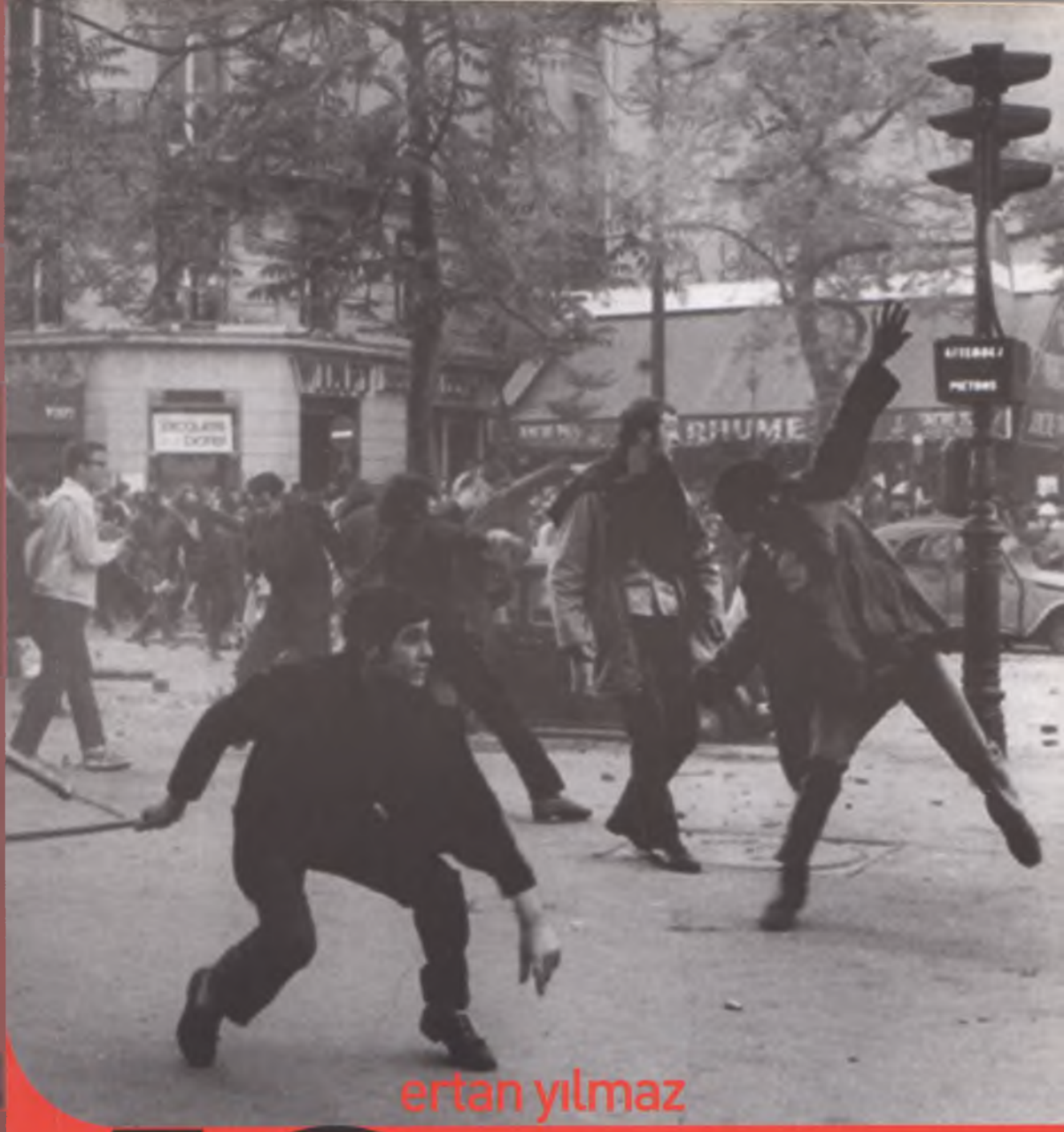


ertan yılmaz

68 ve sinema

sinema / araştırma-inceleme

hayalet kitaplığı

ertan yılmaz

68 ve sinema

Prof. Dr. Ertan Yılmaz

1963 yılında Samsun'da doğdu. 1982 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'ne girdi. 1990 yılında aynı bölümün Yüksek Lisans programını, 1996 yılında da Doktora programını tamamladı. 2004 yılında Prof. Dr. unvanını aldı. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Diğer Eserleri:
Amerikan Sinemasında Savaş ve Vietnam Filmleri (İstanbul, Antrakt Sinema Kitapları, Eylül 1997)

Çevirdiği Eserler:

Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema / Jean-Luc Godard (Ankara, Gece Yayınları, 1993)
Yalnızlık Sineması / Robert Phillip Koller (Ankara, Öteki Kitabevi, Kasım 1999)
Bir Film Nasıl Okunur? / James Monaco (İstanbul, Oğlak Yayınları, 2001)
Hitchcock Sineması / Robin Wood (İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003)
Sinema ve Devrim / James Roy Mac Bean (İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006)
Yeni Dalga / James Monaco (İstanbul, +1 Kitap, 2006)
Senaryo Yazarları için Psikoloji / William Indick (İstanbul, +1 Kitap, 2007)
Story: Senaryo Yazımının Özü Yapısı Tarzı ve İlkeleri / Robert McKee, Fatih Kınalı, Nuray Yılmaz ile birlikte (Plato Film Yayınları, 2007)
Story: Senaryo Yazımının Özü Yapısı Tarzı ve İlkeleri / Robert McKee, Fatih Kınalı, Nuray Yılmaz ile birlikte (Plato Film Yayınları, 2007)
Film Sanatı / David Bordwell , Kristin Thompson (De Ki Yayınlar, 2009) Emra Suat Onat'la birlikte.

Kolektif Eseri:
Avrupalı Yönetmenler (Ankara, Kitle Yayınları, Ekim 1997)

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

GİRİŞ 8

BİRİNCİ BÖLÜM: BİR ÖZGÜRLEŞİM VE DÖNÜŞÜM PROJESİ OLARAK 1968

1. ABD'DE 1968: HIPPIE'LER, SİYAHLAR VE ÖĞRENCİLER 13

2. İTALYA'DA 1968: ENDÜSTRİYEL MİLİTANLIK VE ÖĞRENCİ GENÇLİĞİN RADİKALLEŞMESİ 27

3. FRANSA'DA 1968: İKTİDARIN İKTİDARSIZLAŞMASI VE İŞÇİ-ÖĞRENCİ İTTİFAKI 41

İKİNCİ BÖLÜM: SİNEMANIN SİYASETLE İLİŞKİ KURMA TARZLARI

1. SİYASAL KONULARA KONVANSİYONEL YAKLAŞAN AMERİKAN SİNEMASI 58

2. İTALYAN SİNEMASI'NDA SİYASAL KONULARA FARKLI YAKLAŞIMLAR 89

3. GODARD VE DZIGA-VERTOV GRUBU ÖRNEĞİNDE FRANSIZ SİNEMASINDA RADİKAL ARAYIŞLAR 115

SONUÇ 144

KAYNAKÇA 148

ÖNSÖZ

Bu inceleme ilk olarak 1997 yılında yayımlandı. Bu incelemeyi yapmamın nedeni şuydu: Mesleğim gereği sinemadan, özel ilgi alanı olarak da siyasetten az çok haberdardım ve bu iki alan arasında beni çeken yoğun bir ilişki vardı. Ama beş yaşındayken geçtiğim 1968 yılında neler olduğunu, çok genel bilgiler dışında pek bilmiyordum. 1968'in bu alanlar arasında ilişki kurmak için mükemmel bir fırsat / tarih olduğunu düşünerek bu konuyu seçtim.

Bu konu Türkiye'deki akademik çevrelerde pek araştırılmış bir konu değil. Bu konuda yapılmış birkaç araştırma yapıldı, ama böylesi geniş bir alan iki-üç araştırma ile tüketilebilecek bir alan değil. Benim de böyle bir iddiam yok. Sinema ile siyasetin ilişkisi sinemanın ortaya çıkışından bu yana çeşitli düzeylerde varolduğundan, bu ilişkinin kendisi ve varolduğu düzeylerin incelenmesi, bir araştırmanın sınırları içinde olası değildir, hele de bilimsel araştırma yapan, yani araştıracağı konuyu araştırmanın verimi açısından iyice sınırlamak zorunda olan birisi için. Bu nedenle konu zaman ve mekân açısından (1968 ile ABD, İtalya ve Fransa ile) sınırlı tutuldu. Bu sınırlılık içinde bile bu dönemde ve bu ülkelerde film yapan yönetmenlerin ve filmlerinin hepsine değinilmedi. Bu araştırmada amaç, belirli yaklaşım tarzlarını teşhis etmekti, yoksa bu kapsam içine giren her yönetmeni ve her filmi incelemek değil. Bundan sonra bu alanda araştırma yapacakların başvuracakları / kullanabilecekleri / faydalanabilecekleri bir araştırma yapmayı amaçladım. Bu işlevi yerine getirmesi bile, bu çalışmayla amaçlananın önemli bir bölümü gerçekleştirmiş olacak.

Geçen on bir yıl boyunca kitabın ilk baskısında kullanılan bazı kitapları Türkçe'ye çevirdiğim için dipnotlarda güncellemeler yapmam gerekti. Ayrıca birkaç alıntı eklemesi ve bazı ifadelerin düzeltilmesi dışında orijinal metne müdahale etmedim.

1968'in eylemcileri ve onlara destek verenler içinde yaşanılan hayatın en iyi, değişmez, kalıcı bir hayat olmadığını ve daha iyi/yaşanası bir dünyanın mümkün olduğunu gördüler ve en önemlisi de buydu. Gelecek kuşakların da bunu görmesi, yaşatması ve daha iyi bir dünya özleminin hiç yok olmaması dileğiyle...

Ertan Yılmaz, Mayıs 2008

GİRİŞ

Sinema ile siyaset ilişkisi ilk uzun metrajlı film olarak kabul edilen Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (1914) adlı filminden bu yana var olmuştur. Nasıl siyasal olan yaşamın her yönüne içkinse sinemaya da içkindir. Siyaset yaşamı doldurmaz, ama aynı zamanda siyasetin olmadığı bir alan da düşünülemez. Kültür, ahlâk, din gibi ya içinde yaşayarak oluşturduğumuz ya da yaşamımıza yön veren ve yaşamımızı anlamlı kılmak için benimsediğimiz değer sistemleri hep siyasal olan ile ilişkili olmuştur. O nedenle kültür siyaseti ya da siyasal kültür, siyasal ahlâk, ya da dinin siyasallaşması gibi kavramlarla ve gerçeklerle her zaman karşılaşmaktayız. Aynı durum sanat için de geçerlidir. En soyut sanat yapıtlarının bile kökleri gerçeklikte ise eğer, o zaman bu yapıtların siyasal yanlarının da bulunduğunu söylemek mümkün, hatta gereklidir.

Sanatçının, bilinçli ya da bilinçdışı olarak, yapıtlarında, içinde siyasal görüşlerinin de bulunduğu, sahip olduğu değerleri yansıttığı görüşü örneğin Marksizm'in sanat(çı) ile toplum arasındaki diyalektik ilişkileri ortaya koymasından ve Freud'un sanat ve sanatçılar üzerine analitik yazılarından bu yana genel kabul görmüştür ve görmektedir. Bu nedenle siyaset sanata içkindir. Bir tabloda, heykelde, bestede ya da mimari bir üründe siyasal olanın izlerini takip etmek, biraz uzman olmayı, biraz daha dikkatli bakmayı ya da dinlemeyi gerektirebilir, ama sinemada siyasal olanı bulmak için uzman olmaya gerek yoktur, onu görmek zor değildir.

Yönetmenin siyasal olanı filmine yerleştirmek için özel olarak çabalamasına da gerek yoktur. Siyasal olan minik bir ayrıntıdan, bir sözden, bir giysi parçasından tutun da, filmin bütününü kapsayacak şekilde filme girebilir, hatta filmi istila edebilir. Siyasal olan yalnızca filmde izlediklerimizle ilgili değildir. Sinema bir anlamlama süreci olduğu kadar anlam çıkarma sürecidir de. Yönetmen bir film yaparak bir anlamlama yapar, izleyici de bu anlamlamadan, yönetmenin hedeflediklerini anlamasa da, kendine göre anlamlar çıkarır. İşte siyasal olan bu sürece de içkindir. Çünkü izleyici filmi izlemeye etik, kültürel vs. değerlerin yanı sıra siyasal düşüncelerini de birlikte getirir ve filmi bu düşünceleriyle de değerlendirir. Ya da başka bir düzeye geçip sinema tarihinden örnek verecek olursak, siyasete en uzak olan, siyasal değilmiş gibi görünen filmlerin siyasal sonuçlarından söz etmek mümkündür.

Tıpkı müzikallerin 1930'larda 'kaçışçı etiği' oluşturmaları, bunalan insanı rahatlatma işlevini yüklenmeleri gibi.

Sinemada siyasetten kaçış olanağı yoksa, o halde sorun sinemanın (yönetmenin, filmin) siyasetle hangi düzeyde ilişki kuracağına karar vermektir. Kimi yönetmenler siyasal olanın, filmde verili olanın içinde yer almasıyla yetinir. Kimi yönetmenler filmin temel anlam (gördüklerimiz) düzeyinde değil de yan anlam (görünenin ardındaki) düzeyinde bulunmasını tercih eder. Kimileri ise her iki anlam katında da siyasete yer verirler. Şimdiden üç düzey tespit etmiş olduk. İşte adına 'siyasal sinema' denen (bizce tartışılması gereken ve de tartıştığımız) tür bu üçüncü düzeyde yer alan filmlerle ilgilidir. Bu düzeyde yer alan filmler için siyasal olan, yalnızca bir dayanak, bir çıkış noktası ya da işlenen bir motif gibi bir araç olmanın ötesine geçerek, git gide bir amaç haline gelmiştir. Örneğin siyasal denen sinema içinde yer alan pek çok yönetmen, filmlerinin "daha iyi ve yaşanası bir dünya" özlemine / hedefine / mücadelesine katkıda bulunması isteğini reddetmeyecektir. Bu ise açıkça bir siyasal amaçtır. Ama bu saptama filmin estetik, teknik vs. boyutunun ikinci plana atıldığını ileri sürmüyor, kimi yönetmenler için böyle olsa da. Dolayısıyla, siyasal denen sinemanın ayırt edici yanı, siyaseti kullanış, ele alış tarzından gelmektedir.

Sinema tarihine baktığımızda sinemanın siyasetle dolaylı ve dolaysız olmak üzere iki türde ilişkili olduğunu görürüz. Egemen sinemanın (ticari, popüler sinemanın) siyasetle ilişkisi dolaylı olmuştur. Bunun çok temel bir nedeni vardır. Egemen sınıf, bağımlı konumdakilerin siyasallaşmasını istemediğinden, kendi ideolojisini, bağımlı kesimlere dolaylı yollardan, fark ettirmeden ve rafine / sofistike yöntemlerle benimsetir. 1895'in Aralık ayında ortaya çıksa da, XX. yüzyılın ürünü olan sinema büyük ölçüde bu amaca hizmet etme işlevi yüklenmiştir. Bu nedenle siyasal diye nitelenen sinema, egemen sinemanın içinden çıkmamıştır. Siyasal filmler genel olarak içinde yaşanılan sisteme muhalefetin ürünleridir. Buna, örneğin bir dönem adına sosyalizm denen bir rejimde yaşayan Polonyalı yönetmen Andrzej Wajda'nın filmleri de dahildir. Siyasal nitelikli filmlerin başlıca amacı izleyicisini şu ya da bu düzeyde siyasallaştırmasıdır.

Oysa siyasallaşma büyük ölçüde sistem için tehlike oluşturur,* varolan siyasal yapının sorgulanmasına yol açar. Aslında bağımlı kesimlerin soru sorma, sorgulama, düşünme, giderek bilinçlenme (ki bu genellikle sapkınlık olarak nitelendirilir) sürecini yaşaması egemen sınıfın egemenlik çıkarlarına aykırıdır. O halde siyasal nitelikli sinemanın başlıca amacı, verili bir durumun (düzenin, sistemin, ilişkilerin vs.) değiştirilmesinin gerektiğini iletmektir.

---

* *Bağımlı kesimlerin kimi konularda siyasallaşması egemen sınıflarca teşvik edilebilir ya da bu onların işine gelebilir. Örneğin işçi sınıfının uluslararası dayanışmasından söz eden bir Türk sendikacının Yunanlı sendikacıyı (ya da tersi) düşman görmesi gibi. Aynı durum, sanatın (sinemanın) evrensel bir dil olduğunu, barış köprüsü işlevini yüklenebileceğini vs. söyleyen bir yönetmenin şoven özellikler taşıyan bir film yapması için de geçerlidir.*

Sinema gerçeklikle en fazla doğrudan ilişki kuran sanat dalıdır. Gerçeklikte yaşananlar ile sinemanın ilişkisi tek yönlü değil karşılıklıdır. Yani sinema gerçeklikten etkilendiği kadar onu etkilemiştir de. Çünkü sinema toplumbilimi göstermiştir ki, sinema insanların tutumlarını, davranışlarını ve düşüncelerini değiştirebilmekte, kamuoyu oluşturabilmekte ve modalar yaratabilmektedir. Bu nedenle sinema egemen sınıfın düşüncelerinin (ideolojisinin) aktarılmasının bir aracı(sı) olduğu kadar, muhalif olanların da muhalifliklerini ifade ettikleri önemli bir araçtır.

İnceleyeceğimiz üç ülkede 1960'lı yıllar, sinemada egemen ile muhalifin arasında önemli bir kapışmanın yaşandığı dönem olmuş ve bu kapışma bir sonraki on yılda da sürmüştür. Sinemanın gerçeklikle dolaysız ilişkisine en iyi örnek olarak 1960'lı yıllar verilebilir.

Çünkü 1960'lar aynı zamanda bu üç ülkede egemen ile muhalifin büyük bir kapışmaya girdiği dönemdir. Bu dönemde içinde yaşanılan durum sorgulanmış ve giderek itiraz edilmiştir. Başı, sonu, yöntemi, getirdikleri, götürdükleri ne olursa olsun 1968 diye nitelenen tarihin en önemli özelliği 'itiraz'dır.

Gerçeklikte yaşanan bu itiraz, sinemaya da yansımış, örneğin ABD'de 'Yeni Hollywood' diye anılan bir akım ortaya çıkmıştır. Yani kimi yönetmenler (eski) Hollywood'a (onun kurallarına geleneklerine vs.) itiraz etmişler ve farklı bir sinema anlayışı geliştirmeyi denemişlerdir. Bu çok önemlidir, çünkü egemen için en tehlikeli olan şey, verili olanın dışında / başka / farklı bir şeyin olabileceğidir.

Adorno'nun dediği gibi, "Burjuvazi hoşgörülüdür... insanları oldukları gibi sever, çünkü onların olabileceklerinden nefret eder."[1] Çünkü o noktada egemenin egemenliği sorgulanır. Amerikan sinemasında hâlâ geçerli olan öteki'den (other) duyulan korkunun (ki bu Kızılderililerdir, Uzak Doğululardır, Orta Doğululardır, Jaws'dır, Marslılardır, komünistlerdir ya da kasabaya dışarıdan gelendir) altında bu yatmaktadır.

Aynı durum Fransa ve İtalya için de geçerlidir. Siyasal alanda yaşanan kapışma sinemada hemen yankısını / karşılığını bulmuştur. Egemen / verili / geleneksel olana karşı çıkış, her ne kadar 1968'den yaklaşık on yıl kadar önce olsa da, estetik açıdan da yaşanmıştır. Bu dönemdeki estetik kopuşun ilk akla geleni ve en etkili olmuş örneği Fransız Yeni Dalga sinemasıdır.

Ancak bu kopuşu, örneğin Godard 1960'ların ikinci yarısında daha da ileri götürerek, siyasal alana taşımıştır. İtalya'da da, muhalefet geleneğinin zenginliği nedeniyle sisteme muhalif bir sinemanın ortaya çıkışı, Fransa gibi ve ABD'ye göre, daha kolay olmuştur.

---

1 *T. W. Adorno, Minima Moralia, Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 1997, sy. 25.*

Türkiye ise bu açıdan şanssızdır. Dünya çapında yaşanan 1968 dalgasından Türkiye de nasibini almış ve bu dönemde 12 Mart'ın muhtıracı generallerinden Faruk Gürler'in dediği gibi, "sosyal gelişme, ekonomik gelişmeyi geçmiş" ve Türkiye'de siyasal rejim, o güne kadar bilinmeyen / alışık olunmayan bir kanaldan sıkıştırılıp sorgulanırken, Türk Sineması bu konuda kelimenin tam anlamıyla 'nal toplamıştır'.

Türkiye'nin siyasal rejiminde muhalefetin köksüzlüğü, güçlü bir muhalif sinemanın oluşmamasının nedeni olarak görülebilir. Nitekim 1968'den itibaren başlayıp, 1972'ye kadar süren derin çalkantı dönemine ya Yılmaz Güney'in, *Acı, Ağıt* gibi filmlerinde metaforik düzeyde değinilmiş ya da ters uçtan *Hippi Perihan* (Fehmi Tengiz-1970) gibi filmler yapılmıştır. Yaşanan toplumsal değişime uygun / tekabül eden bir sinema ve bunun ürünleri olmadığından Türk sineması inceleme kapsamına alın(a)mamıştır.

Oysaki Türkiye'de 1968 dönemi çok zengin bir araştırma alanıdır ve üstelik bu konuda çok değerli araştırmalar da yapılmıştır. Ancak bu zengin alana tekabül eden bir Türk sineması ne yazık ki yoktur.

Araştırmamızın Birinci Bölüm'ünde üç ülkede 1960'larda tırmanan sol radikalizmin nedenleri ve özneleriyle yaşanan olayların gelişimi incelenecektir. Bu bölümün başlıca amaçlarından biri, süreleri farklı olsa da bu üç ülkede aynı dönemde yaşanan toplumsal sarsıntının benzerlikleri ve farklılıklarını saptamaktır.

Örneğin, ABD'de yaşanan olaylar tümüyle bir on yıla yayılıp, yükselen dalgaların özneleri arasında işçi sınıfı yokken, İtalya'da ve Fransa'da bu dalga ABD'ye göre daha kısa sürmüş, ama olayların rengini değiştiren işçi sınıfı olmuştur. Ayrıca ABD'deki radikalizm sistemin değiştirilmesine değil, ıslahına yönelik bir sorunsala sahipken, İtalya'da ve özellikle de Fransa'da radikalizm doğrudan rejimi hedef almıştır.

Ancak tüm radikal hareketlerin ortak noktası rasyonel, gelişkin ama baskıcı ve hiyerarşik olan modern toplum modelinin yerine daha insani, demokratik bir toplum modelinin geçmesi olmuştur. Bu açıdan farklılıkların yanı sıra benzerliklerin (ya da tersi) saptanması önem taşımaktadır.

İkinci Bölüm'de ise 1960'larda yükselen radikal muhalefet ile ilişkili sinema incelenecektir. Bir açıdan bu bölüm 'siyasal sinema' kavramının da sorgulanmasıdır. Çünkü 'siyasal sinema' kavramı sinemada bir tür'ü akla getirmektedir.

Sinemada tür'ün belirli kuralları, ilkeleri, gelenekleri, sınırları, temaları, motifleri vs. vardır. Yani herhangi bir tür'e ait bir filmi izlediğimiz zaman (en azından tür filmlerinin zirvede olduğu 1930'lu, 1940'lı ve 1950'li yıllarda) o filmin gangster mi, western mi, müzikal mi, film noir mı (kara film) olduğunu hemen teşhis ederiz. Oysa 'siyasal sinema' denen tür için böyle bir şey söz konusu değildir.

Frantz Gevaudan siyasal sinemayı tanımlamaya çalışırken, "Biz bundan böyle, bireyin karşısındaki en somut görünüşleriyle: ordu, partiler, sendikalar ya da adalet olarak kavranan iktidarın yapısını incelemekte birleşen bu yapıtlara siyasal film adını vereceğiz" demektedir.[2]

Oysa bu, iktidarın daraltılması anlamına gelmektedir. Çünkü iktidar yukarıda sayılan aygıtlardan ibaret olmayıp, din, ahlâk, eğitim, kültür gibi alanları da kapsar. Bu açıdan bakılırsa örneğin *If...* (Lindsay Anderson,1968) ya da onun sulandırılmış / ticarileşmiş bir kopyası olan ve eğitim sisteminin eleştirisini içeren *Ölü Ozanlar Derneği* gibi filmler siyasal film midir? Ya da ordu ile ilgili filmler ister istemez savaşı ya da sonuçlarını da içerir. Yani ortada başı sonu, ucu bucağı olmayan bir sinema var. Attila Dorsay, "Bir film, herhangi bir sanat eseri gibi belli bir dünya görüşünün ürünüdür ve her dünya görüşünün belirli bir ideolojiye yaslanması bakımından, her film, bir ölçüde siyasaldır, bir ideolojinin çerçevesi içinde yer alır" demektedir.[3]

Bu tanıma göre her film (herhangi) bir ölçüde siyasal ise, 'tür'ün sınırları nerede başlamakta, nerede bitmektedir? Ancak hemen belirtilmelidir ki, bu araştırma bunu, yani 'tür'ün sınırlarını saptamayı hedeflemiyor. Yapılmak istenen daha çok bir üslup araştırmasıdır. Yani Amerikalı, İtalyan ve Fransız yönetmenlerin, kendi sinemaları içinde siyasetle ilişki kurma tarzlarını araştırmayı amaçlıyor.

---

2 *Frantz Gevaudan, "Siyasal Sinema Seyircisiyle Karşı Karşıya", Çev. Engin Özden, İstanbul, Gerçek Sinema, sayı :2, Kasım 1973, sy. 22.*

3 *Atilla Dorsay, Sinema ve Çağımız-1, İstanbul, Hil Yayınları, 1984, sy. 70.*

I. BÖLÜM

BİR ÖZGÜRLEŞİM VE DÖNÜŞÜM PROJESİ OLARAK 1968

1. ABD'DE 1968: HIPPIE'LER, SİYAHLAR VE ÖĞRENCİLER

ABD'deki 1968 olayları, diğer ülkelerde de göreceğimiz gibi birden patlak vermemiş, uzun yılların birikiminin ürünü olmuş, ama Avrupa ülkelerindekilere benzer olduğu kadar farklı da olan dinamiklerce beslenmiştir. Avrupa'da (inceleme konumuz olan Fransa ve İtalya'da) 68 hareketinin öznesini öğrenci gençliğin yanı sıra ilgili ülke işçi sınıfı oluştururken, ABD'deki hareketin öznesi öğrenci gençlik, alt kültürler ve siyahlar olmuştur. Bu anlamda Avrupa'da 1968, işçi sınıfının devreye girmesiyle sınıfsal temele dayanmışken, ABD'de 68, öğrenci gençliğin muhalefetinin siyahların beyazlarla eşit haklara sahip olma mücadelesiyle birleşmesi sonucu ırksal bir temele de dayanmıştır. Avrupa ve ABD'deki 68 hareketinin benzerlikleri ve farklılıklarını vurguladığı yazısında Bülent Somay, Avrupa'da 1960'larda yükselen hareketin genelde bir öğrenci hareketi olarak adlandırıldığını; bu açıdan ABD'deki hareketle arasında önemli bir farkın olduğunun söylenemeyeceğini; iki hareketin de, Herbert Marcuse'ün iddia ettiği gibi, yeni bir toplumsal / devrimci özne arayışına tekabül ettiğini; ancak ABD'deki hareketin kaçınılmaz olarak anti-militarist bir bazdan hareket ederken, Avrupa'daki hareketin bu kadar somut bir talebe sahip olmadığını; bu nedenle örneğin Fransa'daki hareketin doruk noktası Sorbonne işgali olurken, ABD'deki hareketin doruk noktasının 'Pentagon kuşatması' olduğunu; ikinci önemli farkın yoğun bir siyasal mücadele tarihine sahip olan Avrupa'da hareketin kendisini anarşist ya da 'situationniste'* söylemlerle ifade etmesi mümkün olurken, siyasal/ideolojik tarihi oldukça köksüz olan ABD'de 'hippie/yippie' yan ideolojilerinin oluştuğunu, ama bunların da gerçek anlamda kapsamlı birer ideolojik söylem oluşturamadan sönüp gittiklerini; ... Başka bir farklılığın, ABD'deki hareketin esas gövdesinin

* *Situasionist (Enternasyonal) hareket, Fransa bahsinde ele alınacaktır. (Ertan Yılmaz)*

('hippie' hareketinin) daha ziyade Gandhi'ci bir sivil itaatsizlik* olması, radikal eylemlerin dar bir 'yippie' grubuyla sınırlı kalması olduğunu belirtiyor.[4] Somay'ın da belirttiği gibi, 68 hareketinin her ülkede paylaşılan ortak paydası olan Vietnam'a müdahale konusunda bile Atlantik'in iki yanı için farklılıklar söz konusu olmuştur. ABD, 1965 yılına kadar teknik/askeri yardım ve danışman düzeyinde ilgili olduğu Vietnam'a bu yılın Mart ayında ordusunu göndererek müdahale etmiştir. ABD'nin bu müdahalesi bütün dünyada protestolara neden olmuş, 68 hareketinin temel saiklerinden biri haline gelmiştir. Bu müdahaleye en sert / radikal muhalefetin yürütüldüğü ülke de normal olarak ABD'dir. ABD'nin bu müdahalesine ABD dışındaki ülkelerde ortaya çıkan muhalefet siyasal bir tavrın (anti-emperyalist tutumun / görüşün) ürünüdür. ABD'deki muhalefet de böylesi bir tavrın ürünüdür, ama tek başına bu tercih, bu radikal muhalefeti açıklamaya yetmemektedir. Müdahaleyi yapan ABD ve onun ordusudur. ABD'li üniversite öğrencilerinin ve siyahların bu müdahaleye karşı oluşları siyasal olduğu kadar yaşamsal bir konudur da. Ronald Fraser öğrenci gençliğin muhalifliğiyle ilgili olarak, başka Batı ülkelerinde öğrencilerin, kendi savaş makineleriyle karşı karşıya gelip Vietnam cangıllarında ölme tehlikesiyle karşılaşmadıklarını; bombalamalar, kitle kıyımları, napalm ve şarapnel bombaları, işkenceler ve Vietnam Savaşı'nın dehşetinin bir kuşak Amerikalı öğrenciye çağdaş savaşın ne olduğunu öğrettiğini; şu ya da bu yoldan hepsinin bu savaştan etkilendiğini, ya askere alındıklarını ya da savaş karşıtı harekete katıldıklarını, hiç yoksa savaş haberleriyle çevrelenmiş bir dünyada yaşadıklarını yazıyor.[5]

Vietnam Savaşı'nın giderek kızışması sonucu 1967 yılında öğrencilerin askerlikten muaf tutulmasının yürürlükten kaldırılması öğrenci gençliğin radikalleşmesinin somut nedenlerinden biri olmuştur. Ortada bir savaş vardır ve bu savaşa, 1990'larda ABD Başkanı olan Bill Clinton (her ne kadar bu savaşa karşı olduğunu söylemişse de) gibileri, yani egemen blok mensupları değil, ağırlıklı olarak toplumun bağımlı kesimlerinden özellikle de siyahlar ile muafiyetleri kalkan öğrenciler gitmektedir. Dolayısıyla ortada bir ölüm-kalım meselesi vardır. Ya savaşa gidecek ve ölümle burun buruna yaşayacak ve güçlü bir ihtimalle öleceksiniz (bu savaşta elli bin civarı Amerikan askeri ölmüştür), eğer ölmezseniz ruhsal ya da fiziksel olarak sakatlanacaksınız ya da yaşamsal konuyu siyasal bir tercihle

---

* *"Sivil itaatsizlik" XX.yüzyılın ilk yarısında Gandhi tarafından geliştirilen bir eylem tarzıdır. Ancak bu Gandhi'nin bulduğu bir eylem strateji değildir. Sivil itaatsizlik olgusunu ilk kez teorize eden ve buna uygun bir yaşam süren Henry David Thoreau adlı bir ABD'lidir. Yani "hippie"lerin eylem tarzının kökleri yine bu ülkededir. Lev Tolstoy'u da etkileyen Thoreau'nun "Sivil İtaatsizlik" adlı yazısı asıl karşılığını, yazıyı 1900'lerin başında Oxford'da öğrenci iken okuyan Gandhi'de bulmuştur. Bkz. Henry David Thoreau, Sivil İtaatsizlik, Çev. C. Hakan Arslan, İstanbul, Şehir Yayınları, Aralık 1991.*

4 *Bülent Somay, "Herşeyi, Hemen Şimdi", Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi içinde, İstanbul, İletişim Yayınları, Cilt: 5, 1990, sy. 1507.*

5 *Ronald Fraser, 1968 İsyancı Bir Öğrenci Kuşağı, Çev. Kudret Emiroğlu, İstanbul, Belge Yayınları, Kasım 1988, sy. 113-114.*

birleştirerek ABD'nin Vietnam siyasetine / savaşına muhalefet edeceksiniz. Bu anlamda o güne kadarki en büyük barış hareketi olarak adlandırılan Vietnam Savaşı'na muhalefet yukarıdaki somut ikilemden ortaya çıkmıştır denebilir. ABD'deki 68 hareketinin üçüncü sacayağı olan üniversitelerin bizzat kendi yapıları ise ABD ile dünyanın geri kalanındaki 68'in paylaştığı tek ortak noktadır.

ABD II. Dünya Savaşı'na katılıp da ülke olarak zarar görmeyen tek ülkedir. Burada kastedilen savaşta verilen insan kaybı değil, savaşın (ABD'nin savaşa katılma nedeni olan Pearl Harbour baskını hariç) bu ülke topraklarında geçmemesidir. Ekonomisi tahrip olmayan, aksine 1929-30 bunalımından en fazla etkilenmiş ülke olmasına rağmen Franklin Roosevelt'in yürürlüğe koyduğu New Deal (Yeni Düzen) adlı ekonomik politikayla krizin etkilerini atlatıp, savaşın başlamasıyla savaş ekonomisine geçerek ekonomisini canlandıran ve siyasal ve moral anlamda bir de kurtarıcılık misyonuna sahip olan ABD, bu en büyük savaştan sonra oluşan iki kutuplu dünyanın kapitalist / emperyalist cephesinin liderliğini elde etmiştir. Savaştan sonra hem kendisini hem de Avrupa'daki kapitalist ülkeleri yaptığı yardımlarla kalkındıran ABD özellikle 1950'li yıllarda hızlı bir ekonomik gelişim düzeyi yakalayarak hem bu ülkede yaşayan insanlara görece bir refah sunmuş ve 'American way of life' (Amerikan yaşam tarzı) oluşturmuş hem de bu tarzı başta Avrupa olmak üzere dünyanın geri kalanına ihraç etmeye başlamıştır.

ABD'de 1950'li yılların başında yaşanan ve bu on yıla damgasını vuran en önemli siyasal gelişme kuşkusuz cadı kazanı olarak anılan ve senatör McCarthy'nin adıyla özdeşleştirilen anti-komünizm dönemidir. Soğuk Savaş döneminin en aşırı siyasal gelişmelerinden biri olan McCarthycilik ile, Bülent Somay'ın yukarıda aktarılan ifadesiyle, ABD'nin siyasal/ideolojik tarihinin köksüzlüğünün de bir sonucu olarak toplumdaki gücü öteden beri genellikle entelektüel çevrelerle sınırlı olmuş/olan sola karşı sistemli bir saldırı başlatılmış, birçok sanatçı ve aydın (yazar, yönetmen, müzisyen vs.), başında McCarthy'nin bulunduğu Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Soruşturma Komisyonu'nda sorguya çekilmiş. kimileri daha en başından pişmanlık duyduğunu belirterek ihbarlarda bulunmuş (yönetmen Elia Kazan gibi), kimileri ABD Anayasası'nın 5. maddesini de arkasına alarak ifade vermeyi ya da arkadaşlarını ihbar etmeyi reddetmiş (şarkıcı Paul Robeson, müzisyen Pete Seeger, oyun yazarları Lilian Hellman ve Arthur Miller, dedektif romanı yazarı Dashiel Hammett gibi), kimileri yaşanan terör ortamında ABD'yi terk etmeyi daha uygun bulmuş (Charlie Chaplin ve Joseph Losey gibi), Hollywood Ten* diye anılan bir grup insanın yaptığı gibi kimileri de yaşanan

* *Hollywood Ten (Hollywood Onları): Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Sam Ornitz, Adrian Scott ve Dalton Trumbo'dan oluşan grup komisyona ifade vermeyi reddetmiştir.*

teröre karşı çıkış deklarasyonları yayınlama gibi direniş yöntemleri geliştirerek en azından bu on yıl boyunca ya kariyerlerini kaybetmişler ya da bu konuda büyük zorluklar yaşamışlardır. Siyasi terörün doruk noktasına çıktığı bu dönemin gençliğine 'Suskun Kuşak' (Silent Generation) adı verilmiştir.[6]

ABD'deki 68 hareketini hazırlayan koşulların en özgün yanlarından biri de içinde yaşanılan sisteme yönelik hoşnutsuzluğun zayıf olsa da siyasi anlamda dışavurulamaması sonucu bu enerjinin / hoşnutsuzluğun / muhalefetin kültür alanına kay(dırıl)masıdır. Yakalanan refah düzeyinin getirdiği konforme hayat ve bunun siyasal alandaki karşılığı olan apolitikleşmiş toplum ile uyuşmayı reddederek protestocu bir alt kültür oluşturanlara ise 'Yenik Kuşak' (Beat Generation) denmiştir. Beat Generation bir sonraki on yılın (1960'ların) kültürel ortamını, daha doğrusu karşı-kültürünü derinden etkilemiştir. Bu etkilerin belki de en önemli ürünü, "Komünal yaşam süren, rengarenk giyinen ve akıl açıcı marihuana, LSD türü haplarla uğraşan" ve kamuoyunun 1967'de keşfettiği "uzun saçlı, çiçek takıştırmış hippie'ler"dir[7] ve bu karşı-kültür grubu ABD'deki 68 hareketinin hem en renkli yanını oluşturmuş, hem de öğrenci hareketini etkilemiştir.

1960'larda özellikle rock müzisyenleri Beat kuşağının söyleminin popülerleşmesinin aracısı olmuştur. Ancak bu durumun istisnaları da vardır: "*Elvis Presley 1958 Mart'ında askere çağrıldığında tüm iyi Amerikan gençleri gibi emirlere uydu. John Lennon daha sonra* 'Elvis orduya katıldığı gün ölmüştü' *yorumunu yapacaktı. Bu, müziksel bakımdan anlaşılabilir bir anımsatmaydı, ama Presley sahnede yaratabildiği yasadışılığı hiçbir zaman isyanla özdeşleştirmedi. Tersine. Altmışlarda, rock dünyası Vietnam konusunda düzenle savaşmak için gücünü birleştirdiğinde, bu güneyli çocuk şaşkın şaşkın bakakaldı. Tüm zamanların bu en büyük beyaz rock'n'roll'cusu asilerle birleşeceğine Başkan Nixon'a saygılarını sunmak üzere tırısa geçti. Bu öngörülebilir bir durumdu.*"[8]

John F. Kennedy'nin ABD Başkanlık Seçimleri'ni kazandığı yıl olan 1960, ABD tarihinde önemli dönüşümlerin başladığı yıl olarak anılır. Kennedy'nin başkanlığı döneminde gerek iç, gerekse dış siyasette bir yumuşama dönemi yaşanmıştır. Her ne kadar 1959'da Küba'da Batista rejimini deviren Fidel Castro ve ekibini yıkmak için düzenlenen ünlü Domuzlar Körfezi çıkarması Kennedy'nin başkanlığı sırasında da yapılsa, başından bu yana ABD'nin Küba'ya yönelik abluka siyasetini çok genel düzeyde Kennedy de paylaşsa ve bu çıkarma harekatı Kennedy'nin saygınlığına uluslararası planda önemli ölçüde gölge düşürse de; birincisi, bu operasyonun bir önceki başkan Eisenhower döneminde CIA tarafından

---

6 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, İstanbul İletişim Yayınları, Cilt: 5, sy. 1508.*

7 *Ronald Fraser, a.g.e., sy. 124.*

8 *Robin Denselow, Müzik Bittiği Zaman, Çev. Deniz Oktay, İstanbul, Alan Yayıncılık, Mayıs 1993, sy. 15.*

planlandığı ve Kennedy'nin bu operasyona ABD askerlerinin katılmasına izin vermediği ve ikinci olarak da bu operasyon öncesinde Küba ile ekonomik ve ticari ilişkilerin müzakere edilebileceğini açıklaması hatırlanmalıdır. Ayrıca iki kutuplu dünyada karşı kutbun lideri Kruşçev ile giderek mektuplaşmaya varan ilişki kurma biçimi de soğuk savaş dönemi ve uygulamalarını sona erdirmeye ve karşılıklı yumuşama sağlanmasına katkıda bulunmuştur.

'Yeni Ufuklar' sloganıyla seçim kampanyasını sürdüren ve başkanlığı döneminde bu siyaseti izlemeyi (başaramasa da) isteyen Kennedy'nin, 1950'lerde sisteme muhalifliğin başlıca mecrası olan sanat ve kültür çevrelerinden insanlarla ilişki kurması da konumuz açısından önem taşımaktadır.* Gerek entelektüel kişiliği gerekse entelektüel çevrelerle ilişkileri, Kennedy'nin ABD'nin hemen her zaman için kanayan yarası olan ırksal eşitsizlik sorununa daha insancıl / eşitlikçi temelde yaklaşmasını sağlamış ve bu sorunun çözümü konusunda, sonuçlarını kendisinin göremeyeceği bir mücadeleyi yürütmüştür. Bu sorunun çözümü konusundaki iki uygulaması ABD'deki ırkçı uygulamaların ortadan kaldırılması mücadelesinde / sürecinde simgesel önem taşımaktadır: 1962 yılında ırk ayrımının uygulandığı Mississipi Üniversitesi'ne siyah bir öğrencinin (James Meredith) kaydolma isteğinin reddedilmesi üzerine Kennedy'nin inisiyatif kullanarak adı geçen siyah öğrencinin üniversiteye kaydolmasını sağlaması ile 1963'te Alabama'da iki siyah öğrencinin eyalet valisi Wallace'ın kesinlikle karşı çıkması karşısında Kennedy'nin gerekirse ordunun müdahale edeceğini açıklayarak, üniversiteye kaydolmalarının yolunu açması.

Bu olaylardan sonradır ki 11 Haziran 1963, öğrenim kurumlarında ırk ayrımının son bulduğu tarih olarak anılacaktır. Aynı ayın on dokuzundaysa Kongre'ye o güne kadarla en kapsamlı / cüretli yurttaşlık hakları yasa tasarısını sunmuş ama bu yasanın yasalaştığını görememiştir.[9]

J. F. Kennedy'nin ABD sistemiyle ilişkisi, 12 Eylül darbesinin başı Kenan Evren'in darbeyi gerçekleştirdikten sonra cuntanın iptal ettiği 1961 Anayasası'nı iptal gerekçesi olarak yaptığı, "1961 Anayasası Türkiye'ye bol geldi" açıklamasına benziyor. Yani Kennedy'nin iç siyasetten dış siyasete, ekonomiden kültüre kadar uzanan alanlarda aldığı kararlar ve uygulamalarıyla ABD sistemine bol geldiği ve bu nedenle 'iptal edildiği' söylenebilir.

1962'de çelik fiyatlarını arttırmak isteyen çelik tekellerine enflasyonu arttıracağı gerekçesiyle, "Bir avuç çelik sanayi yöneticisinin kişisel çıkarlarını ülkenin çıkarlarından daha çok düşünmesini kabul etmek benim için olduğu kadar

---

* *Kennedy ile kendisi gibi 1968'de bir suikastta öldürülen Kennedy döneminin Adalet Bakanı, kardeşi Robert Kennedy'nin, örneğin muhalif müzisyenlerle olan ilişkileri için bkz. Robin Denselow, a.g.e., sy. 104-105.*

9 *Çağdaş Liderler Ansiklopedisi, İstanbul, İletişim Yayınları, Cilt: 3, J. F. Kennedy Bölümü, 1986.*

Amerikan halkı için de zor olacaktır" diyerek,[10] ünlü Amerikalı toplumbilimci C. Wright Mills'in, 'iktidar seçkinleri' dediği egemen bloğun sacayaklarından biri olan iş çevrelerine (diğerleri generaller ve siyasetçiler) karşı çıkışı, bu 'bol gelişe' yerinde bir örnektir.*

Irk ayrımına yönelik düzenlemeler her zaman için ABD toplumsal yaşamının en önemli sorunlarından biri olmuştur. Gündelik yaşamdan hukuka, siyasetten ahlaka, sinema gibi kitle iletişim araçlarına kadar ırk ayrımına yönelik uygulamalar Amerikan toplumunun iliklerine işlemiştir.

Nitekim 1950'li yıllarda sisteme muhalefetin, siyasal yolların tıkalı olması nedeniyle kültürel platformda yürütülmesi ile ırk ayrımcılığına karşı muhalefetin siyasal açıdan (kastedilen parlamenter demokrasi düzeyidir) mümkün olmadığından siyasal alandan çok gündelik yaşam pratiklerine / alanlarına müdahale etmek biçiminde ortaya çıkışı ABD'ye özgü bir özelliktir. Irk ayrımını ortadan kaldırmayı hedefleyen ve Sivil Haklar Hareketi denen bu muhalefet biçimi ilk kez 1955-56 yıllarında Alabama'daki ırk ayrımına dayalı otobüs sisteminin boykot edilmesiyle başlamıştır. Gündelik yaşama bu tarzda müdahale, daha sonraları 'go-in' (sadece beyazlara hizmet veren dükkanlara birkaç siyahın girerek yasakların ve ırk ayrımının tartışılmasını kışkırtması) ve 'sit-in' (siyahların girmeleri yasak olan yerlere girerek saatlerce oturması) biçimleri de alarak yaygınlaşmış ve kitleselleşmiştir. Siyahların muhalefet hareketi, Kennedy döneminde iç siyasetteki yumuşamayla yeni bir ivme kazanmış ve 1963'te Washington'da üç yüz bin kişinin katıldığı büyük bir gösteriyle zirvesine çıkmıştır. Güçlenen ve kitleselleşen muhalefet nedeniyle Kennedy'nin ölümünden hemen sonra alelacele başkan olan Lyndon Johnson,** içinde seçme ve seçilme hakkının da bulunduğu pek çok hakkın siyahlara verilmesini öngören yasaları imzalamak zorunda kalmıştır.

Ancak bu yeni düzenlemeler yaşamın her alanında (siyasette, kültürde vs.) hemen karşılığını bulmamış ve ırk ayrımına dayalı düzenlemeler değilse de uygulamalar sürmüştür. Irk ayrımcılığının gündelik yaşam pratiklerinde sürmesi üzerine 1964 yılı yaz aylarında siyahların ve siyahların haklarına kavuşmalarından yana olan özellikle beyaz üniversite öğrencilerinin ortaklaşa katılıp yürüttükleri 'Mississippi Özgürlük Yazı' adı verilen bir kampanya düzenlenmiş ve Kuzey eyaletlerinden çok sayıda insan ırk ayrımcılığının en yoğun biçimde uygulandığı Güney eyaletlerinden Mississippi'ye gelerek bu kampanya çerçevesinde çalışmalar

---

10 *Çağdaş Liderler Ansiklopedisi, İstanbul, İletişim Yayınları, Cilt: 3, J. F. Kennedy Bölümü, 1986.*

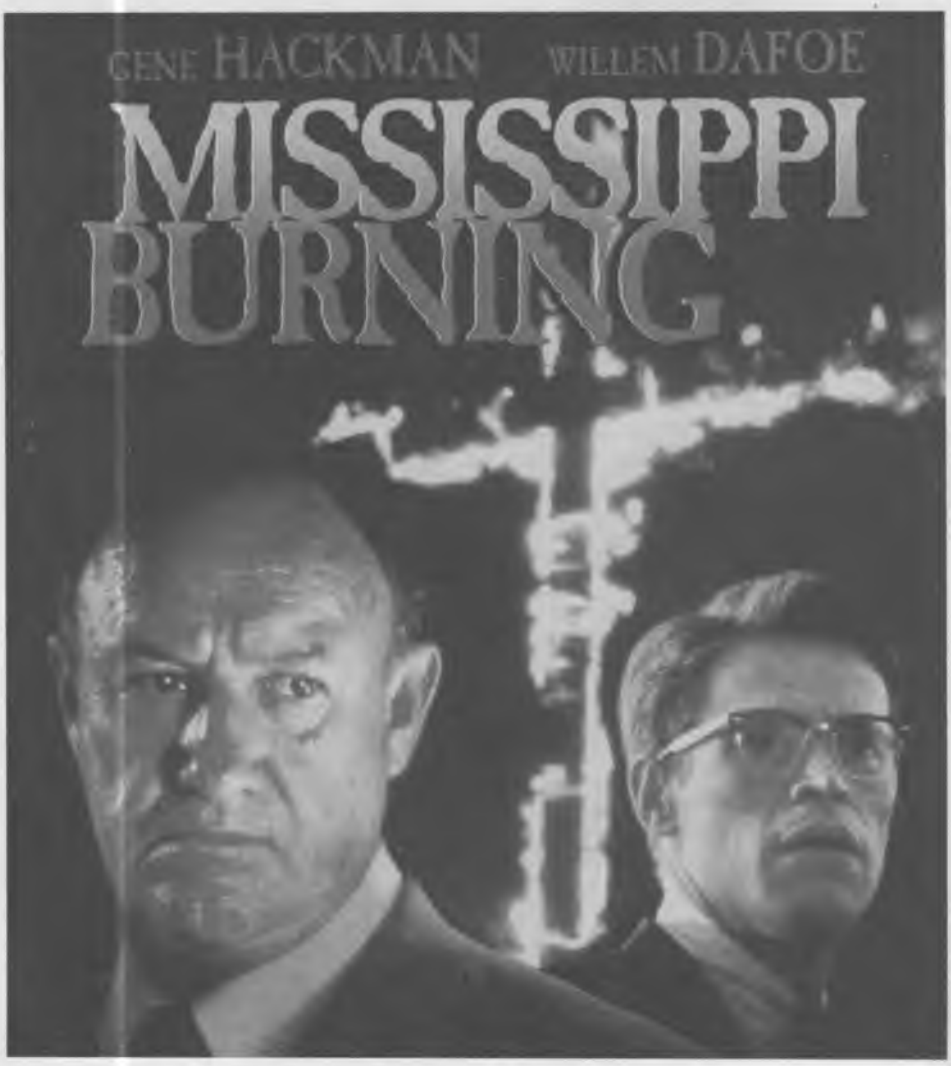
* *ABD'deki egemen bloğun yetkin bir tanımlaması için bkz. C. Wright Mills, İktidar Seçkinleri, Türkçesi: Ünsal Oskay, Ankara, Bilgi Yayınevi, Ağustos 1974.*

** *ABD'nin 36. başkanı Lyndon Johnson, 1960 yılındaki başkanlık seçimlerinde Demokrat Parti'den başkan adayı olmak istemiş, ama ön seçimlerde Kennedy'e yenilince payına (Kennedy'nin de önerisiyle) Başkan Yardımcılığı düşmüştür. Ancak Kennedy 22 Kasım 1963'te öldürülünce, cenaze törenini bile beklemeden Johnson, cenazeyi Washington'a götüren uçakta yemin ederek göreve başlamıştır.*

yürütmüşlerdir. Bu kampanya aynı zamanda zaten var olan beyaz ırkçı terörü daha da arttırmış ve 1964 yazında çok sayıda siyah ağır yaralanmış, kiliseler kundaklanmış, Sivil Haklar Hareketi'nden ikisi beyaz birisi siyah üç genç öldürülmüştür.

