İSYAN VE DEVRİM FİLMLERİ

Besime Şen
Bülent Görücü
Çağrı Kınıkoğlu
Gökhan Dinçer
Hacı Orman
Kutay Ucun
Meral Gündoğdu
Necla Algan
Neslihan Cangöz
Seray Genç
Yeşim Dinçer
Yıldız Silier
Zahit Atam

Yordam Kitap

İsyan ve Devrim Filmleri

Hazırlayan:
Yeşim Dinçer

Yordam Kitap: 197 ✣ **İsyan ve Devrim Filmleri** ✣ Haz.: Yeşim Dinçer
ISBN-978-605-4836-49-9 • *Düzeltme*: Filiz Çomuk
Kapak ve İç Tasarım: Savaş Çekiç • *Sayfa Düzeni*: Gönül Göner
Birinci Basım: Kasım 2013 • © Yordam Kitap, 2013

Yordam Kitap Basın ve Yayın Tic. Ltd. Şti. (Sertifika No: 10829)
Çatalçeşme Sokağı Gendaş Han No: 19 Kat:3 34110 Cağaloğlu - İstanbul
Tel: 0212 528 19 10 **Faks:** 0212 528 19 09
W: www. yordamkitap. com • **E:** info@yordamkitap. com
www.facebook.com/YordamKitap • www.twitter.com/YordamKitap

Baskı: **Pasifik Ofset** (Sertifika No: 12027)
Cihangir Mah. Güvercin Caddesi Baha İş Merkezi A Blok
Haramidere - İstanbul
Tel: 0212 412 17 77

İsyan ve Devrim Filmleri

İçindekiler

Önsöz / Yeşim Dinçer 9

***Potemkin Zırhlısı* Eskimedi Çünkü İsyan Hâlâ Yürürlükte**
Yeşim Dinçer 15

Weimar Döneminin Çoklu Korkuları ve Alman Dışavurumcu Sinemasında Kent: *Metropolis* / Besime Şen-Kutay Ucun 37

Kapitalizm, Taylorizm ve Fordizme karşı Chaplinizm *Modern Zamanlar* Üzerine Bir Deneme / Seray Genç 55

Kara Afrika'dan Politik Sinema: Osman Sembene'nin *...Karası* / Bülent Görücü 91

Eleştirinin ve aşmanın yollarını döşemek *Z/Ölümsüz* / Çağrı Kınıkoğlu 109

***Fırınların Saati* Üçüncü Dünya Aydınının Paradoksu: Oidipus Kompleksi /** Zahit Atam 149

Sömürgeciliğe Karşı *İsyan* / Yıldız Silier 173

***1900*: Bertolucci'nin '68 Sonbaharı /** Meral Gündoğdu Salioglou 195

Mussolini İtalya'sında *Özel Bir Gün* / Neslihan Cangöz 215

Gerçekle Kurmacanın Sarmaşığı: *Kızıllar* / Gökhan Dinçer 235

***Yol*: Varoluşa Dair Bir Sorgulama /** Zahit Atam 253

***Ülke ve Özgürlük*: İspanya'da İç Savaş ve Yolları Çatallanan Sol Cephe** / Necla Algan 275

Şark'ta Bir Sınır Şarkısı *Sarhoş Atlar Zamanı* / Hacı Orman 301

Beden ve Kimlik Bağlamında *V for Vendetta* / Meral Gündoğdu Salioglou 319

Kuzey'den Güney'e, Kısa Kısa... / Yeşim Dinçer 345

Yazarlar 365

Yeşim Dinçer

Önsöz

İlk kez Ayzenştayn söylemişti, daha sonra da birçok kez tekrar edildi; "her film politiktir. Eninde sonunda ya kurulu düzene hizmet eder ya da ona karşı çıkar. İlk bakışta apolitik gibi görünen filmler de suya sabuna dokunmadıkları için düzenin işine yarar ve bu anlamda politik sonuçlar doğururlar."[1] *İsyan ve Devrim Filmleri* seçkisinde, ezilenlerin adalet ve özgürlük mücadelesine odaklanan, "politik tarafı"nı belli eden, isyan ve devrim ruhunu yaşatan filmlere yer verdik. Kimilerinde mücadele teması belirgin ve bu mücadele özellikle kitlesel. Sömürgecilikten kurtulan ilk devlet olan Haiti'den aldığı esinle, "Bir isyan, hangi koşullarda bir devrime dönüşebilir ve dönüşemediğinde neden başarısız olur?" sorusunu tartışan *İsyan*'da veya İspanya'da faşizme karşı direnişin bir cephesini anlatan *Ülke ve Özgürlük*'te olduğu gibi... Ekim Devrimi'nin en sıcak günlerini Amerikalı gazeteci John Reed'in merceğinden aktaran *Kızıllar* da aynı kategoriye dahil edilebilir.

1 Onat Kutlar, *Sinema Bir Şenliktir*, Can Yayınları, 1990, s.145.

Sırasıyla Yıldız Silier, Necla Algan ve Gökhan Dinçer analiz ettiler bu üç filmi...

Öte yandan bir filmin teması ya da hikâyesinin, o filme dair her şeyi açıklamadığı da bir gerçek. Sanatsal –ve ticari– bir ürün olarak film, yapım süreci, dramatik yapısı, sinematografisi, gösterim kanalları ve izleyici tarafından alımlanışı ile birlikte anlam kazanmakta. Yazarlarımızdan Bülent Görücü'nün bu kitap için seçtiği, 1966 yapımı *...Karası* bu bağlamda iyi bir örnek oluşturuyor. Fransız bir ailenin çocuklarına bakıcılık eden Senegalli Diouana'nın pembe hayallerle başlayıp korkunç bir yalnızlık ve ümitsizlik içinde sona eren hikâyesi görünürde bir toplumsal başkaldırı içermez belki. Fakat yapıtın, sinemanın icadından neredeyse 70 yıl sonra siyahlar tarafından yapılmış ilk Afrika filmi olduğunu biliyor olmak, fiziksel aksiyonun koordinatlarını aşmamıza ve yüzeyin gerisinde yatan o devasa sömürüyü okumamıza da yardımcı oluyor. İşte o zaman, Diouana'nın dermansız bedeninden yükselen kara Afrika'nın sessiz çığlığını işitebiliriz.

Yılmaz Güney de, tıpkı Senegalli Osman Sembene gibi, yüreklerde biriken sessiz isyanları "tarihe dipnot olarak düşen" o büyük yönetmenlerden biri. *Yol*'daki karakterleri analiz eden Zahit Atam, "Hiçbirisi açık açık ve sonuna kadar konuşmaz", diye yazmış, "mimikleri ve sessizlikleri en çok şeyi anlatır, o kadar çıkışsız ve baskı koşullarında yaşamışlardır, onun yerine beden dili sonuna kadar gelişmiş ve yüzlerinde, seslerinde, hareketlerinde her şey yazılıymış gibi anlaşılır."

Güney'in filmi, 12 Eylül darbesi sonrasında, "bütün Türkiye'nin bir hapishaneye dönüştürüldüğü" koşullarda ge-

çer; Ettore Scola'nın *Özel Bir Gün*'ü ise Mussolini İtalya'sında. Neslihan Cangöz, "çok çocuklu kutsal anne" rolüne ve aile kurumuna hapsedilen bir ev kadını ile cinsel yöneliminden dolayı faşizmin asla bağışlamayacağı bir suç işlemiş sayılan bir eşcinseli merkeze alan bu hikâyenin, "genellikle bir kahramanlık öyküsüyle taçlandırılmış hegemonik erkek anlatılarından oldukça farklı kurgulan"dığını hatırlatıyor. Bu yazı totaliter iktidarların beden politikalarına dair aktüel tartışmaların ışığında okunmalı kuşkusuz.

İmgesi sinemayla özdeşleşen Şarlo'nun içinden geçmediği bir *İsyan ve Devrim Filmleri* seçkisi düşünemezdik bile.. Bu kitap için seçtiğimiz *Modern Zamanlar*'da Şarlo işçi tulumu giyiyor ve endüstriyel toplumun "verimlilik yasaları"na, sömürüye ve yabancılaşmaya kahramanca kafa tutuyor. Seray Genç'in kaleminden okuyacaksınız.

Seçkiyi oluştururken farklı coğrafyalardan gelen temsiliyetlere yer açmaya da gayret ettik. Arjantinli yönetmenler Getino ve Solanas'ın tezli-makale formatında yaptığı *Fırınların Saati*, "tezli-makale" Latin Amerika'da devrimci bir strateji yaratmanın olanaklarını araştırıyor. Film, sadece içeriğiyle değil, alternatif dağıtım kanallarını devreye sokmuş olması ve milyonlarca kadın ve erkeğe forumlar aracılığıyla ulaşmış ve meselesini tartıştırmayı başarmış olmasıyla da devrimci. Hacı Orman'ın yorumladığı *Sarhoş Atlar Zamanı* ise, hem mesafe hem de kültürel olarak bize yakın bir coğrafyadan... Ghobadi'nin Ortadoğu'yu ve özel olarak Kürdistan realitesini anlattığı film, "güçlü bir politik ve felsefi isyanı dile getiriyor olmaktan başka, diyaloglarından sinematografisine kadar bir an bile aksamayan şiirselliği"yle öne çıkıyor.

Kimi yazarlarımızın ele aldıkları filmlere yönelttikleri eleştirel bakış dikkatlerden kaçmayacaktır. "Biçim, daima belirli bir özün biçimidir" diyen Çağrı Kınıkoğlu, Hollywood sinemasının kalıplarını benimseyen Costa Gavras'ın bu tercihinin *Z/Ölümsüz* filminin politik içeriğini zayıflattığı, hatta ilerici özünü boğduğu görüşünde... Benzer şekilde Bertolucci'nin *1900*'üne güçlü bir eleştiri getiren Meral Gündoğdu Salioglou, yönetmenin niyetinin tersine, filmdeki başkarakterlerin "ne tümüyle özgün karakterler olmayı ne de ait oldukları sınıfların tam bir sembolü olmayı" başaramadıklarını söylüyor. Sinema tarihi bağlamında mutlaka izlenmesi ve ele alınması gereken, kuşakların belleğinde kalıcı izler bırakmış fakat içeriği –özellikle işaret ettiği sınıfsal çelişkileri çözüme bağladığı finali– bakımından tartışmalı bir başka film de *Metropolis*. Besime Şen ve Kutay Uçun ortak kaleme aldıkları yazıda, Fritz Lang'ın distopik kentinin Weimar Almanya'sının politik korkularıyla çakıştığını belirtmişler.

Filmleri kronolojik olarak sıraladığımız için birinci sırayı *Potemkin Zırhlısı* aldı; sonuncu yazı ise *V for Vendetta* üzerine... Onları hem birleştiren hem de ayıran ortak noktaları ise, ilkinin kitleyi kahramanlaştırırken ikincisinin kahramanı kitleselleştiriyor olması... Occupy (İşgal) hareketlerinden Gezi isyanına, yeni yüzyıl direnişlerinin simgesi haline gelen o meşhur maske, *V for Vendetta*'yı izlememiş, uyarlandığı aynı adlı çizgi romanı hiç okumamış olanlar için bile aşina bir imge haline geldi. Bu da "sinematik özdeşleşme" yoluyla, seyirciyi kendi bedeni dışına naklederek yeni bir toplumsal ortaklığa (muhalefete) sıçratabilmenin diyalektik olarak imkân dahilinde olabileceği sorusunu getiriyor akla.[2]

2 Kaja Silverman, *Görünür Dünyanın Eşiği*, Ayrıntı Yayınları, 2006, s.137-145.

Kitabın son bölümüne eklediğimiz, künye bilgileri ve kısa film öykülerinden oluşan listeyle birlikte seçkimizde yer alan filmlerin sayısını 50'ye tamamladık. Okurlarımızın listeyi incelerken dışarıda bırakılmış pek çok başka filmi hatırlayacağını –ve elbette bize de hatırlatacaklarını– tahmin etmek güç değil... Hem belli bir sayıyla sınırlı tutmak zorunda oluşumuz hem de her seçkide olduğu gibi seçicinin öznel tercihlerini yansıtıyor oluşu nedeniyle, bu kitabı kolektif bir zihin tazeleme fırsatı olarak görmenizi diliyoruz.


ГОРДОСТЬ
СОВЕТСКОГО КИНО
1905 ГОД
ГОСКИНО
БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН

Yeşim Dinçer

Potemkin Zırhlısı Eskimedi Çünkü İsyan Hâlâ Yürürlükte

> Düşüncemiz ve duygumuz büyük ölçüde görmeyle bağlantılıysa da ressamın veya şairin işine yaramayan bir görsel duygu kalıntısı vardır ve bu kalıntı sinemayı bekliyor olabilir.[1]
>
> *Virginia Woolf*

Söze Rusya'dan iki tarihî anekdot ile başlayalım: Bunlardan ilki, Petersburg'daki Yazlık Saray'ın duvarlarını süsleyen ve Alman ressam Jacob Philipp Hackert imzasını taşıyan 12 tablonun yapılışını anlatıyor. Tablolar, Çeşme Körfezi açıklarında cereyan ettiği için tarihe Çeşme Deniz Muharebesi (1770) adıyla geçen ve Rusya'nın Osmanlı donanmasını tarumar etmesiyle sonuçlanan zaferini resmetmek üzere II. Katerina tarafından ısmarlanmıştı. Eşinin ölümünden sonra tahta tek başına hükmeden Çariçe, emrindeki Rus ordularının denizdeki üstünlüğünü sanatla taçlandırma hevesindeydi; ne var ki hayatında herhangi bir deniz muharebesine tanık olmamış Alman ressamın çizdiği ilk eskizler yeterince "gerçekçi" olmadığı için beğenilmedi. Bunun üzerine Çariçe'nin, İtalya'nın Livorno limanı önlerinde bir fırkateynin ateşe verilmesini emrettiği ve ressamın bu yangını izleyerek savaşın gerçeğe daha yakın bir imgesini tuvale geçirdiği biliniyor.[2]

1 Aktaran Frampton, s. 97.

2 http://en.wikipedia.org/wiki/Peterhof_Palace 31.07.2013.

Bronenosets Potemkin
Yönetmen: Sergey Ayzenştayn
Senaryo: Nina F. Agadjanova, Nikolay Aseyev, Sergey Ayzenştayn, Sergey Tretyakov
Görüntü: Eduard Tisse
Oyuncular: Aleksandr Antonov, Vladimir Barski, Grigori Aleksandrov
1925 Goskino (Sovyetler Birliği) filmi (sessiz), Yaklaşık 75 dakika.

İkinci anekdot ise, tüm zamanların en iyi filmleri arasında daima üst sıralarda yer bulabilen *Potemkin Zırhlısı*'nın[3] senaryosu ve mekân seçimi üzerine. *Potemkin* 1905 Devrimi'nin yirminci yıl dönümünde, kutlama komitesinin siparişi üzerine çevrilmiş bir filmdi ve konusunu, devrim sırasında Odessa limanında demirli bulunan aynı adlı savaş gemisinde çıkan tarihsel ayaklanmadan alıyordu. Fakat Ayzenştayn'ın (Eisenstein) komitenin onayladığı senaryoya da tarihsel gerçekliğe de birebir sadık kalmadığı biliniyor.

Her şeyden önce senaryo, 1904'teki Rus-Japon Savaşı'ndan başlayıp 1905 sonuna kadar uzanan geniş bir süreyi, devrimi hazırlayan ve devrim yılındaki önemli olaylar dizisini kapsıyordu ve film ekibinin, tümünü çekebilmek için yeterli zamanı yoktu. Filmde rol alan aktör –ve aynı zamanda filmin yönetmen yardımcısı– Grigori Vasilyeviç Aleksandrov şöyle anlatıyor:

> 1925, ilk Rus Devrimi'nin yirminci yıl dönümüydü. Çok çabuk biçimde bir film çekmek zorundaydık ve filmin temelini oluşturan Nina Ferdinandovna Agadjanova'nın senaryosuyla Odessa'ya gittik. Odessa'da ünlü merdivenlerle diğer doğal dekorları gördük, filmi devrimin yıl dönümüne zamanında yetiştirebilmek amacıyla bu geniş senaryodan tek bir epizot

3 Metinde bundan böyle *Potemkin* olarak kısaltılacaktır.

> almayı kararlaştırdık. Böylece, *Potemkin Zırhlısı*'nı yaptık. O sırada Ayzenştayn yirmi beş, ben on dokuz yaşımızdaydık.[4]

1905 Devrimi sırasında tüm Rusya'yı saran genel grev, protesto ve ayaklanmalar Çarlık rejimi tarafından kanla bastırılmış ve binlerce kişi öldürülmüştü;[5] ne var ki Ayzenştayn'ın Odessa merdivenlerinde çektiği, en az filmin kendisi kadar ünlü katliam sekansının kurmaca olduğu belirtiliyor.[6] Bununla birlikte askerlerin mekanik adımlarla merdivenden inerek, Potemkin isyancılarını selamlayan halkı acımasızca ve ihtarda bulunmaksızın kurşun yağmuruna tuttuğu bu mizansen öylesine etkileyiciydi ki dünya halklarının belleğine tarihsel bir gerçek olarak kazındı.

Ayzenştayn, Potemkin ayaklanmasının akıbetini de farklı kurgulamıştı. Film, isyancı erlerin en ümitsiz oldukları bir anda Odessa'ya doğru gelen başka bir isyancı filoyla karşılaşmalarıyla son buluyordu; "isyancı gemi (Potemkin) çar filosuyla karşılaşır, toplar hazırdır, ama ateş edilmez ve gemi filonun arasından süzülerek, barış ve kardeşlik çığlıkları arasında kayıp gider".[7] Oysa gerçekte ayaklanma yenilgiye uğramıştı.[8]

---

4 Schnitzer-Martin, s. 76.

5 1905 Devrimi sırasında en kanlı katliam, 9 Ocak günü Petersburg'daki Kışlık Saray önünde yaşandı. Papaz Gapon önderliğinde Çar'a dilekçe vermek ve onun merhametine sığınmak üzere barışçıl bir yürüyüşe geçen silahsız halkın üzerine açılan ateş sonucu bini aşkın kişi öldü. Tarihe Kanlı Pazar olarak geçen bu olay tüm Rusya'da büyük infial yarattı; grevler, silahlı çatışmalar patlak verdi.

6 bkz. Küçükerdoğan, s. 113.

7 Dorsay, s. 31.

8 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi* Potemkin ayaklanması hakkında şunları yazıyor: "Haziran 1905'te Potemkin kruvazöründe patlak veren ayaklanma, askerler ve denizciler arasındaki hoşnutsuzluğun ilk yığınsal belirtisiydi. Tarihte ilk kez olarak bir savaş gemisinin mürettebatı devrim bayrağını çekiyor ve egemen yönetime karşı mücadeleye girişiyordu. Ayaklanan gemi Odessa'da demirlediyse de, Odessa işçilerinin etkin desteğinin sağlanamaması üzerine, ayaklanma gemicilerin kahramanlığına rağmen yenilgiye uğradı. Bununla birlikte bu ayaklanmayla, toplumdaki uzlaşmaz çelişkilerin ordu içinde de aynı şiddette görülmekte olduğu ortaya çıkmıştı" (İletişim Yayınları, Cilt 2, s. 528).

Şimdi, yan yana getirilen bu iki anekdot bize ne anlatmaktadır? Elbette ilk bakışta siyasi ve mali otoriteye karşı sanatçının belli bir özerklik kazanmış olduğunu. Ressam Hackert aristokrasinin beğenisine uygun tablolar üreterek sanatını –ve yaşamını– sürdürebilmişti; oysa yönetmen Ayzenştayn, finansmanı kamusal fonlardan sağlanan filmini çalışırken senaryoyu geliştirme özgürlüğüne sahipti. Filmin yapım sürecinde bürokratik zorlukla karşılaşıldığına dair bir kayıt bulunmuyor. Aksine, Sovyet sinemasının kurucuları, Ekim 1917 Devrimi'nin erken döneminde üzerlerinde hiçbir baskı ve otoritenin tesis edilmediğini, özgürce yarattıklarını ifade etmekteler.[9]

Fakat bundan daha önemlisi, yüzyıllar boyu egemen olan "sanatın gerçeğin bir temsili olduğu" anlayışının 20. yüzyıldaki politik ve toplumsal devrimler sonucu yıkılmış olmasıdır. Rusya özelinde devrimci kuşağa mensup sanatçılar –tiyatroda Meyerhold, sinemada Ayzenştayn, edebiyatta Mayakovski, resimde Gonçarova, heykelde Tatlin ve diğerleri– yeni bir devrimci estetik geliştirdiler. Mike Wayne'in sözleriyle, "1917'yi izleyen on yılda devrim, çok güçlü kültürel enerjileri serbest bıraktı" ve "dünyanın bir kopyası ya da edilgin bir yansıması olmayı arzulayan" eski sanatın mimetik (öykünmeci) geleneğinden radikal bir kopuş yaşandı. Ayzenştayn ile aynı kuşaktan Dziga Vertov[10] şunu ilan ediyordu:

> Şimdiye kadar film kamerasını gözümüzün işleyişini taklit etmeye zorladık. Ve daha iyi kopyaladıkça çekimin daha iyi olduğunu düşündük. Bugünden itibaren kamerayı özgürleştiriyor ve onu kopyalamaktan çok farklı olarak tam tersi yönde çalıştırıyoruz.[11]

9 Schnitzer-Martin, s. 198.

10 Dziga Vertov (1896-1954) : Sovyet ve dünya belgesel sinemasının kurucusu sayılan yönetmen. Kentli ve endüstriyel emeği öven *Kameralı Adam* filmi, *Sight and Sound* dergisinin 2012 yılında yaptığı ankette tüm zamanların en iyi 8. filmi seçilmiştir.

11 bkz. Wayne, s. 39-47.



Odessa merdivenlerinde katliam.

Bu sanatçıların kültürel mirası reddetmiş olmaları, "gerçek"e sırt çevirdikleri anlamına gelmiyordu. Tam tersine, toplumsal dinamiğin yeni "öz"ünü açığa çıkarmak üzere yeni "biçim"ler denemekle, hikâyeleri ve geleneksel formları ters yüz etmekle yükümlü hissediyorlardı kendilerini. Çoğu, sanatın birden fazla dalıyla ilgiliydiler ve bu sanatlar arasında baş döndürücü bir etkileşim yaşanıyordu. Mısranın ezberini bozmuş olan Mayakovski, tiyatronun yansıtıcı bir ayna değil bir büyüteç olduğunu savunuyordu örneğin.[12]

Ayzenştayn da tarihi yeniden canlandırmakla ilgili değildi. İlk uzun metrajlı filmi *Grev*'den başlayarak asıl meselesi, "kitle"nin tarihi değiştirmek üzere sahneye çıkışını sinemalaştırmak oldu.

12 Bertolt Brecht bu fikri daha da ileri götürerek sanatı, "dünyayı yansıtan bir ayna değil, onu şekillendirecek olan çekiç" olarak tanımlamıştı. Andrew, Ayzenştayn'ın film kuramıyla "neredeyse benzer zamanlarda inşa edilmeye çalışılan" Bertolt Brecht'in tiyatro kuramı arasındaki benzerliğe dikkatimizi çeker (s. 133). Öte yandan, Ayzenştayn ile Brecht'in çalışmalarını ilginç biçimde birbirinden izole olarak sürdürdükleri, aralarında mektuplaşma vb. olmadığı, görüşlerini sundukları ve tartıştıkları ortamların da birbirinden tamamen farklı olduğu biliniyor. Mevcut estetik formların dışına çıkmış olmaları dışında aralarındaki benzerliğin yüzeysel olduğunu ileri süren başka bir literatür de mevcut. (Bilgi için Yılmaz Onay'a teşekkür ederim.)

Tarihin öznesi değişiyor, hayatın ritmi hızlanıyordu; o halde sanatın ritmi de hızlanmalı ve bireysel kahraman yerini kitle-kahramana bırakmalıydı. Bu "öz"e uygun yeni biçimler aradı ve onları hayranlık uyandırıcı bir yordamla uyguladı. Sinemasının ve başyapıtı *Potemkin*'in referansları geçmişte değil gelecektedir bu nedenle.

Sergey Mihayloviç Ayzenştayn tiyatrodan, Meyerhold'un çıraklığından yetişmiş bir sanatçıydı. 24 Ocak 1898'de Riga'da doğdu ve Petrograd'daki Mühendislik Enstitüsünde öğrenim gördü. Kızıl Ordu'ya katılıp terhis olduktan sonra Meyerhold'un tiyatrosunun dekorlarını hazırladı. Ustasına olan borcunu, "[B]en, onun çarıklarının bağını çözecek değerde bile değilim; zaten o da, Novinski Bulvarı'nın ısınmayan stüdyolarında keçeden yapılmış çizmeler giyerdi", diyerek ifade etmiştir.[13]

1920'den sonra katıldığı Proletkult Tiyatrosu için ilk kısa filmini çekti. (*Her Akıllı Adamın Saf Yanı*, tiyatroyla sinemanın birleştiği ilk deneysel örneklerden biriydi.) Ayzenştayn, bu ilk kısa filminde bile önemli bir yenilik yaparak kamerayı dışarı çıkarmıştı. Şöyle anlatıyor:

> Şimdilerde tamamen delice bir tepki gibi görünür, ama 1923'de benim bu sahneleri dış mekânlarda çekme isteğim panik doğurmuştu. Her nedense çok güç olacağını düşünüyorlar, siyah bir kadife arka perdeden vazgeçilemeyeceğinde ısrar ediyorlardı. Hatta, macera riskine atılmak istemeyen kameraman Lemberg bile çekim yapmayı reddetmişti.
>
> Sonunda filmi benimle çeken kişi Frantzisson oldu. Goskino'daki[14] insanlar fazlasıyla sapıtmış olabileceğimi düşündüklerinden yanıma eğitmen olarak Dziga Vertov'u verdiler!.. Her neyse, iki üç sekans çekildikten sonra, Dziga Vertov bizi kaderimizle baş başa bırakmıştı.[15]

13 Schnitzer-Martin, s. 58.

14 1922'de hükümetin kurduğu sinema örgütü.

15 Schnitzer-Martin, s. 63-64.

Ayzenştayn 1924'te, çekim ve montaj teknikleriyle ve özellikle, kitle-kahramanın beyaz perdeye ilk defa aktarılmasıyla devrimci nitelik taşıyan ilk uzun metrajlı filmi *Grev*'i yaptı. İlk gösterimi –sessiz sinemanın bitişine iki yıl kala– 21 Aralık 1925'te Bolşoy Tiyatrosu'nda yapılan *Potemkin*, yönetmenin ikinci uzun metrajlı filmidir. Film Sovyetler Birliği'ndeki genel gösterimde büyük bir ilgiyle karşılandı; hemen ardından da Berlin ve New York'ta izleyici karşısına çıktı. Berlin'de bir yıl boyunca oynatılan filmin, özellikle Alman aydınları arasında gördüğü rağbet şaşırtıcıydı. Yarattığı etki, Goethe'nin dramasının 150 yıl önce sanat dünyasında yol açtığı fırtınayla karşılaştırıldı. Filmi izleyen ünlü tiyatrocu Max Reinhardt, "*Potemkin Zırhlısı*'nı gördükten sonra, sahnenin, yerini sinemaya bırakacağına aklım yatıyor," diyordu. Film sessiz sinemanın ünlü yıldızları Mary Pickford ve Douglas Fairbanks'ın övgü dolu yorumları sayesinde 1926 sonunda New York'ta gösterime girdi ve burada da aynı coşku ve hayranlıkla karşılandı. (Pickford ve Fairbanks çifti, filmi 1926 Temmuz'unda Moskova'da izlemişlerdi.)

Paramount şirketinden bir teklif alan Ayzenştayn, yanına aktör ve yönetmen yardımcısı Aleksandrov ile görüntü yönetmeni Tisse'yi alarak 1930 baharında ABD'ye gitti. Ne var ki *Potemkin* ekibinin "film duyumu", Hollywood'un ticari normlarıyla çatışacaktı. Buradaki bütün projeler suya düşünce, solcu yazar Upton Sinclair'in sağladığı finansmanla *Que Viva Mexico!*'yu çekmek üzere Meksika'ya geçtiler. Meksika halkının geçmişini ve şimdiki zamanını eş zamanlı betimleyen bu film –bütçe ile ilgili olduğu bilinen ve politik boyutu da olduğu rivayet edilen– anlaşmazlıklar nedeniyle tamamlanamadı; Sinclair başlangıçtaki kontrata dayanarak negatiflere el koydu ve yönetmenin montajı yapmasına izin vermedi. Kimilerine göre film,

Ayzenştayn tarafından kurgulanabilseydi *Potemkin*'den daha önemli bir film olabilirdi.[16]

Ayzenştayn arkadaşlarıyla birlikte Sovyetler Birliği'ne geri döndüğünde kültürel iklim değişmiş, bereketli bahar yerini sansürün soğuk kışına bırakmıştı. 1935'de çekimlerine başladığı *Bejin Bataklığı* bürokratik engellere takıldı ve Moskova'da kilit altına alınan negatifleri, Alman hava saldırısında kayboldu. 13. yüzyılda geçen tarihsel olaylara dayalı –ama dönemin siyasal olaylarına da gönderme yapan– sesli filmi *Aleksandr Nevskiy* 1938'de gösterime girdi ve hem politik otorite hem de izleyici tarafından büyük takdir topladı. "[Ö]mrünün geri kalan yıllarında yaratıcı enerjisinin büyük bölümünü ister istemez yazmaya ve başkalarına sinema öğretmeye adadı (Devlet Sinematografi Enstitüsünde ders verdiği sınıflarda okuyanların ortaya koyduğu çalışmalar onun parlak bir öğretmen olduğunu gösterir)."[17]

Bir üçleme olarak tasarladığı *Korkunç İvan*'ın ilk ikisini ancak tamamlayabilmiştir. 1946'da gösterime girmesi beklenen serinin ikinci filmi sansüre takıldı ve izleyici karşısına ancak 1958 yılında, Ayzenştayn'ın 11 Şubat 1948'deki ölümünün üzerinden on yıl geçtikten sonra çıkabildi.

Ayzenştayn, "parlak bir öğretmen" ve "paha biçilmez ölçüde yetenekli bir yönetmen" olduğu kadar önemli bir kuramcıydı da. Amerikalı kuram tarihçisi J. Dudley Andrew, yaşamı boyunca en az dört dilde dağınık-parçalı okumalar yapan, ilgi ve araştırma yelpazesini siyasi tarihten antropolojiye, gelişim psikolojisinden Japon Kabuki tiyatrosuna dek genişleten Ayzenştayn'ın "sinema kuramını büyük bir entelektüel uğraş haline getirdi"ğini söylemektedir:

16 Filmin negatiflerinden yararlanılarak yapılan birkaç farklı montajı mevcuttur –ki bunlardan biri, Ayzenştayn'ın yönetmen yardımcısı Aleksandrov tarafından 1979'da gerçekleştirildi. New York Çağdaş Sanat Müzesi filmin negatiflerini 1974'te Sovyetler Birliği'ne iade etmiştir.

17 Schnitzer-Martin, s. 55.



Potemkin Zırhlısı, film afişi.

> Kendine öncül olarak aldığı Marx ve Lenin'e büyük saygısını korurken ve onların teorilerine pek çok başlıkta bağlı kalmaya devam ederken bile Ayzenştayn, tek bir fikre ya da geleneğe sarılıp, sonra bunu sistematik olarak geliştirmeye çalışan türden bir düşünür değildi. Ayzenştayn sayısız konuya ilgi duydu ve bu konular hakkındaki çok sayıda teoriyle ilgilendi, onları inceledi, onlardan bir kuram oluşturmaya çalıştı. Yaratıcı bir şekilde bir kitapçıda ya da kütüphanede dolaşır, kitaplara göz atar, kendi özel tutkusu olan sinemaya, film yapmaya uygulayabileceği her türden gerçekleri, olguları, hipotezleri arayıp tarar, bulur keşfederdi.
>
> Bütün bunlar onun düşüncelerinin çoğunluğuna her an patlamaya hazır teori görüntüsü vermektedir.[18]

Andrew'a göre, Ayzenştayn'ın gerek yazılarında gerekse de filmlerinde, fikirler (görüntüler) birbirine yaslanacak ve birbirini tamamlayacak şekilde kurgulanmaz; ani ve beklenmedik geçişlerle ilerler. Filmlerinde ön planda anlatı kurulurken, arka planda bir başka anlatı daha akar; bu nedenle anlamı oluştururken filmde

18 Andrew, s. 103-104.

yer alan çekimlerin arasındaki yan anlamları, incelikle yapılan imaları (*overtone*'ları) dinlememiz gerekir.[19]

Potemkin'in ön plandaki anlatısı beş ana bölümden oluşmaktadır. Ayzenştayn'ın bizzat verdiği adlarla,

1- İnsanlar ve Kurtlar: Potemkin'de er tayını olarak verilen kurtlu eti yemeyi reddededen denizciler yemek boykotuna giderler. Onlar kara ekmek somununu bölüşürken subaylara mükellef bir sofra hazırlanmaktadır. Denizcilerin eylemi, genel hoşnutsuzluğun bir ifadesi olduğu kadar yaklaşan isyanın da habercisidir. Matuçenko ile Vakulinçuk'in dağıttığı, Odessa'daki grevi desteklemeye çağıran gizli bildiri, bu iki erin isyandaki önderlik rolüne işaret eder.

2- Güvertede Dram: Zırhlının komutanı, mürettebatı güvertede toplayarak asilerin kurşuna dizilmesini emreder. Vakulinçuk, muhafız birliği erlerine, "*Kardeşler! Kime ateş edeceksiniz? Kardeşlerinize mi?*" diye bağırınca mürettebat birlik olur ve ayaklanma başlar. Zırhlı artık onlarındır. Yazık ki bir subayın hedef gözeterek ateş açtığı Vakulinçuk hayatını kaybetmiştir.

3- Bir Ölü Adalete Çağırıyor: Vakulinçuk'un cenazesi şafakla birlikte Odessa limanına getirilir. Gittikçe artan kalabalıklar halinde rıhtıma dökülen üzgün ve öfkeli halk katafalkın önünde sıraya girmiştir. Genç bir kadın, "*Bu denizcinin bir kaşık çorba uğruna öldürüldüğünü asla unutmayalım*", diye bağırır; yumruklar havaya kalkar. Limana inen merdivenlerde toplanan kalabalık ise neler olduğunu anlamak istercesine zırhlıya doğru bakmaktadır. Potemkin'de kalan denizciler bayrak çekerek Odessa'ya zaferi bildirir; devrimin sembolü olan bu işaret aynı zamanda filmin dramatik dönüm noktasında yer alır.

4- Odessa Merdivenleri: Her yaştan ve her sınıftan kadınlarla erkekler yüzlerini denize, yani Potemkin'e dönerek denizcileri

19 Age., s. 105.



Potemkin'de zafer sevinci.

coşkuyla selamlamaktadır. Birden merdivenlerin üstünde bir sıra asker beliriverir. Muntazam ve mekanik adımlarla inerken ihtarda bulunmaksızın ve nişan alarak ateş etmeye başlarlar. Halk panik halinde kaçışır; birçok kişi ölür. Limandaki zırhlı, bu vahşete karşılık vermek üzere ordunun karargâhını top yağmuruna tutar.

5- Filoyla Karşılaşma: Çarlık filosu Potemkin'in üzerine gelmektedir. Denizciler bir toplantı yaparak direnişe devam etme ve savaş düzenine girme kararı alırlar. Fakat durum neredeyse ümitsizdir çünkü 12 gemiden oluşan filonun savaş gücü belli ki Potemkin'den çok üstündür. Denizcilerin haberleşmek için kullandığı bayraklarla filoya, "Bizimle birlik olun" çağrısı yapılır. Gergin bir bekleyişten sonra Amiral gemisinin direğine çekilen bayrak hepsini sevince boğar. Potemkin tek bir mermi bile atmaksızın ("bir ağaç gibi tek ve hür") kardeş filonun arasından geçip gider.

Bu yalın hikâyeden de anlaşılabileceği gibi *Potemkin*, bireyin serüvenini işleyen tipik Hollywood sinemasından epey farklı olarak kitlesel devinime odaklanmaktadır. Filmin gerçek kahramanları aslında isyancı erler ile Odessa halkıdır –ki Potemkin'deki denizciler için Karadeniz filosu mürettebatından, Odessa merdivenleri sahnesi için Odessa halkından yararlanılmıştır.

Kitle içerisinde zaman zaman öne çıkan bireyler –zırhlıdaki ayaklanmaya önderlik eden Matuçenko, Vakulinçuk örneğinde olduğu gibi– karakter özellikleri ya da kişisel hikâyeleriyle belirmezler. Dolayısıyla izleyicinin herhangi bir karakterle özdeşleyimi beklenti dahilinde değildir; öyle bile olsa film boyunca sürmeyen, anlık bir duygudur bu.

Olay örgüsü içinde en çok birkaç dakikalığına perdeye yansıyan tipler, belirli bir toplumsal grubu ya da kurumu temsil edecek şekilde seçilmiştir. Bunun en çarpıcı örneği, ikinci bölümde karşımıza çıkan zırhlının papazıdır. Komutan isyancı erlere, "*sizi köpekler gibi kurşuna dizdireceğim*", diye tehditler savururken papaz, "*Ey ulu Tanrım, başkaldırmışların kalplerini yatıştır, günah işliyenleri doğru yola getir*", diye dualar okur. Papazın elinde bir tehdit gibi sallanan tunçtan, yaldızlı ıstavroz, Çarlık Rusya'sında tarafını açıkça belli eden dinsel kurumu, yani kiliseyi sembolize etmektedir. Muhafız birliğine "*Ateş*!" emri verildiğinde papaz artık dua etmeyi bırakmış ve ıstavrozunu sol avucuna vurarak tempo tutmaya başlamıştır.

Ak saçlı, orta boylu, kıvırcık ak sakallı papazı, filmde Odessalı bir bahçıvan canlandırmıştır. Ayzenştayn'ın oyuncu seçiminde, daha çok belli bir tipin özelliklerini kendisinde toplayan amatör oyunculara ağırlık verdiği söylenebilir.[20] Çekimlerde Proletkult Tiyatrosu oyuncularının yanı sıra sinema ya da sahne deneyimi olmayan sıradan insanlar da rol almıştır. Zırhlının ufak tefek yapılı, keçi sakallı, miyop doktorunu da bir şoför canlandırmıştır örneğin. Okumuş yazmış takımından olan doktor en az papaz kadar güvenilmez biridir. Göz göre göre yalan söylediği ve yardakçılığı zirveye taşıdığı o unutulmaz, neredeyse trajikomik sekansı (senaryodan aktarımla) hatırlayalım:

> İaşe subayı Makarov güverteye geldi (...) Etin çevresinde toplanan denizcilere yaklaştı.
>
> Denizciler, "*Bu kokmuş leşi istemiyoruz. Japonya'daki tutsaklar*[21] *bile bizden iyi besleniyor*" diyorlardı.
>
> Makarov onları şöyle bir süzdü, ama öfkelerini yatıştırmadan yüz geri edip uzaklaştı.
>
> Denizciler parmaklarıyla kokmuş eti gösterip "*Bunu köpekler bile yemez*" diyorlardı.
>
> Teğmen Makarov yine geldi, çemberi yardı; yanında Doktor Binbaşı Smirnov vardı. Kelebek gözlüklü, ufak tefek, keçi sakallı bir adamdı bu Doktor Binbaşı. Topuklarına kadar inen pelerini içinde dimdik durup boyundan bir parmak bile eksiltmiyordu.
>
> Binbaşı sığır etinin yanına yaklaştı, hayvanın kuyruğunu iki parmağının arasına aldı, büyük bir dikkatle bakarak yavaş yavaş kaldırdı.
>
> "*Aman dikkat, kaçıp denize atlayabilir.*"
>
> Alay eden, Vakulinçuk'tu.

---

20 Tüm sessiz filmlerinde tutarlı olarak amatör oyuncularla çalışan Ayzenştayn, *Que Viva Mexico*'dan sonraki tüm sesli filmlerinde tanınmış profesyonel oyuncular kullandı (bkz. Uysal, s. 165-167).

21 Japonlara esir düşen Rus askerleri kastediliyor. Ayaklanma olduğu sırada Rus ve Japon İmparatorlukları arasındaki savaş Japonya'nın üstünlüğüyle devam ediyordu.

> Kılı kıpırdamayan ufak tefek adam, eti daha iyi görebilmek için parlak sarı düğmelerine ipek bir kordonla bağlı, çerçevesi kararmış çelikten kelebek gözlüğünü gözlerinden uzaklaştırdı.
>
> Doktor Binbaşı gözlüğünü ete değecek kadar yaklaştırdı. Sonra gözlüğünü büyüteç gibi kullanmak için ikiye katlayıp camlarını üst üste getirdi. Gözlüğün büyüten mercekleri altında, kurtlar göründü, kokmuş etin üzerinde kıvır kıvırdılar.
>
> Bilim adamı iki adım geriye çekildi, elindeki gözlükle eti gösterip "*Bunlar kurt değil...*" dedi.
>
> Denizciler etin üzerinde kaynaşan kurtlara tiksintiyle bakıyorlardı.
>
> Doktor Binbaşı telaşsız, kelebek gözlüğünü kaldırıp devam etti: "*Hayır, bunlar kurt değil, bunlar sinek kurtçuğu. Tuzlu suyla yıkadınız mı tamam. Et hiç bozulmamış, yenmeyecek tarafı yok*."
>
> Bilim adamı cümlelerini elinin hareketiyle de bilgince noktalamaktaydı. Doktorun yanı başında boyunun uzunluğu büsbütün göze çarpan Makarov kendisini onaylıyordu. Denizciler öfkelendiler: "*Bu kokmuş eti yemiyeceğiz*!"
>
> Doktor Binbaşı elinin kolunun geniş hareketleriyle bu bilgisiz insanlara bu kurtların eti bozmak şöyle dursun arındırdığını anlatmaya çalıştı, ama inatçı bir inanmazlıkla karşılaştı.[22]

Kurtların kaynaştığı kokmuş et işçi sınıfının içinde bulunduğu aşağılayıcı yaşam koşullarını, doktorun denizcileri aptal yerine koyan tutumu ise işbirlikçi "aydın"ların sınıfa ihanetini simgelemektedir. Sinema sanatına yenilik getiren biçimine karşın *Potemkin*'de anlam karmaşık değildir. Özle biçimin organik bütünlüğü sayesinde, aradan geçen yüz yıla rağmen her çeşit seyirci için berrak, anlamlı ve etkileyicidir.

Ayzenştayn sinemasında montaj (kurgu) izleyicinin film sürecine aktif olarak dahil edilmesi için kullanılmaktadır. Yani amaç, çekimleri birbirine bağlamak ve ve bu yolla akıcı bir anlatıma erişmekten ziyade, izleyiciyi pasif-alımlayıcı konumundan çıka-

22 *Potemkin Zırhlısı/Harp Esirleri/Cehennemden Dönüş*, çev. Ahmet Küflü, Bilgi Yayınları, 1995, s. 23-25

rarak ortak-yaratıcı sürece dahil etmektir. Bu sanatsal yordam, Ayzenştayn'ın "atraksiyonlar montajı" adını verdiği ve 1923'te aslında tiyatro için ortaya koyduğu kurama dayanır.

Diyalogların sahnede, dekor, aydınlatma, kostüm gibi öteki elemanların/bileşenlerin üzerinde bir öneme sahip olmasına karşı çıkan Ayzenştayn tüm bu elemanlara atraksiyon diyordu ve ona göre, yönetmen bunları anlamlı bir bütün elde etmek için düzenlemek zorundaydı. Ayzenştayn'a göre, makine parçaları nasıl montajla bir araya getiriliyorsa, bu atraksiyonlar da montajla birleştirilecekti. Böylece bir yanda sirkten, müzikholden gelen atraksiyon sözcüğü, öte yanda endüstriden gelen montaj sözcüğü, izlenim birimlerinin bir araya getirilişini tanımlamak üzere eşleştirilmiş oluyordu. İşte önemli bir tiyatro deneyimi olan sanatçı Ayzenştayn'ın filmlerinde uyguladığı mantık da tam buydu.[23]

Ayzenştayn daha kariyerinin en başlarında montajla ilgili merkezî kavramlar üzerine yoğun olarak çalıştı; Griffith'den başlayarak kendisine kadar uzanan sinema tarihi boyunca montaj alanında sağlanmış bütün başarıları devşirdi, bunlara yenilerini kattı ve montajı filmin yaratıcı gücü haline getirdi. Ona göre sinemada, "Hareketsiz duran taşların bile kıpırdanışları gösterilebilir"di. Nitekim, Potemkin'in topları şehrin anıtsal yapılarını yerle bir ederken uyanan aslan heykeli, bu iddiasını perdede kanıtlayabildiğini göstermektedir. İlki yatan, ikincisi oturmuş, üçüncüsü doğrulan aslan heykellerinin anlık görüntülerini devamlılığı bozan sıçramalı geçişler (*jump cut*) ile montajlayarak heykeli harekete geçirmişti.

> Bu durum tümüyle Ayzenştayn'ın kurgu tekniğini kullanarak yarattığı görsel bir metafordur, görsel bir retoriktir. *Potemkin*'deki denizcilerin ve özgürlük isteyen halkın "uyanışının" hem de "aslan gibi güçlü biçimde uyanışının" simgesel aktarımıdır.[24]

23 Bkz. Küçükerdoğan, s. 115-116

24 Age., s. 147.

İmajlar yeni bir imaj, yeni bir fikir üretmek üzere birleşip bir "kavram patlaması" gerçekleştirmişlerdir. Ayzenştayn'a göre montaj, birbirinden bağımsız iki çekimin çarpışmasından doğan bir fikirdir.[25]

Ayzenştayn sinemaya özgü olanın yaşamın yalnızca kayda geçirilmesi olduğunu asla aklından geçirmemişti. Uzun uzun görüntü alan, bir çekimi uzatan yönetmenleri kusurlu buluyordu. Perdede gösterilenin önemi bir kez ortaya çıktıktan sonra bir olaya uzun uzun bakmanın nasıl bir kazanımı olabilirdi ki? Atraksiyonlar olarak çekimler, yalnızca birer uyarımdı.

> Duyularımız her bir çekimin atraksiyonunu yakalar, kavrar ve daha içsel düzeyde zihnimiz bu atraksiyonları benzerlik ve kontrast yoluyla sınıflandırarak bir araya getirir, daha yüksek bir birlik ve anlam kazanan ifadeyi yaratır.[26]

Andrew'un yorumuyla Ayzenştayn, perde üzerinde aynı anda bulunan birçok elemanın birbirleriyle etkileşmesi sonucu, izleyicinin yorumunun ve kavrayışının sanatçının düşündüğü ve hissettiği alana transfer edilebileceğini (aktarılacağını) öngörmüştü:

> Bir filmde perde üzerinde aynı anda birçok eleman bulunur. Bunlar birbirlerini pekiştirebilir, etkiyi artırabilir (bu Ayzenştayn'ın yakındığı konvansiyonel sinemada meydana gelmektedir); elemanlar (bileşenler) kendi aralarında çatışabilirler ve böylelikle yeni bir etki yaratabilir; ya da beklenmeyen bir bileşen gerekli etkiyi bir araya getirebilir. Bu sonuncusu transferin yüksekliğini gösterir. *Potemkin Zırhlısı* filminde, örneğin bir burjuva kadın Odessa merdivenlerinde "*Onların huzuruna çıkmamıza izin verin*" dediği zaman, kadına ne sözle ne yazıyla ne de bir eylemle yanıt verilmez, bunların yerine merdivenlerden sessizce, kesintisiz bir biçimde ve uğursuzca aşağı inen askerlerin giderek uzayan gölgeleriyle yanıt verilir. Burada konuşma ve ışıklandırma elemanları birbirleriyle diyalog halindedir, bu nedenle transfer etkisi meydana gelmektedir.[27]

25 Frampton, s. 82-83.

26 Andrew, s. 118.

27 Age., s. 113.

Odessa merdivenlerindeki katliam, transfer etkisinin en güçlü olduğu, dolayısıyla sinema tarihinin en çok akılda kalan sekanslarından biridir. Çok sayıda sinemacıyı da etkilemiş, esin kaynağı olmuş ya da taklit edilmiştir. *Dokunulmazlar* (Brian de Palma), *Brazil* (Terry Gilliam), *Yıldız Savaşları: Bölüm III – Sith'in İntikamı* (George Lucas) bu sekansa gönderme yapılan filmlerden yalnızca birkaçıdır.[28]

Sekans, "Birdenbire" ara yazısının ardından yüzü acıyla kasılmış, bedeni öne arkaya doğru şiddetle sarsılan bir kadının yakın plan görüntüleriyle açılmaktadır. (Belli ki ilk vurulanlardan biridir.) Ardından kalabalığın aşağıya, limana doğru panik halinde kaçıştığı görüntüler; birkaç plan sonrasında da ellerinde tüfeklerle merdivenlerden muntazam adımlarla inen askerler perdeye gelir.

Sekansın bir öncekiyle tam bir karşıtlık halinde olması izleyici üzerinde neredeyse travmatik bir etkiye yol açar; vurulan, ezilen, ölen ya da yaralanan insanları, yaylım ateşi başlamadan birkaç saniye önce mutluluk ve sevinçle Potemkin'i selamlarken görme fırsatımız olmuştur: Gemiyi daha iyi görebilmek için tül peçesini kaldıran şapkalı şık bir hanım, güneş şemsiyeli bir başkası –yerdeki gölgelerden açık, güneşli bir gün olduğu anlaşılmaktadır–, küçük bir kızla bir oğlan, iki bacağı da kalçalarından kesik engelli bir adam, her yaştan kadınlı erkekli silahsız halk...

Kılık kıyafetinden yoksulca olduğu anlaşılan başı açık, gür saçlı esmer kadınla altı yedi yaşlarındaki oğlunun kısacık hikâyesi filmin en dokunaklı görselleri arasına girmiştir. Onları da ilkin kalabalık arasında gülümseyen yüzleriyle, Potemkin'e doğru el sallarken görürüz. Yaylım ateşi başladığında anne, geride kalan oğlunun elini sımsıkı tutarak merdivenlerden koşar adım inmektedir... Mermilerden biri çocuğa isabet eder; kalabalığın sürüklediği kadın birkaç adımdan sonra oğlunun artık yanında olmadığını fark eder ve döner. Çocuğun yerde hareketsiz yatan

28 Bkz. Brooks

küçücük bedeni ayaklar altında ezilmektedir. Anne dehşet içinde başını ellerinin arasına alır ve çığlık atar.

O sırada kurşunlardan korunmak üzere merdivenin kenarına sinmiş birkaç kişi çocuğun vurulduğunu görmüştür. Kelebek gözlüklü, orta yaşlı, öğretmene benzeyen bir kadın "*Gidip merhamet dileyelim onlardan*" diye bağırır. Etrafındakiler korku içindedir; başlarıyla "*olmaz*" anlamına gelen bir işaret yaparlar.

Askerler süngü takılı tüfekleriyle tempoyu bozmadan ölülerin ve yaralıların arasından inmeye devam etmektedir. Anne, başından vurulan kanlar içindeki oğlunu kucağında taşıyarak, kalabalığın ters yönünde, askerlere doğru ilerler. Kelebek gözlüklü kadın ikna etmeyi başardığı birkaç kişiyle birlikte onu takip eder; bu küçük topluluk yakaran elleriyle merhamet dilemektedir.

Anne merdivenlerde askerlerle karşı karşıya gelmiştir; başını kaldırarak "*çocuğum yaralandı*" diye haykırır onlara. Tüfeklerin gölgesi anayla oğulun üzerine düşer ve anne, kollarında taşıdığı oğluyla birlikte cansız yere yığılır.

Ayzenştayn'ın ustalıklı montajı inceden inceye düşünülmüştür. Askerlerin geniş ve görkemli merdivenlerden robotsu, mekanik adımlarla inişi, halkın aşağıya doğru panik halinde kaçışı değişik açılardan, çok çarpıcı planlarla verilmektedir. Yönetmen yakın planlara –devamlılığı bozacak geçişlerle– sıkça başvurur fakat bunların hepsi de halkın yaşadığı dehşeti ve acıyı yansıtmak içindir. Oysa askerlerin perdeye yansıdığı görüntülerin tamamında geniş plan kullanılmıştır; başka bir ifadeyle, katillerin yüzü yoktur.

Dahası, merdivenlerin üstünden yapılan ve önlerinde kaçışan halkla birlikte askerleri sırtından gösteren çekimlerin dışında, asker ve halk hiçbir zaman aynı çerçevede bulunmaz. (Anne ile askerlerin karşı karşıya geldiği kısacık bir an tek istisnadır.)

Odessa merdivenlerinde askerlerin, mükemmel dizilişi bozmadan, ritmik hareketlerle merdivenlerden inişi ile korku ve pa-



Çocuğunun cansız bedenini taşıyan annenin askerlere ilerleyişi.

nikle çil yavrusu gibi dağılan halkın yarattığı kargaşa çok güçlü bir karşıtlık oluşturmaktadır. *Potemkin*'in politik alt metnini bu karşıtlık üzerinden okuyabiliriz: Egemen gücün planlı ve maksatlı şiddeti karşısında halkın düzensizliği kan, gözyaşı ve yenilgi getirmiş; yakarışlar –uzlaşma arayışı– fayda etmemiştir. Buna karşın, önce kendi aralarında daha sonra da Çarlık filosuyla dayanışmaya giren Potemkinli denizciler, tepkilerini örgütlü bir isyana taşıyarak zafere ulaşmayı başarmışlardır.

Ayzenştayn kamerasını doğaya çevirdiğinde de olağanüstü başarılı bir yönetmendir. "Filmde anlatının dramatik yapısını güçlendirmek" üzere, "yakamozların, sakin denizin, batan ya da doğan güneşin ışıklarını içeren görseller kullanmış ve bunlar filmi görsel açıdan zengin ve etkileyici kılmıştır."[29] Yönetmen yardımcısı Aleksandrov, 1965'te kaleme aldığı "Ayzenştayn'la Çalışmak" başlıklı metinde, bu doğa çekimlerden birini şöyle anlatıyor:

29 Küçükerdoğan, s. 16.

> Odessa'daydık, yoğun sis nedeniyle çalışamıyorduk. Ayzenştayn, Tisse ve ben bir sandal kiralayıp limanın açıklarına uzandık. Sis birdenbire kalktı ve bize güzel puslu manzaralardan bir kesit sundu. Tam olarak ne elde edeceğimizi bilmeden çekim yapmayı kararlaştırdık. O sisli görüntüleri çektik. Gece olup otelimize döndüğümüzde, daha sonra ün kazanacak olan Vakulinçuk'un ölümü üzerine 'requiem'i oluşturduk. Filmi çalışırken geliştirecektik. Sanırım bu özellik (yönetmen-yazarın çekim sürecinde çevresinde karşılaştığı malzemeleri, önceden belirlenmiş bir senaryoya göre değil de, kendini gösteren bütün değerli öğeleri kabaca yakalayarak kullanabilmesi) bugün kaybolmuştur: Şimdilerde biz bile daha çok bürolarda, bir masanın çevresinde, önceden kâğıda dökerek çalışmaktayız. Bana göre *Potemkin Zırhlısı*, büyük ölçüde, hareketli gerçekliğin bu tarzda algılanışının ürünüydü.[30]

İster bir doğa çekimi isterse yakın plan görüntüye giren basit bir obje söz konusu olsun, Ayzenştayn sinemasında parçayla bütün diyalektik ilişki içindedir. *Potemkin*'de yönetim yardakçısı gemi doktoru denize atıldığında, bir kordonun ucunda sallanan gözlüğü denizin yuttuğu adamı temsil eder örneğin. Daha da ileri giderek, doktorun sözde biliminin artık işe yaramadığını; halkın/işçi sınıfının onun yalancı tanıklığını boşa çıkardığını imlemektedir.

> Ayzenştayn'a göre en iyi filmler, bütünlüklü bir temayı (bir ruhu, bir kavramı, bir fikri veya duyguyu) hedefler; yani uygun bir biçim alacak şekilde tercihlerini ve yönelimlerini belirleyen bir temadır; hatta kendi şeklini bile önceden belirler (...)
>
> Bir filmin teması, bütün tasvirlere nüfuz eder, hepsinin kaynağıdır ve hepsini birleştirir. Dolayısıyla tasvir ile tema arasında diyalektik bir ilişki vardır.[31]

Entelektüel kurguyla düzenlenen tasvirler, çatışan parçalar, sembol objeler ve bireyler, devamlılığı bozan atlamalar ve sıçramalar

30 Schnitzer-Martin, s. 77-78.

31 Frampton, s. 95.

izleyiciyi uyarır; zihinsel süreçleri harekete geçirir ve filmin anlamını bütünlemeye –bir anlamda– gerçeği ele geçirmeye teşvik eder.

Potemkin bugün, hem sinemanın belli başlı klasikleri arasında sayılmakta hem de paradoksal olarak "avangart" ve aykırı konumunu korumaktadır. Gerçek şu ki izleyiciyi pasif alımlayıcı olarak tutmayı –bilinen nedenlerle– tercih eden anaakım sinema, Ayzenştayn'ın açtığı yolu, yönetmeni mitleştirerek ve filmlerini bir gizem bulutuna sararak tıkamıştır. Ayzenştayn'ın bir dâhi olduğuna ve ondan başka kimsenin böyle filmler çekemeyeceğine dair yüceltici yorumların bir kısmı da aslında bu minvaldedir.

Kaynakça

Andrew, J. Dudley. *Büyük Sinema Kuramları,* çev. Zahit Atam, Doruk Yayımcılık, 2010.

Brooks, Xan. "Battleship Potemkin", *The Guardian*, 1 Şubat 2008 http://www.theguardian.com/film/2008/feb/01/features.features

Dorsay, Atilla. *100 Yılın 100 Filmi,* Remzi Kitabevi, 1996.

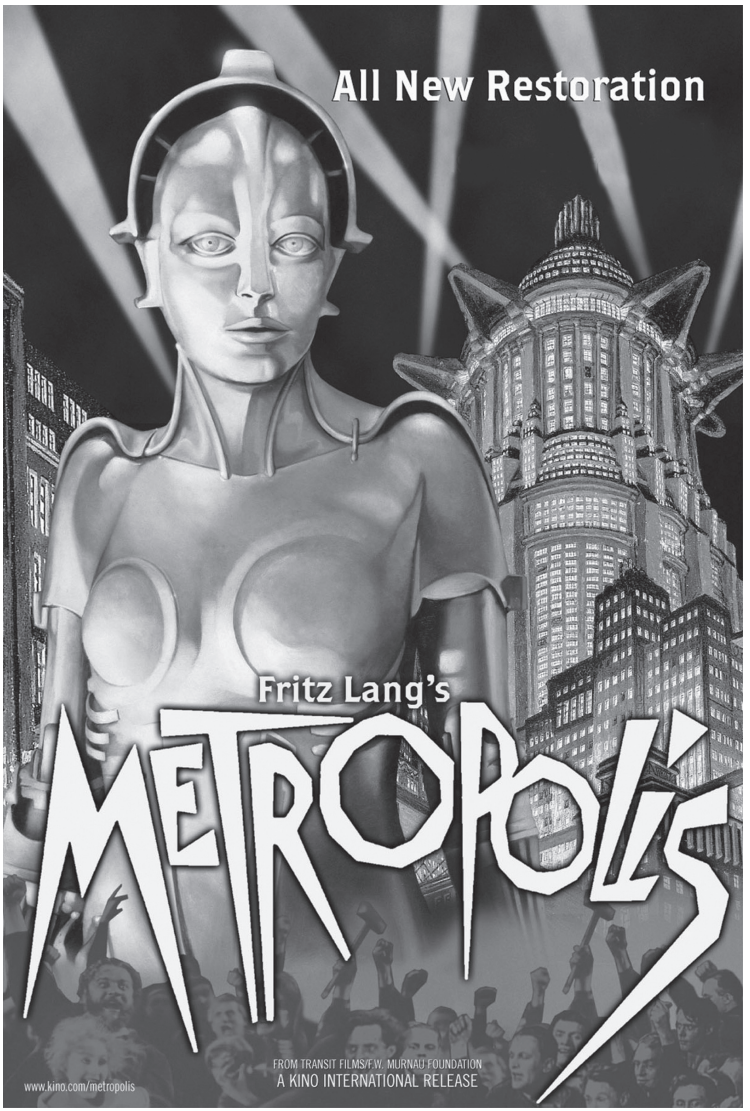
Frampton, Daniel. *Filmozofi,* çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, 2013.

Küçükerdoğan, Bülent. *Sinemada Kurgu ve Eisenstein,* Hayalbaz Kitap, 2010.

Schnitzer, L. J.-Martin, M. *Devrim Sineması,* çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 2003.

Uysal, Ömer Saydam. *Sinema Estetiğine Giriş*, İkinci Adam Yayınları, 2012.

Wayne, Mike. *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği,* çev. Ertan Yılmaz, Yordam Kitap, 2009.


All New Restoration
Fritz Lang's
METROPOLIS
FROM TRANSIT FILMS/F.W. MURNAU FOUNDATION
A KINO INTERNATIONAL RELEASE
www.kino.com/metropolis

Besime Şen-Kutay Ucun

Weimar Döneminin Çoklu Korkuları ve Alman Dışavurumcu Sinemasında Kent: *Metropolis*

> … Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti.
>
> (Benjamin, 2012)

Metropolis filmi 1927'de Fritz Lang tarafından o dönemin dev bütçeli nadir filmlerinden biri olarak çekildiğinde, Almanya toplumu, savaş sonrası dönemini gömülü korkuları ile geçirmektedir. I. Dünya Savaşı'nın ve kapitalizmin yarattığı derin dönüşüm ve yıkımlarla baş edememiş bir toplum görüntüsünde olan Almanya, "gelmekte olan"ı da büyük bir kuşku ve kaygıyla karşılamaktadır. Tam da böyle bir dönemde 1920'lere özgü yeni bir sanat akımı olarak doğan "dışavurumculuk", Alman sinemasının öncü filmlerini karakterize etmiş ve yapılan filmler Alman ulusal pazarını aşarak dünya pazarında da yer almaya başlamıştır.

Bu yazı, Almanya'nın Weimar Dönemi kesitinde *Metropolis* filmini, kapitalist modernleşme ve savaşın yol açtığı yıkımlarla yaşamaya çalışan toplumsal sınıflara ait çelişkileri ve bazı yönleriyle

Metropolis
Yönetmen: Fritz Lang
Senaryo: Thea von Harbou
Görüntü: Karl Freund, Günther Rittau, Walter Ruttmann
Oyuncular: Brigitte Helm, Gustav Fröhlich,
Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogge
1927 UFA (Almanya) filmi (sessiz), Yaklaşık 150 dakika.

yaşananları, yanı sıra geleceğe dair tasavvurları yorumlamaya çalışacaktır. Yazı iki temel bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde filmin çekildiği özel dönem, yani Weimar Cumhuriyeti'nin maddi koşulları ile siyasal ve kültürel atmosferi incelenecektir. Bu koşullar, genel bir çerçeve oluşturmak üzere dönemin kuramsal ve sanatsal kavramlarına yer verecek biçimde, filmin dönemi içindeki yerini ve önemini ortaya koymak üzere ele alınacaktır.

İkinci kısımda ise filmin çözümlemesine yer verilecektir. *Metropolis*, bir kent filmi olma özelliği ile ele alınmaya çalışılacaktır.

Weimar Cumhuriyeti

1919-1933 yıllarını kapsayan Weimar Dönemi, Almanya'nın siyasal tarihi açısından öncesi ve sonrası itibariyle temsilî bir öneme sahiptir. Son Alman imparatoru II. Wilhelm'in 1918'de sona eren hâkimiyetinin yerine yeni bir rejim olarak Weimar Cumhuriyeti kurulur. Cumhuriyetin kurulması ne iyimser bir siyasal olanaklılığa ne de refah bir geleceğe işaret etmiştir. Ciddi bir bunalım ekonomisi ile sosyal gerilimleri yönetme gücünü hiçbir zaman edinememiş bu cumhuriyet, toplumun "korkuları"nı dindirememiştir. Hatta Alman korku sineması aracılığıyla da dile getirildiği gibi âdeta kentte herkes her şeyden korkar gibidir.[1] Bundan

1 Bu korkunun yersiz olmadığını daha sonra, Hitler faşizminin yol açtığı kitlesel ölüm ve akıl almaz soykırımlarla bütün dünya görecek ve o korkuyu yaşayacaktı.

sonrası Hitler'in faşizminin sistematik olarak sahneye koyduğu kitlesel çapta bir korku öyküsüdür. Ancak öykü, bu çevrimiyle, döngüsünü tamamlamış sayılmaz.

Weimar Cumhuriyeti deneyimi, temelde, politik bir işçi hareketine öncülük etme yönünde tarih sahnesine çıkmış olan Alman Sosyal Demokrat Partisi deneyimini takip eden hazin bir siyasal kesittir aynı zamanda. Dünya tarihi açısından da bu sürecin özgün olduğunu söylemek mümkündür.

I. Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal yıkımların yanı sıra kapitalizmin kırsal Almanya'yı kitlesel bir işçi toplumuna dönüştürmesi, sistemin merkezinde yer alan burjuvalara ve iktidarın her öznesine yönelik sadece kaygıyı değil öfkeyi de arttırmıştır. Dönemin politik atmosferi ve örgütlenme çabalarına bakıldığında, bu öfkenin aynı zamanda farklı bir dünya arayışının izinde yol aldığını da göstermektedir. Alman dışavurumcu sineması ise böyle bir dönemin ortasında doğar.

Kapitalist modernite birçok ülkede olduğu gibi Almanya'da da kırsal dünyanın toplumsal ilişkilerini, düşünsel birikimlerini altüst etmesiyle kuşkuyla karşılanmıştır. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Georg Simmel ve Max Weber gibi dönemin önemli Alman düşünürlerinin çalışmalarında da kapitalist modernite tartışmaları hâkimdir. Örneğin Simmel'in belirgin biçimde kırsal yaşamın karakteristiğini ve kentle olan karşıtlıklarını ortaya koymaya çalışması, dönemin düşünürlerinin gündemi açısından önemli ipuçları taşır. Yukarıda da belirtildiği gibi parçalanan mevcut yaşamlar, doğmakta olanı kaygı ile karşılamaktadır. Bu çalışmalarda modern kentlerin bireyler üzerinde yarattığı yıkıcı etkilere fazlasıyla değinilmektedir. Bu anlatılar ve analizler kapitalist ilişkilerin dayattığı piyasa ilişkileri ile bağdaştırılmakta ve eleştirilmektedir. Simmel ise metropolisin, para ekonomisinin yeri olduğuna fazlasıyla vurgu yapmaktadır. Piyasa için üretim, yabancılaşma, metropolitan rasyonellikler,

etkin ve verimli olma dayatmaları, yıkıcı kentsel dinamikler olarak görülmektedir (Mennel, 2008:25).

Savaş, kapitalizm ve dışavurumculuk

"Kapitalizm ve kent" ikiliği ile kırsal kökenli Alman romantizminin dayandığı bunalım ve melankolik hal, dönemin sinemasının yanı sıra diğer sanat akımlarında da işlenen yaygın bir konudur. Savaşın yol açtığı yaralardan akan irin, modernizmin parıltılı yüzeyi sebebiyle görülemez hale gelmiştir. Bir tarafta parıltılı yaşamlar diğer taraftan savaş sonrası yaralar… 1920'lerin ikiliklerine uygun bu görünüm dönemin bütün düşünürlerini etkisi altına almıştır.

> I. Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında korkuya başvurduğunda, kendi ulusal toplumsal sorunlarını sergiliyor, saptıyor. Değilse de simgeler kullanarak, bugününü yarınını sorguluyor. Bu ikilem üzerine kuruluyor bu derin korkuların, endişelerin sineması: Bir taraftan kent soylu ideallerinin savunması ve korunması, öte taraftansa çökmüş olan devlet otoritesinin yansıması olarak derin bir kin, bir hesaplaşma, yargılanma gereksinimi (Scognamillo, 1997:15).

Yukarıda da belirtildiği gibi dönemin sorunları ikilikler üzerinden çözümlenmekte ve burada kapitalizmin yarattığı sınıfsal ikilikler, politik yaşamın belirgin bir sonucudur. Dönemin ekonomik ve politik krizi, sınıfsal çelişkileri kontrol etmek üzere bütün ideolojik araç ve söylemleri kullanırken, bu korkuları en fazla "ürkek" orta sınıf yaşamaktadır.

Nazizm öncesi orta sınıf eğilimleri, tüm toplumsal kesitlere sızmıştı. Bu eğilimler hem solun politik hedefleriyle yarışıyor hem de üst sınıfın düşünsel boşluklarını dolduruyordu. Bu açıdan bakıldığında Alman sinemasının orta sınıf mantalitesinden kaynaklandığı, köklerinin burada olduğu söylenebilir (Abisel, 1983). Yani kapitalist sınıf kendi statüsü hakkında endişe duymaktadır.



Metropolis'in görkemli burjuva yüzü.

Dolayısıyla böyle bir atmosferde sinemanın gücü, gerçekliğin yanı sıra görsel fantastik imgeleri de gösterebilmesidir ki bu açıdan "henüz gerçekleşmemiş olan bir geleceği bize göstermekte en yetkin" sanat olarak da görülmeye başlamıştır (Eggebrecht, 1927'den aktaran, Luppa, 2013).

Özetle Weimar Dönemi'nin korkuları birçok nedenle derinleşmiştir. Savaşta kullanılan teknolojinin gücü, örneğin, makineli silahlar, bombalar, tanklar ve zehirli gaz bombalarının icadı ve kullanımı, kitlesel ölümleri hafızalara kazırken travmalara ait gerçek bir hesaplaşma ise yapılamamıştır (Kaes, 2009).

> Almanya'nın bu dönemindeki karamsar ortamda, güvensizlik, korku ve eziklik açık biçimde yer almaktadır. Bir yandan zorbalar, öte yandan sokağa dökülmüş kalabalıklar ve çaresiz birey, acıların, umutsuzluğun kaderle açıklanması, mücadeleden kaçarak içe kapanma temaları, bu durumun filmlere yansımasıydı. Yönetmenlerin stüdyolara kapanmaları bile tek çareyi kendi

> kabuğuna çekilerek demokrasi uğruna mücadelenin yanında yer almayan orta sınıfın tavrını anımsatmaktadır. (Kracauer, 1973'ten aktaran Öztürk, 2005).

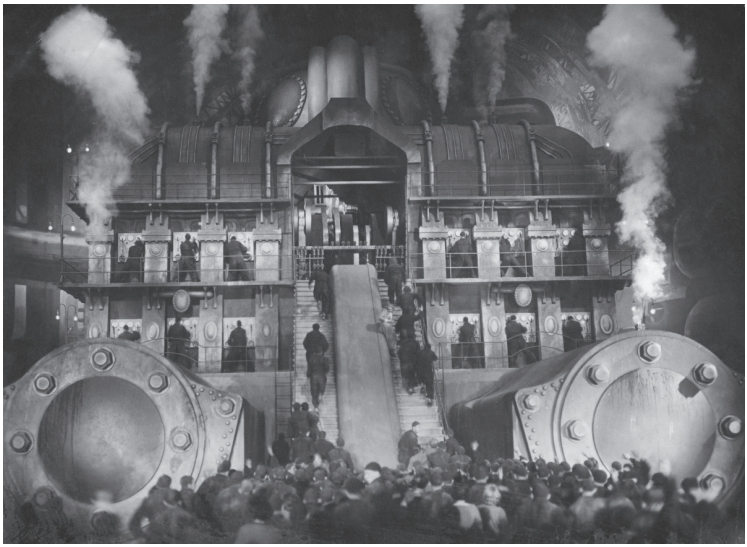
Tarihçi Davenport-Hines (2005: 385) "dışarıdan bakanlara göre Almanlar korkuyu ulusal bir kimlik gibi taşıyan insanlardı"[2] der. Davenport-Hines en korkunç karabasanların gerçek olup, Alman insanının hayatına sokuluşunu görüntüleyen bu temsil anını, dönemin Alman gotik sineması üzerinden çözümler (age). Sonuç olarak, Alman dışavurumculuğu ve korku sineması, sanatsal arayışların yanı sıra politik arayış ve ekonomik bunalımlarla harmanlanarak doğmuştur.

Yalnızca Alman dışavurumculuğu değil Avrupa genelinde de, gotik roman akımı da tekrar görünür hale gelmiştir. Yani toplumsal sorunların derinleşmesi ve yoksulluğun hızla artması, gotik roman yazılımını ve okurunu da hızla arttırmıştır. "Gotik romanda "hortlaklar, delilikler, cinayetler" yaygın olarak kullanılmaktadır. "Bu arada belirtilmesi gereken nokta, bütün canavarların ve yaratıkların varlığının ve neden oldukları kıyımların aslında hep "insan"ın kendi kabahati olduğudur." (Amiri, 2007).

Bu yıllarda Rusya ve Fransa'da ise önemli sanat akımlarının etkisinin ve politik ortamın yarattığı bir canlanma söz konusudur. Bu açıdan, Rusya'da 1905 Devrimi'nin yarattığı etki göz ardı edilemez. Dünyanın en büyük coğrafyasında bir sosyalist devrim girişiminin yaşanması, dünyayı değiştirmek isteyenlerin fikrine kuşkusuz "devrimin olanaklılığı"nı yerleştirmiştir. Bunu izleyen Sovyet Devrimi ise kendi sinema ekolünü ve sinemacılarını yaratarak, varlığını ortaya koymuştur. Sinema hem çok politik hem de bütün sanat akımlarının etkisinde hızla yol almıştır. Sergey Ayzenştayn, Vsevolod Pudovkin ve Dziga Vertov gibi devrimci sinemacıların yarattığı modernist ve Marksist bir dil kurmuşlardır (Wayne, 2001:27'den aktaran Yaren, 2010).

---

2 1920'lerde Berlin'deki kurnaz İngiliz büyükelçisi Abernon Vikontu Edgar Vincent "Birçok Alman aynı anda hem Faust hem de Siegfried olmak gibi ikili bir ihtiras taşıyor" demekteydi. (Davenport-Hines 2005: 386)



Devasa makineler, kitlesel üretim ve öğütülen insan yaşamı.

Savaş sonrası Almanya siyasal ve toplumsal kargaşaları yaşarken, dışavurumculuk bu yaşananları aktaran bir akım olarak doğar. "Dışavurumculuk, en geniş tanımıyla sanatın dış dünyayı yansıtmada plastik kaygılardan çok duygusal öğelere öncelik tanıması, sanatçının yaratıcı heyecanının teknik araçların nesnelliğini bozarak, her türlü denetimden kurtulması"(Amiri, 2007:291) olarak tanımlanır. Adorno'ya göre ise "dışavurumculuk anlatılamayacak olanı, tamamen kendi kendine dönük, aynı zamanda özgür olmayan hatta haklı olmayan özneyi anlatır." (Adorno, 1977'den aktaran Öztürk, 2005).

Dışavurumculuk elbette 20. yüzyılın endüstriyel kapitalizmine eşlik eden teknolojik yeniliklerin geliştiği bir ortamda şekillenmiştir. Bu akım temelde Alman sanatçıların yanı sıra Kuzey Avrupa'yı da içine alan sanatçıların çalışmalarıyla gelişmiştir. Mehmet Fırıncı (2006)'ya göre Almanya'da bu grubun başını Die Brücke (köprü) çekmiştir. Bir başka açıklamaya göre dışavurum-

cu Alman sineması Max Reinhardt'ın tiyatrosundan esinlenmiştir (Betton, 1990). Bunun yanı sıra Adolphe Appia, Edward Gordon Craig gibi öncülerin etkisi de belirgindir. Sahneleme sanatında oyuncu, sözler ve hareketler, dekor, mekân, ışık önemli öğelerdir (Biryıldız, 2002).

Bu yıllarda Fransa'da Louis Delluc öncülüğünde izlenimci sinema okulu çevresinde filmler yapılırken, sanatçı; dışavurumcu akımın, o dönemde başarılı bir sinema yaratmasına rağmen gerçekçiliği, izlenimciliği reddetmesi nedeniyle eleştirildiğini belirtir. Bu akım, gerçeği çarpıtma ve öznelliği öne çıkarma açılarından eleştirilmiştir (Betton, 1990). Bir başka eleştiri ise Hitler'den gelmiştir. "Yozlaşmış Sanat" ("Entartete Kunst") sergisinde 700'den fazla modern sanat eseri sadece alay etmek ve kötülemek amacıyla sergilenmiştir. Tüm bunlara Hitler'in resimler için yazdığı küçümseyici alt yazılarla, dışavurumcu sanatın müstehcen, saçma, kutsal olgulara saygısız ve Afrika sanatına dayanan "zencileştirici" (*verniggerung*) kökenleri olduğunu belirten sloganları eşlik etmiştir.

Berlin'de sinema sektörü

Helmut Weihsmann 1920'lerin ortasındaki avangart filmler açısından "kent filmleri"ni yeni bir tür olarak tanımladığında[3] Berlin, dönemin en önemli kozmopolit merkezlerinin başında yer almaktadır. Berlin, Almanya'nın bütün tipik özelliklerini taşıyan aynı zamanda toplumsal çelişkilerin, şiddetin ve ajitatif sefaletin merkezidir. Kent, kabare, tiyatro, sinema gibi temsilî sanatların da sahnesidir (Öztürk, 187).

Dönemin kent filmleri, modern mekânları ve kentselliği başarılı biçimde kullanırken; Berlin kenti, sinemanın bir sektör olarak mekânı dönüştüren gücünü oldukça doğrudan deneyimlemektedir. Birçok film yapım stüdyosu, büyük bir alanı kap-

3 Dönemim kent filmlerinin başında Walter Ruttman'ın Berlin, Bir Büyük Kent Senfonisi adlı 1927 yılı yapımı filmi gelir.

layacak şekilde kent eteklerine yerleşerek kendi yapılaşmasını oluşturmuştur. Kentsel moderniteyle doğan sinema, doğduğu andan itibaren hızla kitle kültürünün parçası haline gelmiştir. Sinemanın bu özelliği onu aynı zamanda ekonomik ve ideolojik bir araç haline getirmiştir. Dolayısıyla sinemanın gelişimi sadece piyasa ile değil, devlet etkisindeki bir kurumsallaşma ile de gerçekleşir.

Weimar Cumhuriyeti, stüdyo sisteminin erken gelişimine ve elbette UFA[4]'nın büyümesine tanıklık eder (Mennel, 2008).

1917 yılında tek ve büyük bir film ünitesi oluşturmak üzere Deutsche Bank'ın desteğiyle UFA Almanya'da kurulur. Bu kuruluşun amacı Alman ruhunu, kahramanlığını yüceltecek ve yabancılara Alman ulusunun özelliklerini tanıtacak filmler yapmaktır. Savaş bitiminde de bu dev şirket Berlin yakınlarındaki stüdyolarını korumuştur. Alman sinemasının altın çağının bu stüdyolarda doğduğunu söylemek mümkündür.[5] (Rotha, 2000:188; Abisel, 1983).

Film stüdyoları, Babil Kulesi'ni andıran yapaylığı ile öne çıkar. Bu stüdyolar, Berlin'in dışında fantastik bir şehir yaratarak kentin kendi çehresini de değiştirmiştir. Yukarıda da belirtildiği gibi Berlin suç, yabancılaşma, ahlaki değer yitimi, diğer taraftan sınıf mücadelesi ve hareketi, eğlence, hız ve cinsel özgürleşme gibi sinema ve modern yaşamın tehlike ve hazlarını anlamanın merkezidir.[6] (Mennel, 2008:25).

---

4 UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), dönemin en kayda değer ve önemli film yapım kurumudur. Hatta Klaus Kreimeier UFA'yı dünyanın en önemli film stüdyosu olarak anar. I. Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan ve ulusal propaganda amacına hizmet etmesi beklenen UFA, yıllar içinde önemli filmlerin çekildiği bir stüdyo olarak varlığını sürdürmüştür.

5 1933 yılında Hitler yönetimi sinema endüstrisini ele geçirmiştir.

6 Bu filmler ve Avrupa modernleşmesinde kentin yeri üzerine daha detaylı bilgi ve analizler için bkz. David Frisby: "Housing in the 1920's", *Metropolis Berlin 1880-1940 (*Weimar and Now: German Cultural Criticism); David Frisby, *Cityscapes of Modernity: Critical Explorations*, 2001, Blackwell.

Alman sineması, F. Lang ve F. W. Murnau'nun dışavurumcu filmleri sayesinde, 1919-1925 yılları arasında uluslararası bir üne kavuşmuş ve 1924'te artık ciddi anlamda etkili olmaya başlayan genel ekonomik krize dek sinema açısından ilk sıralarda yer almayı sürdürmüştür. Ancak kriz sonrası stüdyolar kapanmış en iyi sinema çalışanları ise Amerika'ya Hollywood'a göç etmiştir.

Bir başka değerlendirmeye göre Alman sineması ekonomik olmayan temeller üzerine kurulmuştur.[7] I. Dünya Savaşı yıllarında üretilen Alman sineması, Fransa ve İsveç dışında çok ilgi görmemiştir (Rotha, 2000:19). 1920'li yıllar boyunca sinema Amerika'da hızla endüstrileşirken, Avrupa'da sinema aynı zamanda sanat olarak görülen bir işti. Yönetmenler genellikle Amerikalı meslektaşlarının tersine, yalnızca aynı mekânlarda yaşadıkları için değil, sinema o dönemde yerleşmiş olan avangart harekete cazip geldiği için de tanınmış ressamlar, müzisyenler ve oyun yazarlarıyla yakın bir işbirliği içinde çalışıyordu. Bu dönemde Almanya'da UFA bilinçli olarak Alman sinemasının estetik standartlarını yükseltmeye girişti. Sonuç sinema tarihindeki en önemli yetenek patlamalarından biriydi: Alman dışavurumculuğu (Monaco, 2001).

Alman dışavurumculuğu ile ruhsal durumları yansıtan filmler yapılırken, teknik anlamda ışık ve dekor dram öğesi olarak kullanılmıştır. *Cahiers du Cinema* yazarı Luc Moullet'nin belirttiği gibi, bu akım, Alman sinemasına önemli bir pazar sağlamıştı. Amerikan, Fransız filmlerinin Avrupa'nın çeşitli ülkelerine girişi yasaklanmıştı bu yıllarda. Tek seçenek Alman filmleriydi. Onlar da, emperyalist hazırlıklar içinde bulunan her endüstri gibi bu fırsatı değerlendirdiler. Moda olan akım ise dışavurumculuktu. Bir nesneyi anlatmanın en doğru yolunun, onu doğrudan anlatmak değil de, zihnin kendi keyfine göre kurduğu özel biçim olduğunu ileri süren o çok 'idealist' görüş. Böylece mad-

7 Bu yorumlar açısından, Alman sinemasının ulusal pazarı hedefleyerek gelişmeye çalışmasının önemli bir payı vardır.

de tümüyle 'zihnin' emrine verilmiş oluyordu. Kant ve Hegel'de doruğuna ulaşan Alman idealizminin elbette sinemada da bir yankısı olmalıydı (Kutlar, 1985:58).

Fritz Lang ve *Metropolis*

Fritz Lang'ın 1927 yapımı modernist filmi *Metropolis*, gelecekteki ütopik ya da distopik olasılıkları kent üzerinden seyirciye gösteren en önemli filmlerden biridir. Film, Alman dışavurumcu sinemasının fantastik öğeleri ile anlatılırken, kişilerin iç çatışmalarını da yansıtmaktadır. Gerçek dünya ile bireyin iç dünyası arasındaki çelişkiler, dönemin geleceğe dair kuşku ve korkularından bağımsız değildir. Yoğun sanayileşme ve kentsel dünyada vücut bulan sınıfsal gerilimler, filmde, kurgusal bir kent dekoruyla anlatılmaya çalışılır (Mennel, 2008). 1920'ler Almanya'sındaki burjuva sınıfın, yükselen proleter bilinç karşı-



Metropolis kentinin dehlizlerinde işçilerin tekdüze dünyası.

sında artan endişelerini ve geleceğe dair güvensizliğini filmde belirgin biçimde görmek mümkündür (Luppa, 2013).

Metropolis filmi, ilk bakışta yarattığı mimari abidesi ile bir kompozisyon şaheseridir. Bu filmi yapma fikrinin, Lang'ın New York'u ilk görüşünün sonrasında oluştuğu söylenir. Gerek Le Corbusier'in 1920'lerde etkili olmaya başlamış ütopyacı manifestoları gerekse Fritz Lang'in *Metropolis*'teki sinemasal öngörüleri, kuşkusuz New York siluetinden esinlenmiştir (Minden ve Bachmann, 2000'den aktaran Latham, 2013:213). Teknik anlamda büyüklük, ışık ve yapıların birlikte yarattıkları etkileri verebilmek üzere kullanılan prodüksiyonlar, kameralar ve aynalar filmde çarpıcı bir etki yaratmaktadır. Schüfftan yönteminin etkin bir biçimde kullanılmış olması bile *Metropolis*'i, bilim kurgu ekolü içinde önemli bir yere koyar.

1920'lerin başındaki kentsel metropolisi tanımlayan sınıf çelişkisi gibi diğer toplumsal problemler de filmde mekânsal olarak ifade bulmaktadır. Lang'in *Metropolis*'inde dikey fütüristik bir kent, fabrika sahibinin yukarıdaki dünyası ile işçilerin aşağıdaki dünyasına bölünmüş kentsel modernliğin distopyası olarak resmedilir. Filmdeki görüntüler, olaylar ve karşıtlıklar Berlin'e ait modern kentselliğin de temsilidir. Modern metropolis, görsel algıyı da değiştirmiştir. Estetik sunumlar ve biçimlerin yeni anlatımları oluşmuştur. *Metropolis* filminde mekânsal boyutun kendisi iktidar ve kontrolün, çalışma hayatı üzerindeki baskısını tasarlanmış bir set içerisinde verir.

Filmde Fredersen kentin tek sahibidir. Her şeyi görmekte; odasındaki monitörler ile takip etmekte ve denetlemektedir. Oğlu Freder ise "aşağıda" yani işçilerin kentinde, işçileri dinsel doğrular ile örgütleyen Maria ile tanışır. Freder, aşağıda gördükleri ve Maria'nın etkisiyle, işçilerin ezildiği bu sisteme karşı çıkar. Frederson ise bu durum karşısında, çılgın bilim adamı Rotwang ile örgütlenmeyi engellemek ve kendi otoritesinin devamlılığını sürdürebilmek için bir plan hazırlamıştır.

Plan, Maria ile aynı görüntüye sahip bir robot yaratarak bu robotun sağlayacağı manipülasyon ile işçilerin M-makinesini imha etmesi üzerine kuruludur. Ancak işçilerin M-makinesini imha girişimi, yine onlara zarar verecek biçimde yaşadıkları kentin sular altında kalmasına neden olmuştur.

Bu kargaşa içerisinde Maria işçi aileleri ve çocuklarını kurtarma görevini üstlenirken, Freder ise tüm bunların sorumlusu olarak gördüğü çılgın bilim adamı Rotwang ile bir katedralin tepesinde savaşır. Nihayetinde "kötü" karakter Rotwang düşerek ölür. Freder, Frederson, ve Maria ise katedralin önünde ustabaşı ile el sıkışarak film bitirilir.

Luppa'ya (2013) göre Maria ve Freder karakterleri, uyandırdıkları acınma duygusu ve duygusal öznellikleriyle, etik idealizmin, hümanizmin ve anlatımcı kahramanlara özgü mistik bir dinselliği yansıtırlar. Filmde dini motifler anlatıya eklemlenmiş ancak sunuş bakımından didaktik denecek bir tavır izlenmiştir.

Filmde kent ve işçi sınıfı görünümleri oldukça tekdüze ve monoton iken, karakterlerin ırk ve dilleri de ilginç biçimde tekçidir. Bu distopik imgeler, filmin çekildiği dönemin Almanya'sının politik yönelimi ile düşünüldüğünde oldukça ürkütücü bir gelecek imgesinin akıllarda olduğunu göstermektedir. Bu katı ve otoriter düzen ile filmin sonunda din aracılığı ile bir uzlaşmanın sağlanması ise oldukça çarpıcıdır.

Filmde sınıfsal ayrım aynı zamanda iki farklı mekânsal uzamla temsil edilir. Aşağıda işçilerin, mekânsal olarak donuk, tekdüze işyeri ve evlerinde yine tek tip kıyafetler giymiş olarak gösterilmesine karşı, burjuvalar "yukarıdaki" mekânlarında gösterilir. Burjuvaların mekânları ise güzel bahçeler ve konforlu büyük ofisleri ile gösterilmektedir. Kısacası, işçi sınıfının kenti üzerinde yükselen ve devasa binaları, gökdelenleri, bahçeleri ve zengin mimari öğeleriyle Metropolis kenti yer alır. Roloff ve Seeblen (1995) bu temsilleri şöyle yorumlar:

> Üretim koşullarının ve sosyal hiyerarşinin iyice güçlenip, âdeta taşlaşmış olduğu bir gelecek dünyası; üstlerde, güneşi gören yerlerde, havadar, kocaman gökdelenlerde egemen sınıfın üyeleri otururken, aşağıda, yerin altında, mağara ve katakomplarda, köleler gibi yaşayan ve başında çalıştıkları makinelerle büyük bir ritmik bütünlük ve ahenk kurmuş olan işçiler bulunmaktadır.

Sonuç itibariyle film, oldukça belirgin bir ideolojiye sahiptir. "Bir 'arabulucu' fikriyle, yeraltı mezarlıklarında dini hizmetler fikriyle, insanlığın kutsal anası (Maria) Meryem fikriyle biraz Hristiyanlık ...". Film dinsel öğeleri içselleştirirken aynı zamanda Herbert Ihering'in belirttiği gibi *Metropolis*, 'gerçeğe dair' temaları 'berbat bir kitsch'e çeviren, geleceğin teknolojik şehri ile gölgeli bir kameriyenin romantizmini birbiriyle bağdaştırabilen 'ideolojisiz bir ideolojik film' olarak tanımlanır. Bu tavizsiz eleştirilere ek olarak Luppa, Lang'in filminde gelecekle ilgili açık bir bakış açısı bulunmadığını da ekler (Minden ve Bachmann, 2000'den aktaran Luppa, 2013).

Film, kenti, toplumsal problemlerin seti olarak gösterir (Mennel, 2008). *Metropolis*, 1927 yılında çekilmesine rağmen, Alman dışavurumcu sinemasının en değerli filmlerindendir. Filmde gelecek kentinin görselleştirilmesi dönemsel zorluklara rağmen oldukça başarılı biçimde estetize edilmiştir. Kentin görkeminin sergilendiği sahnelerde ilginç biçimde oyuncuları görmek zordur. Bu sahneler, uzak çekim alınan sahnelerdir. Bunu dönemin teknik olanakları açısından da yorumlamak mümkün. Ancak bunlara rağmen set tasarımları; Fritz Lang'ın kullandığı dâhiyane çekim ölçekleri ve teknikleri, bu filmi, sinemada çok net okunabilen bir fütüristik kent tasarımı açısından ayrıcalıklı kılar.

Lang filminde, temalaştırmaya çalıştığı sınıfsal sömürü sorununa politik çözüm arayacak gibi olsa da sorun, birden görünüm değiştirir. Film aşk ve din temasına dönüştürülerek bitirilir. Yani kapitalizm insanileşir. Ayrıca film yaklaşan faşizm tasav-

vuruna da tavır almamış olur. *Metropolis* nazizmin isteklerine çok değilse bile epeyce uygundur. Nitekim *Metropolis*'i izleyen Goebels'in, Lang'e Nazi rejiminin resmî sinemacısı olmayı teklif ettiği bilinmektedir. Ancak Lang bu öneriyi kabul etmez çünkü nazizmin kendisine parlak bir gelecek vaat etmediğini öngörmüştür (Kutlar, 1985:59).

Ayrıca Rotwang'in Yahudiliğin sembolü 5 köşeli yıldız ile betimlenmiş olması, düzenin bozulmasını istemeyen, otoriteye saygı duymayan tipik bir deli profesörün varlığı, Hitler'in bu filmi çok sevmesine yol açmış ve onun tarafından nasyonel sosyalizme hizmet eden ve faşist önermelerde bulunan bir film olarak okunmasını sağlamıştır (Turner, 1998'den aktaran Kaplan, 2011).

Filmde kurgu mekânsallıklar, robot Maria üzerinden seksüelize edilmiştir. Rotwang, robot Maria'yı üst sınıf erkeklerine Yoshiwara adlı mekânda sunar. Filmde yer alan bu sahne, kapitalist arzuların seksüelize edilmesini temsil eder. Kapitalizm, kadınlığı metalaştıran etkileriyle anlatılır. Modernitenin yarattığı tehdit, fahişelik ile sembolleştirilir ki bunu dönemin roman ve diğer sanat eserlerinde de çokça görmek mümkündür. Yani "tehlikeli cinsellik" imgesi yaygın biçimde hep kadınlar üzerinden anlatılır.

✷✷✷

Sonuç olarak; modernist bir kent distopyası olarak incelenen *Metropolis* filmi, sinematografisi açısından döneminin çok ötesinde bir vizyon ile ortaya çıkmıştır. Ancak işaret ettiği sorunları çözüme bağladığı final, su kaldırmayacak bir ideolojik perspektifi yansıtmaktadır: "Kalp, beyinle kol arasındaki anlaşmazlığı çözümlemiştir."[8] İşçiler geri adım atarlar. İşveren Fredersen ise oğluna ve onun aşkına duyduğu saygıdan dolayı geri adımı destekler. Böylelikle izleyicilere dramatik yapı içerisinde ilginç bir uz-

8 Filmin final cümlelerinden biridir.

laşma örneği sunulur. Film, işçilerin din ve aşk dolayımıyla, mevcut iktidarın korkuları ve çelişkileriyle uzlaşmasını sağlamış olur.

Film, yapıldığı ve gösterildiği yıllarda, din ve kapitalizm gibi hâkim iktidar kaynaklarını onaylaması nedeniyle ciddi eleştiriler alırken, Türkiye'de komünizm propagandası yapıyor denilerek yasaklanmıştır.[9]

Onat Kutlar (1991: 60) filme dair özet niteliğinde oldukça çarpıcı bir yorum yapar:

> Görüntüler, filmin dramatik örgüsü, kurgu, o günlerin koşulları ve anlayışı göz önüne alınırsa gerçekten çarpıcıdır. Bir Sinematek'in salonunda filmi izlerken heyecanlanmayan seyirci azdır. Ancak bütün o görkemli dekorlar, usta sahne düzenlemeleri, içeriğin yanlış, gerçeklere aykırı, ürkütücü biçimde faşizme yakın niteliklerini kapatamıyordu.

Kaynakça

Abisel, N. (1983). Sinema Ders Notları.

Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema*, De Ki Yayınları, Ankara.

Amiri, F. (2007). "Feminist Eleştirisi Açısından Korku Sinemasında Kadının Sunumu" (İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Tv-Sinema Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Berman, M. (2005). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. Modernite Deneyimi*, İletişim Yayınları 5. basım, İstanbul.

Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Betton, G. (1990). *Sinema Tarihi: Başlangıçtan 1986'ya Kadar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Betton, G. (1993). *Sinema Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Biryıldız, E. (2002). *Sinemada Akımlar*, Beta Kitap, İstanbul.

Davenport-Hines, R. (2005). *Gotik. Aşırılık, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüzyılı,* Ankara.

Ertan, E. (2001). "Alt Türleriyle Korkunun Tarihi", *Popüler Sinema* dergisi, Sayı: 76.

9 http://tr.wikipedia.org/wiki/Metropolis_%28film%29

Fırıncı, M. (2006) "Toplumsal Mücadelede Sanatçı Duruşuyla Kathe Kollwitz ve "The End" (Son) Adlı Eserinin Analizi", *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi* 20: 145-150

Kaplan, N., Ünal, G. (2011). *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak*, Derin Yayınları, İstanbul.

Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and Wounds of War*, Princeton.

Kutlar, O. (1991). *Sinema Bir Şenliktir,* Can Yayınları, İstanbul.

Latham, R. (2013). "Yeni BK Sinemada Kent Sorunu", *Kızıl Dünyalar,* Mark Bould ve China Miéville, Doruk Yayınları.

Luppa, I. (2013). "Golf Pantolonlarıyla Ay Roketindeki Madonna': Weimar İstikrar Döneminde BK Film Eleştirisi", *Kızıl Dünyalar*, Mark Bould ve China Miéville, Doruk Yayınları, İstanbul.

Mennel, B.(2008). *Cities and Cinema,* Routledge.

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* Oğlak Yayınları, İstanbul.

Nelmes, J. (2006). "Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu" http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=688

Norman, B. (1997). *Yüz Yılın En İyi 100 Filmi*, Afa Yayınları, İstanbul.

Öztürk, Ö. (2005). *Sine-Masal Kentler*, Don Kişot Yayınları, İstanbul.

Roloff, B. ve Seeblen, G. (1995). *Ütopik Sinema*, Yeni Alan Yayınları, İstanbul.

Rotha, P. (1996). *Sinema Tarihi,* Sistem Yayıncılık, İstanbul.

Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

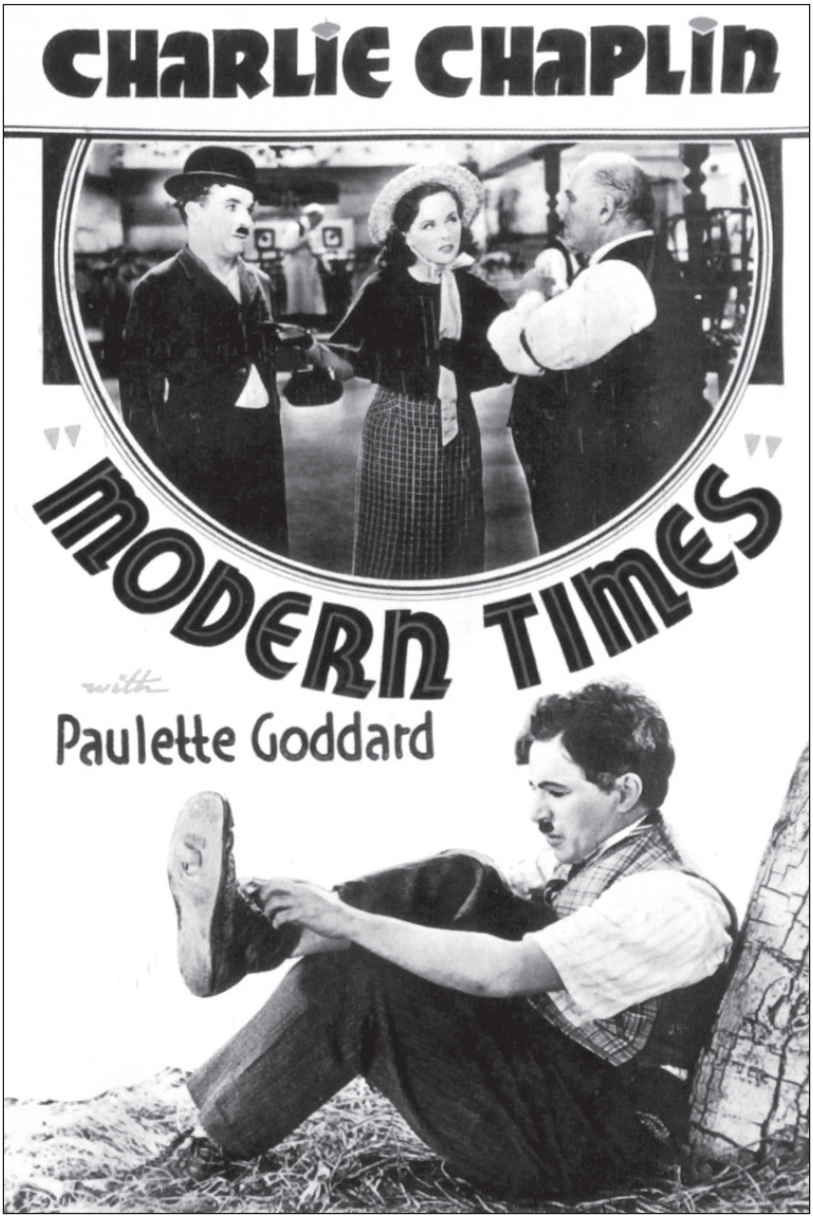
Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayi*, Timaş Yayınları, İstanbul.

Scognamillo, G. (1997). *Canavarlar, Yaratıklar, Manyaklar*, Artı 1 Yayınları, İstanbul.

Thomas, E. (2003). "Weimer Yılları", *Dünya Sinema Tarihi,* der. Geoffrey Nowell-Smith, Kabalcı Kitabevi, İstanbul.

Uçkaç Altun, S. (?). "Hitler Almanya'sında Sanat ve Propaganda", http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/5_sibel.pd

Yaren, Ö. (2010). "Marksist Estetik ve Sinema: Erken Tartişmalar", *Alternatif Politika*, cilt 2, sayı 2: 106-125.


CHARLIE CHAPLIN
MODERN TIMES
with
Paulette Goddard

Seray Genç

Tülay Arın ve *Nail Satlıgan*'a[1]

Kapitalizm, Taylorizm ve Fordizme karşı Chaplinizm
Modern Zamanlar Üzerine Bir Deneme

> Hayatın bize çizdiği yol özgürlük ve güzelliklerle dolu olabilir, ama biz bu yolu yitirdik. Hırs insanların ruhunu zehirledi, dünyayı bir nefret çemberine aldı, hepimizi kaz adımlarıyla sefaletin ve kanın içine sürükledi. Hızımızı arttırdık ama bunun tutsağı olduk. Bolluk getiren makineleşme bizi yoksul kıldı. Edindiğimiz bilgiler bizi alaycı yaptı; zekâmızı ise katı ve acımasız. Çok düşünüyoruz ama az hissediyoruz. Makineleşmeden çok insanlığa gereksinimimiz var. Zekâdan çok iyilik ve anlayışa gereksinimimiz var. Bu değerler olmasa hayat korkunç olur, her şeyimizi yitiririz.
> …
> Kendinizi ümitsizliğe kaptırmayın. Üstümüze çöken bela, vahşi bir hırsın, insanlığın gelişmesinden korkanların duyduğu acının bir sonucudur. İnsanlardaki bu nefret duygusu geçecektir, diktatörler ölecek ve halktan zorla aldıkları iktidar yine halkın eline geçecektir. İnsanlar ölmeyi bildikleri sürece özgürlük asla yok olmayacaktır.[2]

Başlarken

Charlie Chaplin hem sessiz sinemanın hem sessiz sinemadan sesli sinemaya geçiş döneminin hem de yeni bir dönem olarak sinema-

1 Türkiye'deki Marksist iktisat yazınına değerli katkılarını ve üniversitenin o yüksek tavanlı odalarında yankılanan güzel seslerini unutmayacağımız hocalarımıza...

2 Charlie Chaplin'in *Büyük Diktatör* (*The Great Dictator*, 1940) filminde yer alan bu konuşma, Chaplin'in *Hayatımın Hikâyesi* (1991, 362-364) kitabında da yer almıştır.

Modern Times
Yönetmen: Charlie Chaplin
Senaryo: Charlie Chaplin
Görüntü: Ira H. Morgan, Roland Totheroh
Oyuncular: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, 1936, ABD yapımı, 87 dakika.

ya sesin girdiği, dünya ve sinema ekonomi politiğinin dönüştüğü, "modern zamanlar"ın yaşandığı bir dönemde evrensel bir insan imgesine dönüştürdüğü Şarlo karakteriyle sinema tarihinin benzersiz bir ismi olmuştur.

Charlie Chaplin'in çok yönlü –besteci, oyuncu, yönetmen– sanatçı kişiliği, İngiltere'den bir göçmen olarak Amerika'ya, sonrasında ise bir sürgün olarak İsviçre'ye gittiği yaşamının belirleyicisi göçleri, çocukluğundan, zorlu yaşam deneyimlerinden esinlenerek kurduğu mekânları, öyküledi̇ği filmleri, yarattığı Şarlo karakteri sessiz sinemadan "modern ve sesli zamanlar"a doğru gelişerek Chaplin sinemasının temellerini oluşturur. Diğer taraftan çağının savaşlarına, bir işçinin yabancılaşmasına, yoksulluğa, açlığa ve faşizme karşı çıkan siyasal bir eleştiri içeren, bir yöntem olarak mizah ve hicvi bir dramda bir araya getiren ve her filmde yaratıcı biçimde kendisini yeniden üreten bir Charlie Chaplin görüşü ve tarzı vardır.

Charlie Chaplin diye başlayınca onu ve yaşamıyla iç içe geçen sinemasını anlatmanın çok çeşitli yolları olabilir. Yukarıda saydıklarımızın her biri onu anlatmak için bir başlık olabilir şüphesiz… Daha basit bir yöntemle o simgeleşmiş ve ufak bir çağrışımla bir tarihi hatırlatan kıyafetlerinden ya da bir jestinden de başlanabilir pekâlâ.

Chaplin filmlerinin her biri diğerinin ya da bir maceranın devamı, bir öncekinden daha ince işlenmiş ve giderek yapımı daha uzun süreler alan, düşünsel boyutu daha geliştirilmiş biçimde

ilerler. Ancak tüm filmlerinde karakterinin dünyasıyla gerçek dünya arasındaki çatışma; çocuksuluk, ufka ve umuda doğru bir yürüyüş ortak özelliktir. Yasalarla, kurallarla, parayla belirlenen, korunan kapitalist bir dünyadır gerçek dünya. Karakteri ise herhangi bir etnik kökenin, ülkenin ve zamanın yoksul ve emekçi insanıdır. Tüm filmlerinde somut ya da soyut biçimde karşımıza çıkan, ancak ve sadece sempatik serseriye mal edebileceğimiz, ne zaman ortaya çıkacağı belli olmayan, ama serseriyi ezik olmaktan çıkarıp öcünü aldığı polis ya da göçmen bürosu memurundan, kurtulduğu sıkıntılı durumun ardından yaptığı kutlamanın işareti olan –ve daha nice anlam taşıyan– tekmeleri işte bu dünyaya savurmaktadır. Tekmeleri acıtmaz belki ama onur kurtarır. İnsanın kendisini koruma, onurunu kurtarma girişimidir. Andre Bazin'in çok isabetli başlığıyla (1989, 21) o tekme "insanı anlatır!" çünkü. İnsanların kendi yaşamlarında ya da toplumsal süreçlerde karşılaştıkları, içine gömüldükleri kaygı ve pişmanlığa neden o büyük kopuşu Şarlo "soylu ve rahat" bir jestle, arkaya doğru savurduğu o olağanüstü tekmelerle ifade eder. O, tam da bir sahnenin bitiminde, rahatsız bir düşüncenin ya da durumun sonunda bir karşı hamle olarak gelir ve hamlenin ardından sıkıntılı durumdan sıyrılmak da mümkün olur. Şarlo zaten öne doğru tekme atmaz o hasmının poposunu tekmelerken dahi bir yolunu bulup başka yere bakmaya çalışır. Kimileri o kocaman, burnu öne doğru kıvrık, eskimiş postallarına bağlayabilir ancak Bazin bu somut ve yüzeysel gerçekçiliğin ötesinde, arkaya doğru atılan bu tekmenin biçeminde ve böylesine kişisel ve sık kullanılmasında hayati önemi olan bir tavrın yansıdığını gösterir:

> Şarlo, güçlükleri cepheden karşılamayı sevmez. Daha çok arkasını dönüp beklenmediği bir anda atağa geçmeyi yeğler. Öte yandan, özellikle de belli bir amaç gütmediği zamanlarda (basit bir öç alış için bile olsa!) bu tekmeler, Şarlo'nun geçmişe bağlı olmama ve peşinden hiçbir şey sürüklememe yönündeki değişmez kaygısını mükemmel bir şekilde ifade etmektedir. Zaten bu olağanüstü tekmeler, başkaldırıyla karışık bir öç alma duygu-

> sundan tutun, 'sonunda kurtuldum' düşüncesinin capcanlı bir simgesine kadar, binlerce nüansı dile getirebilecek niteliktedir. Tabii görünmeyen bir ipten kurtulmak için ayağını sallamadığı zamanlar. (Bazin, 1989: 22)

Bazin'in söylediklerine şunları da ekleyebiliriz: Chaplin'in tekmelerini savurduğu hasımları çoğu zaman ya kendisinden iri ve güçlüdür ya da devletin kolluk güçlerini temsil eder. Şarlo'nun da aralarında bulunduğu ezilenlere, yoksullara kötü davranan bu muktedirlere yapılan hamle, atılan tekme böylelikle politik anlamlar da üstlenir. Kimi zaman da bir tekmeye dönüşecekken estetik bir hareket olarak sürdürülür ve bir dansın parçası olur. Atılamayan tekmenin bir dans hareketine dönüşmesi ancak Chaplin'le mümkün olur. Evet, Chaplin'i anlatmanın pek çok yolu, yordamı vardır demiştik, biz, tesadüfi bir şekilde kendiliğinden tekmeleriyle başlamış olduk.

Bir kısa hayat hikâyesi

Chaplin sinemasının belirgin temaları kendi hayat öyküsünden, deneyimlerinden, bildiklerinden çıkar. Yoksulluk içinde ordan oraya taşınmalarla geçer çocukluğu. Anne ve babasının ayrılığı, babasını alkolizmden yitirmesi ve annesinin akıl hastanesine gitmesi, abisi Sydney Chaplin'le beraber "workhouse" da denilen Londra'ya bağlı Lambert bölgesindeki bakımevinde kalması, üvey annenin evinde birlikte yaşama deneyimi bir çocuk için oldukça zorlu bir yaşama işaret eder. Daha beş yaşındayken sahne tozunu yutması, anne ve babası gibi müzikhollerde çalışması ve abisinin ardından İngiltere'de dönemin en önemli topluluklarından Fred Karno'nun komedyenler topluluğuna katılması da Chaplin'i Chaplin yapar.

Charlie Chaplin daha on yaşındayken parasızlığı, açlığı, deliliği, sarhoşluğu, yoksul Londra sokaklarının acımasızlığını ve kimsesizler yurdunun insanlık dışı soğukluğunu tanır ve her seferinde özgüvenini geliştirerek ayakta kalır. (Robinson, 2008, 110) Hayatındaki dönüm noktalarından biri Fred Karno'nun gezici



Şarlo çarkın dişlileri arasında.

tiyatro kumpanyasıyla çıkacağı bir turnede Mack Sennett'in yerleşik/stüdyolu sinema kumpanyasıyla karşılaşması olur.

Çünkü Fred Karno kumpanyasından yetişen Stan Laurel ve Charlie Chaplin çıkacakları Amerika turnesinden birkaç yıl sonra Amerikan sessiz sinemasının unutulmaz isimlerinden olacaktır. Chaplin ABD'de Fred Karno'nun Hollywood muadili Mack Sennett'in[3] yönettiği Keystone stüdyolarında hızlı, seri, abartılı ve klişelere dayanan, burlesk tarzı kısa komedi filmlerinde çalışmaya başlasa da kendi filmlerini yönetmek ve daha incelikli işler yapmak konusunda ısrarcı oldu. Bu ısrar bir süre sonra

3 David W. Griffith'in öğrencilerinden biri olan Mack Sennett sessiz sinema döneminin ve slapstick komedi sinemasının (kovalamaca, pasta atma, düşüp kalkma hareketlerinin sıkça tekrarlanageldiği kaba güldürüler) en önemli isimlerinden biridir. Mack Sennett, ayrıca filmin hızlı ya da tersten oynatarak komik etkisini kullanmış, kamerayı hareketli hale getirmiş ve kremalı pasta savurmalarda da kurallar geliştirmiştir. Büyük Bunalım'ın yarattığı ekonomik yıkım ve sessiz sinemanın sonu Mack Sennett için de bir son olur.

Mack Sennett ile yollarını ayırsa da Chaplin'in o dönemde 35 film (Keystone, 1914) yapmasına da engel olmadı. Chaplin ticari sinemanın çarklarında dolaşırken, Essanay Filmcilik'e (1915, 15 film) ve Mutual Filmcilik'e (1916 ve 1917, 12 film) de uğradı. Mutual döneminde gerçekleştirdiği en önemli filmlerinden biri, sonraki yıllarda ABD aleyhtarlığı için hakkında malzeme oluşturacak *Şarlo Göçmen* (*Immigrant*, 1917) filmi oldu. 1918 yılında kendi stüdyosunu kuran Chaplin, 1919 yılında dönemin oyuncu, yönetmen arkadaşlarından Mary Pickford, David W. Griffith ve çok yakın arkadaşı Douglas Fairbanks ile United Artists'i kurdu ve uzun metrajlı filmlerini United Artists aracılığıyla sundu.

Şarlo'nun ortaya çıkışı

Chaplin'in, sinemanın en evrensel tipi Şarlo'yu yaratmasının da bir öyküsü vardır. Şarlo, Chaplin ve sinema özdeşleşir; Şarlo'nun evrensel bir tipleme oluşu onu sinemanın simgesi yapar. Şarlo sinemayla büyür, olgunlaşır ve dönüşür. Sinemanın kitlelere ulaşmasının, yedinci sanat oluşunun izi Şarlo'yu takip ederek incelenebilir.

Sokaktaki adamı anlatır Charlie Chaplin, en sade ve insan haliyle ve elbette tekmeleriyle. İnsancıl bir sinemanın konusu yapar, kendi deyimiyle aynı anda kendiyle alay eden ve kendine acıyan halleriyle... Sokaktaki küçük adamı, bizden bir tarifle Sait Faik'in "yüzleri bilinmiş, tadılmış, resmi çizilmiş olmayan kendi halinde insancıklar güzeldi" demesine uygun o güzel insancıkların resmini, sinemasını yapmaya girişir. İngilizce "tramp", "little tramp" olarak geçen bizdeki karşılıkları avare, aylak, serseri, kopuk olarak değişen, yorumlanan, Şarlo'nun biraz da latife içeren bir nüansla ve en çok kullanıldığı haliyle serserinin önde gidenini oynadığı filmler bugün hâlâ insana dair yapılmış en güzel filmler olarak karşımızda duruyor. Chaplin'in sineması insanı, insanın özünü, insanın içine düşebileceği türlü boktan durumu ya da aynı anda güzel durumu, mutluluğu arayışı ve dayatmalara itirazı ve bir de tekmeyi doğru yere savuruşu anlatır.

Chaplin'in Şarlo'su her ne kadar Fred Karno Kumpanyası günlerinden beri yaşıyorsa da sinemaya taşınması ancak Chaplin'in kendi kendini yönetmeye başlamasıyla, kendi fikirlerini ortaya koyabildiği kendi filmlerini çekmeye başlamasıyla ortaya çıkacaktır. Şarlo'nun içi dışı bir ya da kendisiyle iç içe geçen, ayırt edilmeyen fiziksel görünümünün ortaya çıkışına dair "kesinleşmiş, iyice belirlenmiş bir siluetim, ilk bakışta tanınacak bir görünüşüm yoktu henüz. Bazen bir keçi sakalı takarak upuzun bir şapka, cilalı kunduralar ve gri bir redingotla oynuyordum... Ancak birkaç hafta sonradır ki, sahneyi bıraktığım zaman çıkarıp bir yana koyduğum müzikhol giysilerimi ilk filmimde tekrar giydim. Ondan beri bu giysileri çıkarmaz oldum. Bu 'tramp=avare, kopuk' giysileriyle çalışmaya başlar başlamaz daha bir rahatlık duyar olmuştum. Köşe başlarını dönerken tek ayakla koşma numarasını da o zaman buluverdim" diyen Chaplin içerdiği anlama dair de şunlar söyler:

> Bu giysi sokaktaki adam anlayışımın anlatımında bana yardımcı oluyor. Bununla herhangi bir insanı ya da doğrudan doğruya kendimi anlatabiliyorum. O çok ufak melon şapka soylu görünme çabasıdır. Büyük bir övünme aracıdır. Çok düğmeli dar ceket, baston ve tüm jestler, canlılık, gösteriş ve kibarlık izlenimini vermeye yönelir. Bu, dünyaya kahramanca karşı çıkmaktır, karşı çıkmaya çalışmaktır, bir anlamda blöf yapmaktır. Ve sokaktaki adam bunu bilir. Hatta bunu o denli bilir ki kendi kendisiyle alay edebilir ve kaderi yüzünden kendi kendine biraz da acır, acıyabilir (Aktaran Martin, 1972: 25-27).

Bunlar Şarlo'nun kişiliğini, evrenini belirler. Bu dünyaya kahramanca karşı çıkan en azından blöf yapmaktan kendini alıkoyamayan sokaktaki adam yaşı ilerlese de çocuk bakışını yitirmez. Chaplin'in çocuk bakışı, seçtiği konu, yöntem ve temayı bir komedi olarak işlemeye başladığında bir durum güldürüsüyle karşılaşacağımız anlamına gelir. Komik durum ise hayat karşısındaki çocuk saflığıyla büyüklerin –şiddet gösterisi biçimindeki– tepkileri arasındaki çatışmadan kaynaklanır. Çocuğun hayat

karşısındaki ahlak dışı acımasızlığı Chaplin'in çıkış noktasıdır ve filmlerindeki kahraman o çocuğun tüm içli yönlerini de taşır (Eisenstein, 1972: 235).

Modern Zamanlar'ın ortaya çıkışı

Charlie Chaplin'i ve filmlerini tanımaya daha erken başlayan kuşakların *Asri Zamanlar* olarak bildiği, bugün daha yaygın ismiyle *Modern Zamanlar* olarak gösterilen/bilinen *Modern Time*s Chaplin'in 1936 yılında gerçekleştirdiği, giderek imalarını güçlendirdiği, eleştirel tavrını net bir biçimde ortaya koyduğu, sinemasını ve kahramanını dönüştüreceği bir sürecin en güçlü yapımlarından biridir.

Modern Zamanlar filmi, 1929 Ekonomik Krizi (Great Depression) sonrası ülkenin yaşadığı ağır bir ekonomik bunalımın ardından ülkede yaşanan köklü değişimi, 1930'lu yıllar ABD'sini, endüstriyel olduğu kadar şehirsel bir değişimin toplumsal yaşama etkisini anlatıyordu. Chaplin'in önceki tüm filmlerinde olan haksızlığa karşı, güçsüzün yanında olma, isyan etme halinin politik bir kimliğe kavuşması *Modern Zamanlar* filmiyle olmuştur. Burası tartışmalı olsa da, politik bir kimliğe bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde kavuşan Şarlo, *Modern Zamanlar* filminin künyesinde "little tramp" olarak değil bir fabrika işçisi olarak geçecektir. Filmin ele avuca sığmaz genç kadın karakteri Paulette Goddard ise bir sokak çocuğu olarak geçer filmin künyesinde. *Modern Zamanlar* aynı zamanda bir sokak adamıyla sokak kadınının aşk, dayanışma ve mutluluğu arayış filmidir. Gerçi Şarlo'nun mutlu olma çabaları kapitalist bir toplumda sınıflar arası ilişkilerin koşullarıyla sınırlıdır ama bu filmde bu kez bu sınırlar ve nereden kaynaklandığı açık ve seçik olarak görülür. Chaplin'in "little tramp"i çok değişmemiştir bu filmde belki ama değişen daha ziyade Chaplin'in 1930'lara, bir şehre, Detroit'e, makineleşmeye, değişen üretim biçimleriyle beraber değişen insan ilişkilerine bakışıdır.

Chaplin hayat hikâyesini anlattığı *Hayatımın Hikâyesi* kitabında *Modern Zamanlar*'ın nasıl ortaya çıktığını, bir Şarlo hikâyesinin

kafasında nasıl şekillendiğini anlatır. Her filminin çıkış öyküsü tıpkı filmlerindeki bir durumu anlatmak/aşmak için bulduğu çözümlere benzer. *Şehir Işıkları* filminde kör çiçekçi kızın Şarlo'nun zengin olduğunu düşünmesini sağlamak için bulduğu çözüm, Hitler'i komikleştirmek için değil ancak Hitler'i eleştirmek, alay etmek ve absürt kılmak için bulduğu yeni diktatör Hinkel çözümü ve pek çok gagında bulduğu ince çözümler gibi.

Şehir Işıkları filminin duygusal yanının ağır bastığı, gerçekçi olmadığı yönündeki eleştirilere hak veren Chaplin düş gücünün de önemli olduğunu düşünür. *Modern Zamanlar*'da bir gerçeklikten yola çıkacak; düş gücünü de ziyadesiyle işin içine katacaktır.

Modern Zamanlar filminin ortaya çıkışı, Chaplin'in *New York World* için genç bir gazeteciyle yaptığı söyleşide gerçekleşir. Genç gazeteci Chaplin'in Detroit'e gideceğini öğrendiğinde ona zor koşullarda çalışan fabrika işçilerini ve işçilerin dört beş yıllık ağır çalışmadan sonra sinir krizleri geçirmeye başladığını anlatır. Şarlo, böylelikle modern zamanlarda bir işçi olarak endüstriyel toplumda yaşama imtihanı vermeye başlayacaktır. Onun gibi yoksul, kimsesiz, çaldığı ekmek nedeniyle polisin peşine düştüğü bir kızla karşılaşacak ve bu iki "serseri", "sokaklara ait insanlar", o andan itibaren modern zamanların bu zorlu dünyasında yaşamaya çalışacaklardı. İşsizliğe, yoksulluğa ve düzenin koruyucularına karşı birlikte göğüs gereceklerdi.

Modern Zamanlar: Kriz ve kapitalizm

İki dünya savaşı arasında dünya kapitalizmi, tarihinin en derin ve uzun bunalımlarından birini yaşar. 1929 yılında New York borsasının çöküntüye uğramasıyla başlayan bunalım, kısa sürede gelişmiş kapitalist dünyanın dışına çıkarak pek çok ülkeyi de etkisi altına almıştır. Ekonomiyi canlandırmaya yönelik yeni iktisat politikaları; örneğin, ABD'de Hoover sonrası başa gelen Roosevelt'in "New Deal", Almanya'da nazilerin silahlanma ve öteki kamu harcamaları yoluyla ekonomiyi canlandırma siyaseti uygulamaya alınmıştır. Buna rağmen bu derin bunalım II. Dünya

Savaşı'na kadar sürer. Hemen her ülkede işsizlik, görülmemiş düzeylere gelir (Savran, 1988: 23).

Kapitalist bir dünya ekonomisinin belirleyicisi azami kâr, azami kârı gerçekleştirmek için bir pazara yönelik üretimdir. Böylesi bir sistemde üretim, daha çok kâr üretmek için kârlı olduğu sürece genişletilir ve kâr yelpazesini genişletecek; kimi zaman teknolojik kimi zaman da emek süreçlerini yenileyen, yeniden yapılandıran yöntemlerle yeni olanaklar sürekli bulup çıkartılır. Birikim rejimleri, sermaye ve emeğin bir karşıtlık içerisinde yeni üretim modelleri içinde yeniden yapılandırılması ve her kriz sonrası gözden geçirilmesi kapitalizmin tarihsel uğraşlarından biri olmuştur. Kapitalizmin tarihinde her bunalımı ya da krizi doğal nedenlere, ya da bir defaya özgü, tekrarlanamayacak bir etkenler bileşimine bağlamak burjuvazinin genel eğilimi iken özellikle alternatif bir yaklaşım olarak Marksist yaklaşım, bunalımların kapitalist üretim tarzının hareket yasalarının bir görünümü olduğunu ortaya koyarak, rastlantılara veya geçici nedenlere dayanan açıklamaları eleştirir (Satlıgan ve Savran, 1988: 9) ve bunalımı, kapitalizmin işleyişinin bir ürünü olarak görür.

1930'lu yılların Detroit'i, *Modern Zamanlar*'ın esin kaynağı ve bir üretim modelinin ilk uygulandığı şehirdir. Öncelikle ismini aldığı otomotiv sektöründe uygulamaya geçen, Fordizm adını alan bu yeni üretim sistemi, yüzyıl başında krize giren kapitalizmin düze çıkmasında, ABD'nin İngiltere ve Kıta Avrupa'sı ülkelerine karşı büyük bir üstünlük elde etmesi ve kapitalist sistemin hegemon devleti olmasında da önemli katkısı olmuştur (Müftüoğlu, 2008).

20. yüzyılın başında Henry Ford'un Frederick Winslow Taylor'un "bilimsel yönetim" olarak da bilinen yönetim teorisini ya da Taylorizmi yeni bir üretim organizasyonu olarak otomobil fabrikasının verimliliğini artırmak için kullanmasıyla beraber Fordist üretim sistemi ortaya çıkmıştır. Ford'un Detroit'teki otomobil fabrikasında uygulanan bant üretim sistemi F.W. Taylor'un geliştirdiği yeni üretim organizasyonuyla beraber önce otomotiv sektöründe sonra otomotiv dışında pek çok diğer endüstriyel sek-

törde uygulanmıştır. Fabrika düzeni içerisinde emeğin verimliliğini, dolayısıyla artık değeri en üst düzeye çıkartmaya dayanan Fordizm, 1970'lerin kriziyle beraber yerini post-Fordizme bırakacak ve kapitalist üretim biçimlerinde yeniden belirgin bir değişikliğe gidilecektir.

Fordizm, standardize edilmiş bir tasarımla büyük ölçekte mal üretilmesini, tüm üretim döngüsünün tek bir fabrikada yoğunlaşmasını, montaj işleminin mekanizasyonunu, bunun için montajı yapılacak parçaların bir üretim bandı üzerinde hareket etmesini, keskin bir iş bölümünü ve işçinin hareketlerinin ve görevlerinin basit bir rutine indirgenmesini içerir (Forgacs, 2010, 341). "Kitlesel tüketim için kitlesel üretim" sistemini oluşturan Fordizmin temel karakteristiği bir üretim hattının oluşturulmasıdır. İş süreci çoklu, vasıfsız ve küçük görevlere bölünmüş biçimde yoğun bir kontrol ve hiyerarşiye dayalı biçimde ilerler. Fordizm, "modern büyük ölçekli fabrikanın organizasyonel ve teknolojik ilkelerinin karakteristiğini kısa yoldan tanımlar" (Sabel, 1983: 33, Aktaran Clarke).

Öte yandan Fordizm kavramı, Gramsci'nin "Amerikanizm ve Fordizm" üzerine notlarından başlayarak daha geniş bir içerikte kullanılır olmuştur. Düzenleme Kuramında Fordizm, esas sorunu sermaye ve ücretli emek gücü arasındaki ilişkiyi uzun dönemli istikrara kavuşturamamak olan eski sanayi merkezlerinde ortaya çıkan kapsamlı kapitalist dönüşümlere verilen isimdir. Fordizmle beraber kitlesel üretim modeli ve destekleyen teknolojileri ABD'nin hegemonyası altında diğer kapitalist ülkelere de yayılır ve bu da ABD hegemonyasına destek verir (Arın, 1986, 122).

Neoklasik iktisat programının antitezi olarak kapitalizmin kendini yeniden üretim biçimlerini, emek ve sermayenin ne tür bir yapılanma içinde olduğunu tarihsel olarak ele alan Düzenleme Kuramına göre, Fordizm sadece kapitalist emek sürecinde bir üretim organizasyonu değil esas olarak sermaye birikim rejimidir. Taylorizm ise emek sürecinin yeniden örgütlenme biçimini ifade eder; iki savaş arası geçiş ve kriz aşamasındaki birikim rejiminin temel özelliğidir. Yoğun birikim rejiminin emek süreci

örgütlenmesi de Taylorizmin ilkelerine dayanır. Bu ilkeler ya da bilimsel iş örgütlenmesi yöntemleriyle tam denetim altındadır. Üretimin akışı ve çalışanların üretim sırasında yaptıkları hareketler etkinliği artırmak, en üst düzeye çıkaracak şekilde sistematikleştirilmiştir. Üretim büyük fabrikalarda kitlesel olarak yapılmakta ve hızlı montaj hattıyla düzenlenmektedir. Nispi artık değer çalışma yoğunluğunun artması nedeniyle artar. Yoğun birikim rejimi Fordizmin özünü oluşturur (Arın, 1986, 123). Bir sinema yazısının çerçevesi içinde değinmeye çalıştığımız bu başlığa dair bir derlemeyi burada yapmak oldukça zor ancak bir yoğun birikim rejimi olarak Fordizmle sermaye birikiminde muazzam bir genişleme yaşandığını belirtelim. Bu süreçte emek sürecinin örgütlenmesinde makineleşme gelişerek yaygınlaşırken kapitalist tüketim tarzı da biçimleniyor ve standartlaşmış metaların kitlesel üretimi ve tüketimi gerçekleşiyordu.

Ford'un fabrikalarında hayat bulan, net bir biçimde uygulaması ve işçiler üzerindeki sonuçları görülen Taylorizm, 1880'lerin sonunda ABD'deki çelik fabrikalarında "endüstriyel verimlilik", "bilimsel yönetim" (*scientific management*) ilkelerini geliştirmiş, gerçekleştirmiş ve kitabını kaleme almış Frederick Winslow Taylor'la bizim ve tüm işçilerin hayatına girmiştir.

Taylorizm 20. yüzyıl başlarında, hızla büyüyen kapitalist işletmelerde giderek karmaşıklaşan emeğin kontrolünü hedefleyerek, kullanılan üretim teknolojisinin doğasından bağımsız olarak uygulanabilecek yöntemler geliştirme amacındadır. İşin organizasyonu ve işçi konusunda geliştirmiş olduğu sistematik felsefe, çalışmalarında da ifade ettiği gibi, işçinin doğuştan günahkâr ve aptal olduğu inanışına dayanmaktadır. Ona göre insanın doğal içgüdüleri ve eğilimleri işi kolaydan alma ve kaytarma, yani çalışıyor gözükürken dalga geçme yönündedir (Ansal, 1999, 10). Bu "doğal kaytarma" olarak adlandırılan kaytarma biçimidir bir de "sistematik kaytarma" olarak adlandırılan; işçilerin sistematik olarak işin ne kadar hızda yapılabileceğini yönetimden saklamalarını, yönetimi atlatmalarını ifade eden bir kaytarma biçimi

daha vardır. Dolayısıyla bütün tipteki kaytarmaların önüne geçilmesi, işçilerin iyi bir hız gibi gösterdikleri temponun gerçekte iyi olmadığı ve bu temponun işçilerin inisiyatifine bırakılmaması gereği işin ne kadar sürede yapılabileceğine "bilimsel" olarak karar verilmesi hareket ve zaman etütleriyle ve kontrolün yönetim tarafından yapılmasıyla mümkün olabilirdi.

Taylor'a göre işçileri kontrol etmek gerekir, işin zihinsel ve fiziksel yanını birbirinden ayırmak, vasıfsız iş ve iş bölümleriyle işçilere bağımlılıktan kurtulmak ve "eğitimli bir gorilin" (Forgacs, 2010, 360) dahi "herhangi bir adamdan" daha etkili çalışmasının sağlanacağı biçimde standardize, mekanize, kaba ve basit parçacıkları olan bir iş süreci tarif edilmelidir. Böylelikle Taylorizm uygulamasıyla, kapitalist emek sürecinde işçiler her türlü beceriden, üretimin bütününe ilişkin bilgiden koparılmakta, değersizleştirilmekte ve makinenin basit bir uzantısı haline getirilmektedir.

Taylor'un teorisine göre, bir işi yapmanın tek doğru yolu vardır ve bu tek doğru yolu da işçiler değil, emek sürecini dışarıdan gözlemleyen bir uzman belirleyebilir. Çünkü işin nasıl yapılacağı işçilere bırakıldığında, işçiler ağırdan alır. İşçilere, insan doğasına dair verili, sabit değerlerle hareket eden bu teoride iş sürecinin her bir parçası gözlemci tarafından (elinde kronometreyle) ölçümlenmeli, iş parçacıklarıyla doğrudan ilgisi olmayan bütün hareketler elenmeliydi. Böylece standardize edilmek üzere belirlenen iş süreci sonucunda her bir iş parçacığının ne kadar zamanda bitirilmesi gerektiği hesaplanmalı ve belirlenen normlar doğrultusunda çalışması kaydıyla işçiye parça başı ücret ödenmeliydi. Belirlenen, kendilerinden beklenen iş kotalarının altında kalan işçinin ücretinden kesinti yapılmalı, üstüne çıkana prim verilmeliydi (2013).

Sonuç olarak; Taylorizm uygulamalarıyla kapitalist emek sürecinde işçi her türlü beceriden, üretim bilgisinden ve zihinsel faaliyetten koparılıyor, vasıfsızlaştırılıyor, farksızlaştırılıyor, her türlü küçük parça işi yapar hale getiriliyor ve değersizleştiriliyordu (Ansal, 1999: 10). Kapitalist ideoloji ve amaçları etrafında, tüm bu işin nasıl yapılacağına dair şekillenen çalışmalar, kapitalist emek

sürecine yabancılaşmış emeğin en iyi nasıl kontrol edileceği ve artık değer üretimini maksimize edecek şekilde emeğin nasıl örgütlenmesi gerektiği üzerine odaklanıyordu.

Bu giriş, *Modern Zamanlar* filminin bir saat kadrajıyla açılarak fabrikalara doğru giden işçilerin karşılaşacağı çalışma koşullarını Chaplin'in görsel diliyle anlatımının teorik arka planını bize aktarır. *Modern Zamanlar* filminin vida sıkan işçisi Şarlo'nun fabrikada başına geleceklerine dair fikir de verir. Gerçekten de Charlie Chaplin Fordist-Taylorist bir üretimin analizini ve eleştirisini tüm sadeliği ve açıklığıyla yapar. Chaplin'in, Taylor'un denemelerini yapıp ilkelerini geliştirdiği bir çelik fabrikasını seçmesi de elbette tesadüf değildir.

Jenerikte adı bir fabrika işçisi olarak geçen, patronun "man" diye seslendiği Charlie Chaplin filmde ve fabrikada genel olanı ima eder biçimde "isimsiz bir adam" olarak bir üretim bandının vida sıkan parçasıdır. Bir çelik fabrikasında ne üretildiğini, üretimin sonucunun ne olacağının bilincinde olmadan sadece vida sıkan, çekiç vuran işçiler zincirinin küçük ve seri parçasıdır.

Modern Zamanlar, Chaplin'in filmin girişine koyduğu sözüyle dile getirdiği üzere –bir endüstri, bireysel girişim öyküsü: insanlık mutluluk yolunda koşuyor–[4] insanlığın mutluluğun peşinde olduğu ancak endüstriyel bireyci girişimle mutluluğun uzağında kaldığı, kalacağı bir hikâyeyi anlatır.

Koyunlar bir sürü halinde hızlıca ilerler görüntülerde, aynı anda metrodan çıkan emekçiler görülür. Fabrikalara gitmek üzere sokakları dolduran insanlar az sonra iş başı yapmaya başlayacaklardır. Onlardan beklenen, Chaplin'in çok doğru tespitiyle sadece bir sürü olarak, becerilerini, zihinsel faaliyetlerini bir kenara koyarak verilen iş parçacıklarını yerine getirmeleridir. Filmi izleyenler için Fordizm ve Taylorizm bölümünü okurken *Modern Zamanlar* filminden sahneleri de tek tek akla gelebilecektir.

İş sürecinin sürekli kontrol edildiği, işçiler iş başı yaparken bul-

4 *Modern Zamanlar* filminin orjinal proloğu:"a story of industry, of individual enterprise... humanity crusading in the pursuit of happiness".

maca çözen, gazete okuyan, zamanında ilacını alan ve bütün gün fabrikayı kameralarla takip eden yönetici, "büyük birader", "büyük patron" ya da başkan hem kaytarmalara karşı işçileri gözetler hem de iş sürecini kontrol ederek belli bölümlerdeki işi hızlandırma talimatı verir. Hızlanan üretim bandında kaşınmaya dahi vakit yoktur. İşçi Şarlo kaşınmaya ihtiyaç duyduğu, ensesinde dolaşan sineği üfleyerek kovmak istediği ya da ustabaşına laf yetiştirmek istediği anda üretim bandını ya da montaj hattını aksatır durumuna düşer. Seri üretimde çalışan, işçi tulumunu giymiş Şarlo öte yandan iş aletiyle tırnaklarını törpüleyecek kadar da "zarif" görünür. Onun çocuk bakışıyla "büyük birader"in bakışı çatışma halindedir. Yine tezat bir ikili olarak yan yana çalışmak zorunda kaldığı kendisinden çok iri, güçlü kuvvetli (Patavatsız Taylor'un goril derken neyi kastettiği konusuna Chaplin açıklık getirir gibidir) işçiyle de bir çatışma halinde çalışmak zorunda bırakılmıştır ufak tefek işçi Şarlo.

İşçinin seri üretim bandından tuvalet ihtiyacı için ayrılmak zorunda kaldığı anda da üretimi aksatmaması gerekir. Bu nedenle bir mola elemanına vida sıkma işini geçici bir süre devrederek yerinden ayrılır. Fabrikaya ya da tuvalete her giriş çıkışını bir kartla kaydeden işçi tuvalete girdiğinde de "başkan"ın kendisini gözetlediğini görecek ve sigara içme girişimi başarısızlıkla sonuçlanacaktır.

Başkan "iş verimliliğini artırmak" üzere işçiyi daha fazla sömürmek için önerilen planlara açıktır. İşçilerin öğle yemeği molası vermeden, işleri başından ayrılmadan otomatik beslenmesini sağlayan yeni bir makinenin tanıtımı için bir ekip başkanı ziyaretine gelir. Kaydedilmiş mekanik bir ses "otomatik beslenme makinesi"nin tanıtımını yapar, bir kapitalist yönetici için oldukça "cazibeli" bir sloganla; "yemek için durmayın, rakiplerinizin önünde durun" der. Makineyle öğle yemeği saati ortadan kaldırılacak, üretim arttırılacak ve personel masrafları azaltılacaktır. Amaç üretimi artırmak, gideri azaltmaktır ya da maksimum gelir minimum gidere ulaşmaktır. Otomasyonun, makineleşmenin vardığı boyutun eleştirisi Chaplin'in hayal gücüyle absürtleşir

ancak Chaplinizm aslında kapitalizmin hayatımızın doğal parçası haline getirdiği, ayrımına varmadan kendimizi içinde yaşar bulduğumuz bir gerçeklikten yola çıkar daima.

Öğle yemeği için mola verildiğinde işçi aynı mekanik hareketleri yapmaktan alıkoyamaz kendisini, bedenini, el ve kol hareketlerini kontrol edemez bir süre. Arkadaşına uzatmak istediği çorba kasesi bu hareketler yüzünden içindekiyle beraber etrafa saçılır. Bir süre sonra otomatik beslenme makinesi işçi Şarlo'nun önünde durur. Makine ilk olarak işçi Şarlo üzerinde denenecektir. Döner bir tepsi üzerinde insan boyuna uygun yükseklikte otomatik çorba içiricisi, ağız temizleyicisi, mısır yediricisi ve küçük parçalara bölünmüş bir ekmek tabağından oluşan öğünde makine mısırı yedirmeye çalışırken arızalanır ve sinema tarihinin akıllara kazınan sahnesi yaşanmaya başlanır. Çorbayı işçinin üzerine döken makine, ağız silme aparatıyla Şarlo'yu tokatlamaya başlar. Ayarları düzeltilmeye çalışılırken unutulan ekmek tabağındaki vidalar işçinin ağzına tıkılmaya başlar. Makinenin ayarları bozulmuş, işçinin de feleği şaşmıştır.

Öğleden sonra mesai yeniden başladığında üretim bandının hızı artırılır. Elindeki kronometreyle "zaman etütlerini" yapan bir şef ortalıkta dolaşır ve işçilerden temposunu daha da artırmasını ister. Bandın temposuna uyum sağlamak adına insanüstü gayret sarf eden işçi Şarlo bant üzerinde vidalara yapışmış biçimde ilerler ve fabrikanın çarkları arasında dönmeye başlar. *Modern Zamanlar*'ın saat kadrajı, çarklar ve çarkın dişlileri arasında ezilen insan figürleri filmin estetiğinin yanı sıra ideolojisini de yansıtır. Fabrikanın çarkları arasından kurtarılan işçi Şarlo bir sinir krizi geçirmeye başlar: Gördüğü her nesneyi bir vidanın başına benzeten işçi Şarlo elindeki aletlerle sıkmaya başlar. Bir kadının eteğinin düğmeleri de vida hareketinden kurtulamaz, kadın kaçar Şarlo kovalar ta ki bir polise denk gelinceye kadar. Şarlo'nun polisten kaçış klasiği toplumsal bir düzlemde yinelenirken, o kendisini yeniden fabrikaya atarak kurtarır. Fabrikanın üretim ayarlarıyla oynar ve gerçekten de oynamak kelimesinin hakkını

vererek yapar bunu. Oyun oynar, dans eder gibidir, yaramaz çocuklar gibi ele avuca sığmaz, herkesi peşinden koşturur. İşçiler bir yandan devam eden üretimi aksatmamaya çalışırlar bir yandan da sinir krizi geçiren Şarlo'yu tutmaya çalışırlar. Şarlo ise arada kartını mekanik bir biçimde basmaya devam eder. İşçi, Fordist kitle üretiminin temel ögeleri olan seri ve süreklilik hareketlerine bir tehdit oluvermiştir. Bu kaçma kovalamaca, makineleri tahrip eden, üretimi aksatan Şarlo'nun fabrika önüne gelen ve onu akıl hastanesine götürecek aracın gelişine dek devam edecektir.

Yabancılaşma ve hikâyenin devamı

Fordist-Taylorist iş örgütlenmesindeki iş parçacıkları arasında keskin ayrım, süreklilik ilkesi gereği sürekli tekrarlanır olma zorunluluğu emeğin yabancılaşmasını da beraberinde getirmiştir. Üretim bandındaki işçinin işlevi önünden seri bir biçimde akıp gitmekte olan parçalara tek yönlü olarak, tek bir değişiklik yapmaya indirgenmiştir. İşçi makinenin tamamlayıcısı, bir uzantısı ve hatta giderek bir makineye dönüştürülmüştür. İnsanın kendisine, emeğine, üretimine ve diğerlerine yabancılaşması konusu, kapitalizmin işleyişi konusudur. Yabancılaşma, "kendilerini kontrollerinin ötesindeki kör ekonomik güçlerin kurbanı olduğunu hisseden insanların haykırışıdır. Karar alma süreçlerinden dışlanan sıradan insanların hüsranıdır. Kendi kaderlerini şekillendirme ve tayin etmede haklı olarak gerçek bir söz hakları olmadığını hisseden insanları saran umutsuzluk ve çaresizlik duygusudur" diyen Jimmy Reid'ın (aktaran Dan Swain, 2013: 3) anlatımına benzer somutluktadır Chaplin'in görsel anlatımı. Yabancılaşma felsefi ve iktisadi kavramdan çok daha fazlasıdır. Çoğu insanın çoğu zaman kendisine açıklayamadan yaşadığı, kendini içinde bulduğu bir durumdur. *Modern Zamanlar*'ın üretim tarzı insanın her anını kurgulayan, yaşam alanını daraltan, yaşam alanını makinelerle dolduran, insanı makineleştiren; insanın yaptığı işe, kendisine, emeğine, ürettiğine, yanındaki mesai arkadaşına yabancılaştıran bir seyirdedir ve Chaplin de bu seyri hicvetmektedir: kapitalizmle Şarlo'nun imtiha-

nı ya da kapitalizme karşı Chaplinizm.

Yabancılaşma kavramını ilk kullanan Hegel olmuştur. Hegel'in kullandığı anlamda yabancılaşma bir haletiruhiyeye tekabül eder. 1840'ların başından itibaren yabancılaşma konusuyla meşgul olan Karl Marx ise yabancılaşmayı etraflıca tartışır ve yeniden tanımlar. Yabancılaşmayı, insan faaliyetlerinin nasıl dışsal, yabancı ve düşmanca bir şey olarak tecrübe edildiğini, bedenimiz ve aklımız için tahripkâr etkilerini açıklarken, yabancılaşma deneyimini insanlık halinin kaçınılmaz parçası olarak değil, insan faaliyetinin belirli oluşturulma biçimlerine bağlantılı olarak; kapitalizmin bir sonucu olarak görür (Swain, 2013: 3-4). Marx'ın kapitalist üretim sistemi ve yarattığı sosyal, fiziksel ve zihinsel sorunlar arasındaki bağlantılara dair açıklama ve tanımlamalarını içeren çalışmalarında bir tema olarak da görülebilir yabancılaşma. *1844 El Yazmaları'nda* görüleceği üzere Marx'a göre (2009: 77; Olmann, 2008: 222; Parkan, 2011: 203) yabancılaşma, emeğin işçinin dışında olması, ona dışsal olması, onun özüne ilişkin olmaması ve işçinin kendi emeğini, üretimini yadsıması sonucu işine, emeğine, içinde yaşadığı doğaya, kendi öz doğasına ve diğer insanlara uzaklaşmasına neden olan eylemdir. Emeği istemli değil, zorunlu bir emektir. Kendine dışsal ihtiyaçlarını tatmin etme aracıdır. Bunun için işçi kendini alçaltır; fiziksel ve zihinsel enerjisini özgürce geliştirmez; tersine vücudunu küçük düşürür ve aklını da mahveder.

Sinir krizinden sonra bir işsiz ve bu kez salt Şarlo olarak, iyi bildiğimiz o kıyafetlerinin içinde, hastaneden ayrılır. Doktor Şarlo'yu hastaneden uğurlarken heyecandan uzak durmasını salık verir. Oysa hastaneden çıkışında karşısında duran şehrin yükselen silueti, araba ve insan trafiği onu bekleyenin sakin bir yaşam olmadığını hissettirir. Şehre vardığında kapalı yazan iş yerlerinin önünden geçer, limana doğru inen sokaklardan birinde gezerken bir kamyondan düşen bayrağı yerden alarak kamyondakilere vermeye çalışır. Bayrağı sallayarak dikkat çekmeye çalıştığı bir anda "birleşin", "ya özgürlük ya ölüm" dövizleri, pankartları taşıyarak

yürüyüş yapan işçilerin önünde bulur kendini. Arkasından gelen işçilerden habersiz elinde bayrağı kamyonun ardında, işçilerin önünde duran Şarlo polis saldırısının tam ortasında bulur kendini. Düştüğü bir kanalizasyon çukurundan elindeki bayrakla çıkmaya çalıştığında yürüyüşün "ele başısı" olarak polisler tarafından tutuklanacaktır. Bu sahne Chaplin'in o çok tanıdık karakterini çok canlı biçimde yeniden üretirken; Şarlo'nun içine düştüğü durumların güçlü ironisini de, siyah beyaz bir filmde görsel olarak elinde tuttuğu bayrağın kızıl rengini de temsil edecek denli güçlüdür.

Komünist bir lider olarak sendikal eylemde tutuklanan kahramanımız onu bir kez daha hayattan koparacak biçimde bu kez de hapishaneye girer. Fabrikadan sonra hapishaneye giren Şarlo, otoritenin tüm temsilleriyle karşılaşır filmde. Hapishanedeki koğuş arkadaşı adi bir suçtan mahkûm olmuştur ve oldukça iriyarıdır. Hapishanedeki yemek sahnesi de yine güçlü ve güçsüzün savaşından kısa bir kesit oluşturur. Güçlünün gücü de kaba kuvvetten kaynaklanır. Yemek sırasında ekmeğini "güçlü"nün elinden kaparak paylaşabildiği anda mutlu olur Şarlo. Yanlışlıkla bir mahkûmun yakalanmamak için tuzluğa doldurduğu "beyaz"ı (kokain) yemeğinde kullanan Şarlo, o esrik ve gözü kara halleriyle az sonra koğuş arkadaşıyla beraber firar etmek üzere gelen mahkûmlarla karşılaşacak ve firara engel olarak kısa süreli de olsa bir kahraman ve iyi halden tahliye olacaktır.

Tahliye haberi verilmek üzere hapishane müdürünün odasında bekleyen Şarlo bu kez de farklı sınıfsal ve toplumsal kesimden iki kişinin çatışmalı halini bir hiciv ve güldürü unsuru olarak kullanacaktır. O, asilzade tavırlarıyla üzerindeki çizgili mahkûm kıyafetleri ve bir hapishanede mahkûm olduğunun hiç bilincine ermeden çayını içerken hapishaneye ziyarete gelen bakanın burnu bir karış havada karısıyla beraber zarif hareketlerle çayını içecek ancak ikisinin de vücudundan gelen ortak doğal sesler, açtığı radyonun sesine rağmen bastıramadığı karın guruldamaları, "neticede hepimiz etten ve kemikten insanız" sonucunu bize çıkara-

caktır.

Hapishane sonrası bir kez daha şehrin yolunu tutan Şarlo'yu bekleyen sadece işsizliktir. Oysa o hapishanesinde, gazetede rastladığı "grev ve isyanlardan, uzayan ekmek kuyruklarından" uzakta radyosunu dinler, gazetesini okur. Dışarı çıkmak, "özgür" olmak istemez, mutluluğun peşindeki Şarlo bir kahraman olduktan sonra hapishanede mutluluğu, kısa süreli de olsa bulmuştur. İşsizlik, dışarıdaki yoksulluk düşünüldüğünde içerisi yeğdir.

Kriz yüzünden işyerleri kapanmış, şehirde protestolar yükselirken *Modern Zamanlar*, şehri ve dönemi belgeselci bir yaklaşımla resmeder. İşsizlik, açlık ve yoksulluk pek çok insanı vurmuştur. Şarlo'nun yolu çok geçmeden benzer bir yaşamı sürdüren, limanda bulduğu muzları aç çocuklara dağıtan, kendisi gibi yoksul ama vicdanlı genç bir kadınla (Paulette Goddard) kesişecektir. Şarlo ile karşılaştığında genç kadın bir fırından ekmek çalar. Şarlo her zamanki nezaketi, centilmenliğiyle ve biraz da hapishaneye dönme isteğini akıllara düşürerek "ben yaptım, o değil" der. Olaya şahit olan bir kadının çalanın Şarlo olmadığını söylemesiyle beraber serbest kalan Şarlo, bir lokantaya girer, iki tepsi yemek yer, hesabı ödemez ve polisi çağırır. Polis telefon ederken bir dükkandan, eli kelepçeli olmasına rağmen sadece kendisini gören büfedeki satıcıdan bir puro ister, çocuklara çikolata verir. Kelimenin tam anlamıyla eğlenir, düzene karşı alaycıdır. Başına geleceklerden korkmaz. Sonunda polise teslim edilir. Polis arabasında ekmek çalan genç kadınla yeniden karşılaşır. Artık ortak bir geleceği düşüneceği bu kadınla yaşayacaktır maceralarını. Polis arabası kaza geçirince birlikte kaçarlar polisin elinden. Nerede olursa orada yaşayan bu insanlar için mutlu bir gelecek sadece hayalden ibarettir. Şarlo, *Yumurcak* filminde uyurken gördüğü bir düşte herkesi meleğe dönüştürmüştü. Bu kez gözleri açıkken gördüğü ev düşünü anlatır genç kadına: Birlikte yaşadıkları evi açlığın olmadığı bir doğal yaşam alanına dönüştürür. Yemeğe oturmadan önce ineği çağırır. İnek evin önünden geçerken durur ve Şarlo'nun ona verdiği kaba süt doldurur. Pencereden içeriye uzanan limonu da-

lından, üzümü salkımından koparırlar. Yemekte koca bir et dilimi paylaşılır. Şarlo'nun bu hayali sona erdiren sözü "çalışmak zorunda kalsam da bir evimiz olacak" olur. Mutlu bir dünyanın, mutluluğun resmini çizen Şarlo'da inek dahil kimsenin çalışmaya zorlanmayacağı, isteklerini gerçekleştirebileceği komünal bir dünyanın hayali vardır sanki.

Şarlo iş bulma gayretiyle yeniden şehre vardığında bu kez şimdiki AVM'lerin rol modeli olabilecek farklı reyonları olan büyük bir mağazada gece bekçiliği yapar, ondan önce de kısa bir süre yanlışlıkla bir gemiyi suya indirdiği, liman-gemi işçiliği vardır. Gece bekçiliği işi sırasında hayallerini bir nebze de olsa yaşama geçirirler. Oyuncak reyonundan, kafetaryasına, yatakların sergilendiği reyondan kumaşları yorgan yapacağı bölüme kadar gece boyu mağazanın çeşitli reyonlarında dolaşıp, satılanları bir nevi kamusallaştırırlar. Ancak mağazaya girecek, fabrikadan tanıdığı işçi arkadaşlarıyla sona eren gecenin sabahında hayatına yeniden işsiz olarak devam edecektir. İşsiz ama başlarını sokacak bir evle. Derme çatma tahta bir kulübeden oluşan, kapıdaki tahtanın Şarlo'nun kafasına düştüğü, oturdukları masa ve sandalyenin yıkıldığı, çatının çöktüğü, konserve kutularının bardak edildiği bu yoksul ama mutlu ev elbette bir "Buckingham Sarayı" değildir ama onların başlarını soktukları, bir yuva hayallerini gerçekleştirebildikleri yoksul bir kulübedir.

Fabrikaların açıldığı haberini okuyan Şarlo, gerçek bir evleri olacağı umuduyla yeniden bir fabrika işçisi olarak iş başı yapmak üzere fabrika bacalarının yükseldiği şehre doğru koşar. Fabrikada bu kez makinelerin tamirini, tıkır tıkır çalışmasını sağlayan tamirci çırağı olarak çalışmaya başlar. Usta ve çırak makineleri kontrol ve tamir ederken Şarlo her zamanki Şarlo'dur ve karikatürize ettiği durumlarla beraber makinelerle savaşım halinde olduklarını gösterir. Ustasını kapan makineler öğle tatilinde durduğunda o bu kez makinelere sıkışan insanoğlunun durumunu gösterir. Öğle yemeğini yedirmeye çalıştığı ustasını makineler çalıştığında yine bir insanoğlu olan Şarlo kurtara-

caktır. Grev başladığında işçiler fabrikayı terk ederken polisler de fabrika kapısında beklemektedirler. Şarlo, fabrika önünden ayrılırken polisler tarafından itelenmeye razı gelmez. Polislere sakin olmalarını söylemesine rağmen polisler aynı muameleyi yine yapar. Şarlo bu duruma katlanamaz ve yavaşça uzaklaşmaya çalışır, o sırada ayağının tesadüf ettiği bir tahta parçasının fırlatacağı taş polise gelir ve karakola ilk götürülen yine Şarlo olur. Bir hafta sonra yeniden salıverildiğinde kız arkadaşının iş bulduğu "şarkı söyleyen garsonlar" lokantası Kızıl Ay'da (Red Moon) garson olarak o da çalışmaya başlar. Şarlo'nun dans eden insanlarla beraber gidip gelerek servisini yapamaması, mutfağa giriş çıkışlarda kullanılan "in" ve "out" kapılarını tersten kullanması ve daha pek çok sahne Chaplin'in önceki kısa filmlerini, örneğin yine bir garsonu canlandırdığı *The Rink* (1916) filmini hatırlatır doğrudan. Nitekim mağaza bekçiliği işi sırasındaki paten kayma sahnesinden önce Chaplin'in ne kadar iyi paten kaydığını da aynı filmde görürüz daha önce.

Bu çoğu sessiz, kullanılması durumunda ise seslerin filmin metaforik anlatımına katkıda bulunduğu *Modern Zamanlar*'da Şarlo'nun sesini duyacağımız tek sahne şarkı söyleyen garson sahnesidir, bestesi ve sözleri Chaplin'e ait olan bu şarkıda Şarlo sözleri hatırlamak için yazdığı kol yenlerini dans ederken düşürünce çocukluğundan bugüne kazandığı sanatını konuşturur; mimiklerle, jestlerle ve uydurma sözlerle herkesin anlayacağı şarkısını icra eder. Şarlo'nun ağzından duyacağımız ilk sözlerin bir şarkı hem de uydurma sözcükler olmasının kendisi de sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişin bir metaforu haline gelir.

Mutluluk arayışı

> İşsizlik yaşamsal bir sorundur. Makineler insanlığa yararlı olmalıdır. Bir trajediye dönüşüp insanları işinden etmemelidir.[5]

5 *"Unemployment is the vital question … Machinery should benefit mankind. It should not spell tragedy and throw it out of work."* http://www.charliechaplin.com/en/films

Chaplin *Modern Zamanlar* filmine ilişkin bir söyleşisinde (Robinson, 2013) makineleşmeye dair bunları söyler. *Modern Zamanlar*'da mutluluk arayışındaki insanlar karşılarında kapitalizmin kâr hırsına paralel düzenlenmiş bir üretim biçiminde çalışmak zorunda bırakılırlar. Aç kalmamak için bir zorunluluktur çalışmak. Kendileri için değil başkalarının özel mülkiyetini artırmak ve genişletmek için çalışırlar. *Modern Zamanlar*'da makineleşmenin vardığı, varacağı düzeyi önceden gören Chaplin eleştirisini yaşadığı bir dönemi, ağır bir krizin yaşandığı 1930'lu yılları ele alarak gösterir bize.

Onun aşkı arayışı (*Göçmen*'den *Şehir Işıkları*'na), bir çocuk ya da bir kadınla yuva arayışı (*Yumurcak*'tan *Modern Zamanlar*'a), iş arayışı, yemek arayışı ve hatta barışı ve barış dolu bir ülke ve dünya arayışı (*Büyük Diktatör*) insanca bir yaşam arayışının yollarıdır.

İnsanca yaşamak için verdiği inat onu sıklıkla "otoriteyle" karşı karşıya getirir. Chaplin filmlerine yakından bakıldığında "insanı" yok eden (Orhan, 2010: 148) bir düzene ve düzenin baskısına karşı çıktığı görülür. *Modern Zamanlar*'da da dönemin üretim ve yaşam tarzını belirleyen bir insan anlayışına karşı çıkar ve hem antitezini hem de mücadele duygusunu geliştirir. Filmin sonunda "şarkı söyleyen bir garson" olarak belki de ilk kez yaptığı işte beğenilmiş ve devam etmesi istenmiştir. Ta ki Ulusal Çocuk Bürosu, babası da ölen genç kız arkadaşını diğer kardeşleri gibi devletin korumasına almak isteyinceye dek. Bir kez daha devletten kaçarlar, kaçmayı başarırlar. Şehirden uzak bir noktada, bütün olanlardan sonra umutsuzluk içinde ağlayan kız arkadaşı ona "Bunca çabalamanın ne anlamı var?" diye sorduğunda, ona ve bize "Ayağa Kalk! Asla pes etme. Beraber olacağız." yanıtını verir. Birlikte mücadele etmek üzere ayağa kalkarlar ve el ele birlikte yürümeye başlarlar. Chaplin yolda yürürken tekrar ona bakar ve "Gülümse" der. Bir son replik olarak filmdeki şarkıyla aynı adı taşıyan gülümsemeyle bir şafak vakti uzun ince bir yolda yürümeye başlarlar umuda ve yeni bir hayata doğru... Omzuna attığı çıkını,

bir elinde bastonu bir elinde sevdiği kadının eliyle yürür Şarlo. Bu onu, sessiz Şarlo'yu belki de son görüşümüzdür.

Şarlo ya da Chaplin aşkın emrinde, aşkın peşinde olmuştur hep. "Aşk karşısında eller aşağı!" bildirisini yazan Aragon[6] (1972: 228) dayanılmaz bir çağrı olarak beklenmedik bir anda yakalandığı aşkla her şeyi bırakan bir adamı şiirsellikle tarif eder bize, sonra da hatırlatır; "cebinde olup olacağı manevi yönden, hiç yüzünden yitirebileceği hep o tek kandırma dolarıyla"... Dişlenince bükülen, verilince kabul edilmeyen bu para bir an için bile olsa aşkla bir kadını masasına davet etmeye yeter oysaki.

Chaplin filmlerinde, *Modern Zamanlar* dahil, daha çok platonik aşklarla çoğu zaman onlara yardım duygusuyla ortaya çıkan, sevecen, kendisinden çok karşısındakini düşünen bir serseri aşık vardır karşımızda. Onun evlendiğini, bir karısının olduğunu gördüğümüz bütün filmlerinde, örneğin bir inşaat işçisini canlandırdığı *Pay Day* (*Maaş Günü*, 1922) filminde olduğu gibi, kendisinden daha iri yarı, eli merdaneli, parasını kendisine teslim etmesini isteyen, karısına hayır diyemez Şarlo. Çocuk sahibi olduğunda da, *Yumurcak* (*Kid*, 1920) filminde olduğu gibi, hayatlarında bir kadın yokken mutlu ve mesut görünürler. Filmin sonunda çocuğun annesi olarak hayatlarına bir kadın girdiği noktada film biter zaten. Belki de bu hayatın sahibi bir serseri olamayacağı için sonrasını bize göstermez Chaplin.

Filmlerdeki küçük adam, sokaktaki adam, mutluluğu arar, belki mutluluk sözcüğü kuvvetlidir, Pudovkin'in (1972: 234) belirttiği gibi aslında bir parça güvenliği aradığı, güvenliğin azına da razı olduğu, bir çocuğun saflığıyla hayatına giren ufacık şeylerde güvenliği arzuladığı bir yaşamın peşindedir. O yüzden de yine Pudovkin'in benzetmesiyle "bir saman çöpünü taşımaya çalışan bir karıncayı andırır: Tökezlenir, çukurlara düşer, kurtulur kur-

6 Bu bildiri, *La Révolution Surréaliste* (Ekim 1927) dergisinde yayınlanmış ve aralarında André Breton, Paul Eluard, Max Eluard, André Masson, Georges Sadoul, Jacques Prévert, Raymond Queneau'nun da bulunduğu pek çok isim tarafından imzalanmıştır.

tulmaz gerisin geriye kayar; ama sayısız engelleri inanılmaz bir inatla aşarak yoluna devam eder."

Modern Zamanlar'da işçi

Modern Zamanlar filmiyle birlikte, her zaman yoksul ve işsiz olan Şarlo bu kez kelimenin gerçek anlamıyla işçi olmuştur.

Modern Zamanlar'daki montaj hattından önce de Şarlo'nun savaş açtığı şeyler vardı. *Modern Zamanlar*'la daha önce günü birlik çalıştığı işlerden yola çıkarak "işçi" Şarlo proleterleşir, bir proleterleşme sürecine girer. Marcel Martin'in deyimiyle amelenin, gündelikçinin, köylünün ve hatta müstahdemin izafi özgürlüğünü yitirmiş, Taylorizmin dayanılmaz hızına bağlanmış bir makinenin tutsağı olmuştur Şarlo. eşyalarla kurduğu ilişkiden yola çıkarak eşyaları başkalaştırır, eşyanın cansız ve somut varlığına insanı nitelendiren canlı süreci ekler, yok eder ve belki de yeniden



Otomatik yemek yedirme makinesi: Şarlo yine aç kalıyor.

özüyle ortaya çıkarır bir ilişki kurarak. *Modern Zamanlar*'da ilişki kurduğu bir eşya olarak makineler,

> özü yönünden insanlık dışıdır; artık karşı koymaz, çünkü zaten başkaldırmış bir dev halini almıştır, işçi bu otomatik makinenin tutuklusu ve tutsağıdır. İşçi Marx'ın deyişiyle 'makinenin teferruatı'ndan başka bir şey değildir, çalışmasının ve sonuçlarının farkında değildir, yabancılaşmıştır. (Martin, 1972, 100)

Roland Barthes (2003: 36) ise *Modern Zamanlar*'daki işçiden yola çıkarak, Chaplin henüz devrimin dışında kalan bir tür ham proleter çizmiştir, der. Şarlo proleteri diğer filmlerde olduğu gibi yoksulun çizgileriyle belirlenmiştir. Şarlo ve filmlerinin insansal gücü ve aynı anda siyasal belirsizliği de bundan kaynaklanmaktadır. Yoksul ve proleter ayrımı ya da bir aradalığı en çok *Modern Zamanlar* filminde belirgindir. Şarlo, bu filmde sürekli proletarya izleğine dokunur ama hiçbir zaman siyasal olarak üzerine almaz bu izleği. Bu izlekten ziyade filmde gözlerimizin önüne serilen şey gereksinimlerin dolaysız niteliği ve efendilerin elinde yozlaşan, kör ve aldatılmış proleterlerdir. Şarlo için proleter hâlâ aç bir insandır ve Şarlo filmlerinde açlık destansı bir biçimde gösterilir. Bir yandan doymak için ölçüsüz büyüklükte sandviçler, bolca süt, dalından koparılan her çeşit meyve gerekirken diğer yanda acı bir alayla, bir yemek makinesi ufacık parçalara bölünmüş ekmekler ve tatsız besinler sağlar. Şarlo karakteri, açlığa gömülmüş durumda, politik bilinçlenme düzeyinin hemen altında yer alır her zaman. Grev kararı bir yıkım olur, çünkü açlık tehdidiyle karşı karşıyadır. Şarlo, yoksul ile proleterin polisin bakışları ve tekmeleri altında birleştikleri anda işçi olma koşulunu yerine getirir. Barthes, *Modern Zamanlar*'ın işçi Şarlo'sunu tarihsel açıdan Restorasyon Dönemine (1815-1830) yerleştirir. Makineye karşı ayaklanmış, grev karşısında ne yapacağını şaşırmış, ekmek derdinden çeken ama hâlâ yaşadıklarının siyasal nedenlerini anlayacak, ortak bir stratejinin zorunluluğunu kavrayacak düzeye gelmemiş niteliksiz bir işçi olarak görür Şarlo'yu. Ama öte yandan sosyalist yapıtların dahi emekçinin bu alçalmış koşullarını bunca açık kalplilik ve

şiddetle anlatma gücüne eremediğini belirtir. Belki yalnız Brecht sosyalist sanat için bu gerekliliği –yani devrimin hemen arefesindeki insanı ele alma gerekliliğini– duymuştur. Şarlo, Brecht'in fikrine uygun olarak halka körlüğünü öyle bir gösterir ki, halk hem körü hem de onun serüvenini seyreder. Barthes'e göre insanı ele alan Şarlo, bir yoksul olarak baştan çıkartılmaya gelmez. Şarlo'yu farklı, ait olmadığı ortamlardaki yabancılaşmayı görmemeyi olanaksız kılar. Her şeyden sıyrılabilen, her türlü desteği tepen, insanda yalnızca insana güvenen Şarlo'nun anarşisi siyasal açıdan tartışılabilir ancak sanatta devrimin belki de etkin biçimini simgeler.

Andre Bazin (1989: 29) ise zamanın *Modern Zamanlar*'ı haklı çıkardığını söyler ancak filmin işçilerden yana politik ve sosyolojik bir tez taşımaktan ziyade topluma ve onun mekanizmalarına karşı ahlaki değerlerle ve Chaplin'in her zamanki kendi tarzıyla insanın yanında yer almayı olumladığını belirtir. Genç kadın arkadaşının bir işçi mitinginden çok melodram geleneğinden fırlamış işsiz babası dışında işçiler de sempatik gösterilmemiştir zaten. Şarlo'nun yoksulların yanında olduğunu söylemektense, onların Şarlo'nun yanında yer aldığını söylemenin daha doğru olduğunu söyler.

Şarlo, belki her zamanki Şarlo'dur ama her zamanki Şarlo kendi tarzıyla bu düzenle alay edecek ve bu düzeni işçilerin aleyhine işlemesiyle absürt kılacaktır. Şarlo sınıf bilinci sağlayan bir işçiye dönüşmez belki ama kendi geleneksel tarzıyla bu bilinçsizliğin nereye vardığına işaret eder. Dolayısıyla filmin kendisinin sınıfsal bir bakış ve bilinç taşıdığını ve dönemin kapitalist üretim ve çalışma biçimlerini kıyasıya eleştirdiğini görmemek mümkün değildir. Makineler insanların mutluluğu için değil, kapitalistler için çalışmaktadır, dolayısıyla Bazin'in "modern dünya mitolojisi" gibi genel bir ifadeden ziyade bu dünyanın kapitalist olduğu vurgusunun yoğun olduğunu belirtmek gerekir.

Fordizm sonrası post-Fordist üretim modelinin geçerlilik kazandığı dünyada da Chaplin'in filmde kullandığı pek çok metaforun

günümüz iş ortamlarının çalışma biçimlerini yakalayabildiğini, bu anlamda güncelliğini koruduğunu söylemek mümkün. Çalışanın ruh hali, yaptığı işe yabancılaşmasından hızlı teknolojik değişimlerin elverdiği ve dönüştürdüğü ölçüde "insan kaynakları" aracılığıyla "patronun gözetimi" de sürmektedir aslında. Bilgi İşlem bölümleri çalışanların her türlü kişisel verisine herhangi bir zamanda ulaşabileceğini, bu şekilde disiplin ya da prim sisteminin devreye girebileceğini hatırlamak yeterli örneğin. Kostas Galanopoulos (2008: 117-130) *Modern Zamanlar*'ın hâlâ günümüze dair çok şey söylediğini Fordist ve Post-Fordist üretim modellerini inceleyerek söyler.

Modern Zamanlar filmi bir refah efsanesi eleştirisidir, Büyük Bunalım'ın yarattığı yıkıcı etkiye, işsizliğe, kapitalizmin insanı insana düşman belleten, insanın insana yabancılaştığı düzene bir işçinin perspektifinden bakar; ama aç ama yoksul ama umutlu... Kapitalist sanayi işleyişini inceleyen Chaplin aynı zamanda Şarlo'nun geleneksel "küçük adam" psikolojisine de sadık kalarak gerçekleştirir filmini. Henüz kendi sınıfsal çıkarlarıyla hareket edemeyen "Taylorize" bir işçi, yabancılaşmış bir işçi olmayı anlayan Chaplin ve insan olarak buna katlanamayan karakteri Şarlo güçlü bir kapitalist yergi yaparken düşen kızıl bayrağı da ellerine almışlardır.

Tüm zamanların Chaplin'i

Bugüne dek hafızalardan silinmeyen, her izlendiğinde farklı ayrıntıların yakalanabileceği, seyir zevki ve inceliklerin keşfine olanak veren sinemasını bir pandomim sanatçısı olarak sese yer vermeden gerçekleştiren Chaplin, 1930'lu yıllardaki sesli sinemaya geçiş döneminde kaygılıdır: Şarlo konuşmaya başladığında artık Şarlo olmayacaktır, sesli sinema serserinin ölümü anlamına gelecektir. Sinemada konuşan bir serseri onun Şarlo'su olamayacaktır. Şarlo'nun değişeceğini öngörür ve kendisinin sinemayla kurduğu ilişkinin de bir metaforuna dönüşen *Modern Zamanlar* onun

Şarlo karakteriyle beraber kendi dönüşümünü de içerir. *Modern Zamanlar* sesi de sessizliği de içerir. Ses çoğu zaman bir otoriteye, patrona, makinelere aittir. Hapishanede, hapishane müdürünün odasına davet edildiği sırada başkanın tablosunun altında hapishaneye ziyarete gelen bakanın karısıyla çay içtiği sahnede, her ikisinin karın guruldaması şeklinde gelen vücuttan çıkan sesler de manidar biçimde kullanılmıştır. Hem Chaplin'in yabancı olduğu bu ortamda, mahkûm kıyafetleriyle soyluyu oynadığı sırada kendisine getirecek bir sestir bu hem de Bakan karısının kibrini alaşağı etmeyi başaran bir ses olur.

Serseri karakterinin "sonu"nu Chaplin kendisi yazacaktır. *Modern Zamanlar* sadece bir başlangıçtır, bir dönüm noktasıdır. Sinemada birçok büyük sinemacının tavrı olarak gördüğümüz biçimde; kendi eliyle yarattığı serseri karakterini belli ölçülerde dönüştürerek bir toplumsal eleştirinin parçası kılar, en azından eleştirdiği toplumsal sistemin dışında kaldığını gösterir. Chaplin, *Modern Zamanlar*'dan sonra yapacağı "faşist zamanlar"da (*Büyük Diktatör*) Şarlo'nun konuşarak sonunun geldiğini kabul ederken en azından inandığı şeyleri söylemesini ister. Aksinin, yine Charlie Chaplin'in dediği gibi hiçbir anlamı olmayacaktır ki...

Chaplin'in sisteme yönelik eleştirilerini hem filmlerinde hem de ünü başka diyarlara geçmiş, bir deha olarak anılagelmiş bir insan olarak konuşmalarında, görüşlerinde dile getirmesi, onu giderek yıkılması, yıpratılması gereken bir mite de dönüşmüştür. Bu nedenle hakkında babalık davası dahil, açılan davalarla Amerika'nın gündemine oturan/oturtularak bitmek bilmeyen karalama ve itibarsızlaştırma kampanyasının hedefi haline getirilecektir. Bir süre sonra, siyaseten bir kara koyun olarak McCarthy döneminin cadı avında komünist bir sanatçı olarak da yargılanacaktı.

Chaplin akıllardan çıkmayan bir imge, yarattığı karakterle özdeşleşmiş bir sanatçı, müziğini görüntülerinden ve görüntülerinin içeriğinden bağımsız düşünemeyeceğimiz bir yaratıcı, kimi zaman gündelik yaşamımızda karşımıza çıkan, Gezi Parkı'nda aramıza

karışan "Chapulin" adıyla bir direnişçi, kimi zaman işçi filmlerinin ve İşçi Filmleri Festivali'nin Karagöz'le beraber temsilcisi olur. Chaplin filmlerinin kendisi bir dönemin ekonomi politiğini anlamak için aracıdır; bazen filmlerden tek bir sahne ya da fotoğraf hafızalarda kalıcılaşır ve filmin kendisini temsil eder olur. *Yumurcak* filminin pencereleri indirip tamir eden ikilisinin pek çok sahnesi böyledir. *Altına Hücum* filminde açlıktan yediği ayakkabı ya da iki somun ekmekle yaptığı bale dansı yine böyledir. Onun İngiltere'de geçen yıllarındaki mim, pantomim ve müzikhol geleneği, sinemasını her daim beslemiş ve yaratıcı kılmıştır.

Chaplin sinemayı derinden etkilemiştir. François Truffaut'un sorduğu gibi *Oyunun Kuralı*'nda Julien Carette tipinin ardında gördüğümüz Şarlo'yu, Archibald de la Cruz'de bulduğumuz Henri Verdoux'yu ya da Milos Forman'ın filminde yeniden rastladığımız *Büyük Diktatör*'deki Yahudi berberi karşımıza çıkaran Chaplin etkisi nasıl açıklanabilir? (Truffaut, 1989: 13) Bunlar bildik örnekler, örneğin bir kısa ve güzel film olan *Tolya* (Rodeon Brodsky, 2006) karakterinin kendisi de bir Şarlo değil midir? *Tolya* filminde, göçmen işçi olarak İsrail'e gelen, hiçbir zaman yaşayamayacağı, göremeyeceği siteleri, devlet dairelerini, alışveriş merkezlerini inşa eden Tolya bir 8 Mart sabahı ülkesindeki karısını aramak ister. Uzun süre beklediği telefon kuyruğunda sıra kendisine geldiğinde dökülmüş dişleri yüzünden konuşamaz, o da bu nedenle kedi sesi çıkararak iletişim kurar sevdiği kadınla... Kendisi gibi işçi olan arkadaşları Tolya'yı beklemeyip servisle oradan ayrılırlarken Tolya hiç de üzgün görünmez. Çok uzaklardaki karısına telefonla da olsa ulaştığından dolayı bir başına uzun ve ince bir yolda ufka doğru tıpkı Şarlo gibi sevinçli ve umutlu yürümeye başlar, yürür, yürür... Sadece bu yürüyüşte değildir Şarlo, tüm bu olup biten yaşanmışlıkların ta kendisidir, bunların yeni bir filmde onun da başına gelme olasılığıdır bize bunları düşündürten... Filmlerdeki Şarlo etkisinin daha pek çok örneği vardır sanırım.

Modern Zamanlar düşünüldüğünde Chaplin etkisinin Fordist/Post-Fordist üretim modelleri (Galanopoulos, 2008) ya da birikim

rejimlerini inceleyen iktisatçıların, Taylorist "bilimsel" yöntemlerinin insanoğlu üzerindeki yıkıcı etkilerinin, bir dönemin çalışma ilişkilerinin yorumlanmasında ya da bir sinema adamı olarak Chaplin'in ve sinemasının böylesine etkin olabilmesi üzerine kitlenin sanatla olan ilişkisini "tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda" sinema aracılığıyla değerlendiren Benjamin'in söyledikleri de düşündürücüdür: "Bir Chaplin karşısında en ilerici tutumu" takınan seyirci başka bir sanat yapıtına karşı aynı tutumu takınmaz. İlerici tutumu belirleyen nokta, bakmaktan ve yaşamaktan alınan tadın bu tutum içerisinde uzmanca bir değerlendirmeyle dolaysız ve yoğun bir ilişki kurmasıdır. Bu ilişki önemli bir toplumsal göstergedir. Çünkü bir sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldığı ölçüde seyircideki eleştirel tutum ve tat alma tutumu arasında ayrılık ortaya çıkar. Sinemada ise bu iki tutum birbiriyle örtüşür (Benjamin, 2004: 69-70). Chaplin sineması da buna iyi bir örnek olur; eleştireldir ve tat alınır.

Filmlerde ya da gerçek zamanda "yaşamını sürdüren" Şarlo'nun hikâyesi sonsuz kahramanların hikâyesine benzetilebilir. Odysseus'un yolculuğu gibi tamamlanmamış ve her yeni filmde yeniden karşımıza çıkabilecek bir karaktere dönüşür böylelikle...

Herkesin tanıdığı ve unutmadığı Şarlo oluşunu, Şarlo tiplemesinin estetik yönünün tutarlılığı ve sürekliliğine de bağlar Bazin. Halk ya da seyirciler onun yüzünü özellikle de o küçük fırça bıyığını, paytak yürüyüşünü kılık kıyafetinden daha çok tanır. Zaten cübbe giymekle keşiş olunmayacağını *Şarlo Hacı* (*The Pilgrim*, 1923) filminde bize kendisi gösterir. Bazı filmlerde de zengin kıyafetler içinde frak ve smokinle boy gösterir. Gerçekten de eğer insanlar her şeyden önce onun kişiliğinin özünü oluşturan birtakım değişmez, görülebilir, hissedilebilir iç değerler bulmasalardı, dış görünümündeki abartılı denilebilecek ayırt edici özellikleri son derece önemsiz kalırdı. (Bazin, 1989, 14) Şarlo'nun fırça bıyığı Hitler'le yeniden konuşulur olduğunda; Chaplin "benim kötü bir taklidim" der ve diktatörden "*Büyük Diktatör*" filmiyle bıyığı dahil pek çok şeyin intikamını almayı

başarır. Üstelik *Büyük Diktatör* filmi *Modern Zamanlar* gibi bir dönemin gerçeklerinin üstü henüz örtülü iken dönemini önceleyen filmlerden biri olur.

Son söz yerine: Bir direnişçi olarak Şarlo ve Chaplin

Mülksüzdür, kapitalizmle, acımasızlıkla, merhametsizlikle, parayla pulla derdi vardır ama büyük bir kalbi vardır. Sokakta terk edilmiş bir bebeğe babalık yapar, aç köpeği besler, yardıma ihtiyacı olan güçsüzlerin yardımına koşar, bir gemide parası çalınan göçmenlerle haybeden kazandığı parayı paylaşır. Gönlü zengin, cebi boştur.

Chaplin'i pek çok filmde hayal edin, elbette duruşu, yürüyüşü, jestleri ve giysileridir ilk aklınıza gelen sonraki ilk hareket içeren sahne ne olacaktır? Hızlı bir kaçış; beladan, daha çok polisten diyebiliriz sanırım. Kimi zaman yanlış anlamalardan kimi zaman hayatı organize edenlerden değil "deorganize" edenlerden biri olduğu için… Gerçekten de hiçbir filminde polislerin doğru anladığı, doğru müdahalede bulunduğu görülmemiştir hani… *Yumurcak* filminde, rüya gördüğü sahnede herkes, polis dahil, birer meleğe dönüşmüştür ama o rüyadan da yine bir polis uyandırır onu.

Chaplin bir hareket adamıdır, söz değil. Gerçi konuşmalarından, kitabından ve *Büyük Diktatör* filminde yer verdiği yeni bir dünya hayalinden aslında bir söz adamı da olduğu anlaşılır ya, o kendisini hareket adamı olarak tarif etmeyi yeğler. Bu onun mim sanatçısı olmasından, sessiz sinemanın temsilcisi olmasından kaynaklanmaz sadece. Onun kendini ifade etme yöntemidir, en iyi ifade etme yöntemidir de denilebilir.

Chaplin bir kara koyundur. *Modern Zamanlar* filmindeki bir sürü koyun ile aynı hareketleri yapan insanları düşünün. Filmde az sonra aralarındaki kara koyunun filmin kahramanı Şarlo olduğu anlaşılacaktır.

McCarthy döneminde komünistlere yönelik başlatılan cadı avı ya da dönemin soruşturmaya uğrayan yazarlarından Arthur Miller'ın deyimi ya da oyunuyla *Cadı Kazanı*'nda Chaplin de var-

dır. Chaplin'in komünist arkadaşlarını başta Hanns Eisler[7] olmak üzere yalnız bırakmaması, II. Dünya Savaşı sırasında SSCB'ye destek olması ve destek olunması için ABD'nin pek çok yerinde konuşmalar yapması ya da *Büyük Diktatör* filminin kendisinin yarattığı etki bir direnişçinin yaşamından belli kesitlerdir.

Joseph Raymond McCarthy'nin başkanı olduğu "Amerikan Karşıtı Etkinlikler Komitesi", aralarında sinemacı ve tiyatrocuların, sendika başkanlarının, yazar, müzisyen ve bilim insanlarının da bulunduğu toplumun önde gelen muhalif kesimlerini tehdit edercesine ve absürtlük derecesinde iddialarla pek çok insan hakkında soruşturma açtı ve ifadesini aldı. Charlie Chaplin, Luis Bunuel, Joseph Losey, Orson Welles, Arthur Miller, Thomas Mann, Nazım'ın "türkülerimizden korkuyorlar" dediği Paul Robeson, Hans Eisler ve Hitler faşizminden Amerika'ya gelen Bertolt Brecht, Albert Einstein gibi çok sayıda dönemin ünlü aydın, akademisyen ve sanatçıları bu faşist sorgulamalardan geçirilerek itibarları zedelenmek istenmiştir. İşsizlik, sınırdışı etme daha pek çok travmatik sonucu olan bu soruşturma, tutuklama, itibarsızlaştırma furyası McCarthy adıyla anılagelmiş ve bir çeşit baskı ve sindirme aracı olarak Amerikan siyasetinde daha sonra da sık sık kullanılmıştır. Bu baskı ve sindirme yöntem ve uygulamaları bugün hiçbirimiz için uzak değildir.

Cadı Kazanı (1953), Chaplin'in ABD vatandaşlığına geçmemesiyle güçlü malzemelerle doldurulacak ve sonunda ABD'ye giriş vizesinin iptaliyle (1952) sonuçlanacaktır. Chaplin bir kara koyun olarak ülkeden ayrılarak bir daha ABD'de yaşamayacak ve İsviçre'ye yerleşecektir. Amerika'yı terk etmesine neden olan tepkinin bir anda ortaya çıktığını söylemek çok da mümkün değildir aslında. Onun Özgürlük Anıtı'nın gölgesinde anlattığı *Göçmen* filminde aktar-

7 Viyana'da Çeliğin Sesi ve Karl Liebnecht işçi korolarını yöneten, Brecht'in *Ana ve Aslan Asker* Şwayk olmak üzere pek çok oyununun müziğini yapan Eisler, 1933'de Brecht'le beraber eserlerinin Naziler tarafından yasaklanmasıyla ABD'ye gitti. McCarthy döneminin ilk kurbanları arasında yer alan Eisler "müziğin Karl Marx"ı olarak suçlandı. Amerika'dan ayrılmak zorunda kalan Eisler yaşamını Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nde sürdürdü.

dıkları, I. Dünya Savaşı'na katılmayan Chaplin'in Şarlo Asker'i (Shoulders Arms, 1918) yapması, dinciliği ve ahlakçılığı eleştirdiği *Şarlo Hacı* filmi... Eleştirelliğini, çocuksu alaycılığını, kendi deyimiyle "barış kışkırtıcılığını" bir suçlamaya çok çabuk dönüştüreceklerdir. Onun alışılmışın dışındaki tutumu her daim hedef olmuştur. Amengual'ın (1972, 251-252) belirttiği gibi, Şarlo nasıl burjuva toplumunun vicdanı olabilmiş ise, Chaplin de Hollywood güçlülerinin vicdan azabıdır. Onların dünyasına sanat ve parasal başarıyla girmiştir. Ama onların ve dünyalarının adamı olmamıştır. Şarlo'nun bağışlayamadıkları yönü belki de budur.

Chaplinizm bu dünyaya, kapitalist bir dünyaya bir karşı koyuş, bir direnme biçimidir. Chaplinizm bu yazının girişinde yer alan sözleriyle Charlie Chaplin'in dünya görüşüdür. Chaplin *Modern Zamanlar*'ın Fordist-Taylorist bir düzenin alayıyla alay etmektir. Şarlo tarzıyla itiraz ettiği sisteme arkasını dönüp yürüyüşe devam etmektir. Belki yürüyüşe başlamadan önce malum tekmesini de savurmaktan çekinmeyecektir.

Kaynakça

Amengual, B. (1963). "Chaplin est-il Frére de Charlot?", Charlie Chaplin içinde, Marcel Martin, Bilgi Yayınevi, Ocak 1972, Ankara.

Ansal, Hacer. "Esnek Üretimde İşçiler ve Sendikalar: Post-Fordizmde Üretim Esnekleşirken İşçiye Neler Oluyor?", Birleşik Metal-İş Sendikası, 1999 http://metalworkers.tripod.com/yayin/esnek3.htm ve http://www.birlesikmetal.org/kitap/kitap_99/1999-3.pdf

Aragon (1927). "Aşk Karşısında Eller Aşağı!", Charlie Chaplin içinde, Marcel Martin, Bilgi Yayınevi, 1972, Ankara.

Arın, Tülay. "Kapitalist Düzenleme, Birikim Rejimi ve Kriz (I): Gelişmiş Kapitalizm", *11. Tez*, Ağustos 1986, İstanbul.

Barthes, Roland. *Çağdaş Söylenler*, 2003, çev. Tahsin Yücel, s.36.

Bazin, Andre-Rohmer, Eric. *Charlie Chaplin*, Afa Yayınları, 1989, çev. İlkay Kurdak, İstanbul.

Benjamin, Walter. *Pasajlar*, YKY Yayınları, çev. Ahmet Cemal, 2004, İstanbul.

Chaplin, Charlie. *Hayatımın Hikâyesi*, Afa Yayınları, çev. Fatoş Dilber, 1991, İstanbul.

Clarke, Simon."What in the F...'s name is Fordism", British Sociological,

Association Conference, University of Surrey, Nisan 1990, http://homepages.warwick.ac.uk/~syrbe/pubs/Fordism.pdf

Clarke, Simon. "What in the F...'s name is Fordism", *Fordism and Flexibility* içinde Nigel Gilbert, Roger Burrow ve Anna Pollert (der.), St. Martin's Press, 1992, NY.

Clarke, Simon. "What in the F...'s name is Fordism", British Sociological, Association Conference, University of Surrey, Nisan 1990, http://homepages.warwick.ac.uk/~syrbe/pubs/Fordism.pdf

Eisenstein, A. (1948). "Çocuğun Bakışı", *Charlie Chaplin* içinde, Marcel Martin, Bilgi Yayınevi, 1972, Ankara.

Forgacs, David. (der.) *Gramsci Kitabı: Seçme Yazılar 1916-1935*, çev. İbrahim Yıldız, Dipnot Yayınları, 2010, Ankara.

Galanopoulos, Kostas. "How Contemporary Are Charlie Chaplin's Modern Times? The Fordist and Post Fordist Production Models", *Intellectum*, 2008.

Martin, Marcel. *Charlie Chaplin-Şarlo,* çev. Timuçin Yekta, Bilgi Yayınevi, 1972, Ankara.

Marksist Eleştiri, "İşçi Kontrolüne Karşı Taylorizm" , http://marksistelestiri.net/taylorizm/#sthash.xjmILgry.dpuf, Eylül 2013 Erişim

Marx, Karl. *1844 El Yazmaları*, çev. Murat Belge, 5. baskı, Birikim Yayınları, 2009, İstanbul.

Müftüoğlu, Özgür. "Allah'lık Kapitalizm", *Evrensel* gazetesi, 12/2/2008.

Ollman, Bertell. *Yabancılaşma: Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı,* çev. Ayşegül Kars, Yordam Kitap, 2008, İstanbul.

Orhan, Kamil. "Modern Zamanlar Filmi ve Dönemsel Bir Çalışma İlişkileri Yorumlaması", *Çalışma ve Toplum*, 2010/1.

Parkan, Barış. *Marx*, Say Yayınları, 2009, İstanbul.

Pudovkin (1944). "Mutluluk Peşinde", *Charlie Chaplin* içinde, Marcel Martin, Bilgi Yayınevi, 1972, Ankara.

Robinson, David. *Modern Zamanlar Hakkında*, http://www.charliechaplin.com/en/films, Eylül 2013.

Robinson, David. "Charlie Chaplin", *Dünya Sinema Tarihi*, Geoffrey Nowell-Smith (der.), çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, 2008, İstanbul.

Sabel, Charles. *Work and Politics*, CUP, 1983, Cambridge.

Satlıgan, Nail-Savran, Sungur (der.). *Dünya Kapitalizminin Bunalımı*, çev. Tülay Arın vd., Alan Yayıncılık, 1988, İstanbul.

Savran, Sungur. "Bunalım, Sermayenin Yeniden Yapılanması, Yeni-Liberalizm", *Dünya Kapitalizminin Krizi* içinde, Nail Satlıgan ve Sungur Savran (der.), Belge Yayınları, 2009, İstanbul.

Swain, Dan. *Marx'ın Teorisine Bir Giriş: Yabancılaşma*, DurakİstanbulYayınları, 2013, İstanbul.

Truffaut, F. "Önsöz", *Charlie Chaplin,* Andre Bazin-Eric Rohmer, 1989, s.13.



Bülent Görücü

Kara Afrika'dan Politik Sinema: Osman Sembene'nin *...Karası*

Rekin Teksoy, Türkçede yayımlanmış en kapsamlı ve doyurucu dünya sinema tarihi çalışmasında, "Afrika'da Sinema" bölümüne ünlü Fransız sinema tarihçisi Georges Sadoul'un 1960 yılındaki bir notu ile başlar:

> Sinemanın icadından bu yana 65 yıl geçmesine karşın, gerçek anlamıyla Afrikalı, yani karaderililer tarafından yönetilmiş, oynanmış ve yerel bir dilde konuşulmuş tek bir kurmaca filmi bilmiyorum.[1]

Sadoul'un bu yargısı bir gerçekliği ifade ederken, "ilk kurmaca Afrika" filmi için 1966 yılına kadar beklemek gerekecektir. 1966 yılında Osman Sembene'nin (1923-2007) *...Karası* (*Le Noir de...*) filmi –film rota uzunlukta bir filmdir– Kara Afrika'da çekilen "ilk kurmaca film" olacaktır. Filmin dilinin yerel dilde olmadığını –film Fransızcadır– sinemada yerel dil sorunun ulusal sinema üretimlerini belirlediğini –şimdilik– bir not olarak geçelim.

Afrika'da ulusal film üretimleri 1960'larla başlarken, Batılıların Afrika'da film çekmelerinin tarihi daha eskilere, hatta sinemanın ilk yıllarına kadar gider. Bu filmlerin özel bir anlamı vardır. Yine Teksoy'un aktardığına göre, "Fransız *Ciné Journal* dergisi-

1 Rekin Tesoy, *Rekin Teksoy'un Dünya Sinema Tarihi*, Oğlak Yayıncılık, 2005.

Le Noire de...

Yönetmen: Osman Sembene
Senaryo: Osman Sembene
Görüntü: Christian Lacoste
Oyuncular: Therese M'bissine Diop, Anne-Marie Jelinek, Robert Fontaine, 1966, Senegal, 55 dakika.

nin 1913 yılında kullandığı 'sömürge sineması' deyimi, sömürgelerdeki yaşam biçimini belgelemeyi, Batı ülkelerindeki gençlerde sömürgelere gitme isteği uyandırmayı ve sömürge halklarının görgü ve bilgilerini artırmayı amaçlayan bir sinema anlamında kullanılmıştır."[2]

Sömürgeci ülkeler, sömürge ülkelerinde çektikleri filmlerle sinemaya ideolojik bir işlev yüklemişlerdir. Böylece sinemadan, "anavatanın sömürgeye uygarlık getirdiği, sömürgedeki doğal kaynakları değerlendirerek buraların kalkınmasına katkıda bulunduğu görüşünü yayma konusunda büyük ölçüde yararlanmışlardır."[3] Sömürgeci ülkeler, sömürgelerinde sinemadan Hristiyanlığın yayılması anlamında da faydalanmaya çalışmışlardır.

"Sömürge sineması" terimi, Afrika'daki ulusal sinemaların gelişimi açısından kritik bir durumdadır. Ulusal üretimlerin, ancak sömürge ülkelerin bağımsızlıklarını kazanmasından sonra başlaması, sömürge-sömüren ilişkisinin sanatlar ve özelde sinemaya etkilerini de dışa vurur. Bundan dolayı da sömürgecilik döneminin bazı karakteristikleri üzerinden ve bunların sömürgeleştirilen yerlerdeki aydınlar üzerindeki ekilerinden bir miktar devam etmekte fayda var.

2 Rekin Teksoy, age.

3 Rekin Teksoy, age.



...Karası: Üçüncü Sinema'nın benzersiz bir örneği.

Sömüren-sömürülen ilişkisi

Etiyopyalı ünlü yönetmen Haile Gerima'nın sömürülen topraklarda insanlar üzerinde yaratılan tahakkümün sinema özelindeki yansıması sömüren-sömürülen ilişkisini güzel bir şekilde özetlemektedir:

> Kızılderilileri yenen kovboylarla özdeşleşir, o kahramanların rollerine soyunurduk. Hiçbir zaman kızılderililerle özdeşleştirmedik kendimizi ve hiçbir zaman kızılderililerin kazanmasını istemedik. Tarzan filmlerinde bile, kahramanın eylemleriyle tahrik olur ve öyküyü onun bakış açısından izler, öyküye tamamen tutsak olurduk. Ne zaman Afrikalılar Tarzan'a arkadan sinsice yaklaşırlar; onu uyarmak, "onların" geldiğini haber vermek için avazımız çıktığı kadar bağırırdık.

Bu ilişkide ortaya çıkan çarpıcı durum şudur: Sömürenin başarısı, sömürgeleştirilenin, sadece ekonomik değil, aynı zamanda

sömürenin kendisine sunduğu dünya imajını kabul etmesine bağlıdır. Bu sayede sömürülen hem ekonomik hem de ideolojik anlamda durumunu "kabule" yönelir.

Elbette bu süreç bazı desteklere ihtiyaç duyar. Sosyal ilişkiler, din, dil ve tarih bunlardan bazılarıdır. Bunlar içerisinde din dış baskılara daha dirençli gözükse de, misyonerlerin faaliyetlerini göz ardı etmemek gerekir. Diğer yandan ekonomik durum, toplulukları birleştiren ilişkilerin bozulmasına neden olur. Dil ve tarih ise doğrudan eğitim sistemi tarafından kontrol edilir ve yönetilir. Birçok sömürgede, sömürünün ana dili bürokrasi ve yönetimin dili olarak kabul ettirilmiştir. Örneğin Tunus'ta Fransızca tüm bürokrasinin, yargı sisteminin ve endüstrinin resmî dili olarak kullanılmıştır. Halkın kullandığı dil, devlet yapısına ve "resmî" ilişkilere uzaktır ve çoğu zaman sözlü kalmaya mahkûm bırakılmıştır. Tarih ise sömürenin okullarında kullandığı kendi bakış açısının bir ürünüdür çoğu zaman. Ne de olsa okulda okutulan kitaplar "ana vatan"dan gelmiştir. İçerdikleri de "ana vatan"ın tarihe bakışını sunar.[4]

Sömürgecilik sonrası bağımsızlaşma sürecinde ise ülkeden ülkeye değişiklikler görülse de hâkim olan yaklaşım ve bakış bir süreklilik anlamına da gelir. Gana ve Tanzanya gibi ülkelerde kapitalist gelişmesnin reddedilmesi söz konusuyken, Kenya ve Nijerya gibi ülkelerde özel girişmciliğin cesaretlendirilmesi ve kapitalist dünyaya "entegrasyon" söz konusudur. Bu ülkelerde (Kenya ve Nijerya gibi) sömürgecilik sonrasında yerel ticaret ve imalat sistemlerinin yıkıldığı, devletin artık değerin ve zenginliğin dışarıya aktarılması ve ideolojinin yerel halka dışarıdan empoze edilmesi şeklinde ortaya çıkan ikili bir karakteri görülmektedir.

Sömürgecilik sonrasındaki bu gelişmelerin sinemaya yansımalarını da şu şekilde özetlemek mümkün gözüküyor. Örneğin, Roy Armes'in aktardığına göre,[5] İngiliz sömürgelerinde, sömürgecilik

4 Roy Armes, *Third World Film Making and the West*, Universtiy of California Press, 1987.

5 Roy Armes, age.

sırasında ve sonrasında da, sinemanın kültürel rolü tamamen göz ardı edilmiştir. Kenya, Gana, Nijerya gibi ülkelerde üretim belgesele yönelirken, kurmaca filmlerin üretimi neredeyse yoktur. İngiliz sömürgelerindeki bağımsızlık mücadeleleri daha "barışçıl" gerçekleşirken, Portekiz sömürgeleri olan Mozambik ve Angola'da bağımsızlıklar savaşarak kazanılmıştır. Her iki ülkede de belgesele daha fazla ağırlık verilmiş olsa da, yeni –sosyalist– toplumun kuruluşunda sinemadan beklentiler daha fazla olmuştur.

Fransız sömürgelerinde ise daha farklı bir gelişim görmekteyiz. Örneğin, Sembene'nin anavatanı Senegal özelinde bakarsak, gördüğümüz şudur:

> Senegal'in roman ve sinemada Barı Afrika ülkeleri içerisinde özel bir konuma sahip olması, kısmen bağımsızlığın kazanıldığı 1960 yılından önce Fransa'nın hayata geçirdiği politik ve kültürel uygulamalardan kaynaklanmaktadır. Afrika'da "asimilasyon" politikalarının uygulandığı ülke Senegal olmuştur. Bu politika ile seçilmiş siyah Afrikalılar, tamamen Fransız eğitiminden (örneğin bu eğitim sisteminde Lyautey gibi sömürgeciler tarihin kahramanları ve bunlar karşısındaki Afrikalı muhalifler ise yolunu şaşırmış asiler olarak gösterilmekteydi) geçmek şartıyla Fransız vatandaşlarının sahip oldukları tüm hakları kazanabiliyorlardı. Burada amaç, üniversite eğitimini Fransa'da alan ve sonrasında sömürgelere geri dönüp yönetime geçen, Fransa ile olan bağların çözülmez olduğunu kanıtlamaya çalışan özel bir elit kesim yaratmaktı.[6]

Aykırı örnek: Osman Sembene

Tam da burada Osman Sembene'ye aykırı bir örnek olarak giriş yapabilirim. Çünkü, Sembene, yukarıdaki eğilimde söylendiği gibi ne üniversite mezunu elit kesimin içinde yer aldı ne de sinema ile ilişkisini Fransa'da gerçekleştirdi. Sembene yoksul bir ailenin çocuğu olarak küçük yaşlarda çalışmaya başladı.

6 Roy Armes'in yukarıda bahsi geçen eserinden yaptığım çeviri için bkz. "Osman Sembene", *Yeni Film*, sayı 14, Kasım 2007.

Asimilasyon sisteminin yarattığı örneklerin aksine Sembene, yeni yetmelik dönemlerinde oto tamirciliği, duvarcılık gibi işlerde –kendi ifadesi ile 36 ayrı işte– çalıştı. On dokuz yaşında Fransız ordusuna katıldı. Orduya katılırken temel motivasyonu aç kalmamak idi. Dört yıl sonra terhis oldu. Sonra Fransa'daki bir otomobil fabrikasında ve Marsilya'daki limanlarda çalıştı.

Sanatla ilişkisi kısa süreli resim macerasının ardından romanla başladı. 1956'da ilk romanı olan *Le docker noir*'i yayımladı. Henüz olgunlaşmamış bir yazarın bu ilk yapıtı, otobiyografik öğelerle bezeli olarak, sonraki yapıtlarında ortaya çıkacak olan temel motifi duyurdu: Değişime olan gereksinim.

Sembene, roman çalışmalarını sonraki yıllarda da sürdürdü. Zaman zaman romanları, filmlerinde kullanacağı öykülerin ve temaların öncülleri olarak ortaya çıktı. Zaman zaman da sinemadan bağımsız olarak var oldular. Hangisi olursa olsun, Sembene'yi bir anlatıcı olarak –roman ve sinemada– görmek gerekir.

Sinemaya geçişini de kendisi şu sözlerle ifade etmektedir:

> Afrika gibi okuryazarlığın çok düşük olduğu bir coğrafyada bir kitabın sadece sınırlı sayıda bir insan topluluğuna ulaştığını anladım. Buna karşın sinemanın daha fazla kitleye ulaşabildiğini gördüm.[7]

Bunu gördükten sonra sinema bursu araştıran Sembene, 1961-62 yıllarını SSCB'den aldığı burs ile Mosova'daki Gorki stüdyolarında sinema üzerine okuyarak geçirdi. Bu nokta da, onu Fransız sömürgelerindeki yerel aydın ve entelektüellerden ayırmaktadır. Çoğu Fransa'daki üniversitelerde eğitimini tamamlayan Senegalli aydınların aksine Sembene, Moskova'dan "mezun" oldu.

İnanmış ve partili bir komünist olarak, Guy Hennebelle'nin kendisiyle 1969 yılında yaptığı söyleşide, genelde sanat ve özelde sinemaya bakışını anlatmaktadır:

7 Ousman Sembene, *Interviews*, University Press of Mississippi, 2008.

> Benim için ilginç olan insanlarımın karşı karşıya kaldıkları sorunları araştırmaktır. Ben solcu bir entelektüel değilim. Dahası bir entelektüel hiç değilim. Sinemayı politik bir aksiyon olarak görüyorum. Her zaman söylediğim gibi Marksist-Leninistim. Ben bilimsel sosyalizmden yanayım. Ancak, yine her zaman söylediğim gibi, "sosyalist gerçekçilik"ten, sloganlar atan bir "işaretler sineması"ndan yana değilim. Benim için devrimci sinema başka bir şey. Ayrıca Senegal gerçekliğini tek bir filmle değiştirebileceğimi düşünecek kadar da naif değilim. Buna karşın, aynı doğrultuda sinema yapan bir grup sinemacıyı bir araya getirmeyi başarabilirsek, o zaman ülkemizin kaderini bir nebze etkileyebiliriz (...) Sinemanın, bir romana göre, kitleleri uyandırabilme gücünün daha fazla olduğuna inanıyorum.[8]

Sembene ilk filminin Mali hükümetinin desteği ile gerçekleştirir. Roy Armes'in belirttiğine göre hiç gösterilmemiş olan bu kısa belgesel, bugünkü Burkina Faso, Mali ve Nijer toprakları üzerinde kurulmuş olan Songhai İmparatorluğu üzerinedir. Bu kısa belgeseli, yine kısa olan (20 dakika) bir kurmaca izler. 1963 yılında çektiği Borom Sarret isimli bu kurmacada, at arabasıyla taksicilik yapan yoksul bir adam üzerinedir. Kahramanımız bir gün, zengin bir müşteri alır ve onu at arabalarının girmesi yasak olan şehrin gelişmiş ve Batılı tarafına götürür. Polisin arabasına el koymasıyla biten öyküde, Sembene aynı şehrin iki farklı yüzünü başarılı bir şekilde gösterir. Bu iki şehir manzarasının birisinde yoksulluk, sefalet hüküm sürerken, diğer manzarada gelişmiş kapitalist ülkelerin şehirlerini andıran yapılar ve insanlar vardır.

Borom Sarret filminden sonra Sembene, Armes tartışmalı da bulsa, kara Afrika'nın ilk uzun (aslında film 55 dakikadır) kurmaca filmi olan *...Karası* (*La noire de...*, 1966) filmini çeker. Bu da bizi, üzerine odaklanacağımız olan konuya getirir.

8 Sembene, age.

Sembene'nin *...Karası*

Film Batılılar (Fransızlar) yanında hizmetçilik yapan Senegalli (Afrikalı) kara derili bir kadının, Diouana'nın öyküsüdür. Çalışacak bir iş arayan Diouana, en sonunda hizmetçi "pazarı"nda Fransız bir kadın tarafından işe alınır. Görevi, Senegal'deki Fransız ailenin çocuklarına bakmaktır. Diouana, başlangıçta mutludur, hem bir işe kavuştuğu için hem de Fransa'ya dönecek aileyle birlikte Fransa'ya gideceği için.

Diouana için Fransa bir zindana dönüşür. Fransız ailenin "madam"ı önce ona tüm işleri –yemek yapmak, temizlik gibi– yaptırmaya başlar. Antibes'te tüm dünyası Fransız ailenin evi olan Diouana için Fransa rüyasındaki ülke olmaktan çok uzaktır. Fransa, onun için sömürünün ve yalnızlığın yeri olur. Burada gerçek bir insani ilişki kurması mümkün değildir. Diouana bu zindanda kişiliğini yitirir ve umutsuzluğa kapılarak sonunda intihar eder.

Sembene, en başta Afrikalıların Batı'ya bakışını sorgular. Fransa'ya gitmek üzere bekleyen ve hazırlanan Diouana'nın kafasındaki Fransa –Batı– başlangıçta bambaşkadır. Bu açıdan "yırtmak" ve daha gelişmiş bir yere gitme isteği taşıyan ve bunun için hayallere kapılan Afrikalı imgesini koyar önümüze. Fakat, Antibes'te başlayan ve devam eden yaşantının hiç de imrenilecek bir yanının olmaması ve gittikçe zindana dönüşmesi bu hayali ve beklentiyi de yıkar.

Sembene, filmin farklı versiyonları olduğundan bahseder. Esasen film ilk tasarlandığında bir saat otuz dakika olarak kurulmuştur. Kendisiyle yapılan söyleşide Diouana'nın Fransa'daki ilk günlerinde kızın her şeyi pembe gördüğünden ve bu yüzden bu sahnelerin renkli çekildiğini söyler:

> Antibes'deki ilk günlerinde kız her şeyi pembe görür. Her şey mükemmeldir: Fransa'ya gitmek için o kadar çok hayal kurmuştur ki! Yavaş yavaş gerçeklik ortaya çıkmaya başlar; ve kız

> bu gerçekliğin içinde batar. Bu noktada da siyah beyaz görüntülere geri dönüyordum.[9]

Yine aynı söyleşide söyleşiyi yapan, kızın başından geçenlerin abartılı ve yanlış dramatizasyonla ifade edildiği konusundaki eleştirileri Sembene'ye sorar. Sembene'nin yanıtı dolaysızdır:

> Film, *Nice-Morning* gazetesinde Temmuz 1958'de yayımlanan bir haberdeki gerçeklere dayanmaktadır. Voltaique öykü kitabıma bu öyküyü bu gerçek olaydan alarak ekledim. Film de bu kitaptaki öyküden yola çıkmaktadır. Hiç bir abartı yok. Örneğin filmde gösterildiği gibi Dakar'da "hizmetçiler pazarı" diye bir yer var.[10]

Zaten, film biterken kamera söz konusu gazetede yer alan habere odaklanır ve film de bu şekilde biter.

...Karası, Sembene'nin kısa kurmacası Borom Sarret ile benzerlikler taşır. Borom Sarret'de at arabacısı, girmemesi gereken yere –şehrin Batılı ve gelişmiş bölümüne– gider ve arabasına el konulur. Arabasına el konulması onun için işini yapamamak, yani bir çeşit sondur. *...Karası* filminde ise Afrikalı kız, hayallerle başlayan yolculuğunu ölümle noktalandırır. Gidilen yer yine önce Senegal'deki şehrin Batılı ve gelişmiş apartmanlarıdır. Sonrasında yolculuk Batı'yla devam eder. Gelinen nokta yine yıkımdır.

Sembene, *...Karası*'nda yaklaşımını Avrupalılar ve Afrikalılar arasındaki ilişkiyi göstererek de bize sunar. Afrikalı kızın hizmetçilik yaptığı Fransız ailenin konukları ile olan ilişkisi Sembene'nin duruşu ve düşünceleri konusunda bize fikir verir. Afrikalı kız, Fransızların ilgisini çeker. Hatta "hiç siyah bir kadını öpmediği" gerekçesiyle Fransız adamın öpücüklerini izleriz Diouana'nın yanaklarında. Diouana bir gösteri nesnesine, uzak diyarlardan gelmiş bir "egzotizme" dönüşür bu karşılaşmada.

9 Sembene, age.

10 Sembene, age.

Elbette bu egzotik "nesne" karşısında Avrupalının onu öpme özgürlüğü vardır. Diouana'nın çaresi yoktur.

Bir "ilginçliğe" dönüştürülen Diouana'nın hayatından iradesi de alınacaktır. Annesinden geldiği söylenen mektuba yanıt vermek ona düşmez. Elbette okuma-yazması olmadığı için ne gelen mektubu okuyabilir ne de ona yanıt verebilir. Yanıt verme işi –iradenin yok oluşu– Fransız patron-ailenin "mösyö"süne düşer. Önce Diouana'nın söyleyeceklerini yazmaya hazırlanan patron-erkek, Diouana'nın sessizliği karşısında kendisi onun ağzından mektubu yazmaya koyulur. Adamın başladığı mektup Diouana'nın yaşadığı gerçekliği yansıtmaktan uzaktır. Ama uzakta –Afrika'da– ondan haber almayı bekleyen bir annesi vardır ve "her şey yolunda" gösterilmek zorundadır. Diouana'nın iradesi beyaz adamın yazdıklarındadır artık.

Sembene sadece bir romancı değildir, aynı zamanda bir sinemacıdır. Bu açıdan onun stilindeki ustalık film boyunca karşımıza çıkar. Onun imzasının doruklarından biri de, bu açıdan, film boyunca kullanılan Afrika maskesidir. Bu maske filmin başında karşımıza çıkar. Sonrasında da aralıklara boy gösterecek olan bu maske Diouana'nın durumunu anlatan bir imgeye dönüşür. Diouana, filmin başında, işe alındığı Fransız aileye bu maskeyi hediye eder. Maskeyi ise küçük bir çocuktan 50 frank kaşılığında satın almıştır. Bu maske daha sonra onun anavatanıyla olan tek bağı ve intihara kadar giden çaresizliğinin sembolü durumuna gelir.

Valizini hazırlayan ve maskeyi patronlarından geri alan Diouana, Fransa'daki ilk günlerinde temizlediği küvette intihar eder. Valizi ve maske bir aradadır. Senegal'e dönen Fransız aile valiziyle birlikte maskeyi de annesine ulaştırır. Afrika maskesi, filmin başında bulunduğu yere geri dönmüştür. 50 frankla satın alınan maske Afrikalı çocuğa geri döndüğünde çocuk, maskeyle birlikte valizi ve maskeyi annesine getiren Fransız adamın peşine takılacaktır. Artık maske, Diouana ile özdeşleşmiştir ve çocuk-Diouana adamı bir süre takip eder. Sembene, takip sırasında Fransız adamın "korkusunu" ve endişesini de vermeyi başarır.



Afrikalı kimliği ve kültürünün bir sembolü olarak maske.

Sembene'nin filmde kullandığı Afrika maskesi ile ilgili söyledikleri bu bahsimizi tamamlıyor:

> Filmin başında çocuğu maske ile oynarken görüyoruz (...) Çocuk için maskenin özel bir anlamı yok. Patronlarının bu tarz nesnelere olan ilgisini fark eden hizmetçi, çocuktan maskeyi, patronlarını memnun etmek için satın alıyor (...) Sonrasında, kızın umutsuzluğunu doruğa çıktı sırada, hizmetçi patronlarından maskeyi geri alıyor, ki bu maske onun Afrika ile olan tek bağını simgeliyor (...) Benim için filmdeki maske, atalarımız için olduğu gibi, mistik bir simge değil. Benim için bu maske birlik olma, kimliğimiz ve kültürümüzü geri kazanmanın bir sembolü.[11]

Bu arada Sembene kahramanlarının zaman zaman kullandığı bir yaya üst geçidini de "iki dünya" arasındaki geçiş için kullanır. Bir dünyadan –yoksulluk– diğerine –Batı ve zenginlik– geçiş

11 Sembene, age.

bu üst geçit ile gerçekleşir. Sembene bu geçiş yardımıyla iki farklı dünyayı ve bunların ayrılığını da simgeler.

Sembene'nin *...Karası* filmi ile birlikte diğer filmlerini politik sinemanın bir parçası durumuna getiren de "üçüncü sinema" konusundaki teorik ve pratik uygulamalardır. Üçüncü Sinema kavramanın olgunlaşmasında iki farklı yazıdan bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki Kübalı Julio García Espinosa'nın Küba Devrimi'nden sonra kaleme aldığı "Mükemmellikten Uzak Bir Sinema İçin" yazısıdır. Diğeri de Fernando Solanas ve Octavio Getino ikilisinin manifesto niteliğinden "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" yazısıdır. Her iki yazının yargılarını gündeme getirmeden önce vurgulanması gereken basit bir gerçeklik vardır. Bu gerçeklik hem bu iki yazıyı yakınlaştırır hem de farklılaştırır. Espinosa, devrim ertesindeki Kübası'nda yazısını yazarken, Solanas ve Getino, darbe rejiminin, dolayısıyla baskının ve zulmün hüküm sürdüğü bir ülkede yazılarını kaleme alırlar. Bu farklılık, yazılarındaki yaklaşıma yansırken, üçüncü bir dünyanın sanatının inşasında onları ortaklaştırır.

Çok detaya girmeyeceğim, ama Sembene'nin politik sinemasının anlaşılması için bu iki yazıdan birkaç cümleyle de olsa söz etmekte yarar var.

Espinosa yazısında Batı sinemasındaki teknik mükemmelliğe karşı çıkar. Ona göre gerçek amaç, "sinemacılardan ayrıcalıklı, elit yeni bir azınlık yaratmak değil, bu gibi sinemacılarla film yapmanın gerektirdiği eğitim ve olanaklara sahip olmayan çoğunluk arasındaki ayrılığı, radikal bir şekilde sorgulamak olmalıdır". Mükemmellikten uzak sinema için ana karakterler "sağduyulu", yani "değiştirebilecekleri bir dünyada, düşünen, hisseden ve var olan insanlardır". Sonuçların ve elde edilenlerin kutlanmasıyla ilgilenen Batı sinemasının aksine, mükemmellikten uzak sinema "her şeyden önce, sorunların nedenlerinin oluşumunu göstermelidir".

Düşman bir iklimde yazılarını yazan Solanas ve Getino, García Espinosa'nın Batı'nın biçimci mükemmeliyetçiliğine güvensizliği tekrarlarlar. Koşullarının ve düşmanca etkinin nedenlerinden dolayı, onların önerileri –ve dilleri– daha yıkıcı ve politiktir. Bu yüzden terminolojileri gerilla mücadelesinden imgelerle doludur. Onlara göre film bir "fitil", kamera bir "tüfek", projektör "saniyede 24 kare ateş edebilen bir silah"tır; sinemacı da, "palasıyla kendine açtığı yoldan ilerleyen" bir gerillaya benzetilir. Solanas ve Getino için, sinemanın anti-sömürgeciliği birbirini tamamlayan iki işlem içerir. Sinemanın eski algılanış biçimleri ile sömürgecilik ve yeni-sömürgeciliğin biçimlendirdiği eski imajı yıkmayı hedeflerler. Onların en sade tabirle hedefleri, "tüm ifade biçimlerinde doğruyu yeniden yakalayan, yaşayan bir gerçeklik kurmak"tır.

Onlar, belgeseli devrimci sinemanın temeli olarak görürler. Devrimci sinema, onlara göre "sadece bir durumu belgeleyen, gösteren veya pasif olarak ortaya koyan sinema değildir, aksine iyileştirici bir itici güç olarak duruma müdahale etmeye çalışır". Yeni-sömürgeciliğin sonuçlarını açığa çıkarmaktan daha çok, "organize olmanın ve değişim için silahlanmanın yollarını bulmak için" nedenleri inceleyen bir sinemadır hedef.

Uzatmamak için burada bitiriyorum ve Sembene'ye geri dönüyorum.

Sembene için sinema yapmak koşulların bir sonucudur. Afrika'da okuryazarlığın düşüklüğü, hedef kitlesini değiştirme isteği onu romandan sinemaya sürükler. Ancak sinemaya geçtiğinde koşullar yine onu zorlar. Örneğin Afrika'daki film dağıtımı onun için tam bir skandaldır:

> Ülkelerimizdeki sinema salonları iki Fransız tekelin –COMACICO ve SECMA– mülkiyetindedir. İlki seksen dört salona sahipken ikincisi elli altı salonun sahibi (...) Bu iki tekel gösterimleri kendi beğenilerine göre oluşturuyor (...) Ben bu iki tekeli en çok –diğer meslektaşlarım ile birlikte– Afrika sinemasının

> gelişimine katkıda bulunmadıkları için eleştiriyorum. Hiçbir zaman bir Afrika filmini finanse etmediler (...) Ben, Cezayir'de olduğu gibi tamamen ulusallaştırılmış bir dağıtımdan yanayım. Bu, işleri değiştirmenin tek yolu. Eğer dağıtıma sahip olmazsak güvenli bir şekilde çalışamayız...[12]

Diğer yandan ...*Karası* filminde dış sesi ve Fransızcanın kullanımı da onun karşılaştığı zorluklardan diğeridir. Ses ve görüntünün senkron olarak kaydedilemesi, onun için dış ses kullanımını zorunlu kılar. Ya da diğer bir deyimle, Batı'nın mükemmel sinemasını uygulayamadığı için yeni yolları, anlatım yöntemleri geliştirmek durumunda kalır. Böylece, koşulların zorlaması bir biçime ve dile dönüşür.

Dil ise daha önemlidir. Afrika gibi, çok değişik dillerin ve lehçelerin konuşulduğu, resmî dilin sömürge ülkenin dili olduğu bir dünyada, izleyiciye nasıl ulaşılacağı bir sorundur. Bir sonraki filmi olan Mandabi (1968) filmini iki versiyon olarak çeker. Birisi Fransızca, diğeri de ülkenin büyük bir kısmının konuştuğu Wolof dilinde. Sembene, "esas" izleyicisine ulaşmayı hedefler. Ancak kendisine "esas" izleyici olarak aldığı kitlenin dili yazılı bir dil değildir. Sözlü bir dil olan Wolof diliyle sinema yapmak başlı başına bir zorluktur. En basitinden bu dilde senaryoyu yazmanız imkânsızdır.

1972 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide Afika'da dil çeşitliliğinin sinemaya etkisini yeniden vurgular.

> Afrika'da çok fazla dil kullanılıyor olması gerçeği, biz yönetmenlere yeni bir görev veriyor: Ya mesajlarımızın herkes tarafından anlaşılacağı kendimize özgü bir yol bulacağız ya da görüntülerden ve jestlerden kaynaklanan yeni bir dil oluşturacağız. Hatta daha da ileri gidersem, bazı eski sessiz filmlere bakıp yeni bir ilham bulmalıyız.[13]

12 Sembene, age.

13 Dan Georgakas & Lenny Rubenstein (der.), *The Cineaste Interviews on the art and politics of the cinema*, Lake View Press, 1983.

Tüm filmlerinde olduğu gibi bu ifade sinema yapmanın zorluklarını ama diğer yandan da yeni yollar ve yöntemler bulmanın zorunluluğunu ifade eder.

Dolayısıyla, Sembene kendisi ve sinemasını "düşmanca" bir ortamda üretmek zorunda kalır.

Ama buradan bir biçem ve yöntem geliştirir.

...Karası'nın karşı karşıya kaldığı teknik ve üretim zorlukları onu dış sese zorlar. Sembene buradan bir biçem geliştirir ve uygular. Armes'in dediği gibi, "senkron ses kayıt ekipmanlarının yokluğundan ve monologlar için başka bir oyuncunun sesinin kullanılmasında dolayı, ses ve görüntünün ayrılması, Niaye gibi [Sembene'nin *...Karası*'ndan önce çektiği kısa kurmaca filmi], filme yüzeysel bir modernite katmıştır". Biraz daha Armes ile devam edersek: "Gerçekte, filmin kökenleri Afrika'nın sözlü geleneğine dayanmakta ve basit bir ahlaki duruş sergilemektedir. Film, derdini güçlü bir şekilde ve güzel gözlenmiş detaylarla (akşam partisinde beyazların kendi aralarında 'Senghor [1960-80 arasında ülkeyi yöneten frankofon başkan] orada oldukça dert etmemiz gerekmez...' konusunda anlaştıkları sahne gibi) anlatmaktadır."[14]

Sembene de "mükemmellikten uzak" sinemasında koşulları, kendi biçemini yaratmak için kullanır.

Politik yaklaşımın bir diğer yönü de, daha önce kendi sineması ile ilgili alıntıladığım sözlerinde gizli. "Benim için ilginç olan insanlarımın karşı karşıya kaldıkları sorunları araştırmak" sözü onun bir aydın olarak sorumluluklarının farkında olmasını anlatır. Aynı zamanda bir aydın olarak izleyici kitlesi hedefi diğer aydınlar değil, anlatmak istediklerini ulaştırmak istediği "sıradan" izleyicilerdir. Zaten bu yüzden üretim ortamını romandan sinemaya kaydırmıştır.

14 Armes, age.

... Karası, Üçüncü Sinema'nın benzersiz bir örneğidir. Sinema yapmanın neredeyse olanaksız olduğu bir ortamda ve koşullarda Sembene, bir aydın olarak kitlelere ulaşma ve derdini anlatma sevdasının peşinden gider. Bu olanaksızlıklar ve zorluklar onun yeni biçimler bulmasını sağlar. Sonuçta ortaya devrimci bir yaklaşım çıkar. Bu yaklaşım elbette sadece biçimle sınırlı değildir. Sembene, ülkesi dışında kalan bir genç kızın yabancılaşmasını ve intihara sürüklenmesini anlatır. Seçtiği konu ve bunu ifade ediş biçimi aynı bütünün içindedir ve devrimcilik buradan kaynaklanır.

Sembene, ... *Karası*'ndan sonra *Mandabi*'yi (1968) çeker. Film, Paris'teki yeğeninin gönderdiği çeki nakte çevirmeye çalışırken, şişman kahramanın başına gelen talihsizlikleri ve küçük düşmelerini anlatır. Birkaç franklık bir çekin servet anlamına geldiği kahramanın kendi küçük dünyasında ufak hırslar ve kıskançlıklar vardır; fakat bu zayıflıklar, resmî görevlililerin ve işadamlarının küstahlıklarından ve aç gözlülüklerinden daha da ağır basmaktadır.

1972'de çektiği *Emitai* İkinci Dünya Savaşı sırasında, Senegal'in Casamance bölgesinde yaşayan Diola halkı içinde geçer. Film, küçük bir köyde yaşayan köylülerin, yetiştirdikleri pirince el koymak ve köyün gençlerini askere almak isteyen Fransız otoritesine karşı direnişlerini anlatır.

Xala (1974) filminde Sembene, Senegal'de yeni gelişmeye başlayan siyah burjuvaziyi hedef alır. Nerede geçtiği belli olmayan filmde, yeni gelişmekte olan siyah burjuvazinin temsilcisi bir işadamının kendi kızından da genç üçüncü karısıyla evlenmesini ve gerdek gecesinde yaşadığı geçici cinsel iktidarsızlık merkezdedir. Bu iktidarsızlık kahramanın yıkımına yol açacaktır. Zengin bir taşlama olan *Xala*, siyah burjuvazinin gösterişlerini, çürümüşlüğünü ve ayrıcalıklarını kötüye kullanmalarını eleştirir.

Belirsiz bir mekân ve zamanda geçen Ceddo (1977), yabancı istilası karşısında Afrikalıların tepkileriyle ilgilidir. Bu filmden sonra Sembene'nin film kariyeri kesintilerle devam eder.

Camp de Thiaroye (1988) Fransız ordusundaki siyahlarla ilgili bir filmdir. Fransızlara yardım eden siyah askerler evlerine gönderilmeden önce tutuklanırlar. Gulewaar (1993), Müslüman mezarlığına gömülen bir Hristiyan eylemcinin yarattığı çelişkiler üzerinedir. Afrikalı kadınlara verdiği önem 2001 yılında çektiği *Faat Kiné* filminde doruğa çıkar. Film, erkek egemen toplumda yükselen bir kadın kahraman üzerinedir. Sembene'nin son uzun filmi olan *Moolaadé* (2004) ise kadın sünnetini merkeze alır.

Bu yazıyı, Roy Armes'in cümleleriyle bitirmek istiyorum:

> Sinema endüstriyel olarak son yirmi yılda siyah Afrika'da güçlükle gelişmesine rağmen, Osman Sembene'nin yapıtlarında açık bir gelişim görülmektedir. İlerici bir yönetmen olarak Osman Sembene, çağdaş toplumun karşı karşıya kaldığı problemlerin büyüklüğünü kabul etmekte ve sert bir eleştiri sunmaktadır. Sembene gelecek hakkındaki iyimserliğini azimli bir şekilde koruyor ve sürekli olarak kaygılarını daha iyi ifade edecek yeni biçimler arıyor.[15]

15 Armes, age.


Z
il est vivant!
(en gros aprcim)
VALORIA FILMS présente
YVES MONTAND
IRENE PAPAS
JEAN-LOUIS TRINTIGNANT
Z
COSTA GAVRAS
JORGE SEMPRUN
MIKIS THEODORAKIS
CHARLES DENNER
GEORGES GERET
JACQUES PERRIN
FRANÇOIS PERIER
BERNARD FRESSON
PIERRE DUX
JULIEN GUIOMAR
MARCEL BOZZUFI
MAGALI NOEL
RENATO SALVATORI
VALORIA FILMS

Çağrı Kınıkoğlu

Eleştirinin ve aşmanın yollarını döşemek *Z/Ölümsüz*

Prolog

Fotoğrafa dönüşmekten korkuyorum, diye düşünüyor Z: "İlk kez fotoğrafa dönüşmekten korkuyorum. Oysa her şey beni buna itiyor. Neden?"

"Beni öldürürlerse başkaları için bir görüntü halini alacağım. Gövdesiz, kendini başkalarının retinasında doğrulayan bir yüz."

Ölüler deposundaki resimleri düşünüyor Z:

"Gemi omurgasının okyanusu yırtarak geçmesi gibi yırtarlar zamanı."

"Bugünün insanları sözlerin değerine değil, yalnız görüntülere inanıyorlar. Ben de insanlar için, bu tür bir fotoğraf olacağım. Fotoğraf biçiminde, evlerinin içine gireceğim."

Bunları düşünen Z, 1963 yılı 22 Mayıs'ında, Yunanistan'ın Selanik kentinde bir komplo ile öldürülüyor. Hekim, Balkan atletizm şampiyonu, sosyalist parlamenter ve barış militanı Grigoris Lambrakis'in hayat ışığı söndürülüyor ama ışıma devam ediyor.

Yunancada büyük Z harfi, bir politik sloganı imliyor, yaşamaya devam etmeyi simgeliyor; Z, Grigoris Lambrakis'in adı oluyor: O YAŞIYOR!

"Z" üzerine yazarken, kendi memleketinde altı gencecik Z'yi toprağa vermiş olmanın acısı nasıl dağlamaz insanın yüreğini? Ethem, Abdullah, Mehmet, Ali İsmail, Medeni, Ahmet, fotoğraf oldular. Yüreğimiz kanıyor…

Yalnızca onlar için değil.

Tersanelerde, inşaatlarda, madenlerde, atölyelerde, kendilerininki söndükçe bizim hayatımızı ışığa boğan emekçi halkımız için de…

Bu yazı benim değil, onların. Yazdıkları ve yazamayacakları yazılar, okudukları ve okuyamayacakları kitaplar, dinledikleri ve dinleyemeyecekleri şarkılar, izledikleri ve izleyemeyecekleri filmler için. Onlar yalnızca birer fotoğraf olmayacaklar. ONLAR YAŞIYOR; unutulmayacaklar.

I. Eleştirinin yollarını döşemek

2013 yılında Z üzerine yazmanın zemini

1969 yapım tarihli *Z* filmi üzerine yazıyor olmak, heyecan verici olduğu kadar zorlu bir iş. Yapımı üzerinden neredeyse yarım yüzyıl geçtikten sonra film üzerine yapılacak değerlendirme sorumluluk da istiyor. Çünkü filmin değeri ve anlamını, doğurduğu tartışmaları, bir arşiv araştırması ve form tartışması zemininden söküp almadan, bugüne taşıdıkları ve yarına devredebilecekleri ile birlikte düşünmeden, anlamlı bir sonuca ulaşmak imkânsız.

Bu yazıda, ilk gösterildiği dönemde *Z*'nin yankılarını, çıkan tartışmaları hatırlatıp, film eleştirisine ilişkin kimi yöntemsel yaklaşımları ortaya koymayı ve kendi değerlendirmemi paylaşmayı amaçlıyorum.

Costa-Gavras'ın *Z*'si, sinema tarihi, sinematografik düşünce, sanatçı ve yaratım süreçleri üzerine olduğu kadar, sanatçı ve aydın kimliği, politik mücadele ve yaşam üzerine düşünmeye de uygun bir zemin sunuyor. Bu zemini tarif edelim o zaman öncelikle.

Politik sinemanın başyapıtlarından biri olduğu kabul edilen bir filmi yazarken, politik olandan, politik olanın yazıya kendisini dayatmasından kaçınmamak gerekiyor. Hele ki 2013 Türkiye'sinde… Tam tersine, bir film yazısı ancak politik olana alan açarak, filmi neyin politikleştirdiğini, neden bir başyapıt düzeyinde değerlendirildiğini, genç sinemacıların ve sinemaseverlerin bu filmi kendi yaşadıkları tarihsel ve toplumsal ortamda nasıl ele alabileceklerinin yanıtlarını vermeyi kolaylaştırabilir.

Politik olan, yaşamsal olandır. Bir sanat eserinin yaşamsal olanla ne ölçüde bağ kurabilip kuramadığının, filmin halen yaşayıp yaşamadığının önemli kerterizlerinden biridir politik düzlem.

Z
Yönetmen: Costa Gavras
Senaryo: Jorge Semprún, Costa Gavras
Görüntü: Raoul Coutard
Oyuncular: Yves Montand, Irene Papas, Jean-Louis Trintignant
1969, Fransa, Cezayir ortak yapımı, 127 dakika.

O zaman yazıya "bugün"den ve mesela Yunanistan'dan başlayalım.[1]

2013 yılının 13 ve 14 Eylül tarihlerinde, basına şu şekilde yansıdı haberler:

> "Yunanistan'daki NAZİ Partisi Altın Şafak, 12 Eylül günü Pire'de siyasi faaliyet yürüten Yunanistan Komünist Partisi (KKE) ve Yunan Komünist Gençliği (KNE) üyelerine dönük öldürme amaçlı bir saldırı gerçekleştirdi.
>
> Pire'nin tersane bölgesi olan Perama'da KNE'nin önümüzdeki perşembe günü başlayacak olan festivali için çalışma yapan komünistlere dönük elliden fazla faşistin kurduğu pusuda yaralanan ve aralarında Pire Metal İşçileri Sendikası Başkanı ve diğer metal işçilerinin de olduğu 9 KKE'li hastaneye kaldırıldı. Demir ve çivili sopalar, coplar ve baltalarla gerçekleştirilen saldırı esnasında faşistlerin kimliklerini gizlemek maksadıyla yüzlerini kapatmış oldukları belirtiliyor."[2]

1963 yılında işlenen bir politik cinayetin üzerinden elli yıl geçtikten sonra, aynı coğrafyada gerçekleşen bu pusunun anlamı nedir?

---

1 Bu yazı, 013 Mayıs'ının son haftasında başlayan ve halkımızın genciyle, yaşlısıyla; kadını ve erkeğiyle; beyaz ve mavi yakalı işçisi, öğrencisi, aydını, ev kadını, emeklisi ve işsizleriyle ayağa kalktığı ve ülke tarihine Haziran Direnişi olarak geçen büyük toplumsal dinamizmle birlikte soluk alıp verdi. Uzun aralar verildi, güncel gelişmeler nedeniyle yeniden yazımlara zorladı yazarını; Ekim ayında son halini aldı.

2 http://www.theguardian.com/world/2013/sep/13/greeks-protest-golden-dawn-attack-communists ve http://haber.sol.org.tr/enternasyonal-gundem yunanistanda-komunistlere-fasist-saldiri-haberi-79595

✷✷✷

Ahmet Atakan, yirmi iki yaşındaki pırıl pırıl bir genç, Haziran Direnişi sürecinde göstericilere yönelen yoğun şiddeti, öldürmeleri, baskıyı, sindirme girişimlerini; Eylül 2013 başında ODTÜ'de hukuksuz yol yapımını kabullenmeme eylemlerine yönelen şiddeti; Haziran Direnişi'nde öldürülen gencecik kardeşlerimizin hesabının hâlâ sorulmamış olmasını protesto eden Antakya'daki gösterilerde yaşamını kaybetti. *"Çıkmış olduğu çatıdan düştü"* dedi devlet yetkilileri. Arkadaşları tarafından atıldığı bile ima edildi.

İçişleri Bakanı, *"Niye hemen protesto başlıyor? Önce bir araştıralım, ortalığı karıştırmayın"* diye beyanat verdi. Aynı şey Ethem Sarısülük'te de oldu: *"Birbirlerini vuruyorlar, sonra da polis yaptı diyorlar"* yorumları geldi. Abdullah Cömert için de *"başına darbe almış, arkadaşları yapmış olabilir"* denildi… Ali İsmail Korkmaz'ın dövülerek öldürülmesinin ardından *"polisimiz böyle şeyler yapmaz"* açıklamaları geldi, şehit yaratılmaya çalışıldığını söyledi kimi yetkililer. Medeni Yıldırım'da meselenin *"uyuşturucu pazarı kavgası"* olduğu söylendi vb.

1963 yılının 22 Mayıs'ında, Yunanistan'ın Selanik şehrinde, NATO'ya, nükleer silahlara ve savaşa karşı emekçi halkı harekete geçirmek amacıyla düzenlenen izinli bir salon toplantısında konuşmak üzere bulunuyordu Grigoris Lambrakis, yani "Z". Toplantıya katılmak için gelen kalabalığın yanı sıra, toplantıyı "protesto etmek" için bir araya getirilmiş bir milliyetçi provokatör güruhu da vardı aynı alanda. Plan işliyordu: Bu gerilimli ortamda, üzerine hızla yaklaşan triportörün kasasındaki bir faşist tarafından, demir bir çubukla ve olanca şiddetle başına vurulması sonucu ölen Z.'nin öldürülmesinin ardından yetkili açıklamaları neydi peki?[3]

> "Selanik olaylarını hangi açıdan ele alırsak alalım, bunlara komünist unsurların dayanılmaz tahriklerinin yol açtığı sonucuna varırız." (s.185)

3 Bu yazıda romandan yapılan tüm alıntılar, Vasili Vassilikos, *Z-Ölümsüz*, çev. Aydın Emeç, e Yayınları, Şubat 1970 (ikinci baskı)'dan yapılmıştır.



Büyük Z harfi, politik bir sloganı dile getirmekte: "O yaşıyor!"

> "Komünizm, yabancıların gözünde ülkemize kara çalmak, içeride karışıklıklar yaratmak için bu olayı istismara kalkışmaktadır." (s.186)
>
> "Kafatasındaki kırığın [kendisine vurulan darbe nedeniyle değil] Z.'nin başının asfalt yola çarpmasından ileri geldiği açıkça belli oluyor." (s.187)
>
> "Yunanistan'ın çekişmeler ve iç kavgalara bir son vermesi gerekiyor. Düşmanlarımız gelişimimizi kıskanıyorlar; pek çok yabancı ülke, bizim anarşi uçurumuna yuvarlandığımızı görse çok sevinir." (s.191)
>
> "Ülkemiz milliyetçileri Z.'nin ölümünden büyük üzüntü duydular. Çünkü insan hayatına duydukları saygı onların temel ilkelerindendir. Ve şimdi Z.'nin ölümü en aşağılık bir şekilde bu milliyetçilerin üzerine atılıyor! Gerçek şu ki, aşırı sol ve onun ardına geçip iş gören tüm karanlık güçler milliyetçileri suçlarken, milli ve Hristiyan hayatımızın temellerini, Kilise'yi, Milli Eğitimi, Silahlı Kuvvetleri, Emniyet'i, Adalet'i sarsmak istiyorlar…" (s.191)

Politik olandan kaçınmayacaksak, sormak ve yanıt aramak durumundayız: 1963'ü 2013'e bağlayan nedir: Z.'nin öldürülmesi komplosunu, 2013 yılında Yunanistan Komünist Partisi'nin faşist Altın Şafak pususuna uğramasına bağlayan?

1963'ü, Z.'nin öldürülmesi komplosunu, 2013 yılında Haziran Direnişi ile yükselen toplumsal muhalefeti püskürtmeyi ve sindirmeyi hedefleyen cinayet ve saldırılara bağlayan nedir? 1963 yılındaki Yunanistan devletine mensup birtakım görevlilerin zihniyetini, elli yıl sonrasında, üstelik ileri demokraside ustalık dönemi yaşadığını söyleyen bir iktidarın ve devlet aygıtının zihniyetine bağlayan nedir?

1963 yılında Lambrakis cinayetini tezgâhlayanlar, Kral, Kilise, Yüce Helen milleti, devlet ve aile temeldir, diyordu, az önce anlattığım pusuyu gerçekleştirenler de… 2013 yılında Türkiye'de on küsur yıldır asker vesayetini kaldırıp, demokratikleşme yolunda dev adımlarıyla ilerlediğini söyleyenlerin açıklamaları ise ton farkı taşıyor yalnızca: Padişahlık özlemi, memleket sınırlarını da aşan bir dinsellik rotası, yaşamın her alanını zapturapt altına almaya soyunan bir devlet, üç-dört-beş çocuklu güçlü ailelerden müteşekkil bir ümmet toplumu…

Üstelik bu iki öbek, Türkiye ve Yunanistan'ın egemenleri, sözüm ona düşmanlar: Ne kadar aynılar! Ne kadar hık demiş, birbirlerinin burunlarından düşmüşler…

Bu yazının zemini, bağlamı budur: Bu benzeşmenin mantığının çözümlenmesi ve bu bağlamın Costa-Gavras'ın *Z*'sinde ne ölçüde hayat bulduğudur. Bu yazı Costa-Gavras'ın *Z* filmi üzerine… Bu yazı Costa-Gavras'ın *Z* filmi üzerine *değil*.

Bir filmin yarım yüzyıllık tarihi

Neredeyse yarım yüzyıl: 1969 yapım tarihli *Z*, Costa-Gavras'ın üçüncü uzun metraj filmi.

Yönetmeni Costa-Gavras'ın hayatına çok kısaca göz atalım, tarihler ve olgular önemli: Asıl adı Konstantinos Gavras; 1933 doğumlu. Babası, EAM'la birlikte Nazi işgaline karşı direniş saflarında çarpışıyor ve iç savaş ertesinde hapse atılıyor, komünist olduğu şüphesiyle (bu dönemi yazının ikinci bölümünde çok kısaca anlatacağım). Çocukluğu ve gençliği oldukça zorlu yıllarda geçmiş,

sonrası da zorlu. İşgal ve iç savaş yıllarının ardından Costa-Gavras'ın sinema okumak için gitmek istediği ABD'de o dönem anti-komünist histeri patlamış durumda, McCarthy'nin cadı kazanlarının kaynadığı dönem; babasının sicili nedeniyle ABD'ye alınmıyor. Yunanistan'da üniversite eğitimi için fırsat da bulamıyor; liseden sonra Fransa'ya gidiyor, 1950'lerin başında hukuk okumaya başlıyor. 1956'da hukuk eğitimini bırakıp IDHEC'te sinema okuyor. Bu tarihten itibaren, hep Fransa'da yaşıyor (1982-1987 arasında ve 2007'den bugüne, Fransız Sinematek'inin de başkanlığını yürütüyor).

Okurların bir kısmının belki romanı okumuş, çoğunun da filmi izlemiş ve aşina olduğu düşüncesiyle kısa bir hatırlatma yaparak devam edelim:

Z/Ölümsüz, öncesi ve sonrasıyla, Z.'nin bir savaş karşıtı etkinlik organizasyonu nedeniyle bulunduğu Selanik'te, konuşmasını yapmadan biraz önce başına aldığı bir darbe ile öldürülüşünü; komplonun açığa çıkarılışını, hukuki süreçlerin nihayetinde her şeyin eski haline dönüşünü işliyor. Roman, bu cinayeti; komployu organize edenler, cinayette maşalık yapanlar, bu cinayeti soruşturan hükümet yargıcı, görgü tanıkları, etkinlik organizatörleri ve katılımcılarının gözünden, öncesi ve sonrasıyla, yeniden ve yeniden kurgulayıp analiz ediyor.

Vassilikos'un romanı, 1967'de yayınlanıyor. Costa-Gavras'ın *Z*'si ise, Jorge Semprun ve Costa-Gavras tarafından yazılan senaryoyla, 1969'da izleyici ile buluşuyor.

Bunları yazmak kolay ama "gerçekler" o kadar kolay değil:

1967'de yayınlanmasından bir süre sonra Yunanistan'da gerçekleşen askerî darbenin ardından, roman toplatılıyor. Romanı toplatan Albaylar Cuntası'nın aynı romandan uyarlanan bir filmin çekilebilmesine olanak sağlaması düşünülemez; film, zorlu çabaların ardından, başta Z.'yi canlandıran Yves Montand olmak üzere, ekipteki oyuncuların belgeler, ilişkiler, parasal olanaklar gibi maddi destekleriyle çekilebiliyor, Cezayir'de!

Semprun, şunları söylüyor:

> Film, 26 Şubat 1969'da Paris'te gösterime girdiğinde, hemen başarı sağlayamadı. Birinci haftanın bilet satışları oldukça düşüktü. Herhalde filmin kariyerindeki en belirleyici unsur, fısıltı gazetesi olmuştur. Ama ne olursa olsun, ilk gösteriminden sonraki üç hafta içinde –hiç aralıksız tam otuz altı sinemada birden gösterilecekti– Ölümsüz, hasılat rekoru kırmıştı. İzleyicilerin çoğu gösterim sonunda ayakta alkışlıyorlardı.[4]

Semprun'un bahsettiği rekor 700 bin biletli izleyici… Dönem için gerçekten yüksek bir rakam.[5]

Film Yunanistan'da ancak 1974 yılında gösterilebiliyor. Semprun, Costa-Gavras'la birlikte Atina'da katıldığı gösterimdeki izlenimlerini de şöyle aktarıyor:

> Kendi adıma –ki aynı şeyin Montand ve Costa için de geçerli olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim– Albaylar Cuntası'nın devrilmesinden sonra Yunanistan'da *Ölümsüz*'ün gösterilmesi en güzel anım olmuştur. (…) Akropol üstündeki, kış aylarına özgü o duru mavi gökyüzünü kafamda canlandırıyorum. Seanslar boyunca halkın hıçkırıkları ya da kahkahalarıyla sarsılan sinema salonlarını kafamda canlandırıyorum. Costa-Gavras'ın, kendi köklerinden uzakta kalan bu genç Yunan'ın, eseri kendi sonsuz kaynağına kavuştuğunda duyduğu heyecanı kafamda canlandırıyorum. (…) Karmaşa, şiddet ve öfke içinde geçen kendi gençliğinin filmi…[6]

Yves Montand (Z), Irene Papas (Z'nin eşi), Jean-Louis Trintignant (sorgu yargıcı) gibi önemli ve zamanın "yıldız" oyuncularının rol aldığı film, gösterime girdikten sonra, önemli tartışmalar yaratıyor.

Şimdi film için söylenenlere kısaca göz atalım.

---

4 Jorge Semprun, *Yves Montand: Ve Hayat Devam Ediyor*, Afa, 1989, s. 151.

5 Hasılat rekoru konusunda fikir edinebilmek için bkz. A. B. Kovács, *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*; De Ki, 2010, s. 321.

6 Jorge Semprun, age., s. 153.

Z: Övgü ve yergi sarmalına dolanmış bir film

Yazının sınırları nedeniyle burada eleştirilerin ayrıntısını aktarmam imkânsız. Önemli ve değerli bir tartışmadır bu; ilgili okur için dipnottaki kaynaklardan faydalanmayı öneriyorum.[7]

Doğrultu itibariyle iki ana değerlendirme var filme ilişkin: Birinci grubun yaklaşımını, az önce Semprun'un aktarımlarında da gördük, "özgürlüğe ve adalete âşık herkesin mutlaka görmesi gereken bir film" cümlesiyle özetlemek mümkün[8]. Bu yaklaşımın ölçeğini ve hararetini bir anekdot ile yansıtmaya çalışalım.

Anekdotu, 1951 yılında yayın hayatına başlayan önemli sinema dergisi *Cahiers Du Cinéma*'dan Jean-Louis Comolli aktarıyor: 1970 yılında, yine dergiden Serge Daney'le birlikte bir davet alıyorlar, üstelik Şam'dan! Suriyeli yönetmen Ömer Amiralay, Şam'da derginin adını taşıyan tartışma toplantıları düzenlemeyi amaçlıyor; Daney ve Comolli, "Semaine des *Cahiers*/*Defterler* Haftası" adıyla yapılacak ilk etkinliğin konukları oluyorlar. Etkinlikte sinemaya dair derginin yaklaşımını sunmak üzere bir film gösterilecek ve ardından tartışması yapılacak. Yazarlar, film olarak, tartışmanın hararetini arttırmak için, çok ilgi gören ama kendilerinin benimsemediği bir filmi, *Z*'yi seçiyorlar. Şam'daki salon coşkulu bir izleyiciyle ağzına kadar dolu… Gösterimin ardından Daney ve Comolli filme dönük top atışına geçtiklerinde ise olan oluyor: Neredeyse yaka paça salondan atılıyorlar. Çünkü seyirci filme o kadar sahip çıkıyor ki, eleştirinin e'sine tahammülleri yok! Seyirci, yazarların aksine, filmin ilerici bir film olduğunu, Albaylar Cuntası'nı mahkûm ettiğini vb. ifade ederek, konuk yazarlara oldukça sert bir tepki veriyorlar.[9]

---

7 Costa-Gavras'ın *Z*'si üzerine tartışmalar için bkz. Emilie Bickerton, *Cahiers Du Cinéma'nın Kısa Tarihi*, Agora Kitaplığı, 2012, s. 86-88; A. B. Kovács, *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*, De Ki, 2010, s. 391, 392; Jorge Semprun, age., s. 150-154; James Monaco, *Sıfıra Dönüş-Görüntü ve Eylem*'den aktaran Ertan Yılmaz (*der.*); Jean-Luc Godard, *Konvansiyonele Karşı Modern Sinema*, Gece Yayınları, 1994, s. 133.

8 *L'Express*'ten aktaran E. Bickerton, age., s. 87.

9 http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/yes-we-were-utopians-in-a-way-i-still-am-an-interview-with-jean-louis-comolli-part-1/

Anekdota konu olan *Cahiers Du Cinéma* dergisinin yaklaşımını da içeren ve keskin sayılabilecek eleştirileri ise şöyle özetleyebilirim:

I. Costa-Gavras'ın *Z*'si, politik bir meseleyi işleyen, politik bir söylemi olan ama biçimsel olarak klasik dramaturjik yapıdan ve sinematografiden kopmadığı için, meselesi, söylemi ve politikayı kavrayışı itibariyle bayağı bir eser ortaya koymuştur;

II. Klasik dramaturjik yapı, "iyi" ve "kötü" kategorileri üzerine inşa edilmiş, negatif karakterlerin karşısına pozitif karakterler çıkarılması ile gerçekleştirilen bu dramaturjik yaklaşım, filmi bir tür politik-melodrama dönüştürmüştür;

III. Görkemli, canlı sahneler, tercih edilen plan ölçekleri, filmi etkileyici kılmış, ancak bu etkileyicilik, serüven filmi duygusunun ötesinde algılanamamış, filmi içerik ve estetik açısından "devrimci" nitelemesini hak edecek noktaya taşıyamamıştır;

IV. İzleyici, filmi, alışkanlıkları çerçevesinde aksiyon filminden hoşlandığı tarzda izlemiş, yıldız oyuncu seçimi ile de bu alışkanlıkları desteklenmiş olduğundan, filmde anlatılan üzerine düşünmek, kendisiyle ve ülkesinde yaşananlarla ilişkilendirmek için gerekli entelektüel çabayı göstermesine ket vurulmuştur.

V. Gişede hareketlilik yaratan film, piyasa unsurlarını (yapımcılar, dağıtımcılar) tedirgin etse de son kertede övgülerini almış ve bu zeminden hareketle aslında suya sabuna da pek dokunmayan politik gerilim türüne yatırım yapmalarına vesile olmuştur.

Bu eleştiri bağlamı, her ne kadar politik ve ideolojik başlıkları da içerse de, filmin formu ekseninde oluşturulmuş bir bağlam, bir tür yapısalcı eleştiri başlığı altında toplanabilir, ağırlıklı olarak filmin dramaturjik ve görselliğine ilişkin sıkıntıları, üslubu, oyuncu seçimi, alımlayıcıdaki yankısı vb. üzerinde duruyor.

Ben Costa-Gavras'ın *Z*'sinin asıl olarak başka bir bağlamda ele alınması gerektiğini düşünüyorum.

Yaklaşım ve yöntem: Yalınlaşma ve derinleşme

Z/Ölümsüz, "isyan ve devrim filmleri" başlığı altında toplanan bir kitapta yer verilen bir film olarak bu nitelemeyi nasıl, neden ve ne kadar hak ediyor, bu yazıda bunu da tartışmaya çalışacağım.

Bu sorular yanıt bulması gereken iki boyuta işaret ediyor: Birincisi, romanda ve sonrasında filmde anlatılan ana olgunun kendisi bir isyan ya da devrimci kalkışma değildir. Bir politik cinayeti ve sonrasında yaşananları konu etmektedir. Bir sorgu yargıcının, olayın gayrimeşruluğundan güç alarak örtülü birtakım mekanizmaları ortaya çıkarma çabasını bir isyan olarak değerlendirmek güç. Bu anlamda toplumsallaşmış bir isyan ya da kalkışmanın temsili bulunmuyor filmde. İlkiyle ilişkili ikinci boyut ise şu: Ele aldığı konuya rağmen, filmin kendisi, bir politik karşı çıkış, bir tür politik-ideolojik reddiye kategorisinde değerlendiriliyor. Çünkü Yunanistan'da Albaylar Cuntası'nın darbeyle ülkenin başına çöreklenmiş olduğu bir dönemde, cunta iktidarının dört yıl öncesinde cereyan eden bir olay üzerinden, ordu ve devlet mekanizmasının icraatlarının kendisini tartışmaya açıyor.

Z, en genel hatlarıyla solcu bir politik-ideolojik konumlanış ekseninde, sinema alanında bu konumlanışla ilişkili üretimlere göz atıldığında, ilk göze çarpan filmlerden biridir. Bu kitapta yer bulmasının en önemli nedenlerinden biri de bu. Brecht'in ve başka Marksist ve sosyalist sanatçıların vurguladığı üzere, "hayatı değilse de, onu değiştirecek olanları değiştiren" bir eser kategorisinde değerlendiriliyor *Z*.

Yazıyı yazmadan önce, Haziran Direnişi'nin içinde aktif olarak yer alanlardan, koşulları nedeniyle uzaktan takip edip dayanışmaya çalışanlara kadar, geniş bir izleyici kümesi ile bu filmi konuşmaya çalıştım. Bu küme elbette ki sınırlı bir kümeydi; yine de kimi gözlemlere olanak vermesi açısından anlamlıydı. Bu deneyim gösterdi ki, filmi ilk kez ya da bir kez daha izleyenler nezdinde, filmin canlı ve çarpıcı bir etki yarattığını söylemek mümkün.

Sadece güncellik değil; *Z* filmi, farklı coğrafyalarda ve farklı tarihsel kesitlerde (yukarıda küçük bir örneğini vermiştim), izle-

yicide benzer bir canlı ve çarpıcı etki üretmiş, teveccüh görmüş, hararetli tartışmalar yaratmış bir film.

Bu yazıda, Costa-Gavras'ın *Z*'sine başka bir açıdan ve farklı yaklaşacağım. Yaklaşımımı kısaca ifade etmeye çalışayım:

Bir sanat eseri, insanlık ve yaşam üzerine üretilmiş imgesel ve pratik karşılığı olan bir düşünme ve duyumsama eylemidir. Bu eylemi anlamaya çalıştığımızda, biz de insanlık ve yaşam üzerine düşünmüş oluyoruz ki buna çok ihtiyacımız var: İnsanlık ve yaşamın hali iyi değil ve değiştirmek için bir yandan da anlamamız gerekiyor. Sanatın, bu doğrultuda önemi tartışılmaz bir konumu vardır.

İkincisi, son yıllarda iyice öne çıkan "film okuma" ya da "film analizi" olarak adlandırılan yöntemler bana yavan ve spekülatif geliyor. Film eleştirisinde temel olan filmin içeriği ve biçimini, üretimin gerçekleştiği tarihsel ve toplumsal koşullar ışığında kavramaktır. Biçimlerin kendinde anlamları yoktur, ancak bir bütünlük içinde anlam kazanır biçim. "Gösterge" labirentlerinde gezintiye çıkmak, kimileri için eğlenceli bir zihin egzersizi olabilir ama geliştirici değildir.

Bütünlük dediğim mesele açısından Hegel'in "zamanın ruhu" kavramını önemsiyorum. Tinsel/metafizik alandan söküp, ayaklarını gerçekliğe bastırarak, bu kavramı, sınıf mücadelelerinin özgüllüğü tanımlanmış tarihsel kesitlerdeki özü ve bu özün toplumsal yaşama çaldığı renk/verdiği biçimi olarak kavradığımızda, bu özgül tarihsel kesitlerde üretilen eserlerin, tam da bu ortaklaşma vesilesiyle karşılaştırılabileceğini ve birtakım zihin açıcı sonuçlara varılabileceğini düşünüyorum (Bkz. *"Zamanın Ruhu"* veya *20. Yüzyılda Sanatları Analiz Etmek için Gerekli Bir Tarih Şeması*).

Bir sanat eserinin, içinde şekillendiği toplumsal yapının bir ürünü olduğunu, bu yapıyla birlikte ele alındığında çok somut olarak kavranabileceğini, anlaşılabileceğini, sonuçta bu anlama faaliyetinin kendisinin, yaşamlarımızı zenginleştireceğini ve onu değiştirmek için bize katkı sağlayacağını düşünüyorum. Emek vererek, düşünce ufkunu genişletmeye çalışarak, eseri anlamak ve değerlendirmek için birtakım halkaları tutmanın mümkün olduğuna inanıyorum.

Üçüncü bir notum da şu: Bir sanat eseri hakkında artıları eksile-

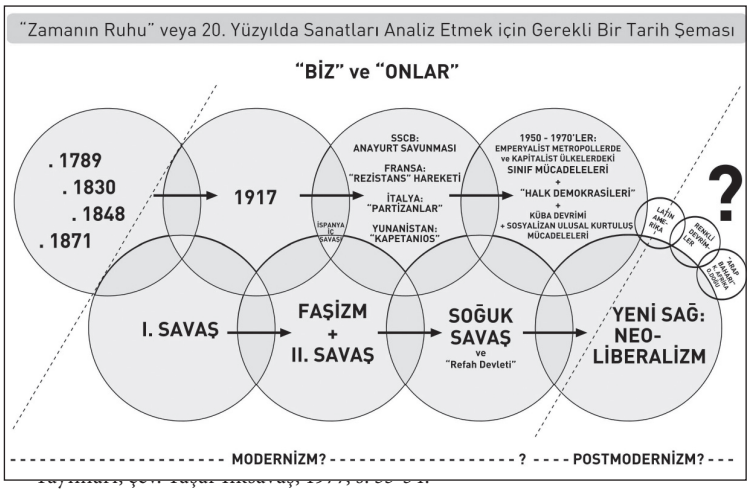
ri ortaya koyup dengeli/objektif bir yorum aramanın, bu kitabın okurunun, yani geleceği kuracak hülyalı ve umutlu eylemci zihinlerin bir işine yaramayacağına inanıyorum.

Denge arayışının yerini, aşmanın olanaklarını tartışmak almalı.

Aşmak için, yani anlamak ve değiştirmek için düşünmeye çalışan bizlerin, özellikle de politik sinema gibi bir başlıkta, sinema tarihine mal olmuş eserleri incelerken, kendi öznelliğimizi her şeyin üstünde görerek "sevdim/sevmedim" türünden hayalî kategorizasyonlar uydurmak yerine, eserleri yerli yerine oturtmak gibi bir ihtiyacımız var. Dolayısıyla, bir film üzerine düşünürken, şu yılda çekilmiş, yönetmeni şu, şunlar oynamış, şunu anlatıyor, şöyle bir etki uyandırıyor demek, yetmiyor. Zenginleşmek ve anlamak için daima şu güzel ve "çocukça" soruya ihtiyacımız var: "Neden?"

> "Bilirsiniz, elindeki taşı düşüren bir kişi, cisimlerin düşme yasasını, taşın düşüşünü kelimesi kelimesine betimleyen kişiden daha fazla gün ışığına çıkaramaz. Bu açıklamalar hakikate karşı çıkmıyor kuşkusuz, ama biz daha fazla bir şeyler istiyoruz, en azından ben öyle istiyorum. Tıpkı doğa gibi [karşımızdaki olgu da, bize] şöyle demektedir sanki: Bana sorular sorun!"[10]

Sorularımız var.



II. Aşmanın yollarını döşemek

Filmin eleştirisini yapabilmek için, aynen sanatçının ihtiyaç duyduğu gözlem unsuru gibi, bizim de olgulara yaslanan somut bir tarihsel zemine, bir haritaya sahip olmamız gerekiyor. Harita gerekli çünkü şu analitik koordinatlara yaklaşmaya çalışıyoruz:

I. Bir yaratıcı-yönetmen[11] işleyeceği temayı[12] nasıl belirler?

II. Bu temayı hangi konu çerçevesinde işleyeceğini nasıl belirler?

III. Bu tercihleri sinematografik karşılıklarını nasıl bulur? (Konuyu senaryo düzleminde nasıl işleyeceğini nasıl belirler ve filmin görsel dili nasıl şekillenir?)

IV. Bu tercihlerine, içinde yaşadığı tarihsel dönem nasıl etkilerde bulunur?

V. İzleyici, yönetmenin tercihlerinin neresinde durur?

VI. Bir filmin izleyici üzerindeki etkisi, bu diğer maddelerle ilişkili midir?

Bu sorulara "yaklaşmaya" çalışıyoruz. Bunlara mutlaklık taşıyan yanıtlar vermek veya sorular arasında öncelik sıralaması yapmak değil meselemiz. Bu soruların herhangi biri yaratım sürecinde belirleyici olabilir. Önemli olan bu bütünlüğü kavramaktır; bu bütünlüğün yansıması olarak "görme biçimi"ni anlamaktır.

Bir yaratıcı açısından belirleyici olan "zamanın ruhu"nu kavramak için, formasyonunun içinde şekillendiği toplumsal yapıyı ve tarihi

11 Bu yazıda, kaçınılmaz sınırlama zorunluluğuyla, sinema tarihinin gerçekten önemli tartışmalarından biri olan auteur kuramı vb. konulara girmiyorum. "Yönetmen kimdir?" sorusuna yazı genelinde yanıt vermeye çalışacak olsam da, şu kadarını söyleyeyim: Benim bu yazıda yönetmen veya yaratıcı-yönetmen olarak ifade ettiğim kimlik, kendi ideolojik-politik angajmanı doğrultusunda üretimlerinde sermayeye veya piyasaya değil, kendi düşüncelerine, irade ve iddialarına yer açan kimliktir. Truffaut'nun tabiriyle "kamera memurları", bu yazının konusu ve gündeminin dışındadır.

12 Burada tema ve konu terimlerini birbirinden ayırdığıma dikkat çekmek isterim. Tema, felsefedeki "topik" kavramına denk düşer. Etimolojik köken itibariyle, önerme, tez, asıl konu anlamlarına gelir. Konu ise temanın onlar aracılığıyla aktığı ve biçimlendiği olgular, eylemler, süreçler, durumlar, olaylara işaret eder. Örneğin, Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı* filminin konusu bir askerin yemeği reddedişi ile başlayan bir isyan ve yansımalarıdır. Teması ise Rusya'daki çarlık istibdadının halka yönelttiği zulüm ve 1905 Devrimi'dir.

önemsemek gerek. 1933 yılında Yunanistan'da doğan, 1950'lerin başından itibaren Fransa'da yaşamaya başlayan (ve halen orada yaşayan) bir yönetmenin filmini incelediğimizi hatırlayalım.

Bir tarihi yaşamak, bir tarihi anlatmak

Bu yazıda ne Yunanistan yakın tarihine, ne de İkinci Savaş sonrası Avrupa'nın politik ajandasına detaylı olarak girme şansımız yok… Yazının sınırları nedeniyle, sadece sürece ve kırılmalara ilişkin birkaç not:

* Temel dinamiklere göz atacak olursak, 19. yüzyılın ilk çeyreğinde Osmanlı'dan bağımsızlığını kazandıktan sonra, kapitalizmin ağlarına dolanmış bir ülke ile karşılaşıyoruz.

* Bağımsızlık sonrasında Yunanistan tarihi, giderek emperyalizme dönüşmekte olan kapitalizme bağımsızlığın bedelini ödemenin ve birtakım imparatorlukların kuklalığında varlığını sürdürmenin tarihi gibidir. Kendisini Anadolu'yu işgale zorlayan imparatorluklar, yıkılan ve tekrar kurulan monarşik yapılar, kapitalizmin bu coğrafyaya yaptığı yatırımlar ve kaynak ihraçları Yunanistan'ın elini kolunu bağlamış durumdadır.

* Bu süreç elbette ki politik-ideolojik karşıtını da doğuruyor, 1918 Kasım ayında kurulan Yunanistan Sosyalist Partisi, 1920'de Komintern'e katılıyor ve Yunanistan Komünist Partisi'ne (KKE) dönüşüyor. KKE, Anadolu'nun işgaline karşı çıkıyor: Barışı savunmanın bedeli, suikastlar, idamlar ve sürgünler… Yine de Kasım 1926'da on, Ocak 1936'daki seçimlerde on beş milletvekili çıkarabiliyor KKE; oy oranı yaklaşık yüzde onlar civarında bir partiden bahsediyoruz.

* 1920'ler ve '30'lar, cumhuriyetin ilanı, yeniden krallık, diktatörlükler vb. siyasal süreçler, bir yandan da komünist harekete dönük muazzam bir saldırganlık, sürgünler, idamlarla geçiyor.

* 1940'lar işgalle başlıyor. Önce Mussolini ve orduları, ardından Hitler ve orduları tarafından işgal edilen Yunanistan'da halk, KKE öncülüğünde direnişe geçiyor.

Galip ustanın, Haydarpaşa Garı'nda, merdivenlerin üstünde garip şeyler düşünmekle meşgul olduğu muhteşem destan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nın başlangıç tarihi olan 1941 baharında Yunanistan'ın durumu şu:

Kral II. Yorgo ve hükümet Mısır'a kaçıyor; Alman faşistleri Atina, Pire, Selanik ve kimi adaları, Bulgar faşistleri Doğu Makedonya ve Trakya'yı, İtalyanlar da bunun dışında kalan bölgeleri, yerli işbirlikçilerin de desteğiyle, işgal etmiş durumdalar.[13]

* Nisan 1944'e gelindiğinde KKE önderliğindeki EAM (Ulusal Kurtuluş Cephesi) ve onun askerî kolu ELAS (Ulusal Halk Kurtuluş Ordusu) ve EPON (gençlik örgütü), Yunan anakarasının yüzde 90'ını işgalden kurtarmış durumda.[14]

* 1944 yılı ve hemen sonrasında, KKE önderliğinin kendi rengini bu denli yoğun çalabildiği bir savaş, emperyalistleri tedirgin ediyor. Başta İngiltere, Yunanistan'ı emperyalist-kapitalist zincire eklemlemek üzere harekete geçiyorlar. EAM-ELAS-EPON tasfiye ediliyor. Anti-komünizm bu yıllarda emperyalizmin desteğiyle örgütlü bir şekilde inşa ediliyor, savaş zamanının hainleri ve işbirlikçileri, bu örgütlenmede önemli pozisyonlar alıyorlar. KKE'ye dönük saldırılar bir kez daha başlıyor.

* Yunanistan'ın emekçi halkı bir kez daha direniş gösteriyor. Bu da artık Yunanistan İç Savaşı'dır, 1947-1949 yılları arasında gerçekleşen[15] ve baş edilemeyen bu direniş karşısında, İkinci

13 Bu sürecin detaylıca anlatımı için bkz. *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, 1988, cilt 4, s. 1068-1080 arası.

14 "Yunan İç Savaşı Üzerine Notlar", (YKP Merkez Komitesi), *Komşuda İç Savaş: Yunanistan'da Yurtsever Direnişin Öyküsü* içinde, der. Fuat Göktürk, Yazılama Yayınları, 2008, s. 14-15.

15 Türkiye ile hiç ilgisi olmadığı düşünülmesin: Bu dönem, Türkiye'de, Fenerbahçe kulübünün stadına adının verildiği Şükrü Saraçoğlu'nun başbakanlık yaptığı döneme (1943-1946) denk geliyor. Yıllar önce Nihat Sargın'dan bizzat dinlediğim kadarıyla, Yunan adalarına sürgüne yollanan KKE militanları ve direnişçiler, adalardan kaçıp Bodrum civarlarına çıkarak yeniden Yunanistan'a dönüp savaşmak üzere Türkiye'den geçmek istediklerinde, Saraçoğlu, bu komünistleri yakalatıp kurşuna dizdiriyor…

Savaş'ın yıpranmamış gücü ABD, İngilizlerin yardımına koşuyor: Sonrasında Vietnam'ı yakıp yıkan napalm bombaları, aslında tarihte ilk kez, Kuzey Yunanistan'da, bağımsızlığının ardından bu defa kurtuluşu için savaşan Yunan halkının ve komünistlerin tepesine yağdırılıyor; 1949'da, iç savaşın sona erdiği yıl, kuzey-batıdaki Grammos-Vitsi dağlarında 388 tane napalm bombası kullanılıyor.[16]

* Bir de Marshall Planı geliyor. Yunanistan ve Türkiye'yi de kapsayan Marshall Yardımları için şu da ifade ediliyor: "[Bu iki ülkeyi] demokrasi ve insan haklarının parlayan örnekleri olduğu için değil, Sovyetler Birliği'nin kalbine ve Karadeniz'e stratejik giriş sağladıkları için seçtik."[17]

* Sonuç olarak, sol vahşice eziliyor, politik ve kültürel açıdan sefilliği, ekonominin kötü yönetimi, sola dönük baskıları ve Anglo-Amerikan emperyalizmine uşaklığıyla dikkat çeken bir karşı-devrimci sistem olarak monarşi yeniden kuruluyor[18]. 1950 ve 1960'larda yasal faaliyeti yasaklanan KKE, yeraltına çekiliyor; ilerici demokrat ve sosyalistlerin mücadelesi bu dönemde EDA

16 Yunan İç Savaşı üzerine notlar (YKP MK), age. içinde, s. 15. Bu dönem tüm insanlık tarihi açısından çok çarpıcı bir dönemdir. Yunanistan'da bu vahşet yaşanırken, diğer taraftan her biri Nazi işgaline uğramış ve hatta işgalcilerle işbirliği yapmış iktidarlara mekân olan komşu ülkeler Yugoslavya, Arnavutluk, Bulgaristan'da müthiş bir savaşımın ardından artık sosyalizan iktidarlar iş başındalar. Bu iktidarlar, Yunanistan'daki iç savaş esnasında DSE'ye (Yunanistan Demokratik Ordusu), dönemin uluslararası politikasını sonuna kadar zorlayarak, destek olmaya çalışıyorlar. Bu ülkelerde işgalin yol açtığı yıkımı ve halk iktidarlarının kuruluş serüvenlerini anlatan ve mutlaka okunmasını tavsiye ettiğim çarpıcı bir kitabı burada not etmeliyim: İlya Ehrenburg, *Faşizm Sonrası Avrupa*, çeviren: M. Ragıp Zaralı, Sel-Kan Yayınları, 1975.

17 *Herald Tribune*, 27 Mart 1947, bkz. *Komşuda İç Savaş*, s. 23.

18 Uşaklık kelimesi "belagat" değil. Şubat 1948'de beş bin askerî danışmanla birlikte Yunanistan ordusunun başına geçmek üzere ABD'den gelen General Van Fleet'i havaalanında karşılayan Yunan başbakanı "Evinize hoş geldiniz… İşte ordunuz!" diye karşılıyor generali. (Bkz. *Komşuda İç Savaş*, s. 22) ABD desteği öyle bir boyutta ki, 1992 yılında (baba) George Bush Yunanistan'ı ziyaretinde yaptığı bir konuşmada, DSE'nin ABD sayesinde yenilgiye uğratıldığını hatırlatma ihtiyacı duyuyor. (Bkz. *Komşuda İç Savaş*, s. 42.)

(Birleşik Demokratik Sol) bünyesinde sürüyor. Vassilikos'un ve Costa-Gavras'ın anlattığı Z., yani Grigoris Lambrakis, işte bu cephenin üyesiydi.

Tarih ve politikadan sinematografiye doğru: Z ve Costa-Gavras için sorular

Tarihsel arka planı vermek amacıyla verdiğimiz bu aradan sonra, Costa-Gavras'a ve *Z*'sine geri dönebiliriz.

Costa-Gavras'ın görme biçimini anlamaya çalışıyoruz. Sanatçının, istese de istemese de, kendi çağının damgası gibi taşıdığı "zamanın ruhu" ile yaratıcılığı arasındaki ilişkinin kristalize olduğu görme biçimini; sanatçının, kendi çağına bakarken gözünü nereye diktiğini, nereye bakmadığını, neleri gördüğü ve gösterdiğini, nasıl gördüğü ve gösterdiğini anlamada anahtar olan, yaratıcının politik-ideolojik-estetik doğrultusu anlamına gelen görme biçimini…

Yukarıdaki tarihsel olgular demeti ışığında filme dair bir ilk ara tespit yapılabilir, özeti şu:

Bunlar Costa-Gavras'ın *Z* filminde yok. Costa-Gavras'ın görme biçiminde dışarıda bırakılmış.

Bunlar, Lambrakis'in öldürülmesi de dahil, Theo Angelopoulos'un *Avcılar/Oi Kynigoi* filminde var…

Bunlar, tabi ki kendi özgün koşullarındaki haliyle, bir iç savaşın da ardından İtalya'da şekillenen yeni bir iktidar gözetiminde işlenen bir politik cinayeti ele alan Francesco Rosi'nin *Salvatore Giuliano* filminde var…

Bu, basitçe, Rosi'nin 1961'de çektiği, İtalya'yı ve İtalya'daki bir politik cinayeti anlattığı filmle, 1969'da çekimi bile zorlukla ancak Cezayir'de yapılabilen bir filmi karşılaştırmak mı? Ya da *Z*'yi, 1977'de daha uygun koşullarda Yunanistan'da çekilen *Avcılar*'la karşılaştırmak mı? Bu sorular, anakronizm ve keyfilik midir? Tarihi, coğrafyayı, koşulları istediğimiz gibi devreye sokup, istediğimiz zaman devre dışı bırakabilir miyiz?

Bu soruların hepsine yanıtım aynı: Hayır.

Bu karşılaştırma, büyük ölçüde ortak bir "zamanın ruhu"nda şekillenmiş üç görme biçimini karşılaştırmaktır… Aslında buna iki görme biçimi denilebilir; çünkü farklı olaylar, farklı tarih ve coğrafyalar, farklı sinematografiler olmasına rağmen Rosi ve Angelopoulos (ve hatta *Z*'nin uyarlandığı romanın yazarı Vassilikos) birbirlerine çok çok yakın duruyorlar; uzak düşen Costa-Gavras'tır. (Bu karşılaştırmayı bu yazıdaki "Sinematografi-II" bölümünde genişleteceğim.)

Bu tarihin Costa-Gavras'ın *Z*'sinde bulunmamasını nasıl yorumlamalı? Bunun ne önemi var? Bir yönetmen, her yaptığı filmde, ilgili coğrafyanın toplumsal-politik tarihini anlatmak zorunda mıdır?

Costa-Gavras'ın *Z*'sini yerli yerine oturtmak için bunlar gerekli sorular. Ancak bu soruların yanıtını içeren bir perspektif bize anlamanın kapılarını açabilir.

Burada bir ayrım çizgisine ihtiyacımız var. Ayrım çizgileri çekmek, tüm politik-teorik tartışmalarda olduğu gibi, bu tartışma açısından da önemli.

Ayrım çizgisini, genel anlamda sanat eseri ile belirli bir politik doğrultuda üretilmiş sanat eseri arasında çizmeyi öneriyorum. Sanatı, yaşama dair imgesel ve pratik bir düşünme faaliyeti olarak tanımlamıştım, bu çerçevede her eser, kaçınılmaz olarak politik ve ideolojik olanı içerir. Ancak politik sanat ile bu genel geçerlilik arasında yine de bir ayrım var. Sanatın kendisinin en genel düzlemde politik ve ideolojik olanı içerdiği doğrusu (Eagleton'ın "ideoloji ağız kokusu gibidir, kimse kendisininkini fark etmez" ifadesini hatırlayalım) ile politik sanatı nasıl ayrıştırabiliriz?

Bir sanat eserinin değerlendirileceği üç ana düzlem vardır: Eserin yaratıcısı, eserin kendisi ve alımlayıcı üzerindeki etkisi. Bu düzlemler hesaba katıldığında, politik sanatta kerteriz, doğrultuyu belirleyen unsur, bilinç öğesidir. Giderek, şu da: Politik sanat, hem sanatçının, hem alımlayıcının, hem de eserin kendisinin top-

lumsal yaşama müdahale etme anlamında özne olmayı ve/veya ol(a)mamayı gözetmesi kantarında tartılabilir ancak. Örneğin, dar anlamda, politik bir ajandası olmasa da, Yılmaz Güney'in *Umut*'u, az önce söylediğim anlamda oldukça politik bir sanat eseridir.

Bu yazının tezlerinden, birbiriyle doğrudan ilişkili ikisini yazabiliriz artık:

Birincisi, politik sanat, politik iktidar mücadelesinin, dolayımlı ya da doğrudan ifadesini bulduğu sanattır. Bir politik kavrayış olarak politik iktidarı hedeflemeyen ya da bu hedefi taşıyan bir örgütlülük ve mücadele doğrultusuyla şu ya da bu düzeyde ilişkilenmeyen; karakterlerine, hikâyelerine, filmsel gerçekliğin unsurlarına politik iktidar mücadelesindeki tarafların analizi çerçevesinde ve "taraf tutarak" yaklaşmayan bir sinemacının, politik sinema yaptığından bahsedilemez. Yaptığı işte politik unsurlar olabilir, politik alana açılan tartışmalara zemin sunabilir ama bu, eserin kendisini politik sanat eseri yapmaz. (Aksi durumda, Atilla Dorsay'ın yaptığı üzere, Cameron'un *Titanic* filminin bir işçi sınıfı destanı olduğu[19] türünden sonuçlara varılabilir.)

İkincisi, politik sinemanın zemini, aynı politik mücadelenin ölçeği gibi, yerelliktir, sanatçının kendi coğrafyası ve tarihidir. Bu yerelliği teneffüs etmek, aynı anda hem cennet, hem de cehennem olabilen memleketini dönüştürme tutkusunu tüm eserlerinin dokusuna yedirmek, politik sinemanın olmazsa olmaz bir boyutudur. (Devrimin "gerçekleştiğini" ifade eden, "tamam, onlar değil, biz/işçi sınıfı/halk iktidarda artık" dedirten ölçek anlamında yerelliktir burada kastettiğim, yerelcilik değil.) Tarih ölçeği ise sanat yönetimi anlamında bir filme "dönem kostümü ve aksesuarları" yerleştirmenin, "dönem şarkılarından" faydalanmanın ötesinde, süreç kavramına önem vermek, filmsel gerçekliğin inşasını, bir süreç nosyonuyla değerlendirmektir.

19 Atilla Dorsay, 20 Şubat 1998 tarihli *Yeni Yüzyıl* gazetesindeki yazısı.

Sürecin hakkı verilmelidir ki, kopuşun da hakkı verilebilsin. Bu boyuta uzak düşen sinemacının da politik sinema yaptığından bahsedilemez.

Bunlar gayet politik tezler, farkındayım:

Bu yazıda *Z* özelinde, politik olduğu genel kabul gören bir filmi tartışıyoruz ve politik sinema, politik tezler olmadan tartışılamaz.

Politika, belirli sınıf çıkarları doğrultusunda şekillenmiş bir eylemlilikle ve verili toplumsal yapıyı sürdürmek veya değiştirmek doğrultusunda zaman ve mekâna müdahale etmektir. Sinemanın da "olayı" budur: Zamana ve mekâna müdahale eder sinema, hareketin sanatı olarak bu iki boyutta birden yayılarak, gerçekliği, filmsel zaman ve filmsel mekân olarak yeniden yaratır, iç dünya ve dış dünyaya ilişkin imgeselliğini bu hareket boyunca kurar. Politik (ve ideolojik) olanın sinemada kendini ortaya koyuşu da bu hareket boyunca şekillenir. Yani hem yatay olarak, toplumsal yapı ve mekânsallıkta hem de dikey olarak, zamansallıkta ve tarihsellikte hayat bulur.

Costa-Gavras'ın *Z*'sine şimdi bu çerçevede göz atalım.

Sinematografi-I: Senaryo ve uyarlama sorunları

Filme kaynaklık eden Vassilikos'un romanından da bahsedelim çok kısaca:

Roman, önemli ve değerli bir roman; 1967'de yayınlandığı dönem Yunanistan'da da, dillerine çevrildiği bütün ülkelerde olduğu gibi, Türkiye'de de ilgiyle karşılanıyor…

1960'ların dünyası bir yandan Soğuk Savaş'a sahne olurken, diğer taraftan emperyalist merkezlerin, dünyanın pek çok coğrafyasında (Latin Amerika'dan Ortadoğu'ya, Afrika'dan Uzakdoğu'ya kadar) darbeler ve politik komplolar düzenlendiği bir dönem aynı zamanda. Bu açıdan yaklaşılırsa, Soğuk Savaş'ın soğukluğu, özellikle ABD, Fransa ve İngiltere nezdinde pek de öyle işlemiyor anlaşılan. Emperyalizm, SSCB'ye doğrudan saldıramıyor ama az-

gınlık başka mecralarda ve zeminlerde oldukça yoğun bir şekilde cereyan ediyor. İş öyle bir noktaya geliyor ki, emperyalist metropollerin kendileri de iç politik mücadelelere ve cinayetlere sahne oluyor sıklıkla: John F. Kennedy 1963'te, Malcolm X 1965'te, Robert Kennedy ve Martin Luther King de 1968'de suikastlar sonucu öldürülüyor. Bu yıllar İkinci Savaş sonrasının rüyalarının ve doğrudan refah toplumunun sorgulanmaya başlandığı yıllar aynı zamanda.

Dünyadaki bu genel manzaranın, toplumları bu konuda söylenecek şeylere kulak kabartmaya hazır hale getirmiş olduğu tahmin edilebilir… Romanın (ve filmin) gördüğü ilginin böyle bir tarihsel-toplumsal arka planı var.

Peki romanın kendisiyle ilgili olarak neler söylenebilir? Hem teknik, hem içeriğe ilişkin kimi notlar:

Birincisi; roman, modern edebiyattaki bir biçem olarak bilinç akışı tekniğiyle yazılmış. Karakterlerin iç dünyaları ve dış dünyaları arasındaki çelişki ve gerilimleri vurgulamak açısından Vassilikos bu tekniği verimli ve yer yer çarpıcı bir şekilde kullanmış. Belirli bir durum içindeki bir karakterin, o durumu düşünmesiyle başlayan düşünme süreçleri, sıçramalı çağrışımlarla, hem döneme, hem kişinin kendisine, hem sosyal çevresine, hem tarihe uzanarak, titiz bir şekilde tüm bu bileşenleri bir arada sunmaya olanak sağlamış. Her karakter, hem kendi kişisel tarihi, hem de ülke tarihi içinde hareket ediyor sürekli olarak. Bir karakterin içinde bulunduğu bir durum veya olay, karakterin iç dünyasında belleği tetikleyen bir unsur olarak işlev yükleniyor ve her özgül an, tarihsel geçmiş ile ilişkilendiriliyor.

Bunu, cinayeti işleyenlerde de, Z. ve yakın çevresinde de, hatta cinayet sürecine tanıklık eden birinde dahi görmek mümkün:

> Bu Yangos'a tahammülü yoktu. Adalara sürgün edildiği sıralar tanıdığı işkence uzmanlarını hatırlatıyordu Kostas'a. Bu ruhsuz canavarlar, tutukluların ruhunu sökmeye çalışır, çuvala sokup denize daldırarak inançlarından dönene dek çı-

> karmaz, durmadan döver, küçültürlerdi. (…) Bir zamanlar tek yaşama nedeni olan ve varlığının derinliklerine gömülen şeye karşı birden, dayanışma hissi duydu. Karşısında bir düşman, en azından kendi safındaki bir milletvekilini dövmeye niyetli bir adam vardı.[20]

İkincisi, romanda Z.'nin politik kimliği de, kişisel tarihi de; cinayeti örgütleyenler de, işleyenler de; toplumdaki ve Z.'nin yakın çevresindeki yansımaları da, net bir omurgaya sahip: Tüm bunları bir arada tutan, başta kendisi de bir hekim olan Grigoris Lambrakis, yani Z. olmak üzere –belli ki romanın yazarının kendini konumlandırdığı alan da burası– karakterlerin tamamının belirli bir emekçi kimliği ekseninde işleniyor, ayakta duruyor olmasıdır. Karakterler bu eksene ya karşıt ya da taraflar, kendi konumlarının bilincinde olsunlar ya da olmasınlar…

Temel olarak, yukarıda da değinmiştim. Sermaye sınıfı ve işçi sınıfı arasındaki mücadelenin "son kavga" niteliği taşıması nedeniyle, burası önemli.

Z.'nin bir hekim olarak yaşadıkları, gözlemleri, hesaplaşmaları, yukarıda değindiğim üzere, bilinç akışı tekniğiyle sık sık devreye giriyor romanda. Filmdeki Z. karakterinin, kaynağı pek anlaşılamayan barış savunuculuğu filme özgü; romanda ise şuna benzer paragraflarla sıklıkla karşılaşılıyor:

> İnsanoğlunun acılarının bireyin çabasıyla geçmeyeceğine sonunda inanmıştı. Salı ve Cuma günü öğleden sonraları, muayenehanesine dolan yoksul yığınlarına parasız bakması, bir işe yaramıyordu. Dehşete düşmek için, hastalarıyla en basit ilacın parasını veremeyen halk yığınlarının sayısını karşılaştırması yetiyordu. Yardımseverlikte de durum aynıydı: Bir yoksula para vermek neye yarardı? Nasılsa, yeryüzündeki yoksulların yüzdesinde hiçbir değişiklik olmuyordu. Dünyanın değişebilmesi için düzenin değişmesi gerekliydi.[21]

20 Vassilikos, age., s. 33-35.

21 Vassilikos, age., s 51.

Vurgulamak gereken üçüncü bir nokta şu: Romanın dili, o an kimi anlatıyorsa o kişinin kalıbına giriyor âdeta. Bu açıdan zengince bir biçimsellikle karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Örneğin Z.'yi öldüren maşaların anlatıldığı bölümler lümpenlik ve sığlığı çağrıştıran kelimelerle yüklü, görece kısa cümleli bir yapıyla ifade edilirken, Z.'nin kendisinin anlatıldığı bölümlerde dil, daha felsefi, daha soyut bir ifade biçimine doğru açılıyor. Karakterlerin toplumsal-sınıfsal kimlik ve konumları, bir şekilde edebî ifadeye de yansıyor.

Dördüncü bir noktaya gelelim: Vassilikos'un romanı, özgün bir yerelliğin ve tarihselliğin romanıdır. Bu yerelliğin mekânsal, sosyal, tarihsel karakteri romanın tümüne sinmiş durumdadır. Cinayetin işlendiği mevsimden, Yunanistan'ın kuzeyinin dokusuna ve Atina'nın büyük şehir karmaşasına, somut ve gerçekçi insan manzaralarına, tarihine ilişkin, enformasyonla inşa edilmeyen ama enformasyondan beslenen bir atmosfer hâkimdir. Bu atmosfer, alçakça işlenen bir cinayetin tüm gerilimini her sahnesinde içermektedir. Bu öğeler romanı evrensellikle buluşturan öğelerdir de: Yerelliği, düşünülmüş, belirli bir bağlam içinde kavramak ve anlatmak, onu evrensel düzleme taşır, bu romanda olduğu gibi…

Başka söylenebilecekler de var ama artık senaryoya, Costa-Gavras ve Semprun'un *Z*'sine gelelim.

Bir edebiyat eserini sinemaya uyarlamaktaki mesleki güçlükler biliniyor. Edebiyatın, bu anlamda sinemanın henüz ulaşamadığı bir gücü ve potansiyeli olduğu aşikârdır. Sinema tarihinin, edebiyatçıların "bunun benim eserimle alakası yok" dediği uyarlama örnekleriyle dolu olduğu biliniyor. Bu bir kenarda dursun.

Buradaki örnekte ise, uyarlama yapmanın meslekten kaynaklanan güçlüklerinin ötesinde sorunlar var karşımızda.

İlk elde, romanın vurgularının, kapsamının, ruhunun, filmde kendini ortaya koyabildiğini söylemek çok çok güç. Ana doğrultu

olarak romana sadık kalınmış ama bu sadakat fazlaca keyfî, filmin tasarlanıp çekildiği dönemsellikten payını fazlaca almış ve bu pay, filmin lehine ama romanın ve aslında tarihsel olayın ve sürecin aleyhine şekillenmiş.

Dönemsellik payı şu: 1950'ler ve 1960'lar (özellikle ikinci yarısı), "soğuk" olduğu söylenen bu hararetli ortam, bir yandan İkinci Savaş sonrası Avrupa toplumlarında refah devleti modelinin sorgulandığı ama öte yandan sosyalist-komünist partilerin sosyalizm perspektifinden iyice uzaklaşarak mücadele doğrultusunu liberal demokrasiciliğe ve uzlaşmacılığa kaydırdıkları yıllar. Aydının, Marksizmden uzaklaşması için ödüllendirildiği, uzaklaşmadığı durumda ise izole edilip, dışlandığı yıllar[22].

Avrupa aydınının, siyasi tarihe "1968" olarak geçen dönemi, ilerleme zannederek yaşadığı bir gerileme dönemi olduğunu fark etmesi mümkün olmadı. Coşkusu ile siyasal iktidar perspektifini birbirine bağlayamadı. Kovács'ın 1950-1980 arası Avrupa sanat sinemasını ve dönemi tanımlarken kullandığı "modern sinema" kavramı[23], bu öznellik ve nesnellikte şekillendi; istisna isimleri ve filmleri içerse de, bir uzaklaşma, yabancılaşma, giderek kabuğuna çekilme ve sonunda yenilgisiyle karşı karşıya kalma sinemasıdır. Bizdeki veya Latin Amerika'daki 1960'ların, memleketiyle buluşmaya başlayan, onu anlamaya ve tanımaya başlayan, atılım ve yükseliş halindeki siyasal-toplumsal dinamikleri ve sanatsal üretimin aksine, bir uzlaşma, gerileme ve yenilgi sinemasıdır.

22 Yazının sınırları nedeniyle bir önemli başlığa daha değinip geçmiş oluyorum. İkinci Savaş sonrası Avrupa aydınının serencamı, bugün için de çok önemli dersler ve tartışmalar içeren bir tarihtir. Mutlaka incelenmesi gereken kimi kaynaklara işaret edelim: F. S. Saunders, *Parayı Verdi Düdüğü Çaldı: CIA ve Kültürel Soğuk Savaş*, çev. Ülker İnce, Doğan Kitap, 2004; Serge Guilbaut, *New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı: Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş*, çev. Elif Gökteke, 2009; Stephen J. Whitfield, *The Culture of Cold War*, The Johns Hopkins University Press, 1996. Tartışmalı tezleri bulunmakla birlikte, E. Hobsbawm'ın *Kısa 20. Yüzyıl: 1914-1991, Aşırılıklar Çağı* (Everest, 2006) kitabı, dönem tarihi ve olgusal bilgi açısından zengin ve değerli bir çalışmadır.

23 Kovács, age., s. 287-422.

(Değersiz asla değildir; ancak hararetle, aşılmayı beklemektedir.)

Bu dönemin ruh halini şu pasajda bulmak mümkün:

> 1968 yılı yerleşik politik iktidarı yıkmaya azimli örgütlü bir devrim değil, belirli bir toplumsal yapıyı ve güç ilişkilerini ortaya çıkaran bir zihniyete karşı bir isyandı. Daniel Cohn Bendit'in söylediği gibi: "Bizler devrimci değiliz, çünkü iyi tanımlanmış bir eylem programımız yok. Bize en çok uyan kategori kesinlikle isyan etmektir. Evet, biz bir isyanın içindeyiz. Evet, bu bize yeter."[24]

Meğer yetmiyormuş! Yetmeyeceğini o zaman da söyleyenler vardı; bugün dünyanın halini görünce, daha rahat söyleyebiliyoruz.

Costa-Gavras'ın görme biçimi ve *Z*'ye, romana ve Lambrakis cinayetine yaklaşımı, işte bu dönemin renklerini ve unsurlarını fazlasıyla barındırıyor.

Biraz önce özetlemeye çalıştığım Yunanistan yakın tarihi, Z.'nin öldürülüşünün arka planıdır. Yunanistan sermaye sınıfının, bazen monarşi, bazen demokrasi, bazen diktatörlükle ama daima emperyalizmle işbirliği halinde, kendi iktidarını korumak ve sürdürmek için kendi halkına her şeyi yapabileceğinin kristalize olduğu tarihtir. Devlet aygıtının, bu amaçla nasıl yapılandırıldığının tarihidir. Yunan halkının yoksulluğunun kaynağının tarihidir. Romanda da olan bu arka plan, toplumsal yapı ve tarih, senaryoda ve haliyle de filmde yoktur. Bu, Costa-Gavras'ın amaç ve arzularının ötesinde, yaygın kanaat olarak politik film kategorisinde değerlendirilen bir film açısından oldukça vahim bir durumdur. Anlattığınız somut ve tarihsel bir olayı, somutluk ve tarihsellik bağlamından kopartır ve olgulara indirgerseniz, kozmopolitizme açılmaya başlarsınız.

Arkası ise şu: Tarih, toplum, sınıf kavramlarının ortadan kalkışı ve toplumsal formasyonun iktisadi, siyasi, kültürel düzeylerinin işleyişini analiz edebilme ve kavrama güçlüğü. Bu da liberal bir pozisyona açılmaktır.

---

24 Kovács, age., s. 372.

> "Liberal yaklaşım" derken, şunu kastediyorum: Özgürlük, demokrasi, sivilleşme, refah vb. türde soyut ve göreli kavramların kendi başlarına ölçüt alınmaları, sonra bu kavramlara yaklaşmanın ya da onlardan uzaklaşmanın, seçilmiş bir görüntü üzerinde izlenmesi... Liberal yaklaşım bu açıdan özcü değil görünümcü ya da biçimcidir. Eğer Marx'ın kendi deyimlerini kullanacak olursak, liberal yaklaşım, algılamanın önüne çıkan ilk karşıtlıkları temel alıp bunlarla uğraşır. Böylelikle öze ilişkin çelişkiler, araştırma odağının uzağında kalırlar. Bunun sonucu olarak, belirli bir tarihsel uğrakta, gerçekten de görünümü oluşturan eklemlenme adına, bu eklemlenmenin bizzat kendisini kökünden değiştirecek dinamikler görmezlikten gelinir. Görülseler ya da sezilseler de, görünümü açıklamak üzere ayrıntılandırılmış bir sistemde, ancak iğreti bir yer bulabilirler.[25]

Artık bu yazının bir başka tezini daha ifade edebiliriz:

Costa-Gavras, sinemasal içerik ve biçim tercihleri gösteriyor ki, devrimci ve Marksist anlamda politik değil, liberal ve kozmopolit bir aydındır. Politik olan, Costa-Gavras'ın filmlerinde daima aksiyon ve heyecana kurban edilmiştir; anlatma arzusu, anlatılana baskın çıkmıştır. Filmografisinde ise görüyoruz ki politik bilinç değil konjonktürellik baskındır.

Kozmopolitliği, yukarıda andığım Yunanistan toprağı ve tarihi ile çok zayıf ilişkisinin ifadesidir.

Liberalliği ise, şu anlamdadır: Costa-Gavras, Semprun ile birlikte senaryoyu uyarlarken, toplumsal-tarihsel-politik zeminin analizine yaslanmak yerine, az önceki alıntıda da vurgulandığı üzere, karşısındaki olgunun ilk karşıtlıklarını temel alıp bunlarla uğraşmıştır. Öze ilişkin çelişkiler araştırma odağının uzağında kalmıştır. Ve bu nedenle de en önemli dinamikler görmezden gelinmiştir. Bizdeki 12 Eylül filmleri gibi: Devrimcilere ve halka yönelik zulüm anlatılır ama bunun mantığı ve nedensellikler yoktur.

Burada Costa-Gavras'ın kişiliğine dönük bir saldırıda bulunduğum kanaatine kapılmamanızı özellikle rica edeceğim. Costa-

25 Metin Çulhaoğlu, "Siyaset ve İdeoloji-II: Türkiye'ye Bakarken", Gelenek Kitap Dizisi, sayı 21, Eylül 1988.

Gavras'ın bu tutumu, kendi tercihlerini aşan bir şekilde, politize olamayan ama hep politikanın kıyısında dolanan dönemin şekillendirdiği belirli bir aydın konumuna özgü bir tutumdur.

Costa-Gavras, söyleşilerinden benim anladığım odur ki, çalışkan, üretken, mütevazı bir yönetmendir; böbürlenmek ve büyüklenmek yoktur yaklaşımlarında. Kişisel iddiasızlık mı, bilmiyorum ve o kadarına giremem… Bu yazının meselesi de değil. Ama politik iddiasızlık ve perspektifsizlik olduğu kesindir.

Buradaki mesele, hep söylediğim gibi, görme biçimine ilişkindir.

Görünen o ki, bu heyecanlı ve mütevazı yönetmen, tam da o heyecanına yenik düştüğü için aslında kendi eserlerine en büyük zararı kendi vermektedir. Anlatacağı konusuna o kadar bağlanmaktadır ki, konusunun bağlamını oluşturamamakta, konjonktür neyi davet ediyorsa hızla oraya yönelmekte, konusu ile sanatı arasındaki ilişkiyi yukarıdan/dışarıdan bakarak değerlendirememektedir.

Bunun kaynaklarının, Costa-Gavras'ın filmsel üretime başladığı yılların aydın profiline bakarak anlaşılabileceğini düşünüyorum.

Costa-Gavras'ın *Z*'sinin arka planında bu manzaranın bütün öğeleri mevcuttur.

Costa-Gavras, bir Yunan sinemacı olarak değil, bir "isyankâr Fransız" olarak anlatmıştır *Z*'yi. Kendi toprağının tarihinden ve toplumsal ilişki ve süreçlerinden kopuk, oraya Avrupalı bir emperyalist metropol aydını gözüyle bakan (yani kendi tarihinin ve coğrafyasının değil, yaşadığı yerin gerilimleriyle yüklü) bir sinemacı olma anlamında.

Bunda filmin senartistlerinden Jorge Semprun'un da payı olduğu kuşkusuz… Semprun da (1923-2011), aynı Costa-Gavras'ın kendi anayurdunda yaşadığına benzer bir şekilde, İspanya İç Savaşı ve sonrasının komplikasyonlarını yaşamış, II. Savaş'ta Fransız Komünist Partisi saflarında Rezistans hareketine katılmış, Naziler tarafından yakalanıp Buchenwald toplama kampına kapatılmış, savaşın ertesinde İspanyol Komünist Partisi'nde Merkez

Komite üyeliğine kadar yükselmiş ama 1963'te ihraç edilmişti; yani Costa-Gavras'tan farklı olarak yoğun bir politik mücadelenin de içine girmişti.[26] Biri İspanya'dan, biri Yunanistan'dan, aralarında on yaş olan bu iki "mülteci" ABD'den esen özgürlükçülük saldırısının Avrupa'daki anayurdu Paris'te buluşmuş ve birlikte iki filme imza atmışlardı (1969'daki *Z* ve 1970'teki *L'Aveu*).

Yani, hasılıkelam, yenilginin ve kendi ülkelerinde kapitalizme karşı sosyalist bir iktidarın kurulabileceğine inançsız, kendi konumlarını "baskılara isyan etmek" ile sınırlayan iki aydın ile karşı karşıyayız. Bir kez daha vurgulayayım: Bu bir aşağılama değil, politik bir tespittir.[27] Bu tespiti neye yaslanarak yapıyorum?

Şöyle: Costa-Gavras, Yunanistan ile ilgili bir tek film yapıyor, o da *Z*. Kendi toprağından umudunu kesmemiş bir sanatçı, toprağını anlatmayı da kesmez: Umudu diri tutmak, toplumsallaştırmak, işleyip geliştirmek, verili toplumsal yapı değiştiğinde ortaya çıkacak toplumsal manzaranın heyecanını duyarak kendi hülyalarını da beslemekten bir an bile geri durmaz. Bunu Costa-Gavras'ta görmek mümkün değil. Bunun da en büyük göstergesi, filmografisidir.

Üstelik bu tespiti, sonraki eserlerinden yola çıkarak yapmamız da şart değil. Yalnızca *Z* buna ilişkin pek çok veri barındırıyor.

Öncelikle, romanda olduğunu söylediğim unsurların yokluğuyla başlayabiliriz. Yazının başlarından itibaren vurguluyorum: Bir sinemacı "zamanın ruhu"nun belirlediği kişisel ve sosyal deneyimleri ve konumu, birikimi, hayata yaklaşımı vb. doğrultusunda

26 Jorge Semprun, *Federico Sanchez'den Selamlar*, çev. Can Utku, Agora Kitaplığı, 2005.

27 Avrupa aydınının politik serencamı üzerine çeşitli kaynaklar önerebilirim. Bütünlüklü bir yaklaşım için, öncelikle Metin Çulhaoğlu'nun Gelenek Kitap Dizisi'nde yayınlanan "Geleneksel Solun Anatomisine Doğru" (sayı 4, Şubat 1987), "Avrupa'da Marksizm: Uzaktan Gözlemler" (sayı 17, Mayıs 1988) ve "Avrupa Komünizmi: Bir Olgunluk Hastalığı" (Metin Çulhaoğlu, *Doğruda Durmanın Felsefesi*, YGS Yayınları, 2002, s. 697-722) adlı çok önemli makaleleri var. Bunlar dışında Perry Anderson'un *Batı'da Sol Düşünce* (Birikim Yayınları 1982) ve *Tarihsel Materyalizmin İzinde* (Belge Yayınları, 1986) dizisi, Ellen Meiksins Wood'un *Sınıftan Kaçış* (Yordam Kitap, 2. basım, 2011) kitabının, bu alanda sağlıklı bir kavrayış üretmek için önemli katkısı olacaktır.

tercihlerde bulunur, seçer. Anlatacağı konuyu ve yaklaşımını seçerken, üslubunu da şekillendirmeye başlamıştır zaten. Bir yaratıcının neyi önemsediği ve neyi önemsemediği, bu seçimlerinden rahatlıkla çıkarılabilir.

Costa-Gavras da, bu anlamda, öncelikle senaryonu yazımı sürecinde, belirli seçimlerde bulunmuştur. Bu seçimlerinde, ister Lambrakis cinayetinin çarpıcı etkisi nedeniyle, ister mesleki-teknik gerekçelerle yapılmış olsun, şu manzarayla karşılaşıyoruz:

Z'nin senaryosu, cinayetin işleniş ve soruşturulma süreciyle sınırlandırılmıştır. Bu daralma, Z.'nin de, yakın çevresinin de, cinayeti organize edip işleyenlerin de karakter inşalarında problemlere yol açmış, neredeyse onları birer karikatür haline getirmiştir. İç çatışmalar, romandaki bilinç akışı tekniğiyle sağlanan karakter/olayın geçtiği an ve süreç/tarih/toplumsallık arasındaki yoğun geçişkenlik, kaybolmuştur.

Bir örnek daha vereyim bu geçişkenlik dediğim olguyla ilgili: Filmde de bu sahne var, Z.'nin yakın arkadaşlarından Piruşas, provokatörler kendisini Z. sandıkları için saldırıya uğruyor. Ardından ambulansla hastaneye taşınırken kendisi hakkında düşünüyor, burası filmde yok, aklından geçenler geçişkenliğe iyi bir örnektir:

> 1935 yılından beri siyasetin içindeydi. Sırasıyla Metaxas'ın zindanlarını, Mukavemet yıllarındaki çarpışmaları, İç Savaşı, sürgünü tatmış, yine de ölmemişti. Beş yıldır tütün tarlaları günden güne kötüleyen, işsizlikten işçileri teker teker yabancı ülkelere göç eden bir işçi şehrinin milletvekiliydi. Elinden geleni yapmıştı, kendini yeri doldurulamaz biri olarak görmüyordu. Ama Z.'nin yerini alacak kimse yoktu. Kültürü ve yiğitliğiyle çok şey verebilirdi. "Hiç olmazsa onun yerine ben öleyim" diye düşündü. Birden, nereden geldiğini kestiremeden, gazetelerde sık sık okuduğu zencilerin linç edilme olaylarını hatırladı. Sözde beyaz bir kadının ırzına geçtiği –baştan aşağı yalan– gerekçesiyle hayvan gibi peşine düşülen, kuşatılan, zorla ıssız bir yere sürüklenerek vahşi hayvanlara terk edilen zenci. Bu korkunç, elektrik sandalyesinden de korkunç can çekişmeyi bilen bütün zencilere acıdı birden.[28]

28 Vassilikos, age., s. 84.

Rahatlıkla görülebiliyor: Bu cinayet sürecinde kendisi de saldırıya uğrayan Z.'nin arkadaşı bir milletvekili, öyle bir "düşünüyor" ki, kendi tarihi, Yunan yakın tarihi oluyor; kendi hikâyesi, göç etmek zorunda kalan yoksul Yunan köylüsünün hikâyesi oluyor; tezgâhlanan cinayet sürecinde başına gelenler, ABD'deki zencilerin başına gelen olaylar oluveriyor…

Bu gerçekten güçlü bir anlatımdır. Costa-Gavras, cinayetin ve soruşturmanın aksiyonunu ve heyecanını, bu geçişkenlik sayesinde kazanılan zengin ve çok boyutlu anlatıma tercih etmiştir. Politik alandaki mücadeleyi kişileştirerek dramaturjisine yansıtmayı tercih edince, politik olanı da güdükleştirdiğini kavrayamamıştır.

Roman ve film karşılaştırmasında buna benzer pek çok örnek verilebilir.

Senaryo, romandakinden farklı olarak, finaldeki vurgulara rağmen, âdeta bir başarı öyküsü gibi kurulmuştur. İşlenen bir cinayet ve cinayeti işleyenlerden hesap soran bir sorgu yargıcı… Konvansiyonel sinema kurallarının işlediği film boyunca izleyici en çok sorgu yargıcı ile özdeşleşmekte ve onunla heyecanlanmaktadır. Başarı öyküsünden kastım budur. Roman da sorgu yargıcının soruşturmayı yürütme sürecini içeriyor elbette. Ancak ne filmde olduğu kadar ön plandadır, ne de roman, cinayet sorumlularının mahkûm edilmesiyle biter: Vassilikos, en az cinayet süreci ve soruşturma kadar, Z.'nin cenazesinin kaldırılışını, soruşturmanın sonrasında mahkûm olanların serbest kalışını, ceza alan yetkililerin bu cezalardan nasıl sıyrıldıklarını, sıyrılabilmek için konspirasyonlar tezgâhlamaya nasıl devam ettiklerini de anlatmaktadır. Costa-Gavras'ın *Z*'sinde bunlar da yoktur. Finalde birkaç cümleyle geçiştirilen özellikle bu son kısım, romanın anlatmak istediğiyle ve aslında olayın tarihselliğiyle birebir ilişkiliyken, Costa-Gavras bu bölümleri anlatmayı seçmemiştir ya da anlatmamayı seçmiştir.

Karikatürleşme demiştim; bunun başka boyutları da var:

Film, romanla kıyaslandığında (ama bu kıyaslamaya bile gerek yok aslında) kişisiz, mekânsız, zamansız bir yapıyla maluldür. Filmin, Yunanistan'da işlenen bir cinayeti anlattığını bildiğimiz için izleyici olarak aslında sadece "varsayıyoruz", Yunanistan'a ilişkin hiçbir mekânsal-tarihsel doku unsuru taşımamaktadır. Sadece iki sahnede Nâzım'ın Karanfilli Adam şiirinde de anlattığı Yunanistan devrimci mücadelesinin önemli figürlerinden ve 1952 yılında idam edilen Nikos Beloyannis'in Picasso tarafından yapılmış portresini görüyoruz. Ne sokaklar, ne kostümler, ne sosyal ilişkilerin dokusu, Yunanistan'a ilişkin bir veri sunmaz. O kadar ki, filmdeki karakterlerin adları, Yangos ve Vangos adlı cinayeti işleyen maşalar dışında, Fransızcaya uyarlanmıştır. Bu "Parisli izleyicinin ilgisini çekecek şekilde uyarlama" konusu o kadar sinir bozucu bir düzeydedir ki, Z.'nin konuşmasını dinlemek için bir araya gelmiş topluluk, tiril tiril giyimli, 1968 Mayısı olaylarındaki Sorbonne ve École Normale Supérieure öğrencileri gibidir. Oysa romanda şu var:

> Konuşmanın sonu yaklaşıyordu. Saat dokuz buçuğu geçmişti; dinleyiciler iki saati aşkın bir süredir oradaydılar. Aileleri vardı, Perşembe sabahı işbaşı yapacaklardı. Duvarcı ustalarının gün doğmadan yola çıkmaları gerekiyordu. Yorgun, güzel, hayatla işlenmiş, keskin kalemle oyulmuş yüzler. Yoksuldular; yoksulluklarının farkındaydılar. Sokaktakiler de yoksuldu; ama yoksulluklarının farkında değildiler. Tertemiz bir elle dokunulduğunda, isli dumanlarla kirlenmeden, petrol dumanlarıyla zehirlenmeden, ne güzeldi hayat. Yığınlar halinde greve gidildiğinde, aynı gövdeye bağlı yüz Buda kolu gibi birlikte işbaşı yapılmadığında da; ne güzeldi hayat![29]

Çokça vurguladım ama bir daha vurgulamalı: Costa-Gavras, romanın tüm dokusuna sinmiş bu emekçi vurgusunun üzerine bir çarpı atıp, senaryoyu bir çırpıda 1968 Fransa'sında geçen bir olay havasında uyarlamıştır. Sanatçının içinde bulunduğu yerelliğin atmosferinden etkilenmeye açık oluşu değerli ve önemlidir; an-

29 Vassilikos, age., s. 119, 120.

cak 1968'in tartışmalarını ve politik-ideolojik konumlanışlarını çok önemli bir başka tarihsel-politik meselenin içine taşımak, sıkıntılıdır.

Bir yönetmen "serbest" bir uyarlama yapamaz mı? Buna hakkı yok mu? Hatta dönem nedeniyle izleyicinin kimi verilere ve tarihsel arka plan bilgisine hâkim olduğu varsayımıyla hareket edemez mi?

Neden olmasın? Uyarlamada esas olan (burada sinemacıların tarafını tutarak söylüyorum) yaratıcının tercihleri ve yorumudur. Ancak bu tercih ve yorumların tutarlı, uyarlanan eserin dokusunu bozmayan, vurgularını gölgelemeyen bir eksende ele alınması gerekir. Yoksa iş keyfiyete ve tahrifata gider…

Şunu da eklemekte fayda var: Yapım ve çekim sürecindeki olanaksızlıklar ve sıkıntılar, bir yönetmeni hiç de istemediği tercihlerde bulunmak zorunda bırakabilir. Bunu şahsen çalıştığım filmlerde de yaşamış biri olarak rahatlıkla söyleyebiliyorum. Uygun nitelikte figüran bulunamamış olabilir, çekim programında beklenmedik değişiklikler yapmak gerekmiş olabilir, vb. Ancak *Z*'deki uyarlama sorunları, bunun ötesinde, görme biçimiyle ilişkili görünüyor.

Uyarlamadaki sorunlara ilişkin bir noktaya daha değineceğim:

Az önce söylemiştim, Z.'nin toplantısındaki dinleyici topluluğunun niteliği, emekçi değil, öğrenci topluluğu gibiydi diye. Filmin genelinde Z.'nin yakın çevresinin cinayet sürecindeki tepkileri de gayet "Fransız"dır. Romanda hiç mi hiç bulunmayan radikalizm tartışmaları, gençlerin ve öğrencilerin şehri yıkmaya hazır halde bulunmaları ve bunun önüne geçme çabaları, silahlı mücadeleyi tartışmayı çağrıştıran diyaloglar var. Bunlar romanda yok. Ama mesela Godard'ın *Çinli Kız*'ında var. Bir kez daha heyecan ve aksiyon adına romanın ve tarihsel olgunun zemininin kaydığını görebiliyoruz. Bu tür tartışmaların olmaması imkânsız, ama bilebildiğimiz kadarıyla 1960'ların ilk yarısında Yunan sol muhalefetinde

bu tür tartışmalar, baskın ve renk verici bir karakterde değildir.[30]

Costa-Gavras'ın konumuna verilebilecek en çarpıcı karşı-örnek sanırım Nâzım Hikmet'tir. Şu anlamda: Nâzım, Küba'yı ya da Prag'ı ya da Hindistan'ı, kozmosu ya da Bach'ın bir konçertosunu ya da Robespierre'i anlatıyorken bile, bilirsiniz ve hissedersiniz ki, memleketi ve onun kurtuluşu vardır daima aklında. Sinemadan karşı-örnekler olarak Ken Loach veya Theo Angelopoulos da verilebilir. Bu isimler de tüm eserlerinde kendi memleketlerinin sevincini ve kahrını işlemişlerdir. Görme biçimlerini, ister melankolik, ister karamsar olsunlar, bağlandıkları aydınlık gelecek fikri ve o fikri gerçekleştirecek olan kendi halklarına ve insanlığa besledikleri sevgiyi, filmlerinin her anında hissettirecek şekilde inşa etmişlerdir. Bunu iddia etmek, bir yaratıcıyı kendi coğrafi sınırları içine hapsetmek, işleyeceği konulara sınır koymak değil, o sanatçıda coğrafyasının, toplumunun, çağının, hülyalarının damgasını aramaktır. Önemli Alman romancı Thomas Mann, bunu şöyle ifade ediyor:

> Özgür olan, yalnızca kayıtsızlıktır. Kişilik sahibi olan özgür değildir, aksine kendi damgasının izini taşımak, gereklerine uymak ve esiri olmak zorundadır…

Costa-Gavras'ta bu damga yoktur. Costa-Gavras'ın damgası, formasyonunu şekillendiren asli unsur anlamında, emperyalist metropol damgasıdır.

Bu da bir tespittir, kendi başına ahlaki/ideolojik bir değerlendirme değildir.

---

30 Fikir vermesi açısından bkz. *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, "Yunanistan: İç Savaş'tan Askerî Diktatörlüğe", cilt 5, İletişim Yayınları, 1988, s. 1578-1579. Nicos Poulantzas, *Portekiz, İspanya ve Yunanistan'da Geçiş Süreci,* Belge Yayınları, 1981. Bu süreçte Yunanistan Komünist Partisi İç ve Dış Parti olmak üzere ikiye bölünüyor, buraya detaylı olarak aktaramayacağımız kimi ciddi politik tartışmalar nedeniyle. Ancak bu tartışmalarda, Costa-Gavras'ın *Z*'sindeki gibi bir radikalizm tartışmasından ziyade, Avro-Komünizme ve Yeni Sol'a yönelen iç kanat ve geleneksel solda konumlanmaya devam eden dış kanat, gibi bir ayrışma söz konusudur. Bugünkü Yunanistan'da soldaki önemli figürler olan SYRIZA ve KKE (YKP) bu tartışmanın örgütsel karşılıklarıdır.

Görme biçiminin senaryo ve uyarlamada neden olduğu sıkıntıların ardından, konunun biçimsel boyutlarına da eğilelim şimdi.

Sinematografi-II: Biçim, daima belirli bir özün biçimidir

İçerik ve biçim tartışması sanat tarihindeki önemli tartışmalardandır, bilinir. En indirgenmiş haliyle, ne anlatıldığıyla, nasıl anlatıldığı arasındaki ilişki üzerine bir tartışmadır bu.

Modern Sinema, Kovács'ın dönemlendirmesini veri alarak devam edelim, yani 1950-1980 arası Avrupa Sanat Sineması, özellikle 1950'lerin ikinci yarısı ve 1960'ların ilk yarısında, Hollywood'da cisimleşen tema, anlatı, biçimsel yapının karşısına kendi soru ve çözüm önerileriyle çıkmıştır[31].

İçerik-biçim ilişkisindeki sıçrama ve kırılmalara kaynaklık eden sorunsal, ana hatlarıyla şudur:

> Sinema egemen ideolojiyi üreten bir alan olarak ele alındığında, bu ideolojiyi üretmesini sağlayan biçimsel özelliklerin önemli olduğu açıktır. Klasik devamlılık, biçimin görünmezliği, fark edilmezliğini sağlamak, sinemanın anlatım araçlarının kullanımını fark ettirmemek ve filmin üretim sürecini gizlemek ve içeriğinin muhafazakâr olması gibi temel ortaklıklar egemen ideolojinin yeniden üretilmesini sağlar. Hollywood sineması seyircisinin düşünmesini, eleştirmesini, sorgulamasını değil de duygulanmasını sağlayan bir yapıya sahiptir. Bu anlamda Hollywood sadece büyük film yapım şirketlerinin bulunduğu bir alanın toplamının adı değildir. Aynı zamanda Hollywood belirli bir anlatı yapısına sahip bir sistemin adıdır.[32]

---

31 Yazının sınırları nedeniyle, sinema alanında ortaya atılan başka soru ve çözüm önerilerine (Üçüncü Sinema vb.) burada hiç değinmiyorum.

32 Morva Kablamacı, A. Deniz; "4 Dolar, Temiz Çorap ve Yeni Bir Ayakkabı İçin: Atları da Vururlar", *Türkel Minibaş'a Armağan Kriz Kalkınma ve Türkiye Ekonomisi Seçme Yazılar,* Derin Yayınları, 2012 içinde, s. 127-157. Özellikle 1960'larda Hollywood'daki yeni yönelimleri, klasik Hollywood anlatı yapısının dönüşümünü, ABD'nin toplumsal yapısını, yapım süreçlerini de ele alan bir doğrultuda, Sydney Pollack'ın *Atları da Vururlar* filmi zemininde analiz eden değerli bir makaledir.

Burada vurgulanan klasik devamlılık, biçimin fark edilmezliğini sağlamak, sinemanın anlatım araçlarının kullanımını fark ettirmemek gibi olgulara Roy Armes "yanılsama sineması" adını veriyor: Gerçekliği "olduğu gibi aktardığı" yanılsamasını üreten sinema anlamında.[33] Ancak biliyoruz ki, sinemanın gerçekçiliği, tekniğin gizlenmesiyle değil, gerçekliğin, ona bakarken algılayamadığımız boyutlarıyla kavranabileceği şekilde aydınlatılmasıyla, "gerçeklik" denen yaşam bütününün diyalektik olarak kavranıp, ayıklanıp, meselenin özünü verecek şekilde yeniden-kurgulanmasıyla, sinemasal gerçekliğin inşasıyla oluşur.

"Hollywood'un tekniğini alıp, ona ilerici bir öz yükleme" düşüncesi, bu ülkede de, başka ülkelerde de üretici adayları ve izleyiciler arasında çok yaygın bir düşüncedir. Modern sinema tartışmalarının hararetli bir şekilde yaşandığı bir dönemde Costa-Gavras'ın da tercihini bu doğrultuda kullanmış olduğunu görebiliyoruz. Bir şeyi daha görebiliyoruz: Bu tercihi yaparken, politik olanın kendisi ile kurulan ilişkinin niteliği, filme asıl karakterini veriyor. "Hollywood'un tekniği", bu nitelik zayıfsa, "ilerici" özü de boğabiliyor.

Romanın biçimsel özelliklerinden ve dilinden bahsetmiştim. Olayı bir başarı öyküsü gibi algılayıp, aksiyonu ve heyecanı öne çıkarınca, romanda hiç bulunmayan bir şeyle daha karşılaşıyoruz: Bu da ritim/tempodur. Mikis Theodorakis'in etkileyici müziğiyle kurgu ritmi birleştiğinde, "soluk soluğa" (!) izlenen bir film çıkmıştır ortaya ki bunun da romanla hiçbir alakası yoktur. Hatta filmin bazı sahnelerinde romandaki tempoya yaklaşılmaya çalışılmış ancak bu sahnedeki anlatım filmin ana yapısıyla uyumsuz olduğundan biçimsel uyumsuzluklar ve tutarsızlıklar da ortaya çıkmıştır.

33 Roy Armes, *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme*, çev. Zeynep Özen Barkot, Doruk Yayınları, 2011, s. 93-183.

Daha önce Francesco Rosi'nin *Salvatore Giuliano* ve Theo Angelopoulos'un *Avcılar* filmlerine değinmiştim. Bu iki film de birer öldürülme vakası ekseninde şekilleniyor.

Salvatore Giuliano, II. Savaş döneminde Sicilya'da önceleri faşizme direnişin saflarındayken, savaşın hemen ertesinde egemenlerin elinde bir politik kıyım çetesinin başı haline geliyor ve sola dönük saldırılarda kullanılıyor; sonrasında sistem tarafından tasfiye ediliyor, öldürülüyor. Rosi bu cinayeti belirli bir bağlama oturtuyor ve analiz ediyor. Angelopoulos'un *Avcılar* filmi ise, başlarda bahsettiğim Yunan İç Savaşı'nda öldürülmüş bir kapetanos'un karlar içindeki hiç bozulmamış, neredeyse taze cesedini yaklaşık otuz yıl sonra bulan, yılbaşı kutlaması için bir araya gelmiş bir grup etkili, yetkili şahsın, buldukları cesedin karşısında kendileri ve birbirleriyle ve aslında Yunan yakın tarihiyle yüzleşmek zorunda kalışlarını anlatıyor.

Her iki filmde de, aynı Vassilikos'un romanında olduğu gibi, tarihsel kesitler ve olaylar, karakterlerin sosyal-sınıfsal-politik konumlanışları, arzuları ve hayal kırıklıkları, âdeta bir DNA sarmalı gibi işleniyor. Rosi bunu sert ve keskin geçişlerle, bir ileri, bir geri zaman sıçramalarıyla ortaya koyuyor; Angelopoulos ise daha lirik, daha iç içe geçmiş, daha suskun ama kesinlikle daha az etkili olmayan bir biçemle ele alıyor. Birbirleri arasında yaklaşık on altı yıl olan bu iki yapım, benzer bir örüntüyü inşa edip işlerken, bu ikisinin ortasında yapılmış olan Costa-Gavras'ın *Z*'si bu iki filme de çok uzak bir sinematografi ile çıkıyor karşımıza.

Burada dramaturji kavrayışıyla ilgili bir mesele de var karşımızda. Sinematografik düşünce, içerik ve biçimin birbirinden koparılamaz şekilde kavranması ve işlenmesi ise eğer, Rosi ve Angelopoulos'ta bu unsurların birbiriyle yoğun bir iletişimde oldukları bir bütünlükten bahsedebilirken, Costa-Gavras'ta ideolojik-politik tercihlerin biçimde, biçimsel tercihlerin ise içerikte yol

açtığı boşluklardan bahsedebiliyoruz. İçerik ve biçim ilişkisinin bütünlüğü *Z* filminde tersinden doğrulanıyor.

Costa-Gavras'ın sinematografik düşüncesine hâkim olan aksiyon-reaksiyon ikilisidir. A kişisi bir davranışta bulunuyor, B kişisi de başka bir davranışla ona bir yanıt veriyor. Bu kaba nedensellik kavrayışı, mekâna, zamana, topluma yayılmayan doğrudanlık, Costa-Gavras'ın *Z*'sinde sahneleri meydana getiren planların birbiriyle ilişkisinde de, sahnelerden meydana gelen akış genelinde de hâkim. Bu akış bugün en sıradan tv dizisi estetiği olarak yerleşikleşmiştir artık. İzleyicinin dikkatini sürekli olarak perdeye/ekrana vermesini talep edecek şekilde kurulmuş, bu yüzden de düşünmesine fırsat bırakmayan bir üslup.

Bunun ise kaçınılmaz sonucu, bir film açısından önemli bir unsur olarak hacimselliğin oluşamamasıdır. Alan derinliği, çevrinme, kaydırma gibi kamera hareketleri, plan sekanslar aracılığıyla kurulabilecek bu hacimselliğin yerinde *Z*'de gerekli gereksiz, karakterin iç dünyasına açılmayan yakın planlar, hızlı bir kurgu temposu, izleyicisini perdenin karşısına çakılı bırakma çabasını görüyoruz.

Bunlar günümüz sinemasında da egemen olan anlayışlar. Çeşitli türevleriyle: Toplumsal tarihsel meseleleri ille de bireysel bir hikâyeye yaslamak, ya da Brecht'in olmazsa olmaz "eğlendiricilik" vurgusunun tamamen ötesinde, izleyiciyi koltuğuna çivileyip, perdeden/ekrandan bir sürü çirkinlik yağdırarak "uyanmasını sağlamak"!

Costa-Gavras'ın Rosi ve Angelopoulos'tan farklı olarak yaptığı, bu bireysel hikâyeye yaslama arayışı ve izleyiciye nefes aldırmamasıdır.

Bunların hakkını veriyor *Z*'de Costa-Gavras, bu anlamda mesleğine hâkim bir yönetmen olduğunu görüyoruz. Ancak buradan bir *Salvatore Giuliano*'daki, bir *Avcılar*'daki büyük sanat çıkmıyor.

Sanatı büyüten, yaratıcısının hülyaları ve alımlayıcısıyla paylaştıklarıdır; yoksa kült veya fetiş eserler aramıyoruz.

Tüm bunlardan sonra Costa-Gavras'ın *Z*'si için söylenebilecek olan şudur:

Sinema tarihi bağlamında, mutlaka izlenmesi ve ele alınması gereken bir örnek olan bu film, gerek yaratıcısının politik-ideolojik-sanatsal tercihlerini ifade eden görme biçimi anlamında, gerekse içerik ve biçim ilişkisi açısından ortaya koyduğu çözümler anlamında, aşılması gereken bir eşiği ifade ediyor. Kendinden sonra benzer filmlere model teşkil etmiş; toplumsallaşmış bir isyanı anlatması anlamında değil, filmin kendisinin bir politik tavır ve reddiye ortaya koyması anlamında önem kazanmış olan *Z*, bugünün ve yarının politikleşen sinemaseverleri ve sinemacıları açısından, üzerinden dönen tartışmalara kulak kabartılması ve analiz edilmesi gereken bir filmdir.

2013 Türkiye'sinden filme bakarken, yalınlık ve derinlik, tarihsel kavrayış, bütünlük fikri, estetik gelişkinlik arıyoruz; politik olanı reaksiyon olarak değil, daha gelişkin bir düzlemde, sermaye düzenini aşma doğrultusu olarak kavrıyoruz; filmi sadece biçimsel olarak değil, özü, konusuna yaklaşımı itibariyle de eleştirmeye çalışıyoruz.

2013 Türkiye'sinde bunları aramaktan vazgeçmiyoruz.

Çünkü politik iddialarımız var. Çünkü aşarak ilerlemenin başka yolu yok.


GRAN PREMIO Y PREMIO FIPRESCI.
IV FESTIVAL INTERNACIONAL
DEL NUEVO CINE.
Pesaro. Italia. 1968
UN FILM DEL
GRUPO CINE LIBERACION
LA HORA DE LOS HORNOS
Realizado por:
Fernando "Pino" Solanas
Investigación y Guión:
Octavio Getino
y Fernando "Pino" Solanas

Zahit Atam

Fırınların Saati Üçüncü Dünya Aydınının Paradoksu: *Oidipus Kompleksi*

> Kısa bir süre öncesine kadar sömürge, yeni-sömürge ve hatta emperyalist ülkelerde sistemi rahatsız edecek ya da sistemin karşısında aktif olarak yer alacak sömürgecilik kültürünün etkilerini aşan filmler yapma girişiminde bulunmak Donkişotvari bir macera olarak görülebilirdi. Son döneme kadar, film kelimesi eğlence ya da gösteri kelimeleriyle aynı anlama gelirdi, yani film sadece bir tüketim objesiydi. İyimser bir ifadeyle, *filmler ancak burjuva değerlerinin çürümesine ve sosyal adaletsizliğe tanıklık etmekte başarılı olmuşlardı.* Filmlerin sebeple değil sadece sonuçla ilgilenmesi kuralı da çarpık veya anti-tarihselci sinemanın ortaya çıkmasına neden oldu. Yani bu bir artık değer sinemasıydı. Bu koşullar arasında sıkışıp kalmış olan günümüzün en değerli iletişim araçları filmler, çoğu Amerika Birleşik Devletleri'nden olan "film endüstrisi patronlarının", film piyasası lordlarının sadece ideolojik ve ekonomik çıkarlarını tatmin etmeye mahkûm olmuşlardı.

Böyle başlıyordu 1968 tarihli *Fırınların Saati* adlı filmin yapılmasının ardından yazılan "Manifesto"; Solanas ve Getino imzasını taşıyordu. Dünya devriminin o günkü uğrağında merkezin gelişmiş ülkeler içindeki sistem karşıtı örgütlerin ve işçi sınıfının mücadelesinden azgelişmiş ülkelerdeki bağımsızlıkçı/sömürge

La hora de los hornos
Yazan ve Yönetenler: Fernando Solanas-Octavio Getino
Anlatıcılar: Maria de la Paz,
Fernando Solanas, Edgardo Suarez,
1968 Arjantin (belgesel), 3 bölüm, yaklaşık 260 dakika.

karşıtlığıyla işçi sınıfının iktidarını birleştirmeye çalışan hareketlere kaydığını ileri sürüyorlardı. Bu ülkelerde sistem karşıtı mücadeleye gerilla mücadelesi damgasını vurmaktaydı, azgelişmiş ülkelerin devrimci sineması da gerilla tarzı film üretimini yaygınlaştırmalı ve mücadelenin bir parçası olmalıydı. İddia buydu. Şimdi geçmişe doğru tarihi kazıyalım, Latin Amerika'da devrimci bir strateji için tartışma yaratmak amacıyla tezli-makale formatında yapılan *Fırınların Saati*'nin Latin dünyasını nasıl gördüğünü inceleyelim.

Filmin başında işçilerin, sendikaların, devrimcilerin, köylülerin katkıları ile yapıldığı yazıyla belirtilir, film de onların mücadelesine adanmıştır, gösterim süreci de benzersiz olmuştur: Forumlarda ve tartışmalarda filmi Latin dünyasında 4 milyon kişi seyreder, Arjantin'in nüfusu sadece 23 milyondur.[1]

"Yeni Sömürgecilik ve Şiddet" ilk bölümün adı: Latin Amerika'yı büyük ve uluslaşma sürecini tamamlamamış bir ülke olarak görürler, soyadları Mağdur, adı Aşağılanmış, medeni hali İsyancı olarak ifade edilir kıta (Aime Cesaire). "*Bize öğrettikleri tarih düzmece, inandırdıkları zenginlik yalan, yaydıkları ekonomik düşünceler sahte, kitaplarda ilan ettikleri özgürlük gerçek dışı, bu yüzden ilk hareket/sözümüz özgürlük*"[2] girişiyle başlar film, temel sorunlar siyasi olarak resmedilir. Sömürge olmamak için ise tek seçenek vardır, halkın iktidarını kurmak: "*Nefret taşımayan*

1 Latin Amerika üzerine veriler film metninden derlenmiştir.

2 İtalikler film metninden alıntıdır.



Latin Amerika her başını kaldırdığında, yeni bir kukla iktidar kuruldu.

bir halk muzaffer olamaz. Sömürgeleştirilmiş insan, şiddet içinde ve şiddet aracılığıyla özgürleşir" (Fanon), "*Uygar olmayanların uygarlaştıranlara öğreteceği an geliyor.*"

Kendi tarihlerine bakıyorlar, kendi ülkelerinin bağımlı burjuvaları Batılı bankalara borçlandırılıyor, sonra borcun ödenmesi için banka kuruyorlar, para basılacak çünkü. Bankanın mülkiyeti ise İngiliz tacirlere devrediliyor, biraz bizim Düyun-u Umumiye'ye benziyor, Osmanlılar da borç almak istemiyorlardı başlangıçta ama aldılar sonuçta, nihayetinde ise bir Osmanlı paşasının deyimiyle "Osmanlı sarayı istikrazsız yapamaz" sonucuna ulaşıldı, kurulan Osmanlı Bankası Fransızlarındı, sadece onun para basma yetkisi vardı, görevi de Batılıların alacaklarını *tahsil etmekti.*

Latin Amerika'ya dönelim, serbest ticaret teziyle İngiliz imalatçıları iç pazarı ele geçiriyor ve Latin Amerika'nın üretimi dibe vuruyor, geriye madenler kalıyor, İngiltere bütün kıtanın hâkimiyetini ele geçiriyor, orduların yetersiz kaldığı yerlerde ticaretle ve anlaşmalarla sömürü süreci yönetiliyor. Komik ger-

çekler de var, Arjantin yün ihraç ediyor ucuza ve karşılığında tekstil ürünleri alıyor. Kendi ülkelerinin burjuvaları Avrupa sanayisinin uzantısı haline geliyor, ulusal burjuvazi halkına yabancılaşıyor, Avrupa sermayesinin ülke içindeki koluna dönüşüyor. Daha sonra ise kıtanın ülkelere bölünmesi gerekiyor, İngilizler başlatıyor limanlar üzerinden bölmeye ve Yankiler bunu kıtanın bütününe yayıyor, bir yüzyıldan kısa bir sürede 4 valinin yönettiği bir kıtada 20 ülke ortaya çıkıyor.

Latin Amerika'yı büyük bir vatan olarak görüyorlar, aynı geçmişe, düşmana, talihe sahiptir, açlığın coğrafyasıdır, mülksüz, dışlanmış, mahkûm edilmiş bir varlıktır.

Kendi tarihlerine bakınca koskoca bir yalanla karşılaşıyorlar, – burası kritiktir– Üçüncü Dünya'da isyancı aydın demek Batı'nın okullarında iyi eğitim alıp sonradan gerçeklikle yüzleşen aydın demektir. Bize sundukları dünyada varoluş hali, yayıp durdukları ekonomik düşüncelerin hedefleri ve sonuçları bir araya getirildiğinde yaşanan anlamsızlık, kitaplarda sonu gelmez biçimde anlatılan özgürlükle hayatın her anına sinmiş esaret ve bizi esir etmek için başvurdukları şiddet, bunlara inanmamızı modernliğin parçası olarak görmeleri ve göstermeleri, ulusu yadsıyarak Batılı kültüre hayranlıkla, kendimizi inkâr etmemizi istemeleri, bize kabul edilebilir hiçbir seçenek bırakmamaları… ***Şunu biliyorlar,*** "*hiçbir toplumsal düzen intihar etmez, uzun ve acımasız bir savaş yalnızca bizim dokunulmazlık elde etmek ve kendimizi insan kılmak için ödediğimiz bedeldir.*" Bu sözlerin yazarı ya da ilham kaynağı Frantz Fanon, oysaki o Cezayirli bir Arap idi, ama II. Dünya Savaşı'nda Fransa adına savaşmış, Fransa'da okuyup doktor ve psikiyatrist olmuştu; hatta Fransız madalyası bile vardı. Sonraları insanın içini titreten analizlerle bağımsızlık için Fransız kanı dökmenin kendini bulmak için gerekli olduğunu savunuyordu, çünkü zaten Fransızlar sömürgeyi devam ettirmek için Cezayirli kanı döküyordu. Cezayir'de süreç aslında çok acımasız oldu, mücadeleyi FLN başlatmıştı, yetişmiş insanlar



Che Guevera (9 Ekim 1967): Gerilla mücadelesinden gerilla tarzı film üretimine...

davalarına kendilerini adıyorlardı, bilinçli insanlar FLN'deydi. Fransa onları yok etti, örgütü çökertti, hemen ardından ise Cezayir'in bağımsızlığını tanıdı. Sonuçta Cezayir'i kuracak yetişmiş insan kadrosu kalmamıştı ve asıl bu nedenle Cezayir hiçbir zaman bağımsız olamadı. Fransa ancak ve bilinçli olarak Cezayir'i çökerttikten sonra işgal kuvvetlerini çekti.

Liman kentlerinin tüccarları kendi dar çıkarları için bir kıtayı sattılar, onlar da zaten yerli değillerdi, olmayan bir savaşın mirasçılarıydılar, zorla verilen borç karşılığında siyasi ve iktisadi ödünler vermiş, böylelikle esareti kurumsallaştırmış bir kıtadır Latin Amerika. Bürokrasisi ve burjuvazisi halka yabancılaşmış, küçük burjuvaları kötümser ve Avrupa taklidi ürünlere meraklı, toplum bir bütün olarak kendini yadsıyarak kendini resmediyor, büyük bir çelişkidir bu. Tipik bir durum, kıtada sürekli darbe olmasıdır. Bir yüzyılda 50 civarında darbe yapıldı, bir de bakıyorsunuz ki darbeci generaller ABD'de okumuşlar ve kıta halklarına karşı ABD ile işbirliği yapıyorlar.

Avrupa ve Amerikan malları piyasayı kaplamışken ve modayken ciddi sayıda insan açlıklarla boğuşuyor. Neden Latin Amerika bir ülke olamadı, çünkü bu şekilde sömürüsü çok daha kolay olacaktı, ulusal sınırlar ve her birindeki kukla iktidarlar, önce İngilizlerin daha sonra Yankilerin bulduğu bir çözümdü, kıta halkı hiçbir zaman bunu talep etmemişti. Öyle ki darbelerinin patenti bile Latinlere ait değildi, darbelerden sonra ise açık insan hakları ihlalleri ile ABD'nin desteği ve silahlarıyla kitlesel kıyımlar yapılıyordu.

Arjantin'i ele alalım mesela, kişi başına 8 milyon kalori enerji üretir, 10 milyon kalori tüketir. Ancak su gücünün yüzde 3'ünü, ekilebilir arazinin yüzde 10'unu kullanır. Çok geniş bir ülke, 4 milyon kilometrekare, bunun anlamı yaklaşık kıta Avrupa ülkelerinin yüzölçümüne eşit, 1 milyon kilometrekare ormanlık alanı var. Ama ülke büyük oranda ıssızdır, 23 milyonluk nüfusun yüzde 70'i kentlerde yaşar, 23 il var ama kentli nüfusun yüzde 45'i, sanayinin yüzde 60'ı ve proletarya kitlesi Buenos Aires'te yaşıyor.

Gittikçe daha çok çalışıyor daha az şey satın alabiliyor halk. Büyük bir ekilmemiş alana sahip ama toprak mülkiyeti bir tuhaf, yüzde 50'si toprak sahiplerinin yüzde 1,5'una ait, kırsal nüfusun ise yüzde 80'i topraksız, kırsalda Kolomb'dan beri kerpiç evlerde yaşarlar, elektrik, içme suyu, sağlık hizmetleri yoktur. Kötü beslenme, yerel hastalıklara ve açlığa neden olur, 1 milyon terk edilmiş çocuk var, öyle bölgeler vardır ki 100 çocuktan 70'inin babası bilinmez, her 10 çocuktan 4 tanesi ölür. Brezilya'da ise çocukların yüzde 43'ü açlıktan ölür, her yıl 300 bin çocuğa karşılık gelir bu. Yani Hiroşima ve Nagazaki'de ölenlerden fazlası Latin dünyasında her yıl kötü beslenmeden ölür.

Latin Amerika'da nüfusun yarısı olan 110 milyon insanın yıllık geliri 120 dolara ulaşmaz, ayda 10 dolar, günde 30 sent.

Buenos Aires'te 7 milyon insan yaşar, 1 milyonu yabancıdır, İspanyolca konuşulan en büyük Latin kentidir, küçük burjuva-

larıyla ünlüdür, tedirgindirler, ağlaktırlar, sümüklüdürler, onlar için ülke katlanılmaz ama değiştirilemez, değişim gerekli ama olanaksızdır. Statü ve boş hayaller peşindedirler, en son Avrupa modasını takip ederler, eğitici nutuklara açtırlar, psikanalistlere düşkündürler, ahlakçı pembe dizilerle oyalanırlar, *Fırınların Saati* bunları anlatıyor.

Ulusal kıyafetler içindeki düşmanın manevra yapmak için hareket etme olanağı daha fazladır, içte işbirlikçi olmadan yeni sömürgeci siyaset olamazdı. Ülkelerindeki tarımsal oligarşi ve sanayi burjuvazisinin desteği olmasaydı ve askerler emperyalistlerin aracısı olmasaydı, yeni sömürgecilik olmazdı, kurdukları sistemin hiçbir inandırıcılığı ve meşruiyeti yoktur.

Eksik olan zor harcıyla doldurulur, bu nedenle yüzbinlerce insanı kaybediyor kıta, açlıktan ölenlerin bolluğu, eceli gelmeden iktidarın öldürdükleri o kadar fazla ki nüfus genel olarak seyrek kalıyor ve hemen hemen artmıyor. Kıtada milyonlarca insan yakın geçmişe kadar vatandaşlık haklarından mahrumdu, Venezüella'da Chavez'in yaptığı büyük yeniliklerden birisi halkı vatandaş yapmak ve halkın taleplerini siyasal hedefler haline getirmekti, ciddi sayıda insan ilk kez onunla nüfus cüzdanı aldı, Chavez'in partisi halka düzenli olarak anayasa dersleri veriyordu, ilginç değil mi? Halka düzenli olarak haklarını öğretmek büyük bir yenilikti ve bu, sonuçta onu başkanlık sarayına taşıdı.

Kıtanın en uzak köşeleri her dinden misyonerlerle doludur, üniversite, sendika, entelektüel, sanatçı… hepsine burs verilir ve halkına yabancılaştırılır, nüfuz etmek istiyorlar çünkü ulusal bilinci kırmak ve tahakkümü kolaylaştırmak istiyorlar. Yükümlülükleri halklarına karşı değil, Yankilere karşıdır, öyle ki burada seçimler de çoğunlukla hilelidir, Arjantin'de 1968'e kadar kurulan 20 hükümetten 17'si hileli seçimlerle ya da askerî darbelerle kurulmuştur. Bağımlı bir ülkenin halkı emperyalistler için parçalanmış, azgelişmiş, aşağı mertebede bir halk olarak görülür, alenen sömürülen bir ülkede ırkçılık biçimleri de açıkça

görülür. Bağımlı yeni sömürgelerde ayrımcılık çok bariz yapılmaz ama bunun için halkın büyük bölümü vatandaşlık haklarından yararlanmamalıdır. Arjantin oligarşisi tarih boyunca bunların tek sorumlusudur, elbette işbirliği yaptıkları Yankilerle birlikte.

Emperyalizm Latin Amerika'ya yatırdığı her dolara karşılık dört dolar kazanır. Arjantinliler aynı malı almak için her gün daha fazla ihracat yaparlar, daha azını kazanmak içinse daha çok çalışırlar, sarmal böyle kurulmuş. 70 milyon insan, Latinlerin üçte biri okuma yazma bilmez, cehalet ve eğitimin sömürgeleştirilmesi el ele gider. İdeolojik olarak Latinlere nüfuz edemezler, ama buna ihtiyaç da duymazlar, yarı sömürge ülkelerde kültürel yozlaşma çok etkili olur, halk içindeki birlik ve ulusallık fikrinin yıkılmasına hizmet ederler. Bağımlılığı kurumsallaştırır, normal gibi gösterir, bu şiddetin en büyük hedefi halkın bunu fark etmemesidir. Böylece sömürgeci eğitim, sömürge polisinden daha etkili hale gelir. Üniversite siyasi iktidarın bir organı, sisteme bağlı bilinçler yaratmaya mahkûm, akademik özgürlük masalı altında teslim oluşu meşrulaştıran ideolojiler yürürlüğe kondu, halkla ilişkisi olmayan bir entelektüel tabaka yaratıldı, bunların büyük çoğunluğu halka yabancıdır. Bizim gibi ülkelerde sanat/kültür ödülleri bile ithal edilir, bizimkiler etkisiz ve fiyakasızdır.

Fırınların Saati neler anlatır?

Film 3 bölümden oluşur, ilki 95, ikincisi 120, üçüncüsü 50 dakikadır. Gösterim süreçlerinde her bölümden sonra filme ara verilir ve tartışma yapılır, bu şekilde yalnızca Arjantin değil, bütün Latin Amerika'da film gösterilmiş ve tartışılmıştır.

Esas olarak *Fırınların Saati* filmini bir durum saptaması ve beyin fırtınası olarak görmek mümkündür, gerçekten kıta hakkındaki olgular titizlikle toplanmış, devrimcilerle ve en önemlisi de sürgündeki lider Perón'la Brezilya'da bir söyleşi yapılmıştır, amaç bir eylem stratejisi oluşturmaktır. Filmin bütün bölümle-

rini anlatmak bir yazı boyutunu aşar, çünkü zaten film uzun bir makale gibidir, onun yerine filmde anlatılanlardan türetilmiş büyük toplumsal olguları deşmek çok daha iyi olacaktır.

***Arjantin, 1945-55 demokrasinin on yılı*:** İlk kez bütün dış borç tamamıyla ödendi, emperyalizmle başka hiçbir kredi anlaşması imzalanmadı. Dış ticaret merkezileştirildi, sanayi koruma altına alındı. Yüksek maaşlar, tam istihdam, merkez bankası, demir yolları, gaz, telefon, kamu hizmetleri, banka kredileri devletleştirildi. Kadınlar ilk kez oy kullandı, merkezî işçi sendikası ve her sanayi için ayrı sendikalar kuruldu. On yıl içinde yüzyıl içinde açılandan daha fazla okul açıldı.

Perón'un seçim başarısı göz kamaştırıcıydı, gittikçe oy oranını artırdı ve son yılında bu yüzde 70'lere kadar yükseldi. Anti-emperyalist tavrı ve ülkenin diğer Latin ülkelerine iyi örnek olmasını ABD büyük suç olarak gördü ve ona karşı darbeyi yaptılar, Arjantin'deki darbenin hiçbir kitle desteği yoktu ve ülke içinde planlanmadı. Perón darbenin neler yapabileceğini ve darbeye nasıl karşı koyabileceğini kestiremedi, politikasızlık en büyük hatası oldu. Nihayetinde ise sürgüne Brezilya'ya gönderildi, bu yönden hatası çok kritikti ve Arjantin gelecekteki Latin Amerika darbelerinin yapılmasında ABD ve ona bağlı generaller için bir laboratuvar işlevi gördü. 18 yıl sonra çok farklı bir şekilde Şili'de Allende'ye karşı bir darbe daha yapılacaktı. İşin ilginç yanı ona karşı darbe Perón başarısız olduğu için değil başarılı olduğu için yapılmıştı, dahası kötü örnek olduğu için değil iyi örnek olduğu için yapılmıştı. İyi örnek olması ABD için affedilemez bir suç olarak görüldü. Öylesine açık bir paradokstu ki düpedüz insanlık onuru çiğnenerek darbe yapılmıştı, nihayetinde ise yüz binden fazla kişi iktidar tarafından öldürüldü, demokrasi değil insan olmak askıya alınmıştı.

Darbeyi yapanların sistematik olarak çalıştıkları ve bu süreçte ABD'de Arjantin üzerine özel bir çalışma yapıldığı anlaşıldı:

Uygulanacak şiddeti sistem planlamıştı, Perón'un aksine onlar hiç tereddüt etmediler. Meclis dağıtıldı, Perónculuk, Peróncu amblemleri kullanmak, harekete ait işaretleri sembolleri ibraz emek, yayınlamak, sergilemek yasaklandı, bir tarih unutturulmalıydı. Tarihin on yılının anısı, halkın zihninden silinmeye kalkışıldı. 150 bin sendikacı militanın özlük hakları ellerinden alındı. On binlercesi tutuklandı. Birçoğu Patagonya'daki hapishanelere kapatıldı.

Ordu ve sivil "goril" birlikleri sendikalara saldırdı. 4 bin öğretim görevlisi yasal gerekçe olmadan işten çıkarıldı. Raul Prebisch, serbest piyasaya dayalı yeni bir ekonomik plan sundu, borçsuz ülke Arjantin yeniden borçlandırılmaya başlandı, Perón, devrildiğinde dış borç yoktu, fakat on yıl sonra altı milyar dolara ulaşacaktı. Ülkenin ekonomi politikasını IMF yönetmeye başladı. Ekonominin özelleştirilmesine başlandı, işçinin, ailenin, yaşlıların, eğitimin ve kültürün güvencesi olan 1949 Anayasası lağvedildi, "Şiddet Dolu On yıl" başlıyordu.

2 Eylül 1968'de sürgünde olduğu Brezilya'da Perón'la bir röportaj yapıldı film için:

> – *"General, 13 yıl geçti, hükümetinizin devrilmesinden sonra ortaya çıkan olaylarla ilgili olarak nasıl bir özeleştiriniz olacaktır?"*
>
> – "Evet, bu soru çok soruldu bana, zaman zaman kendim de sordum. Kuşkusuz, Arjantinli seçmenlerin üçte ikisinin oylarını alarak hükümet kuran bir hareket gerçekleştirdik. Bu sonradan seçmenlerin yaklaşık yüzde 70'ine ulaştı. Biz savunduğumuz devrimci reformları, kansız bir devrim aracılığıyla gerçekleştirmeye adamıştık kendimizi.
>
> Bu yüzden, ilk yıkıcı şiddet hareketleri gerçekleştiğinde özellikle de generaller tarafından gerçekleştirildiğinde, onları adalete teslim etmek zorundaydık. Adalet de onları hapse mahkûm etti. Kuşkusuz şiddete şiddetle karşılık verseydik onları vurmak zorunda kalacaktık ki bu da belki hepsine bir son verecekti. Böylece 16 Eylül 1955'e geldik, bazı generaller birliklerinin başında ayağa kalkmışlardı. Onları gayet güzel ezebilirdik. Baş-

> kanlık ofisinde danışmanlarımla yaptığım bir toplantıyı anımsıyorum. Askerî sekreterim olan General Sosa Molina bana dedi ki "Perón'un yerinde olsaydım dövüşürdüm." Ben de ona "Sosa Molina'nın yerinde olsaydım, ben de dövüşürdüm" dedim. Ama omuzlarımda çok ciddi bir sorumluluk vardı, bunu o sırada bütün yetkimi kullanarak savunmalıydım. Neyse hiçbir şey yapmamaya karar verdim. Ülkede ulusun üstünde hiçbir şeyin olmadığını düşündüm ve dokuz yıldır gerçekleştirdiğimiz her şeyi yağmalayacak olan olası bir şiddet karşısında teslimiyet tercih edilebilir bir şeydi. Cumhuriyeti bir iç savaşa, kanlı bir çatışmaya sürüklemek istemedim. Böylece, geriye istediklerini yapmalarına izin vermekten başka yapacak bir şey kalmadı. Adaletçilik, doğru bir şey idiyse geri dönecekti. Yanlış bir şey idiyse de, geri dönmemesi belki daha iyi olacaktı.
>
> O zamandan bu yana neredeyse 13 yıl geçti. Elbette, geçen zamanla düşüncelerim de değişti. Bugün, ciddi bir hata yaptığımı düşünüyorum. Bütün isyancı generalleri, ihanet içindeki şefleri, memurları kurşuna dizerek bir seferberlik başlatmalıydım ve bu isyanı, bizi nasıl bir şiddetle devirmek istiyorlarsa aynı şiddetle bastırmalıydım. Şu an bunu yapmak zorunda olsam, yapardım, çünkü bugün o sıralar bilmediğim şeyleri biliyorum. Bu insanlar ülkeye yapılabilecek en büyük kötülüğü yapacaklardı. Böylesine vatan düşmanı Arjantinliler olabileceğini, ülkeyi istedikleri yere götürebileceklerini asla düşünmedim. Bu yüzden, şimdi 13 yıl sonra, düşmanı yok etmeliydim diye düşünüyorum."

"Entelektüel kesimlerde ulusalcı düşünce yavaşça güçleniyordu. Arjantinli entelektüellerin, özellikle de solcu olanların bugüne dek oynadığı rol bence güncel durum açısından hayati önemdedir." Filmdeki tezlerden birisi bu, bir diğer yazarın buna karşı tezi okunur ve seyircilerle tartışılır, Franco Moni, (yazar, gazeteci):

> Bana pek öyle gelmiyor, en azından vereceğim cevap açısından. Dosta hançer saplayan biri gibi görünmek istemem ama bence Arjantinli solcu entelektüel, en azından şu ana kadar hiçbir şey yapmamıştır.

Daha açık konuşayım, tutarlı bir sol tutum, bariz bir devrimci rol sergilememiştir. Yani, Arjantinli solcu entelektüel şimdiye kadar parlak ve şık bir yumuşatıcı fitil olmaktan öteye gitmemiştir. Sistemin oyununa doğrudan katılmıştır. Sistem, Arjantinli solcu entelektüeli yiyip yutmuştur. Basit bir şema kurabiliriz hemen. Neden kurtuluşa hizmet etmemiştir? Çünkü biz hâlâ bununla uğraşıyoruz. Yani, Arjantin halkının en parlak dönemini neden görmezlikten gelmiştir? Çünkü Arjantinli solcu entelektüel, özünde, Peróncu sürecin tamamen kıyısında kalmıştır. Hep, eski Avrupa fikirleriyle gelmiştir. Temiz eller, kirli eller fikriyle gelmiştir. Bence, şu eski vicdan meselesini halletme zamanı geldi artık. Şu bağnazlık ve Oidipus kompleksi meselesini. Arjantinli solcu entelektüel, bu meseleleri Avrupa kültürünün unsurlarıyla çözmeye çalıştığı sürece, resmî kültürümüzün, liberal eğitimimizin kılavuzluğu altında, hiçbir şeye hizmet edemeyeceği apaçıktır. Bence bu mesele çok önemli. En başta, bence Arjantin sürecinde solcuların entelektüel işlevi sadece devrimci bir konumdan yoksun olmakla kalmayıp gerici bir konumu üstlenmek olmuştur. Nesnel olarak karşı-devrimci bir işlevi yerine getirmektedir, sınıf ve toplum açısından tam bir bilinçlilik ve kötü niyetle. Bu işçi sınıfıyla özellikle de Peróncu olanlarla çatışmak demektir. Bu sadece psikolojik düzeyde değil eylem temelinde, entelektüel eylem temelinde de gerçekleşir, bir kez daha kitlelerle bağlantı kurar, fakat şimdiye kadar yerine getirdiği karşı-devrimci işlevi artık sürdürmemektedir. Şimdi, solun kabul ettiğimiz entelektüel başarısızlığı karşısında bunun aslında entelektüelin devrimci süreç içindeki pratik eylemi olduğunu görüyoruz. Bence, Arjantin'deki tek devrimci güç, Ulusal Peróncu Harekettir. Şu ana kadar, entelektüelin kitle hareketi dışında nasıl bir eylem yapabileceğinin yanıtını bulamadım. Bence bu mütevazı bir görev olmalıydı, okullu, seçkin bir öncünün yol göstermesinden çok, işçilere ne verebileceği, onlardan ne alabileceği kitlelerin deneyimlerinin, gereksinimlerinin doğrultusunda önderlik edebilecek bir ideoloji oluşturmak olabilirdi. Kitle hareketinin dışında bir entelektüel pratiği göremedim ben. Bence gerçek solcu entelektüelin, tırnak içinde solcunun değil, görevi Peróncu olmaktı ve bu görevi kitlelerin Peróncu hareketi içinde yerine getirmekti.

Latin Amerika'yı okumak için en kritik sözlerden birisi buradaki "Oidipus kompleksi meselesi" olarak adlandırılan paradoksal durumdur, nasıl anlatmalı?

Latin Aydını ya da Oidipus Kompleksi: bir kıta aydınının fasit dairesi...[3]

Azgelişmiş ülkelere Batılı literatürde bir zamanlar geleneksel toplumlar deniyordu, nedeni ise modernizasyonu yaşamamaları idi, modernizasyon ise hem toplumun rasyonelleşmesi hem de toplumsal rollerin üretimde aldıkları yere göre belirlenmesi idi. Geleneksel toplumlarda, –İskenderiye, Buenos Aires ya da Kalküta ve Dakar'da– kolonyalizm altında ortaya çıkan elitler kendi Batılılaşma serüvenlerinde tarihsel olarak biriciktirler. Bu elit sınıf kendi güçlerini ve iktidarlarını ne başlangıçtaki refahlarına (ki gerçekte refah içinde yüzerler, örneğin Hüsnü Mübarek'in serveti) ne de üretimde doğrudan yer almalarına borçludurlar. Hatta üretim araçlarına sahip olmaları bile zorunlu değildir, hem toprak sahibi olan sınıfların hem de yeni ortaya çıkan bir işadamı sınıfının çatışan çıkarlarına aracılık etme rolünü üstlenirler, fakat kendi konumunu bunların her birine borçlu değildir. Ki çoğu durumda aile bağları bu elit yönetici kesimi, söz konusu her iki sınıftan birine ya da ikisine birden bağlayabilir. Üçüncü Dünya'daki elit sınıfın rolü teknolojik olarak karmaşık Batılı toplumlarla ticari, siyasi ve teknik ilişkiler yoluyla, Batılı toplumları hammadde ve iktisadi düzeyde destekleyen insanlığın büyük çoğunluğuna eklemleyen kanal işlevi görerek bu ilişkilerin oluşturulmasını, korunmasını sağlayan bir sınıftır. Bu elit sınıf öyle bir katmandır ki bunların aracılığıyla aynı zamanda Batılı uygarlığın ideolojisi, ahlaki ve felsefi gelenekleri transfer edilebilmektedir, elbette her zaman yüzeysel olarak, elbette akış tek yönlüdür.

---

3 Aşağıdaki açıklama Roy Armes'ın *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* (Doruk Yayınları) kitabının "Kültür ve Ulusal Kimlik" (s. 111-130) başlıklı ikinci bölümünden esinlenilerek ve kimi yerlerde alıntı yapılarak yazılmıştır.

Bu elit sınıf, milliyetçiliği kendilerine uyarlamıştır ve kolonyalizme karşıymış gibi görünür, özellikle de bağımsızlık öncesinde, Batılı siyasal formları almıştır. Gerçekte ise yabancıların iktisadi ve ideolojik egemenliği çerçevesinde siyasal bağımsızlık için bir arayıştır. Ulus kavramı ise kolonyal devletin bölgesel çıkarları, sınırları ve onların çıkarları üzerinden tanımlanmıştır, ulusun sınırları, toplumsal veya kültürel gruplandırmaların dökümüne ve hesaplanmasına dayanmaz, bu nedenle bu ülkelerin tarihinde müstemleke tartışmaları vardır ve bir seçenek olarak görülür, bunun üzerinden saflaşmalar da yaşanır. Ulusalcılar geleneksel toplum biçimini yeniden canlandırmanın yollarını aramaz ya da etnik kimlik terimleriyle bağımsızlık hareketi için kitlesel desteği harekete geçirmeye çalışmaz –sömürgeciler tarafından bu eğilim "kabilecilik" olarak tanımlanır ve karalanır, zaten tarih içinde geriye doğru bir yolculuk ilanihaye tutması imkânsız bir aşıdır.

Elit sınıfın hırsı modern bir devlet yaratmaktır, bunun için Batı'dan ödünç alınmış siyasal partiler, seçimler ve demokrasi kavramlarını kullanırlar. Bu modern ulusalcılık Batı'dan türetilen diğer toplumsal ve kültürel biçimler gibi aynı dinamizmi gösterir, ama geliştirici ve ilerletici bir kuvvet olarak elitlerin kaçınılmaz biçimde sınırlı olmalarına çare olacak hiçbir şey yapamaz. İlk önce, kolonyal devlet, yönetilenler ve yönetenler arasında aşılmaz bir uçurum üzerine kurulduğu için, elit sınıf kolonyal devletin mekanizmasını üstüne alır, elitler kendilerini ulusalcı yönelimlerini halka amaç olarak gösterir, ama aynı zamanda halka hizmet etmekten uzaklaşırlar, giderek halktan ayrışırlar. Böylesi bir devlet halkı geliştirmek için değil, aksine onları kontrol altında tutmak için tasarlanmış gibidir. Halka gerçek iktidarı vermek ya da onları doğrudan temsil etmek için oluşan her hareket ya da siyasi parti elit sınıfın kendi konumlarını borçlu oldukları sınıfsal yapıyı zayıflatır. Elit sınıfın hükümetinin yapılanmasında nihai güç azgelişmiş devletin kendi

içinde yatmaz, aksine emperyalist ülkenin ellerindedir ipler. Sömürgecilik sonrası devleti kontrol etmek için gelen yeni elit sınıf yalnızca yabancıların iktisadi egemenliği altında geniş bir bağlamda işleyebilir, şimdi bu yabancı egemenliğinin yerel bir ajansı gibi işlev görmektedir.

Bu durum dış yardım etiketi altında sunulur, ekonomi güya takviye edilmektedir. Emperyalist ülkelerin Üçüncü Dünya'dan yıllık olarak elde ettikleri gelir onlara yardım başlığı altında verilenden çok daha fazla olduğundan dış yardımlar kozmetik bir aygıttan daha fazla bir şey ifade etmez. Pierre Jale'nin uygun bir şekilde söylediği gibi "Üçüncü Dünya'ya yardım eden emperyalist ülkeler değildir, tam tersine onlar emperyalizme maddi yardımda bulunur." Üstelik eğer dış yardımlar ile sömürü arasında denge bulunsaydı bile, ortaya çıkan sonuç yine çok yıkıcı olurdu, çünkü Üçüncü Dünya'nın üretken olduğu alanlardan, örneğin tarımsal alanlar ve madencilik gibi, paranın alınıp ülkenin iktisadi yaşamında gerek duymadığı ve her zaman çürümeye davetiye çıkaran "modernizasyon" adındaki prestijli ve içi boş projelere Batılılaşmış elit tarafından kullanılan "yardım" biçiminde geri dönmektedir. "Tropikal Afrika'da yabancı yardımının toplumsal ve politik kullanımı onu bir çürüme aygıtına dönüştürür, özünde de neo-kolonyalist mirasın bir parçasıdır. Gerçekte Batı kapitalizminin kendi çıkarlarına sıkı sıkıya bağlı olan bir liderlik grubuna yapılan yardım, onların köleliğini pekiştirmeyi amaçlar." (Gerard Chailand) Latin Amerika'daki müşteri diktatörlere ABD'nin büyük cömertliklerle dağıttığı askerî yardımlar çok daha korkunç sonuçlar doğurur, zaten ABD bu yardımları yapmak için bizzat kendi yasalarını açıkça çiğner. Yardımdan öte siyasal bağımlılığı artıran, iktisadi olarak aşırı sömüren sonuçlar doğurur.

Elit sınıfın iktidara gelmesi ve bu ülkelerdeki bağımsızlık mücadeleleri büyük çatışmalar ve direnişlerden sonra ortaya çıkmaz, yumuşak bir geçişle yaşanır, yeni durum ekonomik ve siyasi ola-

rak emperyalizm için çok daha elverişlidir. Batılı eğitim almış elit kesim kolonyalizmden bağımsızlık düşüncesiyle yola çıkarak kendilerini tanımlar ve gerçekte ise kapitalist dünya sistemiyle işbirliği içindedirler. Bütün Üçüncü Dünya ülkelerinde devlet temel malzemedir, süreçler içinde asal belirleyendir: Toplumsal değişim için yalnızca potansiyel bir kuvvettir, aynı zamanda sömürücü bir sınıf olarak "dondurulmuştur", çünkü onun şu an var olan durumu kârın kaynağı olmasıyla sınırlıdır, ona emredenlere güç ve iktidar bahşeder.

Dış borçlar ve elit sınıfın işlevi & emperyalizm ve IMF

Dış borçlar ülkenin kalkınması ya da halkın ihtiyaçları için kullanılmaz, sanayi atılımları için hiç kullanılmaz, aksine elit sınıf tarafından ya büyük patronların batakları ya da toprak sahibi sınıfın ihtiyaçları için kullanılır, oysa borçları ödemek halka düşer. Emperyalizm açısından ise durum çok daha ahlaka mugayirdir:

Kapitalizmde birine borç verirseniz, o borcu geri alma riskini de üstlenirsiniz, risk sizin pazarlık yapmanızı da kolaylaştırır. Ama Üçüncü Dünya'ya borç meselesinde ister Dünya Bankası isterse IMF olsun, emperyalizmin askerî gücünü arkasına alır ve borcun riskinden kurtulur, azgelişmiş ülkedeki halktan aşırı faizli borcu geri almak o ülkenin elit sınıfının işidir, bu da aşırı vergiler ve sosyal güvenliğin yıpratılması anlamına gelir. Borç kriz içindeki bir ülkeyi kurtarmak için değil, o ülkenin egemen sınıflarını ayakta tutmak ve baskıyla da olsa iktidarını devam ettirebilmesi için verilir, bu ülkeler aynı zamanda silah tüccarlarının da iştahını kabartan ülkelerdir. Örneğin Osmanlı padişahlarının hiçbir işe yaramayan donanmayı dış borç ile kurması ve sonrasında donanmanın yanması gibi, yine dış borç ile saray yaptırılması gibi.

Dünya genelinde büyük kitlesel göçler vardır, kimi ülkelerde nüfusun çok büyük bölümünü oluştururlar, bu ülkelerde yerleşik

hale gelirler ve ulusal kurtuluş mücadelesi içinde yer alanları da vardır. Örneğin Latin Amerika ülkeleri bunun tipik örneğini oluşturur, peki bu ülkelerde elit kesim ve emperyalizm arasındaki ilişkiye bu gerilim nasıl yansır? Göçmenler büyük oranda elit sınıfı oluşturur, öyle ki Bolivya'da Morales ilk seçilen yerli lider olarak kıta tarihindeki bir ilkti, aynı şekilde Chavez de köklerinde direnişçi olan ilk başkandı.

Oidipus kompleksinin kültürel yüzü...

Afrika, Asya ve Latin Amerika'nın sanatsal entelijansiyası belirli bir yoğunluk derecesinde Batılılaşma ile geleneksel kuvvetler arasındaki gerilimi açıkça gösterir. Sanatçılar yönetici elit sınıfın siyasal ve toplumsal politikalarına karşı muhalefet etmeye yönlendirilebilseler bile, elit kesimin bir parçası olmayı bırakamazlar, ya paylaştıkları kökenleri yüzünden ya da kazandıkları sosyal statüleri yüzünden bu konumları iki arada bir derede sürüp gider. Hükmedenler ile yönetilenler arasındaki uçuruma bakıldığında, kültürle ilgilenenler ister siyasetçi, entelektüel, organizasyoncu ve yöneticiler olsun, isterse yazarlar, sinemacılar, sanatçılar olsun, kaçınılmaz olarak kültür adamları iktidara daha yakın olacaktır. Post-kolonyal bir toplumda nihayetinde kültür yalnızca eğer kendi dar sınıf çıkarlarına karşı çalışabilen ve çalışmanın bedelini göze alabilen bireylerin ürünü olabilirse geçerlilik kazanır. Bu insanlar ise büyük oranda azınlıkta kalacak ve istisnai olacaklardır. Yılmaz Güney dünya genelinde bu tip sanatçılar için bir sembol haline gelmiştir.

Üçüncü Dünyalı sanatçının konumu belirsizdir ve Batı'ya yabancıdır, kendi eğitimlerinin bir sonucu olarak yönetici elitin üyelerine ait olsalar da sık sık çelişkiye düşerler ya da çatışırlar. En basitinden sanatsal dilleri ve kullandıkları edebî dil ile halktan aynı ölçüde kopmuşlardır. 1965 yılında Dakar'da "negro sanatları" başlıklı ilk festivalde Osman Sembene şunları söylemişi: "Yazar olan biz hepimiz aynı zamanda kendi köklerini belirli bir

dereceye kadar kaybetmiş insanlarız." Bir yönetmen, radyocu ya da televizyoncu Batılıların teknolojisini ve onların geliştirdiği dili kullanır, bir yazar ise ya önceki sömürgecinin ya da gelişmiş Batılı edebiyatın diline öykünerek yazar, bu dil de içinde yaşadığı toplumun yalnızca küçük bir azınlığı okuryazardır ya da zaten okumaz. Her iki durumda da o, yabancı bir kaynaktan türetilmiş formel yapıları çoğunlukla kullanmak zorundadır, çünkü ister yazılı kültür, ister filmsel anlatı, isterse televizyon belgeseli olsun, form ithal edilmiştir ve kültürel bir form olarak halka dışsal kalmaya devam eder.

Sömürgeleştirmenin etkilerinden birisi sömürgeleştirilenin kültürünün ortadan kaldırılması, köklerinin kurutulmasıdır.

> Genellikle kültür içinde karşıtının tohumlarını bulmaktayız, bu da özgürlük hareketinin gelişmesinin ve yapılanmasının öncülüğünü yapar. Ulusal kurtuluş zorunlu olarak bir kültürel edimdir, çünkü yabancıların egemenliğinden kendilerini özgürleştiren bir halk kendisini ezenden ve diğer kültürlerden pozitif olarak beslenip büyümesinin kendisine katabileceklerinin önemini azımsamadan ve komplekslere bürünmeden kendi yolunda ilerlerse ancak kültürel olarak özgürleşebilir. Kendi öz kültürünün patikalarına doğru geri döner, bu yollarda kendi kültürü kendi ortamının yaşanan gerçekliğiyle beslenmiştir, böylelikle yabancı kültüre karşı boyun eğmez ve zararlı etkilerden korunur, dahası bunları yadsıyabilir ya da aşabilir. (Amilcar Cabral)

Bu sürecin üzerine Üçüncü Dünya'da yazılan en önemli çalışma Frantz Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* adlı kitabında yer alan "Ulusal Kültür Üzerine" adlı çalışmadır. Özünde sömürgeleştiren gücün kültürüne yönelik bir ilgi ve kaygının olduğu birinci dönem, geleneksel kültürün idealleştirilmiş bir görünümüne geri dönüşün olduğu ikincisi, otantik ve sahici bir yolla halkın mücadelesiyle bunları birleştiren bir üçüncü aşama olmak üzere, Fanon üç farklı aşama tarif etmektedir:

> İlk aşamada, yerli entelektüel işgal eden gücün kültürüyle asimile edildiğinin kanıtlarına ulaşır ve bunları ifade eder. Onun yazıları sömürgeci ülkedekiyle içinde yaşadığı toplumun zıt rakamlarının bir bir nasıl ayrıştığına karşılık gelir. Üçüncü Dünyalı aydının esini Avrupa kökenlidir ve sömürgeci ülkedeki literatür ile belirli eğilimler içinde bağlantılarını kolaylıkla kurabiliriz. Bu dönem niteliksiz asimilasyon dönemidir.

Fanon'un ikinci aşamasında, yerli sanatçı ya da entelektüel; terk edilmiş, bırakılmış, vazgeçilmiş geleneksel kültürüyle kendi bağlarını yeniden inşa etmek için çabalayan birisidir:

> İkinci aşamada yerliyi rahatsız edilmiş, durduğu yerde duramayan biri olarak görürüz; ne olduğunu ve kim olduğunu hatırlamaya karar verir… Fakat yerlimiz artık kendi halkının bir parçası değildir, çünkü kendi halkıyla yalnızca dışsal ilişkileri vardır, yalnızca onların yaşamını anıştırmaktan ve hatırlamaktan mutludur. Kendi çocukluğunda halkının içinde yaşadığı günleri hatırlar, geçmişteki olup bitenler kendi belleğinin derinliklerinden dışarıya getirilecek, orada serpilip büyüyecektir; eski efsaneler ödünç alınmış estetizmin ışığında ve başka bir gökyüzünün altındakilerle keşfedilen dünyanın kavramlarının ışığında yeniden yorumlanacaktır.

Fanon'un üçüncü aşamasında aydın ya da sanatçının "er meydanına çıktığı, dövüş aşaması" olarak adlandırdığı süreç başlar:

> Yerli, halk içinde ve halkla birlikte kendisini kaybetmeyi denedikten sonra tam tersine halkını sarsacaktır. Kendi saygınlığı içinde onurlu bir yer olan halkın içinde bulunduğu uyuşukluğa uyum göstermek yerine yüzünü halkın uyandırıcısı ve sarsıcısı olma misyonuna döner. Bundan dolayı bir dövüş-kavga edebiyatı, devrimci bir edebiyat ve ulusal bir edebiyat ortaya çıkacaktır.
>
> Bir halkın tarihi bu tarihin yeniden kullanılabilmesi için geçmişi yeniden keşfetmelidir… Geçmiş eğer bugün anlamlı olacaksa yalnızca derin derin düşünmenin bir nesnesi olmamalı. Çünkü eğer geçmiş "dondurulmuş bir gerçeklik" olarak görü-

> lürse ya bugünü hareketsizleştirir ya da bugüne baskın çıkarılır, öteki durumda ise bugünün kaygılarına ve ilgilendiği alanlara karşı konu dışı, geçersiz olarak görülerek gözden düşürülür. Somut bir tarihsel gerçeklik olarak geçmiş, açıklanmış ve gün ışığına çıkarılmış toplam gerçeklik sürecinin bütünleyici bir parçası olarak görülmek zorundadır. (Filipinli tarihçi Renato Constantino)
>
> Ulusal kültür insanların çabalarıyla inşa edilen tüm bir vücut gibidir, söz konusu insanların kendilerini yaratma süreçlerindeki eylemi yüceltmek, meşrulaştırmak ve betimlemek için düşünceler düzeyinde yaratılır ve kendi varlığını korur, süreklileştirir. Azgelişmiş ülkelerdeki ulusal kültür bundan dolayı bu ülkelerdeki taşıyıcı halka olan özgürlük için verilen mücadelenin tam da yüreğinde kendi özgün yerini bulur. (Frantz Fanon)
>
> Avrupa köleler ve canavarlar yaratarak insan olabiliyorsa bizim için bir hümanizmden daha tutarlı bir şey yoktur. (Sartre)
>
> Öyleyse yoldaşlar, Avrupa'dan esinlenilen devletler, kurumlar ve toplumlar yaratarak Avrupa'yı ödüllendirmeyelim. İnsanlık, müstehcen bir karikatürden başka bir şeye benzemeyecek olan bu taklitçilikten daha başka bir şey bekliyor bizden. İcat etmeli, yeni şeyler keşfetmeliyiz. (Frantz Fanon)

Hegel der ki "*bir çocuğun oyuncaklarına yapacağı en iyi şey, onları kırmaktır.*" Ama bir insanın çocukluğundan beri yabancılaşarak içselleştirdiği değerleri kırmak kolay bir iş değildir. Kendisini dayatmak için yeni sömürgeciliğin bağımsız halkı aşağılık olduklarına ikna etmesi gerekir. Er ya da geç, aşağılık insan, "İ"si büyük İnsanı tanıyacaktır. Bu tanıma, onun savunmasını bertaraf edecektir. Eğer gerçekten insan olacaksan der zalim, benim gibi olmak zorundasın, benimle aynı dili konuşmalısın, kim olduğunu inkâr etmelisin, benim içimde kendine yabancılaşmalısın. Yeni sömürgeleştirilmiş insan, entelektüel, sanatçı, sadece metropollerin onayıyla, bir kıymete sahip olabilir. Avrupa kültürünün ataerkilliği, sömürgeci güçlerin derin ırkçılığını gözlerden gizler. Daha 17. yüzyılda Cizvit misyonerler

yerlilerin Avrupalı eserleri taklit etmedeki becerilerini ilan ettiler. Taklitçi, tercüman, olsa olsa iyi bir seyirci yani. Elbette yeni sömürgeleştirilmiş entelektüellik her zaman yaratıcı yeteneğini üstlenmemesi için baskıya maruz kalacaktır. Kendisininkini kurmak için başka kültürlerin en iyi değerlerini özümseyip dönüştüreceği yerde, kendi araştırma ve icat etme gücünden feragat eder.

Latin aydını olgusal gerçeklerin altında kalmıştır

Latin Amerika halkları mahkûm halklardır. Yeni sömürgecilik, hayatı veya ölümü seçmelerine izin vermez. Hayat ve ölüm gündelik şiddetle damgalanmıştır. Budur bizim savaşımız: "*Açlık, tedavi edilebilir hastalıklar prematüre doğum, yaşlılık nedeniyle bugün Latin Amerika'da dakikada dört kişi ölmektedir. Bu, günde 5.500, yılda iki milyon kişi demektir. 15 yılda I. Dünya Savaşı'ndakinden iki kat insanın ölümü anlamına gelir bu sayılar.*" Proletarya, grevlerle, işgallerle, açlık yürüyüşleriyle bu son aşamada en savaşkan mücadelelere yön verdi. Perónculuğun 1955 yılındaki darbeden on yıl sonra 1965 seçimlerindeki zaferi, sistemi bir kez daha sarstı. Başka bir Peróncu zaferin önüne geçmek için ordu 1967'de erken davranmaya karar verdi, darbe içinde bir darbe daha yaptı. Bir güç olgusu olma halinden, kendi başına bir güç haline dönüştü. Komünist ve Sosyalist partiler, var olmayan burjuva demokratik kurumların korunması talebinde başarılı oldular sadece. Onlar umutlarını Peróncu hareketin yerel yönelimli ordunun sözüm ona ulusalcı kimliği yeniden yeşertmesiyle yeni bir düzen kurulacaktı. Fakat "Arjantin Devrimi" denilen şeyin hedefleri çok geçmeden, halkın önünde açığa çıktı. Siyasi partileri yasaklamakla burjuva partilerinin geniş özgürlüğüne ket vurmak değil, Perónculuğun minimal özgürlüğünün son kırıntılarını da yok etmek amaçlanıyordu, ülke her başını kaldırdığında ve zafer yakın görünürken, yeni bir kukla iktidar kuruluyordu.

Latin Amerika'daki savaş, insanların zihinlerinde sürdürülmektedir. İdeolojik sınırlar, geleneksel sınırların yerini aldı. Kitle iletişim araçları, savaşta kullanılan silahların yerini aldı. Yeni sömürgecilik için kitle iletişim araçları napalmdan daha etkili. Psikologlardan, sosyologlardan, motivasyon analistlerinden, halkla ilişkiler uzmanlarından oluşan bir ordu emek sendikalarını, siyasi örgütleri, öğrenci örgütlerini bölüp, birbirine düşürmeye çalışıyor.

Bir gün sordum,
baba Tanrı nerede?
Bir gün sordum,
baba Tanrı nerede?
Babam bir ciddileşti,
hiç cevap vermedi.
Babam madende öldü,
ta ocağın dibinde.
Madencinin kanı,
patronun altınının rengindedir.
Madencinin kanı,
patronun altınının rengindedir.
Sonra ağabeyime sordum,
Ne bilirsin Tanrı hakkında?
Sonra ağabeyime sordum,
Ne bilirsin Tanrı hakkında?
Ağabeyim indirdi gözlerini,
hiç cevap vermedi.
Ağabeyim çorak dağda yaşar
bilmez çiçekleri.
Ter, sıtma, yılanlar
işte ormancının hayatı.
Ter, sıtma, yılanlar
Kimse kan tükürmemeli

daha iyi yaşasın diye birileri
işte ormancının hayatı.
Sakın kimse sormasın ona
Tanrı nerededir diye.
Öyle mühim bir efendinin
ne işi var onun evinde.
Öyle mühim bir efendinin
ne işi var onun evinde.
Yollarda türkü söylerim,
ne zaman hapse düşsem...
Yollarda türkü söylerim,
ne zaman hapse düşsem...
Benden güzel söyleyen
insanları duyarım.
Tanrı yoksulları esirger mi?
Belki evet, belki hayır.
Ama şu kesin ki yemeğini
patronun sofrasında yer.
Ama şu kesin ki yemeğini
patronun sofrasında yer.
Bir şey varsa dünyada
Tanrıdan da önemli...
kimse kan tükürmemeli
daha iyi yaşasın diye birileri

PEA ALBERTO GRIMALDI PRESENTA



MARLON BRANDO
in
QUEIMADA
GILLO PONTECORVO

CON
EVARISTO MARQUEZ - RENATO SALVATORI
[illegible] BRANCO SOLINAS, GIORGIO ARLORIO - PIERO GHERARDI - ENNIO MORRICONE
TECHNICOLOR

Yıldız Silier

Sömürgeciliğe Karşı *İsyan*

İsyan filmini,[1] altıncı kez izleyişimde bile üzerimdeki etkisi azalmadı. Hâlâ özgürleşme mücadeleleri üzerine izlediğim en etkileyici film. Peki neden? Kesin cevaplar vermekten ve didaktik olmaktan özenle kaçınan ama yeni sorular sormamız için bizi kışkırtan bir film olduğu için galiba. Bir isyan, hangi koşullarda bir devrime dönüşebilir ve dönüşemediğinde neden başarısız olur? Emperyalizm karşıtı mücadeleler, her zaman kapitalizm karşıtı olmak zorunda mıdır? Adaletsizliğe duyulan öfke, nasıl bir psikolojik ve toplumsal süreçten geçerse, serpilerek devrimci bir harekete dönüşebilir? Ya köle-efendi diyalektiği, Hegel'in anlattığı iyimser şekilde kölelerin yeni efendiler olmak istemedikleri ve intikam almak istemedikleri yeni bir topluma yol açmaz da, Fanon'un betimlediği gibi intikam tutkusuyla beslenen bir gerilla savaşına dönüşürse? İktidarın uyguladığı açık ve örtük şiddete tepki olarak ortaya çıkan ezilenlerin şiddetini, evrenselci ahlaki yargılarla eleştirmek ne kadar doğrudur? Karşıt cephelerde savaşan iki liderin arkadaş olması ve birbirini takdir etmesi mümkün müdür? Her zaman düşmanımın düşmanı dostum mudur? Özgürlük verilmez alınır mı, yoksa birisini manipüle ederek bir özgürlük savaşçısına dönüştürmek mümkün müdür?

1 Türkiye'de 1972'de gösterime giren ve sinema yazarlarınca yılın en iyi filmi seçilen *İsyan*, sıkıyönetim tarafından yasaklanarak depoya kaldırıldı. İki sene sonra bazı sahneleri sansürlenerek tekrar vizyona çıktığında, sinema yazarlarınca yeniden yılın en iyi filmi seçildi. (Arpaç 43)

Queimada (Burn)
Yönetmen: Gillo Pontecorvo
Senaryo: Franco Solinas, Giorgio Arlorio
Görüntü: Marcello Gatti, Giuseppe Ruzzolini
Oyuncular: Marlon Brando, Evaristo Marquez, Norman Hill
1969, İtalya-Fransa yapımı, 112 dakika.

Ve bunların hepsinden çok, beni en etkileyen soru: Nereye gideceğini bilmek ama nasıl gideceğini bilmemek, nasıl gideceğini bilip, nereye gideceğini bilmemekten daha mı iyidir? Neye karşı olduğumuzu bilmek, ne istediğimizi bilmeyi gerektirir mi?

İsyan filmi sadece sömürgecilik karşıtı mücadelelerin iniş çıkışlarını betimlemekle kalmıyor, ulusal bağımsızlığın kazanılmasından (yani klasik sömürgeciliğin ve köleliğin yasal olarak bitmesinden) sonra da "serbest ticaret" kisvesiyle süren "yeni" sömürgeciliğin farklı sınıflar üzerindeki etkisini apaçık şekilde gözler önüne seriyor. Yeni "milliyetçi" hükümetin nasıl iktidarsızlaştırılıp kukla hükümet haline getirildiğini, şimdi ücretli işçi olan eski kölelerin yaşam koşullarının hiç düzelmediğini, halkın lümpen kesiminin paralı askerlere dönüştürülerek, kardeşin kardeşi öldürmesinin sağlandığını, artık daha bilinçlenmiş olan devrimci mücadelenin çok daha kanlı yollarla bastırıldığını izliyoruz.

Umut ve yenilgi, bireysel kahramanlıklar ve kolektif mücadele, akıllıca diyaloglar ve tüm halkın davulların coşkusuyla, trans halinde dans ettiği karnaval benzeri kutlamalar iç içe geçiyor film boyunca. Aklımızla filmin sonunu soğukkanlılıkla öngörebilsek de, duygularımız bizi belki de imkânsızın gerçekleşeceğine dair umutlandırıyor. Pontecorvo, filmdeki biçimsel tercihini Brechtçi bir yabancılaştırma efektinden yana değil de, izleyicinin ana karakterle özdeşleşerek duygusal açıdan arınmasına dayalı klasik



William Walker (Marlon Brando) ve Jose Dolores (Evaristo Marquez) filmin bir sahnesinde.

katharsisten yana kullandığını açık ediyor.[2] "Batılı" düşünme şekli (amacı fazla sorgulamadan araçların/tekniklerin geliştirilmesi, yani amaca en uygun yöntemi seçmeye programlanmış araçsal aklını kullanıp, üç adım sonrasını öngören bir satranç oyuncusu gibi davranarak, doğru taktikleri belirlemek ve tarihin gidişatını istediği şekilde değiştirmek) ve "Doğulu" hayat pratiği (halkını korumak için hayatını riske atmak, kendi çıkarı için ötekileri feda etmeyi düşünmemek, "ben" değil "biz" kipinde yaşamak), filmin iki baş kahramanı Sir William Walker (Marlon Brando) ve Jose Dolores (Evaristo Marquez) üzerinden ete kemiğe bürünüyor.

İsyan filmi 1838-1848 yılları arasında, Portekiz sömürgesi Antil adalarından biri olan Queimada'da geçiyor. Tarihsel duruma uygun olması için, senaryoda bu ada İspanya'nın sömürgesi olarak

2 "Bir film biçimsel açıdan gerici olup da içeriksel açıdan ilerici olabilir miydi? *İsyan*'ı böyle değerlendirenler vardı. Gerçekten devrimci bir film yalnızca içerik açısından devrimci olmakla yetinemezdi, biçimsel açıdan da yenilikçi olmalıydı ve klasik konvansiyonlara, kahramanlara dayalı öykü anlatımına sırtını çevirmeliydi. Film solcu olduğu için yasaklanmıştı, nasıl olur da solcular filmi gerici bulabilirdi? Doğrusu bugünden bu tartışmalara bakınca güzel günlermiş diye düşünmek mümkün. Sinema dünyasında böyle heyecanlı tartışmalar yapılmıyor artık. Ama zaten böyle filmler de yapılmıyor." (Cebenoyan, 39)

geçse de, İspanya'daki gişe başarısını engellememek için yapımcı firma adanın Portekiz sömürgesi yapılmasını uygun görmüş. Filmin konusu, 1789 Fransız Devrimi'nden etkilenip, 1825'te sömürgecilikten ilk kurtulan devlet olan Haiti'deki devrimden ve buradaki isyancı kölelerin lideri Toussaint L'Ouverture'den esinlenmiş. Ayrıca, bu film yapıldığı sırada sürmekte olan Vietnam Savaşı'na da göndermeler içeriyor. Filmdeki tarihsel dönemin tüm Avrupa'yı kasıp kavuran 1848 Devrimleriyle örtüşmesi bizi Batı'daki ve diğer yerlerdeki devrimlerin bağlantıları ve farklılıkları hakkında düşünmeye teşvik ediyor. (Sakın, yazının geri kalanını filmi izlemeden önce okumayın, tamam mı? Ama filmin belki de en güzel müziği olan Ennio Morricone'nin Abolicao şarkısını Youtube'dan dinleyebilirsiniz tabii ki.)

Daha ilk sahnede, gemi adaya yaklaşırken, İngiliz ajanı Sir William Walker'a adanın tarihini anlatan kaptandan, tahakküm ve direniş tarihinin döngüselliğine dair bir ipucu öğreniyoruz. Portekizlililer, 300 yıl önce bu adayı ele geçirirken, yerlilerin direnişini kırmak için tüm adayı yakmak zorunda kalmışlar. Adanın adı Queimada (Yanmış) buradan geliyormuş; ölen yerlilerin küllerinin beyazlattığı çorak kaya parçası da bu belleği ölümsüzleştirmiş. Tüm yerliler öldürüldüğü için, şimdi şeker plantasyonlarında çalıştırılan siyah köleler Afrika'dan kaçırılarak getirilmiş; adanın nüfusunun çoğunu siyahlar ve melezler oluşturuyormuş.

Geminin adaya yanaşmasıyla yemyeşil palmiyelerle kaplı adadaki tüm sınıflar sahnede yerlerini alıyor: Kıyıda bekleyen beyaz şemsiyeli beyaz kadınlar, bembeyaz takım elbiseli beyaz adamlar, boyunlarından zincire vurulmuş çıplak siyah köleler, gürültülü pazar yerinde Walker'ın etrafını kuşatan dilenciler ve çantasını taşımak için yardım teklif eden Dolores. Walker'ı karşılayan ve sonra devlet başkanı olacak yerli burjuva sınıfının üyesi melez Teddy Sanchez, ona kötü haberi veriyor, isyancı Santiago yakalanmış; boynu mengeneyle sıkıştırılarak öldürülüyor, kafası kesiliyor ve cesedi ibret olsun diye köylerde gezdiriliyor.



İsyanı boğmak için darağacı kuruluyor!

Santiago'nun gururlu karısı ve çocukları cenazeyi el arabasında köylerine taşırken, at sırtında Walker ve gökteki akbabalar onları izliyor. Walker, tüm ısrarına rağmen Santiago'nun arkadaşlarından biriyle tanışamıyor, ama başka bir potansiyel isyan önderi bulmak için cesur bir köle tespit etmeye çalışıyor. Cebindeki bozuklukları kölelere atınca hepsi birbiriyle kapışarak parayı almaya çalışıyor ama parayı geri getirmeleri söylendiğinde kuzu kuzu getirip veriyorlar. Tam "hayvan gibi davranan ve koyun gibi itaat eden bu kitleden devrimci çıkmaz" diye düşünüp, çekip gitmek üzereyken Walker, zincir ve kırbaç sesleri eşliğinde getirilen yeni kölelerden bir kadın ve bebeğine gizlice ekmek veren ve muhafız onu dövdüğünde öfkeyle yerden bir taş alan Dolores'i görünce yüzü aydınlanıyor. Daha önce çantasını taşımaya yardım eden Dolores'i hırsızlıkla suçlayıp, annesine küfrederek aşağılama sınavından da geçiren Walker, Dolores'in içindeki intikam arzusunu deşifre ettikten sonra devrimci bir kahramana dönüştüreceği cesur siyahı bulduğunu anlıyor.

Beyaz adamın her dediğinin doğru olduğunu kabul etmeyen, cesur ve öfkeli Dolores'ten adım adım bir devrim lideri yaratmaya

girişiyor Walker. İlk yapması gereken, Dolores ve birkaç arkadaşını bir banka soygununa dahil etmek ve çaldıkları bu altınla, kendilerini bekleyen gemiyle, bireysel özgürlüklerine kavuşacakları Afrika'ya gidebilecekleri vaadiyle onları kandırmak oluyor. Güvenlik görevlilerine altının hangi köyde saklandığını ihbar ettikten ve köylüleri de silahlandırıp, onlara nasıl silah kullanılacağını öğrettikten sonra her şey planladığı gibi ilerliyor.

Hayatlarında bir kez olsun Portekizli efendilerini öldürme hayalini kurmuş tüm köylüler silahlanıp kendilerini yakalamaya gelen Portekiz askerlerini öldürüyorlar, böylece hem efendilerin sandıkları kadar güçlü olmadığını gören kölelerin kendilerine güvenleri artıyor, hem de Dolores bireysel özgürlüğü uğruna ona yardım eden köy halkını geride bırakıp Afrika'ya kaçmamaya, halkı için ve halkıyla birlikte savaşmaya karar veriyor. Filmin olay akışından kopmamak için, Dolores'in geçirdiği bu ilk dönüşümü şimdilik sadece kayıtlara düşelim ve bu özgürleşme sürecinin Hegel'in, Nietzsche'nin ve Fanon'un çerçevesinden nasıl yorumlanabileceği meselesini biraz erteleyelim.

Sonraki sahnede, adanın sömürgecilikten kurtulup bağımsız bir ulus devlet olmasını isteyen burjuva sınıfıyla Walker'ın konuşmasına şahit oluyoruz.

> "Beyler, hangisi daha kullanışlıdır, bir eş mi yoksa bir fahişe mi? Sadece ekonomi açısından düşünün, elde etmek istediğiniz ürün fiziksel aşksa, bu ürünün maliyetini nasıl düşürebilirsiniz? Eşinize ev ve giysiler almanız lazım, yaşlanıp üretkenliği bitince bile ona bakmanız, sizden önce ölürse de cenaze masraflarını karşılamanız gerekir. Oysa bir fahişeyi ne beslemeniz ne de giydirmeniz gerekir, sadece ihtiyacınız oldukça, saat başı ödeme yaparsınız. Hangisi daha kullanışlı, bir köle mi yoksa ücretli işçi mi?"

Adam Smith de Batı Hint Adaları'ndaki şeker plantasyonlarında kölelerin çalıştırılmasına "verimlilik" kaygısıyla karşı çıkmıştı (Lewis, 35). Bu konuda Marx'ın, köleciliğin tarih içinde farklı dönemlerdeki algılanışını farklı üretim biçimlerinde oynadığı

rolle ilişkilendiren sözleri de aklımıza geliyor: Üretim güçlerinin gelişmesinde kölelik önceleri ilerici bir rol oynasa da, sonra ayak bağı olmaya başlayınca sömürünün daha gizli ve daha kârlı bir biçimi olan ücretli işçi sınıfının yaratılmasıyla kapitalizmin temeli olan emeğin metalaşması gerçekleşiyor. 16. yüzyılda Portekiz, İspanya, Hollanda ve Fransa gibi ülkelerin başlattığı merkantilist sömürgecilik, 19. yüzyıl ortalarından itibaren İngilitere'nin kapitalist üretim biçimiyle ve "serbest ticarete" dayalı sömürgeciliğiyle baş edemeyip güçsüzleşiyor. Filmin arka planında ilk sömürgeci Avrupa devleti olan Portekiz ile ilk sanayileşen ülke olan İngiltere sömürgeciliklerinin karşılaştırılması yer alıyor.

Walker'ın argümanından ikna olmayan bir yerli burjuva şunu soruyor: "Peki ya zenciler köle olmaktan çıkınca ücretli işçi olmak yerine patron olmak isterse?" Walker'ın bu soruya cevabı, ortak düşman için işbirliği yapılması gerektiğine dayalı pragmatik zihniyetle, bu çıkarcılığın üstünü örten evrenselci "uygarlık" söyleminin ne kadar ayrılmaz bir bütün olduğuna işaret ediyor:

> Dolores ve adamları şimdiden binlerce kişi oldular. Bu isyana siz de dahil olmazsanız eski köleleriniz yeni patronlarınız değil, cellatlarınız olacak. İngiltere de sizin gibi serbest ticaret istiyor ve bu devrimin tehlikeli hâle gelmesini istemiyor. Şimdilik sizin ve İngiltere'nin çıkarları örtüşüyor. Bunlar aynı zamanda ilerleme ve uygarlıkla da örtüşüyor.

Walker'ın burada ilerlemenin yolunun kapitalizmden geçtiğine duyduğu inancın, on yıl sonra, onu yeniden adaya çağırdıklarında yerini nasıl bir nihilizme bıraktığını göreceğiz.[3] Sonunda Portekiz sömürgeciliğinin sona erdirileceği gün gelip çatıyor; aynı düşmana karşı birleşen üç güç odağı –İngiliz hükümetinin çıkarlarını temsil eden Walker, yerli burjuva sınıfını temsil eden melez Sanchez ve halkı temsil edense Dolores– değil de, halkın ta ken-

3 Bu muhtemelen bir tesadüf değil çünkü Marksist analize göre 1789 Devrimi sonrasında Avrupa'da ilerici bir rol oynayan burjuvazi, 1848 sonrasında yükselen devrimci harekete karşı aristokrasiyle işbirliğine girip ilerici rolünü yitiriyor.



İngiliz hükümetinin çıkarlarını temsil eden Walker, yerli burjuva sınıfını temsil eden melez Sanchez'in tetiği çekmesine yardım eder.

disi, coşkuyla dans eden, karnaval maskeleri takan siyahlar, beyaz boyalar süren siyah çocuklar, ellerinde ateşlerle valilik sarayının çevresinde "eğlenirken", korkudan elleri titreyen Sanchez'in tetiği çekmesine yardım eden Walker sömürge valisini öldürtüyor ve ordu-burjuva birliği yönetime el koyuyor. Bu sahnede korkak burjuvazi ve korkusuz, coşkulu halk zıtlığına şahit olduktan hemen sonra, ulusal bağımsızlığa kadar çıkarları geçici olarak birleşen isyancı siyahlar ve yerli burjuvanın farklı hedeflerine dair başka bir önemli sahne karşımıza çıkıyor. Dolores ve diğer isyancılar sahile gelip zaferlerini kutluyor, yine davulların hipnotize eden ritimleri ve danslar eşliğinde. Şimdi general üniforması giymiş olan Dolores ve Walker atlarını dörtnala birbirlerine doğru sürüyorlar. Eski dostların bu coşkulu karşılaşma sahnesinin ardından birdenbire müzik değişiyor ve klasik müzik eşliğinde Dolores'i kutlamak için sahile koşan yerli halkı, yüzlerindeki sevinç ve umudu yakın plan çekimlerle görüyoruz. Pontecorvo'nun filmde sadece burada kullandığı bu yabancılaştırma efektini nasıl yorumlayabiliriz? Coşkulu davullar yerel kültürü ve klasik müzik de Batı uygarlığı-

nın yüksek kültürünü temsil ediyorsa, yönetmen yerlilerin coşkusuyla klasik müziği birleştirerek, sanki "gerçek uygarlık burada, özgürleşen ve geleceği kurmaya hazırlanan halkın mutlulukla parıldayan gözlerinde, neşesinde ve kudretinde" demiş oluyor.

Ardından Walker'ın itirafları, yani Dolores'in nasıl Walker tarafından manipüle edilmiş olduğunu öğrendiği sahne geliyor.

> Sana bir devrim başlatmanı söyleseydim beni anlamazdın. Banka soymak, bu mümkündü, önce kendini savunmak için öldürmeyi öğrendin, sonra başkalarını kurtarmak için öldürdün, sonrası kendiliğinden geldi.

Dolores ve isyancılar kazandıkları zaferden sonra artık hak ettikleri iktidarı elde etmek için şehre geldiklerinde yeni başkanın valiyi öldüren Teddy Sanchez olduğunu ve ilk icraatının köleliği kaldırmak olduğunu öğreniyorlar. Sanchez onları geçici hükümet adına yeni anayasa önerilerini tartışmaya davet ediyor ama Dolores onu kenara itip vali koltuğuna oturuyor ve halkının daha fazla bekletilmeyeceğini, kendisiyle açık konuşmasını istiyor. Masa başına geçtiklerinde yapılan tüm önerileri reddediyor; borsada şeker pancarı fiyatındaki iniş çıkışla ilgili yapılan tüm teknik ve anlaşılmaz açıklamalar ve ürettikleri şeker pancarını satın almak için İngiliz hükümetinin yaptığı tüm öneriler, ne kadar çaresiz ve kuşatılmış bir durumda olduğunu fark etmesini sağlıyor ve tüm beyazların oradan çıkartılmasını emrediyor. Uygarlık havarisi Walker vaazına başlıyor:

> Kim sanayini ve ticaretini yönetecek, hastanelerde kim doktorluk, okullarda kim öğretmenlik yapacak? Bu adamlar mı? Uygarlık basit bir şey değildir Jose. Bir gecede uygarlığın tüm sırlarını öğrenemezsin. Uygarlık beyazlara ait ve onu nasıl kullanacağını öğrenmen lazım. Bunu öğrenmeden daha ileri gidemezsin.

Böylece Dolores sahildeki kampa geri dönüyor, hüzünlü, düşünceli ve sivil giysileriyle. Walker silahını alıp onunla görüşmeye gidiyor, "Bu kadar tehlikeli mi oldum? Beyazlara söyle, adamla-

rımı geri çekip plantasyonlara geri dönüyoruz. Ama onlara dikkatli olmalarını söyle, şekeri nasıl satacaklarını biliyor olabilirler ama şeker pancarını kesen bizleriz." Adadaki işini başarıyla tamamlayan Walker İngiltere'ye geri dönüyor; onu Çinhindi'de yeni bir göreve gönderdiklerini öğreniyoruz.

Filmin ikinci yarısında on yıl sonrasına geçiyoruz, şeker şirketleri daha da güçlenmiş, "kanun ve düzen"i artık tümüyle onlar sağlıyor ve adadaki "bağımsız" hükümet tam bir kuklaya dönüşmüş. Yeniden göreve çağırmak için Walker'ı arayan iki kişi, onu sefil bir yerde dövüşürken buluyorlar ve burada bir anlığına kapitalizmin İngiltere'de yarattığı yoksulluk içinde yaşayan lümpen kesimi ve artık ilerlemeye inancını yitirmiş olan Walker'ı görüyoruz.

Walker artık İngiliz hükümeti için değil, fillen adayı yöneten Kraliyet Şeker Şirketi için çalışıyor ve şimdiki görevi devrimci yaratmak değil, yarattığı devrimcileri etkisiz hale getirip adada düzeni yeniden sağlamak. Yöneticilerle yaptığı toplantıda son on yıldaki önemli gelişmeleri öğreniyor. 1845'te isyancılar silah bırakmış, Sanchez yeni cumhuriyetin başkanı olmuş ve 1847'de tüm şeker kamışı tarlaları üzerindeki bütün haklar Kraliyet Şeker Şirketine 99 yıllığına devredilmiş. 1848'de şehirdeki silahlı ayaklanmada 32 kişi ölmüş ve yeni bir gerilla ordusu kurulmuş. Ondan Dolores'ten kurtulmalarına yardımcı olmalarını istiyorlar ve durumun on yıl öncesiyle aynı olduğunu söylüyorlar. Walker'ın onlara cevabı Marx'ın tarih anlayışını yansıtıyor:

> Durum aynı olabilir ama sorun farklı. On yıl uzun bir zaman. Bir tarihsel dönemden diğerine geçişte on yıl tüm bir yüzyılın çelişkilerini ortaya çıkarabilir. Yargılarımız, yorumlarımız ve hatta umutlarımız yanlış çıkabilir. Paramı aldığım sürece çıkarlarımız örtüşüyor. Şimdi tek düşündüğüm bir şeyi neden yaptığım değil, nasıl yapacağım.

Bu sözleriyle Walker'ın eskiden inandığı ideallere artık inanmadığını ve her ne pahasına olursa olsun kendine verilen görevi yapacağını görüyoruz. Halbuki filmin ilk yarısında Dolores'le

kurduğu arkadaşça ilişki, onun devrimcilere gıptayla baktığını ve içten içe onları takdir ettiğini gösteriyordu.

Bundan sonraki sahnede Walker, bir grup siyah isyancı, siyah paralı askerler tarafından kurşuna dizilmek üzereyken, aralarından eskiden tanıdığı birini kurtarıyor ve onunla konuşmasından Dolores'in şimdi hangi idealleri benimsediğini öğreniyoruz:

Jose Dolores diyor ki, eğer şimdi ülkemizde sahip olduğumuz uygarlıksa, beyaz adamların uygarlığı yerine uygar olmamayı tercih ederim çünkü *nereye gideceğini bilip nasıl gidileceğini bilmemek, nasıl gidileceğini bilip de nereye gideceğini bilmemekten daha iyidir*. Jose Dolores diyor ki, eğer bir adam başkası için çalışıyorsa, ona işçi de dense hâlâ köle olarak kalır çünkü bir yanda plantasyon sahibi olanlar, öte yanda ise onlar için ellerinde palalarıyla şeker kesenler var. Artık palamızla şeker yerine kafa kesmeliyiz.

Walker elçiyle ona bir matara viski yolluyor (eskiden farklı amaçlar uğruna ama aynı düşmana karşı mücadele ederken dost olup, birbirlerine viski ve rom ikram ettikleri günlerin anısına). Bu arada yanındaki siyah bir paralı askere "Neden buradasın? Neden diğerleriyle birlikte Sierra Madre dağlarında değilsin?" diye sormasından onun tüm inançsızlığına rağmen hâlâ Dolores'in ideallerine sempati duyduğunu anlıyoruz. Üç asker öldürülmüş olarak at üstünde geri dönüyor, mataradaki notta da "Artık senin içkini içmeyeceğim İngiliz" yazıyor.

Bundan sonra Walker, generallerle yaptığı konuşmada neden altı yıldır binlerce asker ve o kadar gelişkin silahla, yüz kadar gerilla savaşçısı olan Dolores'i yenemediklerini ve "kesin çözüm" yöntemini açıklıyor onlara: "Bir gerillanın hayatından başka kaybedeceği bir şey yoktur, oysa sizin biriktirdiğiniz paralar, kariyeriniz, kişisel zevkleriniz ve gelecek umudunuz var. Sierra Madre dağının eteklerindeki köylerde yaşayan insanların da kaybedecekleri hiçbir şey yok ve gerilla onların tek umut kaynağı. Gerillanın beslendiği kökler, bu köyler ve tüm kökler kesilmeli!" Bundan

sonra olanlar hem Vietnam Savaşı'nda kullanılan yöntemleri hem de bizim coğrafyamızda 1990'larda tanık olduklarımızı hatırlatıyor: Zorla köy boşaltmalar ve köyleri yakmalar, alevler, yanmış ağaçlar, evler, çorak topraklarda yürürken yanmış cesetlere kayıtsızca bakan askerler, gökyüzünde uçuşan akbabalar, ceset dolu köyler, sırtlarında bir bohçayla asker süngülerinin ittirmesiyle zorunlu göç eden yoksul köylüler... Melez başkan Sanchez yoksullara toplu halde ekmek dağıtırken yaşanan izdiham; halka "Bu trajedinin sorumlusu biz değiliz, Dolores" derken kendi kendine "Kim bilir eğer Kraliyet Şeker Şirketi olmasaydı, Dolores olacak mıydı?" diye mırıldanması, onun da kendi küçük çapında bir uyanış yaşadığını gösteriyor. İktidarsız bir hükümetin başkanı olarak, vicdanının sesini dinleyip, Walker'ın işine son vererek, savaşı daha "az acımasız" yöntemlerle sürdürmeye karar verdiği anda askerler bir darbe yapıyor ve Sanchez vatana ihanet suçlamasıyla kurşuna diziliyor. Böylece yönetmen, bağımsızlığını yeni kazanan hükümetlerin, hem göbek bağıyla bağlı oldukları Batı şirketlerinin çıkarlarını korumayı, hem de halklarını ezmemeyi bir arada yapamayacağını, taraflarını seçmeleri gerektiğini, sadece ahlak ve vicdan üzerinden yapılan bir eleştirinin etkisiz olduğunu bize sezdiriyor.

Adaya yeni silahlar ve toplarıyla gelen genç İngiliz askerleri siyah fahişelere bakarken, siyah erkeklerin öfke dolu bakışları da askerleri izliyor. Kökleri kurutma operasyonu daha da vahşileşerek sürüyor, tüm köyler ve plantasyonlar yakılıyor, dumandan kaçanlar tek tek avlanıyor. Tam bu noktada İngiliz Şeker Şirketi temsilcisiyle Walker'ın konuşması kapitalizmin temel iç çelişkisini de ortaya çıkarıyor.

> – "Kontratınızda bizim çıkarlarımızı koruyacağınız yazıyordu, oysa siz şeker plantasyonlarını yakarak bizim çıkarlarımızı zedeliyorsunuz."
>
> – "Bu kâr etmenin mantığı değil mi? Daha fazla para kazanmak için bazen yok etmeniz gerekir. Evet, bu kaçınılmazdır. Yangın-

> lar öteki adalara sıçrayamaz ama Dolores'in fikirleri oralara yayılırsa, o zaman Kraliyet Şeker Şirketi ne yapacak?"

John Bellamy Foster "Yıkımın Ekolojisi" makalesinde, filmdeki bu diyalogdan yola çıkarak doğanın yok edilmesinin ve insanların sömürülmesinin kapitalizmin kâr mantığına ne kadar içkin olduğunu ve bu özelliklerin daha "çevreci" bir kapitalizmde de süreceğini, 1992 ve 2002'deki dünya çevre zirvelerinin karşılaştırması üzerinden ele alıyor ve Marx'ın kapitalizm analizinde ekolojik duyarlılığı yansıtan öğeleri vurgulayarak, Marx'ın ilerleme anlayışının doğrusal olmadığını, ilerleme-geri bıraktırma diyalektiği aracılığıyla kapitalizmin içsel çelişkilerini sergilediğini savunuyor.

> Antiller, Şeker Adaları diye adlandırılırdı... Latin Amerika tropiklerindeki şeker, İngiltere'nin, Fransa'nın, Hollanda'nın, ABD'nin endüstiyel gelişimini sağlayan sermaye birikimine büyük katkıda bulundu. Buna karşılık, Brezilya ve Antiller'in ekonomilerini sakat bıraktı ve Afrika'nın yıkımına yol açtı. Avrupa, Afrika ve Amerika arasındaki ticaret üçgeninin hareket gücü, şeker plantasyonlarında çalıştırılan kölelerin ticaretiydi (Galeano, 110).

Nihayet, filmin başından beri olmasını beklediğimiz şey oluyor ve Dolores öldürülmemeyi başarmış birkaç adamıyla dağa tırmanırken yakalanıyor. Bu arada Walker'la generalin konuşmasına şahit oluyoruz: "Dolores en başta hiç kimseydi, İngiltere önce onu bir devrim lideri yaptı, sonra artık işine yaramayınca onu bir kenara attı, ona aşağı yukarı İngiltere'nin öğrettiği idealler uğruna yeniden isyan edince de İngiltere onu yok etmeye karar verdi. Küçük bir başyapıt değil mi? Siz de onun yazarısınız Sir William". Walker'ın "Hayır, ben sadece bir araçım" cevabı da, Dolores'i yakalamadan birkaç dakika önce söylediği "Bunu niye yaptığımı bilmiyorum, belki başka bir şey yapamadığım içindir. Ama ne zaman bir şey yaparsam onu iyi yapmaya çalışırım" sözleri de amaçlar konusunda nihilist olan araçsal aklın zaferinin,

Batı uygarlığının teknik ve askerî güce dayalı şiddetiyle ne kadar örtüştüğünü yansıtıyor. Dolores'in deyimiyle "nereye gideceğini bilmeyen ama nasıl gidileceğini bilenler" uygarlığın ne olduğunu tanımlıyor ve "nereye gideceğini bilen ama nasıl gideceğini bilmeyenler"i de kendilerine tehdit görüp, yok etmeye çalışıyorlar. Bin yıllardır süren küresel adaletsizliğin küçük bir özeti gibi.

Dolores'in, kendisini yakalayan siyah paralı askerlerle konuştuğu sahnedeki "Eğer birileri size özgürlük verirse, bu özgürlük değildir, özgürlük sizin kendinizin kazanması gereken bir şeydir" sözleri onun önceleri Walker'ın manipülasyonuyla tetiklenen devrim arzusunun şimdi kendi değerlerini ve kendi yolunu yarattığını ispatlıyor ve bizi egemenin özgürlük anlayışıyla ezilenin özgürlük anlayışının farkları üzerine düşünmeye sevk ediyor. Egemenler genellikle özgürlüğü rahatlarının yerinde olduğu, arzularını karşılayabildikleri bir durum olarak görme eğilimindeyken, ezilenlere göre özgürlük, örgütlü mücadeleyle engelleri aşma sürecinde hem kendi öznelliklerini, hem de oyunun kurallarını değiştirme olanağının yaratılmasıdır diyebiliriz. Var olan seçenekler arasından (kırk katır mı, kırk satır mı?) seçim yapmak yerine, yeni bir seçenek, kulaktan kulağa yayılacak bir umudun yaratılmasıdır.

Walker'ın, elleri bağlı ve zincirli Dolores'e ata binmesini teklif etmesi de, sessizliğini hiç bozmayan Dolores'e "Bu savaşı ben başlatmadım, sizi bulduğumda birbirinizi doğruyordunuz" diyerek kendi sorumluluğunu inkâr etmeye çalışması da Dolores'in idamından önceki son gece onun kaçması için yardıma gelmesi de vicdanının ne kadar rahatsız olduğunu ve hâlâ Dolores'in ideallerine ve cesaretine saygı duyduğunu gösteriyor. "Jose, senden bir şey beklemiyorum. Sadece yakalanmamaya çalış, atımı da alabilirsin. Özgürsün, anlamıyor musun? Bu bir intikam mı? Neden? Bu yaptığın çılgınlık!" Egemene göre özgür olmanın ön koşulu hayatını korumak ama ezilene göre özgürleşmenin ön koşulu bu uğurda hayatını tehlikeye atabilmek ve efendilerin uygarlığının taklitçisi değil, yeni bir uygarlığın yaratıcısı olmak.

"Batı'dan teknolojiyi, Doğu'dan ahlakı alıp birleştirmek", ya da araçları Batı'dan alıp, kendi amaçlarımızın hizmetinde kullanmak çıkar yol değil. Zaten o araçlar (serbest ticaret/ekonomik ilerleme/küreselleşmeye ayak uydurmak/hükümetlerin kuklalaşıp, şirketlerin hizmetçisi olmasının kılıfı olan liberal demokrasi) doğayı, sömürgeleri, kadınları meta haline getiriyor; ya insan ruhunu çorak bir toprak gibi amaçsız, değersiz, inançsız bırakıyor (bkz. Walker) ya da ikiye bölünmüş benlikler yaratıyor (bkz. Sanchez'in vicdanı ve görevi arasındaki çelişki; paralı siyah askerlerin gerilla olan kendi kardeşlerini öldürmeleri ve şöyle demeleri "Aslında Dolores'in ölmesini istemiyorum, çünkü o sağ kaldığı sürece maaşımı alabilirim.")

Dolores'in tam idama giderken Walker'a son sözleri şöyle oluyor.

"İngiliz, bana dediklerini hatırladın mı? Uygarlık beyazlara aittir. Ama hangi uygarlık? Ne zamana kadar?" Walker'ın ülkesine dönüş gemisine binerken Dolores gibi çantasını taşımaya yardım teklifi eden bir siyah tarafından bıçaklanması bize, ne Santiago'nun adadaki ilk asi, ne de Dolores'in adadaki son devrimci olacağını gösteriyor. Haiti Devrimi lideri L'Ouverture'ün sözleri de bu umudu yansıtıyor.

> Beni esir ederek ülkemdeki özgürlük ağacının sadece gövdesini kesmiş oluyorsunuz. Bu ağacın kökleri çok derindedir ve kesinlikle buradan yeni filizler çok daha kuvvetli şekilde fışkıracaktır (Abbott, viii).

Bu noktada Hegel'in köle-efendi diyalektiğini anımsamak yararlı olabilir (111-119). Engelleri aşmak için mücadele etmenin, nasıl hem mücadele eden özneyi, hem de nesnel dünyayı değiştirdiğini, yani insanlaşma ve özgürleşme sürecinin aşamalarını görürüz burada. Efendi-köle ayrımının ortaya çıkışında belirleyici olan, kişinin kudrete sahip olup olmamasıdır. Ölüm korkusunun üstesinden gelen kişi efendi olur, bu korkuya teslim olan taraf ise köleliği kabul eder. Hegel daha da ileri giderek, isyan etmeyen halkların köleliği hak ettiğini bile iddia eder.

Karşısındaki bilincin onu tanıması için, hayatta kalma doğal içgüdüsünü aşarak, bir düelloya, bir ölüm-kalım mücadelesine giren iki kişiyle başlar, Hegel'in köle-efendi diyalektiği. Ölüm korkusu nedeniyle sonuna kadar mücadele edemeyip pes eden kölenin ezik psikolojisi ve kölenin üzerinde kurduğu tahakküm sayesinde, hiç üretmeden, sadece bir tüketici olarak yaşayan efendinin kibirli psikolojisi, ilkinin esirliğini, ikincisinin özgürlüğünü yansıtır. Köle, diyalektiğin ikinci aşamasında korku, hizmet ve çalışma yoluyla dünyayı dönüştürenin kendisi olduğunu idrak edip (Marksçı bir yorumla okursak, üretimden gelen gücünün farkına vararak) özgürleşirken, efendi de ihtiyaçlarını karşılamak için köleye ne kadar bağımlı olduğunu, yani güçsüzlüğünü fark eder. Onu efendi yapan esasen kölenin itaatidir, köle isyan edip özgürleşince, hem köle, hem de efendi kategorileri ortadan kalkar. Bu son aşamada, mücadelesi içinde kendini yeniden yaratan (insanlaşan), isyancı kölenin yarattığı yeni dünyayı görürüz. Kendisi köleliğin ne demek olduğunu bizzat deneyimlediği için, efendisiyle rolleri değiştirmek ve böylece ondan intikam almak değil, kimsenin köle olmayacağı bir dünya kurmak ister özgürleşmiş eski köle.[4]

Öte yandan, Nietzsche, Hegel'in köle-efendi diyalektiğini baş aşağı çevirir ve bambaşka bir konuya uygular (52-64). Kölenin efendinin değerlerine duyduğu hınç, ondan intikam alma arzusu ve efendiyle eşit olma talebinin biçimlendirdiği "ahlak alanındaki köle isyanı"nın, insanlaşmaya ve özgürleşmeye değil, özgür ruhları baskı altına alan bir toplumsal çürümeye yol açtığını iddia eder. Nietzsche de efendi-köle arasındaki ilk farkın ortaya çıkışını kudret kavramıyla (daha doğrusu, güç istenciyle) ilişkilendirirken Hegel'le benzeşir. Ama Hegel kudreti "akılcı" bir şekilde yorumla-

4 Susan Buck-Morss, Hegel'in gerçek kölelerin devrimci mücadelesinden haberdar olduğunu ve Britanya'nın köle ticaretini kaldırdığı yıl olan 1807'de yayınlanan *Tinin Fenomenolojisi* kitabındaki köle-efendi diyalektiği bölümünün temel esin kaynağının Haiti'de Karayipli kölelerin efendilerine karşı gerçekleştirdiği başarılı devrim olduğunu iddia eder (72).

yarak, insanın bilincini kullanarak doğal içgüdülerinin üstesinden gelmesiyle ilişkilendirirken, Nietzsche bunun tam tersini yaparak, kudreti doğal olanın bastırılmasında değil, doğal içgüdülerin kabullenilmesinde ve bir değer kaynağı haline getirilmesinde bulur. Freud'un id ve superego arasında denge kurması için egoyu güçlendirme projesini, Hegel'in bilinç ve çalışma yoluyla insanlaşma anlatısına benzetirsek, Wilhelm Reich'in id'i özgür bırakma hedefini de, Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te anlattığı ruhun üç değişimiyle, yani yüzyıllardır geleneklerin baskısını taşıyan devenin, önce güçlü bir isyan başlatan aslana, sonra da yeni değerler yaratan bir çocuğa dönüşmesi metaforuyla ilişkilendirebiliriz.

Peki Dolores yeni değerler yaratabildi mi? Başka bir deyişle, onun nereye gitmek istediğini bildiğini söyleyebilir miyiz? Dolores ve gerilla arkadaşlarının özgürlük mücadelesinin emperyalizm karşıtı olduğu halde kapitalizm karşıtı olmadığını söylersek muhtemelen anakronik bir okuma yapmış oluruz, çünkü Batı'daki 1848 Devrimlerinde bile diktatörlük karşıtı bir isyan öne çıkar ve bu devrimleri kapitalizm karşıtı olarak nitelendirmek zordur. Ancak 20. yüzyılın başındaki Sovyet deneyiminden sonra sömürgecilerden bağımsızlıklarını kazanan Afrika devletlerine baktığımızda, yukarıda sorduğumuz soru anlamlı hale gelir. Bu yeni ulus devletlerin birçoğu (yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti de dahil olmak üzere) anti-emperyalist olsa da anti-kapitalist değildir ve kısmen bu nedenle siyasi bağımsızlığını kazansa da kapitalist emperyalist dünyaya iktisaden bağımlılığı sürer. Örneğin, sömürgecilerden kurtulup bağımsızlığını kazanan Haiti, çok geçmeden borç batağına saplanıp, dünyanın en yoksul ülkelerinden biri haline gelmiştir. Dolores ve devrimci ekibi şeker plantasyonlarını yönetmeyi, ürettikleri şekeri serbest ticaret kurallarına uyarak en kârlı şekilde nasıl satacaklarını bilmiyor olabilirler ama zaten adadaki tüm üretimi tek bir ürüne bağlayan bu sistemin yerine büyük ölçüde kendine yeterli olan bir köylü toplumu, ya da sanayileşmeye dayalı başka bir kalkınma modeli geliştiremeyecekleri için uzun vadede yenilmeleri ka-

çınılmazdı. Ne adada çalışan köleler o adanın yerel halkıdır, ne de üretimin temeli şeker plantasyonları o adaya özgün, yerel bir üründür. Dolores'in nereye gideceğini tam olarak bilmemesi ve kendi ideallerini daha çok "beyaz adamın değerlerine" tepkisel bir şekilde tanımlaması kaçınılmaz gözüktüğü için, onu yeterince sınıf bilincine sahip olmamakla suçlamak mümkün değil.

Sömürgecilik sonrası kuramın öncülerinden sayılan Aimé Césaire, 1955'te yazdığı *Sömürgecilik Üzerine Söylev*'de Batı uygarlığının tek dişi kalmış bir canavar, ölmekte olan bir uygarlık olduğunu anlatıyor bize. Avrupa'daki işçi sınıfı da sömürgecilik, ırkçılık ve emperyalizmi desteklemede burjuvaziden aşağı kalmadığı için, devrim umudunu sadece sömürülen halkların isyanında görüyor. Batı sömürgeciliği, Hristiyanlığı uygarlıkla, pagan inanışlarını da vahşilikle eşitleyerek siyah, sarı ve kırmızı derilileri kendi ilerleme anlayışının kurbanları haline getirmeyi sürdürüyor, 16. yüzyıldan günümüze kadar (33). Sömürgeleştirmenin "şeyleştirme" olduğunu söylüyor Césaire; toplumların özü yok ediliyor, değişik kültürler ezilip geçiliyor, toprakları gasp edilip, onlardan çalınan muhteşem sanatsal yaratılar Avrupa'daki müzelere hapsediliyor, binlerce yerli yok ediliyor, Afrikalılar topraklarından, tanrılarından, yaşam biçimlerinden koparılıp köleleştiriliyor, hayatta kalanlara korku tohumları serpilip, aşağılık kompleksi içinde diz çökmeleri ve boyun eğmeleri sağlanıyor, kendilerine yeterli ekonomileri yok edilip, hammaddeleri yağmalanıp, açlığa mahkûm edilmişken, Batılıların zevkleri için tonlarca şeker, kakao, kahve ve keten üretmeleri sağlanıyor (43). Avrupalılar şaşkınlık içinde nasıl Avrupa'dan Hitler gibi birinin çıktığını kendilerine sorarken, yüzyıllardır diğer ülkelere uyguladıkları zalim sömürgeciliğin Hitler'in faşizmiyle bağlantısını görmezden geliyorlar. Batılı olmayanlara uygulanan faşizmi kanıksadıkları için, sadece Batılılara uygulanan faşizm onları dehşete düşürüyor. Hitler uç bir örnek değil oysa, 20. yüzyılda yaşayan insancıl, Hristiyan burjuvaların içinde birer Hitler yaşıyor (36-37).

Césaire'in öğrencisi, psikiyatrist, felsefeci ve devrimci olan Frantz Fanon da Martinik'te doğuyor ve hocası gibi Fransa'da

eğitim alıyor. Yeni bir öznelliğin ve yeni bir özgürlük anlayışının oluşmasında şiddetin nasıl bir katalizör olabileceğini Fanon şu sözlerle dile getirir:

> Sömürgecilik ne düşünen bir makine ne de muhakeme yeteneği olan bir bedendir. Sömürgecilik çıplak şiddettir ve ancak daha büyük bir şiddetle karşılaştığında boyun eğer... Sömürgeleştirilmiş insan şiddette ve şiddet aracılığıyla özgürleşir. Bu praksis militanı aydınlatır, çünkü ona araçları ve amacı gösterir (66, 89).

Gandhici pasif direniş ve Fanoncu şiddet hem politik mücadele yöntemi, hem direniş etiği, hem de kendini yaratma pratikleri olarak değerlendirilebilir (Srivastava, 314). Sömürgecinin kültürünün reddedilmesi ve direnişçinin mücadele aracılığıyla karakterini dönüştürerek gerekirse kendi yaşamını feda etmesini sağlayacak cesarete kavuşması ikisinde de ortaktır.

Yönetmen Pontecorvo, 1956'da SSCB'nin Macaristan'a müdahalesinden sonra İtalyan Komünist Partisi'nden istifa etse de kendini sosyalist olarak tanımlamayı sürdürür. Öte yandan, *Cezayir Savaşı* ve *İsyan* filmlerindeki temel referansının Fanon'un *Yeryüzününün Lanetlileri* kitabı olduğunu ve bu kitabın, Marx'ın ve genel olarak modernist ideolojinin kapsamlı bir eleştirisini içeren sömürgecilik sonrası araştırmaların temel metinlerden biri olduğunu biliyoruz. Filmde de Marksist ve Fanoncu temalar gerilimli bir şekilde bir araya getiriliyor. İlginç bir şekilde Pontecorvo, Marksist analizlerini genellikle William Walker'ın ağzından (eş-fahişe benzetmesi, bir tarihsel dönemden diğerine geçerken on yılın bütün bir yüzyılın çelişkilerini göstermek için yeterli olabileceği tezi), Fanoncu tezlerini ise daha çok José Dolores'in sözleriyle (özgürleşmek için beyaz adamın uygarlığının ve özgürlük kavramının reddilmesi gerektiği, devrimci şiddetin sömürülenin ezik kişiliğinden sıyrılıp onu kudretli bir topluluğun üyesi haline getirmede en etkili yöntem olduğu) dile getiriyor. Fanon'un Marx'tan ayrıldığı iki temel noktanın tarihsel ilerleme ve Batı uygarlığı eleştirisi ile sömürge ülkelerde köylü ve lümpen proletaryaya biçtiği devrimci rol oldu-

ğunu söyleyebiliriz (Fanon, 66). Marx, *Komünist Manifesto*'da burjuvazinin üretici güçleri geliştirmesinin devrimci yönünü överken ve "burjuvazinin kendi suretinde bir dünya yarattığını söylerken" (25), aynı zamanda "kendi mezar kazıcısını da ürettiğini" dile getirir (32). Ama bu analizde temel zıtlık burjuvazi ve proletarya üzerinden olduğu için sömürülen ve sömüren ulusların kendine özgü dinamiği gözden kaçırılır. Marx *Kapital*'in birinci cildinde de sömürgeciliğin vahşetini betimlerken bile iyimserliği elden bırakmaz ve "Zor, yeni bir topluma gebe olan her eski toplumun ebesidir. Zor başlı başına bir iktisadi güçtür" der (719). Aijaz Ahmad'e göre ise "sonraki yıllarda Marx, önceleri, gençliğinde sömürgecilikten beklediği 'ilerici' sonuçların hayal olduğunu çok daha iyi anladı ve hem Marx, hem de Engels sömürgeleştirilmiş halkların direnme hakkını kabul edip onaylamaya başladılar" (235).

İsyan filmi, Batı sineması tarafından yapılmış olmasına karşın Üçüncü Sinema'nın bir örneği olarak ele alınabilir. Wayne'e göre Üçüncü Sinema'yı Hollywood eksenli Birinci Sinema ve yönetmen

Gillo Pontecorvo (1919-2006)

Musevi bir ailenin çocuğu olan Gillo Pontecorvo, gençliğini Mussollini İtalya'sında geçirdikten sonra tenis turnuvasına katılmak ve gazetecilik yapmak için 1938'de gittiği Fransa'da kaldığı sürede bu ülkenin özgürleştirici politik ve kültürel atmosferiyle karşılaşmasının, Stravinsky, Sartre, Picasso'nun yanı sıra İspanya İç Savaşı'na katılan entelektüellerle tanışmasının onun politikleşme sürecinde belirleyici etkenler olduğunu söylüyor, Edward Said'in onunla yaptığı röportajı içeren *Pontecorvo: The Dictatorship of Truth* adlı belgeselde. 24 yaşındayken İtalya'ya geri dönüp Milano'daki anti-faşist, komünist bir örgüte, sonra da İtalyan Komünist Partisi'ne katılmış. Rosselini'nin *Paisa* filmini izledikten sonra film çekmeye karar verip, belgesellerle yönetmenliğe başladıktan sonra yaşamı boyunca sadece beş uzun metrajlı film çekmiş: *The Wide Blue Road* (1957), *Kapo* (1960), *Burn* (1969), *Battle of Algiers* (1969), *Operation Ogre* (1979).

ya da sanat sineması olan İkinci Sinema'dan ayırt eden dört özellikten bahsedebiliriz: "Tarihsellik", "politikleşme", "eleştirel bağlanma" ve "kültürel özgüllük" (25-36). *İsyan* filmi tarihin diyalektiğini kavramanın araçlarını geliştirmeye çalışması, sıradan bir insanın hangi süreçlerden *geçerek* bir devrimciye dönüştüğünü sergilemesi, hem tarafsız olmayı, hem de mücadelenin zıt kutuplarını siyah-beyaz olarak temsil etmeyi reddetmesi, bir özgürlük savaşını hem evrenselliği hem de kültürel özgünlüğü içinde ele almasıyla Üçüncü Sinema'nın başarılı bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Abbott, Elizabeth. *Haiti: An Insider's History of the Rise and Fall of the Duvaliers,* Simon & Schuster, 1988.

Ahmad, Aijaz. "Kendi Zamanında ve Bizim Zamanımızda Komünist Manifesto", Marx, Karl ve Engels, Friedrich, *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılar*, Yordam Kitap, 2008, s. 213-241.

Arpaç, Okan (haz.). *40 Yılın Serüveni: Sinema Yazarlarının Seçtiği En İyi Filmler*, Karakutu Yayınları, 2008.

Buck-Morss, Susan. *Hegel, Haiti ve Evrensel Tarih*, Metis Yayınları, 2012.

Cebenoyan, Cüneyt. "İsyan." *40 Yılın Serüveni: Sinema Yazarlarının Seçtiği En İyi Filmler*, Karakutu Yayınları, 2008.

Césaire, Aimé. *Discourse on Colonialism*, Monthly Review Press, 2000.

Fanon, Frantz. *Yeryüzünün Lanetlileri*, Versus Kitap, 2011.

Foster, John Bellamy. "The Ecology of Destruction", *Monthly Review* 58.9 (2007) http://monthlyreview.org/2007/02/01/the-ecology-of-destruction

Galeano, Eduardo. *Latin Amerika'nın Kesik Damarları,* Çitlembik Yayınları, 2006.

Hegel, Georg Wilhelm. *Phenomenology of Spirit*, Oxford University Press, 1977.

Lewis, Gordon K. *Slavery, Imperialism and Freedom: Studies in English Radical Thought*, Monthly Review Press, 1978.

Marx, Karl. *Kapital* Cilt 1, Yordam Kitap, 2011.

Marx, Karl ve Engels, Friedrich. *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılar*, Yordam Kitap, 2008.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Ahlakın Soy Kütüğü Üstüne*, Arya Yayıncılık, 2010.

Srivastava, Neelam. "Towards a critique of colonial violence: Fanon, Gandhi and the restoration of agency", *Journal of Postcolonial Writing*, s. 303-319.

Wayne, Mike. *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, Yordam Kitap, 2009.

1900

A FILM BY BERNARDO BERTOLUCCI



ALBERTO GRIMALDI PRESENTS A FILM BY BERNARDO BERTOLUCCI "1900"
ROBERT DE NIRO GERARD DEPARDIEU DOMINIQUE SANDA
AND IN ALPHABETICAL ORDER: FRANCESCA BERTINI LAURA BETTI WERNER BRUHNS
STEFANIA CASINI STERLING HAYDEN ANNA HENKEL ELLEN SCHWIERS ALIDA VALLI
ROMOLO VALLI AND WITH STEFANIA SANDRELLI AND WITH DONALD SUTHERLAND
AND WITH BURT LANCASTER
DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY VITTORIO STORARO (A.I.C.)
MUSIC BY ENNIO MORRICONE TECHNICOLOR® SCREENPLAY BY FRANCO ARCALLI
GIUSEPPE BERTOLUCCI BERNARDO BERTOLUCCI PRODUCED BY ALBERTO GRIMALDI
DIRECTED BY BERNARDO BERTOLUCCI

R RESTRICTED

A PARAMOUNT RELEASE

Meral Gündoğdu Salioglou

1900: Bertolucci'nin '68 Sonbaharı

İtalya Parma'da çiftlik sahibi Alfredo Berlinghieri (Burt Lancaster) ve onun yanında çalışan Dalcò ailesinin büyükbabası Leo (Sterling Hayden), 27 Ocak 1901'de, büyük İtalyan müzisyen Giuseppe Verdi'nin öldüğü gün, birkaç saat arayla torun sahibi olur. Küçük Alfredo (Robert de Niro) ve babası belirsiz Olmo (Gerard Depardieu) birlikte büyürler. Birbirlerinin sınıfsal konumlarının ayırdında olmalarına karşın, iki çocuk arasında ömür boyu sürecek bir dostluk başlar. Bu yıllarda İtalya işçi eylemleriyle ayaktadır ve komünist fikirler yayılmaktadır. Olmo sınıfsal konumu, Alfredo ise Olmo'ya yakınlığı ile bir çocuğun hissedebileceği kadar kendilerini sosyalist hissederler.



Olmo ve Alfredo'nun cesaret denemesi.

1900 (*Novecento*, "20. Yüzyıl")
Yönetmen: Bernardo Bertolucci
Senaryo: Franco Arcalli, Bernardo Bertolucci, Guiseppe Bertolucci
Görüntü: Vittorio Storaro
Oyuncular: Robert De Niro, Gérard Depardieu, Dominique Sanda, Donald Sutherland, Alida Valli, Burt Lancaster
1976, ABD yapımı, kısa versiyon 245 dakika, 17 yaş üstü için uzun versiyon 317 dakika.

Gücünü kaybeden büyükbaba yaşamına son verdikten sonra, torunu Alfredo'nun babası Giovanni (Romolo Valli) hile ile tüm mirası kardeşi Ottavio'dan (Werner Bruhns) kaçırarak kendi üstüne alır. Tarımda modernleşme ve kapitalistleşme devam ederken, Ziraat Birliği'nin çağrısıyla grev kararı alınır. Sokaklar, uluslararası komünist hareketin marşı Enternasyonel'le çınlamaktadır.

Olmo, savaş sonrası çiftliğe döndüğünde çalışmalarının karşılığında aldıkları buğdayın yarıya azaltılmış olduğunu görür. Çiftlikte başka değişiklikler de vardır. Patronun çok yakında Kara Gömleklilere katılacak yeni bir yardımcısı vardır: Attila (Donald Sutherland). Bir diğer yeni yüz ise savaşta ailesini kaybetmiş komünist öğretmen Anita'dır (Stefania Sandrelli).

Sanayileşme serflere ihtiyacı da azaltmıştır. Köylüler çiftlik arazilerini terk etmeye zorlanır. Kafileler halinde yollara düşerken Olmo ve öğretmen eşi Anita, direnişi örgütler. Bölgenin büyük toprak sahipleri ise bir kilisede toplanarak komünistlere karşı birlik kurmaya karar verirler. Alfredo, yeğeni Regina (Laura Betti) ve Attila da oradadır. Alfredo, babasının zorlamasıyla katıldığı toplantıyı terk ederken Attila, Regina'nın yüreklendirmesiyle bu birliğin kolluk kuvveti gibi çalışmaya başlar.

İlerleyen günlerde Alfredo, yanına Olmo'yu da alarak amcasının bohem çevresine girmek üzere şehre gider. Olmo ile birlikte fahişe Neve (Stefania Casini) ile birlikte olmayı denerler. Kadının sara krizi geçirmesi üzerine bu macera tatsız biçimde

sonuçlanırken Olmo, mahcup olarak eşi Anita'ya döner. Anita hamiledir ve Komünevi'nde yaşlılara okuma yazma öğretmektedir.

Alfredo ise amcasını ziyaret eder ve onun misafiri olan fütüristik şair Ada (Dominique Sanda) ile tanışır ve aşık olur. Kısa bir süre sonra faşistler Komünevi'ni yakarlar. İhtiyarların kömürleşmiş bedenleri büyük bir törenle kaldırılır. Cenazede Anita bütün umudunu kaybetmiş durumdadır. Kızının doğumu sırasında hayatını kaybeder.

Attila ve faşist düşünceler güçlenirken Alfredo babasının ölümü üzerine altı ay sonra çiftliğe döner ve işleri devralır. Olmo'yu babasının silahını çalarken yakalayan Alfredo, silahı almasına izin verir ama Olmo'nun "Attila'yı gönder" tavsiyesine uymaz. Kısa bir süre sonra faşistlerden nefret eden Ada'yla evlenir ama onun isteğine karşın Attila'yı yine göndermez.

Düğün günü, Attila ve Regina için bir kurban törenine dönüşür. Sadistik bir seks oyununda küçük bir çocuğu öldürerek suçu Olmo'nun üzerine atmaya kalkışırlar. Olmo, oradan geçen bir maceracının suçu üstlenmesi üzerine serbest kalır. Geline beyaz bir at hediye eden amca Ottavio, Alfredo'yu Olmo'yu korumamakla eleştirir ve bir daha çiftliğe gelmeyeceğini söyler.

Alfredo, yavaş yavaş Ada'yı kaybetmeye başlar. Eski ailelerden birinin evlerindeki ipoteğin kaldırılması talebine de ilgisiz kalan Alfredo, dul Bayan Pioppi'nin (Alida Valli) trajik ölümüyle birlikte Ada'yı tamamen kaybeder. Kadın, evini elinden almak isteyen Attila ve Regina'nın kedisini öldürdüğünü düşünür ve onlara tuzak kurmaya kalkar. Tartışma sonucunda Attila kadını bahçe kapısının parmaklıklarına geçirir.

Olmo'nun faşist tehditten kaçmasıyla birlikte Alfredo, 15 yıl sonra Attila'yı çiftlikten atma kararını uygulamaya koyduğu anda Ada zaten çıkmadığı odasına daha fazla katlanamaz ve kaçar. Artık çok geçtir, Attila kitlesel katliamlara başlar.

26 Nisan 1945'te, Kızıl Ordu'nun Berlin'e girmesinin ardından Alfredo, çiftlikteki çocuklardan birinin 'Çok yaşa Stalin' diyerek yüzüne doğrulttuğu tüfekle güne başlar. Faşistlerin yenilmesiyle birlikte Attila ve Regina aralarında Olmo'nun kızı Anita'nın da bulunduğu köylü kadınlarca öldürülür. Olmo,

öfkeli halk tarafından yargılanan Alfredo'yu 'efendinin sosyal olarak zaten öldüğü'nü savlayarak savunur.

Filmin, son sahnesinde artık iyice yaşlanmış olan Olmo ve Alfredo çekişmeye devam ederler. Olmo, raylara doğru ilerleyen Alfredo'yu durdurmaya çalışır. Bu raylar, çocukken her ikisinin de cesaret denemesi yapmak üzere yattığı raylardır. Alfredo, intihar etmek üzere raylara uzandığı sırada film donar.

1900, Avrupa'da modern sınıf mücadelesi tarihine ilk kapsamlı bakış olmasıyla sinema tarihinde özel bir yere sahiptir. Bertolucci, Freudyen Marksist bir entelektüel olarak bu filme, tüm düşünsel varlığını katmıştır. *1900*'e kadar Bertolucci, dar mekânlarda geçen, ana odağı karakterlerin iç dünyası olan *Konformist* (1970), *Paris'te Son Tango* (1972) gibi kriminal-politik filmler yapmıştı. *1900*'de kamerasını bizzat sınıf savaşımına ve bireylerin seçimlerinin, karakterlerin sınıfsal belirlenmişliğine yöneltir. Bu film, büyük ölçüde Bertolucci'nin 1968'in Avrupa solu içindeki siyasal kavranışına bir yanıt niteliğindedir. İdeolojinin yüksek bir değer kazandığı '68'e karşı sınıf kökenlerini anımsatır. Alfredo, Ottavio ve Ada'da simgelenen üç burjuva aydını ve hümanisti burjuva dekadansından kaçamazlar. Proleter sınıfın temsilcisi Olmo da pek çok deneyimle arkadaşı ve efendisi Alfredo'yla iki farklı dünyaya ait olduklarını bilir. Ancak Attila'nın gönderilmesi yani anti-faşist mücadele konusunda Alfredo'dan destek ister. Bu tam da '68 sonrasında Avrupa solundaki tartışmanın izdüşümüdür.

Filmin önemli sahnelerinden birinde Olmo, Alfredo'nun evinde, kızını almak üzere geçmek istediği kapının önünde, kendisini engelleyen faşist Attila'yla tartışır. Evin sahibi Alfredo'ya, ona kapıdan çekilmesini söylemesi konusunda ısrar eder. Halbuki bir yumrukta Olmo, Attila'ı devirebilir ve içeriden kızını –geleceğini– alabilir. Ama hayır, bunu yapmayı tercih etmez. Bu küçük anda Olmo'ya yardımcı olan Alfredo, ilerleyen yıllarda Attila'nın suçlarına göz yumar ve onu evden göndermez. Hem kontrol altında tutarak Olmo'ya zarar vermesini önler, hem de işleri için ihtiyacı vardır.



Genç Olmo, canlı kurbağalarla süslediği şapkasıyla.

Yine Alfredo, Olmo'nun babasının silahını çalmasına göz yumar ve sık sık onu kullanması konusunda Olmo'yu yüreklendirir. Ama Olmo o silahı hiçbir zaman Attila'ya karşı kullanmaz. Filmin temel siyasal tezi, filmin sonunda Alfredo'nun yargılanmasında görüldüğü şekilde, burjuva sınıfın aydın temsilcilerinin faşizme direnmemeleridir. Bertolucci, bunun kaynağında farklı sınıf çıkarları olduğunu, hümanizmin sınıf farkının altında kaldığını kanıtlamakla birlikte yapmadıkları bu seçim dolayısıyla burjuvaları yıkıma göndererek, aksi bir seçime dair 'ahlaki' bir umudu diri tutmaktadır.

Teorik ve siyasal kaynaklar

Film İtalya'nın 45 yıllık tarihine, 70'li yılların ortalarından, dönemin siyasal tartışmaları bağlamında bakmaktadır. Bu süreci özetlemek filmi değerlendirmeye yardımcı olacaktır.

Komünizm, II. Dünya Savaşı sonrası tüm dünyada büyük bir prestij kazandı. Almanların Sovyet sosyalizmi tarafından yenilmiş olması SSCB'ye uluslararası bir hegemonya kazandırırken komünist rejim Avrupa'da yayıldı. Doğu Almanya, Yugoslavya, Bulgaristan, Romanya gibi ülkeler komünizme geçerken faşizme

karşı göğüs göğüse savaşan komünist partilere sahip Fransa ve İtalya'da bu partiler yeni rejimin önemli güç odakları arasında oldular. Milyonlarca üyeye, yüzde 30'ları bulan seçim oranlarına sahiptiler. Komünistler, savaş sonrası İtalya'da krallığın yıkılıp cumhuriyet rejimine geçilmesinde kurucu unsurdur. 1948'deki İtalyan Sosyalist Partisi ve İtalyan Komünist Partisi'nin bloku Demokratik Halk Cephesi'nin oy oranı yüzde 31'dir ve ikinci partidir. Meclis'e 130 milletvekili gönderir. Fransız Komünist Partisi ise savaştan sonraki ilk seçimden birinci parti olarak çıkar. Meclise 159 temsilci gönderir. Sonraki birkaç yılda ikinci parti olarak kalsa da temsilci sayısını artırır. 1947'de ise ABD'nin baskısıyla her iki ülkede de komünistler hükümetten uzaklaştırılır. Bununla birlikte sendikalar ve aydınlar üzerindeki güçlü etkileri devam eder.

Sovyetler'e ve komünizme karşı ABD liderliğinde uluslararası bir güç olarak 1949'te NATO'nun kurulup Soğuk Savaş'ın ilk adımları atılıncaya kadar, Avrupa, devrimin her an kapıda belirmesinin muhtemel olduğu bir kıtaydı. ABD ve SSCB arasında esasında çok da soğuk olmayan, Macaristan, Kore, Küba, Vietnam gibi ülkeler üzerinden sıcak hale gelen savaş sürerken komünist partiler içinde Sovyetler Birliği'nin niteliği de tartışılır hale gelmeye başladı. Çin Halk Cumhuriyeti'nin kurulması ve Sovyetler Birliği ile ihtilafa düşmesi ile doruğa ulaşan uluslararası komünist hareketteki bu ayrışma giderek belirginleşti.

Savaştan, büyük bir siyasal başarıyla ancak 20 milyonun üzerinde asker ve sivilin kaybı ve büyük bir ekonomik yıkımla çıkan Stalin liderliğindeki Sovyetler Birliği ise, bir yandan dünyada komünizmin liderliğini üstlenmek, diğer yanda bu büyük ülkede sosyalizmi sürdürmek ve kendisine tekrar yönelmesi muhtemel fiziki saldırılara imkân vermeyecek bir politika izlemek durumundaydı.

Öte yandan kapitalist ülkelerde refah seviyesi giderek artıyordu. İşsizlik azaldı, gelir yükseldi. Sosyal demokrasi işçi sınıfının hoş-

nutsuzluklarını törpüledi. Bununla birlikte 20 yıl arayla gerçekleşen iki dünya savaşında 100 milyondan fazla kişinin öldüğü, milyonlarca kişinin toplama kamplarında işkence gördüğü veya bu dönemin artırdığı diğer sağlık sorunları ve kayıplarla dolu 50 yılın anıları tazeydi. ABD'nin savaş bitmişken Japonya'da denediği atom bombası, savaş dehşetini katlamıştı. Savaş sonrası kuşak, ABD'nin tüm komünist eğilimli halk hareketlerine aşırı müdahalesine, Vietnam'la doruğa ulaşan savaşçı tutumuna karşı tepki gösterirken, siyahların ve kadınların eşitlik mücadelesi giderek yükseliyordu. ABD Başkanı Kennedy'nin, siyah lider Martin Luther King'in öldürülmesi büyük bir öfke yarattı.

Tüm bu politik gelişmelerle ilintili olmak üzere 50'lerin ortalarından itibaren sol teoride yeni arayışlar ortaya çıktı. Antiemperyalizm ve üçüncü dünyacılık, özgürlük ve ahlak kavramlarının yeniden ele alınışı, psikanalitik bir tarih anlayışının ortaya çıkışı, bilincin sınırlarının zorlanması, devrimde aydınların rolü, kapitalizmin yarattığı yabancılaşma ve izolasyon, nükleer tehdit ve ilk çevre sorunlarının belirmesi, siyahların ve kadınların hakları için mücadele etmeye başlamalarıyla yeni bir hümanizm ihtiyacı gibi pek çok yeni gündem belirdi.

Freud'un vaka analizleri yanında yeni bir dramaturjik okumayla ortaya attığı başta Oidipus kompleksi olmak üzere psikopatolojinin kaynaklarına ilişkin tezleri, faşizm karşısında dehşete düşen Avrupalı entelektüeller için açıklayıcı nitelikte görünmüştü. Faşizmi insan ruhunda bir sapma olarak da algılayan Fromm, Reich gibi Freud'un takipçisi psikanalistler insandaki yıkıcı arzuların kaynağına olabildiğince eğildiler. Aile ilişkilerindeki otorite ve hiyerarşinin çocuğa etkisinin yetişkinlik dönemindeki yansımaları ve özellikle cinsel baskılanma teorisi, kapitalizmi yalnızca ekonomik olarak değil kültürel olarak da ciddi bir analize tabi tutan düşünürler tarafından önemli bir başlangıç noktasını oluşturdu. Başta Adorno olmak üzere Frankfurt Okulu yazarları kitle kültürü, otoriter kişilik,

modern insanın duygu dünyası alanlarını araştırmaya başladılar. Freud'un açtığı kapıdan devrimci bir olanak arayan militan entelektüel için Oidipus kompleksi ve babayı kıskanmak/yerini almak/öldürmek arzusu, iktidarı/efendiyi/patronu öldürmek arzusunun metaforuydu.

Frankfurt Okulu'ndan Herbert Marcuse ve Erich Fromm, Freud ile Marx arasında bir köprü kurarak insan davranışlarının motivasyonunda cinsel deneyimlerin rolünü araştırdılar. Marcuse'nin kitabına koyduğu isim anlamlıdır: *Eros ve Uygarlık*. Eros'a uygarlığı ölçen ve belirleyen yeni bir rol verilmiştir. Marcuse, Freud'tan alınmış 'bastırma' (*repression*) deyimini tarihi açıklamak için kullanmaktadır: 'İnsanlığın tarihi bastırmanın tarihidir'. Burada fiziki zorbalık değil, daha dolaylı bir baskının sonucu olarak kişinin bizzat kendisinden saklayıp bastırdığı duyguları söz konusu edilmektedir. Fransa'da Sartre'ın varoluşçuluk felsefesi, Cezayir'in Fransa'ya karşı anti-emperyalist savaşı ile FKP içinde başlayan tartışma, Althusser'in ideoloji ve Gramsci'den devraldığı hegemonya kavramını geliştirmesi gibi çabalar alttan gelmekte olan dalganın da habercisiydi. İdeolojik çatışma ve iç tartışma devam ederken, işçi eylemleri ve gençlik hareketleriyle '68 baharı ortaya çıktı.

'68 ikili dalga halinde geldi; bir yanda sanayi kapitalizmine ve rasyonel akla karşı pür doğacı, komünal, barışçı, ırk ve ulus kimliklerinden arınmış bir hümanizm, diğer yanda ise reformcu çizgiye çekilmiş solda radikal ve militan bir akım ihtiyacına yanıt olarak yeni 'goşist' siyasal bir tavır. Biri 'arzularımızın bilinci özgürlüktür' diyor, diğeri 'Gerçekçi ol, imkânsızı iste' diyordu.

Bertolucci, devrimci çevre içinde, her iki çağrıdan da kendini sakınarak yer aldı. '68 baharı, o sırada 30 yaşını aşmamış yetenekli ve devrimci bir sinemacı için dışında kalınamaz bir andır muhakkak. Ama Bertolucci'nin tüm sinematografisine '68, sonbahar olarak yansır.



İtalyan ressam Volpedo'nun köylü isyanını sergileyen tablosu (1901).

Godard'la tartışma

Bertolucci, sinemasını büyük ölçüde Fransız meslekdaşı Jean-Luc Godard'la yaptığı tartışma üzerinden şekillendirdi. Yosefa Loshitzky'nin *Godard ve Bertolucci'nin Radikal Yüzleri* isimli bir kitap yazmasına yol açacak bu dostluk ve siyasal-sanatsal tartışma aynı zamanda '68 olayları karşısında Avrupa solunun iki farklı tutumunu simgeliyordu. Şöyle yazıyor Yosefa Loshitzky:

> Godard ve Bertolucci, 1968 olaylarının yaşamları ve çalışmaları üzerindeki taban tabana zıt etkilerine ilişkin görüşlerini filmlerinde ve pek çok röportajda ortaya koydular. Bu konudaki görüşlerinin kutuplaşması kişisel ve profesyonel ilişkilerini de etkiledi. Godard'ın 68 olaylarından aldığı ders, apolitik 'estet' sineması dönemini kişisel olarak reddetmesiydi. Godard bu radikal aşama boyunca, felsefesi Mao Zedung'un öğretilerinden etkilenen –hem felsefi hem de siyasal olarak– Fransız Marksist teorisyen Althusser'e yakınlaştı. (…)

> Althusser'in düşüncelerinin radikal Godard üzerindeki gücünü anlamak –ve filozofun Fransız Komünist Partisi içindeki konumunu– önemli, çünkü bu 70'ler boyunca Bertolucci ve Godard sineması arasındaki farklılıkları da açıklıyor. Dahası Bertolucci'nin Godard etkisindeki sinemasına 'ihanetini' ve 1968 olaylarının ardından konformist sinemaya yolculuğunu da açıklıyor. Michael Kelly'ye göre Louis Althusser ve Roger Garaudy Fransız Komünist Partisi içindeki iki kutuplaşmayı temsil ediyordu. (…) 60'lar boyunca ikisi Kelly'nin belirttiği gibi "oportünizm ve sekterlik, spekülatif hümanizm ve teorik anti-hümanizm arasında"ki simetrik karşıtlığı simgeliyordu. Garaudy, de Gaulle'cü rejime karşı komünist olmayan partilerle ittifakı savunurken, Althusser parlamento dışı radikal, bağımsız eylem politikasını savunuyordu. Uluslararası komünist harekete bağlı olarak Garaudy İtalyan Komünist Partisi'ne yaklaşırken, Althusser Çin sempatizanı oldu. 1969'da İtalyan Komünist Partisi'ne üye olan Bertolucci, (gerçekte Avrupa solunda yükselen Maoizme bir tepki olarak Komünist Parti'ye katılmıştı) sekteryan Althusserciliğe ve 68'in hemen ardından Avrupa'da gelişen ultra-sol gruplara yakın duran Godard'ın gözünde bir revizyonistti.

Godard, *Konformist*'i izledikten sonra, Bertolucci'ye bir yorumda bulunmamış, onun yerine üzerinde Mao'nun resmi bulunan bir not kağıdına 'Bireyciliğe ve kapitalizme karşı savaşmalısın' yazmış. Zira Bertolucci'yi Sovyet çizgisinde kalarak hâlâ antifaşist koalisyon politikası ekseninde seyreden biri olarak görüyordu. Kendisi ise Mao'nun Çin Kültür Devrimi'yle yaptığına benzer şekilde 'Batı'nın kültürel zincirlerinden, klasik görme ve anlatım biçimlerinden kopmak üzere Dziga Vertov grubunu kurmuş ve Vertov'un açtığı kapıdan ilerleyerek yeni bir devrimci estetik kurmaya girişmişti.

Bugün Çin Kültür Devrimi'nden geriye kalan bir tür anarşidir. Ancak teoriler laboratuvarda oluşmazlar. Konjonktürel olarak Çin Kültür Devrimi, Batılı entelektüeller arasında 'Batı'nın;



Evlerinden atılan köylülerin direnişi.

kapitalist dünyanın ve emperyalizmin dayandığı modernist-ilerlemeci görüşün aşılmasının bir yoluydu. Çünkü modernist görüş Çekoslavakya'ya müdahale ile doruğuna ulaşan 'Sovyet emperyalizmi'ni yaratabilmişti ancak. Çin Kültür Devrimi'nin emperyalist Batı'yı reddetmek üzere anti-kültür, 'anti-insan' konumu yeni bir buluş olarak devrimci aydınları büyüledi. ABD emperyalizminin dünyayı kana boyadığı, Sovyetlerin ise 'sosyalizmin anayurdu'nun savunulması adına Avrupa komünistlerine itidal tavsiye ettiği '50'ler ve '60'ları hayal ettiğimizde, Başkan Mao'nun gözü karalığının siyaseten dünya komünistleri üzerinde ne derece etkili olabileceğini de anlayabiliriz.

Bertolucci ile Godard arasındaki tartışmayı böylesi bir bağlama oturtan Loshitzky, İtalyan sineması üzerinde kapsamlı bir kitap da yazan eleştirmen Bondella'nın, Bertolucci'yi çok etkilemiş olan Pier Paolo Pasolini üzerine değerlendirmesini de doğal olarak aktarma ihtiyacı duymuştur. "Bondella, Pasolini'nin Gramcsist bir Marksist olmasına rağmen, '68 olayları sırasında radikal öğrencilere 'orta sınıfın kültür ve tarih karşıtı, kibirli çocukları' diyerek saldırırken, İtalyan hükümetinin çok düşük bir

ücret karşılığında sistemi savunmakla görevlendirdiği ve genelde köylü sınıfının çocukları olan polisi savunduğunu anlatıyor."

Benzer biçimde proleter sınıftan kopmama refleksi gösteren Bertolucci, '68'e yalnızca siyasal olarak mesafeli kalmamıştı. Kültürel olarak da arzuyu özgürleştiren 68 ruhuna mesafeliydi. *Konformist*'te ve *Paris*'te *Son Tango*'da olan budur. Bunun nedeni, Bertolucci'nin arzudan duyduğu kaygıdır. Zira Avrupa kültürünün faşizm karşısında düştüğü dehşet, bir tür travma sonrası stres bozukluğu gibidir. Her ne kadar Loshitzky 'babayı öldürmek' kavramının Bertolucci'nin profesyonel, siyasal yaşamının merkezinde olduğunu savlasa da –Bertolucci de röportajlarında böyle söyler– bu arzu da dahil olmak üzere, arzuların yıkıcılığı Bertolucci'yi ürkütür. Çünkü, faşizme açılan kapılardan ilk giren arzudur. Pasolini gibi arzuları korkusuzca eşeler ve her seferinde orada kriminal bir son bulur. Arzuların bilinci özgürlük değil suçtur Bertolucci'de. Bu nedenle seksüaliteye ilgisi bir özgürleşme alanı olarak değil dekadansın bir unsuru olarak yer alır sinemasında.

Evet, belki Godard gibi sinemanın sektör olarak örgütlenişinde militan bir tutum göstermez, bağımsız ve militanlara yönelik filmler çekmek yerine büyük yapım firmalarıyla, ünlü oyuncularla çalışır. Maocu politik çevreyi reddetmesine karşın, Sovyetler'in 1956'daki 20. Kongre'de ortaya koyduğu "hümanizm" perspektifine de yakınlık duyan işler yapmamıştır. İlginç olan Godard ideolojiye ve devrimci eyleme verdiği değerle Althusserci anti-hümanizme yakın dururken Bertolucci'nin insan arzularındaki yıkıcılıktan kaçınması dolayısıyla Althusserci anti-hümanizme ve sınıfsal belirlenmişliğe yakınlaşmasıdır. Kültür Devrimi'nin anti-kültürel konumu, faşizmin de burjuva kültürünün doğal bir sonucu olarak ele alınmasıyla (Alfredo'nun Attila'yı engellememesi) Bertolucci tarafından paylaşılır. Ancak, Sovyetler'in Avrupa proletaryasına önerdiği anti-faşist ittifak politikasına bağlılığı (Olmo, daima Alfredo'nun Attila'yı gön-

dermesi beklentisi içindedir) onu işçi sınıfının 'kendiliğinden' politikasına yakın tutar. Bertolucci'yi hümanizme bağlayan ve koparan şey aynı kökten yükselmektedir. Zaten Bertolucci Çin'e ilişkin görüşünü çok net belirtir: "Çin Kültür Devrimi'nin teatral unsularıyla büyülenmiştim... Oradaki Ütopya düşüncesiyle. Ama Avrupa'daki Çin yanlısı hareketlere başta Godard ve Bellocchio olmak üzere tüm arkadaşlarım katıldığı halde, ben hiç dahil olmadım. Gerçekte Komünist Partisi'ne de Çin yanlılarına tepki olarak katıldım."

Bertolucci, *1900*'de 'sınıfsal belirlenmişlik' kararı doğrultusunda, burjuvaları tabiatları itibariyle kategorik olarak reddederken proleter hayatının keskin anlarını büyük bir hayranlık ve heyecanla yansıtır. Olmo'nun babasının belirsizliği, bu sınıfın komünal yaşamının bir simgesidir. Burjuva ailesi içinde Alfredo, büyükbabası dışında sevgi ve ilgi görmeden büyütülürken Olmo, tüm serf ailesi tarafından şefkatle sarılır. Filmin Alfredo, fahişe kadın ve Olmo arasındaki üçlü sevişme girişimi sahnesinde Alfredo'nun kadını aşağılayan, 'özgür aşk' hakkında bilgisi olup olmadığını zorlayan tacizlerine karşın yıllar sonra aynı kadın, o sırada karısı Ada ile aralarındaki kopan duygusal bağı aşk hakkındaki olgun sözleriyle yeniden kuracaktır. Kulağını kesip patronun önüne atarak işsiz kalan köylü bir parça ekmekle evine döndüğünde aç kalan çocuklarını küçük basit bir pan flüt çalarak avutmaya çalışacaktır. İki sınıfın tarihsel, kültürel ve fiziksel çatışma anlarını böylesi yüksek bir estetik ve dramatik ustalıkla aktaran pek az film vardır sinema tarihinde. Attila'nın yağmurlu bir günde direnişçileri öldürdüğü sahnede halkın büyük direnişi, ölüme meydan okuyup Attila ile dalga geçişi, bir halkın ve kültürün faşizme büyük direniş ve reddiyesinin çok etkileyici bir anlatımıdır. Ayrıca Komünevi'nde okuma yazmayı 'Komünizm dünyanın gençliğidir' sloganıyla öğrenen yaşlıların neşesi ve acı suikast sonrası kömürleşmiş bedenleri, faşist alçaklığın duygulu bir anlatımıdır.



Alfredo (Robert De Niro), Neve (Stefania Casini) ve Ormo (Gerard Depardieu) filmin bir sahnesinde.

Teorik bakımdan ise sorun sürer. Paris'teki modern şehir hayatından Çin'e kadar burjuva sınıfına baktığı her yerde dekadans gören Bertolucci, aristokrasinin İtalya'sında ve bu pastoral tablonun ayrılmaz parçası serf hayatında bunu görmez. Babayı her öldürmek arzusu duyduğunda özlemi güçlenir.

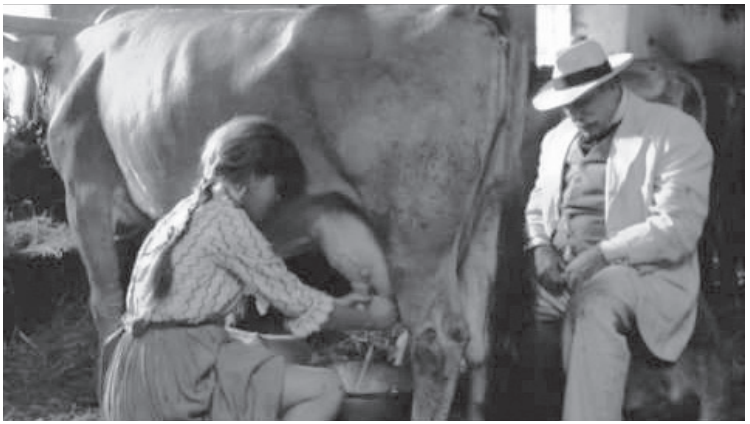
Pastoral İtalya'ya özlem

1900, çiftliğin kamburu Rigoletto'nun (Giacomo Rizzo) Verdi'nin ölüm haberini duyurmasıyla açılır (Rigoletto bilindiği gibi Verdi'nin Victor Hugo'nun bir oyunundan uyarlanan operasıdır). Verdi'nin müziği İtalya'nın ulusal birliğinin sağlanması sürecinin kültürdeki temsiliydi. Cenazesine 250 bin kişi katıldı ve Luchino Visconti'nin *Leopar*'ında (1963) Burt Lancaster'ın canlandırdığı Don Fabrizio Salina karakteri Verdi'nin bir portresinden alınan ilhamla yaratıldı. Eleştirmen Roger Ebert, filmin iki kahramanının Verdi'nin öldüğü gün doğmuş olarak kurgulanmalarının görünürde özel bir nedeni olmadığını yazsa

da Verdi'nin ölümü, İtalyan'nın ulus olarak ortaya çıktığı geçmiş yüzyılın kapandığını ve aynı gün doğan iki erkek çocuk, 20. yüzyılda burjuvazi ile proletarya arasında yeni bir mücadele sayfasının açıldığını simgelemektedir.

Verdi, burjuvazinin bir sınıf olarak temsil ettiği vatanseverlik ve hümanizmin yüksek bir eşiğidir. Ama aynı zamanda *Leopar*'da resmedilen, hızla büyüyen şehir burjuvazisi karşısında hızla mevzi kaybeden aristokrasinin yüksek kültürünün de ürünüdür. Aynı oyuncunun canlandırmasıyla iki film arasındaki koşutluğu perçinleyen *Leopar*'ın Don Fabrizio ve *1900*'ün Berlinghieri karakteri yeni burjuva sınıfı karşısında gücünü kaybetmekte olan ince ruhlu kişiler olarak karakterize edilmişlerdir.

Berlinghieri, intihar etmeden önce oğlunun işleri devralmasıyla yaptığı modern yatırımlardan yakınır, 'Sizinle benim aramda uçurum var' diye haykırır. Oğullarından Ottavio bohem bir hayatı yaşayıp çiftlikten uzakta yaşar. Küçük oğlu ve tek torununun babası Giovanni'nin sinik ama kurnaz oluşuna karşılık, dede Berlinghieri –büyük İtalyan ruhu olarak– güçlü ve emrindeki serf ailenin kendisiyle yaşıt büyükbabası ile torununun doğuşunu kutlayıp 'Doğduğumuzda hepimiz eşittik' diyecek kadar hoşgörülü ve iktidarını yitirdiğinde kendini asacak kadar soyludur! Baba ve oğul arasındaki fark, çocuğa davranışta da belirgindir. Büyükbaba ne kadar sevecense baba o denli otoriterdir. Ayrıca kardeşini mirastan mahkûm bırakacak kadar düzenbazdır. Bertolucci, yakında gelecek faşizmin yükünü de onun sırtına yükler. Sanki kapitalizm yüzyıllardır Parma'nın bereketli doğasında koyun koyuna yaşayan toprak sahipleri ile köylüler arasındaki barışı bozmuştur. Gerek *Leopar*'ın gerek *1900*'ün Marksist teori açısından tutarsız bu tutumunda duygusal bakımdan anlamlı bir yan vardır. İtalyan ulusçuluğu ve ruhunun, faşizm öncesi o yüksek parlayışı özlemle anılmaktadır. Faşizm, 'o güzel' İtalya'ya bir saldırıdır! Dolayısıyla faşistlere karşı savaş aynı zamanda vatan için, İtalya için bir savaştır.



1900: Bertolucci'nin pastoral İtalya'ya duyduğu özlem.

1900'ün pek çok sahnesi gibi dede Berlinghieri'nin intiharının az öncesindeki sahne, başlı başına bir film olabilecek üstün niteliklere sahiptir. Yaşlı adam, belki de gençliğinde pek çok kez yaptığı gibi işçilerinden genç bir kızla ahırda vakit geçirir. Flört, kıstırma, iktidarsızlık üçgenindeki bu sahne kendi içindeki tutarlılığına karşın, filmin tümü içinde değerlendirildiğinde rahatsızlık verecek şekilde onaylanan bir tutumu yansıtır. Neredeyse dedenin ahırda küçük kızı kıstırıp birlikte olmayı beceremediği için yazıksanmamız beklenmektedir. İşçiler oğul Giovanni'nin zalimliği karşısında ona babasının iyi bir adam olduğundan söz ederler. Küçük bir kızın diriliği karşısında erkekliği ile birlikte tüm iktidarını kaybettiğini hissederek intihar eden dede, hiç mi canını yakmamıştır işçilerin? O zaman neden, filmin ilk sahnelerinde onun dostça yaklaşımına karşın başta Leo olmak üzere işçiler tırpanlarını bileyerek sessiz kalmaktadır?

Filmin finalinde dede Alfredo Berlingieri'nin kendini öldürmesiyle paralel, torun Berlinghieri'yi çocukluğunda cesaret denemesi yaptığı raylara ölmek üzere yatırmak da sınıf savaşına bakıştaki sorunlu yaklaşımı gideremediği gibi daha derinleştirmektedir. Teorik ve duygusal karmaşanın anlatım düzeyinde

aşılması ancak böylesi estetikte ve içerikte şoklar ve/veya ahlaki önermelerle gerçekleşmektedir.

Sınıf ve insan paradoksu

Passolini, *Teorema*'da (1968), çekici bir yabancıya duyulan özgürleştirici arzunun, yüksek burjuva sınıfından bir ailenin üzerindeki tahrip edici etkisini anlatır. *1900*'de Bertolucci benzer bir sorgulama yapar: Burjuvalar, sosyalist olabilir mi veya ne kadar anti-faşist olabilir? Farklı iki sınıfın iki temsilcisi, efendi ile köle, sadece insan olmaları dolayısıyla arkadaşlığı paylaşabilirler mi? Aile yapısı ve ilişkileri, aşk, cinsellik, din gibi alanlarda burjuva ahlakı ve değerlerini sorgular. Burjuvazinin ürettiği en yüksek değer olan hümanizmin, faşizm karşısında yetersizliğinin altını çizmeye çabalar.

1900, Bertolucci'nin sinematografisinde saygın eleştirmenlerce zayıf bir film olarak nitelendirilmiştir. Roger Ebert, filmi beğenmesine karşın, filmin tasarlanan epik çerçeveye uymayan bir seyir izlediğini ifade ediyor: "*1900* kontrolden çıkmış bir film. Film, kendisine aslında hiç uymayan bir epik çerçevede görülüyor. Bertolucci'nin saatlerce İtalya'daki sınıf mücadelesiyle ilgili fikrini açıklamaya çabaladığı film, üzerinde düşünülmemiş ahmakça bir açıklama ile sonlanıyor." John Orr ise filmi 'muhteşem pembe dizi' olarak nitelendirmektedir. Bunlar haksız eleştiriler değildir. Görüntülerin ve tek tek sahnelerin kendi içindeki tutarlı ve etkileyici niteliklerine karşın, senaryonun tamamına bakıldığında hissedilen karmaşanın nedeni, Bertolucci'nin sınıf savaşımının 'anları'nı çok iyi kavramakla birlikte, savaşın bütününe dair tam ve olgunlaşmış bir tezi ifade edememesidir.

Öykünün arka planı belirgin tarihsel gerçeklerle bezeliyken biz önde kurgusal bir sahne daha izleriz. Dolayısıyla *1900*'ü izlemek iki farklı sahnede aynı anda iki oyun izlemek gibidir. Oyuncular arada bir sahneden diğerine girer çıkarlar. Ama filmin başında İtalyan ressam Volpedo'nun isyan eden bir köylü grubunu göste-

ren resmiyle (*Dördüncü Güç*, 1901) bize izleyeceğimiz vaadinde bulunulan tarihsel öyküden çok, 1968'in Paris'ine alıp rahatlıkla yerleştirilebilecek bir arkadaş çevresi öyküsü izleriz. Bu arkadaş çevresi içindeki kişiler toplumsal sınıfların temsili, onlar arasındaki ilişkiler sınıflar arası ilişkiler olarak yansıtılmıştır. Problem de buradan doğar. Başkarakterlerin hiçbiri ne tümüyle özgün karakterler olmayı ne de sınıflarının tam bir sembolü olmayı başarabilirler. Bu insanlar ancak sınıflarının aykırı bireyleri olabilirler. Hal böyle olunca onlara hesap sormak da anlamsızlaşır ama Bertolucci, Alfredo'yu sayısız kere faşist Attila'ya tavır alamadığı için Olmo aracılığıyla eleştirir. Film başladığı yerin çok uzağında biter. Sınıf farkı yerini, tarih geçip giderken kendi dramlarını yaşamış iki arkadaşın ortak hüznüne bırakır. Buna karşın Bertolucci, final sahnesiyle anti-hümanizmde ısrar etmeye çalışır. Çökmüş-düşmüş efendi Alfredo'yu tren raylarına intihara yatırırken yanında onu engellemeye çalışan yaşlı arkadaşı eski serf Olmo vardır hâlâ. Avrupa sinemasının Marksizme en yakın çocuğu, Sovyetler'in hümanizm 'açılımı'ndan yetişmiş çocuklarının; Grigori Çukhray'nın *Askerin Türküsü*'nde (1959), Andrey Konçalovski'nin *Maria'nın Aşıkları*'nda (1984) veya Elem Klimov'un *Gel ve Gör*'de (1985) ulaştığı yeni-hümanizme mesafeli kalmıştır. *1900*'de, sınıfların ideolojiden bağımsız olarak kendiliğinden bir sınıf tavrı taşıyacağı gibi indirgenmiş basit bir fikir temelinde anti-hümanizmi zorlamak, biçim ve içerikte umutsuz bir karmaşaya sebep olmuş, bu karmaşayı aşmak için ahlakçılığa ve melodrama mecbur olunmuştur.

***

Son olarak şunu eklemeliyiz: Bu büyük konular için dün olduğu gibi bugün de kolaylıkla içinden çıkmayı sağlayacak formüller bulunmuyor. Teori, güncel siyasal ilişkiler düzleminde nefes alıp veriyor, yaşıyor veya ölüyor, sonra belki yeniden doğuyor. Dahası her sanatçı ulusal, kültürel, duygusal olarak bambaşka kökenleri ve dünyaları taşıyorlar. Arzularımızın kaynağı ve izledikleri

farklı yollar belki yüzyıllarca gizemini korumaya ve böylesi büyük sanatçılarca irdelenmeye devam edecektir. Zira, hiçbir teori gerçeğin tüm boyutlarını açıklayabilecek evrensel bir güçte değildir. Yaşam ve sanat da dinamizmini buradaki bilinemezliğe değil ama belirsizliğe borçludur. 21. yüzyılda gerçek artık eskisinden çok daha fazla 'soyut'tur.

Kaynakça

Jeffries, Stuart. *The Guardian*, 22 Şubat 2008. http://www.theguardian.com/film/2008/feb/22/1

http://www.rogerebert.com/reviews/1900-1977

Loshitzky, Yosefa. *The Radical Faces of Godard and Bertolucci*, Wayne State Univercity Press, 1995.

Orr, John. *Sinema ve Modernlik*, çev. Ayşegül Bahçıvan, Ark Yayınları, 1997.

CARLO PONTI presenta un film di **ETTORE SCOLA**



SOPHIA LOREN **MARCELLO MASTROIANNI** in

UNA GIORNATA PARTICOLARE

con JOHN VERNON · FRANCOISE BERD

soggetto e sceneggiatura di RUGGERO MACCARI · ETTORE SCOLA

collaborazione di MAURIZIO COSTANZO

fotografia di PASQUALINO DE SANTIS musica di ARMANDO TROVAIOLI

prodotto da **CARLO PONTI** regia di **ETTORE SCOLA**

Coproduzione Italo-Canadese COMP CIN CHAMPION S.p.a. (Roma) - CANAFOX FILMS INC. (Montreal) - TECHNICOLOR

Neslihan Cangöz

Mussolini İtalya'sında
Özel Bir Gün

Filmografisinde *Kirli, Çirkin ve Kötü* (*Brutti sporchi e cattivi*, 1976), *Teras* (*La Terrezza*,1980), *Aşk Tutkusu* (*Passione d'amore*, 1981), *Aile* (*La famiglia*, 1987), *Splendor* (*Splendor*, 1989) ve *Yemek* (*La cena*, 1998) gibi filmler bulunan 1931 İtalya doğumlu ünlü yönetmen Ettore Scola'nın en önemli yapıtlarından biri de 1977 yapımı *Özel Bir Gün* (*Una Giornata Particulare*) filmidir. Başrollerini Sophia Loren ve Marcello Mastroianni'nin paylaştığı bu filmle Scola, 1978 yılında en iyi yönetmen dalında David di Donatello, Golden Globe ve filmin senaristleri Maurizio Costanza ve Ruggero Maccari ile birlikte İtalyan Ulusal Film Yazarları Sendikası'nın en iyi senaryo ödülünü almış, film en iyi yabancı film dalında Fransa'da yine 1978 yılının César ödülünü kazanmıştır. 2011 yılında ise, Gèrard Depardieu ile bir film hazırlığında olan Scola, "Her şey hazırdı, ama sonunda bunu yapamayacağımı anladım. Bu tamamen doğal bir karar" diyerek bir daha sinemaya dönmeyeceğini açıklamıştır. *Il Tempo* gazetesinin yönetmenle yaptığı röportaja yer veren internet sitesine göre Scola, "Artık üretim ve dağıtım süreçleri benim mantığımla uyuşmuyor. Benim için seçme ve vazgeçme özgürlüğü en temel şey. Kendimi yavaş yavaş piyasanın kurallarına uymak zorunda hissettim ve özgürlüğümü kaybetmeye başladım. Artık seçimleri sizin için piyasa yapıyor. Piyasa kuralları her zaman önemli bir faktördü ancak

Una Giornata Particulare
Yönetmen: Ettore Scola
Senaryo: Maurizio Costanzo, Ruggero Maccari, Ettore Scola
Görüntü: Pasqualino De Santis
Oyuncular: Sophia Loren, Marcello Mastroianni, John Vernon
1977, İtalya, 105 dakika.

bağımsızlığa daha çok yer vardı. Yapımcılar denemekten ve risk almaktan çekinmezdi. Görünen o ki, ekonomik kriz tüm bunları giderek kötüleştiriyor" diyerek, mali krizin sinema dünyasının özerkliğini engellediğini belirtmiş ve "Benim yaşımda biri, yapmak zorunda olduğu her şeyi yapmıştır ve bu yaşta verilmesi gereken en doğru karar emekli olmaktır" diyen Scola, 80 yaşında sinemaya veda etmiştir.

Atilla Dorsay'ın *100 Yılın 100 Filmi* adlı eserinde belirttiğine göre, ülkemizde ilk kez 1978 yılında gösterilen *Özel bir Gün* büyük bir heyecan uyandırmış, yıllar sonra 1995 İstanbul Festivali'nde oynadığında da benzer bir heyecan dalgası yaratmıştır (377). Film, politik bir filmdir. Sadece faşizmin gündelik yaşamın akışına tercüme edildiğinde neler olduğunu göstermesi sebebiyle değil, aynı zamanda normatif olandan farklı cinsel yönelimlerin cezalandırılması, kadınların çocuk doğurmaya teşvik edilmesi gibi örneklerle bedenlerimizi denetleyen, gözetleyen mekanizmaları açık etmesi sebebiyle de politik bir filmdir.

Filmin kurgusal zamanı 8 Mayıs 1938 günü sabahının erken saatlerinde başlar, gece yarısına doğru biter. Bu bir gün hem nazizm ile faşizmin, yani Hitler ile Mussolini'nin Roma'da buluştukları gün olması nedeniyle, hem de aynı apartman blokunda oturup, karşılıklı pencerelerinden aynı avluya bakan ama birbirinden hayli farklı hayatlara sahip, henüz hiç karşılaşmamış bir kadın ve bir erkeği bir araya getirdiği için "özel bir gün"dür. O



Antonietta (Sophia Loren) ve Gabriele (Marcello Mastroianni), çatıda kuruyan çamaşırları toplarken...

gün, tüm Roma halkının geçit törenine katılması için tatil ilan edilmiştir. Altı çocuklu, az eğitimli, alt orta sınıfa mensup bir ev kadını olan Antonietta (Sophia Loren) faşist kocasını ve çocuklarını törene gönderir. Mussolini'ye aşkla bağlı olsa da, kendisi bir komşusunun hor görerek söylediği gibi, hizmetçisi olmadığı için törene gitmeyip ev işlerini yapacaktır. Bulaşıkları yıkayıp ortalığı toplarken açık kalan pencereden uçan papağanını yakalamak için Antonietta başka bir dairenin zilini çalar. Dairenin sahibi Gabriele de (Marcello Mastroianni) ne tuhaftır ki geçit törenine gitmemiştir. Film ilerledikçe eski bir radyo spikeri olan Gabriele'nin, homoseksüel olduğunu, bu nedenle Faşist Parti'den atıldığını, işinden kovulduğunu ve şimdi Sardunya'ya sürülmeyi beklediğini öğreniriz. Antonietta'nın varlığı, umutsuz ve intiharın eşiğinde gezinen Gabriele'yi teselli eder. İkili günün büyük bir bölümünü birlikte geçirir; konuşur, kavga eder, barışır, dans eder nihayetinde sevişir. Gün boyunca, alttan alta kapıcı kadının sesi sonuna kadar açılmış radyosundan gür sesli bir erkek spike-

rin geçit törenini anlatışı, marşlar ve Mussolini'nin konuşması duyulur. Akşam olduğunda baskıcı koca, çocuklarla birlikte eve döner ve Antonietta, elinde Gabriele'nin hediyesi bir kitapla pencere önünde otururken, Gabriele'nin polislerce götürülüşünü görür.

Altı çocuklu Antonietta ya da
"Beşikleri boş duran halklar imparatorluk kuramaz"

Filmin ana karakteri Antonietta'yı ilk kez küçük apartman dairesinin penceresinden görürüz. Üniforma ütüleyen bu orta yaşlı, rengi solmuş giysiler içindeki kadın, kocasını ve çocuklarını[1] içinde hiçbir heyecan, şefkat tınısı taşımayan aynı bıkkın, yorgun sesle uyandırır ve teker teker tören giysilerini yataklarına bırakır. Kocası Emanuele (John Vernon) daha erken uyandırmadığı için Antonietta'ya çıkışır. Devam eden sahnelerde, Emanuele'nin kirli ellerini Antonietta'nın üzerindeki elbisesine silebilen, çalıştığı Doğu Afrika Bakanlığından çok randevuevlerinde vakit geçiren, karısını aşağılamak için hiçbir fırsatı kaçırmayan, konuşmayan ama emir veren, incelik ve rikkatten yoksun "sıradan" bir erkek olduğunu anlarız. Antonietta, kocasının "sanki ona hep cahil ve ikinci sınıf olduğunu anlatmak ister gibi" davrandığının farkındadır. Scola, Antonietta'nın mutsuzluğunu, hüznünü ve yalnızlığını, sürekli başına çarpan bozuk mutfak lambası (ki lambayı daha sonra Gabriele tamir edecektir), ev ahalisi gittikten sonra mutfaktaki sandalyeye çöküp fincanların dibinde kalan kahveyi içmesi, kocasından daha çok papağanıyla konuşması gibi küçük ayrıntılarla ustaca izleyiciye aktarır.

Diğer yandan Antonietta, Mussolini'ye hayrandır. Evinin duvarında düğmelerden yaptığı bir Mussolini portresi asılıdır. Gazetelerden kestiği Mussolini resimleri ve altına "Bir erkek koca, baba ve asker olmadıkça erkek değildir" veya "Kadın fizyolojisi

1 Sinefiller için not: çocuklardan Maria Luisa'yı torun Alessandra Mussolini canlandırmaktadır.



Antonietta ve Gabriele aynı sınırlara hapsedilmiş, benzer bir cezalandırmaya maruz kalmışlardır.

ve psikolojisiyle uyumsuz olduğundan, deha erildir" gibi erkek egemen sistemin ve dönemin faşist ideolojisinin zihniyet dünyasını yansıtan cinsiyetçi sloganları yazdığı bir albüm hazırlamıştır. Antonietta, bir kez atıyla dörtnala giden Duçe ile göz göze geldiğini ve ertesi gün küçük Littorio'ya hamile olduğunu öğrendiğini Gabriele'ye gururla anlatır. Duçe bir bakışıyla Antonietta'yı metaforik olarak hamile bırakmıştır. Maria A. Macciocchi'nin *Faşizmin Analizi* adlı kitabında belirttiği gibi o dönemde "faşizmin babası Duçe, dolaylı adlandırma yoluyla Erkek (Male), herkesin kocası (Mari) ve her birinin aşığı haline de gel[miştir]… M.M.M.M. demek Mussolini –Male– Mari-Mére (anne) demektir" (111). Dönemin yayın organlarında Mussolini'nin erkeklerin en erkeği olarak simgeselleştirildiği görülür. Macciocchi'nin alıntılarından birinde Duçe şöyle tanımlanmaktadır: Atların binicisi o, kadınların övüncü o, güvenli o, güçlü kuvvetli o, çok yakışıklı o, kafası büyük o, güçlü çeneli o, büyük ağızlı o, üç yıldızlı general o (156). Yine aynı eserde Mussolini'nin de kendisini hiçbir zaman yorulmak bilmemiş üstün bir erkek olarak gördüğünü ifade eden konuşmalarına yer verilmiştir. "Tütün içmez, ne alkol ne kahve

kullanır, her gün kırk beş dakika spor yapar, bütün sporlarda ustadır" (156). Sıklıkla balkonlardan kalabalıklara seslenişin, hatta Rimini'de (20 Haziran 1937) deniz uçağını kendi kullanarak plaja gelişi ve kıyıya toplanmış 60.000 kadına hitap edişi (125), tümüyle faşist iktidarın denetimi altında bulunan ve Duçe'nin ve savunucularının nutuklarını yayınlayan İtalyan radyosu ve dağıtımdan önce bizzat Mussolini tarafından gözden geçirilen gazete ve dergiler düşünüldüğünde, faşist iktidarın propaganda anlayışının Duçe ile kadınlar arasındaki dolaysız ilişkiye, siyaset anlayışının da Duçe'nin mistik karizmasına dayandırıldığı söylenebilir. Eh, bu ahval ve şerait içinde Antonietta karakterinin Mussolini hayranlığının dönemin ruhunu yansıttığı, hatta Turgut Özal'ın "en seksi erkek" seçildiğini hatırlayan bizler için şaşırtıcı bile olmadığı söylenebilir.

Patriarkanın kadınları kontrol altına almaya çalışırken aileyi yücelterek kadının en "kutsal" görevinin annelik olduğu söylemini kullandığını biliriz. Ancak filmin geneline hâkim hüzünlü ruh halini yansıtan kameranın yavaş hareketleri, sekiz kişinin yaşayabilmesi için paravanlarla bölünen ve labirent halini almış küçücük bir apartman dairesi, "bu eve en az üç anne lazım" diye söylenerek iş yapan Antonietta'yı kutsal anneliğin mutlu etmediğini sezdirir bize. Gabriele de sorar: "Her şeyin var neden mutlu değilsin, evin, kocan, altı çocuğun var madem, neden hiç gülmüyorsun?" Yanıt vermez Antonietta. Altı çocuğu vardır ama asıl büyük ikramiye yedinci çocuktadır. Kadınları sadece anne kimliğine hapsederek daha çok çocuk doğurmaları için türlü yöntemlerle eve yollamak isteyen dönemin iktidarına ve "kadının ulusallaştırılması[2]" yıllarına biraz yakından bakalım.

İktidarların kadın bedeni üzerinde kurmaya çalıştığı tahakkümün sınırları Mussolini dönemi İtalya'sında daha da genişletilmiş ve kadınların daha çok doğurması, çocuk başına verilen para ödülleriyle, primlerle hatta altın madalyalarla teşvik edilmeye ça-

2 Wilhelm Reich, *Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*.

lışılmıştır.[3] O dönemde her çok çocuklu (en az dört!) anneye beş bin gümüş lira verilmektedir ki bu "bahşiş" Macciocchi'ye göre bir yıl rahat yaşama olanağı demektir (122). Ayrıca Gabriele'nin "yalnızlık zenginlikmiş gibi" diyerek yakındığı üzere bekârlardan ek vergiler alınmakta ve yaşları yirmiden küçük olan evli çiftlere ise yüksek tutarda prim ödenmektedir (139-143). Mussolini yasalarla, primlerle yetinmez, İtalya'nın en fazla çocuklu çiftlerini Venedik Sarayı'nda kabul ederek, annelere para ödülü ve altın madalyayı elden verir. Bu törenleri Macciocchi şöyle anlatır: "Kadınlar şirin köylü giysileri içindedirler. Duçe her zamanki siyah sırma püsküllü kostümünü giymiş, nişanlarını takmıştır; botları pırıl pırıldır. Kimi zaman, kendisine sunulmuş demetten bir gül koparır, iri yuvarlak gözlerini çok çocuklu annelerden ayırmaksızın onu koklar…[B]üyüleyici bir gösteri başlar. Kadınlar tutkulu bir sesle Duçe! Duçe! diye bağırırlar (122-23). Kadınlara yönelik mitinglerinde ise, Duçe'nin Roma usulü selamına, kadınlar çocuklarını

3 Ailenin ve anneliğin yüceltilerek çok sayıda çocuk sahibi olmanın teşviki açısından Mussolini İtalya'sı ile Stalin dönemi Rusya'sı arasında şaşırtıcı benzerlikler vardır. Ekim 1917 Devrimi'nden hemen sonra Sovyetler Birliği'nde aile yapısını ve cinsiyetçi işbölümünü değiştirmeye yönelik pek çok yasa çıkarılmış ve önemli düzenlemeler yapılmıştır. Bunlardan bazıları evliliğin basit bir kayıt işlemine indirgenmesi, boşanmanın kolaylaştırılması, kürtajın yasallaşması, toplu yemekhaneler, çamaşırhaneler, çocuk bakımevleri açılması, doğum öncesi ve sonrası on altı hafta ücretli izin hakkıdır. Yine aynı dönemde çıkan önemli bir diğer karar da eşcinsellerle ilgilidir. Bu karara göre "Sovyet kanunları şu ilkelere dayanır: Devlet ve toplum hiç kimse incinmedikçe ve başkalarının isteklerine tecavüz edilmedikçe eşcinsellik konusunda bir yasaklama getiremez". Ancak ekonomik zorluklar baş göstermeye başladığında ilk tasarruf, kadınların görünmez emeğine dayalı görevleri topluma aktarma amacıyla açılan aşevleri, kreşler ve çamaşırhanelerden başlamıştır. İşten çıkarmalar söz konusu ise ilk çıkarılan kocası çalışan kadınlar olmuştur. Kadının eve dönüşü başlamıştır artık. 1934 yılında Stalin 17. Kongreye sunduğu raporda kadını ilk defa "anne ve işçi" olarak tanımlamıştır. Artık kadınların asli görevi anne olarak gelecek nesilleri eğitmektir. Geriye dönüşün ikinci sonucu ise eşcinsellikle ilgili olmuş, eşcinsellik toplumsal suç ilan edilmiştir. 1936 yılında ise kürtaj yasaklanmıştır. Aynı günlerde kabul edilen anayasa ilk kez "Sovyetik Aile" kavramını kullanmış ve yasayla devlet aileyi korumayı taahhüt etmiştir. Boşanmak oldukça zorlaştırılmış, halk mahkemeleri ayrılmak isteyenleri ikna etmekle görevlendirilmiştir. "Analık sevinci" kavramı dolaşıma sokulmuş ve "analık madalyası" (yedi çocuğa bir madalya) verilmeye başlanmıştır. (*Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, Cilt 3, 730-31)

havaya kaldırarak cevap verir. Macciocchi'ye göre "sümüklü hatta

lenfatik çocuklar Romulus gibidir, anne de çok memeli ebedî dişi kurttur" (121).

Foucault *Cinselliğin Tarihi* adlı kitabında, egemen iktidarın "eski öldürtme ya da yaşamasına *izin verme* hakkının yerini *yaşatma* ya da ölüme atma gücü"nün aldığını belirtir (98). Bedeni merkez alan müdahaleleri, nüfusu düzenleyici denetimleri nüfusun biyo-politikası olarak adlandıran Foucault, "bedenlerin boyun eğmesini ve nüfusların denetimini sağlamak üzere çeşitli ve çok sayıda tekniğin pıtrak gibi bitmesiyle" biyo-iktidar çağının başladığını öne sürer. Biyo-iktidarın kapitalizmin vazgeçilmez bir öğesi olduğunu, çünkü kapitalizmin, bedenlerin denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanmasıyla güvence altına alındığını belirten Foucault'ya göre beden ile nüfusun bağlantı noktasında yer alan cinsellik artık iktidarın merkezî hedefine dönüşmüştür (100-105). İşte Mussolini'nin konuşmalarını süsleyen "Beşikleri boş duran halklar İmparatorluk kuramazlar" (147) retoriği, *yaşatma veya ölüme atma gücünü* kullanan egemenin iradesinin dışavurumudur. 1929 Büyük Ekonomik Buhranı'nın etkileri, Mussolini'nin Afrika savaşları, BM'nin 1935'te Habeşistan'a saldıran İtalya'ya ekonomik yaptırımlar uygulaması gibi sebeplerle ağır bir çöküntü içinde olan İtalyan ekonomisinde nüfusun aksine işsizlik artmaktadır. Eh, o halde Foucault'nun belirttiği gibi "cinselliğin, siyasal işlemlerin, iktisadi müdahalelerin, (üremeyi özendirici ya da kısıtlayıcı davranışlar yoluyla) [i]deolojik kampanyaların temasına dönüşme" (104) vakti gelmiştir.[4] "Kadınları yuvalarından koparıp milyon milyon fabrikaların ve büroların içine fırlatmış olan kapi-

4 Bu film vesilesiyle bir yandan Tayyip Erdoğan'ın "en az üç çocuk" şiarını, kürtajı yasaklama girişimlerini, sezaryenle doğum karşıtı yaptırımları, diğer yandan çalışacak yaşta olan nüfusun emek piyasasına katılımının yüzde 57,9'dan yüzde 49,5'e ve kadın istihdamının yüzde 34,5'ten yüzde 28,1'e düştüğünü hatırlayıp, büyüyen ama istihdam yaratmayan Türkiye ekonomisinde, egemenin bedenlerimiz üzerindeki hem mikro-iktidarını hem de nüfusu düzenleme amacına yönelik makro-iktidarını, küresel neoliberal ekonomiyi dikkate almadan sadece otoriter muhafazakârlıkla açıklamaya yönelik yaygın ısrar üzerine bir kez daha düşünelim derim.

talizmin şu kısır ve hüzünlü yüzyılında …" (115) diyen Mussolini en az dört çocuk doğurmak üzere kadınları eve, erkekleri işçi olarak fabrikalara ve asker olarak lejyonlara imparatorluk hayali için ölmeye gönderecektir. Kadınların eve dönüşü için uydurulan kuramsal temel ise *makine ile kadın* arasındaki uyuşmazlığın ideolojisidir. Mussolini *Popolo d'Italia*'da yayımlanan "Makine ve Kadın" adlı yazısında şöyle der:

> Kadının çalışması …[y]alnız işsizlik sorunuyla değil, nüfus sorunuyla da ilgilidir. Bu çalışma, dolaysız bir engelleme yaratmadığı zaman da, çoğalma olgusunu uyutmakta, bir bağımsızlığa yol açmakta, çoğalmaya aykırı fiziksel ve ahlaki biçimler oluşturmaktadır…
>
> Günümüzde makine ve kadın işsizliğin iki büyük nedenidir. [Ç]alışan kadın … kendini kurtarmaktadır ancak çalışması siyasi ve ahlaki acılar kaynağıdır. Kadınların çalışma ortamından sürülüşünün bir sürü aile üstünde ekonomik yansımaları olacaktır elbet, ama bir erkekler ordusu da aşağılanmış alınlarını yukarı kaldıracak, sayıca yüz kat daha fazla yeni aile bir çırpıda ulusal yaşama katılacaktır. [Ç]alışma, kadında kadınlık niteliklerinin yitirilmesine yol açmakta, erkekte ise çok güçlü bir fiziksel ve tinsel bir erkeklik gücü yaratmaktadır (Alıntılayan Macciocchi, 127-28).

Erkek egemen iktidarın kadınları çalışma hayatından çıkarma niyetleri söylem düzeyinden çıkarak yasal uygulamalarla da tahkim edilmiştir. Örneğin faşist sendikalarca kadınların ücretleri aynı iş kolundaki erkek ücretlerinin yarısına indirilmiş, devlet kurumları eleman almak için açılacak sınavlarla ilgili ilanlarda kadınları dışarıda tutacak koşullar koymaya yetkili kılınmış, daha sonra ise kadınların kamu görevlerindeki kadro toplamının ancak yüzde 10'unu doldurabileceği belirlenmiştir (Alıntılayan Macciochi,129).

Dolayısıyla Mussolini'nin sözleriyle "Kadın, Romalılar zamanındaki gibi aile ocağının bekçisi olmalı, kalabalık ve gürbüz olmasını özlediğimiz yeni kuşaklara en büyük önemi vermelidir.

İmparatorluğun savunması için gerekli öncü ve asker kuşaklar sizin yetiştirdiğiniz gibi olacaktır" (148).

İkisi de aynı gemide

Kadınlar eve, erkekler askere gönderilirken Gabriele gibi eşcinsellerin payına ise Sardunya adasına sürgüne gönderilmek düşer. Biliriz ki, faşist yönetimlerle sınırlı olmamak üzere iktidarlar, bedeni denetleyen, gözetleyen ve disipline eden mekanizmaları aynı zamanda heteronormatif anlayışın dışında kalan farklı cinsel yönelimleri baskı altına almak için de kullanırlar. Eşcinselliğin baskılanması heteroseksüel erkek egemenliğinin devamı için gereklidir. Erkeklerin en erkeğinin (!) işbaşında olduğu 1930'lu yılların İtalya'sında ise heteroseksüel erkeğin potansiyel faşist olarak inşası için bu baskı özellikle artacaktır.

Antonietta henüz kapıyı çalmadan önce, Gabriele'yi, içine süpermarket broşürlerinin konulacağı zarfların üzerine adres yazarken görürüz. Masanın üzerinde bir de tabanca vardır. İşinden atılmış, her an sürgüne gönderilmeyi bekleyen ve intihar fikriyle dolaşan biridir o. Kapı çalındığında aceleyle silahını saklar. Kapıyı açıp karşısında Antonietta'yı gördüğüne neredeyse sevinir; ne de olsa polis değildir gelen. Binbir zahmetle papağanı yakaladıktan sonra tanışırlar. "Ne güzel bir isim" der Gabriele. Gabriele'nin eğitimli biri olduğu duvardaki resimlerden, üst üste yığılmış kitaplardan anlaşılır. Antonietta evin tabanına beyaz boyayla çizilmiş ayak izlerinin ne olduğunu sorar. Rumba dansı içindir o çizimler. "Rumba of the Oranges" şarkısı eşliğinde, Antonietta'nın itirazlarına karşın –çünkü delik çoraplarını ve terliklerini saklamaya çalışmaktadır– rumba yaparlar. Dansları, site görevlisi kadının sesini sonuna kadar açtığı ve Hitler ile Mussolini'nin geçit törenini naklen yayınlayan radyonun dışarıdan gelen sesiyle bölünür. Faşist iktidarın hayatlarını işgal edişi, radyonun sesinin Gabriele'nin gramofonunun sesini bastırmasıyla sinema diline aktarılır. Gabriele "bu parçayla iyi dans edil-

mez" diyerek dansı bırakır.

Antonietta evine döndüğünde bu kez Gabriele elinde *Üç Silahşörler* kitabıyla kapıyı çalar. Kahve hazırlamak bahanesiyle banyoya giden Antonietta saçını düzeltir (alnına küçük bir bukle düşürür), yanağını renklendirir, ruj sürecekken vazgeçer. "Düzensizlik için kusura bakmayın" dediğinde Gabriele "Düzen vasat insanların erdemidir" diyerek cevap verir. Birlikte kahve içer ve Antonietta'nın Mussolini'nin fotoğrafları ve sözleriyle doldurduğu albüme bakarlar. Gabriele albümde yazılı "Bir erkek, koca, baba ve asker olmadıkça erkek değildir" sözünü okur. Arka planda yine radyonun sesi duyulur. İzleyicinin kulağına çalınan sözlerden bazıları şöyledir: "Erkekler, İtalya'nın askerleri, vatanın sadık bekçileri…", "Bu güçlü ulus tartışılmaz bir dahi olan liderlerinin tüm emirlerini yerine getirmeye hazır…", "Tanrıdan sonra o (Duçe) gelir…". Gabriele çatıda geçen sahnede, bu sözlere atıf yaparak "Ben ne koca, ne baba ne de askerim" diyecektir. Pek çok İtalyan filminde patriarka ve kilisenin bağlantısı öne çıkarken, Scola'nın bu filmde patriarka ile militarizm arasındaki kutsal ittifaka vurgu yaptığını söylemek mümkündür. Gabriele'nin cinsel yönelimi onun herhangi bir tür patriark olmasına engeldir. Kendisine uygun görülen hayatın içine sığmayan Antonietta'nın hoşnutsuzluğu ile birlikte düşünüldüğünde, ikilinin birbirine duyduğu yakınlık anlaşılabilir. İkilinin diyaloglarının birinde Gabriele, albümden "…deha yalnızca erkeklere aittir" sözünü okur ve sorar "Katılıyor musunuz?", Antonietta "Tabii ki katılıyorum. Neden ki? Tarih kitaplarını yazanlar hep erkekler değil mi?" Gabriele yanıtlar: "Evet, tek sorun başka kimseye yer bırakmamaları. En çok da kadınlara."

Gabriele faşist değildir ancak ne kadar aktif bir anti-faşist olduğu belirsizdir. Hükümet için Gabriele'yi sakıncalı yapan şey anti-faşist olmasından çok eşcinsel olmasıdır. Gabriele'nin Antonietta'nın dairesine geldiğini gören kapıcı kadın onu şöyle uyarır: "Tanımak isteyeceğin biri değil, huysuz, çatlak biri.

Hiçbirimiz onu sevmeyiz". Kapıcı kadın ikinci kez kapıyı çaldığında uyarısının tonu artmıştır: "Hâlâ burada mı o? Onun gibisine çöp kovasını bile tamir ettirmem. Hükümet karşıtı, antifaşist, bir insanın olabileceği en kötü şey!" Antonietta "Ama o iyi ve kibar biri" diyerek itiraz edecek olduğunda ise "6. kattaki adam gibi bu da, radyodaki işinden niye ayrıldığını sor o zaman" der. Antonietta sorduğunda, Gabriele gülümseyerek "Romalı gururuyla titreyen ciddi ve askerî tonda değildi sesim. Hem 6. kattaki adam anti-faşist değil, faşizm ona karşı" der. Gay olduğunu açıkladıktan sonraki sahnelerden birinde ise "bozguncu, işe yaramaz ve başkalarını da yoldan çıkarmaya eğilimli" olduğu gerekçesiyle işten atıldığını söyleyecektir. İlk olarak "Bir erkek partisinde senin gibilere yer yok" denilerek faşist partiden atılmış, işinden olmamak için, gay olduğunu bilen ve onunla rol yapmaya razı olan bir kadınla nişanlanmış, hatta doktordan "normal" olduğuna dair rapor bile almıştır ama nafile.

Gabriele'nin işten atılmış bir radyo spikeri olması ironiktir çünkü Macciocchi'ye göre o dönemde radyo rejimin en güçlü araçlarından biridir (145). Beş milyon İtalyan'ın tümüyle Mussolini'nin denetimi altında bulunan İtalya radyosunun yayınlarını izlediği ve bir milyon ailenin bir radyoya sahip olduğu, ayrıca özellikle kırsal kesimde toplu halde radyo dinleme gibi adetlerin yaratıldığı belirtilmektedir. Macciocchi'ye göre "özellikle kırsal kesimdeki kadınların Duçe'nin erkek sesinden ve savunucularının seslerinden başka bir ses de duydukları yoktu zaten: Onlara çocuklardan, zaferlerden, özverilerden, ev ekonomisinden ve yurtsever edebiyattan söz ediliyordu" (145).

Gabriele, koca, baba veya asker olmadıkça faşist İtalya'da ona yer olmadığının, ancak faşizm azdırsa da homofobinin köklerinin çok daha derinlerde olduğunun da farkındadır. Antonietta'nın, peşinde Gabriele ile, kuruyan çamaşırlarını toplamak için çıktığı çatıda, açık havada, yalnızlıklarını ve baskıyı en çok hissettikleri apartmanlarının kapalı atmosferinin dışında geçen

sahne, bu açıdan önemlidir. Antonietta Gabriele'yi öper ancak karşılık bulamaz, üstelik Gabriel gay olduğunu söyler. Bunun üzerine Antonietta Gabriele'yi tokatlar; kendisini baştan çıkarmaya çalıştığı için değil (ki kabul edecekti), tam tersine bunu yapmadığı için. Daha da kötüsü, Gabriele homoseksüel olduğu için onu baştan çıkarmaya çalışmamıştır. Antonietta tokatlar, çünkü allak bullak olmuştur (erkeklere dair bildiklerine uymayan biridir o), çünkü kendisiyle alay edildiğini düşünmektedir (neden kendisinden hoşlanıyormuş gibi davranmıştır o halde?). Gabriele öfkeyle "Ne ummuştun bütün gün? Öpücükler, ısırıklar mı? Ben umduğun gibi damızlık bir aygır değilim, ben yumuşağım, anladın mı?" diyerek bağırır. Gabriele için Antonietta da homofobik tutumuyla diğerleri gibidir. Ancak evine tek başına dönen Antonietta fikrini değiştirir ve özür dilemek için Gabriele'ye gider. Birbirlerine yaşadıkları baskıları, korkularını, hayal kırıklıklarını anlatırlar. Dışarıdan gelen marş sesleri eşliğinde sevişirler, daha doğrusu Gabriele, Antonietta'nın kendisiyle sevişmesine izin verir.

Birbirinden oldukça farklı hayatlara sahip görünseler de, Antonietta olduğu yerde kalmak, diğeri ayrılmak zorunda kalsa da, aslında ikisi de aynı gemidedir, ikisi de benzer bir hapisliğe ve cezalandırmaya maruz kalmışlardır. Daha da önemlisi her biri diğerinin aynı sistem tarafından ezildiğinin farkına varmıştır. Dolayısıyla kocasını hiç aldatmamış Antonietta ile bir eşcinsel olan Gabriele'nin sevişmeleri bana kalırsa bir karşı çıkış çabasıdır. Sevişmelerinin ardından Antonietta "tuhaf, hiç suçluluk hissetmiyorum, hiç böyle olabileceğini bilmezdim" derken, Gabriele "benim durumum bir kadınla sevişemeyeceğim anlamına gelmiyor, çok güzeldi ama hiçbir şeyi değiştirmez" diyecektir. Ama Antonietta için çok şeyin değiştiğini anlarız. Oğlu, ertesi günün gazetelerinde geçit törenine dair, albümü için kesebileceği pek çok fotoğraf olacağını söylediğinde, Antonietta'nın yüzü, bize artık o albümle hiç mi hiç ilgilenmediğini anlatır. O

artık her gün Gabriele'nin penceresine bakacaktır, tıpkı o sabah eve döndükten sonra yaptığı gibi.

Mekân ve diğer şeyler hakkında

Başlangıçtaki arşiv görüntülerini hariç tutarsak, filmin tamamı Palazzo Federici isimli günümüzün toplu konutlarına benzeyen apartman kompleksinde geçer. Ave Maria Üniversitesi tarih bölümü hocalarından Dr. Paul Baxa'nın, yine aynı üniversitenin internet sitesinde yayımlanan yazısına göre, modernist mimar Mario De Renzi tarafından tasarlanan bu apartman kompleksi 1932-1937 yılları arasında inşa edilmiştir. Baxa'ya göre, şehir tasarımında faşist anıtsallığın bir sembolü olan Palazzo Federici, birbirine altından köprüler geçen yüksek yaya yolları, kemerler ve çok geniş bir avluyla bağlanan, konut olarak yapılmış bir seri uzun bloktan oluşmaktadır. Her ne kadar Baxa fütürist dokunuşlar olarak tanımlasa da, blokların ortasında yer alan camla kaplı merdiven ve asansör boşluğu ise binalara kimin girip çıktığının, hatta hangi daireye girildiğinin gözetlenebileceği neredeyse bir panoptikon inşa modelini hatırlatmaktadır. Blokların en göze çarpan özelliği ise Palazzo Federici'yi şehrin bir parçası yapan binaların ortasındaki oldukça geniş avlusudur. Baxa'ya göre bu komleks şehrin karmaşasını gösterecek şekilde tasarlanmıştır: 15000 metrekarelik alana kurulan bu komplekste 650 konut, 100 dükkân ve hatta bir sinema bulunmaktadır.

Film, yüksek yürüme yollarından birinin tırabzanlarından aşağı doğru sarkan ve üzerinde gamalı haç bulunan bir bayrağın asılma görüntüleriyle başlar. Kameranın oldukça yavaş hareketleriyle, daire biçiminde avluyu çevreleyen kule biçimli yüksek binaları görürüz. Sabahın çok erken saatleridir ve pencereler karanlıktır. Teker teker dairelerin ışığı yanmaya başlar. Kamera yavaşça ilerlerken pencerelerden birinde bir ailenin uyandığını ve tören için hazırlanmaya başladığını izleriz. Nihayetinde kamera bir başka pencerede durur ve Antonietta'nın faşist üniformaları

ütülediğini gördüğümüz dairesinin içine süzülür.

Scola'nın film boyunca yapacağı gibi, Antonietta'yı labirentimsi evinin içinde çocuklarını ve kocasını uyandırırken takip ederiz. Aile üyelerinin üniformalarını giyme sahneleri kaotiktir. Ruj sürdüğü için kızına sinirlenen, oğlunun yastığının altında pornografik fotoğraflar bulan, fotoğrafları oğluna verdiğini öğrendiği kocasıyla tartışan, perdenin püskülünü siyaha boyayıp bir başka oğlunun üniformasına püskül yapan, şişman olduğu için törene gitmek istemeyen bir diğer oğlunu ikna eden Antonietta için gün kötü (belki de her zaman olduğu gibi) başlamıştır. Tören için hazırlanma sahnesi, böylesine geniş bir aile için oldukça dar olan dairenin klostrofobik atmosferini oldukça iyi yansıtmaktadır. Ev, paravanlarla bölünmüş odalar ve dolayısıyla kapılar nedeniyle labirent gibi görünmektedir. Evdeki her yol ise dar, sıkışık ve düzensiz mutfağa çıkar. Parçası olduğu binada olduğu gibi, bu evin içinde de bir insanın yolunu bulması zordur.

Sinemada kadın-mekân ilişkisini Deleuze ve Guattari felsefesinin *azınlıksal* kavramıyla açıklayan Serazer Pekerman *Film Dilinde Mahrem: Ulusötesi Sinemada Kadın ve Mekân Temsili* adlı kitabında, incelediği filmlerin bazılarında evin olay örgüsünün bir parçası olmasına rağmen bir evden beklenen hiçbir olumlu özelliği taşımadığını ya içine bile giremediğimizi ya da girdiğimize pişman olduğumuza dikkat çeker.

> [Bu] … evler aşırı huzursuzdur. Bütün bu filmlerde en mahrem, en samimi anlar en beklenmedik yerlerde geçer. Bu hikâyelerde evlerde durmadan itilir, kakılır, en huzurlu, en samimi anlarımızı olmadık yerlerde geçiririz. Bu beklenmedik yerlerde kadının mekânla, nesnelerle ya da diğer karakterlerle kurduğu bütünlükler bu mahrem anları mümkün kılar ve kadına bir alan açar. Yani bu filmlerde kadın mekânla kurduğu Deleuze ve Guattarici bütünlükler sayesinde güvenli bir evin yokluğuna rağmen var olmayı becerir (58-59).

Bu filmde *evin aşırı huzursuzluğu*, törene hazırlanma sahnesiy-

le, evin sıkışıklığı, düzensizliğiyle ve nihayet türlü bahanelerle kapıya dayanan site görevlisi yaşlı kadının her zili çalışında Antonietta'nın tedirginliğiyle aktarılır. Caren Kaplan'ın "evlerimiz genellikle ırkçılığın, cinsiyetçiliğin ve diğer yaralayıcı sosyal pratiklerin yuvasıdır" tespiti, Antonietta'nın "yuvası" için de geçerlidir. Dolayısıyla Antonietta için en mahrem, en samimi anlar evin dışında, çatıda ve Gabriele'nin evinde yaşanır. Bu bir günün sonunda özellikle kadın kahramanın hem evle ilişkisi hem kendisi değişmiştir artık.

Bir başka etkileyici sahne ise, faşist üniformaları içerisinde yüzlerce kadın, erkek ve çocuğun törene gitmek üzere avluya inmeleridir. Koca bloklar hızlıca boşalır. Camla kaplı merdivenleri ve asansörleri kullanan kalabalığın avluya inişi ve avlu boyunca uzanan yürüme yollarından geçişi, Baxa'ya göre dev bir karınca sürüsü izlenimi yaratmaktadır.

Gabriele ve Antonietta'nın daireleri iki farklı dünyayı gösterecek şekilde düzenlenmiştir. Antonietta'nın sıkışık, eski mobilyalar ve aile yadigârı eşyalarla dolu evinin aksine Gabriele'nin evi derli topludur, salonunda yeni mobilyalar, duvarlarında modern sanat eserleri vardır. Hatta Gabriele'nin polislerce götürülmeden önce yaptığı son iş, Antonietta'nın eve ilk geldiğinde şaşkınlıkla süzdüğü resimlerden birini dikkatle paketleyip kolunun altına sıkıştırmak olmuştur. Antonietta'nın evinin duvarlarında soluk aile resimleri, önemsiz diplomalar ve Mussolini'nin düğmelerden yapılmış portresi asılıdır, kitap niyetine ise kaba faşist yayınlar ve "Pigmelerin Arasında" isimli ırkçı çizgi romanlar vardır. Gabriele ise kendini modern resimler, plaklar ve yığınla kitapla, yani "kültürle" kuşatmıştır. Scola, bu tür bir zıtlık üzerinden, faşizmin ezdiği iki kırık hayatı göstererek steril bir ortamın bile pek az teselli sağladığını ima eder gibidir.

Scola film boyunca binaların özelliklerini bolca kullanacaktır. Bir sahnede Gabriele'nin kendine omlet yaptığını, bir başka sahnede telefonla konuştuğunu, Antonietta evinin penceresinden

izler. Baxa'ya göre apartmanların geniş pencereleri sayesinde, binaların en göze çarpan özelliği olan avlu hep kendini hissettirir:

> Scola, De Renzi binalarının faşist yapısını –bu binaların gözetim için tasarlandığını– avluda ifşa eder. Modern mimaride cam pencereler, ışığı ve saydamlığı temsil etmek üzere kullanılırken, burada özel hayatı silmek, aşındırmak anlamındadır. Gabriele ile Antonietta yakınlaştığında bu gözetimden (özellikle gözü ikilinin üzerinde olan kapıcı kadından) kurtulmaya çabalarlar. Merdivenlerden inip, avludan geçmek yerine çatıyı ve kazan dairesini (ki o da çatıdadır) kullanırlar. Avlu çok açık bir biçimde rejime aittir –dışarıda kalanlar, tüneller ve geçitler arasından kendi yollarını bulmak zorunda bırakılırlar.

Filmin finalinde, Gabriele ile karşılaşmasının değiştirdiği Antonietta şimdi avluyu farklı bir gözle görmektedir. Gece olduğunda, yalnız bir adamın polis eşliğinde avludan ve sitenin kemerli kapısından geçerek sürgüne gittiğini penceresinden izleyen tek kişidir.

Filmi etkileyici kılan bir diğer özellik ise Scola'nın belgesel görüntüleri ve bu görüntülere dair radyo yayınları ile anlatıyı birlikte örmesidir. Henüz perde siyahken, fırtınalı havada esen kuvvetli rüzgâr sesine benzer bir ses duyarız. Ancak yavaş yavaş bu sesin fırtına değil, yaklaşan bir trenin sesi olduğunu kavrarız. Bir bakıma sembolik olarak ikisi de doğrudur, çünkü tren Hitler'i getirmektedir. Filmin ilk birkaç dakikası, rejimin radyo ve dökümantasyon kolu olan LUCE Enstitüsünün, Hitler'in Roma'ya gelişine dair hazırladığı radyo haberleri ve arşiv görüntülerinden oluşan bir kolajdan oluşur. Aralarında Goebbels'in de bulunduğu kurmayları eşliğinde trenden inen Hitler'i İtalya İmparatoru ve Mussolini karşılar, üstü açık bir arabayla saraya giderler, balkondan askerleri selamlarlar, marşlar söylenir, meçhul asker anıtına çiçek koyarlar vs. Bu birkaç dakikalık belgesel görüntüleri dışında, filmde, faşizmi simgeleyen şu meşhur tören gösterilmez, sadece sesleri duyulur. Örneğin bir sahnede, Antonietta uçak sesi

duyar ve pencereden başını uzatarak bakar. Gördüğümüz şey uçakların kendisi değil, sadece binanın cephesine yansıyan gölgeleridir. Hikâyenin büyük bir kısmında, arka planda bu töreni anlatan ve bir karşı güç gibi iş gören radyo yayını ve Antonietta ile Gabriele arasındaki dram vardır. Radyoyu açan, apartman sakinlerini ispiyonlayan yaşlı kapıcı kadındır. Kapıcı kadın, Antonietta ve Gabriele dışında o gün koca sitede olan tek kişi olarak karşımıza çıkar. Antonietta'yı Gabriele gibi erkeklerle birlikte olduğunda neler olacağı konusunda uyaran kapıcı kadın, kısa kesilmiş saçları ve bıyıklarıyla faşist rejimin tekinsiz yüzüdür. Radyosunun sesinin sonuna kadar açık olması ise rejimin diğer yüzünü, yani o yıllardaki faşizmin zaferini işaret eder.

Filmin karakteristik özelliklerinden biri de renk seçimidir. İlk birkaç dakikalık siyah-beyaz arşiv görüntülerini saymazsak, film ne renkli, ne de siyah-beyazdır. Filmin ana rengi soluk bir kahverengidir. Scola'nın bu seçiminin nedeninin filmin hüznünü yansıtmak olduğu kadar, aynı zamanda faşist üniformasının rengi olmasından hareketle, rejimin özel hayatlar üzerindeki boğucu etkisini göstermek olduğu da söylenebilir. Tıpkı filmin finalinde "Rumba of the Oranges" ile faşist marşların iç içe geçmesi gibi.

Scola, ezilen, baskı altına alınan, kimlikleri inkâr edilen, biri eşcinsel olduğu için yalnız bırakılmış, diğeri aileye ve kadına atfedilen "çok çocuklu kutsal anne" gibi cinsiyetçi rollerin mutsuz ettiği ve yalnız bıraktığı bir kadının hikâyesi üzerinden, Mussolini'nin totaliter bir toplum yaratma çabalarının tam ortasında, faşist rejimin en şaşaalı günlerinde dahi bir karşı çıkışın mümkün olabileceğini gösteriyor bize. Üstelik bu karşı çıkış, neredeyse sadece demografik bir unsur olarak görülen bir ev kadını ile faşizmin asla bağışlamayacağı bir suç işlemiş sayılan bir eşcinseli merkeze almasıyla, genellikle bir kahramanlık öyküsüyle taçlandırılmış hegemonik erkek anlatılarından oldukça farklı kurgulanmıştır. Antonietta ile Gabriele'nin sevişmeleri, denetleyen, gözetleyen,



REDS

WARREN BEATTY
DIANE KEATON

REDS · WARREN BEATTY · DIANE KEATON · EDWARD HERRMANN · JERZY KOSINSKI
JACK NICHOLSON · PAUL SORVINO · MAUREEN STAPLETON · PHOTOGRAPHY BY
VITTORIO STORARO · EDITED BY DEDE ALLEN · ORIGINAL MUSIC BY STEPHEN SONDHEIM
ADDITIONAL MUSIC BY DAVE GRUSIN · PRODUCTION DESIGN BY RICHARD SYLBERT
COSTUME DESIGN BY SHIRLEY RUSSELL · WRITTEN BY WARREN BEATTY AND
TREVOR GRIFFITHS · PRODUCED AND DIRECTED BY WARREN BEATTY

DISTRIBUTED BY CINEMA INTERNATIONAL CORPORATION

ORIGINAL SOUNDTRACK ON CBS RECORDS AND TAPES

Gökhan Dinçer

Gerçekle Kurmacanın Sarmaşığı: *Kızıllar*

> John Reed'in kitabı "Dünyayı Sarsan On Gün"ü büyük bir ilgiyle ve bütün dikkatimi vererek okudum. En küçük bir çekince dahi koymadan dünyanın bütün işçilerine öneririm. Bu kitap öyle bir kitaptır ki, tüm dillere çevrilip milyonlarca basılmalıdır. Kitap, işçi devriminin ve proletarya diktatörlüğünün ne olduğunun anlaşılmasındaki önemli olayların sahici ve canlı bir anlatımını vermektedir. Bu kavramlar genişçe tartışılmıştır tartışılmasına ama, kişi, kabul veya reddetmeden önce, kararının öneminin tümüyle bilincinde olmalıdır. John Reed'in kitabı, şüphesiz ki, uluslararası işçi hareketinin en temel konulardaki meselelerini berraklaştırmaya yardımcı olmaktadır.
>
> LENİN –1919 sonu– (kitabın 1922 yılında Boni&Liveright yayınevi tarafından yapılan baskısına önsöz)

Dünyayı Sarsan On Gün, Ekim 1917 Devrimi'ni, dünyanın ilk işçi devrimini bütün canlılığıyla ve coşkusuyla anlatan belki de yegâne anlatıdır. O kadar sahicidir ki, devrim sürecini izleyen başka birçok gazeteci ve yazarın o döneme ait anlatıları arasında hâlâ canlılığını koruyan bir tek bu kitap vardır. Kitabı eşsiz kılan, isyanın açığa çıkardığı o büyük enerjiyle yoğrularak yazılmasındadır. Yazarı John Reed'in adı neredeyse yüz yıldır eseriyle anılıyor.

Reds

Yönetmen: Warren Beatty
Senaryo: Warren Beatty, Trevor Griffiths
Görüntü: Vittorio Storaro
Oyuncular: Warren Beatty, Diane Keaton, Maureen Stapleton, Jack Nicholson, Gene Hackman
1981, ABD yapımı, 195 dakika.

Bu yazıya konu olan *Kızıllar* (*Reds*) filmi, John Reed'in kısa ve dopdolu yaşamının son birkaç yılına odaklanmaktadır. ABD'li yönetmen Warren Beatty'nin imzasını taşıyan filmde hem büyük ve çatışmalı bir aşk hem de coşkulu devrim günleri iç içe geçirilerek anlatılmıştır.

ABD'nin Oregon eyaletine bağlı Portland kentinde, 22 Ekim 1887'de dünyaya gelen John Reed, sosyalist düşünceyle Harvard'da öğrenci olduğu yıllarda tanıştı. Okulu bitirdikten sonra gazeteciliğe başladı *ve The Masses* (*Kitleler*) dergisine yazdığı grev yazılarıyla takdir topladı. Meksika Devrimi'ni, *Metropolitan* gazetesi adına izledi ve burada Panço Villa ile dost oldu. I. Dünya Savaşı patladığında yine aynı gazete tarafından Avrupa'ya gönderildi.

John Reed, izlemek üzere geldiği Sovyet Devrimi'nin bir yandan katılımcısı bir yandan da vakanüvisi olmuştur. Dünyayı sarsan bu tarihsel sürece, hem dışarıdan (nesnel) hem de içeriden (taraf tutarak) bakabilmeyi ancak onun kadar parlak bir kalem başarabilirdi. Moskova'da tifüsten ölümü (17 Ekim 1920) yoldaşları arasında büyük üzüntü yarattı. Yaşamını dünya devriminin gerçekleşmesi mücadelesine adayan John Reed için, Kızıl Meydan'da, büyük bir kitlenin katıldığı, devrim önderlerinden Buharin ve Kollontay'ın da birer konuşma yaptığı görkemli bir cenaze töreni düzenlendi, devrim kahramanlarının gömüldüğü Kremlin duvarının hemen altındaki mezarlığa defnedildi.



Gazeteci John Reed'in (Warren Beatty) uluslararası dayanışmaya çağıran konuşması Rusya'da coşkuyla alkışlanıyor.

John Reed, Sovyetler ve Sovyet insanı için sadece bir devrimciden ibaret değildi, çok daha fazlasıydı. Sevgilisi ve can yoldaşı Louise Bryant 14 Kasım 1920'de Max Eastman'a yazdığı mektupta, cenaze töreni sırasında mezarın başına gelen bazı askerlerin arasındaki konuşmayı şöyle aktarır:

> … Saygıyla şapkalarını çıkardıktan sonra "ne iyi adamdı" der biri. "Dünyayı boydan boya aşıp bizim için geldi" diye devam eder diğeri, "Bizden biriydi" diye tamamlar üçüncüsü ve tüfeklerini omuzlayıp yollarına devam ederler.

Tanıkların huzurunda

Louise Bryant'ı tanıyanınız var mı? Eğer 1981 yapımı *Kızıllar* filmini izlemediyseniz, tanımıyorsunuzdur büyük olasılıkla. *Dünyayı Sarsan On G*ün kitabının yazarı John Reed'in büyük bir tutkuyla sevdiği kadın, hayatının aşkıdır Louise Bryant. John Reed'in 32 yıllık kısa ömrünün son beş yılını anlatan film, John

Reed'i ve Louise Bryant'ı tanıyanların; o yıllarda aynı çevrede yaşamış olanların tanıklıkları eşliğinde başlıyor. Biz onu sadece John Reed olarak bilsek de, tam adı John Silas Jack Reed ve filmin çoğunda da John değil, Jack diye sesleniliyor.

> "Louise Bryant'ı hatırlıyor muyum? Hatırlıyorum tabii, onu istesem de unutamam…"
>
> "Jack önceleri Mabel Dodge'la birlikteydi. Daha sonra başka bir kızla, sonra da Louise Bryant'la birlikte oldu."
>
> "Başkalarının onlar hakkında ne düşündüğünü bilmiyorum ama onlar bir çiftti."
>
> "Bir cümlede Louise Bryant ismi geçiyorsa mutlaka Jack Reed de geçerdi."
>
> "Benim Jack hakkındaki düşüncelerim muhtemelen herkesten farklı, ama onu çok iyi tanıyordum. O, güçlü fikirleri olan özgür bir adamdı. Bu fikrimde yanılıyor olabilirim ama karısı bir komünistti. Ve her kadın gibi o da kocasını etkiledi." [Hamilton Fish, Cumhuriyetçi senatör, anti-komünist, ABD'deki ilk komünizm faaliyetlerini izleme komitelerinin –Fish komitesi olarak da biliniyor– kurucusu. Başlıca hedefleri arasında Amerikan İnsan Hakları Birliği[1] ve Komünist Parti vardı.]
>
> "Louise Bryant mı? Onun bir teşhirci olduğunu düşünmüştüm."

En genci doksanlı yaşlarında olan ve kendilerini oynayan bu tanıklar, film boyunca kritik dönemeçlerde de karşımıza çıkıyorlar. Bir tarafta onların filmin değişik aşamalarındaki tanıklıkları çerçevesindeki gerçek dünya ile –haliyle tanıkların görüş açılarıyla açıklanan bir dünya oluyor bu– diğer tarafta ise filmin hem senaristi hem de yönetmeni olan Warren Beatty'nin kurgusal dünyasının uyumlu bir harmanını görüyoruz.

> Jack Reed kısa bir hayat sürdü. Sonuçta hepimiz yaşadığımız dönemin ve mekânın kurbanlarıyız. Gazeteci olarak, heyecan verici ve hareketli yerlerde bulunma fırsatımız vardı. [Roger Baldwin, Amerikan İnsan Hakları Birliği kurucusu]

1 American Civil Liberties Union.

Yukarıdaki tanıklığın eşliğinde, John Reed'in devrimcileşme sürecinde önemli payı olan Meksika'daki savaş muhabirliği günlerine ait kısacık bir göndermeyle karşılaşıyoruz. 1913 sonbaharında *Metropolitan* dergisi tarafından Meksika Devrimi'ni izlemesi için Meksika'ya gönderilen John Reed, Panço Villa'nın isyancı ordusuyla dört ay birlikte kalmıştı. Villistaların Meksiko City'ye gidişlerinin önünü açan Torreon zaferinde de oradaydı. Meksika'daki tarım işçilerinin kölelikten hallice durumlarından ciddi şekilde etkilenen John Reed, Meksika izlenimlerini *Insurgent Mexico* (Ayaklanan Meksika) adlı kitabında yayınlamıştı. Ünlü Rus yönetmen Sergey Bondarçuk, iki filmlik *Kızıl Çan* serisinin ilk filmi olan *Meksika Alevler İçinde*'yi bu kitaptan esinlenerek 1982'de çekmişti.

Aşk ve devrim

1915 yılı, Portland-Oregon'da, bir sanat galerisinde sergi açılışı. Louise Bryant'ın kocasının sahibi olduğu galeride sergilenen çıplak pozu bir anda olay olmuştur. Üniversite yıllarından beri kadın hakları, özellikle de kadınların oy hakkı uğruna mücadele eden bir aktivist olan Louise Bryant'la böylece tanışırız. Yerel gazetelere makaleler yazan Louise Bryant, o dönemin ünlü anarşistlerinden Alexander Berkman'ın çıkardığı *The Blast* dergisine de katkıda bulunmaktadır. Fotograf sanatçısına verdiği çıplak poz nedeniyle kocasıyla tartışan ve ardından galeriyi terk eden Louise Bryant her zamanki gibi yine Liberal Kulübe gider. Kulüpte, I. Dünya Savaşı hakkında bir toplantı yapılmaktadır. ABD'nin savaşa katılımı hakkında kimileri bildik hamasi nutuklar atmaktadır ki, sıcağı sıcağına Avrupa'dan yeni dönmüş bir gazeteci ama her şeyden önemlisi Portland'lı değerli hemşerileri Margaret ve C. J. Reed'in oğlu olması hasebiyle, annesini ziyaret için kente gelen John Reed'den savaşın neyin savaşı olduğu hakkındaki düşüncesi sorulur. John Reed'in açıklaması tek sözcükten ibarettir, "kâr". Toplantıyı izleyenler sanki soğuk bir duş almış gibidirler.

Harvard'ı bitirdikten sonra New York'ta gazeteciliğe başlayan John Reed, toplumsal sorunlarla gittikçe daha fazla ilgilendiği süreçte Max Eastman'ın yayınladığı ve arasında Upton Sinclair, Jack London gibi yazarların da bulunduğu *The Masses* (Kitleler) dergisinde yazmaya başlamıştı. Savaş başladığında Avrupa'ya giden John Reed'in Eylül 1914'te *The Masses*'de yayınlanan makalesinin adı da çok manidardır: "Tüccarların Savaşı" ("The Traders' War"). Derginin dünya savaşının nedeni konusundaki fikri de çok netti, emperyalist finans kapital. Ki bu fikir, Liberal Kulüpteki toplantıda John Reed tarafından da tek sözcükle ifade edilmişti, "kâr". Aralık 1914'te Berlin'e giden John Reed, Almanya'da savaş kredilerine karşı çıkan birkaç sosyalistten biri olan Karl Liebknehct'le de tanışmıştı. İkinci Enternasyonal'in savaş karşısındaki militer, milliyetçi tutumu hem derin bir hayal kırıklığı hem de politik ayrışma anlamına geliyordu.

Louise Bryant toplantı çıkışında John Reed'e kendini tanıtarak, bir söyleşi yapmak istediğini belirtir. Bu isteği önce reddetse de, Louise Bryant'ın *The Blast*[2] dergisinde yazıyor olması önemli bir referanstır John Reed için. Louise Bryant'ın stüdyo evinde sabaha kadar konuşurlar, aslında çoğunlukla John Reed konuşur, emperyalist kapitalist sistem, savaş, emekçiler, kadın hakları ve kadınların özgürlüğü ve özellikle o zamanlar çok can yakıcı bir konu olan kürtaj hakkı gibi hemen her konuda. Hiç uyumamışlar, zamanın nasıl geçtiğinin farkına varmadan sabah oluvermiştir. Yazılarının birer kopyasını John Reed'e vererek eleştirmesini isteyen Louise Bryant, deyim yerindeyse onu evinden sepetler. Ama aralarında bir kıvılcım çaktığı barizdir.

Ertesi gün, John Reed'in annesinin evinde, ziyareti vesilesiyle verilen yemeğe Louise Bryant da davetlidir. Çok hoş bir tesadüftür bu. Louise Bryant, Paul Truillinger'in eşi olarak takdim edilir.

2 Louise Bryant'ın yazılarının da yayınlandığı The Blast dergisi ilk kez 1916 Ocak ayında yayın hayatına başlamıştı. Halbuki Bryant ile Reed'in tanışmaları 1915 sonlarındadır. Filmde bu çerçevede zararsız tarihsel bir tahrifat varsa da, ikilinin ilişkilerini başlatan bir zemin işlevini görüyor.

Asıl mesleği dişçilik olan adam masada yoktur ama Bryant'a yönelen tüm sorular kocasıyla ve onun işiyle ilgilidir. O dönemin ABD'sinde bir kadın kocasıyla muteberdir demek doğru olsa gerek, Louise de kocasıyla muteberdir ancak. Bu ilişkinin, gecenin ilerleyen saatlerinde John Reed için artık tutku dolu bir aşka dönüşmeye başladığını görürüz. Bryant'ın stüdyosuna giderler ve gecenin sonunda birlikte olurlar. John Reed ertesi gün New York'a dönecektir, Louise Bryant'ın da kendisiyle gelmesini ve yazarların arasına katılmasını ister. Louise Bryant, haklı olarak, kendisinin New York'a ne sıfatla geleceğini sorar ısrarla, John Reed'in sevgilisi, kapatması, dostu ya da metresi olarak mı? Tam da bu esnada dönemin tanıklarına tekrar başvurulur. Portland'la New York arasında yapılan karşılaştırmalardan, ABD'de o zamanlar, bir New York ve bir de diğerlerinin olduğunu; New York 'un çok daha özgür bir ortam ve sosyal çeşitlilik sunduğunu anlarız.

Çoğunlukla sanat çevresi ve devrimcilerin yaşadığı popüler bir muhit olan Greenwich Village'a yerleşen John Reed, bir arkadaşına Louise Bryant'tan şöyle bahseder: "En sonunda onunla karşılaştığımı düşünüyorum. Vahşi, cesur, dosdoğru, zarif ve çok sevimli. Böyle bir ortamda onun gibi bir sanatçı nasıl ortaya çıkmış, hafsalam almıyor. Umarım ki benimle New York'a gelecek. En ufak bir rezerv dahi koymadan sevebileceğim tek insan o sanırım." Bryant da "Her zaman kaçta yattığını ya da kaçta kalktığını dert etmeyen, aynen Jack gibi yaşayan biriyle olmayı" istemiştir.

Peşisıra New York'a gelen Louise Bryant'ı, aralarında Max Eastman, Sherwood Anderson, Eugene O'Neill, Upton Sinclair, Amy Lowell, Mabel Dodge, Floyd Dell, Inez Milholland, Carl Sandburg, Crystal Eastman, Boardman Robinson, Emma Goldman'ın bulunduğu sosyalist sol çevreye tanıştıran John Reed, bir yandan Eastman ve Goldman'la *The Masses* dergisini çıkarıyor, diğer yandan da işçi toplantılarına, grev ve direnişlere katılıyor, IWW'nin (Industrial Workers of World) örgütlenmesi için çabalıyordu. "Paterson Grevi" olarak bilinen, New Jersey

ipek işçilerinin 1913'te örgütlediği greve de gönderme yapılmıştır filmde. Reed, grevi izlemeye ve IWW'nin örgütlenme çalışmalarına katkı yapmaya gider, grev kırıcılar ve polis tarafından tartaklanıp tutuklanır ve hapse atılır. Sadece bir gazeteci değil aynı zamanda bir eylem adamıdır da.

Louise Bryant ise, Reed'in gölgesinde kalmaktan bıkmıştır, tam da hiçbir zaman olmak istemediği bir role bürünmüş gibidir: munis bir ev hanımı, sadık bir eş. Kendi bağımsız yaşam hattını çizmekte kararlıdır. İlişkilerinde kritik bir evreye gelen çift, ani bir kararla küçük bir sahil kasabası olan Provincetown'a yerleşirler. Greenwich Village'daki dostları burada da onları yalnız bırakmaz. Louise Bryant, bu dönemde Eugene O'Neill'le kısa dönemli bir ilişki yaşar. (Filmde bu üçlüyü Hollywood'un en parlak oyuncularından Warren Beatty, Diane Keaton, Jack Nicholson canlandırmıştır. O'Neill'i oynayan Nicholson yan rolde yine göz dolduran bir performans çiziyor.)

1916 yılının en önemli konusu, ABD'nin I. Dünya Savaşı'na girip girmeyeceği meselesidir. John Reed ve arkadaşları savaş karşıtı söyleminden ötürü ABD'yi savaşa sokmayacağını düşündükleri Woodrew Wilson'ın başkanlık kampanyasına destek verirler. Wilson yeniden başkan seçilir ve 1917'de ABD savaşa girer. Reed ve arkadaşları için sonuç hüsrandır. Reed'in korktuğu başına gelmiştir. Tam da filmin başlarında Louise Bryant'ın stüdyo evinde söylediği gibi, "*J.P. Morgan'ın İngiltere ve Fransa'ya bir milyar dolar borç verdiğini, ve Almanya kazanırsa bu parayı geri alamayacağını anlayamadınız mı? Amerika savaşa J.P. Morgan'ın parasını kurtarmak için…*" girmektedir. *The Masses* dergisi, izlediği savaş karşıtı politika yüzünden ağır baskılarla karşı karşıya kalır. Harvard'ı bitirdikten sonra John Reed'i New York'taki sosyalist entelektüel çevreyle tanıştıran Lincoln Steffens, onu Rusya'ya gitmesi ve orada neler olduğunu izlemesi için teşvik eder.

Reed ve Bryant'ın ilişkisi sancılı bir dönemden geçmektedir. Bir yanda Bryant'ın Eugene O'Neill'le olan ilişkisinin gölgesi, diğer

yanda Bryant'ın bağımsız bir hayat kurma özlemi, ilişkilerini bir çıkmaza doğru sürüklemektedir. Çift, Reed'in ısrarıyla, yaklaşmakta olan Rus Devrimi'ni izlemek üzere Eylül 1917'de Petrograd'a varır. Devrim ateşinin tam ortasına düşmüşlerdir.

Smolni, Kışlık Saray, fabrikalar, kışlalar arasında gittikçe artan bir tempoda mekik dokuyan Reed ve Bryant, gazeteci kimliklerinden hızla sıyrılarak birer devrimci özneye dönüşürler. İşçilerin grev oylaması için forum yaptığı bir fabrikada gazeteci olarak not alan John Reed'in kendini kürsüde konuşma yaparken bulduğu mizah yüklü sahne *Kızıllar*'ın unutulmazları arasında yer alır. Rus işçileri savaşa hayır dediği takdirde Amerikan işçi sınıfının, peşinden de dünya işçilerinin Rus işçilerini takip edeceğini, ardından dünya devriminin yolunun açılacağını haykırır kürsüden. Konuşması Rusçaya çevrilir ve büyük alkış alır. Artık sadece izleyen değil aynı zamanda eyleyendir de. Bu aynı zamanda öyle altüst edici bir süreçtir ki kronik bir sancı haline gelmiş köhne ilişkilerini yok ederek, birbirlerine yeniden aşık olmalarını sağlar. Baş döndürücü bu devrim günleri filmde, John Reed'in *Dünyayı Sarsan On Gün* ve Louise Bryant'ın *Moskova'da Altı Kızıl Ay* (*Six Red Months in Russia*) kitaplarından pasajlar eşliğinde canlandırılır.

ABD'ye dönüş

Rusya'da sosyalist devrim olmuş, devrimle birlikte Rusya için I. Dünya Savaşı da bitmiştir. Almanya'ya karşı ittifak halinde oldukları Çarlık Rusya'sının hiç öngöremedikleri biçimde savaş oyununun dışında kalması, ABD ve müttefiklerinde soğuk duş etkisi yapar. Reed ve Bryant 1918'in başlarında ABD'ye döndüklerinde, iç politikada bunun etkisi birebir yaşanmaktadır. Amerikan soluna, özellikle Rusya'daki devrime yakın olan, sempati duyan kesime karşı cadı avı başlatılmış; *The Masses*, egemenlerin en önemli hedeflerinden biri haline gelmiştir. Dergi, izlediği savaş karşıtı politikadan ötürü, özellikle ABD savaşa girdikten sonra büyük baskı altındadır.

ABD'nin savaşa girmesiyle eş zamanlı olarak çıkarılan casusluk yasasına ("Espionage Act of 1917") göre, askerî operasyonlara karşı herhangi bir girişimde bulunmak, savaş zamanı ABD düşmanlarını desteklemek ve orduda emre itaatsizliği teşvik etmek ağır cezalık suçlardan sayılmaktadır. Madem Rusya devrimle birlikte müttefik olmaktan çıkmıştı, Almanya'ya karşı savaşmıyordu, o halde düşmandı ve haliyle onun destekçileri de… [ABD'de halen yürürlükte olan ve zamanında John Reed, Louise Bryant ve yoldaşlarına karşı ilk defa kullanılan bu yasa, daha sonra Julius ve Ethel Rosenberg davasının, Wikileaks sızdırmalarında er Bradley Manning ve son olarak da NSA'nın her yeri dinlediğini ifşa eden Edward Snowden için açılan davaların yegane dayanağı olmuştur.]

John Reed, New York'a 28 Nisan 1918'de döner dönmez ayağının tozuyla tutuklanır. *The Masses* dergisinde çıkan savaş karşıtı yazılarından dolayı casusluk yasasını ihlalden suçlanmaktadır. Tutuklananların arasında, aynı dergideki çalışma arkadaşları ve yoldaşları Max Eastman, Floyd Dell, Art Young, Boardman Robinson ve Henry J. Glintenkamp da vardır. Cadı avı son sürat devam etmektedir. John Reed'in Rusya'dayken tuttuğu tüm notlara ve beraberinde getirdiği tüm dokümanlara –ki aralarında devrim günlerinde değişik örgütler tarafından dağıtılan bildiriler, afişler, günlük gazeteler, dergiler vardır– polis tarafından el konmuştur. Bunları ancak Kasım ayında geri alabilecektir.

Planladığı gibi, Rus Devrimi'ni anlatan bir kitap yazmaya koyulur. Max Eastman'ın sözleriyle "kitabı da adı gibi, neredeyse on gün on gecede" bitirir. Kitap 1919 Mart'ında yayınlandığında, büyük bir ilgi ve coşkuyla karşılanır. (1919'un sonunda Rusya'ya gittiğinde Lenin'in kitabını okuduğunu ve çok beğendiğini öğrenecektir. Lenin, *Dünyayı Sarsan On Gün*'ün Rus Devrimi hakkında yazılmış en iyi kitap olduğu düşüncesindedir. Dahası, sonraki baskılarında kullanılmak üzere kitaba bir de önsöz yazar.)

Dünyanın ilk işçi devletinin doğumunu izleyen ve katılan John Reed, ülkesine döndükten sonra Amerikan Sosyalist Partisi safla-

rında aktif siyasi mücadeleye katılır. Sosyalist Parti'nin savaştan yana ve Bolşevik Devrimi'ne karşı tutum alması, John Reed'in de içinde yer aldığı ciddi bir sol kanat muhalefet hareketini doğurmuştur. Sol kanat, kısa sürede parti üye tabanının çoğunu örgütleyerek genel kongre delegasyonunda da yönetimi tümüyle alabilecek bir çoğunluğa ulaşır. Bu gelişmeler üzerine Sosyalist Parti yönetimi, genel kongreye çok az kala, sol kanat delegasyonunu, ki içinde John Reed de vardır, partiden atar. Sol kanat içinde Louis Fraina'nın başını çektiği bir grup durumu kabullenip hemen yeni bir örgütlenmeye girişmekten yanayken, partiden atılmalarının hukuksuz olduğundan yola çıkan ve John Reed'in de içinde yer aldığı diğer grup, Sosyalist Parti kongresine katılıp parti yönetimini ele geçirmeyi zorlama kararındadır. Ama, Sosyalist Parti yönetimi kongreyi –üstelik de polis marifetiyle– sağlama almıştır bile.

Bu arada, Louis Fraina'nın grubu Amerikan Komünist Partisi'nin (AKP) kuruluşunu deklare eder. John Reed'in içinde yer aldığı grupsa, Amerikan Komünist İşçi Partisi'ni (AKİP) kurar. Bu gergin politik ortamda neredeyse yaşamını tümüyle pratik siyasi mücadeleye ayıran John Reed'in Louise Bryant'la ilişkisi de de büyük bir krize girmiş, ayrılma aşamasına gelmişlerdir. Bryant, John Reed'in esas yeteneğinin yazarlığında olduğunu ve bu alanda yürüteceği çalışmaların dünya devrimine daha büyük katkı sağlayacağını iddia ediyordu ki *Dünyayı Sarsan On Gün*'ün yarattığı büyük etki de ortadayken pek de haksız sayılmazdı.

Öte yandan polisin takibatı ve baskısı, süregiden siyasi davalar yaşamlarını zaten iyice zorlaştırmaktadır. Başını (daha sonra FBI teşkilatını kuracak olan) J. Edgar Hoover'ın çektiği gericiler koalisyonu, 1918 tarihli yeni göçmen yasasının anarşist faaliyetlerde bulunanların zorla ülke dışına çıkartılabileceği hükmüne dayanarak, düşman belledikleri ABD vatandaşı olmayan komünistleri ve solcuları ABD'den sürmeye başlamıştır. Sürülenler arasında, casusluk yasası uyarınca iki sene hapis yatıp henüz çıkan, yakın yoldaşları Emma Goldman ve Alexander Berkman da vardır.

Komintern ve Doğu Halkları Kongresi

John Reed, Louise Bryant'ın tüm muhalefetine rağmen, III. Enternasyonal'in (Komintern) 2. kongresine AKİP temsilcisi olarak katılmak için sahte bir pasaportla gizlice ABD'den ayrılır ve Rusya'ya ulaşır. Oysa Kongre, Komintern'de ne AKP'ye ne de AKİP'e ABD'yi temsil hakkı vermiştir. Tersine iki partinin de derhal birleşmesini emreder. Zinovyev ve Radek'le görüşen ancak temsilci sıfatı kabul edilmeyen John Reed hayal kırıklığı içindedir. Onu terk edeceğini söyleyen Louise'i düşünmekten de geri duramaz. Radek ve Zinovyev, Komintern'in propaganda bürosunda yaza kadar çalışmasını istemişlerse de o, bir an önce Louise'e dönmek uğruna teklifi geri çevirir.

ABD'ye geri dönüş yolu hayli meşakkatlidir. Aynı anda hem iç savaş belasıyla hem de dış tecritle uğraşmakta olan Rusya, hemen her sınır boyunda taciz ve kuşatma altındadır. Finlandiya üzerinden Rusya'yı gizlice terk ederken Fin polisine yakalanan John Reed, hapse atılır; zaten bozuk olan sağlığı burada günbegün kötüye gitmektedir. (Daha önce ülkesinde geçirdiği bir ameliyatla böbreklerinden biri alınmıştır.) Bir komünist olan hapishane doktorunun yardımıyla Louise Bryant'a mesaj ulaştırmaya çalışır. Louise Bryant ise, John Reed'in Finlandiya'da bir hapishanede tutsak olduğunu öğrenmiş ve ona ulaşmaya çalışmaktadır. Bryant'ın ABD elçiliği nezdinde yaptığı girişimler sonuç vermez; daha doğrusu, ABD yönetimi Reed'in hayatını umursamaz.

John Reed, Sovyet hükümeti tarafından tutsak Finlilere karşı takas edilir ve Rusya'ya geri döner. Bir yandan halen ABD'de sandığı Louise Bryant'a ulaşmaya çalışırken, diğer yandan Komintern çalışmalarına katılmaktadır. Bütün itirazlarına rağmen Komintern, komünistlerin her ne pahasına olursa olsun yeni sendika kurmamaları, ülkelerindeki mevcut sendikalara sızmaları ve buralarda faaliyet yürüterek eski yapıları daha ileri

noktalara taşımaları yönünde kararlar çıkartır.[3] İngiliz komünistleriyle birlikte John Reed'in de içinde bulunduğu AKİP'in güçlü itirazlarına rağmen, karar yürürlüğe girer ve Reed Komintern çalışma grubundan istifa eder. Gerçi alınan bu karar dünyanın sonu değildir; dünya devriminin saflarında mücadeleye devam etmek üzere istifasını daha sonra geri alır. Filmde, Sovyetler'deki mevcut uygulamalardan hayal kırıklığına uğrayan Emma Goldman'la devrimci süreç üzerine yaptığı tartışma, John Reed'in neden her koşulda devrimin yanında olunması gerektiğine dair görüşlerini yansıtması bakımından anlamlıdır.

Reed'e, Zinovyev ve Radek tarafından Amerikan işçi sınıfını temsilen Bakü Doğu Halkları Kongresine katılması önerilir. Birlikte Bakü'ye giderler, hararetli bir kongre süreci yaşanır.

Bu arada Louise Bryant da, çok zorlu bir yolculuk sonucunda Rusya'ya varmıştır.

Filmde, Bakü'deki kongreden trenle Moskova'ya dönüş yolunda kritik bir sahne geçmektedir. Tam John Reed, Zinovyev'le yazılarındaki değişikliklerin sebebi ve buradan yola çıkarak düşünce özgürlüğü, muhalefetin hakları vb. gibi konularda tartışırken, tren karşı-devrimcilerin saldırısına uğrar. Filmin çekim sürecinde buna ait bir de anekdot vardır. Warren Beatty'nin filmin senaryosunu birlikte yazdığı Trevor Griffiths, saldırı sahnesine itiraz eder, çünkü bu sahnede önemli olan, Reed ve Zinovyev arasındaki tartışmanın içeriğidir, trene saldırı değil. Beatty'nin buna yanıtı ise "sinemada bir kurşun, bin sözden daha değerlidir" olur. Her ne kadar Beatty, Zinovyev'le Reed arasındaki kritik önemdeki bu tartışmayı saldırı sahnesiyle bıçakla keser gibi kesmişse de, tartışmanın sürebilmesi için öncelikli olanın tartışan tarafların sağ kalmaları gerçeği olduğunu –her ne kadar farkında olmadan da olsa– bu kadar yalın anlatamazdı herhalde.

---

3 Bu konuda Komintern'de yürüyen tartışmalar ve alınan kararlar için bkz. *Marksist Klasikleri Okuma Kılavuzu*, Yordam Kitap, 2013, s. 525-543. Ayrıca bkz. Komintern, 2.kongre, 2.oturum tutanakları, 23 Temmuz 1920, http://www.marxists.org/history/international/comintern/2nd-congress/ch02.htm

Reed, sonunda Moskova'ya varır. Louise Bryant da Moskova'ya ulaşmıştır. Sonunda birbirlerine kavuşurlar. Ne var ki Reed tifüse yakalanmıştır. Kısa bir süre sonra da hastanede yaşama veda eder.

Louise Bryant, Max Eastman'a yazdığı bir mektupta "onsuz bir yaşamın nasıl olabileceğini düşünmeye cesaret dahi edemiyorum. Ömrümde hiç kimseyi Jack'i sevdiğim gibi sevmedim, o kadar yakındık ki birbirimize… Hiç kimse benim kadar yalnız olamaz. Şimdi her şeyimi kaybettim işte." diye anlatır tarifsiz kederini.

Film, başladığı gibi yine tanıklıklarla biter.

> Tam olarak hatırlamıyorum... ama şöyle bir şey demişti: Önümüzde büyük bir gelecek var. Onlar için yaşamaya ve ölmeye değer. Böyle demişti.

Warren Beatty ve *Kızıllar*

Filmin yönetmeni, senaryo yazarı ve John Reed rolündeki başrol oyuncusu Warren Beatty, ilk kez altmışlı yılların ortalarında John Reed'in hayatıyla ilgili film yapma isteğini dostlarıyla paylaşır, bir gün mutlaka yapacaktır bu filmi.

"Henüz daha çok ama çok gençken, John Reed adında bir Harvardlının Rusya'ya gittiğini, orada öldüğünü ve Kremlin duvarının hemen dibine gömüldüğünü duyuyorsun. Sonrasında, Panço Villa ve gerillaları ile birlikte Meksika'yı da dolaştığını öğreniyorsun. *Dünyayı Sarsan On Gün*'ü, sonra da *Ayaklanan Meksika*'yı okuyorsun." diye aralarında geçen konuşmayı aktarırken John Reed'den nasıl etkilendiğinden bahseder, 1966'daki bir sohbetlerinde yakın dostlarından Dede Allen.

Filmin senaristlerinden Trevor Griffiths'e göre, Warren Beatty, John Reed'le öyle özdeşleşmişti ki, sanki onu oynamak için doğmuştur. Hatta şaka yollu öbür ihtimali de ekler: Belki de John Reed, ileride Warren Beatty onu oynayabilsin diye dünyaya gelmiştir.

Kendi kendine biraz Rusça öğrenen Warren Beatty, 1969'da Rusya'ya gider, Sergey Bondarçuk ile tanışır. Bondarçuk, John

Reed ile ilgili kendi film projesinden bahseder ve Beatty'ye Reed'i oynamasını teklif eder ama Beatty senaryoyu beğenmez ve Bondarçuk'u geri çevirir. (Bondarçuk, *Kızıl Çan* serisinde, John Reed rolünde Franco Nero'yu oynatmıştır daha sonra). Sovyet yetkililerden, varsa John Reed'i bizzat tanıyan birileriyle görüştürülmeyi talep eder.

Warren Beatty'nin 1978'de baş rolünü oynadığı ve yönetmenliğini paylaştığı *Heaven Can Wait* (Cennet Bekleyebilir) filmi Paramount şirketine çok para kazandırmıştır. Paramount'un yapımcıları, bunun hemen ertesine gelen *Reds* projesini geri çevir(e) mezler bu yüzden. Filmin çekimlerine 1979'da başlanır ve aynı yıl, SSCB Afganistan'a girer. 1980'de Reagan tümüyle Sovyet düşmanlığı –"şeytan imparatorluğu" söylemi– üzerinden bir kampanya yürüterek ABD başkanı seçilir. Soğuk Savaş'ın zirvede olduğu bir anda, böyle bir filme kalkışmak birçok sinemacıya ve yapımcıya göre intihardır. Hatta stüdyonun sahiplerinden biri, "Bana bir kıyak çek. Al şu 25 milyon doları, 24 milyonunu kendine sakla, bir milyonunu da film çekimi için harca ama sakın bu filmi yapma." bile der. Siyasi ortam çok gergindir. Sonuçta, çekime başlandıktan iki yıl sonra, 1981'de biter film. Çekimler, Finlandiya'nın dahil olduğu birkaç farklı ülkede yapılır, ancak Sovyetler Birliği çekim yapılan ülkeler arasında yoktur.[4]

Kızıllar, en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo, en iyi görüntü yönetmeni, en iyi kostüm, en iyi müzik, en iyi erkek (Warren Beatty), en iyi kadın (Diana Keaton), en iyi yardımcı erkek (Jack Nicholson) ve en iyi yardımcı kadın oyuncu (Mauren Stapleton) dallarında Oscar'a aday gösterilir.

4 Bir rivayete göre Bondarçuk, rakibinin *Kızıllar* filmini SSCB'de çekememesi için tüm bağlantılarını kullanmış, bundan dolayı da ülkesi yüzbinlerce dolar döviz kaybına uğramıştır. Halbuki o dönem soğuk savaşın tavan yaptığı, Reagan'ın "şeytan imparatorluğu"nu engelleyeceği propogandasıyla ABD başkanı seçildiği yıllardı. Yapımcı şirketinin, ABD'deki anti-Sovyet ortamdan dolayı, değil filmi SSCB'de çekmek, filmin çekimini iptal etmeyi bile düşündüğünü göz önünde bulundurmak gerekir.

1982'de, Warren Beatty en iyi yönetmen, Vittorio Storaro en iyi görüntü yönetmeni, Emma Goldman rolüyle Stappleton da en iyi yardımcı kadın oyuncu Oscar'ını alırlar.

"Docudrama"nın öncüsü, olgu ve kurgunun uyumlu bir harmanı olan *Kızıllar*, Amerikan komünist hareketinin şekillendiği bir döneme ışık tutmaktadır. Bu dönem aynı zamanda, birinci dalga feminist hareketin de ABD'de geliştiği bir sürece denk düşer. Doğum kontrolü, kadın işçilerin hakları, genel oy hakkına kadınların da dahil edilmesi konusunda ciddi bir mücadele verilmektedir. Louise Bryant'la John Reed'in tutkulu aşkları filmin temel ekseni gibi gözükse de, feminist mücadelenin o yıllardaki şekillenişi, hem Bryant'ın ısrarla vurgulanan mücadeleci, isyankar karakteri üzerinden, hem de Emma Goldman'la yoldaşlarının tartışmalarında filme damgasını vurmaktadır.

Her ne kadar klişeleşmiş de olsa, "Devrim insan için yapıldı ama insana karşı bir hale mi dönüştü?" sorusu iki önemli sahneyle gündeme gelmektedir. Casusluk ve göçmen yasası uyarınca ABD'den zorla sürülen Emma Goldman ve Alexander Berkman Rusya'ya gelmişlerdir. Sovyetler'in değişik şehirlerine yaptıkları gezilerde, kötü yönetim, yolsuzluk ve baskıya şahit olurlar. Berkman'a göre bunlar, olağan dışı bir döneme ait olan tarihsel zorunluluklardır. Kronstadt ayaklanmasının bastırılmasından sonra çift, Sovyet ülkesinde kendilerine yaşam alanı olmadığını düşünerek ülkeyi terk eder. Emma Goldman'ın politik pozisyonu, Petrograd'da John Reed'le bir görüşme sahnesinde dile getirilir. Goldman için Sovyet devrimi tükenmiştir, Sovyet yönetimi bir polis devleti haline gelmiştir; "Devrim bunun için mi yapıldı?" diye sorar. John Reed içinse her şey daha yeni başlamaktadır. Hatalar yapılmaktadır ama bu o kadar korkutucu değildir ve normal karşılanmalıdır. "Ağır iç savaş koşullarında daha iyi ne yapılabilirdi ki?" diye yanıtlar.

Bir başka sahnede (trenle Bakü'den Moskova'ya dönüş sahnesinde) John Reed, yaptığı konuşmaların metinlerinin Rusçaya

tahrif edilerek çevrildiğinden yakınır ve Zinovyev'le[5] bu konuda tartışırlar. Zinovyev'in partiyi her şeyin önüne alan tutumu karşısında John Reed'in söylediği şu sözler manidardır:

> Bir insanı en çok sevdiği şeyden ayırırsan onun kendine özgü yanlarını yok etmiş olursun. Onları yok edersen de muhalefeti yok edersin. Muhalefeti de yok edersen devrimi yok edersin! Çünkü devrim muhalif olmak demektir!

Zinovyev'le Radek'in akibeti düşünülecek olursa, Reed'in sözlerine hak vermemek elde değil. Gerçi bu söylem, Reed'in ölümünden az önce, Sovyet Devrimi'ne karşı belirgin bir hayal kırıklığı duyduğu, ABD'ye dönebilmiş olsaydı Sovyet yönetimini desteklemeyeceği yönünde yoldaşları tarafından yapılan spekülasyonları destekliyormuş gibi gözükse de, *Kızıllar* filmi, John Reed'in aşkın ve devrimin insanı olduğunu hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak şekilde anlatıyor.

Kaynakça

Bryant, Louise. *Six Red Months in Russia*, http://digital.library.upenn.edu, 1918.

Bryant, Louise. http://en.wikipedia.org/wiki/Louise_Bryant

Bryant, Louise. http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Jbryant.htm

Biskind, Peter. "Thunder on the Left: The Making of *Reds*", *Vanity Fair,* Mart 2006

Grindon, Leger. "Witness to Hollywood: oral testimony and historical interpretation in Warren Beatty's Reds", *Film History,* cilt 5, 1993.

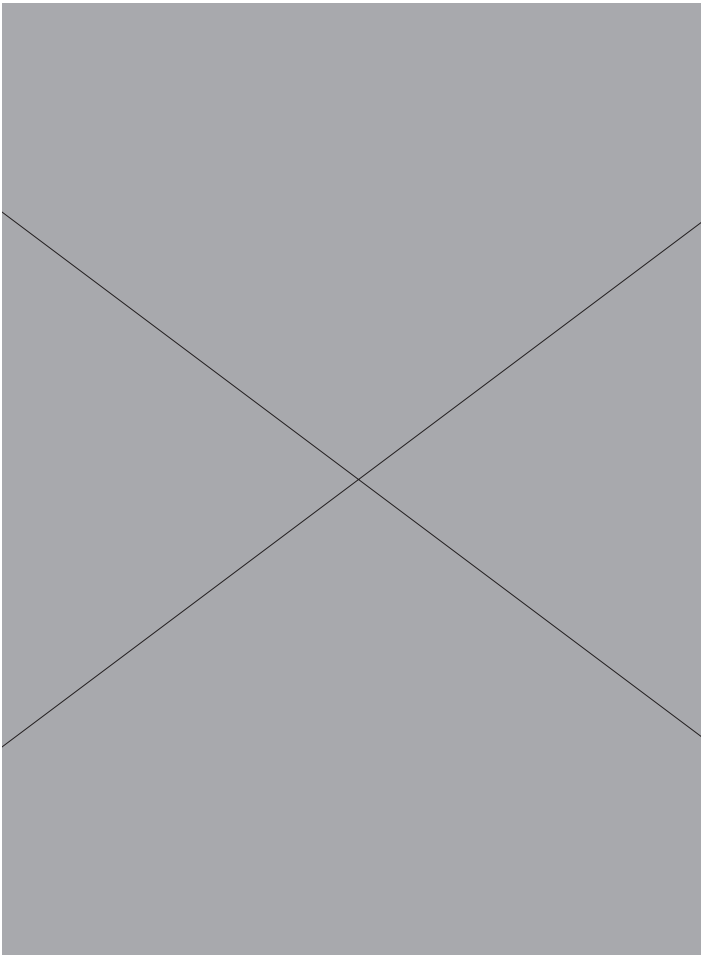
Reed, John. *Dünyayı Sarsan On Gün*, çev. Rasih Güran, Yordam Kitap, 3. basım, 2011.

Reed, John. http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/Jreed.htm

Reed, John. http://en.wikipedia.org/wiki/John_Reed_(journalist)

"Sergey Bondarçuk'un doğumunun 90.yılı anısına", *Sovyetskaya Rassiya,* 23.09.2010, http://www.sovross.ru/modules.php?name=News&file=article&sid=58476

5 Burada, Zinovyev'i canlandıran *Boyalı Kuş* romanının yazarı Jerzy Kozinski'nin oyunculuğunun da hakkını vermek gerekiyor. Bir anti-komünist olan Kozinski'nin Zinovyev rolünü oynaması ise başlı başına bir ironi.



Zahit Atam

Yol: Varoluşa Dair Bir Sorgulama

I

Sürü çok şaşırtıcı ve başarılı bulunmuştu, adı yeniden Avrupa'da bilinir oluyordu böylelikle. Ardından *Düşman* geldi, ne yazık ki o filmi tam kontrol edemedi, yönetmeni yorulmuştu, istediği gibi olmadı, çünkü temposu düşündüğünden zayıftı, bu nedenle aslında bütün senaryoyu filme sığdıramamıştı, bazı şeylerin yeniden çekilmesi de gerekiyordu, kurgunun da değiştirilmesi. Bir gün Zeki Ökten'le hapishanede filmi sessiz seyrettikten sonra oturup konuştu, eleştirilerini söyledi, bunların bir kısmını yapmaya çalıştı, seslendirmeden sonra yeniden gördü filmi, radikal kararlardan söz etti, ama Zeki "benim için bu film bitmiştir, mecalim yok" diyordu.

Düşman'ın gösterim macerasından sonra, yeniden film yapmaya kalkmadan önce Türkiye'de bir *Midnight Express* tartışması başladı. O yıllarda Elia Kazan birkaç kez Türkiye'ye gelmişti, Alan Parker'ın filmini bir gurur meselesi yapmıştık, Batılılara Türkiye'deki hapishaneleri gerçekten anlatan bir film yapıp, bunun da uluslararası bir başarı göstermesi ve filmin ülkemizin yüzünü aklaması talebi dile getiriliyordu.

Güney de yıllardır hapisteydi, Kazan onu ziyaret etmek istedi, yetkililer izin vermediler, onun üzerine Kazan onu görmezsem hemen geri dönerim deyince ancak izin verdiler.

Yol

Yönetmen: Yılmaz Güney-Şerif Gören
Senaryo: Yılmaz Güney
Görüntü: Erdoğan Engin
Oyuncular: Tarık Akan, Halil Ergün, Necmettin Çobanoğlu, Şerif Sezer, Meral Orhonsay
1982, Güney Film-Cactus Film ortak yapımı, 114 dakika.

Komiktir ama gerçektir, 1958 yılında sinemaya girdi Güney, senarist-oyuncu-reji asistanı olarak, Türkiye'deki son filmi *Yol*, 1982'de Cannes'da gösterildi, toplam 24 yıl eder.

1958-61 yıllarında sinemada çalıştı, o zaman potansiyel mahkûmdu, komünizm propagandasından ceza almıştı, davası temyizdeydi. 1961-63 arasında hapis ve sürgün, 1963-68 arasında sinema yaptı, 1968-1970 askerlik, 1970-72'de sinema yaptı, 1972-74 arasında yine hapiste, üç ay dışarıda kaldıktan sonra 1981 yılına kadar yine hapiste.

Toplam 11 yılı aşkın süre hapis ve sürgündeydi, askerliği de kattığımızda 13 yıl, o zaman 11 yıl dışarıda sinema yaptığı kalır, gerçekte ancak 10 yıl ve birkaç aydır, ilk üç yılında da film yapmadı, asistandı, Yılmaz Güney aslında o 115 filmi yalnızca 7 yıllık bir tarih aralığında yaptı. İlk hapislik ve sürgün de dahil, hapisteyken de askerdeyken de film yapmaktan başka çaresi yoktu, 24 yaşındaydı ilk hapisliğinde, orada bile senaryo yazmış, sürgündeyken görüşmelerini yapmış ve satmıştı.

Kazan'a siyasi iktidar Türkiye'deki hapishaneleri anlatan bir film yapma önerisi getirdi, o da "bunu en iyi Yılmaz yapabilir" dedi. Kazan, Türkiye'ye sık geliyordu, çünkü Türkiye'de büyüdüğü yılları ve Amerika'ya göç etmesini anlatacak olan filmine maddi destek arıyordu. Hollywood'da emekli olmuştu, bir yapımcısı yoktu artık, hikâyesini "Ameriken" bulmamışlardı, burada para ve kendi geçmişini arıyordu.

Sürü ve *Düşman* 1972-74 arasında defterine yazdığı hikâyelerden beslenir, bunlar 5-10 sayfalık notlardı. Kısa hikâyeler, kimi karakterleri not etmişti, çıkınca yapmak istediği filmlerin ilk taslaklarıydı bunlar.

CHP iktidarı ile yarı açık İmralı cezaevine gönderilmişti, ciddi hastaydı ama tedavisine izin verilmiyordu, ne zaman hastaneye yatsa, ortalık ayağa kalkıyor, sonra huzur ve güven gerekçesiyle hapse gönderiliyordu. Hangi cezaevine gitse, orada siyasi iktidarla, yöneticilerle arasında gerilim çıkıyordu, hapisteki her şeyin müsebbibiydi onlara göre. Bu nedenle İstanbul'da hapis yatması ve tedavi olması önerilerini reddetti, zorunlu olarak İmralı'yı seçti. Yorulmuştu, doğayla baş başa kalmak istiyordu, açtı ağaçlara, denize, toprağa, üstelik kapalı cezaevlerindeki koşullar Yılmaz'ı çok yıpratıyordu, ruhsal olarak kendini yenileyemiyordu. İmralı'da kendini yeniledi, yasal hakkı vardı, iyi halliydi, cezası bitiyordu.

Köylü kökenliydi, İmralı'da tarımla uğraşıyordu, doğayla yeniden barışmıştı, yaşama sevinci öylesine büyüyordu ki İmralı'da yazma isteği ve film projeleri doruğa çıktı, en yakın arkadaşları bile onun üretimine şaşırıyordu. Fol yok yumurta yokken birden ekibi hazırlayın diyor, tek tek görüşülecek isimleri sayıyordu, bir hafta sonraki görüşte 200 sayfalık senaryo ellerindeydi, siz hazırlıkları yapın ben son şeklini vereceğim diyordu, üretim hızı akıl alır gibi değildi, niçin peki? Çünkü günlerce, aylarca kafasında senaryo yazıyor, bozuyor, çiziyor ve ancak sorunları zihninde hallettiğinde bir anda üretiyordu, Yılmaz Güney filmlerini kafasında çekebilen birisiydi, hele dışarıda hiç senaryo yazmadan çektiğini düşünürseniz, durum daha da anlaşılır.

İmralı'da giderek yalnızlığına boğulmuştu ama ruhunda müthiş bir huzur vardı, hayatın ondan esirgediği ruhsal dinginliği toprak ve deniz verdi ona. Güneşle uyanıp kahvaltı ve spor yapmak ve sonra toprakta çalışmak bütün sorunların dışında ve ötesinde kendi içinde bir huzur verdi. Eli toprağa nasıl yatkınmış, sanki

25 yıl geçmemiş gibi… cezaevi yöneticileri onu merkezden uzak tuttular, 5 numaralı köyde kalıyordu.

Eskileri bir kenara bıraktı, mahkûmların hikâyesini yazmaya başlaması garip bir olayın ardından oldu: Merkezde ya da köyde olsun, mahkûmlar sıkıştıklarında ona geliyordu, herkes derdini anlatırdı, kavgayı Güney yasaklamıştı, sorunu olan izinli olurdu. Urfalıydı, dertleşti, yıllardır hapisteydi, giderken ona bir kırmızı turp verdi: "Bursa'ya gitmeye hiç niyetim yok."

Bursa, kapalı cezaeviydi, "sürgün edilmek istemiyorum" diyordu. Sınırdan sürüleri geçiren, dağlarda silahlı gezmiş, mayınların arasından geçmek sıradan bir iş, oysa kendi yetiştirdikleri bir kırmızı turpu bile almaya korkuyor. Şaşırdı ona, hikâyesini bilmiyordu, gel otur hele dedi, orada mahkûmların ürünleri bir tane olsa bile izinsiz almalarının yasak olduğunu öğrendi, "ne iş yapardın?" O oturdu, o zaman öğrendiklerine şaşırdı, ondan sonra yanına gelen bütün mahkûmlara kendi hikâyelerini ayrıntılarıyla anlattırdı, geceleri de bunlar üzerine çalıştı, "sen savcıdan daha çok soruyorsun" diyorlardı, "ama dilin dost, o başka". 36 tanesini seçti, onlarla tekrar görüştü, yazmaya başladı, yazarken hikâye 11 mahkûma düştü, amacı 5 saatlik iki filmde Türkiye'nin gerçeğini anlatmaktı ama hükümetin amacından tümüyle farklılaşmıştı. Onlar hapishanelerin ne kadar ferah olduğunu dünya âleme göstermek istemişlerdi, mahkûmlarla konuşunca aslında bütün Türkiye'nin bir hapishaneye dönüştüğünü anlamıştı.

Mahkûmlar, kendi işledikleri ya da üstlerine kalan suçların ötesinde, aslında masum ve ezik insanlardı, büyük dertleri omuzlamaktan yorgundular, niyetleriyle kaderleri hiç uyumlu olmamıştı ve hepsi de hikâyelerindeki korkunç olaylara rağmen vicdanlarında çözemedikleri çatışmaların yükünü taşıyordu. Tam da bu çelişki senaryonun çıkış noktası oldu, bütün hikâyeler gerçektir, yalnızca film için bazıları üzerinde değişiklik yapmıştı, mahkûmların yaşadıkları ne olursa olsun iç dünyalarını anlamak ve onların benlikleri/niyetleri ile hayatın onlara sunduk-

ları, feleğin onlara reva gördükleri arasındaki çatışmayı ortaya koymak birinci amacıydı. Feleğe isyan edişlerine vurulmuştu.

II.

1974 yılında inanılmaz bir provokasyonla üçüncü kez hapse girdiğinde ne yapıp edip içeriden filmler yapmak zorunda olduğunu anlamıştı, zamanın nasıl bir işkembeye sahip olduğunu ve ne kadar büyük yetenekleri bir anda sindirip sıradan bir insana indirgediğini biliyordu, konuyu yakaladığında elleri titremiş olmalı, fikir onu derinden sarsmıştı.

Yalnız bu da değildi. 1972-74 hapisliğinde o kadar çok okumuş, kendiyle hesaplaşmış, öyle planlar yapmıştı ki neredeyse anlatılacaklar birikmişti, açtı anlatmaya, bunları gerçekleştirmeden duramayacak denli yüreğinde yer etmişti.

Bu kez daha uzun yıllar hapiste kalacaktı, içeride eski notlara dayanarak *İzin* ve *Bir Gün Mutlaka* filmlerinin senaryolarını yazdı, Güney Film'e bunları çektirmelerini söyledi. O zamanlar hapishane koşulları da uygun değildi, Adalet Partisi dönemiydi ve Adana, Ankara ve Kayseri cezaevlerinde kalmıştı. Güney Film'le istediği şekilde haberleşme düzeneğini kuramamış ve filmleri kontrol edememişti, öyle ki bu filmlerin yönetmenlerini bile seçemedi. Ne oldu? Madden ve manen zarar etti bu filmlerden, alması gereken dersi almıştı, filmlerin hemen her şeyini kontrol edebilmeliydi istediğini gerçekleştirmek için.

Kontrol aşamasını senaryodan başlatıyordu, nitekim ondan sonra 60-70 sayfalık senaryolar yerine Güney başladı 250 sayfa yazmaya. Yani yönetmenin neyi nasıl çekmesi gerektiğinden oyuncunun nasıl oynaması gerektiğine ve sahnenin duygusuna kadar her şeyi yazıyordu. O da yetmiyor, yönetmenle hapiste görüşüyor, bütün filmi anlatıyordu, oyuncuya nasıl oynaması gerektiğini gösteriyordu, kamera açılarını bile tek tek çekimlerden önce belirliyordu.

Bunlar da yetmiyordu, sette ne olup bittiğini bilmeliydi, çünkü yeterli bütçesi yoktu, yapılacak bir yanlış geri dönülmez vahim sonuçlara sürükleyecekti. Zaten *Sürü*, *Düşman* ve *Yol* filmlerinin çekimine katılan arkadaşlar, ne kadar kıt koşullarda bu filmlerin çekildiğini çok iyi bilir, hatta o setlerden zayıflayarak dönüyorlardı. Bu nedenle sette bizzat görevlendirdiği ve neler olduğunu rapor halinde ona göndermelerini isteyeceği Rus Kerim raporluyor, set fotoğrafçısı ise durmadan çekiyor ve doğrudan ona gönderiyordu, filmin gidişatını bu fotoğraf ve raporlardan anlıyordu.

Niye rapor alıyor ve fotoğraflar istiyordu? Çünkü etrafında ne Güney Film'in içinde ne de dışarıdan, bütün niyetini anlatabileceği ve anlattıklarına dayanarak inisiyatif kullanarak set amiri olarak çalışabilecek ve kamerayı yönlendirecek tek bir insan bile yoktu, sütten ağzı yanan yoğurdu üfleyerek yer misali o da seti günlük olarak hapisten kontrol etmeye karar vermişti.

Yazarken, bütün sahneleri yaşıyor, oynuyor, duygusunu hissetmek için bütün o durumlara giriyor ve bunlara dayanarak notlarını senaryoya geçiriyordu, masasında bir aynası vardı ve kendisini seyredip ona göre notlar alıyordu. Oynayarak o sahneyi anlatıyor, nasıl çekilmesinden nasıl oynanacağına kadar her şeyi canlandırıyordu, bu canlandırmalar zihinsel netliği sağlıyordu, şimdi isterdim ki o oyuncularla ve yönetmenle yapılan konuşmaların sabit bir kamerayla kaydedilmiş belgeseli olsun, ne kadar iyi bir "film nasıl çekilir" dersi olurdu, kim bilir? Çünkü dünya tarihinde hapisten film yönetmek kavramını icat eden ya da sürdüren bir başka yönetmen yoktur.

Böyle yaptığı için filmlere kefil olabiliyordu artık, yaratan bir yerden sonra kafasındaki ile ortaya çıkan arasında bir uyum bulabiliyordu. *Yol* filminde bütün bu süreç tekrar edildi ama küçük değişikliklerle birlikte.

Filmin en önemli rollerinden birisi Seyit Ali idi ve Tarık Akan oynayacaktı, onunla konuşurken yönetmeni kim bunun diye

sordu: "Erden Kıral." Hemen yüzünü ekşitti, onunla *Kanal*'da çalışmıştı, "bu işi beceremez", ardından İhtiyar (Tuncel Kurtiz) ile konuştu, o da aynı soruyu sordu, yönetmeni duyunca "benim onunla *Bereketli Topraklar Üzerinde* deneyimim var, onunla helaya bile gitmem" dedi, yıllar sonra hayatının en büyük hatalarından birini yaptığını kabul edecekti. Bir anda tedirgin oldu, yola çıkılmıştı, hele *Yol* gibi bir film için çok az bütçe vardı, üstelik yurt dışına çıkacaktı, bu filmi Türkiye'de kurgulayamayacağı ve gösterim izni alamayacağını biliyordu ve sansüre kısa bir tretman göndermişti. Filmin tamamlanıp çekildikten sonra, İsviçre'ye, yapımcının ülkesine negatiflerinin de gönderilmesi gerekiyordu. Türkiye'de 12 Eylül faşist darbesi ve Kenan Evren cuntası vardı, bir hata kabul edilemezdi, yola çok tedirgin çıkılmıştı, sadece yönetmende ve prodüksiyon amirinde senaryo vardı. Sansürle konuşmaya Tarık Akan gitti, hapishaneleri aklayan bir film olarak lanse etti, Türkiye'nin imajını düzeltmenin ne kadar önemli olduğundan dem vurdu, ateşli bir konuşma yaptı ve izin alındı.

Erden'le uzun uzun konuştu, ekip başladı, fotoğraflar ve her gün setten raporlar geliyor, zaten en başından itibaren tedirgindi, seti durdurmak görevi Fatoş'a düştü, içi yanarak ve ürpererek Fatoş'la konuştu, buz gibi görevi ondan yapmasını istedi. Çekilenler olmuyordu ve yeniden çekilmeyle düzeltilemeyecek şeylerdi, ekip değişmeliydi. Nedeni son derece estetik ve biçimseldi:

Yılmaz Güney bütün yönleriyle mahkûmları içeriden iç dünyalarıyla birlikte vermek istiyordu ve bütün hikâyeyi mahkûmların gözünden anlatmıştı, film aslında mahkûmların vicdanına, onların hasletlerine, özlemlerine ve kaderle mücadelelerine başrolü vermişti, oysa Kıral mahkûmları dışarıdan ve onların hikâyesini çok ilginç bulan bir insan olarak anlatıyordu, kan uyuşmazlığı vardı, kabul edilemezdi. Üstelik çok az olan bütçede önemli harcamalar nedeniyle çok sıkışılmıştı. Sonrası benim beklediğim, ama insanın görse bile inanamayacağı şeylerdir. Çok trajiktir,

Yılmaz Güney'e patron muamelesi yapıldı, hayatı boyunca hiç patronluğa özenmeyen, sette asistanlarına abi diyen, setinde herkesle ortak kazandan yiyen insana yapılanın acısı ayrı bir yara olarak içinde kaldı: Gerçek şuydu, filmi yapımcı Yılmaz değil, sanatçı Yılmaz durdurdu.

Yol'da ister durdurulan isterse sonradan çekilen olsun, bütün çalışan insanlara kalbinde bir yer ayırmıştı, hatta bilenler bilir, her şey bittikten sonra Paris'e ısrarla çağırdığı Güven Şengil'le, çalışan herkese emekleri için birer mektupla para da gönderdi, fazlasıyla.

III

Yol filminde anlattığı gerçekliğin karşısında insanların aklı almıyordu, duygusal olarak etkileniyorlardı, hele mahkûmların kadınlarla ilişkilerini akılları almıyordu ya da ne bileyim Necmettin'in niye kaçakçılığa geri döndüğünü, niye bir anda aşk hayallerinin suya düştüğünü, bir sürü şeyi, akılları almıyordu ama çok etkileniyorlardı o başka.

Buñuel Meksika'da yaşarken 68 Baharı'nda Paris'e gelir, artık dünyaca ünlü bir yönetmendir, büyük ödüller almıştır, gençliğinin geçtiği Paris sokaklarında öğrencilerin hâkimiyeti vardır, gündelik hayatı yönetiyorlar. O sıralarda devrim çığlıkları atılırken, güler öğrencilerin radikalliğinden söz edenlere, siyasi iktidarın temsilcilerinin ve kolluk kuvvetlerinin boşalttığı meydanlardaki eylemliği bahar sarhoşluğuna yorar ve ekler, "sözünü ettiğiniz devrim nerede, Meksika'da bundan çok daha inanmış ve radikal öğrenciler, bu yapılanlardan çok daha naif eylemler yapsa bile, ortalık kan gölüne dönerdi." Nitekim bir ay içinde Meksika'da öğrenci eylemleri başladığında ortalık kan gölüne çevrilmişti, aynı meydan boşaldığında caddede kurşunla öldürülmüş 300 ceset vardı. Gerçeklik ve oyunun kuralları bu kadar farklıdır aslında. Batı'nın arşınıyla burayı ölçemezsiniz, sonuçta üç ay sonra Paris burjuvaziye teslim edilmişti.

Hapishanelerdeki insanlarla çok yakın oldu, özellikle hikâyelerini yazdıklarının hepsiyle yaşadı, anlattığı insanlar gerçek insanlardı. Sanatlaştırırken o insanların yerine kendini koydu, "ben olsam ne yapardım, nasıl davranırdım?" diye sordu kendine. Anlamak için kendini yiyip bitirdi, verilen emek göz kamaştırıcı ve hayret edilecek düzeydeydi, o insanların iç dünyasına ilişkin her şeyi merak ediyordu, hatta mahkûmların koğuş arkadaşları onlar hakkında günlük tutmakla görevlendirilmişlerdi, en yalın fotoğraflarını öykülemeleri gerekiyordu, nasıl konuşur, nasıl yer, nasıl güler, nasıl bakar?

Onun için *Yol*'u yazdıktan sonra, Erden, Güney'in filmini değil, kendi filmini yapmaya karar verince, biçimsel olarak uzlaşması mümkün değildi, onun projesinden iş çıkmıştı, "bu hapsin içinden değil dışından bakan bir göz." O içeriden dışarının nasıl göründüğünü anlatıyordu, dışarıdan içeridekilerin ne kadar ilginç olduklarını değil. Sonuçta işler Şerif Gören'e verildi, hem de hapisten çıktığı gün, o gün mahkemeden alındı ve Güney Film'in elemanları onu doğrudan Moda'ya, Fatoş Güney'in ailesinin evine getirdi, orada Güney'le görüşüldü ve anlaşıldı.

Filmin hikâyesi inanılmaz derecede ayrıntılı, öğretici ve heyecan verici, tüm bunların yanında hem Türkiye'deki insanlar için hem de Avrupalılar için yapım süreci inanılmaz. Bunları *Türkiye'nin Ruhu Direnmenin Trajedisi-3* romanımda anlattığım için, burada filmin analizine geçeceğim, zira *Yol*'un kâbusu burada başlıyor. Çünkü Türkiye'de doğrudan filmin analizini yapan tek bir yazı bile görmedim.

IV

YOL nedir? Neyi anlatır? Sinema tarihindeki önemi nedir? Şimdi bu üç yalın ve kısa soruya yanıt vermeye çalışacağım.

Yılmaz Güney başta Seyit Ali olmak üzere gerçek mahkûmların gerçek hikâyelerini topladı, üzerlerinde dramatik yapıda oynamalar yaptı, örneğin Seyit Ali gerçek hayatta kız kardeşini öldür-

müştü, onu karısı yaptı. Sonuçta toplam 36 kişinin hikâyesini yazdı, sonra bu hikâyeleri tıknazlaştırdı, yani o mahkûmların özlemlerini süzdü, çelişkilerini tespit etti ve bunları yoğunlaştırarak nihai aşamada 11 mahkûmun hikâyesine indirdi. Film sansüre ise 26 sayfalık bir metin olarak gitti. Yılmaz Güney filminde hapisteki koşulları değil, o insanların sorunlarından Türkiye'deki yaşam koşullarını anlatmak istiyordu: ve elbette özellikle darbe sonrasında bütün Türkiye'nin bir hapishaneye nasıl dönüştürüldüğünü de. Kıral'ın bütçenin büyük kısmını kullanması, filme ara verilmesi, yeniden başlanması, Yılmaz Güney'in yurt dışına çıkması ve Cannes Film Festivali'ne yetişmesi derken, 11 mahkûmun hikâyesinin çekilmesi için ne zaman, ne bütçe, ne de dönemin siyasi koşulları izin veriyordu. Örneğin Güney'in projesinde bir otogarda jandarmaların yaptığı bir aramada kaçan bir kişinin sokak ortasında askerî silahlarla öldürülmesi sahnesi de vardı. Şerif Gören bu koşullarda bu sahnenin çekilmesinin imkânsız olduğunu bildirdi, darbenin hemen sonrasıydı ve sokak infazları Türkiye'de kayıt bile edilmiyordu, kimsenin hesabını sormasına izin verilmiyordu, askerlerin vur emri de vardı, resmen dolu silahlarıyla her yere dağılmışlardı.

Yılmaz neleri çekebilirsin ya da çekmeyi göze alabilirsin diye sordu, Şerif Gören senaryo üzerine çalışmak için bir gün izin istedi, sonuçta bir yerden sonra Güney Türkiye'den ayrıldıktan sonra geride kalan insanların kariyerini de düşünüyordu, onların çalışmaya devam edebilmeleri gerekiyordu. Kendisi açısından durum netti, filmin negatifleri yurt dışına çıktıktan sonra geri dönmeyecekti. Gören bir gün sonra geldi, 11 mahkûmun sayısını 6'ya indirdi, bunları çekebilirim. Güney'in yapacağı hiçbir şey yoktu, kabul etti. Başlangıçtaki proje Arefe ve Bayram adlı iki filmdi, Bayram da Kurban Bayramına denk gelecekti, düzenin insanları nasıl kurban ettikleriyle insanların kurban kesmesi arasında paralellik kurmuştu, ama vakit geçti, tasarıda bundan vazgeçildi. İşte mahkûmları seçerken Gören kritik bir

hata yaptı, Süleyman'ı seçti, oysa doğrusu Abbas olmalıydı, eğer filmi seyrederseniz ve elbette senaryoyu okursanız, nedeni çok kolay anlaşılır.

Şimdi tek tek mahkûmların hikâyelerine bakalım: Seyit Ali (Tarık Akan) ve karısı Aliye (Şerif Sezer), Memed Salih (Halil Ergün) ve karısı, Ömer (Necmettin Çobanoğlu), Mevlut (Hikmet Çelik), Yusuf (Tuncay Akça), bir de Süleyman (Güven Şengil) ve karısının oynadığı bir hikâye var, kurguda en son aşamada çıkarıldı.

Seyit Ali Kürt'tür ve gerçek hayatta bir kırmızı turpu kapalı cezaevine gitmekten korktuğu için almayan kişidir, evlidir, bir çocuğu vardır, hapisliğin sonlarındadır, içerideyken karısını ve çocuğunu yıllar sonra görmek için önce Konya'ya gider. Trenden indiğinde gece 12'yi geçmiştir ve sokağa çıkma yasağı vardır, babası memurdur, sabahı bekleyemez, zaten izni çok kısadır. Askere durumu anlatır, "sus, ben karışmam, komutanım bilir", neyse işler halledilir, evine bırakılır, ama daha o anda dünyası başına yıkılır, bir feodalin sözünü edilmesini bırakın düşünmek bile istemeyeceği şey başına gelmiştir. Aliye karısıdır, kocası hapisteyken söz vermesine rağmen bekleyemeyen, sonuçta "kötü yola düşen", ailesinin bulup geri getirdiği bir "sütsüz"dür. Üstelik Seyit'in babası ikinci bir kadın almıştır, Seyit Ali zaten içine kapanık, kendini ifade etmekte zorlanan içli birisidir, bir anda yıkılır. Aliye ailesinin yanına köye götürülmüş, orada ahırda hayvanlarla birlikte yaşıyor, vücuduna 8 aydır su değmemiş, haramdır çünkü, yalnız kuru ekmek ve suyla beslenen ve kendisini bekleyen ölümü kabullenmiş bir kadındır.

Memed Salih dışarıdayken şofördür, geçim sıkıntısı yaşar, iki çocuğu vardır, bir iki kez soyguna karışmış olmalı, şimdi son defasındaki işten içeridedir, kaynıyla birlikte yapmışlardır, vurulmuştur o. Bir kuyumcu soygununa kalkışırlar, Memed Salih şofördür, işi kaynı yapacaktır, arabayla kaçacaklardır. Memed Salih paniğe kapılır, tam bağırış çağırış, polisler olaya dahil ol-

muşken, korkar, gaza basar ve gider, kulaklarında kaynının vuruluş sesleriyle yaşar. Vicdan azabı çeker, kaynının vuruluşunu arabanın aynasından görmüştür, sesi kulaklarında çınlar. Şimdi işler daha da karışmıştır, izne çıktığı gün Bursa'da parasını çaldırır, Seyit Ali'den 1000 lira borç alır, karısı Diyarbakır'da ailesinin yanındadır, oraya gidecek parası da kalmamıştır. İzne çıkmadan önce karısından bir mektup almıştır, "yalvarırım bana doğruyu söyle, kardeşim senin yüzünden mi vuruldu?" geçmişi kabullenemez, ama gerçeği söylese geleceği de yoktur, ailesi dağılacaktır, kardeşi ölmüştür, annesi acizler evinde kalıyordur. İşin içinden çıkamaz ve geçmişten bir şoför abisine gidip hem borç almak hem de akıl danışmak için Adana'ya gider. Vicdan azabından bitkinleşmiştir, insanların yüzüne bakamaz, manevi abisi şoför Zafer'in yanına gittiğinde bir kez daha umutları sarsılır, faşistler devrimci abisini vurmuştur, yaralıdır belinden ve yürüyememektedir. Ona içini açmak için çırpınır, doğru Memed Salih'in bir kez daha felaketini getirecektir. Zafer'in oğlunun sünnetinde takılan çeyrek altını ödünç alır, ne yapacağını bilemeden Diyarbakır'a gider.

Ömer, Urfalıdır, topraksız bir Kürt ailesinin oğludur, Suriye sınırına yakındır köyleri, mecburen kaçakçılık yaparlar, atadan kalma meslek gibidir, babası mayına bir ayağını vermiştir. En çok atını ve toprağını özler ve zaten Urfa'ya varınca ilk işi toprağını secde pozisyonunda öpmektir. Suskun ve içine kapanıktır, arkadaşlarından ayrılırken helallik ister, dönmemeye kararlıdır. Yolda yürürken bir sigara yakar, geçmişin hayallerine ve düşüncelerine dalar, ama önünü çocuklar keser, 4-5-6 yaşlarında kızlı erkekli çocuklardır bunlar, hepsi de sigara isterler, sonra da bir tiryaki gibi içerler. Ömer daha köyüne varmadan jandarmaların bir kaçakçı evini kuşattığını görürüz, nihayetinde teslim olurlar, kaçakçılardan birisinin karısı ve çocukları peşinden Kürtçe ağıtlar ve gözyaşları içinde peşinden gider, o sırada beklerken dam üstünde gözleriyle insanı etkileyen bir köylü kızıyla bakışırlar,

anlaşırlar, Gülbahar'dır adı, köylüsü onun hakkında bilgi verir, yaman birisidir. Tanıyamamıştır, hapse girdiğinde daha çocuktur. Evine nihayet vardığında "hoş geldin safa getirdin"den daha çok kaygı götürmüştür, çünkü sınırda müsadere vardır, kardeşi de kaçakçıdır, onun geldiğini duyarsa onu görmeye gelecektir, bu da canını tehlikeye atması demektir. Evin içinde ağıtlar, müsadere sırasında dertli bekleyiş, büyük bir sessizlik içinde çok az diyalogla ama tam bir hikâye halinde gerilim anlatılır, filmin muhteşem bölümlerinden birisidir bu, o kadar yoğundur ki sözsüz bir şekilde hayatın kendisi sunulur. İnsan sadece senaryoyu okuduğunda bile gerilir, acının dibine inilir ve ruhunuz titrer ki Cannes da bu sahneler farklı da okunacaktır.

Yusuf ve Mevlut Anteplidir, hemşeridir, birbirlerini bilirler sivilden. Yusuf küçük yaşta adam vurmuştur istemeden, çocuk gibidir, evlidir, okuma yazması yoktur, izinden kısa bir süre önce karısının öldüğünü haber veren mektup almıştır, Mevlut söyleyemez ona, o kadar saftır ki karısına hapisten bir kanarya götürmektedir. Yusuf hapiste kendisini korumuştur, ne içki ne sigara ne de cigara, kendi halinde yaşamaktadır, Mevlut onun hayallerini yıkamaz, çaresini bulamaz ve en sonunda bir aramadan önce onun izin kâğıtlarını saklar. Gözaltına alınacaktır ama en azından hapisten çıkana kadar hayalleri yıkılmadan yaşayacaktır. Mevlut'un kendisi bir akrabasıyla nişanlıdır, onunla ilk kez yüz yüze ve kadın/erkek olarak konuşacaktır, içerideyken nişanlanmıştır. Sofraya oturduğunda kaş göz işaretiyle konuşur nişanlısı, mektup yaz demektedir. Dışarı çıktıklarında artlarında iki çarşaflı kadın vardır, peşlerinden hiç ayrılmazlar, nereye giderlerse oraya giderler. Mevlut çarşının çeşitli yerlerinde nişanlısına kadın/erkek ilişkileri üzerine koyu bir Doğulu nutuk çeker, belki de kendisine kadınlar üzerine konuşan ilk erkek olan nişanlısını gülerek dinler kız, "güzel konuşmayı hapiste mi öğrendin?" Sonuçta peşlerindeki iki çarşaflı kadından boğulurlar, ayrılırlar, Mevlut meyhaneye gider, içer zil zurna sarhoş olur,

deminki nutkunu tamamlayacak şekilde soluğu genelevde alır.

Güven Şengil'in oynadığı karakter bir kabadayıdır, kumarbazdır, içkicidir, âlem insanıdır. İznin başında daha motordayken içmeye başlar. Bu arada o yıllarda Türkiye'de her yerde insanlar içki içebiliyorlardı, rahatlıkla bulunuyordu ve fiyatı da çok ucuzdu, mesela arabalı motorlar ya da semt kıraathanelerinde alkol satılıyordu ve içiliyordu. O da zil zurna sarhoş olur yolda, en sonunda minibüse kusar, arkadaşları Adana'ya inince onu o halde bırakamazlar, otobüsten bile kendi başına inemeyecek haldedir, çıkarırlar, hamama götürürler, yıkarlar, işkembeciye götürürler ve evine teslim ederler. Eve varınca da kafayı vurur yatar. Karısı tırnaklarını yiyecek haldedir, ertesi gün de arkadaşlarını bulur ve randevuevine giderler. Lümpen bir kişiliğe sahiptir.

Filmin özelliği nedir? Bir kere büyük bölümü yollarda ve kırsalda geçer, niçin peki? Sansürden ve denetimden kaçmak için. Çekim planı yapılırken bile sansür düşünülmüştür, her türlü denetimden itinayla uzak durmak için.

Üç karakter Doğu'ya gider, ikisi Güney'e gider. Fırat'ı geçtikten sonra ise perdeye Kürdistan yazısı yansır. Niçin peki? Yılmaz Güney üçüncü hapisliğine aslında ulusal soruna, sınıfsal bir bakış açısıyla yaklaşmayı savunduğu için. Adana'ya Kürt göçmen işçilerini anlatmaya gittiğinde Yumurtalık olayı patlak vermişti, hem içinde kalmıştır, hem de hınçlıdır, bu nedenle karakterlerini ona göre seçmiş ve yazmıştır.

Filmde kadın sorunu önemli bir yer tutar, bütün karakterler ya evlidir ya da izinde nişanlanmış veya evlenecektir, Kürdistan'daki sosyal hayatın geriliğini anlatmak için kadın sorunu çok önemlidir. Ama daha önemlisi, bütün mahkûmların iç dünyalarında ardında bıraktıkları kadınlar çok büyük bir korku, sevgi ve endişe kaynağıdır, onların yumuşak karınlarıdır kadınlar.

Hiçbirisinin düzenli bir işi yoktur, hepsi feleğin sillesini yemiştir, hiçbirisinin sosyal güvencesi yoktur, ama zihinsel olarak, ruhsal olarak hiçbirisi tam anlamıyla lümpen, serseri ya da savrulmuş

değildir, bir tek kurguda çıkarılan karakter dışında. Hepsi hayata tutunmaya çalışıyordur ve hiçbirisine bu düzen yaşanabilir bir hayat vaat etmiyordur.

Hepsi birbirlerinin yükünü sonuna kadar çekerler, kader ortağıdırlar, hepsinin içinden çıkamadığı bir büyük yarası vardır. Dahası çoğu kere bu büyük içsel yara, mahkûmiyet nedenleri değildir, hapisten çıkınca bu düzen bu insanlara yaşanabilir bir hayat vaat etmediği için hayat mücadelesinde yeniden suç çemberinin içine çekileceklerdir.

Hepsinin yüreğinden geçenle süper egosunun söylediği birbiriyle çelişir, bu arada hiçbirisi kendi ahlaki değerlerine göre yaşayamaz, özgürce kendi değerlerini seçemez, seçim şansları yoktur, yıllar sonra Chomsky seçim şansı vermeden insanları iki seçenekle karşı karşıya bırakmanın faşizmin en belirgin yönü olduğunu söyleyecektir. Yapılması gerekeni gelenekler ve töreler üstlenmiştir, benlikleri yürekleri ve gelenek/töre arasında sıkışmış ve onları esir etmiştir, zaten onlara koyan hapislik değil, bu esarettir: "Benim aklım yüreğime düşman".

Yaşamak için hayat koşulları onları suça itmiştir, ama o insanların hiçbirisi kendisini suçlu görmez, yapacak bir şey olsaydı, kurtarsaydı, onlar dünden hazırdılar zaten, kurguda çıkarılan karakter dışında, o suçun göbeğinde yaşar.

Hepsi ölümün nefesini enselerinde duyarlar, ya ölecekler ya öldüreceklerdir, ya da yüzleşemedikleri bir kayıpları vardır.

Ve hepsi yalvaracak denli sevgiye açlardır ve koşulları, içlerindeki bu açlığı nefrete dönüştürmüştür, kahpe felek alınlarında yazıyor gibidir. Hepsi adi suçludur, ama hiçbirisi adi değildir, kurguda çıkarılan dışında.

Yüreklerinde geleneklere/törelere isyan ederler, ama elleri ve eylemleri onların dediklerini yapar, esaretten kurtulamadıkları oranda hepsi istemediği bir seçim yapar ve sonuç kaçınılmaz biçimde vicdan yarasını kanatır, büyütür, esaretlerini artırır,

seçeneksizdirler. Hiçbirisi açık açık ve sonuna kadar konuşmaz, mimikleri ve sessizlikleri en çok şeyi anlatır, o kadar çıkışsız ve baskı koşullarında yaşamışlardır, onun yerine beden dili sonuna kadar gelişmiş ve yüzlerinde, seslerinde, hareketlerinde her şey yazılıymış gibi anlaşılır. Hepsinin ortak özlemleri aslında ağıtlarla anlatılabilir, başka bir dil de bilmezler, bir tek kurgudaki karakter dışında, onun içi dışına çıkmıştır.

Hiçbirisinin yüzünde içten gelen bir gülüş yoktur, ortak dilleri acıdır ve söze dökmezler, o kadar serinkanlı anlatılmıştır ki seyirci tanık oldukça bu insanların hiçbirini mahkûm edemez, bir tek Süleyman dışında, onu görenler diğer karakterler de dahil yüzlerini ekşitirler. İşte geliyoruz, Erden Kıral'ın projeden niçin el çektirildiğine, çünkü bu insanların gözünden, yüreğinden, süperegoların onlara yaptıklarından geçerek hikâyeler anlatılınca, seyirci kaçınılmaz biçimde bu mahkûmları değil, düzeni suçlayacaktır. Oysa hikâyeleri dışarıdan anlattığınızda, hikâyeler yine içten olacak, ama geri kalmışlıktan, azgelişmişlikten yanlışa düşen insanlar olarak görüleceklerdi, oysa Güney'in amacı azgelişmişlik nutku değil, düzeni mahkûm etmekti, aynı şekilde düzenin bu insanların gözünde ve dilinde nasıl dönüşerek felek adını aldığını gösterecekti. Güney siyasiydi, devrimciydi ve mücadele çağrısı yapmak istiyordu. Daha en başında mahkûmların hikâyelerini dinlerken, onlar hakkında bilgi alırken ve onlarla komünal toplantılar yaparken, bütün dikkatini o insanların iç dünyalarındaki çelişkilere dikmişti, diyalektiğe inanıyor, savunuyor ve onun görsel dilini arıyordu. Kısaca karakterlerinin iç dünyalarındaki çelişkilere odaklanmaktan başka çaresi yoktu, çıkışsızlıktan sürüklendiklerini göstermekten başka çaresi yoktu, nihayetinde yoksa mahkûmlar suçlanacaktı. Bu çelişki o kadar önemlidir ki bu filmden tam 50 yıl önce Ayzenştayn Hollywood'da *Bir Amerikan Trajedisi* romanından yapılacak uyarlamada düzen mi karakter mi suçlu tartışması yüzünden kapitalist yapımcılar Amerika'yı mahkûm etmek istediği için

ona filmi yaptırmamışlardı. Hem siyaseten hem de ideolojik olarak bir ayrışma şimdi bir kez daha yaşanıyordu, Güney'in yapmak istediği zordu ve hiçbir kolaycı çözüm Güney'inki kadar derine inemezdi ve istediğini de sağlayamazdı. Eninde sonunda bu ahlaki/siyasi/ideolojik ayrım bir estetik biçim tartışmasına dönüşüyordu, Godard'ın "bir kaydırma, eninde sonunda ahlaki bir seçimdir" ile anlattığı biçimin çıkış noktanız ile mükemmel uyumu sanat eserinin başarısında hem yaratıcılık hem de sonuçları bakımından çok önemliydi ve ayırt edici karakterdeydi. Güney kendisine gönderilen raporlardan ve set fotoğraflarından bunu gördü ve kesin kararını vererek seti durdurdu, bu ise daha baştan ne istediğini ne kadar iyi bildiğinin açık kanıtı olarak görülebilir, film durdurulduğunda 1 dakika bile hareketli görüntü seyretmemişti ve sonuçta kurguda Kıral'ın çektiği tek bir sahneyi bile kullanmadı. Aynı şekilde filmin bütünlüğüne zarar veren kumarbaz/lümpen Süleyman karakterini festival yetkilisi çıkarttırdı, geriye tam bir epik film kalmıştı.

Film kurguda yeniden yazılmıştır, bütün film yeniden yapılandırılmıştır, Güney destanını yaparken öylesine iptidai koşullarda bunu gerçekleştirdi ki Cactus Filmdekiler olup bitenlere inanamıyordu, tıpkı *Positif* dergisinden Cimon gibi, en sonunda Cannes direktörünün sorusunu bizzat gelip Canan Gerede'ye sordu. "Bunlar bir senaryo eseri mi, gerçekler mi? buradaki kadın/erkek ilişkileri gerçek mi, görüyorum, insan bunları uyduramaz, müthiş de anlatıyor, ama bir türlü inanamıyorum." Evet, Doğu'daki hayatımızın çıplak suretleri bunlar yanıtını alınca bütün engeller kalktı, Cannes'daki gösterimden sonra ise son yirmi yılda her çeşit filmin yapıldığı, bütün film türlerinin görüldüğü, yeninin tükendiği söylendiği bir sırada seyircilerden eleştirmenlere, yönetmenlerden oyunculara herkes şaşırdı, bilmedikleri bir film çıkmıştı ve hâlâ etkisi altındaydılar.

Seyit Ali'nin karısına olan sevgisi ve öldürmekten başka yol bulamaması, tek bir kelime etmeden ruhundaki kopan fırtınalar,

yaptığı plan ve en sonunda vicdana gelmesi, diz çökmesi ve gözyaşları… Ömer'in umutsuz aşkı, tek bir göz odada üç neslin inanılmaz gerilimini birkaç cümleyle ve çatışmaları göstermeden anlatması… Memed Salih'in gerçekle yüzleşememesi, çektiği acılar ve doğruyu söylediğinde karısıyla birlikte ölmesi ve elbette yetim kalan çocuklar… Aşk ve nefret, çıkışsızlık ile insaf arasındaki boğuşma… Mevlut'un kadın üzerine nutku ve kendi eylemi, kadının kendisini bir cendereye kapatacak nutku karşısında aşkla/heyecanla ve mutlulukla bakarkenki sorusu "ne güzel konuşuyorsun, hapiste mi öğrendin böyle güzel konuşmayı"… İnsan yüzüne, merhamete, sevdaya, aşa, anlayışa muhtaç insanların ellerinde olmadan ve istemeden gaddarlaşmaları, bütün ilişkilere damgasını vuran acının yüceltilmesi, aileyi korumak için parçalanan aileler… Ancak ölümle nihayete eren törelerin getirdiği utanma duygusu, insanların kanıyla beslenen düzen, korkunç mutsuzluklar içinde giderek bir çığlığa dönüşen "aklım yüreğime düşman" diyaloğu...

Film Cannes'da gösterildiğinde insanlar şok olmuşlardı, dahası inanılmaz insan öyküleri karşısında zaten Yılmaz Güney'in hikâyeyi tamamlayan gerçek hayatı… Prömiyerin ardından cuntanın iade talebi, filmin hapishanede yazılmış olması, mahkûmun kaçarak filmi kendi kurgulayıp seslendirmesi, Avrupa'daki milyonlarca göçmenin gösterdiği teveccüh, şaşkındılar bütünüyle.

Anlayamıyorlardı, çünkü kendi tarihlerinde Jean Renoir gibi bir yönetmen, Humphrey Bogart ya da Jean Gabin gibi bir oyuncu, bir siyasi lider, bir mahkûm, bir köylü, Giyom Tell gibi bir halk kahramanı, başbakandan bile fazla tanınan bir medyatik, 7 yılda 100 film yapan bir insan, amme haklarından mahrum kalmış bir sanatçı… Bütün bunları birleştiren hiç kimseyi bilmiyorlardı, hatta bu alaşım onlara komik geliyordu, inanamıyorlardı, ama filmin kendisi Yılmaz Güney'in hikâyesini, Güney'inki de filmin ispatıydı, çelişki sürecin her aşamasına damgasını vur-

muştu, nihayetinde çaresizce inanmayı seçtiler ve Güney bir kez daha inanılmazı sanata dönüştürüyor ve hayata direniş gölünü atıyordu. Filmin yapım sürecine dair anlatılanlara ise şaşkınlıkla bakıyorlardı, yapımcı şirket Cactus Filmin çalışanları ise sonuca şaşırıyordu, çünkü film İsviçre'de yıkanıp ham görüntüler seyredildiğinde şirket iflas ettiğini sanmıştı, Donat küfürler ediyor, Fatoş Güney ise "bunlarla Avrupa'nın ortasında beş parasız ne yapacağız, Yılmaz?" diyordu. Sonuçta Cannes'daki ödülün ardından başlayan tartışmalara ve dünya basınında çıkan yazılara bu kez de Cannes Festivalinin direktörü ve ekibi inanamadı, dünyada yılın olaylarından birisi olmuştu, kaldı ki film gösterim için gittiği her ülkede olay haline geliyordu, aydınlar, sanatçılarla halkın tepkisi yıllardır böylesine örtüşmemişti ki…

Biçime dair ufak hatırlatmalar gerekli, Yılmaz Güney yıllardır hapisteydi ve İngilizcesi zayıflamıştı, Güney kendi işlerini yürütecek kadar İngilizce biliyordu, dile çok yeteneği vardı, ama hayat onu öylesine silkeledi ki yurt dışına çıktığında Türkiye'den kurtulduğunu ve rahatladığını hiç düşünmedi, çok derin ve güçlü bir sıla hasreti çekiyordu. Kendini ne İsviçre'ye ne de Fransa'ya ait hissetti, o ülkelerin pasaportunu almadı, mülteci belgesi verdiler kendisine. Yıllardır hapiste olan ve çocukluğundan beri yalnızlıkla büyümüş bir insan olarak öylesine derin iç fırtınaların içindeydi ki kendini yabancı dilde ifade edemez oldu, ruhsal yabancılaşmanın bu türlüsü nadir görülen bir durum değildir, hele sanatçıların arasında. Kieslowski hayatının son yıllarını Fransa'da geçirdi, yanında sürekli çevirmeni vardı, her gün benzeri konuşmalar defalarca Fransızca ve Lehçe söyleniyordu, artık ezberlemiş gibiydi her şeyi ama Fransızca konuşmaya hiç heves etmedi ve kendini Fransa'ya ait hissetmedi, orada dört film yaptığı ve kendisiyle pek çok söyleşi yapıldığı halde. Fransızcaya çevrilen kendi konuşmalarının hepsini çok iyi anlıyordu ama konuşmuyordu, çünkü istemiyordu, sılasızlık hastalığı çok derin

bir yaradır, örnek ki bir insan köyünün hayvanlarının gübresinin kokusunu bile özleyebilir mi? Ama bir politik sürgün için yaraya bile dönebilir bu özlem, Yılmaz Güney İsviçre'de başlayıp Fransa'da sürdürdüğü kurgu çalışmaları sırasında karşısındakini çok rahat anlıyordu ama yine de çok az konuşuyordu, bütün karakterlere renkler vermişlerdi, kurdele kullanıyorlardı, bir de onların farklı farklı duygulara karşılık gelen tonları vardı, kurgucusu Elizabeth'le uzun yürüyüşler yaptılar, daha çok bakışlarıyla anlaştılar, post prodüksiyonu yaparken bütün aşamalarda bulunduğunda şaşırmışlardı İsviçreliler.

Sıra seslendirme ve müziğe geldiğinde ise inanılmaz sorunlar çıktı. Mesela Ömer'in babasının konuşması, yaşlı bir adam vardı, sesi çok uygundu role, perdede film oynuyor tam yeri geldiğinde diyalog alt yazı olarak geçiyordu, sadece sakince onu okuması gerekiyordu, bir kere denediler, iki kere denediler, olmadı, Güney o zaman anladı, adamın okuma yazması yoku ve söylemeye utanıyordu. Ya da genel çekim dahil hiçbir şeyi yeniden çektiremeyecekti, oyuncular da dahil hiç kimseyle bir şey çekemezlerdi, müzik konusunda ise gelen şeyleri normal hale getirmek çok uzun sürdü. İstediği kadar durgun, içe dönük, çığlıkların diliyle konuşan ve vicdan yarasıyla seslenen müzik arıyordu, gelenler ise sahneye çıkmanın heyecanıyla peşrev çekmeye ne kadar da arzuluydular. Şurası çok açık olmalı, etrafındaki hiç kimse filme tam vâkıf değildi ve hiçbiri onun neyi niçin ve nasıl istediğini anlayamıyordu, onun için bütün aşamalarda sorun çektiler. Sonuçta o hapisteyken çekilen film aslında hiçbir yönetmene ait olamayacak kadar Yılmaz Güney'e ait oldu.

Gerçek bir tarihî vakayı anlatarak bitirmek gerekir, Yılmaz Güney "Yol"u öylesine değiştirmişti ki Türkiye'de birkaç yıl çok ilginç diyaloglar oldu Yeşilçam sokağında, bunun gizli gizli çok dedikodusu yapıldı: Filmde oynayanlar, set arkasında çalışanlar ve reji dahil filmi tanıyamıyorlardı. Yurt dışına çıkıp filmi görenler soluğu ekibin karşısına çıkarak alıyordu, filmi anla-

tıyorlardı, "hadi git len, o filmi ben çektim, biz yaptık, o film öyle değil" nidalarıyla karşılaşıyordu, inanamıyordu insanlar. Filmin gösterim süreci çok uzun sürdü, dünyayı dolaştı ve bu süreç tamamlanmadan Avrupa'da da videosu çıkmadı. Ancak çok sonraları filmin kaçak videokaseti geldiğinde iş anlaşıldı, bütün ekip şaşkınlık geçirdi, film evrim kuramının bir kanıtı gibiydi ve yapılan iş o kadar değişmişti ki zaman içinde böylesine bir gelişimi baştan hiçbiri düşünememişti. O kadar ki Cactus Filmin çalışanları bile filmş coşkuyla karşılamalarına karşın değişime inanamıyorlardı, battık nidalarıyla başlayan post prodüksiyon sonrasında filmin geçirdiği evrim ve her aşamada işlemden sonra filmin kazandığı yeni ifadeler onlara gerçek bir sanatçıyla karşı karşıya olduklarını defalarca ispatladı. *Yol*, Orta Avrupa ülkelerinin çok iyi bildiği bir şeyi, das sein'ı sorgulayan ve yaşam felsefesi üzerine içini döken dertli bir dervişin bilinmeyen bir dilde konuşması gibiydi, can evinden vurulmuşlardı. Yıllar sonra Türkiye'de başlayan tartışmalarda, Yılmaz Güney için siyasi nedenlerle ödül aldı, unutuldu gitti diye nutuklar atan andavallar çok oldu, oysa Yılmaz Güney değil 1982 yılının, bütün Cannes tarihinin benzersiz filmlerinden birini yapmıştı ve tarihe çok belirgin bir dipnot düşmüştü.

Tierra y Libertad

Una película de
Ken Loach



IAN HART ROSANA PASTOR ICIAR BOLLAIN TOM GILROY MARC MARTINEZ

SERGI CALLEJA RAFFAELE CANTATORE PASCAL DEMOLON PAUL LAVERTY JOSEP MAGEM JÜRGEN MÜLLER FREDERIC PIERROT ROCA EMILI SAMPER

Guión JIM ALLEN Director de Fotografía BARRY ACKROYD Montador JONATHAN MORRIS Figurinista ANA ALVARGONZÁLEZ Director Artístico LLORENÇ MIQUEL Asesor Creativo MARTIN JOHNSON

Música original GEORGE FENTON Productores Ejecutivos GERARDO HERRERO MARTA ESTEBAN SALLY HIBBIN ULRICH FELSBERG Productora REBECCA O'BRIEN Director KEN LOACH

Una producción de Messidor Films, Parallax Pictures y Road Movies

Con la colaboración de British Screen, European Co-production Fund, BAC Films, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, BIM, Eurimages, el Fondo Eurimages del Consejo de Europa y Canal+ (España).

Ayudas a la distribución por EFDO, dentro del marco del Programa Media de la Unión Europea

DOLBY STEREO DIGITAL

Con la participación de Televisión Española tve

Distribuida por Filmfilms

Necla Algan

Ülke ve Özgürlük: İspanya'da İç Savaş ve Yolları Çatallanan Sol Cephe

Ken Loach, kariyerinin başlangıcından itibaren sosyalist düşüncenin savunucusu filmler yaptı. Bütün filmlerinde, işçi haklarının ve "refah toplumu"nun kıyısında kalan insanların sözcüsü oldu; Britanya devletinin ve bürokrasisinin başarısızlığını açığa çıkardı. 1979'da iktidara gelen Thatcher hükümetinin neoliberal politikalarıyla yıkılmaya yüz tutmuş "refah devleti"nin gözden çıkardığı tüm bir işçi sınıfının çaresizliğini gözler önüne serdi. *Riff-Raff*, *Ladybird, LadyBird, Cathy Come Home*, *Family Life*, *Hidden Agenda, Raining Stones*, *The Navigators*... Loach'ın filmlerinden bazıları. Loach, her zaman işçi sınıfının öykülerini, çıkmazlarını, sömürülmesini filmlerinin temel meselesi yaptı.

"İspanya Devrimi'nden bir öykü"

Uluslararası bir yapım olan *Ülke ve Özgürlük*, şimdiki zamanda (1996), İspanya İç Savaşı'nda POUM (Marksist Birliğin İşçi Partisi) saflarında savaşmış Liverpoollu David'in ölümüyle başlıyor. Yaşlı adamın ölümünü takip eden günlerde torunu Kim, dedesinin eski bavulunu karıştırırken onun İç Savaş'ta Aragon cephesinde geçirdiği aylardan kalma özel anıları, gazete kupürleri, politik bildiriler, POUM militan belgesi, fotoğrafları, mektupları

Land and Freedom

Yönetmen: Ken Loach
Senaryo: Jim Allen
Görüntü: Barry Ackroyd
Oyuncular: Ian Hart, Rosana Pastor, Icíar Bollaín
1995, İngiltere, Almanya, İspanya, İtalya
ortak yapımı, 109 dakika.

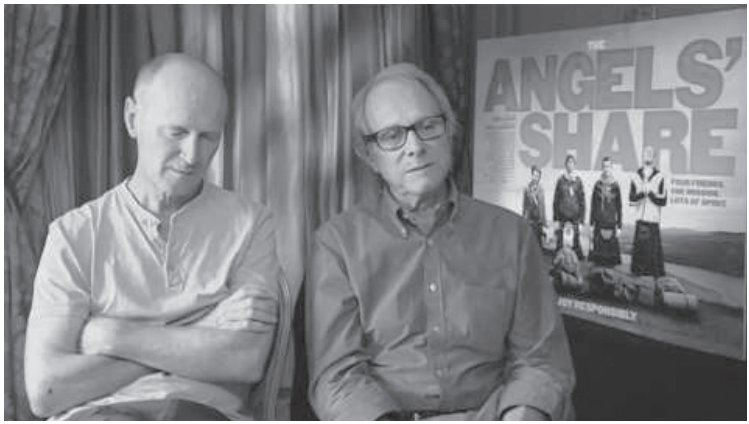
ve kırmızı bir boyun bağı içinde bir avuç İspanyol toprağını buluyor. Kim'in bu belgeleri incelemesiyle başlayan süreçte tarihsel döneme geri dönülüyor.

✷✷✷

Filmin tarihsel bölümü, Liverpool'da, 1936'da bir işçi kulübünde başlıyor. Avrupa'yı gezerek gönüllü toplama faaliyetinin bir parçası olarak işçi kulübünde propaganda yapan bir İspanyol anti-faşisti, ülkesinde başlayan savaşı, silahların yetersizliğini ve İspanya'nın yenilgisinin bütün dünya işçi sınıfının yenilgisi olacağını anlatıyor işçilere. Sözlerini bitirirken İspanya Komünist Partisi yöneticilerinden Dolores İbarurri'nin "No Pasaran" sloganını tekrarlıyor. David'e söz konusu sahnede gösterilen propaganda filminde Aragon cephesi ve onun bağlamında bir tanıtım yapılıyor.

İşsiz, idealist ve umut dolu olan David, iç savaş görüntülerinden ve halka uygulanan vahşetten, oradaki mücadele ruhundan etkilenerek, işçi sınıfı dayanışmacılığı na ve enternasyonalizme olan inancı adına Aragon'da savaşmaya karar veriyor. Daha sonra David'i cepheye doğru yol alan trende görüyoruz. Trende İspanyol yoldaşlar ve anti-faşist mücadeleye katılan yabancılara sempatiyle yaklaşan halktan insanlar var. David, trende POUM militanı Fransız Bernard'la tanışıyor.

David, POUM militanları ve anarşistlerle birlikte Aragon cephesinde bir milis grubuna katılıyor. Bu grupta hem İspanyollar hem



Ken Loach (sağda), senarist Paul Laverty ile birlikte, Meleklerin Payı film afişinin önünde.

de Almanlar, Amerikalılar, İskoçlar, İtalyanlar ve Blanca'nın sevgilisi İrlandalı Coogan var. Blanca ile Coogan'ın savaş başlamadan önce birbirlerini tanıdıklarını ve sevgili olduklarını öğreniyoruz. David hiç silah kullanmamış militanlarla birlikte silah talimi yapıyor ve asgari düzeyde askerî eğitim alıyor.

David cepheden Liverpool'daki karısına mektup yazıyor. Bu mektuplar dolayısıyla biz, David'in tanık olduklarını ve değerlendirmelerini öğreniyoruz.

Daha sonraki bir sahnede köyün içinde yaşanan bir çatışma gösteriliyor. Bu çatışmada Coogan hayatını kaybediyor. Köyün papazının, milislere ateş eden bir Frankocu olduğu ortaya çıkıyor. Bu sahne filmde İç Savaş sırasında kilisenin aldığı pozisyonu gündeme getirmek için tasarlanmış olsa gerek. Papaz milisler tarafından kurşuna diziliyor ve halk kiliseye ait mülkleri dışarı çıkarıp ateşe veriyor. David'in bu sahneyi düşünceli, bir bakıma onaylamayan gözlerle izlediğini görüyoruz.

Coogan için bir tören düzenleniyor. Milisler yoldaşlarını Enternasyonal'i söyleyerek uğurluyorlar.

Filmin en dikkate değer bölümlerinden biri, "bundan böyle halka ait olan", büyük toprak sahibi Don Julian'ın evinde köylülerin ve milislerin katıldığı kolektifleştirme oylaması sahnesidir. Bu sahnede köylülerin ve milislerin önemli bir kısmı, hemen kolektifleştirmeyi savunur. Köylülerden biri, Don Julian'ınki gibi büyük toprak sahiplerinin tarlalarının kolektifleştirilebileceğini, ancak kendisi gibi varını yoğunu, emeğini küçük toprağına adayan birisinin topraklarının elinden alınmaması gerektiğini savunur. Buna karşılık Miguel adındaki çok sevimli yaşlı bir köylü, cephede yiyecek bekleyen insanlar olduğunu, her şeyi beraber üretmeleri ve paylaşmaları gerektiğini, devrimin ancak böyle olabileceğini, yeni bir toplum kurmak zorunda olduklarını söyler. Miguel'e göre devrim hamile bir inek gibidir, eğer yardım edilmezse inek de buzağı da ölecektir. Bu söylev filmin en coşkulu, devrim idealini en masumane bir biçimde anlatan anlarından biridir. Orada bulunan köylü ve milislerin çoğu coşku ve heyecan içinde onaylar bu sözleri. Bir başka köylü "özel mülkiyeti tamamen kaldırmaları gerektiğini" savunur. "Her şey paylaşılır. Herkes ihtiyacına göre alır."

Daha sonra sözü Amerikalı milis alır ve kolektifleştirmek yerine, büyük toprak sahiplerinin topraklarını bölüştürmeyi önerir. Köylülerin kendi küçük topraklarını diledikleri gibi ekip biçmeleri gerektiğini; anti-faşist köylülerin kolektifleştirmeye zorlanmaması gerektiğini, bunun anti-faşist saflarda bölünmeye yol açacağını iddia eder. Köylülerin büyük kısmı ise kolektifleştirmeyi savunmaktadır. POUM militanı olan Bernard, özel mülkiyetin tamamen kaldırılması gerektiğini, çünkü eğer başka türlü yaparlarsa kapitalist zihniyeti asla değiştiremeyeceklerini savunur. Amerikalı Gene (Lawrance), buna katıldığını ama bu savaşın yalnızca Franco'ya karşı değil aynı zamanda Hitler'e ve Mussolini'ye karşı verildiğini, önceliğin faşizmi yenilgiye uğratmak olması gerektiğini, Rusya ve Meksika dışında bütün kapitalist dünyanın onlara arkasını döndüğünü ve silah satmadıklarını, eğer söylemlerini yumuşatmazlarsa



İspanya İç Savaşı'nda 52 ülkeden gelen 40 bin gönüllü mücadele verdi.

onları korkutabileceklerini belirtir. Alman milis, Almanya'da dünyanın en güçlü işçi hareketi ve örgütleri olmasına rağmen ülkeyi Hitler'in ele geçirdiğini vurgulayarak, bunun sorumlusunun devrimi öteleyen sosyalist ve komünistler olduğunu ve İspanya'da devrimin hemen yapılması gerektiğini savunur. Bir başka Fransız milis, Gene'e "Yatıştırmaya çalıştıkların yabancı hükümetler ve büyük bankalar mı?", diye sorar ve devrimin iki milyon topraksız ve aç köylü için en acil çözüm olduğunu söyler. David ise önce savaşın kazanılması gerektiğini ve fikirlerin gerçeklik ve yaşam içinde, gerçek insanlar içerisinde ancak varlığını sürdürebileceğini savunur. Bu tartışmalar sonucunda büyük bir coşkuyla kolektifleştirme yönünde karar alınır.

Bu sahne filmin içinde birçok açıdan çok belirleyicidir; hem devrim ütopyasını olanca duyarlılığı ile gözler önüne serer, hem de İspanya'da sol içindeki tartışmaları yalın ve romantik bir biçimde görünür kılar. Ayrıca bu sahne hem oyunculuk açısından hem de tartışma içeriğini oluşturan sosyalist ütopyayı oldukça etkileyici, naif ve içten bir şekilde canlandırması bakımından filmi doruk noktasına çıkarır.

Sinema sanatı açısından da Ken Loach'ın hem oyuncu yönetimindeki başarısı, hem de 12 dakika boyunca insanlık tarihinin en büyük ütopyasını, oyuncuların yüksek performansı ile birlikte, seyirciyi âdeta orada o tartışmanın içindeymişçesine bir gerçeklik duygusu içine çekmesi, oldukça dikkate değerdir. Loach bu filmde sadece profesyonel oyuncuları değil aynı zamanda amatör yerel oyuncuları da ustalıkla yönetmiştir.

George Orwell'ın aynı zemindeki kitabının (*Katalonya'ya Selam*), Katalonya'daki duruma karşı ister istemez bir İngiliz orta sınıf entelektüelin yukarıdan bakışını içermesine karşın Loach, filmde bu bakıştan kaçınmaya çok dikkat etmiş, bu meseleyi işçi sınıfının meselesi olarak ele almakta çok başarılı olmuş.

Filmin belirleyici sahnelerinden bir diğeri milislerin, Valensiya'daki cumhuriyetçi hükümetin, tüm milisleri Halk Ordusuna katılmaya zorunlu kıldığı kararın tartışıldığı sahnedir. Milis üyeleri eğer Halk Ordusuna katılmazlarsa silahları da ellerinden alınacaktır.

Bu tartışma sahnesinde Gene (Amerikalı milis) tüm silahların Rusya'dan geldiğini, bu silahları kullanabilmek ve savaşta etkin olabilmek için düzenli ve disiplinli bir ordu içinde savaşmaları gerektiğini savunur. David de bu görüşü onaylar. Ama Bernard, disiplin ve hiyerarşinin bir halkın devrimci ruhunu yok edeceğini ve Stalin'in niyetinin tam da bu olduğunu vurgulayarak karşı çıkar.

Filmde, David'in milis grubunun POUM'un kontrolünde olduğunun altı çizilir, ama kahramanların öne sürdüğü argümanlar daha ziyade anarşistlere yakındır. David, Komünist Partisi'nin devrimci ruh için var olduğunu ve devrimi neden bastırmak isteyeceğini sorunca Bernard, artık Komünist Partisi'nin devrimci ruhu olmadığını, milislerin kavganın tam ortasında savaştıklarını; oysa Stalin'in Batılı kapitalist ülkelerle anlaşmak istediğini, şimdiden Fransa ile anlaşması olduğunu, Stalin'in POUM'dan ve anarşistlerden korktuğunu, diğer ülkelerle anlaşma yapmak

için güvenilir ve ikna edici olması gerektiğini, kendilerinin bu güvenilirliği tehdit ettiğini söyler.

Bu tartışma sonrasında grup, milisi koruma ve savaşa devam kararı alır.

Milislerin kullandıkları silahlar 1890 yılından kalma Alman mavzerleridir. David, diğer Katalan ve İspanyol militanlara, atış eğitimi verirken, kullandığı silahın eskiliğinden dolayı kolundan yaralanır. Tedavi için Barselona'ya gider. Filmin ilerleyen bölümlerinde, Blanca ile David'in Barselona'daki pansiyonda buluşmaları sırasında, POUM'la birlikte savaşan ancak anarşist olan (anarşistlerin boyun bağını takmaktadır) Blanca ile İngiliz Komünist Partisi üyesi olan David arasında bir tartışma geçer. Blanca, David'in, komünist olduğu için ve faşizme karşı savaşmak üzere İspanya'ya geldiğini bilir, bu nedenle, Uluslararası Tugaylar'a katılmak istediğini duyunca şiddetle karşı çıkar ve Stalin'in devrime ihanet ettiğini, POUM'a karşı olduğunu ve yasaklamak istediğini, bu nedenle onlara silah vermediğini belirtir.

Daha sonra eşi Kitty'ye yazdığı mektuplar aracılığıyla David, Barselona'da o sırada yaşanan çatışmaları anlatır. "Komünistler bir tarafta, anarşistler ve POUM diğer tarafta", "kimse kimseye güvenmiyor". David, anarşistlerin kontrolünde olan telefon merkezini ele geçirmek için çıkan bu çatışmayı "yoldaş yoldaşa ateş ediyor" sözleriyle tanımlar ve partinin ona hükümet askerleri ile birlikte çatışmaya girmesini emrettiğini, bu nedenle seçeneği olmadığı için onlara katıldığını söyler.

İki tarafın damlarda siper aldıkları çatışma sahnesinde bir anons işitilir. Bu anonsta POUM, Telefon İdaresine saldırının işçi sınıfına karşı savaş açılması anlamına geldiğini ve silah üretimi dışındaki bütün endüstriyel üretim alanlarında grev ilan edildiğini ve her yerde barikatlar kurulacağını, ilan eder.

Gece siperden sipere iki taraf arasında atışmalar olur. Burada iki taraf birbirlerini devrime ihanet etmekle ve anti-faşist mücadeleye zarar vermekle suçlarlar. David karşı tarafta bir İngiliz olduğunu

fark edip onunla konuşmaya başlar ve birbirlerine neden karşıt saflarda olduklarını sorarlar. Hafif güldürü içeren bu sahnede, David, bu soruya "bilmiyorum" diye cevap verir. Yine bu sahnede, komünistlerin olduğu taraftan yemek kokuları gelir ve diğerlerinin yemekleri olmadığını anlarız. David, çıkan çatışma sonrasında daha fazla ateş etmeyi reddederek "biz düşman değiliz" deyip orayı terk eder ve POUM milislerinin yanına geri döner.

Filmin sonuna doğru milislerin silahlarını toplamak için gelen, "Halk Ordusu" ile çıkan tartışmalar sırasında Blanca vurularak öldürülür.

Blanca'nın cenaze töreni sahnesi, Stalin'i ve Stalinistleri suçlayan ifadelerle doludur: "Parti kokuşmuş"; "Stalinist piçler bizi ölüme terk ettiler. Bizim ölmemizi istiyorlar"; "Stalin bizi satranç tahtasında bir piyon olarak görüyor"; "Blanca'nın cenazesi, Stalinistlerin birkaç hafta sonra gelip dağıttıkları komünün kolektifleştirilmiş topraklarına gömüldü"; "Devrim bulaşıcıdır. Eğer burada kazansaydık, bütün dünyada kazanacaktık ve dünyayı değiştirecektik. Ama bizim günümüz de gelecek".

Ve film yine şimdiki zamanda cenaze töreninde genç kızın, dedesinin kızıl boyun bağı içindeki o bir avuç İspanyol toprağını yaşlı adamın tabutu üzerine koymasıyla sona erir. Genç kız savaşta ölenler anısına yazılmış, savaşa katılmanın onuru üzerine bir şiir okur ve dedesinin mezarı başında diğer yaşlı yoldaşlarla birlikte sol yumruğunu sıkarak yukarı kaldırır. David, anıları yoluyla torunu Kim'e devrimci bir miras bırakmıştır, Kim ise coşku ve inançla bu mirası devralmıştır.

✷✷✷

Savaşın mikrokozmosu olarak Barselona ve Katalonya'nın anlatıldığı *Ülke ve Özgürlük* filmi gösterime girdikten sonra özellikle yönetmenin ülkesi Britanya'da sol çevreler arasında oldukça ateşli bir tartışma yarattı. Yine bu film dolayısıyla sol içindeki ölümcül anlaşmazlık, bir kez daha su yüzüne çıktı.

George Orwell'ın *Katalonya'ya Selam* adlı kitabıyla aynı zemin üzerinde oluşan, Katalonya gerçeğini Orwell'ın perspektifi ve anıları üzerinde oluşturduğu açıkça belli olan bu filmin bu şekilde bir tartışmaya konu olması kaçınılmazdı. Komünist kesime göre, film ve Orwell'ın kitabı, Komünist Enternasyonal'in ve büyük ölçüde onun öncülük ettiği Uluslararası Tugaylar'ın rolünü önemsizleştirmiş ve İspanya İç Savaşı'ndaki mücadelesinin anlamını çarpıtmıştı.

Film, Sovyetler Birliği'ni, sosyalist devrimi satmakla suçluyor. Üstelik Sovyetler'in, devrimi satmakla kalmayıp uluslararası kapitalizmle işbirliği yaparak diğer bütün devrimleri de sabote ettiği iddia ediliyor.

Ancak bu yenilginin çok çeşitli nedenleri var. Ama en önemlisi faşist devletlerin iç savaşta Franco'ya büyük destek vermeleridir. Sol içi ayrılıkların yarattığı vakum ve bu zorlu savaşa tek bir kumanda altında direnmenin gerekli olmasının yeterince kavranmaması bir diğer önemli nedendir. Bunun yanında işçi ve köylülerin yaklaşık yarısının komünizmin ideallerinin geleneksel yaşam biçimlerine, inançlarına karşı olduğunu düşünerek Franco'nun yanında yer almaları, tüm sol kesimlerin ve hükümetin; üretimin, yiyecek temininin sağlanması konusunda başarılı olamaması, hem savaş teçhizatının hem de ve bu savaş araçlarını kullanmada deneyimli insanların yetersizliği İspanya'da faşizmin kazanmasına yol açtı.

Ancak yine de İspanya'daki esas mesele, cumhuriyetçiler ve solun büyük bir bölümünün katıldığı Halk Cephesi'nin, sadece Franco güçlerine değil, aynı zamanda Almanya-İtalya ittifakına yenildiği gerçeğidir.

Yine filmde de tartışma konusu olan kolektifleştirmeye, prensip olarak ne komünistler ne de cumhuriyetçiler karşıydı. Hatta destekliyorlardı. Ama Halk Cephesi'nin kırılgan yapısını korumayı en temel görev olarak görüyorlardı. Halk Cephesi hükümetinin Cumhuriyetçi sol kanadına mensup tarım bakanı

Mariano Ruiz Funes'in, 1936 Haziran'ında sınıf savaşının, tarım reformu yoluyla sürdürüldüğünü[1] belirtmesi, Halk Cephesi hükümetinin büyük toprak sahiplerini, egemen sınıfın en gerici kanadını ne denli korkuttuğunun ve ülkenin, Halk Cephesi hükümeti yoluyla sola doğru mobilize olduğunun somut bir kanıtıdır. İspanya'da bu kararlılık doğrultusunda Halk Cephesi'nin denetimindeki kırsal bölgelerde toprak reformu uygulamaları yapıldı.[2] Ancak Barselona'daki sanayi işletmelerinde ve kırsal bölgelerdeki kolektifleştirmelerde zor kullanma ve şiddet olayları da yaşanmaktaydı. "Anarşistler kuvvetli oldukları yerlerde, özellikle Aragon'da, liberter komünizm adı altında kendi başlarına bir diktatörlük kurmuşlardı. Tarım reformunu köylülerin yararına uygulayacakları yerde, anarşistler kolektivizasyonu zorunlu kıldılar. Bu, köylü mallarının yağmalanmasına, köylülerin ekinlerine el koymaya, sorumsuz ve sonsuz yetkili komitelerin emri altında çalıştırılmalarına, FAI diktasına boyun eğmeyen bütün demokratik ve işçi örgütlerinin yasaklanmasına ve hatta bazı yerlerde köylülere zalim baskıcı tedbirlerin alınmasına kadar gitti."[3]

Barselona'daki Mayıs günleri yaşanmazdan tam bir gün önce Guernica, Alman uçakları tarafından bombalandı. Şehir tamamen tahrip edildi. Bir günde 1650 kişi öldü. Hitler hava savaşı taktiklerini mükemmelleştirmek için ve Avrupa semalarında Alman havacılığı saldırılarını tahkim etmek için Franco'yu destekledi.

İkinci Dünya Savaşı'nda hava bombardımanlarıyla yapılacak korkunç sivil katliamlarının ilk şiddetli örneği olan bu katliam Picasso'nun tablosuyla ölümsüzleştirilmiştir.

---

1 Frazer, "Reconsidering the Spanish Civil War". *New Left Review* 1/129, Eylül-Ekim 1981.

2 Bora Salman. İspanya'da 2. Cumhuriyet ve İç Savaş. YL Tezi. AÜ Sosyal Bilimler Ens. 2003.

3 J. Sandoval-M. Azcarate. Aktaran Bora Salman, age., s. 57.

Film, hiç Franco cephesini göstermiyor. Çünkü onlar henüz orada yoklardı. Dolayısıyla filmde bütün mücadele, Stalinizmin devrime ihaneti olarak tanımlanıp anlatılmış oluyor. Halbuki o sırada Cumhuriyetçi hükümet, bütün güçlerini, özellikle Madrid'in savunması için, Franco'ya ve onun Alman ve İtalyan ortaklarına karşı anti-faşist mücadele için bir araya getirmeye çalışırken, POUM gazetesi *La Batalla*, "Burjuva parlamentosunun parodisi devam ediyor. Madrid Parlamentosu yakılmalıdır." şeklinde bir görüşü savunarak uzlaşmaz bir politika sergiliyordu.

Barselona ülkenin en büyük askerî ve endüstriyel kompleksinin yer aldığı ve işçi sınıfının oldukça güçlü olduğu, üstelik dış yardımların cepheye ulaşması için merkezî önemde bir liman kentiydi.

Hükümet, Barselona çatışmaları sırasında Telefon İdaresini işgal eden POUM milisleri ve anarşistlerin teslim olmalarını istedi (2 Mayıs 1937). Ancak onlar teslim olmadılar ve hükümetin ve yerel Katalan hükümetinin istifasını istediler. Bu olaydan sonra başlayan sokak çatışmalarında 500'e yakın insan öldü. Bu konuda, Alman Dışişleri belgelerinde, Franco'nun Nazi büyükelçisi Almanya dışişleri bakanına gönderdiği mektupta bu sokak çatışmalarının Franco ajanları tarafından çıkarıldığı yazılmıştı. Uluslararası Tugay ve Halk Ordusu bu sokak çatışmasında yer almadı. Cephenin ve halkın durumunu Orwell kitabında ayrıntılı olarak ele alıyor. Ayrıca Barselona'da bu tür –sol içi– çatışmaların hiç eksik olmadığını, gündelik hayatın bir parçası olduğunu (Halk Cephesi kurulmadan önce de) belirtiyor. Ayrıca Orwell, POUM militanlarının sayısının ve oy potansiyelinin çok düşük olduğunu ve sadece Katalonya'da örgütlenmiş olduğunu da belirtir.

Uluslararası Tugaylar'a 40 bin gönüllü katıldı. Savaşın son anlarına kadar sayıları 14 binden aşağı düşmedi. İngiltere'den giden 2400 gönüllünün 526'sı bu ülkede hayatını kaybetti. Çoğu sakatlandı ve önemli bir kısmı da Franco'nun toplama kamplarında

acı çekti. İspanyol cumhuriyetçi savaşçılara yönelik infazlar ve baskılar 1950 yılına kadar devam etti.[4]

Hem Orwell, hem de 22 yaşındaki ingiliz şair John Cornford, her ikisi de POUM militanlarıyla birlikte Aragon cephesinde savaşmışlardır ve her ikisi de bu cephede gerçek bir çatışma olmadığını belirtir. Bu süre içinde Orwell yaralanarak Barselona'ya gitmiş ve daha sonra ülkesine geri dönmüştür. Cornford ise Madrid'e gelerek Uluslararası Tugaylar'a katılmış ve orada hayatını kaybetmiştir.

Hatırlanmalıdır ki, 22 Temmuz 1936'da ülkenin batı bölgelerinin hemen tümü Franco güçlerinin kontrolü altına girmişti bile. Öte yandan devrimci şiddet de hatırı sayılır derecede yaşanıyordu. Kiliseler yakılıyor, yağmalanıyor ve papazlar öldürülüyordu. Franco hem bu tür olayları kullanarak hem de komünizm tehlikesini öne sürerek kendi taraftarlarının sayısını artırıyordu.

Ağustos 1936'da Avrupa ülkeleri "Müdahalesizlik Kararı"nı onayladı ve İspanya'ya silah göndermemeye karar verdi. O güne kadar özellikle Fransa'dan gelen yardım da sembolik düzeydeydi. Ancak Franco'nun destekçileri faşist Almanya ve İtalya bu anlaşmayı imzalamalarına rağmen uymadılar; Sovyet Hükümeti de İspanya hükümetine yardım yapmaya karar verdi. Elbette Sovyet yardımı Alman ve İtalyan desteğine karşılık verecek büyüklükte değildi. Çünkü Sovyetler Birliği'nin gücü sınırlıydı. Avrupa ülkelerinin ve ABD'nin aldığı "Müdahalesizlik Kararı" dolayısıyla İspanya'nın meşru hükümetine hiçbir yardım yapılmıyordu. "Müdahalesizlik Kararı", ne yazık ki kendini Marksist ve Yahudi olarak tanımlayan, Fransa'nın Halk Cephesi Başkanı Leon Blum tarafından da olası bir ikinci savaşı kışkırtmamak gerekçesiyle kabul edilmişti.

İspanya İç Savaşı ve uygulanacak strateji, sadece İspanyol sosyalistleri ve komünistlerini değil uluslararası komünist önderleri

4 Jeff Sawtel, *Land and Freedom: Ken Loach's Distortion of the Spanish Civil War*. Coomunistparty.org.uk.

de düşündürüyordu. İtalyan Komünist Partisi Genel Sekreteri Palmiro Togliatti, faşizme karşı birleşik cephenin teorisyenlerinden Georgi Dimitrov ve Sovyetler Birliği'nin yönetici kadrosu için de en temel konulardan biriydi bu. Togliatti, İspanyol Devrimi'ni "Ekim 1917'den beri görülen en önemli gelişme" olarak tanımlıyordu. Bu savaşın kaybedilmesi, İspanya'nın Alman ve İtalyan faşizmlerinin esiri olmasına yol açacaktı. Bu savaş, Basklılar ve Katalanlar için de önemli bir özgürlük mücadelesiydi. Acil görev, Avrupa'nın bu en yoksul ve geri kalmış ülkesinde burjuva demokratik devrimi gerçekleştirmek olmalıydı. İşçi sınıfı faşizme ilk darbeyi 1934'te Asturias Madenleri grevlerinde indirmişti. Ancak gerçekte İspanya Komünist Partisi (PCE) zayıftı ve Sosyalist Parti (PSOE) daha güçlüydü. Ayrıca Anarkosendikalist kitle örgütleri gerçekçi disiplinli proleter eylemler önünde bir engeldi. Diğer bir engel de toprak ve fabrikaların "kamulaştırılması", paranın kaldırılması gibi zamansız taleplerdi. Faşizme karşı direnişte, burjuvazinin bir kesiminin ve küçük burjuvazinin siyasi müttefikler olduğu unutulmamalıydı.[5]

İspanya İç Savaşı, İkinci Dünya Savaşı'nın merkezî önem taşıyan bir dönemi ve âdeta kostümlü provası olarak da değerlendirilebilir. Bu savaş, Batılı ülkelerin hemen hepsinde aynı sorunları ortaya çıkardı. Öte yandan da bir iç savaştı ve faşist yanlısı ve karşıtı güçler arasındaki hatlar her toplumun içinden geçiyordu. Hatta 1914-1945 arasında Avrupa'da olan biten her şey "Avrupa iç savaşı" olarak nitelenebilir. 30'lu yıllarda Avrupa'da yaşanan savaşlar, devletler arasında değil, oligarşi, aristokrasi, otokratizm ve faşizme karşı; halk demokrasisi, sosyalizm ve devrim savaşlarıydı.[6]

Nazi mareşali Hermann Goering, 1936 yılında, bu durumu "halihazırda savaş alarmındayız, tek fark henüz silah atışı yok," diyerek çok çarpıcı bir biçimde dile getirmiştir. Avrupa'da o ta-

5 Togliatti, Aktaran Carr, s. 71.

6 Anthony Adamthwaite, *The International of Spanish Civil War.* Cambridge Scholars Publishing, 2009, s.2.

rihte, İspanya İç Savaşı başladığında, Almanya'da Naziler iktidardaydı. Mussolini ise faşist yönetimiyle İtalya'nın başındaydı. Fransa'da Leon Blum önderliğinde "Halk Cephesi" İspanya'daki Halk Cephesi zaferinden hemen sonra iktidara gelmişti. İngiltere, Muhafazakâr Parti'nin ağırlıkta olduğu bir koalisyon tarafından yönetiliyordu. Sorunlar, Hobsbawm'ın vurguladığı gibi uluslararasıydı. Ve bu gerçek en çarpıcı bir biçimde İspanya İç Savaşı'nda ortaya çıktı.

İspanya'da komünistler ve sosyalistler temelde şu fikri savunuyorlardı: İç savaşı kazanmak gerekiyordu önce. Bu yüzden bütün mücadele güçlerinin, Franco yanlısı güçlere karşı seferber olması gerekliydi. Askerî gereklilikleri hızla yerine getirmesi gereken milisler için anarşist demokrasiye ve eşitlikçi uygulamalara ayrılacak zaman yoktu. Bu görüşe karşı gelmek proleter değerlere karşı sorumluluk değil daha ziyade orta sınıf sorumsuzluğuna bir örnek olurdu. Ve haklıydılar da. Anarşistler köylü komünleri kurarlarken Aragon'da ve diğer yerlerde, Franco, "topraklarını ve papazlarını ellerinden almak isteyen allahsız komünizmle savaşmak için"[7] köylülerin büyük çoğunluğunu mobilize etmişti bile. Bu çabalar ve eylemler cumhuriyeti zayıflatıyor ve karşı-devrimci Franco hareketini güçlendiriyordu.

Faşistler cumhuriyeti devirmek için bir savaş başlatmışlardı. Önce savaşı kazanmadan devrim yapmak politik olarak delilikti. Büyük şehirlerdeki cumhuriyetin silahlı direnişi, işçi sınıfına dayanıyordu ve gerçekten devrimci ve kahramancaydı, ama henüz bir devrimi başarıya ulaştırmak için yeterli değildi. Bunun için işçi sınıfıyla köylülerin işbirliği gerekiyordu ve bu sağlanamadan faşist ayaklanmanın önüne geçmek mümkün değildi.

Oysa Orwell ve Loach, iki taraf arasındaki ayrımı şöyle tanımlıyorlardı. Anarşistler ve POUM gerçek devrimcilerdi. PCE ve Sovyetler karşı-devrimcilerdi. Ve İspanya'daki mücadele de bu ikisi arasında geçiyordu.

7 Ronald Fraser, age.

Ancak İspanya'da devrim değil, Hobsbawm'ın vurguladığı gibi bir sosyal devrime doğru yönelen eylemlilik vardı ve 1936'da İspanya'da patlayan şey de devrim değil, karşı-devrimdi. Bu nedenle, Hobsbawm, İspanya İç Savaşı tartışmalarında, partizan "Troçkist" sekteryan tavırla ve soğuk savaş propogandası mantığıyla ya da unutulan geçmişe kayıtsız bir yaklaşımla bakmanın sakıncalarını hatırlatmaktadır.[8]

Orwell da 1943 yılında, daha sonra cumhuriyetçi cephenin bölünmüşlüğünü, savaşanların tecrübesizliğini, yiyecek ve mühimmat eksikliğini, organizasyon bozukluğunu, kitabında da yazdığı gibi tekrarladıktan sonra şu sonuca varır:

> Troçkist tezin "Eğer devrim sabote edilmeseydi, savaş kazanılabilirdi," iddiası muhtemelen yanlıştı. Fabrikaları millileştirmek, kiliseleri tahrip etmek, devrimci manifestolar, orduyu daha etkili hale getiremezdi. Faşistler kazandı, çünkü daha güçlüydüler, daha modern silahları vardı ve diğerlerinin ise yoktu. Hiçbir politik strateji bu gerçeği değiştiremezdi.[9]

Aynı metinde Orwell, İngiltere egemen sınıfının, Franco ve Nazilere karşı İspanyol Cumhuriyetçilerine yardım etmemesini korkaklık ve iki yüzlülük olarak niteleler ve faşizan olmakla suçlar. Stalin'in dış politikasının ise iddia edildiği gibi şeytani bir zekâ ürünü değil fırsatçı ve aptalca olduğunu ekler. Troçkistlerin "Stalinistlerin müdahalesinin devrimi engellemek olduğu" iddiası için de, o zaman niye doğrudan Franco'yu desteklemediklerini sorarak eleştirir.

Hobsbawm'a göre İspanya'da iki seçenek vardı: demokrasiye karşı faşizm. Avrupa entelektüelleri, liberaller, sanatçılar hatta Hollywood'dakiler bile bu nedenle İç Savaş'ta Cumhuriyetçilere büyük destek vermişlerdi. Hobsbawm, İspanya İç Savaşı sırasında başarılı olamayan ve Franco'nun zaferi kazanmasına yar-

8 Eric Hobsbawm, "War of Ideas", *The Guardian*, 17.2.2007.

9 "Looking back on the Spanish War", Orwll.ru/library/essays/spanish_war/english/esw_1.

dımcı olan politikaların ve İspanya'da başarılı olamayan ittifakın, İkinci Dünya Savaşı sonlarına doğru değiştiğini, kapitalist ABD, komünist Sovyetler Birliği ve Britanya'nın eski liberal burjuva emperyalizminin ittifakı sonucunda Almanya, İtalya ve Japonya'ya karşı başarılı olunabildiğini söyler. Oysa bu güçler –Sovyetler hariç– İspanya İç Savaşı sırasında "Müdahalesizlik Kararı" alıp İspanya'yı kaderine terk etmişlerdi. Hatta bazı araştırmacılara göre el altından Franco'ya yardım bile etmişlerdi.

Hobsbawm, *Ülke ve Özgürlük* filminin İspanya'daki iç savaşı Komintern'le devrimciler arasında geçen bir savaş olarak tanımladığını ve bunun yanlış olduğunu belirterek iki tarafın da savaşması gerekenin faşizm olduğunu söyler ve filmi, komünistler karşısında devrim yapan POUM ve anarşistler gibi bir saflaşma tablosu çizmesini eleştirir.

Halk Cephesi, her yerde olduğu gibi, İspanya'da da faşizme karşı mücadele etme iradesini gösteren proleter olmayan insanların varlığına istinaden önerilmiştir. Oysa Halk Cephesi'ne karşı olan devrimci kesimler için burjuvazinin anti-faşist kesimleriyle yapılan ittifakın bir değeri yoktur. Onlar için, saf işçi örgütleriyle birlikte çalışmaktan başka yol yoktur. Dolayısıyla toplumun devrimci olmayan anti-faşist kesimlerini kendi mücadeleleri dışında tutmak gibi bir anlayış taşımaktadırlar. *Katalonya'ya Selam* da bu görüşleri savunur. Yine o tarihlerde Katalonya'da POUM belli bir güce sahip idiyse de Madrid'de durum farklıydı; komünistler ve demokrasiyi savunan insanlar Uluslararası Tugaylar'a katılmak için ülkeye akıyorlardı. Ancak Orwell'ın kitabında da Loach'un filminde de ülkenin diğer büyük kesiminde ne olduğuna dair bir bilgi yoktur. Zaten Orwell, birkaç ay Aragon cephesinde ve Barselona'da kalmış ve ülkenin başka hiçbir yerini görmemiştir. Ayrıca mücadelenin devamı için gereken tüm askerî, lojistik, gıda gibi ihtiyaçların tamamı Sovyetler Birliği tarafından sağlanmıştır. İspanya cumhuriyetini açıkça destekleyen diğer bir ülke Meksika'dır. Ama o da çok uzakta ve güçsüz-

dür. Diğer ülkeler, Avrupa ve ABD daha ziyade "Müdahalesizlik Kararı" ile aslında mücadeleyi sabote etmiştir.

Dimitrov, Troçki ve Halk Cephesi

Dimitrov, halk cephesini tanımlamak amacıyla şunları söylemektedir: "Komintern'in 7. kongresinde ilan edildiği şekilde halk cephesi, faşizme karşı hali hazırdaki tek mümkün savaştır; işçi sınıfının ve işçi örgütlerinin ve sosyalist, sosyal demokrat ve komünist partilerin birlikte mücadelesiyle gerçekleşir." Dimitrov'a göre İspanya'daki faşizm yalnızca proletaryanın ve Sovyetler Birliğinin amansız düşmanı değil, tüm burjuva özgürlüklerinin ve tüm demokratik ülkelerin de düşmanıdır. Faşizm halkın tüm demokratik kazanımlarının yıkımı demektir. Dimitrov'un görüşüne göre İspanya'da, gerçek halk demokrasisi; "Sovyet devleti değil ama burjuvazinin gerçek sol kesiminin katılımıyla, antifaşist bir devlet olacaktır. Dimitrov'a göre, toprağın ve sanayi kuruluşlarının kamulaştırılması bekleyebilirdi. Tehlikede olan faşizme karşı zaferdi.[10]

Dimitrov'a göre faşistlerin İspanya'daki eylemleri sadece İspanyol halkına düşman değil, her türlü özgürlüğe ve Sovyetler Birliği'nin varlığına da bir tehdittir.

> İspanya olayları göstermektedir ki silah gücüyle de dahil olmak üzere faşizmin vahşi şiddetine maruz kalmamak için demokrasiyi tümüyle savunmalıyız. Faşizm, Almanya'yı ve İtalya'yı boyunduruğu altına aldığı gibi İspanya'yı da almak istiyor ve tüm ülkelerde işçi sınıfı hareketini ve demokrasiyi yok etmek, yeni bir dünya emperyalist savaşını ateşlemek istiyor.[11]

Aynı tarihlerde İspanya İç Savaşı üzerine yazan Troçki, halk cephesine karşıydı. Troçki, daha 1930'da İspanya'daki sol hareketin lider yoksunluğu nedeniyle bir diktatörlük tehlikesi ile karşı kar-

10 Georgi Dimitrov, The People's Front.www.marxistorg

11 Dimitrov, akt. Carr, s. 70.

şıya olduğunu belirtiyordu. Anarko-sendikalizmi ise devrimci bir programı olmaması ve partinin rolünü kavramaktaki başarısızlığı nedeniyle suçluyordu. Bunun sonucunun düşman sınıfa zemin hazırlamak olacağını da hatırlatıyordu. Burjuva radikalleriyle işçi partilerinin koalisyonunun devrimi uçuruma doğru ittiğini, ve bu beraberliğin ancak faşizmin zaferine hizmet edeceğini belirtiyordu. POUM'u ise Halk Cephesi'nin programına katılması nedeniyle şiddetle eleştiriyordu. Halk Cephesi içinde yer alan tüm sol hareketleri (Stalinist, sosyalist ve anarşist), burjuvaziyle –Rusya'daki Menşevik hareketle benzerliğini kurarak– işbirliği yapmakla suçluyordu.[12]

POUM lideri Nin de Barselona ayaklanmasının hemen sonrasında yayınladığı bir bildiride solun İspanya'daki mücadelesinin sosyalizm ile faşizm arasında değil de faşizm ile demokrasi arasındaki savaş olduğu görüşünü eleştiriyor ve Komünist Partisi'ni ve Katalan Sosyalist Partisi'ni (PSUC) devrimci iradeden yoksunlukla ve burjuvazi ile işbirliği yaparak proleter devrimi boğmakla suçluyordu. Nin, bu nedenle POUM'un kısmi olarak silahsız bırakıldığını, hükümetten çıkarıldığını, üyelerinin tutuklandığını vurguluyordu.[13] Başbakan Largo Caballero bu karara itiraz etmiştir ama komünist milletvekillerinin şiddetli tepkileri nedeniyle istifa etmek zorunda kalmıştır.

Andres Nin, bu çatışmalı günlerden sonra kayboldu. Troçkistler, Nin'in Sovyet gizli polisi tarafından işkenceyle öldürüldüğünü, Carr ise muhtemelen asker ya da polis tarafından öldürüldüğünü belirtir.

Barselona'daki Mayıs çatışmaları

Barselona ülkenin en büyük askerî ve endüstriyel kompleksinin yer aldığı ve işçi sınıfının oldukça güçlü olduğu, üstelik dış yar-

12 Leon Trotsky, "Could Greece be a new Spain? The spanish Revolution and the Civil War", *1936-39 A Diary of Events*, Workersliberty.org.

13 Andres Nin, *The May Days in Barselona*. www.whatnextjournal.co.uk

dımların cepheye ulaşması için çok merkezî önemde bir liman kentiydi.

Carr, filmin içinde önemli bir yer işgal eden Barselona'daki 1937 Mayıs ayaklanmasını şöyle anlatır:

Katalonya'da anarşistler İspanya'nın diğer bölgelerine göre çok daha güçlüydü. Bir yanda POUM ve CNT diğer yanda Moskova destekli hükümet güçleri ve komünist PSUC vardı. Barselona telefon hatlarını kontrol eden operatörler CNT sendikalarının sadık üyeleriydi ve Barselona ile Madrid ve Valensiya arasındaki resmî konuşmaları dinliyorlardı ya da dinlediklerinden şüphe ediliyordu. 3 Mayıs 1937'de hükümet birlikleri binayı ele geçirmeye çalıştılar, ancak direniş beklenenin üstündeydi. Anarşistler ve POUM destekçileri tüm şehirde ayaklandılar. Sokak çatışmaları iki üç gün sürdü, çok sayıda kayıp vardı. Ancak daha sonra CNT liderlerinin büyük çoğunluğu, Franco'yu yenmek için Cumhuriyetçi orduda disiplin ve birliğin şart olduğuna ikna olarak çatışmaya karşı çıktı.[14]

Bu çatışmadan sonra taraflar arasında uyuşmazlık kopma noktasına geldi. Ardından POUM üyelerinin tutuklanma ve infaz süreci başladı ve bir süre sonra parti yasadışı ilan edildi. PSUC "anti-faşist bir zaferin örgütlenmesine" direnmenin sorumluluğunu POUM önderlerine yıktı ve yöntemlerinin, "bilinçli yalan, kışkırtma ve bilinçli faşizm destekçiliği" olduğunu ilan etti.

Bu çatışmanın tartışılması bir yana savaş bütün hızıyla devam ediyor ve İspanya'da insanlar Franco ordusunca öldürülmeye ve tutuklanmaya devam ediyordu. Aynı tarihlerde ülkenin yaklaşık üçte ikisi çoktan Franco'nun kontrolü altına girmişti bile.

İspanya İç Savaşı'nın, Barselona'da yaşanan bu çatışma günlerinde orada olan Orwell'ın sadece burayı görüp İspanya İç Savaşı'nın tümü hakkında bir yargıda bulunması, İspanya İç Savaşı'nı ve uluslararası bağlamını doğru bir şekilde çözümlemesi mümkün

14 E. H. Carr, *Komintern ve İspanya İç Savaşı,* çev. Ali Selman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 96.

görünmemektedir. Nitekim POUM militanlarıyla birlikte savaştığı ve yalnızca onları görüp tanıdığı için sadece o bakış açısını yansıtır. Üstelik bu çatışmalarda taraflarla ilgili bir yanılgısını da dipnota ekler: 'Güvenlik askerleri' yerine 'Hücum askerleri' demesi gerektiğini söyler. Güvenlik askerlerinin ilk fırsatta Franco ordusuna katıldığını da ekler. Bu karışıklık bile gösteriyor ki POUM direnişinin karşısında yer alan çok fazla insan, çok fazla sayıda örgüt vardır o sırada Barselona'da.

Yine Orwell, bu kitapta Halk Ordusu'nun Barselona'daki savaşta tarafsız kaldığını söyler. Hücum Muhafızlarının üstlerinin başlarının çok düzgün olduğunu ve tüfeklerinin hepsinin Rus malı olduğunu da ekler. Bu konuda çelişkili bir durum vardır. Çünkü Orwell, Aragon cephesindeki askerî mühimmatın ve tüfeklerin çok eski olduğunu, bu konuda hükümetin taraflı davrandığını iddia eder. Oysa yine o günlerde Aragon cephesinde pek bir savaş olmadığını, cephenin sıkıcı bir bekleyiş havasında olduğunu uzun uzun anlatır. Gerçekten de Aragon cephesinde savaş yoktu. Savaş ülkenin iç ve doğu kısımlarında olanca şiddetiyle sürüyordu. Sovyetler Birliği'nden gelen silah ve mühimmatın o bölgede olması bu nedenle çok anlaşılır bir durum.

Orwell, kitabında her ne kadar komünistlere karşı olduğunu açıkça beyan etse ve Barselona'daki savaşı filmde de görüldüğü şekliyle yorumlasa bile, Franco'ya karşı savaşan güçlerin kazanmasını gönülden dilediğini belirtir.

İspanya'da Cumhuriyet

İspanya, ağırlıkla kırsal bir ülke olmasına rağmen, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, hızlı bir biçimde sanayileşmesi sonucu, işçi sınıfı (1910-1930 arasında) iki katına çıkmıştı. Ancak İspanya, sanayiciler, bankerler, büyük toprak sahiplerinin, monarşi ve onun generalleri ile oluşturdukları vahşi bir iktidar bloku ile yönetiliyordu. Burjuvazi hem güçsüz hem de en temel özgürlükleri bile savunmaktan acizdi.

İspanya 1930 dünya ekonomik buhranından oldukça etkilendi. Primo De Rivera diktatörlüğü 1930 yılında sona erdi ve Kral Alfonso 1931 yılında seçimler yapılacağını ilan etti. Böylece İkinci Cumhuriyet başlamış oldu. 1931 yılındaki seçimlerde Cumhuriyetçi partiler çoğunluğu alarak, Manuel Azana yönetiminde sağ merkez ve (PSOE) sosyalistlerden oluşan bir koalisyon kurdu. Toprak reformu meselesi en önemli konu idi. Tarımsal üretim ülke gelirinin yarısını, ihracatın üçte ikisini oluşturuyor ve ülkenin yüzde 70'i tarımda çalışıyordu. Buna karşılık sulak arazilerin üçte ikisi az sayıda toprak sahibinin elinde idi. 5 milyon köylünün 1.5 milyonu ortakçı, 1.5 milyonu topraksız köylülerdi. Açlık ve yoksulluk köylüler için sıradan bir gerçeklikti. (Filmde de David ve Blanca yolda yürürlerken yoksul köylülere rastlarlar. Blanca onların arkasından üzüntüyle bakar ve David'e bu köylülerin günde iki pesetaya yaşamlarını sürdürmeye çabalayan, ölesiye bir tempoyla tarlalarda aç susuz çalışan insanlar olduklarını söyler.)

Dolayısıyla ülke için en acil sorun, büyük toprak mülkiyetinin sınırlandırılması ve milyonlarca fakir köylüye dağıtılmasıydı. Fakat bu reform İspanyol kapitalizmini tam kalbinden vuracak bir reformdu. Toprak, banka borçlarıyla sürülüyor ve bankalara ağır şekilde borçlanılıyordu. Bu nedenle büyük toprak sahiplerinden kamulaştırılan topraklar, yalnız onları tehdit etmiyor, bankalar tarafından el konulmasını da engelliyordu.

Ayrıca Cumhuriyetçi Sosyalist Koalisyon, Katalan ve Bask milliyetçilerin muhalefetiyle de yüz yüzeydi. Fas'ın önemli bir bölümünü elinde tutan İspanya'nın yabancı lejyonu, hem Fas halkına zulmediyor, hem de ülkenin en gerici kanadına bağlı olarak monarşist ve faşist düşünceleri besliyordu. Nitekim General Franco da Fas lejyonunun başındaydı ve ayaklanma onun liderliğinde Fas'ta örgütlendi.

PSOE, hükümet içinde ilerici reformları gerçekleştirmeye çalışıyor ama hem sağın hem de diğer sol grupların tepkisini çekiyor-

du. Bu arada sağ kanadın en gerici kesimi ve Nazi yanlısı CEDA (İspanyol otonom sağ kanat grubu) siyasi arenada kendisini gösterdi. CNT 1933 seçiminde, üyelerinden oy vermemelerini istedi. Anarşist hareket 1930-33 yılları sırasında hükümet güçleriyle pek çok çatışmaya girdi. Bunun sonucu birçok insan hayatını kaybetti.

Aynı yıl Hitler, Almanya'da iktidara geldi. Kısa bir süre sonra Avusturya'yı ilhak etti. Bu çatışmalı dönemin bir sonucu da egemen sınıfların en gerici kesimlerinin örgütlenmeleri oldu.

Ancak işçi sınıfı ve örgütler mücadelesini sürdürdü. Grevler ve direnişler İspanyol halkını sola ve sosyalizme doğru mobilize etti. 1936 Şubat'ında geçekleşen seçimde Cumhuriyetçiler, sosyalistler ve komünistler arasında kurulan Halk Cephesi ittifakı seçimi kazandı. Bu seçimde 162 sandalye kazanan cumhuriyetçi-liberal partilerle birlikte İspanya Komünist Partisi (PCE) 17, Sosyalist Parti (PSOE) 99 olmak üzere 278 milletvekilliği kazanıldı. Bu zafer, Halk Cephesi hükümetinin Avrupa'daki ilk başarısıydı. Anarşist işçi sendikası CNT, sosyalist işçi sendikası UGT'den daha güçlüydü. Seçim sonrası iki sendika arasında birleşme görüşmeleri yapıldı. Nin ve Maurin önderliğindeki Katalan komünistler 1931'de PCE'den ayrılmışlardı. 1935 yılında POUM'u kurdular.[15]Ancak bütün bu örgütler arasında hiçbir zaman tam bir birliktelik kurulamadı. Sol çok parçalıydı ve giderek bütünleşen, güçlenen bir sağ ile karşı karşıyaydı. Ancak POUM, CNT, FAI (İberya Anarşist Federasyonu) gibi örgütler de Halk Cephesi'ne katıldılar.

1936 temmuzunda kurulan, Cumhuriyetçi komünist ve sosyalistlerden oluşan Halk Cephesi hükümetine karşı, Franco liderliğindeki ordu ayaklanmayı başlattı. Franco'ya Alman ve İtalyan hükümeti büyük silah ve ekipman yardımı yaptı. İngiltere önderliğinde Fransa ve ABD müdahalesizlik kararı aldı. Ama buna rağmen 40 bin kişilik anti-faşist bir Uluslararası Tugay, İspanya İç Savaşı'nda Halk Cephesi'nin yanında savaşmak için ülkeye geldi. İngiliz sosyalist ve komünistler, Alman ve İtalyan

15 Fraser, age., s. 41.

mülteciler, 2000 kişilik Abraham Lincoln taburunu oluşturan Amerikalılar ve dünyanın geri kalan kısmından gelen anti-faşistler Komintern'in yönetiminde İspanya'da savaştı.

İspanya'da anarşist hareket

Ülkenin politik yapısını anlayabilmek için anarko-sendikalizmin İspanya'daki gücünü doğru değerlendirmek gerekiyor. Nitekim filmin kahramanları olan milisler, aslında çoğunlukla POUM'un değil anarşistlerin görüşüne yakın görüşler savunuyorlar. Kolektifleştirme tartışmasında da bu açıkça belli oluyor. Çünkü POUM bu konuda anarşistler gibi düşünmüyor ve zorla kolektifleştirmeye karşı. Anarşist sendika CNT, 1910 yılında Barselona'da kuruldu ve bütün partilerden bağımsız olduğunu, parlamento seçimlerini reddettiğini açıkladı. İddiası, bütün sömürülen kitleleri bir araya getirip çalışma ve yaşam koşullarını iyileştirmek, devletin ve kapitalizmin yok olmasını ve anti-otoriter özgürlükçü eşitlikçi bir toplumu gerçekleştirmekti. CNT, toplumun sadece patronlar ve işçiler olarak değil aynı zamanda otoriter ve anti-otoriter güçler olarak mücadele içinde olduğunu vurgulamaktaydı. CNT, Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde yarım milyon üyeli UGT'yi geçerek, 1 milyondan fazla üyesi olan büyük bir sendikaya dönüştü.

Trajik son

1938 Eylül'ünde Münih'te Fransa, İngiltere, İtalya ve Almanya arasında Almanya'nın yayılmacılık politikasına onay veren bir anlaşma yapıldı. Sovyetler Birliği'nin alınmadığı bu anlaşma'ya göre Çekoslovakya'nın Südet bölgesinin Almanlara verilmesi kabul edildi. Bu karardan sonra, Moskova tehlikenin kendisine yöneleceğini anlayıp, İspanya'daki devrimci hedeflerini terk etti ve kendi güvenliğini sağlamaya yöneldi.

İspanya Komünist Partisi'nin yöneticisi Diaz, bu anlaşma için "barış ve demokrasinin yenilgisi ve faşizmin zaferi" nitelemesi-

ni yapmıştır. İspanya artık kendi kaderine terk edilmiştir. Halk savaşının en önemli ve son kalesi olan Barselona'ya ilk tanklar Ocak 1939'da girmiştir. Avrupa'nın demokratik ülkeleri için çoktan kabul edilmiş bir yenilgidir bu. Ama komünistler, anarşistler ve tüm anti-faşist güçler, Madrid'de merkez bölgelerdeki şehir ve köylerde mücadele etmeyi sürdürmüştür. Sovyetler Birliği bu yeni hükümeti tanımayan tek ülke olarak kalmıştır.

Sovyetler Birliği'nin önderliğinde Komintern'in İspanya politikası, POUM gibi muhalif Marksistlerin üzerine çok sert bir biçimde gitmesi ve Stalin politikalarının eleştirisi elbette yapılmalıdır. Ancak açıktır ki savaşın yürütülmesi, her türlü yardımın Sovyetler Birliği'nden gelmesi sayesinde İspanya'da direniş 1939 Ağustos'una kadar sürmüştür. Franco'nun, profesyonel ve paralı askerleri, savaş sırasında oldukça güçlü ve modern silahlarla donatılmışlardı.

Pek çok işçi köylü, aydın, komünist, sosyalist, Uluslararası Tugay mensubu faşizme karşı savaşı kazanabilmek için hayatını feda etmiştir. Dolores İbarruri, Togliatti, Dimitrov, Santiago Carillo gibi komünist önderler son ana kadar İspanya'da kalıp hayatlarını tehlikeye atmıştır. Evet, onların hayatı kurtulmuştur ama İspanya İç Savaşı'nda en az 500 bin kişi hayatını kaybetmiştir.

Sonraki birkaç yılda Franco iktidarı, on binlerce insanı idam cezasıyla yok etti. 350 kişi Fransa'ya sığınarak uzun yıllar ülkelerinden uzakta yaşadı. Franco 1975 yılına kadar iktidarda kaldı.

Carr'ın da vurguladığı gibi "Franco'nun zaferine engel olmaya sonuna kadar gayret ettiler. Ama ellerinde bunu sağlayacak yeterli araçlar yoktu."[16]

Ülke ve Özgürlük filmi İspanya'daki iç savaş günlerinde yaşanan sol içi çatışmaları, ağır kayıplarla dolu bu tarihsel dönemi, bir kez daha gündeme getirerek bir yandan bu mahvedici tartışmaları bir kez daha canlandırdı. Ama bunun yanında dönemin sos-

16 Carr, age., s. 156.

yalist, devrimci, uluslararası dayanışmacı direnişine, kültürü, şarkıları, posterleri, ütopyalarıyla, olanca coşkusu ve inançlılığıyla günümüz kuşakları için yeniden yaşam kazandırdı.

Kaynakça

Adamthwaite, Anthony. *The International Context of Spanish Civil War*, Cambrich Scholars Publishing, 2009.

Bailev, Geoff. "Anarchist in the Spanish Civil War", *International Socialist Review* 24, Temmuz-Ağustos 2002.

Carr, E. H. *Komintern ve İspanya İç Savaşı*, çev. Ali Selman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s.51.

Davies, Ian. "Land and Freedom: The Spanish Civil War and the Locus of Ideology", www.internationalschooltoulouse.net/history/spain/iandavies.htm

Dimitrov, Georgi. The People's Front. www.marxist.org/referance/archive/dimitrovworks/1936

eyewitnesstohistory.com/guernica

Fraser, Ronald. "Reconsidering the Spanish Civil War", *New Left Review*, 1/129 Eylül-Ekim 1981.

Hobsbawm, Eric. *War of Ideas, The Guardian*, 17 Şubat 2007.

Kane, Jim. communist action group.Archieves.econ.utah.edu/archives/Marxism/1996-07-21

Nin, Andres. *The May Days in Barcelona*, www.whatnextjournal.co.uk/History/Maydays.html

Orwell, George. *Katalonya'ya Selam*, bgst Yayınları, İstanbul, 2012.

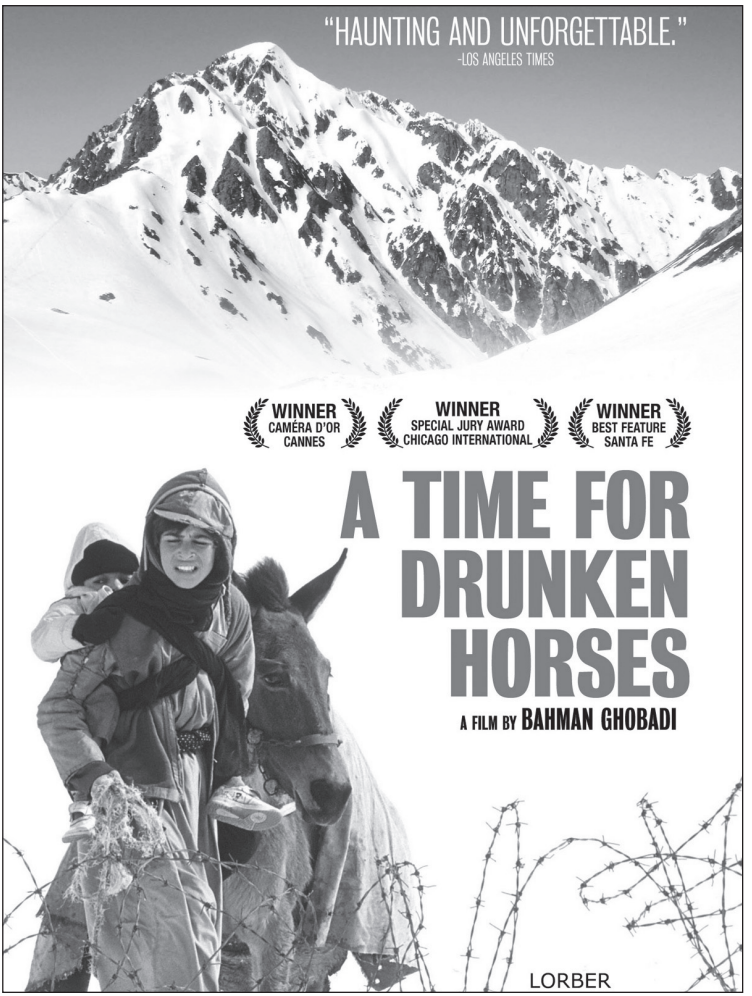
Quickenden, Rony. "The People Army and The people's army. A review of Land and Freeedom", flag.blackened.net.

Salman, Bora, "İspanya'da 2. Cumhuriyet ve İç Savaş." YLTezi, AÜ Sosyal Bilimler Ens., 2003.

Sawtell, Jeff. "Land and Freedom: Ken loach's Distortion of the Spanish civil War", communist-party-org.uk/index

Talbot, Ann. Eric Hobsbawm on the Spanish Civil War: an anti-historical tirade. wsws.org.16 Mart 2007.

Trotsky, Leon. "Could Greece be a new Spain? The Spanish Revolution and The Civil War", *1936-9 A Diary of Events*, workersliberty.org


"HAUNTING AND UNFORGETTABLE."
-LOS ANGELES TIMES
WINNER
CAMÉRA D'OR
CANNES
WINNER
SPECIAL JURY AWARD
CHICAGO INTERNATIONAL
WINNER
BEST FEATURE
SANTA FE
A TIME FOR DRUNKEN HORSES
A FILM BY BAHMAN GHOBADI
LORBER

Hacı Orman

Şark'ta Bir Sınır Şarkısı *Sarhoş Atlar Zamanı*

Bahman Ghobadi'nin ilk uzun metraj filmi *Sarhoş Atlar Zamanı*, İran-Irak sınırında, savaşın enkazları arasında, hayatın acımasızlıklarıyla boğuşan bir ailenin dramını anlatır. Film, daha açılış sahnesinde, bunun aslında beş öksüz–yetim kardeşten ibaret, yarım ve yaralı bir aile olduğunu ortaya koyarak başlar. Karanlık ekranda jenerik akarken, bir röportaj havasında, şu Kürtçe diyaloğu işitiriz.

— Adın ne?
— Emine.
— Kaç yaşındasın?
— Madi'den ufağım.
— Madi kim?
— Abim. Yatalaktır. İşte orada. Sarı ceketli olan… Bugün doktora götüreceğiz.
— Baban ne iş yapar?
— Kaçakçıdır. Katıra yüklediği mallarla Irak'a gider. Onları satıp yeni mallarla döner.
— Annen var mı?
— Hayır, kız kardeşimi doğururken öldü. Bize Rojin annelik yapar.
— Rojin kim?
— Kız kardeşim, ablam yani.
— Rojin burada mı?

Zamani barayé masti asbha
Yönetmen: Bahman Ghobadi
Senaryo: Bahman Ghobadi
Görüntü: Saed Nikzat
Oyuncular: Ayoub Ahmadi, Rojin Younessi
2000, İran, 80 dakika.

— Yok, evde. Kız kardeşimize bakıyor. Oradaki Eyüp. Abim.

— Kaç kardeşsiniz?

— Üç kız, iki erkek.

— Sen ne yapıyorsun?

— Paketleri gazeteye sarıyoruz. Ben ve Eyüp, köyün diğer çocuklarıyla hep buraya geliriz.

— Köyünüz nerede?

— Uzakta. Irak sınırında.[1]

Bu konuşmanın sonlarına doğru jenerik biter, aynı anda bir pazarda el çabukluğuyla paket saran, yük taşıyan, alışkanlıkla çevresini kol açan eden, iş veya paraya dönüşebilecek hiçbir ayrıntıyı kaçırmak istemeyen, her sese kulak kesilen çocuklar görürüz. Bunlar, yoksulluğun dibini görmüş, daha doğrusu dibe yapışıp kalmış, yine de yaşam enerjilerini yitirmemiş, becerikli ve çalışkan çocuklardır. Hikâyemizin üç ana karakteri Eyüp, Emine ve Madi de oradadır.

Devam eden sahneden anlarız ki, pazarda çalışmak, bu erken büyümüş çocuklara yetmemektedir; onlar da babaları ya da amcaları gibi, katır üstünde yük taşıyarak mayın döşeli sınırın öte tarafına geçmeye mecburdur. Ghobadi, bu sahnede geliştirdiği tempo ve yarattığı atmosferle çocukların sert hayat koşullarına uyum sağlayabilmek için sergilediği çabayı etkileyici planlarla gösterir.

1 Açılış jeneriği.



Emine dua ederken Madi de annesinin mezar taşını kucaklıyor.

Özellikle Eyüp için başka çare yoktur, zira hasta kardeşi Madi'yi ameliyat ettirebilmek için bir an önce para bulmaları gerekmektedir. Üstelik sınırın öte tarafına geçerken mayına basıp ölmüş olan babalarının akıbetinden de henüz haberleri yoktur. Hikâyede olay örgüsü, Eyüp ve Emine'nin Madi'yi iyileştirmek için giriştikleri mücadele ekseninde gelişerek ilerler ve film, birbirine sevgiyle bağlı kardeşlerin, savaşla zehirlenmiş yetişkinlerin, viski içirilerek çetin doğa ve iklim koşullarına sürülen atların, yapay sınırlarla paramparça edilmiş bir ülkenin, mayınlarla ve yoksullukla dağılmış hayatların trajedisine odaklanır.

Eyüp'ün nihayet bir katır tedarik etmesiyle, sınır macerası başlar. Bu arada babasının ölmüş olduğunu öğrenir. Okulu bırakır, artık kardeşlerinin babası, ailenin reisidir. Her şeyin karlar altında olduğu bir sabah vakti, suyuna viski karıştırılmış katırlar İran'dan Irak'a doğru sürülür. Yönetmen bu meşakkatli yolculuk esnasında Kürdistan coğrafyasını geniş açılarla önümüze serer. Yüksek dağlar, kıvrımlı upuzun yollar, karlar altında bir ülkenin uçsuz bucaksız yansıması… Fakat bu ironik bir yansı-

madır, çünkü ne kadar geniş ve büyük olursa olsun, ülke, sınırlarla bölünmüş ve mayınlar nedeniyle üzerinde rahat hareket edilemeyen bir toprak parçası haline gelmiştir. Nitekim bu sahnede Eyüp'ün başka bir çocukla yaptığı konuşma, filmin isyan nesnesi durumundaki 'mayın'a dolaysız bir vurgudur: Eyüp'ün ilk kaçakçılık deneyimidir, yorulmuş ve üşümüştür, karlar üstünde oturup nefesiyle ellerini ısıtmaya çalışmaktadır. Yanına başka bir çocuk çömelir.

— Yoruldun mu?
— Yoruldum valla, çok zor.
— Biliyorum.
— Nerelisin?
— Tchampara.
— Kendi katırın yok mu?
— Yok, babamla katırı mayında patladı.
— Kendine mi çalışıyorsun?
— Evet.
— Senin adın ne?
— Rebwar.
— Araziniz var mı?
— Var, bir sürü.
— Ee, niye çiftçilik yapmıyorsun öyleyse?
— Her tarafta mayın var.
— Temizleyemiyor musunuz?
— O kadar çok ki![2]

Eyüp, kaçakçı kafilesiyle birlikte, tehlikelerle dolu sınır yolculuğunu tamamlayıp tekrar İran'a döndüğünde, ablası Rojin'in evlenmek üzere olduğunu görür. Başlangıçta bu evliliğe razı gelmez, ailenin 'reisi' olarak kendisinden izin alınmamış olmasına kızar, amcasıyla tartışır. Fakat amcası, kendisi varken Eyüp'e söz düşmeyeceğini öne sürerek onu sindirir.

2 34. dakika.

Diğer yandan bu evlilik karşılığında, Madi'nin ameliyat parasının elde edilmesi söz konusudur. Dolayısıyla evlilik gerçekleşir. Rojin'in at üstünde "gelin gittiği" sahne, filmin en dokunaklı sahnelerinden biridir. Ghobadi'nin bu sahnede başvurduğu yakın ve uzak planlar, geliştirdiği mizansen anlayışı, karakterlerin psikolojik dünyasını resmetme hüneri, Kürt toplumunun kültürel ve etnik özgünlüklerini saptama inceliği, bir sinematografi dersi düzeyindedir. Aslında onbeş yaşında olan ama gövdesi üç yaşındaki bir çocuk kadar ufacık ve yatalak Madi, bir yük katırının terkisinde, heybenin içinde, düğün kafilesiyle birlikte gitmektedir. Rojin'in gidişini içine sindiremeyen Eyüp'e ise, kafilenin arkasından bağırıp sesini duyuramamak, karlar ve sisler içinde koşarak zar zor yetişmek düşer. Önce ablasının elinden tutar, sonra ansızın Madi'yi hatırlar, geriye dönüp hüzünle ona dokunur. Şefkatle sevilen, korunup kollanan Madi, bir yük gibidir. Dahası, sahnenin sonlarına doğru "damat"ın annesinin Madi'yi istemediği anlaşılır. Tartışma çıkar, pazarlık yapılır. Sonunda "başlık parası" olarak bir katır verilir ve Rojin'i kaybeden Eyüp'le Emine, Madi'yi ve katırı alarak geri dönerler.

Bu aşamadan itibaren Eyüp'ün tek amacı vardır: Madi'yi de yanına alarak tekrar sınırın diğer tarafına, Irak'a geçip katırı yüksek fiyatla satmak ve parasıyla Madi'yi ameliyat ettirmek… Oysa sınırda jandarmaların pususu vardır. Makineli tüfeklerle kaçakçıların üstüne ateş açılır. Bir yandan çetin kış koşulları, diğer yandan askerî birliklerin saldırısı, kafilenin hareket alanını büsbütün daraltır. Katırlar, yüklerinin ve paniğin altında devrilip kalakalırlar.

Kaçakçıların çoğu, kaçarak uzaklaşırlar. Atlar, sarhoş ve yavaştır, bir türlü doğrulamazlar. Eyüp yüklerini indirir, katırını kurtarmak için çevresindekilere yalvarır, kimse yardım etmez. Askerler yaklaşmaktadır. Madi'nin üstüne kâr yağmaktadır. Eyüp, yalnız ve çaresizdir. Sonunda katırını ayağa kaldırmayı başarır. Bir sonraki sekansta Eyüp'ü kucağında Madi'yle bir tel

örgüsüne yaklaşırken görürüz. Bir eliyle de katırını yularından çekmektedir. Film, kurt ulumaları eşliğinde ve karlar içinde, küçük bir tereddüt geçirdikten sonra, Eyüp'ün, sınırın simgesi olan tel örgüyü geçerek Irak tarafına ayak basmasıyla sona erer.

Eyüp'ün sınırdan sağ salim geçip geçemediğini bilemeyiz. Yönetmen, izleyicinin bununla ilgilenmesini de istemez zaten. İlgilenmemizi istediği asıl mesele, "sınır" olgusunun Kürdistan realitesinin bir parçası olarak Kürt insanının yaşantısında tuttuğu trajik yerdir. Hatta sınır temasının, Ghobadi'nin diğer filmlerinin de odak noktası olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin *Ana Vatanımın Şarkıları* filminin finalinde, benzer şekilde, ana karakter Mirza'nın Sinoreh adlı kızı sırtında taşıyarak sınırı geçtiğini görürüz. Sinoreh'in Türkçe anlamının sınır olduğunu hatırladığımızda, bu sahnenin, sınırlarını sırtında taşımaya mecbur kalmış bir halkın metaforu olduğunu anlarız.

Yönetmenin bir diğer önemli filmi *Kaplumbağalar da Uçar*'da olayların Türkiye-Irak sınırı yakınındaki bir mülteci kampında yaşanması, İran'da yasaklanmış bir film olan *Yarım Ay*'ın sonunda hikâyenin kahramanı Mamo'nun sınırda can vermesi gibi örnekler de hep aynı metafora birer göndermedir. Ghobadi'nin filmlerinde "sınır" olgusu, neredeyse bir gizli karakter, filmin bütün mekânlarına ve karakterlerine sinmiş, belki de filmin bütün mekânlarından ve karakterlerinden taşan, tarifi güç bir varlık, bir çeşit varoluştur. Ghobadi, âdeta yazgı haline gelmiş bu dramatik varoluşa sinema aracılığıyla itiraz etmektedir. *Sarhoş Atlar Zamanı*'nın ortalarında yer alan bir sahneyi, o itirazın bir örneği olarak gösterebiliriz. Sahne, Emine'nin de içinde olduğu bir öğrenci grubunun bulunduğu baraka gibi bir derslikte geçer. Bir öğrencinin ağzından şu okuma parçasını işitiriz.

"İlk uçak hazır olduğunda, bu gösteriyi seyretmek için arkadaşlarını davet ettiler. Motor çalıştırıldığında, iki kardeş çok heyecan-



İçtikleri suya viski karıştırılan katırlar ve sınırlarını sırtında taşımaya mecbur kalmış bir halk.

lıydı. Sonunda uçak havalandı ve yükseldi. Ve bu, insanoğlunun gökyüzünü ilk fethiydi. Bu olay, 90 yıl önce oldu. Günümüzde dev uçaklar, insanları birkaç saat içinde, dünyanın bir ucundan öbür ucuna taşıyorlar".[3]

Dünya, artık bir bakıma sınırsız hale gelmiştir, oysa Kürtler kendi ülkelerinde, sınırın bir tarafından diğer tarafına geçememekte, mayınlara basıp ölmektedirler. Kürdistan, sanki dünyanın anakronik bir coğrafyası durumundadır. Daha çocuk yaşlarında iki savaş, bir devrim ve birçok ölüm görmüş Bahman Ghobadi, en iyi bildiği dünyayı, kendi dünyasını anlatmaktadır. Bu açıdan Ghobadi'nin sanatçı yeteneklerini ve sinemasını, Kürt ulusunun yüzyıllara yayılmış trajik realitesini göstermeye adadığını öne sürebiliriz. Bir konuşmasında, Batı'nın konformist dünyasıyla kendi ülkesini karşılaştırarak, *"Hepiniz Avrupa'da Alplerin güzelliğinin keyfini sürebiliyorsunuz, ama aynı şey bu bölgenin gü-*

3 60. dakika.

zel tepeliklerinde niçin mümkün olamıyor? Çünkü bu topraklar, süper güçlerin kendi çıkarları doğrultusunda birbirlerine karşı kullandıkları bir piyon işlevinde" diyor.[4]

Bahman Ghobadi'nin sineması, her şeyden önce, Kürdistan'ın yaralı ruhunu yansıtan bir aynadır ama bu aynada yalnızca siyasetin ve savaşın görünümleri yansımaz. Siyaset ve savaş, bir halkın ve bir tarihin üzerindeki acımasız etkileriyle vardır. Sınır tematik bir olgu olarak ilk sahneden itibaren başlar ve film bittikten sonra da bir sınırsızlık arzusuna dönüşerek devam ettiğini biliriz.

Bununla birlikte Bahman Ghobadi'nin filmleri, film dili ve grameri açısından kendine has bir sınırsızlığı, kadim bir halkın sosyolojik ve etnografik özgünlüklerini sergilemedeki hüneriyle dikkat çekerler. Bu erişilmesi güç ustalık, toplumun olduğu kadar bireyin dünyasını karşımıza çıkarabilen drama bilgisi ve hikâyecilik anlayışıyla elde edilmiştir.

Ghobadi, kamerasını bir sinematograf olduğu kadar bir etnograf ya da folklorist, bir hikâye anlatıcısı olduğu kadar bir toplumbilimci gibi Kürdistan insanına ve coğrafyasına çeviriyor, gördüğünü kaydediyor, kaydettiğini yeniden yorumluyor, şaşırtan ve şok edici bir sinema dili oluşturuyor. Belgesel ile kurmacanın iç içe geçtiği, minimalist olarak nitelenen sinemadan izler taşıyan, toplumsal gerçekçi bir üslup geliştiriyor. Ghobadi, bu şiirsel dili üretirken, doğrudan doğruya, Kürtlerin yaşam tarzından etkilenip esinlendiğini söylemektedir. Ona göre, Kürtlerin kültürü ve yaşantısı, kendi başına sinematografiktir. Kürtler için *"onların tarihleri sürgün ve göç tarihidir. Sürekli hareket halinde olan insanların tarihidir. Bu anlamda, hareketin sanatı olan sinemayla ortak özellikleri vardır"* diyor.[5]

4 Aktaran Müjde Arslan, *Kürt Sineması*, Agora Kitaplığı, s. 178.

5 Age, s. 137.



Madi ile vedalaşma.

Nitekim ısrarla başvurduğu omuzdan hareketli kamera çekimi, doğal seslerin kullanımı, amatör oyuncu ve gerçek mekân tercihleri, bu değerlendirmesiyle uyumludur.

Bahman Ghobadi'nin ülkesini hem coğrafyası ve iklimi, hem de insanı ve kültürel yapısıyla birlikte dünya sahnesine çıkaran, onun yalnız politik trajedisine değil, ekonomi politiğine de isyan eden sinemasının Yılmaz Güney çizgisinde olduğunu söylemek mümkündür. Sinema serüvenine ünlü İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin asistanı olarak başlamış olması, onu özellikle bazı Batılı eleştirmenlerin gözünde İran sinemasının içinde konumlandırmış olsa da, bu yanlış bir saptamadır. Ghobadi, gerek politik ve felsefi motivasyonu, gerek sinema poetikası ve üslubu bakımından İran sinemasının içine sığmayan, kendine özgü bir yerdedir.

Onun sineması, İran sinemasında sıklıkla karşımıza çıkan sembolist üsluptan çok, belirgin olarak Yılmaz Güney'de görülen toplumsal gerçekçi bir üsluba yaslanır. Özellikle *Sarhoş Atlar Zamanı*, *Ana Vatanımın Şarkıları* ve *Kaplumbağalar da Uçar* filmleri, Ghobadi'nin esasen bir Kürt sineması yaratmaya ya da geliştirmeye yoğunlaşmış olduğunu düşündürmektedir. Yönetmen, belki de, inkâr edilmiş bir ulusun kendini inşa etme sürecine sinema aracılığıyla katılmayı benimsemiş, bunun çabasına girişmiştir. Kürtçe'nin sinemada başat bir diyalog dili olarak ilk defa Ghobadi'nin filmlerinde hayat bulması, bu çabanın siyasi ve kültürel bakımdan kayda değer bir yansıması olarak görülebilir.

Amerikan sinema dergisi *Film Comment*'in, "*Tıpkı bir zamanlar Godard Çağı'nda yaşadığımız gibi, şimdi de Kiarostami Çağı'nda yaşıyoruz*" diye ilginç bir değerlendirmesi vardır.[6] Bahman Ghobadi, işte bu derecede etkili bir sinemacı olan Kiyerüstemi'nin gölgesinde kalmamayı, kendine özgü bir naratif yapı ve sinematografi geliştirmeyi başarabilmiş bir sanatçıdır. "*Ben Irak ile İran arasındaki sınır bölgesinden gelen bir Kürdüm. Bizler İran – Irak savaşı sırasında en hunharca bombardımanlara şahit olduk. Haliyle, çocukların bu bölgede yaşayıp katlanmak zorunda kaldıkları keder, trajedi ve sefalet, İran'ın merkezinde yaşayan çocukların deneyiminden çok farklı. İşte buna bağlı olarak, benim filmlerimin Kiyarüstemi'nin filmlerinden çok farklı olduğu görüşüne yürekten katılırım. Ayrıca bu farklılığı önemsiyorum. Dahası, böylesi bir farklılık ortaya çıksın diye bilinçli bir uğraş veriyorum*"[7] diyor.

Bununla birlikte Batı dünyasında bir İranlı yönetmen olarak algılanmaktan da rahatsız değildir. "*Kendimi Kürtler için film yapan bir İranlı Kürt yönetmen olarak görmeyi tercih ediyorum.*

6 Aktaran Yvonne Tasker, *50 Çağdaş Sinemacı*, Dost Yayınları, s. 241.

7 Aktaran Müjde Arslan, *Kürt Sineması*, s. 181.

İran'da birçok birinci sınıf yönetmen var ve bu, 'İran sineması' oluşumundan ayrı olduğum tablosunu çizmek istemiyorum. Ama onun içinde de Kürt bir yönetmen olmak isterim. Ben İran sinemasındayım ve İran sinemasındanım. Ama Kürtler için film çeken bir Kürt yönetmenim."[8]

Peki, nedir Ghobadi'nin sinemasını ayırt edici kılan? Bu, her şeyden önce, Bahman Ghobadi'nin o güne değin sadece Yılmaz Güney'in filmlerinde gördüğümüz bambaşka bir coğrafyanın ve toplumun panoramasını ortaya koyan hikâyelerinden kaynaklanmaktadır.

Yılmaz Güney'den şanslı olarak, Ghobadi, Kürt dilini ve kültürünü, yasak ve sansürle boğuşmak zorunda kalmadan sinemayla buluşturma olanağına sahip oldu. Böylece savaşın toplum üzerindeki yıkıcı etkisini, bu toplumsal tahribatın bireydeki karşılıklarını, tam da savaş ve yıkım coğrafyasının içinden gösterdi. Daha da önemlisi, Bahman Ghobadi, dört parçaya ayrılmış yitik bir ülkenin en can alıcı metaforu olan "sınır" halkasını yakalayarak evrensel bir temaya dönüştürmeyi akıl edebildi.

Bu kadarı bile, bir senarist ve yönetmenin 'el değmemiş' yepyeni hikâyeler anlatması için elverişli bir başlangıç noktası olmaya yetebilir. Fakat Bahman Ghobadi'yi politik sinemanın günümüzdeki en önemli üreticilerinden biri haline getiren asıl nitelik, Kürt toplumunun yaşantısıyla sinematografi arasında bir paralellik olduğunu keşfedebilmesi ve üslubunu da buna uygun olarak belirlemesidir. Geniş panoramatik açılarla gösterdiği görkemli dağlar ve uçsuz bucaksız coğrafyanın sınırlar ve mayınlarla sıkıştırılmış olmasındaki kontrast… Çocuklarla yetişkinler arasındaki incecik ama yürek burkan ahlaki çelişki… Bireyin sistemle olduğu kadar doğa ve iklimle de çatışma zorunluluğu…

8 Age, s. 200.

Bütün bu paradoksal ögeler, Ghobadi'nin dramaturji ve sinematografi anlayışını besleyen, hikâyelerine nüfuz eden dinamiklerdir. Yalnız Ghobadi, bunlarla yetinmez, her etkileyici sanat ve edebiyat yapıtında olduğu gibi, ancak kişisel yaratıcılığın ve gözlem gücünün ürünü olabilecek türden ayrıntılarla eserini beslemeyi bilir. Karakterler, olaylar, mekânlar, her şey, o kadar sade ve doğal bir bütünlükle kaynaşmıştır ki, hiçbir şey dikkatimizi çekmez, hikâyedeki her ayrıntının zaten orada kendi kendine bulunduğunu sanırız.

Bu ayrıntılar denizinde coğrafya ve iklim de, toplum ve birey gibi, birer karakter olarak işlenmiş, kompozisyona incelikle yerleştirilmiştir. Örneğin *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda kar, yalnızca karakterlerimizin hayatını zorlaştıran bir engel değildir, yeri geldiğinde Madi'nin ilacını yutabilmek için su yerine başvurduğu bir kurtarıcıdır da. Bir yandan günlük hayatın sıradan ama işlevsel bir detayıdır.

Ancak diğer yandan yönetmenin felsefi bakışının gereği olarak filmdeki yerini almıştır, o da bir metafordur. Ghobadi, *"Ben karı bir temizleyici olarak görüyorum. Karın saf beyazlığı, acı çeken Kürtlerin masumiyetini sembolize ediyor benim için"* diyor.[9] Benzer bir işlevsel durumu, atların hikâyede tuttuğu yerde de görüyoruz. Daha filmin şiirsel isminden başlayarak atların neredeyse temel bir karakter olarak konumlandırıldığını anlayabiliyoruz.

Filmde, temel geçim kaynağı kaçakçılık ve bu nedenle de mayın engelini aşmak zorunda olan sınır Kürtleri için vazgeçilmez şeyin katırlar veya atlar olduğunu, onların değerinin bazen bir insanın değerini aştığını izliyoruz. Bu acımasız gerçeklik içerisinde bile, Ghobadi, atları sözkonusu maddi önemiyle sınırlı tutmaz. Hikâyesini oluştururken, atların Kürdistan coğrafyasında ve yaşantısında sahip olduğu kültürel anlamı da göz önünde

9 Age, s. 144.

bulundurur. Sarı kırmızı yeşil renklerle süslenmiş katırlar, yalnızca bir üretim aracı veya bir sermaye, bir mülk değildir. Yanı sıra sosyal, kültürel bir varlıktır. Ghobadi, atları genellikle aksiyon halindeyken, yakın planlarla ve heybetli gösteren açılardan kadraja yerleştirir. Böylece atları neredeyse epik bir görsellikle yansıtır. Daha buradan başlayarak yönetmenin Kürt kültürünü, sosyolojik realitesini, etnografik yapısını kendi sinema anlayışının içinde gördüğünü, sinematografik bakışında bu ayrıntıları önemsediğini saptayabiliyoruz.

Ayrıntıları izleyicinin dikkatini çekmeyecek bir sadelikle, içeriden dikişlerle hikâyesine bağlayan Ghobadi'nin mizah ve müziği sinemayla buluşturma tekniğinde de aynı hassasiyeti görüyoruz. Çoğunlukla bomba ve uçak sesleri, film müziği gibi kullanılmakta, zaman zaman hikâyelerin temposunu sürüklemektedir. Günlük hayatın içinde rutinleşmiş gibi duyduğumuz bu sesler, bazı sahnelerde bir ağıt gibi uzayıp giden etnik Kürt müziğinin içinden fışkırmakta ya da onu ürpertici şekilde bölmektedir. Her şey, Bresson'un önerdiği gibi: Sesler, müziğe dönüşüyor.[10]

Yönetmenin Kürt yaşantısının günlük akışını talihsiz bir yazgıyı vurgulayacak şekilde seslere veya görüntülere büründürme yeteneği, dikkat çekicidir. Bu yaratıcılık, yer yer kara mizaha varan dehşet verici bir alegoriye dönüşür. Örneğin *Kaplumbağalar da Uçar* filminin bir sahnesinde, bir bacağını mayın patlamasında kaybetmiş Kürt çocuğu, ağlamakta olan kardeşini eğlendirmek için, sınırın diğer tarafındaki Türk askerine sakat bacağını silah gibi sallayarak komiklik yapar. Ghobadi, "*Mizah ve müzik, Kürtlerin acıdan ölmemek için kullandıkları yöntemler. Acının ağırlığı altında müzikle dans ediyor ve mizahla gülüyorlar. Bu, bizatihi bizim kültürümüzün bir parçası*" diyor.[11]

---

10 Robert Bresson, *Sinematografi Üstüne Notlar*, Nisan Yayınları, s. 29.

11 Müjde Arslan, Age, s. 199.

Acıdan ölmemek için müziğin ve mizahın bir savunma mekanizmasına, bir hayata tutunma biçimine dönüşmesi! Bu durum, Kürtlerin yaşadığı trajedinin boyutunu ortaya koyduğu gibi, Kürt çocuklarının savaş karşısında masumiyetini yitirmeyen dayanaklılığını sergilemesi açısından da ilgi uyandırıcıdır. Hatta bu olgunun Ghobadi sinemasının bir başka ayırt edici tarafı olduğunu söyleyebiliriz.

Yönetmenin diğer bütün önemli filmlerinde olduğu gibi, *Sarhoş Atlar Zamanı*'nın merkezinde de çocuklar vardır. Dahası bu çocuklar, yetişkinlerden farklı olarak, katı ve acımasız bir hayat gailesinin içinde çürümüş değillerdir. Hınç dolu, yoksulluk ve yoksunlukla yaralanmış, erken büyüyüp yetişkin rolüne girmek zorunda kalmış olsalar da, yaşama ve birbirlerine sevgiyle, kederle, dürüstlükle bağlıdırlar. *Sarhoş Atlar Zamanı*'nda Eyüp'ün amcası, Eyüp'e katırını vermekten ve onların geçimine katkıda bulunmaktan imtina eder, gerekçesi de 8 çocuğuna bakmak zorunda olmasıdır. Ama diğer yandan Eyüp'ün ablası Rojin'in kaderi hakkında hüküm vermekten ve hatta buna itiraz ettiği için Eyüp'ü tokatlamaktan geri durmaz. Jandarma pususuna düştükleri sahnede önce yetişkinler kaçar, çocukları ve katırlarını arkalarında bırakarak.

Ghobadi sinemasında yetişkinler savaşla zehirlenmiş, yozlaşmış karakterlerdir. Nitekim şöyle söylüyor: "*Bence yetişkinlerin gördüğü hasar, çocuklarınkinden çok fazla. İşin doğrusu, bu da gerçekliğin parçası… Sözgelimi evlerine nasıl ekmek götürebileceklerini düşünüyorlar. Son derece fakirler, bakmak zorunda oldukları aileleri var ve ellerinde hiçbir vasıta yok. O yüzden yetimlere fazla kafa yormuyorlar. (…) Çocuklarına bakarlarken de sadece onların hayatlarının artık varlıklarını idame ettirmekten başka hiçbir şeyin önemli olmadığı bir noktaya geldiğini düşünüyorlar.*[12]

12 Age, s. 179.



Madi'yi iyileştirmeye kardeşlerinin şefkati yetmez.

Yönetmen, çocuk karakterlerini içinde hissederek, onlarla beraber yaşayarak yansıtmaktadır: Âdeta ruhunun bir aynası gibi. Yalnızca atların viski içebildiği bir trajediler ve alegoriler dünyasında, bu sefil hayatın ortasında belki de asaletini yitirmemiş tek varlık olarak! Bu açıdan Eyüp'ün, Emine'nin ve Madi'nin birlikte olduğu bütün sahneler etkileyici bir kompozisyon sergiler. Daha filmin başlarında üçünün de pazarda bulunduğu sahnede, Emine'nin nefesiyle Madi'yi ısıtması, insanın içine işleyen bir sevginin görüntüsüdür. Madi o kadar hasta ve işlevsiz, coğrafyanın ve iklimin acımasız koşulları karşısında öylesine dayanaksızdır ki, onun yatalak bedenine bakarsınız ve dünyanın aslında iyi bir yer olmadığını düşünürsünüz.

Sonra Emine'nin ya da Eyüp'ün şefkat dolu bir hareketi, basit bir jesti sizi çarpar; karşınızdaki o kasvetli görüntü, aynı anda içinizde tuhaf bir yaşama coşkusu uyandırır. Kardeşler arasındaki bu incelik dolu, kirlenmemiş sevgiye filmin ortalarındaki bir sekansta daha yakından tanık oluruz: Emine, Madi'yi annesinin mezarına götürmüştür. Karlar içinde ellerini açıp dua eden

Emine'yi, yanı başında bir mezartaşından da küçük gövdesiyle annesinin mezarını kucaklamış Madi'yi görürüz. Derken hışımla Eyüp girer kadraja. Ailenin reisi olarak, mezar ziyaretinden, belki de bir çeşit zayıflık gibi gördüğü bu duygusallıktan hoşlanmamıştır. Kendisiyle tartışan Emine'yi azarlayıp tokatlar. Devamında evde geçen bir sahnede Emine'yi yerde bağdaş kurmuş, ders çalışırken buluruz. Aslında, yan gözle, sobayı yakmakta olan Eyüp'ü gözlemektedir. Rojin'le Madi, yer sofrasında, en küçük kardeşleriyle yemek yemektedirler. Eyüp sobayı yakar, Emine'nin yanına gider.

— Emine, bana kızgın mısın?
— Evet.
— Neden?
— Bana vurdun çünkü.
— Mezarlığa gitmiştiniz ama.
— Madi'nin canı sıkılmıştı.
— Onun her lafını niye dinliyorsun?
— Ama canı sıkılmıştı.
— Barıştık mı?
— Hayır.
— Niye?
— Çünkü bana vurdun.
— Bir daha vurmam. Barışalım mı?
— Tamam.
— Çak o zaman.[13]

'Çak' yaparlar. Bir anda atmosfer değişir. O yoksul ve öksüz çocukların üstüne sanki güneş doğmuştur. Eyüp, Emine'yi üç kere öper. Madi, oturduğu yerden keyifle onları izler. Emine, bitirdiği ödevleri Eyüp'e gösterir. Eyüp de ona yeni bir defter alma sözü verir.

13 26. Dakika.

Son kararı yetişkinlerin verdiği ama bütün pozitif değerleri çocukların temsil ettiği Ghobadi'nin film dünyasında, çocukların yetişkinler arasındaki yeri, Kürdistan'ın dünyadaki yeri gibidir. Her şeye karşın dayanıklı, masum, sevgi ve dayanışma doludur. Yalnızdır ama umutsuz değildir. Ghobadi'nin Ortadoğu'yu ve özel olarak Kürdistan realitesini anlattığı *Sarhoş Atlar Zamanı*, güçlü bir politik ve felsefi isyanı dile getiriyor olmaktan başka, işte bu özdeşliklerdeki yaratıcı buluşları, metaforlar arasında kurduğu görsel ilişki, diyaloglarından sinematografisine kadar bir an bile aksamayan şiirselliği ve yalın gerçekçiliği nedeniyle evrensel bir film olabilmiştir.


FREEDOM! FOREVER!
V FOR VENDETTA
AN UNCOMPROMISING VISION OF THE FUTURE
FROM THE CREATORS OF THE MATRIX TRILOGY
WARNER BROS. PICTURES PRESENTS
A VIRTUAL STUDIOS & SILVER PICTURES PRODUCTION
AN ANARCHOS PRODUCTIONS INC. NATALIE PORTMAN
"V FOR VENDETTA" HUGO WEAVING STEPHEN REA AND JOHN HURT AND EDARDO MARIANELLI
MARTIN WALSH A.C.E. OWEN PATERSON ADRIAN BIDDLE B.S.C. BENJAMIN WAISBREN
VERTIGO BY THE WACHOWSKI BROTHERS JOEL SILVER GRANT HILL ANDY WACHOWSKI LARRY WACHOWSKI
JAMES McTEIGUE
VforVendetta.com
MARCH 17

Meral Gündoğdu Salioglou

Beden ve Kimlik Bağlamında *V for Vendetta*

> Burjuva toplumunda sermaye bağımsızdır ve kişiseldir, faal birey ise bağımlıdır ve kişiliksizdir.'
>
> *Komünist Manifesto,* Karl Marx-Friedrich Engels

Yıl 2030. Dünyada büyük savaş yaşanmış, ABD yenilmiş ve İngiliz sömürgesi olmuş, İngiltere'de Adam Sutler liderliğinde faşist bir yönetim iktidara gelmiştir. Hitler faşizmini hatırlatacak şekilde sanat eserleri yasaklanmış, siyahlar, eşcinseller, muhalifler toplama kamplarına atılmıştır. Üçüncü dünya ülkelerinde askerlik yapmış Komutan Prothero ve Dr. Delia, Larkhill Toplama Kampı'nda insanlar üzerinde deneyler yapmaktadır. Onlarca kişi ölürken bir kişi deneye olumlu sonuçlar vermekte, yetenekleri dikkat çekmektedir. Bir yandan da kampta gül yetiştirmesine izin verilmesini ister. Geçmişini hatırlamadığını söyleyen bu kişi, bir yangınla birlikte V olarak yeniden özel niteliklerle doğar. Roma rakamıyla yazılmış beş nolu hücrede kaldığı için kendine bu adı seçmiştir. Bu arada yan hücresindeki lezbiyen aktris Valerie'nin yazdığı acı dolu mektubu bulur. 20 yıl boyunca intikam için kendini geliştirir. 400 yıl önce Parlamento binasını havaya uçurmayı planlayan suikastçi Guy Fawkes'un İngiltere folklorunda yer alan maskesinin ardına yanmış yüzünü gizler ve bu tarihsel olayın yıl dönümü olan 5 Kasım'da Old Bailey'i (Londra Ağır Ceza Mahkemesi) havaya uçurarak harekete geçer.

V for Vendetta (İntikam İçin V)
Yönetmen: James McTeigue
Senaryo: Andy Wachowski, Lana Wachowski
Görüntü: Adrian Biddle
Oyuncular: Hugo Weaving, Natalie Portman, Rupert Graves, Stephen Fry, Stephen Rea, John Hurt
2005, ABD-Almanya ortak yapımı, 132 dakika.

Aynı gece Evey adlı bir genç kızı yönetimin polislerinin tecavüzünden kurtarır ve onunla arkadaş olur. İntikam hamlesine devam ederken bir yıl sonra parlamento binasını havaya uçururken yanında olmaları için halka çağrı yapar. Daha önce, biyoterör saldırısı olarak halka anlatılmış ve 80 bin kişinin ölmesine yol açan olayın, bir sağlık skandalı olduğunu ortaya çıkarır. Komplonun arkasında Komutan Prothero ve Faşist Parti vardır. Parti, korkuyu besleyerek otoritesini güçlendirirken virüsün panzehirini ilaç olarak satan Prothero zengin bir işadamına dönüşür. Virüs de ilaç da Larkhill kampında yapılan deneyler sırasında V'nin kanından elde edilmiştir.

Bu arada V, ailesi muhalif olduğu için öldürülmüş ve yurtta büyümüş olan Evey'le hem düşüncelerini tartışır, hem eylemlerine onu katar. Onu, Valerie'nin mektubuyla karşılaştırır. V'nin geçirdiği yangın sonrasında ateşle kutsandığı sahne Evey'in yağmurla kutsanmasıyla gerçekleşir. Ateş ve su birbirlerinin içindeki fırtınayı aşkla sonlandırırken, V intikamının son halkasını da tamamlar ama Parlamento binasının havaya uçurulması kararını Evey'e ve halka bırakır.

V'nin kıvılcımını ateşlediği olaylar zinciri ve açığa çıkardığı gerçekler kartların yenden karılmasına yol açacak, televizyon programcısı Gordon ve dedektif Finch gibi aydınları da etkileyecek ve V'nin sempatizanları olmalarına yol açacaktır.

5 Kasım gecesi binlerce kişi V maskesiyle meydanları doldurur, V faşist partinin son yöneticilerini de öldürmüş ve yaralanmıştır. Yine de patlayıcı dolu treni hareket ettirecek zamanı ve gücü vardır. Ama planında bir değişiklik yaparak bunun kararını halka ve Evey'e bırakır. Evey, Finch'in de rızasıyla

> parlamento binasını havaya uçuracak patlayıcıyla dolu treni V'nin güllerle bezediği cenazesiyle birlikte hareket ettirir ve gökyüzünde havai fişeklerden oluşan V harf belirlediğinde binlerce kişi maskelerini çıkararak V'yi selamlar.

2007 yılının kasım ayı ortalarında sevgili eşim Esen Salioglou (Salihoğlu) ile İstanbul'da buluştuk. Yunanistan'da, İskeçe (Xanthi) ve Gümülcine (Komotini) kentlerinde yoğun olarak yaşayan Batı Trakya Türk azınlığına mensup, kariyerini Türkiye'de yapmış değerli bir gazeteciydi. O günlerde ciddi bir hastalık geçirmiş, Yunanistan'da uzun süre tedavi görmüştü. Ancak hâlâ tedirgindik. Bunu gerçekten atlatabilecek miydik? Esen, Yunan televizyonunda izlediği iki filmden söz etti ve bana uzun uzun filmleri anlattı. İkisini de izlememiştim. Biri *V for Vendetta*, diğeri ise Koku idi. Özgürlük ve kimlik üzerine bu iki eserin, azınlık toplumunun sancılarını yaşamı boyunca derinden hissetmiş ve şu anda ölümün kıyısından dönmüş derin düşünceli bu adama ifade ettiği çok şey vardı. Tabii o zaman, yıllar sonra –2012'de– 5 Kasım tarihinin bizim için kritik bir eşik olacağını bilemezdik. Bu tarih ikimizin de artık veda zamanının geldiğini anladığımız gündü.

Bu yazıya sadece *V for Vendetta*'ya ilişkin benim için çok anlamlı olan bu kişisel hatırayı aktarmadan da başlayabilirdim. Sonuçta, bu hatıra olmasa da hiçbir kişisel çağrışımı olmasa da *V for Vendetta*, pek çok modern zaman problematiğini tartışmaya elverişli bir zemindir. Ancak özellikle bu hatırayla birlikte bu filmi düşünmeyi tercih ettim. Bunun da *V for Vendetta*'nın tezleriyle örtüşen birkaç nedeni var. Birincisi, sanat eseri de dahil olmak üzere bu dünyadaki her şey ona bakanın gözüyle oluşmak durumunda değildir ama mutlaka bakışıyla tamamlanır. İkincisi, Wachowski Kardeşler'in Bulut Atlası'nda[1] daha net

1 Wachowski Kardeşler: *Matrix, V for Vendetta, Bulut Atlası* gibi tanınmış filmlerde yapımcı, senaryo yazarı ve/veya yönetmen olarak imzası bulunan ABD'li sinemacılar. (e.n.)

belirttikleri üzere hayatlarımız birbirine bağlıdır. Hayatlarımız birbirine değer, dokunur, birleşir, âdeta kıyamet günü tüm ruhların mahşer yerinde toplanması gibi geçmişin sancılı ruhları bugün'de titreşerek bize ulaşmaya çalışırlar. Mahşer yeri şimdi ve burasıdır. En kişisel duygularımızda bile yalnızca bugünkü toplumun değil, hatırlayabildiğimiz veya deneyimleri bize aktarılmış en eski zaman kıpraşır. Bütün mesele bütün o deneyimi ne yapacağımızdır.

V, Evey'le tanıştığında "E-vey" der. Burada kafiye, sanki sözcükler gibi onlarla tanımlanmış insanların da birbirini tamamlayıcılığına yapılmış bir vurgudur. Tüm kahramanlar izlendiklerini bilirler ama V, bu bağlantıyı bizim kurup keyfini sürmemizi istemez, 'İşimi tesadüfe bırakamazdım' diye devam ederek kaderin iplerini elinde tuttuğunun altını çizer. Bu izleyiciye bir meydan okumadır ve bir çağrıdır. Film boyunca V, semboller, hatırlatmalar, benzeştirmeler yoluyla yeni, artık kader olmayan bir 'kader' çizer. Öyle ki, Müfettiş Finch'in ağzından dökülen şu kelimelerdeki gibi 'hepimizi içine alan' yepyeni bir durumla karşı karşıyayızdır. Tıpkı filmin tüm masum kahramanlarını canlandıran oyuncularının –V'yi canlandıran Hugo Weaving de dahil– V'yi maskelerini çıkararak selamlayan kalabalığın arasında olması gibi biz izleyiciler de V'nin, o fikrin etkisi altında veya hikâyenin içindeyiz. Tüm bu nedenlerle *V for Vendetta* eleştirisine kişisel bir girişin eserin ruhuna yakışacağını düşündüm.

Eserin izleyiciyle bu bağı, son sahnedeki gibi özel anlatım buluşlarının yanında, öznel olan ile toplumsal olanı, modern ile tarihseli, sanat ile hayatı, deneyimler ile teoriyi, felsefe ile politikayı tıpkı birbiri içinden çıkan matruşka bebekler gibi bütün karmaşıklığı ve bir o kadar yalınlığı ile aktarabilmesi sayesinde kurmuş olduğunu düşünüyorum. Bu yalınlık nazik bir sesin, izleyiciye, o tek kişiye seslenmesi yoluyla kazanılır. Bu politik öykü, gücünü şahsiyetin derinliğinden, berrak bir düşünceyle donanmış insanın muazzam yeteneklerinden alır. Her bir izleyiciye kendi 5

Kasımını ve hayatının bağlantı noktalarını, uyaklarını ve şarkısını keşfetme ihtimalini hatırlatırken sırtını tarihe yaslar. Bu yüzden, V'nin maskesi şu anda muhalif kültürün öne çıkan ürünlerinden biri olarak eylemlerde kullanıldığı gibi okul malzemeleri satan kırtasiyelerde oyuncak olarak alıcı bulmaktadır.

V for Vendetta'da bir kurbanın bir devrimciye dönüşümü, hayatı ve ölümü ile karşı karşıyayız. Bu elbette bir devrimci kahramanın kurgusal hayatıdır. Gerçek değildir, ancak soyutlamanın olanaklarından yararlanarak gerçeğin gizlerini açığa çıkarır. Bir distopyadan beklenebileceği gibi sadece metaforlarla karşı karşıyayız ama gerçeği metaforlardan daha iyi ne anlatabilir ki? V, ilahi adaletin ve kaderin sesi olarak bunu keşfetmeyi bile bize bırakmaz. Gizemini bütün açıklığı ile ve didaktizmi ile bizimle paylaşır: "Politikacılar gereği gizlemek sanatçılar ise gerçeği göstermek için yalan söylerler".

V, bir devrimci olmasına karşın politikacıdan çok sanatçıya benzer bir figürdür. Bir şair, bir orkestra şefi, belki havai fişek gösterileri ve videolarla kendi dünyasını ifade eden bir performans sanatçısı. V açıkça cinayetler işlemektedir ama onu katil olarak görmeyiz. Cinayetlerinden çok her cesedin başına bıraktığı gül daha ilgi çekicidir. Yalnızca çoktan çizilmiş bir yazgının gerçekleşmesi için küçük bir hamle yapan, çok önce zalimce insan öldürmüş kişilere bekledikleri veya kaçamayacakları ölümün zarif bir tablosunu sunan bir sanatçı gibidir.

Trajedi, insanın kaderinin kendi elinde olmadığı düşüncesinden kaynaklanır. Hamlet, bütün öfke ve politik imkânına karşın tereddüt edip eylemsizleşir. Bir yumrukta devirebileceği 'Danimarka Krallığı'ndaki kokuşmuş şeyler' onu da hapseder. Hamlet, bağlı bulunduğu Danimarka ile beraber batmayı yeğ görmüştür. Kadere, kendisini kurban haline getirerek isyan eder. V ise Hamlet'e atıfta bulunur ama onun niyeti kurban olmaktan kurtulmaktır. Ve kader, başlangıçta sadece kendisidir.

Çizgi romanda V, teorik olarak anarşizme bağlıdır.[2] Anarşist yazar Alan Moore, bu konudaki tüm birikimini V'ye aktarmıştır. Daha ötesi eğer böyle bir birikim ve düşünüş olmasaydı V'yi tanıyamazdık. V, devrimci anarşizmin özgürlükçülüğü, moral değerleri ve eylemi ışığında vücut bulmuş bir karakterdir. Her ne kadar filme aktarılırken sadece bir sahnede market soyan bir gencin –aynı isimli müzik grubuna da atıfta bulunarak– 'Anarchy in the UK' sloganıyla sınırlı kalsa da V'nin anarşizmi, karakterinin ta kendisidir. Alan Moore'un faşizme karşı anarşi önerisi filmde, Amerikan özgürlükçü değerlerini karşısına alan İngiltere gibi bir Batı demokrasisini bile faşizmin içine sürükleneceğ tezine yerini bırakmıştır. Ancak V, öylesine iyi yaratılmış bir karakter ve temsil ettikleri bakımından öylesine sağlam bir duruşa sahiptir ki onun başkaldırısı –yaratıcılarını da aşarak, onlara da tesir ederek– paradoksal biçimde politikanın ve ideolojinin sınırlarına hapsolmaz.

Çizgi romanda V'nin intikam sürecinde düzenin aktörleri bir melodram atmosferinde yıkıma sürüklenirler. Süper kahraman V, anarşist bir vaiz olarak kötüleri, hayatlarını alarak veya zavallılıklarını açığa çıkararak cezalandırır. Tereddüt etmez, duygusallığa kapılmaz. Filmde ise V'nin iç dünyasında daha çok yol alırken birey-toplum ilişkisi, anonimlik-bireysellik üzerine daha çok düşünme imkânı buluruz. Binlerce kişinin V maskesiyle yer aldığı final sahnesi, Wachowski Kardeşler'in öyküye hepimizi dahil eden büyük bir buluşudur.

Filmin de çizgi romanın da büyük başarısı, yakın veya uzak geçmişteki birçok sanat eserinden pek çok alıntı, benzerlik, uyarlama, etkilenme içerse de bize özgün bir hikâye anlatabilmesidir. Bu da V'nin bir imge olarak zaten bunların toplamı olmasından kaynaklanır. O nedenle V'nin tarihin sanat galerisinden süzülmüş, orada saklanmış ve korunmuş bir insanlık vicdanı olduğu-

2 *V for Vendetta,* Alan Moore ve David Lloyd'un aynı isimli çizgi romanından sinemaya uyarlanmıştır.



V'nin son intikam halkası: Faşist parti lideri Adam Sutler (John Hurt).

nu da düşünebiliriz. Bu V'yi bir katilden ayırır, anarşist bir azize dönüştürür.

Wachowskilerin Matrix'te de yaptığı gibi kutsal metinlerdeki sembolleri, modern zaman problematiklerine uyarlayarak yeniden kurgulamalarının arkasındaki düşünce de budur. Roma'ya direnen ilk Hristiyanlar'ın pagan kültürden alınmış unsurlarla bezenmiş anıları, bu iki kardeş için hâlâ canlıdır. Aynı biçimde yasaklanmış olan Kuran da filmin entelektüel kahramanı, V'nin ruh ikizi Gordon'un gizli mahzeninde muhafaza edilmektedir. Bu metinlerdeki kadim bilgeliğe karşı değildir özgürlük savaşçısı, o din kaynaklı olanı dahil her türlü zorbalığa karşıdır. Gerek V, gerek Gordon faşizmin yasakladığı sanata ve kültüre sahip çıkarlar. Çünkü V, o tarihin bir ürünü olduğunu bilir, dahası kendisi de bir 'sanatçı' olarak bu dünyanın bir parçası kalmak ister.

V for Vendetta'yı, Lost fanlarının yaptığı gibi bir şeyin pek çok anlama geleceği gizemli bir öykü olarak görmüyorum. Elbette, okur veya izleyici üzerinde böyle bir arzu uyandıracak nitelikleri

haiz olabilir. Neden V harfi, neyi simgeliyor? V, gerçekte Evey'in babası mı, V aslında Valerie mi? Hatta Gordon'la V aynı kişi mi? Tüm bu sorular hikâyeye tutkumuzu ifade ediyor olsa da eserin üzerimizdeki ana duygusunu değiştirmeyecektir. Ancak kullanılan müziklerden alıntılara, görsel ögelerden tarihsel dek gerek çizgi romanda gerekse filmde kullanılan ögelerin tesadüfi olmadığını öğrenmek, *V for Vendetta*'nın cephaneliğinin hatırı sayılır büyüklükte olduğunu gösterir. Mesele özgürlükse orada insanlık tarihinin en yüksek ruhları, en kıymetli sanat eserleri geçit yapacaktır. V de bize daha ilk karşılaştığımızda bunu söyler: İşini tesadüflere bırakmamıştır.

V for Vendetta'da bolca devrimci ruh pek az devrimci teori vardır. Walter Benjamin, *Pasajlar*'da, 19. yüzyılda Avrupa proletaryasının sarsıcı eylemleri sırasında Paris'te işçi eylemlerinin ve liderlerinin 'komplocu' niteliklerine dikkat çeker ve Marx'ın onları 'devrimin simyacıları' biçiminde tanımladığını aktarır. V de bir binanın havaya uçurulması tutkusuyla daha ileri bir noktada değildir. Sanat eserini devrimci teori arayarak değerlendirecek olaydık birkaç didaktik metinden başka bir şey kalmazdı elimizde. Sanat eserinin özgünlüğü yorumlanabilir, her bakışla yenilenebilir olmasında saklıdır ve bu hikâye bu yanıyla çok şey çağrıştırmaktadır.

Marx ve Engels, Komünist Manifesto'da 'Burjuva toplumunda sermaye bağımsız ve kişiseldir, faal birey ise bağımlıdır ve kişiliksizdir' demişlerdi. *V for Vendetta*, bu bağımlı ve kişiliksiz bireylerden birinin, özgürleşme ve kimlik edinmesine ilişkin bir fantazya olarak bize çok fazla şey söylemektedir.

Bu kitapta da pek çok örneğini bulduğunuz gibi bir kitle sanatı olan sinemada, konusunu halkın yaşayışından, toplumsal mücadeleden, halka ve temsilcilerine yönelik saldırı, suikastler ve katliamlardan, halkın savaşımından ve devrimlerinden alınan pek çok eser vardır. Bunlar elbette, toplumsal muhalefetin yükselişe geçtiği dönemlerde daha çok üretilirler. Nitekim *V for*



Bedenin sonluluğu, fikrin ölümsüzlüğü.

muhafazakarlığı da hortlatmıştı. Alan Moore, eserinde bu dönemin karamsarlığından etkilendi. İngiltere beyaz olmayanların, eşcinsellerin, muhaliflerin toplama kamplarına alınacağı, korkuyu egemen kılmak için biyolojik silahların üretildiği, insanların kobay olarak kullanıldığı distopya ülkesi olarak da hayal edilebilirdi.

Wachowski Kardeşler'in bu çizgi romanı beyaz perdeye aktarmak yönündeki çalışmaları ise Matrix'in çok öncesinde 1990'larda başladı. Ellerindeki malzeme eşsizdi. Gerçi senaryo konusunda çizer ile gerilimli bir ilişkileri oldu. Bu, iki farklı çalışma disiplininin getirdiği sorunlardan kaynaklandığı gibi Wachowski'lerin Evey karakterini yorumlamalarında ve tabii anarşizm propagandasının dozunu düşürmelerinde kendini somutlaştıran bir yaklaşım farklılığı idi. Alan Moore senaryoyu 'çöp' biçiminde tanımladı. Çizerin kahramanı V, insanlarla herhangi bir yakın temasta bulunmayan, sadece intikam ve devrime odaklanmış, yıllar önce yitirdiği hayatın bir şekilde geri kazan-

mayı beklemeyen bir süper heroydu. Wachowskiler ise öykünün odağına bir aşk hikâyesi yerleştirdiler. Hikâyenin pek çok yan karakterini filmin dışında tuttular. V'nin intikam arzusunun derinlerindeki acı çeken ruhunu daha çok gösterdiler.

İnternet ortamında hem çizgi romanı hem filmi takip eden pek çok izleyicinin çizgi romanı daha çok sevdiklerini ifade ettiklerini okuyorum. Benim görüşüm bu yönde değil. Wachowskiler aşkın, bir film öyküsüne katacağı cazibenin mutlaka farkındaydılar. Ancak bir aşkın bir öyküyü cazip kılmasını, aşkın insan hayatında oynadığı dramatik rolden bağımsız değerlendirmemek gerekir. Aşk, bireyin hayatında bir noktadan bir başka noktaya geçişin, değişim ve dönüşümün önemli bir kaldıracıdır. Aşk, kimliğimizin en özgün parçasıdır. *V for Vendetta*'da bu özelliğiyle hikâyeye hizmet eden bir görev yerine getirmiştir: Aşk ve acı, en öznel insan deneyimleridir. Her birimizin deneyimi benzersizdir, tektir ve şahsidir. Duygularımızın sosyal, genetik pek çok etmenle belirleniyor olması onları hissedişimizin şahsiliğini aşamaz. Tarih yalnızca toplumsal değil kişisel deneyimlerin de aktığı uzun ve derin bir nehirdir.

Deneyim/tarih

'Bugüne kadarki tüm toplumların tarihi sınıf mücadelelerinin tarihidir.' *Komünist Manifesto*'nun ilk cümlesi, her birimizin insan teki olarak bir parçası olduğumuz toplumun değişiminin izlediği yasayı açığa çıkardı. Bu, bir niyet değil, bilimsel nitelikte bir buluştu. Yine de bu çok yalın yasaya giden yollar, hiçbir zaman kestirme değildir.

Stefan Zweig, tarihin içindeki kader anını, dramatik bir kurgudaki bir sanat eserinin içindeki düğüm noktası gibi görebilmiş büyük bir yazardı. Bu bakış açısıyla pek çok büyük olayın ilginç detaylarını *Yıldızın Parladığı Tarihsel Anlar*'da anlattı. Büyük tarihsel değişiklikler, öylesine bir anda gerçekleşir ki artık bir önceki aşamanın devamı değil de bütün her şeyin, bu yepyeni

duruma göre yeniden algılandığı mistik bir hava yaratır. Bütün o kavga-döğüş, duman, kan, çalışma, hırs, strateji, inanç artık ne varsa herkesin gözünde bu yeni duruma doğru kaçınılmaz ilerlemenin yaratıcıları değil de zaten engellenemez bir şeyin çekimine kapılmış gibi görünürler. Bu an tarihsel andır; bütün taraflar bilirler ki eskisi gibi gidemeyecektir işler. Yenilenler çoğunlukla yenileceklerini, kazananlar kazanacaklarını bilirler. Ve o anda birden evrenin kapıları açılır, kazananları sayısız fırsatlar, kaybedecekleri ise sayısız talihsizlikler bekler. O tarihsel anı hisseden savaş alanındaki bir adam göklerin karardığını da görebilir, cesetlerin ayaklanıp savaşa kapıldığını da… Bu tuhaf an, tuval başında bu savaşı anlatmak üzere bir metafor arayan ressamın beklediği andan farklı değildir. Ve sanatçı aradığını bulduğunda, öylesine 'yıldızın parladığı an'ın yalınlığındadır ki tıpkı savaş meydanındaki adamın karşısında azizleri ya da şehitleri görmesi gibi, o da zaten orada bir yerde olan bilginin kendisine iletildiği hissine kapılır. Böylesine kesin biçimde duyumsanan oluş elbette rastlantısal olamaz, bir kurala tabi olmalıdır; kader ya da ilham der, geçeriz.

Maddi dünya ile soyutlama arasındaki bu üvey kardeşlik olmasaydı, bir sonraki adımı asla atabilecek güçte olamazdık. Ama sonuçta, bu durum bize şunu gösterir: Bireysel varlığımızla kolektif varlığımız öylesine birbirine bağlıdır ki böyle büyük bir anda ne kadar özne ne kadar nesne olduğumuzu ayırt edemez hale geliriz. Engellenemez, önlenemez, bir gidişin bir kaderin içindeyizdir artık. Yaratıcıları V'yi ve ayrıca V kendisini böylesi bir tarihsel değişim döneminde, tarihsel bir kahraman olarak konumlamışlardır. V artık engellenemez, önlenemez bir gidişin, bir kaderin ta kendisidir. Kendi kaderi, çizdiği kader ve toplumun kaderi arasında bir fark gözetmez. Bu noktada Wachowski Kardeşler, öyküye müdahale ederler. V'nin yeniden 'insanlaşması' onun kaybettiği şeyin –ve hepimizin kaybettiği şeyin– ne kadar büyük ve değerli olduğunu anlamamızı sağlayacaktır.

V ile karşılaştığımız ilk sahnenin sonunda Evey 'Kimsin sen?' diye sorar. V ise maskeli bir adama kim olduğunu sormanın anlamsızlığına işaret eder ve kimliğinin sembolü V harfiyle bezenmiş meşhur tiradına başlar: Kim olduğu ne yaptığının yanında nedir ki! Daha sonra yüzünü merak eden Evey'ye : "Bu maskenin altında bir yüz var. Ancak benim değil. Ne altındaki kaslardan daha benimdir o yüz, ne de altındaki kemiklerden" diyecektir.

Ancak Emrah Serbes'in şahane repliğindeki gibi "her temas iz bırakır." V, Evey'i değiştirirken kendi de değişir. Evey'le karşılaşmadan önce eylemleri ve kararı konusunda bir şüphe yaşamaz. Siyasi idealizmi ile kişisel intikamı arasında bir fark gözetmez. Evey ise sistemin istediği, içine kapanık korkak bir bireydir. Ne muhalif olduğu için öldürülen anne babasının yasını tutar ne de kin duyar. Sadece yaşamını sürdürmeye çalışır. Bir gece sokakta yönetimin polislerince tecavüze uğramak üzereyken maskeli kahraman V tarafından kurtarılır. V ile dostluğu süresince politik bir bilince ulaşır ama bu arada V'nin bireysel intikam hırsını eleştirir. İkisini de aydınlanmaya götüren yol Valerie'nin mektubu olmuştur.

Bu olağanüstü etkileyici mektup âdeta bir sevgi ve özgürlük manifestosudur. Eşcinsel olduğu için diktatörlüğün cezalandırdığı aktris Valerie, hücresindeki yalnızlığın, dünyadaki hoşgörüsüzlüğün verdiği acıyla bir diğerini arar. Yazdığı mektubu bulacak olan meçhul kişiye seslenir:

"Hayatımın böylesine berbat bir yerde noktalanacak olması garip geliyor. Ama hayatımın üç yılı güllerle geçti ve kimseden özür dilemedim. Burada öleceğim. Vücudumun her bir parçası yok olacak. Bir parçası hariç, hepsi. Tek bir parça. Küçük ama kırılgan, ama dünyada sahip olmaya değen tek parça. Onu hiç kaybetmemeli ve vermemeliyiz. Onu bizden almalarına izin vermemeliyiz. Her kimsen bu yerden kaçmanı dilerim. Umarım dünya değişir ve her şey iyiye gider. Ama en çok şunu anlamanı



Evey (Natalie Portman), V'yi ele vermektense ölümü göze alır.

umuyorum: seni tanımasam bile, ve seninle hiç karşılaşmasak, birlikte gülmesek, ağlamasak, seni öpmesem bile... Seni seviyorum. Seni tüm kalbimle seviyorum."

Büyük olasılıkla V de bu mektubu okuduktan sonra başka biri olmuştur. Onun gül yetiştiren bir bahçıvan olarak Dr. Delia'nın ilgisini çektiğini unutmayalım. Bir kurgu ile Evey'nin de bu mektubu bulmasını sağlar. Evey, saçları kesilip işkenceyle V'yi ele vermektense ölümü göze almaya bu mektubu okuduktan sonra karar verir. (Bu sahnede 68 ruhunun anıt filmi Hair'in hatırası vardır)

Valerie'nin mektubu onaylanmayan bir aşkın hikâyesidir ve filmin bize söylediği en güzel şey şudur ki başka birinin hikâyesine sevgi ile yaklaşamıyorsanız, hayatınızda sevgiyi elde edebilmeniz mümkün değildir. Bir kez daha: Hayatlarımız birbirine bağlıdır ve çok kişisel bir duygu, başka birinin duygusuna kardeş olabilmekle belirir.

Valerie'nin mektubu *V for Vendetta*'nın en önemli kavşağıdır. Filmin adı bu olsaydı da kendini yine en doğru biçimde ifade etmiş olurdu. Bu mektupla, film, geçmişin, hiç tanımadığımız insanların duygularının hayatımız üzerindeki sarsıcı sonuçlarını gösterir. Evrensel bir kardeşlik ülküsüne varmadan aşkı anlamamız (bireyleşmemiz), aşkı (bireyi) anlamadan bu ülküye varmamız mümkün değildir.

Valerie'nin mektubu aynı zamanda bir tarihî belgedir. Bilinmeyen, yok sayılan bir tarih ortaya çıkarıldığında bugüne ilişkin tüm doğruları altüst edebilir. *V for Vendetta,* Valeri'nin mektubuna yalnız ve acı çeken, hoşgörüsüzlük ve kabalık altında inleyen insan ruhunun arayışını sığdırmıştır. Kendi acı deneyimleriyle sancı çeken bir ruh, artık zamanı geri döndürme imkânı olmayan acılı ruhlara karşı bir görevleri olduğunu düşünür. Kendi haksızlığa uğramışlığımızı sineye çekebiliriz ama bir ölü, hayatta olan bize olanaklarımızı gösterir. Bu büyük bir sıçramadır. İnsanlığın bir olduğu, hatta gerçekleştiği bir andır. Geçmiş belki de gelecekten daha devrimcidir, bize neyi ıskaladığımızı hatırlatmak için ki V de kendini geleceğin değil geçmişin ve tarihin bir parçası olarak konumlamayı tercih edecektir.

V for Vendetta, estetik ve düşünsel dokusuna sinen imgeleri tarihten alır. Tıpkı öykünün isimsiz kahramanının, öncül kahramanını 400 yıl önceye gidip parlamento binasını havaya uçurmayı planlamış olan ve asılan Guy Fawkes'ta bulması gibi *V for Vendetta*'nın yaratıcıları da adalet arayan bir kahraman imgesi için gerekebilecek unsurları folklordan edebiyata geniş bir kültürel arşivden derlemektedirler. Opera'daki Hayalet'ten Monte Kristo Kontu'na, Cesur Yeni Dünya'dan 1984'e, Faust'tan Macbeth'e dek pek çok eserden ve kahramandan parçalar taşır. İçinde insanın yeni bir dünya yaratma, gücünü keşfedip değişme, değiştirme yetkinliğinin dramasını taşıyan inci taneleri yeniden karılmış, böylece V'nin tarihsel eylemine güç veren kaynak bu-

lunmuştur. Öykü içinde çok önemli bir izlek olan faşist yönetimin sanat eserlerini yasaklaması, gerek V'nin gerekse yaptığı korsan program sonucu öldürülen televizyoncunun (Gordon) bu eserleri gizlemesi ile yazarlar, kurtuluş için hazinenin burada olduğunu düşündüklerini açıkça gösterirler.

Nasıl ki duygu ve düşüncelerimizi kaydeden bu olağanüstü yaratıcıların artık tek bir bedende, bir insanlık ruhunda toplanması söz konusuysa, bunlara sahip çıkan V de tıpkı onlar gibi yaşamından ve davasından oluşan bir eserle o anonim ruha katılacak, onu besleyecektir. Tarihin ve sanatın bir figürü olarak hatırlanma yoluyla gelecekte var olmaya devam edecektir. İlk arzusu kaderi belirlemekti, son arzusu ise sevgiyle hatırlanmaktır.

Beden/fikir

İnsanoğlunun, yeryüzü macerasında binlerce değişken içinde şaşmaz, kaçınılmaz, ne şekilde gerçekleşmiş olursa tüm varlıkları eşitleyeceği konusunda hemfikir olduğu tek olgu ölümdür. Ve bu kesin son, geride bırakılan yaşamın kalanlarca yeniden yorumlanmasına olacak verecek bir nitelikte de gerçekleşebilir. Toplumsal varlıklar olarak var olmaya başladığımızdan bu yana ölüm şeklimizin en azından kısa bir süre için hakkımızdaki tüm fikirleri altüst edebilecek güçte olduğundan, yaşamımızın bu sona eriş anında yeniden tanımlanarak insanlık kitabının sayfalarında yer alacağından emin olabiliriz.

Walter Benjamin, Baudelaire üzerine incelemesinde şairden bir alıntı aktarır: 'Artık ekmeğini kazanamamanın çaresizliğiyle yaşamına son veren bir İngiliz işçisini canlandıran bir litografinin kopyaları kapışılıyor. Bir işçi daha da ileri gidiyor, Eugene Sue'nun evine gidip kendini orada asıyor; elindeki kağıtta şunlar yazılı: '…bizi savunan ve seven bir adamın çatısı altında öldüğüm takdirde, ölümün bana daha kolay geleceğini düşündüm.' Benjamin, alıntının hemen öncesinde 'Bu intihar bir vazgeçiş

değil ama kahramanca bir tutkudur. Başka deyişle modernizmin tutkular alanında fethedilmesi demektir' diye yazar.

İşgücünden başka birikimi olmayan bir kişinin tek olanağı ölümle sona eriş anında bile bedenidir. Onu kullanarak ve bize ölüm deneyimini bırakarak, zamanının ve mümkünse tarihin içinde yer almak ve bir zamanlar var olmuş olmayı dilemektedir. Dolayısıyla deneyimi tarihten ayıramayacağımız gibi beden de ayıramayız. Deneyim, çalışarak, yaşayarak, duyarak, görerek bedenin olanaklarının kullanılmasıyla, eylemle varılmış bir fikirdir. Bir an gelir deneyim sona erer ama fikirler kalır. Eğer onları tarih nehrinin içine atabilirsek…

V'nin öyküsü bedenin sonluluğu ile fikrin ölümsüzlüğü arasındaki diyalektik ilişkinin özlü bir anlatımıdır. Bedenin ölümlülüğüne karşın o bedenin deneyimlerinden doğmuş fikrin ölümsüzlüğü arasındaki çekim, bu filmin ana konusudur. V, bedenine yapılanlar dolayımıyla bir fikir olmayı tercih etmiştir. Final sahnesinde kendisini öldürmek isteyen Creedy'e bunu söyler: 'Bu maskenin altında etten daha fazlası var. Bu maskenin altında bir fikir var, Bay Creedy! Ve fikirlere kurşun işlemez!'

Fikir, insan bedeninde 'bardakta durduğu gibi durmaz'. O da sarhoş eder! V, fikirleriyle daha da güçlenmiş ve geri kazanılmakta olan bir bedendir aynı zamanda. Ve durumu çok güzel özetler: 'Bir insanı öldürebilirsiniz, işkence yapabilirsiniz ama fikirlerini asla değiştiremezsiniz.' Bir de çelişkinin öteki yüzü vardır; fikirleri gelişip serpildikçe bedeni güçsüzleşecektir.

Elbette fikirler kurşun geçirmez ve ölümsüzdür; eğer onlara ihtiyaç duyan olursa… V ve Evey'i hiç tanımamış olan Valerie'nin, onları sevmesi gibi hiç tanımadığımız, tanışmayacağımız, çoktan bu dünyadan göçüp gitmiş insanları da sevebiliriz. Ve biz onları sevdikçe, daha iyi bir dünya için onların fikirlerine ve ilham veren mücadele anılarına ihtiyacımız olduğu sürece o insanlar da ölmeyeceklerdir. Sadece tanıdığımız insanların, çağdaşlarımızın yazdıklarını, konuştuklarını, ürettiklerini takip

ediyor olsaydık dünyamız ne fakir bir yer olurdu. Kurtuluş yok, ölülerle yaşayıp onları yaşatacağız.

V for Vendetta'da üç kahramanımızın bir araya gelişi bedenleri üzerindeki karar verme hakkı dolayımıyladır. V, kobay olarak kullanılırken bir intikam meleğine dönüşmüştür, Evey'i V tecavüzden kurtarır, Valerie ise eşcinsel olduğu için hapsedilmiştir. V, bir fikre dönüşerek bedenin sınırlılığından kurtulacak dahası böyle bir deneyim onun bilincini belirleyecektir. Evey'in dönüşümünü de kurgusal bir beden deneyimi aracılığıyla gerçekleştirir. Evey'in saçları kesilir, işkence görür ama V'yi ele vermez. 'Korkunu yendin artık özgürsün der V'. Aklın özgürleşmesi bedensel bir deneyimle gerçekleşir. Bu V için de bu biçimde gerçekleşmiştir. Kobay olarak kullanıldığı Larkhill Kliniği'yle yanarak yeniden doğmuştur. V'nin Evey'le girdiği tartışmada Evey de benzer bir süreç geçirir. V'nin söyledikleri karşısında nefes alamaz hale gelir. Düşünceleri değişirken bedeni de eski düşüncelerle birlikte ölmek üzeredir. Yağmurla yıkanarak vaftiz edilir. Metamorfozla yeni benliklerine ulaşmış, yeniden doğmuşlardır.

Film, bir kişiyi kahraman haline getiren klasik dramatik unsurları ustaca kullanmıştır. Ağır baskı ve şiddet, kendisini yok edecek güçte bir 'Frankestein' yaratır. Bu kimilerinin şeytanı, kimilerininse meleğidir. Ancak değişim sonsuz bir süreçtir ve V, kişisel intikamı ile toplumsal kalkışma arasındaki bağı keşfederek yeni bir bilince yükselir. Bu yolda yalnız yürüyemeyeceğinin farkındadır. Yükseldiği bilinci kitleyle paylaşmak ve yoldaş edinmek ister.

V, anonim bir kişiliğe dönüşerek kendi acılarını aşmak isterken Evey'le gelişen yoldaşlık ilişkisi ve aşkla yeniden bireysel niteliklerini geri kazanacak, onu bir lider olarak kabul eden kitle ise anonim maskeyi sahiplenerek ile öznelliklerine kavuşmanın adımını atacaklardır.

İşgücü/kimlik

Özgürlük talebiyle ilgili olarak her hangi bir durumda hiyerarşinin bir üst basamağında bekleşenler birtakım tuzak ve skolastik sorular sorarlar: Hangi özgürlük, nasıl bir özgürlük, ne için özgürlük? Saçmalama özgürlüğü mü, başkalarına ve kendine zarar verme özgürlüğü mü, aileni üzme özgürlüğü mü, canının istediğini yapma özgürlüğü mü? Nedense özgürlüğü bir şımarıklık olarak görüp sorumlulukları hatırlatmaya çok meraklıdırlar. Bu şekilde konumlanmış bir özgürlüğün, belirtildiği gibi şımarıklık ve sorumsuzluk olarak yaşanması ihtimali de artar. Psikolojik savaşta bu "özgürler"i marjinalleştirerek sistem dışına iten burjuva, kurnazlığına doyamaz. Özgürlük talebinin belirli bir egemenlik biçimine karşı yeni bir egemenlik arzusu olduğu hokus pokusla kaybolur.

Egemenlik, mülkiyetin sahipliği ve idaresi olduğu için, en kişisel kararlara yönelik müdahale ve itirazlar şaşkınlık uyandırır. Uğranılan 'küçük' haksızlıklar büyük öfkeler uyandırırken, bir gerçek saklanır: Beden, işgücünün yurdu olarak mülkün bir parçasıdır. Dolayısıyla egemenlik tartışması başka pek çok alanla birlikte her beden üzerinden de yürür.

İşgücü kapitalist üretim sürecine özel bir nitelikle karışır. 'Kendilerini parça parça satmak zorunda olan bu işçiler bütün öteki mallar gibi birer metadırlar ve bu yüzden de rekabetin yol açtığı bütün karışıklıkların, piyasada meydana gelen bütün dalgalanmaların etkisine açıktırlar. Proleterlerin yaptığı iş, makinelerin yaygın biçimde kullanılması ve iş bölümü nedeniyle bütün bağımsız niteliğini ve bunun sonucunda da işçi için bütün çekiciliğini yitirmiştir.' (*Komünist Manifesto*) Üreticinin/yaratıcının aktif niteliği ile malın (işgücünün) pasif niteliği büyük bir gerilim yaratır. Bu iç tartışmanın şiddeti sınıf mücadelesinin boyutlarına ve emekçilerin kazanımlarına göre yükselebilir, alçalabilir, ertelenebilir ama hep vardır. Dolayısıyla savaş yalnızca dı-

şarıda değil sınıfın içinde ve işçinin kalbinde de sürer. Emekçiler için mücadele, sadece ücretlerini artırmak demek değil aynı zamanda özgürleşme ve kimlik kazanmadır.

Kapitalizm, bu çatışmanın getireceği tehlikeleri hayal endüstrisiyle suni bir dengede tutmayı amaçlarken büyük de bir pazar yaratmıştır. Emperyalist kapitalizm, 18. ve 19. yüzyıl kapitalizminden farklı olarak emekçi sınıfların yaşam standartlarını bir ölçüde yükseltmiş, yeni sektörler yaratmış ve onları tüketici olarak da kazanmak zorunda kalmıştır. Sinema da bu yeni sektörlerden biridir elbette. Ve kimlik arayışındaki kitlelere kahramanlar, aşklar, maceralar sunar.

Kişi yani işgücünün sahibi, üretim organizasyonu kendisini herhangi bir eşya, bozulduğunda tamir edilecek veya işe yaramaz hale geldiğinde gözden çıkarılacak bir gereç haline getirirken kayıp ruhunu bulmaya çalışır. Kendi emeğini satarak ona yabancılaşırken toplumsallaşmış emek içindeki karşılığını arar ve ondan payını almaya çalışır. Bu elbette emekçi sınıfın mücadelesinin de ön koşuludur. Ama kapitalizm de boş durmaz bu arada. Bu boşluğu yine kendini üretecek mallarla doldururken, beden ruhun taşıyıcısı olarak bir gösteri yerine döner. Malın ruhu var ise eğer, mutlaka bir başka maldan yapılmıştır. Kapitalizmin incelmiş şiddeti işgücünün her gün yeniden üretilmesi görevini ağırlaştırmış, bu cepten verdiği parayı öbür cepten alarak bir taşla iki kuş vurmuştur. 'Faal birey' ise bağımlı ve kimliksiz niteliğinden böylece uzaklaşabileceği yanılsaması içindedir. Mallar tasnif edilirken, o, yukarı sınıfların alışveriş yaptığı bir mağazanın rafında yeni bir tür aristokrasinin üyesi gibi durmak arzusundadır. Ama işler hiçbir zaman umulduğu gibi gitmez. Yani bu dünyada ava giden her an avlanabilir. Protesto ve öz yıkım da işgücünün tepkisi olarak kapıda bekler. Veyahut dışlananlar kimlikleri için verdikleri mücadeleyle bir dokunulmazlık kazanırlar. Malın fiyatının

ve ruhunun piyasada belirlenmesi gibi işgücünün fiyatı ve ruhu da sokakta eylemle belirlenir.

Bu vesileyle ilginç bir Fransız komedisi olan Francis Veber'in 2001 yapımı *Dolap*'ını (Le Placard) anmak isterim. Gerard Depardieu ve Daniel Auteuil'ün başrolündeki bu filmde, bir fabrikada çalışan, karısı ve çocuğu tarafından saygı görmeyen silik muhasebeci François Pignon işten atılır. Yaşlı komşusu Belone 'Benim de aynı şey yıllar önce başıma gelmişti' der ve fabrikaya fotomontaj fotoğraflar göndererek Pignon'un eşcinsel olduğu için işten atıldığı dedikodusu çıkarır. Prezarvatif üreten bu fabrika böyle bir nedenle bir çalışanı atamayacağını belirterek Pignon'u geri almak zorunda kalır. Pignon üzerine yapışan eşcinsel kimliğinden kurtulamaz ama artık fabrikanın hedeflediği pazarı temsil eden bir kimliği olduğu için itibar görmeye ve hatta kendine güven duymaya başlar. Sonunda eşcinsel olmadığı, bunun komşusun bir oyunu olduğu ortaya çıkar. Komşusuna 'Seni neden işten atmışlardı' diye sorduğunda aldığı yanıt çok ilginçtir: 'Şimdi seni işe geri aldıkları nedenden.' Politik mücadele, kişisel deneyimler ve var olma mücadelesi derken aradan geçen yıllar içinde çok şey değişmiştir. Dahası ortaya bu sürede niş bir pazar çıkmıştır.

Feodal dönemden devralınan milliyet, ırk ve din ayrımları da mal ve hizmetlerin tasnifi üzerine kurulu bu dünyada kolayca yok olmazlar ve dahası her an hortlamak üzere beklerler. İşgücünün değerini düşürebilmek için onun bir şekilde tasnif edilmesi, vasıflarının sürekli sorgulanması gerekir. Düşük fiyatın doğa tarafından belirlenmiş olmasından daha meşru ne olabilir ki! İşgücü mal olarak satılırken onun kabı olan beden de satılmaktadır. Dolayısıyla kapitalist egemenlik bu bedenin nasıl kullanılacağına ilişkin eşsiz bir hakla, sonsuz önerilerle ve silahlarla gerçekleşir. Kapitalizm bir yandan piyasa ekonomisi içinde müşterilerine 'demokrat' davranmak zorundayken işgü-

cünü de mal olarak tasnif etmek zorundadır. Dolayısıyla ırkçılık ve ayrımcılığın içeriği değişse de bu ayrıma gereksinim bitmez. Nitekim şu anda kadın bedeni, moda ve kozmetik endüstrisinin bir pazarı olarak ırkçılık şiddetinde bir saldırı altındadır. Siyah çift, ABD'de başkanlık koltuğunda otururken, yani siyahlara yönelik düşmanlık tarihsel bir eşiği aşmışken, siyah first lady, sağlık endüstrisinin hizmetinde obeziteyle savaşmaktadır. Ucuz hamburger terörünün yarattığı sağlık sorunları şimdi niteliksiz işgücüne dönüştü ve zayıflama pazarının iştahıyla kilolu insana artık yer yok bu dünyada! Zayıflama haplarının insanlara yaptıkları V'nin esir alınan bedenine yapılanlarla aynı özden doğar.

1968'in ardında, bedenin kapitalizm tarafından bu yeniden üretimine tepki vardır. Milos Forman'ın yönettiği 68 ruhunu aktaran filmin adının *Hair* (Saç) olması çok dikkat çekicidir. Çünkü saçların uzatılması, yıkıcı militarizme karşı yapıcı doğaya dönüştür. Düzenli kapitalist üretim ordusunun dışında kalmak arzusudur. Dolayısıyla saçın uzatılması kadar saçın kesilmesi de siyasidir. Hippiler sanayi ürünleri kıyafetleri giymezler, bedenin işgücü için sağlıklı tutulmasına tepki göstererek uyuşturucu kullanma özgürlüğünü savunurlar, ırk ayrımına ve kapitalizmle anlaşarak Tanrı adına bedeni kapitalist çalışmanın boyunduruğuna bağlayan ve işgücü dışında kalmışların içinde şeytan arayan kiliseye karşı çıkarlar, bedenleri ölüme gönderen savaşa karşıdırlar, kadın ve erkeklerin eşitliğine inanır, kadının kendi bedeni üzerindeki kararı olarak kürtajı desteklerler. Herhalde 'sutyen giymeme' mücadelesi tarihin en ilginç sayfaları arasında yer alacaktır ama öyle bir bağlamdır ki bu, yine bedenin mühürlenmesini vaaz eden ahlaka karşı cinsler arası eşitliği ve cinsel özgürlüğü savunmak anlamındadır.

Kapitalizm, özgürlükler elde edilinceye kadar ne kadar vahşi ise elde edildikten sonra o kadar ehildir. Tüm bu kalkışma politik olarak dönemlerinin hükümetlerini köşeye sıkıştırsa da moda,

sinema ve müzik endüstrisiyle bu mirasın üstüne kolaylıkla konuverme ve bağlamından koparma konusunda çok beceriklidir. Zamanımızda, bir üretim aracı olarak beden, kapitalizmin hem malı hem pazarıdır.

Alan Moore'un 1980'lerin başında Thatcherizm'e tepkisi tüm bu bu nedenle çok hızlıdır. Daha 10 yıl önce kazanılan bireysel özgürlükler, açıkça tehdit altındadır. Alan Moore, kapitalizmin doğasındaki sinsi tehditi görmektedir. Mücadele iklimi içinde yetiştiği beden ve kimlik politikaları ile militan anarşizmi birleştiren bir anlayışla V'yi yaratır. V, bedenine yönelik şiddetin toplumsal örgütlenişi konusunda bilinç sahibidir. Perdesini çektiğinde görünenin bir avuç faşistin para hırsı olduğunu bilir ama bilmediği onu bedensel özgürlüğüne ve kimliğine kavuşturacak olanın ne olduğudur.

V, kaybettiği bedeni yeni bir örüntü ile oluşturmak isteyen çiçek çocukların içgüdüsüyle hareket eder. Modası geçmiş bir şövalye kılığı içinde sahnede belirmesi, yalnızca şövalyeliğin içindeki erdem ve romantizme ihtiyacından kaynaklanmaz. Onu kendinden alan moderniteye de bir tepki olarak bu kostümü seçer. Silah değil kılıç ve bıçak kullanması da bu nedenledir.

Aslında Wachowskiler'in V'si, bir bakıma serendipity öyküsüdür. V intikam, şiddet, gösteri, alegori içeren bir şövalyelikle bir kimlik kazandığını düşünürken, –hatta tayin ettiği kaderinin kaçınılmaz sonucu olarak bunu beklerken– aşk yoluyla bireyselleşerek ve sosyal onaylanma ile gerçek anlamda anonimleşerek bunu kazanır. Wachowskiler, sahneden çekilen V'nin yerine kitleyi koyarak V'yi özgürleştirir. Böylece V'yi karton bir süper kahramandan ya da metaforun alanından çekerek politik mücadelenin kucağına atar. Semboller içeriklerini maddi dünyadaki gerçek ilişkilerden alırlar çünkü. V'nin kendisini ölmeyen bir fikir olarak kavramsallaştırması bile bedeninden yükselen ateşle mümkün olmuştur.

V, filmin düğüm noktasındaki sağlık skandalını kılık değiştirerek Müfettiş Finch'e anlatırken 'Peki' der Finch, 'Neden bugüne kadar bildiklerini anlatmadın. Neyi bekliyordun?' Yanıt çok manidardır: 'Seni. Sana ihtiyacım vardı'. V, bireysel intikamdan sosyal bir çevreye ilerlemektedir. Bu politikanın alanıdır. Bilginin etkili bir hale gelebilmesi için o bilgilere ihtiyaç duyacak insanlara ihtiyaç vardır ve bazan o zamanın gelmesini sabırla beklemek gerekir. V, kendisi uzaklaşırken, bilgiyi almış ve politikanın kucağına bırakmıştır. Bütün şifrelerini çözmüş olmasına ve yıkımını hazırlamış olmasına karşın modernitenin bir parçası olmak istemez. Romantik geleneği takip ederek kendine yaşam hakkı vermeyen sistemin sönerken son bir kez parlayan bir yıldızı olarak onunla birlikte gömülmek ister. Zira yurdu olan içinde yaşadığı beden yıllar önce çalınmıştır. Monte Cristo Kontu olarak savaşıp Hamlet olarak ölür. Çünkü, bu kimlik meselesinin bir başka kurbanı Gordon'un dediği gibi 'Yeryüzündeki tek gerçek mutluluk, kendi sahte kimliğimizin zindanından kaçabilmektir.'

V for Vendetta, özgür bir insanın doğuşuna ilişkin bir metaforlar bütünüdür. Film boyunca Monte Kristo Kontu'nun 'Kendine başka bir ağaç bul' final cümlesi tekrarlanır. V'nin veda cümlesi de bu olacaktır: 'Başka bir ağacım yok'. V, 20 yıllık acı ve nefretle örülmüş parlamento binasında simgelenen bütün bir sahtekarlık ve zulüm düzenini yerle bir etme hayalinden vazgeçip kararı Evey'e bırakırken; yani hedefine en çok yaklaştığı bu anda ve yüreğinde Evey'in aşkı yeşermişken, son kez kendisinden çalınmış olanı anımsar. Bu asla geri kazanamayacağı ve ne yaparsa yapsın gerçekten intikamını alamayacağı bir şeydir. Mücadele deneyimi içinde âdeta yeniden insan olmuştur, insan olmanın nasıl bir olanak olduğunu bir kez daha duyumsamıştır ama ona hiçbir zaman ulaşamayacaktır. Çalınmış hayatını hiçbir zaman geri kazanmayı beklememiş, aksine yeni kimliğine saplantılı biçimde bağlanmış; V harfiyle donanmış bir evrenin sınırlarına

kendini hapsetmiştir. Evey'e aşkıyla bu evren dağılmaya başlar. Maskenin ardındaki fikir, yerini hızla yaralı bir bedene bırakmaktadır.

V, kalabalıkları davet eder, Evey'i ikna edip kazanır ama büyük kalkışmanın lideri olmayı istemez. Hiçbir işini tesadüfe bırakmayan bu adam, yaşamı boyunca düşünü kurduğu eylemin kararını Evey'nin ve kalabalıkların iradesine teslim eder. Kahraman ile politikacıyı ayıran da budur. Kahraman masaya kaybetmek üzere oturan bir kumarbaza benzer. Meydan okuduğu rakipleri değil hiç'liktir. İnsanın kendini var edebilme yollarından biri de kendini yok etmektir çünkü. Protesto ve öz yıkımın –ve şiirin– gücü de buradan gelir.

✷✷✷

Bizim öykümüze gelince… Kendi yolunca sonsuz özgürlük için yürüyen eşim Esen'i yitirdim. Şimdi ondan kalan hastane odasında günlüğüne yazılmış satırları Valerie'nin mektubu gibi okuyorum:

'Bir sürpriz oldu. Arkadaşım Stefano, eşi Soula'yı bu gece yan yatağıma getirdi. Oksijene bağladılar. İyi görmedim Soula'yı. (…) Soula'nın başında sabaha dek eltisi bekliyordu. Gece geçmek bilmiyordu. Eltisiyle konuşa konuşa sabahladık. Sabah sigara için odadan çıkarken Soula'nın bembeyaz olduğunu, daha sık nefes aldığını gördüm. Bir sigara içtim, döndüm. Tekrar uzandım, saat 8'i geçiyordu. Bir ara eltisi seslendi. Ben hemen aradan perdeyi çektim. Soula oksijene rağmen zor nefes alıp veriyordu. Bir ara ikimiz de yüzüne bakarken gözleri bir bana, sonra eltisine çevrildi. Kendini sıktı, bir hırıltı yükseldi ve başı düştü. Eltisi de ben de gözyaşlarımızı tutamadık. SOULA GİTMİŞTİ. Hemen doktorlar ve hastabakıcılar hareketlendi. Ben dayanamadım. Ölümü bu kadar yakın görmemiştim.'

Ve Evey'in son sözlerini onun için mırıldanıyorum.

Kaynakça

Benjamin, Walter. *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, 4. basım, 2012, İstanbul.

Fraser, Ronald. *1968 - İsyancı Bir Öğrenci Kuşağı*, çev. Kudret Emiroğlu, Belge Yayınları, 1988.

Hobsbawm, Eric. *Kısa 20. Yüzyıl*, çev. Yavuz Alogan, Sarmal Yayınlar, 1996.

Marx, Karl-Engels, Friedrich. *Komünist Manifesto ve Hakkında Yazılar*, çev. Nail Satlıgan, Yordam Kitap, 5. basım, 2013, İstanbul.

Moore, Alan-Lloyd, David. *V for Vendetta*, çev. Koray Özbudak-Aykut Açıloğlu, Arkabahçe Yayınları, 2006, İstanbul.

Zweig, Stefan. *Yıldızın Parladığı Tarihsel Anlar*, çev. Deniz Banoğlu, Yordam Kitap, 2013, İstanbul.

Yeşim Dinçer

Kuzey'den Güney'e, *Kısa Kısa...*

Grev

Staçka/Yönetmen: Sergey Ayzenştayn/Senaryo: Grigori Aleksandrov, Sergey Ayzenştayn/İlya Kravçunovski, Valeryan Pletnyov/Görüntü: Eduard Tisse/Oyuncular: Maksim Straukh, Grigori Aleksandrov, Mihail Gomorov/1925, Sovyetler Birliği yapımı/82 dakika.

Ayzenştayn'ın ilk uzun metrajlı filmi. Öncü işçilerin fabrikadaki siyasi çalışmaları sürerken hırsızlıkla suçlanan bir işçinin intiharıyla grev başlar. İşçilerin arasına sokulan provokatörler ve grev kırıcılar yetmeyince devreye polis girer.

Karakolda devrilen bir mürekkep hokkasının işçi yerleşim bölgesine akması, çatışmanın başladığının habercisidir. Filmde kullanılan yaratıcı montaj teknikleri ve semboller bugün bile çarpıcılığını koruyor.

Roma, Açık Şehir

Roma, città aperta/Yönetmen: Roberto Rossellini/Senaryo: Sergio Amidei, Federico Fellini, Roberto Rossellini/Görüntü: Ubaldo Arata/Oyuncular: Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero/1945, İtalya yapımı/100 dakika.

Film, II. Dünya Savaşı sonlarına doğru Nazi işgali altındaki Roma'da geçer ve birkaç kahramanlı bir öyküyü anlatır. Gestapo, İtalyan direniş hareketine liderlik eden Giorgio Manfredi'nin peşine düşmüştür. Aralarında rahip Don Pietro'nun da olduğu birkaç

kişi, onun bir an önce Roma'dan ayrılabilmesi için yeni bir kimlik edinmesine yardımcı olurlar. Yazık ki işler planlandığı gibi gitmez. Manfredi yakalanır ve işkence görür; rahip ise din adamı kimliğine bakılmaksızın kurşuna dizilir. Federico Fellini'nin de ortak yazar olarak katkıda bulunduğu senaryo, işgal altındaki Roma'da geçen yaşanmış olaylara dayanıyor.

Yer Sarsılıyor

La Terra Trema/Yönetmen: Luchino Visconti/Senaryo: Antonio Pietrangeli, Luchino Visconti/Görüntü: G. R. Aldo/Oyuncular: Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli, Antonio Arcidiacono, Guiseppe Arcidiacano/1948, İtalya yapımı/160 dakika.

Visconti'nin yeni gerçekçi kamerasından bir emek filmi. Toptancı tüccarların sömürüsünden bireysel çabalarıyla kurtulmaya çalışan bir ailenin çırpınışı ve yoksul Sicilyalı balıkçıların ekmek kavgaları anlatılıyor.

Daha fazla kazanabilme ümidiyle evini ipotek ettiren ve krediyle bir tekne satın alan Ntoni'nin teknesi fırtınada parçalanır. Balıkçılık dışında başka geçim kaynağı olmayan ailenin durumu eskisinden de kötüye gider. Filmi Sicilya'da, yöreden emekçilerin katılımıyla çeken Visconti, çözümün birlikte mücadele etmekten geçtiğine işaret ediyor finalde.

Spartaküs

Spartacus/Yönetmen: Stanley Kubrick/Senaryo: Dalton Trumbo, Peter Ustinov, Calder Willingham/Görüntü: Russell Metty/Oyuncular: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Tony Curtis/1960, ABD yapımı/197 dakika.

Spartaküs, madenlerde köle işçi olarak çalıştırılırken, bir gladyatör simsarı tarafından gladyatör olarak yetiştirilmek üzere satın alınır. Gladyatör okulunda bir köle kadına aşık olan Spartaküs ve diğer

gladyatörler, okula özel bir gösteri izlemek üzere gelen Romalıların vahşi taleplerini yerine getirmeyi reddederler. Bu bardağı taşıran son damladır. İsyan edip, gladyatör okulunu yakıp yıkarlar ve özgürlüğe doğru yola koyulurlar. Yolları üzerindeki malikaneleri yakıp, köleleri özgürleştirirken kendilerine katılan kölelerden oluşan büyük bir ordu kurarlar. Niyetleri, Akdeniz'deki korsanlardan kiralayacakları gemilerle İtalya'yı terk etmektir. Roma İmparatorluğu için de kölelerin sahneyi bu şekilde terk etmesi en hayırlı ve hasarsız çözüm gibi gözüküyorsa da, esas tehlike ezilenlerin başkaldırmayı öğrenmesi ve bunun başarıya ulaşabileceği gerçeğidir.

Ben Küba'yım

Soy Cuba/Yönetmen: Mihail Kalatozov/Senaryo: Enrique Pineda Barnet, Yevgeni Yevtuşenko/Görüntü: Sergey Urusevski/Oyuncular: Sergio Corrieri, Salvador Wood, José Gallardo/1964, Küba, Sovyetler Birliği ortak yapımı/141 dakika.

Küba Devrimi'nin beşinci yılı için Sovyetler Birliği'yle ortak yapım olarak çekilen ve her iki ülkede de fazla ilgi görmeyen film, 90'lı yıllarda aralarında Martin Scorsese'nin de olduğu Batılı sinemacılar tarafından keşfedildi ve dünya festivallerinde gösterime girdi. Küba Devrimi'ne yol açan koşullar dört karakter etrafında, epik sinema diliyle anlatılıyor.

Marya, kendisinden hoşlanan adam onun yaşamını nasıl kazandığını öğrenince büyük utanç duyar. Yaşlı bir çiftçi olan Pedro, var gücüyle işlediği toprağın United Fruit şirketine satıldığını öğrenir. Üniversite öğrencisi Enrique, havalı havalı dolaşan Amerikan askerlerinden oluşan kalabalığı nefretle izler; bu arada Castro yanlısı bildiri dağıtan arkadaşlarının polis tarafından vurulmasına şahit olur. Savaş, Mariano ve Amelia çiftinin dört çocuğuyla birlikte yaşadığı evin kapısına kadar dayanmıştır. Evi bombalanan ve barış isteyen Mariano, kavgaya katılmak üzere gerillayı aramaya gider.

Cezayir Savaşı

La battaglia di Algeri/Yönetmen: Gillo Pontecorvo/Senaryo: Gillo Pontecorvo, Franco Solinas/Görüntü: Marcello Gatti/Oyuncular: Brahim Hadjadj, Jean Martin, Yacef Saadi/1966, İtalya, Cezayir ortak yapımı/121 dakika.

Bir adli suçlu olarak tutuklanan Ali, cezaevinde politik tutsaklarla tanışır ve çıkınca Ulusal Kurtuluş Cephesi (FLN) saflarına katılır. FLN, Cezayir'in bağımsızlığı için gerilla savaşı veren ve halkın birleşik gücüne yaslanan bir örgüttür; ne var ki Fransız sömürge yönetimi, yükselen mücadeleyi durdurmak için her türlü alçakça yönteme (işkence, sivil halka yönelik acımasız şiddet, köylerin bombalanması vb.) başvurmaya kararlıdır.

Film FLN'nin zaferinden sadece üç yıl sonra Cezayir hükümetinin ve halkının desteğiyle çekildi; FLN lideri Yacef Saadi filmde kendini canlandırdı. İtalya'da (Venedik) Altın Aslan alan film, Fransa'da büyük bir politik tartışmaya neden oldu ve beş yıl boyunca gösterimi yasaklandı.

Her Şey Yolunda

Tout va bien/Yönetmen: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin/Senaryo: Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin/Görüntü: Armand Marco/Oyuncular: Yves Montand, Jane Fonda, Vittorio Caprioli/1972, Fransa, İtalya ortak yapımı/95 dakika.

1968 Mayıs'ında Paris. Bir sosis fabrikasında çalışan işçiler fabrikayı işgal etmişlerdir. Sadece patrona değil, FKP yanlısı geleneksel sendikaya da tepkilidirler. Amerikalı bir kadın gazeteci, işçilerin izniyle işgalin tanığı ve parçası olur. Godard'ın Brechtyen yadırgatma tekniğini kullanarak çektiği film, yedinci sanatın alışılageldik kalıplarını zorluyor. Fakat bu zihin açıcı zahmete katlanmaya kesinlikle değer.

Sıkıyönetim

État de siège/Yönetmen: Costa-Gavras/Senaryo: Franco Solinas, Costa-Gavras/Görüntü: Pierre-William Glenn/Oyuncular: Yves Montand, Renato Salvatori, O.E. Hasse/1972, Fransa, İtalya, Almanya ortak yapımı/120 dakika.

Birleşik Devletler Uluslararası Gelişme Ajansı uzmanı Philip Michael Santore, görev icabı bir Güney Amerika (Uruguay) ülkesine geldiğinde şehir gerillaları (Tupamarolar) tarafından kaçırılır ve yargılanır. Ajansta uzman kimliği paravan olan Santore, aslında kontrgerilla eğitmeni ve işkence uzmanı bir CIA görevlisidir ve Uruguay gizli polisine destek amacıyla gönderilmiştir. Santore'nin gerillalar tarafından sorgu süreci paralelinde ilerleyen film, Uruguay'daki gaddar diktatörlükle devrimci Tupamaro gerillaları arasındaki mücadeleye ışık tutuyor.

Filmin öyküsü, 1970'te bir ABD elçilik görevlisinin Tupamarolar tarafından kaçırılıp, sorgulanmasının ardından öldürülmesine dayanmaktadır.

Julia

Julia/Yönetmen: Fred Zinnemann/Senaryo: Alvin Sargent/Görüntü: Douglas Slocombe/Oyuncular: Jane Fonda, Vanessa Redgrave, Jason Robards, Maximilian Schell/1977, ABD yapımı/117 dakika.

Oyun yazarı Lillian Hellman'ın anılarından uyarlanan film, Hitler'in iktidarını iyice sağlamlaştırdığı ve faşizmin yavaş yavaş Almanya'nın üzerine çöktüğü dönemde geçer. Julia, başarılı tıp kariyerini boşlayarak hayatını faşizme karşı mücadeleye adamıştır. Tehlike altındaki hayatların kurtarılmasına yardımcı olacak yüklü bir miktarda paranın ülkeye gizlice sokulması gerekmektedir. Julia, çocukluk arkadaşı Lillian'ı kuryelik yapmaya ikna eder.

Yönetmen Zinnemann daha sonra olayların ve kişilerin gerçekliğinden kuşku duyduğunu söylemiş ve Hellman'ı sahtekârlıkla suçlamıştı. Yine de başroldeki iki kadın oyuncusuyla göz dolduran, etkileyici bir film.

Hair

Hair/Yönetmen: Milos Forman/Senaryo: Gerome Ragni, James Rado/Görüntü: Miroslav Ondrícek/Oyuncular: John Savage, Treat Williams, Beverly D'Angelo/1979, ABD, Almanya ortak yapımı/121 dakika.

Vietnam savaşına, militarizme ve yerleşik düzene isyan eden çiçek çocuklarının önce güldüren, finalde ağlatan hikâyesi, aynı adı taşıyan başarılı rock-operadan sinemaya uyarlandı. Müzik Galt MacDermot'a, sözler James Rado ve Gerome Ragni'ye ait. Filmi izlerken ve şarkıları dinlerken endorfin (mutluluk hormonu) salgılamamak elde değil. Filmin, hep bir ağızdan söylenen o ünlü parçası Let the Sunshine In (Bırak Güneş İçeri Girsin) kuşaklar boyu hatırlanacak.

Gandhi

Gandhi/Yönetmen: Richard Attenborough/Senaryo: John Briley/Görüntü: Ronnie Taylor, Billy Williams/Oyuncular: Ben Kingsley, John Gielgud, Candice Bergen/1982, İngiltere, Hindistan ortak yapımı/191 dakika.

Mahatma Gandhi'nin ırkçılığa ve sömürgeciliğe karşı verdiği mücadeleyi anlatan film, onun cenaze töreni (1948) ile başlar ve bileti olduğu halde bir trenden inmeye zorlandığı 1890'lara geri döner. İngiltere'de eğitim görmüş genç avukat Gandhi'nin birinci mevkide seyahat etme hakkı bulunmamaktadır; bu sadece beyazlara ait bir ayrıcalıktır.

Gandhi'nin G. Afrika'daki hak mücadelesi 20 yıl sürmüş, daha sonra ülkesine dönerek Britanya'ya karşı Hindistan'ın bağımsızlığı için savaşmıştı. Film, Gandhi'nin benimsediği şiddet içermeyen, sivil itaatsizlik ve pasif direniş yöntemlerinin düşmanı nasıl dize getirdiğini anlatıyor. Tabii arkasına aldığı büyük kitle desteği unutulmamalı.

Meksika Alevler İçinde

Krasnye kolokola, *Film 1-Meksika v ogne*/Yönetmen: Sergey Bondarçuk/ Senaryo: Sergey Bondarçuk, Rikardo Garibay/Görüntü: Vadim Yusov/ Oyuncular: Franco Nero, Ursula Andress, Jorge Luke/1982, SSCB, İtalya, Meksika ortak yapımı/135 dakika.

John Reed, Meksika'daki devrimci mücadeleyi izlemek üzere Metropolitan gazetesi tarafından 1913 sonbaharında savaş muhabiri olarak bu ülkeye gönderilir. Panço Villa'nın gerilla ordusuyla birlikte bölgeyi baştan başa gezen John Reed, Meksika Devrimi'ne ve ABD'nin karşı-devrimci müdahalesine yakından tanıklık eder. Reed'in, Meksika izlenimlerini yazdığı *Insurgent Mexico* (*Ayaklanan Meksika*) adlı kitabı filme kaynaklık ediyor.

San Lorenzo Gecesi

La notte di San Lorenzo/Yönetmen: Paolo Taviani, Vittorio Taviani/ Senaryo: Paolo Taviani, Vittorio Taviani, Giuliani G. De Negri/Görüntü: Franco Di Giacomo/Oyuncular Omero Antonutti, Margarita Lozano, Claudio Bigagli/1982, İtalya yapımı/105 dakika.

Toscana halkının inancına göre 10 Ağustos'a denk gelen San Lorenzo (kayan yıldızlar) gecesinde tutulan tüm dilekler gerçek olmaktadır. Böyle bir gecede başlayan film geriye dönüşle, bir kasaba halkının savaş koşullarında hayatta kalma mücadelesini ve Nazi işgaline direnişini hikâye eder. Kasabadaki bazı binaları bombalamayı planlayan Almanlar, halkı kilisede toplanmaya çağırırken kimileri bu emre itaat etmez.

Ateş Altında

Under Fire/Yönetmen: Roger Spottiswoode/Senaryo: Clayton Frohman/ Görüntü: John Alcott/Oyuncular: Nick Nolte, Ed Harris, Gene Hackman, Joanna Cassidy, Jan Louis Trintignant/1983, ABD yapımı/128 dakika.

1979, Nikaragua. Somoza diktatörlüğünün son günleri. Sandinista gerillalarının mücadelesi tırmanırken başarılı foto-muhabiri Russel Price, gelişmeleri yakından izlemek üzere gazetesi tarafından Nikaragua'ya gönderilir.

Gerilla, Managua'ya kadar yaklaşmıştır. Tam bu esnada, Somoza tarafından gerilla lideri Rafael'in öldürüldüğü ilan edilir. Haberin gerçek olması halinde, Somoza ABD'den ilave silah desteği alabilecektir. Bu da aslında Somoza için bitmiş olan savaşın biraz daha uzaması, daha fazla kan dökülmesi anlamına gelmektedir. Muhabir Price için, sadece işini yapıp anı fotoğraflaması gerçeğe ulaşmasına yetecek midir, yoksa gerçek, senelerdir yürütülen bu mücadelenin sonuçlarının gelip dayandığı yer midir?

Gel ve Gör

İdi i smotri/Yönetmen: Elem Klimov/Senaryo: Ales Adamoviç, Elem Klimov/Görüntü: Aleksey Radyonov/Oyuncular: Aleksey Kravçenko, Olga Miranova, Lyubamiras Lautsiyaviçyus/1985, Sovyetler Birliği yapımı/136 dakika.

Karanlık II. Dünya Savaşı yıllarında, cepheye yakın bir Belarus köyü. Florya, kumda bulduğu eski bir tüfeği de yanına alarak ormandaki Partizanlara katılır ama yaşı, onlarla savaşa gidemeyecek kadar küçüktür. Geriye döner ve annesiyle kızkardeşini evde bulamaz.

Elem Klimov, Nazi barbarlığını, sivil katliamları, tecavüzleri bir çocuğun gözünden –masumiyetin penceresinden– aktarmayı tercih etmiş. Bu açı, perdeye yansıyan zulmün etkisini de katlıyor.

Resmî Tarih

La historia oficial/Yönetmen: Luis Puenzo/Senaryo: Aída Bortnik, Luis Puenzo/Görüntü: Félix Monti/Oyuncular: Norma Aleandro, Héctor Alterio, Chunchuna Villafañe/1985, Arjantin yapımı/112 dakika.

Film, sayısı tam olarak bilinmeyen (10 bin civarında olduğu tahmin ediliyor) sol görüşlü Arjantinli muhalifin "faili meçhul" cinayetler sonucu katledildiği "Kirli Savaş" (1976-1983) sonrasında geçer. Alicia, kocası Roberto ve 5 yaşındaki evlatlık kızları Gaby ile yaşayan, mesleğine inançla bağlı, hali vakti yerinde bir tarih öğretmenidir. Alicia'nın sırça köşkü, Gaby'nin biyolojik ebeveynini araştırmaya başladığında tuzla buz olur. Yoksa Gaby, gözaltında "kaybedilen" hamile kadınlardan birinin çocuğu mudur? Daha da önemlisi, öğrencilerine yıllardır "gerçek" diye anlattığı tarih kitapları, katiller tarafından yazılmış yalanlardan mı ibarettir?

Salvador

Salvador/Yönetmen: Oliver Stone/Senaryo: Oliver Stone, Rick Boyle/Görüntü: Robert Richardson/Oyuncular: James Woods, James Belushi, Michael Murphy/1986, İngiltere, ABD ortak yapımı/122 dakika.

Film, El Salvador'daki iç savaş (1979-1992) sırasında, solcu gerillalarla faşist paramiliter güçler arasında sıkışıp kalan bir Amerikalı gazetecinin başından geçenleri anlatıyor. Ölüm mangaları tarafından katledilen başpapaz Oscar Romero ile tecavüz edildikten sonra öldürülen Amerikalı dört rahibenin fondaki öyküleri tamamen gerçek. ABD'li yönetmen Oliver Stone sanatçı namusunu elden bırakmadan, El Salvador'u kana bulayan faşist güçlere ABD yönetimi tarafından verilen desteğin altını çizmiş.

Rosa Luxemburg

Rosa Luxemburg/Yönetmen: Margarethe von Trotta/Senaryo: Margarethe von Trotta/Görüntü: Franz Rath/Oyuncular: Barbara Sukowa, Daniel Olbrychski, Otto Sander/1986, Çekoslovakya, Almanya ortak yapımı/123 dakika.

Avrupalı bir kadın yönetmenin, Avrupa sosyalist hareketini derinden etkilemiş bir kadın lidere özgün bakışı. Rosa Luxemburg'un

1871'de Polonya'da başlayan yaşamı, Berlin'de karşı-devrimciler tarafından planlanmış vahşi bir saldırıyla 1919'da son bulmuştu. Teorik ve politik yazılarının yanı sıra geride bıraktığı 2000'e yakın kişisel mektup, Margerethe von Trotta'nın noksansıza yakın bir portre çizmesine yardımcı oluyor. Bu portrede hassas fakat korkusuz bir yürek, adanmış bir yaşam, bağımsız bir kişilik resmedilmiş.

Güney

Sur/Yönetmen: Fernando Solanas/Senaryo: Fernando Solanas/Görüntü:Felix Monti/Oyuncular: Susú Pecoraro, Miguel Ángel Solá, Philippe Léotard, Lito Cruz/1988, Arjantin yapımı/127 dakika.

Solanas'ın Yılmaz Güney'e adadığı film. Askerî darbeden sonra tutuklanan Floreal serbest bırakıldığı gece Buenos Aires sokaklarında pek çok tanıdık yüzle karşılaşır –ki aralarında çoktan yitirmiş oldukları da vardır. Astor Piazzolla'nın müzikleri eşliğinde, düşle gerçeğin içiçe geçtiği benzersiz, kolay kolay bir türe sokulamayacak, tasnif dışı bir film.

Kuru Beyaz Bir Mevsim

A Dry White Season/Yönetmen: Euzhan Palcy/Senaryo: Colin Welland, Euzhan Palcy/Görüntü: Pierre-William Glenn, Kelvin Pike/Oyuncular: Donald Sutherland, Janet Suzman, Zakes Mokae, Susan Sarandon, Marlon Brando/1989, ABD yapımı/97 dakika.

Güney Afrika'da lise öğrencilerinin başlattığı ve tarihe Soweto ayaklanması (16 Haziran 1976) olarak geçen protestolar sırasında siyah bir gencin vahşice öldürülmesi, kendini her zaman iyi bir yurttaş olarak gören beyaz bir öğretmenin adalete ve topluma olan güvenini derinden sarsar. Andre Brink'in aynı adlı romanından uyarlandı. Martinikli yönetmen Euzhan Palcy'nin büyük bir Hollywood stüdyosu (MGM) tarafından yönetmen koltuğuna geçirilen ilk siyah kadın yönetmen olması; filmde sembolik bir ücretle oy-

namayı kabul eden ve bir avukatı canlandıran Marlon Brando'nun performansı kayda değer.

Damızlık Kızın Öyküsü

The Handmaid's Tale/Yönetmen: Volker Schlöndorff/Senaryo: Harold Pinter/Görüntü: Igor Luther/Oyuncular: Natasha Richardson, Faye Dunaway, Aidan Quinn, Robert Duvall/1990, ABD, Almanya ortak yapımı/109 dakika.

Faşist-teokratik devlet üzerine bir distopya. Senaryo, ünlü oyun yazarı Herold Pinter tarafından Margaret Atwood'un aynı adlı romanından uyarlanarak yazıldı. Kadınların tamamen köleleştirildiği, uygun yaşta olanların damızlık muamelesi gördüğü, dinsel ve askerî kodlarla yönetilen, kastlara bölünmüş yakın gelecekteki bir toplum anlatılıyor. Böyle bir şey henüz olmadı ama alametleri de yok değil. "Damızlık kızlar"la dayanışma içindeki bir yeraltı direniş örgütünün varlığı –baskı ne denli ağır olursa olsun– umutların asla sönmeyeceğine işaret ediyor.

Indochine

Indochine/Yönetmen: Régis Wargnier/Senaryo: Erik Orsenna Louis Gardel, Catherine Cohen, Régis Wargnier/Görüntü: François Catonné/Oyuncular: Catherine Deneuve, Vincent Perez, Linh Dan Pham/1992, Fransa yapımı/159 dakika.

Vietnam'daki Fransız sömürge egemenliğinde geçen epik bir aşk hikâyesi. Genç deniz subayı Jean-Baptiste ile bir kauçuk plantasyonunu yöneten Elaine'in Vietnamlı evlatlığı Camille birbirlerine aşık olur. Camille'in bir cinayete karışmasının ardından kaçmaya başlayan ikili, onları Çin'e götürecek olan bir gezici tiyatro grubuna katılarak Vietnam halk hareketinin içine çekilir. Vietnamlı komünistler tarafından örgütlenen eş zamanlı ayaklanmaların arkasında, popüler halk kültürünün bir parçası olan bu gezici gruplar vardır.

Babam İçin

In the Name of the Father/Yönetmen: Jim Sheridan/Senaryo: Terry George, Jim Sheridan/Görüntü: Peter Biziou/Oyuncular: Daniel Day-Lewis, Pete Postlethwaite, Emma Thompson/1993, İrlanda, İngiltere, ABD ortak yapımı/133 dakika.

Aralarında Gerry Conlon ve babasının da bulunduğu bir grup İrlandalı, sivilleri hedef alan bir bombalama eyleminin faili olarak yargılanır ve İngiliz polisinin tehdit ve kumpasları sonucu mahkûm olurlar. Gerçek bir olaya dayanan film, lümpen Gerry'nin cezaevinde IRA üyesi asıl faille karşılaşmasını, politik uyanışını ve sonrasında bir avukatın yardımıyla İngiliz adaletine karşı verdiği hukuk mücadelesini anlatıyor. Filmin başında yer alan sokak çatışmaları, polisin sorgulama yöntemleri gibi kimi sahneler Türkiyeli izleyiciye fazlasıyla tanıdık gelecek.

Germinal

Germinal/Yönetmen: Claude Berri/Senaryo: Claude Berri, Arlette Langmann/Görüntü: Yves Angelo/Oyuncular: Renaud, Gérard Depardieu, Miou-Miou/1993, Fransa, Belçika, İtalya ortak yapımı/160 dakika.

1860'larda Fransa'nın kuzeyinde maden işçileri, sadece karın tokluğuna ve hayatlarını tehlikeye atarak kömür ocaklarına inmektedirler. Sosyalist fikirleri benimsemiş genç işçi Etienne'in önderliğinde, başka hiçbir çıkış yolu göremedikleri için ayaklanırlar. Ciddi bir bütçeyle çekilen bu büyük prodüksiyon Emile Zola'nın aynı adlı destansı romanından sinemaya uyarlandı. "Zincirlerinden başka kaybedecek hiçbir şeyi olmayanlar"ı anlatan en iyi yapıtlardan biri.

Haydutlar Kraliçesi

Bandit Queen (ing.)/Yönetmen: Shekhar Kapur/Senaryo: Ranjit Kapoor, Mala Sen/Görüntü: Ashok Mehta/Oyuncular: Seema Biswas, Nirmal Pandey, Aditya Srivastava/1994, Hindistan, İngiltere ortak yapımı/119 dakika.

11 yaşında ailesi tarafından kocaya satılan, 14 yaşında evden kaçıp Hindistan kırsalındaki eşkıyaya sığınan, polisler ve bir köyün erkekleri de dahil olmak üzere defalarca toplu tecavüze ve şiddete maruz kalan, sonunda kendi çetesini kurarak efsaneleşen kadın eşkiya Phoolan Devi'nin gerçeklere dayanan hikâyesi.

Phoolan tecavüze uğradığı köyden intikamını 22 erkeği öldürerek alır; çetesi, zenginlerden çalıp yoksullara dağıttığı için polisin acımasız operasyonlarıyla dağıtılır. Teslim oluşu neredeyse bir tören gibidir; binlerce yoksul köylü kilometreleri aşarak onu görmeye gelmiştir. "Yaşasın Phoolan Devi" şarkısıyla cezaevine uğurlanır.

Seremoni

La cérémonie/Yönetmen: Claude Chabrol/Senaryo: Claude Chabrol, Caroline Eliacheff/Görüntü: Bernard Zitzermann/Oyuncular: Isabelle Huppert, Sandrine Bonnaire, Jacqueline Bisset/1995, Fransa, Almanya ortak yapımı/112 dakika.

Şiddet dolu finaliyle hatırlanan film, Ruth Rendell'ın *Taştan Hüküm* adlı romanından uyarlanmış ve gösterime girdiğinde "son Marksist film" olarak lanse edilmişti. Marksizmle olan ilişkisini "sınıf kini" üzerinden kuruyor denilebilir.

Varlıklı ve kültürlü bir aile, tuhaf denebilecek ölçüde içine kapanık ama çalışkan Sophie'yi yatılı hizmetçi olarak işe alır. Görünüşe göre her şey yolundadır. Ne var ki Sophie'nin yıllardır içinde biriktirdiği utanç ve öfke, kasabadaki tek arkadaşı, yine alt sınıftan delimsirek Jeanne'ın kışkırtmasıyla büyük bir patlamaya dönüşecek ve ailenin mahvına yol açacaktır.

Protesto

La Haine/Yönetmen: Mathieu Kassovitz/Senaryo: Mathieu Kassovitz/Görüntü: Pierre Aïm/Oyuncular: Vincent Cassel, Hubert Koundé, Saïd Taghmaoui/1995, Fransa yapımı/112 dakika.

Paris banliyösünde gençlerin çıkardığı bir ayaklanmayı takip eden gerilimli günün hikâyesi. Öfkeli Vinz, polisin komaya soktuğu mahalle arkadaşı hastanede ölürse bir polis vurmaya ant içmiştir; derken eline bir silah geçer.

Film, kentin karmaşık bir etnisiteye sahip öteki yüzünü resmeden siyah-beyaz görüntüleri ve yaratıcı estetiğiyle öne çıkıyor. Fakat daha da önemlisi, ileri kapitalist toplumun hepten gözden çıkardığı, işi gücü ve gelecek umudu olmayan genç erkeklere içeriden, ırkçı klişelere yaslanmadan bakabiliyor olması.

Libertarias

Libertarias/Yönetmen: Vicente Aranda/Senaryo: Vicente Aranda, Antonio Rabinad/Görüntü: José Luis Alcaine, Juan Amorós/Oyuncular: Ana Belén, Victoria Abril, Ariadna Gil/1996, İspanya, İtalya, Belçika ortak yapımı/125 dakika.

İspanya İç Savaşı'na anarşist cephede katılan; "Devrimin neden nüfusun sadece yarısının elinde olduğunu anlamıyoruz; bizler anarşistiz fakat aynı zamanda kadınız ve kendi devrimimizi yapmak istiyoruz" diyenlerin hikâyesi.

Rahibe Maria, kilisesi milisler tarafından basılınca kılık değiştirir ve bir geneleve sığınır. Çok geçmeden anarşist kadınlardan oluşan bir bölük genelevi de basacak ve Maria'nın rahibe olduğu açığa çıkacaktır. Pilar'ın liderliğindeki bölük, evde çalışan kadınları kendilerine katılmaları konusunda ikna eder. Memleketine gitmek isteyen ve Pilar'a güvenen Maria da cepheye doğru yola çıkan kadınlara katılır.

Ekmek ve Güller

Bread and Roses/Yönetmen: Ken Loach/Senaryo: Paul Laverty/Görüntü: Barry Ackroyd/Oyuncular: Pilar Padilla, Adrien Brody, Elpidia Carrillo/2000, İngiltere, Almanya, İspanya, Fransa, İtalya, İsviçre ortak yapımı/110 dakika.

Filmin hikâyesi gerçek bir olaya, 80'lerin ortalarında binlerce çalışanı kapsayarak genişleyen ve zaferle neticelenen Los Angeles temizlik ve bina işçileri grevine yaslanır. Meksika sınırından kaçak yollarla ABD'ye geçen Maya, ablası Rosa'nın evine yerleşmiştir. Rosa ona, göçmen işçi çalıştıran bir şirkette temizlik işi bulur. Zor koşullar altında, hiçbir güvencesi olmadan çalışan Maya'nın hayatı, "temizlik işçileri için adalet" kampanyasını örgütlemeye çalışan sendikacı Sam Shapiro ile tanıştıktan sonra tamamen değişecektir.

Lumumba

Lumumba/Yönetmen: Raoul Peck/Senaryo: Pascal Bonitzer, Dan Edelstein, Raoul Peck/Görüntü: Bernard Lutic/Oyuncular: Eriq Ebouaney, Alex Descas, Théophile Sowié/2000, Fransa, Belçika, Almanya, Haiti ortak yapımı/115 dakika

Belçika sömürgesi Kongo'nun bağımsızlığı için mücadele eden Patrice Lumumba, işbirlikçi Mobutu ve adamları tarafından 17 Ocak 1961'de kurşuna dizilerek katledilmişti. Ölümü halktan iki ay gizlendi ve duyulduğunda büyük infial yarattı; neredeyse bütün dünya, operasyonun arkasında ABD ve Belçika'nın bulunduğunu biliyordu.

Haitili yönetmenin filmi, Lumumba'nın son aylarına odaklanıyor. Herhalde en çok şu sahnesiyle akıllarda kalacak: Mobutu'ya destek verenler Lumumba'nın infazına karar vermek üzere bir araya gelmişlerdir. Bu konuda fikri sorulan ABD elçilik yetkilisi şöyle yanıtlar: "Biz ülkelerin iç işlerine karışmayız."

Daire

Dayereh/Yönetmen: Cafer Panahi/Senaryo: Kambuzia Partovi, Jafar Panahi/Görüntü: Bahram Badakshani/Oyuncular: Maryiam Palvin Almani, Nargess Mamizadeh, Mojgan Faramarzi/2000, İran, İtalya, İsviçre ortak yapımı/90 dakika.

Tahran'daki bir grup kadının kesişen hayatlarını konu edinen bu karanlık film, doğum yapmakta olan bir kadının görüntüsüyle başlar, anneye yakın bir kadının bebeğin kız doğmasından duyduğu üzüntüyle devam eder. Anlatı buradan başka kadınların hikâyelerine, önce hapisten kaçan üç kadın karaktere, oradan maddi imkânsızlıktan dolayı çocuğunu bırakıp kaçan bir anneye ve bir fahişeye bağlanır; kadınların tutulduğu bir hücrede sona erer.

Panahi, kadınların kıstırıldığı patriyarkal çemberi döngüsel bir anlatıma başvurarak sinemalaştırmış. İsyan duygusu seyirciyi de içine alan bu çemberin içinde birikiyor.

Tarafsız Bölge

No Man's Land (ing.)/Yönetmen: Danis Tanovic/Senaryo: Danis Tanovic/Görüntü: Walther van den Ende/Oyuncular: Branko Djuric, Rene Bitorajac, Filip Sovagovic/2001, Fransa, Bosna Hersek, Slovenya, İtalya, İngiltere, Belçika ortak yapımı/98 dakika.

Eski Yugoslavya sınırları içinde yaşanan savaşa trajikomik bir bakış. Bir Sırp ve bir Boşnak asker, "tarafsız bölge" ilan edilen alanda sıkışıp kalırlar. Birbirlerini öldürmek için fırsat kolladıkları sırada, ölü gibi yatan bir başka askerin aslında yaralı olduğunu fark ederler. Bosnalı Sırplar, bu askeri tuzak gibi kullanarak altına kara mayını yerleştirmiştir ve kıpırdaması halinde üçü de havaya uçacaktır. Birileri durumu fark edip BM'yi yardıma çağırır; ne var ki bu kurum da etkisiz ve yetkisizdir. Savaşın anlamsızlığı, kaderine terk edilen bir ülkenin çaresizliği ve uluslararası gaflet bundan daha iyi anlatılamazdı.

Nisan Devrimi

Capitães de Abril/Yönetmen: Maria de Medeiros/Senaryo: Ève Deboise, Maria de Medeiros/Görüntü: Walther van den Ende/Oyuncular: Stefano Accorsi, Maria de Medeiros, Joaquim de Almeida/2000, Fransa, İtalya, Portekiz, İspanya ortak yapımı/123 dakika.

Neredeyse yarım yüzyıl boyunca iş başında kalan faşist Salazar yönetimi, 25 Nisan 1974'teki bir askerî darbeyle yıkılmış ve ülkede demokrasi güçlerinin yolu açılmıştı. Alt rütbedeki sol görüşlü subaylar tarafından gerçekleştirildiği için "Yüzbaşılar Hareketi"; silahların ve tank namlularının ucuna takılan karanfillerden ötürü, "Karanfil Devrimi" olarak da anılıyor.

Maria de Medeiros bu kansız darbeyi, hamasetten uzak, etkileyici ve yalın bir dille anlatıyor. Baskı ve işkenceden bunalan halkın desteğini özellikle vurgulamış.

Eğitmenler

Die fetten Jahre sind vorbei/Yönetmen: Hans Weingartner/Senaryo: Katharina Held, Hans Weingartner/Görüntü: Daniela Knapp, Matthias Schellenberg/Oyuncular: Daniel Brühl, Julia Jentsch, Stipe Erceg, Burghart Klaussner/2004, Almanya, Avusturya ortak yapımı/127 dakika.

Berlinli üç genç aktivist, dünyadaki büyük gelir eşitsizliğini ilginç bir yöntemle protesto etmektedir. Geceleyin gizlice girdikleri villalarda, zengin ev sahiplerini şoke etmek için eşyaların yerini değiştirmekte, ellerine geçen objelerle ürkütücü mizansenler yaratmakta ve ayrılırken, "eğitmenler" imzasıyla bir de mesaj bırakmaktadırlar: "Bolluk günleriniz sona erdi."

Bir başyapıt değil belki, ama 2000'li yılların anti-kapitalist ruhunu iyi anlatan, verdiği umutlu mesajla öne çıkan bir film. Özetle şunu söylüyor: "Sayınız az da olsa yapabileceğiniz bir şeyler mutlaka vardır, beklemeyin!"

Vaat Edilen Cennet

Paradise Now (ing.)/Yönetmen: Hany Abu-Assad/Senaryo: Hany Abu-Assad, Bero Beyer/Görüntü: Antoine Héberlé/Oyuncular: Kais Nashif, Ali Suliman, Lubna Azabal/2005, Filistin, Fransa, Almanya, Hollanda, İsrail ortak yapımı/90 dakika.

Çocukluktan beri arkadaş olan iki Filistinli genç (Said ve Halid) Tel Aviv'de gerçekleştirilecek bir saldırıda intihar bombacısı olmak için gönüllü olurlar. Said, İsrail işbirlikçisi olmakla suçlanan babasının çaldığı kara lekeyi silmek ister; o yüzden gönüllü olmuştur. Kaldı ki genç-yaşlı herkesin umutsuz olduğu Nablus'ta yaşamayı seçmiş olmak da bir şey ifade etmemektedir. Said ve Halid vücutlarına bağlı bombalarla sınıra götürülürler ama operasyon planlandığı gibi gitmez ve birbirlerinin izini kaybederler.

Filmin tamamı, özellikle de gençlerin neredeyse törensel bir ihtimamla ölüme hazırlandıkları sekans, izleyenlerin belleğinde zehir gibi acı bir tat bırakıyor.

Che

Che/Yönetmen: Steven Soderbergh/Senaryo: Peter Buchman/Görüntü: Steven Soderbergh/Oyuncular: Benicio Del Toro, Oscar Isaac, Julia Ormond, Franka Potente, Demian Bichir/2008, ABD, Fransa, İspanya ortak yapımı/2 bölüm, toplam 257 dakika

İki bölümden oluşan biyografik filmin birinci bölümü "Arjantinli" Küba Devrimi'ne odaklanıyor. Che Guevera, Fidel Castro ve yoldaşları, Küba halkının da katılımıyla Batista rejimini devirip zafere ulaşırlar.

"Gerilla" başlığını taşıyan ikinci bölümde, Che'nin Bolivya'daki son bir yılı anlatılmış. Guevara, devrimi kıtaya yaymak üzere direnişçilere katılıyor ve onlarla omuz omuza, ABD destekli diktatörlüğe karşı mücadele veriyor. Film, bir hayatın son bulması ve bir efsanenin doğuşuyla noktalanıyor.

Işığa Özlem

Nostalgia De La Luz/Yazan ve Yöneten: Patricio Guzman/Görüntü: Katell Djian/2010 Fransa, Almanya, Şili ortak yapımı (belgesel)/90 dakika.

Mars'a benzeyen yüzeyi ile kupkuru bir çöl olan Atacama'da bir uzay gözlemevi. Astronomlar yıldızların parmak izlerinden evrenin ve büyük patlamanın (big bang) tarihini okumaya çalışırken bir grup kadın Pinochet tarafından katledilen yakınlarının kalıntılarını bulmak için tam 28 yıldır çölün yüzeyini ve altını bir arkeolog sabrıyla eşeleyip kazmaktadır. Bulabildikleri sadece kemik kalıntılarından ibarettir; o da şansları varsa. Çünkü çöle gömülenlerin yanı sıra binlercesi de denize atılmıştır.

Şilili belgesel yönetmeni Patricio Guzman, zahmetli çabaları dışında bu iki grubu (astronomları ve kayıp yakınlarını) birleştiren çok daha önemli bir şey olduğunu hatırlatıyor: Belki de gizemini hiç çözemeyecekleri bir geçmişi araştırıyor olmaları. Çünkü "ancak bellek sahibi olanlar kırılgan bir şimdiki zamanda yaşayabilirler."

Yazarlar

Besime Şen

2001 yılından bu yana Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nde öğretim üyesidir. İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi, Maliye Bölümü'nden mezun olan yazar, şu anda çalıştığı üniversitede ekonomi, toplumsal sınıflar ve cinsiyet üzerine dersler vermektedir. Soylulaştırma, konut ve gecekondu, kentsel hareketler, kentsel dönüşüm, zorunlu göç alanlarında çalışmaları bulunuyor. İstanbul'da Sosyo-Mekânsal Değişim ve Kentsel Dönüşüm, Kağıthane'nin Toplumsal Tarihi, Buldan Sözlü Tarih Araştırması gibi çeşitli araştırma projelerinde yer aldı. Halen İngiltere'de University of Kent'te başladığı "Londra'da Türkiyeli Göçmenler" üzerine bir araştırmayı sürdürmektedir. *Praksis* dergisi yazı kurulu üyesidir.

Bülent Görücü

1971 yılında Almanya'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi'nde okurken Sinema Kulübü'ne katıldı ve uzun yıllar yöneticiliğini yaptı. Sinema Kulübü bünyesinde, *Görüntü* isimli sinema dergisini çıkaran kadrodaydı. Okul sonrasında dergi faaliyetleri *Yeni İnsan Yeni Sinema* ile devam etti. Daha sonra *Yeni Film* isimli derginin sahibi olarak dergi çalışmalarının sürdürdü. Bir dönem *Özgür Gündem* gazetesinde haftalık sinema yazıları yayımlandı. Film eleştirileri yanında Türkiye sinema tarihi üzerine yazıları bulunmaktadır.

Çağrı Kınıkoğlu

İTÜ Mimarlık Fakültesi Şehir Planlama Bölümü mezunu. Marmara Üniversitesi GSF Sinema-TV'de yüksek lisans yaptı, bitirmedi. 1996 yılında yayın hayatına başlayan *Yeni İnsan Yeni Sinema* dergisinde yazarlık ve yayın kurulu üyeliği görevini üstlendi. Çeşitli uzun metrajlı filmlerde yönetmen yardımcılığı yaptı. *Nâzım'ın Küba Seyahati* adlı belgeseliyle (Gloria Rolando ile birlikte) 20. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde jüri özel ödülü aldı. Halen, 2009 yılında Nâzım Hikmet Kültür Merkezi bünye-

sinde kurulan Nâzım Hikmet Akademisi Sinema Bölümü'nde eğitimcilik yapıyor. Film çalışmalarına ve araştırmalarına NHKM-NHA bünyesinde devam ediyor ve *soL* gazetesi sinema editörü olarak görev yapıyor.

Hacı Orman

1972 Elbistan doğumlu. Üniversite öğrenimini yarım bırakarak gazetelerde, radyolarda çalıştı. 10 yıl boyunca BEKSAV (Bilim Eğitim Estetik Kültür Sanat Araştırmaları Vakfı) yönetim kurulu başkanlığı ile *Sanat ve Hayat* dergisi genel yayın yönetmenliğini birlikte yürüttü. Ayşe Emel Mesci'nin yönettiği *Çok Uzaklardan Geliyoruz* ve Harold Pinter'den uyarladığı *Dağ Dili* oyunlarının prodüksiyonunda yer aldı. Çeşitli belgesel filmlerin üretiminde sanat yönetmeni ve yardımcı yönetmen olarak bulundu. Ragıp Zarakolu'yla birlikte, Sanat ve Hayat'ın ekleri olarak, *Ararat ile Sırat Arasında Türkler ve Ermeniler, Yaylamıza Kiraz Vakti, Tehcir Türküleri, Dünyanın Bütün Aydınları Konuşuyor, Tanıklıklar-90. Yılında Ermeni Soykırımı, Aydın Savunmaları* gibi kitaplar hazırladı. Siyasi nedenlerle iki kez hapse girip çıktı. 2011'den itibaren kurumlardaki bütün idari görevlerinden ayrılarak tamamen sinemayla ilgilenmeye karar verdi ve Hüseyin Kuzu'dan senaryo, Zeynep Özbatur Atakan'dan yapımcılık dersleri aldı. 2013'te *Homo Politicus* adlı kısa film projesine Ermenistan'da gerçekleşen Altın Kaysı Film Festivali'nde mansiyon ödülü verildi.

Avrupa Birliği'ne bağlı Sivil Toplum Geliştirme Merkezi (STGM) bünyesinde kültür politikaları, insan hakları politikaları, strateji ve planlama konularında eğitim uzmanı olarak bulunuyor.

Gökhan Dinçer

1963 yılında Ankara'da doğdu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği Bölümü'nden 1986'da mezun oldu. Yayıncılık yapan; İngilizce ve Rusça dillerinden yaptığı çevirileri yayınlanmış olan yazar halen İstanbul'da yaşıyor.

Kutay Ucun

2012 yılında MSGSÜ Şehir ve Bölge Planlama Bölümünden mezun oldu. "Kent Planlama ve Sinema Bağlamında Ütopik ve Distopik Filmler Üzerinden Kent Okumaları" adlı bitirme tezi ile sinema ve kent olgusunu

çalıştı. Marmara Üniversitesi'nde Sinema Yüksek Lisansı öğrencisi olan yazar, profesyonel anlamda Özel Açı Koleji'nde sinema eğitmenliği yapmaktadır. Ayrıca, 2011'den bu yana Fil'm Hafızası sosyal sinema platformunda gönüllü olarak Proje Ekip Lideri olarak çalışmaktadır.

Meral Gündoğdu Salioglou

1970 İstanbul doğumlu. İÜ İletişim Fakültesi'ni bitirdi. *Evrensel Kültür* dergisinin kuruluşunda yer aldı. Çeşitli basın yayın kuruluşlarında editör olarak çalıştı. Halen halkla ilişkiler sektöründe çalışmaktadır.

Necla Algan

1958'de İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı, Mimar Sinan Üniversitesi'nde Sinema-TV okudu. *Antrakt, 25. Kare, Evrensel Kültür, Altyazı, Pazartesi, Kadınlar Dünyası, Toplum Bilim* dergilerinde yazıları ve film eleştirileri yayımlandı. *Sadeliğin Derinliğinde Bir Usta: Lütfi Akad* (2005), *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası* (2008), *Taşrada Var Bir Zaman* (2010), *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* (2011), *Devrim Yahut Vasat* (2012), *Metin Erksan Sineması Üzerine* (2012) adlı kitapların yazarları arasında yer aldı. Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) üyesidir. *Fikret Bey* (Selma Köksal, 2007) filminin senaryosunu yazdı. *Sirkeci Halkalı Elveda... Merhaba...* (2011) isimli belgesel filmin yönetmenliğini üstlendi.

Neslihan Cangöz

1986 yılında Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nden mezun oldu. 1994 yılında Southern New Hampshire Üniversitesi İşletme bölümünden, 2012 yılında ise Bilgi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat bölümünden yüksek lisans derecesi aldı. Bazıları kitap tanıtımı olmak üzere çeşitli yazıları *Amargi, Birikim, Mesele* gibi dergilerde yayınlandı. *Adana'ya Kar Yağmış* (2007) adlı kitaba katkıda bulundu. Halen Ayizi Yayınları'nda yayın kurulu üyeliği ve editörlük görevini sürdürmektedir.

Seray Genç

Boğaziçi Üniversitesi Ekonomi Bölümü'nden mezun oldu. Doktorasını Marmara Üniversitesi Radyo TV ve Sinema'da tamamladı. *Yeni Film* der-

gisi yazarı. Katkıda bulunduğu bazı kitaplar: *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, *Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?*, *Devrim Yahut Vasat: Üretim*, *Deneyim ve Teknoloji*, *Darbeli Düşler: 80'li Yıllar Türkiye Sineması*.

Yeşim Dinçer

Orta Doğu Teknik Üniversitesi İktisat Bölümü'nden 1986'da mezun oldu. *Ecinniler'in Gölgesinde* (Yordam Kitap, 2009) başlıklı Dostoyevski incelemesi Memet Fuat eleştiri/inceleme ödülünü kazandı. *Marksist Klasikleri Okuma Kılavuzu* (Yordam Kitap, 2013) adlı kitabın da yazarları arasında bulunuyor.

Yıldız Silier

Halen Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümü'nde öğretim üyesi olan yazar, sosyal ve politik felsefe alanında çalışmaktadır. Felsefeye Giriş, Özgürlük, Küresel Adaletsizlik, Sosyalist Feminizm, Politik Felsefe ve Sinemada Felsefe derslerini vermektedir. Silier'in yayınlanmış kitapları şunlardır: *Freedom: Political, Metaphysical, Negative and Positive* (Ashgate, 2005), *Özgürlük Yanılsaması: Rousseau ve Marx* (Yordam Kitap, 2006), *Oburluk Çağı* (Yordam Kitap, 2010).

Zahit Atam

1968'de doğdu, İstanbul ve Boğaziçi Üniversitesi'nin altı farklı bölümünde okudu. 1985 yılından beri aralıksız ve düzenli olarak sinema ve diğer sanatlarla ilgilenmekte, 1993 yılından beri sinema üzerine yazmaktadır. Boğaziçi ve İstanbul Üniversitelerinin sinema kulüplerinde başkanlık yaptı; Türkiye'nin ondan fazla üniversitesinde sinema üzerine seminerler verdi. Üçüncü Dünya Sineması, Avrupa Sanat Sineması ve Türkiye Sinema Tarihi üzerine yoğunlaştı. Yazar ve editör olarak katkıda bulunduğu süreli yayınlar arasında, Boğaziçi Üniversitesi sinema kulübünün yayın organı *Görüntü* ile *Yeni İnsan Yeni Sinema* dergileri ve *BirGün* gazetesi bulunmaktadır. *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması* (Cadde Yayınları, 2011) adlı kitapta Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim filmlerinin yakın analizini yaptı. *Türkiye'nin Ruhu Direnmenin Trajedisi* (Cadde Yayınları, 2013) başlıklı üç ciltlik bir de romanı bulunuyor.