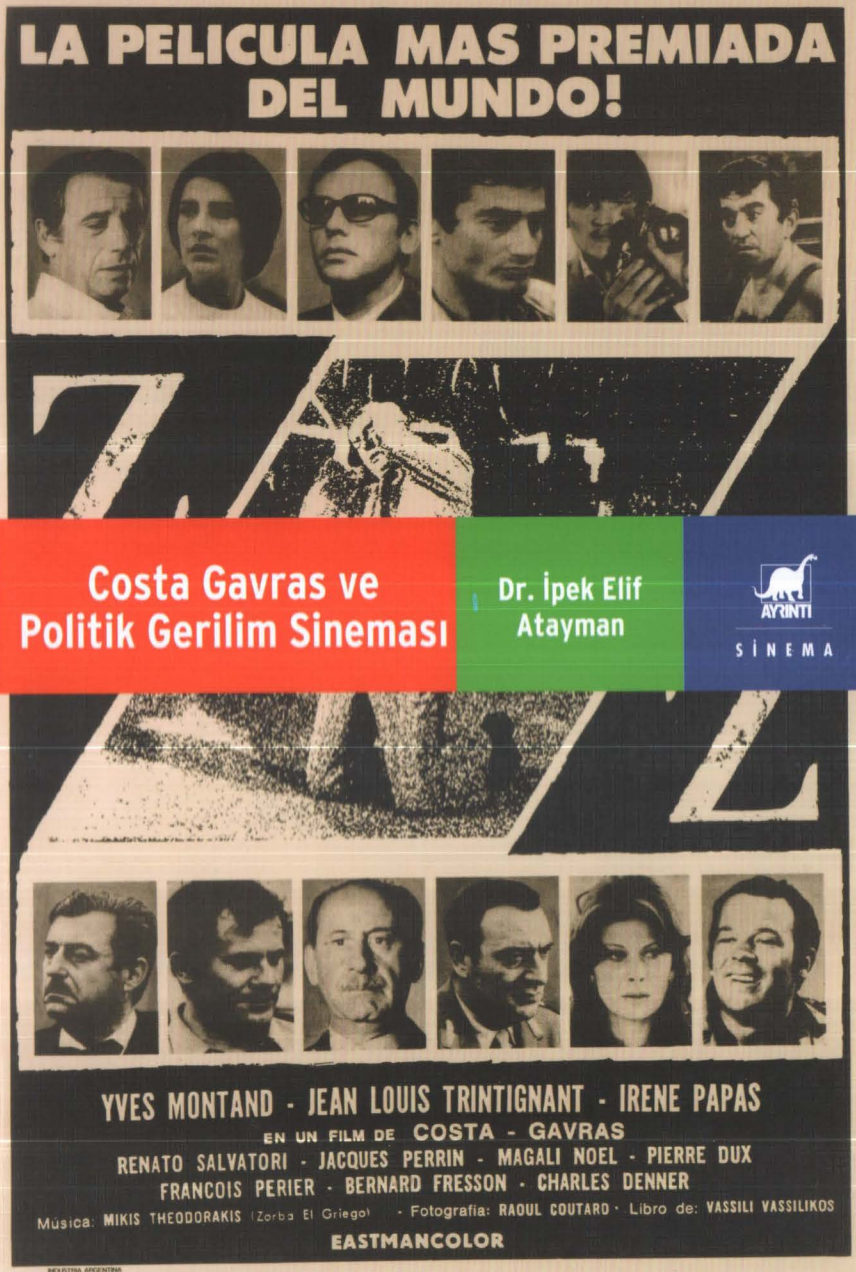


Costa Gavras ve Politik Gerilim Sineması

Dr. İpek Elif Atayman

AYRINTI
SİNEMA

DR. İPEK ELİF ATAYMAN

Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nü bitirdi. 1991-1998 yılları arasında çeşitli ulusal kanallarda görsel yönetmen ve muhabir olarak çalıştı. 90'lı yıllarda televizyon sektöründen ayrılarak Şişli Belediye Başkanlığı'nda Basın Yayın ve Halkla İlişkilerden sorumlu danışman olarak göreve başladı ve 11 yıl bu görevi sürdürdü. Bu süre zarfında pek çok özel kurum ve kuruluşla ortaklaşa projeler ve sosyal sorumluluk kampanyaları düzenledi.

Yüksek lisansını Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tamamlayan Dr. Atayman, siyasi kişi ve kurumların yanı sıra, çeşitli sektörlerden birçok kurum ve kuruluşta iletişim danışmanlığı ve yönetici olarak görev yaptı. 2010 yılında Marmara Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü'nden "Politik Sinema: Costa Gavras" başlıklı çalışmasıyla doktorasını aldı.

Mart 2016-Ekim 2018 arasında Tekirdağ Büyükşehir Belediye Başkanlığı'nda, basından sorumlu başkan danışmanlığını üstlendi. 2019 yerel seçimlerinde, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Ekrem İmamoğlu'nun iletişim ekibinde yer aldı. Atayman halen, İBB iştiraklerinden İstanbul Digital Medya AŞ'nin genel müdürlüğü görevini yapmakta ve özel bir üniversitede ders vermektedir. Aynı zamanda Basın Konseyi Vakfı Yönetim Kurulu ve Marmara Grubu Vakfı Akademik Konsey üyesidir. Dr. İpek Elif Atayman bir çocuk annesidir.

Ayrıntı: 1368
Sinema Dizisi: 11

Costa Gavras ve
Politik Gerilim Sineması
Dr. İpek Elif Atayman

Dizi Editörü
Enis Rıza

Son Okuma
Zeynep Atayman

© İpek Elif Atayman, 2019

Bu kitabın tüm yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğraf
Movie Poster Image Art/Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Kâni Kumanovalı

Baskı ve Cilt
Ali Laçin – Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No. 286
Topkapı/Zeytinburnu – İstanbul – Tel. 0212 567 11 00
Sertifika No: 33160

Birinci Basım: *Aralık 2019*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-605-314-426-7
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. A.Ş.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

twitter.com/ayrintiyayinevi facebook.com/ayrintiyayinevi instagram.com/ayrintiyayinlari

Costa Gavras ve Politik Gerilim Sineması

Dr. İpek Elif Atayman

AYRINTI

SinemaAyrıntı Dizisi

Sinematografi Üzerine Düşünceler
Zaur Mükerrem

•

Film Eleştirisi
Lale Kabadayı

•

Kara Perde
Derleyen: Hüseyin Köse

•

Sinema Teorisine Giriş
Robert Stam

•

Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema
2000 Sonrası Türkiye Belgesellerinde Gerçek-Temsil İlişkileri
Asuman Susam

•

Politik Kamera
Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası
Michael Ryan & Douglas Kellner

•

Popüler Sinema'nın Mitolojisi
Veysel Atayman & Tuncer Çetinkaya

•

Sinemada Ritimlerin Kurgusu
Filmin Üslubu
Karen Pearlman

•

Sinema ve Tarih
Marc Ferro

•

Perdeyi Aralamak
Filmlerde Anlatı ve Eleştiri
Der.: Semire Ruken Öztürk & Hasan Akbulu

Costa Gavras ve Politik Gerilim Sineması

İçindekiler

Önsöz 11
Giriş 15

Sinema Nedir? 17
Tarihçe 17
Karanlık Kutudan Hareketli Görüntüye 17
Lumière Kardeşler İşbaşında 18
İlk Gösterimlerden Tür Sinemasına 19
Türleri Sınıflandırma Kıstasları 21
Popüler Filmden Auteur Sinema Ayrımına 21
Tür Tartışmasına Bir Örnek: Savaş Filmleri 22
Bizden Bir Özgün Sınıflandırma Denemesi: Agâh Özgüç 23
Auteur Sinema 24
Sinemanın Endüstrileşmesi, Tekeller ve Auteur 24
1930-1950 Arası 25
Auteur-Popüler Ayrımının Geçersizleştiği Bir Bölge: Oscar 26

Politika: "Yabancılaşmanın" Bir Başka Tanımı 29
Politikaya Teslim Olmuş Bir Dünya 29
Tanımlama Çabası 29
İktidar nedir? Reel Politika ve Ötesi 30
İktidarın Çeşidi Olan "Politik İktidar" (Foucault) 31
Politik İktidar ve "Reel Politika" İlişkisi 32
İktidar-Politika ve Birey 34
Otoriteryen Kişilik 35
"Politik Film" Alt Türünü Tanımlama Çabası 37
Sinemada Tür Olarak Politik Filmler veya Siyasal Filmler 38
Hayatın Bütünüyle Politikleşmişliği (Ulus Baker) 40
"Politik Kamera" M. Ryan-D. Keller 41
Popüler Anlatım ve Politika (Politik Kamera Tezlerinde) 42

İtalyan Yeni Gerçekçiliği: Toplumsal Çıkarlardan Yana Kendiliğinden Politik "Duruş mu?" 43
Tarihçe 43
Küçük İnsan 45
İrlanda'dan Politik Bir Kamera: Ken Loach 46
Küçük İnsan ve Kitle 46
Latin Amerika Sineması 49
Yetmişler 50
Yabancının Bakışı 51
Ateş Altında 51
Habercilikten Kurtarıcılığa 52
Benzer Filmler 53
Salvador 55
Sinema Kuramları 56
Bazin 56
G. Deleuze 57
J. Epstein, J.L. Godard 58
J. Rancière 59
J. Mitry 59
Yapısalcı-Göstergebilimsel Tepki: C. Metz 60
H. Musterberg 61
R. Arnheim 62
S. M. Ayzenştayn 62
B. Balázs 63
W. Benjamin 64

Costa Gavras ve Politik Sinema 65
Costa Gavras Kimdir? 65
Filmografisi 65
Costa Gavras Sineması Üzerine Bir İlk Genelleme 66
Genel, Soyut Kavram Olarak İktidar ve Tezahürü 68
"Z" (Ölümsüz) 69
Otoriteryen Kişilikler Yıkıcı Sistemin Hizmetinde ya da Uyanmanın Kâbusu 70
Tarihsel Gerçek 71
Film 71
İtiraf 74
État de Siège (Görünmeyen İsyan/Sıkı yönetim/Devlet Kuşatması) 75
Filmin Akışı 76
Sistemin İki Figürü Karşı Karşıya 77
İnsafsız Politik Çarkın "Kurbanından" Uyanan Bireye 79

Jack Lemmon'un Katkısı 80
Betrayed – İhanete Uğramış 80
"Amen", Sistemin Bir Figürü: SS Subayı ve Büyük Mekanizma 81
Kilise ve Suç Ortaklığı 83
Music Box: Babalar da Suçluysa 84

Sonuç 87
Kaynakça 93

Önsöz

60'lar, bir örneğine Sessiz Sinema'nın olgunluk döneminde rastlayabileceğimiz yeni bir kültürel dışavurumun en kitlesel araçlarından biri olarak yansıdı Yedinci Sanat'a... Avangartların, dışavurumcuların, devrim sinemasının sihirli dokunuşlarına benzer biçimde, Soğuk Savaş'ın hüküm sürdüğü 50'li yılların krizde olan Hollywood'undan bağımsız olarak gelişen bu dönem, pek çok deneysel ve yürekli sinemacıyı bizlere tanıttı.

Yeni Dalga'nın bohem eleştirmenlerinin filmleri, en çok da biçimsel duruşlarıyla bambaşka bir çağın kapısına dayanmışlardı. Antonioni'nin orta / üst sınıfın riyakârlığını teşhir eden ünlü üçlemesi, sinemasal anlatımın yeni olanaklarına işaret ediyordu. Satyajit Ray'in Yeni Gerçekçilik'ten aldığı ilham, Üçüncü Dünya'ya umut aşılıyordu. Bu, Ritwik Ghatak'tan Glauber Rocha'ya, Solanas'tan Yılmaz Güney'e açılan bir kapıydı aynı zamanda. Halkaya eklemlenen ve entelektüel çevreleri çokça etkileyen Godard'ın "merdiven altı" üretimleri ve İngiliz Özgür Sineması'na paralel biçimde, temelleri 60 ortalarında atılan ve doruk noktasına John Schlesinger'ın *Geceyarısı Kovboyu* ile ulaşan Hollywood yapımları da bu gelişmelerden bağımsız düşünülemezdi. Beyazperde, kısa bir süreliğine de olsa, "gerçekçi olup imkânsızı isteyen" ve başka türlü bir şeyin varlığına inanan kuşaklarındı artık!

Bütün bu tarihsel birikimin ardından gündeme gelen Costa Gavras sineması, 70'li yıllarda birkaç nedenden dolayı "politik film" geleneğinin önemli bir parçasına dönüştü. Ölümsüz'den İtiraf'a, *Sıkıyönetim*'den *Kayıp*'a, *Müzik Kutusu*'ndan *Amen*'e uzanan bir çizgide seyreden bu filmler, bir yandan ana akım sinema formlarıyla uyum içinde görünürken, diğer taraftan da Batı anlatı geleneğinde varolan "rahatlatıcı" etkiyi bozma, seyirciye çığırından çıkmış bir dünyada yaşadığını hatırlatma gibi önemli bir işlev üstlendiler. Popüler anlatımın bütün araçlarıyla popüler olmayan bir sinemanın sınırlarını yokladığı da öne sürülebilecek Costa Gavras sineması, tam da Brecht'in işaret ettiği gibi, "hayatı olmasa da, onu değiştirmeye soyunanları değiştirmeyi hedefleyen" bir yaklaşımın izlerini taşıdı.

Daha bağımsız bir çizgide ilerleyen filmlerden, Hollywood yıllarında, Sidney Lumet-Arthur Penn ekolünün devamı olarak ele alınabilecek eserlerine dek, ele aldığı konuları "olmayan ülke" imgesi eşliğinde değerlendiren yönetmen, benzer filmlerde görülen iktidarlara has güç ve tahakküm uygulamalarının bireylere indirgenmesi sığlığına pek düşmemiştir. Sistemin fizikileştiği yeri; fiziki şiddeti, ideolojik aygıtlar eliyle yalan üretimini betimlediği filmlerinde, öldürücü darbeyi indiren bireyi devlet mekanizmasından ayrı düşünmemiştir. Bu durum onu, Hollywood'un 60'lardaki radikal yönetmenlerinden ve on yıl sonrasının, kulaklarımıza "devletin ne derece güçlü olduğunu" fısıldayan paranoya sinemacılarından daha doğru bir noktada durduğunu kanıtlar niteliktedir. Veysel Atayman'ın, *Modern Zamanlar* dergisinin "Politik Sinema" sayısında işaret ettiği gibi, "Gavras, reel politikanın ihtiyaçlarının hizmetçileri, uygulayıcıları olan ve olmamaya direnen 'kişilikler' üzerinden politik angajmanlı ve gerilimli trajikomik ürünler vermiştir. Onun kişileri, Horkheimer'in, Fromm'un ya da Adorno'nun tanımlamaya çalıştıkları 'otoritaryen kişiliğe' eklemlenebilecek bir cevap gibidir. Burada bir parantez de açmak gerekir. Sistemin uygulayıcıları ile buna direnenleri karşı karşıya getiren Costa Gavras'ın, bireyi, politik ekonominin bağlamı içinde görmesi" son derece anlamlıdır.

Ortalığın "tarihin sonu" tezleriyle iyice bulanık hale getirildiği, yeni dönemin "popüler" ya da "sanatsal" sinemasının sisteme yedeklenmeyi şiar edindiği bir ortamda, "politik sinema" ve Gavras'ın üretimlerini yeniden tartışmaya açma fikrini heyecan verici bulduğumu belirtmeliyim. Yönetmenin, tahmin edilebilir koşullarda –filmlerin, sistemin ekonomik araçlarının doğrudan ya da dolaylı desteğiyle gerçekleşmek zorunda olduğu gerçeği bir yana– dağıtım ağının ve pazar ekonomisinin içinde hareket etmesine karşın elde ettiği sonucun irdelenmesi, günümüz sinemacıları açısından elzem görünüyor. Özellikle de sınırları önceden belirlenmiş bir dünyada, sistemle ne derece barışık olduğu tartışmalı, etik bir tavra sahip üretimlerden söz ediyorsak...

Birçoğumuz gibi, duayenimiz, sinema ve felsefe yazınımızın önemli kalemi Veysel Atayman'dan aldığı ilhamla yola çıkan İpek Elif'in, bir önsözün sınırları içinde kısaca özetlemeye çalıştığımız nedenlerden dolayı, alanında referans olacak bir esere imza attığını söyleyebiliriz. Costa Gavras merkezli çalışmasına, çok doğru bir kararla "sinema" ve "politika" kavramlarını tartışmaya açarak başlayan yazarın, özellikle politik film türünü tanımlama çabalarını masaya yatırmasının son derece anlamlı olduğunu ve bu yaklaşımının sinema yazınımız açısından da büyük bir zenginliğe işaret ettiğini vurgulayalım. Benzer biçimde, politik filmin tarihine ilişkin tezlerin, Yeni Gerçekçilik'ten Ken Loach'a uzanan bir çizgide ve akıcı bir üslupla özetlenmesinin, eserin temel bir kaynak olma özelliğini güçlendirdiğinin de altını çizelim.

"Politik filmler değil, politik yöntemlerle filmler yapmalıyız" diyen Godard'ı ve Cinema Novo'yu "halkının sefaletinin farkına varması yolunda bir evrim" olarak nitelendiren Glauber Rocha'yı akıldan çıkarmadan, tüm olumsuz koşullara karşın yeni bir sinemanın mümkün olduğuna inançla, sevgili İpek Elif'i kutluyorum.

Tuncer Çetinkaya
1 Ocak 2018

Giriş

"Politika ile sinema" arasındaki ilişki sinema tarihi kadar eskilere gider. Rus devrim filmlerinden Nazi propaganda filmlerine, Hollywood'un anti-Nazi filmlerinden McCarthy döneminin cadı avına, Soğuk Savaş yıllarının bilimkurgularına kadar uzanan "düşman aramızda" filmlerinden Vietnam savaşını konu edinen rövanş alma filmlerine, güncel propagandaya, dizilerdeki güncel siyasete göre değişen "terörist"lere kadar uzanır.

Politik olmayan film yoktur aslında. Başlangıçtan günümüze, mevcut düzeni apaçık, bilerek ya da dolaylı, naif-farkında olmadan onaylayan, destekleyen filmler hep var olmuştur. D. W. Griffith "Bir Ulusun Doğuşu" ile, bir yandan sinemanın anlatım tekniklerine yenilikler getirirken, Amerika'nın o yıllardaki gerici, yurtsever, ırkçı sterotiplerini de ihmal etmeyerek ilk ciddi politik filmlerden birine imzasını atmıştır.

Amerikan popüler tür sinemasının gelişmesiyle birlikte western'de, "kostüme" tarih-savaş filmlerinde, casus, polisiye-gangster türünde, melodramda, komedide –ABD daha 2. Dünya savaşına girmeden– ABD düzeninin, ideal özgürlüğün ve demokrasinin düzeni olduğu toplumun bilincine sinema üzerinden de adeta kazınmıştı. ABD popüler sinemasının Avrupa üzerinden ülkemize kadar uzanan etkisiyle, kitlesel bir ABD manipülasyonu, kırılmaz bir egemenlik kazanmıştır.

Godard haklı olarak klasik politik sinemanın –buna "yönetmen, auteur sineması" da diyebiliriz– ancak dar bir seyirci kitlesine ulaşabileceğini söylemektedir. Gerektiği gibi ilerici, eleştirel politik bir film yapabilmek için popüler anlatım şemalarının dışına çıkmak şart, Godard'a göre. Bu da bir bakıma salt "politik sinemanın" etki alanının iyice darlaşması demektir.

Tam da bu anlamda "Politik Gerilim" *(Political Thriller)* tanımı, bir bakıma ara bir tür olarak karşımıza çıkıyor. Kaygılarını geniş kitleye ulaştırabilmek için bir yandan popüler sinemanın yapısal özelliklerine dayanan, figürleri ve anlatım biçimleri kitle kültürü sinemasından alınmış bir ara türden söz edebiliriz. Avangardist, entelektüel, ideolojik kaygıların baskısı altında kal-

mayan bir sinema türünden söz ediyoruz. Politik gerilim, ilerici içerikleri kitle medyasının alışıldık anlatım araçlarıyla birleştiren sinemadır.

Yves Boisset[1] Politik Gerilim'i şöyle tarif eder: "Seyirci, reklamlarla, televizyonla kendine yabancılaştırılmış, aptallaştırılmaya çalışılmıştır. Aile melodramlarına, Hollywood kitle ürünlerine alışmıştır iyice. Demek ki bu kitlenin kendisini anlamasını isteyen kişi, ona, onun diliyle konuşmalıdır. Ucuz, ticari malın diliyle."

Popüler kitle kültürünün ya da sanayi kültürünün hâkim olduğu bir dünyada, kitleye kapalı (hermetik) yapıtlarla ondan kopmanın âlemi yoktur. Önemli olan sol düşünceyi, popüler araçlarla anlatmayı denemektir.

Politik sinema, militan, özel bir seyirci kitlesine, zaten siyasi olarak faal ve doğru siyasal düşüncelere önceden sahip dar bir seyirciye hitap eder. Belgesel gösterileri, festivaller, özel gösterimler vb gibi. Aktif, çoktan sola ikna olmuş bir azınlığın dışına çıkacak politik sinema, geniş kitle için yapılmalıdır (Costa Gavras). Ama öteki popüler sinemadan farklı olarak, Politik Gerilim'in ruhu ve hedefi bu kitle sinemasının tam karşısında olmalıdır. Böyle bir sinema bir süreliğine bariyerleri yıksa bile, hayale kapılmamalıdır, popüler kitle üretimi o bariyerleri tekrar tekrar inşa edecektir.

1. Horst Schaefer ve Wolfgang Schwarzer, *Von "Che" bis "Z"*, Frankfurt am Main: Fischer Cinema, Nisan 1991, s. 24 vd.

Sinema Nedir?

Tarihçe

"Sinema" sözcüğüne etimolojik olarak baktığımızda Fransızca kökenli bir sözcük olduğunu görürüz. Sevan Nişanyan[1]'ın *Sözlerin Soyağacı* kitabında, sinema sözcüğü "cinématographe"dan gelmektedir. Sözcüğü dünyamıza katan Fransız mucit Louis Lumière'dir. Buluşuna "hareketli görüntü kaydı" anlamına gelen *cinématographe* adını vermiştir. Cinématographe sözcüğü de köken olarak Eski Yunancadır. *Kinema* (hareket) ve *graphe* (yazı, kayıt) sözcüklerinin birleşimidir.

Lumière Kardeşler sinematografın patentini 13 Şubat 1895'te Paris'te almışlardır. Aygıtlarının özgün yanı, filmin kenarındaki deliklerin geçeceği tırnaklarla sarsılmadan gösterimlerin sağlanmasıdır. Louis Lumiére buna "görüntü değirmeni" adını vermiştir. Ancak Salon Indien'deki gösterim sırasında daha önceki bir deneycinin (Léon Boully, 1893) deyimiyle aygıt "sinematograf" adıyla sunulmuştur[2].

Görüntülerin hareket etmesi düşüncesini İspanya'nın Altamira Mağarası'nda görürüz. Hareketli görüntüler düşüncesi taş devrinde şekilleniyor ve ilk ürünlerinden birini İspanya'nın Altamira Mağarası'nda çizilen çok bacaklı (hareket halinde) bir hayvanın resmi ile vermiştir. Yüzyıllar geçer ve Latin şairi Titus Lucretius Carus (MÖ 65) bir şiirinde, rüya görüldüğünde resimlerin gözde nasıl bir sabit hal aldıklarını anlatmıştır."[3]

Karanlık Kutudan Hareketli Görüntüye

1829 yılında Belçikalı profesör Joseph Antoine Plateau, Gand Üniversitesi'nde, gözün ağ tabakasındaki ışıklı izlenimin saniyenin 1/10'u kadar sürdüğünü ortaya koymuştur. 19. yüzyılda ortaya atılan bu görüşün

---

1. Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soyağacı*, İstanbul: Adam Yay., 2007, s. 560 vd.
2. Sevan Nişanyan, *Sözlerin Soyağacı*, İstanbul: Adam Yay., 2007, s. 560 vd.
3. Titus Lucretius Carus, *Of the Nature of Things, Book IV*, İngiltere: Columbia University Press, 1714, s. 3 vd.

evveliyatına gittiğimizde 16. yüzyılda Da Vinci ve bunu izleyen Givonni Battista Della Porta'nın "Camera Obscura" (karanlık oda/kutu) tasarımıyla karşılaşırız. Camera Obscura'dan kastedilen, kapalı bir cismin içine bir noktadan ışık sızdırılması ve bu noktadaki bir mercekle bu cismin iç yüzeylerine yansıtılmasıdır (fotoğraf makinesi). Fotoğraf tekniği 1757'den itibaren J.B. Beccari'den Eastman'a kadar uzanan isimler zinciriyle, fotoğrafın gerçek mucidi Josep Nicéphars Niepce ile vücut bulmuştur. Niepce'den sonra Daguerre, Fox-Talbot ve R.L. Maldox ile bu teknik geliştirilmiştir. "Zootrap" "hayat tekerleği" denen optik bir aygıt, W.G. Horner tarafından geliştirilmiştir. İleriki yıllarda Thomas Edison, William Kennedy, Laurie Dickson, Edward Muybridge gibi birçok mucidin katkılarıyla fotoğraf tekniği geliştirilmiştir. Fransa'da Marey, cam plaka üzerine saniyede 12 fotoğraf çekmiştir. George Eastman fotoğraf tekniğini geliştirerek, görüntüleri selüloit üzerine kaydetmiştir. 1876 yılında Fransız Emile Reynaud fotoğraf tekniğini bir adım ilerleterek "zoograksinoskop" aygıtını geliştirmiştir ve 1892 yılında "ışıklı pandomima" adını verdiği gösteriler yapmıştır. Edison, kronofotograf (seri halde fotoğraf çekimi) tekniğini bulmuştur. Yardımcısı Dickson 1889 yılında "kinematograph" tekniğini geliştirmiştir.

Lumière Kardeşler İşbaşında

Sinemayı kutunun içinden çıkararak yüzlerce insanın görebileceği bir gösteri haline getirenler Jean-Aemé Leroy ve Eugéne Lauste'tur. 13 Şubat 1895'te Louis ve Auguste Lumière Kardeşler, "Cinématographe"ın patentini almışlardır ve 28 Aralık 1895 yılında kamuya ilk gösterimi yapmışlardır. Fransa, Paris, Salon Indien'de yapılan bu gösterimden sonra makinenin "ilkece" tarihsel aşaması kapanmış sayılabilir. Çünkü sonraki gelişmeler Lumière Kardeşler'in özgün modelini değiştirmemiştir[4].

Filmin 35 mm oluşu ve boyutlarının 16/24 oranı değişmemiştir. Lumière Kardeşler görüntünün ağ tabakasında kalış süresinin uzunluğunu göz önünde tutarak, bir saniyede 16 fotoğraf karesini hareketli görüntü sağlamak için kullanmışlardır; bu da ilk görüntülerin gerçeklik duygusunu zedeleyecek kadar hızlı olmasına yol açmıştır. Lumière kardeşlerin 28 Aralık 1895'teki, kamuya açık ilk film gösteriminde 12 kısa film vardır. Bu filmler içerisinde "Trenin Chotat İstasyonuna Girişi" ve "Bahçıvan" halk tarafından çok beğenilmiştir. (Capucines bulvarındaki Grand Cafe'nin giriş katında Indien salonunda, halka yaptıkları ilk genel gösteri ile sinemanın beyaz perde üzerindeki se-

4 Ertan Yılmaz, *1968 ve Sinema*, Ankara: Kitle Yay., Ekim 1997, s. 10 vd.

rüveni başlamıştır."[5] Yüz koltukluk salonda satılan bilet sayısı 33'tür. Gösteri Lumière Kardeşler'in Lyon'daki atölyelerinin hareketsiz kapı görüntüleriyle başlayınca bir seyirci şöyle seslenmekten kendini alamamıştır: "Ne işte, şu bildiğimiz büyülü fenerin (magic latern) marifeti bu!" Ama birden görüntü hareketlenir. İşçiler, sokaktan geçen arabalar ilk şoku yaratmıştır [6].)

Özön'den aldığımız bilgiye göre, Lumière Kardeşler aygıtlarının ticari bir nesne olarak taşıyacağı değeri fark etmemişlerdir. Başlangıçta 200 adet üretim siparişi vermiş, ama aynı yılın 3 ayında ancak 3 adet "cinematograph" üretilebilmiş, aygıt da sonunda laboratuvara geri dönmüş, yalnızca bilim amaçlı kullanılmaya terk edilmişti. Aynı yıllarda Amerika'da ve Avrupa'da "cinematograph"tan daha az başarılı aygıtlar da gösterimlerde kullanıldı. Lumière Kardeşler'in attıkları önemli bir adım, kısa sürede bir operatörler ordusu yetiştirmek olmuştur. Ellerinde yeterince aygıt birikince operatörler dünyanın beş kıtasına yayılmışlardır. Aralarında Türkiye'ye gelip Saraya gösteri yapanlar bile vardır. Türkiye'ye gelen Alexandré Promio'nun anılarından, Türkiye'ye kamerasını sokmakta ne büyük zorluklarla karşılaştığını öğreniyoruz. Abdülhamit Türkiye'sinde manivelası olan her aygıt tehlikeli bir alet sayılmaktadır[7].

Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde halka açık ilk gösterimler Beyoğlu'nda, bugün "Çiçek Pasajı" olarak bilinen yerde, gaz kokuları içinde gerçekleşecektir.[8]

İlk Gösterimlerden Tür Sinemasına

Osmanlı İmparatorluğu varoluş mücadelesi veredursun, daha 1900'lerin başında yatırımcılar ilk temkinli adımlarla da olsa, sinemaya ilgi duymaya başlayacaklardır. Daha 1902'de G. Melies bilimkurgunun ilk örneği sayılan "Aya Seyahat"i gerçekleştirdiğinde, sinemanın el atmayacağı konunun kalmayacağı belli olmaya başlar. Kutsal Kitap'a dayalı dini-tarihsel filmler, daha yüzyılın ilk on yılında elle boyanan renkli denemeler, kısmi sesli parçalarla ilk ses arayışları, westernden ("Büyük Tren Soygunu", 1908) komediye, melodramdan serüvene, her türün temelinin atıldığı bir döneme işaret eder. Avrupa'da, Pathe, Goumont hızla tekelleşirken, İngiltere'de, Almanya'da (UFO) sinema önemli adımlar atmaya hazırlanmaktadır.

---

5. Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi*, Artist Yay., 1962, s. 15.
6. Gene Siksel, *Chronicle of the Cinema, Hundred Years of the Movies*, Belçika, Dorling Kindersley, 1995, s. 18-19.
7. Nijat Özön, *Türk Sinema Tarihi*, Artist Yay., 1962, s. 17-18.
8. (A.g.e.) Nijat Özön'e göre alıntı, Ercüment Ekrem Talu, *Geçmiş Zaman Olur ki... (Anılar)*, Hece Yay., 2005.

Özellikle "ABD menşeli" filmler, başta göçmenler olmak üzere alt sınıfların en ucuz eğlencesi olarak görünmektedir. Bu bağlamda "komedi" sesli döneme kadar (1928, "Caz Şarkıcısı") klasik bir tür olarak apayrı bir yer oluşturacaktır. Göçmenlerin topluma entegrasyonu işlevi vazgeçilmez bir sosyo-ekonomik-kültürel görev yerine getirirken, ilk on yılın ardından burjuvazi/sermaye başta mesafeli durduğu bu alanda ciddi yatırımlara girmekte gecikmeyecektir. New York'ta başlayan stüdyo kurumlaşmaları, Universal gibi büyük stüdyolara doğru yol alırken, sinema bir yandan türlerini, dilini geliştirmeye yönelmiş, yıldız sisteminin vazgeçilmez ticari işlevini keşfetmeyi başarmıştır. Erotik sinema, femme fatale, vamp (şeytan kadın) klişelerini, Theda Bara, Valentino, Garbo vb aracılığıyla erotik melodram ve serüvenleri ülkemiz salonlarına kadar ulaştıracaktır yirmili yıllara gelindiğinde.

1917 devriminin ardından devlet merkezli Sovyet sineması ise, sadece film değil, film kuramı alanında da büyük katkılarını sinema dünyasına sunacaktır. Evvelki yüzyılın başında Alman ekspresyonist sineması, İtalyan, İskandinav ve İngiliz sineması da, araya giren 1. Dünya Savaşı'nın yıkımlarıyla önemli ölçüde sarsılacaktır.

ABD sineması "popüler türleri" Amerikan rüyasının ve hayat felsefesinin kıskacı içinde evrimleştirip kendine özgü bir sinema dili (plandan sekansa, oyun tarzından konuya) oluştururken, kırklı yıllara gelindiğinde "popüler sinemanın" bütün klasik türleri ve alt türler (femme fatale, vamp, kadın filmleri, cartoon vb) şekillenmişti. Avrupa sineması genellikle ülkelere özgü, dikkate değer akımlar ortaya koyarken, ABD sinemasında "underground" sinemanın dışında sinema literatürüne geçecek akımlara rastlamak zordur. "Kara diziler" denen "film noire" Fransız "poetik gerçekçiliğinin" bir uzantısıdır. Ellilerin ilk yarısında Fransız "Yeni Dalga" sineması, hemen savaş sonrasında yola çıkan İtalyan "Yeni Gerçekçilik" ürünleri, İngiliz "Yeni Dalga"sı, sinema literatüründe sinemaya yepyeni tematik, biçimsel, ideolojik boyutlar getirmişlerdir[9].

Sinema kuramları, sinemayı bir bütün olarak ele alma eğilimiyle "popüler sinema"-"yönetmen sineması" (auteur sinema) ayrımına genellikle girmezler. Ne var ki tezimiz gereği, "film türleri" geneline ve "politik sinema" başlıklı klasik bir tür başlığının bulunmayışına yönelik bir tartışmayı açmadan yolumuza devam etmemiz zor olacaktır.

9. Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, 2006, s. 41-47.

Türleri Sınıflandırma Kıstasları

Popüler Filmden Auteur Sinema Ayrımına

Auteur tanımı yerine "sanat" sinemasını yeğleyen Abisel, ilk ayrımın "sanat filmleri-sanat filmleri olmayan filmler" şeklinde yapılabileceğini belirtiyor[10]. Öteki kıstaslar, sözgelimi anlatının (edebiyatın) *dram, komedi, trajedi, melodram* sınıflandırmaları pekala popüler filmler için de kullanılabilir. Ayrıca, yönetmenlerine göre, ortaya çıktıkları tarihsel döneme göre, acıklı ya da gülünç olmasına göre, yöneldiği kitleye göre, ele aldığı toplumsal alan ve kitleye göre vb de sınıflandırmalar yapılabilir, diyor Abisel.

Gene de "sınıflandırma" sorunsalına bir yöntem önermekten de geri durmuyor yazar: Bulgar asıllı Fransız yapısalcı Tzvetan Todorov'un sınıflandırma önerisini hatırlatıyor: Önce tümden gelen bir kavramla bir tanım yapıp, sonra tek tek filmlerin bu sınıflandırıcı tanımın altına toplanması da mümkündür, diyor. Genelden özele, teke inme gerekçesi de, tür filmlerinin sonuçta birbirlerinden içerik, biçim vb araçlar alıp kullanmaları. Bir başka deyişle, hangi tür olursa olsun, sonuçta ortak bir özellikler bağlamından, bir yerlerde değerlendirmeye hazır biçimde asılı duran verili bir "paket özellikten" yararlanıp bu ortak özellikleri kendi temsil ettikleri varsayılan türe göre değerlendirecektir. Her tür filmin kıyısına köşesine sinmiş biraz *gerilim, aşk üçgeni dramı, macera* vb olması gibi.

Buradan çıkacak sonuç, salt bir türün varlığından söz etmenin imkânsızlığıdır. Üstelik türler yetmişli yıllarda epey "melezleşti" bildiğimiz gibi. Çok sayıda nedenle ortaya çıkan bir gelişmedir bu. (Adeta türler arasındaki neredeyse "katıksıza en yakın tür" diye gösterilebilen "western" yetmişli yıllarda sinemadan çekilmeye başlamıştır. "Butch Cassidy and Sundance Kid", yön: George Roy Hill, 1969: Biyografik bir figürü, Butch Cassidy ve serüvenlerini izleyen film, atla soygunculuk yapmanın imkânsızlaştığı bir evreye işaret ediyordu. ABD sinema tarihinin en iyi 100 filmi arasında yerini alan film, hem konusuyla, hem de bizzat varlığıyla bitişin en dramatik belgesi gibidir.)

Abisel sınıflandırma sorunları alanında gezindikten sonra sadece 3 türün yapısal ve tarihsel özellikleri üzerinde durmuştur: *Western, Korku ve Müzikal.*

Geleneksel tür ayrımı, genelde ortalama 10 sınıf etrafında dönmektedir: Polisiye, erotik, bilimkurgu, melodram, gerilim, korku, müzikal, komedi, çizgi, kostüme/tarihi filmler.

---

10. Nilgün Abisel, *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Yeni Alan Yayıncılık, 1999, s. 7-11.

Tür Tartışmasına Bir Örnek: Savaş Filmleri

"Savaş filmleri", savaşın, filmin kahramanlarının eylemlerinin arka düzlemini oluşturduğu ve eylemler zincirinin ya bütünüyle ya da kısmen "savaş sahnesinde" geçtiği sinema ve TV filmlerinin öbeğine işaret eden bir tanımdır. Günümüzün "medya-tartışmaları" çerçevesinde[11] belgesel savaş filmleri, savaş filmleri bağlamı dışında tutulmaktadır. Bir filmi, "savaş filmi" diye nitelendirebilmek için içinde ne miktarda savaşın yer alması gerektiği biçimindeki soru, yeterli bir ayrım sunamamaktadır. Çünkü aynen "politika" kavramı gibi, "savaş" kavramı da yollama yaptığı alanlar bakımından geniş bir havuz oluşturmaktadır. İhtilafların, buhranların ortaya çıkması ve bunların çözümü konusunda şiddetin çeşitli biçimleri, sinemanın öteki türlerinde her an karşımıza çıkabildiği, dolayısıyla dramatik bir yapının kurulması için biçim bakımından da vazgeçilmez olduğu için[12], fiziksel ve psişik tehdit ve savunmalar geniş anlamda bir "savaş" olarak kabul edilebilmektedirler. Dolayısıyla *melodramlarda, fantastik-korku türünde* ve *bilimkurguda* da geniş anlamda bir mücadele, bir savaş öğesi yer almaktadır. Gene de medya-iletişim teorilerinde 20. yüzyılın savaşla çözülmeye çalışılan ihtilaflarını tematikleştiren ya da fonuna yerleştiren filmlere "savaş filmi" olma hakkının tanınması gerektiğine yönelik eğilim ağır basmaktadır[13]. Bu öneri, "savaş filmleri" alanını 20. yüzyıl ile sınırlandırsa da, film üretiminin pratiği kostüme tarih filmleri örneğinde, özellikle de Amerikan İç Savaşı filmleri alanında gördüğümüz gibi, geçmiş yüzyılların "savaşlarını da" kapsayacak kadar gerilere gidebilmektedir.

Bu filmlerin bir tür "anıt-işlevi" gördüğünü de söyleyebiliriz. Kahramanlara, bir halka, bir ülkeye, kurbanlara dikilmiş bir anıttır bunlar; arkasında tartışılmaz bir propaganda ve yan tutma eğilimi olsa da.

Akademik-medyabilimsel tanımlamaları, yorumları bir yana bıraktığımızda, seyircinin seyir alışkanlığı ve algısında, öteki deyişle kültürel coğrafyanın alanında "savaş filmleri" kendi öbeğini kurmuş gibidir. Şöyle bir sorduğumuzda ve düşündüğümüzde, aklımıza "İngiliz Hasta" ya da "Eve Dönüş" değil de "Birth of A Nation" (Bir Ulusun Doğuşu), Griffith, 1915; "All Quiet in Western Front", Lewis Millstone; 1930; "Paths of Glory", Stanley Kubrick; 1957; "M"A"S"H", Robert Altmann, 1970; "Apocalypse Now", Francis Ford Coppola; 1979; "Platoon", Oliver Stone; 1986; "Full Metall Jacket" Stanley Kubrick, 1987; "Saving Private Ryan", Steven Spielberg, 199; "Thin Red Line", Altmann ve benzerlerinin gelmesi de tür tartışmasına bir ekleme

11. Knut Hickethier, *Film und Fernsehnanalyse*, 3. Baskı, 2001, s. 192.
12. Stephan Zöller, *Theologie und Populer Film*, Paderbon, 2007, s. 79-94.
13. Marcus Stiglegger; *Reclams Sachlexikon des Films*; Stuttgart, 2002, s. 322.

olabilir. "2001-Space Odyssea", "Mars Attacs", "Close Uncounters with third spice", "E.T" seyircinin algısında (kültürel coğrafyanın iletişim alanında) nasıl tartışmasız "bilim kurgu" filmleri ise ötekiler de "savaş filmleri"dir.

Bizden Bir Özgün Sınıflandırma Denemesi: Agâh Özgüç

Agâh Özgüç, kapsamlı çalışması *Türlerle Türk Sineması* kitabında, akademik ya da geleneksel literatürün sınıflandırmalarını bir yana bırakarak tam da bu anlamda kamunun iletişimsel alanında geliştirilmiş tür başlıklarıyla bir "yerli film" incelemesi yapmıştır. "Tür olgusuna yıllar öncesinden değil, günümüzden bakmak" başlıklı bir giriş bölümünün ardından[14] kendi tür başlıklarını sıralamaktadır Özgüç. Girişteki açıklaması, Nilgün Abisel'in "tür tartışmasına" bir yanıt özelliğini de taşımaktadır. "Yeni uygarlık o denli farklı ki, doğrudur diye bellemiş, benimsemiş olduğumuz bütün eski görüşlerimizi (eskitmektedir?), eski düşünce tarzları, eski filmler, eski formüller, öğretiler, ideolojiler, geçmişte ne denli yararlı olurlarsa olsunlar artık bugünün gerçeklerine uymuyorlar. Yeni değerler ve teknolojilerin, yeni jeopolitik ilişkilerin, yeni yaşam biçimleri ve haberleşme yöntemlerinin etkisiyle ortaya çıkan bu dünya, yeni fikirleri, yeni benzetmeleri, yeni sınıflandırmaları ve kavramları gerektiriyor. Yarının embriyo halindeki dünyasını dünün kalıpları içine sığdıramayız. Eski beylik tavrımızı da takınamayız."

Agâh Özgüç "yeni sınıflandırmaya" duyulan kaçınılmaz ihtiyacı böyle açıkladıktan sonra sınıflandırmada üst ve alt başlıklarla içinden çıkılması iyice zor bir işin altına girmiştir. Sonuçta ortaya çıkan yeni bir tür sınıflandırması öneri paketi olmaktan çıkıp –filmlerin kendine göre öne çıkardığı özelliklerine göre– birer başlık görünümü almaktadır. Filmin kimi özelliklerinin ayrıntılarına girdikçe bu sınıflandırma listesinin sonsuza kadar gidebileceğini düşünebiliriz. Özgüç, bitmez bir "çeşit" tablosunu, "tür" tanımı yerine önermiş olmaktadır bu yöntemiyle. Örneğin "Edebiyat Uyarlamaları" başlığının altında, *Türk Sineması'nda Nazım Filmlerinin Yeri; Yaşar Kemal Filmleri, Osman Şahin Filmleri* alt başlıklarını görüyoruz. Spor Filmleri, Kıbrıs Filmleri, Dinsel ve Hazretli Filmler, Yerli Tarzanlar, Lahmacun Kovboyları, Hapishane Filmleri, Deniz Filmleri... Listeyi birkaç sayfaya yaymış olan Özgüç, ister istemez "sınıflandırma" girişiminin "kaotik" görünümü ortadan kaldırma işlevini unutmanın sonuçlarına katlanmaktadır. Yüz yıllık bir Türk sineması birikiminin özünde kendini ele veren ortak bağlar, yapılar, eğilimler, dolayısıyla gerçekliği yansıtmanın, estetiğin bütün sorunları kaybolup gitmektedir. Kitap keyfi seçilmiş üst başlıklar altında yer yer biçimsel

14. Agâh Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Aktüel, 2005, s. 13-23.

özellikleriyle yan yana getirilmiş ürünler üzerine denemelere dönüşmektedir. "*Yeşilçam Plajda*" örneğinde olduğu gibi.

Auteur Sinema

Auteur sinema tanımı yönetmenin filmin senaryosundan kurgusuna bütün sanatsal katkı ve müdahalelerini tanımlayan ve yönetmeni aynen bir roman yazarı gibi yapıtının bütününün auteur'ü, bir bakıma yaratıcısı ve sorumlusu gibi anlayan türün adıdır. (Auteur kavramı, sahip, hak sahibi, yazar, yaratıcı anlamlarına geliyor.) Gelgelelim gerek kavramın kendisi gerek karşılık geldiği anlamlar sinema literatüründe ve akademilerde tartışmaya açık bir görünüm sunar.

1914 öncesi Alman sinema dünyasında *auteur* kavramı özel bir anlamda kullanılmıştı: Söz konusu olan, filmin senaryosunun ya da dayandığı yapıtın (öykünün, romanın) tanınmış bir yazara ait olmasıydı. Unutmamalıyız ki, sinemanın başlangıç yıllarında senaristler istisnasız tanınmış yazarlardı, kullanılan öyküler de ünlü metinlerdi. Bu yönden bakıldığında sözgelimi senaryosunu John Steinbeck'in yazdığı ve Elia Kazan'ın sinemaya aktardığı "Viva Zapata" bu tanıma göre bir auteur sinemaydı. Keza, gene Steinbeck'in "Gazap Üzümleri" doğrudan aynı adlı romanın filme aktarılması olarak bir auteur sinemaydı; yani "yazar sineması". Kırklı ellili yıllarda bu filmler çekildiğinde, auteur sözcüğü, yüzyılın başındaki anlamından öteye yönetmenin filmin bütününe katkısı ile birlikte düşünülmeye başlayacaktı.

Sinemanın Endüstrileşmesi, Tekeller ve Auteur

Avrupa'da film üretiminin sanayi üretimi alanına kayması ve ABD'de iyice gelişen stüdyo sistemi sonucunda daha geçen yılın ilk çeyreğine gelmeden auteur ya da yazar sineması kavramı yeni içerikler edinmeye, bir yandan da yerini *yıldız-stüdyo* sistemine bırakmaya başladı.

Bu seri üretim dalgası içinde çok az yönetmen bir filmin bütün sorumluluğunu kaldırabilecek duruma gelmişti. Bir edebiyatçının eserine ya da senaryosuna dayanma anlamındaki auteur kavramına dayalı sinema ise çoktan imkânsızlaşmış, kavram anlamını yitirmişti. Kırklı yıllarda, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımında olduğu gibi, yönetmenler filmin enikonu bütün safhalarına damgalarını basabildiler ve auteur tanımını canlandırdılar. 1959'dan itibaren Fransız Yeni Dalgası (Nouvelle Vague), 1967'den itibaren New Hollywood akımları ya da 1995'ten itibaren kendini gösteren Dogma hareketi (Lars von Trier) auteur sinema kapsamında hareketlere karşılık gelir.

Auteur sinema eğilimine yakın bir pratik sergileyen ilk yönetmen, fantastik sinemanın babası sayılan Georges Melies'dir. Paris'te bir sihirli olaylar tiyatro-

suna sahip olan Melies, Lumière Kardeşler'in Grande Cafe'deki gösterilerini izliyor ve bu yeni medyatik aracın imkânlarını kestirmeye çalışıyordu. Bir yandan tiyatrosunu ayakta tutarken bir yandan da o zamanın imkânlarıyla, birtakım hileler kullanarak ilk fantastik filmleri gerçekleştirmeyi başardı Melies. Kısa, biraz karikatürümsü, eğlendirici filmlerle, geleceğin triklerinin önünü açacaktı. 1897'de yaptığı 1 dakikalık "Röntgen Işınları" filmi doktorun röntgenini çektiği bir hastanın iskeletinin bedeninden ayrılıp yere düşüşünü gösteriyordu. Melies, "Aya Yolculuk" adlı klasiğiyle bilimkurgunun öncü auteur'ü olarak sinema tarihindeki yerini almıştır.

Film teknolojisinin hızla gelişmesiyle birlikte, gösteri salonları, atölyeler birbirini izlemeye başlamış, filmler bir anda 60, 90 dakika uzunluklara ulaşmışlardı. Artık tek bir kişinin üretimin bütününe hâkim olması, damgasını vurması imkânsızlaşmıştı. Auteur tanımına uygun en son sessiz film örneklerinin başında Fritz Lang'ın "Metropolis"ini gösterebiliriz (1926). Friedrich Wilhelm Murnau'nun "Nostferatu"su (1922) gene Charlie Chaplin, Buster Keaton komedileri, sessiz sinema döneminin auteur film örnekleri olarak kabul edilmektedir. Otuzlu yılların başında ABD'de çalışan Alman asıllı yönetmen Erich von Stroheim'ın, "Kör Kocalar" (1919), "Çılgın Kadınlar" (1922) ya da "Queen Kelly" (1928) filmleri de auteur örnekleri olarak kabul edilmektedir.

1930-1950 Arası

ABD ekonomik krizini de içeren "New Deal" döneminde (1929-1941) sosyal eleştiriyi amaçlayan, toplumsal konulara yönelmiş, büyük ölçüde (Marcel Carne, Jean Renoir, Julien Duvivier) gibi yönetmenlerin örnek oluşturduğu, Fransız eleştirel gerçekçiliğinden etkilenmiş filmler ortaya çıktı. John Steinbeck'in "Gazap Üzümleri" (1940, yön. John Ford), bunlardan biridir.

İki dünya savaşı sonrasında özellikle Avrupa sinema üretimi gerilerken ABD'de büyük tekel oluşturan şirketler belirleyici olmaya başladı. Sinemanın ürünlerini bütünüyle bir auteur'ün eline terk etmek az önce de belirttiğimiz gibi, imkânsızlaşmıştı. Bütüne damgasını basan bir yönetmen (auteur) yerine "star ve stüdyo sistemi"ni ikame eden Hollywood, kurduğu dağıtım ağlarıyla adım adım dünya piyasasını ele geçirmeye başladı. ABD sinema endüstrisinin bu hâkimiyeti titizlikle uyguladığı "casting" ilkeleriyle birlikte sterotip (klişe) bir sinema dilinin oluşmasına yol açtı. Plan-sekans kurallarından konuya ve tematik yapıya, yönetmenle birlikte ya da hatta yönetmene rağmen belirleyici olan ticari-endüstriyel yasalar yapımlara yön verdiler. Bu gelişmeye, ilk örneklerini 1930'ların hemen başında gördüğümüz Oscar ödülü geleneğini de eklememiz gerekir.

Auteur – Popüler Ayrımının Geçersizleştiği Bir Bölge: Oscar

"Wings/Kanatlar" (1928, yön. W. Wellmann) ilk ödüllü film kabul edilir. Oscar gelenekleşme yolunda ödül dağıtımına sürekli yeni kurallar eklemiş, en iyi aktör, en iyi kadın oyuncu, en iyi yardımcı oyuncu, en iyi yabancı film, en iyi film müziği vb derken dağıtıla dağıtıla günümüzdeki "bol keseden" ödül geleneğine ulaşılmıştır. Oscar'ın konumuz bakımından en önemli boyutu, sinemayı bir bütün olarak ele alması, kendince sınıflandırmalar yapması ama yönetmen sineması ya da auteur sinema gibi bir ayrıma kesinlikle itibar etmemesidir. Aşağıda başlangıçtan bu yana ödül kategorilerinin izlediği gelişimi görmemiz mümkündür.

- En İyi Film: 1928'den beri
- En İyi Yönetmen: 1928'den beri
- En İyi Kadın Oyuncu: 1928'den beri
- En İyi Erkek Oyuncu: 1928'den beri
- En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu: 1936'dan beri
- En iyi Yardımcı Erkek Oyuncu: 1936'dan beri
- En İyi Kurgu: 1935'ten beri
- En İyi Özgün Senaryo: 1940'tan beri
- En İyi Uyarlama Senaryo: 1928'den beri
- En İyi Kısa Film: 1931'den beri
- En İyi Belgesel Film: 1943'ten beri
- En İyi Sinematografi: 1928'den beri
- En İyi Görsel Efekt: 1939'dan beri
- En İyi Kostüm: 1948'den beri
- En İyi Makyaj: 1981'den beri
- En İyi Orijinal Şarkı: 1934'ten beri
- En İyi Film Müziği: 1934'ten beri
- En İyi Kısa Belgesel Film: 1941'den beri
- En İyi Ses Kurgusu: 1963'ten beri
- En İyi Ses Miksajı: 1930'dan beri
- En İyi Yabancı Film: 1947'den beri
- En İyi Kısa Animasyon Filmi: 1931'den beri
- En İyi Animasyon Film: 2001'den beri

Gene de bu prodüksiyon diktelerine rağmen, göçmen yönetmenler Ernst Lubitzch, Billy Wilder, Oscar Preminger ve Alfred Hitchcock gibi adlar, auteur yönetmen nitelemesine yakın düşecek filmlere imza attılar. Özellikle Orson Welles'in "Yurttaş Kane"i, tam anlamıyla yönetmenin bütüne hâkim

olup yön verdiği bir auteur sinema olarak kabul edilmektedir. Welles, filmin senaryosunu, yönetmenliğini, kameranın işlevini belirlemeye kadar bütünün altına girmiş, kurguyu da kendisi yapmıştır. Howard Hawks, Richard Brooks gibi yönetmenler de auteur öbeği içinde görülebilirler.

İtalyan Yeni Gerçekçilik hareketinin içinde Fellini, Rossellini ve De Sica, Visconti, Pasolini ve Antonioni ilk akla gelen auteur ya da bu tanıma yakın ürünler veren yönetmenlerdir.

Fransız Yeni Dalga Sineması auteur sinema kavramını hareketin merkezine yerleştiren bir akım olarak görülmektedir. Fransız Yeni Dalgası, filmi de bir yazılı metin (edebiyat metni) gibi algılayarak, yönetmeni filmin auteurü saymanın gerekliliği düşüncesini öne çıkartır. "Yeni Dalga"nın kökeninde macera sineması genel tanımına giren türün yanı sıra, Fransız film noir'ın (kara filmler), özellikle de Hitchcock sinemasının belirleyici etkisi vardır. Özellikle Truffaut ve Chabrol, Hitchcock'u kendilerine örnek almaya çalışmışlardır; oysa Hitchcock filmlerinin çoğu, başka metinleri senaryosunun temeline koymuştur. Ancak kendi düşünceleri doğrultusunda, hangi metinden yola çıkarsa çıksın, filme damgasını basmasını bilmiştir ünlü İngiliz asıllı yönetmen. Truffaut ve Yeni Dalga yönetmenleri, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette filme aynen bir yazarın romanı gözüyle bakmaya çalışıp "auteur" tanımını öne çıkartacaklardır yazı ve tartışmalarında. Örneğin Fransız (komedi) klasiğinin ünlü adı Jacques Tati, Yeni Dalga akımından çok önce bir auteur sinemanın temel özelliklerini filmlerinde gerçekleştirmeyi başarmıştır. (1953, "Amcam Tatilde"), ama ne o günlerde ne de daha sonra genç Yeni Dalga yönetmenlerinin onu fark etmemiş olmaları ilginçtir. Yeni Dalga auteur yönetmenlerinin kendilerine örnek aldıkları bir akım da, belirttiğimiz gibi, ucuz bütçeyle yapılan kara filmlerdi.

"Film noir" da Cahiers du Cinema adlı ünlü sinemaseverler dergisinde adı konmuş bir akımdı. Ancak Margueritte Duras çevresindeki grubun filmleri auteur sinemanın ortalama seyircinin alışkanlıklarından kopup nerelere uzanabileceğinin de örneklerini sundu: "Hiroshima Mon Amour", "Geçen Yaz Marienbad"ta, Alain Resnais. Godard'ın "Serseri Âşıklar"ının senaryosunu Truffaut yazmıştı; film, kara film ve Hollywood kara dizilerinin etkisi altında, araya az çok kişisel boyutların da eklendiği bir kara film tekrarıydı aslında. Atlamalı kurgunun bu ilk çarpıcı örneğinin ardından Godard sineması gittikçe özelleşip tipik auteur sinema örneğine doğru kayarken, Truffaut ve Chabrol geleneksel anlatım tarzına dönüş yapacaklardır. Fransız Yeni Dalgacıları ve kendilerine auteur tanımı içinde yer arayan yönetmenler, 1968'de Cannes film festivalini protesto etmek üzere birlikte davrandılar; neden, kendi ortaya çıkışlarında büyük payı olan

ve yıllarca Türk Sinematek'ini de filmleriyle besleyen Henri Langlois'nın festival jürisinden çıkartılmasıydı.

Auteur sinemanın yetmişli yıllardaki serüveninin başında 1970'lerde bütün hızıyla süren Vietnam savaşının etkilerini sayabiliriz. ABD'de ortaya çıkan "Bağımsız Sinema" (New Hollywood) kiç sinemaya karşı çıkıp yeni bir gerçekçi tutumun çağrısını yapıyordu. Arthur Penn, Dennis Hopper, Mike Nichols, Robert Altman ve John Cassavetes, bu yılların auteur temsilcileri olarak tanımlanabilirler. 1960'ların ortasından itibaren Woody Allen de filmlerinin auteur'ü olarak görülmektedir. Fransız Yeni Dalga'sının ve Ingmar Bergman'ın etkisini saklamayan Woody Allen'e, Orion Pictures Corporation'ın başkanı Arthur Krim, her türlü desteği sunmuştur. Alman ekolünden Werner Fassbinder, Völker Schlöndorff, Alexander Kluge, Werner Herzog, Wim Wenders, auteur yönetmen tanımına uyan yönetmenler olarak görülmektedirler.

Politika: "Yabancılaşmanın" Bir Başka Tanımı

Politikaya Teslim Olmuş Bir Dünya

Sinemada tür sorununu kısaca tanıtmaya çalıştık. Geniş kitlelerce anlaşılabilir, kültür sanayinin ürünü olarak tanımlanan "kitle tüketimine sunulmuş" popüler sinema ile bir sanat sinemasının dolaylı karşılaştırmasını "auteur" sinemasıyla yapmaya çalıştık. Kuşkusuz: Politik olmak ve olmamak gibi bir ayrımın bu tüketim kültürü sinemasıyla öteki auteur ya da benzeri yapıtlar ile, hatta bu iki düzlem arasında yer aldığını gördüğümüz yapıtlar ile işe yarar bir ayrım kriteri oluşturmadığını az çok konuşmuş olduk. Tamamıyla politikaya teslim olmuş (yabancılaşmış) bir dünyada, "politik olmayan" bir sanat/kültür ürünü olamayacağı biçimindeki tez de yavaş yavaş belirginleşmeye başladı. Hatta: Bu bağlamda, hiç politik yollaması olmadığı türü gereği farz edilen popüler filmlerin (mesela "müzikal" gibi ilk bakışta salt görünen türlerin) bile bu nötr halinin politik (ideolojik) olduğunu ileri sürebileceğimizi yavaş yavaş anlamaya başladık. Bundan sonra, önce politika ile reel politika alanları arasında bir gezinti yapıp, aslında soyut, kavramsal birer düzlem olan politika ve iktidar düzlemlerinin uygulama alanında karşımıza çıkan fiziksel varlığı, "bireyi" (insanı, kişiyi) Costa Gavras sineması bağlamında anlamaya çalışacağız. Onu iktidara, otoriteye biat eden otoriteryen kişilik olarak da yorumlayarak, Costa Gavras sinemasında, birey, kitle, politik gerçeklik ilişkisinin bu yönetmene özgü işlenişini bellibaşlı (tipik) filmleri üzerinden çözümlemeye çalışacağız.

Tanımlama Çabası

Politika kavramı yunanca *politika* kavramından türemiş olup, "polis"i yani devleti, ulusu, toplumsal birliği ilgilendiren konu ve sorunların geneline işaret eder. Özel veya kamusal alanda (sistemin her veya bazı düzeylerinde) akla gelebilecek her tür etki ve biçimlendirme girişimi, talebi, tartışması, çabası ve talep ve amacın uygulanmasını kapsamaktadır. Kavram günümüze dek oldukça farklı bağlamlarda kullanılmış olmakla

birlikte hep amaçsallık ve etki, manipülasyon, ulaşılan sonuç meselelerinin çevresinde dönmüştür.

Toplum projesi bağlamında barışın temin edilmesi, otoritenin sağlanması, gücün yükseltilip organize edilmesi ile toplumun –öteki toplum ve devletlere karşı– erk sahibi olması gibi amaçlar politikanın konusunu oluştururken, toplum hiyerarşisinde iktidarı, erki ele geçirmek, toplum içi çelişkilerin giderilmesi, karşıt (çıkarları, kültürel bağları vb birbirine karşıt) gruplar arasında ortak bir payda oluşturarak uzlaşının sağlanması gibi konular da "politik" birer tartışma ve eylem niteliği taşımaktadır.

Bireyin çevresi ile ilişkisinde güttüğü amaçsallık ve (sosyal) çevrenin kendisine yaptığı etkiyi de kapsayan etkileşim de, yani "politika" ile belirlenimi de politika kavramıyla karşılanmaktadır.

Sistemin tamamında karşı karşıya gelen, belli düzeylerde karşıt ya da ortak olarak sınıflandırılabilecek iletişim (tartışma, anlaşma, birbirini anlama anlamındaki) faaliyetler ve eylem parçaları da, yani toplumun bu etkileşim ile belirlenimi ve dinamik-statik hareketi de "politik" hareketler olarak kavranmaktadır.

Sistemin kaderine ilişkin tüm girdiler –ki her tür eylem ya da eylememe, muhalif veya yandaş düşünce, sistemin diyalektik dönüşümünde, hareketin devamı anlamında pozitif birer parametredir– politik olmalıdır, kendini politik olarak tanımlamayan hareket de bu niteliği ile birlikte politiktir.

Sinema ile ilişkisi yönünden anlamaya çalıştığımız –ki politik sorun, düşünceyi sürekli "sinema alanı" sınırlarını aşmaya zorlamaktadır– konumuzun daraltıcı çerçevesi gereği etkileşen taraflar arasında (Costa Gavras filmleri ile politika arasında) tanımlamaya çalışacağımız politik ilişkiye yaklaşmak için, en azından çıkış noktasını kurmak adına, bu kavram altında toplanabilecek ilişkileri öne çıkarmamız gerekiyor: "İktidar/politik güç kavramı" ve buna eklemlenecek "reel politika" tartışması önümüze bu tezin sınırlarını aşan bir tartışma alanı açıyor. Bu tartışmayı, en azından kendi yorumumuzla bir yerlere taşımadan ne "genelde politik sinema" ne de özelde "Costa Gavras"ın sineması ve bu sinemanın, tezimizin ana tespitini oluşturan o "otoriteye boyun eğmekle kalmayıp ya susarak ya da fiilen, ruhen, zihnen, otoriteyi destekleyip onun uygulayıcısı olan kişiliği" konuşmamız mümkündür.

İktidar Nedir? Reel Politika ve Ötesi

Costa Gavras sinemasını konuşmak için temel teşkil ettiğini düşündüğümüz ve kavramın en sevilerek kullanıldığı, "uygulandığı" alan, günümüze kadarki toplum organizasyonlarının hiyerarşik ve zorunlu olarak "merkezi" (gücün odaklanıp kendi dışında kalanları yok etmesi ya da sindirmesi

anlamında) örgütlenmesi ile bağ içerisinde kavranabilecek şekilde, *iktidar* konusu olmuştur: İktidarı ele geçirmek, alaşağı etmek ya da edinilen iktidarı iktidar temsilcilerinin çıkarları doğrultusunda sürdürmektir iktidarın konusu. İktidar, gücünü teşhiri kolay, sindirici bir tehdit olarak sergilemek zorunda kaldığı gibi, iktidarlığını "reel politika" meşruiyeti altında, uzlaşmış bir toplum görünümü içinde de sürdürebilir. İktidarın (ve politikaların) kompleks, yoğun yapısı, genelde sanatı, özelde sinemayı, kendine yönelik kapsayıcı, el koyucu bir yansıtma, gösterme olmaktan da alıkoymaktadır. Öyleyse tezin bir alt metni de, "mecburi sınırlı bir göstermenin" tespiti olacaktır. Costa Gavras sinemasında "otoriteryen kişilik" sorunsalı dememiz de, bu sınırlılığın bir tespitinden başka bir şey değildir.

İktidarın Çeşidi Olan "Politik İktidar" (Foucault)

İktidarın, gücün bireyce temsili ve uygulanması konusunda son yirmi yılda burada da Foucault'nun panoptikum metaforu üzerinden geliştirdiği bireyin iktidarı, gücü içselleştirmesi anlayışı, politik bir iktidar ve reel politika kavrayışına dolaylı imkân tanımaktadır. Foucault, hapishanedeki tek tek bireylerin gözetlenmesini, panoptikum adını verdiği "her şeyi gören bir tür üst göze" bağlar. Kişi, bu gözetlenmeye muhatap olarak, bizzat kendisi de iktidar gibi belirleyici olmayı içselleştirecektir. Foucault bu bağlamda, sürüsünü gözetleyip, onu sürekli yönlendiren çoban örneği üzerinden yol alır. Foucault'nun iktidar anlayışı, tarihi değiştirecek bir güç olarak öznenin rolünü yok ettiği eleştirisine maruz kalmıştır. Bir anlamda iktidar herkesçe içselleştirilmiş, dış, tahakküm eden bir merci olmaktan çıkmıştır. Düşünürün yoğun tartışılan özne-iktidar ilişkisi anlayışı, daha çok iktidar olgusunun siyasi düzlem dışında anlaşılmasına yöneliktir. "İktidar sorunu –o zamanlar– sağda yalnızca anayasa, egemenlik vb terimlerle ortaya atılırken Marksist tarafta yalnızca devlet aygıtı temelinde gündeme getiriliyordu. Sovyet Sosyalist iktidarı söz konusu olduğunda, karşıtları bunu totalitarizm olarak adlandırıyor, Marksistler ise Batı kapitalizmindeki iktidarı sınıf tahakkümü olarak mahkûm ediyor, oysa ikisinde de kendi başına iktidar mekanizmasının analizine hiç rastlanmıyordu. İktidarın somut niteliği ile iktidar analizlerinin o zamana kadar (1968'ler) siyasi analiz alanının dışında kalmış konuların anlaşılmasındaki gerçek verimliliği ortaya çıktı."*

Anlaşılacağı gibi, Foucault siyasi iktidarın tartışılmasını yetersiz bulmaktan öteye, "iktidar söyleminden" yola çıkarak hayatın öteki alanlarındaki iktidar tezahürlerini anlamaya önem vermektedir. Foucault, bu anlama

* Michael Foucault, *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, İstanbul: Ayrıntı, 2000.

çabasını politik bir iktidar kabulünden gelerek değil de, psikolojiye dayalı, yetersizliklerine rağmen bu bağlamda kullanılabileceğini düşündüğü "psikoloji" biliminden yararlanarak yapmaya çalışır. Bu bağlamda özellikle *Deliliğin Tarihi* kitabı bu sorunsalın sergilendiği ve dilimize çevrilmiş metinlerden biridir. Bu her iki düzlemdeki "iktidar" söyleminin birleştirilmesi sorunu ise, siyasi iktidarın, iktidarın sadece bir biçimi olmasıyla ikinci düzleme gerilemesine yol açacaktır.

Politik İktidar ve "Reel Politika" İlişkisi

Tarihte çoğu zaman, iktidarlar, tikel kişilerin eline verilmiş birer erk olarak kendini gerçekleştiren, ancak işleyişindeki tanım ve örgütlenme tarz ve biçimiyle *soyut olan* bir mercii temsil ederler. İktidar (politik güç temsili), politikaları ortak çıkar ve güç grupları ile bir uzlaşma yaratmak suretiyle kurar –kaldı ki bu uzlaşma, kişilerin özel çıkarlarının ve bunlara bağlı eylem ve tepkilerinin karşı çıkarı temsil eden kitlelerin eylem ve davranışları ile etkileşiminin sonucunda oluşmuş bir uzlaşma, bir sentezden başka bir şey değildir. Karşıt çıkar gruplarını içeren toplumun (demek: sınıflı toplumun) bütününü temsil etme iddiasındaki İktidar (politik temsilin meşru ya da gayrimeşru temsili), bir yapı olarak yine bu total toplum içerisinde çıkarları dengeleyen, nesnel bir diyalog yoluyla tahsis edilmiş, toplumun bütün üyelerini tatmin edecek, herkesin isteyebileceği bir geleceğe dair programın uygulayıcısı değil, kendi kendinin amacı olup çıkmıştır.

İç ve dış "politikada" yaşanan ve yürütülen, dünya bankaları ile para ve kredi akışının sürekliliği, ticaret devamlılığı ve kazançlılık için alınan gerekli önlemler, seçim sistemleri ile ilgili çıkarılan yasalar, gerekli görüldüğü takdirde piyasaya ve sosyal hayata müdahaleler, süregiden kapitalist kazanç sisteminin, yani hiyerarşik olarak zaten üstte olup iktidarda doğrudan rol alan ya da söz konusu örgütlenmede uzlaşı sağlayanın kazancının devamlılığının sürekliliği ve sağlığını amaçlar. Dolayısıyla yapının kendisi korunurken kapitalist kazanç yarışında da karşıtlıklar çıkması ve farklı sermaye gruplarının birbirini "politika" veya güç yoluyla sindirmeye çalışması da mümkündür: Sermaye grupları, zenginler, kapitalist kazancın sürekliliği adına bu yapının gün gelip de onları da yutabileceği tehlikesini içlerine sindirmeli, onları kayıran sistemin devamlılığı için kendilerini fedaya hazır olmalıdırlar. Böylesi bir politika, belli kabullerle, ekonomik ve sosyal yapının mevcut yapısının iç rasyonalitesi ile nesnel/pozitif hukukla belirlenir. Mevcut iktidar ve ekonomik örgütlenmeler arasında bir uzlaşı olan bu örgütlenme ve kontrol eylemine *reel politika* denir. Kavramın ağırlığı, aynı zamanda da pratikle şartlanmış sınırlılığı, dünya üzerindeki iktidar mekanizmaları ve kurumlarının, mevcut

durumun gerektirdiği optimal bir politika belirlemesi zorunluluğuna işaret etmesinde yatar.

Bu durum, *reel politikanın* tanımı gereği, süregiden toplumsal-ekonomik yapıya ve onun dönüşümüne radikal bir muhalefeti kabul etmemeyi içermesinden ötürü varolanın kutsanması anlamına da gelmektedir. Ortadaki, gözümüzün önündeki gerçeği (olguyu) işaret ettiği düşünülen "reel politika"nın özü, aslında sorgulanamaz ve evrensel gibi görünen, istikrarlı, tüm insanlığın hayrına olup insanlık tarafından kabul edilmiş olduğu var sayılan kurallar çerçevesinde sağlıklı bir yapıyı temsil etme iddiası taşıyan kural ve imgelerde yatar: bu "evrensel" değerler bazen insan hakları ve demokrasi olarak, tüketim özgürlüğü ve eşit mübadele yoluyla refah iddiası ile karşımıza çıkar, bazen "Tanrının isteği" reel ve hakiki olanı belirler; bazen de ulusun özgürlüğü imgesi etrafında yapılanır reel politika hiç zorlanmadan. Evrensel, tekgeçerli, yani reel iddiası taşıyan bu politikalar sürekli dönüşüm geçirir; insanlığın birliği olarak telaffuz edilen lokal ve uluslararası politik organizasyonlar ya iç düzeni sağlamak ya da öteki olanı, iç düşmanı yok etmek için veya uluslararası şiddetin hep açık tuttuğu meşrulaştırıcı alanda kendini sürekli yeniden biçimlendirir. Tüm bu "reel" politikanın, baştan sona bilinçli bir program olmadığı aşikârdır; dönüşen toplumun ortaya çıkan yeni tezahürleri her an (reel) politik davranışı biçimlendirir. Burjuva demokrasisinin "ötekisi" olarak anlaşılan faşizm ve benzeri merkezi iktidar tezahürlerinin tam da bu "temsili demokrasinin" içinde yattığı tezi bu bağlamda kavranabilir. İktidar örgütlenme biçimi, silahlı erk ve ekonomik yapıdan kaynaklanan güç merkezleri ve bunlara eklemlenen her "birey" sürekli bir etkileşim, gelişim ve birbiriyle rekabet, birbirine baskı halindedir; bu da toplumun kendisiyle mücadelesi anlamına gelir; anonim ve iktidar dengeleri değişen bir yapı olarak modern toplum hem bu yapıya, kazanç düzenine karşı mücadele eder, ettirilir ya da etmesi için manipüle edilir, hem de tüm güç odakları, sermayedarlar, şirketler ve emeğini satanlar birbiriyle rekabet eder. Bu her alanı ve herkesi tahakküm altına alan, baskılayan yapı söz konusu etkileşimin belli koşullarında merkezi güç odaklarına dönüşmeye yönelir: Sermayeye ve üretim tröstleri ya da askeri cuntalara. Costa Gavras'ın özellikle "Z" filminde bu sorunun temanın başlıca ağırlık noktasını teşkil ettiğini görebileceğiz.

Yukarıda da belirttiğim gibi, sistemde "norm" olarak kendini gösteren ile normal kabul edilen değerler ile -hani tutalım ki böylesi salt, normatif olarak ideal bir durum mümkün olsun- tam bir örtüşme içerisinde ortaya konan fikir, eylem de gene kendisinin potansiyel karşıtı ile tanımlıdır ve sistemin kaderinde -muhtemel sonuç noktasından geriye doğru bakacağımız

varsayımsal bir anda- tayin edici değere sahip pozitif bir parametre olarak rol alacaktır. Öyleyse, yani her tür hareket -hani gerçeklik hep değişkenlik gösterse de, zamanın o anında yaşayanın algısında- alışılagelmiş olarak algılanan ile herhangi bir noktada örtüşen, onu yeniden üreten ya da yeni tezahürlere kapı aralamasını sağlayan her fikir, ürün ve eylem, tıpkı muhalif olmaya çalışan, yani tamamen cepheden karşı durmaya çalışan her fikir, ürün ve eylem gibi *politik* olacaktır; ki popüler dilde "politik" kavramıyla karşılanmaya çalışılan durum da zaten budur.

Ancak *politik sinema* tanımı ile burada ele almaya çalıştığımız durum bu muhalif olan, sistemi ve yapıları gerek hümanizm, demokrasi, eşitlik, özgürlük, barış vaatleri gibi kendi özsel değerleriyle gerekse de arzulanan dünya imgeleri ile, yani bunları referans aldığı bir noktadan eleştiren, yapıcılığı tamamen radikal (politik) tavrın içinde ya da *sağduyuda arayan* tavırdır. Bu bağlamda film ürününün politik işlevini aramaya devam edebiliriz.

İktidar-Politika ve Birey

Filmi çeken ile izleyen arasında bir diyalog köprüsü olarak film, görüntü -planlar, atmosfer, sekans dizgeleri, imgeler- ses ve anlatının özgün bir karışımı olarak alımlayıcısında işleyişi bakımından, filmi çekenin anlatmak istediğini, vermek istediği mesajı aşan bir ürün ortaya koyar. Bu hususta politik sinema tabiri ile yönetmenin mi (söylemek istediğinin mi), ortaya konan ürünün yapısal analizinde ortaya konabilinecek kurgu, öykü, anlatı, gösterge ve (intertekstual olduğuna güvenmek durumunda kaldığımız) imgeler bütününün tablosunun mu, yoksa (tam ne tür bir ön bilgiye, intertekstual altyapıya, sınıfsal kökene, toplumsal katmana, psikolojiye sahip olduğunu bilemediğimiz -ki bu da başka bir araştırma konusu olabilir-) izleyicide ortaya çıkardığı etkinin ya da tepkinin mi politik sinemanın şimdi, burada, karşımızda olduğunu bize kanıtlayacağı sorusu önümüze dikilmektedir. Aslında hangi tanım altına çekersek çekelim, sistemin (zihinsel faaliyetleri de içine almak *üzere)* fizikileştiği yerde (fiziki şiddet, kaba kuvvet, manipülasyon, ideoloji üretme, ideolojik aygıtları işletme vb) daha *önce* de belirttiğimiz gibi, doğrudan öne çıkan ("Z"te politikacıya ölümcül darbeyi vuran sıradan insan gibi) ya da dolaylı eyleyen (film yönetmeni, medyatik eyleyenler vb gibi) yan yana ya da karşı karşıya gelen "birey"dir. (Kişi, dolayısıyla da kişiliklerdir.) Bireyi bu bağlamda, doğrudan sistemin mekanizmalarını işleten aracı olarak görmek mümkündür. (Faşizmin, darbenin uygulayıcılarını, uygulayanlarını çekirdek incelemelere, psikanalitik çözümlerde anlamaya, yorumlamaya girdiğimiz yerde, zaten başka bir film türü içinde buluruz kendimizi.)

Costa Gavras sinemasında egemen tahakküm mekanizmalarının belli anlardaki faaliyetlerinde rol alan ve almaya direnen bireyler (kişiler) bize, "otoriteryen kişilik" düzleminde bir tartışma alanı açıyorlar. Otoriteryen kişilik sorunsalı kökeni 1930'lara, Frankfurt Okulu'na, ABD Araştırma Enstitülerine kadar geri gidiyor. Bu tartışmaya da ayrıca bakmak gerekiyor.

Otoriteryen Kişilik

Otoriteryenlik kavramını, genel olarak Horkheimer'e, özellikle Erich Fromm'a ve az da olsa Adorno'ya borçluyuz."[1]

Horkheimer, Fromm, Adorno "otoriteryen kişiliğin" incelenmesini, "sınıf" bağlamında değil de "aile" bağlamı içinde yapmışlardı. Otorite aile içinde ve psikanalitik ilişkilerin konusu olacak şekilde ortaya çıkıyordu. "Otoriteryen Kişilik sendromunda, hoşgörüsüzlük, otoriteye boğun eğme, milliyetçilik, kurallara körü körüne boyun eğme, dogmatikçilik, sevgi yerine kuvvet ilişkilerine değer verme, muhafazakârlık, gericilik, ayrımcı önyargı ve etno-sentrizm (belli bir etniğin üstünlüğü anlayışına bağlılık) gibi özellikler, dinamik bir organizasyon içinde birleşirler. Bireyin politik, ekonomik ve sosyal türden kanaatleri çoğunlukla sanki bir zihniyet veya ruh tarafından bağlanmış gibi, geniş ve kaynaşmış bir örüntü meydana getirir ve bu örüntü, onun kişiliğinin derinde yatan yönelişlerinin dışa durumuna dönüşür."[2]

Otoriteryen kişilik örüntüsü incelemesi, 1936'da incelenen Faşist Tutumlar skalasını yapma girişimiyle başlamıştır. Stagner Almanca ve İtalyanca gazetelerden yararlanarak değişik başlıklar tespit etmiştir: Milliyetçilik, emperyalizm, militarizm, ırk ayrımı, tutuculuk, orta sınıf bilinci, iyi diktatör ve otoriter devlet. Otoriteryen kişilik, davranış düzeyinde otoriteyi eline geçirince mümkün olduğu kadar ceberrut ve acımasız oluyor, fakat karşısında bir otorite bulunduğu zaman, olabildiğince uysal ve boyun eğici, süklüm püklüm kişilik özellikleri gösteriyordu. (49, a.g.e.) Sonraları araştırmalar, sağ ve sol Otoriteryen kişilik ayrımı yapıp, sağ otoriterciliği özel olarak büyüteç altına alacaklardır. Araştırmalar ortaya 9 otoriteryen kişilik örüntüsü koymuştur.

a) Alışılmışa bağlılık (Konvensiyonalizm).
b) Otoriteryen boyun eğme, itaat (Authoritarian Submission).
c) Otoriteryen Saldırganlık (Authoritarian Agression).
d) İçsellik karşıtlığı (Antiintraception; hayal gücüne karşı olma).

---

1. Veysel Batmaz, *Otoriteryen Kişilik*, Salyangoz Yay., 2006, s. 42.
2. Theodor Adorno, *Otoriteryen Kişilik*, İstanbul: Say Yay., 2010, s. 48.

e) İnsanüstü varlıklara inanma ve bunları tektipleştirme (Superstition ve sterotyping). Mistik, fizik üstü belirleyicilere inanma, kişileri katı bir biçimde tek bir özelliğe indirgeme.

f) İktidardan, güçten ve kaba kuvvetten yana olmak (Linking Power and Thoughness). Yönetime mutlak itaat, ego'nun abartılarak önemsenmesi.

g) Yıkıcılık ve insana inançsızlık (Destructivness and Cynicism). Her şeye karşı düşmanca hisler besleme.

h) Yansıtıcılık (Projectivity). Bilinçaltındaki duyusal ve zayıflık hislerini başkalarına atfetme, dünyanın insafsızlığına inanma.

j) Cinsellik (Sexuality). Cinsel olaylara aşırı ilgi gösterme.

Bu özellikler çoğu eleştirmenin tespit ettiği gibi, birbirinden ayırt edilmeyecek kadar iç içeydiler. Üstelik hoşgörüsüzlük, otoriteye boyun eğme, aşırı milliyetçilik, kurallara körü körüne bağlanma, dogmatiktlik, sevgi yerine kuvvet ilişkilerine değer verme, tutuculuk, etnosentrizm gibi davranış kalıplarıyla da örtüşmekteydi bu özellikler.

Kuşkusuz, otoriteryen kişiliğe yönelik tespit ya da bulgular (hatta teorik tespitler) kişilik yönüyle tanımlamaya çalıştığımız bireyin kavramsal yapılara destek verişinin bütün nedenlerini açıklamayacaktır. Bireylerin iktidarla, güçlü olan ile ilişkisi kültür tarihinin hemen bütün yapıtlarında yanıtı aranan bir sorudur aslında.

Tezimizde, otoriteryen ve otoriter kişiliğin tek olarak, gruplar içinde ve grup halinde ortaya çıkması durumunun Costa Gavras filmlerinde önemli bir "söylemi" temsil ettiğini gösterebileceğimizi düşünüyoruz. Susan, susmakla yetinmeyip eyleyen, otoriteden yana eylem koyan kişi eleştirisinin, "Missing"te olduğu gibi, suskun bir toplum eleştirisine kadar uzandığını da gösterebileceğiz. İktidarın ve reel politikaların yeniden üretiminde rol üstlenmiş medyanın ve kilise gibi kurumların otoriteryen bir "kişilik" bütünü gibi davranabildiğini de ileri sürebileceğiz ("Amen").

Tezi bu alt başlıkla sınırlamak, politikaya, iktidara, güce ve reel politikaya yönelik düşüncelerimizin açıldığı yerden de belli olacağı üzere, elbette daha üst, genel tespitlere yönelmeyeceğimiz anlamına gelmez; bu gerekli de değildir.

Daha önemlisi, "otorite-kişi" ilişkisini psikanalitik mikro yapılarda çözmek, bu tezin amacı dışında kalmaktadır. Merceği çevireceğimiz yer, bu "hasarlı" kişiliğin ve bu özellikleri paylaşan sosyal bütünün politik ihtilaflar (cunta vb) çerçevesinde tezahürü olacaktır, yoksa nedenleri değil.

"Politik Film" Alt Türünü Tanımlama Çabası

Son tahlilde –teması, konusu ne olursa olsun– her film, "sistemin" ekonomik araçlarının doğrudan ya da dolaylı desteğiyle gerçekleşmek zorundadır. "Z" örneğindeki gibi, Yves Montand, J.L. Trintignant, Irene Papas vb dost katkılarıyla ve özel bir prodüksiyonla, Cezayir'de çekilmiş bir film bile, sistemin dağıtım ağının, pazar ekonomisinin içinde bir yerde hareket edecektir. Üretim, pazarlama, tanıtım vb düzlemlerinde belirginleşebilecek engeller, bir filmin sistemi rahatsız ettiğinin belirtisi olarak geniş anlamda "politik" olabileceğini söylese de, politik sinema, herhalde en başta yönetmeninin (senaristin vb) filmleriyle ve de filmlerin dışında temsil ettiği kabul edilen politik angajeliği/niyeti üzerinden bu tanımı kazanıyor gibidir. Öyleyse karşımızda ahlaki bir tavır da var demektir. Sistemin içinde ya da özel bir köşesinde üretilse de, sistem ile barışıklığı tartışmaya açan bir etik tavırdır, bu angaje olma hali.

Buraya kadarki arayışların bizi sadece "sinemada türler" sorunsalı çevresinde dolaştırmakla kalmayıp bize küçük bir sinema tarihi gezintisi yaptırdığını da görüyoruz.

Şimdi aynı "gezintiyi" "politik" tanımı altında da yapmak kaçınılmaz olacaktır. Bu yolculuğun sonucunu şimdiden belirleyip, dikkati tartışmanın içeriğine yöneltebiliriz: Costa Gavras ve senaristleri, onun filmlerine, "politik gerilim" tanımını getirerek, bu filmleri belli iki referans noktasına göre tanımlamaktadırlar:

a) Yönetmen (auteur) sinemasının politik angajmanlı filmlerine göre,

b) Tartışmasız "politik filmler" olarak kabul edilen öbeğe göre (Bakınız ileride örneğin Ertan Yılmaz tespitleri).

Bir filmin içinde politiklik özelliğini aramak ne anlama geliyor?

Politikalar her zaman bir hâkim yönetici grubunun, hükmedenin, bunlara bağlı merci, kurum ve yapıların, daha soyutlayıcı bir kavramla, bir "sistemin" belli bir icraat türünün özelliğini tanımlasa da, uygulayıcılar, gerçekleştiriciler, hep "birey" (kişi) ve bireyler, kişilerdir. Son tahlilde politikanın görünürleştiği yer bireylerin (kişilerin) hayatlarıdır. Öyleyse "politika" zaten yabancılaşmışlığın bir başka tanımı değil midir? Her ilişkiye sinmiş, son tahlilde her yerde olduğu için zaten fark edilmeyen ve belli ilişkilerin tanımına ayrılmış soyut-kavramsal yapılar (partiler, devlet, hükümet, iktisadi, kültürel vb "politikalar") gibi?

Ve sanatın yakın anlatıcı türleri gibi "sinema" da, soyut bir kavramı (politikayı, aşkı, ihaneti vb) gösteremez. Hiçbir sanat yapamaz bunu. (Resmin

içinden insanı çekip alabilirsiniz; ama en soyut resim bile, bireyi, bakan olarak çerçevenin dışında var edip durur; kendi kendini seyreden resim varolana kadar böyle olacaktır bu.) Göstereceği son tahlilde hep insandır. Bireyler, tekler ya da öbekler üzerinden gerçekleşen ilişkiler, seyircinin (okurun vb) zihninde o genel, soyut tanıma götürür sonunda (ya da götüremez).

Öyleyse sinema, hep birey ve bireyin ilişkileri üzerine bir sinemadır. Türün adı ne olursa olsun.

Sinemada Tür Olarak Politik Filmler veya Siyasal Filmler

Her yönetmen filmini bilerek ya da bilmeyerek bir dünya görüşü doğrultusunda çeker. Ve bu dünya görüşü bir ideolojiye yaslanmak zorundadır. Bundan dolayı "her film, konu (tema) düzeyinde olsun veya olmasın politiktir. Kısacası siyasidir" deme hakkımız bulunmaktadır.

Türk Yeşilçam sineması bile "politiktir" diyerek bu düşünceyi biraz daha açabiliriz. Yeşilçam geleneği zamanında ve sonradan geri dönüp bakıldığında birkaç klişe temanın değişmez kişilerle ve neredeyse ortak (dublaj) sesle ayakta durduğu bir sinemaydı. Politik-ekonominin dilinde sınıfsal olan ilişkiler, orada "iyi-kötü, yoksul-zengin" kalıplarına dönüştürülmüştü. Ahlaklılığı, dürüstlüğü, dindarlıkla, ulusçulukla harmanlanmış bir yoksul kitle (köyde, kırsalda, büyük kentte, İstanbul varoşlarında, mahallelerinde iyiyi temsil etme hakkına sahip kılınmıştı. Kötünün zengin kesimden ve ona hizmet eden "adamlardan" çıkması şarttı. Elbette bu hizmet eden adamların da sınıfsal aidiyeti yoktu. Böyle bir aidiyetten arındırılmış bir kesim de, daha çok fars (güldürü) figürleri gibi, belli bölgelerin ağızlarıyla konuşan, klasik komedi filminin jestleriyle, kalıplarıyla zorla ayakta tutulan "arabulucu" ortaydı. Alışık, Cilalı İbo, Arap Bacı, Necdet Tosun tiplemeleri, zenginin yoksul ile arabuluculuğunu yapan, yaptığı yerde de kendi dünyasına çekilip bir öteki filmi bekleyen tuhaf bir kadroydu. Aralarında ufak tefek gönül kaymaları, insani özellikler işaretleri verseler de, arayı bulmak için, filme toplanmış bir tür tiyatro kumpanyasından ödünç alınmıştı onlar. Sonuçta, bu sinema elinden geleni ardına koymayarak sınıfların gerçekliği yerine, inatla zengin-yoksul karşıtlığından alıyordu enerjisini. Demek: Politikti daha ortaya çıktığı anda. Tartışılması ayrı bir sayfaya ait bir konu gibi görünse de, işçi-patron çatışkısını öne çıkarmaya çalışan yetmişli yılların filmleri de, Yeşilçam'ın serüven-melodram şemaları içinde bocalayıp durdular. Dönemin havası içinde "politiklikleri" öylece kabul edildi. ("Karanlıkta Yaşayanlar" gibi.)

Buradan bakıldığında ulusçu, ahlakçı, muhafazakâr bir ideolojiyi temcit pilavı gibi tekrarlayıp durmasıyla, sınıf karşıtlıklarını hep bir barışma ve mutabakat edimiyle gizlemesiyle fazlasıyla politikti Yeşilçam sineması. Demek

ki, sınıflandırmayı (politik film veya değil) hangi ölçüte göre yapacağımız sorusu gerginliğini hep koruyacaktır.

Sinemada politiklikten kaçış imkânı yoksa, o halde sorun sinemanın (yönetmenin, filmin) politikayla hangi düzeyde ilişki kuracağına karar verilmesi midir artık? "Politika" denen şeyi merkeze doğru çektikçe film politikleşmekte midir?

Soruları çoğaltıp durmayı bir yana bırakıp hangi filmin "politik" olabileceğine dair tanım getiren bir görüşe burada yer verelim: Ertan Yılmaz'ın *68 ve Sinema* isimli kitabındaki çıkarsamalara göre, siyasetten kaçış olanağı yoksa, sorun sinemanın (yönetmenin, filmin) siyasetle hangi düzeyde ilişki kuracağına karar vermektir.

"Kimi yönetmenler siyasal olanın, filmde verili olanın içinde yer almasıyla yetinir. Kimi yönetmenler filmin temel anlam (gördüklerimiz) düzeyinde değil de yan anlam (görünenin ardındaki) düzeyinde bulunmasını tercih eder. Kimileri ise her iki anlam katında da siyasete yer verirler. Şimdiden üç düzey tespit etmiş olduk. İşte adına "siyasal sinema" denen (bizce tartışılması gereken ve de tartıştığımız) tür bu üçüncü düzeyde yer alan filmlerle ilgilidir. Bu düzeyde yer alan filmler için siyasal olan, yalnızca bir dayanak, bir çıkış noktası ya da işlenen bir motif gibi bir araç olmanın ötesine geçerek, giderek bir amaç haline gelmiştir."[3]

Yönetmen neden politik film çeker: Amaç izleyicinin siyasal olarak bilinçlenmesidir. Sistemi sorgulamalıdır. Sorgulayabilmesi için de politik anlamda bilinçlenmesi gerekmektedir. Sinema, burada, vatandaşın politik anlamda bilinçlenmesi anlamında önemli bir işlev görmektedir. Kısacası, yönetmenin amacı, izleyicinin politik anlamda bilinçlenmesidir.

Sistemi sorgulayan filmlere baktığımızda, 1968 dönemine ait "devrimci" çıkışlar görürüz. Ciddi anlamda sistem sorgulanmış, anlatım (öyküleme) düzeyinde radikal çıkışlar gerçekleşmiştir.

Anlaşılacağı üzere, politik film, temel ve yan anlam düzeyinde politik olmalıdır. Filmde politika, motif olarak değil de amaç olarak ortaya çıkmalıdır.

Yönetmen neden politik film çeker: Amaç izleyicinin siyasal olarak bilinçlenmesidir. Sistemi sorgulamalıdır. Sorgulayabilmesi için de politik anlamda bilinçlenmesi gerekmektedir. Sinema, burada, vatandaşın politik anlamda bilinçlenmesi anlamında önemli bir işlev görmektedir. Kısacası, yönetmenin amacı izleyicinin politik anlamda bilinçlenmesidir.

Politik filmleri, kendi içinde, içerik açısından sınıflandırdığımızda ikiye ayırabiliriz:

---

3. Ertan Yılmaz, *68 ve Sinema*, İstanbul: Hayal-Et Yay., 2010, s. 79 vd.

a) Sistemi sorgulayan ve çözüm getirmeyen filmler.
b) Sistemi sorgulayan ve çözüm getiren filmler.

İdeoloji varlığını sürdürebilmek için bütün olanaklarını kullanır. Bu olanaklar içinde sinema, egemen ideolojinin en güçlü silahlarındandır. Kültürel, ekonomik, politik, sanatsal, psikolojik gibi birçok açıdan egemen ideoloji, sinemanın yanındadır ve sinemayı bir güç olarak kullanmaktadır.

Egemen ideoloji için amaç, egemenliğini sürdürmek istediği kitlelerin politik olarak bilinçlenmesini veya politizasyonunu engellemektir. Çünkü kitleler siyasallaştıkça veya politize oldukça egemenlerin çıkarları tehlikeye düşecektir. Kitlelerin egemenlere politik anlamda muhalefeti, ciddi anlamda 68 kuşağı döneminde olmuştur. Bu dönemde dünyanın hemen hemen her ülkesinde kapitalizme ve emperyalizme ciddi itirazlar gelmiştir. Bir kısım itirazlar sistemi hedef alırken bir kısım itirazlar reformist talepler şeklinde olmuştur. Kapitalizme ve emperyalizmin değerlerine yapılan reformist ve radikal itirazlardan sinema da payını almıştır. Dünyada birçok yönetmen egemen ideolojinin paradigmasına "itirazlarda" bulunmuşlardır.

Yazar burada 3 öbekte topladığı film tanımlarıyla bir değerlendirme yapıyor:

1) "Kesinlikle insanların talebi (Public Demand) diye bir şey var ama "halk ne istiyor" sorusu, aslında "egemen ideoloji ne istiyor" anlamına gelir. Halk ya da kamu nosyonu ve onun biçimleri kendisini doğrulamak ve devam ettirmek için ideoloji tarafından oluşturulmuştur. Ve bu halk kendisini ancak bu ideolojinin düşünce dizgeleriyle ifade edebilir. Hepsi kapalı bir döngü, bitmemecesine aynı yanılsamanın tekrarıdır.[4]

2) İkinci kategoriye alacağımız filmlerde ideoloji ve politika belirgin bir şekilde ve filmin içindedir ve geleneksel anlatımın ya dışına çıkılmıştır ve geleneksel anlatıma ilişkin ciddi oynamalar, arayışlar vardır. Bu kategoriye Godard'ın kimi filmlerini örnek olarak verebiliriz.

3) Üçüncü kategori filmlerde *politik tema* filme hâkimdir ama geleneksel bir anlatım vardır. Geleneksel sinemanın anlatı kalıpları içerisinde politik mesajlar verilir.

Hayatın Bütünüyle Politikleşmişliği (Ulus Baker)

İki yıl önce kaybettiğimiz değerli düşün insanı Ulus Baker, Yılmaz Güney sineması üzerine yazdığı bir yazıda* toplumsal hayatın her alanının, her

4. Ertan Yılmaz, *Devrim ve Sinema*, İstanbul: Hayal-Et Yay., 2010, s. 79 vd.
* *Modern Zamanlar Dergisi*, Antalya, Ekim 2009.

parçasının politikleşmişliğinden söz eder. Baker'in kastettiği bütün hayatları kuşatan bir yabancılaşmadır. Politika, yabancılaşma söylemi içinde ele alındığında, bireyin, kişinin, toplumsal öbeklerin, cemaatlerin, toplumların hayatını kuşatmış bir yabancılaşmadır. Yılmaz Güney filmleri özelinde, örneğin "Sürü"de, "Yol"da, kişi kendini hep bu politik cenderenin içinde bulur. Nereye gidilse dışına çıkılmaz bir cehennemdir bu.

Ulus Baker, Batı modernist yazarlarının, örneğin Kafka'nın bu politik yabancılaşmayla ilgilenmeyip sadece kişinin sivil, bireysel özgürlük alanının işgaline tepki gösterdiklerini belirtir. Oysa Yılmaz Güney, Baker'e göre, bu politik kuşatılmışlığı, hayatın her adımının politikleşmişliğini cepheden karşısına alır.

"Politik Kamera" M. Ryan-D. Keller

Katılabileceğim bu tespiti, bir başka sinema kitabının desteğiyle de biraz açabiliriz.

Michael Ryan ve Douglas Keller, incelemelerini "politik tür filmleri" üzerinden sürdürdükleri *Politik Kamera*'da, istisnasız her türün, ana akıma bağlılık mecburiyetiyle, kendince politik-ideolojik bir işlev taşıdığını, ama bu işlevini yerine getirirken, egemen kamusal-toplumsal beğeniye, muhafazakâr beklentilere cevap vermeye çalışırken bir tür diyalektik gereği bir uyandırmayı da engelleyemediğini söylüyorlar[5]. Gerçekliğe, ne kadar çarpıtarak da olsa, bir ucundan bulaşma mecburiyetinin sonucu bu onlara göre. Metnin bütünü, dolayısıyla bütün bir popüler film birikiminin politik-ideolojik yanı olduğunu söylüyorsa, bu da karşıda, hayatın da bütünüyle politikleştirilmiş olduğu anlamına geliyor.

Metinlere girdikçe, yazarların yaklaşık 10 yıla yaydıkları bu çalışmada, *politik kamera* tanımını birkaç anlamda kullanmış oldukları da belirginleşmektedir.

Bunlardan biri; bizzat kitabın (metnin) bir kamera gibi popüler sinemanın "politikalarını", dolayısıyla da "ideolojik işlevlerini" mercek altına alma çabasında kendini ele vermektedir.

Yazarlar, 1967'den, sonra, Amerikan Yeni Sağı'nın hâkimiyetine giren Hollywood ile Amerikan toplumu arasındaki ilişkinin karakteristik özelliklerini yakalamaya çalışmaktadırlar. Reagan dönemiyle tipik ifadesini bulan *Yeni Dünya düzeni*; küresel düzen ve ABD Yeni Sağı, sarsıcı bir politik dönüşümü temsil etmektedir yazarlara göre. "Özellikle dikkatimizi çeken şey, toplumsal

5. Michael Ryan ve Douglas Keller, *Politik Kamera*, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2010, 2. basım, s. 13-15.

enerjileri harekete geçirmekteki öneminin giderek arttığını düşündüğümüz Hollywood sinemasının, oluşmakta olan muhafazakâr hareketlenmeyi, aileden orduya ve politik ekonomiye kadar birçok cephede desteklemekte olduğuydu." Bu tespit yazarların Hollywood sinemasına karşı önce olumsuz bir yaklaşımı benimsemelerine yol açıyor. Gerçi Amerikan kültürel platformunu dolduran muhafazakâr, sıklıkla neo-faşist imge ve idealler bu sinemanın içinde cirit atmaktadır ve yazarlar eleştiriyi bu bağlamda kullanma hakkını korumaktadırlar. Ancak işin içine girdikçe, kültürel temsillerin (sözgelimi sinemanın) propagandasını, savunusunu yaptığı ve ayakta tutmaya çalıştığı tahakküm, sömürü, eşitsizlik sisteminin, bütün o idealleştirme çabalarına rağmen, alımlayıcıda, yani toplumda öyle pek sağlam yerli yerine oturmamış olduğunu göreceklerdir kendi ifadelerine göre.

Buradaki inceleme ve yorumlar, aslında ucu epey açık bir tartışmanın da zemininde hareket etmektedirler. Seksenli yıllardan itibaren ülkemizde de alevlenen "popüler kültür/arabesk" tartışmaları, "*yüksek sanat ve sosyalist sanat*" temsillerinden bakıldığında hor görülen, sistem ile barışık kitle tüketim aracı olarak anlaşılan popüler ürünlerin son tahlilde bir eleştiri, bir muhaliflik de temsil edip etmedikleri sorusu etrafında dönüp durmuştur. Bu tartışmalar da, dolaylı olarak ancak tümüyle politikleşmiş bir dünyada kültürel ürünün her türlüsünün, arabeskinden yüksek sanata, mantıken "politik" bir nitelik de taşıdığı anlamına gelmektedir.

Sanatın, popüler olsun, yüksek olsun, özünde kaçınılmaz şekilde içerilmiş bir muhaliflik, bir isyan, bir karşı çıkış nüvesi varsa bu, hayatın da bu karşı çıkışı gerektirecek politik bir karşı varoluşu temsil ettiği anlamına gelmektedir.

Popüler Anlatım ve Politika (Politik Kamera Tezlerinde)

Yazarlar böyle bir tartışmaya doğrudan girmeyip popüler filmlerin seyirci ile kurdukları ya da kurmaları umulan ilişkide, sermayeden yapıma, öyküden yönetmene, oyuncudan dağıtıma, tüm süreçleri (tür sorunsalına da bir ara değinerek) elden geçirmektedirler. Filmleri kısa bir dönem içinde belirlemektedirler. Yetmişler ile seksenler arasında. Sözgelimi, anti-feminist bir başlıktan "Godfather", "Jaws" gibi filmleri okumaktadırlar. Kadının erkeğin ayağına dolaştığı, işini engellediği mesajına bağlanabilecek filmlere örnek olarak.

Ya da "Rocky" dizileri gibi, sosyal statüde tırmanma masalını yayan filmlerde Amerikan rüyasını ve ideolojisini ortaya çıkartırken, filmlerin bütün niyet ve belirleyicilerine rağmen "öğrettiklerinin", gizlemeye çalıştıkları şeylere gene de dolaylı değindikleri sonucuna varmaktadırlar. Masal bir yerde masal olmaktan çıkıp inandırıcılığını yitirmektedir. Tıpkı David Lynch'in "Wilde At

Heart" filminin başında ve sonunda olduğu gibi. Kasabada öylesine abartık bir huzur ve cennet havası hâkimdir ki, masal ya da rüya etkisi yapar. Bir yerde bahçe sulanmakta, itfaiyeciler geçmekte, kuşlar dallara konmaktadır. Tedirginlik içinde peki gerçekte şimdi ne olacak diye beklersiniz.

Kısacası: Ulus Baker'in tespiti tekrarlanıyor bir bakıma: Hayatın her karesi politikleştirilmiş, insana yabancılaştırılmıştır. Yani: Hayat politik bir bütünü temsil ettiği için, her film politik bir filmdir. Ya da zaten: Politik film diye bir tür başlığı açıp açılamayacağı tartışmanın, eleştirinin amaç ve hedefleriyle belirlenmiştir.

Buraya kadarki tartışmalar bize özetle yeterli gibi görünmektedir. Özellikle Ryan-Keller'in "Politik Kamera" çalışmasının bütün türleri ve hatta auteur sinemaya girebilecek yapımları bile bu başlık altında inceleyebilmesi, "politik sinemanın" bitirilebilecek değil de başlatılabilecek bir tartışmanın alanı olduğunu da göstermektedir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği: Toplumsal Çıkarlardan Yana Kendiliğinden Politik "Duruş mu?"

"Politik" bir sinemanın ve bu kavramın üzerinden geliştirilen ilkelerce sinemada politikaya bakmanın yollarını arayıp dururken, daha adıyla bile "politik" duruşunun mevkiini de içerir görünen bir akımdan, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden söz etmek yerinde olacaktır. Genel toplumsal çağrışımda "gerçekçilik" hemen istisnasız "politik doğu tavır" anlamını da içerir kendiliğinden. Hayatın, her gözeneğinin politikaya (yabancılaşmaya) teslim olmuşluğu görüşüne katılıyorsak (Ulus Baker), gerçekçilik, doğrudan hem gerçekçi olmayan bir akımı refarans olarak alıp kendini tanımlamaya çalışan bir akıma işaret ediyor demektir, hem de zaten bu tanımı gözü pek kullanışıyla daha baştan "politikanın" göbeğinde kendine yer aradığını ilan etmiş sayılır.

Tarihçe

Bilindiği gibi İtalyan Yeni Gerçekçiliği, sinema tarihinin önemli bir dönemini temsil etmektedir. 1943-1954 arasında tanımlanan "Neo Realismo" (Neo Verismo), aynı zamanda bir edebiyat akımdır da. İtalyan edebiyatçılarının, sinema yazarları ve yönetmenlerinin katkılarıyla doğup gelişen akımın başları İtalyan faşist diktatörü Mussolini'nin dönemine kadar geri gider. Roberto Rossellini, Luigi Zampo, Luchiano Visconti, Federico Fellini, Vittorio de Sica gibi adlarla özdeşleşen İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız "poetik gerçekçiliğinden" büyük ölçüde etkilenmiştir. Akımın ilk örnekleri, İtalya'nın kKuzeyi Nazi Almanya'sının, güneyi ise Müttefik güçlerin elindeyken ortaya çıkmaya

başlar. Yeni Gerçekçilik, adı üzerinde, gerçekliğin içindeki yeni ya da o *zamana* kadar gözden kaçırılmış bir boyutu anlatmaya adaydır. Bu gerçeklik genelde faşizm, özelde İtalyan faşist diktatörlüğü; yoksulluk, politik baskı ve sömürüyle sarmaşmış bir dünya hali gerçekliğidir; öyleyse: tek kavramla politikanın belli bir evresidir.[6]

Roland Barthes, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin tanımını yaparken onu "etik/ahlaki" bir akım olarak gösterir. "Ahlakidir, çünkü burjuva toplumunun gizlemeye çalıştığı gerçekliği göstermeye çalışır."

Faşist Diktatör Duce'nin oğlu Vittorio Mussolini'nin 1940'ta çıkarttığı *Bianca e Nero* sinema dergisi, İtalyan faşizminin temel bir kültür bakışı özelliği doğrultusunda, resmi politikayla ilgilenmeyen entelektüel bir sanatın propagandasını üstlenmişti. Gene de faşizmin bu son yıllarında, özgürlüklerin tamamen kısıtlandığı ortamda, sinemanın tartışılabileceği bir kıyı köşe yerdi burası. Tartışmalar, ister istemez faşizmin eleştirisini de içerecek şekilde öngörülen sınırların dışına taştı. "Beyaz telefon filmleri" denen ve İtalyan üst tabakasının hayat beğenisine ve görüşüne hitap eden şatafatlı filmlerin yanı sıra, tam karşı kutba yerleştirilecek bir sinemanın da vurguları yapılmaya başlanmıştı. Örneğin Umberto Barbao, 1943'te, hakikatlere yönelmiş bir sinemanın gerçekleştirilmesi gereğine işaret ediyordu; rüya üretme fabrikası olmak, telafi edici, kandırıcı duygular üretmek yerine yoksunluklarıyla, sorunlarıyla gerçek hayat anlatılmalıydı. Bu tür talepler eski anlatım yollarını da terk etme çağrısı anlamına geliyordu: Yeni bir anlatım biçimi, üslup ve elbette farklı, yeni tematik alanların seçilmesi çağrısıydı bu. İtalyan, Roma tarihinin heroik, kostüme gösterisine son veren yeni bir sinema. Kitlenin, seyircinin hakiki hayatının kıyısından bile geçmeyen tarihsel, yapay hayat hikâyelerinin yerine günün gerçek yaşam öykülerini koyan bir sinema hayata geçirilmeliydi. İnsanların hepsi tek bir hamurdan yapılmadığına göre, insanlar arasındaki farkları gözeten filmlere yer vermek gerekiyordu. Gerçekçi bir sinema üslubuyla gündelik hayatın, kendine sinemada yer bulamamış farklı insanların dünyasını sinemaya sokma çağrısı, elbette en başta "ahlaki" bir davetti. Ve de hemen hep, toplumdan yana bir politikaya çağrı. Ne var ki, "gerçekçi bir üslup", işte bu hep bir arayış, öneri olarak kalacaktı Yeni Gerçekçilik akımında ve sonrasında[7].

---

6. Ulrich Gregor ve Enno Patalas, *Modern Filmin Tarihi*, İtalyan Yeni Gerçekçiliği Maddesi 2. Cilt, 1965, s. 14 vd.
7. Martin Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini: Das Menschenbild im Neorealistischen Film*, Zürich, 1958, s. 21 vd.

Küçük İnsan

Vittorio de Sica'nın ayrılmaz senaristi Cesare Zevattini, bir keresinde "bir ayakkabı dükkânından bir çift ayakkabı alan kadın bile bir senaryo yazmama yeter" mealinde bir şey söyleyecektir. Gerçek hayata çağrıya Zevattini'nin verdiği yanıt, gündelik hayatın, o zamana kadar sıradan görünen olaylarının, evrensel boyutlara kadar uzanacak bağlamlıkları göstermeye yeteceğini söylemektedir. Bu anlayışla "Bisiklet Hırsızları"nda, para kazanmasının biricik yolu olan bisikleti çalınan adan ve ailesinin öyküsünde bir klasik yaratmıştır Zevattini de Sica ile birlikte. Gene Zevattini'nin deyişiyle, "burjuvazinin maskesini düşürmektir" gerçekçiliğin görevi; film bir ulaklıklar, haber taşıyıcılar filmi olmalıdır; burjuvazi ile mücadele sürüp gittiğine göre, sinema da buna katılmalıdır. (Demek: Politik olmalıdır, ideoloji kavgasında da yerini almalıdır.)"[8]

Yeni Gerçekçilik gerçek hayata sabırla, dikkatle, o anlatılan hikâyeler içindeki farklı görünümünü yoklamaya yönelir, demek ki. "Minicik bir olgu, olay", genelde insana, tarihe, hayatın tanımına dair her şey ile ve de elbette, son tahlilde politikayla ilintileyebilir bizi. Sorun da, bu bağlamda filmin seçeceği o "minik olayın" önemini artırır. "Bisiklet Hırsızları"nda olduğu gibi, "o çalınan bisiklet olayı"nın kendisini konuşturmaktır sinemanın görevi; o dönemde, o yerde neyi temsil ediyorsa onu temsil etmesine imkân tanımaktır. Bu kaba, sıradan gerçekliğe boyun eğmek anlamına gelmez. Böylece sinema sosyal bir öneme, işleve kavuşacak, faşist dönemin yıkıp geçtiği bütün değerleri, tekdüzeleştirdiği politik iktidarı toplum adına yeniden düzenlemeye çağrı çıkartacaktır.

Bu durumda ilk aklımıza gelen sonuç, sinemanın (edebiyatın) klasik kahramanlarının, tragedyalara, büyük dramlara özgü belirleyici kişiliklerinin yerini gündelik hayatın sıradan, küçük insanlarının almasıdır. Hollywood sinemasının kırklara kadar ve sonrasında sırtını dayadığı "kahraman", seyircide aşağılık kompleksleri yaratıp durur. Seyirci, gündelik hayatın içinde o boğuştuğu sorunlar yumağına dolanmış gerçek kahraman olduğunun bilincine vardırılmalıdır. Demek ki Yeni Gerçekçilik, tematik çekirdeğini seçerken, politik-sosyal bir eylem seçmekte, senaryoyu bu merkezden geliştirmekteydi.

Ama en başta o da bireyi konuşuyordu: En sıradan, gündelik hayatın köşe başlarında varolan bireyi. Ve öteki, büyük ticari sinema, daha baştan, özel bireylere yer vermekle, zaten bu sinemadan ayrılıyordu; ya da tersine,

---

8. Lorenz Engell, *Im Bergwerk der Wirklichkeit: Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt/Newyork, 1992, s. 75 vd.

Yeni Gerçekçilik onlardan: Küçük insandan söz etmek, doğrudan sinema geleneği içinde özel bir "politika"ydı da.

Çekimler stüdyoların dışına çıktıkça, oyuncular acemi, amatör adaylar arasından seçildi; zaten anlatılacak olan da bu sıradan insan değil miydi? Anlatılan, yaşanılan dönem, gündelik hayat, amaç bu yönde o gündelik insanı eğitmek, bilinçlendirmekti. Anlatının kendisi, klasik tragedyalarda, hatta Hollywood sinemasında olduğunun aksine, ucu açık, eliptik bir süreç gösteriyordu. Happy end yerine, şimdilik olup bitenin gelip dayandığı bir yerde sona eriyordu film. Hayatın anlamına ilişkin üst bakışlar yerine, yaşama çabasının içinden türetilen anlamlar öne çıktı bu akımda[9].

Gilles Deleuze, sinemayı, "zamanı" temsil edebilecek biricik *araç* olarak gördüğü yazısında, Yeni Gerçekçiliğe kadar bunun sadece "hareketli resimle" sağlandığını söyler. Eylem, mekân, öykü, planlar, sekanslar ve dramaturji, temeldeki hareket üzerinden kendilerini tanımlarlar ve sınırlarını çizerler bu hareket süreci içinde. Sonuç, "zamanın inşa edilmesidir". Bu film öğelerinin her biri zamanı film içinde kurarlar, ortaya kurulmuş bir zaman çıkar. Oysa, Yeni Gerçekçilik, öyküyü, dramaturjiyi, hareketi önemsizleştirdiği için, hepsini ayrıştırır; geriye fragmental, bölük pörçük parçalar kalır; dolayısıyla da bir üst anlam kuran film öğeleri, ayrıntılar arasında gezinir gibi görünen kamerayla birlikte parçalanır. Eylem ile mekân parçalanınca, zaman açığa çıkar: Hakiki zaman olarak gösterir kendini.[10]

İrlanda'dan Politik Bir Kamera: Ken Loach

Ken Loach'un özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği geleneğinde tuttuğu yer, öykü, tema, kişiler, tarih, dönem, zaman-mekân ilişkileri elbette ayrı bir çalışmanın alanına giriyor. Gene de genel tespitlerde bulunurken, kimi karşılaştırmalar Costa Gavras sinemasında da işletilebilecek "dayanaklar" sunabilirler.

Küçük İnsan ve Kitle

Loach, 1970-1980 arası, özellikle dağıtım sorun ve engelleri yüzünden başarılı bir grafik çizememiştir. "Cathy Come Home" adlı dokümanter dramı (1966) işsizlik ve konut sorunları sarmalında "sosyal hizmetlerin" yetersizliğine yönelik bir eleştiri olarak dikkatleri çektikten sonra 1967'de çektiği "Poor Cow" (Zavallı İnek), sinema için filmler yapmaya başladığı dönemin başına işaret eder. 1969'da gerçekleştirdiği "Kes" yoksul bir çocuk

9. Ertan Yılmaz, *68 ve Sinema*, İstanbul: Hayal-Et Yay., 2010, s. 255-256.
10. Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild Kino 2*, Frankfurt/Main, 1997, s. 53.

ile atmacası arasındaki ilişkiyi anlatır. Loach'un İngiltere'de yaptığı en başarılı film sayılan "Kes"te, kömür madenlerinde çalışmanın ötesinde bir umudu olmayan Billy filmin afişlerinden birinde, "Kalbini kırdılar ama ruhunu asla!" diye tanıtılan bir çocuktur. Erkek kardeşi sakattır. Süt çalar, öteki öğrencileri rahatsız eder. Kavgacı, huysuz, bela bir çocuk görünümü sunar. Kendisine olan saygısını yitirmiştir; annesi "umutsuz vaka" diye niteler oğlunu. Sağdan soldan para yürütmekten, okulda hayal kurmaktan başka olumlu bir merakı, hayata yönelik ilgisi bulunmayan Billy'nin en büyük korkusu kömür ocağında çalışmaya mecbur olmaktır. Ama bu onun sonuçta kaçamayacağı kaderidir. Günün birinde, kumsalın yakınında bir atmaca yavrusu bulur. Atmacayı eğitebilmek amacıyla da kütüphaneden bu konuda bir kitap çalar. Billy, kuşu ile ilişkisini anlattığı bir derste, öğretmeninden ilk kez övgüler alır. Kardeşi Jud, kazanacağını umduğu bir ata oynasın diye Billy'ye para verir, ama o bu parayı harcar. At kazanır; Jud, Billy'i bulamayınca atmacayı öldürür.

Loach 4 Cannal'da liderlere sorular yönelttiği bir program yapmakla görevlendirilirse de, bu proje engellenir; ardından "Sen Hangi Taraftansın?" (1984) filmiyle İngiltere'deki bir madenci grevini ele alır. Film Berlin Uluslararası Film Festivalinde birincilik ödülünü kazanır. Loach 2006'da İrlanda bağımsızlık savaşı konulu "The Wind that Shakes the Barley" ile Altın Palmiye'yi kazanmıştır. Loach sinemasında kimi sahneler senaryosuz çekilse de, bütünde titiz yazılmış bir senaryo çalışması kendini belli eder. Emprovize bölümler araya girse de, Loach filmleri çok sağlam senaryolara dayanır. Loach'un senaryo yazarı Paul Laverty, Loach'un 9 filminde görev almıştır. Profesyonel aktörler yerine, filmlerinde portrelerini çizdiği karakterlerin gerçek hayattaki deneyimlerinin bazılarını yaşamış insanları tercih eden Loach, bu yönüyle İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin bu eğilimini sürdürür. Aşırı özel efektlerden kaçınan yönetmen sahnelerinde spontan, gerçekçi bir atmosfer yaratmaya çalışır. Filmlerinde Dustin Hoffmann, Robert Duval, Robert Crlyle ("Carla'nın Şarkısı") ve Peter Mullan ("Benim Adım Joe") gibi tanınmış aktörler rol almıştır. Göçmenlerle ilgili "Bread and Roses" filmindeki oyuncuların çoğu, ABD sınırını geçmenin ne kadar zor ve tehlikeli olduğunu kendi deneyimlerinden bilen Latin göçmen işçilerdir. Bu filmde, rolünün hakkını verebilmek amacıyla aktör Adrien Brody göçmenlerle ve göçmen hakları aktivistleriyle uzun görüşmeler yapmıştır. Meksikalı bir oyuncu olan Pilar Padill ise rolü için epey İngilizce öğrenmek zorunda kalmıştır. Ken Loach, bu ve benzeri çabalarıyla, belgesele yakın bir gerçeklik atmosferi yaratmaya çalışır. Oyuncuların kendilerini doğal ve gerçeğe uygun, doğru ifade etmeleri için çekimlerde büyük çaba sarf eder, çekimleri, filmin olay akışının sırasını bozmadan

yapar. Öyle ki oyuncuların çoğu film boyunca senaryonun bütününü bilmeden doğal, gerçek hayatta olduğu gibi, o *an* nasıl gerekiyorsa öyle davranmak, düşünmek zorunda kalmışlardır. Oynayacakları bölümü kısa bir süre önce oyuncularla tartışıp çalışmalar yapsa da, oyuncular daha sonra ne olacağını, filmin hangi yönde gelişeceğini bilmezler. Böyle bir çalışma tekniği, genellikle bir sahnede ortaya çıkacak ani ve şoke edici bir gelişmeye oyuncunun hazır olmamasını sağlayacak, dolayısıyla oyuncunun tepkisi (oyunu) o ölçüde sahicileşecektir. Sözünü ettiğimiz "Kes" filminin sonuna doğru, filmin oyuncusu (Billy), film gereği, çekimler boyunca yakınlık kurduğu ve senaryo gereği kardeşinin öldürdüğü atmacayı, yönetmenin gerçekten de öldürdüğünü sanınca (gerçekte ekip arayıp ölü bir atmaca bulmuştur bir yerlerden), tepkisi alabildiğine gerçek, sahici olmuştur. "Carla'nın Şarkısı"nda, otobüs sürücüsünü canlandıran Robert Carlyle, Carla'nın intihar niyetinden senaryo aracılığıyla haberdar olmadığı için, kızı yatakta gördüğü anda tepkisi gene müthiş etkileyici olmuştur. "Looking For Eric" filminin çekimlerinde ise aktör Steve Evets, futbol ilahı Eric Cantona'nın filmde oynadığını bilmemektedir; belli bir sekansta, yüzünü ona döndüğünde, karşısında gerçek Cantona'yı görünce Loach'un umduğu uygun tepkiyi vermiştir. 1960'lardan itibaren politik hayatın aktivitelerinde, sayısız protesto ve tepkilerde yer alan Loach'un 1962-1965 arası TV için yaptığı dizi ve filmlerden sonra sinemaya armağan ettiği filmler sırasıyla:

Poor Cow (1967); Kes (1968); The Save the Children Fund Film (1971); Family Life (1971); Black Jack (1979); The Gamelkeeper (1980); Looks and Smiles (1981); Which Side Are You On? (1984); Fatherland (1986); Hidden Agenda (1990-Cannes Özel Ödülü); Riff-Raff (1990); Raining Stones (1883) Cannes Özel Ödülü; Ladybird, Ladybird (1994); Land and Freedom (1995) Fipresci Enternasyonal Eleştiri Ödülü; Cannes Özel Ecumenaicam Jüri Ödülü; Carlas Song (1996); My Name is Joe (1998), Bread and Roses (2000); The Navigateurs (2001); Sweet Sixteen (2002); 11 '09'01 September 11; Ae Found Kiss (2004) Ticketz (2005) (Emmano Olm ve Abbas Kiarostami ile birlikte) The Wind That Shakes The Barley (2006) Altın Palmiye Ödülü, Cannes; Looking For Eric (2009)

Loach, "Benim Adım Joe" üzerine yapılan bir röportajda, S. Hattenstone'nun, "Bu kötümser mi yoksa iyimser bir film mi?" sorusuna; "Kötümser dememiz gerek, çünkü göründüğü kadarıyla yakın erimde (filmin kahramanlarının) Joe, Sarah ve futbol takımının dünyasının sıkıntılarının, dertlerin sürüp gitmesine yol açacak kararlar alan bir *politik sistemle* baş başayız" diye cevap veriyor. "(Filmdeki gibi) Birçok insanın para bulabilmesinin biricik yolu uyuşturucu endüstrisi. İşsizliğin bütün sonuçları ortada. Ama insanlar

yeniden mücadeleye başlayacaklardır... Öyle değil mi sizce... Bildiğim biricik doğal yol bu" diyor Loach[11].

Latin Amerika Sineması*

Politik gerilim sinemasına altmışlı-seksenli yıllarda Latin Amerika kadar zemin ve malzeme sağlayan başka bir kıta yoktur. İsyanlar, iç savaşlar, CIA tezgâhları, ABD tekellerinin sömürüsü, kaçırmalar, rehin almalar, işkence, ölüm ve kitle kıyımları; Latin Amerika'nın çok yakın siyasal tarihinin kilometre taşlarının üzerindeki işaretlerdir. Düşündürücü olmaktan da öteye ironik olan şey, Hollywood'un bir ara bu alanda peş peşe filmler yapmış olmasıdır. Hollywood'un karşımıza çıkarttığı filmler, daha çok hayal ürünü, gerçeklik ile sadece biçimsel ilişkiler gösteren yapımlardır; burada ABD'li gazeteciler, paralı askerler –yeri gelip– devrimciler ile işbirliği yapabilmekte, handiyse, diktatörlere karşı çıkanların zafere ulaşmasında kilit roller oynayabilmektedirler. İsyancılar ile omuz omuza demokrasi ve özgürlük mücadelesi veren özel-tüzel kişilerin (genellikle de gazete, TV figürlerinin) ABD-Hollywood sinemasında hiç de yabancı olmadığımız bir *ideoloji yansımasını* da diri tuttuklarını hatırlatalım: Elia Kazan'ın, senaryosu John Steinbeck'e dayanan "Viva Zapata" filminde halk kitleleri fon düzeyine çekilmiş, toplu hareket eden şematik kalabalıklardır. Kurtarıcı (Viva Zapata), bu suskun, sürü gibi hareket eden fonda, özellikle mitoslaşacaktır (Marlon Brando). Bu klişe, temelde ideolojik çarpıtma, Hollywood yasa kitabının siyasal sansüründe birinci maddeyi oluşturur gibidir. Doğal ve mantıki olarak, geriye "kurtarıcı" kalmaktadır iyice öne çıkan ve o da kendi ülkesinin siyasal dümenlerini, büyük tekellerin oyunlarını pek eşelemeyen, hakikatin ancak buzdağı tepesine ulaşabilen bir gazetecidir örneğin.

Ama elbette Latin Amerika darbelerine karşı tepkisi gittikçe büyüyenlerin, örtülmek istenilen hakikatlerin eninde sonunda içine bakabilenlerin sayısı arta arta, geldiğimiz günlerde Latin Amerika diktatörlükleri iyi kötü halk iradesinin yansıdığı temsili demokrasiye yönelmeye başladılar.

Elbette bunda, altmış sonu ile seksen arasında ABD mahreçli darbelerin suyunun çıkmasının, darbe yerine "kontrollü", demokratik plakalı yönetimlerin tercih edilmesinin de rolü büyüktür.

---

11. *The Guardian*, Ekim, 1998.

* Horst Schaefer ve Wolfgang Schwarzer, *Von "Che" bis "Z"*, Frankfurt am Main: Fischer Cinema, Nisan 1991, s. 324-334.

Yetmişler

Latin Amerika sinemasını en iyi tanıyanlardan biri olan Peter B. Schumann, "Latin Amerika Sineması ve Kavgası" kitabında (München, 1982) 1960'lı yıllardan başlayarak Brezilya, Arjantin ve Küba sinemalarını, Şili kitle hareketlerine paralel olarak gelişen sinemayı, Bolivya'daki Ukamu grubunun militan "halk" sinemasını tanıtır. Öte yandan, tezimizde ağırlıklı olarak ele aldığımız, "État de Siège" ve "Missing" adlı Costa Gavras filmleri de adı doğrudan verilmese de belli bir Latin Amerika ülkesinde geçmektedirler. Ayrıca La Victoria (1973), Lex Yeux des Oisebeaux (Kuşun Gözleri, 1982), Gabriel Auer, Mavi Gözlü (1989), Reinhard Hauf ve Romeo (1989), John Duigan, Avrupa ülkelerinde yapılmış Latin Amerika'da geçen birkaç örnektirler.

Gazetecilerin Latin Amerika'daki olaylara karışıp orada tayin edici roller üstlendiği filmlerin ikisi, ülkemizde de tekrar tekrar gösterilip durdu. Bunlardan biri Nick Nolte'nin Nikaragua devrimine önemli bir katkıda bulunduğu "Ateş Altında", diğeri, gene James Woods'un bir gazeteci olarak siyasi olaylara karıştığı "Salvador"du. 1987'de Larry Ludman'ın İtalyan yapımı "Over Throw" ise, gene görünürde iyi kötü bir siyasal yan tutan ve kamuyu aydınlatmaya çalışan bir film olma iddiasındadır: İki saf, siyasal dünyadan habersiz Amerikalı sporcu, gene adı verilmeyen bir Latin Amerika ülkesinde kendilerini bunalımın içinde bulurlar. Eski CIA ajanı Shaw, Albay Orenga'yı darbeye hazırlamaktadır. İki kahramanımız, John Teller ve Bob Norton, komplonun kokusunu alınca Albay Orenga'nın adamları peşlerine takılır. Sporcular hem cuntacıların, hem de gerillaların eline düşüp dururlar. CIA ajanı Shaw sporculardan Teller'in sevilen bir generali öldürdüğü şüphesiyle onun peşine takılır. Suçsuzluklarını ispat etmek için çabalayan sporculardan Teller öldürülünce, arkadaşı Norton, onun intikamını almak için harekete geçip CIA ajanını öldürür, ama kendisi de Orenga'nın milislerince vurulur. Adı belli olmayan bu Latin Amerika ülkesinde filmde temsil edilenler ya ölüm mangaları ya da ölüm komandolarıdır ya da Viva Zapata'ya değinirken belirttiğimiz gibi, öylesine sinik, sessiz bir halk çıkar ki karşımıza, iki Amerikalı sporcu alabildiğine kahramanlaşır. "Prisoner Without a Name, Cell Without a Number"da (Adı Olmayan Mahkûm, Numarası Olmayan Hücre, 1983, Linda Yellen; 1977), gözaltına alınıp işkencelerden geçirilen Arjantinli gazeteci Jacobo Timerman'ın gerçek öyküsüne ışık tutulur, Helvio Soto'nun hak ettiği ilgiyi nedense görmemiş olan Bulgar, Fransız, Alman ortak yapımı "Santiago'ya Yağmur Yağıyor" (1976) filmi, General Pinochet'nin Allende'ye karşı darbeye kadar giden ayaklanmayı başlattığı 11 Eylül 1973 günü Şili'deki olaylar üzerine yoğunlaşmıştır. Radyodan sürekli olarak "Santiago'ya yağmur yağıyor" mesajı tekrarlanmaktadır. Allende

yandaşlarının halk cephesinin şifresidir bu; sabahın alacakaranlığında gerçekleştirilmiş darbenin getireceği karanlık günlere karşı uyarı ve direnme çağrısı olarak radyoda yayınlanmaktadır. Başkan Allende'nin başdanışmanı olan Olivare'nin (Jean-Louis Trintignant) bakış açısından anlatılan (gelişen) film, o tek günde Santiago'da olup bitene yoğunlaşır: Darbecilerin devlet sarayına yaklaşmaları, halk cephesinin savunması, Allende'nin son direnişinin ardından masasının başında darbecilerin eline geçmesi ve öldürülmesi, önemli bir siyasal sinema örneği sunar.

Yabancının Bakışı

Orta Amerika ülkesi Nikaragua, El Salvador, Guatemala, Honduras ve Panama'da geçen film öyküleri hangi yönde gelişirlerse gelişsinler, olayların merkezinde hemen hemen istisnasız, o ülkede ya görevli ya da geçici araştırmacı, gazeteci vb olarak bulunan resmi ve gayriresmi kişilerin ön planda bulunması, bu filmlerin göz ardı edilmeyecek kuralıdır. Bu kural, siyasal düzlemde, sadece, ABD ve destekçilerinin ekonomik-siyasal çıkarlarını gözden kaçırmakla kalmayıp, acılara, kıyımlara yol açtıkları ülkelerde üstelik "kendiliğinden olaylara bulaşan" tek tek kişilere kurtarıcı rolü yüklemesi anlamında bir ideolojik manipülasyondan da öteye, filmin ticari piyasadaki dolaşımıyla da temelden bağlantılı bir ilkedir. Dıştan gelmiş, yabancı gözün üzerinden baktığımız bu ülkelerdeki olayları, onlar gibi biz de tam anlayamaz, bu şaşkınlık içinde bir siyasi filmden çok bir gerilim, macera filmi atmosferinin içine çekiliriz. Hollywood sinemasının "kurtarıcı" mitosunun tekrarlandığı bu filmler bu klişe aracılığıyla birer gişe garantisine de kavuşmuşlardır. Özellikle Hollywood sinemasında "Güney", en başta da Meksika, "Kuzeyde" suç işleyenlerin can kurtaran simidi gibi sunulmaktadır. Güney, Meksika'dan başlayarak bir tür "suç sığınmacılarının" dünyasıdır.

Ateş Altında

Gene Hackmann ve Nick Nolte, "Ateş Altında"yı Hollywood'un bu öbeğe giren sayısız filmlerinin içinde ön plana çıkarmaya yetmiştir. Filmin iyi kötü bir politik gerilim türü içine alınabileceği düşünülebilir. "Ateş Altında" ile Costa Gavras politik gerilimlerini karşılaştırmak, bu tanımı enikonu bir kez daha elden geçirmemizi sağlayabilir. Costa Gavras sinemasında, politik olayların geçtiği ülkelerin doğrudan adının geçmediğini, ama birkaç açık belirtinin olayları tarihsel çerçevesi içine yerleştirmemize yettiğini belirttik. Bu "taktik", olayları (CIA müdahaleleri, darbeler vb) çok belirli, tarihsel bir korsenin içine sıkıştırmama, her yerde mümkün olabileceğine işaret etme kaygısına katkıda bulunmaktadır. Yerel ile evrenselin bağına işaret eder.

Daha baştan "burası Nikaragua ve Ortega devriminden az öncesi" biçiminde kodları çizilmiş alanda, evrenselleştirme boyutu tökezleyecektir. Orada öyle olmuş olay, oraya aittir artık. *Bir başka karşılaştırma düzlemi, Costa Gavras sinemasının siyaset, birey, insan ilişkisini ön plana çıkartabilmesi, bireyin siyasal olayların kurbanı ya da faili olması durumunu tartışmaya açması ve bizi çürümüş, kirli, zaman zaman canavarlaşan bir dünya ile, çözümsüz karşı karşıya bırakmasıdır.*

Burada çözülse de başka bir yerde tekrarlanacaktır olaylar. Bu da bu filmleri daha çok politika-felsefe düzleminde apayrı bir konuma yerleştirir. Gavras'ın "mutlu son"dan uzak duruşu, bir karamsarlıktan çok, yalandan uzak duruşu anlamına gelir.

Habercilikten Kurtarıcılığa

"Ateş Altında"da, Afrika'nın Çad'ından Nikaragua'ya gelmiş olan gazeteci Russel Price, yan tutmayan, aklı fikri çekeceği fotoğraflarda olan bir muhabirdir. Yıl 1979, başkent Managua kuşatılmış durumda. Kadın arkadaşı Claire Stryder da Nikaragua'da. Alex Grazier de (Gene Hackmann) ayın yerde haberci olarak bulunmaktadır. Onun da kadınla ilişkisi vardır. Jazy, (Jean Louis Trintignant) karanlık bir figür olarak ortalıkta dolaşıp duran, diktatör Somoza ile olduğu kadar CIA ile de bağlantısı olduğu sanılan tipik bir "ajan provokatördür". Russel, karizmatik gerilla liderinin fotoğraflarını çekip dergisine yollamak için yanıp tutuşmaktadır. Bir gün genç direnişçiler onu gerilla lideri Rafael'in kampına götürürler. Aslında Rafael öldürülmüş, devrim çözülme noktasına gelmiştir. Russel'dan yapması istenilen, Rafael'i yaşıyor gibi fotoğraflamaktır. Rafael'in kampındaki, fazla zorlanmamıza meydan vermeden Che'nin ölüm görüntüsüyle benzerliğini yakaladığımız sekans, düşündürücüdür.

Russel'ın Nikaragua devrimine katkısını, bütün bir Latin Amerika devrim süreçlerine, Che'nin idealine bağlar gibidir bu sekans; dolayısıyla da Russel'ın lider Rafael'i yaşıyor gibi fotoğraflayabilmesi, fotoğrafların hemen sokağa fırlayan gençlerce, çocuklarca halkın arasına yayılması, devrimi tekrar ateşleyecektir. Bu arada Russel kampta bir hata yapar ve bir sürü direnişçinin resmini çeker. Bu resimler Somoza'nın kiralık askerlerince teşhis için kullanılınca kampta görüntüleri alınan devrimciler öldürülür. Resimlerin Somoza rejiminin yandaşlarının eline geçmesinde, Jazy'in rolü vardır. Dört genç gerilla, villasını basıp iki taraflı oynayan ajanı infaz edeceklerdir.

Devrim gerçekleşir. Somoza pılısını pırtısını toplayıp (bu gibi ayaklanmaların sonucunda alışılmış davranışı gerçekleştirip) ülkeyi terk eder.

Aslında gerçekte yaşamış bir gazeteci ile bağlantısı vardır filmin. Mathem Naython adlı, gerçekten de Nikaragua'da o sıralarda görevli gazeteci, filmin çekimleri sırasında da danışmanlık yapmıştır. Russel'ın arkadaşı Alex Grazier (Jean Hackman) rejimin askerlerince bir sokakta öldürülür. Russel öldürme anının bütün görüntülerini çekmiştir, Grazier'in gerillalarca öldürüldüğünü ilan eden Somoza'nın yalancılığı bu fotoğraflar sayesinde ortaya çıkacaktır. Bu da Somoza'nın yıkılışında önemli bir rol oynayan olay olarak çıkar karşımıza; aynı zamanda bu fotoğrafların kurtarılması süreci, kaç-kovala bölümleriyle, baştan sona klasik bir gerilim sinemasının diline de çok iyi cevap veren filmin baştan sona, nefes kesen kurgusuyla da türün en üst düzeydeki örneği olmasını sağlamış gibidir. Filmde Grazier'in öldürülmesi de gerçek bir olaya dayanmaktadır. 1979'da ABC televizyonun röportajcısı Bill Stewart, Somoza taraftarlarınca öldürülmüş, diktatör suçu Sandinistlerin üzerine atmıştı. Hemen ertesi günü (filmde de olduğu gibi) Amerikalılar gerçeği TV'de görebildiler. Stewart'ın meslektaşı Jack Klark cinayeti filme almıştı. Cinayeti ulusal muhafızların işlediği belli olmuştu.

Benzer Filmler

Konuları sadece Latin Amerika'da geçmese de, bu klişeye dayalı filmler birbirini kovalamıştır.

Bunlardan bazıları:
Salvador (1986) Oliver Stone
Eleni (1985) Peter Yelts
The Killing Fields (1984) Rolland Joff
One Man's War (1990) Sergio Tolede
The Uprising (1989) Peter Lilienthal
The Zookeper (2001) Ralph Ziman
The Quite American (2002) Philip Noyse
Hotel Rwanda (2004) Terry George

"Ateş Altında" filminin yönetmeni Spottiswood bir söyleşide, medya çalışanlarının kahramanlaştırıldığı öteki filmlerle ilgili ilginç açıklamalar yapmıştır.*

"Çekim çalışmalarımız bittiğinde (Costa Gavras'ın) 'Kayıp' filmini gördüm. Gene Peter Weir da 'Cehennemde Bir Yıl'ı** çekmekteydi.

---

* *Der Spiegel*, Sayı 437, 1983.

** The Year of Living Dangerously; Mel Gibson'un bir haber ajansı muhabiri olarak dönemin (1960) Endonezya'sında (Jakarta'da) Somoza rejimi sırasında gerçekleşen komünist darbe sırasında içine yuvarlandığı olayları anlatan film.

Schlöndorff'un 'Sahtekârlık'* filmini de benim filmin senaryosu bittiğinde gördüm. Bundan şunu çıkartabiliriz: Bu filmler bir anlık eğilimle, moda gibi ortaya çıkmış değillerdi. Çeşitli ülkeden yönetmenler, az çok birbirine yakın temalı filmler çekiyorlardı seksenlerde; neden? Çünkü bir şeylerin kokusunu almışlardı. Dünyanın kriz odaklarında uzun vadede bütün insanlar için bir tehdit oluşturabilecek şeyler oluyordu. Costa Gavras 'Kayıp'ı yapmasaydı da ortaya çıkacak bir eğilimdi bu anlayacağınız. Filmin büyük artısı ise, dünyada çok kimsenin ilk kez bu film aracılığıyla Şili'de olup bitmiş olaylar hakkında az çok bilgi edinmesiydi."

1982'de çekilen "Last Plane Out" (Son Uçak Kalktı) filmi de bu öbeğin içinde yer alır. David Nelson imzalı filmde kendini içsavaş kargaşası içinde bulan bir gazetecinin çevresinde gelişir olaylar. Ancak bu film, "Ateş Altında"nın aksine, Nikaragua'da, diktatör Somoza'dan yana bir tavır sergiler. Filmin kahramanı dik kafalı bir Texaslıdır. Somoza ile dost olduğu için Sandinistler onu CIA ajanı olarak damgalarlar. Ülkeden kaçmadan kısa bir süre önce Somoza adama (Cox) son bir röportaj imkânı tanır. Somoza suçu, Washington'daki komünist politikacıların üstüne atarak, iktidardan düşüşünün kabahatini Amerika'ya yükler. Muhabir Cox da bir sürü olaydan sonra ülkeyi terk edebilecektir. Bu kaçışta Sandinist bir kadın ile olan ilişkisi yararlı olur. Jack Cox, sonraki yıllarda, gerçekten de Amerika'da muhabir olarak çalışmıştır.

Latin Amerika zemininde geçen filmlerin içinde üzerinde durulmaya değer bir ad daha var: Kanada/İsviçre yapımı, Lea Pool imzalı film (1988), post travmatik etki denen, savaş ya da ağır olayların ardından ortaya çıkıp kişinin yakasını bırakmayan bunalımların üzerine kuruludur. Nikaragua'da korkunç olaylarla karşılaşmış olan Kanadalı gazeteci, "A Cors Perdu" filminde, Kanada'da ağır bir bunalımın içine sürüklenir. Kurtuluşu ancak hatırladıklarından kurtulmasıyla mümkündür. "Günlük hayatında, geri döndüğü ülkesinde, karşısına kâbus gibi görüntüler çıkıp durmaktadır adamın; görüntüler, vizyonlar Nikaragua kaynaklıdır, ama gazeteci, bu bunalımın kökeninin kendi yaşadığı toplumda olduğunu kavrar. Pierre sonraki foto röportajını öyle uzak ülkelerden birinde değil de, kendi ülkesi Kanada'da yapmaya karar verir. Bunun üzerine Montreal kentinin şiddet ve baskı etkisi yapan yapılarının imgeleri çıkmaya başlar ortaya: Otoban köprüleri, demir yollar, beton harabeleri ve kırık dökük camlar, plastik bir dünya.[12]

---

* Die Faelschung (Sahtekârlık), aynı adlı romandan Alman yönetmen Völker Schlöndorff tarafından (1981) sinemaya aktarılmıştır. Filmin başkişisi gazeteci olarak yollandığı Lübnan'da kimin ne tarafta olduğunun zor belli olduğu bir cehenneme düşer. Ajansı ondan yürek hoplatacak savaş fotoğrafları ve haberler beklemektedir. Lübnan'da çalışan, Alman asıllı bir kadınla tanışır, hayatı değişir.

12. Dominik Slapping "Zoom", Sayı 19; 1988, s. 23.

Salvador

"Salvador"da (1986, Oliver Stone), hemen bütün ihtilaflı bölgelerde, savaş içindeki ülkelerde gazetecilik yapmış olan Richard Boyle (James Woods) hayatının en derin bunalımını yaşamaktadır. Çareyi El Salvador'daki içsavaş huzursuzluklarından yararlanarak iyi bir röportaj yapmakta bulacağını düşünür. Arkadaşı, serseriliğe vurmuş, işsiz bir DJ olan Dr. Rock (Jim Belushi) ile birlikte El Salvador'un yolunu tutarlar. Ama daha hudutta askerlerin keyfi tutumlarıyla ve dirençleriyle karşılaşırlar. Onları rejim düşmanı yerine koyan El Salvador askeri yetkilileri kurşuna dizilmelerine karar verir. Öldürülmekten son anda kurtulmayı başarırlar. ABD'de Carter ile Ronald Reagan arasındaki başkanlık seçimi kampanyası olanca hızıyla devam ederken Boyle ile Dr. Rock başkent San Salvador'un yolunu tutarlar; orada kendilerini kanlı çatışmaların içinde bulacaklardır. Bu içsavaşta da cepheleri birbirinden ayırt etmek imkânsız gibidir. Dr. Rock uyuşturucuların ve fahişelerin peşine takılmışken, Boyle, gerici sağın, Reagan'ın seçim kampanyasından galip çıkacağından da emin olarak, gittikçe daha kaba ve insafsız davranan rejim karşısında, köylülerin, öğrencilerin nasıl insafsızca öldürüldüğünü görür. Kentin periferilerindeki atık yerleri öldürülen insanların cesetleriyle doludur. Cuntaya karşı çıkan Piskopos Remaro da öldürülmekten kurtulamaz Boyle'un kız arkadaşının erkek kardeşi hapishanede işkenceyle öldürülür, rahibeler, yardım kuruluşu temsilcileri de aynı akıbetle karşılaşırlar.

ABD'nin El Salvador'daki temsilcileri sessizdirler; TV yorumları alaycı, olayları çarpıtan tavırlar içindedirler. CIA desteği olmaksızın terör rejiminin ayakta duramayacağına kimse inanmak istemez. Boyle ABD'nin El Salvador'a yaptığı askeri yardımın kılıfını kavramakta gecikmez; bu yardımı meşrulaştıran açıklamalar gerçeği örtbas etmekten öteye geçmemektedir. Boyle iyi donanımlı askere karşı neredeyse umutsuz bir mücadele veren kurtuluş cephesi ile irtibat kuracaktır. Mesleğinin tutkunu foto röportajcı John Cassady ile birlikte Santa Ana'daki savaşın göbeğine gider böylece. Gerçek durumu yansıtan fotoğraflarla dünya kamuoyunun gözünü açmaktır niyetleri. Hükümet birliklerinin bir saldırısında Cassady ölür. Geriye tek bir hedefi kalmıştır Boyle'un: Sevgilisi Maria ile onun küçük kardeşini ülkeden çıkarmak. Sınırı geçip Kaliforniya'ya ulaştıklarında yeni bir politik gerçeklik ile yüz yüze geleceklerdir. Kadın ve kardeşi gerekli evraka sahip olmadıkları için sınırdan geri döndürülürler. Bu onların ölüm emri demektir.

Richard Boyle kurmaca bir figür olmayıp Oliver Stone'a El Salvador'da başına gelenleri bizzat anlatmıştır. 1980-81 arasındaki tarihsel gerçekler de biyografik anekdotlarla araya serpiştirilir.

Filmdeki Cassady rolü de sahici bir örneğe dayanmaktadır. Fotoğrafçı gazeteci John Hoglund o yıllarda El Salvador'da öldürülmüştür; şöyle demiştir Cassady: "Hakikati bulmak için yakınına sokulmalısın. Fazla yakınına sokulunca, üzerine gidersin bu sefer de."

Oliver Stone bu filmi "Platoon"dan önce çekmiş olduğu halde ondan sonra gösterime vermiştir. Hakikatin epey yakınına yaklaşan bir filmdir bu. Sarsıcı, cesur ve rahatsız edici bir politik gerilim. Stone burada ABD'nin Orta Latin Amerika politikasına göz ardı edilemeyecek bir eleştiri yöneltmiştir. Öte yandan tarihsel gerçeklere sadık kalmamakla ya da rahibelerin öldürülmesi gibi sekanslarda sinemanın göz alıcı anlatım tekniklerine başvurmakla suçlanmıştır. Uluslararası sinema basını, filmin (aynen "Platoon" gibi) siyasal yönden notunu "zayıf" vermiştir. Stone bilinçli antifaşist mücadeleye, silahlı ayaklanmaya gereken önem ve dikkati vermemekle eleştirilmiştir. Hollywood'un dışında İngiliz parasıyla ve düşük bir bütçeyle çekilen film, ister istemez spagetti westernlerinden tanıdığımız ucuz planlarla karşı karşıya bırakır bizi; hani Meksika devriminin operet sahneleri gibi bölük pörçük edildiği sahnelerle.*

Sinema Kuramları**

Politik sinema odağında sürdürdüğümüz arayışları burada noktalayıp Costa Gavras sinemasına geçmeden önce, yukarıda da belirttiğimiz gibi "sinema kuramları" alanından birkaç örnek sunmayı deneyeceğiz.

Bu kuram tartışmalarının sinema-gerçeklik kategorisinde yapılması, buraya kadar sürdürdüğümüz tartışmaların tamamen dışında bir bakış, bir perspektif sunması ilginçtir. Estetik bir araç olarak filmin gerçeklik, realite dediğimiz nesnel olgu karşısındaki onu yansıtma, hatta ona "el koyma" imkânları kuramsal bir alan oluşturmaktadır burada. Kuşkusuz Fransız Yeni Dalga'sının çıkış aracı *Chaiers du Cinema* dergisinden önce ve sonra yapılmış, saymakla bitmeyecek kuramsal tartışmanın içinden sadece birkaç örnektir burada sunduğumuz.

Bazin

Fransız kuramcı André Bazin sinema tarihini klasik-modern olarak ele alır. Orson Welles'in "Yurttaş Kane" filmine (1942) dek sinema klasiktir. Bazin'in klasikten kastettiği şudur: O döneme değin yönetmenler gerçekliğe müdahale etmişlerdir. Bu müdahale kurgu yoluyla olmuştur. Ayzenştayn, Abel

---

* *Fischer Film Almanach*, 1988.

** Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, İstanbul: Metis Yay., 2008.

Gance gibi yönetmenler anlatımlarında kurguyu ön plana çıkarmışlardır. Gerçekliği parçalayıp düzenleyerek gerçekliğin o muğlak yapısına müdahale etmişlerdir. Filmlerine kurgu yoluyla apriori (önsel) bilgiler yüklemişlerdir. Bazin'e göre muğlak bir yapıya sahip olan gerçekliğe müdahale etmek ve gerçekliğe apriori anlamlar yüklemek yanlıştır. Sinemada kurgu minimum seviyede olmalıdır. Yönetmen gerçekliğe biçim vererek, izleyiciye apriori anlamlar vererek izleyiciyi yönlendirmemelidir.

Bazin, sinema tarihi içerisinde Orson Welles'in "Yurttaş Kane" filmini modern sinemanın ilk ve en iyi örneği olarak değerlendirir. Welles muğlak olan gerçekliğe müdahale etmemiştir. Bunu alan derinliği ve plan-sekans yoluyla yapmıştır. Plan-sekans filmin gerçekliğini toparlamış ve filme aposteriori, izlerken ve izledikten sonra çıkartılacak anlamlar yüklemiştir. Yönetmen filme apriori anlamlar yüklemediği için izleyici gerçekliği bozulmayan filmi izleyip anlamı kendisi üretmek durumundadır. Böylece sinema, bu modern dönemde, gerçekliğin içkin belirsizliğinin ve gizeminin global bir biçimde açımlanmasını sağlarken, aynı pratikte kendi sanatsal özgünlüğünü de gerçekleştirmektedir. Çünkü alan derinliği, imajın yapısına, belirsizliği, çokanlamlılığı yeniden yerleştirmektedir. İşte bu nedenle Bazin, sinemanın doğasını bir gerçekçi sanat diye tanımlamaktadır. Bu anlamda Bazin, Rossellini'nin filmlerinin yanı sıra, Vittorio de Sica'nın "Ladri de Biciclette" (Bisiklet Hırsızları, 1947), Luchiano Visconti'nin "La Terra Trema" (Yer Sarsılıyor, 1948) filmleriyle İtalyan Yeni Gerçekçiliğini coşkuyla karşılamaktadır. "Stil farklılıklarına rağmen Yeni Gerçekçilik, Wells'te olduğu gibi, gerçekliğin muğlak yapısını filme yeniden kazandırmaktadır."[13]

G. Deleuze

Sinema tarihine klasik-modern diye bakan sadece A. Bazin değildir. Gilles Deleuze'de aynı bakışı paylaşır. "Deleuze'ün sinemanın modernizmini ele aldığı *L'image-temps* adlı kitabına İtalyan Yeni Gerçekçiliği'yle başlaması ve Bazin'in bu konudaki derin görüşünü selamlaması bir rastlantı değildir. Zira Deleuze *L'image-mouvement* (Hareket-İmajı) ve *L'image-temps* (Zaman-İmajı) adlı iki kitabında Bazin'in klasik-modern modelini miras alır ve bu ikilemi, kendi felsefi kavramlarının temelinde yeniden inşa eder."

Deleuze, klasik dönemi hareket-imajı kavrayışıyla değerlendirirken, modern sinema döneminde zaman imajının hareket imajının yerine geçtiğini düşünmektedir. Her iki dönemin özü kurgudur. Kurguya dayalı bu her

13. Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, İstanbul: Metis Yay., Kasım 2008, s. 104-139.

iki dönemde, seyirciye verilmek istenen her algı, onda tepkisel bir hareket uyandırmaya yöneliktir. Hareket imajının ya da öteki deyişle imgesinin belirleyici olduğu klasik dönemde, kurgu (montaj) bu algı ve tepki-devinim arasındaki ilişkiyi organize eden, düzenleyen bir mercidir. Deleuz'a göre, birinci dönem dediği klasik dönemde, kurgu, aslında, hareket algısıyla birlikte bir zaman-imajı yaratmayı amaçlamaktadır; kısacası kurgu, aslında, zaman-imajı açımlamak için yapılan bir operasyondur. Ne var ki bu işlemler, ikinci dönem dediği modern sinemadaki gibi doğrudan zaman imgesini hedeflemeyip bunu dolaylı bir sonuç olarak ortaya koymaktadırlar.

Kısacası Deleuze, klasik dediği birinci dönemin filmlerini dolaylı bir sonuç olarak bir zaman-imajı yaratan hareket sineması olarak anlamaktadır.

Bilindiği üzere klasik dönemde dört çeşit kurgu vardır:

a) organik (D.W. Griffith),
b) diyalektik (S. Ayzenştayn),
c) niceliksel (estetik amaçlı) (A. Gance) ve
d) yoğun (Ekspresyonistler) kurgu

Sonuçta klasik dönemde farklı sinema ekolleri vardır ama Deleuze bu ekollerin ortak noktası olarak kurguyu görmektedir. Sonuçta bu yöntemler, sinematografik imajları bir bütünlük içerisinde ilişkilendirerek, kurguyla oluşturdukları hareketi dolaylı olarak zaman imgesine de bağlayarak iki düzlemde de işlevsel olmuşlardır.

Oysa "zaman" modern sinema evresinde iyice dışsal, hareket imgelerinden yalıtılmış, doğrudan bir boyut olarak sunulur. Deleuze'e göre modern sinemada dünya ve insan arasında bağlantı kopmuştur; anlamlar belirsiz, davranışlar nedensiz ve amaçsızdır. Film kahramanlarının yerini, dışarıdan seyreden, tanık konumundaki kişilikler almıştır. Zaman kendini bu sinemada dolaysız sunmaktadır. Zaman kendini saf bir şekilde sunmakta ve klasik anlatı tarzı terk edilerek yerine, izleyicinin dünyayı seyre daldığı gezinti sineması konmaktadır.

J. Epstein, J.L. Godard

Bazin ve G. Deleuze'un klasik-modern bakış açısını kabul etmeyen ve sinema tarihini modern-klasik olarak gören J. Epstein ve J. L. Godard'dır.

Epstein'a göre sinema öykünmeci klasik dönemden modern döneme evrim yaşamamıştır. Sinema modern bir sanat olarak doğmuş ve öykünmeci (mimetik/taklit edici) klasik döneme doğru bir evrim yaşamıştır. Epstein'a göre sinema sanat olarak doğmuştur. Sanat olarak doğmasının sebebi kameradır. Kamera dürüst bir sanatçıdır. Epstein, Dziga-Vertov'un "kamera-göz"

tanımını paylaşır. Kamera nesneleri, olayları insan gözünün görebileceğinden daha derin bir şekilde görebilmektedir. Ağır çekim ve ışıklandırma ile gerçekliğin, bir göz algısının ötesine taşınan algılanabilir etkisi artmaktadır. Epstein sinemanın sanat olarak doğuşunu özel bir anlamda kullandığı "fotojenik" tanımıyla belirttiği bir niteliğe sahip olmasında görür. Fotojenik unsur olarak yavaşlatma, çekim (plan, sekans ölçekleri) ve ışıklandırma gibi imkânlar, gerçekliği bize bir gözden daha farklı düzlemlerde algılatmaktadır. Bu da gerçeklik ile sinema arasında yepyeni algı boyutlarının kurulabilmesi demektir.

Epstein çizgisinde Jean Luc Godard'ı görürüz. Godard da Bazin ve Deleuze'e karşıdır. Godard'a göre sinema, otonom (özerk) ikon-imaj olarak doğmuştur. Süreç içerisinde klasik olarak evrilmiştir. Sinemanın doğuştan ikon (plastik) bir gücü vardır. Ama bu güç Aristotelesçi geleneksel anlatım tekniklerinin ve ilkelerinin içersinde kaybolmuştur. Özellikle Hollywood sineması geleneksel anlatımı kullanarak sinemanın geriye doğru evrimleşmesine neden olmuştur.

J. Rancière

Bu iki kuram içerisinde (klasik-modern ve modern-klasik) devreye Jacques Rancière girmektedir. Rancière'e göre sinema kompleks bir yapıya sahiptir. Sinema paradoksal bir sanattır. Sinemanın doğasından gelen heterojen unsurların homojen birliği vardır. Sinema, Godard ve Epstein'ın vurguladığı gibi hem otonom (özerk) bir sanat olarak doğmuştur hem de Bazin ve Deleuze'ün belirttiği gibi Aristotelesçi "klasik öykünme" niteliklerine sahiptir. "Yani sinema, klasik öykünmeci, gerçekliği taklit edici anlatının yeni ikon-imaj gücü anlamında Aristotelesçi-modern bir sanattır." Klasik anlatı tarzındaki bir filmde ikon-imaj kaybolmamakta veya tam tersi olabilmektedir. Paradoksal bir sanat olan sinema bu iki unsuru içinde barındırmaktadır.

J. Mitry

Mitry'ye göre, Ayzenştayn'ın kuramı, kurgu düşüncesine aşırı bağlanmış olmasının acısını çekmektedir. Benzer bir şekilde, Bazin'in gerçeklik ve derinlik çekimi üzerindeki görüşleri göz alıcı ve paha biçilmezdir. Fakat onlar kendilerini onun tüm yazıları içine hapsetmişler ve kendilerini aşabilecek düşüncelere karşı soyutlamışlardır.

Mitry'ye göre filmleri ele alırken belli bir formül uygulamak yerine her filmi kendi içinde ve bağımsız bir şekilde eleştirmek gerekir. Kameranın kaydettiği çıplak sinematografik görüntü dünyanın bir benzeridir ve gördüğümüz doğa ile aynı şey değildir. Film görüntüsü temsil ettiği dünyanın üzerine

çıkamaz ve onun yanında yer alır. Yönetmen, bu çıplak sinematografik görüntüyü alır ve kendi dünya görüşü içerisinde, sinemasal anlatımı kullanarak görüntüyü anlamlandırır. Ve izleyicinin anlamlı bir şekilde bakmasını ister.

Mitry, hammadde olarak film görüntüsünü tartışması boyunca, izleyici olarak bizlerin hammaddeyi değil, tamamen biçimlendirilmiş filmleri seyretmemizi önerir. Film görüntüleri basit olarak başka birisi tarafından seçilen görüntüler değildir yalnızca. Aynı zamanda onlar tarafından filmsel dünya için düzenlenmiştir. Çıplak görüntünün, onun basitliği hakkında doğal bir duyumu vardır, çünkü o izlenmek için vardır; ancak sıralı görüntüler, tamamlanmış bir filmdeki görüntüler bir duyumdan daha fazlasına sahiptir. Onların bir anlamı ve amacı vardır. "Hayali" fakat film yapımcısı tarafından oluşturulmuş temsili bir dünya içinde bir rol oynamaktadır."

Yapısalcı-Göstergebilimsel Tepki: C. Metz

Altmışlı yılların içinde özellikle Metz, Fransa'da yapısalcı akımın ve semiyotiğin en önde gelen uyarlayıcılarından biri olarak film analizine yönelik "okuma, çözümleme" yöntemleri getirmiş, altmışlı yılların yoğun politik ortamında "içeriği" (mesajı) ikinci düzleme iten yapısalcı görüşleri özellikle soldan büyük tepkiler görmüştür. Sinema göstergebiliminin (semiyoloji) yaratıcısı Christian Metz, bu alandaki çalışmalarına 1960'lı yıllarda başlamıştır. Çalışmalarının amacı yapısalcı dilbilimin sağladığı olanaklardan yararlanarak sinemanın bir dile sahip olduğunu göstermektir. Semiyotik inceleme, yapısalcılığın ikinci evresinde, filmin de aynen bir edebiyat metni gibi bir "dil metni" sayılmasıyla bir anda akademik, kuramsal ilgi alanına girmesine yol açacaktır. Film, aynen bir edebiyat metni gibi kodlanmış bir dilsel metindir anlayışının önde gelen temsilcilerinden C. Metz, *film-gerçeklik* ilişkisini ikinci düzleme itip bir metin olarak filmin sözdizimsel, dilbilgisel, işaretsel yapı öğelerini ele alır.

C. Metz sinema dilini parçalara ayırmakta ve yeniden birleştirmektedir. Bir sonraki aşamada Metz, sinema, televizyon, çizgi roman, fotoroman ve fotoğraf arasındaki anlatımın yapısal (semiyotik) benzerlikleriyle bu benzerliklerin nedenleri ve nasılları üstünde durmuştur. Sinemaya bakışını semiyotik kodlar üzerinden şekillendiren Metz, kodları kültürel ve özgül kodlar* olarak ikiye ayırır. Kültürel kodlar o topluma aittir. Özgül kodlar ise sinemasal anlatımın unsurlarını kapsamaktadır. James Ray MacBean, "Sinema ve Devrim" adlı kitabında C. Metz'e sert eleştiriler yapmaktadır.

* Beatrix Schumacher, Gloria Behrens ve Leo. Borchard, *Filmische Avantgarde und Politischen Praxis*, Rowohlt: Gruppe Cinethique, 1973.

"Eski varsayımlar artık geçerliliğini yitiriyor ve birçok insan ilk kez sanatın ideolojik özelliklerini derinlemesine keşfediyordu. Sinemada özellikle iki anlayışa karşı çıkılmış ve bunlar ideolojik sonuçları nedeniyle kötülenmiştir.

Birincisi anlatının yapısal önceliği anlayışıdır; sinemanın öykü anlatmak için (filmin anlama yetisi sınırlarında) kullanımı, izleyicinin gerçekliğin yansıtılmasından kaçış eğilimlerini beslemesi ve edilgen izleyiciyi en az direnç gerektiren bir yola yönlendirmesi, bu nedenle de izleyici ile sinema arasında rahat, hatta haz verici, ama aynı zamanda da otorite kurucu bir ilişkiyi tesis etmesi nedeniyle eleştirilmiştir. İkincisi sinemasal imgenin gerçekliğin güvenli bir yansıması olduğu, kameranın yalan söylemediği anlayışının, aslında hâkim sınıfın statükoyu doğal, değişmez gerçeklik kılığında sunma ihtiyacına fazlasıyla uyduğu ortaya konmuştur." MacBean göstergebilimi, ideolojiden arınmıştır ve sinemayı sadece öykü anlatma olarak gördüğü için eleştirir. Sinemanın kitleleri pasifize ettiği, bireydeki otoriteryen kişiliği güçlendirdiği ve bunun sorgulandığı bir dönemde, yapısalcı göstergebilimsel analiz bu sorunları kendi dışına koyar. "Metz'in göstergebiliminin işleyişi öylesine yoğundur ki, kuramsal modelinin ideolojik sonuçlarına neredeyse dikkat edilmez." Metz'in çok az sayıda okuru sinemanın ünlü "gerçekliğin yansıması" olduğu, olması gerektiği talebinin ve argümanının, statükoyla olan ideolojik suç ortaklığı nedeniyle itibarını kaybettiği anda Metz'in neşeyle hem bu argümana hem de suç ortaklığına yeniden değer kazandırdığını anlayacak kadar onun retoriğinin yoğun ağını delmeyi başarmıştır. Çok az okur, anlatı sinemasının izleyiciyi statükonun otoritesine eklemlendirdiği ve böylece edilgenleşmesine neden olduğundan şüphelendiği sırada, Metz'in sinemayı basitçe filmin kodlarını sökme düzleminde bıraktığını kavrar. Çok az okur Metz'in durumu saptırarak filmin göstergebilimsel çözümlemesinde ideolojinin varlığıyla yüz yüze gelmeyi reddettiğini ve ideoloji, ne zaman önünde beliriverse kendi yöntembilimsel kabuğuna çekildiğini fark eder.

Sinema tarihi içinde ilk kuramcıları "biçimciler" olarak nitelendirebiliriz. İlk kuramcıların amacı, sinemaya bir sanat payesi vermektir. Sinema sanattır ve diğer sanatlarla eşit bir payeye sahiptir. Çünkü sinema, dünyanın anlamsızlığını ve kaosunu, bir ritim ve yapı içinde dönüştürebilmektedir. 1912-1925 yılları arasında sinemayı tiyatrodan ayıran birçok makale yayınlanmıştır. 1935 yılına gelindiğinde birçok eğitim kurumu sinemanın diğer sanat dallarından bağımsız bir kurum olduğunu kabullenmişti.

H. Musterberg

Hugo Munsterberg 1916 yılında yazdığı "Fotoplay: Psikolojik Bir Çalışma" adlı kitabında sinemayı estetik ve psikolojik olarak ikiye ayırır. Kameranın

teknolojik gelişimi ve toplumun bu aracı kullanma evrimi arasında bir bölünme söz konusudur. Munsterberg'e göre teknolojinin, bu yeni fenomenin yapısını oluşturduğunu ve toplumun bu yapıyı pek çok gerçek rolü oynamaya zorladığını düşünür. Teknoloji olmadan hareketli resimler olmayacaktır ve sinemayı var eden toplumun bilgi, eğitim ve eğlence isteğidir. Sinema zihne hitap etmektedir ve karmaşık yapılı cihazlar (kamera) resimlerin zihnin hammaddesi üzerinde işlevde bulunarak ilerlemesini sağlamaktadır. Sonuçta bunlar hareketli resimlerdir. Sinematik oluşumların tamamı zihinsel yapılmaktadır. Sinemasal anlatım zihnin çalışma yöntemi içinde gerçekleşmektedir. Film, dünyanın bir amacı değil, zihnin bir aracıdır ve onun temeli teknoloji değil zihinsel hayatta yatmaktadır.

R. Arnheim

H. Munsterberg çizgisinde R. Arnheim'ı görürüz. Arnheim'a göre sinema sanatı, bize maddenin temeli olarak geri döner. Munsterberg bu temelin, seyircinin psikolojik oluşumu olduğunu belirtir. Arnheim'a göre sanatçı gerçekliği temsil etmeli ve temsil ettiği şey ile izleyiciyi etkisi altına almalıdır. Film dünyayı simgeleyebildiği ölçüde sanat olabilecektir. Ve 1920'li yıların sessiz sineması sinema tarihinin en yüksek noktasıydı. Sesin kullanılmasıyla saf biçim parçalandı ve yapımcılar izleyiciye tam bir (birebir) gerçeklik sunmaya başladılar. Sesin sinemaya girmesiyle, sinema tiyatronun yerini tutan ve saflığını yitiren bir evrime yöneldi. Arnheima göre, sanatçı gerçekliği alır ve hayal gücünün yardımıyla kurgular. Bu kurguyu dünyaya gönderir. Böylece sanatçı ile tüketici arasında bir alışveriş olur. Sanatçı bu anlamda gerçekliğin dışında yer alır. Gerçekliği (olay ve nesneleri) genel karakterinden soyutlar.

S. M. Ayzenştayn

Gerçekliği parçalayıp düzenleyen ve sinemasında kurguyu ön plana çıkartan S.M. Ayzenştayn, "biçimci geleneğin" temsilcileri içerisinde yer alır. Marksist bir dünya görüşüne sahip olan Ayzenştayn'ın amacı, izleyicinin zihinsel oluşumuna müdahale etmek ve onu şekillendirmektir. Bunu yaparken de sinema ile özdeşleştirdiği kurgudan yola çıkar.

Ayzenştayn, uzun planlara karşıdır. Onun için kurgu, planların bir araya getirilip düzenlenmesi anlamına gelir, planlar arasında yaptığı kurgu ile izleyiciyi yönlendirmeye çalışır. Ayzenştayn'ın kurgu anlayışına diyalektik kurgu da denmektedir. Amacı, ilişkili olmayan iki planı birleştirip yeni bir anlam üretmektir. Diyalektik düşünme yönteminde varolan, A+B=C'yi, iki planı kurgulayıp, zihinde, seyircide oluşacak üçüncü bir sentez imgesi, bir algı yaratmaktır amaç.

Ayzenştayn'ın kurgu kuramı, Pavlov'un çağrışımsal psikolojisinin yansımalarını taşır (Şartlandırılmış bir köpeğin belli uyarımlarla belli tepkilere yönelmesi durumu). Ayzenştayn'ın kurgu düşüncesi, gene de Pavlov'un şartlı refleks anlayışının ötesine geçmektedir. Psikolog E. B. Titchener, bir anlam oluşturmak için en az iki duyunun gerekli olduğunu söylemektedir. Bu, Ayzenştayn'ın kurgu kuramı için açık bir mantıksallık sağlamaktadır.

Ama, Ayzenştayn'ın kurgu kuramı Pavlov'dan çok Jean Piaget'nin düşünceleriyle paralellik taşır. Piaget, genç çocukların iki uç durum arasında anlam ölçümünde bulunduklarına işaret etmiştir. [Lokanta vitrinine bakan bir çocuk yüzü-(A), Masada bir tabak makarna (B), anlam: Açlık (C)]

Ayzenştayn'ın da kurgulama tekniğinde uç planların çatışması ve yeni bir anlamın oluşturulması vardır. Ayzenştayn, zihnin diyalektik çalıştığına inanmaktadır. Zihin karşıt unsurlar arasında sentezler oluşturmaktadır. Filmin en yüksek anı, zihnin, filme enerjisini veren karşıt fikirlerin birleşimini yaptığı zamandır. Ayzenştayn'a göre sanat, algılamaları değiştirerek, davranış değişiklikleri yapabilir ve sinema kitlelerin bilinçlenmesi ve dönüştürülmesi anlamında Marksizme hizmet edebilir.

B. Balázs

"Biçimci geleneğin" önde gelen kuramcılarından Béla Balázs'ın yazıları "Film Teorisi" adlı kitapta toplanmıştır. Balázs'a göre, "sinema biçim-dil-konu durumu ile teknik biçim arasında gidip gelen doğal bir üründür. Ekonomik unsurlar sinemanın yeni konu arayışlarına girmesine neden olmuştur. Ancak bu konular (çocuk, doğa ve onun mucizeleri) yakın çekim ve kurgu gibi tekniklerden faydalanarak karşılanacaktır. Biçim-dil, bu teknikler ve dilin kendisinden meydana gelmekte, sinemaya uygun öyküler yaratmaktadır."

Balázs, sinemanın biçim-dilinin konu ile teknik biçim arasında gidip geldiğini ve birbirini tetiklediğini öne sürmektedir. Ona göre sinema 1920'li yıllarda tam bir olgunluğa ulaşmış ve altın çağını yaşamıştı. Balázs, sinemanın devrimci bir potansiyel taşıdığını ve toplumu dönüştürebilecek bir gücü olduğunu savunuyordu. Toplumun dizayn edilmesinde sinemanın gücünü önemseyen Balázs'a göre sinemaya özel bir önem verilmesi gerekiyordu. Bu anlamda kuramcının Sovyet devrimini yapanların bakış açısından etkilendiğini düşünebiliriz. Ona göre yönetmen, gerçekliği kendi deneyimleri içinde dizayn eder ve bunu kitlelere sunar. Bundan dolayı sinemasal hammaddenin oluşumunda yönetmen tek belirleyici olmaktadır. Balázs'a göre sinemasal görüntülerin hepsi kültüreldir ve yönetmen kendi dünya görüşü içerisinde bu görüntüleri dönüştürebilir. İzleyiciye gerçekliği çok farklı boyutlarda verebilir. Marksist bir kuramcı olan Béla

Balázs, anlam ve doğruluğu doğada değil de insanda görür. Bundan dolayı anlamı üretecek olan yönetmendir.

W. Benjamin

Ünlü Yahudi asıllı Alman düşünür Walter Benjamin, "Teknolojik Röprodüksiyon Çağında Sanat Eseri" adlı, otuzlu yıllarda yazdığı yoğun ama kısa metinde, teknolojiyle birlikte sanat eserlerinin o bir kerelik izlenmesinin (dinlenmesinin) artık geride kaldığını belirtir. Çoğaltılabilen sanat eserleri izlemede, algılamada yepyeni yollar açmışlardır. Daha önce "kontemplatif" dediği "içe bakan", sanat eseri karşısında yaşanan birebirlik duygu, algı, yerini tekrarlanabilir izlemeye bırakmıştır.

Sanat eseri bir "aura" (hale) içindedir ve bu hale sanatın etkisini insanın ruhuna, içine yayar. Oysa artık sanat eseri karşısına geçip bu "aura"yı yaşamanın yerine, çoğaltılmışlığın yeni durumu geçmiştir. (Plakla tekrar tekrar dinlenen icralar, fotoğraf, röprodüksiyon resimler, vb.)

Benjamin bu gelişmede sinemaya ayrı bir yer tanır ve sinemanın (hareketli görüntünün) çoğaltılabilirliğiyle kitlelerin devrimci hareketine yepyeni katkılar olabileceğine işaret eder.

Sinema kuramı başlığı altında verdiğimiz örnekler, bir kez daha tekrar etmek gerekirse, buzdağının tepesi bile değillerdir. Özellikle az önce sözünü ettiğimiz gibi, 1970'li yıllarda "postyapısalcı" dediğimiz evrede, film bir edebiyat metini gibi, bir "metin" olarak anlaşıldığında sinemanın akademilere doğru hızla bir yükselişi de gerçekleşti. O zamana kadar akademi dışı alanda özel bir estetik ilişkiler bölgesi oluşturan sinema, akademik kuramlarla, yöntemlerle, hatta birbirini izleyen akademi içi bölümlerle "bilimsel" çalışmaların alanına girmeyi başardı.

Postyapısalcı bu evrede, Christian Metz, Roland Barthes vb örneğinin aksine, yapısalcı, göstergebilimci yaklaşımlara, psikanalitik ve tarihsel boyut da eklenmekte gecikmedi. Yetmiş beş sonrası analizler, göstergebilimsel, psikanalitik ve tarihsel düzlemde hareket ederek bizde de önemle akademik incelemelere destek oldular. Özellikle başta Yeşilçam filmlerinin tipik olanları olmak üzere, bu konuda ilginç çözümlemeler yapılmıştır.

Costa Gavras ve Politik Sinema

Costa Gavras Kimdir?

Costa Gavras (Constantinos Gavras) 12 Şubat 1933'te Loutra Iraias'ta (Yun.) dünyaya geldi. Yunan-Fransız sinema yönetmeni, senaryo yazarı olarak tanınan Gavras, kimi filmlerde rol de almıştır. Genel bilgiler, yönetmenin, "politik angajmanlı" filmlerin yönetmeni olarak tanınmış olduğunu söylemektedir. Uluslararası sinema alanında adını duyurmuş bir yönetmen olan Gavras, özellikle "Z" filmiyle geçen yüzyılın ikinci yarısının başlarında dikkatleri üzerine çekmiştir.

Atina ve Paris'te öğrenim gördükten sonra yönetmen asistanı olarak sinema dünyasına giren Gavras, Berlin Film Festivali daimi jüri üyesi olup ülkemizde de sinema etkinliklerine katılmıştır.

Filmografisi

Une singe en liver/Kışta Bir Maymun (Yrd. Yönetmen)
La Baie des Anges/Sarışın Günahkâr (Yrd. Yönetmen)
Les Felins/Kediler (Yönetmen-senarist)
1969 - "Z" (Yönetmen-Senarist)
1972 - Êtat de Siège (Görünmeyen İsyan)
1975 -Section Special
1979 - Monsieur Klein (Mister Klein) Senaryo (Yön: Joseph Losey)
1982 - Missing (Senarist [Uyarlama] – Yönetmen)
Le The au Harem des Archimedes (Prodüksiyon)
Conseil de Famillie (Yönetmen-Senarist)
1988 - Betrayed (Yönetmen)
1989 - Music Box (Yönetmen)
1997 - Mad City (Yönetmen)
2002 - Amen (Tiyatrodan uyarlama senaryo ve yönetmen)
2005 - La Couperet/Balta (Yönetmen-Senarist)

2006 - Mon Colonel (Senarist)
2009 - Eden is West (Yönetmen-Senarist)

Costa Gavras Sineması Üzerine Bir İlk Genelleme

Costa Gavras sineması tipik diyebileceğimiz örneklerinde (bir belgesel-kurmaca düzlemine geçmemek için) bir tür "olmayan ülke" imgesi içine yerleştirir konusunu. Bu da temayı (tartışılacak düşünceyi) genelleştirme kaygısına işaret eder. Tarihsel bir ana ve verili bir ülkeye (devlete ve politik kadroya) ait olan politikanın, iktidarın ve onun somutlaşması, ete kemiğe bürünmesi, dünyamızın bir yerinde, pek de uzak olmayan bir tarih kesiti içinde gerçekleşmiştir. Filmin adını ilk anda koymadığı bu yer, "politik sahne", dünyanın herhangi bir yerindeki seyirciye epey uzak, tersine (Yunanistan'daki cunta olayı gibi), örneğin bize ve özellikle de Yunanistan halkına çok yakın olabilir. Ama genellikle filmin gerçekleşmesi aşaması ile olayların geçiş dönemi arasına belli bir zaman süresi girer. Faşizm odaklı "Amen"de, bu zaman aralığı, yaklaşık altmış yıl kadardır. Dünyanın belleğine çoktan yerleşmiş, belki de genelde olduğu gibi unutulmuş, dahası unutturulmuş bir olay olabilir bu. Dahası, sahicilikten koparılmış, bütün açıklamaları çarpıtılmış, yalan yorumlar ve açıklamalar denizinde bulanıklaşmıştır belki. Sinemanın bir görevi de en başta bu hafıza silme mekanizmasının etkilerini ortadan kaldırmaktır.

Demek ki, Gavras, seyircinin olaya ve onun yaşandığı zamana olan yakınlık ve uzaklığını kabul ederek, seyirciden bir ön bilgi, bir az çok haberdar olma hali talep etmektedir. Bu anlayışın sonucu ilk anda aklımıza gelebilecek cevabı zorlar: Bildiğiniz ya da bildiğinizi sandığınız o olaylar (darbeler, cuntalar, faşizan uygulamalar, onlara verilen destekler vb) üzerine ne kadar düşündünüz? sorusudur sıradaki soru ve bu sorunun cevaplarından birinin ya da birkaçının peşine takılır film.

Gelgelelim, olayın yeniden önümüze getiriliş aşamasında, filmde, Gavras sinemasında tayin edici bir adım atılır. Olay nerede, ne zaman, seyirci anına ve yerine uzak ya da yakın, geçmiş olursa olsun, "kendiliğinden" kendini var etmemiştir.

Olayların, kriminal diliyle söyleyecek olursak, failleri vardır. Daha doğrusu, faşizm, cunta, baskı, işkence, soyut, kavramsal tanımlamalardır; bunların gerçekleşmesi için "insana" ihtiyaç vardır. Heidegger'in deyişiyle, insan şeyleri zamanlaştırır. Kavramsal, soyut ne kadar tanım varsa, hayata geçmek için insana, daha farklı bir çağrışımla, "bireye"; ve de onun toplumsal bağlamdaki tepkileri ve varoluşa cevabı anlamındaki "kişiliğe".

Kritik bölge de buradadır. Tarihsel olayın soyut, kavramsal tanımları ile birey arasındaki etkileşimi tek yanlı gizleme sorunudur bu. Kültür endüstrisi-

nin üretimi, bireyin ve çevresinin yaşadıklarını tamamen fonlaşmış, edilgen, her an yerine başka bir olayın geçebileceği bir olaylar zinciri içine yerleştirir. Örneğin gösterilecek olan bireyin gözü pekliği, fedakârlığı, kahramanlığıdır ya da trajedisi; seçilen ölü bir tarihsel fondur: Faşizmin hâkim olduğu bir fon ya da bir kasabanın yolunu şaşırmış şerifi, suça bulaşmış resmi görevlileri, ama dikkatler artık sadece maruz kalanlar ile failler arasında donacaktır. "Z" örneğinde olduğu gibi bizi faşist cuntanın müdahale nedenleri ve felsefesi, topluma bakışı üzerinde düşündürmez böyle bir sinema.

Birey ve birey grupları aracılığıyla, şiddetin, güç ve tahakküm uygulamalarının olgusallığı, öteki deyişle, tezahürün ancak birey/insan üzerinden sinemaya yansıması (bunların hemen gerisindeki kurumlaşmaların) ve daha kapsayıcı ekonomik sistemin (kapitalizm) rastlantısal olmayan, yasa karakterine doğru (somuttan kavramsala doğru) gidişi seyircinin zihninde kurma ve kurmama amacı, sinemayı "politik" kriteri üzerinden genelde ikiyi ayırabilir öyleyse. Bireyden, seçilen tipik/atipik olaylardan gerideki sistemik düzleme doğru seyirciyi taşımak politik iddialı her sinemanın temel sorunudur. Bireysel eylemleri büyük, soyut sistemden koparıp sunmak ise zaten bütün bir kültür sanayiinin ve ana akım sinemasının bilerek içinde dolaştığı tuzaktır. Bu iki büyük düzlem arasındaki bağı, tarihsel olayları ve onları kapsayan, etkileyen, yönlendiren elle tutulmaz, soyut mekanizmaları (sistem, devlet, kurum, organizasyon vb) sinemanın araçlarıyla bütün sahiciliğiyle yansıtmak mümkün müdür? Gavras sineması bu imkânı bulmaya ve kullanmaya yönelmiştir. Bu arayışta sinemaya "politik gerilim" tanımlı bir alt türün en iyi örneklerini sunmuştur. Bu bağlantının içine yerleştirilebilecek bir soru da şudur:

Costa Gavras "tarihsel, özel, rastlantısal" bir sistem arızasıyla karşı karşıya bulunduğumuz yanılsamasını nereye kadar yanılsama olarak teşhir edebilmiştir? Sistemin (kapitalizmin ve varyasyonlarının) her an her yerde, farklı tezahürlere bürünerek, sözgelimi faşizmi tekrar (bireyler) üzerinden sahnelemeyeceğinin garantisi var mıdır?

Gavras sineması bu soruyu sordurabiliyorsa bile yeter. Cevap seyircinin rahatsızlığını artıracak bir düşünme edimi içinde aranacaktır seyirci tarafından. Seyirci gördüğü ile kendi dünyasının benzerliklerini karşılaştıracaktır. Ve en başta: Birey olarak hangi katılmama dirençlerini gösterebileceğini.

Costa Gavras (ve bu çerçevedeki yönetmenler de) o da sen olabilirsin ya da: sen de o olabilirsin hatırlatmasıyla bir ahlaki sinema yapıyorlar demektir. Seyirci, filmde karşısına çıkan tarihsel-zamansal olayın ilk başta herhangi bir yer oluşuna, bir tür kurmacanın güvencesi içine sığınamaz, sonsuza kadar genellemeler içinde dolaşıp gerçek hayatta işlerin pek de o kadar

kötü gitmediğini düşünemez bu filmlerde. Olup biten son tahlilde gene de yerkürede, "burnumuzun dibinde", birkaç on yıl gerimizde kalmıştır o kadar. Somuttur, gerçektir ve tekrarlanabilir: Ve tekrarlanacaksa, gene bireyler işbaşında demektir. Ve "sen" neyi seçersin o durumda?

Genel, Soyut Kavram Olarak İktidar ve Tezahürü

Politika da, iktidar da, sıkça değindiğimiz gibi, üst kavramlar olarak geneldirler. İktidarın kurumları, gücün tezahürü ise bireyseldir. Öteki deyişle soyut geneli somut, ette kemikte duyulan fiziksele çeviren insandır. (Bireykişidir.) Tarihte çoğu zaman, iktidarlar, tikel kişilerin eline verilmiş birer erk olarak kendini gerçekleştiren ancak işleyişindeki tanım ve örgütlenme tarz ve biçimiyle soyut olan bir mercii temsil ederler. İktidar (politik güç temsili), politikaları ortak çıkar ve güç grupları ile bir uzlaşma yaratmak suretiyle kurar –kaldı ki bu uzlaşma, kişilerin özel çıkarlarının ve bunlara bağlı eylem ve tepkilerinin karşı çıkarı temsil eden kitlelerin eylem ve davranışları ile etkileşiminin sonucunda oluşmuş bir uzlaşma, bir sentezden başka bir şey değildir. Karşıt çıkar gruplarını içeren toplumun (yani sınıflı toplumun) bütününü temsil etme iddiasındaki iktidar (politik temsilin meşru ya da gayrimeşru temsili), bir yapı olarak yine bu total toplum içerisinde çıkarları dengeleyen, nesnel bir diyalog yoluyla tahsis edilmiş, toplumun bütün üyelerini tatmin edecek, herkesin isteyebileceği bir geleceğe dair programın uygulayıcısı değildir; kendi kendinin amacı olup çıkmıştır artık.

Bir kez daha altını çizmek istersek: Hangi tanım altına çekersek çekelim, sistemin (zihinsel faaliyetleri de içine almak üzere) fizikileştiği yerde (fiziki şiddet, kaba kuvvet, manipülasyon, ideoloji üretme, ideolojik aygıtları işletme vb), doğrudan öne çıkan, "Z"te gördüğümüz politikacıya ölümcül darbeyi vuran sıradan insan gibi ya da dolaylı eyleyen (film yönetmeni, medyatik eyleyenler vb gibi) yan yana ya da karşı karşıya gelen "bireydir" (kişi, dolayısıyla da kişiliklerdir). Bireyi bu bağlamda, doğrudan sistemin mekanizmalarını işleten aracı olarak görmek mümkündür.

Costa Gavras sineması reel politikanın ihtiyaçlarının hizmetçileri, uygulayıcıları olan ve olmamaya direnen "kişilikler" üzerinden politik angajmanlı, gerilimli, zorlarsak, traji-komik ürünler vermiştir. Onun kişileri, kırkların, ellilerin ABD merkezli çalışmalarda Horkheimer'in, Fromm'un, Adorno'nun vb tanımlamaya çalıştıkları "otoriteryen kişiliğe" eklemlenebilecek bir cevap gibidir. *Gavras direnen ya da direnmeyen uygulayıcıların psikanalitik çözümlemeleriyle doğrudan ilgilenmez: Sistem uygulayıcısı ile buna direneni karşı karşıya getirir. Gavras bu "uygulayıcı kişiyi/bireyi", politik ekonominin bağlamı içinde görür gibidir. Bu bağlama isteyen psikanalitik bir boyut ekleyebilir.*

İktidarın örgütlenme biçimi, silahlı erk ve ekonomik yapıdan kaynaklanan güç merkezleri ve bunlara eklemlenen her "birey", sürekli bir etkileşim, gelişim ve birbiriyle rekabet, birbirine baskı halindedir; bu da toplumun kendisiyle mücadelesi anlamına gelir; anonim ve iktidar dengeleri değişen bir yapı olarak modern toplum, hem bu yapıya, kazanç düzenine karşı mücadele eder, ettirilir ya da etmesi için manipüle edilir, hem de tüm güç odakları, sermayedarlar, şirketler ve emeğini satanlar, birbiriyle rekabet eder. Bu her alanı ve herkesi tahakküm altına alan, baskılayan yapı, söz konusu etkileşimin belli koşullarında merkezi güç odaklarına dönüşmeye yönelir: Sermaye ve üretim aracı tröstleri ya da askeri cuntalar.

"Z" (Ölümsüz)

Yıl 1955, Başbakan Karamanlis, ancak parlamentonun kontrolü kralın ve danışmanlarının elinde. Ordu da kralın yanında. CIA'nin kontrolündeki gizli servis, paramiliter militanlar ve aşırı sağcı gruplar hükümeti zorlayıp duruyor. 22 Mayıs 1963'te Atina Üniversitesinde tıp profesörü olan, aynı zamanda sosyal demokratların milletvekili Gregorios Lambrakis Yunanistan'a Polaris füzelerinin yerleştirilmesine karşı bir barış konuşması yaptıktan sonra saldırıya uğruyor. Bir kamyonetten indirilen ağır bir darbeyle beyin kanaması geçirip 3 gün sonra ölüyor. 21 Mayıs'ta hükümet, bir jandarma subayının oğlu olan deneyimsiz genç yargıç Christos Sartzetakis'i olayı araştırmakla görevlendiriyor. 1964'te liberal-sosyal demokrat PapAndréu partisi iktidar oluyor. 1967'de Yunanistan'da askeri darbe gerçekleştiriliyor. Suçlanan 5 general 1968'de serbest bırakılıyor. Gavras filmi önce öldürülen milletvekili Lambrakis üzerine kurmayı düşünmüş, Albaylar cuntasının darbesinden sonra, ağırlığı savcıya kaydırır.

"Z" Cannes ve ABD'de ödüller kazanan bir film. Costa Gavras ve George Semprun, yıllarca ülkelerinde gerçek sorunların kıyısından kenarından geçen sinemaya büyük bir dönüşüm yaşatmış, darbelerin, cuntaların dizi film gibi birbirini kovalayacağı bir dönemin (Yunanistan, Şili, Arjantin, Türkiye, vb) hemen başında (1967) seyirciyi can damarından yakalamışlardır. Sinemanın yerleşik, alışıldık, geniş kitleleri yakalayan estetik araçlarıyla "aykırı" doğru bir siyasal tavır alma yolunda ilk büyük örnektir "Z". Elbette bu popüler sinema-auteur sinema arasındaki sinemaya, militan politik sinema yandaşları eleştirilerini yöneltip durdular o gün bu gün. Yönetmenin ve senaristin, gerçekliği yüzeyselleştirdiklerini, yıldız-kültünü (Yves Montand, J.L. Trintignant, I. Papas, vb Gavras'a destek için bu filmde oynamışlardı) gerektiği kadar önemsemediklerini eleştirinin merkezine oturtmaya çalıştılar.

Semprun'un, politik estetiğin en önemli sorununa bu eleştiriler bağlamında mealen şöyle değindiğini bir kez daha hatırlatalım: "Zaten politik duruşu gerektiği gibi doğru olan (sınırlı sayıda) alımlayıcıya mı yöneleceğiz, yoksa sinemanın budalalaştırdığı büyük yığınlara mı? İkincisine 'evet'se, ticari sinema üzerinden ne yapabileceğimizi düşünmek zorundayız. Biz zaten ikna olmuşların tekrar kanaatlerini doğrulama adına film yapmak istemedik. Dolayısıyla 'Z' "Politik Gerilim"in doğum belgesidir."

Otoriteryen Kişilikler Yıkıcı Sistemin Hizmetinde ya da Uyanmanın Kâbusu

Gavras sinemasının bütününe bakıldığında kendini ele veren ortak bir düşünce, bir cümle var diyebiliriz. Başka hiçbir yorumda rastlamadığımız bu filozofik, ontolojik olguyu, biz "otoriteryen" kişilik bağlamında tezimizin temel söylemlerinden biri olarak gördük. "Politik Sinema" mı, "Politik Gerilim" mi tartışmasının ötesinde, reel durumlara parmak basış şeklinin benimsenmesi ya da eleştirilmesinin ötesinde, istisnasız "bireyin, tekin olaylara kadar farkında olmadığı ya da bilerek bilmezlikten geldiği bir mekanizmaya çarpması, kurban ya da bir an uyanan olması tema'sı, onun sinemasının özündeki bir filozofik soruna işaret ediyor.

Burada filmin kişisi ile seyirci arasında yönetmenin/senaristin hedeflediği ilişkinin kurulduğunu düşünebiliriz. Seyirci, aynen insafsız gerçeğin kıyısından köşesinden farkına varan, kendini işlenen suçların dışında tanımlamaya çalışan ve dünyanın bütünüyle bu kadar rayından çıkmış olmaması gerektiğini düşünen ("Z", "Amen", "Missing" kişileri gibi) bireyin (o kişinin) yerinde olsam nasıl bir kişilik temsil ederdim, edebilirdim? sorusunu kendine sormadan edemez. Ama asıl ve tam da bu noktada "ucu", sonu açık film, işlevini yapmaya başlar. Uyanmak, gerçeklik ile burun buruna gelmek, bireyin hem ortak suçlu olarak (bilerek/bilmeyerek; isteyerek/istemeyerek) hem de yargılayıcı olarak belli bir konumda içine düştüğü açmazı fark etmesi demektir. "Amen"deki mühendis, doktor bu uyanma-sorumluluk-bocalama-cesaret ve vicdan, suç ortaklığı algıları içinde kendi kendine bir sürü yorum yapıp durur: O büyük bocalamanın ve farkında olmanın geri tepmesidir bu "bireye". Sistemin iktidar ve gücünü birçok psikolojik-sosyal nedenle (statü/itibar) paylaşmaya hazır "otoriteryen" kişilikten ("Z"teki sağ militanlar örneğin) farklı olarak, sözgelimi "Amen"in kişileri, aynen Nazi partisine bildiriyle destek veren Alman Katolik kilisesi gibi[1], seyirciye sayısız "insan olma" sorusu sordurmaktadırlar.

Öyleyse tipik Gavras sineması, filmler üzerinden "uyanmaya" çağırıyorsa seyirciyi, uyanmanın o korkunç mekanizma karşısındaki çaresizliğini ve

1. Elke Kruttschnitt, *Bloch ve Hıristiyanlık Üzerine*, Grünewald, 1993, s. 72-74.

direnmenin tek olarak imkânsızlığını da hatırlatıyor olabilir. Kişinin gerçeği iyi kötü fark etmesi, öğrenmesi, onun varoluşunu sorguya çekmeye davet edildiği andır da bu sinemada.

Tarihsel Gerçek

Vasilis Vasilikos'un gerçeklere dayanan romanı "Z" sol muhalif politikacı Grigoris Lambrakis'in Selanik'teki, 1963 Mayısı'nda öldürülme olayına odaklanmıştır. 1963 Mayısı'ndaki bu olaylar üzerine dava açılmış, olay "Lambrakis Davası" olarak 1966'dan sonra belgelere geçip kalmıştır. Christos Sartzetakis, gözünü budaktan sakınmayan, cesur savcı olarak dava ile birlikte ünlenecektir. 1985-89 yılları arasında da devlet başkanlığı yapacaktır bu bir zamanların genç savcısı. Gavras projeye yöneldiğinde, (1972) endişe ve korkusundan kimse bu projede çalışmaya yanaşmamıştır. Sonunda Eric Schlumberger ve Jacgues Perrin kendi firmalarını kurarak filmin yapılmasına imkân vermişlerdir. Ayrıca Costa Gavra, Yves Montand, Jean-Louis Trintignat ve Irene Papas projeyi desteklemişler, çok düşük bir ücretle filmde rol almışlardır. 1963'te Lambrakis Gençlik Hareketi'nin kurucularından ve başkanı Mikis Theodorakis de filmin müziklerini üstlenecek, "Z"in müziği yetmişli yıllar boyunca Yunanistan dışında da solun ağzından düşmeyecektir.

Film

Askeri diktanın ve krallığın hâkim olduğu bir ülkede (adı verilmese de Yunanistan'da) demokrasi gittikçe çiğnenmektedir; komünistlere yönelik tahammülsüzlük had safhadadır.

Pasifist (ılımlı) bir muhalefet grubu, ünlü bir üniversite profesörü, milletvekili ve NATO aleyhtarı olan politikacıyla bir toplantı düzenler ve toplantı sonunda yollara barikat kurulup profesörün yolu kesilir (Yves Montand). Adam öldürülür. Askerler ve hükümet cinayeti kaza diye örtbas etmeye kalkar. Genç bir savcı (Jean-Louis Trintignant) işin peşini bırakmaz.

Ne var ki, cinayeti örtbas etme çabaları sürüp gider. Subaylar savcı tarafından sorgulanıp suçlansalar bile sonunda askerler iktidara el koyarlar. Davaya kanıtlar sunan genç gazeteci bile kendini hapiste bulur.

Filmin jeneriğinde: "Gerçek kişi ve olaylar ile örtüşme amacı taşınmıştır" gibi bir hatırlatma ile karşılaşırız. Gerçekten de olayların geçtiği yer 1967 Yunanistan'ıdır, yani askeri darbeden hemen önceki Yunanistan.

Cunta filmin sonunda, akla gelebilecek her türlü musibeti yasaklar: Uzun saçlar, mini etekler, içilen biradan sonra bardağı fırlatmak, Sophokles, Tolstoy, Euripides, Dostoyevski, grev, muhalif basın, pop-müzik, Beckett, Ionesco filmin bitişini ironik, kinik bir boyuta çeker. Film de, hafif, ince bir

kurmacayla gerçekliğin buluşturulduğu bir anlatım tutturur; gerilimin, acı güldürüye bile yer açtığı bir anlatım at başı gider.

Film, "Amen" filminde de olduğu gibi "parazit ile mücadele" temalı bir sunumla başlar. Yine bir hijyen görevlisi, "Amen"in ilk sekansındaki gibi, ancak bu sefer küf paraziti üzerine askerlere bilgi vermektedir. İşaret edilen nokta aynıdır; yılanın başı küçüklükten ezilmelidir, yoksa, küf yayıldıktan sonra hem iş zorlaşır hem de ev sahibi organizma harap olur. Sunumun sonunda sözü alan komutan anarşistleri, komünistleri, barışçı pasifistleri bu küf ile özdeşleştirerek "gücün", yani devlet makinesinin korunması için bu unsurların yok edilmesi gerektiğini anlatır.

Senaryonun ayna/simetrik karakteri, yani temanın dinamiğinin işlemesine izin veren figürü barışçı, sol demokrat bir partinin eski doktor olan başkanıdır. Söz konusu parti Nato programı ve saldırgan iç-dış politikaya karşıdır. Parti oldukça provakatif bir ortamda bir toplantı gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Önce anlaştıkları salondan atılırlar, yeni bir yer bulurlar, bürokrasi yoluyla önleri tıkanmaya çalışılır. Nihayet bir yerde gerçekleştirirler toplantıyı. Etraf oldukça gergindir, gerici, muhafazakârlardan oluşan insan güruhu toplantıyı sabote etmeye çalışır, açıkça saldırıda bulunurlar, polis ise oldukça pasiftir. Başkana vururlar, yine de içeri girip konuşmasını yapar başkan. Konuşma hoparlörden sokağa yayınlanmaktadır. Bu konuşma ve doğrudan dışarıdakilere

Başkana saldırıyı düzenleyen grubu azmettiren kişiler devlet ve askeriyede kıdemli şahıslardır. Söz konusu grup gizlice toplanan ve alt-orta sınıf çalışan, işsiz, esnaf kesimden insanlardan oluşan, bir tür din-millet temelli sağ gruptur. Bu grubun üyeleri işlerini devam ettirmek için, örgütlenmenin başları tarafından kayırılabilmek için ya da tehdit ile, belki de yapacak daha iyi bir işleri olmadığı için oradadırlar. Örneğin kamyoneti süren şoför –olaydan önce kamyonetin arkasındaki arkadaşıyla bir barda içki içip sarhoş oldukları ve kimseye suikast yapmadıkları ifadesini verir– arabasının borçları yüzünden sıkıştırılır. Muhafazakâr yapının eylemi sıradan vatandaşın gündeliğine sızmıştır, öyle ki, şoför bu olaydan, üstü kapalı da olsa, çevresine bahsetmekten çekinmez. Bu küçük insanların bu sol parti üyeleri hakkında ne düşündüğü filmde üzerinde durulan bir konu değildir, onlar yalnızca yaşamaya, biraz da iyi yaşayabilmeye devam etmek için üzerlerine düşeni yapmaya, verilen fırsatı kullanmaya hazırdırlar.

Olayın üzerine giden savcı esasen sistemin kendi ürettiği bir unsur olup temsil ettiği yasalar sistemin kendisinin rotasyonunu korumak için, sistemin işleyişini, dolayısıyla kendisini tanımlayan kurallar bütününü temsil etmektedir. Savcı, devletin kendi kendisini denetleme potansiyelidir. An-

cak tüzel kişiler bünyesinde varlık kazanan soyut bir kurum, bir anlaşma mekanizması (Toplum Sözleşmesi, Rousseau; Leviathan; Hobbes vb) gibi görünen ve yasalar ile düzenleneceği var sayılan "devlet", aslında tek tek, tikel kişilerin toplamıdır ve bu kişilerin kendilerini içeriye tıkmaları, Ergenekon davasında olduğu gibi, devletin kendini tasfiyesi etmesi beklentisi çelişkili bir durumdur. Nihayetinde yargılanan şahıslar, yani devlet kurumunun yürütme organizasyonlarından en esaslısı olan ordunun (devletin fiziksel varoluşu silahlı güçten başka bir şey değildir aslında) başındaki insanlar işler sıkışınca (zaten kendilerinin tekelinde olan) yönetime el koyarlar. "Z"in savcısı söz konusu devletin (toplum ve kurumlarının) tarihsel gelişim çizgisinde geldiği (belli, tanımlanabilir) bir noktayı (sistemin görece tıkanmasını) ve bunun kaçınılmazlığını kavrar bir konumda değildir; devletin kendi soyut yapısını belirleyen kurallar ve ilkelere bağlılığıyla, bu normlar düzlemi ile devletin fiziksel varoluşu arasındaki bozulmuş dengeyi (yeniden?) rayına oturtulabilmesi imkânını temsil eder. Tüm suçluları da ortaya çıkarır hakikaten, zanlıları ve azmettirenleri, gizli yapılanmayı, saldırının biçimini açıkça ortaya koyar, devlet kendi yasalarına, dolayısıyla toplumuna karşı suç işlemiştir; ya da zanlılar da sıradan vatandaşlar olduğundan, toplum kendine karşı suç işlemiştir, işlemektedir. Söz konusu savcının bir "kahraman" olması pek mümkün değildir filmde, o ancak sistemde tanımlı bir potansiyeli ve sistemi koruyucu olması beklenen bu tür potansiyellerden birinin gerçekleşme imkânıdır. Ne var ki dilimizde "gizilgüç" diye biraz esrarengiz bir kisveye bürünen bu eylem öncesi "imkânlar durumu", demek ki, potansiyel gerçekleşmez, süreç hâkim erk tarafından, demokrasi için olağanüstü kabul edilen bir müdahale ile durdurulur; devlet aslında sırtını normatif kurallara yaslamış silahlı güçten başka bir şey değildir; hukuken verilen cezalar bile son tahlilde silahın tehdidiyle icra edilmek durumundadır; silahlı güç de bir ilkeler kurumu değil elinde silah taşıyan veya silahları kumanda eden tek tek insanlardır.

Ölen başkanın kendi programının ne olduğu, köhne ve darbeyi zaten kaçınılmaz bir imkân olarak bünyesinde içeren "demokratik" sisteme ne gibi bir yenilik önerdiği filmde konuşulmaz, o sadece şiddet eğilimi artan, Adorno'nun tabiriyle "hiç kurtulamadığı barbarlığa geri düşen" toplumun linç nesnesidir, filmde de bir "ayna"dır yalnızca. Toplumun simetrik yansısı. Tarihin o anında kurulu bir makine gibi kaçınılmaz olarak askeri yönetime doğru yol alan yapıda çıkan fırsatları kullanmak, mümkün rolleri almak, tıpkı "Amen"deki SS subayının yaptığı gibi, tek tek tüm insanlar için makuldür ve aslında tek seçenek gibidir de. Makine kurulmuştur ve düşmanlar tanımlayarak, "öteki" olanı, içerdeki yabancıyı bulup imha etmek suretiyle

kendi devamlılığının amaçsallığını, sağlıklılığını, misyonunu temin eder, böyle beslenir.

Bu kez "Amen"deki gibi, bir karakter ile özdeş bir izleme deneyimi, olayları oluş sürecinin içinde yaşayıp, bu kaçamadığımız gözlemcilik sonunda politikleşme veya irrite olma süreci geçirmeyiz, zaten aradan geçen elli beş yıl içinde, seyirci olarak olaya vakıfızdır. Bildiğimizi bilmemekteyiz, o kadar ya da: Bilmeyi kaydırmışızdır (Freud). Filmde uyanan, sistemin kendisidir, kendi pisliğini yakalar sistem, ancak bu uyanmayı daha da sertleşerek bastırır total resme göre.

Bizim eski doktor olan başkanın da karısıyla ve başka bir kadınla ilgili bir iki flash-back sahnesi vardır. Karısıyla aralarındaki garip bir ilişkidir sanki. Son tahlilde, "büyük öteki" ya da baştan beri sözünü ettiğimiz "sistemin" ana arterlerinde rol alan insanın, bir insan olduğunu mu –zaaflarıyla, tökezlemeleriyle, boyundan büyük sorunlarda rol almak durumunda kaldıklarını mı– söylemek istemektedir Gavras? Buradan bakıldığında entelektüel (Yves Montand) ile savcı (Jean-Louis-Trintignant), artık bildik insan özelliklerini (zaaflarını, korkularını, duygularını) bir yana bırakmış ya da bunlardan soyutlanmış "figürlerdir".

Özellikle genç savcının mahkeme ve sorgulama dışında insana özgü hiçbir eylem, jest ve davranışına rastlamayız filmde. Bu da, kahramanı kurarken yok eder sanki.

Buradan çıkacak bir başka sonuç, bu savcı gerçekte yaşamış olduğu için, olağanüstü bir insan ile karşı karşıya olduğumuz anlamına gelir. Benzer ikinci, üçüncü kişilerin var olmayacağı düz anlamı çıkabilir buradan. Öyleyse bir çaresizlik mesajını da iletir film dolaylı olarak.

Gavras'ın ikinci en tartışmalı filmi, o zamanın "Demirperde" ülkeleri arasında yer alan Çekoslovakya'da komünist rejimin oluşturduğu mekanizmanın karşısında gene bir birey üzerinden bir çarpmayı, bir uyanmayı ve çaresizliği anlatıyor diyebiliriz.

İtiraf

"Z"ten sonra Stalin'in Batı'da düzmece duruşmalar olarak nitelenen uygulamalarına yönelik bir "uyanma" denemesi.

Reel arka plan şöyle: Rudolf Slansky 1945'te Çekoslovak KP'sinin genel sekreteri, 1948'de de komünistlerin iktidara gelişinde başrollerden birini oynayan kişidir. 1952'de Titocu ve Siyonist eğilimlerinden dolayı yargılanıp 11 kişiyle birlikte idam edilir. Arthur London o günlerde suçlananların arasında yer almıştır. Stalinci kanat, ulusalcı komünistleri iktidardan dışlamak için düzmece davalar açıp Moskova'ya bağlılıklarını pekiştirmeye yönelir.

London ağır işkenceler sonunda "suçunu itiraf" eder. 1956'da affedilir. "L'Aveu"da (İtiraf Ediyorum) dava mekanizmasını kılı kırk yaran bir kesinlikle anlatır. Gavras'ın senaristi Semprun Fransız Komünist Partisi üyesidir, Yves Montand da bir süreliğine "yoldaşlardan" biridir. 1952'deki McCharty kovuşturmaları sırasında Slansky olayından ötürü Paul Eluard'ın şu cümlesiyle tepki göstermiştir: "Suçsuzluklarını bas bas bağıran masumlarla o kadar çok uğraştım ki, suçlarını bağıra çağıra ilan edenlerle uğraşamadım." (Simone Signoret, *Paylaşmadığım Anılar*, 117) Krutschow döneminde Stalin duruşmaları Gulaklarla birlikte Batı'da büyük bir antipropagandaya zemin oluşturduğunda Batı solu büyük bir ikileme düştü. "İtiraf" romanı (filmi) etrafında bizde de sert tartışmalar oldu. ABD-emperyalizm propagandası söylemine, Çin KP'si çizgisinden gelen "sosyal faşistler" desteği de katıldı.

Yves Montand "L'Aveu"da adeta günah çıkartan bir oyun sundu. 1965'te KP üyesi olan, senaristi George Semprun'dan Çekoslovakya'da olup bitenler konusunda duyduklarından sonra şoke olduğunu söyleyen Montand, Doğu blokuna yaptığı gezilerden edindiği izlenimlerle içine düştüğü ruh durumundan söz eder. "Ailemle bile konuşamıyordum bu konuda" diyecektir. 1968'de London'un kitabını eline alır, birkaç sayfa okuduktan sonra devam edemez. Kâbuslara düşmüş gibidir. Film yapılmalıdır, diye karar verir.

İnançlı ve hep komünist kalan birinin anlattıklarından yola çıkarak "antikomünist" bir film yapma suçlaması bütün ekibe yönelecektir sonradan. Gerçi ekip, olayları, sağdan bakarak değil de, komünist ideolojinin çerçevesi içinde tutarak incelemeye önem vermiştir. Gavras: "Partiye duyulan bağlılık ve parti disiplini adına, insanların onurunun yerle bir edilmesine göz yummak mı gerekir?" diye sorar bir konuşmasında.[2]

État de Siège (Görünmeyen İsyan/Sıkı Yönetim/Devlet Kuşatması)

Gavras Yunanistan ve Çekoslovakya'dan sonra, ABD elçisi John Peurifoy'un Yunan bakanını elçiliğin kapısında kol düğmeli gömleğiyle, gayriresmi kıyafetle karşılayışını, hükümete boyuna talimatlar verişini hiç unutmadığını söyleyip Latin Amerika'da bir ABD gizli servis elemanının öyküsünü anlatmasının nedenini açıklayacaktır. Gavras 1953'te Arbez'in ilerici hükümetinin işbaşında olduğu Guatemala'ya gider. Ülkenin ekilebilir alanlarının büyük bir bölümüne sahip olan United Fruit Company'nin Amerikan işgal planlarında oynadığını düşündüğü muhtemel rolü incelemektir asıl amacı. United Fruit'in hisselerinin en büyük payı Cobat Lodge ailesinin elindedir. John Cobat Lodge, ABD dışişleri bakanlığının alt sekreterliğinde görevlidir;

2. Costa Gavras, Montand: 1969.

Henry Cobat Lodge ise Birleşik Devletler'in UNO temsilcisidir. United Fruit Company'nin eski avukatı John Foster Dalles, ABD dışişleri bakanıdır, kardeşi Allen Dulles ise Casuslara Karşı Savunma Hizmetlerinde CIA görevlisidir.

Costa Gavras, bu ilişkileri didiklededikten sonra, ABD'nin Guatemala ve Santo Domingo'da yaptığı gibi doğrudan işgale başvurmak yerine daha sinsi, dikkat çekmeyen araçlar kullanacağını söyler. "Bugün 'big stick' politikası son bulmuştur" der Gavras. Teknoloji, politik danışmanlar, yardım kuruluşu temsilcileri yeni işgalin aktörleridirler. Fransa/İtalya/Almanya ortak yapımı film, Dan Anthony Mitrione'nin tutsak edilip öldürülmesi olayına yoğunlaşır. Filmde bu sözde ABD'li danışmanı Yves Montand canlandırır (Philip Michael Santore). Uruguay'daki uluslararası bir gelişme yardımı kurumunun sözde uzmanı Mitrione iletişim ve ulaşım teknolojisi konusunda danışmanlık yapmaktadır. Gerçekte ise yerli polis güçlerine, muhalefeti ve solu sindirecek işkence yöntemlerini öğretmektedir. 10 Ağustos 1970'te Mitrione Tupamoro gerillalarınca kaçırılır ve infaz edilir. Olay bütün dünyada merak uyandırır.

Costa Gavras ve Franco Salinas (senaryo) olayı kurmaca bir Latin Amerika devletine yerleştirirler ("Z"te olduğu gibi), ama bu yerin Uruguay olduğu apaçık bellidir. Film Şili Başkanı Allende'nin desteğiyle 1972-73 arasında çekilir.

Filmin Akışı

Film bir büyük kent varoşunda kuşku uyandırıcı şekilde park etmiş bir otomobilin bulunuşu ile başlar. Arabanın arkasında, aranan Philip Michael Santore'nin (Yves Montand) cesedi bulunur. Hükümet, devlet TV'sinde yayınlanan bir resmi cenaze töreni düzenler. Adamın öldürülmesine yol açan olaylar ise, geri dönüşlerle verilecektir. Tupamorolar, sözde geliştirme projesi yardımcısı ile birlikte Brezilyalı bir diplomatı ve daha sonra serbest bırakacakları AB konsolosunu da kaçırmışlardır. Yaralı Santore ve Brezilyalı diplomat özel bir evin bodrum katına getirilirler. Maskeli gerillalar iki adamı sürekli sorguya çeker burada. Gerillalar hükümete bir ültimatom çekerek, ellerindeki rehineler karşılığında politik tutukluların serbest bırakılmasını isterler.

Film Tupomaro direniş hareketinin ABD ajanını rehin alması ve bu olayın ardından gelişen hükümet krizini fonuna yerleştirir, merceğini rehin almanın gerisindeki sosyo-politik nedenlere yöneltir, yönetimin insan düşmanı, insafsız uygulamaları filmin akışı içinde seyircinin kavramaya başladığı bir gerçeğe dönüşür; Santore, sorgulamada ABD çıkarları doğrultusunda Uruguay faşist cuntasına yaptığı hizmetleri itiraf edecektir. Modern işkence yöntemlerinden kaçınmayarak siyasi aktörleri etkisizleştirip duran hükümet,

yoğun bir arama tarama faaliyetine girişir; fırsat bu fırsat, muhalif odaklara karşı "ölüm mangaları" ellerinden geleni artlarına koymayacaklardır. Liberaller ve tanınmış bir gazeteci olan Carlos Ducas (O.E.Hasse) olayla ilgilenmekte gecikmeyeceklerdir. Carlos, o ana kadar silik, önemsiz bir yabancı görevli gibi algılanan Santore'nin gerçek kimliğinin peşine düşer. Santore, Agency for international Development görevlisi olarak görünmektedir. Carlos bu örtünün arkasında, Santore kimliğinde, uzman bir gerilla karşıtı organizasyonunun görevlisini teşhis etmekte gecikmez. ABD eğitim kamplarında üst düzey Latin Amerika polis güçlerini, uzmanlarını, polis kadrolarını bizzat eğitmiş biridir Santore. Aynı zamanda otoriter Latin Amerika rejimlerine sola karşı mücadelelerinde gerektiği her yerde akıl, destek ve bilgi ileten üst düzey bir uzmandır. Polislerin gizli iz sürmelerinde, muhalif avında onlara yerinde ve zamanında yardım da etmektedir. İşkence pratiklerinin her çeşidi, sıradan araçlarının arasındadır ajan-danışmanın.

Gerillaların yaptığı sorgulamada başta inkârcı bir tavır izleyen Santore, getirilen kanıtlar karşısında çözülür. Diktatörlüğün insan düşmanı pratikleri, baskıcı rejimi yavaş yavaş gün ışığına çıkarken, gazeteci Carlos da rehin alma olayının arkasında gizli gerçeklere daha çok yaklaşır. Tam hükümet geri çekilmek üzereyken ve serbest seçimler ufukta görünmüşken, yeraltı faaliyetlerinin ünlü isimleri tutuklanır. Gerillalar ile görüşmeler kesilir. Santore'nin de önemi kalmamıştır artık hükümet açısından. Rehinenin öldürülüp öldürülmeyeceği de artık sadece gerillalar için bir taktik sorunu düzlemine düşer. Gerilla önderleri kendi aralarında yoğun bir tartışmaya girişirler. Gece otobüslerinde gizlice ilişki kurulan sempatizanların da fikri alınır. Bir tür yeminliler mahkemesi sonucu Santore'nin öldürülmesine karar verilir. Brezilyalı diplomat serbest bırakılır.

Santore'nin gerçek kimliği gerillalarca ortaya çıkartılıp maskeler düştükten sonra, ajanın öldürülmesi kararı kaçınılmaz bir şekilde alındığında, artık tesadüfün karşı karşıya getirdiği iki insan vardır karşımızda. Gerilla lideri ve Santore.

Sistemin İki Figürü Karşı Karşıya

Seyirci Santore'nin öleceğini görmüştür, bilmektedir. Sinemada sıkça başvurulan bu sondan başlama taktiği, seyirci ilgisinin ve düşüncesinin yanlış bir kanala girip orada bloke olmasını önler genelde. Gerillaların rehin Santore'yi öldürüp öldürmeyeceklerine yönelik merakın ortadan kalkmış olmasıyla, seyirci algısını ve zihnini, özgürlük, insanlık düşmanı bir mekanizmanın işleyişine, uluslararası çıkar ilişkilerine, ABD rejim müdahalelerine ve öteki sorunlara yöneltebilecektir.

Ajanın cenazesi ABD'ye yollanmak üzere uçağa yüklenirken, yeni atanmış görevli de aynı anda uçaktan iner.

Sistem (hükümet, baskı rejimi) ve danışman (Santore) iki suskun, içine zor girilir parça karşı karşıya gelmişse, aradaki bağı kuracak olan kişiye (gazeteci Carlos'a) insanüstü bir çaba ve akıl yürütme yeteneği gerçekleştirmek düşecektir. Carlos seyircinin arayan, ilişkileri birleştiren gözüdür. İktidara, egemen çıkarlara vb boyun eğmeyendir, otoriteryen kişiliğin karşıtıdır. Carlos önce bocalar, Santore hakkında kimse bir şey bilmemektedir. Film çözümleyici bir drama gibi adım adım, geri dönüp parçaları (Carlos üzerinden) birleştirmeye çalışır. Santore, hemen bütün Latin Amerika'da danışmanlık yapmış, türlü kılığa girip çıkmış bir "uşaktır" adeta; ama becerisi, salt teknik, bilimsel bir becerinin sınırlarını da aşar. Büyük otoritenin bir uygulayıcısı olan Santore, mekanizmanın bir aksamı olarak eylemleriyle çelişkiye düşmez. Otoritenin (devletin) otoriteryen kişilerinden biridir o. Yaptıkları doğru bir amaca hizmet etmektedir onun kavrayışında. Sistemin uygulayıcısı konumuna getirilmiş kişilik, hizmetine girmiş olduğu büyük mekanizmayı (ABD) ve onun işaret ettiği görev alanını (Latin Amerika yönetimleri vb) tartışmasız bir rutin görev alanı gibi algılamak durumundadır. Devlet (rejim) düşmanlarının özgürlüğü yok etmelerini engellemek için, onların önce özgürlüklerinin yok edilmesi gerekir. Gelgelelim özgürlüğün önü açılmaz; topluma özgürlük armağan etmek yerine, sürekli yeni özgürlük düşmanları icat edilmektedir her yerde. Her zaman da bulunacaktır bu düşmanlar. Sol bu düz mantığı kırmaya çalışır. Ama düşman icat etme oyununun sonu gelmemekte, dolayısıyla sol da, buradaki özel durumda olduğu gibi, yargılayıp reddettiği mekanizmalara başvurmak zorunda kalmakta; adam kaçırıp sorgulamakta ve de öldürmektedir.

Ama bu oyunu kaybedecek olan taraf rejim değildir. Gerillalar ile pazarlığa girmeyip Santore'yi gözden çıkarması da bunun göstergesidir. Biri olmazsa başkası olacaktır otorite temsil katında. "Hükümet, ajanın hayatı için pazarlığa girmek yerine, yeni düşmanlara saldırmak için bahane yolunu açacak bir cenaze töreni düzenleyip bunu karşı propagandaya çevirir; hepsi bu. Oysa karşıda, solda, hiçbir insanını gözden çıkarmama ilkesi geçerlidir. Her bir gerilla yeri doldurulmazlık özelliği taşır. Dolayısıyla her bir insan değerlidir. Gerillalar, Santore'nin öldürülmesinin saçmalığından hiç kuşku duymamaktadırlar. Karar almakta bocalar dururlar. Taktiksel hesapların dayattığı bir sonuçtur bu; çünkü yollarına devam etmek zorundadırlar. Adam kaçırmışlar, talepleri yerine getirilmemiştir; bu, bundan sonra bu yöntemin hiçbir işe yaramayacağını ilan etmek demektir. Öldürme anını da görmeyiz filmde. Gerillaların yumuşaklığı, bizi bambaşka bir filme götüreceği için".[3]

---

3. Horst Schaefer ve Wolfgang Schwarzer, *Von "Che" bis "Z"*, Frankfurt am Main: Fischer Cinema, Nisan 1991, s. 34-38.

İnsafsız Politik Çarkın "Kurbanından" Uyanan Bireye

Costa Gavras, "Z", "İtiraf" ve "État de Siège" üçlemesiyle "politik gerilim"i bir ara tür olarak sinema tarihine armağan ettikten sonra sinemasıyla uluslararası bir üne kavuşmuş, hem politik düzlemde hem de sinema tarihi düzleminde kendine özgü bir yer açmayı başarmıştır. 1981'de "Missing" ile başlayan evrede filmlerini ABD'de çekecektir. Politik bağlılığı bu evrede de değişmemiş, sineması, seçtiği temalar ona özgü etkileyici niteliklerini korumuşlardır. *"Görünmeyen İsyan/Sıkıyönetim", "İtiraf", "Z" filmleri bu ikinci evreden gene de temel bir özellikle ayrılırlar. Sözünü ettiğimiz ilk üç film de, gerçekten yaşanmış olaylara hedef olan "kurban kişi" yorumu da, Gavras sinemasının bu evresine damgasını basan bir anlayıştır. Büyük politik mekanizma, aracı olarak gördüğü insanı kolayca gözden çıkarıp kurban edebilmektedir. Bu bağlamda, Tupamoro gerillaları ile ABD'li işkence uzmanı, sistemin gözden çıkardığı, her an feda edilebilecek aletleridirler.*

Oysa "Missing" ile başlayan evrede, artık o, büyük insafsız aygıtın kurbanları tematiğinin yanı sıra, her fırsatta hatırlattığımız mekanizmaya (gerçekliğe) çarpıp olup bitenin "bilincine varan", bu bağlamda dedektif gibi gerçekliğin üzerine gitmeye çalışan kişiler çıkar karşımıza.

"Missing" ABD'nin Latin Amerika politikalarına yönelik bir film olarak "État de Siège"in devamı da sayılabilir. 11 Eylül 1973, Allende hükümetinin askeri bir darbe ile devrildiği tarih. 12 Eylül 1973'te eşiyle Şili'de yaşayan gazeteci Charles Horman, askeri darbenin arkasında CIA'in olduğunu öğrenir. 17 Eylül'de tutuklandıktan sonra kendisinden bir daha haber alınamaz. Babası ve kaybolan gencin eşi, biri oğlunu biri de kocasını aramaya başlarlar. Bir ay sonra Santiago'da bir morgda genç gazeteci Charles Horman'ın cesedi teşhis edilir. New Yorklu avukat Thomas Hauser, uzun yıllar araştırdıktan sonra 1978'de "The Execution of Charles Horman" (Charles Horman'ın İnfazı) adlı bir rapor yayınlar. Filmin senaryosunun dayandığı metindir bu. Cunta'nın öldürdüğü gazetecinin babası Ed Horman (Jack Lemmon) ticaretle uğraşan orta sınıf bir ABD yurttaşıdır. Ulusu ile bir sorunu yoktur; devletinin kurumlarına karşı bir şüphe duymamış, ABD dış politikalarıyla doğrudan hiç ilgilenmemiştir.

Ulusuyla uyum içindeki bu orta sınıf tipik üyesi baba, caddelerde, sokak aralarında, morglarda, resmi binalarda, toplama kampına dönüştürülmüş stadyumlarda, Şili'deki ABD temsilciliklerinde ülkesine duyduğu güveni adım adım yitirir.

Jack Lemmon'un Katkısı

Baba, gerçekliğin girdabına çekilip "uyanmaya" başlar. ABD sinemasının orta sınıf komedilerine damgasını basmış olan Jack Lemmon'un bu role uygun görülmesi, herhalde filmin en isabetli kararlarından biridir. Dertleriyle baş edilebilecek bir toplumda orta sınıfı rahatlatmaya çalışan, bu sınıfın yükselme, statüye kavuşma hırsları, saflıkları, iyi niyeti, geçim, konut, maddi koşullar bağlamındaki zorlukları arasında dolaştıran, ABD rüyasının saf figürü Lemmon, bu bölge ile ABD toplumunun derinindeki, faturası başka ülkelere ve de ABD insanına çıkan gerçeği, bir bakıma karşı karşıya getirmiştir popüler kimliğinde. Bu da filme müthiş bir çarpıcı etki katmaktadır. Bugünün verileriyle söyleyecek olursak, Jack Lemmon'un imgesel kimliğiyle düşünüldüğünde, konserve gülmelerle destekli cilalı ABD dünyasının, bu yaşama tarzının faturasının nerelere kadar uzandığını gösteren bir örnektir "Missing".

"Missing", ABD'de büyük tartışmalara yol açmakta gecikmez seksenli yılların ve Reagan dönemiyle başlayan "yeni sağ muhafazakârlığın" ilk yıllarında. ABD Dışişleri Bakanlığı Charles Horman'ın öldürülmesinde herhangi bir kusuru bulunduğuna yönelik bütün suçlamaları reddedecektir.

Gavras'ın bu filmde, ne bilinçli bir uzman, gazeteci, politikacı, ne de başka bir tür sondaj figürü kullanmayıp "muhafazakâr bir orta sınıf tüccarını" seçmesi, onun, kendine yönelik güvencede olma, huzurlu yaşama yanılsamasını öne çıkartması, ABD Anayasasının anlamına kadar uzanabilecek sorgulamalara zemin hazırlaması, Tom Berenger ile çektiği "Betrayed" ile devam edecektir.

Betrayed – İhanete Uğramış

Şikago'da sert bir sol radyonun Yahudi moderatörü öldürülür. FBI'ın genç ajanı Weaver olayın izini sürer. İzler onu Orta Batı'ya götürür. Genç kadın orada bir harman makinesinde sürücü olarak çalışmaya başlar. İki çocuk babası, Vietnam gazisi Gary Simson'a âşık olması uzun sürmez. Genç FBI ajanı, onunla hayalindeki aileyi kurabileceğini sanmaktadır. Adamın iki çocuğu da kadını anne rolünde benimserler. Ortada hiçbir engel görünmemektedir. Oysa Gary paramiliter, neofaşist Zog organizasyonunun üyesidir. Cathy'nin izini sürdüğü cinayetin sorumlusu da bu organizasyondur. Organizasyonun hedefinde siyahlar, muhalif politikacılar, solcular yer almaktadır; ayrıca organizasyon maddi desteğini illegal işlerden elde etmektedir. Zog, toplumdaki hızlı değişmelere ayak uyduramayıp ABD'nin muhafazakâr değerlerini milltanca savunan bir örgüttür. Organizasyonun üst kademelerinden bir kişi, Cathy'nin gerçek kimliğini teşhis eder. Gary parlamentonun bir adayını öldürmek üzereyken Cathy onu öldürmek zorunda kalır.

Cinayet kovuşturmasının ve aşk ilişkisinin kurmacalığı, Costa Gavras'ın aşırı ırkçı organizasyonların realitesine gerçekçi bir yollama yapmasını engellemez. ABD'de o yıllarda Survivors, Aryans gibi düzinelerce irili ufaklı organizasyon bulunmaktaydı ve ABD Anayasasının düşünce ve toplanma özgürlüğüne ilişkin ilk maddesi bu tür örgütlenmelere gerekli zemini hazırlayabilmekteydi. Tom Berenger'in canlandırdığı Gary, bir bakıma "Missing"deki baba gibi, ABD toplumunun değerlerine, anayasanın ilkelerine bağlılık ile gerçek durum arasında bir yerdedir. Bir yanda özgürlük ve eşitlik denen ABD rüyası, öte tarafta kişiyi gerek aile gerek grup aidiyeti, gerekse ırk aidiyeti biçiminde gerici bir korsenin içine sıkıştıran bir yalıtma, yalnızlaştırma. Kapitalizmin yıkıp geçtiği değerlerin, dayattığı dönüşümlerin, siyasal olayların (Soğuk Savaş, Vietnam vb) yarattığı güvensizlik duygusu içinde, militanlaşıp günah keçisi olarak kendilerine siyahları, yerlileri, Yahudileri, solcuları, kısacası "ulusun düşmanlarını" hedef seçen kişi ve organizasyonlar. İdeal, koruyucu bir aile babası olarak tanıyıp âşık olduğu adamın kimliğinde aynı zamanda aradığı katili, düşmanını bulan kadının içine düştüğü açmaz, bir ulusun benzer bölünmüşlüğünün, içine düştüğü zıtlıkların da sembolü olarak okunabilir: *Bir yanda emperyalist büyük güç Amerika, öte yanda klostrofobik bir korkuyla kendi içine kapanmaya, güvence duvarları yükseltmeye çalışan bir tür taşracılık.* Kendi içine kapalı, sıkı tahkim edilmiş, hermetik bir aile ideolojisini ayakta tutma kaygısı ile çok halklı bir devlet olma arasında denge kurmanın tuhaflığı.

Gavras gözden kaçmış bir filminde de ("Hanna K".) bir Filistinliyi savunan İsrailli bir kadın avukatın ilişkisi üzerinden, bir kez daha duyguları ile çelişkiye düşen insan sorununa yaklaşır.

"Amen", Sistemin Bir Figürü: SS Subayı ve Büyük Mekanizma

Bir parazitin yok edilmesi için bir çeşit çok zehirli gaz (Zyklon B: Nazi Almanya'sında IG Farben şirketi tarafından çok büyük miktarlarda üretilerek devlete satılan kimyasal) üretiminde çalışan SS subayı K.G. Nazi hükümetinin inşa ettiği devlet yapısı, yürüttüğü idea savaşı, totaliter uygulamaları hakkındaki fikrine aşina olamadığımız biridir. Partinin temel unsurlarından olan SS birliğinde rol bulmuş olması onun bir Nazi taraftarı olduğu anlamına gelebilecek olsa da, 3 çocuklu bir aile babası olarak sorumluluğu ışığında yaşamak ve standartlarını yükseltmek adına elinden geleni yapan bir vatandaş olduğu izlenimini uyandırır. Ülke artık bir yola girmiştir ve yapılaşmanın bu yeni biçiminde rol almak hiyerarşik güç, maddi kuvvet yani ailenin geleceği için makbuldür. Ayrıca bir vatansevere (!) yakışacak olan ülkenin, bu yolu her ne olursa olsun, çıkarlarını, kaderini ortak kader kabul edip üzerine

düşeni yapmaktır. Ayrıca, SS birliğinin NSDAP Almanya'sının inşası, iç ve dış politikasının sürdürülebilirliği hususunda rolünün büyüklüğü bir yana, K.G. özel örneğinde vakıf olduğumuz, film içerisinde olacağımız üzere, tek bir bireyin direnci ile kırılabileceği ihtimalinin oldukça şüpheli olduğu, böylesi bir direncin sonucunun tahammül edilemez olacağı konuları, inşa olmaya başlamış bu makinenin artık bireyler üstü bir erke sahip olduğu, kendi dinamiğini kendi yarattığı izlenimi uyandırır. Direncin, bu makinenin evriminde, stratejisinin biçimlenmesinde yaratacağı karşıt etkinin, söz konusu dinamiği ne kadar biçimlendirip yönlendirebileceği meselesi, böylesi bir bireysel ya da toplumsal girişimin cezalandırılacağı bilgisinin yarattığı korkunun ve işbirliğinin, bireyin devamlılığı, hayatını idame ettirmesi hususunda mantıklı oluşunun sonucunda gözlemlenemez, sorgulanamaz bir konu olup çıkar. Yalnızca özürlülerin "ötenazi" ile öldürülmesi programı bir akrabasının ölümüne sebep olduğunda konuyu Katolik cemaatine taşır ve protestolar sonuç verir, program askıya alınır. Bu saçma program yalnızca "hatalı" bir tutumdur, hatadan dönülür, "normalite" devam eder.

Ne var ki subayımız, ürettiği gazın tüberküloz için değil de, başka bir paraziti imha etmek için kullanıldığını öğrenmek zorunda kalacaktır. Zyklon B gazı bilindiği üzere, işsizliğin çözümü için Nazi hükümeti tarafından yaratılan Almanya'nın inşası ve büyük endüstri planının en büyük parçalarından biri olan IG Farben şirketinin 46 temel ürününden bir tanesi olup büyük miktarlarda üretilmesi ve tüketilmesi gerekiyordu bu ekonomik modelin işleyiş programına göre. Savaş ve Yahudi paraziti bu ve benzeri kimyasal silah ve patlayıcıların üretiminin devamlılığı için gerekli koşulu sağlıyordu. Makine durmamalı, kurbanlarla beslenerek güç sığasını artırmalıydı. K.G. parazit temizliği için gönderildiği Auschwitz'de, kapısında küçük cam gözetleme delikleri bulunan bir odanın önüne getirilir. Subaylar sırayla içeriyi gözetliyorlardır. Sıra K.G.'ye geldiğinde içeriye bakmasıyla dehşetle geri çekilmesi bir olur. Gördüğü korkunçtur. Ne gördüğünü, filmin alt metnine vakıf olan izleyici anlamıştır. Diğer subaylar içeride gaz ile öldürülen insanları izlemeye devam eder. Sanki insanlık, kendi yarattığı ancak kendinden menkul bir güç canavarına dönüşen sistemlerin aktörü değil de seyircisidir o noktada, insanlık o delikten kendi günahını dikizlemektedir bir yandan da, ancak erk kaybolmuş gibidir; seyircidirler onlar artık. K.G. gelen gazları kaçak var bahanesiyle yok etme yoluyla katliama direnmeye çalışır. Almanya'ya dönünce önce İsveç konsolosunu konudan haberdar eder, onu, kendi hükümetine, koalisyon devletlerine baskı yapmasını sağlamak için uğraşmaya davet eder. Bundan, film süresince göreceğimiz üzere pek bir sonuç çıkmaz. Aslında Amerika da, diğer ülkelerde olan biteni bilmektedir, ama uluslararası

politika yavaş işleyen, başka çıkar dengelerinin gözetildiği bir süreçtir. Ya da tarihsel süreci bilen izleyici için bu bekleyişin başka nedenleri de olabilir, önce Sovyetlerin savaşı izlenir, Alman finansı çökene dek beklenir.

Kilise ve Suç Ortaklığı

"Alman Katolik Kilisesi" de Nazi rejimini desteklemekten de öteye, ona talepler ileten bir siyaset izlemektedir.[4] Adamımız, bir kilise papazına giderek, daha önce ötenazi programına karşı yapıldığı gibi, Yahudi soykırımının da protesto edilmesini ister. Papaz ona kulak vermez, inanmaz ya da öyle görünür. Papazın, babası Vatikan'da Papa'ya oldukça yakın olan sekreteri ile ilişki kuran K.G. onu Roma'ya giderek Papa ile konuşmaya ikna eder. Bu arada dehşet devam etmekte, her gün yüzlerce, binlerce Yahudi ve başka azınlıklar topluca katledilmektedirler. Bu zaman baskısını, sürekli boş vagonlarla dönen tren motifinde yaşarız. Trenler insan taşımakta, yükü boşaltıp yenilerini almak için geri dönmektedirler. Papaz sekreteri Vatikan'da başka politikacılarla tanışma ve tartışma imkânı da bulur. Şehirdeki din adamı ve diplomatların oluşturduğu kamuoyunun konu karşısındaki çekinik ve pasif veya çıkarcı tavrı manidardır. Nihayet sekreter, Papa'ya fikrini belirtme imkânı yakalar. Babası, Papa'nın bir sonraki dünyaya hitabında olayı kınayacağını belirtir. Ancak pek de öyle olmayacaktır. Trenler boş olarak dönmeye devam eder. Nazi hükümetinin programına yalnızca ötenazi programı yüzünde karşı çıkan ve elde edilen olumlu sonuç ile rahatlayan SS subayımız görev aldığı partinin programına dehşetle yabancılaşmıştır, politikleşmiştir (!). İşler karışmaktadır, ortak olduğu suçun dehşetinden karısı ve çocuklarını kurtarmak için (bir tanesi heyecanla Nazi selamı veren bir oğlandır) onları güneye yollar. Auschwitz'e ilk gittiğinde karşılaştığı SS doktoru tam bir uyumun, teslimiyetin örneğidir. Onunla defalarca karşılaşırlar. Doktor bir tür yıkım, ölüm hazzı yaşıyor gibidir, olan bitenin dehşeti karşısında tutumu oldukça ilginçtir: Gerçekte Yahudi düşmanı olup olmadığını bilemeyiz, o, çalışan makinenin canavarlığına, gücüne ve yaratacağı acı sona öykünürcesine boyun eğmiştir, bizim subaya olan biteni garip bir keyif ifadesiyle gösterir hep. Subay dehşetin resmine, gizli boyutlarına genelde hep onun yanında şahit olmaktadır.

Koalisyon güçleri Almanya'yı teslim aldığında bizim subay K.G. yakalanmış, yaptıklarını anlatmış ancak kendini aklayamadığı için hücresinde kendini asmıştır. Doktor ise bağlantılarını kullanarak Vatikan'a gitmiş, kendini sağlama almıştır.

---

4. Elke Kruttschnitt, *Bloch ve Hıristiyanlık Üzerine*, Grünewald, 1993 (A.g.e.).

Music Box: Babalar da Suçluysa

Michael (Macar) (Mike Laszlo) İkinci Dünya savaşının bitişinden beri ABD'de yaşamaktadır. ABD yurttaşının ideallerine göre yaşayan dürüst bir insandır Laszlo. 37 yıl sonra Macar hükümeti, 1945'te SS'lerle birlikte savaş suçu işlediği gerekçesiyle Michael'i geri ister. Yurttaşlık meslek kaydına "jandarma" yerine, "çiftçi" yazmış olduğu için ABD hükümeti onu geri yollayacaktır. Laszlo'nun kızı, babasının suçsuz olduğunu kesinlikle inanan bir avukat olarak onu savunacaktır. Kız (Ann Talbot) jüriyi babasının suçsuzluğuna, belgelerin düzmeceliğine inandırmayı başarır. Mahkeme salonunda, adamın karıştığı işkenceler, cinayetler, tecavüzler genç kadını sarssa da, işinden başka bir şey düşünmeyen sevgili babası ile bu canavar insan arasındaki köprüyü bir türlü kuramaz kız. Duruşmayı erteletir. Budapeşte'de, eski bir müzik-kutusu alır; daha sonra bu kutunun içinde fotoğraflar ve belgeler bulunca, babasının gerçekten de savaş suçlusu "Mischka" olduğunu anlar. Bu öykünün arkasında da reel bir süreç yatmaktadır.

1944'te Macaristan, Nazi birliklerinin Macaristan'a girmesine şartlı izin vermiş, ama aynı zamanda Müttefik güçlerle de anlaşma yoluna gitmiştir. 1944'te savaşın bitiminden bir yıl önce iktidara geçen Ferenc Szalisi, Almanların yanında korkunç savaş suçları işlemiş, Yahudilerin toplama kamplarına yollanmasında rol üstlenmiştir. 1945'te savaş bitince Doğu Avrupa'dan, Macaristan'dan çok sayıda anti-komünist Sovyet Kızıl Ordusu'nun gelmesini beklemeksizin Müttefik güçlere sığınmacı olarak başvurdu. Aralarında savaş suçluları, faşistler kaynıyordu bunların. Özellikle "Soğuk Savaş"ın başlama belirtileri çoktan ortalıktayken, SSCB'nin Avrupa'nın doğusuna hâkim olması Müttefikleri rahatsız etmişken, ABD politikası, bu savaş suçlularına hoşgörü göstermekte tereddüt etmedi. ABD makamları ince eleyip sık dokumaksızın ABD vatandaşlığını cömertçe dağıttılar o dönemde. 1979'da Office of Special Investigation'ın ve Holtzmann Amendment'in desteğiyle savaş suçluları, sembolik de olsa hesap vermeye çağrıldı. 31 sığınmacı suçlandı, 27'si ülkelerine geri yollandı. Bunlardan biri de otomobil fabrikasında işçi olarak çalışan John Demjanjuk'tu. 27.2.1986'da İsrail'e geri yollanan Demjanjuk, orada ömür boyu hapis cezasına çarptırıldı. Demjanjuk "Treblinka" toplama kampında "Korkunç Ivan" lakabıyla anılıyordu.

Gavras'ın filmi, bu tarihsel gerçekliğin üzerine kuruludur. Music Box, geçmişi sorgulamak ve öğrenmek isteyen bir kuşağın bir bakıma gerçekliğe çarpmasıdır. Gene imha mekanizmaları, gene bir şekilde şablonlarla tanımlanan "düşman" (Yahudi, komünist, solcu, ulusun düşmanı... vb) ve gene Gavras sinemasının belki de onu en koruyan, en güçlü, ama en zayıf yanı: Ölüm mekanizmalarının işlemesinde görev alan "otoriteryen" kişiler, icracılar,

kullar, köpekler. Hep otoriteden yana olup en korkunç suçları bile icra ederken kendilerini sadece o otoritelerin pasif aleti olarak gören Laszlo'lar, Amen'in gaz mucidi mühendisi, dışarıda yoksul bir ulusa saldırması yetmiyormuş gibi, ülkesinde muhafazakâr bir temizliğe alet olan, ulusunu zararlı unsurlardan temizleme kampanyasının uşağı Vietnam gazisi, ABD'nin (ITT'nin) Şili'deki çıkarlarına hizmet eden adı diplomat, elçi, uzman olan otoriteryen icracılar.

Gavras Almanca'da çok etkili bir kavram olan "Untertan"ı, psikolojik gerekçelerle aklamaz; bunu Hollywood çok iyi becermektedir: Psikanaliz ile kulluğu-köpekliği harmanlamayı; bu arada evrensel yönleri fazlasıyla ortak, tezahürleri değişik o büyük mekanizmayı geri plana itmeyi.

Sonuç

Costa Gavras sinemasının tezimizle bağlantısını düşündüğümüz, bu anlamda da "tipik" deme hakkını kendimizde bulduğumuz filmleri üzerinden geliştirmeye çalıştığımız bu tez, bu sinemaya, bir yönden bakıldığında sinema geleneği içinde bir "sapma", Lucretius'un kavramıyla bir "*clinamen*" (bkz. *Bahisleri Yükseltmek*, Orhan Koçak, Metis 2010, s. 52), sıçrama, onsuz hareketin gerçekleşmeyeceği, her şeyin aynı kalıp belki de ölüm halini temsil edeceği bir gizli yasaya mı uyuyor? diye sorabiliriz.

Sinema tarihinde "geleneğin" adının az çok "türler" ile karşılanabileceğini dolaylı da olsa gördük. Sinema tarihinde adım adım kendi özelliklerini hem yaratan, hem tanıyan, sonra da ona uyan "yapıların" toplamı gibi bir şey olarak da anlaşılabilir türler. Tür, bir başka türden kopuştur, ondan "olmazsa olmazları" alsa da (bir öykü, dramatik ilişkiler, giriş, gelişme, sonuç, vb) o artık kendine ait adı olan bir bölgedir. Western gibi, polisiye gibi, müzikal gibi. Öyleyse tür, adı konduktan sonra bir "yasaklama"dır da. "Bundan daha fazlasını benden bekleme"nin ilanıdır da.

Türler başlıklı bölümde her ne kadar ayrım sorunlarına dikkati çekip "politik" bir tür üst başlığının bulunmadığına işaret etmekle yetindiysek de, sözün bittiği yer elbette orası değildi. Sinema, geriye doğru kendi "big bang"ini de aşıp öncelere uzanıyorsa eğer, bu anlamda başlangıç noktası ilk insanın mağara duvarlarına, hareketliliği anımsatan figürler çizmeye çalıştığı dönemlere kadar geri gidebilir. Camera Obscura fikri bu bağlamda bir başlangıç değil, adım adım gelişmiş arayışta öngörülmüş bir sıçrayıştır. Paris'teki ilk gösterim de öyle.

Öyleyse göstermenin "geleneği" içinde bir tarihsel noktadayız. Ve her tür, bir yandan gelenek oluştururken –dar anlamda elbette– bir yandan da *gelenekten kopuş anlamına gelmeyen bir "hafif sapma"yı temsil ediyordur.*

Ama bu "hafif sapmalar" tür alanı içinde, bir şiir akımında, bir edebiyat, resim akımında olduğu kadar sert ya da hakiki değillerdir. Mimarideki dönüşüm de, alanın hareketini belirleyen girdilerin büyük sıçramalara imkân vermemesi yüzünden gelenek kopuşlarına imkân verme bakımından tembel

sayılır. Geleneksel tarz ve biçim, kıyısından köşesinden yoklanarak yüzyıllara kadar yayabilir kendini.

Sinemanın "kopuş"lara izin vermemesi de, en başta, kitlesel tüketimin, kültür endüstrisi, dolayısıyla "pazar", dolaşım metası olmasıyla bir ilk, ama sert açıklama bulabilir. "Deneysel ya da yeni", ancak yeraltında, ticari alanın kıyısında köşesinde, buluşlar yapma ya da dar bir izleyici ilgisiyle yetinme haline örnektir.

Sinemanın türleri, bu bağlamda, eli kolu bağlı tekrarlar ya da küçük sapmalardır. Bu küçük aykırılıklar, sinemanın alımlayıcı/seyirci tarafının, tarihsel bir sürecin, zamanın içinde yaşadığının az çok farkında olmasıyla, türün anlatım araçlarının, dönemin, yaşanan zaman kesitinin ürettiği sorunlara tepkisiz kalmakla kendini imha etmesini önlerler. (Zamanla "western" bile psikolojikleşmiştir örneğin.)

Türler birbirlerinden temel yapılar devralmak zorundadırlar. Aristotelesçi gelenekten söz ettik "Sinema Kuramları" bölümünde. Ve her anlatının sonunda bir tür "katharsis" yaşatma kuralından. Rahatlatma, teselliden fazlasını sunma kuralından. Bu "arındırma kuralı", hemen bütün popüler türlerin vazgeçemeyeceği bir dikte'dir; seyirciyi en azından rahatlatarak evine gönderme mecburiyeti gibi bir şey. (Bugün koltuğunda yavaş yavaş uykuya dalabilmesini sağlama kuralı gibi bir şey, ekranı kapattıkta sonra.)

Auteur sinema, bu kuralı ve başka birçok klasik anlatım kuralını çiğnemenin faturasını, seyirci ilgisinin çeperlerinde dolaşmaya mahkûm olmakla ödemiştir. Hâlâ da öyledir. Bu yüksek sanatsal düzeyli (!) filmlerin düşündürmeleri üzerine apayrı bir tezle gidilebilir. Auteur alanının bir ezoterik, kapalı cemaat ilişkisi ile ne kadar okunabileceği meselesi tartışılmıştır, tartışılmalıdır. Gavras'ın "politik gerilim" örneklerinin de tam da bu tartışmada estetik ve politika ilişkisine epey ışık tutacağı ortadadır. Dolaylı olarak zaten yaptık bunu.

Tam da bu noktada, "politik gerilim" "ben seyircisiz film yapmak istemiyorum" tezi (iddiası), gelenekten kopmamaktan çok gelenekle birlikte ilerleme, onun sunduğu imkânları da reddetmeme kaygısının zemininde okundu.

Auteur sinema ve öteki deneysel, yeraltı vb üretimler, zaten, kendi "big bang"lerinden başlamış değillerdi. Gelenekle didişir görünseler de, Fransız Yeni Dalga'sında olduğu gibi, tam de geleneksel sinemanın hayranıydılar üstelik (Truffaut örneği). Costa Gavras ve düşünce arkadaşlarının, filmlerinin, popüler kodlara, anlatım yasalarına uymuş olduklarını ve yaklaşık yetmiş yıl görme ve alımlama beğenisi şartlanmış kalabalıklara bir tür tuzak açarak seyirciye kendi silahıyla vurma gibi bir yol izlediklerini düşünebiliriz. Yıldız oyuncu kullanmak, müziğin büyük desteğinden vazgeçmemek, klasik

sekans, plan, kamera hareketi yasaları içinde sözgelimi bir Pasolini kadar bile ileriye gitmeden temkinli pratikler gerçekleştirmek; sonuçta geleneksel sinema içinde, bir alt tür ("politik gerilim") türü tanınını kendi hanesine yazmak. İddianın amacına nereye kadar ulaştığına elbette sinema tarihi karar verecektir.

Costa Gavras filmlerinin ticari sinemanın destek alanından yeterince nasibini alıp almadığı da ayrı bir soru. (Theo Angelopoulos, "Arıcı"da Mastroianni'yi oynatana kadar büyük salonlara girememişti.)

Ama Costa Gavras sineması, Aristotelesçi anlatım kurallarının en belirleyici olanına, sonunda seyirciyi rahatlatma şartına sırt çevirerek –kendi iddiasına göre– eleştirel, düşündürücü, gerçekçi bir politik gerilim sineması olma hakkına el koyabilmiştir.

Filmlerin konularının ve tematik yapılarının istisnasız "kamusal alanın" politik hanesine kaydettiği güncel ya da kısa tarihli olaylara dayanması ("Mad City" ve son filmi, "Cennet Batıdadır" gibi örnekler bir yana) zaten bu sinemaya daha baştan politikanın gözlüğüyle farklı yönlerden bakma imkânı vermekten öteye, *bakma çağrısı* yapmaktadır.

Costa Gavras sineması bir istisna oluşturmaz; şu bağlamda: Reel politika bölümünde değindiğim ve "Otoriteryen Kişilik" başlığı altında ima ettiğim gibi, son tahlilde karşımızda ne sistem bulunur, ne iktidar, ne toplum, ne sınıf, ne de faşizm vb...

Bireydir tezahürün aracı, kendisi. Sinema hangi sorunsalı anlatacak olursa olsun, "Hiroshima Mon Amour"un o çetrefil, bölük pörçük anımsayanı da bireydir, insandır; "Z"in savcısı da... Ed Horman oğlunu kaybetmiş bireydir; temsilleri peş peşe dizilip bizi soyutluklar üzerinden kavrama götürür: ABD/CIA ve emperyalist devlet kavramına: Ed Horman, bireydir, öteki tanımlamalar, baba, işadamı, ABD yurttaşı, vb peş peşe temsili aidiyetlerdir.

Öyleyse sinema hep bireyle uğraşır, katille değil, bireyle uğraşır; faşistle değil, ama tarihsel bireyden faşizme (tarihsel-genel-kavramsal) giden yolu da doldurup durur araçlarıyla.

Hayat öyküsü bireye aittir. Ve seyirci onun üzerinden ve aracığıyla empatisini, antipatisini kurar; önce ona karşı, sonra da temsillerine karşı: Faşistliğine, otoriteryen kişiliğine, katilliğine, hainliğine ve ezilmişliğine mesela. Ya da her iki düzlemde aynı anda.

Ama burada sinemanın (ve çoğu sanatın) sormadığı temel soruyu mecburen bir kenara bıraktık. Sanatın karşısında hep alımlayıcı bir dış vardır: Kültürel bir coğrafya, bu coğrafyanın üyeleri, kitleler, toplum, insan, kişi, birey... Uzatıp gidebiliriz bu zinciri. Formel olarak mesela seyirciyi dışta bekletmek zorundayız. Önüne konan şeyi seyretmeye hazırlanan dış. Ama

işte seyirci bile son tahlilde çok işe yaramaz bir tanımdır. Tek bir yığın gibi, içindeki çok düzlemli, bireyce (hatta insanca) temsil edilen özellikleri üniformlaştırır: Sanki herkes (her kişi, her birey) aynı anda aynı şeyi düşünüyormuş, düşünmek zorundaymış gibi.

Dışın, daha (sinemayla sınırlı kalırsak) jenerikten, hatta film öncesi okumalardan (genel sinema kültürü ve filme ait özel eleştiri, tanıtım, yorum vb) beraberinde getirdiği "hazırlık" çoktan bilince, alımlayışa sızmıştır işte.

Sızma, beklentileri hazırlamıştır. O yönetmenden bildik koridorda farklı ya da kendi içinde ancak yeni diyebileceğimiz bir şey bekleriz. Sinema ile (gerçek) seyircisi arasındaki ilişki bir aşk ilişkisidir tam anlamıyla. Beklentilere cevap veremeyen film (yönetmen) ihanet etmiş ötekidir. Aşk hırpalanır. Umutsuzluk belki bir sonraki filmi beklediğimiz arada bizi iki yakamızdan çeker durur. "Bitti artık, bekleme onu." Bir ikinci, üçüncü davet. Ve bakarız ki o artık o eski sevgili değil. Ya da yanlış mı anladık acaba daha ilk tanışmamızda onu?

Peki de ihanet nedir burada? Politik bir sinemacının gitgide "cıvıtması mı", yoksa tamamen kendi kurmacamızın (mesela Oliver Stone'u politik bir yönetmen sanmamızın) cezası mıdır uğradığımızı sandığımız ihanet?

Öyleyse filmden çok sinemadan söz ederken, belki Batı'nın da önündeyiz. Orada "film" üzerine konuşulan birçok şeyi biz "sinema" üzerinden konuşuruz. Mesela "melodram filmlerinin tarihi", polisiye film, vb başlıkları bizde hep "modern sinemanın tarihi" olup çıkacaktır. Sinemanın patentine sahip ülkelere bir uyarı gibidir bizim "kavramamız". Filmin kendisiyle başlayıp bitmeyeceğine bir yollama gibidir. Kendi geleneğinden ve asıl dıştakinden, seyirciden yanıtı gelmeden film olamayacağının hatırlatılması.

Gavras seyirciyi, kültür endüstrisinin "düş üretme fabrikasının" beslediğini bilir ve bu beslenmeye, haz duymaya, belli beklentilerine her filmde doyurucu bir cevap almaya alıştırılmış seyirciyi, bu beklentilerin içinde planladığı sona götürmeye çalışır. Berbat, her atomu siyasallaştırılmış bir dünyada ne yapılıp yapılamayacağının düşünülmesine...

Sorun da burada patlak verir. Gavras sineması (hep hatırlattık), seyircinin belli bir siyasal olayı iyi kötü tarihsel hafızasına kaydettiği varsayımına dayanmak zorundadır. Şili darbesini iyi kötü bilmeyen seyirciye kapalı gibidir bu sinema. Ya da Yunan generallerinin cuntasını.

Ne var ki bu anlamdaki tarihsel hafıza yetmez. Çok daha önemlisi: Seyirciye zaten istese de istemese de "bir zoon politikon" olduğunun hatırlatılması şartır. Dolaylı yoldan. Çünkü filmi izlemeye bir zoon politikon olarak önceden iyi kötü donanmış olarak gelmiştir o.

Bir adım öteye geçelim: Sola az çok daha yakın duran bir politik bilinçle gelmelidir bu sinemaya.

Yılmaz Güney'den Ken Loach'a, Gavras'tan birçok örneğe, çok geniş anlamda, "soldaki" seyircidir filme davet edilen; sinemaya...

Bu durumda Gavras sinemasında artık sadece sistemin (emperyalist/kapitalist sistemin) işleyişine dair mekanizmalar ve işletici bireyler çıkacaktır karşımıza. Politika dersi verme ucuzluğuna da hiç inmeyecektir bu sinema. Aynen sinema tarihinin bu öbekteki bütün iyi filmleri gibi.

Buradan baktığımızda tezimizi noktalamadan, bu metnin alt metni olarak bu sorun çevresinde dolaşıp durduğunu da söylemek mümkün.

Gavras'ın en tipik filmleri, "kendi seyircisiyle" konuşan filmlerdir öyleyse; belli seyretme önkoşullarında seyirciyle. Çünkü bütün politik olarak bağlanmış (angaje) yönetmenler (sanatçılar, kültür insanları) gibi, o da şunu bilmektedir: Politik angajmanlı bir yönetmen (ve senarist, metin, öykü vb) vardır bir tarafta. Gene politik angajmanlı bir de seyirci. Bu iki düzlemli angajman birbiriyle ilkesel tanımda hiç çelişmez: "Sol"un paydası üzerinde bir tür bir artı bir'dir durum ya da ikinci "bir" (seyirci sayısının bütününü tanımlayan bir bir'dir) bir artı bir bölü sol. Bu kesir, sol bir sinemanın da bütün sıkıntısını formüle eder. Bu kesrin pay'ına ve paydasına sağdan herhangi bir sayı kaçmaz, gelip eklenemez, eklenmeye çağrılamaz. Pay payda bir bütün gibidir. Politik angajmanlı bir (sol) politik film, sağda diyelim dolaylı olarak doğrudan sağa bir eleştiri, bir hatırlatma, bir silkeleme de olsa... Bir bilinç kırılması yaratamaz bir türlü.

Beklenmemelidir de bu hizmet ondan. Çünkü bilinç sadece sinemayla / filmle) oluşmuş bir şey değilse, onu filmle (sinemayla) kırmak da olsa olsa bir ütopyadır. Sistem de bunu bildiği için, sol sinemanın işleyişine göz yumup durur. (Ta ki mesele bilinç kırılması olayından çıkıp tarafların sert kutuplar halinde karşı karşıya gelmelerine kadar.)

Orada artık filmin (şiirin, öykünün, en masum görünen bir deyişin) enerjisi kitleleştiği için, demek film, artık çoktan film olmaktan çıkmış, nükleer çekirdek misali ipini koparmış, soğutulamaz hale gelmiştir. Sağcılığını ilan etmek zorunda kalmış iktidar (cunta, rejim) doğrudan yasakların çizgisini kalınlaştırmaya yönelecektir artık. Gelsin isim listeleri, gelsin yıkıcı filmler, şiirler, yönetmenler, yazarlar –ve seyircisi.

Peki Gavras örneğindeki, Ken Loach örneğindeki (mesela) filmler bunu bilmezler mi? Öyleyse yaptıkları nedir? Korun üzerindeki külün ateşi söndürmesini engellemek mi? Niçin olmasın? Hâlâ yazılan, çizilen, birkaç bin satan gazeteler, bu külün altındaki ateşin sönmemesi için ciğerlerindeki havayı sonuna kadar üfleyip durmuyor mu? Bir gün tutuşacağını bildiği ateşi. Alevleneceğini bildiği.

Kaynakça

Abisel Nilgün, *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul: Yeni Alan Yayıncılık, 1995.

Andrew J. Dudley, *Sinema Kuramları*, İstanbul: İzdüşüm Yay., Kasım 2000.

Bakır Burak, Ünal Yörükhan ve Saliji Sali, *Sinema İdeoloji Politika*, Ankara: Orient Yay., 2008.

Barg Werner C. ve Plöger Thomas, *Kino der Grausamkeit*, Köln: Jugend und Film, Ocak 1996.

Batmaz Veysel, *Otoriteryen Kişilik*, Salyangoz Yay., 2006

Betton Gerard, *Sinema Tarihi*, İstanbul: İletişim Yay., 1990.

Büker Seçil ve Topçu Y. Gürhan, *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri*, İstanbul: Kırmızı Kedi Yay., 2010.

Carus Titus Lucretius, *Of the Nature of Things*, İngiltere: Columbia University Press, 1714

Coşkun Esin, *Dünya Sinemasında Akımlar*, Ankara: Phoenix Yay., 2009.

Deleuze Gilles, *Das Zeit-Bild Kino 2*, Frankfurt/Main, 1997.

Engell Lorenz, *Im Bergwerk der Wirklichkeit: Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*, Frankfurt/Newyork, 1992.

Foucault Michael, *Entelektüelin Siyasal İşlevi*, İstanbul: Ayrıntı Yay., 2000.

Gönen Metin, *Paradoksal Sanat Sinema*, İstanbul: Versus Yay., Mart 2008.

Gregor Ulrich ve Patalas Enno, *Modern Filmin Tarihi*, 2. cilt, 1965.

Hayward Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, Routledge, 2006.

Hickethier Knut, *Film und Fernsehnanalyse*, 3. Baskı, 2001

Kruttschnitt Elke, *Bloch ve Hıristiyanlık Üzerine*, Grünewald, 1993.

MacBean James Roy, *Sinema ve Devrim*, İstanbul: Kabala Yay., 2006.

Nişanyan Sevan, *Sözlerin Soyağacı*, İstanbul: Adam Yay., 2007.

Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa Yay., Kasım 2003.

Onaran Alim Şerif, *Sinemaya Giriş*, İstanbul: Filiz Yay., 1986.

Onaran Alim Şerif, *Sessiz Sinema Tarihi*, Ankara: Kitle Yay., Nisan 1994.

Özgüç Agâh, *Türlerle Türk Sineması*, İstanbul: Dünya Aktüel, 2005.

Özön Nijat, *Türk Sinema Tarihi*, Artist Yay., 1962.

Parkan Mutlu, *Brecht Estetiği ve Sinema*, İdeart Yay., Mart 1991.

Ryan Michael ve Kellner Douglas, *Politik Kamera*, İstanbul: Ayrıntı Yay., Eylül 1997.
Schaefer Horst ve Schwarzer Wolfgang, *Von "Che" bis "Z"; Polit-Thriller im Kino*, Frankfurt am Main: Fischer Cinema, April 1991.
Schlappner Martin, *Von Rossellini zu Fellini: Das Menschenbild im neorealistischen Film*, Zürich, 1958.
Scognamillio Giovanni, *Dünya Sinema Sanayi*, İstanbul: Timaş Yay., Kasım 1997.
Siksel Gene, *Chronicle of the Cinema, Hundred Years of the Movies*, Belçika: Dorling Kindersley, 1995.
Stiglegger Marcus; *Reclams Sachlexikon des Films*; Stuttgart.
Talu Ercüment Ekrem, *Geçmiş Zaman Olur ki... (Anılar)*, Hece Yay., 2005.
Wollen Peter, Sinemada Göstergeler ve Anlam, İstanbul: Metis Yay., Kasım 2008.
Yılmaz Ertan, *Devrim ve Sinema*, Ankara: Kitle Yay., Ekim 1997.
Zöller Stephan, *Theologie und Popüler Film*, Paderbon, 2007.

DERGİLER
The Guardian, Ekim, 1998.
Modern Zamanlar, Antalya, Ekim 2009.
Der Spiegel, Sayı 437, 1983.
Zoom, Sayı 19; 1988, s. 23.

İNTERNET
Auteur Theory History, Criticism; Auteur Theory, Auteurs, British Film Institut

"Ölümsüz"den "İtiraf"a, "Sıkıyönetim"den "Kayıp"a, "Müzik Kutusu"ndan "Amen"e uzanan bir çizgide, "politik film" geleneğinin önemli bir parçasına dönüşen Costa Gavras sineması, bir yandan ana akım sinema formlarıyla uyum içinde görünürken, diğer taraftan da Batı anlatı geleneğinde var olan "rahatlatıcı" etkiyi bozma, seyirciye çığırından çıkmış bir dünyada yaşadığını hatırlatma gibi önemli bir işlev üstlenmiştir. Popüler anlatının bütün araçlarıyla popüler olmayan bir sinemanın sınırlarını yokladığı da öne sürülebilecek bu sinemanın, Brecht'in de işaret ettiği gibi, "hayatı olmasa da, onu değiştirmeye soyunanları değiştirmeyi hedefleyen" bir yaklaşımın izlerini taşıdığı öne sürülebilir.

Çalışmasına, sinema ve felsefe yazınımızın önemli kalemi Veysel Atayman'dan aldığı ilhamla başlayan Elif Atayman'ın, yerinde bir kararla "sinema" ve "politika" kavramlarını da tartışmaya açtığı eserin, özellikle politik film türünü tanımlama çabalarına önemli katkılar sağlayacağına ve yeni bir sinemanın mümkün olduğuna inananlara rehberlik edeceğine inanıyoruz.

AYRINTI • SİNEMA
ISBN: 978-605-314-426-7
9 786053 144267
KDV'den muaftır. 15 ₺