Burada bir parantez açarak Alan Parker'ın, tam da bu dönemi işleyen *Mississippi Yanıyor* (1988) filmine yalnızca olay örgüsü ve içerik düzeyinde kısaca değinmek gerekmektedir.

Üç gencin ırkçı beyazlar tarafından takip edilip öldürülmeleriyle başlayan film, iki FBI ajanının bölgeye gelip soruşturma yaparak olayı aydınlatmalarını anlatır. Arka planında ırk ayrımını gördüğümüz bu film sanki Alan Parker'ın yıllar sonra ABD'ye şükran borçlarını ödemesi gibidir. (Parker İngiltere doğumludur ve Hollywood'da yönetmenlik yapmaktadır.) Filmdeki ana izlek ırkçılık ve onun



sonuçlarıdır. Irk ayrımı uygulanan ve buna karşı mücadele eden, dolayısıyla da sürecin nesnesi ve öznesi olan siyahlar sadece nesne konumuna indirgenirler. Filmin özneleri ise ırkçı suçlu beyazlar ile bunlarla mücadele eden iki beyaz FBI ajanı ve adamlarıdır. Siyahlar ve mekânları (evleri, kiliseleri) sadece saldırılara hedef olur ve yine sadece gelişmeleri izlerler.

Pek çok Hollywood filminde siyahlar kötü özneler olarak (kadın satıcısı, uyuşturucu ticareti yapan, alkolik vs.) tanımlanmışken bu filmde siyahlara hiçbir biçimde öznelik rolü verilmez. İlk bakışta olumlu gibi görünen (yani hiç değilse kötü değil, kurban olarak tanımlanmaları) bu durumun üzerinde biraz düşününce değiştiği görülecektir.

Çünkü film siyahların kendi sivil yurttaşlık haklan için mücadelelerini görmezden gelmekte, tarihi çarpıtmaktadır. Filmde ortaya çıkan, bir sorun (beyazların ırkçılığı) varsa, bu sorunu yine beyazlar (kurum olarak FBI) çözer. Sanki ırkçılığı yaratan ve yaşatan, içinde FBI'ın da bulunduğu sistem değilmiş gibidir.

Filmin iletisi, sistemde bazı aksamalar olabilir, kimileri ırkçılık konusunda aşırıya kaçabilir, ama sistem gerek bireyleriyle gerekse kurumlarıyla bu sorunların üstesinden gelmeye muktedirdir. Robin Wood, Hollywood'un Amerika'yı herkesin mutlu olduğu/olabildiği, bu nedenle de bütün sorunların varolan sistem içinde çözülebildiği (biraz reformun yeterli olduğu, köklü değişime gerek olmayan yer olarak anlattığını belirtiyor.[11] Sisteme inan, güven, itaat et, gerisini merak etme. Hollywood bunu çok sık yapmakta, neredeyse arketip haline gelen bu klişeyi çok sık kullanmaktadır. Bu anlamda Alan Parker bu filminde baştan sona WASP (White Anglo-Saxon Protestant / Beyaz Anglo-Sakson Protestan Amerikalı) ideolojisine sıkı sıkıya sarılmış ve ABD'ye şükranlarını sunmuştur denebilir.

1960'ların ilk yarısında ABD'deki toplumsal muhalefetin en etkin kolu denebilecek siyahların Sivil Haklar Hareketi kitleselleşerek sürmüş, ama kitleselleşme aynı zamanda beraberinde bölünmeleri de getirmiştir. Şiddetsiz muhalefet ya da sivil itaatsizliğe dayalı muhalefet biçimiyle amaca ulaşılamayacağını düşünenler savunanlar daha radikal arayışlara yönelmişler ve Stokely Carmichel'ın önderi olduğu Black Power (Kara Güç), Bobby Seale'ın kurduğu Black Panthers (Kara Panterler) ya da Malcolm X'in önderliğindeki Black Muslims (Siyah Müslümanlar) gibi örgütlenmeler, dolayısıyla ayrışmalar ortaya çıkmıştır.

Bu radikalleşme özellikle kentlerin gettolarında yaygınlaşmış, ekonomik açıdan yoksul, baskı ve sömürü altındaki siyahlar 1964'ten itibaren buralarda ayaklanmaya başlamışlardır. Sistemin ve polisin sert tepkisi bu isyanlarda üç

[11] *Robin Wood, Hitchcock Sineması, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, sy. 320.*



Kara Panteler bir eylem sırasında.

yüz siyahın öldürülmesine yol açmıştır.[12] Siyah muhalefetin radikalleşmesi 1968 başlarında öylesine bir noktaya tırmanmıştır ki, şiddet dışı muhalefeti örgütleyen Sivil Haklar Hareketi'nin lideri Martin Luther King Jr. 4 Nisan 1968'de bir suikast sonucu öldürüldüğünde *Black Power'ın* önderi Stokel Carmichel şu çağrıyı yapmıştır: *"Beyaz Amerika Dr. King'i öldürerek bize savaş ilan etti! Evlerinize gidin ve tüfeklerinizi kapın!"* Bu suikastın ardından yalnızca siyah militanlar değil, yüzü aşkın kentte siyahların büyük bir bölümü ayaklanmış ve nüfusunun %70'i siyah olan Washington'da insanlar Beyaz Saray'a çok yakın bir noktada durdurulabilmişler, polisin gücü yetmeyince ordu birlikleri duruma el koymak zorunda kalmıştır. Siyahların radikalleşmesi ve gelişen olaylar üniversite öğrenci hareketi ile barış hareketini de etkilemiş ve genel olarak muhalefetin sisteme karşı tavrı sertleşmeye başlamıştır.[13]

Yurttaşlık hakları hareketini yalnızca siyahlar yürütmemiştir. Özellikle üniversite gençliği arasında ırkçılığa karşı olmayı da siyasi mücadele perspektifi içine yerleştiren beyazlar ve bunların kurduğu örgüt olan SDS (Students for a Democratic Society-Demokratik Bir Toplum İçin Öğrenciler), gerek ırk ayrımına gerek Vietnam'daki savaşa, gerekse üniversitelerin kendi yapılarına karşı yürütülen mücadelenin merkezinde yer almıştır. SDS, siyahların sivil haklar için mücadelesine katkıda bulunarak, bu alandaki muhalefet deneyimlerini üniversitelere aktarmıştır.

12 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi., Cilt: 5, sy. 1511.*
13 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi , Cilt: 5, sy. 1512.*

Genellikle kampus sistemine dayanan üniversite ortamı ise sisteme muhalif radikal öğrenci gençlik için uygun bir ortam sağlamıştır. *'Go-in', 'sit-in'* gibi sivil itaatsizlik eylemlerine öğrenciler de üniversiteler için 'ders kesme' anlamına gelen (ve Fransa ile İtalya'daki öğrenci gençliğin 1968'de çok sık başvurduğu bir yöntem olan) *'teach-in'* eylem tarzını eklemişlerdir. Radikal öğrenci hareketi ilk olarak işçi, siyah ve öğrenci hareketinin geleneksel olarak güçlü olduğu Kaliforniya'daki Berkeley'de güçlenmiş ve buradan başta New York'daki Columbia Üniversitesi olmak üzere diğer kentlerdeki üniversitelere yayılmıştır.

1965'te ABD'nin Vietnam'a asker göndererek müdahale etmesi, iç siyasal yaşamda gerginliğe yol açmış ve toplumsal muhalefetin (öğrenci gençlik, siyahlar, hippiler vs.) ana ilgi odağı haline gelmiştir.

1964'te iç siyasete yönelik olarak düzenlenen 'Mississippi Özgürlük Yazı' kampanyasından bir yıl sonra bu kez dış siyasete yönelik anti-emperyalist *"Gitmeyeceğiz"* kampanyası düzenlenmiştir. *"Askere alınmaya karşı çıkmak, Vietnam Savaşı boyunca, savaş karşıtı hareketin belirleyicisi oldu. Eylemciler askerlik şubelerini örgütlenme yerleri, yeni üyelerin kazanılacağı, savaş mekanizmasının zayıflatılacağı yerler olarak görüyordu. Birçok genç, gerçek ya da sahte, fiziksel bozukluklarla askere alınmaktan kurtulmak isterken, bir kısmı mesleki engellerini öne sürüp, bir bölümü Kanada veya İsveç'e kaçarken, bir bölümü de başkalarının kendilerini izleyeceğini düşünerek, askere gitmeyi açıktan reddediyordu. Bazıları bu nedenle hapse gitti, fakat verdikleri örnek izlendi. Yarım milyondan fazla genç, bağımsız olarak askere gitmeyi reddetti, ordunun insan gücünün zayıflamasına katkıda bulundu."*[14]

Savaş karşıtı hareket yalnızca üniversite öğrencilerinin radikalleşmesini değil, aynı zamanda hippie'lerin ve diğer alt-kültürlerden yüz binlerce insanın harekete / muhalefete geçmesini sağlamıştır. Vietnam'daki savaş giderek daha vahim hale gelir ve ABD bu savaştan giderek daha derinden etkilenirken, 1967 yılında Celbi Durdurma Haftası düzenlenmiş ve büyük bir öğrenci topluluğu kendilerine gönderilen celp kağıtlarını askerlik şubelerinin önünde yakmışlardır. 17 Ekim 1967'de SDS'in öncülüğünde öğrenciler Vietnam'da kullanılan Napalm bombalarını üreten Madison'daki Dow Kimya Endüstrisi'ne yürümüşler, aynı gün Kaliforniya Oakland'da da askerlik şubesini kuşatmışlardır, öğrenciler ile polis arasında o güne kadar olmamış düzeyde şiddetli çatışmalar yaşanmıştır.[15]

Üniversite öğrencileri Vietnam Savaşı nedeniyle militarizm-karşıtı bir özellik gösteren muhalefetlerini yalnızca savaş sanayi ve askerlik şubeleri ile sınırlı tutmamışlar, bizzat kendi üniversitelerinin bu sürece katıldıklarını keşfederek mu-

---

14 *Ronald Fraser, a.g.e., sy. 118.*
15 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt:5, sy. 1512.*

halefetlerini üniversitelere de yöneltmişlerdir. Ronald Fraser kampüslerde askeri araştırma yapılmasının, askere alma işleminde üniversite yönetimlerinin işbirliği yapmasının, ordu ve savaşla ilgili kurumların kampus içinde açıktan çalışma yapmalarının, üniversiteyi radikalleşmiş öğrenciler için kolayca hareket edebilecekleri bir alan durumuna getirdiğini belirtmektedir.[16]

Buna ilginç örneklerden biri Columbia Üniversitesi'nin Savunma Bakanlığı (Pentagon) ile IDA (Institute for Defense Analysis - Savunma Analiz Enstitüsü) adlı ortak bir kurum kurma olayıdır. 1955 yılında savaş araştırmaları için kurulan IDA 1950'lerin sonuna doğru Soğuk Savaş'ın da etkisiyle ağırlıklı olarak nükleer silahlarla ilgiliyken, 1960'larda, *"Askeri Gereksinimlere Yönelik Olarak Bitkilerin Denetimi"*, *"Yasaların işlerliğini Sağlamakla Görevli Memurlar İçin Öldürücü Olmayan Silahlar"* ve *"Fiili* ve *Potansiyel Yoksulluk Üzerine Seçilmiş Programların Değerlendirilmesi"* gibi raporlar hazırlayarak her türlü başkaldırıyı ezmeye ve başkaldırı potansiyellerini ortadan kaldırmaya yönelik çalışmalar yürütmeye başlayınca, o güne kadar savaş konusunda genel olarak üniversite dışındaki kurumlara yönelik muhalefet yapan Columbia Üniversitesi'ndeki radikal öğrenciler, içinde yer aldıkları üniversitenin de suç ortaklığı yaptığını öğrenince, üniversitedeki huzursuzluk artmış ve SDS'nin öncülüğünde öğrenciler üniversitenin IDA'dan çekilmesini talep eden gösteriler düzenlemişlerdir.

Columbia Üniversitesi'nde 1968 yılında doruğuna çıkacak olan gerilimin bir nedeni insanlık-dışı bir suça (savaşa katkı) suç ortaklığı etmesi olmuşsa, bir diğer nedeni de üniversitenin yapacağı bir spor kompleksi nedeniyle yürürlüğe koymak istediği ırkçı uygulamalar olmuştur. Harlem sakinlerinin yararlandığı bir parka kurulacağı için daha önce kamuya açık olacağı duyurulan, ama sonradan yalnızca yüzde beşinden çevre halkının yararlanabileceği anlaşılan, dolayısıyla kamuya ait bir alanın gaspının söz konusu olması, üstelik de siyahların girişi için arka tarafa ayrı bir kapı yapılması nedeniyle bu spor kompleksi üniversite öğrencilerinin yoğun protestolarına neden olmuş ve üniversite işgal edilmiştir.[17]

Bu çift yönlü tepki ABD'deki 68'in özgüllüğünü de göstermektedir, yani IDA örneğinde olduğu gibi militarizm-karşıtlığı ile spor kompleksi örneğinde olduğu gibi ırkçılık-karşıtlığı. Columbia Üniversitesi öteden beri çevrede yaşayan beyaz olmayan halkı (siyahları ve Porto Riko gibi ülkelerden gelen beyaz olmayan göçmenleri) üniversitenin genişleme gereksinimi bahanesiyle bölgeden uzaklaştırma siyaseti izlemiş, çevredeki kiraların yükseltilmesi ve yoksul çevre sakinleri için ekonomik olarak yaşanması olanaksız bir yer haline getirilmesi gibi

16 *Ronald Fraser, a.g.e., sy. 122-23.*

17 *Columbia Üniversitesi'nin bu çift nedenli işgali için bkz. Barbara ve John Ehrenreich, 68 Öğrenci Ayaklanması, çev. Güzin Özkan, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1987, sy. 107 ve 141.*

yöntemlerle de bu siyasette başarılı olmuştur.* Ama bu siyaset, muhalefetini de doğurmuş ve beraberinde gerek çevrede yaşayanların gerekse üniversite öğrencilerinin radikalleşmesini getirmiş ve bu son olay ABD'deki simgesel öneme sahip Columbia Üniversitesi'nin işgalinin ve polisle şiddetli çatışmaların kıvılcımı olmuştur. Columbia Üniversitesi'nde 23 Nisan 1968'de başlayan işgale simgesel önem kazandıran özellik ise; 1960'larda ABD'deki toplumsal muhalefetin iki önemli kanadı olan SDS'nin öncülüğündeki beyaz üniversite öğrencileri ile çevrede yaşayan siyahların, pek rastlanmadık biçimde ortak bir amaç için bir araya gelmeleridir. Çünkü ABD'deki 68 hareketinin özneleri arasında eşgüdüm kurulamamıştır. Örneğin siyah hareket kendi arasında bölündüğü gibi, kendi somut durumlarından yani ırk ayrımcılığına maruz kalmalarından yola çıkmış ve bu alana konsantre olmuştur. Radikal siyah gruplar savaş-karşıtı hareketin şiddet-dışı söylemini benimsememiş ve barış hareketini, savaşa gönderilen askerlerin genellikle siyah gençlerden oluştuğunu görmezden gelmekle eleştirmiştir. Öte yandan 68 hareketinin en önemli unsurlarından biri olan hippie'ler, Bülent Somay'ın yukarıda alıntı yapılan yazısında belirttiği gibi, askere gitmemeyi, istedikleri gibi giyinmeyi, istedikleri gibi uyuşturucu kullanmayı, kimsenin kendilerine karışmamasını yani kurulu düzeni değiştirmeyi değil, onun dışında kalmayı istemişlerdir. Dolayısıyla muhalefet odakları genel olarak toplumsal bir projeye uygun hareket etmekten çok gündelik yaşam pratiklerinin düzeltilmesi / iyileştirilmesi gibi kısa vadeli çözümleri, üstelik ayrı ayrı ve eşgüdümsüz olarak amaçlamıştır. Yalnızca radikal öğrenciler daha iyi bir geleceğe yönelik siyasal bir proje önermişler, ama kendi toplumsal konumları gereği, buna öncülük edemedikleri gibi kendi aralarındaki anlaşmazlıklar ve bölünmeler nedeniyle de bu projelerini toplumun geri kalanına anlatmakta başarısız olmuşlardır.

1968'in ilk yarısında işlenen iki siyasi cinayet ABD'deki 68 hareketinin daha da radikalleşmesini beraberinde getirmiş ve sonraki yıllarda sistem ile muhalefetin bir bölümünün karşılıklı terör uygulamalarının yolunu açmıştır. Bu siyasi cinayetlerden ilki yukarıda bahsi geçen Sivil Haklar Hareketi'nin lideri Martin Luther King'in 4 Nisan 1968'de öldürülmesidir ki, bu büyük bir siyah ayaklanmaya neden olmuştur. İkinci siyasi cinayet ise J. F. Kennedy'nin kardeşi Robert F. Kennedy'nin 5 Haziran 1968'de başkan adaylığı kampanyası sırasında öldürülmesidir.

Ağabeyi gibi geniş bir yurttaşlık hakları programı ve bütün hızıyla devam eden Vietnam Savaşı'na son vermeyi taahhüt eden Robert Kennedy'nin ölümü siyasi

---

Kentlerin kapitalist modernizasyona uygun hale getirilmesi sadece New York'a özgü değildir. Fransa başlığı altında Paris'in XIX. yy.dan günümüze nasıl bir modernizasyona uğradığına kısaca da olsa değinilecektir. New York'da 1919-1959 yılları arasında kentin imarından sorumlu Robert Moses döneminde büyük bir değişim geçirmiştir. Gerek Paris'in gerekse New York'un yaşadığı modernizasyonun tarihi ve eleştirisi için bkz. Marshall Bernam, Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, çevirenler: Ümit Altuğ- Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1994, 3. ve 5. Bölümler.

atmosferi iyice gerginleştirmiş, sistemin kendi içinde yumuşama umutlarının kaybolmasına yol açmıştır. Bu olaylar hippie'ler gibi şiddetsizliği savunan alt-kültür mensuplarını kendi mücadele alanlarında büyük ölçüde radikalleştirmiştir.

Farklı muhalif kanatların ayrı ayrı ve kendince nedenlerle giderek siyasallaşması / radikalleşmesi ve giderek sertleşmesi, rejimin de (Türkiye hariç) başka ülkelerde görülmeyen bir biçimde sertleşmesine yol açmıştır. Uygulanan devlet terörünün yanı sıra CIA ve FBI'ın radikal gruplar içine ajan sokarak içten çökertme operasyonları da radikal grupları zayıflatmıştır. Aynı dönemde başkan seçilen Nixon'ın Vietnam'dan yavaş yavaş asker çekeceğini açıklaması ve bunu uygulamaya başlaması da, 68'in temel saiklerinden biri olan Vietnam nedeniyle muhalefete geçen kitlelerin pasifize olmalarına yol açmıştır.

1968 hareketi 1969-70 yıllarında da devam etmiş ama etkisi giderek azalmıştır. 1969 yılı içinde yaşanan iki olay 68 hareketi açısından özel önem taşımaktadır. Bunlardan birincisi 1969 yılının Ağustos'unda karşı-kültür gruplarınca düzenlenen, açık havada üç gün süren ve yüz binlerce genç insanın katıldığı Woodstock konseridir, ikincisi ise aynı yılın Ekim ayında Washington'da düzenlenen ve yedi yüz elli bin kişinin katıldığı dev barış yürüyüşüdür. Birinci olay, ABD'deki 68'e rengini veren en önemli kanatlardan biri olarak karşı-kültür hareketinin, ikincisi ise yine 68 yılına damgasını vuran militarizm karşıtı barış hareketinin zirvesi olarak değerlendirilebilir.

Vietnam'daki savaşı sona erdirme vaadiyle de başkan seçilen Nixon'ın bir yandan tedrici olarak Vietnam'dan asker çekerken, 1970 Nisan'ında Kampuçya'yı bombalama ve burada operasyon emrini vermesi*, özellikle üniversite öğrencilerini harekete geçirmiş, öğrenciler büyük protesto gösterileri düzenlemişler ve Wall Street'i üç gün boyunca işgal ederek, para yakma gibi eylemlerde bulunmuşlardır.

1960'lar boyunca birçok mecrada ilerleyen ve giderek kitleselleşen ve radikalleşen hareket içinde önce siyahların bir bölümü beyaz devlet terörüne karşı şiddeti öne çıkaran bir muhalefeti benimsemişler ve yaşanan ayaklanmalar, öz-savunma denen bu muhalefet biçiminin en azından siyahların önemli bir bölümü tarafından kabul edildiğini göstermiştir. Ancak aynı durum beyaz muhalifler için geçerli olmamıştır. 1969 yılındaki iki büyük çıkıştan sonra hareket kitleselliğini yitirme sürecine girerken kimi radikal gruplar illegale geçerek, adına *'devrimci şiddet'* dedikleri mücadele yöntemini benimsemişler ve insan kaçırmadan bombalamaya kadar birçok eylem gerçekleştirmişlerdir. Bu gruplardan en önemlisi; Bob Dylan'ın ünlü şarkısı *The Answer's Blowing in The Wind*'den (*Cevabı Esen Rüzgâr-*

---

* *Lawrence H. Suid, Nixon'un bu operasyona, 'Patton ' filmini izledikten bir hafta sonra karar verdiğini ve bu kararda filmin büyük etkisi olduğunu belirtiyor. Bkz. L. H. Suid. Guts and Glory, U.S.A.. Addison-Wesley Publishing Company, 1978, sy. 249. Ayrıca bkz. Frank B. Tomasulo, "The Politics of Ambivalence," From Hanoi to Hollywood (Edited by Linda Dittmar and Gene Michaud, Rutgers University Press, New Brunswick, 1990, sy. 147.*

da) esinlenerek, *"You don't need a weatherman to know which way the wind blows"* (*Rüzgârın ne yandan estiğini bilmek için havayı koklayan birine ihtiyacınız yok*) şiarıyla hareket eden Weatherman'dır. Weatherman'ın önemi, 1970'li yıllarda Avrupa'da ve Japonya'da illegal mücadele veren Alman Kızıl Ordu Fraksiyonu, İtalya'da Kızıl Tugaylar, Japonya'da Kızıl Ordu gibi örgütlerin bir tür atası olmasıdır. İstihbarat servislerinin örgütün içine ajan yerleştirmesi ve diğer operasyonlarla Weatherman'ın birçok üyesi öldürülmüş ve yakalanmıştır. 1970'lere uzanan çizgide bir diğer ilginç örnek ise 68 hareketinin uzantısı olan ve çok az sayıda üyesi olduğu ve gruptaki tek siyahın da lider (Donald DeFreeze) olduğu belirlenen Symbionese Kurtuluş Ordusu'nun, XX. yüzyılın ilk yarısında ABD'deki basın sektörünün en önemli ismi olan William Randolph Hearst'ün (Orson Welles'in *Citizen Kane* filmindeki Charles Foster Kane aslında Hearst'tür) kızı olan Patricia Hearst'ü 1974'te kaçırması ve daha da ilginci kaçırılanın kaçıranların örgütüne katılması ve katılışını kanıtlayan ses bantlarının ve fotoğraflarının basına verilişidir.

ABD'de 1960'lar boyunca yükselen farklı muhalif hareketler, gerek yurttaşlık haklarındaki iyileştirmeler gerek Vietnam Savaşı'nın yenilgiyle sonuçlanacağının belli olması üzerine mecburen asker sayısının azaltılması gerekse üniversitenin kendi içinde yaptığı reformlar nedeniyle 1970 yılından itibaren geri çekilmeye başlamıştır. ABD'deki toplumsal yaşam önemli ölçüde terörize olmuştur. Ancak bu terörün kaynağı muhalefet olmamış, muhalefet devletin terörüne karşılık vermiştir. Yurttaşlık haklarının verilmemesi için direnen beyaz zihniyet ve onun rejimidir. Rejimde reform yapma arzusu taşıyan Kennedy'yi kendi gizli servislerinin ortadan kaldırdığı bilinen bir durumdur. Yalnız kendi ülkesinde değil, dünyanın geri kalanına da bu terörü (örneğin Vietnam'a) taşıyan yine ABD'dir. Üniversitelerde reform yapılması gerektiğini söyleyen öğrencilere büyük bir nefret ve şiddetle yaklaşan bu ülkenin polis örgütüdür. Ama ilginç olan, en şiddetli yöntemlerle rejimin muhalefeti bastırmaya çalıştığı ülkede, aynı zamanda diğer ülkelere göre, özellikle de hippie karşı-kültürünün bir gereği olarak daha şiddetsiz bir muhalefet yapılmıştır. Örneğin sonraki bölümlerde görüleceği gibi Fransa'da bir ayı aşkın süre iktidar iktidarsız kalabilmiş, İtalya'da 'iki kızıl yıl' adıyla anılan 68 hareketi, rejimi yıkma noktasına gelmese de, ciddi bir krize neden olmuştur.

Ama bu ülkelerde iktidarlar, muhalefetine ABD'deki iktidarın gösterdiği şiddeti göstermemiş, yüzlerce insan ölmemiştir. ABD'deki rejim, dünyanın geri kalanına *'hür dünya', 'demokratik idealler'* vs. adı altında Stanley Kubrick* gibi Amerikalı sağcıları bile çileden çıkaran terörü ihraç ettiği gibi, kendi ülkesindeki muhalefete de hoşgörü göstermeyeceğini *'hür dünya'*ya göstermiştir.

* *Burada Stanley Kubrick'in adı, 68 Olayları'na duyduğu tepki nedeniyle geçmiyor. Kubrick, ABD'den bu tarihten çok önce ayrılmıştır. Ancak Kubrick, ABD'nin tarih sahnesine çıkışındaki amaçlar (özgürlük, kardeşlik, eşitlik vb.) ile ABD'nin geldiği nokta arasındaki uçurumu gören ve bundan rahatsızlık duyan bir yönetmendir.*

2. İTALYA'DA 1968: ENDÜSTRİYEL MİLİTANLIK VE ÖĞRENCİ GENÇLİĞİN RADİKALLEŞMESİ

II. Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda, özellikle de 1950'den başlayarak 1960'lı yılların başına kadar İtalya'da kapitalist üretim tarzının restorasyonu ve modernleştirilmesi süreci yaşanmıştır. Bu süreçte Marshall Planı* özel öneme sahip olmuştur. Çünkü plan ilgili ülkenin yalnızca iktisadi yapısıyla sınırlı kalmamış, siyasi yapısını da etkilemiştir. Savaş yıllarında aktif direniş gösteren sol güçler büyük itibar kazanmış ve toplumun önemli bir bölümü bu güçlerin etrafında toplanmıştır. ABD ise İtalya'da önemli bir siyasal güç haline gelen solun ülke yönetiminde söz sahibi olmasını, yeni kurulan hükümette yer almasını çıkarlarına aykırı bulduğundan, solun ülkenin siyasal yönetiminde yer almaması için baskı yapmıştır. Bu baskının en önemli ayaklarından biri de, yerle bir olmuş iktisadi yapısını canlandırmak açısından İtalya'nın çok gereksinim duyduğu bu yardım olmuştur. Siyasal açıdan böyle bir özelliğe sahip olsa da Marshall Planı'nın İtalyan ekonomisinin gelişimine/yeniden canlanmasına katkıda bulunduğu da yadsınamaz. Çünkü özellikle 1951-53 yılları arasında yapılan bu yardım ve bu dönemde yapılan reformlar sayesinde İtalya 1951-61 yılları arasında büyük bir ekonomik *'boom'* (atılım) yaşamıştır.

Bu ekonomik gelişime paralel olarak da işçi sınıfı niceliksel olarak büyümüş; 1951'de 4,5 milyon olan işçi sayısı bu dönemde %31,7 oranında artarak yaklaşık 6,5 milyona çıkmış, işçi sınıfının toplum içindeki yeri %20'den %30'a yükselmiş, gayrisafi sanayi üretimi %116 artmış, buna karşılık ücret artışı %18'de kalmıştır.[18]

Bu gelişmelerin sonucunda İtalya'nın toplumsal dokusunda da önemli değişimler meydana gelmiştir. 1951-1961 yılları arasında yaşanan restorasyon ve modernleşme, kırdan kente, Güney'den Kuzey'e göç olgusunu hızlandırmıştır. Francesco Rosi'nin *Üç Kardeş* (1981) adlı filminde bu olguyla karşılaşırız. Bundan da öte filmin karakterlerine ve birbirleriyle ilişkilerine bakıldığında o dönemin

---

* *II. Dünya Savaşı sonrasında dönemin ABD Dışişleri Bakanı George Marshall'ın adı ile anılan ve 1948 yılında savaştan zarar görmüş Avrupa ülkelerinin özellikle ekonomik açıdan yeniden güçlenmelerini sağlamak amacıyla ABD'nin Truman Doktrini çerçevesinde Avrupa ülkelerine yaptığı yardım.*

18 *Bkz. Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt: 5, sy. 1523.*

İtalya'sını görmek mümkündür. Filmde annelerinin ölümü üzerine doğup büyüdükleri Güney İtalya köyünde yeniden bir araya gelen üç kardeşin öyküsü anlatılır. En büyük kardeş Raffaele (elli yaşlarında) Roma'da yargıç olarak çalışır. Ailenin bütün olanaklarını seferber ederek ilk erkek çocuğun önemli bir mevkie gelmesi için çalışması; Napoli'de öğretmenlik yapan ortanca kardeş Rocco'nun büyük kardeşten daha aşağı bir konumda olması geleneklere uygundur. Ancak en küçük kardeş Nicola Torino'daki FIAT fabrikasında işçi olarak çalışır. Restorasyon ve modernizasyon dönemine kadar gelenekler en küçük çocuğun evden ayrılmayıp ana-babaya bakmasını gerektirmiştir. Oysa Nicola yaşamını bu yoksul Güney İtalya köyünde geçirmeyi değil de Kuzey İtalya'da proleter olarak yaşamayı seçmiştir (seçmek durumunda kalmıştır). Barbara ve Leonard Quart, *Üç Kardeş* ile ilgili çözümlemelerinde, Rosi'nin santimantalize etmekten kaçındığı kırsal geçmişin hızla yitip gittiğini, en enerjik ve hırslı olanların (ve hatta enerjisi olmayanların bile) kentlere, Kuzey'e ya da diğer ülkelere, iş yapmak ya da sadece çalışmak için gitmek zorunda olduklarını bildiğini belirtiyorlar. Artık yuvaya dönüş söz konusu olmadığı gibi, köy yaşamının ritmine de yabancıdırlar. Köyün kendisi Roma'daki cinayete dair televizyon haberleriyle, kendilerini gizleme zahmetine bile katlanmayan küstah teröristlerin görüntüleriyle istila edilmiş durumdadır. Köylüler aralarında bu sorunu tartışırlar ve Yargıç Raffaele'nin çocukluk arkadaşı, bu gözden uzak köy yaşamının bir sığınak olmadığını, İtalya'nın tarihi boyunca kan ve şiddet yüklü bir ülke olduğunu ve yöneten ile yönetilenin birliğini sağlayamadığını öne sürer. Yazarlara göre Rosi'nin filminde yenilgiye uğrayan -en azından filmin çerçevesi içinde- karakterler değil, gerçek bir uzlaşma şansıdır. Eğer aile İtalya'nın kendisiyse (yani İtalya'yı simgeliyorsa) bu ciddi bir durumdur, çünkü üç kardeş gerçekten birbirleriyle konuşamaz, birbirlerini anlayamazlar ama (tıpkı İtalyan siyasal yaşamında olduğu gibi) yalnızca tartışırlar.[19]

Ücretler açısından da durum aynıdır. Güney'de çalışan bir işçi, Kuzey'de benzer işi yapan işçiden yaklaşık %20 oranında daha az kazanmaktadır. Geri kalmışlık, yoksulluk, gelir dengesizliği, iş alanlarının sınırlılığı, gelecek kaygısı gibi sorunlar bu göç olgusunun başlıca nedenleri olmuştur. Ayrıca feodal ilişkilerin o dönemde hala güçlü olduğu Güney'deki bazı kentlerin bu ekonomik atılım döneminde hızla sanayileşmeye başladığı da belirtilmelidir ki bu da kırdan kente göçün bir diğer nedenidir. Tarım kesiminde de modernleşme / kapitalistleşme süreci yaşanmaya başlamış, bu sektördeki proleterleşme hızlanmıştır. İtalya'nın yaşadığı modernleşme, işbölümünün daha da karmaşıklaşmasını beraberinde getirmiş, bu karmaşıklaşan yapı da

19 *Barbara ve Leonard Quart, "Three Brothers", Film Quarterly, University of California Press, Berkeley, California, Vol. XXXVI, No: I, Fall 82. sy. 53-56.*

zaten varolan eşitsizliklerin derinleşmesine / yoğunlaşmasına neden olmuştur. Üretici güçlerin gelişimi ve üretim sürecinin karmaşıklaşması işgücünün olduğundan daha vasıflı olmasını gerektirmiş, bu da yüksek öğretimin (üniversitelerin yanı sıra meslek yüksek okulları, akşam okulları gibi) yaygınlaşmasına yol açmıştır.

İtalya'da 1950'li yıllar boyunca yaşanan ekonomik atılım 1960'ların başında kesintiye uğramış, ekonomide tıkanma ve bunalım ortaya çıkmıştır. Bu bunalım, sanayi alanındaki büyümeyi durdurmuş, bu da enflasyonun ve işsiz sayısının artmasına, ücretlerin ise azalmasına neden olmuştur. Aynı dönemde yapılan reformlara uygun olarak geri kalmış Güney'e yönelik yatırımlar da durma noktasına gelmiştir. Bunalımın doruğa çıkmasıyla grevlerde artış olmuş, iş günü olarak muazzam kayıplar yaşanmıştır.

"1961'e dek yaşanan grevlerde 'iş günü kaybı' hiçbir yıl 10 milyonu aşmamışken; 1962 grevleriyle 22.7 milyon iş günü 'harcandı'... Grev ve işi bırakmalarla 'kaybolan iş günü' 1963'de 11.3, 1964'de 13, 1965'de 6.9, 1966'da 14.9 milyon oldu."[20]

İtalya'nın siyasal yapısına baktığımızda oldukça ilginç bir tablo ile karşılaşırız: Mafya'nın inkâr edilemez gücü (her anlamda); dünya Katoliklerinin merkezi Vatikan'ın bu coğrafyada yer almasının doğrudan sonucu olarak belki de dünyanın en dindar ülkelerinden biri olması; Akdenizlilik ruhunun getirdiği değerlerle (sıcak kanlılık, namus, kan davası, sıkı aile ilişkileri) Batılı değerlerin bir arada yaşaması; yirmi yıllık Mussolini dönemi faşizm deneyimi; ve nihayet Batılı toplumlar arasında en güçlü ve en fazla oy alan İtalyan Komünist Partisi'nin (İKP) bu ülkede bulunması, İtalya'nın siyasi yapısının ana özelliklerini oluşturmuştur.

1950'li yıllar boyunca iktisadi yaşamda kapitalist modernleşme yaşanırken, siyasal yaşamda da, uluslararası konjonktürde süren Soğuk Savaş'a paralel olarak, yoğun bir anti-komünist kampanya sürdürülmüş ve bunun öncülüğünü Katolik Kilisesi yapmıştır. Dinsel yapının ve örgütlenmenin çok güçlü olduğu bu ülkede anti-komünist kampanya Soğuk Savaş'ı aşan özellikler göstermiştir.

Ancak bu kampanyalara rağmen İtalyan Komünist Partisi (İKP) toplumdaki gücünü ve ağırlığını korumuş, hatta artırmıştır. İtalya'da 1968'in örneğin Fransa'daki gibi birkaç ay, hatta birkaç hafta ile sınırlı kalmayıp uzun bir periyoda yayılmasında* İtalyan Solu'nun, özellikle de İtalyan Komünist Partisi'nin doğrudan olmasa da (bunun nedenlerine aşağıda değinilecektir) dolaylı olarak etkisi olmuştur. Bu olguyu İtalyan Komünist Partisi'ne muhalif bir üniversite öğrencisi olan Pappino Ortoleva şöyle dile getirmektedir: *"Siyasal olarak onlara* (İtalyan Komünist Partisi) *katılmayabilirsiniz, düzenledikleri Vietnam gösterilerine gidersiniz. Bu ülkede*

---

20 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt: 5. sy. 1523.*

* *Üzerinde araştırmacılar kesin olarak anlaşamasa da, 1968'de simgelenen İtalya'daki radikal hareket 1967 yılı ortalarında başlar, 1968 ve 1969 hareketin zirvesine çıktığı dönemdir. 1970'de gerilemeye başlayan hareket 1971'in ilk yarısında etkinliğini yitirir.*

siyasal muhalefet adına kim ne yapmak isterse, toplumsal tabanı nedeniyle Komünist Parti'yi dikkate almak zorundadır."[21]

Bu güçlü toplumsal taban nereden gelmektedir? Bunun yanıtı İtalyan Komünist Partisi'nin kurulduğu tarih olan 1921'den bu yana parti olarak özgünlüğünü korumayı başarmış olmasıdır. Bu bir başarıdır, çünkü içinde yer aldığı uluslararası komünist hareketin (III. Enternasyonal ya da kısa adıyla Komintern) özellikle 1930'lu ve 40'lı yıllar boyunca tek bir merkez (Moskova) ve bağlı şubeler (ilgili ülkelerin komünist partileri) biçiminde bürokratik bir yapı haline geldiği koşullarda İKP, merkezden özerkliğini elde edebilmiş ve bunu koruyup sürdürebilmiş bir partidir. Tarihinde Antonio Gramsci gibi bir düşünürden gelen teorik birikime ve bu birikimin avantajına; Palmiro Togliatti gibi merkezde en yüksek mevkilere gelmesine rağmen her zaman İtalya'nın özgüllüğünü savunmuş bir siyasi öndere; faşizm ve II. Dünya Savaşı döneminde engellenemeyen siyasal mücadele geleneğine sahip olmuş[22] ve parti olarak savaş sonrasında İtalya'nın en güçlü iki partisinden biri haline gelmiştir. (Diğeri Partito Democrazia Christiana-Hıristiyan Demokrasi Partisi ya da yaygın olarak kullanıldığı biçimiyle Hıristiyan Demokratlar'dır.)

1930'lu yıllarda Komintern'in ortaya attığı ve İspanya'da 1936, Fransa'da 1936-38 yılları arasında uygulanan, içinde komünistlerin yanı sıra sosyal demokratların, radikallerin ve liberallerin birlikte yer aldıkları Halk Cephesi politikasına uygun olarak ve Stalin'in isteği üzerine Togliatti, partisinin II. Dünya Savaşı sonrası İtalya'da kurulan ilk hükümete katılmasını sağlamış, ama bu katılım İKP için Komintern'in anladığından farklı bir anlam taşımıştır. İKP, savaşı izleyen yıllarda monarşiden cumhuriyete geçilirken, Komintern'in kendisi için öngördüğü rolü (yani cephe içindeki diğer güçlerin zaman içinde elimine edilerek iktidarın alınması) değil, kendi özgül rolünü oynamaya başlamıştır. Yine bu dönemde İKP, 1930'lu ve 40'lı yılların temel anlayışı olan *'sosyalizmin anavatanı SSCB'* anlayışının reddi anlamına gelen *'çok merkezlilik'* ve *'sosyalizmin İtalya'ya özgü yollarını'* dile getirmiştir. Bu siyasi tercihler aslında ilk olarak Antonio Gramsci'nin teorik metinlerinde yer almıştır. Gramsci Avrupa'yı düşünürken Doğu-Batı ayrımı yapmış, örtük de olsa Rusya'daki 1917 Ekim Devrimi'nin Batılı ülkeler için bir model olamayacağı sonucuna varmıştır. Gramsci'ye göre Doğulu ülkelerde devlet, sivil topluma göre daha baskındır. Devletin öne çıkması ve baskın olması beraberinde zoru (şiddeti) getirmektedir. Oysa Batılı ülkelerde üstyapısal bir uğrak (moment) olarak sivil toplum, devlet (siyasal toplum) karşısında güçlü ve etkin

---

21 *Aktaran: Ronald Fraser, a.g.e., sy. 148.*

22 *Bkz. Murat Belge, "Tarihi Uzlaşma Üzerine", Tarihsel Uzlaşma içinde, Derleyen: Yılmaz Öner, İstanbul, İletişim Yayınları, 1984.*

olduğundan, bu ülkelerde ikna ve onama süreçleri ön plandadır. Bu ise toplumda *'konsensus'*a yol açmaktadır. Gramsci, bu nedenle, öncelikli hedef olarak kültürel (ve ideolojik) hegemonyayı yani sivil toplumu ele geçirmeyi koyar.

Ona göre kültürel hegemonya (sivil toplum) ele geçirilmeden siyasi hegemonyayı (iktidar-devlet) ele geçirmek mümkün değildir. Doğulu ülkeler için ise denklemi tersine çevirmek gerekmektedir. Örneğin Lenin için siyasi iktidar kültürel iktidara göre öncelik taşımaktadır. Yani önce siyasi iktidar sonra kültürel hegemonya.[23]

Burada öne sürülen İtalyan Komünist Partisi'nin II. Dünya Savaşı sonrasında Gramsci'nin özgün tezlerini yaşama geçirdiği değildir, ama Gramsci gibi özgün bir teorisyene sahip olmanın, İKP'nin stratejilerinin Komintern'in saptadıklarından ayrılmasına katkıda bulunduğudur. Perry Anderson, Gramsci'nin teorik mirasının İKP'nin Soğuk Savaş'ın getirdiği en büyük yıkıntılardan korunmasına yardım ettiğini; örneğin İKP'nin Jdanov'culuğa* karşı herkesten fazla direniş gösterdiğini; o dönemde Gramsci'nin çağdaşı ve çalışma arkadaşı olan kişilerden oluşan parti yöneticilerinin Kominform** dönemine özgü en ağır kültürel baskıları yumuşattıklarını, partinin siyasi çalışmalarına karıştırılmaması koşuluyla örgüt (parti) içinde düşünceye belli bir özgürlük tanıdıklarını; ama öte yandan Gramsci'nin ölümünden sonra bir aziz haline getirilerek, onun İtalyan Marksizmine bıraktığı teorik eserin yaşama gücünün kısırlaşmasına yaramaası gibi ironik bir sonucun ortaya çıktığını; Gramsci'nin kişiliğinin, partinin toplumda her fırsatta yardıma çağırılan resmi ideolojik ikonu haline getirilirken, yazdığı yazıların ya çarpıtıldığını ya da bir köşeye itildiğini belirtiyor.[24]

Yukarıda bahsedilen 'kendi rolünü oynama' amacına uygun olarak İKP yeni kurulan cumhuriyetin asli ve vazgeçilmez parçası olmayı hedeflemiştir. En

---

23 *Gramsci, üzerinde en çok tartışılan çağdaş düşünürlerden birisidir. Yukarıda bahsi geçen denklem ve sivil-siyasal toplum, hegemonya, zor vb. kavramların tartışması için bkz. Perry Anderson, Gramsci-Hegemonya, Doğu/Batı Sorunu ve Strateji, Çev. Tarık Günersel, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1977, sy. 74-91; Hugues Portelli, Gramsci ve Tarihsel Blok, Çev. Kenan Somer, Ankara, Savaş Yayınları, 1982, I. Bölüm; ve Norberto Bobbio, Jacques Texier, Gramsci ve Sivil Toplum, Türkçesi: Arda İpek, Kenan Somer, Ankara, Savaş Yayınları, 1982, sy. 35.*

* *II. Dünya Savaşı sonrasında Sovyetler Birliği'nde devletin/partinin sanat ve kültür alanı üzerindeki denetiminin sıkılaştırılmasının sözcüsü Andrey A. Jdanov'un adıyla anılan kültür/sanat siyaseti. Edebiyat alanından başlayan bu uygulama giderek müzik, felsefe hatta biyoloji, tıp gibi alanlara yayılmıştır. Jdanov'un müzik üzerine söyledikleri bu anlayışı en özlü biçimde anlatmaktadır. "Bestecilerimizin tümü, devletin ve halkın çıkarlarını temsil eden Partimizin yalnızca sağlıklı ve ilerici müzik akımını, Sovyet sosyalist gerçekçilik akımını destekleyeceğini kavramalıdırlar. Yoldaşlar, eğer Sovyet bestecisi yüce adına layık olmak istiyorsanız halka bugüne kadar olduğundan daha iyi hizmet etme yeteneğine sahip olduğunuzu kanıtlamalısınız. Zor bir sınavla karşı karşıyasınız. Müzikte biçimci akım parti tarafından on iki yıl önce mahkum edilmişti. O günden bu yana, biçimci akıma kapılanların da dahil olduğu birçoğunuza, hükümet, Stalin ödülü verdi. Bu ödüller birer avans niteliğindeydi. Bestelerinizin hatasız olduğunu düşünmüyorduk, ama sabırlı davranıyor ve bestecilerimizin doğru yolu seçme gücünü kendilerinde bulacaklarına inanıyorduk. Ama artık partinin işe karışmasının zorunlu olduğunu herkes görmektedir Merkez Komitesi sizlere açıkça, sizin seçmiş olduğunuz yolda yürümekle müziğimizin hiçbir zaman başarı kazanamayacağını söylüyor."*
Aktaran Murat Belge, Marksist Estetik, İstanbul, BFS Yayınları, 1989, sy. 61. Ayrıca Jdanov'un görüşleri için bkz. A. A. Jdanov, Edebiyat, Müzik ve Felsefe Üzerine, Çev. Fatmagül Berktay, İstanbul, Bora Yayınları, 1977.

** *Kominform (Komünist Enformasyon Bürosu) Komintern'in devamı amacıyla 1947'de Sovyetler Birliği'nin girişimi ile kurulan ve 1956'ya kadar etkinlik gösteren uluslararası komünist yapılanma.*

24 *Perry Anderson, Batı'da Sol Düşünce, Çev. Bülent Aksoy, İstanbul, Birikim Yayınları, 1982, sy. 65-66.*

yüksek noktasına Avrupa Komünizmi (Eurocommunism) hareketinde çıkacak olan bu yeni stratejiye göre İtalya'ya özgü sosyalizmde ya da, *"Kişisel haklar ve çok partililiği güvenceye alan, parlamenter kurumlan koruyan ve üretim araçlarının özel mülkiyetinde ani ve şiddet kullanarak kopmayı yadsıyan bir politik düzende, kapitalist demokrasiye özgü yurttaşlık özgürlüklerinin en geniş sınırlarına kadar korunması gerekliliği merkezi önemdeydi. Başka bir deyişle, Ekim Devrimi ve ondan doğan Bolşevik rejiminin modeline taban tabanına zıt bir biçimde sosyalizme giden barışçı, tedrici ve anayasal bir yolu temsil ediyordu."* [25]

İtalyan Komünist Partisi, II. Dünya Savaşı'nın bitiminden itibaren siyasetini çatışma değil, uzlaşma üzerine kurmuştur. İtalyan usulü sosyalizm gerçekleşecekse bu, toplumdaki bir kopuş sırasında kadroların ya da partinin iradi müdahalesiyle değil, bir konsensüsün sonucu olmalıdır. İtalya'da örneğin Katolikleri dışlayarak sosyalizmi gerçekleştirmenin olanaksız olduğu düşünülmüş ve dile getirilmiştir.* (Böyle düşünülmesinin bir nedeni de bizzat İKP üyelerinin yarısından fazlasının Katolik olmasıdır.) Bunun sonucu olarak Katolik kesimin siyasal temsilcisi olan Hıristiyan Demokratlar çatışılacak, mücadele edilecek değil, tersine uzlaşılacak, ikna edilecek (ya da daha doğrusu uzlaşılması, ikna edilmesi gereken) bir siyasi hareket ve anlayış olarak görülmüştür.

Bu siyasal tutum İtalya'yı sosyalizme yakınlaştırmadıysa da İtalyan toplumunun siyasal tercihleriyle örtüşmüş ve İKP İtalya'nın saygın ve güçlü bir partisi durumuna gelmiştir. Nitekim 1984 seçimlerinde İtalya'da ilk kez komünistler oy oranlarını yaklaşık %36 gibi yüksek bir orana çıkararak Hıristiyan Demokratları geçmeyi başarmışlardır. Benzer siyasal başarı yerel yönetimler alanında da yaşanmıştır. İtalya'daki yerel yönetimlerin yaklaşık üçte birini istikrarlı bir biçimde ellerinde tutmaları bu başarıyı tanıtlamaktadır. Özellikle Mafya'nın, 'sottogoverno'nun (gayriresmi iktidar) çok güçlü olduğu ve buna uygun bir siyasal ahlak(sızlık)ın siyasal yaşamı belirlediği bir ülkede hem parti yönetiminde hem de yerel yönetimlerde yeni bir siyasal etiği oluşturmaları, bu başarının sürekliliğini sağlayan en önemli öğelerden biri olmuştur.

Örneğin İtalyan Komünist Partisi Genel Sekreteri Enrico Berlinguer'in 1984'deki ölümü ve cenaze törenine bir buçuk milyon insanın katılması, o dönemin Cumhurbaşkanı Sandro Pertini'nin tabutun başında ağlaması, en sağdaki gazetelerin bile Berlinguer'den saygın, dürüst bir siyasetçi olarak bahsetmeleri ya da aralarında Federico Fellini'nin de bulunduğu İtalyan sinemasının bir grup önde gelen yönetmeninin cenaze törenini filme alışları, İKP'nin İtalyan siyasal

---

25 *P. Anderson, Tarihsel Materyalizmin İzinde, Çev. Mehmet Bakırcı, H. Gürvit, İstanbul, Belge Yayınları, 1986, sy. 91.*

* *İKP yöneticilerinin genelde İtalya'nın özgüllüğü özelde de Katolik kitle üzerine görüşleri için bkz. "Tarihsel Uzlaşma", Derleyen: Yılmaz Öner, İstanbul, İletişim Yayınlan, 1984.*

yaşamındaki önemini gösteren simgesel birer örnektir. İtalya, yakın tarihinde Mussolini gibi bir diktatörün yönetiminde yirmi yıl süren bir faşizm dönemi yaşamasına rağmen, bugün demokratik ilkelerle yönetilen bir siyasal yapıya sahipse, bunda artık adını (İKP yerine Demokratik Sol Parti), amblemini/bayrağını (orak-çekiç yerine meşe ağacı), ilkelerini vs. değiştirmiş olan, ama Hıristiyan Demokrasi Partisi ve Sosyalist Parti'nin parti olarak çökmelerine rağmen halen varlığını sürdüren İKP'nin büyük rolü olduğunu kimse yadsımamaktadır.

Ancak bu, konunun bir yönüdür. Siyasal tutumunu yukarıda belirtildiği gibi uzlaşmaya dayandıran* İKP, Bolşevik tarzda devrim / parti anlayışını ve dolayısıyla radikalizmi reddederek, reformcu, barışçıl, demokratik, yasal yönleri benimseyerek, bir tür sistem içinde kalmayı seçmiştir. Ancak bu siyasal tercihinin sonucu olarak; *"PCI (İtalyan Komünist Partisi) bu yıllarda (II. Dünya Savaşı'nı izleyen dönem) Güney'deki tarım işçilerinin ayaklanmalarının kanlı bir şekilde bastırılmasına göz yumarak, birçok fabrikada kurulan 'Consigli di Gestione'lerin (Yönetim Konseyleri) işlevini 'verimliliği artırmak amacıyla yönetime katılma'yla sınırlayarak, kapitalizmin ekonomik ve siyasal restorasyonuna katkıda bulundu."*[26]

Bu tercihle İtalya Komünist Partisi 1960'larda işçi sınıfının ve giderek gençliğin radikalleşen tepkilerine doğal olarak yanıt vermemiştir.

Örneğin İtalya Komünist Partisi yöneticilerinden Pietro Ingrao, 1972'de kaleme aldığı bir denemede 1960'larda İtalya'daki radikalleşmeyi şöyle değerlendirmektedir: *"Aşın-solun yaptığı hasar ve yanlışlar ağır bastı... 'Disiplinsizlik' üzerine sonu gelmeyen nutuklar, stratejik hiçbir amacı olmayan çocuksu 'gerilla pratiği', Lenin ve Gramsci'nin yeni bir toplumun inşasına ilişkin tezlerini kavramadaki geri kafalılık yanında salt 'protesto'ya dayanan bir hafifmeşreplik."*[27]

1960'ların radikalizmini en yetkili ağızlardan biri aracılığıyla böyle değerlendiren bir partinin *"Roma Üniversitesi'nin duvarlarını Marx, Mao ve Marcuse'ün resimleriyle donatan öğrencilere işgal sırasında yardım önerisinde bulunması"* ne kadar olanak dışıysa bunu yazmak da o kadar abesle iştigal olacaktır.[28]

1960'ların işçi ve öğrenci radikalizmi İtalya Komünist Partisi'nin dışında hatta ona rağmen ortaya çıkmıştır. İtalya Komünist Partisi'nin radikalizme kendi siyasal anlayışında / tercihinde yer vermemesi, giderek partisi olarak gördüğü işçi sınıfı içinde de tepkilere neden olmuş ve işçi sınıfının bir bölümü İKP ve kontrolündeki CGIL'ın (İtalyan Genel İş Konfederasyonu) sadece ücret artışıyla sınırlı

---

* *Bu uzlaşma siyaseti 1970'lerde Berlinguer'in ortaya attığı "Tarihsel Uzlaşma" teziyle zirvesine çıkacak, ama bu siyaset özellikle Aldo Moro'nun kaçırılıp öldürülmesi sonucu başarısızlığa uğradığından terk edilecektir.*

26 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücüdaleler Ansiklopedisi, Cilt: 5, sy. 1523.*

27 *Tarihsel Uzlaşma, sy. 119.*

28 *Fulya Gürses-Hasan Basri Gürses, Dünya'da ve Türkiye'de Gençlik, İstanbul, Der Yayınları. 1979, sy. 199.*

mücadelesiyle yetinmeyerek, örneğin ücret artışı sağlanması sonucu grev hakkından vazgeçen sendikaları da protestoya yönelterek grevler yapmışlardır.[29]

Barbara ve John Ehrenreich da 1960'ların başlarında genellikle sendikadan izinsiz şiddetli grevlerin yapıldığını, CGIL'ın rolünün, üretim denetimi gibi büyük sorunlarla ilgili işçi taleplerini sulandırmak, ücret ve emekli maaşı gibi ekonomik sorunların kapsamını daraltmak olduğunun iyice açığa çıktığını yazmışlardır.[30] Aslında İtalyan 68'ini Fransa hariç diğer ülkelerden ayrı kılan özelliklerden biri de bu dönemin siyasal öznesinin yalnızca (öğrenci) gençlik olmayıp, gençliğin, özneliği işçi sınıfıyla paylaşmasıdır. İşçi sınıfının da bu süreçte özne rolü oynaması nedeniyledir ki İtalya'da 1968 olayı birkaç ayla sınırlı kalmamış, yıllara yayılmıştır.

1951-61 yılları arasında yaşanan restorasyon ve modernizasyon süreci işçi sınıfını doğrudan ilgilendirmiş ve çalışma sisteminin rasyonalizasyonu bu sınıfın çıkarlarını tehdit etmeye başlamıştır. Pietro Ingrao'nun yukarıda alıntı yapılan yazısında belirtildiği gibi, *"İşçilerin ve halkın 1960'lı yılların ikinci yarısındaki atılımı, gelir dağılımını değiştirmek ve tüketimi yaymaktan öteye başka şeyleri de amaçlamış; 1950'li yılların yeni-kapitalist atılımıyla gerçekleştirilmiş hiyerarşi ve karar mekanizmalarının giderek kuşkuyla karşılandığı görülmüştür."*[31]

Bu süreçte modernizasyon / rasyonalizasyonun doğasının sorgulanması ve bununla mücadele gündeme gelmiştir. Çünkü modernizasyon kalifiye emeği basitleştirmiş, kullanılan makine sayısını artırmış, iş temposunu yükseltmiş, çalışma süresini uzatmıştır. Bu ise çalışmayı fiziksel ve ruhsal olarak dayanılmaz hale getirmiştir.

Dolayısıyla işçiler ücretlerin artırılması için verilen mücadelenin üretimde denetim ve kontrol mücadelesinden ayrılamayacağının farkına varmışlardır. Sonuçta, işçiler farklı ücret kategorilerini reddetmişler; teknik elemanlarla aynı statüde olmayı talep etmişler; fabrika hiyerarşisinin ortadan kaldırılmasını hedeflemişler; yeni geliştirilen teknikler üzerinde kontrol sağlamaya çalışmışlar; yalnız üretim süreci içindeki sorunlarla sınırlı kalmayıp diğer alanlara da yönelerek, örneğin işçi sağlığı konusunda işçi denetimini hedefleyerek sağlığa aykırı koşulların yine işçilerce belirlenmesini, böylece sermayenin hizmetindeki fabrika doktorlarına* bağımlı kalınmamasını sağlayarak iş tıbbını işçi tıbbına dönüştürme mücadelesi vermişlerdir.[32]

29 *Bkz. Sosyalizm ve Toplumsal Mücüdaleler Ansiklopedisi, Cilt: 5, sy. 1525.*

30 *Barbara ve John Ehrenreich, a.g.e., sy. 55.*

31 *Tarihsel Uzlaşma, sy. 113.*

* *Aydemir Güç'ün yaptığı bu tanımlama, ilk bakışta oldukça kaba gelmesine karşın, tıbbın toplama kamplarından işkenceye kadar birçok alanda kullanılmış ve kullanılabilmekte olduğu göz önüne alınırsa, mantıklı görünüyor.*

32 *İtalyan işçi sınıfının 1950'li ve 60'lı yıllardaki koşulları için bkz. Aydemir Güç'ün yazısı, Sos. ve Top. Müc. Ans. içinde, Cilt: 5, sy. 1522.*

Bu gelişmelere paralel olarak mücadele yöntemleri ve grev biçimleri de değişmeye, yeni ve özgün biçimler almaya başlamıştır. P. Anderson'un 'endüstriyel militanlık dalgası' olarak adlandırdığı[33] bu dönemde, bizzat sendikalar nedeniyle geleneksel olarak iş bırakmanın zor olduğu koşullarda bu kez de 'zincirleme grev' (bir üretim birimi işi yeniden başlatırken, iş akışı sürecinde onu izleyen birimin işi bırakması) ya da 'satranç grevi' (kilit önemde bir birimin işi bırakarak fiilen bütün üretim sürecini engellemesi) gibi yeni yöntemler ortaya çıkmıştır.[34]

1950'li yıllar boyunca yaşanan ekonomik atılımın ve üretimin modernizasyonunun ve bu süreçte emek gücünün nitelikli hale gelmesi gereğinin bir sonucu olarak, üniversite ve meslek yüksek okullarının önemi artmıştır. 1960'larda İtalya'da üniversite öğrenci sayısında önemli ölçüde artış olmuştur. Bir kaynakta, İtalya'da 1950-64 yılları arasında üniversite öğrenci sayısının %50 (aynı dönemde ABD ve Almanya'da iki kat, Fransa'da üç kat, İngiltere'de ise yine %50) arttığı yazarken,[35] Rossana Rossanda'dan alıntı yapan Ahmet Taner Kışlalı 1960'larda öğrenci sayısındaki artışın iki kattan fazla olduğunu; buna karşılık 1920'li yıllara göre 50 bin öğrenciyi geçmemek üzere hazırlanmış olan 26 üniversite ve üç bin eğiticinin aşağı yukarı değişmeden kaldığını belirtiyor.[36] Oranlar birbirini tutmasa da burada önemli olan, bir artışın yaşandığı ve mevcut üniversitelerin bu artışa yanıt vermekten uzak olduğudur. B. ve J. Ehrenreich'ın verdiği bir örnek bunu tanıtlamaktadır: *"Örneğin bize anlatıldığına göre Torino Üniversitesi'nde İtalyan Edebiyatı dersine kayıtlı 900 öğrenci var, ama konferans salonu sadece 200 kişilik. Şans eseri şimdiye kadar aynı derse altmıştan fazla öğrencinin girdiği görülmemiş."*[37]

1960'larda İtalya'daki üniversiteler niteliksel açıdan da benzer bir yetersizlik göstermişlerdir. Son derece katı bir hiyerarşik düzene, muhafazakâr müfredat programlarıyla oldukça baskıcı ve antidemokratik yapıya sahip üniversitelerde, *"Bütün güç aynı zamanda yönetici olup, kampüsün dışında da (parlementoda, sanayide vs.) büyük adam sayılan tam donanımlı birkaç profesörün elindedir. Örneğin İtalya'da savaştan sonra iktidara gelen hemen her başbakan aynı zamanda üniversitede profesördür."*[38] Ya da Ronald Fraser'in belirttiği gibi, *"üniversitede tüm yetki zamanlarının çoğunu eğitime harcayacaklarına, uzmanlık alanları ya da siyaset nedeniyle okul dışında harcayan birkaç profesörün elindedir."*[39] Dolayısıyla üniversite gençliğinin 1960'ların ikinci yarısında hızla radikalleşmesinin en önemli nedenlerinden biri

---

33 *P. Anderson, Tarihsel Materyalizmin İzinde, sy. 25.*

34 *Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt: 5, sy. 1528.*

35 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, sy. 1504.*

36 *Aktaran Ahmet Taner Kışlalı, Öğrenci Ayaklanmaları, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1974. sy. 44.*

37 *Barbara ve John Ehrenreich, a.g.e., sy. 47.*

38 *a.g.e.*

39 *Ronald Fraser, a.g.e., sy. 76.*

üniversitenin kendi yapısı olmuştur. Ancak bu radikalleşmenin başka bir önemli nedeni de Üçüncü Dünya'daki gelişmeler, ama en önemlisi ABD'nin Vietnam'a askeri müdahalesidir. ABD'nin Vietnam'a asker göndermesi ve Vietnam'da yürüttüğü savaş ABD de dahil olmak üzere bütün dünyada protesto edilmiştir. *"İtalyan öğrencilerin Vietnam Savaşı'na tepkisi, diğer ülkelerdeki kadar keskindi, fakat değişik bir bağlamda yer alıyordu. Birincisi, Komünist Parti, geniş savaş karşıtı cephe kurulmasında etkin bir rol oynamıştı. İkincisi, Büyük Komünist Partisi'nin etkin olduğu bir ülkede savaştan beri sürdürülen Amerikan aleyhtarlığıyla, anti-emperyalist konuların öğrencileri zaten harekete geçirmiş bulunduğu bir ülkede Vietnam Savaşı örneklerden sadece biriydi. Sonuncusu, radikalleşmiş öğrenciler, üniversitenin demokratlaştırılmasının, dışarıdaki kavgayla yakından ilişkili olduğunu düşünüyorlardı. Gene de Vietnam içeriğin değişmesinde niteliksel bir rol oynadı."*[40]

Vietnam'daki savaşın İtalya'daki etkileri farklı farklı olmuştur. Yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi, Komünist Partisi'nin güçlü bir geleneğe sahip olması, İtalya'da faşizm ve emperyalizm karşıtlığını öteden beri güçlü kılmıştır. Bu bağlamda radikalleşen öğrencilerin bir bölümünün neredeyse bir aile geleneği haline gelmiş olan faşizm ve emperyalizm karşıtlığını Vietnam dolayısıyla sürdürdüklerini öne sürmek yanlış olmayacaktır. Vietnam'a müdahaleye yalnızca siyasal yelpazenin sol tarafında yer alanlar karşı çıkmamıştır. Liberal dünya görüşüne sahip olanlar da salt ahlaki nedenlerle de olsa bu müdahaleyi protesto kampanyasına katılmışlardır.[41] Ama Vietnam sorunu en çok radikalleşen öğrenci hareketini etkilemiştir. ABD'nin çok sayıda askerine ve askeri teknoloji açısından tartışma götürmez üstünlüğüne rağmen, doğru dürüst düzenli ordusu bile bulunmayan Vietnam'da başarı kazanamaması, radikal hareket için esin ve moral kaynağı olmuş ve Vietnam onlara göre devrimin mümkün olduğunu, emperyalizmin yenilgiye uğratılabileceğini göstermiştir. Laura Derossi şöyle söylemektedir: *"Vietnam'ın gençlik üzerinde özel bir etkisi olmuştu. Onlara devrimin olanaklı olduğunu, bizim burada bildiğimizden farklı Üçüncü Dünya devrimini, yaratıcı siyaseti göstermişti."*[42]

İtalya 1968'indeki radikal öğrenci hareketi tarih olarak tıpkı işçi sınıfı hareketi gibi, 1968'den öncesine uzanır ve yine 1968'den öteye geçer. İtalya'da üniversite gençliği hareketinin başlangıcını saptama konusunda değişik görüşler var. Ahmet Taner Kışlalı öğrenci hareketini 1958 yılına kadar geri götürür: *"İtalya'da öğrencilerin ilk işgal hareketinin daha 1958 yılında Türen Mimarlık Fakültesi'nde* üniversite içi bir sorun nedeniyle ortaya çıkışı ilgi çekicidir."*[43]

---

40 *Ronald Fraser, a.g.e., sy. 147.*

41 *Barbara ve John Ehrenreich, a.g.e., sy. 48.*

42 *Ronald Fraser, a.g.e., sy. 148.*

* *A. T. Kışlalı, Türen Mimarlık Fakültesi diyor. Anlaşıldığı kadarıyla Torino kentinin Fransızcasını Türkçeye çevirmemiş. Doğrusu Torino Mimarlık Fakültesi olacak.*

43 *Aktaran: Ahmet Taner Kışlalı, a.g.e., sy .44.*

Ronald Fraser ise Kışlalı'ya göre daha yakın bir tarih vermektedir: *"1963'te Torino ve Milano Mimarlık fakültelerinde ilk öğrenci olayları patlak verdi; mimaride toplumsal ve siyasal uygulamaların dikkate alınmayışı ve fakültede demokrasi olmayışı protesto edildi."*[44]

Öğrenci hareketinin radikalleşmesi ve ilk kitlesel üniversite işgalleri konusunda Ronald Fraser, *"İlk işgallerin 1967 yılının ilk üç ayında yaşandığını ve Torino, Napoli, Pisa, Otranto 'nun etkilenen şehirlerden birkaçı olduğunu"* yazarken,[45] B. ve J. Ehrenreich ise aynı yılın sonbaharında gerçekleştirildiğini belirtiyorlar.[46]

Bu dönemde gençlik, sisteme karşı çıkmayıp tersine sistem içi kalmayı seçen ve muhalefetini radikal siyasal çizgiden çoktan arındırmış olan İKP'ye (ve tabii İtalyan Sosyalist Partisi'ne de) değil, başlıca inceleme konuları olarak ABD'de gelişen (ve saikleri başlıcalıkla ırkçılık, Vietnam ve üniversite yapısının kendisi olan) öğrenci hareketini, Vietnam'ı, sürmekte olan diğer ulusal kurtuluş hareketlerini, Küba'yı, Çin'deki Kültür Devrimi'ni işleyen yeni sol dergilere yönelmeye başlamıştır. *"Hıristiyan Demokrat-Sosyalist koalisyonunun 1950'lerde yerel, 1963'de ulusal başarısızlıklara uğraması, söz verilmiş reformların sözcülüğü, bir grup soğumuş entelektüelin,* kan toplayacak Yeni Sol türü dergilere geçmesine neden oldu. Komünizmi eleştiren,** sosyal demokrasiyi reddeden grup, Marksizmin köktenci yorumlanışıyla çağdaş tüketici toplumun acı eleştirisini yapıyorlar, sayfalarını siyasal olduğu kadar kültürel konulara da ayırıyorlardı. Bu yayın organları üniversitelerden kaynaklanmadı, ama üniversite öğrencileri üzerinde, özellikle de Torino Üniversitesi'nde büyük etkileri oldu."*[47]

İtalya'daki öğrenci hareketinin temel özelliklerinden biri de üniversitenin yapısından yola çıkarak İtalya'nın tüm toplumsal yapısını sorgulayan otoriteryanizm karşıtlığı olmuştur. Yeni Sol görüşün toplumsal hiyerarşik yapı ve otorite ile İtalya'da egemen üretim tarzı olan modern kapitalizm arasındaki ayrılmaz ilişkileri ortaya sermesi aynı zamanda bu harekete anti-kapitalist rengini de kazandırmıştır. İtalya'daki işçi sınıfı hareketiyle öğrenci hareketinin belirli alanlarda kesiştiği yer burasıdır. Yukarıda belirtildiği gibi işçiler kendi mücadelelerini ücret artışı gibi konuların ötesine taşıyarak modernize edilmiş '*iş*'in doğasını sorgulamaya başlamış ve üretim sürecinden başlayarak hayatın bütün alanlarına yayılan

---

44 Ronald Fraser, a.g.e., sy. 76.

45 a.g.e., sy. 148.

46 Barbara ve John Ehrenreich, a.g.e., sy. 48.

** Bu alıntıya daha açıklayıcı olması bakımından iki yerde müdahale etmek gerekmektedir. Birincisi 'soğumuş entelektüel' olarak çevrilmiş ifadedir. Buradaki 'soğumuş entelektüel' siyasi yelpazenin solunda yer almasına karşın Komünist Partisi'nin resmi söyleminden umudunu kesmiş ya da bıkmış/usanmış entelektüel anlamında olsa gerektir.*

*** İkincisi ise 'komünizmi eleştiren' çevirisidir ki burada da kastedilen Sovyetler Birliği ve diğer 'sosyalist ülkeler'de yaşanan 'reel sosyalizm' deneyiminin eleştirisidir.*

47 Ronald Fraser, a.g.e., sy. 77.

hiyerarşik ilişkileri en azından *'işyerinde'* (ve sendikada, grev örgütlenmesinde vs.) kırma mücadelesi vermişlerdir. Aynı biçimde öğrenciler de üniversitenin baskıcı, hiyerarşik ve anti-demokratik yapısına başkaldırarak, hareketlerini toplumsal yaşamın diğer alanlarına yaymaya çalışmışlardır. Sonuç öğrencilerin yalnızca üniversiteleri felç etmekle yetinmeyip, fabrikalara giderek işçilerle tartışmaları, grevleri destekleyen gösteriler düzenlemeleri ve en sonunda da grev gözcülüğü yapmalarıdır.* Ayrıca bu hareket, diğer ülkelerde gelişen öğrenci hareketlerini de kendine örnek alarak öğrenci genel kurulları ve lidersiz / öndersiz yapılar / örgütlenmeler oluşturarak, bu örgütlerin kendi içinde temsili değil doğrudan demokrasiyi yaşama geçirmesine çalışmıştır.**

1968 yılının başından itibaren rejimin (ve polisinin) üniversite işgallerine karşı tutumu sertleşmeye başlamış ve o dönemin deyimiyle, *'kurtarılmış üniversiteler'* sert müdahalelerle yeniden *'kurtarılmıştır'*. Bu ise beraberinde mücadelenin karşılıklı olarak daha fazla şiddet içermesini getirmiştir. Şiddetin artışının ilk örneği, 1 Mart 1968'de Valle Giulia Mimarlık Fakültesi'ndeki (Roma) olaylar sırasında yaşanmıştır.[48]

Öğrenci hareketi yükselip, üniversite sorunlarının, yani akademik-demokratik perspektifin ötesine geçip, siyasal söylemleri dile getirmeye başladığı anda, siyasal stratejilerin belirlenmesi konusunda tıkanma yaşamaya başlamıştır. Tek başına öğrenci hareketinin muhalif olduğu (içinde eğitim-öğretim kurumunun da yer aldığı) sistemi değiştirmeye gücünün yetmeyeceğinin açığa çıkmasıyla ittifak arayışına girilmiş ve ilk ittifaklar yine eğitim kurumu içinde yer alan liseliler ve önemi / saygınlığını önemli ölçüde yitirmiş durumdaki lise öğretmenleri grubuyla kurulmuş; bu grupların hızla radikalleşmesi sonucu çok sayıda lise işgali gerçekleştirilmiştir.[49]

Bu dönemde radikalleşen öğrenci hareketi kendisini devrimci dönüşümün potansiyeline sahip bir güç, işçi sınıfını ise gerek kapitalizmin ulaştığı tüketim toplumu gerekse İtalya'daki güçlü sol, ama reformist politik yapılar tarafından sisteme uyumlu kılınmış bir sınıf olarak değerlendirmiştir.[50]

Ehrenreich'lar, o dönemde birçok kişi tarafından, sanayi işçilerinde gitgide artan tüketim ideolojisine yönelme eğiliminin fark edildiğini, ama çıkış yolu bu-

---

* *Bu konu araştırmanın ikinci bölümünde İşçi Sınıfı Cennete Gider filmi ele alınırken ayrıntılı olarak işlenecektir.*

** *Buradaki doğrudan demokrasi tanımlamasının yalnızca siyasal karar alma süreçleri için kullanıldığını belirtelim. Çünkü bir özgürleşim projesi olarak 1968, bu özgürleşimi bırakın toplumsal ilişkilere aktarmayı, kendi içindeki ilişkilere örneğin kadın-erkek ilişkilerine aktarmada bile başarısız olmuş, geleneksel kadın-erkek ilişkisi, bu hareket içinde de varlığını sürdürmüştür. 1968 hareketine katılan kadınların önemli bir bölümünün 1970'lerde feminist harekete katılması bunun bir göstergesidir. Bu konunun İtalya bağlamı için bkz. R. Fraser, a.g.e., s. 378-379.*

48 *Barbara ve John Ehrenreich, a.g.e., sy. 51-52.*

49 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücüdaleler Ansiklopedisi, sy. 1525.*

50 *a.g.e.*

lanamadığını belirtiyorlar.[51] Bu tıkanmadan bir çıkış yolu olarak, yukarıda belirtildiği gibi işçi sınıfı ile ittifak yapma gereği duyulmuş ve örneğin Federal Almanya'nın tersine bu konuda önemli adımlar atılarak, ittifak birçok yerde yaşama geçirilmesine rağmen aynı zamanda büyük güçlükler yaşanmıştır. Çünkü toplumsal bir yaş kategorisi ve grup olan öğrencilerle, bir sınıf olan işçilerin hem yaşam koşulları hem de yaşama bakışları ve psikolojileri normal olarak birbirinden oldukça farklılık taşımaktadır. *"Öğrenciler tek başına toplumu dönüştüremez, başka sınıflardan ve başka mesleklerden insanlarla ittifak yapmaları gerekir. Politik açıdan deneyimli öğrenciler, mavi yakalı işçilerin değişimin anahtarı olacağını düşünüyorlar, İtalyan işçiler, Amerikalı olanlara kıyasla daha yüksek düzeyde sınıf bilincine sahip ve daha militan, ama öğrencilerle aralarında korkunç engeller var. Birincisi sınıf farkı ve buna eşlik eden yaşam tarzı farklılığı, öğrencilerin işçi sınıfı mahallelerine gitmeyi aptalca bir jest olarak görmelerine yol açıyor. Ayrıca öğrenciler fabrikaya gidip çalışma konusunda da tereddüt içindeler, çünkü fabrikaya yeni işçilerin gelmesi eskileri kızdırabiliyor"*[52]

İtalya'da 1968 olayları zirvesine 1969 sonbaharında ulaşmış, 1970 ve hatta 1971'e dek sürmüş, ama 1970'den itibaren İtalya'daki radikal hareketler erimeye başlamıştır. Bunun çeşitli nedenleri vardır.*

Birincisi, hareketin öznelerinden olan radikal öğrenci hareketinin hem kendisine hem de hitap ettiği kesimlere bütünlüklü bir siyasal stratejiyi / söylemi sunamamış oluşudur. Bir diğer neden ise İKP ve CGIL'ın işçi sınıfı içindeki tartışmasız gücüdür. Radikal hareket İKP'yi ve kontrolündeki sendikaları her ne kadar işçi sınıfının mücadelesini ücret artışı ve kimi sosyal hakların elde edilmesiyle sınırlamakla suçlamış; 1968-69'da işçi sınıfının önemli bir bölümünün de yukarıda aktarılan biçimde radikalleşmesi sonucu inisiyatif sendikaların elinden önemli ölçüde kaçmışsa da; bu dönemde karşı önlem olarak alınan işten çıkarmalar gündeme geldiğinden, işçilerin ücret artışları, iş güvenceleri ve sosyal hakları konusunda öteden beri sıkı bir mücadeleyi sürdüren İKP ve CGIL işçi sınıfı içinde yeniden inisiyatifi ele geçirmiştir. İKP ve CGIL'ın etkisi bu kadarla da kalmamış 1970 Temmuz'unda ilan ettikleri genel grev hükümetin istifasına yol açmış ve yeni hükümet çalışma yaşamında reformlara gideceğini duyurmak zorunda kalmıştır.[53]

1968 hareketinin geri çekilişinin belki de en önemli nedenini radikal hareketin bizzat kendi içinde aramak gerekmektedir. Bunun nedeni, kendiliğinden, öndersiz / lidersiz ve doğrudan demokrasinin işlediği bir yapıyı / ortamı kendine

51 *Barbara ve John Ehrenreich, a.g.e., sy. 62.*

52 *Barbara ve John Ehrenreich, a.g.e., sy. 63.*

* *Burada devletin tutumu (ve terörü) ile neo-faşist hareketin tutumunu (ve terörünü) kapsam dışı bırakıyoruz. İçsel nedenler daha önemli görünüyor.*

53 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücüdaleler Ansiklopedisi, sy. 1529.*

şiar edinen hareketin oluşturduğu ve esin kaynağını büyük ölçüde 1917'de Torino'daki ayaklanma sırasında ortaya çıkan ve Gramsci'nin önemle üzerinde durduğu örgütlenme tarzından alan İşçi Konseyleri, İşçi-Öğrenci Komiteleri gibi organların giderek, ortaya çıkış amaçlarına ters olarak sürekli suçladıkları otoriter, hiyerarşik ve bürokratik yapılar (İKP ve CGIL'da dahil olmak üzere) haline gelmeye başlamasıdır. Bir diğer neden de hareket içinde yer alanların bir bölümünün, yaşanan tıkanıklıktan çıkış yolu olarak silahlı mücadeleyi seçmeleridir. Bu tercih esasen Latin Amerika'da 1960'larda yaşananlarla ilişkilidir. Küba devrimi ve Che Guevera'nın yarattığı imge ve diğer Latin Amerika ülkelerindeki gerilla pratikleri (Uruguay'daki Tupomaro hareketinin şehir gerillası yöntemi gibi) Avrupa'daki ve tabii ki İtalya'daki radikal gençleri de etkilemiştir. En uç ifadesini Kızıl Tugaylar adlı örgüt ve İtalya'da saygınlığı olan ve Hıristiyan Demokratlar arasında İKP'nin ortaya attığı *'tarihsel uzlaşma'* önerisine en fazla yakınlık gösteren eski başbakan Aldo Moro'nun kaçırılarak öldürülmesi eyleminde bulan bu yönelim, 1970'ler boyunca teröre yönelmiştir. İtalyan yönetmen Francesco Rosi, *"terörizm cinayettir ve cinayet siyasal değildir"* diyerek[54] en özlü biçimde teröre yönelen hareketin açmazını sergilemiştir. Sonuçta 1971 yılının ilk yarısından itibaren İtalya'da radikalizm iyice geri çekilmiş ve ülke istikrara kavuşmuştur.

[54] *"Interview with Francesco Rosi," Films in Review, Mayıs 1982.*

3. FRANSA'DA 1968: İKTİDARIN İKTİDARSIZLAŞMASI VE İŞÇİ-ÖĞRENCİ İTTİFAKI

1968 olaylarının en yoğun ve şiddetli olarak yaşandığı ülke Fransa olmuştur. Mayıs ayı boyunca ve Haziran'ın ilk yarısında yaşanan olaylar nedeniyle Fransa'da siyasi iktidar inisiyatifi elinden kaçırmış ve siyasi yapı çözülmenin / yıkılmanın eşiğine gelmiştir. Bu durumun nedenleri ise öğrenci gençliğin başkaldırısı ile işçi sınıfının genel greve varan eylemleridir. Bu dönemde Fransa'da üniversiteler ve fabrikalar işgal edilmiş, hizmet sektörü felç olmuş, kısaca normal yaşam durmuştur. Normal toplumsal yaşamın durma noktasına gelmesi nasıl kısa bir süre almışsa, yaşamın normale dönmesi de o kadar kısa sürmüştür. Siyasette buna 'devrim durumu' denmektedir. Fransa'daki 68 olaylarını tanımlayan ve diğer ülkelerde yaşanan 68 olaylarından farklı kılan da bu devrim durumudur. Örneğin İtalya'daki 68, iki yıldan uzun sürmüştür, ama toplumsal yaşamı derinden etkilemesine rağmen İtalya bir devrimin eşiğine gelmemiştir. Aynı durum İtalya'daki kadar uzun sürmemesine rağmen (Almanya ve ABD de dahil) diğer ülkeler için de geçerlidir. Fransa'nın 68'i kısa ve bir devrim durumu biçiminde yaşaması, Fransa'nın bir özgüllüğüdür, ama Fransa için alışılmamış bir durum da değildir. Aydın Çubukçu'nun da belirttiği gibi: *"Fransa tarihi boyunca Avrupa'da her devrimin başladığı ve bir anlamda da bittiği ülkedir. 1789 Büyük Fransız Devrimi ve sonra 1871 Paris Komünü, adları en çok bilinen ve en büyük devrimlerdir ama, Fransa'nın devrimci tarihi bunlardan ibaret değildir. Fransız işçi sınıfının ve halkının tarihi devrimci ayaklanmalarla ve savaşlarla doludur."*[55]

Fransa'yı 1968'e getiren nedenleri anlamak için 1945'ten yani II. Dünya Savaşı'nın bitiminden itibaren ülkenin geçirdiği çok yönlü (ekonomik, siyasal, kültürel, hatta kentsel) değişime çok kısa da olsa göz atmak gerekmektedir.

Savaşın bu ülke topraklarında geçmesi ülke ekonomisini büyük ölçüde tahrip etmiştir. Savaş sonrasında ülke ekonomisini yeniden yapılandırmak için ABD'den gelen Marshall yardımı devreye sokulmuştur. Bu yardım sayesinde yeniden büyümeye / gelişmeye başlayan ekonomik yapı bu kez enflasyonist

55 *Aydın Çubukçu. Bizim 68, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1993, sy. 23.*

baskıya yol açmış ve bu baskıyı ağırlıklı olarak çalışan kesimler yaşamıştır. Fransa'nın özellikle 1960'lı yıllar boyunca yaşadığı / yakaladığı refah bir dizi şok ekonomik kararın sonucu olmuş, ama bu da beraberinde ülkede zaten varolan eşitsizliğin daha da derinleşmesini getirmiştir. Bu dönemde sanayide, diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, büyük çaplı bir modernizasyona / rasyonalizasyona yönelinmiş ve çalışma hızı arttırılmıştır. Haftalık çalışma süresi diğer Avrupa ülkelerine (kırk saat) göre daha fazla olan Fransa'da (kırk sekiz saat) ücretler daha düşük bir düzeyde tutulmuş ve Fransız ekonomisi 1958-68 yılları arasında %51 oranında büyüme kaydetmiştir.[56]

Fransa'nın II. Dünya Savaşı'nda Nazilerce işgal edilmesi, ülkede Nazilere karşı büyük bir direniş hareketinin doğmasına neden olmuştur. Direniş içinde, başlangıçta olmasa da, önemli bir rol oynayan Fransız Solu (özellikle de Fransız Komünist Partisi-FKP) savaş sırasında ve sonrasında büyük bir siyasi itibar sahibi olmuş ve savaş sonrasında kurulan hükümetlerde yer almıştır.

Savaş sonrası yapılan ilk genel seçimde (1945) beş milyonu aşan bir oy ile yüzde yirmi beş gibi yüksek bir oy oranına ve yüz seksen iki milletvekili ile Ulusal Meclis'te en fazla sandalyeye sahip olan FKP, 1947'ye kadar hükümet ortaklığı yapmış, ama özellikle de ABD'nin savaş sonrasında Avrupa'ya verdiği ekonomik yardımların beraberinde getirdiği, *'komünistleri iktidardan kovma'* siyasetinin sonucu iktidardan uzaklaştırılmıştır.

Özellikle 1936-38 yılları arasında Fransa'da kurulan Halk Cephesi deneyimi ile Direniş'de oynadığı rol nedeniyle Fransız Komünist Partisi başta işçi sınıfı olmak üzere toplumun güvenini kazanabilmiş ve güçlü bir siyasi yapı haline gelmiştir. Sonuçta güçlü bir siyasi geleneğe sahip olan Fransız Komünist Partisi, 60'lı yılların Fransa'sında aşağıda değinilecek olan önemli roller oynayacaktır. 1946 Anayasası ile başlayan IV. Cumhuriyet dönemi ekonominin yanı sıra siyasal alanda da istikrarsızlığın egemen olduğu bir dönem olmuştur.

İç ve dış siyasette yaşanan gerilimler (işçi sınıfının bu dönemdeki ekonomik siyasete muhalefet ederek geniş çaplı bir grev dalgası düzenlemesi, hükümetten atılan FKP'nin Fransa'nın NATO'ya girişine muhalefet etmesi gibi) ülke içinde huzursuzluğa neden olmuş, bu durum 1950'lerin ikinci yarısında doruğuna çıkarak sağcı subaylardan oluşan cuntanın hükümete müdahalesini ve IV. Cumhuriyetin sonunu getirmiştir.* II. Dünya Savaşı sırasında Fransa'daki direnişi Londra'dan yönlendiren ve

---

56 *Bkz. Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt: 5, sy. 1516 ve Aydın Demirer (Derleyen ve Çeviren), 68 Fransa, Metis Yayınları, 1987, sy. 15.*

* *Bu müdahalenin bir darbe olmadığı belirtilmelidir. De Gaulle'ün iktidara gelişi, sağcı grupların ordudan da aldıkları destekle şiddet eylemlerine yönelmeleri sonucu ortaya çıkan siyasi bunalım ve iç savaş tehdidi karşısında Ulusal Meclis'in "göreve gelmeye hazırım" diyen De Gaulle'ü başbakan atamasının sonucudur.*

çoğu Fransızın bir ulusal kahraman gözüyle baktığı Charles De Gaulle* 1958'de V. Cumhuriyet ve yarı-başkanlık sistemini başlatan anayasanın onaylanmasını sağlamış ve Fransa'nın yeniden büyük bir güç olmasına yönelik kararlar almıştır.

Fransa'nın II. Dünya Savaşı'nı izleyen ve 1960'ların başına kadar olan dönemde yaşadığı en önemli gelişmelerden biri de dış siyaset alanında olmuştur. İngiltere'nin ardından 'klasik anlamda' en fazla sömürgeye sahip Fransa, savaştan sonra tıpkı İngiltere'nin, 'üzerinde güneş batmayan imparatorluk' konumunu yitirmesi gibi, sömürgeleştirilmiş ülkelerde verilen ulusal kurtuluş mücadelelerinin başarıya ulaşması sonucu, sömürgelerini kaybetmeye başlamıştır. Çin Hindi, Madagaskar, Fas, Tunus ve Cezayir ilk akla gelen örnekleridir. Örneğin, sömürgeler konusunda da Fransa'yı eski gücüne kavuşturma iddiasındaki De Gaulle 1960'ların başında yalnızca Afrika'da on dört ülkenin bağımsızlığını tanımak zorunda kalmıştır.[57]

Sömürge ülkeler arasında Fransa'yı en fazla etkileyenler ise Çin Hindi ve Cezayir olmuştur. Fransa 1954'te Çin Hindi'nde, 1962'de ise Cezayir'de ağır bir yenilgi alarak buraları terk etmek zorunda kalmıştır. Sömürgelerde yaşanan krizler ve bunun sonucunda da ülkenin klasik anlamda bir emperyalist ülke konumundan hızla uzaklaşması, Fransız Sağı'nın daha fazla şiddet içeren bir siyaset izlemesine ve faşizan bir konumdan hareket ederek ülke içinde ve dışında (özellikle de Cezayir'de) teröre yönelmelerine yol açmıştır.

Bu konuda Fransız Sağı'nın haletiruhiyesini ve bunun sonucunda yürüttükleri siyasi mücadelenin mantığını anlamak kolaydır. Ancak asıl ilginç ve anlaması zor olan ise Fransız Solu'nun tutumu olmuştur.

Fransız Solu sömürgeler sorununun, sömürgelere tam bağımsızlık verilmesiyle değil, bir Fransız Birliği kurulmasıyla çözümlenmesini önermiş ve sömürgelerini yitirirken ya da yitirme tehlikesi karşısında giderek şoven bir konuma kayan iktidarın yine giderek sertleşen sömürge siyasetine destek olmuştur. Buna tipik bir örnek olarak 1946'da Çin Hindi'ndeki Fransız birliklerinin komutanlığına tayin edilen General Lerlerc'in yeni göreviyle ilgili olarak Ulusal Meclis'teki 182 komünist milletvekilinin General'e kutlama mesajı yollayabilmesi verilebilir.[58]

1914'te I. Dünya Savaşı çıktığında her ülke işçi sınıfının kendi ülkesinin çıkarlarını koruması gerektiğini öne süren II. Enternasyonal'in çizgisini sürdüren Fransız sosyalistlerinin sömürgeler konusunda da Fransa'nın çıkarlarını öne çıkara-

---

* *De Gaulle ilgili şu saptamayı aktarmak zorundayız: "Her ülkenin politik mitleri vardır. . . Tarihin bir öykü gibi anlatıldığı kitaplardan işgal Fransa'sının görünümünü, General de Gaulle'ün Londra'dan yaptığı ünlü çağrıya herkesin kulak verdiğini ve onun bu şekilde direnişçiler ağı kurup savaştığı bir karikatür olarak öğrenen savaş-sonrası genç Fransızlar kuşağı için, Keder ve Acıma (Le Chagrin et la pitié, Marcel Ophuls, 1970) filminden her şeyin tam da böyle olmadığını, de Gaulle'ün radyodan yaptığı çağrıyı aslında çok az insanın duyduğunu, de Gaulle'ün o dönemde çok az tanındığını, etkin direnişin çoğunun Fransız Komünist Partisi saflarından geldiğini öğrenmek şaşırtıcı olabilir" James Roy McBean, Sinema ve Devrim, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006, sy. 228.*

57 *Aydın Demirer (Derleyen ve Çeviren), a.g.e., sy. 29.*

58 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeler Ansiklopedisi, Cilt: 4, sy. 1206.*

rak, ara çözümler önermesi kendi siyasi gelenek/düşünce/ahlak ve pratiklerine uygun düşmüş, ama en temel ilkelerinden biri (en azından 1930'lu yılların başlarına kadar) ulusal kurtuluş mücadelelerini ve buna bağlı olarak ulusların kaderlerini tayin hakkının kayıtsız ve şartsız desteklenmesi olan III. Enternasyonal (Komintern) geleneği, düşüncesi, ahlakı ve pratiğinden geldiğini iddia eden Fransız Komünist Partisi'nin Fransa'nın resmi sömürge siyasetine destek vermesi garipliк oluşturmuş* ve Fransız Solu'nun radikal kesimlerinin, özellikle de gençlerin başka konuların yanı sıra (sınıf mücadelesi, sendikalar vs.) bu konuda da partiye güvenmemelerine ve hızla uzaklaşmalarına yol açmıştır. Bu durum, 1968 olaylarının patlak verdiğinde iyice ortaya çıkmış ve FKP'nin bu olaylarda aldığı tavır belki de Fransa'nın kaderini belirlemiştir.

Fransa'nın 1950'li ve 60'lı yıllarda yaşadığı ekonomik ve siyasal gelişmelerin en önemli sonuçlarından biri de kentsel doku ve ilişkilerde ortaya çıkmıştır. Özellikle Paris XIX. yy.'dan bu yana büyük bir değişim yaşadığından bu konuya kısaca da olsa değinmek gerekmektedir.

Sanayideki modernleşme beraberinde kentlerin, özellikle de Paris'in modernleşmesini getirmiştir. Hızlı sanayileşme kırsal özelliklerin yaygın olduğu bu ülkede yoğun bir kırdan-kente göç olgusuna neden olmuştur. Tarımsal üretim tekniklerindeki modernleşme, üretimde artışı getirmiş, bu ise fiyatların düşmesine neden olmuş ve tarım kesiminde küçük çaplı üretim yapanların gelirlerinde azalmaya yol açmış, bu da kırsal kesimde yaşayanların, özellikle de gençlerin geleceklerini kentlerde aramak üzere göç etmelerini getirmiştir. Paris'in hızla büyümesi ve nüfus artışı, iktidarı başkentin yükünün hafiflemesi yönünde önlemler almaya zorlamış ve 'ara kentler' uygulaması devreye sokulmuştur. Yürürlüğe konan bu siyaset sonucu on yıl içinde yirmi kadar kent (Grenoble, Montpellier, Amiens, Reims, Orleans, Caen, Toulouse, Dijon gibi) hızla *'büyükşehir'* haline gelmiştir[59].

Hızlı kentleşme o güne kadar ki kentsel doku ve ilişkileri de kökünden değiştirmiştir. Bir yandan kentlerin çevresine yeni semtler kurulurken, diğer yandan merkezdeki eski yapılar yerlerini iş merkezi, yüksek okul gibi modernizasyonun gerektirdiği yapılara bırakmıştır. Korkunç boyutlarda betonlaşmanın yaşandığı, başta başkent olmak üzere, 'büyükşehir'lerde ilişkiler de değişime uğramıştır. Örneğin büyük bir ahlaki değişim yaşanmaya başlamıştır. Modern yaşamın getirdiği çok

---

* *FKP'nin özellikle de Maurice Thorez'in genel sekreterliği boyunca sürekli savunduğu ve bundan övünç duyduğu III. Enternasyonal'in kurucusu Lenin bu konuda şunları yazmıştır: "Ulusların ne çeşitten olursa olsun, ezilmelerine karşı savaşım vermeksizin, sosyalistler, asıl büyük hedeflerine ulaşamazlar bu yüzden sosyalistler, ezen ülkelerin (özellikle sözde, 'büyük' devletlerin) sosyal-demokrat partilerinden, ezilen ulusların, sözcüğün politik anlamıyla kendi kaderlerini tayin hakkını, yani politik bağımsızlık hakkını tanımalarını ve bu hakkı savunmalarını istemelidirler. Büyük bir ulusun ya da sömürgeleri olan bir ulusun sosyalisti, eğer bu hakkı savunmuyorsa şovenisttir". V. I. Lenin, Sosyalizm ve Savaş, Çeviren: N. Solukçu, Ankara, Sol Yayınları, 1975, sy. 30-31.)*

[59] *Aydın Demirer (Derleyen ve Çeviren), a.g.e., sy. 17.*



Jean-Luc Godard, Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey filminin çekimleri sırasında.

çalışıp az kazanma, yani alım gücünün zayıflaması, ama buna karşılık fiyatların yüksekliği pek çok kadını (çoğunlukla çalışmayanları) fahişeliğe yöneltmiştir.

Fransa'da 1960'larda yaşanan bu ahlaki değişimin sinemadaki en iyi ifadelerinden biri de Jean-Luc Godard'ın, *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey* (1966) filmidir. Godard bu filminde Paris'in çevresinde oluşturulan yeni beton semtlerden birinde oturan bir kadının yaşamındaki yirmi dört saatten hareket ederek Paris'in geçirdiği değişimi göstermeyi hedeflemiştir. Godard filmiyle ilgili şunları söylemiştir: *"Bu dönemde Paris'in bütün çevresi yeniden organize oluyor. Bölge büyük ölçüde değişim geçiriyor; beni çarpan, bu bölgenin gerçekten dev bir genelev biçiminde düzenleniyor olmasıdır. Burada genelevi karakterize eden her şey bulunur: İçinde yaşayanları itaatkâr ve yumuşak başlıdır ve bu insanlar fahişedir. Eğer bir fahişeyi filme çektiysem, bunu göstermek içindir. Yani zamanın dörtte üçünde farklı davranmayan bir işçiyi ya da teknisyeni de filme çekseydim fark etmezdi."* [60]

1966 yılında *Le Nouvel Observateur*'de yayınlanan ve düşük maliyetli-yüksek fiyatlı apartman dairelerinde yaşayan çok sayıda kadının yaşamını idame ettirebilmek için fahişeliğe yöneldiğini belirten bir haberden yola çıkarak bu filmi yaptığını söyleyen Godard, bu olgunun (ekonomik) nedenlerini: bu kadınların çoğunun bu binalara zorla yeniden yerleştirilmiş olmaları; bu dairelerin merkezi ısıtma ve bütün konforlarıyla modern olmalarına rağmen örneğin eski mobilyaların bu yeni dairelere getirilmesine -ağaç kurdu korkusuyla- izin verilmemesi ve bu yüzden insanların evlerini yeni baştan döşemenin masrafına girmesi; ağır

60 Ertan Yılmaz (Derleyen), Jean-Luc Godard (Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema), Ankara, Gece Yayınları, Nisan 1993, sy. 115.

elektrik ve gaz faturaları ödemek zorunda kalmaları; yani yeni yaşamlarına borç içinde başlamaları; bu borçları ödemek ve tüketim toplumunun baştan çıkarıcı lükslerine ulaşabilmek için bedenlerini satmak (ya da kiralamak) durumunda kalmaları gibi öğelerle açıklayarak, *"Kadının yaşamını düzenlemesiyle, hükümetin Paris'in çevresini düzenleyen Planı'nın birbiriyle ilişkili olduğu"* sonucuna varır ve filmin başında görüntüye girerek şöyle konuşur: *"Şurası kesindir ki, Paris bölgesinin yeniden düzenlenmesi, hükümetin sınıf politikasına ve burada yaşayan sekiz milyon insanın daha iyi bir yaşama olan gereksinimleri ve arzularını fazla kaale almaksızın ekonominin organizasyonu ve yönlendirilmesi için büyük tekellere uygun bir biçimde yapılmaktadır.*[61]

Paris'in kentsel dokusunun böylesine büyük boyutlarda değişmesi ilk kez yaşanmamıştır. Bugünkü Paris'e temel görünümünü kazandıran asıl değişim XIX. yüzyılda olmuştur. Bu değişim kapitalist üretim tarzı ve ilişkilerinin yerleşmesinin zorunlu koşuludur. XIX. yüzyılın başında tekstil ticaretinde yaşanan patlama dünya fuarları yetmediğinden, süreklilik arz eden mağaza olgusunu, mağaza da tekstil ürünlerinin toplu olarak sergilendiği bir pazar yeri olarak pasajları *(arcade)* ortaya çıkarmıştır. *"Adına mal denen fetişin hac yeri"*[62] dünya fuarlarının öncülüğünü Paris'in yapması, karşılığını kentsel dokunun değişim zorunluluğunda bulmuştur. Paris'in ünlü bulvarları bunu izleyen dönemin ürünüdür. Gelişen kapitalist pazar bulvarlara taşınmış, mağazalar teşhir işlevini üstlenmiştir. Bu bulvarlar, pasajlar ve mağazalar meta ile insanı birbirine yaklaştırmıştır. Yeniden-yapılandırılan Paris'in merkezinde kiralar yüksel(til)diğinden, Paris'in çevresine sürülen çalışan kesim, merkeze, merkez-çevre ilişkisini daha dolaysızlaştıran bulvarlar aracılığıyla ulaşma, herkesin girip çıkabildiği pasajlardaki mağazaların vitrinlerinde sergilenen en son ürünleri görme özgürlüğüne sahip olmuştur. Ancak çalışan kesimler için bu özgürlüğün şık mağazaların vitrinlerini yalnızca görme-seyretme özgürlüğü olduğu belirtilmelidir. Paris'in bu dönemdeki yeniden-organizasyonunun mimarı III. Napoléon tarafından Paris'e vali olarak atanan ve bu görevde on altı yıl kalan (1853-1869) Baron Georges-Eugéne Haussmann'dır (1809-1891). Benjamin'e göre Haussmann'ın kentsel ideali, birbirini izleyen uzun caddeler boyunca perspektif ağırlıklı bir bakışı sağlayabilmektir. Ama Haussman'ın asıl amacı kentin iç savaşa karşı güvence altına alınmasıdır.

Haussman, Paris'te barikatların kurulmasını her zaman için olanaksız kılmayı istemiş, bu amaçla geniş bulvarlar açmıştır. *"Haussmann, H. Lefebvre'in*

---

61 a.g.e., sy. 118-20.

62 Walter Benjamin, Pasajlar, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, sy. 85.

söylediği gibi, dolambaçlı fakat canlı sokakların yerine uzun caddeleri, pis fakat hareketli mahallelerin yerine burjuvalaşmış mahalleleri geçirmektedir. Fakat bu harekat kente güzel bir görünüm vermek için değil, 'Paris'i makinalı tüfeklerle taramak içindir.' (*Le droit à la ville, Ed. Anthropos, sy. 24*) *Paris'te işçilerin yaşadığı mahalleler, 1848'deki olayların doğruladığı gibi, artık birer ayaklanma merkeziydi. Bütün bu mahalleler dağıtılıp, işçilerin ortak hayatı kırılmalı, buralarda zaman zaman kendini gösteren kolera mikrobu gibi ayaklanma düşüncesinin de bir salgına dönüşmesi önlenmeliydi.*'[63]

Friedrich Engels de, *"1848'den bu yana büyük kentlerde kurulan mahallelerin caddeleri uzun, dümdüz ve geniş, ve yeni topların ve tüfeklerin etkinliklerine uyarlanmışa"* benzediklerini yazmıştır.[64] Bulvarların geniş olmasıyla, barikat kurmayı olanaksızlaştırırken, aynı zamanda bu geniş bulvarların kışlalarla işçi mahalleleri arasındaki mesafeyi hem kısaltması hem de bir ayaklanma sırasında bu mahallelere kolayca ulaşılmasını sağlaması amaçlanmıştır. Bu girişime o dönemde *'stratejik güzelleştirme'* adı verilmiştir.[65]

1848 Haziran'ında Paris'te yaşanan ayaklanmalardan yola çıkarak yapılan yeniden-yapılandırmaya (stratejik güzelleştirme) rağmen, 1871 Paris Komünü sırasında barikatlar üstelik daha güçlü olarak kurulmaya devam etmiştir. Aynı durum doksan yedi yıl sonra 1968 Paris'i için de geçerli olmuştur.

Paris, 1968 Mayıs'ında çok alışık olduğu barikatları yeniden yaşamış ve öğrenciler aslında barikatların kurulmaması için açılan bulvarların sunduğu olanakları kullanmayı öğrenmişlerdir. Bu olanakların en başında da yollara döşenen parke taşlan yer almıştır. Öğrenciler ve işçiler kendilerini önlemeye çalışmanın ötesine geçerek saldıran polise, yollara döşenmiş parke taşlarını sökerek karşılık vermiş ve oldukça da etkili olmuşlardır. Nitekim 1968 yılından sonra bu parke taşlarının önemini kavrayan hükümetin ilk icraatlarından biri de, bu taşlarla döşenmiş yollan asfaltla kaplamak olmuştur.

Fransa'da 68'in öznelerinden olan öğrenci gençliğin radikalliği 1968 yılı ile sınırlı olmayıp, daha da gerilere dayanmaktadır. Bu radikal muhalefet geleneğinin asal öğelerinin iç nedenler olduğu kadar dış nedenlerde olması Fransa'daki radikalizmin özgül yanlarından biridir. Örneğin ABD'deki radikalizmin en önemli üç nedeninden birinin Vietnam olması (diğerleri ırkçılık ve üniversitelerin kendi yapılarıdır), Vietnam'a müdahaleyi bu ülkenin yapmasının doğrudan sonucudur. İtalya ve Türkiye'de dış konular (Vietnam, ABD emperyalizmi, 6. Filo vs.) ana konuların yanında yer alan motivasyon kaynakları olmuştur. Oysa Fransa'daki

---

63 *Kürşat Bumin, Demokrasi Arayışında Kent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1990, sy. 100-1.*

64 *F. Engels, K. Marx'ın Fransa'da Sınıf Savaşımları içinde, Çeviren: Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları, 1976 (2.Baskı), sy. 25.*

65 *Walter Benjamin, Pasajlar, a.g.e., sy. 90-91.*

radikalizmin dış nedenlere dayalı oluşu, bizatihi Fransa'nın sömürgelere sahip ve sömürge düzeninin çözülme sürecine girmiş oluşudur. II. Dünya Savaşı'nı izleyen dönemde, savaştan yenik çıkan İtalya ile 1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti ise zaten sömürge sorunu yaşamamıştır. Fransa'nın sicili ise bu konuda oldukça kabarıktır.

1968 öncesinde öğrenci gençliğin büyük ölçüde radikalleştiği en yakın tarihli olay Cezayir Savaşı olmuştur. Cezayir'deki savaş sürerken, toplumsal muhalefetin örgütlü gücü FKP, Cezayir'in bağımsızlığını kazanması için muhalefet yapmak yerine yalnızca barış çağrılarıyla yetindiğinden, bu savaşa muhalefetin öncülüğünü radikal üniversite öğrencileri yapmış, hatta çok sayıda öğrenci Cezayir'e giderek Ulusal Kurtuluş Cephesi (FLN) saflarında Fransız birliklerine karşı savaşmıştır.[66] 1962'de Cezayir'in bağımsızlığını kazanmasıyla gençliğin bu konudaki radikalliği geri çekilmiş, ama başka konularda sürmüştür.

Bu konuların başını da, çok değil on beş yıl önce Fransa'nın sömürge sistemi içinde yer aldığından Fransızların çok duyarlı olduğu Vietnam çekmiştir. 1965 yılında ABD'nin Vietnam'a tam anlamıyla müdahalesi (1965'ten önce danışmanlar düzeyinde idi), diğer ülkelerde olduğundan daha da fazla olarak Fransa'yı etkilemiş ve yalnızca Fransız Solu değil, çok farklı görüşlerden oluşan geniş bir yelpaze Vietnam'a müdahaleye muhalefet etmiştir. Fransız Solu'nun değişik kesimleri, uluslararası düzeyde yürütülen Vietnam ile dayanışma kampanyasının Fransa'daki bölümünü örgütlemişler ve 1966-67'deki bu örgütlenme adeta 68 Mayıs'ına hazırlık olmuştur. Vietnam ile dayanışma kampanyaları yalnızca üniversite gençliği ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda lise gençliğinin radikalleşmesinin de nedenlerinden biri olmuştur.[67]

Fransa'yı 68 Mayıs olaylarına ve öğrenci gençliği ayaklanma noktasına getiren nedenlerin en başında eğitim sisteminin (özellikle üniversitelerin) kendisi gelmektedir. *"1968 yılına gelindiğinde Fransız üniversite sistemi, temelleri Napolyon devrinde atılmış olan merkeziyetçi özelliklerini hala koruyordu. Rektörler Cumhurbaşkanınca, dekanlar Milli Eğitim Bakanınca atanıyorlardı. Fakültelerin programları ve sınav sistemleri bile bakanlıkça saptanıyordu. Ders verme ve hoca-öğrenci ilişkileri otoriter ölçüde yürütülmekteydi. Eskimiş sınav sistemleri hala çok katı ölçüler içinde uygulanmaktaydı."*[68]

II. Dünya savaşı sonrasında yaşanan nüfus patlaması okullara (özellikle de üniversitelere) yönelik talebi artırmıştır. Ahmet Taner Kışlalı bu artış için: "1955'de *Fransa'da yüz elli beş bin üniversite öğrencisi varken, 1968'de bu rakam altı yüz bine ulaştı. Üniversite öğrencilerinin artış hızı 1928-1938 arasında*

---

66 *Bkz. B. ve J. Ehrenreich, a.g.e., s. 67 ve R. Fraser, a.g.e., sy. 74-75.*

67 *Aktaran: Ronald Fraser, a.g.e., sy. 143-7 ve Aydın Demirer (Derleyen ve Çeviren), a.g.e., sy. 44-5.*

68 *Aktaran: Ahmet Taner Kışlalı, a.g.e., sy. 42.*

%16,5 iken, 1938-1948 arasında %71'e, 1958-1968 arasında ise % 224'e çıkmıştır."[69] derken, Ehrenreich'lar 1960-1964 arasında üniversiteye kaydolanların sayısında % 60 artış olduğunu belirtiyorlar.[70] Öğrenci sayısındaki bu artışa üniversiteler yanıt verememiş ve sistem tıkanmaya başlamıştır. Bu duruma bir de mezuniyet sonrası iş bulamama sorunu eklenince gençliğin gerilimi iyice artmıştır.

Nitekim Ahmet Taner Kışlalı, öğrenci ayaklanmasına katılanlara yönelik yapılan bir ankette gençlerin % 56'sının, *"Yapılan öğrenime uygun iş olanakları bulabilmede duyulan endişe"*yi neden olarak gösterdiklerini yazmaktadır.[71] Yeni açılan üniversiteler ile seçkinlere hitap eden üniversiteler arasındaki kalite farkı da üniversite gençliği arasındaki eşitsizliğe yönelik gerilimi artıran öğelerden biri olmuştur.

Üniversite sisteminin tıkanması ve artan huzursuzluk üzerine hükümet, sorunu gidermek için reform yapma gereksinimi duymuş ve dönemin Milli Eğitim Bakanı Fouchet'nin adıyla anılan bir planı yürürlüğe koymak istemiştir. Fouchet'nin planı iki yönlü tepki görmüştür. Fouchet'nin eğitimin sanayileştirilmesi dediği bu reform programı, *"Üniversite müfredatlarının tamamen sanayinin gereklerine göre işlevselleştirilmesini, eğitim-sınav sisteminin de Taylorist denebilecek bir sistematikle rasyonelleştirilmesini"* öngörmüştür.[72]

Böylesi bir reforma muhalefet konunun bir yönüdür. Bu reforma tepkinin bir diğer yönü de bu reformun kimseye danışılmadan hazırlanmasıdır. Örneğin Türkiye'de herhangi bir planın veya hakkın ilgili taraflara sorulmadan, görüşü alınmadan yürürlüğe konduğu veya verildiği çok sık rastlanan bir durumdur. Oysa Fransa'nın (ve diğer Batılı toplumların) tarihi, hakların verildiği değil alındığı bir tarihtir. Böylesi bir demokrasi bilincine sahip olan Fransız toplumu da (burada öğrenciler) kendilerini ilgilendiren bir konuda (üniversiteler) yukarıdan dayatmayı reddederek söz hakkı talep etmiş, başka bir deyişle 'usul'e karşı çıkmıştır. İşte bu iki neden üniversite gençliğinin söz konusu reform planını yoğun bir biçimde protesto etmesine yol açmıştır.

Kuşkusuz öğrenci gençliğin 1968 Mayıs'ındaki başkaldırısının daha sayılabilecek pek çok nedeni vardır. Ahmet Taner Kışlalı üniversite öğrencilerinin kendi eğitim kurumlarının yapısına karşı çıkışın ilk açık belirtisinin 1967 Kasım ayında görüldüğünü yazıyor.[73]

---

69 *A.g.e.*
70 *J. ve B. Ehrenreich. a.g.e., sy. 67.*
71 *Ahmet Taner Kışlalı, a.g.e., sy. 43.*
72 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt: 5, sy. 1517.*
73 *Aktaran: Ahmet Taner Kışlalı, a.g.e., sy. 47.*

Oysa 68'in ilk belirtileri 1967 yılının başında ve bizce 68 yılına ve sonrasına uzanan etkileri bakımından oldukça önemli bir nedene dayalı olarak ortaya çıkmıştır: Kız ve erkek öğrenciler arasındaki ilişkileri alabildiğine kısıtlamaya yönelik yurt yönetmelikleri. Kızların erkek, erkeklerin de kız yurtlarına girişlerini yasaklayan yönetmelikleri protesto etmek için 1967 yılı başında Nanterre Üniversitesi kız yurdu her iki cinsten öğrenciler tarafından işgal edilmiş ve yetişkin insan muamelesi görme taleplerini dile getirmişlerdir.[74] Bu çok önemlidir, çünkü 1968'de doruğa ulaşan bir on yıl olan 1960'lı yıllar yalnızca sömürgeleştirilmiş ülkelerin çok yönlü (ekonomik, siyasal, kültürel) özgürleşim mücadelelerinin değil, aynı zamanda Batılı ülkeler gençliğinin kendi somut, gündelik hayatları için mücadelelerinin yaşandığı yıllar olmuştur. 68 hareketine *"modernleşmeye uyumlanamamışların hareketi"** denilse de, bu hareket gelişkin / rasyonel olmasına rağmen baskıcı / hiyerarşik olan toplumsal yapıya (başı, sonu, stratejisi, hedefleri, getirdikleri, götürdükleri ne olursa olsun) bir başkaldırıdır. Nitekim 68, örneğin 1970'lerde yükselen feminist hareketin kuşkusuz başlatıcısı değil, ama çok önemli momentlerinden birini oluşturmuştur.**

1968'in başlangıcı konusunda farklı görüşler vardır. Örneğin B. ve J. Ehrenreich, bir örgütsel hazırlıktan söz edilemese de öğrenci hareketinin kökenlerinin öteki Avrupa ülkelerindekilere çok benzediğini; burada da öğrencileri Vietnam ve eğitim sisteminin bunalımının kışkırttığını belirtiyorlar.[75] Buna karşılık Ahmet İnsel ne Vietnam Savaşı'na karşı Amerikan üniversitelerinde büyüyen muhalefetin, ne art arda gelen anti-kolonyal zaferlerin ne de Küba Devrimi'nin birkaç gün için-

---

[74] *Aydın Demirer, a.g.e., sy. 51-2.*

* *Terim, Ünsal Oskay'a aittir. Oskay terimi Adorno'nun 1968'e yaklaşımı bağlamında kullanıyor. Paragrafı aynen aktarıyoruz: "Frankfurt Okulu, genel kanının aksine Tarihe Özne olarak "aydınları" aday göstermiş de değildir. 1968 Öğrenci hareketleri sırasında, bu nitelikte bir devrimci güç olmaktan çok, modernleşmeye uyumlanamamış ve kimi tutumlarında geriye-yönelik bir kesim olduklarını göstermiş bulunan öğrenci hareketlerinin Adorno'yu suçladıkları bilinmektedir. Adorno'nun Tarihe Özne diye gösterdiği -varolan toplumlarda hiçbir hareketin, hiçbir örgütlü gücün sahip çıkmaya istekli görünmediği- Eleştirel Düşünce'yi sürdürmekte ısrarlı insan'dır. Yetersiz bir bilinçlenme ile ve 'ille eylem' diyerek girişilecek toplumsal hareketlerin çözüm olmayacağını söyleyen Adorno devrimciliğin Tarih'in yaşanan döneminde, kurulu dünyayı ve onun içindeki İnsan'ı anlatabilecek eleştirel bir düşünce geleneğini kurmakla başlayabileceğini savunmuştur."*

XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle iletişiminin Kültürel İşlevleri, Ankara, A.Ü. Siyasal Bil. Fak. Yay.: 495, 1982, sy. 404-5.

** *1968 hareketi ile genel olarak feminizmin ilişkisi oldukça nazik bir konudur. 68'in feminizme ivme kazandırması yalnızca olumlu anlamda alınmamalı. 60'lı yıllardaki başkaldırı kuşkusuz kadınların da kendi kimliklerini tanıma/tanıtma sürecine olumlu katkıda bulunmuştur. Ama feminizmin 1970'lerde yükselişinin temelinde bu başkaldırının kadınlara yönelik perspektifinin zayıflığının da yattığı, yani kadınların bu deneyimden yaşadıkları hayal kırıklığının da bulunduğu unutulmamalıdır. Hilary Wainwright'ın, doğrudan 68'e göndermede bulunmasa da, İngiltere bağlamında konuşsa da, 68'deki başkaldırının temel gücü olan Sol'a yönelik eleştirisi bu bağlamda anlamlıdır: "...Devrimci örgütler, cinsel eşitsizliği kadın hareketi, ırkçılığı zenci örgütlen kanalıyla vb. tanıdıklarını itiraz etmeksizin kabul edeceklerdir. Ancak iş devrimci politikanın ilkelerini, kapitalizmi bir bütün olarak alt etmek için gereken ilkeleri ya da örgütlenmeleri geliştirmeye geldi mi, bu geleneksel bir tavırla resmi siyasal örgütlerin tekelinde bulunan bir iç sorun olarak kabul edilir." Sheila Rowbotham, Lynne Segal, Hilary Wainwright, Feminizm, Sosyalizm, Eylemde Birlik, Çeviri: Emel Çetin Özgül, İstanbul, İletişim Yay., 1984. sy. 18-19.)*

[75] *B. ve J. Ehrenreich, a.g.e., sy. 67.*

de Fransa'da büyük bir iktidar boşluğuna meydan verecek olaylar olarak ortaya çıkmadıklarını yazıyor.[76]

Ancak başka bir yerde de Vietnam gösterilerinin yoğunlaşması ve ABD'deki öğrenci hareketinin tırmanmasının (aşağıda değinilecek olan) Nanterre'deki oluşumu siyasallaştırdığı bilgisiyle karşılaşıyoruz.[77] Köken konusundaki farklı görüşlere rağmen 68 üzerine yazı yazanların birleştikleri nokta, 68'e rengini verenin *"içinde yaşanılan bugünün değiştirilmesi"* arzusudur. Ahmet İnsel'in tanımlamasıyla, *"bugün ve buradaydı sorun, Hakkın vaad ettiği günlerde değil."*[78] 68'e rengini veren *"içinde yaşanılan an"* sorununu ilk kez gündeme getiren ise 1950'lerin sonunda Situasyonist Enternasyonal mensupları olmuştur. Batılı toplumların yaşam tarzına ve kültürüne saldırmayı hedefleyen grup, devrimci dönüşümün günlük yaşamı (ve koşullarını) dönüştürmekle mümkün olacağını ilan etmiş ve yaklaşık on yıl sonra yaşanacak olan patlamanın bir anlamda en temel özelliklerinden birini öne çıkarmıştır.

Böylesi bir temel özelliği yaşama geçiren öğrenci gençliğin programatik yaklaşımlara sıcak bakmayacağı açıktır. Programatik muhalefeti o dönemde temsil eden FKP'dir ve yukarıda da belirtildiği gibi FKP radikal gençlik için bir güvensizlik kaynağı durumundadır. Her ne kadar o dönem gençlik içinde oldukça etkili olan, kendilerini Maocu ya da Troçkist olarak tanımlayan ve programatik perspektife sahip örgütler varsa da, bu örgütlerin radikallikleri, FKP tarafından bir sapma olarak nitelendirilen ve 68'in en önemli özelliklerinden biri olan kendiliğindenlik (spontaneity) ile birleşmiştir.

68'in önde gelen isimlerinden Dany Cohn-Bendit *"gelişmiş kapitalist ülkelerde devrimin hala mümkün olup olmadığı sorusu beni hiç mi hiç ilgilendirmiyor"* diyerek,[79] programatik yaklaşımlara olan tepkisini ortaya koymaktadır.

Fulya ve Hasan Basri Gürses, Batılı ülkelerdeki öğrenci eylemlerinin, ülkelerindeki *'Sol'* partilerden bağımsız hatta bu partilere ters düşen bir nitelikte olduğunu... komünist partiler ve bilimsel sosyalist dünya görüşünü benimseyen toplumbilimcilerin, öğrenci eylemlerini, küçük burjuva sınıfının, kendi sınıfsal özelliklerinden ve kapitalizmin genel bunalımından kaynaklanan *"Bunalım ve İsyan"*ı olarak değerlendirdiğini... öğrenci eylemlerinin temel nedenlerini oluşturan sorunlardan, eğitimle ilgili olanları olsun, toplumun iç politikası ile uluslararası politikası ile ilgili olsun, niteliklerinin *'Politik'* olması nedeniyle çözümlerinin de *"Politik"* olduğunu ve bu nedenle öğrenci gençliğin, ülkelerindeki politik partilerle

---

76 Ahmet İnsel, "'88 Mayısından 68 Mayıs'ına Bakış," Toplum ve Bilim, İstanbul, Bahar 1988, Sayı: 41, sy. 200.

77 Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt: 5, sy. 1518.

78 Ahmet İnsel, a.g.m.

79 Aktaran B. ve J. Ehrenreich, a.g.e., sy. 66.

ilişki kurmalarının zorunluluğunu gösteren bir özellik ve gerçeklik olduğunu belirtiyorlar.[80] Gürses'lerin bahsettiği politik partilerin Fransa seksiyonu FKP olsa gerektir. Oysa politik parti FKP'nin yöneticilerinden Pierre Juguin 1968 Nisan ayı sonunda tırmanmaya başlayan olayları değerlendirirken şöyle söylüyor: *"Zengin çocukları, işçi çocuklarının derslere girip sınavlarını vermelerini önlüyorlardı."*[81]

FKP'nin kontrolündeki Fransa'nın en etkili ve büyük sendikası CGT (Genel-İş Konfederasyonu) lideri George Seguy 7 Mayıs tarihinde şu açıklamayı yapmıştır: *"İşçi sınıfının aleyhine hareket eden, onu burjuvalaşmakla suçlayan, hatta ona devrimci teoriyi öğretecek kadar kendini beğenmiş olanlarla ve provokatörlerle hiçbir ilişkimiz yoktur. Fransız işçi sınıfı küçük burjuva kalıplara hapsedilemez. O. kadrolarını ve yönlendiricilerini kendi içinden seçer."*[82]

Gürses'ler de, Ahmet Taner Kışlalı'nın Fransız Prof. Jean Denis Bredin'den yaptığı aktarmayı kitaplarının III. Bölüm'ünün 144 numaralı dipnotunda aktararak Bredin'in Fransa'daki gençlik eylemlerinin *"bir burjuva hareketi"* olduğunu; Fransız üniversitelerindeki öğrencilerin %5'inin işçi, %6'sının köylü olduğunu; ve en ihtilalci öğrencilerin burjuva öğrenciler olduğunu söylediğini belirtiyorlar.[83]

Ortaya bir paradoks çıkmaktadır. Argümana göre gençlik, eylemlerini politik parti ile ilişkilendirmek durumundadır. Ancak politik parti gençliğin eylemlerini ret ve mahkum etmiştir.

Mayıs ayının ikinci yarısında politik parti ve kontrolündeki sendika, gelişen / büyüyen olaylara kayıtsız kalamayarak, kendini (kendine rağmen) olayların içinde bulmuştur. Politik parti ve kontrolündeki sendikanın temsil ettiğini iddia ettiği (ki bu iddia oldukça doğrudur) işçi sınıfı, büyük çoğunluğu kendinden olmayan (küçük burjuva, burjuva) öğrencilerin eylemlerinin ardından tarihin en büyük genel grevine gitmiştir. Konu şöyle kurgulanırsa paradoks çözülebilecektir. En başta da belirtildiği gibi Fransa'nın tarihi çok hareketli bir tarih özelliğini taşımaktadır. Sürekli ayaklanmalar, devrimler, karşı-devrimler vs. yaşanmıştır.

İşçi sınıfı bu tarihin içinde militan özellikler kazanmış, Direniş gibi bir geleneğe sahip olmuştur. Fransız Sağı da içinde şiddetin de yer aldığı bir siyaseti yürütmüş ve sürekli Sol ile çatışma halinde olmuştur. FKP siyaseti parlamentoya, CGT ise mücadelesini ekonomik taleplere endekslediğinden, sorunların sokaklara inmesi ve çözümlerinin de orada olduğunun tartışılması noktasında aciz kalmışlardır. Dolayısıyla patlama aşamasına gelen gençlik, oldukça hantal ve bürokratik yapıya sahip olan FKP'den ve temsil ettiği anlayıştan hızla uzaklaşmıştır. Gençliği patlama

---

80 *Fulya Gürses-Hasan Basri Gürses, a.g.e., 1979. sy. 200-2.*
81 *Aktaran Aydın Demirer, a.g.e., sy. 55.*
82 *a.g.e., sy. 75.*
83 *Fulya/ Hasan Basri Gürses, a.g.e., sy. 214.*

noktasına getiren (ve yukarıda bahsi geçen) modernleşme / rasyonelleşme sürecini işçi sınıfı daha da ağır koşullarda yaşamıştır. Yapısal özellikleri nedeniyle daha atak/hareketli olan gençlik kıvılcımı çakmış, militan özelliklere sahip işçi sınıfı da bu kıvılcımı aleve dönüştürmüştür. İşçi sınıfının öncü partisi ve kontrolündeki sendika da gelişmelere kayıtsız kalamayarak arkadan gelmiş, gelmek zorunda kalmıştır.*

Yukarıda belirtildiği gibi Fransa 68'e rengini veren en önemli özelliklerden biri de kendiliğindenliktir. İlk kez Sitüasyonist Enternasyonal'in dile getirdiği bu özelliğin yaşama geçmesi ise 22 Mart Hareketi sayesinde olmuştur. Öncülerinden Jean-Pierre Duteuil'in çıkışı kadar düşüşünün de hızlı olduğunu söylediği[84] 22 Mart Hareketi, 20 Mart'ta bir Amerikan şirketine yönelik saldırı sonrasında Nanterre Üniversitesi'nden altı kişinin (Aydın Demirer, altı kişiden bahsetmeyerek sadece bir öğrencinin -Xavier Langlade- adını veriyor)[85] tutuklanması üzerine bir amfide toplanan bir grup öğrencinin** rektörlük binasını 22 Mart'ta işgal kararı almaları üzerine ortaya çıkmış ve Fransa'daki ilk üniversite işgalini gerçekleştirmiştir. *"Fransız öğrenci hareketinin bölünmüşlüğü dikkate alındığında 22 Mart Hareketi yeni bir adımdı. Değişik siyasal inançları olan öğrencilerin, ortak eylem isteği ve kararların genel kurullarda alınacağı antlaşmasıyla kurulmuştu. Resmi önderleri olmadan ortak kuramsal tutumu bulunmadan yeni hareket Mayıs olaylarında önemli rol oynayacak ve Fransa sallanırken dünya da şaşıracaktı."*[86]

Öğrenci gençliğin radikalleşmesi ile sağ ve sol grupların çatışmalarının artması Nisan 1968 boyunca yaşanmış, ama öğrencileri büyük ayaklanmanın eşiğine getiren olaylardan biri de 6 Mayıs'ta Sorbonne Üniversitesi ile üniversitenin yakınındaki Quartier Latin'in polis tarafından işgali ve bu nedenle çıkan olaylarda yüzlerce öğrencinin yaralanması ve tutuklanması olmuştur. Cezayir Savaşı'nın en yoğun biçimde yaşandığı günlerde bile üniversitelere dokunmamış olan polis, ilk kez üniversite işgaline girişmiş ve bir anlamda 10 Mayıs'ta Quartier Latin'de yaşanacak olan *'Barikatlar Gecesi'*nin yolunu açmıştır. Polisin (ve tabii ki hükümetin) sergilediği vahşet Fransa'daki siyasal dengeleri de bir anda değiştirmiştir. Çok kısa bir süre öncesine kadar azınlık olarak var olan radikal hareket, bir anda yalnız öğrencilerin değil, toplumun önemli bir bölümünün desteğini (kısa bir süre için de olsa) kazanmıştır. Ronald Fraser 6 Mayıs'taki çatışmalardan sonra yapılan kamuoyu yoklamasında Parislilerin beşte dördünün öğrencileri desteklediği-

---

* *FKP'nin tarihi bu açıdan ilginç örneklerle doludur. II. Dünya Savaşı sırasında işgal edilen Fransa'da ortaya çıkan Direniş Hareketine FKP ancak, 1939'da imzalanan ve Batı'daki KP'leri zor durumda bırakan Sovyet-Nazi Saldırmazlık Paktı'nın, Nazilerin Sovyetler Birliği'ne saldırmasıyla bozulması sırasında/sonrasında katılmıştır. Direniş'in başarıya ulaşmasında Fransız komünistlerinin büyük katkısı olmuş, ama FKP yönetiminin direniş siyasetini de Moskova'ya endekslemesi, bizzat partinin içinde büyük tepki doğurmuştur.*

84 *Aktaran Dany Cohn-Bendit, Biz Devrimi Çok Sevmiştik, Türkçesi: Ragıp Duran, İstanbul, Afa Yayınları, Mayıs-1987, sy. 64.*

85 *Aydın Demirer, a.g.e., sy. 54.*

** *Toplanan öğrenci sayısında farklı görüşler var. B. ve J. Ehrenreich'lar bu sayının 142 olduğunu belirtirken (68 Öğrenci Ayaklanması, s. 71) Aydın Demirer'in çevirdiği ve derlediği kitapta 300 sayısı geçiyor. (Aydın Demirer, a.g.e., sy. 54.)*

86 *Ronald Fraser, a.g.e., sy. 204.*

ni ortaya koyduğunu: toplumun geniş kesiminin, orta sınıfın öğrencilerin arkasında olduğunun açığa çıktığını belirtiyor.[87]

10 Mayıs gecesi Quartier Latin büyük bir öğrenci kitlesi tarafından işgal edilmiş ve sabaha karşı polisin saldırısı üzerine, Fransa tarihinde bile ender görülen çarpışmalar yaşanmıştır. *"(Bugün çirkin bir asfaltla kaplı olan) Quartier Latin'in kaldırım taşlarına o gece büyük bir sevgiyle yaklaşıldı. Her yerde barikatlar yükseliyordu, gece yarısına doğru militanlar birbirlerine bakıp içlerinden hangisinin Engels Ödülünü hak ettiğini* tartışıyorlardı. *Quartier Latin sakinleri son derece yakınlık göstermişti. Yiyeceğin yanı sıra su, şeker ve kullanılması kaçınılmaz olan gözyaşı bombalarına karşı kumaş parçaları sağladılar. Öğrencileri dairelerinin pencerelerinden seyreden yaşlılar bir şeyler anımsayıp pijamalarıyla sokağa inerek barikatların yapılmasına yardımcı oldular. Barikatların üzerinde kızıl bayraklar yükseldi. Çoğu, mavi ve beyazı yırtılmış olan eski üç renkli bayraklardı. Mahalle sakinlerinden bazıları damlara çıkıp düşmanı gözlüyor, sonra da aşağıya inip her hareketlerini öğrencilere bildiriyordu."*[88]

Başlangıçta öğrencilerle başlayıp ve 10 Mayıs'ta Quartier Latin'deki çatışmayla zirvesine çıkan hareket, izleyen günlerde öğrencilerle sınırlı kalmayıp giderek bir kitle hareketine dönüşmüştür. 13 Mayıs'ta yaklaşık bir milyon kişi Paris'te gösteri yapmış ama FKP ve CGT'nin itirazlarına rağmen bu tarih bilerek seçilmiştir. Çünkü 13 Mayıs 1968, De Gaulle'ün iktidara gelişinin onuncu yıldönümüdür. Bu dönemde işçi sınıfı da kuzeyden başlayıp ülkenin geri kalanına yayılmak üzere grevlere başlamış ve İtalya bahsinde de gördüğümüz gibi özgün grev yöntemleri (Fransa usulü) geliştirmiştir.

Örneğin fabrikalardaki üretim yalnızca grev yaparak engellenmemiş, aynı zamanda fabrikalar işgal edilerek yöneticiler ya da patronlar bürolarına

---

87 *Ronald Fraser, a.g.e., sy. 223.*

* *Tarık Ali'nin sözünü ettiği Engels ödülü; Engels'in 1848 Haziran'ında Paris'te yaşanan ayaklanma ve barikat savaşları üzerine yazdıklarından gelmektedir. Uluslararası işçi sınıfı hareketi tarihinde sokak ve barikat savaşlarına dair yazı yazmanın yanı sıra bizzat bunlara katılıp taktikler üretmesi nedeniyle de Engels'e General lakabı takılmıştır. Ancak Engels, yıllar sonra 1895'te Marx'ın Fransa'da Sınıf Savaşımları adlı eserine önsöz yazarken, barikat savaşlarının artık geçerli olamayacağını belirtmiş ve şöyle yazmıştır: "Bu konuda hayale kapılmayalım; sokak çatışmasında, başkaldırmanın birliklere karşı zaferi, iki ordu arasındaki bir savaşta olduğu gibi bir zafer çok ender bir şeydir. Ama zaten başkaldıranların bunu hedef almış oldukları durumlar da çok seyrek olmuştur... Demek ki klasik sokak çarpışmaları çağında bile barikatların maddi olmaktan çok manevi bir etkisi vardı. Barikat, askerlerin cesaretini, dayanma gücünü (metanetini) sarsmak için bir çare idi. Eğer barikat, askerler çözülünceye kadar tutunursa zafer elde ediliyordu; yok tutunamazca yenilmek vardı." (Bu gelecekte de, sokak savaşının olasılıkları incelendiği zaman akılda tutulması gereken başlıca noktadır.)*
Engels barikat savaşlarının olanaksızlaşmasını içeren bu yazısında daha da ileri giderek barikatları aslında iktidarın istediğini belirterek bir anlamda 68 için de önemli olan bir argümanı öne sürer: "Okur şimdi anlıyor mu neden yönetici iktidarlar, ille de bizi tüfeklerin patladığı, kılıçların şakladığı yere götürmek istiyorlar? Neden, bugün, peşinen yenilmekten emin bulunduğumuz sokağa paldır küldür inmiyoruz diye bizi korkaklıkla karalıyorlar? Neden ısrarla nihayet bir gün kurbanlık koyun gibi ortaya atılmamız için yalvarıp duruyorlar?"
(Friedrich Engels, Marx'ın Fransa'da Sınıf Savaşımları'na Giriş, çev. Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları, 1976 (2. Baskı), sy. 21-22 ve 23. Ayrıca bkz. a.g.e., Ekler bölümü.)

88 *Tarık Ali, Sokak Savaşı Yılları, çev Osman Yener, İstanbul, İletişim Yay., 1995, s. 259-60.*



kilitlenmiş* ya da üretimin nasıl olduğunu öğrensinler diye montaj hattında çalışmaya zorlanmışlardır. Sendikal geleneğe uymayan bu eylem tipleri, işçi sınıfının kendisinin temsilcisi olduğunu iddia eden parti ve sendikanın inisiyatifiyle hareket etmekten çok öğrenci hareketinin kendiliğindenci, bürokratik olmayan, 'anti-otoriter' söyleminden / eyleminden etkilendiğini göstermektedir.[89]

Bu durumun sinemadaki en mükemmel ifadelerinden biri Godard'ın 1972'de

---

* *Aydın Demirer, Mayıs'ın ilk günlerinde 29 fabrika yöneticisinin hapsedildiğini, 14 Mayıs'ta Bouguenais fabrikasında işçilerin müdür ve yardımcılarının üzerine kapıları kilitlemeyerek içeride mahsur bıraktıklarını belirtiyor. Bkz. Aydın Demirer, a.g.e., s. 80 ve 82.*

89 *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt: 5, s. 1519.*

yaptığı *Her Şey Yolunda* filmidir ki bu film araştırmanın ikinci bölümünde ayrıntılı olarak işlenecektir.

Mayıs ayının ikinci yarısında grev dalgası bütün ülkeyi sarmış ve 22 Mayıs'ta greve çıkan işçi sayısı sekiz milyonu bulmuştur. Sanayi sektöründe başlayan grevler giderek ulaştırma, bankalar, belediyeler gibi kamu kuruluşlarını da kapsamına almıştır. Bu kurumlar arasında en ilginç olanlarından biri de kitle iletişim araçları sektöründe yaşanmıştır. Sylvia Harvey 1968 Mayıs'ının ilk haftalarında sokaklarda yaşananlarla, bunların radyo ve televizyonlardan haber olarak kamuoyuna aktarılması arasında büyük bir zıtlık bulunduğunu, radyo ve televizyon kanallarının hükümet yanlısı bir tutum takındığını, hükümetin bunları kendi lehine kullanmaya elverişli bir yapıda olduğunu ve haber sansürü yaptığını belirttikten sonra, bu durumun bu sektörde çalışanlar arasında en azından etik düzeyde (haberlerin aslına uygun ve tarafsız dağılımı ilkesi) tartışmaya neden olduğunu ve bu nedenle Fransız radyo televizyon kurumu ORTF muhabirlerinin biraz geç de olsa 25 Mayıs'ta greve gittiklerini yazıyor. S. Harvey, bu grevde radikal ya da devrimci taleplerin yer almadığını, grevciler tarafından kitle iletişim araçlarının devrime hizmet etmesi gerektiği gibi konuların tartışılmadığını, sadece mesleki etik zemininde gelişse bile hükümete itibari anlamda büyük zarar verdiğini ve kitlelerin bu grevi desteklediğini belirtiyor.[90] Benzer bir durum Fransız sinemacılar için de geçerli olmuştur. "Langlois Olayı" diye anılan olay, aslında 1968'in Şubat ayında Paris Cinématheque'inin kurucusu ve başkanı olan Henri Langlois'in hükümet tarafından görevden alınması ve kuruma böylesi bir müdahale, sinemacıları hızla örgütlenmeye itmiş ve sinemacılar 16 Şubat'da *"Sinematek'i Savunma Komitesi"* * adı altında örgütlenerek hükümeti bu tutumundan ötürü protesto etmeye başlamışlardır. Bu komitenin kurulmasından iki gün önce düzenlenen ilk toplu protesto gösterisine 2500 kişi katılmış ve polisin gösteriye sert bir biçimde müdahalesi sonucu birçok ünlü yönetmen ve oyuncu coplanmış, Godard, Truffaut ve Tavernier gibi sinemacılar yaralanmıştır.[91] Kurumun bağımsızlığını savunan sinemacıların eylemleri Mayıs 68 hareketiyle birleşmiş ve Cannes Film Festivali'nde doruğa çıkmıştır. 18 Mayıs 1968'deki Festival'in açılışında Truffaut, festivalin yapılmaması için ilk açık teklifi yapmış, Godard büyük salonun işgalini önermiş, ancak festival organizatörleri öğleden sonra açılış filmi olarak Carlos Saura'nın *Peppermint Frappe* filmini göstermeye kalkışmışlar,

---

90 *Sylvia Harvey, May 68 and Film Culture, BFI, Londra, 1980, s. 4.*

* *Komitenin onursal başkanı Jean Renoir, üyeleri ise Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Robert Bresson, Marcel Carne, Claude Chabrol, Claude Lelouch, Jacques Rivette, Louis Maile, Roger Vadim gibi yönetmenler ile yazar Roland Barthes'dı.*

91 *Jean Charles Tacchella, "Fransa'da Devlet-Sinema İlişkileri" (Çeviren belirtilmemiş), Hürriyet Gösteri, İstanbul, Sayı: 185, Nisan 1996, sy. 96.*

Godard ve Truffaut perdelere asılmış, başka biri de ses kablolarını kesmiş, böylece festival açılamadan sona ermiştir.[92]

Görüldüğü gibi grevler bütün Fransa'yı etkisi altına almış, yaşam her alanda felç olmuştur. De Gaulle ve hükümet iktidarsızlaşmış, Fransa'nın kamu düzeni Haziran başlarına kadar iptal olmuştur. İletişim ve ulaşımın felç oluşu, başkaldıranları da koordinasyonsuz bırakmış, bir anlamda onlar da felç olmuştur. Bu durumda anahtar rol ise FKP ve kontrolündeki sendikaya (CGT) düşmüştür. Bu dönemde FKP'nin rolü, kendi parlamenter yoldan iktidara gelme stratejisine uygun olarak, yatıştırma olmuştur. 25-27 Mayıs tarihlerinde dönemin başbakanı Pompidou'nun girişimi ile bir araya gelen ve tarihe 'Grenelle Anlaşması' olarak geçen işçi ve işveren sendikalarının yaptığı görüşmelerde, Mayıs ayı boyunca Fransa'nın içinde bulunduğu / yaşadığı durumun değil de, asgari ücrette artış, grevin yol açtığı zararların telafisi, haftalık çalışma saatinin kısaltılması (kırk saate inmesi) gibi sadece üretim koşullarının iyileştirilmesine yönelik konuların görüşülüp, diğer konuların ise belirsiz bir tarihe ertelenmesi çarpıcıdır. Asıl ilginç olan ise hükümet ve işverenlerin verdikleri tavizlere karşılık grevlerin ertelenmesi isteminin başta CGT olmak üzere sendikalarca genel olarak kabul edilmesi, ama buna karşılık grevlerin ertelenmesi isteminin CGT'nin hakim olduğu fabrikalarda da (Billancourt-Renault gibi) işçilerce reddedilmesidir.[93] Ancak bu radikallik uzun sürmemiştir.

Haziran'ın başından itibaren De Gaulle iktidarı karşı saldırı başlatarak inisiyatifi yeniden ele almaya başlamış, ordunun da devreye girerek kamu işlerini yürütmesi yaşamın normale dönmesine yardımcı olmuştur. Sendikalar işçileri grevlere son verme ve işverenle masaya oturma konusunda ikna etmişler ve 7 Haziran itibariyle grevdeki işçi sayısı üç milyona, 14 Haziran'da ise bir milyona düşmüştür. 30 Mayıs'ta De Gaulle'ün radyoda yaptığı konuşmanın ardından Fransa'daki sağ güçler Paris'te 700 bin kişinin katıldığı büyük bir gösteri düzenlemiştir. Fransa'daki belirsizliğin ortadan kalkmasında anahtar rolü oynayacak olan sessiz apolitik çoğunluk (yığınlar) gerek radikal solun kendi perspektiflerini anlatmada / iletmede yetersiz kalması gerekse sağın karşı saldırısı sonucu iç savaş tehlikesinin belirmesi üzerine De Gaulle'ün Fransa'yı istikrara kavuşturma projesine destek vermiş ve aynı ay içinde yapılan seçimlerde De Gaulle'cüler milletvekilliklerinin beşte dördünü ele geçirmiş ve Fransa'da Mayıs 68 Hareketi diye anılan hareket Haziran ortasında tarihe malolarak, Fransa istikrara kavuşmuştur.

---

92 Bu konuda bkz. S.Harvey, a.g.e., s. 14-5 ve Ertan Yılmaz, a.g.e., sy. 189-190.

93 Bkz. Aydın Demirer, a.g.e., s. 104-105 ve Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt: 5, sy. 1520.

II. BÖLÜM

SİNEMANIN SİYASETLE İLİŞKİ KURMA TARZLARI

1. SİYASAL KONULARA KONVANSİYONEL YAKLAŞAN AMERİKAN SİNEMASI

Genel olarak Hollywood diye bilinen Amerikan sineması, dünyadaki en güçlü sinemadır. Bu güçlülük yalnızca en büyük altyapıya ve prodüksiyon sistemine sahip olmak değil aynı zamanda dağıtımın kontrolü anlamına da gelmektedir. Aynı zamanda bu güçlülük sırasıyla ekonomik, siyasal ve ideolojik güçlülük de demektir.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra kutuplara bölünen ve Batı diye adlandırılan kapitalist-emperyalist sistemin fiilen lideri konumuna gelen, 1989'da karşı kutbun yıkılmasıyla geçilen ve de adına 'yeni dünya düzeni' denen yeni koşullarda tek süper güç olarak ayakta kalan, dolayısıyla da konumunu daha da güçlendirmiş gibi görünen Amerika Birleşik Devletleri'nin neredeyse elli yıldır, bu konuma sahip olmasının aracıları; ekonomik gelişmişlik, siyasi istikrar, üstün askeri güç, yakalanan görece refah, teknolojik ilerleme gibi hepsi de birbiriyle yakından ilişkili olguların yanı sıra bu aracıları ve bu aracıların başlıca amacı olan Amerikan Yaşam Tarzı'nın (American Way of Life) taşınmasını/aktarılmasını üstlenen, içinde 1960'lara kadar sinemanın, 1960'lardan sonra ise televizyonun bulunduğu ve başrolü oynadığı kitle iletişim araçlarıdır. Bu anlamda Hollywood yalnızca fazla film üretmekle kalmamış, aynı zamanda dağıtımı da tekeline alarak Amerikan değerlerini yücelten ideolojinin taşınması / aktarılması / yayılmasının da en önemli araçlarından biri olmuştur.

Amerikan sineması yalnızca ideolojinin aktarıcısı olmamış, ideolojinin üretilmesinde de bizzat rol oynamıştır. Frank Capra'nın 1930'larda yaptığı *Bir Gecede Oldu, Bay Smith Washington'a Gidiyor* gibi popülist filmler bu duruma tipik birer örnektir. 1929-30 ekonomik bunalımının yarattığı çöküntü ve ardından Roosevelt'in 'New Deal' adını verdiği ABD'yi yeniden güçlü kılma siyaseti döneminde, Capra bu filmleri aracılığıyla yerle bir olmuş durumdaki, 'Amerikan Rüyası'na yeniden hayat vermiş, *"haklıysan zayıf da olsan kazanırsın"* ya da *"fırsatını yakalar ya da yaratabilirsen yükselirsin"* gibi Amerikan mitlerini yalnız


Frank Capra

ABD'ye değil, dünyanın geri kalanına da başarıyla yansıtmıştır. Capra örneğinden devam edersek; Capra'nın sistemle ilişkisi II. Dünya Savaşı yıllarında daha dolaysız hale gelmiş doğrudan ordunun hizmetine girerek, hemen herkesin izleyebileceği biçimde dağıtımı yapılan, ama savaşa katılacaklara gösterilmesi zorunlu olan ve yedi bölümden oluşan *Niçin Savaşıyoruz?* adlı bir dizi film yaparak içinde yaşadığı sisteme ve bu sistemin devamına kendi çapında ama önemli bir katkıda bulunmuştur.



Kirk D[illegible] filminin bir sahnesinde. (Stanley Kubrick, 1957)

Frank Capra sinemanın sistemle ilişkisinin iki yönünü de göstermesi açısından anlamlıdır ve bu nedenle seçilmiştir. Amerikan sineması tarihine baktığımızda, sistemle doğrudan ilişkiye giren fazla yönetmen göremeyiz. Sistemin organlarıyla temas her zaman olmuştur. Özellikle Savunma Bakanlığı denen Pentagon, Amerikan savaş filmlerini denetlemeye, sisteme uymayanlara yardım etmeyerek engellemeye çalışmıştır. Savaş filmleri genellikle büyük prodüksiyonlar olup, bol miktarda eğitimli insana ve özel teçhizata gereksinim duyduğundan, yapımcılar ordu ile işbirliğine yönelmişlerdir ve protokol gereği filmlerin ABD ordusunun aleyhine mesaj iletmeyip, tersine Amerikan askeri imgesini yüceltmesinin karşılığında ordudan gereken yardım sağlanmıştır. Lawrence H. Suid'in savaş filmleri türünü incelediği kitabının ekler bölümüne jeneriklerini koyduğu, türün belli başlı 80 filminden yaklaşık elli tanesinin ordu ile işbirliği içinde yapıldığını görmekteyiz.[94] Bu ise, resmi devlet kurumlarının Hollywood film yapım sürecine kendilerini nasıl kattıklarını görmek açısından ilginç bir örnektir. Ancak konunun başka bir yönü daha, yani ordu ile işbirliği içinde yapılmayan filmler de vardır. Bu filmler daha senaryo aşamasında Pentagon'un beğenmeyip müdahale etmek ve değiştirmek istediği, ancak bu isteğin kabul edilmediği filmlerdir. Genel ola-

[94] *Lawrence H. Suid, Guts and Glory, Addison-Wesley Publishing Co., U.S.A., 1978.*

rak, türsel açıdan ordunun yardımı elzem olsa da, türün tarihine baktığımızda, Pentagon ile işbirliği içinde yapılmayan filmlerin birçok yönden daha iyi filmler olduğunu görürüz. Bu filmlere örnek olarak *Batı Cephesinde Yeni Bir şey Yok* (Lewis Milestone-1930), *Zafer Yolları* (Stanley Kubrick-1957) ve *Kıyamet* (Francis Ford Coppola-1978) verilebilir.

Sonuç olarak Hollywood, sistemin ayrılmaz parçalarından biri olmakla beraber, başarısını büyük ölçüde özerk kalabilmesine borçludur. Bu özerk kalış yalnızca sistemin övgüsünü değil, aynı zamanda eleştirisini de beraberinde getirmiş ve bu da Hollywood'un zaman zaman da olsa eleştirel yapıtların ortaya çıkışına aracılık etmesine, dolayısıyla bu sinemanın liberal anlayışın ürünü olan girişim özgürlüğünün yanı sıra ifade özgürlüğünün de olduğu bir ortammış gibi görünmesine/algılanmasına yani bir yanılsamaya yol açmıştır. Oysa biliniyor ki 1960'ların başına kadar Hollywood büyük ölçüde stüdyo sistemine dayanmıştır. Bu sistem öylesinedir ki çok az yönetmen (Hitchcock, Hawks, Ford gibi) kendi yapıtlarına başından sonuna yani çekim öncesinden (pre-production) çekim sonrasına (post-production) kadar hakim olabilmiştir.[95]

Stüdyoların kesin olarak Hollywood'a hakim olduğu bu dönem aynı zamanda klasik biçim ya da tarzın oldukça sofistike hale geldiği dönemdir. Bu tarz öylesine ustaca oluşturulmuştur ki Robert P. Kolker, klasik biçimin doruğu olarak nitelediği Steven Spielberg'in sinemasını incelerken şunları yazmaktadır: "*... Spielberg sineması açıkça oldukça yetenekli, teknolojik açıdan aşırı belirlenmiş, sinemasal efektlere bağlı ve aynı zamanda son derece gerçekçi ve güdülmeyici bir sinemadır. Bu konum, yanılsatıcı biçimin önde gelen ana sorununu, Amerikan sinemasının sorgusuz inanma ve onaylama alanını yaratmadaki gücünü gündeme getirir... Modernist biçimi tartışmanın klasik stili tartışmaktan çok daha kolay olduğu açık bir gerçektir. Buna örnek Scorsese'nin filmlerinin ön planında bulunan stildir; bu filmlerin anlatıları ve sinemasal aygıtları kendilerini biçimsel çözümlemeye gönüllü olarak uygulatırlar. Hedefi kendini görünmez kılmak olan biçimsel aygıtların kendilerini tekrarlamasına dayanan egemen klasik stil, biçimin tümüyle tekrarlamalı olması ve yarattığı anlatının ardına gizlenmesi nedeniyle çözümlenmesi çok daha güç bir konudur. Spielberg'in sineması kesinlikle bu gelenek içinde yer alır... yabancılaştırma ve nesnelliğe asla izin vermez. Filmlerini, izleyici imgenin ötesindeki içeriği görememesi ve niçin kaçış olmadığının farkına varamaması için bir tuzak gibi oluşturur. Dışarıdan bu filmlerin kamuflajlarını delip geçmek zordur.*"[96]

---

95 *Bu konuda bkz., James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur?, ("Sinema Tarihinin Biçimlenişi" bölümü) çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 9. Baskı, 2007.*

96 *Robert Philip Kolker, Yalnızlık Sineması, çev. Ertan Yılmaz, Ankara, Öteki Yayınevi, 1999, sy. 328.*

Bu uzun alıntıdan da anlaşılacağı gibi, Hollywood'un, Griffith'den bu yana yerleşmesine öncülük ettiği klasik (conventional) sinema kapalı uçlu anlatı, görüntünün devamlılığı, karakterlerle özdeşleşme, röntgenci nesnelleştirme, devamlılık kurgusu, nedensel mantık, dramatik motivasyon, dengeli çerçeveleme, gerçekçi anlaşılabilirlik gibi biçimsel aygıtları geleneksel hale getirmiştir. Filmlerin klasik sunumları yalnız bununla sınırlı kalmamış içerik ve temaları da içermiştir. İçerik düzeyinde Hollywood, devlete güvenme yerine kendine güveni öne çıkaran bireyciliği, yarışmacılığa dayanan, toplumda üst kesimlere ulaşma ve en başarılının yaşamasına dayanan değerleriyle kapitalizmi, erkeğe öncelik tanıyan ve kadını ikincil/tabi bir toplumsal konuma indirgeyen ataerkil aile yapısını ve toplumsal eşitsizliği besleyen, ırkçılığı destekleyen filmler yapmıştır. Tema düzeyinde ise genel olarak karşılaşılanlar; kahraman erkek serüveni, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet, ırkçı ve kriminal stereotipleştirme olmuştur.[97]

Peter Wollen, Hollywood'un (genelde ticari sinemanın) kalıplarını yedi madde halinde özetler ve bunlara sinemanın yedi büyük günahı der. Bu sinema anlayışının dışına taşan anlatı modellerini de yedi madde halinde özetler ve bunlara da sinemanın yedi büyük erdemi der.

Sinemanın Yedi Büyük Günahı[98]	-	Sinemanın Yedi Büyük Erdemi
Geçişli Anlatı		*Geçizsiz Anlatı*
Özdeşleşme		*Yabancılaşma*
Saydamlık		*Öne Çıkma*
Tek Anlatım		*Çok Anlatım*
Son		*Açık Üç*
Hoşlanma		*Rahatsız Olma*
Yapıntı		*Gerçek*

Bütün bu temsiller egemen ideolojinin bağımlı kesimlere benimsetilmesi işlevi görmüşler ve bağımlı kesimler izledikleri filmlerde kullanılan bu aygıtlar sayesinde, izlediklerinin belirli bir bakış açısından (egemen ideoloji) oluşturulmuş bir anlatı değil de, gerçeklerin tarafsız kaydı olduğu yanılsamasına kapılarak, içinde yaşadıkları toplumsal düzenin temel öncüllerini (kurumlarını ve değerlerini) onaylamalarını sağlamıştır.

Hollywood filmleri, insanların içinde yaşadıkları toplumsal yapının akıl dışılığı ve adil olmayışını görmemeleri / farkına varmamaları için, örneğin savaş gibi,

---

97 *Michael Ryan-Douglas Kellner, Camera Politica, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990, sy. 1.*

98 *Peter Wollen'den aktaran Seçil Büker, Sinema Dili Üzerine Yazılar, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, Mart-1995, sy. 99.*

suç gibi yapısal toplumsal konular üzerinde kişisel yaşam öyküleri kurarak düzenin ahlaka uygun ve iyi bir düzen olduğu yanılsamasını oluşturmuştur.

Amerikan sinemasında bu yapı stüdyo sistemi içinde oluşmuş ve yerleşmiştir. Stüdyo sistemi, zirvesinde olduğu dönemde (1930'lu, 1940'lı ve 1950'li yıllar), yapımcılarıyla, yönetmenleriyle, oyuncularıyla, teknisyenleriyle vs. ayda birçok film yapan ve kendi içinde yeterli bir fabrika görünümü sunmuş, üretilen filmler de montaj hattında üretilen ürünlere benzemiştir. Bu sistemle üretimin iki sonucu olduğu söylenebilir: birincisi üretim ve pazarın güvencede olmasının getirdiği bir kendini beğenmişlik; ikincisi ise kitlesel üretimin getirdiği sıradanlık. Ancak bu durum aynı zamanda hiçbir ülke sinemasının yetişemediği / yakalayamadığı bir, 'biçimsel hüner ve kompleks yapı'yı ortaya çıkarmıştır.[99]

Ancak bu durum (stüdyoların egemenliği) 1950'li yılların sonu ile 1960'ların başında son bulmuş yani filmlerin montaj hattında üretimi bitmiştir. R. P. Kolker, bunun başlıca nedenini televizyonun toplumsal yaşama girmesine, insanların, bu dönemde nüfus yapısındaki değişimler sonucu, kentlerin dışındaki banliyölere taşınıp sinemaya gitmekten çok, evlerinde oturup televizyon seyretmeye başlamalarına bağlıyor.[100]

1960'ların basında stüdyo sisteminin gücünü yitirmesi ve sinema endüstrisindeki ekonomik ve kurumsal değişimler, Hollywood'da zaten başlamış olan dönüşümlere katkıda bulunmuş ve bağımsız sinemacıların yolunu açmıştır. Bu ise sinemacıların 1960'larda ABD'nin yaşadığı sürece daha eleştirel ve mesafeli bakmalarını sağlamıştır.

1966 yılında Prodüksiyon Yönetmeliği'nin ilgası ile yeni 'rating' sisteminin devreye girişi, sinemacıların, bir önceki on yılda (1950'lerde) yani Soğuk Savaş zihniyetinin ve McCarthy'ciliğin muhafazakâr olmayan herkese (liberallere bile) saldırdığı dönemde ele alınması açıkça yasak olan konularla ilgilenmesine olanak sağlamıştır.

Ayrıca bu gelişmelere yeni yeni kurulmaya başlayan sinema okullarını, bu okullardan mezun olan sinemacıların, montaj hattında film üretmekten çok kişisel sinema yapma arzularını ve de Avrupa'dan gelen "sanat filmleri"nin etkilerini de eklemek gerekmektedir.

Bilindiği gibi 1950'li yılların sonu ile 1960'lar boyunca Fransa'da Yeni Dalga. İngiltere'de Özgür Sinema, Üçüncü Dünya ülkelerinden Brezilya'da Yeni Sinema gibi akımlar ortaya çıkmış, Fellini, Bergman, Antonioni gibi yönetmenler dünya sineması üzerinde büyük etkide bulunmuşlardır. Bütün bu gelişmelerden Ame-

---

99 Robert Philip Kolker, a.g.e., sy.20.

100 A.g.e..

rikan sineması da etkilenmiştir.[101] Ama belki de 1960'ların farklı bir bilince sahip ve stil açısından yenilikçi filmlerindeki artışın en önemli nedeni, M. Ryan- D. Kellner'ın belirttiği gibi, *"sivil haklar, savaş karşıtlığı, feminizm, tüketimcilik, eşcinsellerin özgürlüğü, hippie karşı kültürü gibi dönemin özgürlükçü ve radikal toplumsal hareketleri ile önceki dönemin cinsellik ve uyuşturucuya karşı getirdiği sınırlamaların genel olarak gevşemesiydi. Soğuk savaş boyunca yasaklanan türden radikal toplumsal ve siyasal konular yeniden popüler filmlerin konulan haline geldiler."*[102]

1960'lı yıllar boyunca ABD'de yaşanan toplumsal sarsıntı ve değişim arzusu, Hollywood'da da karşılığını bulmuştur. Nasıl Amerikan sistemine muhalefetin siyasal yanı bu muhalefetin bir yanına işaret ediyorsa, Hollywood'daki kimi yönetmenlerin sisteme muhalefetlerindeki siyasal yan da muhalefet kanallarından yalnızca birini oluşturmuştur. ABD'de muhalefet, siyasal kanalın yanı sıra, aslında çok genel olarak siyasi konular olarak nitelendirilebilecek, ama diğer yandan da Birinci Bölüm'de gördüğümüz gibi gündelik yaşamın hücrelerine dek işlemiş ırkçılık, militarizm gibi pratiklerin ıslahına / değiştirilmesine yönelmiş, toplumun siyasal olarak dönüştürülmesinden çok yapısal olarak dönüştürülmesini* öngörmüş ve bu anlamda gündelik yaşama (celp kağıtlarını yırtma, siyahların girmelerinin / bulunmalarının yasak olduğu yerlere girme / bulunma gibi) müdahalelerde bulunmaya çalışmıştır. Bunun Amerikan sinemasındaki karşılığı ise (en azından 1970'lere kadar) sinemanın siyasallaşmasından çok klasik sinemanın geleneklerinin (içeriksel, biçimsel, tematik) yıkılması yani yapısal dönüşümlere yönelmek olmuştur. Avrupa'da sinema, ya konularını siyasal konulardan seçerek (İtalyan yönetmenler gibi) ya da siyasal yöntemle film yapmak (Fransa'da Godard, Chris Marker ya da Jean-Marie Straub)** suretiyle siyasallaşırken, Amerikan sinemasındaki yönelimin ya toplumsal muhalefet tarzına uygun biçimde gündelik gerçek yaşam pratiklerini ele almak ya da tarihteki veya güncel siyasal uygulamaları metaforik olarak işleme biçiminde gerçekleştiği söylenebilir. Birinci yönelime örnek olarak otoritenin ve Güneyli tutuculuğun eleştirisi ve buna isyan edişin ilk örneklerinden *Cool Hand Luke* (Stuart Rosenberg-1967), *Bonny and Clyde* (Arthur

---

[101] *Michael Ryan-Douglas Kellner, a.g.e., sy. 6.*

[102] *A.g.e.*

* *Bu terimi özellikle kullanıyoruz. Toplumsal yapının siyasal olarak dönüştürülmesinin yapısal olarak da dönüştürülmesi anlamına gelmediği örneğin Sovyetler Birliği ve diğer sosyalist ülkelerdeki "reel sosyalizm" deneyimleriyle tanıtlanmıştır. Bu sosyalizm deneyimlerinde siyasi rejim değişiklikleri yaşanmasına, hatta üretim araçlarının özel mülkiyetten "kamusal mülkiyete" geçilmesi gibi yapısal değişimlere rağmen, bu ülkelerdeki insanların 1970'li yıllarda televizyonda Amerikan ideallerini ve özel mülkiyeti yücelten "Bonanza" gibi dizileri izlemeleri (bkz. Ünsal Oskay, Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, Ankara, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları: 495, 1982, s. 405 ve 409), siyasal dönüşümün yapısal dönüşümü getirmediğini göstermiştir Hemen bu noktada ABD'deki toplumsal muhalefetin temel açmazının ise yapısal dönüşüm taleplerine siyasal perspektif kazandıramamaları olduğunu belirtelim.*

** *Chris Marker, 'feature film' denen uzun-metraj öykülü film yapmadığı, kurmaca ile belgeseli birleştirdiği için, Jean-Marie Straub ise Fransa doğumlu olduğu halde Almanya'da ve Almanca film yaptığı için araştırmaya dahil edilmemiştir.*



Warren Beatty ve Faye Dunaway, Bonnie and Clyde, (Arthur Penn, 1967)

Penn,1967) ve *Mezun* (Mike Nichols,1967) gibi filmler verilebilirken, ikinci yönelime General Custer'in bir kahraman değil, bir megaloman ve kasap olarak tanımlandığı ve bu anlamda bir Amerikan mitinin yıkıldığı, ama aynı zamanda metaforik düzeyde Vietnam Savaşı'nın da bir eleştirisi olan *Küçük Dev Adam* (Arthur Penn,1970), 1929-30 ekonomik krizinin en yoğun biçimde yaşandığı koşullarda geçen ve bir dans yarışması metaforuyla çağdaş kapitalizmin acımasızlığını ve

insanın insani değerlerinden uzaklaştırılarak, diğer insanları rakip / düşman olarak görmeye başladığını, kapitalizmin yarışmacı etiğinin neye benzediğini anlatan *Atları da Vururlar* (Sidney Pollack, 1969) ve yakın tarihte yaşanan Kore Savaşı'nı ele alarak savaşa ironik olarak yaklaşan, onunla alay eden ve ne kadar saçma (absürd) bir şey olduğunu gösteren ve yine aslında Vietnam Savaşı'na göndermelerde bulunan *Cephede Eğlence* (Robert Altman, 1970) verilebilir. Bu nedenle 1960'larda yaşanan toplumsal çalkantının sinemadaki izlerini, bu dönemde yapılan filmlerin siyasal temalarından çok, sinemanın geleneklerini yıkmaya yönelik filmlerde aramak gerekmektedir. Amerikan sinemasında siyasal temalı filmlerin sayısındaki artış, bu yıkıcı filmlerin ardından yani 1970'li yıllarda olmuştur. Dolayısıyla öncelikle bu yıkıcı filmlere bakmak gerekmektedir.

Yukarıda bazılarının adını verdiğimiz bu filmlerin yıkıcılıkları nereden gelmiş ve sonuçları neler olmuştur? *"Bu filmler, ABD toplumunun egemen mitleri ve ideallerinden, giderek artan bir uzaklaşma / yabancılaşma duygusu gösterdiler. Sinema hem bir toplumsal eleştiri aracı olarak hem de alternatif değerleri ve kurumları sunma aracı olarak hizmet verdi. Mezun, Bonnie and Clyde, Gece Yarısı Kovboyu ve Easy Rider gibi "Yeni Hollywood" filmleri yalnızca toplumsal içerikleriyle önemli değildi. Bazıları, Hollywood film yapımının geleneksel anlatı ve sinemasal temsil kodlarını yıktı. Birçoğu, pasif izleyişi zayıflatan ayrıksı bir kurgu kullandı (Mezun, Point Blank), deneysel kamera tekniklerini tematik ilişkiler açısından kullandı (Gece Yarısı Kovboyu), slapstick ve trajedi gibi türleri bir araya getirdi (Bonnie ve Clyde), rengi anlamın dışavurumundan çok ironik ya da eleştirel açıdan kullandı (Atları da Vururlar), 1950'ler ile 1960'ların başında egemen olan klasik anlatı modellerini yıktı (Küçük Dev Adam), filmin formatı ve hızını önemli ölçüde değiştiren TV'den alınmış kamera ve kurgu tekniklerini devreye soktu* (Cephede Eğlence)..."[103]

Biçimsel düzeyde yaşanan yenilikler içerik ve tema düzeyinde de yaşanmıştır. Stüdyo sisteminin egemen olduğu dönemin içerikleri ve temaları bu dönemde varlıklarını korudularsa da, dönemin toplumsal muhalefetine uygun olarak yeni eleştirel filmler yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yapılan filmlerde örneğin polis dost, düzenin koruyucusu, iyi ve ahlâklı bir hayatın teminatı değil de düşman olarak tanımlanmış, ataerkil aile modeli -ideal bir model- olarak değil de kadınları baskılayan bir kurum olarak sunulmuş, yine liberal konsensüs anlayışının aslında beyaz ırkçı egemenliğin, bu egemenliği sürdürmesinin bahanesi olduğu gösterilmiş, hükümetin ekonomik çıkarların özellikle de savaş sanayinin çıkarlarının kölesi olduğu ifade edilmiş, kapitalizm bir özgürlük ortamı değil de bir

---

[103] *Michael Ryan-Douglas Kellner, a.g.e., sy. 17.*



Dustin Hoffman ve John Voight "Geceyarısı Kovboyu" filminden bir sahnede. (John Schlesinger, 1969)

kölelik biçimi olarak tarif edilmiş, buna karşılık Üçüncü Dünya'daki ulusal kurtuluş mücadeleleri kahramanısı; uyuşturucu ve mistisizm yaşanması gereken öznel deneyim alanı, cinsellik ise baskılanması gereken bir kötülük olmaktan çok zengin bir olanaklar alanı olarak tanımlanmıştır.[104]

Bu dönemde sinemada yaşanan değişim, tıpkı toplumsal muhalefetin çeşitli mecralarda egemen ideolojiye darbeler indirmesi gibi, sinemada o döneme kadar egemen olan temsil tarzına darbe vurmuş, alternatif sunumlar da olabileceğini göstermiştir.Bir dönüm noktası olarak değerlendirilen 1968'in, Birinci Bölüm'de gördüğümüz gibi nasıl yalnızca bu tarihle sınırlı değilse, yani öncesi ve sonrası varsa, bununla ilgili sinemanın da öncesi ve sonrası olmuştur. ABD'de bu durum Fransa ve İtalya'ya göre daha belirgindir. Fransa'da her ne kadar 1968 Mayıs-Haziran olaylarının hazırlık aşaması yaşandıysa da, 1968 daha çok bir patlama biçiminde yaşanmış ve kısa sürede yatışmıştır. İtalya'da ise 1968'in öncesinden çok, sonrası 1968 İtalya'sına özgüllük kazandırmıştır. Oysa ABD'de 1968 dendiğinde neredeyse bütün bir on yıl (1960'lar) ve bu on yıl boyunca yaşanan mücadeleler düşünülmelidir. Bu anlamda 1968 ile simgelenen mücadelenin sinemaya yansımaları bu tarihten önce ortaya çıkmıştır.

1967 yılında yapılan *Mezun* ve *Bonnie and Clyde* geleneksel sinema anlatı tarzından kopuşun ilk örnekleri olmuşlardır. *Mezun;* zengin, görgülü, kariyer yapmış anne-babasının toplumsal konumlarına uygun davranmayı reddedip, kendinden yaşça büyük bir kadınla aşk yaşayan, en sonunda da bu kadının kızına aşık olup onunla kaçan bir kolej mezununun öyküsünü anlatır. Daha filmin öyküsünü

104 Michael Ryan-Douglas Kellner, a.g.e., sy. 18

anlatan cümlede geleneksel sinemaya aykırı üç isyan öğesi ortaya çıkmaktadır: anne-babasının toplumsal konumunu ret, yasak aşk ve finaldeki kaçış; bunların hepsi de toplumsal normlara aykırı / isyan niteliğindedir. Bu isyanın siyasal bir yanı yoktur. James Combs, Vietnam Savaşı'na karşı direnişin şiddetlendiği, Detroit'te isyanların yaşandığı, sivil haklar için mücadele verildiği bir dönemde, yeni kolej mezununun yaşamını değiştirmekten çok, anne-babasının varlıklı yaşamları içinde daha az hırslı olarak dolaşmasının narsistik bir kendini beğenmişlik olarak görülebileceğini, ama filmin ciddi bir biçimde gençliğin değer krizini gündeme getirdiğini belirtiyor.[105] Çünkü bu kolej mezunu, çok önceden planlanmış beklentileri (uygun kızla evlilik, okuldan mezun olma, düzgün bir kariyer ve özel hayat gibi) yerine getirmeye zorlanır. Bu beklentiler, 1950'lerdeki Amerikan Rüyası'nın gerektirdiği ve o dönemin çoğu üst-orta-sınıf gencinin yaşamak durumunda olduğu beklentilerdir. Bu nedenle havuza dalış sahnelerinin, burjuvazi dünyasının kısıtlanmışlık duygusunu, boşluk ve ikiyüzlülükten bıkışı simgelediği söylenebilir.[106] Kendinden yaşça büyük bir kadına aşık olur, ama toplumsal yapı bu ilişkiyi kaldıramaz. Ancak bu birlikteliğin yetişkinlerin yaşadığı ve mecbur kıldığı ritüelleri ve alışkanlıkları reddetmenin, sistemin önerdiği yaşam tarzının dışında da bir yaşamın olabileceğini akla getirmesi önemlidir. Bu nedenle bu ilişki önlenir. Ancak aynı kadının evlenmek üzere olan kızını kilisedeki evlenme töreninden, kızın da rızasıyla kaçırması da aynı biçimde geleneklere terstir. Çünkü gelenek onun anlamsız bir burjuva evliliği yapmasını gerektirir. Kaçış, geleneğin yıkılışı anlamına gelmektedir.

Film, stil açısından da yenilikçidir. Amerikan sinemasının sözü geçen geleneksel çekim tekniklerinden farklı olarak, maddi başarıya dair Amerikan idealinden yabancılaşmayı göstermek amacıyla Yeni Dalga'dan alınan atlamalar (jump-cut), uzun çekimler, omuz kamerası, alışılmamış yakın çekimler gibi çekim teknikleri kullanılır. Film, Hıristiyan simgeleri (Ben, sevgilisi Elayne'i kaçırmak için haç "kullanır) kullanıp, geleneksel romantik bir sona sahip olsa da, kurgu ve özellikle de müziği kullanımı da alışılmamıştır. Filmin jeneriği sırasında ses kuşağında Simon and Garfunkel'ın, *The Sound of Silence*'ı *(Sessizliğin Sesi)* çalar. Müziğin adı ile filmin anlatısı birbirini destekler niteliktedir. Filmin kurgusu da, geleneksel devamlılık kurgu yerine, kahramanın bir mekândan (bahçedeki havuzdan) tamamen farklı bir mekâna (sevgilisini taşıdığı otel odası) geçmesine olanak sağlayan, gerçekçi olmayan geçişleri içerir.[107]

1967'de yapılan bir diğer film olan *Bonnie and Clyde* 1929-30'daki ekonomik bunalım döneminde geçer. İki insanın yasadışı eylemleri ve sonunda polis (yasa-sistem) tarafından öldürülüşünü anlatır. Filmin en ilginç yönlerinden biri hiç kuş-

---

105 James Combs, American Political Films, Garland Publishing, Inc., New York and London, 1990, sy. 65.
106 Michael Ryan-Douglas Kellner, a.g.e., sy. 20.
107 Michael Ryan-Douglas Kellner, a.g.e., sy. 20-21.

kusuz, kıstırılma ve hapsedilme görüntüleriyle, bir kaçış alanı olarak açık alanların oluşturduğu görsel karşıtlıktır. Bu görsel karşıtlık renklerin, kamera açılarının ve müziğin kullanımıyla da desteklenir. Yönetmen, 1960'ların toplumsal muhalefetinin ana dayanaklarından biri olan hippie karşı-kültürünün, teknolojik ve teknokratik topluma duyduğu tepki ve dolayısıyla doğayı bir özgürleşim ortamı olarak görerek doğaya dönme ve doğayla barışık yaşama talep ve girişimlerini kriminal bir öyküye eklemlemiştir. Komediden, slapstick'e ve sonunda trajediye kadar uzanan bu türsel karışım saf tür geleneğini yıkmıştır. Ayrıca filmin, karakterlerini işleyişi de klasik sinemaya aykırıdır. Polis acımasız, ama iyi, yardımsever, düzenin koruyucusu vs. olarak değil, suçluları hiç düşünmeden soğukkanlılıkla öldüren bir vahşi kişilik olarak tanımlanır ve geleneksel iyi polis miti yıkılır. Her ne kadar film 'zenginden alıp yoksula dağıtma' gibi romantik bir anlayışa sahipse de bu alıp dağıtma işini yapanlar ideal kahramanlar olarak tanımlanmazlar. Oldukça trajik bir sonu yaşayan, acımasız bir gerçekçiliğin herkes kadar kurbanı olan, toplumdan tecrit olmuş bireyler olarak gösterilmişlerdir.

James Combs, *Bonnie and Clyde*'da gençliğin toplumun egemen normlarına ve beklentilerine uyumlanmayı reddinin en aşırı ve şok edici biçime ulaştığını, filmin açık bir biçimde otoritenin onaylanmış (yasal) şiddetine suç ortaklığı etmeye geçerli bir alternatif olarak nihilizm ile flört ettiğini, bu anlamda karmaşık mesajının tamamen radikal olduğunu, ama bu radikalizmin onlardan daha fazla şiddet uygulayan, itibarını yitirmiş toplumsal düzenin görüş sahası dışında çoğunlukla çok kötü bir tavır olan anarşist bireycilik olduğunu belirterek, bizce çok önemli bir saptamada bulunuyor. *"Onların sonunda otorite tarafından imha edilmesi yalnızca yasadışılıklarının (suç işlemelerinin) kaçınılmaz sonucu değil, aynı zamanda ima düzeyinde* 'kendi yolunu seç' *etiğidir.* Mezun'*da olduğu gibi olumlu bir alternatif olarak geçerli bir siyasal amacın yokluğunu görürüz. Sadece bir tür romantik inkârın inkârı olarak ılımlı ya da aşırı isyanın, Amerikan yaşamının hem kültürel hem de siyasal örgüsüne sadakatten kendini uzak tutmanın sunumlarıdır bunlar."*[108]

1967'de yapılan bu iki film de, ABD'deki toplumsal muhalefetin tıkanışına benzer biçimde, gelenekleri yıkar ve kurumlara karşı çıkarken, ya yerlerine yenisini öneremezler ya da önerdikleri yine sistem içi kalmıştır. Örneğin *Mezun*'da, burjuva toplumsal aynılaştırma olgusuna karşı gibiymiş gibi görünen alternatifler, daha çok kişisel, kendini tatmin etme deneyimleri halini almıştır. *"Kendi yolunu seç"*e dayalı kendilik bilinci, bir otantiklik kriteri olmuş ve böylesi bir sunum geleneksel Amerikan bireyciliğine oldukça uygun gelmiştir.[109] Öte yandan *Bonnie and Clyde*'ın radikalizmi de aynı kısır döngüden muzdariptir. Örneğin 'Büyük Kriz' dö-

108 James Combs, a.g.e., sy. 66.
109 Michael Ryan-Douglas Kellner, a.g.e., sy. 21 ve 23.

neminin çiftçileri, işçileri, işsizleri yerine halk kahramanlığı öyküsünü (Marx'ın yerine Marx kardeşleri) geçirir. Bu ise düzenin kurumsal şiddetinden şikayet eden ve kendini Establishment'e nanik yapmakla sınırlayan perspektifin olgunlaşmamışlığının / sınırlılığının belirtisidir.[110]

ABD'de özellikle 1960'ların ikinci yarısında yükselen toplumsal muhalefetin belki de en kitlesel kanadı olan hippie hareketi ve temsil ettiği karşı-kültürle en fazla ilişkili olan film *Easy Rider*'dır (1968). *Bonnie and Clyde*'da kent dışına, kırlara, kısaca doğaya yönelimin, öykü Büyük Bunalım (Depression) döneminde geçse de, aslında hippie karşı-kültürünün sinemaya etkisinin ürünü olduğu belirtilmişti. *Easy Rider* yalnızca doğaya dönüşü değil, doğrudan bu dönüşü yaşayan iki hippie'yi anlatır. Filmin kahramanları Los Angeles'dan uyuşturucu satmak amacıyla New Orleans'a doğru motosikletleriyle yola çıkar ve yolculukları sırasında bu karşı-kültüre düşmanca yaklaşan tutucu köylüler tarafından öldürülürler. Anlatının temeli olan yolculuğun hattı, geleneksel kodları parçalar. Çünkü Amerikan Rüyası'nın neye benzediğinin anlaşıldığı ve reddedildiği 1960'larda yolculuk tersine döner ve *Easy Rider'ın* kahramanları Batı'dan Doğu'ya doğru yolculuk yaparlar. James Combs, bu iki motosikletlinin Amerika'nın yollarında seyahat etme özgürlüğünü seçtiklerini, ama bu yolların artık, kendi yaşamlarının kısırlığı hatırlatıldığında kindar ve öldürücü ola(bile)n nefret dolu otoriteler ve cahil köylülerce kapatılmış olduğunu; burada dönemin herhangi bir *'gençlik kültürü'* filmindekinden daha fazla ve önemli olan şeyin, gerek yurtdışında (Vietnam) gerekse yurtiçinde (reformcular ve radikal eylemciler) Amerika'ya kim karşı çıkarsa Amerika tarafından yok edilmesi gerektiğine dair ölüm kültürü olarak görünüşü olduğunu belirterek, isyan ve bağımsızlık söz konusu olduğunda bireylerin nasıl imha edildiğine dair de bu filmin yanı sıra *Cool Hand Luke, Gece Yarısı Kovboyu, Butch Cassidy and Sundance Kid*'i örnek olarak göstermektedir.[111]

Gerçekten de Combs'un filmde yakaladığı bu noktayı yani ABD'deki sistemin kendi içindeki özgürleşim projesine nasıl şiddet yüklü olarak tepki verdiğini, sistemin kendinden olmayana nasıl düşmanca yaklaştığını Birinci Bölüm'de görmüştük. *Easy Rider* bu anlamda sistemin *"öteki"*yi kabul etmeyişini, bununla da yetinmeyerek imha ettiğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır. Ancak Combs'un, yukarıda bahsi geçen *Mezun*'daki karakterin filmdeki dolaşmasını narsistik olarak nitelemesine paralel olarak, M. Ryan ve D. Kellner da *Easy Rider* üzerine olan açıklayıcı analizlerinde, filmde yansıtılanın 1960'lar bireyciliği olduğunu ve bu bireyciliğin genel olarak erkeksi ve narsistik olduğunu belirtmişlerdir.[112]

---

110 Michael Ryan-Douglas Kellner, a.g.e., sy. 23.
111 James Combs, a.g.e., sy. 67.
112 Michael Ryan-Douglas Kellner, a.g.e., sy. 23.

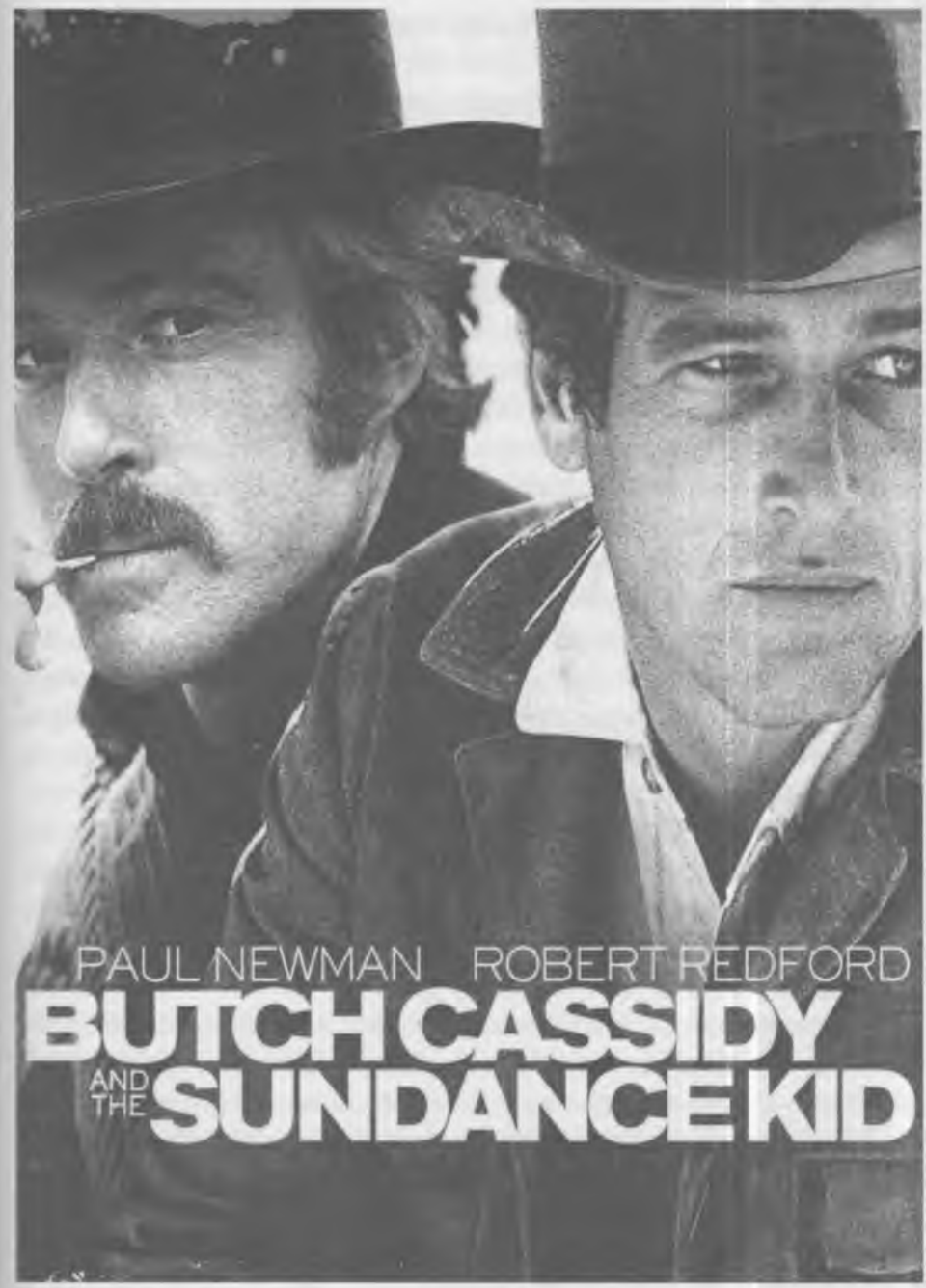
Yazarlara göre doğada motosikletle seyahat, kentin baskıcı yaşamından kendini keşfetme özgürlüğüne kaçışın metaforudur ve aynı zamanda bu seyahat kahramanların modern kitle yaşamının sınırlayıcılığı nedeniyle sıcak, rahatlatıcı maternal (anne ile ilgili) çevreye narsistik gerilemesi (regression) olarak da değerlendirilebilir. Ayrıca iki hippie'nin bu yolculuğu Güneyli küçük kasaba taşracılığının eleştirisi gibi görünse de, özgürleşim yönünde hedeflenen, aslında oldukça gelenekseldir. Film aslında Jeffersoncu küçük taşra kapitalizmine özlemi dile getirir; özellikle de motosikletliler ile orta plan bir çekimde bir atı nallayan kovboylarla kıyaslandığı sahnede.

Bu anlamda, yazarlara göre bu yolculuk merkeze olduğu kadar geçmişedir de. Film, doğaya dönerek özgürleşme projesine kadınları dahil etmemesi nedeniyle de eleştirilmelidir. Çünkü filmde kadınlar sadece sorunlu cinsel partnerler ya da sadık eşler olarak tanımlanmıştır. Bu anlamda erkek bireyciliği ve isyanının romantik bir kutsaması olan ve erkeğin serüveninin kesilmesinden kadınları sorumlu tutan ve bu kadın düşmanı kastrasyon görüşüne karşı sunulan tek çözümün doğaya kaçış olduğunu öneren *Guguk Kuşu* (Milos Forman,1975) gibi, *Easy Rider*'da da doğa narsistik kendini tatminin ütopyan alanı olarak tanımlanmış ve bu narsistik bakış açısı erkeğin arzusunu / serüvenini kesen her şeye (tabii kadınlara da) güvensizlik duyma paranoyasıyla ikiye katlanmıştır. Yazarlara göre doğa, (özellikle rock müzikle karıştığında) bir anne olabilir, ama gerçekte bütün açık yollar eninde sonunda modern kentlere çıkar ve insanı doğal, özgür kılan motosikletin kendisi de modern teknolojik bir aygıttır. Bu nedenle de ortada bir terslik vardır. Siyasal açıdan da film temelanlam düzeyinde Amerika'nın eleştirisini sunar, ama aynı zamanda film sadece kapitalist Amerika'nın temel ilkesini sunma olarak da okunabilir. Bu temel ilke pazar özgürlüğüdür. Kimi yönlerden açık yol özgürlüğünün, pazar özgürlüğünün metaforu olduğu söylenebilir. Amerika'ya dair başlıca şikayet, Amerika'nın yeterince Amerika olmamasıdır.[113]

Yazarlar, *Easy Rider*'da gerici / tutucu yananlamlara rağmen, (içinde *Easy Rider*'ın da yer aldığı) hippie karşı-kültürünün doğaya önem verilmesine, doğal tarım ve yiyeceklerin önem kazanmasına, çevrenin korunmasına, giderek anti-nükleer kampanyalara, Greenpeace, Yeşiller gibi kapitalist toplumsal yapıların (tabii reel sosyalist toplumlarınkinin de) olumsuz yönlerine -zehirli atıklar, çevre kirliliği gibi- dikkat çeken, zihinsel açıdan sağlıklı bireylerin yetişmesi için mücadele eden toplumsal hareketlerin ortaya çıkışına öncülük ettiğini ve bu anlamda da *Easy Rider*'ın (dolayısıyla hippie karşı-kültürünün) tek anlamlı olmadığını, ilerici/muhalif anlamlar da içerdiğini belirtmişlerdir.[114]

---

113 A.g.e., sy 23-25.
114 A.g.e., sy 26-27.



Yukarıda adı geçen ve üç tanesine az da olsa yakından bakmayı denediğimiz filmler, 1960'lar boyunca ABD'de yaşanan çok yönlü çalkantının (ekonomik, politik, kültürel, moral vs.) kültürel ve moral yanlarına ağırlık vermişler, ama aynı zamanda gerek yapım düzeyinde bağımsız yapımcılar tarafından yapılmalarıyla eski stüdyo sisteminin boğucu atmosferi / koşullarından kurtulunduğunda daha

nitelikli ve özgün yapımların ortaya çıkabileceğini göstermeleri açısından gerekse içerik düzeyinde ABD sistemine içkin olan tutuculuğu belirtip, buna karşı çıkışı göstermeleri açısından, varolan egemen sinema anlayışının dışında da bir sinemanın olabileceğinin en azından işaretlerini vermişlerdir. Bilinçli olarak en azından diyoruz, çünkü Yeni Hollywood denen sinema her ne kadar eski / klasik / egemen Hollywood'dan kendini farklı kılsa da örneğin Yeni Dalga'nın ortaya koyduğu kopmayı / aşmayı becerebilmiş ya da böyle bir sorunsala sahip olmuş bir sinema değildir. Ancak bu bir küçümseme olarak da değerlendirilmemelidir. ABD'deki sistemin ideolojik / kültürel / moral açıdan yeniliklere en fazla direnen sistem olduğuna dair tarihte bol miktarda örnek vardır. Bir dönem Sol'un 's'sine katlanamayarak McCarthyci terörü uygulayabilen bir sistem içinde, yukarıda getirdiği yenilikleri sıralamaya çalıştığımız tarzda yeni bir sinemanın, yeni bir anlayışın ortaya çıkmasının / çıkarılabilmesinin aslında köklü bir değişimin (en azından arzusunun) belirtisi olarak değerlendirilmelidir.

Bu değişim arzusu ve gereksinimi ise ABD'ye dair, bu araştırmada yazıya dökülenlerin gösterdiği gibi, genel bir değişim arzusu ve gereksinimi ile birleşmiştir. Ancak her yeni olana olduğu gibi yeni sinemaya da yine Hollywood'un içinden tepki (reaksiyon) verilmiştir. 1970'te Kampuçya'nın bombalanmasına karşı son çıkışlarını yapan 60'ların radikalizminin geriye çekilişine karşı, Nixon öncülüğündeki tutucu kanadın başlattığı saldırı Hollywood'da da karşılığını bulmuştur. Bu dönemde yapılan filmlerden iki tanesi bu tutucu karşı saldırının iki önemli örneğidir ve sonraki filmler için model oluşturmuştur: Sam Peckinpah'ın *Köpekler* (1971) ve Don Siegel'in *Kirli Harry* (1971) adlı filmleri. Bu filmler ile Kent Üniversitesi'ndeki radikal öğrencilerin öldürülüşü aynı yıla rastlamaktadır. Bu öğrencilerin öldürülmesi, tutucuların artık radikallere karşı hoşgörüsünün kalmadığını göstermektedir.

Önceki yıllarda da ölümler olmuştur, ama Oliver Stone'nun *Nixon* adlı filminde de ifade edildiği gibi bu son ölümler öncekilerden farklı olarak (çünkü tutucular o dönem ölümlere gerekçe bulabiliyorlardı) Nixon'un ölen gençlerin ailelerinden özür dilemesini gerektiren olaylar olmuştur. Bu açıdan 1971 yılı radikalizmin sona erdiği ve tutuculuğun karşı-saldırısının başladığı yıl olarak tanımlanabilir.

Köpekler, gerek erkeği gerekse kadını işleyiş tarzıyla 1960'ların radikalizmi içinde yer alan ve kadın-erkek eşitliğini savunan, -cinsel ve ekonomik- çifte baskıya karşı çıkan, en azından bunları sorun olarak toplumun gündemine getiren feminist harekete, tutucu kanadın saldırısı ve ataerkil ailenin restorasyonunu dile getiren bir ilk örnek film olarak değerlendirilebilir. Filmde erkek eş zayıf bir kişilik (üniversitede matematikçi), kadın ise kocasına ihanet edebilen güvenilmez bir kişilik olarak tanımlanır. Öylesine cilvelidir ki baştan çıkardığı köydeki birkaç

gencin, sonunda kendisine tecavüze kalkışmasına rağmen bundan hoşlanır görünür. Finalde genç erkekler (tecavüzcüler) eve (kadına ve erkeğe yani aileye) saldırdıklarında karısını ve kendisini (aileyi) savunan erkeğine ihanet etmeyi deneyebilir. Erkek ise filmin anlatısı içinde yasaların ve sivil / uygar davranışın bir işe yaramadığını öğrenir, çünkü karşısında vahşi bir güç vardır. Bu nedenle giderek bir savaşçı haline gelip, karşıtlarını öldürür. Tutucu söylem, kadının güvenilmez olduğunu, disipline edilmesi ve tabi olması gerektiğini, erkeğin ise aileyi dışarıya karşı koruması, bir arada tutması için yasaların yetmediği yerde yasadışı yollara başvuran bir savaşçı gibi davranması gerektiğini ve bunun da normal olduğunu ya da olması gerekenin böylesi bir davranış olduğunu ifade eder. Filmin erkek kahramanı da bu söyleme uygun bir süreç geçirmiştir.

1960'ların özgürlükçü taleplerine en açık saldırı Don Siegel'in *Kirli H*arry'sinde yapılır. Filmin anlatısının en önemli yanlarından biri, suçlunun barış simgeleri taşıması ve uzun saçlı olması gibi hippie karşı-kültürünün özelliklerine sahip olmasıdır. Harry onu yakalamak istemiş, ama liberal yöneticiler buna engel olmuştur. Yapılacak tek şey liberal anlayışın ötesine geçmek, gerektiğinde şiddet kullanarak suçu önlemektir. Toplumda barış ve huzurun sağlanması için ne gerekiyorsa (yani şiddet gerekiyorsa) o yapılmalıdır. Filmin anlatısı da başından sonuna bu tutucu söylemi destekler niteliktedir. Film, Harry karakterini tecrit olmuş karakter olarak idealize eder.

Ayrıca Harry'nin erkeksi özellikleri (silahının büyüklüğü-45'lik Magnum) öne çıkarılarak kadınsı özellikler kötülenir. Filmdeki suçlu, uzun saçlı olma gibi özelliklerle zaten kötülenmiş durumdadır. Harry'nin yanlışlıkla suçlu sandığı kişinin de bir homoseksüel olması, bu açıdan önem taşımaktadır. *Kirli Harry*'yi de bir ilk örnek olarak değerlendirmek gerekmektedir, çünkü filmin söylevi ileriki yıllarda model olarak benimsenecektir. Örneğin Michael Winner'ın 1974'te yaptığı, başrolünü Charles Bronson'un oynadığı ve sonradan ikinci ve üçüncüsünün de yapıldığı *Death Wish,* aynı söylevi kullanarak, eğer bireye yasalar yetmiyorsa, yasanın ötesine geçerek yasadışı olarak yasayı hakim kılmayı telkin eden mesajlar iletmiştir. Karısına ve kızına tecavüz edilen ve karısı öldürülen birey, yetkililer suçluyu - liberal sistem nedeniyle- yakalayamadığı için, kendi başına suçlu arayışına çıkar ve geceleri suç işleyenleri cezalandırarak, sonunda hem New York'ta suç oranını düşürür hem de suçluya gereken cezayı verir: ölüm.

1971'den itibaren Hollywood'un içindeki tutucular, genelde kültür ve tabii özelde sinema alanında 1960'ların radikalizminin karşı çıktığı ve önemli zararlar verdiği geleneksel kurumlar ve değerlerin restorasyonu yönünde çalışmışlar / eserler vermişler ve yalnızca 1960'ların radikalizmine değil, aynı zamanda liberal siyasete karşı da mücadele etmişlerdir.


Detective Harry Callahan.
Clint Eastwood
Dirty Harry

1970'li yıllar, 1960'lı yılların tersine sinemada siyasal konuların daha fazla yer almaya başladığı yıllar olmuştur. Ancak hemen belirtilmelidir ki siyasal konuların daha fazla işlenmesiyle sinemada klasik anlatı tarzını değiştirmeye yönelik girişim ters orantılı olarak yaşanmıştır. Yani gündelik hayata dair konuların ele alınışında, yönetmenler daha radikal anlatım tarzını benimsemişlerken, siyasal temaların işlenişi oldukça geleneksel bir tarzda gerçekleşmiştir. Yeni Hollywood, sinemaya taşıdığı yenilikleri siyasal konuların işlenişine taşımamıştır. Tabii ki bunun istisnaları vardır. Robert Altman'ın, gerçekliğin yerini kişiliğin alışını, tarihin yalana dönüşümünü anlattığı *Buffalo Bill ve Kızılderililer ya da Oturan Boğa'nın Tarih Dersi* (1976), bir anlamda anlatının anlatısı biçiminde yapılmış, bir yandan Amerikan mitlerine saldırırken, bu saldırıyı Amerikan sinemasında hiç alışık olunmayan tarzda sunmasıyla da kendini o dönemin filmlerinden ayıran bir özelliğe sahip olmuştur. Robert Altman zaten kendini ticari sinemanın dışında tutmayı başarabildiğinden ve kişisel üslubundan ödün vermediğinden ve bu nedenle de fazla izleyiciye ulaşma kaygısı olmadığından filmlerini daha rahat koşullarda üretebilmiştir.

1970'li yıllardaki siyasal konulu filmlerin çıkış noktaları Vietnam Savaşı, işlenen suikastlar, Watergate skandalıdır. Alan J. Pakula'nın bu dönemde yaptığı iki filmden *Parallax View* (1974) liberal bir politikacıya yapılan suikastın araştırılmasını, *Başkan'ın Bütün Adamları* (1976) ise doğrudan Watergate skandalının gelişimini, ortaya çıkarılışını işler. *Parallax View*'da araştırma yapan gazeteci, olayın ilgili komisyon tarafından olağan bir biçimde örtbas edilmesi ve tanıkların gizemli bir biçimde ölmeleri üzerine olayın üzerine gider ve araştırmalarının sonunda yararlı bile olsa hiçbir yeniliğe tahammül edemeyen güçlü bir çıkar grubuna ulaşır. *Başkan'ın Bütün Adamları*'nda ise herkesin bildiği ve ABD toplumunu siyasal ahlâk açısından derinden etkileyen 1972'de ortaya çıkarılmış ve 1974'te Nixon'un istifasıyla sona ermiş olan Watergate olayının aşamaları işlenir. Francis Ford Coppola'nın, *The Conversation* (1974) ise gizli dinleme konusunu ele alır ve konu daha en başından Watergate'i çağrıştırır. Sidney Pollack'ın 1975'te yaptığı *Akbabanın Üç Günü* CIA içindeki bir hesaplaşmayı, bir birimin başka bir birim tarafından tasfiye edilişini anlatır. James Bridges'in 1979 tarihli filmi *Dünyanın Kaderi* eko-politik bir konuyu işleyerek, nükleer patlama tehlikesine rağmen kâr uğruna santralin çalışması için yapılan baskıları anlatır.

Filmlerin finalleri, konularından ve Amerikan halkının bu dönemde içinde bulunduğu psikolojiyi göstermesi bakımından daha da ilginçtir. *Parallax View*'in araştırmacısı, araştırdığı çıkar grubu tarafından öldürülür. *Başkan'ın Bütün Adamları*'nda filmin kahramanları sorunu çözerler, ama açığa çıkan, ABD'deki siyasal yaşamın en büyük skandallarından / rezaletlerinden biridir ve bu skanda-

lın öznesi devletin en tepesinde bulunan başkan ve ekibidir. *The Conversation*'da karakter başkalarını dinlemek ve ihbar etmek için hassas ses cihazlarıyla çalışır ve bir şirket yöneticisinin ölümüne tanık olur. Sonunda hep izleyen konumundaki karakter izlenen konumuna düşer. İşi gereği tanık olduğu ölüm nedeniyle de giderek ahlaki bir çöküntü yaşar. *Akbabanın Üç Günü*'ndeki karakter, CIA içinde yaşanan hesaplaşmadan sağ kurtulur, hesaplaşmanın nedenlerini (Ortadoğu petrolü) çözer ve basına ulaştırır. Ama filmin finali, olayların içyüzünü basının kamuoyuna yansıtıp yansıtmayacağı konusunu belirsiz bırakır. Çünkü iktidar (burada CIA) gerekirse, bilgilerin aktarıldığı New York Times'ın yayınını kesebilecek güçtedir. *Dünyanın Kaderi*'ndeki mühendis santralde arıza olduğunu bir TV kanalına söyler, ama santral çalışmaya devam eder. Santralin durması için çabalayan mühendis öldürülür ve basın sindirilir.

Görüldüğü gibi 1970'li yılların siyasal konulu filmleri oldukça karamsar bir tablo çizmişlerdir. James Combs, *Parallax View*, *Akbabanın Üç Günü*, *Dünyanın Kaderi* gibi 1970'lerin filmlerinde gerçeğin ortaya çıkmadığını, kahramanca eylemin büyük ölçüde boşuna olduğunu ve tuzağın örtülü de olsa, karşı koyanların kurban olmaktan kurtulamadıkları ölçüde etkili olduğunu yazıyor.[115] R. P. Kolker ise, bu filmlerin paranoya filmleri olduğunu; görüntülerinin siyasal ve ekonomik kurumlar üzerindeki kontrolün kayboluşundan duyulan korkuları güçlendirdiğini; söylevlerinin ise, ne yaptığı önemli değil, ama bilinmeyen bir varlığın -siyasi bir organ ya da şirket ya da her ikisi birden- kendine ait bir tarzı olduğunu ve bertaraf edilemez gücünü kullandığını ısrarla vurguladığını; iktidarsızlık ve ümitsizliği öne çıkararak bir felaketi haber verdiklerini; topluluk ve güven duygusunu parçalayarak izleyiciyi kapana kısılmış, karanlıkta ve tamamen tecrit olmuş durumdaki yalnız bireylerle baş başa bıraktığını belirtmiştir.[116] *Akbabanın Üç Günü*'nün sonunda karakterin, verdiği bilgilerin basılıp basılmayacağı konusunda muallakta ve dolayısıyla da çaresiz kalışı ile *The Conversation* filminin finalinde karakterin bir köşeye büzüşüp / küçülüp emzik emer gibi saksofon çalışı Kolker'in değerlendirmesine uygun düşmektedir.

1960'lı yıllar ABD toplumu için nasıl bir alt üst oluş anlamına geldiyse, 1970'li yıllar da tam bir düş kırıklığı anlamına gelmiştir. Vietnam'da sürdürülen savaş, Vietnam'daki Amerikalı askerler için fizik açıdan bir cehenneme, psikolojik açıdan ise bir kabusa dönüşürken, ABD'deki insanların önemli bir bölümü de savaşa karşı bir tavır almıştır. Vietnam savaşı, ABD için her açıdan -askeri, siyasi, ahlaki- tam bir fiyasko olmuştur. Diğer yandan Watergate olayı / skandalı iç siyasette önemli bir güven kaybına yol açmıştır. Bu dönemin ilginç yanlarından biri de.

115 James Combs, a.g.e., sy. 79.
116 Robert P. Kolker, a.g.e., sy. 85-86.



1970'li yılların ortasında ABD'nin global çapta yaşadığı krizi ifade eden ve sinema tarihine *'felaket filmleri'* diye bir tür olarak geçen filmlerin yapılmasıdır.

1976'da seçilen liberallerin adayı Jimmy Carter'ın başkanlığı döneminde de özel-

likle dış politika dolayısıyla Amerikan çıkarları açısından durum daha da kötülemiştir. ABD'nin arka bahçesinde Küba her türlü baskıya karşı ayakta kalmış, yetmiyormuş gibi Nikaragua'da Sandinistler işbaşına gelmiş, Ortadoğu'da ise İran'daki sadık müttefik şah rejimi yıkılmış, Afganistan'da önce sol darbe, ardından da Sovyet işgali olmuştur. Ayrıca İran'daki rehineler krizi ile rehineleri kurtarmaya yönelik operasyonun fiyaskoyla sonuçlanması, tüm bunlar Jimmy Carter ve temsil ettiği liberalizmin ABD toplumunda itibar kaybetmesine ve toplumun yeniden, yeni söylemler geliştiren yeni-muhafazakârlığa dönmesine ve 1980'de bu söylemlerin temsilcisi Reagan'ın başkan seçilmesine yol açmıştır.

1980 yılından itibaren 1992 yılına kadar muhafazakârların iktidarı süresince, 1970'lerde ABD'nin her alanda yitirdiği itibarını yeniden kazanma dönemi yaşanmış ve bu itibarlılık 1989'dan başlayarak karşı kampın, düşman diye nitelenen ülkelerin -Sovyetler Birliği ve diğer Doğu Avrupa ülkelerinin- domino taşları gibi peş peşe rejim değişikliklerine, giderek *'sosyalist'* diye tanımlanan rejimden serbest piyasa ekonomisi ve Batı tipi demokrasi denen bir sosyo-ekonomik yapıya geçme sürecine girmeleriyle doruğuna çıkmıştır. Karşıtının/ düşmanının ortadan kalkması, ABD egemenlerini sevindirmemiş, çünkü karşıtsız bir dünya düzeninde ne yapılacağı hesaplanmamıştır. Bu nedenle Sovyetler Birliği'nin yerini işlevsiz bir Birleşik Devletler Topluluğu almasına rağmen Hollywood, *Kızıl Ekim* (John McTiernan, 1990), *Rus Evi* (Fred Schepisi, 1990) gibi Sovyetler Birliği üzerine anti-komünist filmler yapmayı sürdürmüştür.

1980'de muhafazakârları iktidara taşıyan, yeni-muhafazakâr kısaca, *'Güçlü Amerika-Güçlü Amerikalı'* olarak özetlenebilecek bir söylem olmuştur. ABD yönetimi 1982 yılında Antil Denizi'ndeki ada devlet Grenada'da seçimleri kazanan sosyalist eğilimli partiyi devirmek için adaya Deniz Piyadeleri'yle askeri müdahalede bulunurken (bunun sinemadaki karşılığı Clint Eastwood'un yönettiği ve başrolünü oynadığı *Heartbreak Ridge*'dir-1986) aynı yıl Hollywood piyasaya *Rambo* filmini ve karakterini sürerek yedi yıl önce kendileri için hezimetle sonuçlanan bir savaşın intikamını alıyordu. Bu dönemde *Rambo II*'nin yanısıra Chuck Norris'in oynadığı *Missing in Action* gibi oldukça kaba muhafazakâr filmlerde kahramanlar yıllar sonra Vietnam'a dönüp simgesel düzeyde bireysel savaşlarını kazanmışlardır. Ülke içinde de, tam da muhafazakâr söyleme uygun olarak *Rocky* gibi filmlerde *'güçlü Amerikalı'* yeniden ortaya çıkıp yalnız ülke içindeki *'zencileri'* yenmekle yetinmeyip, ringde Rusları da yere sererken, kadınlar da bu güçlü Amerikalıya bağımlı, sadık eşler durumuna indirgenmişlerdir. Ailenin bu yeniden restorasyonunun en önemli ve sofistike temsilcilerinden biri de Steven Spielberg olmuştur. *Jaws*'tan *Üçüncü Türden* Yakınlaşmalar'a *E.T.*'den *Always*'e kadar bütün filmlerinde Spielberg, ya varolan aileyi korumuş (*Jaws*), ya aile dağıldıysa hemen yerine yeni bir

ailenin yolunu açarak (*Üçüncü Türden Yakınlaşmalar ve Always*) ya da baba ortada yoksa yerine yeni bir adayı koyarak (*E.T.*) yeni bir ailenin temellerini atmış, üstelik de bunu ortalama izleyicinin hiç fark etmediği sofistike yöntemlerle yaparak, yeni-muhafazakar söylem içinde yerini almıştır.*

1970'li yılların ikinci yarısında, 1968'de John Wayne'in yönettiği ve başrolünü oynadığı *Yeşil Bereliler* filminden bu yana ilgisiz kalınan (kalınmak zorunda kalınan) Vietnam Savaşı'na, savaşın bitiminden (1975) üç yıl sonra ilgi gösterilmeye ve bu konuda peş peşe filmler yapılmaya başlanmıştır. Bu dönemde yapılan filmlerin temel ortak özelliği, bu filmlerin ABD'nin Vietnam siyasetini eleştiriyor gibi görünmesidir. Bu dönemde, *'gibi görünmeyen'* ender filmlerden biri *Go Tell the Spartans*'dır (*Ted Post*-1978). Film diğer filmlerin sormaya cesaret edemediği şu can alıcı soruyu sormuştur: *"Bizim burada ne işimiz var?"*

Bu konuda yapılan en önemli filmlerden *Kıyamet'in* konusu Vietnam'da geçmesine rağmen, yananlam düzeyinde asıl ilgi alanının soyut iyi-kötü kavramları olması, temelanlam düzeyinde ise Hollywood savaş filmi geleneklerini 'üst'açıdan çekimlerle düşmanı kimliksiz kılma, Vietnamlı olan herkesi potansiyel suçlu olarak görme gibi- kullanması nedeniyle Vietnam Savaşı'nın bir eleştirisi gibi değerlendirilmesi mümkün görünmemektedir. Bu konudaki en eleştirel filmlerden biri olarak değerlendirilen *Eve Dönüş*'te (Hal Ashby, 1978) ise özellikle filmin başlarındaki vet (veteran-savaş malulü) hastanesinden görüntüler ile kadın karakterin bu hastanede gönüllü olarak çalışmaya başlaması, eleştirel bir tavrı akla getirse de;

a) Savaşın sonuçları (tüm filmlerde olduğu gibi bu filmde de) sadece Amerikalılar açısından anlatıldığından ve Vietnamlıların durumundan hiç bahsedilmediğinden,

b) Hedeflenen Vietnam Savaşı'nın eleştirisinin yerine erkek özne kahramanın anlatısal gelişimini geçirerek Ödipal anlatıya yöneldiğinden (filmin erkek karakteri, önce sedyede yüzükoyun, çocuk kadar çaresiz yatar, sonra tekerlekli sandalyeye terfi eder, en sonunda da tek başına eve çıkar ve bağımsızlaşır),

c) Kadın karakterin, bağımlı konumda iken, gönüllü olarak hastanede çalışarak bağımsızlaşma yönünde ilerlerken, anlatıda erkek karaktere bağımlı kılınması ve artan bilinçliliğinin köreltilmesi nedeniyle,

hem Vietnam Savaşı'na yönelik eleştiri hem de kadının özgürleşim sürecinin yerini, temel anlam düzeyinde bir savaş gazisinin topluma yeniden uyumlanma, ama daha derinde bir çocuğun erkek olma süreci alır.

* *Spielberg'in yeni-muhafazakâr söylem içindeki yerinin ayrıntılı ve yetkin analizi için bkz. R. F. Kolker, a.g.e., Bölüm 5 (Erkek Egemenin Sinesinde; Steven Spielberg ve Toparlanma Politikaları).*

Eve Dönüş'ün baş kadın oyuncusu Jane Fonda'nın yine başrolünü oynadığı *Julia* da (Fred Zinnemann-1977) 1970'li yıllarda Hollywood'da yapılan önemli siyasal konulu filmler arasında yer almaktadır. *Julia* iki kadının çocukluktan başlayan dostlukları üzerinedir. Jane Fonda yazar Lillian Hellman'ı, Vanessa Redgrave ise filme adını veren Julia karakterini oynar. Filmde iki zaman düzeyi vardır. Birincisi filmin başından sonuna Lillian Hellman'ın dış-sesi ile verilen ve Lillian Hellman'ın Dashiel Hammett ile ilişkisinin izlendiği filmin şimdiki zamanı ile Hellman'ın Julia'ya ve onunla ilişkisine (gerek çocukluk dönemindeki ilişkilerine gerekse mektuplaşmalarına) dayanan hatırlamalarından oluşan geçmiş zaman. Hellman ile Julia arasındaki ilişki, birincisi Hellman'ın bakış açısından anlatıldığı için, ikincisi de hatırlamaya dayalı olduğu için göreceli ve özneldir. Julia Avrupa'da faşizmin yükseldiği ve iktidara geldiği yıllarda ve II. Dünya Savaşı yıllarında faşizme karşı mücadele eden, üstelik bu mücadelenin örgütleyicilerinden olan bir kadındır. Hellman ise bir yazardır.

Film, siyasal mücadele veren ve bu anlamda özne olan, bağımsızlaşmış bir kadının (Julia), yine özne ve bağımsız bir kadın (Hellman) tarafından anlatımıdır. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi Julia, siyasal bir konunun klasik tarzda ele alınışının tipik bir örneğidir.

Annette Kuhn, *Julia*'nın 1960'lar ve 1970'lerde popüler olan erkek *'kafadar filmi' (buddy film)* türü içinde yer aldığını, tek farkın bu filmde erkeklerin yerini kadınların alması olduğunu; yeni kadınlar sineması için başlıca koşulun yerine getirilerek karakterlerin kadın ve sempatik olarak tanımlandığını; filmin kadın kahramanlarının Hollywood star sistemine fazlasıyla uyduğunu; her iki karakterin de sıradan karakterler olarak değerlendirilemeyeceğini ve oyunculuğun bunu desteklediğini; ama filmin bir yönden klasik Hollywood gerçekçi anlatısından ayrıldığını; iki kadın arasındaki ilişkinin, Yeni Hollywood sinemasının, eski Hollywood'un yoruma kapalı anlatısının tersine, yoruma açık anlatı modeli nedeniyle, birkaç yönden okunabileceğini; bu nedenle iki kadın arasındaki dostluğun, izleyiciler tarafından feminizm üzerine önceki tutumlarına uygun olarak değerlendirilebileceğini; yani kimileri yadsırken, kimilerinin de bunun lezbiyen bir ilişkinin onayı olduğunu düşünebileceğini; bu açıdan filmin bir mesajı dayatmadığını yazmaktadır.[117]

Bu model aslında, neredeyse yukarıda adı geçen tüm filmler için geçerlidir. *Başkanın Bütün Adamları*, A. Kuhn'un bahsettiği *'kafadar filmleri*'nin örneğidir. Bütün filmler star sistemine dolayısıyla da özdeşleşme tekniğine dayanmaktadır.

1980'de Reagan'ın ve temsil ettiği yeni-tutuculuğun iktidara gelmesi ve yeni

---

117 Annette Kuhn, Women's Pictures-Feminism and Cinema, Routledge and Kegan Paul, London and New York, 1982, sy. 136-137.



ideolojik söyleme uygun kültürel ürünler ortaya çıkarken, 1982 yılında Amerikan yönetimine / sistemine ve uygulamalarına tam cepheden saldıran bir film yapılmıştır. Sinema kariyerine Fransa'da başlayan, *Z*, *Sıkıyönetim*, *İtiraf* gibi 'siyasal sinema' diye adlandırılan tür içinde köşe taşları olarak nitelendirilen filmler yapan Costa Gavras, ilk kez Amerikan sermayesiyle Thomas Hauser'in gerçek bir olaydan yola çıkarak romanlaştırdığı *Kayıp* (*Missing*, 1982) adlı eserini aynı adla sinemaya uyarlamıştır. Film kısaca Şili'de (filmde Şili adı geçmiyor) 1973'te seçimle yönetime gelmiş Salvador Allende hükümetinin, ordunun yaptığı, ama içine CIA ile ITT gibi uluslararası bir tröstün de katıldığı bir askeri darbe ile devrilmesinden ve Pinochet'nin başkanlığında askeri cuntanın yönetime gelmesinden sonra, darbeye ve cuntaya karşı muhalefeti zapturapt altına alma girişimleri sırasında Amerikalı bir gazetecinin (Charles Horman) ortadan kaybolması üzerine karısı ve gazetecinin babasının Charles Horman'ı aramalarını ve sonunda gazetecinin işin içinde ABD hükümetinin de bulunduğu darbenin silahlı güçlerince kaçırılıp öldürüldüğünü keşfetmelerini anlatır.

Film, ABD'nin uzunca süre reddettiği Şili'deki darbeye karışmasını, muhafazakâr bir babanın filmin anlatısı boyunca düşüncelerinde / bakış açısında meydana gelen değişimlerle açığa çıkarır. Filmin anlatısının ilk bölümünde baba Ed Horman'ın oğluna aptalca idealizmi ve düzen-karşıtı paranoyası nedeniyle kızdı-

ğını öğrenir, Amerikan Yaşam Tarzı'nın üstünlüklerine yönelik övgülerini duyarız. Ed Horman bu bakış açısı ve dünya görüşüyle normal olarak oğlunun kaçırılışında bir yanlışlık olduğunu düşünür ve ABD yönetiminin de karıştığı bu darbe ve neden olduğu sürecin bir sonucu olarak ortadan kaldırıldığına inanmak istemez. Filmin anlatısı ilerledikçe baba, oğlunun demokratik seçimlere saygısı ve inancı nedeniyle Allende hükümetine yazılarıyla destek verdiğini, en önemlisi darbede ABD'nin parmağı olduğunu öğrendiğini ve cuntanın demokratik olan hiçbir şeye hoşgörü göstermemesi ve giderek yok etmesi sonucu, oğlunun da bu siyasal süreçten payını aldığını öğrenir ve tam bir değer çöküntüsü yaşar.

Bu haliyle bile film (anlatı tarzını doğru / yeterli ya da uygun bulup bulmamak burada sorun değil) Amerikan sistemine sert gelmiş ve ABD'de büyük bir tartışmaya neden olmuştur. Bundan daha ilginç olan ise film gösterime girmeden önce Dışişleri Bakanlığı'nın, ABD'nin darbeye karıştığını inkar etmese de, Charles Horman'ın ölümünde ihmali ya da karışması olmadığını belirten ve filme saldıran üç sayfalık bir bildiri yayımlayarak o güne kadar görülmemiş bir tutum sergilemesi olmuştur. Sadece bu tutum bile filmin popülaritesine katkıda bulunmuştur. Filme karşı çıkışta Dışişleri Bakanlığı yalnız kalmamıştır. Örneğin ABD'nin en önemli gazetelerinden New York Times'ın yazarı Flora Lewis de filmi ağır bir biçimde suçlamıştır.[118] Andrew Kopkind, *Kayıp* ile ilgili şunları yazmıştır: *"Kuşkusuz çağdaş medyalar içinde ilk kez bu film kabul edilmesi gereken bir gerçek olarak bir Amerikan İmparatorluğu'nun varolduğunu ve hareket tarzının da (Flora Lewis'in deyimiyle) haksız olduğunu kabul ediyor. Daha önce de büyük kitlelere seslenen, politika ya da politikacıları teşhir eden* All the President's Men. Apocalypse Now *gibi filmler, yapıntı eserler ya da belgeseller görmüştük. Ama bu filmlerin getirdiği eleştiriler, bozgunculuğa, çürümeye, kibirliliğe ve kusurlara dayanıyordu, suça yönelik bir duyarlık eksikliği ya da ruhbilimsel bir bozulmadan söz ediyorlardı.* Missing, *1960'ların moda deyimiyle* 'sistemi' *hedef alan ve onu tüm kötülüklerin nedeni olarak gösteren bir film."* [119]

Kopkind'in bahsettiği 'sistem' eleştirisi Costa-Gavras'ın kendisine uluslararası başarı getiren ilk filmi olan *Z*'den (1969) bu yana filmlerinde varolan bir öğedir: *Z*'de Yunanistan'daki Albaylar Cuntası, *İtiraf*'da (1970) Çekoslovakya'daki 'reel sosyalizm', *Sıkıyönetim*'de Uruguay'daki askeri diktatörlük, *Kayıp*'ta ise Şili'deki faşist cunta ve onunla işbirliği içindeki ABD yönetimi. Costa-Gavras bu sistem eleştirisini, her zaman büyük bütçeli prodüksiyonlar biçiminde ve star sistemine dayanarak yapmıştır ve tamamen klasik sinemasal aygıtları kullanmıştır. Roy

---

118 Andrew Kopkind, "Missing: Kültürel Kavga Alanı", çev. Ruşen Çakır, Gelişim Sinema, Sayı.3, Aralık 1984, sy. 26.
119 Andrew Kopkind, a.g.m., sy. 28.


"The last word in thrillers. Terrific."
—Look Magazine
Z

Armes, Costa-Gavras ile Pontecorvo'nun sinemasal tarzı arasında paralellik kurarak (bu paralellik bir ölçüde senaryo yazan Franco Solinas nedeniyledir), *Sıkıyönetim*'in Tupomaro gerillalarınca kaçırılan, yargılanan ve öldürülen Amerikalı danışmanın rolü ile ilgilenirken, Costa Gavras'ın önceki filmlerindeki aynı güçlü duygusal etkiyi, ama aynı zamanda da dramatik etki yaratmak için siyasal olayların aynı manipülasyonunu içerdiğini yazmıştır.[120] John Michalczyk, *Sıkıyönetim* filminin senaryo yazarı Solinas'ın, Costa Gavras'ın Uruguay şehir gerillası hareketi Tupomarolar'ı romantik bir tarzda işlediği için filmden rahatsız olduğunu belirtmektedir.[121] James Monaco da Costa Gavras'ın yakın tarih (1960'lar ve 1970'lerin başı) üzerine yeniden keşiflerde bulunduğu politik melodramlar yaptığını yazmıştır.[122]

Costa-Gavras yukarıda tanımlanan / eleştirilen çizgisini arttırarak sürdürmüştür. Çünkü *Kayıp*'da da önceki filmlerine benzer bir biçimde siyasi gerilim vardır, ama fark, vurgunun siyasal bir konudan çok kişisel trajediye yapılması olmuştur. Bu ise ister istemez filmin akıldan çok duygulara hitap etmeyi hedeflediğini getirmektedir. Kuşkusuz Amerikalı izleyicilerin, siyasal tarihin bir sonucu olarak ve yoğun -siyasal ve kültürel- koşullandırmalar nedeniyle Avrupalı izleyicilere göre açık siyasal temalara daha soğuk / uzak olduğu düşünüldüğünde bu mantıklı olabilir, ama insanlar haklı olarak, Şili'deki darbenin ardından binlerce sivil öldürülürken Costa-Gavras'ın bir Amerikalı'nın ölümünü trajediye çevirmesinin mantığını anlamakta güçlük çekmişlerdir. Olayların, genel bağlamından koparılarak kişiselleştirilmesi aslında Hollywood'un her zaman kullandığı bir yöntem olmuştur. Costa-Gavras açısından bunun altında, dünyadaki gelişmelerden -özellikle de Latin Amerika'dan- bihaber kılınan izleyicilerin, bir yurttaşlarının ölümünden daha fazla etkileneceği ve bu konu üzerinde düşünmeye (yoksa duygulanmaya mı?) başlayacağı amacı yatıyor olmalıdır. Ancak ABD'ye göç ederek burada film yapmaya başlaması sonunda görülmüştür ki, Costa-Gavras giderek Avrupalı olmaktan uzaklaşıp, bu ülkede Amerikan tarzı siyasal gerilim (*İhanet*) ya da siyasi yönleri olan 'mahkeme filmi' (*Müzik Kutusu*) gibi filmler yapmaya başlamıştır.

1980'li yıllarda Hollywood'un liberal kanadında yer alan yönetmenler tarafından çok sayıda siyasal konulu filmler yapılmıştır: *Kızıllar* (Warren Beatty-1981), *Daniel* (Sidney Lumet-1983), *Ateş Altında* (Roger Spottiswoode-1983), *Özgürlük Savaşçıları* (Haskell Wexler-1985), *Salvador* (Oliver Stone-1986) ile son dönemde moda olan Spike Lee'nin *Malcolm X* (1992) ile Oliver Stone'un *JFK* (1991) ve *Nixon* (1995) gibi biyografik filmleri bunlara örnek verilebilir.

---

120 Roy Armes, The Ambiguous Image, Secker and Warburg, London, 1976, sy. 218.

121 John Michalczyk, "Franco Solinas: The Dialectic of Screenwriting", Cineaste, Vol.13, No:2, 1985, sy. 33.

122 Ertan Yılmaz (derleyen), Jean-Luc Godard (Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema), Ankara, Gece Yayınları, Nisan 1994. sy. 133.



Kızıllar, filmin geçtiği dönem olan Rusya'daki 1917 Ekim Devrimi'ni bir fona indirgeyerek, iki kişinin (John Reed ve Louise Bryant) aşkına odaklanmıştır. James Combs, *Kızıllar*'ın, büyük olaylar (Rus Devrimi) sırasında acı çeken ve büyük bir aşk yaşayan kahramanlarıyla *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin (1939) solcular tarafından yapılmışı olduğunu belirtiyor.[123] Gerçekten de Reed'in ABD'de Komünist Partisi kurma girişimlerini sunsa da, filmin ana ilgi alanı aşk ilişkisidir. Ancak, dönemi şu ya da bu biçimde yansıtırken bu iki karakter hakkında lehte ve aleyhte yorumlar yapılması da klasik anlatının sınırlarını zorlayarak filme bir belgesel havası vermeye yardımcı olmuştur.[124]

123 James Combs, a.g.e., sy. 92.
124 Michael Ryan-Douglas Kellner, a.g.e., sy. 275.

Belgesel hava kazandırma özellikle biyografik yapıtlarda kullanılan bir yöntem haline gelmiştir. Örneğin *JFK*, Kennedy'nin öldürüldüğü anın belgesel çekimleriyle başlar ve savcının araştırması boyunca sık sık bu belgesele geri dönülür. Film, J. F. Kennedy'nin ABD'nin düşmanları tarafından değil, sistemin içindeki güçler tarafından öldürüldüğü tezini işlerken, yenilikçi bir anlatım tarzını içermesine rağmen, Hollywood'un klasik anlatı kodlarından kopamayarak, bir bireyin (Jim Garrison adlı bir savcının) çabalamasını öne çıkarmış ve bu bireyi kahramanlık etiğine göre işlemiştir. Robert P. Kolker bu filmi analiz ederken; filmin sürekli suçlandığı komplo teorilerinin pezevengliğini yapmaktan ziyade aslında bizden politikanın anlatılarını ve imgelerini sorgulamamızı istediğini; baştan savmaya değil, karışık bir durumu çözmeye çalıştığını; bizleri bildiğimize inandığımıza daha yakından bakmaya ve alternatif kurmacaları tahayyül etmeye davet ettiğini belirtiyor. Kolker devamla *JFK*, *Katil Doğanlar* ve *Nixon*'da Stone'un geleneksel doğrusal anlatı inşasıyla radikal bir şekilde ilişkisini kestiğini; tarihi, kültürü ve bunların oluşumunu, anlatı inşasının bir parçası haline getirdiğini; *JFK*'nın bellek ve tarihi oluşturmaya yönelik imgelerin üretilme yollarının bir parçası olduğunu; dikkatimizi yalnızca öykülere değil, daha çok imgelerin ifade edilişine ve bunları anlatanlara vermemizde ısrar ettiğini; filmin yalnızca anlatımıyla varolduğunu, anlamı kurgusuyla ve mizanseniyle ürettiğini ve izleyiciden kendi yöntembilimine aktif olarak katılmasını istediğini; Stone'un filminin kesinlikle düşünceleri değiştirmesini istediğini, daha da önemlisi filmin düşüncelerin değiştirilme yollarını göstermeyi istediğini yazıyor.[125] Görüleceği gibi Kolker filmi bu açılardan övüyor, ancak kitabının izleyen sayfalarında ise filmin olumsuz yanlarını da eleştirmeyi ihmal etmiyor. "*. . . Film, kadının (savcının karısı) ihmal edilmekten yakınıp, ev/aile içi yaşama zarar verdiği için kocasına çıkıştığı ve onun ev daha yakın olmasını arzuladığı bir geleneksel toplumlas cinsiyet ve aile melodramına dönüşür. Bunlar birçok yönden ilerici olan bir filmdeki tutucu anlardır; film burada kesinliğini yitirir; belki de biçimsel ve politik açıdan aşırıya kaçma, geleneklerden uzaklaşma ve izleyiciyi kaybetme korkusunu dışavurur. . . Stone, Garrison'un şehit düşmüş 'Önder Baba'ya (J. F. Kennedy) olan borcunu ödediği konuşması aracılığıyla başka bir finali, konvansiyonel ve Ödipal finali devreye sokar. Burada radikal, modernist yapısı tarihi bir temsil teorisi aracılığıyla öğrenmemizde ısrar eden bir film mitsel olmaya, ölü yöneticilerin evrenselci ideolojisinden süzülen büyük Ödipal duyguların ifadesine yönelir. . . Bu tür bütün anlatılar temellerinde gerçekten başarısızlık ve olumsuzluk öyküleridir. Bunlar ölü erkek egemeni onurlandırarak güç gösterisinde bulunan, bir kültürü sahte kefaret aracılığıyla tanımlamaya yönelik muhafazakar girişimlerdir. Kadının eşine yeniden ev içi ortama dönmesi için yalvarması gibi.*

125 Robert Phillip Kolker, *A Cinema of Loneliness*, New York, Oxford University Press, 3. Baskı 2000, sy. 69, 74-75.

Garrison'un şehit kralı koruma davasını içeren konuşması da, bizden yöneticilerimizin muhteşem olduğu ve bu nedenle sadakatimizin sorgulanmadığı duygusal arketiplerin güvenli alanına geri dönmemizi isteyerek, filmin imgeleri sorgulama, inceleme, analiz etme ve tarihin nasıl oluştuğunu keşfetmeye yönelik daha büyük davasını olumsuzlama tehdidinde bulunur."[126]

Aynı yönetmenin ikinci biyografik filmi *Nixon*, *JFK*'ya göre iki yenilik taşımaktadır: birincisi, yönetmen filmin sonu hariç Nixon'ın gerçek görüntülerini kullanmamış, geçmişe ait belgesel havası verilmiş siyah-beyaz görüntülerde bile Anthony Hopkins rol almıştır. İkincisi ise yönetmenin daha mesafeli bir anlatı oluşturarak, özdeşleşme mekanizmasını zorlamasıdır. Yani daha nesnel ölçüler içinde işlenmiş bir kişilik anlatısıyla karşılaşırız. Robert P. Kolker bu iki filmle ilgili olarak, *JFK*'nın gerici güçler tarafından sistemin bir temsilcisine uygulan şiddet aracılığıyla politik sisteme uygulanan şiddeti incelediğini, *Nixon*'ın ise politik sisteme o sistemin temsilcisinin (Nixon) uyguladığı şiddetin anlatısı olduğunu; *Nixon*'daki büyük bir kendine güvenin ve fazlasıyla serüvenci bir stilin onun tarihin on yıllarını zorla açmasına ve bu on yılları kurgu ve mizansenin sökülmez örgüsü aracılığıyla temsil etmesine olanak sağladığını; bu büyük entelektüel ve estetik kontrolün, ifşa edici bir sinemanın hizmetine koşulmasının uygulaması olduğunu belirtiyor.[127]

Amerikan sinemasında siyasetin ele alınışı genel olarak ABD'nin siyasal sistemine paralellik göstermiştir. Muhafazakârlar liberal siyaseti, liberaller de muhafazakar uygulamaları eleştirmişlerdir. Ancak muhafazakar yönetmenler ülke dışı ya da dünyaya dair konularda (Sovyetler'in bir yeri işgali, nükleer savaş gibi) doğrudan anti-komünist tavır alırlarken, ülke içi konularda (suç, aileye yönelik tehdit, adalet vs) doğrudan siyasal temalara girmemiş, gündelik hayatın akışı içinde geçen konuları işlerken mesajlarını göndermişlerdir. Buna karşılık ABD'deki toplumsal sisteme liberal (ve bazı durumlarda daha sol) bir bakış açısından bakan yönetmenler, filmlerinin konularını doğrudan siyasetten almışlardır. Ancak bu filmler yukarıda da belirtildiği gibi daha çok bir sızlanma, içinde bulunulan durumdan duyulan endişe (paranoya filmleri) düzeyinde kalmış ve durumu betimlemekle yetinmişlerdir. Üstelik bu filmler, ABD'nin daha demokratik, insanca bir sistem olabileceğine dair umut vermekten çok, oldukça karamsar ve hatta çaresiz bir bakışı yansıtmışlardır. Ayrıca bu filmlerin, 1967-68'de yapılan ve hiç de doğrudan siyasal yanları olmayan filmlerin getirdiği yenilikleri taşımadıkları (burada Oliver Stone'u hariç tutmak gerekmektedir), tamamen konvansiyonel tarzda inşa edilerek, konu açısından eleştirel bir tutum almaya çalışsalar da, biçim ve anlatı açısından Hollywood geleneklerine dayandıkları için daha geri bir konumda yer aldıkları da belirtilmelidir.

126 Robert Phillip Kolker, a.g.e., sy. 69, sy. 79-80.
127 Robert Phillip Kolker, a.g.e., sy. 81-86.

2. İTALYAN SİNEMASINDA SİYASAL KONULARA FARKLI YAKLAŞIMLAR

İtalyan sinemasının 1960'larda başlayıp 1970'lerde devam eden hızlı siyasallaşma süreci yalnızca bu iki on yılın koşullarının ya da yönetmenlerin hızla siyasallaşmasının ürünü değildir. İtalyan sineması aslında 1930'lardan bu yana dolaylı da olsa siyasal yaşamla içli dışlı olmuş bir sinemadır ve İtalya bu türden ilişkinin en yoğun yaşandığı az sayıda ülkeden biridir. İtalyan sinemasının alt yapısının, (1934'te Lux Film Stüdyoları ve 1935-36'da ünlü Cinecitta) sinemanın propaganda işlevinin çok iyi farkında olan Mussolini döneminde oluşturulması siyaset-sinema ilişkisine dair yerinde bir örnektir*. Mussolini ve temsil ettiği dünya görüşü ve buna uygun olarak toplumsal sistemin içinden tam tersi bir anlayışa sahip bir sinema olarak Yeni-Gerçekçi akımın ortaya çıkışı da *"her şey karşıtıyla vardır"* ilkesinin sonucu olsa gerektir. Mussolini sinemayı kendi sisteminin devamının bir aracısı olarak görmüş ve bu alana yatırım yapmış, ama ortaya istenilenin / düşünülenin tam tersi bir sinema ortaya çıkmıştır.

1942'de Visconti'nin çektiği *Tutku* ile başlatılan bu akımın baş yapıtları savaşın bitimiyle ve sonrasında ortaya çıkmıştır. Teorik öncüllerini yazar, eleştirmen ve önemli Yeni-Gerçekçi filmlerin senaryo yazarı Cesare Zavattini'nin ortaya koyduğu bu sinema akımının diğer yönetmenlerin yanı sıra (Alberto Lattuada, Giuseppe de Santis, Luigi Zampa, Renato Castellani), hiç kuşkusuz en önemli yönetmenleri Roberto Rossellini *(Roma-Açık Şehir, Paisa, Almanya Sıfır Yılı),* Luchino Visconti *(Tutku, Yer Sarsılıyor)* ve Vittorio De Sica'dır *(Bisiklet Hırsızları, Umberto D).*

---

* *Benzer ilişkiler Nazi Almanyası ile Sovyetler Birliği için de geçerlidir. Her ne kadar Alman sinemasının en önemli kurumu olan UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) Naziler döneminde kurulmamışsa da, iktidara geldiklerinde sinemanın propagandif olanaklarını sonuna kadar kullanmak istemişlerdir. Potemkin Zırhlısı'nın uluslararası başarısından sonra Goebbels'in Leni Riefenstahl'dan "bir Nazi Potemkin?'i yapmasını" istemesi bu açıdan anlamlıdır. (Bkz. James Roy MacBean, Sinema ve Devrim, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006, s.124.) 1917 Ekim Devrimi'nden sonra sinemayı devletleştiren Sovyet yönetimi Lenin'in "sinema bizim için sanatların en önemlisidir" (Roy Armes, Films and Reality, Penguin Books, 1974, s.38) cümlesinden hareketle sinemaya büyük önem vermişler, ajit-prop trenler aracılığıyla sinemayı ülkenin her tarafına yaymak ve bu yolla kitleleri bilinçlendirmek istemişlerdir Ancak Sovyet sineması yalnızca kaba-saba propaganda filmleriyle sınırlı kalmamış, 1920'li ve 30'lu yılların dünyadaki en etkili sinemasını ortaya çıkarmıştır. Aynı durum Naziler dönemi Alman sineması için geçerli değildir. Ekim Devrimi sonrasında yaşanan üç yıllık iç savaş döneminde yapılan kısa-metrajlı propaganda filmlerinin kaba sabalığı, ilkelliği hatta Bolşeviklerin düşmanı olan ve beyazlar diye adlandırılanların yaptığı filmlere ne kadar benzediği için bkz. Marc Ferro, Sinema ve Tarih, çev. Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995, sy. 40-49.*

James Monaco, dönemin dünya sinemasına hakim olan Hollywood karşısında Yeni-Gerçekçilik için şunları yazmaktadır: *"Yeni-Gerçekçiler, yaşam deneyimiyle içten bir bağlantısı olan sinema için çalışıyorlardı; profesyonel olmayan oyuncular,* özensiz bir teknik, siyasal amaç, eğlenceden çok düşünceler; tüm bu öğeler, Hollywood'un akıcı, birbirine bağlı profesyonelliğine doğrudan karşı çıkıyordu. Yeni-Gerçekçilik bir akım olarak 1950'lerin başlarında sona erdiğinde bile bu akımın estetiğinin etkileri hala hissediliyordu. Gerçekten de Zavattini, Rossellini, De Sica ve Visconti izleyen otuz yıl işleyecek temel ilkeleri tanımlamıştı."*[128]

Yeni-Gerçekçi akıma mensup yönetmenler yaptıkları filmlerle o güne kadar olan sinemasal gelenekleri alt üst etmişlerdir. Sinemayı sokağa taşımışlar, sıradan insanı filmin çekiliş sürecinde özne konumuna getirmeyi amaçlamışlardır. Ünlü Fransız sinema kuramcısı Andre Bazin, gerçeğe inanan yönetmenler ile görüntüye inanan yönetmenler biçimindeki bir ayrıma giderek, kurguya önem veren özellikle Sergei Mikhailovic Eisenstein'ı (yanısıra Kuleşov, Pudovkin ve Abel Gance'ı da) görüntüye inanan yönetmenler, kurguyu en az düzeyde kullanarak gerçekliği bütün çıplaklığıyla yakalamaya çalışan yönetmenleri de (1930'lu yıllarda Erich von Stroheim, Friedrich Wilhem Murnau, Dreyer, Renoir ve Robert Joseph Flaherty) gerçeğe inanan yönetmenler sınıfına sokmuştur. Estetik açıdan ikinci grubu tercih eden André Bazin, filmlerinde alan derinliğini kullanan Orson Welles'i kuramı açısından baş köşeye yerleştirmiş ve Yeni-Gerçekçilerin filmlerine övgüler düzmüştür: *"Roberto Rossellini'nin* Paisa'*sı ile* Almanya Sıfır Yılı'*nda, Vittorio De Sica'nın* Bisiklet Hırsızları'*nda İtalyan Yeni-Gerçekçiliği her çeşit dışavurumculuktan sıyrılarak, özellikle kurguya bağlı etkilerin mutlak yokluğuyla sinema gerçekçiliğinin daha önceki biçimlerine karşı çıkar. Welles'de olduğu gibi ve deyiş ayrılıklarına rağmen. Yeni-Gerçekçilik filme gerçeğin ikizliği anlamını vermeye yönelir... Yeni-Gerçekçiliğin Amerika'da olduğu gibi önce kurgulama tekniğinde herhangi bir devrimle kendini göstermemesi insanı aldatmamalıdır. Aynı amaca varmak için çeşitli araçlar vardır. Rossellini ile De Sica'nın araçları öyle pek göze çarpıcı değildir ama, bunlar da kurguyu hiçe indirmek ve perdede gerçeğin asıl sürekliliğini geçirmek amacını güderler, o başına hiç bir şey gelmeyen bir insanın yaşamının doksan dakikasını filme almaktan başka bir şey düşünmez. Yeni-Gerçekçilerin en* 'estet' *olanı Luchino Visconti zaten sanatının temelini* Yer Sarsılıyor'*da Welles kadar kesinlikle dışavuruyordu:* Yer Sarsılıyor *hemen tamamıyla çekim-ayrımdan** meydana*

* *Yeni-Gerçekçilik üzerine yazılan hemen her metnin ortak noktası bu amatör oyunculuk konusu olmuştur. Roberto Rossellini 1975 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide, amatör oyuncu konusunda şunları söylemiştir: "Örneğin eğer Gregory Peck gibi oyuncuyu Karl Marx'ı oynaması için seçersem halk Kari Marx'ı değil, oynayan Gregory Peck'i görecektir. Tanınmamış bir oyuncu kullanırsam Kari Marx'ı görmek daha kolay olur." Bkz. "Roberto Rossellini ile Söyleşi", ...Ve Sinema, Çevireni belirtilmemiş, İstanbul, Hil Yayın, Sayı: 9, Kasım 1990, s. 94.*

128 James Monaco, a.g.e., sy. 288.

** *Çekim-ayrım, genelde plan-sekans olarak bilinen kavrama Nijat Özön'ün verdiği karşılıktır.*

gelmişti ve bu filmde olayı tümüyle kucaklama kaygısı kendisini alan derinliği ve bitip tükenmez çevrinmelerle ortaya koyuyordu.[129]

Araştırmamızın konusu Yeni-Gerçekçilik olmadığından uzun uzun özelliklerinden bahsetmeyip, yalnızca iki yazarın beşer maddede topladıkları özellikleri aktarmakla yetinip, arkasından karşı argümanları vereceğiz. Dr. Oğuz Makal'a göre Yeni-Gerçekcilik'in özellikleri:

"1) Yeni-Gerçekçi filmler, belgesel-röportaj filmleri değildir. Açık havayı, doğal yöreyi kullanmasıyla böyle bir nitelik oluşmaz.

2) Yeni-Gerçekçi filmler genellikle büyük boyutlu, aşın sanatsal çabalara girişmemiştir.

3) Yeni-Gerçekçilik psikolojik olguları yadsımaz. Çünkü psikolojik durumlar da gerçeğin bir parçasıdır.

4) Yeni-Gerçekçi filmlerde yalın ve özlü bir anlatım yolu seçilmiştir. Bu nedenle kurgu ve görüntü düzenlemesinin çarpıcılığından kaçınılmıştır.

5) Yeni-Gerçekçi filmler oluşturulurken, olabildiğince az profesyonel oyuncu kullanmak amaçlanmıştır."[130]

Yrd. Doç. Alev Demirbilek'e göre ise;

"1) Basit temalardan yola çıkarak sosyal içerikli filmler yapıldı.

2) Filmler stüdyo yerine doğal mekânlarda, savaş ortamının her an hissedilebileceği yerlerde çekildi.

3) Star sistemi ortadan kaldırıldı ve sokaktaki insanlar oyuncu olarak kullanıldı.

4)Kamera hareketlerinden, etkin efektlerden kaçınıldı ve olabildiğince yalın bir anlatım biçimi tercih edildi.

5) Konulu filmlerin içine röportaj bölümleri konarak belgesele yakın bir etki elde edildi." [131]

Yeni-Gerçekçilik bir avuç İtalyan sinemacının, İtalya'nın yakın tarihine ve o dönemde (1945-50 arası) içinde bulunduğu duruma bir tepki olarak doğmuştur. Roy Armes'ın Yeni-Gerçekçiliğin sorular soran, bir saldırı, bir toplumsal eleştiri sineması olduğunu söyleyerek, bunun en önemli nedenlerinden birinin de savaş sonrası yıllar boyunca Yeni-Gerçekçi hareketin başarılarının doğrudan sol-kanat partilere bağlı olanlarla ilişkili olduğunu belirtmektedir.[132] Gerçekten de senarist

---

129 André Bazin, Çağdaş Sinemanın Sorunları, Türkçesi: Nijat Ozon, Ankara Bilgi Yayınevi, Aralık 1966, sy. 65-66.

130 Dr. Oğuz. Makal, Dünya Sineması Tarihi I, D.E.Ü. G.S.F., Sinema-TV Bölümü Teksiri. İzmir, 1987, sy. 51-52.

131 Yrd. Doç. Alev Demirbilek, Dünya Sinema Tarihi 1. Bölüm, M.S.Ü. G.S.F. Sinema-TV Bölümü Ders Notları 1. 1994, sy. 91.

132 Roy Armes, a.g.e., sy. 216.


OSSESSIONE
LUCHINO
VISCONTI
CALAMAI
GIROTTI
DE LANDA

Zavattini'den başlayarak Yeni-Gerçekçi yönetmenler, siyasal yelpazenin sol tarafında yer almışlar ve dünya görüşlerini filmlerine yansıtmışlardır. Hatta André Bazin, Visconti'nin eğlendirici olmayan hatta halkın sıkılacağı biçiminde değerlendirdiği *Yer Sarsılıyor*'un bu özelliğinin bir başka açıklamasının da estetik kaygılardan çok kendi komünist kişiliğinin etkisi olabileceğine dair bir yorum(!) yapar. [133]

Hemen herkes Yeni-Gerçekçiliğin sola eğilimli olduğu konusunda hemfikirken, Peter Bondanella örneğin *Paisa* filminin konusunun Marksist değil, daha çok Hıristiyan perspektifinden anlaşılabileceğini; filmin iki yabancı kültürün (İtalyan ve Amerikan) karşılaşmasının etkili bir portresini ve bunlar arasındaki karşılıklı anlayış ve kardeşliğin gelişimini sunduğunu belirtmektedir. [134]

İtalyan sinemasının 1950'li ve 1960'lı yıllarda büyük ölçüde Yeni-Gerçekçi sinemadan etkilendiği söylenebilir.

Ancak bu Yeni-Gerçekçiliği devam ettirme olarak değil, iki farklı yönden bu akımı aşma olarak anlaşılmalıdır. Bu iki yönün birincisinde tamamen farklı tarzlara sahip Michelangelo Antonioni ile Federico Fellini yer alırken, ikincisinde konularını doğrudan siyasetten seçen Francesco Rosi, Tavianni Kardeşler, Bernardo Bertolucci gibi yönetmenler yer alır.

Antonioni'nin ilk donemdeki (1950'ler) *Chronaca di un amore (1950), Le amiche (1955), Il grido (1957)* gibi filmlerindeki karakterler Yeni-Gerçekçi sinemaya uygun olarak sunulurlar. Roy Armes bu konuda şunları yazmaktadır: *"Antonioni'nin kaynaklarının Yeni-Gerçekçilik'te bulunduğu dönemde bu kaynaklar aslında toplumsal olarak tanımlanmış karakterlerle ilgili bir sinema formunu oluştururlar. Arka plandaki savaşın şiddeti ve doğrudan korkunç sonuçlarına karşın, bu karakterler kişisel ve ekonomik ilişkileri içinde, ama dışarıdan gözlemlenmişlerdir. Yaşam ve sanat arasındaki doğrudan ilişki, deneyimin filme aktarıldığı süreç nedeniyle birbirine karıştığından, bir gerçeklik ama genel bir gerçeklik söz konusuydu."* [135]

Ancak Antonioni, 1950'li yılların sonundan itibaren Yeni-Gerçekçilikten bir kopma / aşma süreci yaşayarak ya da Roy Armes'in deyişiyle "başından itibaren İtalyan Yeni-Gerçekçiliğiyle içten bir ilişki içinde olan Antonioni, 1950'lerin ortasındaki gerçekliğe bağlı estetikten yavaşça uzaklaşarak, anlatı yapısının modern nosyonlarına ulaşmış"[136] yani toplumsaldan çok psikolojik olana vurgu yapılmıştır.

Federico Fellini için de benzer bir durum söz konusudur. Her ne kadar II. Dünya Savaşı sırasında filmler için gag'lar yazıp 1943'te sinema oyuncusu Giulietta Masina ile evlendiyse de sinemaya asıl olarak 1945 yılında Rossellini'nin *Roma*

133 Andre Bazin, Sinema Nedir?, çev. İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık, Ekim 1993, sy. 122.
134 Peter Bondanella, The Cinema of Federico Fellini, Princeton University Press, N.J., 1992, sy. 42.
135 Roy Armes, a.g.e., sy. 57.
136 A.g.e., sy. 16.

Açık Şehir'iyle başlayan ve 1946-52 yılları arasında Rossellini, Alberto Lattuada ve Pietro Germi'nin filmlerinde senaryo yazarlığı veya yönetmen yardımcılığı yapan Fellini'nin de sinemayı Yeni-Gerçekçi sinemacılardan ya da Yeni-Gerçekçi ortam içinde öğrendiği söylenebilir.

Yeni-Gerçekçiliğin, 1945-52 arasındaki avangard bir akım konumundan çıkışı ve kural koyucu bir sistem haline gelişi, Fellini'nin tepkisini çeken bir konu olmuştur. Fellini daha sonradan Yeni-Gerçekçiliği *"gerçekliğe dürüst bir bakış, ama her türlü gerçekliğe, yalnızca toplumsal gerçekliğe değil, ama tinsel gerçekliğe, metafizik gerçekliğe de, insanın içinde olan her şeye bakış"* biçiminde yeniden tanımlayacak ve *"bazen bana öyle geliyordu ki, sanki Yeni-Gerçekçiler, kameranın önüne yalnızca pejmürde bir insan koyarak film yapabileceklerini düşündüler. Hataliydılar."*[137] diyecektir. Fellini'nin sondan bir önceki cümlesi aslında tüm bir Yeni-Gerçekçi estetiğin sırrını vermektedir. Peter Bondanella Yeni-Gerçekçilik konusunda daha da ileri giderek bu akımın temel öncüllerinden olan gerçeğe sadık kalma konusunda şunları yazmaktadır: *"Amatör oyuncular filme* (Paisa) *bir otantiklik duygusu kazandırdıkları ve Cinecitta'daki büyük kompleks o dönemde hâlâ mültecilerle dolu olduğu halde, yine de birçok durumda* 'gerçek' *mekânlar kullanmak yerine geleneksel setler inşa edildi. Örneğin Florentin sekansı aslında Giulietta Masina'nın teyzesinin Roma Via Lutezia'daki evinin yakınında tamamlandı. Diğer mekânların çoğu da gerçek değildi, ama Rossellini ve Fellini'nin daha sonra* Il Miracolo'yu *(1948) çekecekleri Amalfi sahilindeki Maiori'de kuruldu."*[138]

Buradan hareketle Bondanella, Yeni-Gerçekçi filmlerin film üretiminin geleneksel kapitalist stüdyo sistemini reddettiğini varsayan, ayrıca Yeni-Gerçekçi filmlerin amatör oyuncuları, *'gerçek'* mekânları talep ettiği, Hollywood'un geleneksel sinemasal kodlarından ve türsel geleneklerinden kaçındığına dair iddialarda bulunan görüşlerin bir kenara bırakılması ya da en azından ciddi bir biçimde eleştirilmesi gerektiğini belirtiyor.[139]

Roy Armes da Yeni-Gerçekçiliğin kendi estetiğini profesyonel sinemanın tüm konvansiyonel araçlarını içine alan yaşamın yeniden oluşturumu üzerine inşa ettiğini belirterek, Yeni-Gerçekçilik'teki profesyonellik-amatörlük konusunda da Cesare Zavattini'nin *Umberto D*'nin senaryosunu yazmak için altı ay süren bir çalışma yaptığını ve Vittorio De Sica'nın Carlo Battisti'yi canlandıracağı role fizyonomisi uygun aktör haline getirebilmek için haftalarca uğraştığını ve sonuç olarak *Umberto D*'nin stilistik farklılığına rağmen dönemin bir Hollywood filmi kadar önceden oluşturulmuş ve oynanmış (rol yapılmış) bir film olduğunu yazmaktadır.[140]

137 *Aktaran Peter Bondanella, a.g.e., sy. 70.*
138 *A.g.e., sy. 43.*
139 *A.g.e., sy. 54-55.*
140 *Roy Armes, a.g.e., sy. 57-58.*


Luchino Visconti

Son olarak Richard Roud'un Godard'ın sinemasında gerçekçilik konusundaki söz ederken, bu karşı çıkışları destekler nitelikteki, sinemada ses olgusuna değinmesini ekleyelim: *"Çok önemli olan bir başka konu ise, Godard'ın belgesele, olan eğilimini sese uygulamasıdır. Ses kaydı problemlerinin çözüldüğü sesli filmin ilk günlerinden bu yana en gerçekçi denilen filmde bile ses daima bir istisna olmuştur. Bütün İtalyan Yeni-Gerçekçi filmleri sonradan seslendirildi, bazen gerçek oyuncularla, ama genellikle başkaları kullanılarak sesin doğallığının her zaman duyulabilmesi tercih edilmiştir. Godard'ın yarı şaka dediği gibi, eğer bir adam duvarın arkasına geçerse, izleyici onu görmeyi beklemez. Ama izleyiciler hâlâ sanki adam kameranın önündeymiş gibi onu duymayı beklerler."*[141]

141 Ertan Yılmaz (Derleyen), a.g.e., sy. 74.



Bu girişin ardından İtalyan sinemasında siyasal konulara yaklaşım tarzlarına geçebiliriz.

Gillo Pontecorvo, İtalyan yönetmenler arasında, sinema ile siyaseti en doğrudan ilişkiye sokan yönetmenlerin başında gelir. Bunun iki nedeni vardır: Birincisi kendi siyasal kişiliği; ikincisi ise Pontecorvo'nun *Kapo, Cezayir Savaşı* ve *İsyan* filmlerinin yanı sıra Francesco Rosi'nin *Salvatore Giuliano,* Damiano Damieni'nin *Quien Sabe?* ve Costa Gavras'ın *Sıkıyönetim*'i gibi filmlerin senaryo yazarı Franco Solinas'tır. Solinas ayrıca Roberto Rossellini *(Vanina Vanini)* ve Joseph Losey *(Mr. Klein)* gibi solcu yönetmenlerle de çalışmıştır.*

Pontecorvo, *Cezayir Savaşı*'nda, 1954-1962 yılları arasında Cezayir halkının verdiği ulusal bağımsızlık mücadelesinin ilk üç yılını (1954-57) anlatır. Yönetmen, Ali la Pointe adlı ırgatlıktan hamallığa, sonunda da üçkağıtçılığa kadar bir sürü işte çalışmış bir karakterin gelişimiyle birlikte Cezayir'deki bağımsızlık savaşının geçtiği evreleri göstermektedir.

Film siyah-beyazdır ve özellikle kitle gösterilerinde el kamerası tekniğiyle haber filmi stilini andırır. *"Pontecorvo'nun sinema-gerçek stiliyle hem profesyonel hem de profesyonel olmayan oyuncularla gerçek (otantik) mekânlarda çekilen siyah-beyaz görüntüleri, canlandırılmış sahnelerden çok haber filmi gibi görünmektedir: İzleyici kolayca bu filmin bir belgesel olmadığını unutabilir."* [142]

Janet E. Lorenz ise, *"Marcello Gatti'nin grenli siyah-beyaz görüntüleri bir*

---

* *Franco Solinas'ın yaşamı ve çalışmaları için bkz. John Michalczyk, "Franco Solinas: The Dialectic of Screenwriting," Cineaste, Vol: 13, No:2, 1985.*

142 Rob Edelman, The International Dictionary of Films and Filmmakers içinde (Edited by Christopher Lyon), St. James Press, Volume 2, 1984, sy. 423.

haber filminin dokusu ve bakışını yakalarken, filmin kalabalık sahnelerinin çoğunda el kamerası tekniğinin kullanımı sarsıcı bir gerçekçilik duygusu verir. Profesyonel olmayan oyuncuların kullanımı da (Fransız Albay Mathieu rolündeki Jean Martin hariç) filmin olayları olduğu gibi kaydettiği izlenimini güçlendiriyor"[143] diye yazarken, David Wilson, *"Pontecorvo'nün yöntemi belgeseli taklit eder. Dinamik kurgu, birbirini izleyen dramatik sahneler, el kamerası kullanımı, canlı röportaj etkisi vermek için ışığa karşı çekim ve aşırı pozlamalar, araya canlı olarak sokulan kronoloji, olay ve kişiler, kısa biyografiler... Filmde, haber filmi yoktur. ama Pontecorvo'nun (tamamen Cezayir'de filme alınan) olayları aktarışı haber filmi otantikliğine sahiptir."* demektedir.[144]

Bu üç alıntıdaki en önemli nokta yönetmenin haber filmi tekniği kullanarak yaşanan ya da yaşanmış bir olguyu mümkün olduğunca nesnel olarak yansıtma kaygısının belirtilmesidir. Bağlanmış ve Marksist olduğunu (yönetmen İKP üyesidir) hem yazarlardan hem de filmlerinden anladığımız Pontecorvo'nun tarihe objektif olarak bakması mümkün müdür? sorusuna D. Wilson hayır yanıtı vererek *Cezayir Savaşı*'nın bu anlamda aldatıcı bir film olduğunu yazıyor.[145] Oysa Pontecorvo'nun bu tarihsel olguyu filme alırken, mümkün olduğunca nesnel davranma arzusunu / kaygısını filmin birçok yerinde görmek mümkündür. Pontecorvo. Cezayir Savaşı'nı tek bir bakış açısından değil, FLN liderlerinden olan Ali la Pointe ile Fransız Paraşütçü Birlikleri'nin komutanı Albay Mathieu'nun bakış açılarından sunar. *"Hem paraşütçülerin hem de gerillaların vahşilikleri açık bir biçimde gösterilir, ama her iki tarafa da kendi eylemlerini haklılaştırma olanağı tanınır. Pontecorvo'nun nesnelliği, onun Cezayirlilerin tarafını tutmasına engel olmaz (Mathieu oraya korumak için geldiği insanlardan hoşnut olmasa da), ama temel olarak hem Fransızlar ve hem de Cezayirliler, kurtulmalarının olanaksız olduğu bir ortamın esirleri olarak tanımlanırlar."*[146]

Bu yaklaşıma filmdeki iki sekans örnek olarak gösterilebilir: Birincisi Fransız askerlerinin saldırılarına misilleme yapmak için FLN'nin üç merkeze bomba koyduğu sekanstır. Bombaların yerleştirildiği mekânlar sivillerin gittikleri yerlerdir -cafe, Air France bürosu gibi. Bombaları yerleştirenler kadın militanlardır ve bombaların patlamasını beklerken sivil ve masum insanların hatta çocukların yüzlerini görürüz.

Bu sekansta bombalamayı yapan kadınlar ile bombalamaya maruz kalan çocukların birbirinin kontrpuanı olduğu ileri sürülebilir. Savaşın getirdiği acımasızlık ve hedef gözetmezlik, hipodromda meydana gelen bombalamada da ortaya

---

143 Janet E.Lorenz, a.g.e., Volume I, sy. 48.
144 David Wilson, "Politics and Pontecorvo," Sight and Sound, Summer 1971, Volume: 40, No. 3.
145 A.g.e.
146 Roy Armes, a.g.e.


" De Sica's Greatest Achievement! "
– Martin Scorsese
UMBERTO D.
A MEDIASET RESTORATION
A TANUS FILM
RELEASED BY RIALTO PICTURES
RIALTO

çıkar. Bombanın patlamasının ardından sivil Fransızlar, orada bir şeyler satmakta olan küçük bir Cezayirli çocuğu olayın sorumlusuymuş gibi linç etmek isterler. Sonuçta filmde savaşın her iki tarafının da başvurduğu acımasız eylemleri -genel baskı bir yana paraşütçülerin FLN'yi çökertmek için yaptıkları iğrenç işkenceler ile FLN'nin yalnız Fransız güvenlik güçlerine değil, genel olarak oradaki Fransızlara yönelik eylemleri- izleriz. Nitekim Pontecorvo da kendisiyle yapılan bir görüşmede, filmde öldürme olaylarının her iki taraf için de dengeli bir biçimde sunulduğunu, oysa Fransızların Cezayirlilerden çok daha fazla insanı öldürdüğünün açık olduğu biçimindeki bir soruya *"bir taraf on, öteki taraf iki kişi öldürdü"* demenin anlamsız olduğunu sandığını, sorunun Cezayirlilerin, tek önemli unsurun baskı olduğu bir durumda bulunduklarını ve o zaman savaşmaya başladıklarını ve insanlar savaşmaya başladıklarında, bazılarının sıkı bazılarınınsa daha az sıkı dövüştüklerine inanmadığını söylüyor.[147]

Burada karakterleştirmeden de söz edilmelidir. Pontecorvo filmde iki karaktere özel önem verir: Ali la Pointe ve Albay Mathieu. Her ne kadar yönetmen filmde Cezayir halkının mücadelesini haklı olarak sunarsa da, bu duruma uygun olarak (Hollywood'un sık sık yaptığı gibi) FLN'nin liderlerinden biri haline gelen Ali la Pointe'i iyi, Albay Mathieu'yu kötü yönleri ağır basan karakterler olarak sunmaz. Bu konuda Rob Edelman, *"Kötülüğü uygulayanlar, özellikle de Fransız Albay Mathieu, sömürgeleştirdikleri insanların haklarını çiğneyen, sadist, tek boyutlu, emperyalist katiller değildirler. Mathieu yardımsever değilse de, Cezayir gibi sömürülen bir toplumun kurbanları kadar inandırıcı ve sempatiktir; hatta Albay Cezayirlilerin kazanacaklarını kabul eder -bu bir tarih dersidir- ve onun işi bunu geciktirmektir"* derken[148] aynı konuda David Wilson, *"Pontecorvo melekleri (Cezayirlilerin) yanındadır, ama eleştirel bir takdir duygusu beslediği şeytanı (Mathieu) sempatik bulur"* diye yazmaktadır.[149]

Rob Edelman da yazısında Pontecorvo 'nün bir Marksist olduğunu, 21 yaşında olduğu 1941 yılında İKP'ye katıldığını ve bu filmde bir grup insanın nasıl siyasal bir güç olarak birleşebilip düşmanı yenilgiye uğratabildiğini; bu sürecin şiddet yoluyla başarıldığını, eğer özgürlük kazanılacaksa, masum insanların acı çekmesinin hatta ölmesinin kaçınılmaz olabileceğini gösterdiğini belirtiyor.[150]

Sonuç olarak yönetmen bu filminde yalnızca tarihsel bir olguyu, herhangi bir yerdeki toplumsal bir sorunu yansıtmakla kalmamış; aynı zamanda tavır da aldığı ama tavır alırken konuyu çok yönlü ele aldığı, filmde taraf olan iki tarafı da olabil-

---

147 "Gillo Pontecorvo ile Konuşma," çev. Engin Özden, Yedinci Sanat, İstanbul, Yıl: I, Sayı: I, Nisan 1973.
148 Rob Edelman, a.g.e., sy. 423.
149 David Wilson, a.g.e.
150 Rob Edelman, a.g.e., sy. 423.

diğince nesnel olarak sunduğu söylenebilir. Nitekim David Wilson da *Cezayir Savaşı*'nın kesinlikle propagandist olduğunu *"ama siyasal sinema olarak Z (Costa-Gavras) gibi kaba ya da* Grev *(S. Eisenstein) gibi karikatür değildir, üstünlüğü ise Pontecorvo'nun nesnel tutumunun kusursuz dürüstlüğünden gelir"* demektedir.[151]

Yönetmenin toplumsaldan siyasal alana yani bağlanmışlığa yönelerek Yeni-Gerçekçiliği aştığı söylenebilirse de, anlatım stili açısından yenilikçi olduğu söylenemez. Anlatım stili aslında konvansiyoneldir. Sıçramasını içerik düzeyinde yapmış, ama gerek öyküyü anlatma tarzı gerekse sinematografik aygıtları kullanma tarzında klasik yöntemlere bağlı kalmıştır, *İsyan*'da da Pontecorvo, Solinas'la çalışmıştır. Solinas bu filmin senaryosunu yazmak için Frantz Fanon'un Üçüncü Dünya ya da sömürge ülkeler ve kurtuluş yolları üzerine yazdığı 'Dünyanın Lanetlileri' ve diğer metinlerini tekrar tekrar okumuştur."[152]

Filmin öyküsü XIX. yüzyıl da Antil Denizi'nde bir adada geçer. Üç yüzyıl boyunca bir Portekiz sömürgesi olan bu adada devreye bir İngiliz ajan-provokatörünün girmesiyle bağımlı konumdaki insanlar isyan eder, ama ada halkı kısa süren bir özgürlük süreci sonunda giderek hem ekonomik hem de siyasal olarak bu kez bir İngiliz sömürgesi durumuna gelir.

*Cezayir Savaş*ı'nda öyküyü iki baş karakter aracılığıyla anlatma yöntemi bu filmde de geçerlidir. Ali la Pointe'e Jose Dolores, Albay Mathieu'ya Sir William Walker tekabül eder. Roy Armes yukarıda aktarılan *"hem Cezayirliler hem de Fransızlar kurtulmalarının imkânsız olduğu çevrelerin esiri olarak tanımlandığı"* saptamasının, yani aynı determinizmin daha zengin ve daha karmaşık bir film olan *İsyan*'da da bulunduğunu ve filmin bir serüven öyküsüyle düzenlenmiş siyasal eylem ile karşı eylemin gösterimini mükemmel bir mantıkla bir araya getirdiğini belirtmektedir.[153]

David Wilson da her iki filmin yapısal benzerliklerinden bahsederken (örneğin her iki filmin de başlarına yakın bir yerlere olağanüstü bir biçimde yerleştirilmiş bir asinin idamı; aşırı özenilmiş noktalama işaretleri; Sir William Walker'ın on yıl önce Jose Dolores'in yaptığı işi yapan bir valiz taşıyıcısı tarafından öldürülmesinin dramatik ironisi gibi) Pontecorvo'nun melodramatik aygıta yaslandığını belirtmektedir.[154]

James Roy MacBean ise konusunu doğrudan siyasetten alan filmlerle metaforik anlatıma sahip siyasi filmleri karşılaştırırken şunları yazmaktadır: *"Rossellini'nin* XIV.Louis'nin İktidara Gelişi'*nde geliştirdiği tarihin materyalist analizinin*

---

151 David Wilson, a.g.m.
152 John Michalczyk, a.g.e., sy. 218.
153 Roy Armes. a.g.e., sy. 218.
154 David Wilson, a.g.m.

ve Keder *ve* Acıma*'da ısrarla ortaya çıkan Fransız siyasal tutumlarının sınıfsal analizinin,* Cezayir Savaşı, İsyan *ya da* Sıkıyönetim *(Costa Gavras) gibi filmlerden devrimci bilincin yükseltilmesinde daha üretici olduğu mücadelesini veriyorum. Bu sonuncu filmler egemen sınıfın iktidarını ve ayrıcalıklarını sürdürmede kullandığı paramiliter entrikalara sağlıklı bir devrimci baskı uygulamanın yanı sıra devrimci amaç için duygusal destek ve sempati kazandırma bakımından da yararlı filmlerdir. Ama* Cezayir Savaşı, İsyan *ve* Sıkıyönetim *duygusal düzeyin ötesine fazla geçemez; ve halk kitlelerinin en haksız ve alçakça amaçları desteklemesinde sinemanın duygusal etkisinin nasıl korkutucu düzeyde kullanılabildiğini Leni Reifenstahl'*in Arzunun Zaferi*'nde görmüştük."*[155]

1968 ile en doğrudan ilişkili filmlerin başında Elio Petri'nin *İşçi Sınıfı Cennete Gider* (1971) filmi gelir. Araştırmamızın birinci bölümünde tanımlamaya çalıştığımız İtalya'daki üretim sürecinin modernleştirilmesinin sinemasal karşılığıdır bu film. *İşçi Sınıfı Cennete Gider* bir fabrika ve bu fabrikada işçi olarak çalışan Massa'nın özelinde İtalyan işçi sınıfının içinde bulunduğu durum, gündelik yaşam pratikleri, yabancılaşma ve giderek bu durumdan sıyrılma ve sınıfsal mücadeleye girişinin müthiş ironi yüklü öyküsüdür. Filmin birinci bölümü Massa'nın yabancılaşmışlığının öyküsüdür. Daha filmin başında Massa şöyle demektedir: *"Besin denilen bir miktar hammaddeyi alırsınız; vücuttaki farklı makineler bunu işler; ve diğer yandan son ürün çıkar... bok! İnsan mükemmel bir küçük bok makinesidir. Yazık ki bu ürünün pazarı yok. Yoksa hepimiz birer kapitalist olurduk."**

Massa, verimliliği diğer işçilere göre daha yüksek olan bir işçidir. Bant sistemi ve parça başı işe dayalı fabrikada Massa'nın adı fabrikanın aylık başarı(?) listesinin başına yazılır. Bunun verdiği gururla diğer işçileri hor görür ve ustabaşıların gözüne girmek için her şeyi yapar. Massa iş-dışı yaşamında karısından ayrı, ama oğlunun finansal sorumluluğunu üstlenmiş, aynı zamanda da kendisi gibi kocasından boşanmış bir kuaför ve oğluyla birlikte yaşayan bir işçidir. Yani bakmakla yükümlü olduğu birden fazla kişi söz konusudur. Parça başı işteki yüksek oranı tutturarak diğer işçilerden daha fazla para kazanmasının temelinde bu ekonomik gerekçe yatar.

Ancak Massa'nın fabrikadaki verimliliği başına iş açar. Diğer işçiler onun verimliliğini ve daha fazla ücret almasını kıskanırlar ve onu sıkıştırmaya başlarlar. Massa arkadaşlarına tepki göstererek daha da hızlı çalışmaya başlar ve bir an konsantrasyonunu kaybedip bir parmağını makineye kaptırarak kaybeder. Ve bu olay onun yaşamında bir dönüm noktası olur ve filmin ikinci bölümü başlar.

---

155 James Roy MacBean, a.g.e., sy. 18.

* *Bu diyalog ve izleyen diyaloglar James Roy MacBean'in Sinema ve Devrim adlı yapıtının 2. Kısım, s. 239-249'daki, filme yönelik çözümlemesinden alınmıştır.*

Parmağının bir bölümünü kaybeden Massa iyileşmek için mecburi izne çıkınca o güne kadar yap(a)madığı şeyleri yapmaya başlar; kendi hayatı üzerine düşünmek, aylak aylak gezmek ya da akıl hastanesindeki eski dostu Militana'yı ziyaret etmek gibi. Militana'yla görüşme sekansı hem Massa'nın aklını karıştırır hem de filmin en can alıcı ve komik sekanslarından biridir. Massa, Militana'ya tam olarak ne zaman delirdiğini sorduğunda, Militana'nın yanıtı *"buna karar veren başkaları"* olur. Massa hem görüşme ilerledikçe hem de filmin ileriki bölümünde kendi başından geçmesi sonucu bu yanıtın anlamını ve önemini kavrayacaktır. Görüşmeleri sırasında Massa ona fabrikadaki gelişmeler ve yükselen grev dalgasından bahseder. Militana İse grevin bir işe yaramayacağını, tüm kapitalist sistemin yıkılması gerektiğini söyler. Massa giderek Militana'nın neden akıl hastanesine girdiğini (ya da daha doğrusu kapatıldığını) anlamaya başlar. Çünkü Militana, ortalama işçinin yaşadığı yabancılaşma konumundan sıyrılarak, bir gün işyerinde işverene *"Allah için, ne üretmek için çalıştığımı söyle yoksa seni boğarım"* gibisinden tuhaf(!) bir cümle kurmuştur. Massa'nın kafası öylesine karışmıştır ki ziyaret sona erdiğinde ziyaret edenin kendisi, ziyaret edilenin ise Militana olduğunu unutma noktasına gelmiştir. Massa ziyarete gelirken Militana'nın istediği *Başkan Mao'dan Alıntılar* kitabını getirmiştir. Militana'nın bir sonraki ziyaret için istediği ise şudur: *"Bir dahakine silahları getir!"*

Massa iyileşip yeniden ise başladığında değişmiş konumdadır. Verimli olmayı artık anlamsız bulan Massa, hızlı çalışmadığı için ustabaşılar tarafından uyarıldığında, artık patronların cebini doldurmak için kendini zorlamayacağını belirtir ve bunun üzerine tedavi edilmesi için(!) fabrikanın psikologuna gönderilir.

Bu arada fabrikada grev başlar ve Petri 1968 olayları sırasında genel olarak İtalya'da yaşanan kimi siyasal gelişmeleri / tavırları Massa'nın çalıştığı fabrika özelinde gösterir. Fabrikada grev dalgasını kışkırtan, radikal Maocu gruptur.

Ancak fabrikada en güçlü sendikal harekete İKP yanlıları hakimdir ve inisiyatifi ele geçirmek isterler. İKP kontrolündeki sendika iki küçük sendika (solcu değillerdir) ile anlaşarak parça başına dayanan ücret sisteminin artırılmasını talep ederken, daha radikal tavır alan küçük grup, yine fabrikaya gelen radikal üniversite öğrencileriyle ittifak kurarak parça başı ücrete dayanan sistemin tümden kaldırılmasını talep eder.

Massa ise yeni kimliğiyle dört parmaklı elini havada sallayıp *"buna değmeyeceğini, herkesin sistemin bir kurbanı olduğunu"* söyleyerek radikallerden yana tavır alır, ama işçiler arasında yapılan oylamayı komünist sendika kazanır ve işçiler toptan işi bırakma yerine günde iki saat iş bırakmaya karar verirler. Massa yaptığı konuşma ile grevin fiili önderlerinden biri haline gelir, ama bunun biri olumlu diğeri olumsuz iki sonucu vardır. Önderlik konumu sayesinde öteden



İşçi Sınıfı Cennete Gider filminden bir sahne

beri göz koyduğu fabrikada çalışan bakireyle birlikte olur. Aynı zamanda da ertesi gün başlayan işçi-işveren görüşmelerine katılacakken işten atıldığını öğrenir.

Fabrikadaki grev sürerken, çatışmalar nedeniyle polis tarafından kovalanan bir gruba Massa evini açar, ama birlikte yaşadığı sevgilisi bu uzun saçlı, sakallı radikalleri evinde istemeyip öfkeden çılgına dönünce radikaller hemen evi terk ederler. Massa işsiz kalıp Maocu radikallerden yardım istediğinde *"onunla kişisel değil, yalnızca sınıfsal düzeyde"* ilgilendiklerini söyleyerek reddederler. Petri nasıl komünist sendikanın reformizmine eleştiri getiriyorsa, radikallerin sekreterliğini de aynı ölçüde eleştirir.

Her yönden darbe yemiş, morali bozulmuş durumdaki Massa, tekrar Militana'yı ziyaret eder. Militana *"cennet duvarını yerle bir ettiğine"* dair düşünü anlattıktan sonra *"nerede bir duvar varsa yıkacaksın"* der. Eve döndüğünde kendisini çevreleyen bir dolu anlamsız eşyayı -dört adet çalar saat, vazolar, Lidia'nın oğluna ait şişme bir Donald Duck, biblolar vs.- fark ederek imha eder. Bu arada fabrikadaki görüşmeler anlaşmayla sonuçlanmış ve işveren parça başı ücreti artırmayı kabul etmiştir. Ayrıca Massa da yeniden işe başlar ve film bir epilogla sona erer.

Bu kez Massa parça başı işte değil montaj hattında çalışır. İnanılmaz gürültülü bir ortam olmasına rağmen Massa yanında çalışan işçiye önceki gece gördüğü cennet duvarını yerle bir ettiğine dair düşünü anlatır.

Bu düş işçilerin birbirine anlatmasıyla fabrikaya yayılır, Düş kulaktan kulağa yayılırken işçiler de *"ben de orada mıydım?"*, *"ne yapıyorduk?"* biçiminde düşe katılmaya başlarlar.

Petri'nin amacı işçi sınıfının içinde bulunduğu koşulların ne kadar insanlık dışı olduğunu ve bireyin bu koşullara başkaldırısını göstermektir. Ama Petri bunu yaparken başrol oyuncusuna *'kahramanca'* bir tavır yüklemez. Özdeşleyebileceğimiz bir anlatı da yoktur.

Örneğin Massa parça başı işteki verimliliğinin / başarısının sırrının, işe yeni başlayan iki işçiye anlatırken, işini yaparken ayak işlerine bakan bir kızın kalçalarına konsantre olması olduğunu, bu kalçaları düşünerek *"bir kalça... bir parça... bir kalça..."* biçiminde kendi kendine söylenerek işin ritmini yakaladığını ve bu sayede ürettiği parça sayısını artırdığı biçimindeki açıklaması hem gündelik yaşamlarımızda her zaman karşılaştığımız bir durum hem de daha derinde erkek egemen (patriyarkal) toplumun gün be gün bizlere empoze ettiği bakış açısının bir dışavurumudur. Massa için cinsellik, tıpkı diğer şeyler gibi, verimlilik anlamında düşünülür. Cinsellik açısından nitelik değil, nicelik önemlidir. Massa hep bir gecede ne kadar çok yapabildiğiyle övünür, bu ilişkiyi paylaşan iki kişinin yaşadığı niteliğin önemi yoktur.

James Roy MacBean, Petri'nin bu filmde cinselliği ele alışının ilk bakışta önceki filmi *Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Vatandaş Üstüne Soruşturma*'daki (1970) cinselliğe yaklaşımının doğrudan uzantısı gibi göründüğünü, ama daha yakından incelendiğinde her iki film arasında çarpıcı ayrımlar olduğunu belirtiyor. MacBean *Sorıştuma*'nın eşcinselliği -örtük ya da kabul edilmeyen eşcinsel eğilimleri- faşizmin ana kaynağı olarak öne süren aşırı basitleştirilmiş bir bakış açısını, diğer birçok film ile paylaştığını; *Soruşturma*'nın yöntembiliminin, bu davranışın temel psikolojik nedenlerini (istisnasız çocukluk dönemi travmaları) ortaya çıkaracak ipuçlarını araştırmak için bir bireyin davranışlarının incelenmesi olduğunu; oysa *İşçi Sınıfı Cennete Gider*"de Petri'nin şaşırtıcı bir biçimde yön değiştirdiğini; bu filmde nevrozun şimdiki -varolan faktörlerinin eski, derinlerde, çözülmemiş Ödipus kompleksinin sadece yüzeysel belirtileri olarak sahte bir biçimde gizlenmediğini; bu filmde yöntembilimin son derece tepkisel olduğunu; bu yöntembilimin oldukça kaba bir psikoseksüel belirlenmeye başvurmak yerine cinselliğin (güya) sabit yapılarının, çoğu Freudcunun yaptığı gibi, ille de çocukluğun ilk döneminde sabitlenmediğini, ama tam tersine kişinin olgunlaşırken ve hatta tüm yaşamı boyunca sürekli biçimlenme sürecinde varolabileceğim araştırdığını; Petri'nin bu filmde yoğunlaştığı konunun sanayi kapitalizmi koşullarında yetişkin bir fabrika işçisinin yaşamına dayatılan makine modelleri ile cinsellik arasındaki ilişkiler (ve koşutluklar) olmasının bu açıdan önemli olduğunu; cinsellik ile siyaset arasındaki ilişkilere böylesine yaklaşımın oldukça geciktiğini ve Petri'nin filminde özellikle düşünceyi kışkırtanın, fabrikadaki çalışma deneyiminin tek bir işçinin karakter yapısı üzerine somut, ger-

çek etkilerinin mükemmel bir incelemesi olduğunu; eğer işçi biraz nevrotik görünüyorsa, Petri'nin işçinin çocukluğundaki ana-babasıyla ilişkilerine kadar gitmeye gerek olmadığını, yalnızca en yakınınızdaki fabrikaya bakmanın yeterli olacağını söylediğini; otuz yaşlarında ya da Massa gibi orta yaştaki bir işçi için gün be gün, yıl be yıl bütün yetişkin yaşamı boyunca yaşadığı iş deneyiminin onun karakteri üzerinde iz bırakmaya yeterli olduğunu belirtmektedir.[156]

MacBean'ın argümanı, İtalyan sineması açısından özel önem taşımaktadır. Çünkü özellikle İtalyan sinemasında gözde konu olan İtalya'nın faşist geçmişini ve bu geçmişin nedenlerini işleyen çok sayıda (önemli) film, MacBean'ın eleştirdiği bakış açısına sahiptir. Fellini'nin sinemasını incelediği kitabında Peter Bondanella, sorunu daha geniş bir boyutta ele alarak II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan sinemasında faşizmi açıklamanın iki ana eğilimi olduğunu; Marksist kuramdan yola çıkanların faşizmi *'tarımsal ve endüstriyel kapitalizmin sınıf mücadelesini bastırmasının aracı'* olarak tanımlarken; sosyal psikoloji düzeyinde Freudyen ve neo-Freudyen görüşlerden yola çıkanların ise tek bir faşist kişiliği, çocukluk ya da yetişkinleşme döneminden gelen, genellikle doğasında cinsel olan yıkıcı etkilerin ürünü olarak tanımladıklarını belirterek, Bertolucci'nin *1900* (1976) filmindeki Attila (Donald Sutherland) karakterini birinci eğilime, yine aynı yönetmenin *Konformist* (1970) filmindeki, geçmişindeki travmatik bir cinsel vakayı kompanse etmek ve kendisini çevresindekilere kabul ettirmek için cinayet işleyen korkak konformist Marcello (Jean-Louis Trintignant) karakterini de ikinci eğilime örnek göstermektedir.[157]

İlginç olan ise yazdığı kitaptan bir Marksist olduğu açıkça belli olan James Roy MacBean'ın aynı dertten muzdarip olmasıdır. Örnek olarak verdiği yönetmenlerin hepsinin Marksist, İKP üyesi ya da en azından solda yer almasına rağmen, faşizmi ele alışlarındaki çarpıklığı belirtiyor MacBean. Wilhelm Reich'tan yola çıkarak bazı filmlerdeki cinsellik ile siyaset arasındaki ilişkilere dair şunları yazıyor: *"Reich'ın konumu ile* Lanetliler *(Visconti),* Her Türlü Kuşkunun Ötesinde Bir Vatandaş Üstüne Soruşturma *(Petri),* Konformist *(Bertolucci) ve* Z'de *(Gavras) yansıtılanlar arasında büyük bir fark vardır. Reich hem eşcinselliği hem de faşizmi cinsel bastırmanın sonuçları olarak gören süreç-yönelimli bir yaklaşım sunarken, bu filmler ya korkunç bir biçimde basitleştirici neden/sonuç anlayışını (Onlar eşcinsel oldukları için faşist-tiler) öne çıkarır ya da yalnızca bu ikisini eşitleyerek temeldeki nedenleri atlarlar. Ayrıca bu filmler çok sık olarak faşizm ile eşcinsellik arasında ilişkiyi parmakla işaret edip kıs kıs gülercesine kurarken, izleyicileri faşistlerin politik tutumlarını*

156 James Roy MacBean, a.g.e., sy. 241-242.
157 Peter Bondanella, a.g.e., sy. 265.

kınamalarına ek olarak cinsel tutumlarını da kınamaya davet ederler ve ne yazık ki bu tutum özellikle acınasıdır.

Reich'ın yaptığı gibi 'normal' cinsel alışkanlıklarımızın faşizmin yükselişine katkıda bulunduğunu düşünmeye davet etmek yerine, bu filmler bize faşizm konusunda bizi sorumluluktan kurtaran bir günah keçisi eşcinsellik- sunarlar ve bu faşist 'sapıkların' zarar verici yozlaşmışlıklarından kendini beğenmişçesine zevk almamıza olanak sağlarlar."[158]

Farklı bir bakış açısına sahip olmasına rağmen Bondanella da MacBean'ın argümanına benzer görüşler ileri sürerek, eğer böylesi bireylerin iğrenç suçları onların patolojik kişilikleriyle açıklanabiliyorsa, faşizmin böylesi imgelerinin kaçınılmaz sonucu olarak bu filmleri izleyenlerde bir rahatlama ve kendini takdir etme duygusunun ortaya çıkacağını; *'normal'* insanların böylesi sapkın karakterle paylaştığı bir şeyi olmadığını hissettiğinden, faşist geçmişleri nedeniyle kendilerini lekesiz olarak değerlendirebileceklerini belirtiyor.[159]

Yukarıdaki argümanların ışığında Fellini'nin 1973'te yaptığı *Amarcord*'a değinmek yararlı olacaktır. Çünkü *Amarcord*'a dikkatli bir bakış, İtalyan sinemasındaki gözde konu olan faşist miras / geçmişe dair kronik hatalı ya da eksik bakış açısının nasıl Fellini tarafından aşıldığını gösterecektir.

Fellini sinema tarihinde siyasal temaları işleyişiyle bilinen/tanınan bir yönetmen değildir. Örneğin önemli bir uluslararası referans kitabı olan The International Dictionary of Films and Filmmakers'ın (Uluslararası Filmler ve Yönetmenler Sözlüğü) birinci cildi olan ve sinema tarihinin önemli filmlerinin değerlendirilmesi/eleştirilmesini içeren ilk cilt 'Filmler'e *Amarcord* alınmamış, ikinci cilt olan 'Yönetmenler'in Fellini bölümünü yazan Stephen L. Hanson, kısa da olsa yazısı boyunca *Amarcord*'dan bir kez bile söz etmemiştir.[160] Yönetmen daha çok oldukça kişisel bir sinema stiliyle ünlüdür. Çok sık olarak da Fellini'nin özyaşamöyküsel filmler yaptığı söylenmiştir.[161] Fellini bu değerlendirmelere şöyle yanıt verir: *"Filmlerinden birinin 'Özyaşamöyküsel' olduğunu ne zaman duysam biraz gücenirim: bu bana biraz indirgemeci bir tanımlama gibi geliyor, özellikle de 'özyaşamöyküsel' lafı sanki birileri size okul anılarını anlatıyormuş gibi anlatıldığında. Başından beri bu konuda konuşurken fazlasıyla zorlama hissettim. Söylemeyi sürdürdüm: dikkatli ol,* Amarcord *hiç de 'hatırlı-*

---

158 James Roy MacBean, a.g.e., sy. 212-213.

159 Peter Bondanella, a.g.e., sy. 265.

160 The International Dictionary of Films and Filmmakers (Edited by Christopher Lyon), St. James Press, Volume I-II, 1984.

161 Buna örnek iki yazar verilebilir: her ne kadar özyaşamöyküsel kelimesini kullanmasa da bu kelimenin etrafında dolaşan Ali Gevgilili (Çağını Sorgulayan Sinema, İstanbul, Bağlam Yayınları, Mayıs-1989. sy. 112-113) ve Atilla Dorsay (Sinema ve Çağımız 1, İstanbul, Hil Yayın, Nisan 1984, sy. 154). Ancak her iki yazarın da Fellini'nin sinemasını, kendisinin de şikayet ettiği gibi, bu kavrama sıkıştırmadıkları belirtilmelidir.





Kolormist filminden bir sahne.

yorum' anlamına gelmez; gerçekte bu bir tür kabalistik bir sözcük, bir ayartma sözcüğü, bir aperitif markasıdır.[162]

Konularını doğrudan siyasetten almayan Fellini, 1970'li yıllarda yaptığı iki filmle siyasete hiç de uzak olmadığını göstermiş; 1973'te yaptığı *Amarcord*'da, ilk gençlik yıllarına dair anılarından hareketle Mussolini dönemini; 1979'da yaptığı *Orkesta Provası*'nda bir klasik müzik orkestrasını kullanarak İtalya'nın 1970'lerin ikinci yarısında içinde bulunduğu çok yönlü kaosu metaforik olarak anlatmıştır. Lina Wertmüller'in, Fellini üzerine söyledikleri de bu paraleldedir. *"Federico bize son yirmi yıllık tarihimizdeki en ilginç çizgileri ve graffiti örneklerini verdi. O siyasetle ve sabit temalarla ya da ideolojik konularla ilgilenmediğini söyledi, ama son tahlilde onun en siyasal ve sosyolojik yönetmen olduğuna inanıyorum."*[163]

Amarcord, Mussolini'nin faşist rejiminde bir taşra kasabasındaki yaşamı anlatır ve bu kasaba İtalya'nın mikrokozmosudur. Film her ne kadar dönemin tipik bir İtalyan ailesine odaklanıp, ağırlıklı olarak bu ailenin büyük oğlu Titta'nın başından geçenleri anlatsa da, filmin anlatısı giderek bütün kasabayı içine alır. Yani anlatılan yalnızca genelde bir ailenin ve özelde de Titta nın öyküsü değildir. Örneğin Titta'nın sınıf arkadaşı şişman Ciccio'nun aynı okuldan güzel Aldina'ya dair gündüz düşleri ya da kasaba erkeklerinin kolektif arzu nesnesi güzel Gradisca'nın

---

162 Fellini'den aktaran Peter Bondanella, a.g.e., sy. 264.
163 L. Wertmüller'den aktaran Peter Bondanella, a.g.e., sy. 264

Hollywood starlarına dair düşleri ve sonunda bir jandarma çavuşuyla evlenmesi gibi. Bu nedenle Bondanella, *Amarcord'u 'koral'* bir film olarak değerlendiriyor.[164] Bu koral nitelik, filmin can alıcı dört sekansında tüm kasaba halkının bir araya gelmesinden kaynaklanıyor. Filmin ilk sekansı, kasaba halkının kışın bitip baharın gelmesini bir törenle kutlamasını gösterir. Bu bir araya gelişler, faşist bölge sorumlusunun (federale) kasabaya Roma'nın kuruluş yıldönümü olan 21 Nisan'da trenle gelişindeki karşılama töreninde; A. Dorsay'ın *"rejimin medar-ı iftiharı"* dediği[165] Bondanella'nın ise *"Mussolini'nin bütün alanlarda, özellikle de propaganda potansiyeli taşıyan teknolojik gelişmeler alanında diğer ülkelerle rekabet etmeye yönelik planının cisimleşmesi"* olarak değerlendirdiği[166] 'Rex' adlı transatlantiğin karşılanmasında ve filmin finalindeki Gradisca'nın düğününde tekrarlanır.

Törene, törenselliğe, bayrama, ortak yaşanan coşkulara düşkün bir toplumda (bir Latin toplumu, bir Akdeniz toplumu), bu törensellik merakının, faşizmin yeşermesine uygun bir zemini nasıl hazırladığı çok iyi ortaya konuyor. Yöneticiyi karşılama töreni, çiçeklerden yapılmış dev Mussolini portresi, portreyle konuştuğunu, ondan *'evlenme izni'* aldığını düşleyen genç çocuk. İsterik çığlıklarla kendinden geçen, Katolik kilisesinin beslediği bir duyarlığı, *'öndere tapınma'* alanına kolayca *'kaydırıveren kadınlar.'*[167]

Fellini'ye göre topluluğun ritüelleriyle faşizm arasında bir ilişki vardır ve böylesi bir çevrede yaşayan her insan bireysel özellikler değil, patolojik kusurlar geliştirir. Bütün bu bir araya gelişler toplu aptallık fırsatlarıdır... Ve yalnız kaldıklarında şaşkınlık, yalnızlık ya da Şark'a ya da Fred Astaire'e dair saçma düşler ya da gereksiz Amerikan gösterişi ve lüksüne dair mitler söz konusudur. Onları bir araya getiren yalnızca düşlerdir. Hiçbir karakter gerçek bir bireysel sorumluluk duygusuna sahip olmadığından ya da sadece hoş düşlere sahip olduğundan, ritüelin dışında evde kalma ya da ritüele katılmama gücüne sahip değildir.[168]

Bireysel sorumluluk duygusunun gelişememesinin iki kaynağı / sorumlusu olarak okul ve kilise gösterilir. Okul önemli hiç bir şeyin öğretilmediği bir yerdir. Titta ve arkadaşları herhangi bir dönemde herhangi bir ülkede herhangi bir okulda karşılaşılabilecek cinsten aylak öğrencilerdir. Öğretmenleri ile karşılaştırıldığında öğrenciler daha normal görünür. Giotto'nun perspektifi üzerine anlamsız söylevler çeken güzel sanatlar öğretmeni ya da öğrencilerin, anlattığı cebir formüllerinden çok göğüsleriyle ilgilendikleri matematik öğretmeni gibi. Ve Fellini toplumdaki cinsel baskının kaynağı olarak kiliseye oklarını yöneltir. Örneğin

---

164 A.g.e., sy. 269.
165 Attila Dorsay, a.g.e., sy. 155.
166 P. Bondanella, a.g.e., sy. 270.
167 Attila Dorsay, a.g.e., sy. 157.
168 Fellini'den aktaran P. Bondanella. a.g.e., sy. 270.

Kuća plamena mira
Peace Flame House

POSJETITE KUĆU PLAMENA MIRA I POGLEDAJTE



15.11.2006. U 19:30
ULAZ SLOBODAN

SEDMICA ITALIJANSKOG JEZIKA

Poluautobiografski film Federica Fellinija daje nostalgičan pogled na život u italijanskom obalnom gradiću Riminiju, tridestih godina prošlog vijeka, u vrijeme Mussolinija. Film je osvojio Oscara za najbolji strani film 1974. Ova komična drama će vas zabaviti tokom 127 minuta trajanja.

Dobro došli!

Ambasciata d'Italia
Sarajevo

Ministero degli Affari Esteri

Titta ve arkadaşları günah çıkartırken rahip özellikle çocukların mastürbasyon yapıp yapmadıklarıyla ilgilenir ve eğer yaparlarsa azizlerin çığlık atacağını söyleyerek onları korkutur. *"Fellini, faşizmin İtalyan kültürüne özgü cinsel olgunluğun eksikliğini sürekli sömürürken, Amarcord sakinlerine işkence eden hayal kırıklığı ve cinsel baskının nihai sorumluluğunun Katolik Kilisesi'yle ilişkisi olduğuna inanır. Latin ya da erkek-egemen kültürlerin tipik cinsel teşhirciliği Fellini için aynı zamanda faşizmin bir tezahürünü sunar: '(cinsellik) bir duygu olmalıdır ve gerçekten de cinsellik kadınların pasif olarak katlandıkları budalaca, yararsız ve çirkin bir şov olma tehlikesi içindedir.'"*[169]

Bir yandan cahil kalan diğer yandan ise cinsel açıdan baskılanan insan normal olarak bireyselliğini elde edemediğinden, faşizmin kendisine sunduğu kimliği rahatça benimseyebilmekte, kendisini o kimlik içinde güvende hissedebilmektedir. Birey olamayan, aidiyet duygusu olmadan yaşayamayacağından, faşizmin kendisine sunduğu kolektif kimliği kolayca kabul edebilmekte ve böylece de faşizm, bir zamanlar III. Enternasyonal'in VII. Kongresi'nde kabul edilen *"finans kapitalin en gerici, en şoven, en emperyalist unsurlarının açık diktatörlüğü"*[170] biçimindeki kaba, sekter tanımdan çok, bizzat kitlelerin içinde kök salabilen, bağımlı insan konumundakilerden beslenebilen bir ideoloji ya da siyasi yapı olarak ortaya çıkabilmektedir. Bu açıdan Teo amca ve Rex sekansları ilginçtir. Titto ve ailesi akıl hastanesinde bulunan Teo amcayı da yanlarına alarak piknik yaparlar, ama Teo amca kaçarak bir ağacın tepesine çıkar ve *"bir kadın istiyorum"* diye bağırmaya başlar. Fellini, Teo amcayı cinsel baskının sonuçlarının en uç örneği olarak sunar. Aynı zamanda çığlığı kasabanın bütün baskılanmış erkek karakterlerinin kolektif çığlığı gibidir. Fellini bu sekansla cinsel baskılanmışlığın bir sonucu olarak ya çıldıracaksınız ya da Rex sekansında olduğu gibi cinsel arzunun dolayımsız nesnesinden mahrumsanız, bu arzuyu başka alanlara transfer ederek faşist sistemin siyasal imgelerine (Rex) taşıyacaksınız, demek istemiştir. Yine Bondanella'ya göre bu iki sekans yıkıcı cinsel davranışın bireysel psikolojik düzeyden tüm bir kasaba halkının davranışına nasıl aktarılabildiğinin mükemmel bir örneğini oluşturur.[171]

Fellini anlatısını kurarken ne yalnızca psikolojiye (kolektif ya da bireysel) ne de siyasete saplanıp kalmıştır. Filmde her ikisi de birbirine uyumlu bir biçimde aktarılmıştır. Örneğin bir duvar işçisinin *"dedem tuğla örüyordu, babam tuğla örüyordu, ben de örüyorum ama hala bir evim yok"* cümlesi ne kadar hayatın için-

---

169 Fellini'den aktaran P. Bondanella. a.g.e., sy. 272.

170 III. Enternasyonal 7. Kongresi'ndeki faşizm tartışmaları için bkz. Alexander Sobolev, Üçüncü Enternasyonalin Kısa Tarihi, Çeviren: N. Okman, İstanbul, Bilim Yayınları, Haziran 1979, 5. Bölüm.

171 P. Bondanella, a.g.e., sy. 275.

de ve slogan olmaktan uzaksa aynı biçimde kasaba halkının başta cinsel olmak üzere psikolojik sorunları da o kadar canlı ve hayatın içindedir. Fellini genel olarak yapılageldiği gibi, filmdeki karakterleri faşistler (kötüler) ve anti-faşistler (iyiler) olarak ikiye bölmemiştir. Faşizm ile inanılmaz düzeyde alay etmiş, ama alay etmek için de kasabanın ritüellerini alabildiğince kullanmıştır. Sonuçta Fellini faşizmin sorumluluğunu kendisinin de içinde yer aldığı herkese yüklemiştir.

Son bir örnek olarak, ele aldığı konular itibariyle İtalyan sinemasında kendine özel bir yer edinen Francesco Rosi'ye değinilecektir. Francesco Rosi, her ne kadar *"siyasal film ne demek, bilmiyorum"* dese de[172] 1960'lı yılların başında başlayan yönetmenlik kariyeri boyunca sinema-siyaset ilişkisini en dolaysız tarzda gündeme getiren sinemacılardan biri olmuştur. Sinemasal üslubuyla Yeni-Gerçekçiliğin sürdürücüsü olarak değerlendirilen Rosi, ilgi alanını Yeni-Gerçekçilerin ilgi alanı olan savaş ve sonuçlan olarak yoksulluk, açlık, yozlaşma gibi toplumun genel sorunlarının, yani toplumsal olanın daha da ötesine taşıyarak, doğrudan siyasal iktidarı ve bununla ilişkili kurumlan işleyen filmler yapmıştır. Bu anlamda Rosi'nin anlattıkları değil, ama anlatım tarzı Yeni-Gerçekçilerinkine benzer. *"Rosi (Ermanno Olmi ile birlikte) Yeni-Gerçekçiliğin standart formülünün az sayıda uygulayıcısından biri gibi görünüyor. En saf haliyle Yeni-Gerçekçilik profesyonel olmayan oyuncuları, hüzünlü bir görsel stil ve Sol'a yakın bir ahlaki tutumu gerektirir."*[173]

Burada kuşkusuz Rosi'nin sinemaya Visconti'nin 1948'de çektiği ve en saf Yeni-Gerçekçi filmlerden biri olan *Yer Sarsılıyor*'da yönetmen yardımcısı olarak başlamasının da payı vardır. *"Yeni-Gerçekçi filmlerle bağlantılı olduğum doğrudur. Zaten benim için her şey Visconti ve* Yer Sarsılıyor *ile başlamıştı. Bu filmle sinemada ilk kez bir şeyler yapmıştım ve benim için gerçeklikle bu temas son derece temel bir tecrübeydi: Filmde rol alan gerçek balıkçılarıyla tipik bir Sicilya köyünün gerçekliği."*[174]

Rosi'nin filmleri için, bireylerin içsel dünyalarından çok, bu bireylerin içinde yer aldıkları toplumsal, siyasal ve tarihsel ortamın tanımlanmasıdır, denebilir. Napoli doğumlu olması, onun özellikle Güney İtalya'ya ve buradaki azgelişmişlik koşullarına duyarlı oluşunu da beraberinde getirmiştir. Nitekim başlıca ilgi alanlarından biri de yalnız Güney İtalya'nın (özellikle de Sicilya'nın) değil, tüm İtalya'nın sorunu olan Mafya'dır. 1961'de kendisine ilk uluslararası başarıyı getiren *Salvatore Giuliano*'da ünlü bir Sicilyalı haydudun Mafya tarafından nasıl kullanıldığını; *Şehrin Üzerindeki Eller*'de (1963) Napoli'deki inşaat sektörü Mafyasını; *Talihli Gangster*'de (1973) ise bir Mafya liderinin yaşamını anlatır. Mafya yalnızca bir ör-

---

172 "Francesco Rosi'ye Göre Mafya," çev. Atilla Dorsay, Yedinci Sanat, Yıl: I, Sayı: 10, Aralık 1973, sy. 31-33.

173 Philip Strick, "The Mattei Affair and Lucky Luciano," Sight and Sound, Summer 1975, Vol. 44, No: 2, sy. 191.

174 "Rosi Anlatıyor", Süreç, İstanbul, Cilt: 2, Sayı: 5, 1981, sy. 96.

gütlü suç odağı olmanın ötesinde iktisadi ve siyasi hayata da doğrudan müdahale ettiğinden Rosi filmlerinde Mafya olgusunu çok yönlü anlatır. Bu anlatımın en güzel örneklerinden biri *Talihli Gangster*'deki II. Dünya Savaşı'nın sonunda İtalya'nın kurtulduğu günleri anlatan kısa bölümdür. Amerikan birlikleri Napoli'ye girdikten sonra, Amerikalı komutanın kenti yönetmek için yaptığı ilk işlerden biri Mafya mensubu olduğu hemen herkes tarafından bilinen birini kendine yardımcı olarak atamıştır. Bu sayede ABD'nin yoksulluk içinde kıvranan İtalyanlara verdiği yardım karaborsaya düşmekte ve buna karşılık komutana da bir Packard marka araba hediye edilmektedir. Amerikalıların Mafya'ya neden böyle yardımcı olduğunun yanıtını yine Rosi veriyor: *"Mafya'nın parolası:* "İktidarla birlikte, düzen için" *kaldı her zaman... İktisadi güçle birleşti ve İtalya'ya büyük kapılardan geri geldi. General Pattan'un ordusuna, bir tek silah çekmeksizin, 4 günde 160 km. katederek Palermo'ya kadar gelme olanağını sağladı. Amerika da borcunu ödemek için, Sicilya belediye başkanlıklarını, Mafya'nın ünlü başlarına dağıttı."* [175]

Rosi'nin filmlerinin öyküleri yakın tarihte yaşanmış olaylardan gelir. Bu filmler genel olarak İtalya'nın yakın geçmişi ile ilişkilidir. İki film hariç: *Karşıt İnsanlar* (1970); I. Dünya Savaşı sırasında düşmana karşı savaşırken alt sınıflardan askerler İle subaylar arasında geçen sınıfsal ilişkileri ve çatışmaları işler. *Carmen* ise herkesin bildiği gibi 19. y.y.'da geçen bir öyküdür. Dönem itibarıyla farklı olsalar da Rosi'nin bu filmleri ele alış tarzı, diğer filmlerininkinden farklı değildir.

Rosi'nin anlatıları çok sağlam bir mantığa dayanır, çünkü Rosi filmi çekmeden önce konuyla ilgili gerek tanıklar gerekse belgeler bazında uzun bir hazırlık dönemi geçirir. Öyle ki Philip Strick, *Mattei Olayı* (1972) ile ilgili yazısında bundan rahatsızlık duyduğunu belirtir. *"Rosi suçlamalardan dikkatle kaçınır; sadece insanların düşünmesi için ortaya bazı sorular attığını ifade eder. Bunlardan muhtemelen bize uygun olanları çıkarırız ki sunulan olayları (facts) Rosi'nin seçişinde ve olayları anlamamız için yaşamsal olduğunu düşündüğüne güvenmemiz gerektiği konusunda haksız bir şeyler vardır. Eğer Rosi bir hükme varmadan bütün araştırmayı yaptıysa, nasıl sonuçlara varma konumunda oluruz. Onun sineması, kısaca, Rosi'nin anlattığından fazlasını bildiği varsayımına dayanır, bu varsayım kuşkusuz filmin göz gezdirircesine kısaltılmış akışına (anlatısına) çok sayıda kabul ve göz kırpma ekler. Bu ne yazık ki filmi olaylara dayalı belgesel olarak geçersizlestirir;* Mattei Olayı'*nın bize sunduğu, hayal kırıklığına uğratırcasına tarih biçiminde gizlenmiş kurmacadır."* [176]

P. Strick yapılan alıntının sondan bir önceki cümlesinde Rosi'ye haksızlık yap-

175 *"Franco Rosi'ye Göre Mafya"*, a.g.e., s. 32.
176 P. Strick, a.g.e.

maktadır. Çünkü Rosi'nin sinemasına bakıldığında, yönetmenin kaygısının olaylara dayalı belgesel çekmek olmadığı görülür. Belgesel teknikleri yalnızca anlatıyı güçlendirmek için kullanır. Rosi, örneğin *Mattei Olayı*'nda gerçek bir olaydan ve Julius Ceasar'dan bu yana en güçlü (bir Amerikan gazetesi) ve Marco Polo'dan bu yana en önemli İtalyan (Chou En-Lai)[177] olan bir kişilikten yola çıkar, mümkün olduğunca olayların geçtiği mekânlara sadık kalmaya çalışır (örneğin filmin açılış sekansındaki uçak kazasının olduğu yer gibi) ama kendisinin de belirttiği gibi belgesel çekmeye değil; gerçeği yorumlamaya çalışır. *"Ben, özellikle gerçeğin doğasına ilişkin belirli soruları gündeme getirmeyi mümkün kılan türden filmler yapmayı yeğliyorum."*[178]

Roy Armes da gerek *Salvatore Giuliano*'nun gerekse *Mattei Olayı*'nın siyasal tezlerle değil, on yıl boyunca karmaşıklıkları ve günümüze ait oluşları (ve bu nedenle de belirsizlikleri) içinde gözlemlenen siyasal muammalarla ilişkili olduğunu belirttikten sonra ortaya çıkan filmlerin otantik olarak belgelere dayansa da hiçbir biçimde konvansiyonel olarak belgesel olmadıklarını yazıyor.[179]

Rosi filmlerinde öykü anlatır ama bu alışılmış bir öykü anlatısı değildir. Örneğin *Mattei Olayı*'nda kronolojiyi bozar ya da araya filmde anlatılanın gerçekliğini göstermek için haber filmlerini sokar. Ama bu araya sokma, örneğin G. Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı*'nda özellikle kitlelerin eylemlerini haber tekniğiyle aktarmasına benzemez. Rosi bu tekniği dramatik etkiyi artırmak için değil, tersine doğrusal (linear) dramatik anlatıyı kırmak için ve gerçeği yorumlamanın bir yolu olarak kullanır. *"Özellikle* Salvatore Giuliano *ve* Mattei Olayı*'nda geliştirdiği yöntem ise, Rosi sinemasının asıl özelliklerini ortaya koyuyordu: Klasik dramatik sinemanın kalıplarını kırarak, röportaj veya canlandırma tekniğine dayanan, belgeci yanı güçlü bir araştırma, bir soruşturma sineması..."*[180]

Rosi, 1976'da çektiği *Seçkin Cesetler*'de başlıca ilgi alanlarından biri olan siyasi iktidar ve ilişkili kurumları özellikle de adalet mekanizmasını inceler. Hakimlerin peş peşe öldürülmeleri temelinde bir dedektiflik öyküsüne dayanan film, başroldeki polis müfettişinin (Lino Ventura) araştırmaları boyunca adalet mekanizmasının nasıl bir çürüme içinde olduğunu inceler. David L. Overbey, müfettişin cinayetler nedeniyle İtalya'nın bir ucundan diğer ucuna yaptığı incelemelerin aslında belirsizliğin içine doğru yapılan metafizik yolculuğun metaforu haline geldiğini yazıyor.[181] Nitekim müfettişin giderek toplumda adaletin olabileceğine yönelik güveni

177 *'P. Strick. a.g.e.*
178 *"Rosi Anlatıyor," a.g.e., sy. 95.*
179 *Roy Armes, a.g.e., sy. 112.*
180 *Atilla Dorsay, a.g.e., sy. 73.*
181 *David L. Overbey, "Rosi in Context," Sight and Sound, Volume 45, No: 3, Summer 1976, sy. 170.*

sarsılmaya başlar. Toplumdaki adalet duygusunun zayıflamasından, toplumun en güvenilir kurumlarından olan İKP de nasibini alır, Rosi eleştiri yelpazesine İKP'yi de dahil eder. Filmin finalinde Napoli Ulusal Müzesi'nde buluşan Müfettiş Rogas ile İKP Sekreteri (sistem tarafından) öldürülür, ama İKP, sistemin bu iki kişinin ölümüne dair resmi açıklamasını kabul eder. Rosi daha önce olduğu gibi bu filminde de kronolojiyi bozar. Rosi'nin filmlerinde kronolojiyi bozması, Attila Dorsay'ın yazısında belirttiği gibi izleyicinin "bir puzzle'ın parçalarını bir araya getirmesini"[182] ve Rosi'nin tarzı olan gerçeği yorumlamasına (ve dolayısıyla da filme) katılmasını gerektirir. Rosi bahsini Gökhan Erkılıç'ın değerlendirmesiyle kapatalım. *"Özel sorunları, asıl kaynağı olan genel bunalımlara yönlendirmede çok başarılı olan Rosi, canlı röportaj tekniğine dayanılarak kurulan politik filmlere öncülük etmesiyle de ilerici bir politik sinema yönetmeni olarak tanınıyor. Ancak bu, Rosi'nin sinemacı kişiliğinin ağır basan yönünü oluşturuyor yalnızca. Bu açıdan Rosi sosyal devinimleri gözleyen bir eleştirmendir, uzlaşmaz bir tutum sergilemesi düşüncelerinin bilinçli olmasıyla açıklanabilir. Geleceğin güzel olması uğruna koruduğu eleştirel tutumu, Yeni-Gerçekçilik sonrasında olmasına karşın aynı geleneksel düşüncelerle yola çıktığının göstergesidir. Rosi'nin ikinci yönünü ise toplumcu değerlerin farklı tonlarda ağırlığını duyurduğu sanatsal yaratıcılığı oluşturur. Filmografisine göz gezdirdiğimizde Rosi'nin görsel denemeler yaptığı izlenimine kapılırız. Onun bütün yapıtları gerçeği tartışmaya açarlarken, İtalyan halkını politik ve sosyal sorumlulukları konusunda bilinçlendirmeyi amaçlarlar."*[183]

182 A. Dorsay, a.g.e., sy. 74.

183 Gökhan Erkılıç, CinemaParadiso Italiano, Ankara, Spot Yayınları. 1993. sy. 174.

3. GODARD VE DZIGA-VERTOV GRUBU ÖRNEĞİNDE FRANSIZ SİNEMASINDA RADİKAL ARAYIŞLAR

Jean-Luc Godard. Fransa'da 68 olayları ile sinema ilişkisi deyince kuşkusuz ilk akla gelen isimdir. Sinema tarihinin yine kuşkusuz en tartışmalı olan bu yönetmeni 68 olayları ile birlikte, o döneme kadar içinde yer aldığı sinema dünyasından (yapımdan, oyunculuğa, dağıtıma kadar) radikal bir kopuş yaşamış, dört yıl boyunca bütün ticari ilişkileri reddederek başta Jean-Pierre Gorin olmak üzere birkaç Maocu militan ile Dziga-Vertov grubunu kurarak 16 mm filmler çekmiştir. Godard'ın 68 ile ilişkisi yalnızca o döneme özgü konuları seçmekle sınırlı kalmamış, 68'in getirdiği toplumsal değişim projesine, o da sinemada değişim projesini eklemlemiştir. Ticari sinema ilişkilerinden kopmuş, aynı zamanda sinemada varolan anlatı tarzından da (buna konusunu siyasetten alan filmler de dahildir) bir kopuşu yaşamıştır. Ama tıpkı Fransa'da 68'in öncesiz olmayışı gibi bu kopuş bir anda olmamış, bir hazırlık döneminin sonunda gerçekleşmiştir.

Godard, diğer Yeni Dalga yönetmenlerinin çoğu gibi, sinemaya Bazin'in başında olduğu *Cahiers du Cinéma* dergisinde eleştiri yazarak ve Henri Langlois'nın kurduğu Paris Cinématheque'inde yoğun bir biçimde film izleyerek geçmiş, dolayısıyla film yapmadan önce müthiş bir sinema birikimine sahip olmuş bir yönetmendir. Sanatçı kişiliğinin yanı sıra kültürel arka planı da, yaptığı her filmin olay yaratmasını getirmiş ve sinema tarihinin en özgün yönetmenlerinden biri olmuştur. Richard Roud'un dediği gibi; *"Godard, bütün çağdaş yönetmenler arasında, en tartışılır olanıdır. Birçoğu için o, kuşağının en önemli sinemacısıdır; diğerleri için ise en kötü olmasa bile en dayanılmazıdır. Tartışmalı kişilikler konusunda sık sık rastlandığı gibi, aynı nedenle ona hayran olunur ya da ondan nefret edilir."* [184]

Godard, yine Yeni Dalga yönetmenleri gibi, ama kendi tarzı içinde, sinemayı sorgulamış, kalıplarını / konvansiyonlarını yıkmış, senaryodan, oyunculuğa.

---

184 Ertan Yılmaz (Derleyen), a.g.e., sy. 7.

ışığın kullanımından makyaja, dekordan kamera kullanımına, noktalama işaretlerinden ses kuşağına, hatta Dziga-Vertov döneminde yaptığı gibi filmlerin dağıtımına kadar, sinemanın başka bir tarzda olabileceğini, hatta olması gerektiğini göstermiştir. Godard, o döneme kadar varolan egemen sinema ile yalnızca estetik anlamda hesaplaşmamış, giderek bu hesaplaşmasını siyasal alana kaydırmıştır. Godard'ın ikinci uzun metrajı ve Cezayir Savaşı üzerine olan filmi *Küçük* Asker'in (1960) üç yıl boyunca yasaklanması bu açıdan anlamlıdır. Godard'ın bu filmi ele alışı, tıpkı kendisinin Cezayir Savaşı'na bakışı gibi, karışıktır. Richard Roud bu durumu genelde Fransızların böyle olduğuna bağlayarak, Godard'ın *"karışık bir durum içinde bulunan karışık bir aklı göstermek istedim"* cümlesini aktarıyor ve o dönemde Fransızların yüzde sekseninin Cezayir sorunu üzerine ne düşüneceğini bilmediğini belirtiyor.[185] Bu açıdan film, Godard'ın tüm sinemasına damgasını vuracak olan *"öz-eleştiri"* olarak (diğeri karşıtlıklardır) değerlendirilebilir. Ayrıca Godard filmin temasını, alışılagelmişin dışında işleyerek, izleyicilerin örneğin işkence sahnelerinden etkilenmeleri yerine bu sahneler üzerine düşünmelerini sağlamayı amaçlamış ve asıl sorunun işkencenin kendisinden çok işkencecilerin yaptıkları işin ne kadar doğal bir şey olduğunu düşündüklerini göstermiştir.

Benzer tavrını 1963'te yaptığı beşinci filmi *Jandarmalar*'da da sürdürmüş ve savaş filmi türünde her zaman karşılaşıldığı gibi, yönetmen ne kadar savaş karşıtı bir film yapmak istese de, gerek türün gerekse piyasanın kuralları gereği savaş ruhunun yüceltilmesine ya da izleyicinin heyecan duymasına engel olamamasının tersine, Godard savaşın anlamsızlığı duygusunu başarıyla üretmiştir.

Godard 1967'ye kadar daha çok doğrudan siyasal olmayan, toplumsal (fahişelik, şiddet vs.) konuları işlerken, 1967'den itibaren Fransız toplumuna paralel olarak hızla siyasallaşmaya başlamıştır. Bilindiği gibi 1960'lı yılların ilk yarısı hem Fransa'da De Gaulle rejiminden gelen bir huzursuzluğun (yaşanan depolitizasyon ve yakalanan / yaşanan refaha ya da yaşamın hızla Amerikanlaşmasına rağmen) yeni yeni duyulmaya başlandığı, uluslararası planda ise özellikle geri kalmış ülkelerde ulusal kurtuluş savaşlarının ivme kazandığı yıllar olmuştur. Godard daha 1966'da, dünyanın geri kalanına da yönelik artan ilgisini şöyle belirtmektedir: *"On üç tane film yaptım ama yine de daha yeni yeni dünyaya bakmaya başladığımı hissediyorum. Yine bunun Fransa'da yaşadığım için olduğunu hissediyorum. Bir hayli seyahat ettim ve son zamanlarda yurt dışında film yapmak için Fransa'dan ayrılmayı planlıyordum. Örneğin Küba'da okuma-yazma bilmeyenlerin eğitimi*

---

185 A.g.e., sy. 41.



üzerine. Ya da Kuzey Vietnam'daki savaş üzerine yeni düşünceleri görmek ve tanık olmak için. Artık filmlerimde Küba ya da Vietnam üzerine konuşarak da aynı işi yapabileceğimi hissediyorum. Hepsinden çok Fransa gibi bir ülkenin böylesi heyecanlandırıcı konuları nadiren sunacağını hissediyorum." [186]

Godard, Küba'ya ya da Kuzey Vietnam'a gitmemiştir ama 1968 olaylarının patlak vermesinin ardından, Dziga-Vertov grubuyla yapacağı filmlerin (bunlar sekiz tanedir) büyük bölümünü (altı tanesini) Fransa dışında (ABD, İngiltere, Çekoslovakya, İtalya ve Filistin) çekmiştir. Kuzey Vietnam'a gitmemiştir ama gitmeme nedenini de, Chris Marker'ın organize ettiği ve Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnes Varda, Claude Lelouch ve Godard'ın birer epizot ile katkıda bulunduğu *Vietnam'dan Uzakta* (1967) filmindeki kendi bölümünde şöyle açıklamıştır; *"Ne korkutucu patlamalar (ses efektleri). New York ya da San Francisco'da ABD için çalışan bir kameraman olsaydım bunları filme alırdım... ama ben Paris'te yaşıyorum... geçen yıl Vietnam'a gitmeyi denedim (Vietnamlı çocukların çekimleri)... onların beni geri çevirmeleri (reddetmeleri) sekiz ay sürdü... [düşünmek zorundaydılar] ideolojisi belirsiz bir insandım... bana*

186 Tobby Mussman, Jean-Luc Godard, E. P. Dutton and Co. Inc., New York, 1968, sy. 280.



Jean-Luc Godard

güvenemezlerdi. Haklı olduklarını zannediyorum ... Eğer yaşamadıysanız bombalardan bahsetmeniz zordur. Bir Parisli olarak Fransa'da film yapmam gerektiğini anladım... Bir kadının çıplak vücudunu kullanmayı ve sonra da bombaların yol açtığı parçalanmayı Robbe-Grillet stiliyle (ya da Flaubert, çünkü Robbe-Grillet'den gerçekten hoşlanmıyorum) göstermeyi düşündüm... ama bu özel efektler gerektirirdi... doğal değildi... Her şeyi -ağaç yapraklarının dökülüşünü vs.- göstermek istedim... Ama biz çok uzaktayız, bu nedenle yapabileceğimiz en iyi şey filmler yapmak, kendi duyarlılıklarımızla Vietnam'ı istila yerine, Vietnam'ın bizi istila etmesini sağlamak, günlük yaşantımıza gireceği filmler yapmak. Onları istila etmek yerine, onların bizi istila etmesine olanak sağlamalı ve neler olduğunu görmeliyiz."*[187]

Godard'ın 1968 olaylarıyla ilgisi, garip bir biçimde 1968 olaylarını izleyen dönemde değil, 68 öncesinden başlamıştır. 1967 yılında yaptığı *Çinli Kız* adeta 68 olaylarının bir provasıdır. Filmin adı bile Godard'ın sinemasal üslubuna uygundur: *La Chinoise ou plutot a la chinois, un film en train de se faire (Çinli Kız ya da*

* *Godard bu reddediliş konusunda yalnız değildir. ABD'nin Vietnam'a müdahalesi sonucu yaşanan savaş sırasında, uluslararası planda ABD aleyhine ve Vietnam lehine bir kamuoyu oluşmuş ve özellikle de ABD'nin müttefiki Batı Avrupa ülkelerindeki birçok solcu, romantik bir edayla ve İspanya İç Savaşı'ndaki Uluslararası Tugaylar deneyimini hatırlatır biçimde, Vietnam halkına yardımcı olmak için Vietnam'da savaşmaya gitme talebinde bulunmuş ama Ho Chi Minh'in başında olduğu Ulusal Kurtuluş Cephesi bu talepleri reddetmiştir. Tarık Ali anılarında şöyle yazar:*
"Hanoi'de bize, birkaç ay önce Ho Chi Minh'in İtalyan Komunisı Partisi politbürosundan bir delegasyonu nasıl mahcup ettiği anlatıldı. Vietnamlı liderle uzun ve keyifli bir toplantıdan sonra İtalyanlar, mücadele için en yararlı yardımın ne olacağını sormuşlar. Ho Chi Minh derhal cevap vermiş: 'Bize yapacağınız en iyi yardım, İtalya'da devrimi gerçekleştirmenizdir,' Uzun zamandır dünya komünist hareketinde bu tür bir dil kullanılmadığından. İtalyanlar söyleyecek söz bulamamışlar." (Tarık Ali, Sokak Savaşı Yılları, Çeviren: Osman Yener, İstanbul, İletişim Yayınları. Mart 1995, sy. 149.)

187 *Ertan Yılmaz (Derleyen), a.g.e., sy. 144-145.*

Daha Çok Çin Tarzı Üzerine ya da Kendinin Yapım Sürecindeki Bir Film). Godard'ın filmleri bitmiş ürünler değildir. Nitekim daha sonra da değineceğimiz gibi filmin son yazısı *"Bir Başlangıcın Sonu"*dur. *Çinli Kız,* Godard sinemasının iki temel özelliğini yani *'öz-eleştiri'* ve *'karşıtlıkları'* içererek, yönetmenin 1967'den 1972'ye kadar üzerinde yoğunlaşacağı *"iki cephede birden mücadele etme"* nosyonunu öne çıkarır. Bu iki cepheden biri toplum diğeri sanattır ve Godard her iki alanda da devrim istemiş ve bu devrimi filmin içinde gerçekleştirerek devrime katkıda bulunmayı ummuştur. Bu açıdan film bir devrim süreci olarak görülebilir. Bu devrim süreci beş karakter aracılığıyla işlenir. İkisi kadın beş karakterden oluşan ve adını Paul Nizan'ın bir makalesinden alan Aden-Arabie kolektifinin lideri konumundaki Veronique*, Nanterre Üniversitesi öğrencisidir ve öğretmen olmak ister. 1960'lı yıllarda öne çıkan ve 68 olaylarına yön veren Yeni Sol'un tipik bir temsilcisidir ve yine 1960'lı yıllarda gündeme gelen toplumsal dönüşümde şiddetin rolünü öne çıkarır. Argümanları teorik olmaktan çok sezgiseldir. Teorik açıdan zayıf olsa da Godard'ın en temel hedeflerinden biri olan *"burjuva sinemasını"*ya da *"burjuva temsil anlayışını"* yıkmak için sıfıra geri dönme hedefini paylaşır. Örneğin Veronique bütün eğitim sisteminin yeni baştan (sıfırdan) düşünülebilmesi için Fransız üniversitelerinin kapatılmasını; benzer biçimde resim ve dramanın yeniden (sıfırdan) düşünülebilmesi için Louvre'un ve Comedie Françoise'nın bombalanmasını ister.[188]

Filmin belki de en önemli sekansında *Les Temps Modernes'*den Jean-Paul Sartre'ın arkadaşı olan Francis Jeanson ile bir tren kompartımanında ve çok uzun süren tek bir çekim içinde şiddetin gerekli olup olmadığını tartışır. Bu sekansın asıl ilginç yanı ise Jeanson'ın bir sonraki yıl olan 1968'de patlayan olaylarda FKP'nin nasıl tavır alacağını aynen anlatmasıdır.

Aslında bütün film 1968 olaylarının ve bu olaylarda benimsenen tutumların bir yıl önceden sergilenmesi olarak da değerlendirilebilir ve bu sinema tarihinde görülmüş bir şey değildir. Bu film sanatçı öngörüsünün mükemmel bir örneğidir. James Monaco'nun dediği gibi, *"Godard her zaman olduğu gibi döneminin kültürel ve politik yönelimlerinin biraz ilerisindeydi".*[189] Ancak bu ileride oluş Godard'ın başına iş açmıştır. Nitekim birçok yönden eleştirilmiştir: *"-birincisi: sağın, solun ve merkezin (Fransız Komünist Partisi 'ni merkeze koyacağız) eleştirmenlerinin hepsi tarafından suçlanır: Godard'ın kendisi sadece devrimcilik oynuyordu; kollektifin politikalarına aslında inanmayan bir sanatçıydı; -ikincisi: Godard*

---

* *Kolektifin diğer kadın üyesi Yvonne, taşradan gelen, kentte bir süre fahişelik yapan bir köylüdür. Henri ve diğerleri tarafından kurtarılmıştır ve işi, gruptakiler için yemek ve temizlik yapmaktır.*

188 James Roy MacBean, a.g.e., sy. 33.

189 Ertan Yılmaz (Derleyen), a.g.e., sy. 133.


a film by JEAN-LUC
GODARD
WINNER
Venice Film Festival
Special Jury Prize
La Chinoise
Jean-Pierre Leaud
Juliet Berto
Anne Wiazemsky

filmde François Jeanson ve revizyonist Henri'nin temsil ettiği FKP'nin perspektifinden Çinlileri eleştiriyordu; -üçüncüsü: Godard Maocular lehine bir film yaptığını sandı, ama bilinçdışı olarak kendini (devrime) adama korkusunu açığa vurdu; -dördüncüsü: Godard Brechtyen yabancılaştırma mekanizmasını oluşturuyordu, bu sayede ortaya attığı soruların izleyiciler tarafından tartışılması ve yanıtlanması zorunlu olacaktı."[190]

Bu eleştirilerin nedenini başka bir yerde şöyle ifade etmiştik: "*...tam anlamıyla siyasal olarak angaje olduğu dönemde bile anlaşılma kaygısı güderek film yapmaz ve 'unique'liğinden fedakarlık etmez. Materyalist bir sinema yapmak ister (ve bence bu yolda önemli mesafe alır), ama şu ya da bu biçimde Marksizm'i savunan hiçbir ekole yaranamaz. Yaranmak gibi bir derdi de yoktur. Çizgisi açıkçası, hiçbir kalıba girmediğinden, çizgilerin üstünde yer alır. Sanatını, sinemasını sola adamasına rağmen, sol tarafından içerilemez bir sanat olarak kalır / varolur. Godard ve bu dönemdeki sineması, sol tarafından anlaşıl(a)mamıştır. Anlaşıl(a)madığı için de hazmedilemez...*"[191]

Yaklaşımların en yerinde olanı dördüncü maddedir. Gerçekten de Godard bu filmde Brech'ten aldığı *"öğretici parçalar"* ile birçok yabancılaştırma efekti kullanmıştır. Daha filmin başında romantik bir oyuncu (actor) olan, sadece Mao'nun kendisine doğru yolu gösterebileceğine inanan ve Godard'ın sıfıra dönme hedefini*, tiyatronun doğasına yönelik araştırmasının *"Sıfır Yılının Tiyatrosu"*nu yönelterek paylaşan Guillaume** doğrudan izleyiciye dönerek şöyle konuşur: "*...bir filmin yapım süreci içinde yer aldığım ya da çevremde teknisyenler bulunduğu için (kameranın ardındaki Coutard'ın kısa bir çekimi) benim bir soytarıyı oynadığıma inanıyorsunuz, ama hiç de öyle değil. Samimi olmamın nedeni önümde kocaman bir kameranın olmasıdır.*"[192]

İzleyiciye yönelik bu konuşma Godard'ın Brecht'ten yola çıkarak nakarat haline getirdiği *"gerçekçilik şeylerin nasıl gerçek oldukları üzerine değil, ama şeylerin gerçekte nasıl oldukları üzerinedir"* anlayışının filme alınışıdır. Godard aynı zamanda bu çekimde karmaşık bir aygıt kullanır. Filmdeki oyuncu açıkça oyun oynadığını belirtir. Tam bu sırada Godard oyun oynayan oyuncuyu çeken kameramanı gösterir. Yani *"Guillaume'un konuşmasını filme çeken ve ardından da o*

---

190 *a.g.e., sy. 134.*

191 *Ertan Yılmaz. "Jean-Luc Godard," 5. Ankara Uluslararası Film Festivali Katalogu, Ankara, 1993, sy. 121.*

* *Godard'ın 1966'da yaptığı Made in USA'in son başlığının "Year Zero of the Left" (Solun Sıfır Yılı) olduğunu belirtelim.*

** *Guillaume kolektifin üyeleri arasında belki de en fazla Godard'la paralelliği bulunan karakterdir. Şöyle ki Guillaume tiyatroda devrimci oyunları sergileyerek ve filmlerde yine devrimci bir tarzda oyunculuk yaparak devrime katılmayı arzulayan devrimci bir oyuncudur. Bu açıdan Godard'ın, Guillaume'un devrimci bir oyuncu olarak, filmdeki rolünü tam da kendisinin bağlanmış (devrime bağlı) bir sanatçı olarak oynayabileceği en otantik rol olarak gördüğünü düşünebiliriz. (Bkz. James Roy MacBean, a.g.e., sy. 29.)*

192 *Ertan Yılmaz (Derleyen), a.g.e., sy. 134-135.*

anda izlediğimiz film için oyuncu Jen-Pierre Leaud'u (Guillaume) filme çekme eylemi içindeki kendisini filme çeken" bir kameraman gösterilir.[193]

Ayrıca Guillaume'un konuşmasının sonunda araya filmin sesçisi Réné Levert'in kısa bir çekimi ile Godard'ın *"Kes. Çok iyi"* diyen sesi girer. Bu sekans ve kullanılan aygıtlar, konvansiyonel (burjuva) sinema(sı)nın tersine, izleyiciye orada yalnızca bir film izlediğini hatırlatır. Godard'ın konvansiyonel sinemasal aygıtlarını terk etmesi bununla sınırlı değildir. Örneğin konvansiyonel anlatıda kamera aksiyonu izler, ama Godard'ın kamerası aksiyonu izlemeyi reddeder. Bir oyuncu görüntüye sağdan girer, soldan çıkar, bir süre sonra tekrar girer. Godard'ın amacı açıktır: Kamera onları beklerken bize düşünme fırsatı/alanı bırakılır. Yani boşluğu doldurarak pasif izleyici konumundan aktif izleyici konumuna sıçrarız. Bu sinemasal aygıtlar sayesinde filme katılırız.

Filmin bir başka önemli özelliği tek bir bakış açısını sunmamasıdır. Bunu da Godard filmini karşıtlıklar üzerine kurarak başarır. Bu karşıtlıkların en çarpıcı olanı Aden-Arabie kolektifinin iki üyesinden biri olan Henri ile ressam Kirilov'un sunduğu karşıtlıktır. Kirilov film boyunca kolektifin üs olarak kullandığı dairenin duvarlarına, *"Belirsiz düşüncelerle açık imgeleri karşılaştırmalıyız", "sosyalist sanat Brest-Litovsk'ta* öldü", "Doğru devrimci çizgiye sahip olan, bir azınlık değildir"* gibi sloganlar yazıp *"bombasız devrimin devrim olmayacağını"* söyler. *"Sanat görüleni üretmez, görülmeyeni görülür kılar"* cümlesini aktaran Kirilov'un kendini öldürmeye dair Dostoyevskivari bir saplantısı vardır ve bu saplantıyı *"eğer Marksizm-Leninizm varsa o zaman her şey mümkündür, o nedenle kendimi öldürebilirim"* biçiminde cümleleştirir ve sonunda da intihar eder. Karşıtlığın diğer kutbunu Henri temsil eder. Henri, Institute for Economics'de okur ve mezun olunca Demokratik Almanya'da çalışmayı hayal eder. Şiddete kesin olarak karşıdır ve düşmanla (burjuvaziyle) barış içinde bir arada yaşamayı savunur. Henri, 1960'larda Sovyetler Birliği'nde geliştirilen ve dünyadaki komünist partilerin büyük bölümü tarafından onaylanan bir politik anlayış olan sosyalist hümanizmayı savunur ve şiddeti dışlar. Ona göre şiddet sınıf mücadelesine yol göstermez.

Godard'ın Henri karakterini işleme tarzı da son derece ilginçtir. *"Filmin de açıkladığı gibi Henri en az gelişim gösteren, Fransız Komünist Partisi çizgisine en katı biçimde bağlı ve tutumu hep aynı kalan bir karakter olarak görünür (ve Henri'nin, aynı biçimde aşırı derecede sert olan Kirilov'dan farklı biçimde, hiç kesme yapmaksızın sürekli statik çekimler içinde filme alınması da önemlidir)."*[194]

---

193 James Roy MacBean, a.g.e., s. 29.

* Brest-Litovsk: I. Dünya Savaşı sonunda. 1918 Martında Almanya ile Sovyetler Birliği arasında bir antlaşma imzalandı. Antlaşma, imzalandığı kentin adıyla anılmaktadır.

194 James Roy MacBean, a.g.e., sy. 33-34.

Sonunda Henri, kolektifin yapmayı planladığı bir suikast (Sovyet Kültür Ataşesi'nin öldürülmesi) konusunda Veronique ile tartışır ve gruptan kovulur. Henri'nin gruptan kovulması ile 68 olayları sırasında FKP'nin inisiyatifi kaçırması arasında paralellik vardır.

Filmin karşıtlıklarından biri şiddet konusundaysa diğeri ise grup içindeki dayanışma sorunudur. Grup içinde dayanışma sağlanamaz. Aynı durum 1968 olayları sırasında da yaşanacak ve 1968'in yenilmesinin en temel nedenlerinden birini oluşturacaktır. Bu anlamda filmin dayanışmanın sağlanamaması konusunda da 68'i öngördüğü söylenebilir.

Filmin bir devrim süreci olarak değerlendirilebileceği ve kendi içinde bir devrimi gerçekleştirdiği önermesini James Roy MacBean'in yorumundan yola çıkarak açıklamak mümkündür. Film kırmızı panjurların olduğu bir balkonun çekimiyle başlar ve Veronique'in panjurları kapattığı yine aynı balkonun çekimiyle biter. Filmin başladığı noktada bitmesi, gerçekleştirilen eylemin bir işe yaramadığı anlamına gelmez. Bu daha çok başlangıç noktasına geri dönüp, Godard'ın hedefi olan sıfırdan başlamaya olanak sağlayan daire içindeki ya da dairesel bir eylemdir. Aynı balkonun çekimi olsalar da başlangıç ve bitiş çekimleri farklı anlamlara sahiptirler. Film yukarıda bahsi geçen Henri'nin gürültülü bir biçimde kitaptan parça okumasıyla başlar. Ama bitişte bu apartman dairesinin Veronique'e, anne-babası tatile giden bir arkadaşı tarafından yaz boyu kullanması için verildiğini öğreniriz. Yani izlediklerimiz yaz boyu devrimci etkinlik içindeki bir kolektifin yaşadıklarıdır. Ama bu etkinliği bile beceremeyişler ve grubun tek somut eylemi olan suikastı gerçekleştirirken Veronique 23 olan daire numarasını 32 ile karıştırıp yanlış insanı öldürmüştür. Ancak finalde Veronique'in ses kuşağında duyulan düşünceleri, filmin başındaki düzeyde olmadığımızı göstermektedir. Veronique, dağınık durumdaki daire nedeniyle arkadaşı tarafından azarlandıktan sonra yalnız kalır ve panjurları kapatırken, ses kuşağında şunları duyarız: *"Yaz bittiğinde ve okul tekrar açıldığında benim için ve birçok yoldaşım için mücadele de yeniden başlayacak. Ancak diğer yandan kendimi kandırdığımı hissediyorum. Büyük bir sıçrama gerçekleştireceğime inanmıştım, ama şimdi çok uzun bir yürüyüşün yalnızca ilk çekingen adımını attığımı anladım."*[195]

Filmin finalini Monaco ve MacBean farklı yorumlamaktadır. Monaco finalle ilgili olarak bu devrimci komünün yalnızca bir yaz bungalovu olduğunu ve dairenin bir arkadaşlarının ana-babasının bilgisi dışında ödünç alınan bir burjuva apartman dairesi olduğunu keşfettiğimizi ve Aden-Arabie kolektifinin yalnızca devrimi oynadığını (canlandırdığını) ve bunda bile çok başarılı olmadıklarının

---

195 Ertan Yılmaz (Derleyen), a.g.e., sy. 142.

görüldüğünü belirtiyor.[196] MacBean ise finalde Veronique'in evi arkadaşlarına teslim etmesini evin deyim yerindeyse burjuvazi tarafından yeniden işgal edilmesi (burjuvaziyi Veronique'in arkadaşı temsil etmektedir) olduğunu belirterek, Veronique'in aslında devrimci eylemde büyük bir sıçramayı sunduğunu düşündüğü Marksist-Leninist hücre ile olan yaz etkinliğinin gerçeklikte *"çok uzun olabilecek bir yürüyüşte sadece küçük bir adımı"* (Godard bu cümleyi Chou En-lai'nin bir konuşmasından almıştır) temsil ettiğini anladığını; böylelikle filmin Henri'nin mekanik bir biçimde okuma yaptığı balkonda başlayan olaylar dizisinin, aynı balkonda Veronique'in yaptıklarının on bin kez daha uzun sürecek bir mücadelede yalnızca bir başlangıç olduğunu anladığını düşündüğü noktaya vardığını yazmaktadır.[197]

Nitekim filmin son yazısı da bunu desteklemektedir: *"Bir Başlangıcın Sonu."*

Film, finalinden hareketle ister bir yaz bungalovu isterse gerçekten devrimci bir etkinlik olarak yorumlansın, finalin inkar edilemeyecek özelliği, Godard sinemasının vazgeçilmez yanı olan *"öz-eleştiri"yi* içermesidir.

Godard 1968 yılı Şubat ayında, Birinci Bölüm'de bahsi geçen *Henri Langlouis Olayı* ile Mayıs-Haziran aylarında yaşanan 68 olaylarının ardından sinema estetiğindeki radikalliğine bizzat film çekim pratiğinde radikalleşmeyi de eklemiş ve bir grup militan ile Dziga-Vertov Grubu adını verdikleri bir film kolektifi kurmuştur. Birçok insanın / militanın katkısı söz konusu olduysa da grubun çekirdek kadrosu Godard'ın yanısıra Marsilyalı genç bir militan olan Jean-Henri Roger *(İngiliz Sesleri* ve *Gerçek)* ile eski bir gazeteci ve militan öğrenci olan Jean-Pierre Gorin'den *(Doğu Rüzgârı, İtalya'da Mücadele, Zafere Kadar, Vladimir ve Rosa, Herşey Yolunda* ve *Jane'e Mektup)* oluşuyordu.[198]

1968-1972 yılları arasında etkinlik gösterip *Herşey Yolunda* hariç tüm filmlerini 16mm çeken (sadece *Doğu Rüzgârı*'nın 35mm kopyası da çıkarılmıştır) grup tamamen ticari sinemanın dışında film çekip yine ticari dağıtım kanalları dışında filmlerinin dağıtımı ve gösterimini (örneğin Godard filmlerini yanında götürüp, ABD'de ziyaret ettiği üniversitelerde öğrencilere göstermiştir) yapmıştır.

Colin MacCabe. *İngiliz Sesleri*'nden; *"Emperyalist bir filmin gösterimi sırasında perde insanlara patronun sesini satar... Militan bir filmin gösterimi sırasında perde somut bir durumun somut tahlilini sunan bir karatahtadan başka bir şey değildir."* cümlelerini aktararak, perdedeki işleyişi belirleyenin izleyiciyle kurulan ilişki tarzı olduğunu ve Godard'ın 1968'de bu ilişki tarzını kırdığını belirtir. İngiliz Sesleri bu noktayı özlü bir biçimde anlatır: *"Eğer Marksist-Leninist bir filmden bir*

---

196 Ertan Yılmaz (Derleyen), a.g.e., sy. 134.
197 James MacBean, a.g.e., sy. 34.
198 James MacBean, a.g.e., sy. 112.

milyon kopya çıkarırsanız o filmi Rüzgâr Gibi Geçti*'ye çevirirsiniz."*

MacCabe devam ederek; siyaset üzerine bir filmin, izleyicisiyle, ticari sinemanınkinden farklı bir ilişki kurması; bu filmin gerçekliğe katılan bir katılımcı olması, kendini herhangi bir durumun hakikatini bize gösterebilen bir gözlemci olarak sunmasından çok, gerçekliğe kendisini eklemlemeye çalışması gerektiğini belirterek, siyasetin ekonomiden ideolojiye kadar uzanan karmaşık bir mücadeleler dizisi olması nedeniyle, kendileri bu mücadelenin dışında kalmış insanlara bunu göstermenin olanaksız olduğunu, bu nedenle de daha özgül durumlardaki özgül izleyicilere hitap edilmesi gerektiğini yazmıştır.[199] Özgül izleyici grubu örneğin ABD'deki üniversite öğrencileridir.

Godard 1968 öncesi çektiği filmlerin kendisine kazandırdığı popülarite ve prestiji de kullanarak filmlerinin yapımcılığını, örneğin *İngiliz Sesleri** için London Weekend Television, *İtalya'da Mücadele* için RAİ, *Herşey Yolunda* için Paramount gibi büyük şirketlerin üstlenmesini sağlamış, ama tahmin edilebileceği gibi bu şirketler filmlerin dağıtımını ve gösterimini reddetmişlerdir.

Bu reddedişin nedenleri filmlere yakından bakınca anlaşılacaktır, ama hemen bir örnek vermek gerekirse; *İtalya'da Mücadele* filminin sonunda filme para koyan RAI'nin Milano'daki görkemli merkezi gösterilirken, filmin başrolündeki Paola, Enternasyonal marşının ilk dörtlüğünü söyler.

Aynı anda dış-ses yorumcusu sürekli olarak *"gelecek, çalışma ve mücadelenin geleceği olacaktır"* diye tekrarlar[200].

Bu film kolektifinin adı nereden gelmektedir? Godard 1970 yılında Kent E. Carroll'un kendisiyle yaptığı görüşmede bu soruyu şöyle yanıtlamıştır: *"Soru: Neden kendinize Dziga-Vertov Grubu adını verdiniz? Godard: Bunun iki nedeni var. Birincisi Dziga-Vertov adının kendisi, diğeri ise Dziga-Vertov grubudur. Grup adı, bir kişiyi öne çıkarmak için değil, bir bayrağı yükseltmek, bir programa işaret etmektir. Niçin Dziga-Vertov? Çünkü yüzyılın başında o, gerçekten Marksist bir sinemacıydı. Filmler yaparak Rus Devrimi için çalışan bir devrimciydi. Yalnızca bir devrimci de değildi. O, devrime katılmış ilerici bir sanatçıydı ve mücadelenin içinde devrimci bir sanatçı haline gelmişti. Sinemacının -Kinoki- görevi film yapmak değil -aslında Kinoki sinemacı değil, sinema emekçisi demektir-, ama Dünya Proleter Devrimi adına filmler yapmaktır demişti. Bu nedenle aynı dönemin sinemacıları olan ama devrimci olmayan Eisenstein ve Pudovkin ile arasında büyük fark vardı."*[201]

---

199 Colin MacCabe, Godard: Images, Sound, Politics, British Film Institute, London, 1980, sy. 53-54.

* *Godard filmi ABD'deki kampüslerde See You at Mao adıyla göstermiştir.*

200 J. Roy MacBean, "Godard ve Dziga-Vertov Grubu 3," Çeviren: M. Reşit, Yedinci Sanat, İstanbul, Yıl: I, Sayı: 5, Temmuz 1973, sy. 26.

201 Focus on Godard?ın içinde (edited by Royal S. Brown) Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N J., 1972, sy. 50.

Godard'ın 1970 yılında ifade ettiği bu düşünceler, aslında 1969'da çektiği *Doğu Rüzgârı*'nın başlarında dış-ses ile verilen devrimci sinemanın tarihi üzerine yorumda daha ayrıntılı olarak anlatılmıştır. Bu yorumda Eisenstein açık bir biçimde suçlanır. Yorumcuya (Godard'a) göre Griffith, devrimci sinemanın yani sessiz dönem Sovyet sinemasının ilk büyük dalgası üzerinde Eisenstein kanalıyla etkide bulunmuştur. Nilgün Abisel, Griffith'in toplu çekimlerdeki düzenlemeleriyle Eisenstein'a (yanısıra Ford'a ve Kurosawa'ya da) öncülük ettiğini belirtmektedir.[202] Ama filmdeki yorumcuya göre, Güneyli bir Amerikan emperyalistinden (Griffith) alınan bu teknik borçlanma beraberinde yarardan çok zarar ve devrimci sinemanın ilk yenilgisini getirmiştir. Bu ideolojik hatanın sonucunda Eisenstein içinde yaşadığı dönemin sürmekte olan mücadelelerini yüceltmek yerine, *Potemkin Zırhlısı*'ndaki askerlerin, üzerinden yirmi yıl geçmiş ve hiç de özel bir öneme sahip olmayan isyanını ele almış ve yüceltmiştir. Ünlü tarihçi Fernand Braudel'in öncülük ettiği Annales tarih ekolü içinde yer alan tarihçi Marc Ferro da bu ayaklanmanın önem(sizliğ)i üzerine şunları yazmıştır: *"Karadeniz filosunda 'hükümete bağlılığının en fazla olduğu düşünülen gemide ortaya çıkmış olan ayaklanma, sosyal-demokrat partinin eylemine hiçbir zaman gerçekten eklemlenmedi... Yenilmez Potemkin'in acınası sonu, gelenekte ve efsanede hiçbir şekilde anımsatılmamıştır: Mürettebatın bir kısmı, bir avuç asker tarafından (Teodsya'da) bozguna uğratıldı, kalanlar ikinci bir kez Konstanza'ya geldiler; gemi düştü, gemiciler tehcir edildiler ya da küreğe gönderildiler, çoğu da Arjantin'e göç etti... Görünüşe göre, içlerinden hiçbiri 'devrimin partisi'nin yeraltı örgütlerine katılmadı; ya da en azından, simgesel bile olsa orada bir rol oynamadı.'*[203]

Üstelik *Doğu Rüzgârının* yorumcusuna göre, Eisenstein bu öyküyü, Griffith'in Amerikan İç Savaşı'nda Güneyli beyazların eski ırkçı amaçlarını övmek için kullandığı tekniklerin aynısını kullanarak anlatmıştır. Yine yorumcuya göre Eisenstein, *Eski ve Yeni*'de çağdaş konuları (endüstrileşme ve kolektifleştirme) ele alırken aynı biçimleri / teknikleri kullandığından Hollywood tarafından Meksika'daki devrimi çekmesi için kiralanabilmiş ya da başka bir deyişle Holywood, Eisenstein'ı birlikte çalışılabilir bir yönetmen olarak görebilmiştir. Daha da ötesi Eisenstein'ın Griffith'ten ödünç aldığı anlatım teknikleri, tarihin yeniden ama duygusallaştırılmış bir tarzda inşa edilmesine uygun olduğundan, bu teknikler, Hitler'in ırksal saflık ve Führer'e kölece itaat gibi öğretilerine halkın duygusal katılımını sağlamada kullanılabilmiş ve daha önce de belirttiğimiz gibi Nazilerin propaganda işleri sorumlusu Goebbels, Leni Reifenstahl'den 'Nazi Potemkin'ini yapmasını isteyebilmiştir.[204]

---

202 Nilgün Abisel, Sessiz Sinema Tarihi, Ankara, A.Ü. B.Y.Y.O. Yayınları,1989, sy. 52.
203 Marc Ferro, Sinema ve Tarih, Türkçesi: Turhan Ilgaz- Hülya Tufan, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995, sy. 87.
204 J. R. MacBean, a.g.e., sy. 124-25.

Bu yorumlar ilk bakışta tedirgin edicidir. Çünkü sinema tarihinde bu yaklaşımlara rastlanmaz. Eisenstein'ın sinema kariyerindeki gerileme genellikle Stalin döneminin baskıcı ortamıyla ilişkilendirilmiştir. Örneğin Nijat Özön, Eisenstein'ın kitleleri tanımlamaktan kahramanın tanımlanışına dönüşünü 1930'lardaki Stalin dönemine ve 'sosyalist gerçekçi' sanat anlayışının Sovyet sanatına egemen oluşuna bağlıyor.[205] Oysa *Doğu Rüzgârı*'nın yorumcusuna (tabii Godard'a) göre Eisenstein'ın ideolojik hatası 1930'lara ait değil, ilk filminden itibaren varolan bir hatadır ve bu anlamda ideolojik sapma daha derinlerdedir.

Buna karşılık Dziga-Vertov'un (devrimci) sinema tarihinde özel bir yeri vardır. Vertov, içten bir biçimde devrimin sinemasını yapmayı denemiş, Eisenstein gibi o döneme kadar varolan sinema tekniklerini devralmayı reddetmiş ve bir anlamda, Godard'ın çok önem verdiği *'sıfıra dönüş'* nosyonunu hayata geçirmiş, tıpkı devrimin toplumda ve sanatın diğer dallarında yaptığı gibi sinemada da her şeye baştan başlamış bir sinemacıdır. Örneğin oyunculuk, mizansen, senaryo gibi sinemanın olmazsa olmaz diye düşünülen öğelerini kullanmayı reddederek, hayatın/mücadelenin içindeki insanı filme almaya çalışmıştır. Roy Armes'in deyişiyle; *"Vertov, devrimin çağdaş yaşamın bütün yönlerinde ortaya çıkardığı değişimleri (endüstrileşme ve kolektifleştirme) çözümlemeyi ve sosyalizm bayrağı altında birleşen büyük bir ülkenin birliğini göstermeyi istedi. Onun istediği, kamerasını bu dünyanın görsel kaosu içinde bir araştırma aracı olarak kullanmaktı ve bunu başarmak için de insan gözünün sınırlarından kurtulmak gerektiğini hissetti.*[206]

Doğu Rüzgârı'nın yorumcusuna göre Vertov, *"sınıfların üstünde, sınıf mücadelesinin üzerinde bulunan sinema yoktur"* ve *"dünyadaki devrimci özgürlük mücadelesinde sinema yalnızca ikincil bir görevdir"* dediğinde devrimci sinemanın zaferini ilan etmiştir. Ama Vertov'un Lenin'in *"siyaset ekonomiye hükmeder"* sözünü unutması, *On Birinci Yıl* filminde, proletarya diktatörlüğünün on bir yılının övgüleri yerine, kapitalist propagandanın kendi ekonomik gelişimini övmek için kullandığına tam olarak benzeyen duygusal terimlerle Rusya'nın büyüyen ekonomisi ve hızla gelişen endüstrisine övgüler düzmesine neden olmuştur. Vertov'un da bu hataya düşmesiyle Sovyet sinemasının devrimci özelliği kaybolmuştur.[207]

Sonuçta Vertov'un yukarıda aktarılan 19 Temmuz 1920 tarihli ifadesi bir zafere işaret ederken 18 Kasım 1924 tarihi yani *Potemkin*'in yapılışı bir yenilgiyi göstermektedir.[208]

---

205 S. M. Eisenstein, Film Duyumu (önsöz içinde), