya dönüşebilir. Düş kurmak, oyunlar oynayabilmek ve sevmek son mücadele alanı bedenlerimizle çarpışırken son ve en büyük gücümüz olabilir. Ve bunu anlatan filmler yüreğimizi elleriyle tutabilir ve bize unuttuklarımızı, hatırlayamadıklarımızı hatırlatırlar. Hatırlamakla

[4] Bülent Somay. *Şarkı Okuma Kitabı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2001

başlayabiliriz farklı ve söyleşi içindeki dili kurmaya. Kendi kendimize hatırlamak yeterli olmayacaktır; topluca hatırlamaksa hiç yeterli olamaz ama karşılıklı hatırlamak neyi, neden unuttuğumuzun ipuçlarını açabilir. ***Kırık/ Bent*** (Sean Mathias, 1997, İngiltere) filmi bize hüzünlü bir aşk öyküsü anlatır. Anlatırken, kendi bakış açısını hikayenin anlatıldığı zemini tarihsel olarak en kolay unutulacakların üst üste geldiği; baskın hatırlama öykülerinin kahramanı olamayacak birinden kurar. Bu hem Yahudi, hem politik, hem gey, hem de gey duruşunu politik olarak kurabilmiş Horst'ür. Horst bir vakit ikonlaşmış ve hatırası kalabilir yakışıklı, gizemli, zengin, soylu, çekici, çapkın ve faşizm öncesi çöküş döneminin sosyete mensubu, Max'a, düştüğü yerden kalkmayı, ayakta kalmayı, direnmeyi, deneyimle birlikte değişmeyi ve tarafını seçmeyi öğretir. Öykü akarken hem Max hem de seyirci, hatırlar ve hatırlamadıklarını düşünür hem de değişirler. Film anlatım diliyle deneyim, hafıza, tarih ve taraflar üzerine düşündürür. Yönetmen bunun için farklı estetikleri kullanır.

Filmin başında, Faşizm arifesinde, bir gece kulübü görürüz. Max Reinhard tiyatrosu, Alman dışavurumculuğu, kammerspiel tarzı, kabare, Weimar döneminin bütün üslupları ve Nazi stiline doğru dönüşen unsurların hepsinin barındığı bir atmosferle karşılaşırız. Roma'nın son günleri gibidir herşey. Sonsuzmuş gibi duran bir iktidarın güç gösterisini, zulmün karşı yakasında sefahati, acıyı, açlığı, işkenceyi, yoksunlukları inatla inkar edişin pornografik orjisini izleriz. İzlenimciliğimiz birden bozuluverir. Barbarlık çağının sefahat, uçukluklar, şehvet, fuhuş geriliminde tuzlanıp, kurutulmuş balıklar gibi istiflenmiş insanların yüklendiği trenler görürüz. İnsan avı başladığında anlatı da değişir ve bize başka bir seyir açar. Max'ın evini Gestapo'nun bastığı gece -ki estetiğin de, öykünün de, deneyiminde değiştiği ilk eşiktir- merdivenler, tırabzanlar ***M*** filmini hatırlatır. Trene bindirilip, yola çıktıklarında tren rayları, çarklar, demir tekerlekler, gitmenin, ulaşmanın, makinelerin güçlü, progresif imgeleri ile Sovyet sinemasına gönderme yapılır. Trendeki diğer gey, zayıf ve harcanabilir olan Rudy, bütün klasik anlatılardaki gibi harcanır. Gençtir, dansçıdır, naif ve bağımlıdır. Onun işkenceyle öldürülüşünü iz-

leriz. Tren, aslında, bütünüyle bir işkence tezgahıdır. Kişiliklerin yok edildiği süreçtir. Ama Rudy ile terörün en güçlü mekanizmasını izleriz. Zayıf olan, daha zor kırılabilecek olanı dize getirmek için, yem olarak kullanılmıştır. Max artık sınıfın, imtiyazların, iktidarın el değiştirdiği zondadır. Ama onu esas kıracak olan, erkek olduğunu ispatlamak için 13 yaşındaki bir kız çocuğuna SS subaylarının önünde tecavüz etmek zorunda bırakıldığı andır. Ve Max da düşer, kırılır. Onu dünyanın iki yüzlülüğüne sert bir ayna tutma inadı gösteren Host yerden kaldıracaktır. Sahne ve estetik yine değişir, bir limbo sahnedir bu. Boş ve renksiz mekân, toz insanlar, yok insanlar geldikleri andan itibaren, bu taş ocağı toplama kampının rengine ve dokusuna bürünürler. Taşa toprağa bürünür herşeyin rengi, tuhaf bir ara yerde kurulur mizansen. Bir yokluk ve yoksunluk düzenlemesidir. Tuhaf bir tiyatro sahnesidir. İçinde adaletsiz bir oyunun oynanacağı. Sahne ne zaman, ne sebeple biteceği bilinmez bir araftır. Bir yerlerden bir yerlere taş taşırken, konuşmak bile yasaktır. Bu boşluk ve ölüm öncesi uzatılmış işkencede insan olmanın 'unutulma' zaman-mekânında Max ve Horst insanın direnme gücünü ve hep bir özgürlük alanı üretilebileceğini hatırlar ve hatırlatırlar. Aşk, dokunuş ve sevişme; söyleşmek ve birlikte çalışmak zihinlerinde yaşayabildikleri bir deneyime dönüşür.

Unutulmuş sıradan ya da hiç hatırlanmak istenmeyecek kahramanlar bize hatırlamayı, neyi unuttuğumuzu hatırlamayı, fısıldarlar. Mırıltının kışkırtıcı sesi, duyamadıklarımızla birlikte, kendi öykülerimizi de onların anlatılarına katma şansı verir. Marsilyalı Michèle'in sesi öylesine kısıktır ki, suskunluğuna karışır. Guédiguian'ın ***Şehir Sakin/ Le Ville est Tranquille*** (2000, Fransa) filminde, Marsilya'da dok işçileri grevdedir. Michèle'in hep sarhoş işsiz ve giderek yabancı düşmanlığı ile faşizanlaşan kocası; uyuşturucu bağımlısı ve genç yaşta bebek sahibi olmuş kızı; babasız küçük torunu vardır. Balıkhanede çalışır ve eve geldiğinde de evde işleri yoluna koymaya uğraşır. Abdermane, içeri girmiş çıkmış, müziği seven ve kendisi gibi genç işsiz siyahi ya da Arap gençlerin başlarını derde sokmak yerine, artık bir şeyler yapmasını isteyen bir genç adamdır. Direniş hareketin-

den kalma anne babasını sık sık ziyaret eden ve grevdeki arkadaşlarını bırakarak taksiciliğe başlayan taksi şoförü Paul, biraz utangaç ve hâlâ küçük bir oğlan çocuğu gibidir. Ender bulunan bir sorumluluk ve adalet duygusu olduğu hissini vermek dışında kim olduğunu söylemenin zor olduğu Gérard kentin tepelerinde bar işletir. Michéle'in başı sıkıştığındaki tek dayanağı da odur. Ama Michéle kurban cellat olmaktan kurtulamayacaktır. Mırıltıların dünyasında sorunları çözmenin ya da sorun olarak çözülmenin radikalliği kader gibi çöker; kaderi kırmak imkansızlaşır. Michéle, artık kendi uyuşturucu parasını temin etmek için fahişelik bile yapamayacak kızının yerine, beceriksizce fahişelik yapmaya kalkışmasının bile yetmediği yerde, pes eder; kızını, bebeği ve kendini kurtarır. Uyuşturucu hazırlamak ve bebeğe bakmak arasında gidip gelmelerinde, bebeklerinden birini feda etmek zorunda kalır. Gérard Michéle'e yeterince destek olamaz, ama üzerine düşen işi başarır, suikastı gerçekleşir ve sonunda kendini de azat eder. Ve belki Gérard'ın en son sahnede, kendinin kurban olduğunu bile bilmeksizin terör estiren çocuğun karşısında, onun yerine, kurban cellat olan kendine döndürdüğü silah ve Michéle'le ve hayatla yaptığı çabuk hesaplaşma, hiç açıklanmamış sırlar adına çok şeyler ima eder; biz bir filmden çıkmanın rahatlığını asla yaşayamayız. Kafamız, duygularımız, hayat içinde kendimizi konumlandırışımız sarsılmıştır. Ama gecenin öte tarafında, Fransız milliyetçiliği de, kendi kurbanını seçer. Abdermane, etrafındaki gençlere daha iyi bir dünya isterken uğradıkları saldırıda vurulur, düşer. Kurbanlar ve cellatlar ve onların bir birine karıştığı yerde perde kapanır. Aşklar, devrimler, direnişler ve insan olmak unutulmuş; hatırlansa da yaşanamamıştır. Kimse tek başına kurtulamaz; aşkların da bir yaşanma mevsimi vardır.

Guédiguian, aslında birbirleriyle ilişkili karakterlerin öyküsünü anlatırken, sinemasal anlatıyı da beraberinde kurar. Akdeniz güneşinin parlaklığında, kent düz bir satıh gibi açılır. Işık herkesi eşit aydınlatmaktadır; ama deneyimleri farklı. Bu fazla ışık sessizliktir çoğu zaman, bazen de, uzak çekimler sessizliği anlatır. Issız tepeleri, proje evleri, otobanla kentin birleştiği yerleri

ile şehir sessizdir. Sanki oralarda hiç konuşulmaz; biri bir şey söylese, bütün sükûnet parçalanacak gibidir. Kamera, kentin daha renkli, daha konuşkan, trafiği bol, daha ışıklı mekânlarına oldukça mesafelidir. Daha çok uzaktan, sanki sessizliğin onları belli belirsiz göz ucuyla gözetlediği yerden izler. Çoğu zaman ne konuştukları duyulmamaktadır. Konuşmalar kıyı ve kuytularda tek tük duyulur. Kurbanları kendi cellatları yapan uzun bir suskunluğun uzaklığını ve herkese aynı mesafeden uzak duruşunu hissederiz. Sesini duymaya çalıştıklarımız Michéle ve Abdermane'dir daha çok; bazen de, Abdermane'nin aşık olduğu kendinden yaşça büyük müzik hocası ki - kocası kentin meşum ileri gelenlerindendir- ve gizemli Gérard'dır. Sanki ser verirler de; sır vermezler. Direnişçi anne babanın büyümemiş geçkin oğlu Paul ise, çaresizlikle konuşmaya çalışır; ama etrafındaki bunca kısık sesi, anne ve babasınınki de dahil, duyamamaktadır ve diğerlerinin de onu dinleyecek halleri yoktur. Kentin ışığa maruz kesiminde, herkesin eşit sessizliği, hayatı bastırır.

New York'ta ofisinin artan kirasını artık ödeyemeyeceği için bir karavana taşınan psikiyatr Rebecca Kaplan, hastalarına, artık bu karavanda bakmaktadır. ***Vakit Tamam!/ Ya Es La Hora!*** (2000, ABD) filminin yönetmeni Cecilia Barriga hem kahramanımız gibi, hem de New York'ta yaşayanların pekçoğu gibi oradan oraya göç etmişlerden biri. Bu film de, tıpkı ***Şehir Sakin*** gibi, anlatısını sinemasal olarak da kuruyor. New York'un boyutlarını çoğaltarak, onu derin ve insani bir kent haline getiriyor. Kamerasını, daha önce alışık olduğumuz geleneksel New York çekimlerinin kamerasından farklı bir açıda tutarak, görkemli gökdelenlerden kente ya da yerden onlara bakan kamera hareketleri ile değil, caddelerdeki insanların göz hizasından veya otobüste (daha doğrusu, karavanda ya da New York'un en yoğun kullanılan araçları ambulanslar, itfaiye araçları, otobüsler, gibi araçlarda) oturan insanların bakış seviyesi ve açısından bakarak ve oradan doğru hareket ettirerek bize öyküsünü anlatıyor. Böylece, şehre karışmış bu yasal yabancı (Legal Alien) psikiyatrla birlikte, farklı bir New York turu atmaya başlıyoruz. Karavan dolaştıkça, hastalar belli duraklardan karavana binmek-

te, ve karakterler yönetmenin deyişiyle "makro ekonominin ve postmodern, globalleşmiş dünyanın model kenti New York'ta varlıklarını sürdüren kırılgan kentsel varlıklardır." (Barriga/ katalog, 2001). Doktorumuzun hastalarından biri, CNN depresyonuna tutulmuş, intihar eğilimli birisidir. Bütün gün CNN bağımlılığı içinde televizyon seyretmekte; aslında normal insanların etkilenmesi gereken ama etkilenmedikleri haberlerden etkilenmekte ve dünyanın gidişatından kendini de sorumlu tutmaktadır. Etrafını saran milyonlarca insana olduğu gibi *etkinin ölümü* semptomu ona sirayet etmemiştir. Bütün bu "hastalarla" beraber giden terapi süreci aynı zamanda terapistler arasında gerçekleşen toplantıların süreci hem terapinin kendi amaçları hem de kentin farklı düzlemleri kat kat açması ile birlikte, hem doktorun hem de bizim, hem içe dönük hem de dış dünyamıza doğru yolculuklarımız harekete geçer. Kahramanımız, geçmişini kendinden koparark, geride bırakanlardandır. Arjantinli, Şilili günler geçirmiştir. Darbelerin, askeri yönetimlerin, hücrelerin, dehlizlerinden, aynı hücreyi paylaştığı ve işkenceden ölen bir kadının kimliğini alarak çıkabilmiş ve bir daha geriye bakmamıştır. Ta ki o geçmişten bu şaşırtmalı adrese, iki insan gelene kadar. Hem kendi kimliği ve geçmişi hem de öteki kadının kimliği ve geçmişi ile hesaplaşmak gerekmektedir. Bir okyanusun aldıklarını öteki ödeyebilecek midir? Ortak veya benzer deneyimlerin hesabı birbirine bağlı mıdır? Seyircilerin bazıları başka kara parçalarında da bu soruları sorarak çıkabilirler filmden; bazıları için bir melodramdan başka bir şey değildir belki de; Şili, Arjantin, Türkiye, Yunanistan, Mozambik ya da Almanya fark eder mi?

Mesela Sicilya'nın küçük bir kasabası Cinsi'de 1960'lı yılların ortalarında başlayan ve 1970'li yılların sonlarına kadar süren yıllarda gerçek bir kahraman olan Peppino' yu anlatır bize yönetmen, Marco Tullio Giordana, ***Yüz Adım/ I Cento Passi*** (İtalya, 2000) filminde. Herkesin ya mafya ya da mafya ailesinin üyesi, yakını olduğu bu küçük kasabada dünyanın pek çok yerinde o dönemde yetişen diğer gençler gibi soruları, idealleri, karşı çıkışları olan gençler kendi radyolarını kurarlar. Sola ba-

kışları, solun, sosyalizmin geniş yelpazesinde kendi yerlerini kavrayışları, geçirdikleri süreçler alabildiğine yereldir ve de aynı dönemi başka yerlerde benzer süreçlerde geçiren birileri için alabildiğine tanıdık, yakın; hatta bu kadar tanıdık olduğu için de evrenseldir. Gençliğin, inadın ve cesaretin karşısındaki düşmanı, sadece hafife aldığı için değil, gücünü bilse de değişmeyecek inadı için öldürülüşü bile, bir ortak, tanıdık deneyimdir; ölenler için de, geride kalanlar için de; hatırlansa da, hatırlanmasa da, unutulmuş gibi yapılsa da.

RAF hareketi (Rote Armee Fraktion-Kızıl Ordu Fraksiyonu), Almanya ve RAF üyesi Rita, seyircilerin hiçbiri kadar şanslı olmayacaktır bu sorunun cevabını ararken. Rita bir kahraman değil, harekete aşk yüzünden girmiş biridir. Schlöndorff da, bize, Rita'nın öyküsünü anlatmayı seçer. ***Rita'nın Kimlikleri/ Die Stille Nach Dem Schuus*** (Schlöndorff, 1999 Almanya) Silahlı sol üyeleri olmaları gerekmese de, sayıları tutulmamış olsa da, dünyanın pek çok yerinde, farklı kuşaklardan bazı insanlara yakın bir yerden, kurar öyküsünü. Bir fraksiyonun içinde, hayatı bir daha hiç aynısı olmayacak şekilde değişen genç bir militan kadın öyküsüdür, anlatılan. Kadının durduğu yerden, daha önemsiz sayılanın, çırak gibi çalıştırılanın durduğu yerden anlatılıyor olması da daha büyük bir önem kazanır. Her ne kadar Baader Meinhof grubunda kadınlar her zaman ikinci planda olmasa da Rita, genel resme yakın, ikinci sınıftan sayılanlardandır. Hayatının geri kalan kısmını bir siyasi göçer, kimliği ve mekânı olmayan, geçmişin izlerini her yere taşıyacak olandır. Rita, Doğu Almanya'da bir fabrikada birlikte çalıştığı arkadaşlarına sorarken, bize, seyirciye de, sorar: Deneyim kaybedilebilir bir şey midir? Hiçbir iz, hatıra bırakmadan silinip gidebilir mi? Uzun deneyimlerle kazanılan yaşama biçimleri, yaşama bakma biçimleri; ölümler, hapisler, sindirilmeler, bıkkınlıklarla unutulur mu? Ya da daha iyi olduğu vaat edilmiş yaşamların reklamlarının karşısında buharlaşabilir mi? Rita hayatının yeniden kesildiği yerden tekrar toplanıp, izleriyle beraber yola çıkar ama sınırda vurulur; geriye bir hikaye anlatıldığında hatırlanacak silik izler kalır.

Ve Yüreklerinin Dans Ettiren Şarkısını Söylemeye Devam Edenler

Eğer hatırlarsak Marius Ve Jeannette'te Justin, Marius ve Jeannette'in aşklarına sahip çıkamadıklarını gördüğünde, "onların yüreklerini dans ettiren şarkıları susmuş; o halde bağlanmalılar" der ve o gece ikisini de yatağa bağlarlar. Sabaha doğru yüreklerinin şarkısı duyulmaya başlar. *% 100 Arabika/ 100 % Arabica* (M. Zemmuri, Fransa, 1997), *Çılgın Yabancı/ Gadjo Dilo* (T. Gatlif, Fransa, 1997), *Slam* (M. Levin, ABD, 1997), *İntikam/ Vergo* (T. Gatlif, Fransa, 2000) deneyimin, toplumsal bilgiye dönüşmesini ve bütün seyreden ötekilere bu enerjiyi aktarma niyetlerini, dayanışma ve direnmenin gerçekten de dans ettiren şarkıları ve danslarıyla anlatırlar. *Baraka/ Barak* (V. Ogorodnikov, Rusya-Almanya, 1999) bize bu anlatımlarla dayanışmanın, birlikte yaşamanın, birlikte yaşarken hayatın içinde ve hayatın kendisini birlikte üretmenin, direnme, var olma gücü ve deneyim üreteceğini anlatacak filmlerle bir köprü kurar. Bu köprünün üzerinde *Antonia'nm Yazgısı* (M. Gorris, Hollanda), *Şişko Dünya/ Fette Welt* (J. Schütte, Almanya,1998), *Kabahat Voltaire'de/ La Faute â Voltaire* (A. Kechiche, Fransa, 2000), *Annem Hakkında Her Şey/ Todo Sobre Mi Madre* (P. Almodóvar, İspanya, 1999), *Birlikte/ Tillsammas* (L. Moodysson, İsveç-Danimarka-İtalya, 2000), *Ekmek ve Laleler/ Pane e Tulipani* (S. Soldini, İtalya-İsviçre, 2000) ve belki neredeyse son dönem İngiliz sinemasının işçi sınıfı üzerine yapılmış pek çok filmi, özellikle de Terence Davies'ten Mike Leigh'e ve Ken Loach geleneğinin devamı sayılabilecek olan diğerlerine kadar daha önce üzerine tartıştıklarımıza ilave olarak birkaçını daha sıralarsak: *Borunu Öttür/ Brassed Off* (M. Herman, İngiltere, 1996), *Daha İyisi Can Sağlığı/ Purely Belter* (M. Herman, 2000), *Sıçan Avcısı/ Ratcatcher* (L Ramsay, İngiltere- Fransa), *Çayır Köpekleri/ Lawn Dogs* (J. Duigan, İngiltere, 1997) durmaktadır. Köprüden geçerken *Çayır Köpekleri*'ndeki Trent Burns bir çocuk manisindeki gibi, geride ormanlar, nehirler bırakarak, başka deneyimlere doğru yol alırken, yolculukla ve yoldakilerle kazanılan deneyimlerin anlatısına bağlar bizi. *Gülünç Felix/ Drö-*

le Felix (O. Ducastel & J. Martineau, Fransa, 1999), ***Çılgın Yabancı, Düş Avcısı/ The Dream Catcher*** (E. Radtke, ABD, 1999), ***Denizin Kokusunu Yeğlerim/ Prefensio il Rumore Del Mare*** (M. Calopresti, İtalya-Fransa, 2000), ***Korkunç Munzur/ Hidedus Kinky*** (G. MacKinnon, İngiltere-Fransa, 1999), ***Başka Bir Anne/ Denieuwe Moeder*** (P. Van Der Oest, Hollanda, 1996), ***Kasaba*** (N. B. Ceylan, 1997), ***Mayıs Sıkıntısı*** (N.B. Ceylan, 1999), aslında bütün filmleriyle Angelopoulos; ama özellikle de ***Kumpanya/ O Thiassos*** (Angelopoulos, Yunanistan, 1975) ve ***Ulis'in Bakışı/ Le Regard D'Ullysee***, (Angelopoulos, 1995), ***Bitmeyen Yollar/ Tumble Weeds*** (G. O'connor, ABD, 1999), ***Kent/ El Medina*** (Y. Nasrallah, Mısır, 1999) başka mekânlara gitmenin, ziyaretler ve karşılaşmalarla, değişmenin, dönüşmenin öykülerini anlatırlar.



KAYNAKÇA

Abisel, N. (1994) *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.

Adorno, T. W. (1998) *Minima Moralia*, çev.: O. Koçak ve A. Doğukan İstanbul: Metis.

Adorno, T. W., Benjamin, W. Bloch, E. Brecht, B., Luckacs, G., (1990) *Aesthetic and Politics* with an Afterword by Fredric Jameson, trns ve ed. by Ronald Taylor, London: Verso (4th ed.) (NLB, 1977).

Ahmad, A. (1992) *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, New York: Verso.

Ahmad, A. (1992) *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, New York: Verso.

Ahmad, A. (1995) "Jameson'In 'Öteki' Retoriği ve Ulusal Alegori" çev. İ. Eser, *Kültür ve Toplum: B1R*, İstanbul: Hil yayınları

Ahmad, A. (1994) "Reconciling Derrida: 'Spectres of Marx' and Deconstructive Politics, NLR no: 208, 86-126.

Akcan, E. (1994) "İletişim ve tüketim toplumunda mekânsal farklılığa ait çelişkiler", *Toplum ve Bilim*, no: 64-65, 39- 52.

Algan, N. (1996) "80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji", *25. Kare*, sa.16, Temmuz- Eylül, s. 4-9.

Allen, R., (1987), "The Aesthetic Experience of Modernity: Adorno, Benjamin and Contemporary Film Theory", *New German Critique*, no: 40, Kış.

Althusser, L. (1971) *Lenin And Philosophy And Other Essays*, London: NLB.

Anderson, P. (1974) *Linages of the Absolute State*, London: Verso.

Anderson, P. (1984) "Modernity and Revolution", *New Left Review*, no:144, March April.

Anderson, P. (1977) "The Antinomies of Antonio Gramsci" *New Left Review*, 100, Nov.1976/ Jan. 1977, pp: 5-80

Appadurai, A., (1990), "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", M. Featherstone (der), *Global Culture: Nationalism, globalization and modernity*, London: Sage, s. 295-310

Appandurai, A. (1993) "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", B Robbins, (ed) *The Phantom Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota.

Aranowitz, S. (1990) *The Crisis in Historical Materialism: Class, Politics and Culture in Marxist Theory*, Minneapolis: University of Minnesota.

Armes R. (1987) *Third World Film Making and The West*, Berkeley: California U.P., Aronowitz, S. (1990) *The Crisis in Historical Materialism, Class Politics and Culture in Marksist Theory*, Minneapolis: U of Minnesota P. (foreward Colin MacCabe.)

Aronowitz, S. (1993) "Is a Democracy Possible? The Decline of the Public in American Debate", B. Robbins, (ed) The Phantom Public Sphere, Minneapolis: University of Minnesota.

Aronowitz, S. (1995) "Technology and the Future of Work", G. Bender ve T. Druckrey (ed), *Culture on the Brink*, Seattle: Dia Center for the Arts.

Asad, T. (1973) (ed), *Anthropo-logy and the Colonial Encounter*, London: Prometheus Books.

Aslanoğlu, R. A. (1995) "Kaos Teorisi, postmodern durum ve kent", *Birikim*, no: 68-69, Aralık 1994-Ocak 1995, 88-98.

Atauz, A. (1996) "Kenti okumak-kenti yazmak", *Birikim*, sa: 86-87, Haziran-Temmuz, 17-31.

Avineri, S. (ed), (1969) *Karl Marx on Colonialism and Modernization*, N.Y.: Doubleday.

Ayça, E., Sönmez, H., Altınsay, I., (1987) "Türk Sineması Nereye Gidiyor?", *Ve Sinema*, Sa. 4, s. 37-49.

Ayça, E. (1985) "Yeni Türk Sineması ve Eski Sorunlar", *Video Sinema*, Sa: 11, Mayıs, s. 80-81.

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

Baker, U. (1995) "Medyaya nasıl direnilir?", *Birikim*, no: 68-69, Aralık 1994-Ocak 1995, 14-18.

Bakhtin M. M. ve Voloshinov, V. N. (1973) *Marxism and Philosophy of Language*, (1929), çev. L. Matejka ve I. R. Titunik, New York: Seminar.

Bakhtin, M. M. (1981, 1998), *The Dialogic Imagination: Four Essay by Mikhail Bakhtin*, der: Michael Holquist, çev.: Caryl Emersonve Michael Holquist, Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. Mikhail., (1986), *Speach Genres and Other Late Essays*, trans. V. W. Mc. Ghee, Austin: University of Texas Press

Bakhtin, M. M. ve Medvedev, P. N. (1985) *The Formal Method in Literary Scholarship: A Crirical Introduction to Sociological Poetics*, çev.: Albert J. Wehrle, Cambridge, MA: HUP.

Bakhtin, M. M. ve Voloshinov, V. N. (1976), *Freudinism: A Marxist Critique* (1927), çev.: I. R. Titunik, New York: Academic

Bakhtin, M. M. (1984a), *Problems of Dosteyevsky's Poetics*, (1929) çev.: Caryl Emerson, Manchester: MUP

Bakhtin, M. M. (1984b), *Rabelais and His World*, (1940), çev. Héléne Iswolsky, Bloomington: IUP.

Balibar, E. (1994) *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*, Trns: James Swenson, New York: Routledge Balibar, E ve Wallerstein, I. (1991) *Race, Nation Class: Ambiguous Identities*, trans. of Balibar: Chris Turner, New York: Verso.

Balibar, E. ve Wallerstein, I. (1991) Race, Nation Class: Ambiguous Identities, trans (of Balibar): Chris Turner, New York: Verso.

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

Ballard, J. G. (1984), "Introduction to Crash", *RE/ Search*, no: 8/ 9

Berker, F., et. al., (eds.) (1985) *Europe and Its Others*, Vol. I.Essex: U. of Essex, Colhester.

Barthes, R. (1973) *Mythologies*, trns: A Lavers, London: Hill ve Wang-Paladin.

Barthes, R. (1977) *Image-Music-Text*, trns.: S. Heath London: Fontona.

Barthes, R. (1986) "Diderot, Brecht, Eisenstein", P. Rosen (der), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia Univ.

Bathrick, D. (1980) "Affirmative and Negative Culture: Technology and the Left AvantGarde", *The Technological Imagination Theories and Fictions*, Madison: Coda Press. Inc.

Battcock, G. (ed.) (1978) *The New American Cinema*, New York: E. P. Dutton.

Baudrillard, J. (1990) "Requiem for Media", J. Hanhardt (ed.), *Video Culture: A Critical Investigation*, NY: Gibbs M. Smith, Inc.

Baundry, J. L. (1986) "Ideological Effects of the Basic Cinematoghraphic Apparatus " in Philip Rosen *Narratives, Apparatus, Ideology*, NY: Columbia University Press.

Baxter, J. (1976) *The Hollywood Exiles*, NY: Taplinger,.

Bayram, N. (1996) "Özgürlük sokaktadır", *Birikim*, sa: 86-87, Haziran-Temmuz, 48-61.

Begel, E. E. (1996) "Kentlerin Doğuşu", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa.: 8, 7-16.

Beh, S. H. (1976) "Vivre sa Vie", in Bill Nichols ed. *Movies and Methods*, Vol. I: University of California Press.

Bektaş, C. (1996) "Kenti Savunmak/ Kentli Olmak", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa. 8, 9-96.

Belge, M. (1984) "Türk Roman Geleneği ve 'Sevgili Arsız Ölüm', *Toplum ve Bilim*, 25/26 Bahar-Yaz, s. 59-68.

Belge, M. (1989) *Sosyalizm, Türkiye, Gelecek*, İstanbul: Birikim, 2.b

Belge, M., (1979), "İdeoloji Üstüne", *Birikim*, sa.: 46-47. Aralık1978-Ocak 1979, s.:72.

Belge, M. (1983) *Tarihten Güncelliğe*, İstanbul: Alan.

Bell, M. M. ve Gardiner, M. (eds.), (1998), *Bakhtin and the Human Sciences*, London: Sage.

Belton, J. (1992) *Widescreen Cinema*, Cambridge: Harvard University Press.

Benhabib, S. (1996) "Kamu Alany Modelleri", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa.: 8, 238-258.

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

Benjamin, W. (1990) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", J. Hanhardt (ed.), *Video Culture: A Critical Investigation*, NY: Gibbs M. Smith, Inc. 27-52.

Benjamin, W. (1993a), *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.

Benjamin, W., (1993b), " Tekniğin olanakları ile yeniden üretildiği çağda sanat yapıtı", *Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, İstanbul: YKY., s. 45-76

Benka, G. ve Stromayer, U. (1996) *Space and Social Theory: Geographic Interpretations of Postmodernity*, NY: Blackwell,.

Berger, J. (1962) *Toward Reality: Essays in seeing*, N.Y.: Knopf

Berger, J. (1984), *Ve yüzlerimiz, Kalbim Fotoğraflar kadar kısa Ömürlü* çev.: Z. Aracagök, İstanbul: Adam.

Berik, G. (1989) "The Social Condition of Woman in Turkey in Eighties and the Migrassion Prosses", *New Perspectives on Turkey*, Vol. 3, no.1, Fall.

Berman, M. (1982) *All That is Solid Melts Into Air*, NY: Verso.

Bernard-Donals, M. F. (1994), *Mikhail Bakhtin: Between Phenomenology and Marxism*, Cambridge: CUP.

Bernard-Donals, M. F. (1998), "Knowing the Subaltern. Bakhtin, Carnival, and the Other Voice of the Human Sciences", Michael Mayerfield Bell and Michael Gardiner (eds.), *Bakhtin and the Human Sciences*, içinde, London: Sage. pp.: 112-127.

Bhabha, H. (1983) "The Other Question: The Stereotype and Colonial Discourse", *Screen*, Vol. 5, no. 6, November/ December.

Bhabha, H. K. (1984) "Representation and the Colonial Text: A Critical Exploration of Some Forms of Mimeticism", in F. Gloversmith (ed.) *Theory of Reading*, Brighton: Harvester.

Bhabha, H. K. (1989), "The Commitment to Theory" J. Pines ve P. Willemen (eds), *Questions of Third Cinema* içinde, London: BFI.

Bhabha, H. K. (1990a) *Nation and Narration*, N.Y.: Routledge.

Bhabha, H. K. (1990b), "Articulating The archaic: notes on colonial nonsense", Peter Colliner and Gayer- Ryan (eds.), *Literary Theory Today*, Ithaca: NY: CUP, pp.: 203- 18.

Bhabha, H. K. (1993) "Beyond the Pale: Art in the Age of Multicultural Translation", E. Sussman, T. Goldon et. al. (eds.), *Biennial Exhibition, NY: Withney Museum of American Art*, Catalogue.

Bhabha, H. K. (1994), *Location of Culture*, New York: Routledge.

Bora, T. (1996) "Taşralaşan ve taşrasını yitiren Türkiye", *Birikim*, sa.: 86-87, Haziran-Temmuz, 101-106.

Boratav, K. (1983) *İktisat Politikaları ve Bölüşüm Sorunları*, İstanbul: Balge,.

Boratav, K. (1986) "İktisat Politikası Alternatifleri, Bölüşüm ilişkileri ve Sol", *XI. Tez*, no: 2, Şubat,.

Bordwell, D. (1986) "Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures", P. Rosen (ed.), *Narratives, Apparatus, Ideology*, N.Y: Columbia U. P., pp.: 17-34.

Bourdieu, P. (1995) "Politikanın krizi, entelektüeller, medya", *Birikim*, no:68-69, Aralık 1994-Ocak 1995, 84-87.

Brecht, B. (1990) "The Radio as an Apparatus of Communication", J. Hanhardt (ed), *Video Culture: A Critical Investigation*, NY: Gibbs M.Smith, Inc.

Brecht, B. (Trns. ve ed.:Willet). (1986) *Brecht On Theatre; The Development of an Aesthetic*, N. Y: Hill ve Wang.

Bukatman, S., (1993), *Terminal Identity: The Virtual Subject in Science Fiction*, Durham: Duke Univ. press.

Bumin, K. (1990) *Demokrasi Arayışında Kent*, İstanbul: Ayrıntı

Burch, N. (1976) "Avant-Garde or Vanguard", *Afterimage*, #6, Summer, pp:52-63.

Burch, N. (1980) "How We Got into Pictures: Notes Accompanying Correction Please", *Afterimage*, no.8/9, Winter, pp: 24-30

Burch, N. (1986) "Primitivism and the Avant-Gardes: A Dialectical Approach", *Narrative, Apparatus, Ideology*, P. Rosen (ed), NY: Columbia University, pp: 483

Burch, N. (1990a) "A Primitive Mode of Representation?", T. Elsaesser (ed), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London: BFI.

Burch, N. (1990b) "Charles Baudelaire versus Doctor Frankestein", *Life to Those Shadows*, N. Burch (ed), Berkeley: University of California Press, pp: 6-22. ve "the introduction".

Burch, N. (1978-79), "Porter, or Ambivalence", *Screen*, no: 19/4, Kış 19. 4

Burger, P. (1984) *Theory of the Avant-Garde*, (Trans from German by Mic-

hael Shaw, Foreword by Jochen Schulte-Sasse;) Minneapolis University of Minnesota.

Büker, S. (1987) " Yönetmen Varoluşunu sorguluyor", *Ve Sinema*, Sa: 5, s. 115-118

Cabral, A. (1973), *Return to the Source*, NY: Monthly Review Press.

Carr, E. H. (1980) *Tarih Nedir?*, çev.: M.G. Gürtürk, İstanbul: Birikim

Carroll, D. (1993) "Community After Devastation: *Culture, Politics, and the `Public Space'*", *M. Poster (ed), Politics, Theory and Contemporary Culture*, NY: Columbia U. P.

Castells, M. (1997) *Kent, Sınıf, İktidar*, (çev. A. Erendil) Ankara: Bilim ve Sanat.

Chambers, I. (1995) *Migrancy, Culture, Identity*, London/NY: Routledge.

Chomsky, N. (1987) *The Chomsky Reader*, ed J. Peck, NY: Pantheon.

Chomsky, N. (1989) *Necessary Illusions: Thought Control in Democratic Societies*, Boston, MA: South End.

Clark, K. ve Holquist M. (1984) *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass. Harward U. P.

Clarke, D. B. (1997) "Intro: previewing the cinematic city", *The Cinematic City*, London/ Ny: Routledge.

Cohan, S. ve Stures, L. M. (1988) *Telling stories: A Theory of Analysis of Narrative Fiction*, N.Y: Routledge.

Cohan, S. ve Stures, L. M. (1988) *Telling stories: A Theory of Analysis of Narrative Fiction*, N.Y: Routledge.

Collins, J. (1993) "Genericity in the Nineties", J. Collins ve A. Preacher, (der), *Film Theory Goes to the Movies*, London: Routledge

Comoli, J. L. ve Narboni, J. (1976) "Cinema/ Ideology/ Criticism", in Bill Nichols (ed), *Movies and Methods*, Vol. I., Berkeley: Uni. of California Press.

Comoli, J. L. ve Narboni, J. (1976) "Cinema, Ideology, Criticism", B. Nichols (ed.) *Movies and Methods*, Vol. I. Berkeley: Uni. of California P.

Cook, D. A. (1990) *A History of Narrative Film*, NY: W. W. Noton ve Comp.

Corner, J. ve Hawthorn, J. (eds), Communication Studies, London: Arnold, 1980.

Culler, J. (1976) *Saussure*, London: Fontana.

Curran, J. Grevitch, M. ve Woolacott, J. (eds), (1977) *Mass Communication and Society*, London: Arnold.

Curtis, D. (1971) *Experimental Cinema*, NY: Delta.

Çakır, S. (1989) "Osmanlı Mudafaa-i Hukuk-u Nisvan Cemiyeti", *Tarih ve Toplum*, c. 11, sa: 66, Haziran.

Çakır, S. (1989) "Osmanlı Türk Kadınları Esirgeme Derneği", *Toplum ve Bilim*, No: 45, Bahar, s.: 91-97.

Davies, J. (1995) *Cultural Studies and Beyond: Fragments of Empire*, London/ NY: Routledge.

Davis, M. (1996) "Kentsel denetim-Blade Runner'ın ötesinde", *Birikim*, sa: 86-87, Haziran - Temmuz, 62-74.

Derman, D. (1995) *Jean Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Ankara: Med-Campus

Debord, G. (1983), *Society of Spectacle*, Detroit: Black and Red.

Deleuze, G ve Guattari, F. (1993) *Kapitalizm ve Şizofreni 2: Kapma Aygıtı*, çev.: Ali Akay, İstanbul: Bağlam.

Demirkan, T. (1996) "Tarih Boyunca Kuşatılan Özgürlük Adaları; Kentler", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 17-22.

Derrida, J. (1994) "Spectres of Marx", *NLR*, no: 205, May-June, 31-43.

Dorsay, A. (1988) *Yılmaz Güney Kitabı*, İstanbul: Varlık.

Dorsay, A. (1989) *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası: Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkılap.

Druckrey, T. (1995), "Introduction", G. Bender ve T. Druckrey (der.), *Culture on the Brink: Ideologies of Technology, Seattle*, WA: Dia Center for the Arts, s. 1-14.

Dyer, J. ve Hartley, J. (1978) *Reading Television*, London: Methuen

Dyer, R. (1977) "Homosexuality and Film Noir", *Jump Cut* 16, November, 18-21.

Eagelton, T. ve Milne, D. (1995) *Marxist Literary Theory*, NY: Blackwell

Eagelton, T. (1987) "Awakening from Modernity", *Times Literary Supplement*, 20 February.

Eco, U. (1986), *Trevels in Hyperreality*, Trns.William Weaver. NY: A Harvest/ HBJ books.

Elsaesser, T (1992b), "General Introduction: Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archeaology" Elseasser'in derlemesi *Early Cinema, Space Frame Narrative*, London: BFI.

Elsaesser, T. (1984) "Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema", *Cinema Histories, Cinema Practices*, P. Mellencamp ve P. Rosen (ed), Georgetown. University Publications of America.

Elsaesser, T. (1989) *New Germa Cinema: A History*, New Jersey: Rutgers.

Elsaesser, T. (1992c) " Early Cinema: From Linear History to mass Media Archaeology", *Early Cinema: Space Frame Narrative*, (ed), Elsaesser, London: BFI.

Elsaesser, T. (ed.) (1992a) *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London: BFI.

Elsaesser, T. (1982), "Social Mobility and Fantastic: German Cinema", *Wide Angle*, 5/2, 14-15;

Enzensberger, H. M., (1990), "Constituents of Theory of the Media", John Hanhardt (ed), *Video Culture: A Critical Investigation*, NY: VSWP, slr: 96-123

Erbal, A. (1996) "Kentler ve kentlere dair mekanlar", *Birikim*, sa: 86-87, Haziran-Temmuz, 90-95.

Erksan, M. (1985) "Türkiye'de Entelijensiya yok", *Ve Sinema*, Kış:1, s. 24-38.

Erksan, M. (1987) "Sinema Okullarında Tez Çalışmaları", *Ve Sinema*, Kış:4, s.61-68.

Erksan, M. (1989) "Herşeye Rağmen", *Ve Sinema*, Kış:7 s.87-88.

Erksan, M. (1990) "Anayasa Güvencesi", *Ve Sinema*, Kış: 9.

Esslin, M. (1984, 5th ed.) *Brecht the Man And His Work*, W. W Norton And Cop. Inc. N.Y.

Evren, B. (1984) "İlk Türk Filmi Üzerine Kuşkular", *Gelişim Sinema*, no: 2, s. 6-9.

Evren, B. (1990) *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*, İstanbul: Broy.

Evren, B. (1997) *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*, Istanbul: Antrakt.

Fanon, F. (1968) *The Wrechted of the Earth*, N. Y.: Grove.

Fanon, F. (1986) *Black Skin, White Mask*, (trans:C.L.Markmann), London: Pluto.

Fatherstone, M. (1990), "Global Culture: An Introduction", M. Featherstone (der.), *Global Culture: Nationalism, globalization and modernity*, London: Sage, vol: 7, slr:1-14.

Fell, John L. (ed.) (1983) *Film Before Griffith*, Berkeley: University of California.

Fielding, R. (1983) "Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture", *Film Before Griffith*, J. L. Fell (ed), Berkeley: University of California.

Fisher L. (1989) *Shot/Countershot: Film Tradition and the Women's Cinema*, N. J: Princeton University Press.

Fiske, J. (1982) *Introduction to Communication Studies*, London: Methuen.

Flax, N. (1984) "Fiction Wars of Art", *Representations*, # 7 Summer, pp: 1-25.

Foucault, M. (1973) *The Order of Things An Archaeology of the Human Sciences*, N.Y.: Vintage.

Foucault, M. (1977), " Questions on Geography" C. Gordon (der) , *Power/ Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*, 1972-1977 London. Pantheon

Foucault, M., (1995)",Yaşatmak ve Ölmeye İzin Vermek Irkçılığın Doğuşu", *Birikim*, Haziran, No: 74.

Fraser, N. (1993) "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy" Bruce Robbins (ed) *The Phantom Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota,.

Friedman, J. (1996) "Sokaksız bir şehir", *Birikim*, sa: 86-87, Haziran-Temmuz, 75-84.

Fromm, E. (1942) *Fear of Freedom*, London: Kegan Paul.

Funkhouser, R. ve Shaw, E. F. (1990) "How Synthetic Experience Shapes Social Reality", *Journal of Communication*, Spring., Vol. 40,#2, pp: 75-87.

Gabriel, T. H. (1982) *Third Cinema in the Third World*, Ann Arbor:UMRP.

Gates ,H.L. jr. (1986) (ed)., *Race'Writting and difference*, Chicago: UCP.

Gaudreault, A. (1987), "Theatricality, Narrativity, and Trickality: Reevaluating the Cinema of Georges Méliés", *Jurnal of Popular Film and Tv*, vol. 15, no: 3, slr: 110-119

Gay, P. (1968) *Weimar Culture: The Outsider As Insider*, NY: Harper ve Row pub.

Gelley, A. (1993) "City Texts: Representation, Semiology, and Urbanism", M. Poster (ed), *Politics, Theory and Contemporary Culture*, NY: Columbia U.P.

Gendizer, I. L. ve Fanon, F. (1973) *A Critical Study*, London: Wildwood House

Gevgilili, A. (1966) "Türk Filmleri", *Yeni Sinema*, Sa.1 Ekim.

Gibson, W. (1984), *Neuromancer*, NY: Ace Books.

Giddens, A. (1994), *Sosyoloji Eleştirel Bir Yaklaşım*, (çev. R. Esengül ve I. Öğretir), İstanbul: Birey.

Giles, D. ve Sahin, H. (1982) "Revolutionary Cinema in Turkey: Yilmaz Guney", *Jump Cut*, no: 27, July.

Gloversmith, F. (ed) (1984) *Theory of Reading*, Brighton: Harvester.

Goldin, P. *The Mass Media*, London: Longman,1974

Goodheart, E. (1994) "From Culture to Ideology", *Partisan Review*, Spring, 267-276.

Goodwin, A. ve Whannel, G. (eds) (1990) *Understanding Television*, London/ NY: Routledge.

Gramsci, A. (1971) *Selections From the Prison Notebooks*, ed ve trans. G. N. Simth, New York: International Publishers.

Guiraud, P. (1975) *Semiology*, London: Routledge ve Kegan Paul

Gulbenkian Komisyonu, (1996) *Sosyal Bilimleri Açın*, çev.: Şirin Tekeli, İstanbul: Metis, (Gulbenkian Komisyonu: I. Wallerstein, Calestous Juma, E. F. Keller ve et al. 1995)

Gunning, T. (1992a) "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", *Early Cinema: Space Frame Narrative*, T. Elsaesser (ed.), London: BFI.

Gunning, T. (1983), "An Unseen Energy Swallows Space: The space in early Film and its relatioon to American avant-garde film" *Film Before Griffith*, J. L. Fell (der.) : LA: UCLA Press.

Gunning, T. (1992b), "'Primitive' Cinema-A Frame up or the Trick's on Us?" *Early Cinema: Space Frame Narrative*, T. Elsaesser (ed.), London: BFI.

Gülalp, H. (1979) *Yeni Emperyalizm Teorilerinin Eleştirisi*, İstanbul: Birikim.

Gülalp, H. (1985) "Üçüncü Dünyada Devlet ve Demokrasi", *XI. Tez*, no:1, Kasım. s: 70-81.

Gürbilek, N. (1992) *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis.

Gürbilek, N. (1999) *Ev Ödevi*, Istanbul: Metis.

Gürbilek, N. (2001) *Kötü Çocuk Türk*, Istanbul: Metis.

Güzel, M. S. (1988) "Türkiye'de İşçi Hareketi ve Tarihi", *XI. Tez*, no:9, Haziran, 195-213.

Habermas, J. (1984) *The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society*, Boston: Beacon

Habermas, J. (1992) *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Catogory of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger. Cambridge, MA: The MIT Press, 4. bsk.

Habermas, J. (1995) "Kamusal alan: Ansiklopedik bir makale", *Birikim*, no: 70, Şubat, 62-66.

Hall, C. (1994) "Rethinging Imperial Histories: The Reform Act of 1987", *NLR*, no: 208, Nov-Dec., 3-29.

Hall, E. (1973) *The Silent Language*, NY: Anchor Books

Hall, S. ve Jacques M. (1995) (der) *Yeni Zamanlar: 1990'larda Politikanın Değişen Çehresi*, Çev: Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı.

Hall, S. (1981a) "The Whites of Their Eyes, Racist Ideologies and the Media", G. Bridges ve R. Brunt (eds) *Silver Linings Some Strategies for the Eighties*, London:Lawrence and Wishart

Hall, S. (1981b) "The Whites of Their Eyes, Racist Ideologies and the Media", *Silver Linings Some Strategies for the Eighties*, G Bridges ve R. Brant (eds.), London: Lawrence and Wishart

Hall, S. (1991) "The Local and the Global: Globalization and the Ethnicity", A King (ed), Culture, *Globalization and the World Sysytem*, NJ: Roulrdge, Hall, S., (1991), "The Local and the Global: Globali-

zation and Ethnicity", A. King (der.) *Culture, Globalization and the World System*, NJ: Routledge, slr:21-22

Hall, S. (1995) "Negotiation Carrabian Identities", *NLR*, no: 209, Jan-Feb, ,

Hall, S., Hobson, D., Lowe, A. Willis, P. (eds) (1992), *Culture, Media, Language*, London/ NY: Routledge

Halleck, D. D. (1990) "The Wild Things on the Banks of the Free Flow", D. Hall ve S. J. Fifer (eds), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video* Art, NY: Aperture/ Bavc, 259-266.

Halleck, D. D. (1991), "Watch Out Dick Tracy! Popular Video in the Wake of the Exxon Valdez" *Techno Culture*, Penly, C. ve Ross, A (eds), Minneapolis: U. of Minnessota, slr: 211-229

Hammond, P. (1975) *Marvelous Melies*, NY: St. Martin's.

Hançerlioğlu, O. (1989) *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi.

Hanhardt, J. G. (1993) "Media Art Works: New Expressions in Film and Video, 1991-93", E. Sussman, T. Goldon et.al. (eds), *1993 Biennial Exhibition*, NY: Withney Museum of American Art.

Hansen, M. (1981-2), "Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn", *New German Critique*, no: 24-25, Sonbahar/ Kış, slr: 36-56.

Hansen, M. (1983), "Alexande Kluge, Cinema and the Public Sphere: the Construction Site of Counter-History", *Discourse*, no: 6.

Hansen, M. (1985), "The Stubborn Discourse: History and the Story-Telling in the Films of Alexander Kluge", *Persistence of Vision*, New German Cinema Special İssue, no: 2, Kış

Hansen, M. (1988), "Reinventing the Nickelodeon: Notes on Kluge and Early Cinema", *October*, No: 46 Sonbahar.

Hansen, M. (1990a) "Early Cinema: Whose Public Sphere?", T. Elsaesser (der), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, London: BFI, s. 228-246.

Hansen, M. (1990b) "Kluge On Opera, Film and Feelings", New German Critique, no: 49, Winter.

Hansen, M. (1991) *Babel and Babylon*, Cambridge: Harvard University Press.

Haraway, D. J., (1991), "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century" kendi kitabında, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, NY: Routledge.

Harawey, D. J. (1991) *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, NY: Routledge

Harrington, C. L. ve Bielby, D. D. (eds) (2001) *Popular Culture: Production and Consumption*, Oxford: Blackwell.

Hartley, J. (1982) *Understanding News*, London: Methuen.

Harvey, D. (1984) *Limits to Capital*, Oxford: Blackwell

Harvey, D. (1993) "Postmodernnizme bir bakış", *Birikim*, sa: 49, Mayıs

Harvey, D. (1996) *Justice, Nature and the Geography of Difference*, NY: Blackwell.

Harvey,D. (1990), *The Condition of Postmoderniy: An Enquiry into the Orgins of Cultural Change*, Cambridge, MA: Basil Blackwell, (C: 1989) (Sungur Savran'nın Türkçesiyle YKY tarafından yayınlanmıştır)

Harvey, S. (1980), *May 68 and the Film Culture*, London: BFI.

Hebdige, D. (1988,3rd ed.) *Subculture; The meaning of Style*, NY: Routledge.

Heidegger, M. (1970) *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York: Harper ve Row.

Helle, H. J. (1996) "Kentlileşmiş İnsan", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 71-80.

Helvacıoğlu, B. (1994) "Evvel mekan içinde kalbur zamanlar içinde: Tarihi-coğrafi materyalizm", *Toplum ve Bilim*, no:64-65, 77-89.

Hobsbawm, E. (1996), *Kısa 20. Yüzyıl: 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*, Çev. Yavuz Alogan İstanbul: Sarmal.

Hobsbawm, E. (1994) "Barbarism: A User's Guide" *NLR*, 206: 44-54.

Holub, R. (1992) *Antonio Gramsci: Beyond Marxism and Postmodernism*, New York: Routledge.

Hutcheon, L. (1988) *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge.

Huyssen, A. (1981-82) "The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis", *New German Critique* # 24-25. Winter-Spring, 221-63.

Huyssen, A. (1988) "An Analytic Storyteller in the Course of Time", *October*, no: 46 Fall, 118-128.

Huyssen, A., (1998), "Saklı Diyalektik: Avangad-Teknoloji-Kitle Kültürü", çev. Serdar Erener, *Defter*, Aralık Ocak, no: 7, s. 56-70.

Irvan, S. (1995) "Demokratik sistemde medyanın rolü", *Birikim*, no: 68-69, Aralık 1994-Ocak 1995, 76-83.

Işık, O. (1994) "Mekânın politikleşmesi, politikanın mekânlaşması", *Toplum ve Bilim*, no:64-65, 7-38.

Işık, O. (1995) "Globalleşme süreci ve kentin/ kentliliğin değişen anlamlar", *Birikim*, no:68-69, Aralık 1994-Ocak 1995, 98-105.

Jameson, F. (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY. Cornell University Press.

Jameson, F. (1985) " Class and Allgory in Contemparary Mass Culture; 'Dog Day Afternoon' as a Political Film", in Bill Nichols (ed). *Movies and Methods* Vol. II. Berkeley: University of California Press.

Jameson, F. (1991) *Postmodernizm, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N. C. : Duke University Press. (Türkçe çevirisi YKY'den çıktı.)

Jameson, F. (1992) *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, London: BFI.

Jameson, F. (1984a) "Postmodernizm, or the Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, no: 146

Jameson, F. (1984b), "The Politics of Theory" *New German Critique*, no: 32

Jameson, F. (1988), "On Negt and Kluge", *October*, no: 46 Sonbahar.

Jameson, F. (1995b) "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı çev: İ. Eser, *Kültür ve Toplum: B1R* ("Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", Social Text, no:15, fall 1986.)

Jemeson, F. (1995a) "Marx's Purloined Letter", *NLR*, no: 209, Jan-Feb,

Johnston, C. (1976) "Women's Cinema as a Counter Cinema", in Bill Nichols (ed) *Movies and Methods*, Vol. I. Univ. of California Press.

Jowett, S. G. (1983) "The First Motion Picture Audiences", *Film Before Griffith*, J. L. Fell (ed), LA: University of California.

Jung, C. G. (1923) *Psychological Types*, NY: Harcourt

Kaes, A. (1987), " The Debate About Cinema: Charting a Controversy (1909-1929)", *New German Critique*, no: 40, Kış.

Kaes, A. (1987), (1988), *Deutschlandbilder*, Munich: Text+Kritic, 1987, Alıntılayan F. Jameson, "On Negt and Kluge", October, no: 46, Sonbahar, 1988

Kafka, F. (1974) *Autobiographical Writtings*, (ed: NN Glatzer) NY: Schocken Books.

Kafka, F. (1974), *Autobiographical Writings: "I am a Memory a Come Alive"*. (der. N. N.Glatzer) NY: Schocken Books.

Kafka, F. (1982), *Şato*, çev. K. Şipal. İstanbul: Cem Yay.

Kandiyoti, D. (1987) "Emancipated but Unliberated? Reflections on the Turkish Case", *Feminist Studies*, 13 (2), Summer, pp: 317-338.

Karpat, K. (ed), (1982) *Political Thought in the Contemporary Middle East*, NY.: Praeger

Katz, E. (1979) *The Film Encyclopedia*, NY: Perigee Books

Keane, J. (1993) Medya ve Demokrasi, Çev: Haluk Şahin, İstanbul: Ayrıntı

Kejanlıoğlu, D. B. (1995) "Kamusal alan, televizyon ve Siyaset Meydanı", *Birikim*, no:68-69, Aralık 1994-Ocak 1995, 39-64.

Kepes, G. (1996) "Kent Ölçeğinde Dışavurum ve İletişim Üzerine Notlar", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 177-190.

King, A. (1990) "Architecture, Capital and the Globalization of Culture", M. Featherstone (ed), *Global Culture Natonalism, Globalization and Modernity*, London: Sage.

Koch, G. (1990) "Alexander Kluge's Phantom of the Opera", *New German Critique*, no: 49, Winter.

Kökden, U. (1996) "Kentler Üreten Tarih-Tarih Üreten Kentler", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 37-42

Kracauer, S. (1965) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, NY: Oxford University Press.

Kracauer, S. (1974), *From Caligari To Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton: Princeton Univ Press. (cr.1947)

Kristeva, Julia (1986) *The Kristeva Reader*, NY: Columbia Univ. Press

Krutnik, F. (1997) "Something More than Night: tales of the noir city", in *The Cinematic City*, D. B. Clark (ed) NY: Routledge, p: 89

Kuhn, A. (1989) *Cinema, Censorship and Sexuality: 1909-1925*, NY: Routledge.

Kutlar, O. (1968) "Ulusal Türk Sineması İçin Alan Araştırmaları 3: Kısa Film İçeriği ve Yapısal Sorunları", Yeni Sinema, sa. 19-20, 44-46.

Kutlar, O. (1985), "Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor" *Ve Sinema*, Kış: 1, 1985, s. 15-24.

Kuzu, H., (1995), "Hareketli Görüntü Alanlarının Evrimi ve Yeni Boyutları Üzerine" 1ve 2, *Antrakt*, no: 40 ve 41, Ocak ve Şubat.

Laclau, E. (1987) *Politics and Ideology In Marxist Theory*, N.Y: Verso.

Laclau, E. (1993) "Power and Representation", M. Poster (ed), *Politics, Theory and Contemporary Culture*, NY: Columbia U. P., 277-296.

Laclau, E.ve Mouffe, C. (1987) "Post-Marxism without Apologies", *NLR*, no: 166, Nov./ Dec., 79-106.

Laçiner, Ö. (1996) "Kentlerin dönüşümü", *Birikim*, sa: 86-87, Haziran-Temmuz, 10-16.

Lawder, S. (1975) *The Cubist Cinema*, NY: New York University Press, Lefebvre, H., (1990) *Everydday Life in the Modern World*, In the New introduction by P. Wander, New Brunswick: Transaction, p: vii.

Lefebvre, H. (1995) *Writings on Cities*, (trn ve ed: E. Kofman ve E. Leban), NY: Blackwell

Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*, (Trans. Donald Nicholson-Smith), Oxford: Balackwell.

LeGrice, M. (1977) *Abstract Film and Beyond*, Cambridge: MIT press.

Leyda, J. (1983) *Kino: A History of the Russian and the Soviet Film*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Liebman, S. (1988) "Filmography", *October*, no: 46, Fall

Liebman, S. (1988), "On New German Cinema, Art, Enlightenment and the Public Sphere: Interview with Alexander Kluge", *October*, no: 46, Kış

Lippmann, W. (1993), *The Phantom Public*, New York: Macmillan 1927

Liptz, G. (1990), *Time Passeges Collective Memories and American Popular Culture*, Minneapolis: Univ of M. Press.

Lukacs, G. (1988) *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, (Trans. R. Livingstone), Cambridge: MITP.

Lynch, K. (1996) "Çevrenin İmgesi", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 153-162.

Lynch, K. (1996) "Metropol Modelleri", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 97-112.

Lynch, K., (1960), *The Image of the City*, Cambridge: MIT.

Lynch, K., The Image of the City, Cambridge MA: MIT, 1986 (c: 1960; 8.)

Lyotard, J-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. G. Bennigton ve B. Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Macbean, J. R (1976), " Vent d'Est or Godard and Rocha at the Crossroads",in B. Nichols ed. *Movies and Methods* ,Vol. I. Univ of Cal Press.

MacCabe, C. (1980) *Godard: Images, Sounds, Politics*, Indiana: I Univ Press.,

Mandel, E. (1978) *Late Capitalizm*, trans. Joris de Bres, London: Verso.

Masterman, L. (ed), (1992) *Television Mythologies: Stars, Shows and Signs*, London/ NY: Routledge.

Mattelart, A. (1980) *Mass Media, Ideologies and Revolutionary Movement*, (trans: M. Coad), Brighton: Harvestry

Mayerfield B. M. ve Michael G.(eds), (1998) *Bakhtin and the Human Sciences*, London: Sage.

Mc Quail, D. (1975) *Communication*, London: Longman.

McQuail, D. (ed) (1972) *Sociology of Mass Communications*, Harmondsworth: Penguin.

Mellenccamp, P. (1990a) *Indiscretions*, Boolington,IN: Indiana Univ. Press.

Mellenccamp, P. (1990b) *Logics of Television: essays in cultural criticism*, Indianapolis: IUP.

Memi, A. (1968) *Dominated Man*, Boston : Beacon,

Memi, A. (1974) *The colonizer and the Colonized*, London: Souvenier.

Merritt, R. (1976), (1976), "Nickelodeon theaters, 1905-1914: building an audience for the movies", T. Ballio (der), *The American Film Industry*, Madison: U of Visconsin, sylr: 59-70..

Metz, C. (1986), "the Imaginary Signifier" Philip Rosen(ed), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia U. P., slr: 244-281.

Meyerson, M. (1996) "Ütopya Gelenekleri ve Kentin Planlanması", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 113-124.

Michelson, A. (1972) "The Man With the Movie Camera: From Magician to Epistomologist", *Artforum*, March.

Michelson, A. (ed.) (1985) *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, (Trans. Kevin O'Brien), University of California press.

Miliband, R. (1969,1975), *The State in Capitalist Society*, London: NLB.

Miliband, R. (1973) Plountzas and the Capitalist State", *NLR*, #82, Nov-Dec.

Miliband, R. (1977) *Political Power and Social Classes*, London: NLB.

Millet, K. (1994), *The Politics of Cruelty: An Essay on the Literature of Political Imprisonment*, NY: WW Norton.

Milne, T. (1972), (der. ve çev.), *Godard on Godard*, New York: DaCapo press.

Mingione, E. (1996) *Urban Poverty and the Underclass*, NY: Blackwell.

Min-Ha, T. T. (1989a) *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, Indiana: IUP.

Min-Ha, T. T. (1989b), "Outside In Iside Out", J. Pines ve P. Willemen, (eds) *Questions of Third Cinema*, London: BFI.

Min-Ha, T. T. (1992) *Framer Framed*, NY: Routledge.

Modleski, T. (ed) (1998) *Eğlence İncelemeleri: Kitle kültürüne eleştirel yaklaşımlar*, İstanbul: Metis.

Morse, M. (1990) 'An Ontology of Everyday Distraction: The freeway, the mall and Television', in P. Mellencamp (ed), *Logics of Television: essays in cultural criticism* Indianapolis: IUP.

Mouffe, C. (ed), (1979) *Gramsci and Marxist Theory*, London: Routledge.

Mulvey, L. (1985) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", B. Nichols (ed.), *Movies and Methods*, Vol. II, Berkeley: Univ. of California Press.

Mumford, L. (1996) "Görünmeyen Kent", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 163-174.

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

Musser, C. (1990), "The Travel Genre in 1903-1904 Movin Towards Fictional Narrative", *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, der: Thomas Elsaesser içinde, London: BFI

Musser, C. (1990), *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*, NY: Scriner/ MacMillan.

Mutman, M. (1994) "Televizyonu nasıl sorgulanmalı?", *Toplum ve Bilim*, Sa: 67, Güz, 26-75.

Mutman, M. (1994) "Üretilen mekân, yokolan mekan", *Toplum ve Bilim*, no: Kış: 64-65, 181-196.

Mutman, M. (1995) "Siyasetin sınırsız meydanı", *Birikim*, no: 68-69, Aralık 1994-Ocak 1995, 24-29.

Negt, O. ve Kluge, A. (1992) *The Public Sphere and the Experience*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Nelson, C. and Grossberg, L. (1988) (eds) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: U of Il. *New German Critique*, (1987) Special Issue on Weimar Film Theory, # 40, Winter

Nicholls, A. J. (1991) *Weimar and the Rise of Hitler*, New York: St. Martin's Press.

Nichols, B. (1981), *Ideology and the Image; Social Representation in the Cinema and the Other Media*, Bloomington: Indiana University Press.

Ocak, E. (1996) "Kentin değişen anlamı", *Birikim*, sa: 86-87, Haziran-Temmuz, 32-41.

Oktay, A. (1993) *Türkiye'de Popüler Kültür*, İstanbul: YKY.

Onaran, A. Ş. (1977) *Lütfü Ömer Akad'ın Sinemasi*, İzmir: EUGSF.

Onaran. A.Ş. (1994) *Türk Sineması I*, Ankara: Kitle.

O'Pray, M. (1982) "Modernism, Phantasy and Avant-Garde Film", *Undercut*, #3/4 March, pp: 31-33.

Oskay, Ü. (1993) *19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri: Kuramsal Bir Yaklaşım*, İstanbul: Der.

Oskay, Ü. (2000) *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, Istanbul: İnkılap.

Oskay, Ü. (2001) *"Yıkanmak İstemeyen Çocuklar" Olalım*, İstanbul: YKY.

Öngören, M. T. (1982) *Sinemada Kadın ve Cinsellik Sömürüsü*, Ankara: Dayanışma,

Özbaran, S. (1994) "Zamanın mekanla buluşması: Bölgesel tarih", *Toplum ve Bilim*, no: 64-65, 197-203.

Özbek, M. (1991) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arebeski*, İstanbul: İletişim.

Özgencil, M. (1996) "Sinema ve Kent", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 191-192.

Özgüç, A. (1973) *Türk Filmleri Sözlüğü*, İstanbul: Yedigün.

Özön, N. (1968) *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*, İstanbul: Bilgi.

Öztürk, R. (1995), " Caligari'den Kafka'ya Dışavurumcu sinema", *25. Kare* 11, Nisan-Haziran

Park, R. E. Burgess, N. E., ve McKenzie, R. O., (1984) *The City: Suggestions for Investigation of Human Behavior in the Urban Environment*, Chicago: University of Chicago. (c: 1925, 1967)

Parkan, M. (1994) *Sinema Estetiği ve Godard*, İzmir: İleri.

Parla, J. (1985) *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, İstanbul: İletişim.

Parla, J. (1990) *Babalar ve Oğular: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim..

Parla, J. (2000) *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim.

Penley, C. ve Bergstrom, J. (1985) " The Avant-Garde: History and Theories", Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods* II, Berkeley: University of California Press.

Petro, P. (1989) *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton: Princeton University Press.

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

Pınarcıoğlu, M. (1994) "Yeni coğrafya ve yerellikler", *Toplum ve Bilim*, no:64-65, 90-111.

Pines, J. and Willemen, P., (eds) (1989), *Questions of Third Cinema*, London: BFI.

Pinter, H. (1973), *Five Screenplays*, NY: Grove.

Polan, D. (1985) "A Brechtian Cinema? Towards a Politics of Self-Reflexive Film", In B. Nichols (ed). *Movies and Methods*, Vol. II. Berkeley: Univ. of Cal. Press.

Polan, D. (1993), "The Publics Fear; or, Media As Monster in Habermas, Negt and Kluge", *Phantom Public Sphere* Bruce Robbins derlemesi içinde, Minneapolis: Minnesota, slr: 33-41.

Poster, M. (1993) (ed), *Politics, Theory and Contemporary Culture*, New York: Columbia Univ.

Poulantzas, N. (1969) "The Problem of The Capitalist State", *NLR.*, #58., Nov-Dec., 180-184.

Poulantzas, N. (1979) *Fascism and Dictatorship*, (trns:J. White), London: Verso, (NLB, 1974).

Poulantzas, N. (1987) *Political Power and Social Classes*, (trans ve ed,T.O'Hogan), London:Verso.

Pratt, A. C. (1994) "Eleştirel realizm ve toplumbilimsel araştırmalarda pratik anlamları", Toplum ve Bilim, no: Kış:64-65, 112-128.

Refik, H. (1971) *Ulusal Sinema Kavgası*, İstanbul: Hareket.

Reich, W. (1970) *The Mass Psychology of Fascism*, London:Simon ve Schuster

Rentschler, E. (1981-2), "American Friends and New German Cinema: A Study in

Reception", *New German Critique*, No: 24-25, Sonbahar/ Kış, s. 7-35.

Rich, B. R. (1993) "The Authenticating Goldfish: Re-Viewing Film ve Video in the Nineties", E. Sussman, T. Goldon et. al. (eds), *Biennial Exhibition, NY: Withney Museum of American Art*, 86-99.

Robbins, B. (1993) (ed) *The Phantom Public Sphere*, Minneapolis: University of Minnesota.

Robertson, R. "Mapping the Global Condition: Globalization as the Central Concept", M. Featherstone (ed), *Global Culture Natonalism, Globalization and Modernity*, London: Sage, 1990, 15-30.

Robin, W. (1985), "An Introduction To The American Horror Film", Bill Nikolas, (der.) *Movies and Methods II* içinde : UCP, slr: 195-220.

Ronen, R. (1986) "Space in Fiction", *Poetics Today*, Vol: 7:3, pp: 421-438.

Rosler, M. (1990), "Video: Shedding the Utopian Moment", *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, der. D. HallveS. J. Fifer, NY: Aperture Foundation, sylr: 31-50.

Ross, A. D. (1993) "Know Thy Self (Know Your Place)", E. Sussman, T. Goldon et.al. (eds), *1993 Biennial Exhibition, NY: Withney Museum of American Art*, 8-11.

Rotha, P. (1967) *The Film Till Now: A Surway of World Cinema*, (with an additional section by Richard Griffith), Middlesex: Hamlyn House / Spring books (cr: 1930)

Sadoul, G. (1972), *Dictionary of Films*, (trns ve ed: P. Morris): UCP.

Said, E. (1985) *Beginnings: Intention ve Method*, New York: Columbia University.

Said, E. (1986) "Intellectuals in the Post-Colonial World" *Salmagundi*, no: 70/1, Spring/ Summer.

Said, E. W. (1983), *The World, The Text, The Critic*, Cambridge: Harvard U. P.

Said, E. W. (1995), *Entelektüel: sürgün, marjinal, yabancı*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı.

Said, E., (1979), *Orientalism*, NY: Vintage.

Salt, B. (1978) "Film Form 1900-1906", *Sight and Sound*, Summer.

Salt, B., (1978) "Early Development of Film Form", *Film Form*, No.1,

Sander, O. (1983) Siyasi Tarih Ders Notları II, Ankara: AÜSBF.

Sarıkartal, Ç. (1994) "Bazı Orta Çağ İslam yapılarında "öteki" mekanların oluşumu", *Toplum ve Bilim*, no: Kış: 64-65, 141-157.

Savran, S. (1984) "Yeni Liberalizm, Azgelişmiş Kapitalizm, Devlet", *Yapıt*, no: 4 Nisan/ Mayıs.

Sayın, Z. (1998) "İmge ve Benzeşim: Beden Kesintisiz Metin", *Defter*, Yaz 1998, yıl: 11 sa: 34. s. 14-45.

Sayın, Z. (1998) "Öykünme ve Temsil" *Defter*, Yaz 1998, yıl: 11 sa: 34. s. 11-13.

Schick, I. C. ve Tonak, E. A. (1987) *Turkey in Transition: New Perspectives*, Oxford: University Oxford.

Schulte-Sasse, J. (1992), "Foreword: Theory of Modernizm versus *Theory of the AvantGarde*", P. Bürger, Theory of the Avant-Garde, (trns: M. Shaw), Minneapolis: UMP, (c:1984 ve 6.)

Schwab, G. (1993) "The Subject of the Politically Unconscious", M. Poster (ed), *Politics, Theory and Contemporary Culture*, NY: Columbia U. P. 83-110.

Schwartz, R. (1996) "Spatial Cues in the Cinematic Discourse: Selection, Function ve Style in Jurrasic Park and Prospero's Books" *Journal of Pragmatics*.

Scognamillo, G. (1988) *Türk Sinema Tarihi*, I (1896-1959) Istanbul: metis 1986, II (1960-1986), Istanbul: Metis,

Scognamillo, G. (1989) "Türk Sinemasının, Dünü Bugünü, Yarını", *Gergedan*, sa. 19, 20-22

Scognomillo, G. (1996) *Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra*, İstanbul: Antrakt.

Scognomillo, G. et. al.(1979) *Turkish Cinema*, Istanbul: IDGSA

Sharff, S. (1982) *The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cineaesthetic Impact*, NY. Columbia Univ.

Sharff, S. (1982) *The Elements of Cinema: Toward a Theory of Cineaesthetic Impact*, NY: Columbia Univ. Shohat, E. ve Stam, R. (1995), *Unthinking Eurocenterism: Multiculturalism and the Media*, NY: Routledge.

Shohat, E.(1991), "Imagining Terra Incognita: the Disciplinary Gaze of Empire", *Public Culture*, Vol: 3 No: 2 Bahar

Shohat, E. (1989) *Israeli Cinema: East/ West and the Politics of Representation*, Austin: University of Texas.

Short, J. (1996) *The Urban Order: An Introduction to Cities, Culture, and Power*, NY: Blackwell.

Simmel, G. (1996) "Metropol ve Zihinsel Yaşam", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 81-90.

Simth, A. G. (1966) *Communication and Culture*, NY: Holt, Rinehart ve Winston

Sitney, P. A. (1974) *Visionary Film: The American Avant-Garde*, NY: Oxford University Press.

Sklar, R. (1975) *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*, NY: Vintage Books/ Random House.

Smith, P. M. (1979) *The City and Social Theory*, NY: St. Martin's.

Sobchack, V. (1985) "Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir" N Browne (ed) *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, CA: Univ. of California P: 129-170.

Soja, E. (1989) *Postmodern Geographies: The Reasserion of Space in Critical Social Theory*, New York: Verso.

Soja, E. (1996) *Third Space: Expanding the Geographical Imagination*, NY: Blackwell.

Solonas, F. and Getino, O. (1976) "Towards a Third Cinema", in B.Nichols ed. *Movies and Methods I*, Berkeley: UCLA press.

Sorkin, M. (ed.) (1992) *Variations on a Theme Park: The new American City and the End of the Public Space*, NY: Noonday Press.

Sorkin, M. (1992)., "Introduction", Sorkin (der.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of the Public Space*, NY: Noonday, 1992, xı-xv.

Spivak, G. C. (1988), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, NY: Routledge

Spivak, G. C. (1994) "Can Subaltern Speak?", P. Williams ve L. Chrisman (der.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, NY. Columbia University P.

Spivak, G. C. et. al. (1995) *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Charavorty Spivak*, NY. Routledge.

Spivak, G. C. (1999) *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard: HUP.

Sprinker, M. (1993) "The National Question: Said, Ahmad, Jameson" *Public Culture*, no: 6. 3-29.

Stam, L. ve Shohat, E. (1987) "Zelig and Contemporary Theory: Meditation of Chameleon Text", Enclictic, Vol. 9.#1-2. pp: 176-193.

Stam, L.ve Spence, L. (1985) "Colonialism, Racism,and Representation: An Introduction", B. Nichols Ed. *Movies and Methoods*, Vol. II., Berkeley: UCLA Press.

Stam, R. (1989, 1992), *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore ve London: John Hopkins UP.

Talbot, D (ed.) (1970) *Film : An Anthology, A Diverse Collection of Outstanding Writing on the Film*, UCLA, (5.) 1959 (cr).

Tarkovsky, A. (1989), *Sculpting in Time*, Çev. Kity Hunter-Blair, Austin: University of Texas.

Tekeli, S. "Woman in Changing Political Associations of the 1980s", in Sirman ve Finkel (ed) Turkish State Turkish Society, London: Routledge, 1990

The American Federation of Arts, New York. A History of the Amrican AvantGarde Cinema, (1976) (exhibition catalogue)

Thompson, J. B. (1995) *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*, Cambridge: Polity.

Thompson, J. B. (1994) *Ideology and Modern Culture*, Cambridge: Polity.

Thompson, K, (1986) "The Concepct of Cinematic Excess", in P. Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, NY. Columbia Univ. Press.

Thompson, K. ve Bordwell, D. (1983) "Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema", *Wide Angle*, no: 5/3. pp: 4-15.

Thompson, K. (1986) "The Concepct of Cinematic Excess", P. Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, NY. Columbia Univ.

Thompson, K. (1988), *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Analysis*, Princeton: Princeton U. P.

Todorov, T. (1984), *Mikhail Bakhtin: Dialogical Principle*, (trns: W. Godzich) Manchester Univ Press.

Trommler, F. (1983) "Working Class Culture Modern Mass Culture Before World War I", *New German Critic*, no: 29

Turim, M. (1990) "The Cultural Logic of Video", D. Hall ve S. J. Fifer (eds), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, NY: Aperture/ Bavc.

Turner, B. S. (1978) *Marx and End of Orientalism*, London: Unwin Hyman.

Tümertekin, E. (1991) *Beşeri Coğrafya*, İstanbul: İÜEF yay. Tyler, P. (1985) *Underground Film- A Critical History*, New York: Grove Press.

Tylor, C. (1980) "One Struggle Many Fronts", *Jump Cut*, no: 23,

Tzoran, Gabriel., The Construction and Structure of Space in Narrative Works, PhD. Dissertation (Doktora Tezi)

Urry, J. (1995), "Örgütlü Kapitalizmin Sonu", *Yeni Zamanlar: 1990'larda Politikanın Değişen Çehresi*, Stuart Hall ve Martin Jacques (der.) çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı, slr: 95-104

Uygur, N. (1996) "Kentler, Köyler", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 131-152. Valéry, P. (1964) "The Conquest of Ubiquity", *Aesthetics*, (trns: R. Manheim), NY: Pantheon.

Vasulka, V. (1990) "The New Epistemic Space", D. Hall ve S. J. Fifer (eds), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, NY: Aperture/ Bavc.

Venturi, F. (1963) "Oriental Despotism", *Journal for the History of Ideas*, 24, pp: 133-162.

Villa, D. R. (1996) "Postmodernlik ve Kamusal Alan", *Cogito*: Kent ve Kültürü, sa: 8, 259-274.

Vineberg, S. (1988) "Brecht and Freud", *Television*, Winter.

Virilio, P. (1991) *Lost Dimension*, NY: Semiotext[e]

Virilio, P. (1998) *Hız ve Politika*, İstanbul: Metis

Willams, P. ve Chrisman, L. (ed), (1994) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, New York: Columbia Univ.

Willeman, P. (1984), "An Avant Garde For the 80's", *Framework*, no: 24, Spring.

Willemen ,P. (1985), "In Serch of Alternative Perspective" *Framework*, no: 26/ 7

Willemen, P. (1994), *Looks and Frictions: essays in cultural studies and film theory*, Indiana: Indiana Univ. ve BFI.

Willett, J. (1986), (der. ve çev.) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, NY: Hill ve Wang, (2. bsk)

Williams, P.,ve Chrisman, L. (1994), "Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: An Introduction" , P. Williams ve L. Chrisman (der), *Colonial Discourse and PostColonial Theory: A Reader*, NY:CUP.

Williams, R. (1974) *Television: Technology and Cultural Form*, London: Fontana.

Williams, R. (1976) *Communications*, Harmondsworth: Penguin.

Williams, R. (1981) *Culture*, London: Fortana

Williams, R.(1977) *Marxism and Literature*, Oxford University Press.

Wolin, R. (1985) "The Bankruptcy of Left-Wing Kulturkritik: The 'After the AvantGarde' Conference", *Telos*, #63 Spring, pp: 168-73

Wollen, P. (1980) "Place in Cinema", *Famework*, no: 13 Autumn

Wollen, P. (1976) "The Auteur Theory", B. Nichols (ed.) *Movies and Methods*, Vol. I., UCLA.

Wollen, P. (1986) "Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est", in P. Rosen (ed). *Narrative, Apparatus, Ideology*, Berkeley: CU. Press.

Wollen, P. (1993) "Eğlence Parkı ve Varyasyonları", *Antrakt*, özel sayı: Eylül,, 32-34.

Wollen, P., (1982), "The Two Avant-gardes", P. Wollen, *Readings and Writings-Semiotic Counter-Strategies*, London: Verso.

Wood, R. (1985) "An Introduction to the American Horror Film", B. Nicholas (ed.), *Movies and Methods* II, CA: Univ. of California P.

Wright, R. (1995) "Technology is the People's Friend: Computers, Class, and the New Cultural Politics" S. Penny (ed), *Critical Issues in Electronic Media*, NY: SUNY.

Yazko-Edebiyat (1981) "Edebiyatımız ve Kadın Sorunu", İki Panel (Mayıs 1981) Haz.-Tem.

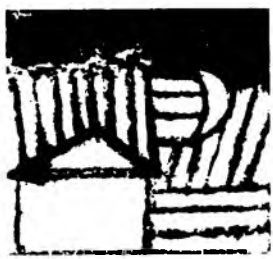
Yeni Sinema: 19-20, 1968; "Türk Sineması Üzerine Soruşturma", 54-64.

Yentürk, N. (1994), Post-Fordizm ve Azgelişmişlik", *İktisat Dergisi*, sa: 346, Şubat, s. 38-40.

Young, R. (1996) *White Mythologies: Writting History and the West*, NY: Routledge.

Zeka, N.(der.), (1994), *Jameson, Lyotard, Habermas: Postmodernizm*, İstanbul: Kıyı.

Zurbrugg, N. (1996), "'A century of hyper-violence' Paul Virilio: an interview", *Economy and Society*, Vol:25, no: 1, Şubat, s. 11-126.



FİLM KÜNYELERİ

100% Arabica: Yönetmen ve Senaryo: Mahmoud Zemmouri, 1997, Fransa, Yapım: Fennec production, 5 cité Popincourt, Oyuncular: Mouss, Najim Laouriga, Fatid Fedier, 35mm, R, 86'

12 Kat/ 12 Storeys: Yönetmen: Eric Khoo 1997, Singapur, Senaryo: Eric Khoo ve James Tob, Yapım: Zhao Wei Films, Oyuncular: Jack Neo Kob Boom Pin, Chuang Yi Fong, 35 mm, R, 105'

1999 Madeleine: Yönetmen ve Senaryo: Laurent Bouhnik, 1999, Fransa, Yapım: Playtime, Oyuncular: Véra Briole, Manuel Blanc, Anouk Aimée, 35 mm, R, 86'

80. Adım: Yönetmen. Tomris Giritlioğlu, 1996, Türkiye, Senaryo: Mehmet Eroğlu, Yapım: TRT, Oyuncular: Haluk Bilginer, Zuhal Olcay, Levent Ülgen, 35 mm, R, 105'

***Acı Hayat*: Yönetmen**: Yönetmen ve Senaryo: Metin Erksan, 1962, Türkiye; Yapım: Sine Film; Oyuncular: Ayhan Işık, Türkan Şoray, Ekrem Bora; 35mm, S-B.

Ağır Roman: Yönetmen: Mustafa Altıoklar, 1997, Türkiye, Senaryo: Mustafa Altıoklar ve Metin Kaçan, Yapım: Belge Film, Oyuncular: Müjde Ar, Okan Bayülgen, Mustafa Uğurlu, 35 mm, R, 121'

Akıl Defteri/ Memento: Yönetmen & Senaryo: Christopher Nolan; 2000, ABD, Yapım: Team Todd; Oyuncular Guy Pearce, Carrie Anne Moss, 35mm, SB ve R, 114'

Amerikan Güzeli/ American Beauty: Yönetmen: Sam Mendes, 1999, ABD, Senaryo: Alan Ball Yapım: Dream Works, Pictures, Oyuncular: Kevin Spacey, Annette Bening, Thora Birch, 35 mm, R, 122'

Andrei Rublyov: Yönetmen: Andrei Tarkovsky 1969 SSCB, Senaryo: Andrei Konchalovsky & Andrei Tarkovsky; yapım: Mosfilm, Oynayanlar: Anatoli Solonitsyn, Ivan Lapikov Nikolai Grinko; 35 mm R& SB 205' (Yönetmenin) / SSCB: 145', 165' &186'

Annem Hakkındaki Her Şey/ Todo Sobre Mi Madre: Yönetmen ve Senaryo: Pedro Almodovar, 1999, İspanya-Fransa, Yapım: El Deseo, S. A., Oyuncular: Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, 35mm, R, 101'

Antonia'nın Yazgısı/ Antonia: Yönetmen ve Senaryo: Marleen Gorris, 1995, Hollanda-Belçika İngiltere; Oyuncular: Willeke van Ammelrooy, Els Dottermans, Dora van der Gron; 35 mm, R, 102

Arabulucu/ The Go Between: Yönetmen: Joseph Loosey, 1970, İngiltere; Senaryo: Herold Pinter; Yapım: Worl Film Service; Oyuncular: Julie Christie, Alan Bates, Margaret Leighton; 35mm, R, 116'

Arka Pencere/ Rear Window: Yönetmen: Alfred Hitchcock, Senaryo: John Michael Hayes, Yapım: James C Katz, Oyuncular: James Stewart, Grace Kelly, Thelma Ritter, 35mm, R, 109'

Aşk ve İnsan Kalıntıları/ Love and Human Remains: Yönetmen: Denys Arcand, 1993, Kanada, Senaryo: Brad Fraser, Yapım: Max Films Inc., Oyuncular: Thomas Gibson, Ruth Marshall Cameron Bancroft, 35mm, R, 99'

Aşk ve Para/ Out of Sight; Yönetmen: Steven Soderbergh, 1999, ABD, Senaryo: Scott Frank, Yapım: Jersey Films production, Oyuncular: George Clooney, Jennifer Lopez, Ving Rhames, 35mm, R, 118'

Aşk Zamanı/ Huayang Nianhua: Yönetmen ve Senaryo: Wong Kar-Wai, 2000, Hong Kong, Yapım: Jet Tone Production, Oyuncular: Maggie Cheung, Tony Leung, Rebecca Pan, 35mm, R, 97'

Ateş Meleği/ Angel De Fuego: Yönetmen: Dana Rotberg, 1992, Meksika; Senaryo: Omar Alain Rodrigo; Yapım: L. Constantiner & D. Rotberg; Oyuncular: Evangelina Sosa, Lilia Aragon, Roberto Sosa; 35mm, R, 90'

Ayak Takımı/ Riff-Raff: Yönetmen: Ken Loach, 1991, İngiltere, Senaryo: Bill Jesse, Yapım: Parallax Pictures, Oyuncular: Robert Carlyle, Emer McCourt, Jimmy Coleman, 35mm, R, 94'

Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı: Yönetmen: Fuat Uzkınay, 1914, Osmanlı İmparatorluğu; Yapım: Ordu adına; S-B, 150mm

Ayna/ **Ayneh**: Yönetmen ve Senaryo: Jafer Panahi, 1997, İran, Yapım: Farabi Sinama Vakfı, Oyuncular: Mina Mohammad Khani, Naser Omuni, 35mm, R, 80'

Bahçıvan/ Lawvmower Man: Yönetmen: Brett Leonard, 1991, ABD; Senaryo Brett Leonard & Gimel Everett; Yapım: Oyuncular: Jeff Fahey, Pierce Brosnan; 35mm, R,

Başka Bir Anne/ De Nieuwe Moeder: Yönetmen: Paula Van Der Oest 1996, Hollanda, Senaryo: Paula Van Der Oest ve Stan Lapinski, Yapım: Studio NieuweGronden, Oyuncular: Janis Reinis, Arys Adamsons, Geert de Jong, 35mm R, 95'

Başka Bir Dünya/ The Sweet Hereafter: Yönetmen ve Senaryo: Atom Egoyan, 1997, ABD, Yapım: Ego Film Arts production Oyuncular: Ian Holm, Maury Chaykin, Peter Donaldson, Arsinee Khanjian, 35mm, R, 107'

Batan Güneş/ L'Eclisse: Yönetmen: Michelangelo Antonioni, 1962, İtalya-Fransa; Senaryo: Tonino Guerra, Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ottiero; Yapım: Interopa Film/ Cineriz/ Paris film; Oyuncular: Monica Vitti, Alain Delon, Lilla Brignone; 35mm, SB, 125'

Ben Güzel Miyim?/ Bin Ich Schön?: Yönetmen: Doris Dörrie, 1998, Almanya, Senaryo: Doris Dörrie, Rolf Basedov ve Ruth Stadler, Yapım: Constantin Film, Oyuncular: Senta Berger, Gottfried John, Iris Berben, 35mm, R, 120'

Benim Fanatik Oğlum/ My Son the Fanatic: Yönetmen: Udayan Prasad, 1996, İngiltere, Senaryo: Hanif Kureishi, Yapım: Zephyr Films, Oyuncular: Om Puri, Rachel Griffiths, Stellan Skarsgard, 35mm, R, 97'

Benim Güzel Çamaşırhanem/ My Beautiful Laundrette: Stephen Frears, 1985, İngiltere; Senaryo: Hanif Kureishi; Yapım: Sarah Radclyffe & Tim Bevan (Channel 4); Oyuncular: Daniel Day Lewis, Saed Jaffrey, Roshan Seth; R, 93'

Benny'nin Videosu/ Benny's Video: Michael Haneke, 1992, Avusturya; Senaryo: Michael Haneke; Yapım: Veit Heiduschka & Bernard Lang; Oyuncular: Arno Frisch, Angela Winker, Ulrich Mühe; 35mm, R, 105'

Beşikteki El...Dünyayı Sarsar.../ The Hand That Rocks The Cradle: Yönetmen: Curtis Hanson, 1991, ABD; Yapım: David Maden/ WB; Oyuncular: Annabella Sciorra, Rebecca De Mornay, Matt Mc Coy; 35mm, R, 110'

Bıçağın İki Yüzü/ Blade: Yönetmen: Stephen Norrington 1998, ABD, Senaryo: David S. Goyer , Yapım: Amen Ra Films, Oyuncular: Wesley Snipes, Stephen Dorff, Kris Kristofferson, 35mm, R, 115'

Bıçak Sırtı/ Blade Runner: Yönetmen: Ridley Scott, 1982, ABD; Senaryo: Janet & David Peoples; Yapım: Oyuncular: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young; 35mm, R, 117', Blade Runner-Director's Cut, 1982/ 1991; 112'

Bir Milletin Doğuşu/ Birth of a Nation: D. W. Griffith, 1915, ABD; Senaryo: D. W. Griffith; Yapım: D. W. Griffith & Harry E. Aitken (Epoch); Oyuncular: Henry B. Wathall, Mae Marsh, Miriam Cooper; 35mm S-B, Original 13,058 ft. elde bulunan kopya, 11, 700: 195'

Bir Zamanlar Amerika/ Once Upon a Time in America: Yönetmen: Serigo Leone, 1983, ABD; Senaryo: Leonardo Benvenuti, Piero de Bernardo, Enrico Medioli, Franco Arcalli, Franco Ferrini, Sergio Leone; Yapım Arnon Milchan/ WB; Oyuncular: Robert De Niro, James Woods, Elizabeth McGovern; R, Tam Avrupa kopyası. 250'; Tam Amerikan kopyası ve video kasetlerdeki kopya: 226'; Amerikan Salonlarında: 144'

Bir Zamanlar Savaşçıydılar/ Once Were Warrios: Yönetmen: Lee Tamahori, 1994, Yeni Zeland; Senaryo: Riwia Brown (Alan Duff'ın romanından); Yapım: Robin Scholes, Oyuncular: Rena Owen, Temuera Morrison, Anita Kerr-Bell; 35mm, R, 99'

Birlikte/ Tillsammans: Yönetmen ve Senaryo: Lukas Moodysson, 2000, İsveç-Danimarka-İtalya, Yapım: Memfis Film AB, Oyuncular: Lisa Lindgren, Michael Nyquist, Gustaf Hammarsten, 35mm, R, 105'

Bisikletçi/ Cyclo: Yönetmen: Anh Hung Tran, 1996, Veitnam-Fransa, Senaryo: N. T. Binh ve Anh Hung Tran Yapım: Giai Phong Film, Oyuncular: Le Vancoc, Tony leung Chili, Wai, Tran Nu Yen-Khe, 35mm, R, 120 / 129'

Bitmeyen Yol Yönetmen: Duygu Sağıroğlu, 1965, Türkiye; Senaryo: Duygu Sağıroğlu; Yapım: Gen-Ar F.; Oyuncular: Fikret Hakan, Selma Güneri, Erol Taş; 35mm, S-B.

Bitmeyen Yollar/ Tumbleweeds: Yönetmen: Gavin O'Connor, 1999, ABD, Senaryo: Gavin O'Connor ve Angela Shelton, Yapım: New Line Cinema, Oyuncular: Janet McTeer, Kimberly J. Brown, Gavin O'Connor, 35 mm, R, 104'

Borunu Öttür/ Brassed Off: Yönetmen ve Senaryo: Mark Herman, 1996, İngiltere-ABD, Yapım: Prominant Features, Oyuncular: Pete Postlethwaite, Tara Fitzgerald, Ewan McGregor, 35mm, R, 107'

Brazilya/ Brazil: Yönetmen: Terry Gilliam, 1985, İngiltere, Senaryo: Terry Gilliam, Charles McKeown ve Tom Stoppard, Yapım: Embassy International pictures, Oyuncular: Jonathan Pryce, Robert De Niro, Katherine Helmond; 35mm R, 142'

Bulut/ La Nube: Yönetmen ve Senaryo: Fernando E. Solanas, 1998, Arjantin-Fransa-Almanya-İtalya, Yapım: Les Film du Sud, Oyuncular: Eduardo Tato Palowsky, Angela Correa, Laura Novoa, Franklin Caicedo, 35mm, R, 123'

Bulutların Ötesinde/ Par Dela Les Nuages/ Beyond the Clouds: Wim Wenders & Michelangelo Antonioni 1995; Fransa, İtalya & Almanya; Senaryo: Michelangelo Antonioni & Tonino Guerra; Michelangelo Antonioni yapımcı: Philippe Carcassonne; Oyuncular: John Malkowich, Sophie Marceau, Marcello Mastroianni, Fanny Ardant; 35mm, R, 112'

Buz Fırtınası/ The Ice Storm: Yönetmen ve Senaryo: Ang Lee, 1997, ABD, Yapım: 20th Century Fox, Oyuncular: Kevin Kline, Joan Allen, Sigourney Weaver, 35mm, R, 113'

Büyük Adam Küçük Aşk: Yönetmen ve Senaryo: Handan İpekçi, 2001, Türkiye, Yapım: Yeni Yapım Film, Oyuncular: Şükran Güngör, Dilan Erçetin, Füsun Demirel, 35mm, R, 120'

Büyük Umutlar/ Great Epectations: Yönetmen: David Lean, 1946 İngiltere, Senaryo: Kay Welsh, Cecil McGivern, Anthony Havelock-Allan, Ronald Neame and David Lean; Yapım: Anthony Havelock-Allan, Ronald Neame; Oyuncular: John Mills, Valerie Hobson, Bernard Miles; 35mm, S-B, 118'

Chungking Ekspresi/ Chongqing Senlin: Yönetmen: Wong Kar-Wai,1994, Hong Kong; Senaryo: Wong KarWai; Yapım: Chan Pai Wah; Oyuncular: Brigitte Lin (Lin Qingxia), Tony Leung (Leung Chiu-Wai) Takashi Kameshiro; 35mm, R, 103'.

Closet Land (Dolap Ülke): Yönetmen: Radha Bharadwaj, 1991, ABD; Senaryo: Radha Bharadwaj; Yapım: Amnesty International?; Oyuncular: Madeleine Stowe, Alan Rickman; 35mm, R, 89'

Çarpışma/ Crash: Yönetmen ve Senaryo: David Cronenberg, 1996, Kanada-ABD; Yapım: Alliance International Releasing Ireland limited; Oyuncular: James Spader, Holly Hunter, Ellias Koteas, 35mm, R, 103'

Çayır Köpekleri/ Lawn Dogs: Yönetmen: John Duigan, 1997, İngiltere, Senaryo: Naomi Wallace Yapım: Toledo Pictures, Oyuncular: Mischa Barton, Sam Rockwell, Kathleen Quinlan, 35mm, R, 101'

Çılgın Pierrot/ Pierrot le fou: Yönetmen & Senaryo: Jean-Luc Godard, 1965, Fransa-İtalya; Rome-Paris Films; Oyuncular: Jean-Paul Belmondo, Anna Karina, Dirk Sanders; 35mm S-B, 112'

Çılgın Yabancı/ Gadjo Dilo: Yönetmen ve Senaryo: Tony Gatlif, 1997, Fransa, Yapım: Princes films, Oyuncular: Romain Duris, Roma Hartner, Izidor Serban, 35mm R, 100'

Çıplak/ Naked: Yönetmen ve Senaryo: Mike Leigh, 1993, İngiltere, Yapım: Simon Chamning-Williams; Oyuncular: David Thevlis, Lesly Sharp, Katrin Cartlidge; 35mm, R, 126'

Çocuk Cinayetleri/ Gyerekgyılkossagok: Yönetmen ve Senaryo: Ildiko Szabo, 1993, Macaristan, Yapım: HetfoiMuhely, studio Alapitvany, co.; Oyuncular: Barnabas Toth, Ilona Kallai, Eszter Csakanyi; 35mm, SB, 78'

Daha İyisi Can Sağlığı/ Purely Belter: Yönetmen ve Senaryo: Mark Herman, 2000, İngiltere, Yapım: Mumbo Jumbo, Oyuncular: Chris Beattie, Greg McLane, Charlie Hardwick, 35mm, R, 97'

Daima Mozart/ Forever Mozart: Yönetmen ve Senaryo: Jean-Luc Godard, 1996, Fransa-İsvçre, Yapım: Ruth Waldburger; Oyuncular: Madaleine Assas, Ghalia Nlacroix, Vicky Massica; 35mm. R, 85'

Daire/ Dyereh: Yönetmen ve Senaryo: Jafar Panahi, 2000, İran, Yapım: Jafar Panahi Film, Oyuncular: Fereshteh Sadr Orafai, Fatemeh Naghavi, Nargess Mamizadeh, 35mm, R, 90'

Dante Yanardağı/ Dante's Peak: Yönetmen: Roger Donaldson, 1996, ABD; Senaryo: Leslie Bohem; Yapım: Pierce Brosnan Oyuncular: Pierce Brosnan, Linda Hamilton, Jamie Renee Smith; 35mm. R. 110'

Delik/ The Hole: Yönetmen: Tsai Miang-Liang, 1998, Tayvan-Fransa, Senaryo: Tsai Miang-Liang ve Yang Ping-ying, Yapım: Arc Light Films, Oyuncular: Yang Kwei-mei, Lee kang-sheng, Miao Tien, 35mm, R, 95'

Denizin Sesini Yeğlerim/ Preferisco Il Rumore Del Mare: Yönetmen: Mimmo Calopresti, 2000, İtalya-Fransa, Senaryo: Mimmo Calopresti, Heidrun Schleef ve Francesco Bruni, Yapım: Mikado, Oyuncular: Silvio Orlando, Michele Raso, Paolo Cirio, 35mm, R, 84'

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. Jurges, B. Kessler, D. Lohmann, W. Luring, C. Mouner, J. Schmidth-Reitwein. Ses: K. Eclect. Montaj: H. Genee, M. Gotz-Dickopp, J. Lorenz, B. Mainka-Jellinghauss, T. Schmidbauer, C. Warnck. Yapım: Pro-ject Fimproduktion im Filmverlag der Autoren ve Hallelujah-Film ve Kairos Film ortaklığı. Yönetmenler: Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Reiner Werner Fassbinder, Alexander Kluge

Devlet Düşmanı/ Enemy Of the State: Yönetmen: Tony Scott, 1998, ABD, Senaryo: David Marconi, Yapım: Touchstone Pictures, Oyuncular: Will Smith, Gene Heckman, Jon Voight, 35mm, R, 131'

Doğru Olanı Yap/ Do the Right Thing: Yönetmen, Senaryo ve Yapım: Spike Lee, 1989, ABD; Oyuncular: Danny Aiello, Ruby Dee, Ossie Davis, 35mm, R, 120'.

Doğu Rüzgarı/ Vent d'est: Yönetmen: Jean-Luc Godard, 1970, Fransa; Senaryo. Deniel Cohn-Bendit; DzigaVertov Grup; Yapım: CCC (Berlin), Poli Film (Rome), Anouchka Films (Paris); 16mm (35mm'ye dönüştürülmüş hali de mevcuttur); 100'

Domuzun Kuyuya Düştüğü Gün/ Daijiga Umule Pajinnal: Yönetmen: Hong Sang-Soo, 1996, Güney Kore Senaryo: Hong Sang-Soo ve Chung Dae-Sung, Yapım: Dong-A Export Co., Oyuncular: Kim Eeui-Sung, Park Jin-Sung, Jo Eun-Kyung, 35mm, R, 115'

Donmuş/ Jidu Hanleng: Yönetmen: Wu Ming 1997, Çin-Hong Kong-Hollanda, Senaryo: Pang ve Wu Ming, Yapım: Shu Kei's creative Workshop, Oyuncular: Jia Honghen, Ma Xianging Bai Yu, 35mm, R, 97'

Dövüş Kulübü/ Fight Club: Yönetmen: David Fincher 1999, ABD, Senaryo: Jim Ohls, Yapım: Linson Films production ; Oyuncular: Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, 35mm, R, 139'

Dr. Caligari/ Das cabinet des Dr Caligari: Yönetmen: Robert Wiene, 1919, Almanya; Senaryo: Carl Mayer, Hans Janowitz; Yapım: UFA, Decla Bioscop; Oyuncular: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover; 35mm, SB, 1,700 m. (48')

Duman/ Smoke: Yönetmen: Wayne Wang, 1995, ABD; Senaryo: Paul Auster; Yapım: Greg Johnson & Peter Newman; Oyuncular: Harvey Keitel William Hurt, Stockard Channing; 35mm, R, 108'.

Düş Avcısı/ The Dream Catcher: Yönetmen: Ed Radtke, 1999, ABD, Senaryo: Ed Radtke ve M. S. Nieson, Yapım: Transparent Film, Oyuncular: Maurice Compte, Paddy Connor, Jeanne Heaton, 35mm, R, 98'

Düşkün Melekler/ Duoluo Tianshi: Yönetmen: Wong Kar-Wai,1995, Hong Kong; Senaryo: Wong Kar-Wai; Yapım: Chen Yi-cheng; Oyuncular: Leon lai Ming, Takashi Kameshiro, Charli Young; 35mm, R, 96'

Ekmek ve Laleler/ Pane E Tulipani: Yönetmen: Silvio Soldini, 2000, İtalya-İsviçre, Senaryo: Doriana leodeff ve Silvio Soldini, Yapım: Monogatari, Oyuncular: Licia Maglietta, Bruno Ganz, Giuseppe Battston, 35mm, R, 115'

Elma/ Sib: Yönetmen: Samira Makhmalbaf, 1998, İran-Fransa, Senaryo: Mohsen ve Samira Makhmalbaf, Yapım: Makhmalbaf Productions, Oyuncular: masoummeb Naderi, Zahra Naderi, 35mm, R, 86'

Eşkiya: Yönetmen: Yavuz Turgul, 1996, Türkiye; Senaryo: Yavuz Turgul; Yapım: Mine Vargı; Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Şermin Şen; 35mm, R, 121

Evde Tek Başma/ Home Alone: Yönetmen: Chris Columbus, 1990, ABD, Senaryo: John Hughes, Yapım: Twentieth Century Fox, Oyuncular: Macaulay Culkin, Joe Pesci, Daniel Stern, 35mm, R, 103'

Eve Daha Yakın/ Closer to Home: Yönetmen: Joseph Nobile, 1995, ABD; Senaryo: Joseph Nobile & Ruben Arthur Nicdao; Yapım: Joseph & Steven Nobile; Oyuncular: John Michael Bolger, Edward Lane,Ching Waldes; 35mm, R, 126'

Evli Bir Kadın/ Une Femme Mariee: Yönetmen: Jean-Luc Godard, 1964, Fransa; Senaryo: Jean-Luc Godard; Yapım: Anouchka Films; Oyuncular: Macha Méril, Bernard Noel, Philippe Leroy; 35mm, S-B, 95'

Existenz: Yönetmen ve Senaryo: David Cronenberg, 1999, Kanada, Fransa ve ABD, Yapım: Serendipity Films, Oyuncular: Jennifer Jason Leigh, Jude Law, Willem Dafoe 35mm, R, 97

Felicia'nın Yolculuğu/ Felicia's Journey: Yönetmen ve Senaryo: Atom Egoyan, 1999, Kanada-ABD-İngiltere, Yapım: Icon Prod.Oyuncular: Bob Hoskins, Elaine Cassidy, Arsinée Khanjian, 35mm, R, 116'

Fırtınadan Önce/ Före Stormen: Yönetmen: Reza Parsa, 2000, İsveç, Senaryo: Mikael Bengtsson ve Reza Parsa, Yapım: Illusion Filrm AB, Oyuncular: Per Graffman, Tintin Anderzon, Maria Lundquist, 35mm, R, 102'

Filler ve Çimen: Yönetmen ve Senaryo: Derviş Zaim, 2000, Türkiye, Yapım: Panfilm Filmcilik, Oyuncular: Haluk Bilginer, Sanem Çelik, Ali Sürmeli, 35mm, R, 115'

Frankfurt Kavşağı/ Das Frankfurter Kreuz: Yönetmen: Rouald Karmakar, 1998, Almanya - Fransa, Senaryo: Rouald Karmakar ve Michael Farin,Yapım: La sept ARTE, Oyuncular: Michael Degen, Manfred Zapatka, Jochen Nickel, 35mm, R, 60'

Gazap Üzümleri/ The Grapes of Wrath: Yönetmen: John Ford, 1940, ABD; Senaryo: Nunnally Johnson; Yapım: 20th Century Fox, Oyuncular: Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine; 35mm, SB; 129'

Gece Melek ve Bizim Çocuklar: Yönetmen: Atıf Yılmaz, 1994, Türkiye, Senaryo: Yıldırım Türker, Yapım: Yeşilçam Filmcilik, Oyuncular: Derya Arbaş, Deniz Türkali, Uzay Heparı, 35mm, R, 105'

Gecelerin Ötesi: Yönetmen ve Senaryo: Metin Erksan, 1960 Türkiye, Yapım: Ergenekon Film, Oyuncular: Hayati Hamzaoğlu; Kadir Savun, Erol taş; 35mm, SB.

Gecenin Yolları/ Wege Die Nacht: Yönetmen: Andreas Kleinert, 1999, Almanya, Senaryo: Johann Bergk, Yapım: Ö Filmproduktion, Oyuncular: Hilmar Thate, Cornelia Schmaus, Henriette Heinze, 35mm, SB, 98'

Geceyi Bekleyenler/ Nachtgestalten: Yönetmen ve Senaryo: Andreas Dresen, 1998, Almanya, Yapım: Peter Rommel Production, Oyuncular: Michael Gwisdek, Meriam Abbas, Dominique Horwitz, 35mm, R, 104'

Geç Dolunay/ Zakasnialo Palnolunie: Yönetmen ve Senaryo: Edward Zahariev, 1996, Bulgaristan-Macaristan, Yapım: Edward Zahariev Edi- F. E. Z. Oyuncular: Itshak Fintsi, Virginia Kelmelite, Nikolai Urunov 35mm, R, 116'

Gemide: Yönetmen: Serdar Akar, 1998, Türkiye, Senaryo: Serdar Akar ve Önder Çakar, Yapım: Yeni Sinemacılık, Oyuncular: Erkan Can, Naci Taşdöğen, Yıldıray Şahinler, 35mm, R, 102'

Genç Bekar Bayan Aranıyor/ Single White Female: Yönetmen: Barbet Schroeder, 1992, ABD; Senaryo: Don Ross (John Lutz'un eserinden); Yapım: Barbet Schroeder/ WB, Oyuncular: Brigitte Fonda, Jannifer Jason Leigh, Steven Weber; 35mm, R, 108'

Gizemli Şehir/ Dark City: Yönetmen: Alex Proyas, 1998, ABD, Senaryo: Alex Proyas, Lem Dobbs, David S. Goyer, Yapım: Mystery Clock Oyuncular: Rufus Sewell, Kiefer Sutherland, Jennifer Connelly, William Hurt Screenplay, 35mm, R, 96'

Gözyaşı Sineması/ Cinema de Lagrimas: Yönetmen: Nelson Perreira Dos Santos, 1995, Brezilya; Senaryo: Nelson Perreira Dos Santos ve Silvia Oroz; Yapım: Roberto Feith; Oyuncular: Raul Cortez, Andre de Barros, Christiane Torloni; 35mm, R, 95'

Gurbet Kuşları: Yönetmen: Halit Refiğ, 1964, Türkiye; Senaryo: Orhan Kemal & Halit Refiğ; Yapım: Artist Film; Oyuncular: Tanju Gürsu, Filiz Akın, Öden Çelik; 35mm, S-B

Gülünç Felix/ Drôle de Felix: Yönetmen: Oliver Ducastel ve Jacques Martineau, 1999, Fransa, Senaryo: Claudia Neubern, Yapım: Les films Pelleas, Oyuncular: Sami Bouajila, Patacbaou, Ariane Ascaride, 35mm, R, 92'

Güneşe Yolculuk: Yönetmen ve Senaryo: Yeşim Ustaoğlu, 1999, Türkiye, Yapım: İFR, Oyuncular: Nevruz Şahin, Nazmi Kırık, Mizgin Kapazan, 35mm, R, 104'

Güz Mehtabı/ Qiuyue: Yönetmen: Clara Law (Chuck-Yiu), 1992, Hong Kong-Japan; Senaryo: Fong Ling Ching; Yapım: Clara Law & Fong Ling Ching; Oyuncular: Masatoshi Nagase, Li Pui Wai, Choi Siu Wan; 35mm, R, 108'

Hayatını Yaşa/ Vivre sa vie: Yönetmen ve Senaryo: Jean-Luc Godard, 1962, Fransa; Yapım: Les Films de la Pleiade; Oyuncular: Anna Karina, Sady Rebbot, Brice Parain; 35mm, S-B, 85'

Her Şey Çok Güzel Olacak: Yönetmen: Ömer Vargı, 1998, Türkiye-Macaristan, Senaryo: Ömer Vargı, Cem Yılmaz ve Hakan Haksun, Yapım: Filma Cass, Oyuncular: Mazhar Alanson, Cem Yılmaz, Selim Naşit, 35mm, R, 104'

***Herşey Yolunda/* Tout Va Bien**: Yönetmen: Jean-Luc Godard & Jean-Pierre Gorin 1972, Fransa; Senaryo: Jean-Luc Godard & Jean -Pierre Gorin; Yapım: Jean-Luc Godard & Jean -Pierre Gorin, 35mm, S-B, 95'

Hindistan'a Bir Geçit/ A Passage to India: Yönetmen ve Senaryo: David Lean, 1984, İngiltere, ABD, Yapım: EMI ve HBO, Oyuncular: Judy Davis, Victor Banerjee, Paggy Ashcroft, 35mm, R, 163'

Hortum/ Twister: Yönetmen: Jan De Bont, 1996, ABD; Oyuncular: Helen Hunt, Bill Paxton, Jami Gertz; 35mm, R, 113'

Indiana Jones: Bu serinin ilk filmi: ***Raiders of the Lost Ark/ Kutsal Hazine Avcıları*** Yönetmen: Steven Spielberg, 1981, ABD, Senaryo: George Lucas, Philip Kaufman ve Lawrence Kasdan, Yapım: Lucasfilm ve Paramount, Oyuncular: Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, 35 mm, R, 115' ve devam filmleri: Indiana Jones and the Temple of Doom/ Indiana Jones 2 (1984) Indiana Jones and the Last Crusade/ Indiana Jones: Son Macera (1989) aynı ekiple gerçekleştirilmiştir.

Ivan'ın Çocukluğu/ Ivan's Childhood/ Ivanavo detstvo: Andrei Tarkovsky & Eduard Abalov; 1962; SSCB, Senaryo: Vladimir Bogomolov; Yapım: Mosfilm; Oyuncular: Nikolai Burlyayev, Valentin Zubkov, Yevgeni Zharikov; 35mm (ABD) SB95' & 84'

İkiz Tepeler/ Twin Peaks Fire Walk with me: Yönetmen: David Lynch, 1991, ABD; Senaryo: David Lynch; Yapım: David Lynch & Mark Frost; Oyuncular: Kyle McLachian, Sheryl Lee, Ray Wise; orjinali televizyon dizisi olarak yapılmıştır. 35mm, R, 134'

İngiliz Hasta/ The English Patient: Yönetmen: Anthony Minghella, 1996, İngiltere; Senaryo: Anthony Minghella; Oyuncular: Ralph Fiennes, Julitte Binoche, Kristin Scott Thomas; 35mm, R...160'

Jandarmalar/ Les Carabiners/ (Piyadeler): Yönetmen: Jean-Luc Godard,1962-3, Fransa-İtalya; Senaryo: Jean-Luc Godard & Jean Grualt; Yapım: Rome-Paris Films; Oyuncular: Marino Mase, Albert Juross, Jean Brassat; 35mm, SB, 80'

Jane'e Mektup/ Letter to Jane: Yönetmen, Senaryo ve Yapım,: Jean-Luc Godard &Jean-Pierre Gorin, 1972 Fransa; 16mm, SB, 52'

Jules ve Jim/ Jul et Jim: Yönetmen: François Truffaut, 1961, Fransa; Senaryo: François Truffaut & Jean Gruault; Yapım: Films du Carosse/SEDIF; Oyuncular: Jeanne Moreau, Oscar Werner, Henri Serre; 35mm, S-B, 105'

Jurrassic Park: Yönetmen: Steven Spielberg, 1993, ABD; Senaryo: Michael Crichton & David Koepp; Yapım: Kathleen Kennedy & Gerald R. Molen; Oyuncular: Sam Neill, Laura Dern, Jeff Goldblum; 35mm, R, 127'

Kabahat Voltaire'de/ La Faute A Voltaire: Yönetmen ve Senaryo: Abdel Kechiche, 2000, Fransa-Tunus, Yapım: Flach Film, Oyuncular: Sami Bouajila, Elodie Bouchez, Aure Atika, 35 mm, R, 130'

Kafka: Yönetmen: Steven Soderbergh, 1991, ABD-Fransa; Senaryo: Lem Dobbs; Yapım: Paul Rassam; Oyuncular: Jeremy Irons, Theresa Russell, Joel Grey; 35mm, S-B & R, 98'

Kanunsuz Giriş/ Unlawful Entery: Yönetmen: Johnathan Kaplan, 1992, ABD; Senaryo: James Horner; Yapım: 20th Century Fox, Oyuncular: Kurt Russell, Ray Liotta, Madeleine Stowe; 35mm, R, 111'

Karanlıkta Uyuyanlar: Yönetmen: Ertem Göreç, 1964, Türkiye; Senaryo: Vedat Türkali; Yapım: Filmo ltd.; Oyuncular: Fikret Hakan, Ayla Algan, Beklan Algan; 35mm, S-B.

Karışık Pizza: Yönetmen: Umur Turagay, 1997 Türkiye, Senaryo: Tamer Baran ve Uygar Şirin, Yapım: United Film Productions, Oyuncular: Meltem cumbul, Cem Özer, Olgun Şimşek, 35mm, R, 94'

Kasaba: Yönetmen ve Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, 1997, Türkiye, Yapım: NBC Film, Oyuncular: Mehmet Emin Toprak, Havva Sağlam, Fatma Ceylan, M. Emin Ceylan, 35mm SB 90'

Kasırga/ Twister: Yönetmen: Jan de Bont 1996, ABD, Senaryo: Micael Crichton ve Anne- Marie Martin, Yapım: Warner, Oyuncular: Helen Hunt, Bill Paxton, 35mm, R, 113'

Kayıp Otoban/ Lost Highway: Yönetmen: David Lynch, 1997, ABD ve Fransa, Senaryo: David Lynch ve Barry Gifford, Yapım: CiBy 2000, October films Oyuncular: Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, 35mm, R,135'

Kent/ Medina: Yönetmen Yousry Nasrallah, 1999, Mısır-Fransa, Senaryo: Yousry Nasrallah, Nasser Abdel Rahmane ve Claire Denis, Yapım: Ognon Pictures, Oyuncular: Roshdy Zem, Bassen Semra, Mohamed Nagaty, 35mm, R, 90'

Kerkenez/ Kes: Yönetmen: Ken Loach, 1969, İngiltere, Senaryo: Barry Hines, Ken Loach ve Tony Garnett, Yapım: Woodfall/ Kestrel Film Production, Oyuncular: David Bradley, Lynne Perrie, Freddie Fletcher, 35mm, R, 113'

Kırık/ Bent: Yönetmen: Sean Mathias, 1997, İngiltere, Senaryo: Martin Sherman, Yapım: Channel Four International, Oyuncular: Lothaire Bluteau, Clive Owen Brian Weber,35mm, R, 109'

Kırık Kalpler Adası/ Qunian Dongtian: Yönetmen: Hsu Hsiao-Ming, 1995, Tayvan; Sen: Cheng Kao & John S. C. Chiang (Tong Nien'in Last Winter/ Geçen Kış romanından); Yapım: Grant Chang & Tommy Wang; Oyuncular: Vicky Wei, king Jieh-wn, Chang Ching-ju; 35mm, R, 118'

Kırmızı Fener/ Dahong Denglong Gaogao Gua: Yönetmen: Zhang Yimaou, 1991, Çin-Hong Kong; Senaryo: Ni Zhen (Su Tong'un Kitabından); Yapım: Chiu Fu-sheng; Oyuncular: Gong Li, Ma Jingwu, He Caifei; 35mm, R, 126'

Kırmızı Havaifişek, Yeşil Havaifişek/ Paoda Shuangdeng: Yönetmen: He Ping, 1993, Çin-Hong Kong; Senaryo: Da Ying (Feng Jicai'nin kısa öyküsünden); Yapım: Yung Naiming; Oyuncular: Ning Jing, Wu Gang, Zhao Xiaorui; 35mm, R, 111'

Kıyamet Kuşağı/ The Doom Generation: Yönetmen: Gregg Araki, 1994, ABD; Senaryo: Gregg Araki, Yapım: Gregg Araki & Andrea Sperling; Oyuncular: James Duval, Rose McGowan, Jonathan Schaech; 35mm, R, 85'

Kızılırmak Karakoyun: Yönetmen ve Senaryo: Lütfi Ömer Akad,1967, Türkiye, Yapım: Dadaş film; Oyuncular: Yılmaz Güney, Nilüfer Koçyiğit, Kadir Savun; 35mm,

Kirazın Tadı/ T'am e Guilass: Yönetmen ve Senaryo: Abbas Kiarostami, 1997, İran, Yapım: Abbas Kiarostami Productions, Oyuncular: Homayun Ershadi, Abdolhussein Bagheri, Afshin Khorshid, 35mm, R, 98'

Korku Burnu/ Cape Fear: Yönetmen: Martin Scorsese, 1991 ABD; Senaryo: Wesley Strick (1961'de J. Lee Thompson 'un filminin yeniden yapımı); Yapım: Barbara De Fina/ UIP; Oyuncular: Robert De Niro, Jessica Lange, Nick Nolte; 35mm, R, 128'

Korkunç Muzur/ Hideous Kinky: Yönetmen: Gilles MacKinnon, 1998, İngiltere-Fransa, Senaryo: Billy MacKinnon, Yapım: Greenpoint Film, Oyuncular: Kate Winslet, Said Taghmaoui, Bella Riza, 35mm. R, 98'

Kozanoğlu: Yönetmen: Atıf Yılmaz, 1967, Türkiye; Senaryo: Ayşe Sasa; Yapım: Efes film; Oyuncular: Yılmaz Güney, Suna Keskin, Tuncer Necmioğlu; 35mm

Köprü Üstü Aşıkları/ Les Amants Du Pont Neuf: Leos Carax, 1991, Fransa; Senaryo: Leos Carax; Yapım: Christian Fechner; Oyuncular: Juliette Binoche, Denis Lavant, Klaus-Michael Grüber; 35mm, R, 125'

Kumpanya/ O Thiassos: Yönetmen ve Senaryo: Theo Angelopoulos, 1975, Yunanistan, Yapım: Giorgos Papalios, Oyuncular: Eva Kotamanidou, Aliki Georgouli, Stratos Pachis, 35mm, R, 230'

Kusursuz Çember/ Savrseni Krug: Yönetmen: Ademir Kenovic, 1997 Fransa-Bosna, Senaryo: Ademir Kenovic, Abdulah Sidran ve Pjer Zalica: Yapım: Parnasse International, Oyuncular: Musatfa Nadarevic, Almedin Leleta, Almir Podgorica, 35mm, R, 108'

Kuzey Varoşları/ Nordand: Yönetmen ve Senaryo: Barbara Albert, 1999, Avusturya-Almanya-İsviçre,Yapım: Lotus- Film, Oyuncular: Nina Proll, Edita Malovic, Tudor Chirila, 35mm, R, 103'

Küçük Asker/ Le Petit Soldat: Yönetmen & Senaryo: Jean-Luc Godard, 1960, Fransa; Yapım: Georges de Beauregar, SNC; 35mm, S-B, 87'

La Jetee/ The Pier: Yönetmen: Chris Marker, 1962'de yapıldı,1964 gösterime girdi, Fransa; Senaryo: Chris Marker; Yapım: Argon; Oyuncular: Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jaques Ledoux; 29'

Laleli'de Bir Azize: Yönetmen: Kudret Sabancı, 1998, Türkiye, Senaryo: Serdar Akar ve Önder Çakar, Yapım: Yeni Sinemacılık, Oyuncular: Güven Kıraç, İştar Gökseven, Cengiz Küçükayvaz, 35mm, R, 85'

M: Yönetmen: Fritz Lang, 1931, Almanya; Senaryo: Thea von Harbou, Paul Falkenbeg, Adolf Jansen; Yap: Nero Film. Oyuncular: Peter Lorre, Otto Wernicke, Gustaf Gründgens; 35mm, SB, 118'

Mad Max: Yönetmen: Gegorge Miller, 1979 Avusturalya; Oyuncular: Mel Gibson, Joanne Samuel, Hugh Keays-Byrne; 35mm, R, 93'

Mad Max 2: Yönetmen: Gegorge Miller, 1981, Avusturalya; Oyuncular: Mel Gibson, Bruce Spence, Vernon Wells; 35mm, R, 94'

Mad Max Beyond Thunderdone: Yönetmen: Gegorge Miller George Oglive, 1985 Avusturalya; Oyuncular: Mel Gibson, Tina Turner, Angelo Rossitto; 35mm, R, 106'. Manny ve Lo / Manny & Lo: Yönetmen: Lisa Krueger, 1996, ABD; Senaryo: Lisa Krueger; Yapım: Dean Silvers & Marlen Hecht; Oyuncular: Mary Kay Place, Scarlett Johansson, Aleksa Palladino; 35mm, R, 97'

Mao'da Görüşelim/ British Sounds: Yönetmen ve Senaryo: Jean-Luc Godard, 1969; Dziga Vertov Grubu; Yapım: Kestrel Productions (for London Weekend Television/ Londra Haftasonu Televizyonu için); 16mm, 52'

Marius ve Jeannette/ Marius et Jeannette: Yönetmen: Robert Guédiguian 1997, Fransa, Senaryo: Jean-Louis Milesi ve Robert Guédiguian, Yapım: Agat Films, Oyuncular: Ariane Ascaride, Gérard Meylan, Pascale Roberts, 35mm, R, 102'

Masumiyet: Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz, 1997, Türkiye, Yapım: Mavi Filmcilik, Oyuncular: Haluk Bilginer, Derya Alabora, Güven Kıraç, 35mm, R, 110'

Matrix (The): Yönetmen ve Senaryo: Andy Wachowski ve Larry Wachowski, 1999, ABD, Yapım: Grouche II Film Partnership Oyuncular: Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss. 35mm, R, 131'

Mayıs Sıkıntısı: Yönetmen ve Senaryo: Nuri Bilge Ceylan, 1999, Türkiye. Yapım: NBC Film, Oyuncular: M. Emin Ceylan, Muzaffer Özdemir, Fatma Ceylan, M. Emin Toprak, 35mm, R, 130'

Metropolis: Yönetmen: Fritz Lang, 1926, Almanya; Senaryo: Thea Von Harbau; Yapım: UFA; Oyuncular: Brigitte Helm, Theoder Loss, Alfred Abel; 35mm. S-B, 120'

Modern Zamanlar/ Modern Times: Yönetmen/ Senaryo/ Müz/: Charles Chaplin, 1936, ABD; Yapım: Chaplin for United Artist; 35mm, S-B, 85'

Mutlu Beraberlik/ Chunuang Zhaxie: Yönetmen ve Senaryo: Wong Kar-Wai, 1997, Hong Kong, Yapım: Jet tone Productions. Oyuncular: Leslie Chang, Tony Leung Chui-Wai, Chang Chen, 35mm, R, 93'

Mutluluk/ Happiness: Yönetmen ve Senaryo: Todd Solondz, 1998, ABD, Yapım: Good Machine, Oyuncular: Jane Adams, Elizabeth Ashly, Dylan Baker, 35mm, R, 134'

Mürebbiye: Yönetmen: Ahmet Fehim, 1919, Osmanlı İmparatorluğu; Senaryo: Ahmet Fehim (Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye romanından); Yapım: Malül Gaziler Cemiyeti; Oyuncular: Raşit Rıza, Behzat, Butak, Şahap Rıza; Türkiye'de bilinen İlk sansür gören film, S-B.

Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın!/ In Wıter Ferne, So Nah!: Yönetmen: Wim Wenders, 1993, Almanya; Senaryo: Wim Wenders, Ulrich Zinger & Richard Reitinger; Yapım: Ulrich Felsberg; Oyuncular: Otto Sander, Peter Falk, Horst Buchholz, Nastasja Kinski; 35mm, R, 163

Nefret/ Le Mepris: Yönetmen: Jean-Luc Godard, 1963, Fransa; Senaryo: Jean-Luc Godard (Alberto Moravia'nın Il Disprezzo'dan); Yapım: Rome-Paris Films; 35mm, 105'

Nehir/ He Liu: Yönetmen: Tsai Ming-Liang, 1997, Tayvan, Senaryo: Tsai Ming-Liang, Yang Pi-ying ve Tsai Yichun, Yapım: Central Motion Picture Corporation, Oyuncular: LeeKang-sheng, Miao Tien, Lu Hsiao-ling, 35mm, R, 115'

Noel'de Kar Yağacak mı?/ Y Aura-T-Il De La Neige a Noél: Yönetmen: Sandrine Veysset, 1996, Fransa; Senaryo: Sandrine Veysset; Yapım: Humbert Balsan; Oyuncular: Dominique Reymond, Aniel Duval, Jessica Martinez; 35mm, R, 90'

Okşamalar/ Caricies: Yönetmen: Ventura Pons, 1997, İspanya, Senaryo: Ventura Pons ve Sergei Belbel, Yapım: Els Films, Oyuncular: Rosa Maria Sarda, Sergei Lopez, Mercé Pons, 35mm, R, 95'

On iki 12 Maymun/ 12 Monkeys: Yönetmen: Terry Gilliam, 1995, ABD; Senaryo: Janet & David Peoples (Blade Runner 'ın senaristleri, Chris Marker'ın La Jetée'den uyarlanarak); Oyuncular: Bruce Willis, Madeleine Stowe, Brad Pitt; 35mm, R, 129'

Ona Dair Bildiğim İki Üç-Şey/ Deux ou trois choses que je sais d'elle: Yönetmen ve Senaryo: Jean-Luc Godard; Yapım: Anouchka Films, Argos Films, 35mm, S-B, 90'

Ormanın Kitabı/ The Jungle Book: Yönetmen: Stephen Sommers, 1994, ABD, Senaryo: Stephen Sommers, Ronald Yanover ve Mark Geldman, Yapım: Walt Disney, Oyuncular: Jason Scott Lee, Cary Elwes,Lena Headey, 35mm, R, 111'

Oyun/ The Game: Yönetmen: David Fincher, 1997, ABD, Senaryo: John D. Brancato, Michael Ferris, Larry Gross, Andrew Kevin Walker, Yapım: PolyGram Filmed Entertainment; Propaganda Films, Oyuncular: Michael Douglas, Sean Penn, Deborah Kara, 35mm, R, 128'

Oyun Evine Hoş Geldiniz/ Welcome to the Dollhouse: Yönetmen: Todd Solondz, 1995, ABD; Senaryo: Todd Solondz; Yapım: Ted Skillman & Todd Solondz; Oyuncular: Heather Matarazo, Daria Kalinina, Matthew Faber; 35mm, R, 87'

Ölmek (veya Ölmemek)/ Morir (o No): Yönetmen ve Senaryo: Ventura Pons, 2000, İspanya, Yapım: Els Films, Oyuncular: Luis Homar, carme Elias, Roger Coma, 35mm, SB ve R, 90'

Ölümsüz Aşk/ Crow: Yönetmen: Alex Proyas 1994, ABD; Çizgi roman: James O'Barr Senaryo: David J. Schow; Yapımcı: Sherman L. Baldwin; Oyuncular: Brandon Lee, Rochelle Davis; 35mm, R, 102'/ 98' (Almanya)

Öteki/ El Akhar: Yönetmen: Youssef Chanine, 1999, Fransa-Mısır, Senaryo: Youssef Chanine ve Khaled Youssef, Yapım: Ognon Pictures, Oyuncular: Nabila Ebeid, Mahmoud Hemeida, Hani Salama, 35 mm, R, 106'

Pasifik Tepeleri/ Pacific Heights: Yönetmen: John Schlesinger, 1990, ABD; Senaryo: Daniel Pyne; Yapım:*; Oyuncular: Melanie Griffith, Matthew Modine, Michael Keaton; 35mm, R, 120'

Patikanın Aşağısında Yaşayan Küçük Kız/ The Girl Who Lives Down the Lane: Yönetmen: Nicolas Gassner, 1976, Kanada; Senaryo: Laird Koenig; Oyuncular: Jodie Foster, Martin Sheen, Scot Jacoby; 35mm, R, 94'

Pazar/ Sunday: Yönetmen: Jonathan Nossiter Senaryo: Jonathan Nossiter & James Lasdun, 1996, ABD, Yapım: Sunday Productions, Oyuncular: David Suchet, Lisa Harrow, Jared Harris, 35mm, R, 93'

Pekin Piçleri/ Beijing Zazhong: Yönetmen: Zahng Youan, 1993, Çin-Hong Kong; Senaryo: Cui Jjian Zahng; Yapım: Beijing Bastards Group; 35mm, R, 90'

Prag'lı Öğrenci:/ Der Student von Prag: Yönetmen: Paul Wegener, 1913, Senaryo: Hanns Heins Ewers (E. T. A. Hoffmann , dan Faust destanını ve Poe'nun "William Wilson "öyküsünü ödünç alarak).

Pravda: Yönetmen & Senaryo: Jean-Luc Godard, 1969; Dziga-Vertov Grup; Yapım: Centre Européen Cinéma Radio Télévision; 16mm, 76'

Protesto/ LaHaine: Yönetmen: Mathieu Kassovitz, 1995, Fransa; Senaryo: Mathieu Kassovitz; Oyuncular: Vincent Cassel, Hubert Kounde, Said Taghmaoui, 35mm, S-B.

Qui Ju'nun Öyküsü/ Qui Ju da Guansi: Yönetmen: Zhang Yimaou, 1992, Çin; Senaryo: Liu Heng (Chen Yuan Bin'in *The Wan Family's Law Suit / Wan Ailesinin Davası* romanından); Yapım: Ma Fung Kwok; Oyuncular: Gong Li, Lei Lao Sheng, Liu Pei Qi; 35mm, R, 100'

Renkler/ Colors: Yönetmen: Dennis Hopper, 1988, ABD; Senaryo: Michael Schiffer; Yapım Robert H. Solo; Oyuncular: Sean Penn, Robert Duvall, Maria Conchita, 35mm, R, 127'

Rıhtımlar Üzerinde/ On the Waterfront: Yönetmen: Elia Kazan, 1954, ABD; Senaryo: Budd Schulberg, Yapım: Columbia Pictures, Oyuncular: Marlon Brando, Karl Maden, Eva Marie Saint; 35, S*B, 108'

Rita'nın Kimlikleri/ Die Stille Nach Dem Schuss: Yönetmen: Volker Schlöndorff, 1999, Almanya, Senaryo: Wolfrang Kohlhase ve Volker Schlöndorff, Yapım: Babelsberg Film, Oyuncular: Bibiana Beglau MartinWutke, Nadja Uhl, 35mm, R, 101'

RoboCop: Yönetmen: Paul Verhoeven, 1987, ABD; Oyuncular: Peter Weller, Nancy Allen, Daniel O'Herlihy; 35mm, R, 103'

Samy ve Rosie İşi Pişirdi/ Samy and Rosie Get Laid: Yönetmen: Sephen Frears, 1987, İngiltere; Senaryo: Hanif Kureishi; Yapım: Tim Bevan & Sarah Radclyffe (channel 4); Oyuncular: Shashi Kapoor, Frances Barber, Claire Bloom; R, 100'

Sarayın Sessizliği/ Les Silences Du Palais: Yönetmen: Moufida Tlatlı, 1994, Tunus-Fransa, Senaryo: Moufida Tlatlı; Yapım: Ahmed Bahaeddine Attia; Oyuncular: Ghalia Lacroix, Amel Hedhili, Hend Sabri; 35mm, R, 127'

Selam Sinema/ Salam Cinema: Yönetmen: Mohsen Makhmalbaf, 1994, İran; Senaryo: Mohsen Makhmalbaf; Yapım: Abbas Rrandjhar; Oyuncular: Azadeh Zangeneh,Maryam Keyhan, Feyzolah Ghashghai; 35mm. R, 75'

Sentetik Keyifler/ Synthetic Pleasures: Yönetmen: Iara Lee, 1995, ABD; elektronik belgesel; Yapım:George Gund III; 35mm, R, 83'

Serseri Aşıklar/ A Bout De Souffle: Yönetmen: Jean-Luc Godard, 1959, Fransa; Senaryo: Jean-Luc Godard (F. Truffaut'nun bir öykü fikrinden); Yapım: Georges de Beauregard; Oyuncular Jean-Paul Belmando, Jean Seberg, Daniel Boulanger; 35mm, S-B, 90'

Sıçan Avcısı/ Ratcatcher: Yönetmen ve Senaryo: Lynne Ramseay, 1999, İngiltere-Fransa, Yapım: Pathe Pictures, Oyuncular: William Eadie, Tommy Flanagan, Mandy Matthews, 35mm R, 93'

Sıla Özlemi/ Thuong nho Dong Que: Yönetmen: Dang Nhat Minh, 1995, Vietnam-Japan; Senaryo: Dang Nhat Minh; Yapım: Tat Binh; Oyuncular: Thuy Huong, Le Van, Ta Ngoc Bao; 35mm, R, 116'

Sırlar Oteli/ Million Dollar Hotel: Yönetmen Wim Wenders, 2000, Almanya-İngiltere-ABD, Senaryo: Nicholas Klein Yapım: Road Movies, Icon Productions and Kintop Pictures, Oyuncular: Jeremy Davies, Milla Jovovich, Jimmy Smits, 35mm, R, 121'

Slam: Yönetmen: Marc Levin, 1997, ABD, Senaryo: Marc Levin ve Richard Stratton, Yapım: Off Line, Oyuncular: Saul Williams, Sonja Sohn, Bonz Malone, 35mm, R, 100'

Soğuk Ateş/ A Köldum Klada: Yönetmen: Fridrik Thor Fridriksosson, 1995, İzlanda-ABD; Senaryo: Jim Stark & Fridrik Thor Fridriksosson; Yapım: Jim Stark & George Gund III; Oyuncular: Masatoshi Nagasa, Lili taylor, Fisher Stevens; 35mm, R, 85'

Son Kuşlar: Yönetmen: Erdoğan Tokatlı, 1965, Türkiye; Senaryo: Ayşe Şasa; Yapım: Efes film; Oyuncular: Ediz Hun, Selma Güneri, Tijen Par; 35mm, SB.

Sonun Başlangıcı/ Falling Down: Yönetmen: Joel Schumacher, 1993, ABD; Senaryo: Ebbe Roe Smith; Yapım: WB; Oyuncular: Michael Douglas, Robert Duvall, Barbara Hershey; 35mm, R, 112'

Surat Mosmor/ Blue in the Face: Yönetmen: Wayne Wang &, Paul Auster 1995, ABD; Senaryo: Wayne Wang &, Paul Auster; Yapım: Greg Johnson & Peter Newman; Oyuncular: Harvey Keitel, Roseanne, Michael J. Fox...; 35mm, R, 89'

Susuz Yaz: Yönetmen: Metin Erksan, 1963, Türkiye; Senaryo: Metin Erksan (Necati Cumali'inin öyküsünden); Yapım: Hitit Film; Oyuncular: Hülya Koçyiğit, Ulvi Doğan, Erol Taş; 35mm, S-B.

Suzhou Nehri/ Suzhou He: Yönetmen ve Senaryo: Lou Ye, 2000, Çin-Almanya, Yapım: The Coproduction Office, Oyuncular: Zhou Xun, Jia Hongshen, Nai An, 35mm, R, 83'

Şangay Çetesi/ Yao A Yao Yao Dao Wai Pe Qiad: Zhang Yimaou, 1995, Çin-Fransa; Senaryo : Bi Fei Yu; Yapım: Shangai Film Studio; Oyuncular: Gong Li, Li Bao Tian, Sun Chun; 35mm. R, 109'

Şehir Sakin/ LaVille Est Tranquille: Yönetmen: Robert Guédiguian, 2000, Fransa, Senaryo: Robert Guédiguian ve Jean- Louis Milesi, Yapım: Agat Films, Oyuncular: Ariane Ascaride, Pierre Banderet, Jean- Pierre Darroussin, 35mm, R, 132'

Şişko Dünya/ Fette Welt: Yönetmen: Jan Schütte, 1998, Almanya, Senaryo: Klaus Richter ve Jan Schütte, Yapım: MTM, Oyuncular: Jürgen Vogel, Julia Filimonow, Stefan Dietrich, 35mm, R, 90'

Şöhretin Sonu/ Harder They Fall: Yönetmen: Mark Robson, 1956, ABD; Senaryo:Philip Yordan; Yapım: Philip Yordan; Oyuncular: Huphery Bogart (son filmi), Rod Steiger, Jan Sterling; 35mm, S-B, 109'

Şöhretin Sonu/ The Harder They Fall: Yönetmen: Mark Robson, 1956, ABD, Senaryo: Philip Yordan Yapım: Columbia Pictures; Oyuncular: Humphrey Bogart, Rod Steiger, Jan Sterling, 35mm, SB, 108'

Tabutta Rövaşata: Yönetmen: Derviş Zaim, 1996, Türkiye; Senaryo: Derviş Zaim; Yapım: Ezel Akay & Derviş Zaim; Oyuncular: Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Aydemir; 35mm R, 74'

Tahta Adamın Karısı/ Wu Kui: Yönetmen: Huang Jianxin, 1993, Tayvan; Senaryo: Yang Zhengguang; Yapım: Wang Ying Hsiang; Oyuncular: Chang shih, Wang lan Ku Paoming; 35mm, R, 114'

Taksi Şöförü/ Taxi Driver: Yönetmen: Martin Scorsese, 1976, ABD; Senaryo: Paul Schrader; Oyuncular: Robert De Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster; 35mm, R, 114'

Tatlı Yozlaşma/ Fang Lang: Yönetmen ve Senaryo: Lin Cheng-Sheng, 1997, Tayvan-Çin-Japonya, Yapım: Zoom Hunt International Productions, Oyuncular: Chen Shiang-chyi, Lee Chih-long, Leon Dai, 35mm, R, 118'

Tehdit/ Outbreak: Yönetmen: Wolfrang Peterson, 1995 ABD; Dustin Hoffman, Rene Russo, Morgan Freeman; 35mm, R, 128'

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası/ 71 Fragmente Einer Chronologie Des Zufalls: Yönetmen ve Senary: Michael Haneke,1994, Avusturya, Yapım: WEGA-Film, Oyuncular: Gabriel Cosmin Urdes, Lukas Miko, Otto Grünmandl, 35mm, R, 90'

Tokyo Hikayesi/ Tokyo Monogatari: Yönetmen: Yasujiro Ozu, 1953, Japonya; Senaryo: Kogo Noda & Yasujiro Ozu; Yapım: Takeshi Yamamoto; Oyuncular: Chishu Ryu, Chiyeko Higshiyama, Setsuko Hara; 35mm, S-B, 139'

Tozun Dansı/ Raghs-e Khak: Yönetmen ve Senaryo: Abolfazl Jalili, 1998, İran, Yapım: Cima Media International, Oyuncular: Mahmood Khoshravi, LimuaRahi, 35mm, R, 73

Tron: Steven Lisberger, 1982, ABD; 35mm, R, 96'

Une Femme est une femme/ A woman is a Woman (Bir Kadın bir Kadındır): Yönetmen & Senaryo: Jean-Luc Godard; Rome-Paris Films; 35mm S-B, 84'

Unutulmaz Bir Yaz/ Un Eté A La Goulette: Yönetmen: Ferid Boughedir, 1995, Fransa-Tunus-Belçika; Senaryo: Ferid Boughedir; Yapım: Ferid Boughedir & Marie-Françoise Mascaro; Oyuncular: Gamil Ratih, Mustapha Adouani, Amal Hedhili; 35mm, R, 100'

Usta Beni Öldürsene/ Sawdust Tales: Yönetmen ve Senaryo: Barış Pirhasan, 1997 Türkiye-Macaristan-Almanya, Yapım: Med Yapım, Oyuncular: Hugh O'Connor, Karoly Eperjes, Haluk Bilginer Meltem Cumbul, 35mm, R, 84'

Uzak Sesler, Durağan Yaşamlar/ Distant Voices Still Lives: Yönetmen: Terence Davies, 1988, İngiltere; Senaryo: Terence Davies; Yapım: Jennifer Howart; Oyuncular: Freda Dowie, Peter Postlethwaite, Angela Walsh; R, 84'

Ucuz Roman/ Pulp Fiction: Yönetmen ve Senaryo: Quentin Tarantino, 1994, ABD, yapım A Band Apart, Oyuncular: John Travolta, Samuel Jackson, Uma Thurman; 35mm, R, 154'

Üç Elmasın Masalı/ Hikayatul Sawahir A Thalath: Michel Kheifi, 1995, Filistin-İngiltere-Belçika; Senaryo: Michel Kheifi; Yapım: Michel Kheifi & Omar Al-Qattan; Oyuncular: Muhammad Nahhal, Hana Ne'meh, Ghassa Abu Libda; 35mm, R, 104'

Üç Köşeli Şapka/ Azghyn Ushtykzan' Azaby: Yön: Ermek Shinarbayev, 1993, Kazakistan; Senaryo: Nikita Djhilkibayev; Yapım: Alen Film, Kazakhfilm Studiıs; Oyuncular: Adilkhan Essenbulatovandrey Melnik, Saule suleimennova; 35mm, R, 82'

Üçüncü Sayfa: Yönetmen ve Senaryo: Zeki Demirkubuz, 1999, Türkiye, Yapım: Mavi Filmcilik, Oyuncular: Ruhi San, Başak Köklükaya, Cengiz Sezici, 35mm, R, 92'

Vaat/ Das Versprechen: Margarethe Von Trortta, 1994, Almanya-Fransa-İsviçre; Senaryo: Peter Schmeider & Margarethe Von Trortta; Oyuncular: Corinna Harfouch, Meret Becker, August Zirner; 35mm, R 119'

Vahşi Nehir/ The River Wild: Yönetmen: Curtis Hanson, 1994, ABD; Senaryo: Denis O'Neill, Yapım: Universal Pictures, Oyuncular: Marly Streep, Kevin Bacon, John Stratharin, 35mm, R, 112'

Vakit Tamam!/ Ya Es La Hora!: Yönetmen ve Senaryo: Cecilia Barriga, 2000, İspanya-Şili-ABD, Yapım: Export Agent, Oyuncular: Leonor Benedetto, Santiago Douglas, Marvin Starkman, 35mm R, 90'

Ve Yaşam Sürüyor/ Zendegi Edame Darad: Yönetmen: Abbas Kiarostami, 1992, İran; Senaryo: Abbas Kiarostami; Yapım: Ali Reza Zarrin; Oyuncular: Farhad Kheradmand, Pooya Pievar ve Quokar ve Poshteh halkı; 35mm R, 91'

Videodrome: Yönetmen ve Senaryo: David Cronenberg, 1982, Kanada, Yapım: Claude Heroux; Oyuncular: James Woods, Sonja Simths, Deborah Harry; 35mm, R, 89'

Vladimir ve Rosa/ Vladimir et Rosa: Yönetmen: Jean-Luc Godard, 1970, Dziga-Vertov Grup; Yapım: Grove press, Evergren Films (ABD), Alman Televizyonu; 16mm, 106'

Yağan Taşlar/ Raining Stones: Yönetmen: Ken Loach, 1993, İngiltere, Senaryo: Jim Allen, Yapım: Parallax Pictures, Oyuncular: Bruce Jones, Julie Brown, Ricky Tomlinson, 35 mm, R, 92'

Yağmurdan Önce/ Befor the Rain: Yönetmen: Milcho Manchevski, Makedonya-Fransa-İngiltere; Senaryo: Milcho Manchevski; Yapım: Judy Counihan, Cedomir Kolar & Sam Taylor; Oyuncular: Kattrin Cartlidge, Rade Serbedzija, Gregorie Colin; 35mm, R, 115'

Yaramaz Harry/ Deconstructing Harry: Woody Allen 1997; ABD; Senaryo Woody Allen; Yapımcı: Letty Aronson; Oyuncular: Judy Davis, Julia Luis Dreyfus, Stephanie Rorth Woody Allen; 35mm, R, 96'

Yargıç/ Judge Dreed: Yönetmen: Danny Cannon, 1996, ABD; Oyuncular: Silvester Stallone, Armand Assente, Max von Sydow; 35mm, R, 95'

Yasak Sokaklar: Yönetmen: Feyzi Tuna, 1965, Türkiye; Senaryo: Bülent Oran; Yapım: Göksel Film; Oyuncular: Göksel Arsoy, Hülya Koçyiğit; Suzan Avcı; 35mm, SB.

Yaşamak/ Houzhe: Yönetmen: Zhang Yimaou, 1994, Çin-Hong Kong; Senaryo: Yu Hua & Lu Wai; Yapım:Chiu Fu-sheng; Oyuncular: Ge You, Gong Li, Niu Ben; 35mm, R, 129'

Yaşamımın İlk Gecesi/ La Primera Noche De Mi Vida: Miguel Albaladejo 1998, İspanya-Fransa Senaryo: E. Lindo & M Albaladejo, Yapım: Alphaville; Oyuncular: Leonor Watling, Juanjo Martinez Carlos Fuentes 35mm, R, 84'

Yaşamın Renkleri/ Pleasantville: Yönetmen ve Senaryo: Gary Ross 1998, ABD, Yapım: Larger Than Life Production, Oyuncular: Tobey Maguire, Jeff Daniels, Joan Allen, 35mm, SB ve R,124'

Yedi/ Seven: Yönetmen: David Fincher. 1995, ABD, Senaryo: Andrew Kevin Walker Yapım: New Line Line Pictures, Oyuncular: Brad Pitt, Morgan Freeman, Gwyneth Paltrow, 35mm, R, 127'

Yedinci Kıta/ Der Siebente Kontinent: Yönetmen ve Senaryo: Michael Haneke, 1989, Avusturya, Yapım: WEGA-Film, Oyuncular: Brigit Doll, Dieter Berner, Leni Tanzer, 35mm, R, 111'

Yol Arkadaşı/ Compagna Di Viaggio: Yönetmen: Peter Del Monte, 1995, İtalya; Senaryo: Peter Del Monte, Gloria Malatesta & Laudia Sbarigia; Yapım: Enzo Porcelli; 35mm, R, 110'

Yüz Adım/ I Cento Passi: Yönetmen: Marco Tullio Giordana, 2000, İtalya, Senaryo: Claudio Fava, Monica Zapelli ve Marco Tullio Giordana, Yapım: Titti Film, Oyuncular: Luigi Lo Cascio, Luigi Maria Burruano, Lucia Sardo, 35mm, R, 114'

Yüz Yüze/ Face off Yönetmen: John Woo, 1997, ABD, Senaryo: Mike Werb ve Michael, Yapım: Paramount Oyuncular John Tarvolta, Nicolas Cage, Joan Allen, 35mm, R, 138'

Zeytinlikler Altında/ Zire Darakhtan Zeyton: Yönetmen Abbas Kiarostami, 1994, İran; Senaryo: Abbas Kiarostami; Yapım: Abbas Kiarostami, Oyuncular: Houssein Rezai, Mohammed Ali Keshavarz, Tahareh Ladanian; 35mm, R, 102'

AD DİZİNİ

Adenauer 213
Adorno, T. 44,226,228,
229,231,233,239,242
Ahmad, A. 244,246,
247,248,304
Ahmet Fehim 186
Allen, R. 126
Althusser, L. 47,49,50,53,
59,168,222
Aragon, L. 204
Aronowitz, S. 250,251

Bachelard, G. 31,32
Bakhtin, M. M. 15,17,22,
55-57,60-65,93-96,100,
138,141,148,161,162,
225,242
Balibar, E. 141
Ballard, J. G. 23,240,251,
254,261,267,289
Barthes, R. 112,231
Baudrillard 13,264,269
Baudry, L. 168
Bazin, A 168
Belge, M. 48,51
Bellay, J. 204
Bendit, D. 206
Benjamin, W. 44,55,56,
126,135,165,166,211,222,
231,232,233,237,242,286
Berger, J. 70,71
Bhabha, H. K. 15,16,58,
59,61,64
Bismark, V. O. 134,211
Bloch 211
Bodin, J. 97
Bordwell, D. 172
Böll, H. 208,210

Brecht, B. 100,107,121,
130,133,196,199,203,
204,211,222-224,230,291
Bukatman, S. 12,41,261,
262,269,270
Bumin, K. 100,101
Burch, N. 169,170,172

Cabral, A. 191,239
Cansever, E. 75,89,215
Chomsky, N. 100
Cohen, L. 321
Commolli, J. 168
Debord, G. 40
Deleuze, j. 68
Descartes 90
Dick, P. K. 77
Dickens, C. 101
Doblin, A. 179
Dostoyevski, F. M. 56,58

Eagleton, T. 238
Elsaesser, T. 166,180,207,
209,210
Enver Paşa 185
Einstein, A. 90
Enzensberger, H. M. 242

Fanon, F. 191,239
Forster, E. M. 183
Foucault, M. 68,99,100,
101,168,239
Freud, S. 199

Gabriel, T. H. 95
Gaudreault, A. 169,172
Giddens, A. 70,291
Goethe, W. J. 94
Gramsci, A. 46,49,53,55,

ZAMANMEKÂN Kuram ve Sinema

Z. TÜL AKBAL SÜALP

"... iklimler ve rüzgarlar üzerinden geçerken gece ve gündüz haritaları çıkarmamıza yardım ediyor. Böylece bu çalışma, belirli politik iklimlere, geçtiğimiz yüzyılın belirli güçlü rüzgarlarına, çoğunlukla üretimin, toplumsallığın mekânları kentlere, sanayileşen ve daha sonra da sanayinin görünür özelliklerinin el ayak çektiği bu kentlerde geçen zamanlara, ama en çok da gecelere uğrayan filmlerle bir anlama yorumlama yolculuğu olacaktır. Bu yolculuğa çıkarken, uğrak noktalarını seçerken, o noktaların tarihini sorgularken bizi yolculuğa sürükleyen anın (anların) ve mekânın (mekânların) da sorunsallaştırılması gerekiyor. Bu yolculukta hem bilgi hiyerarşisinden yani, bilgi otoritesinden biraz uzaklaşmak hem de yaşananların, deneyimlerin toplumsal bilgisini kat kat peçeler altından çekip çıkarmak, puslu havalarda bilginin toplumsal kılınabilmesi için edebiyatın, sanatın, filmin, yaşayan kültürün birer bilgi alanı sunduğunu keşfetmek mümkün olabilir. Özellikle de bilgi ile ilişkilerimizin hem zemininin, hem hissiyatının, hem de oluş biçiminin değişmekte olduğu iklimlerden geçerken."

Z. TÜL AKBAL SÜALP

ISBN: 975-8803-22-0

9 789758 803224

BAĞLAM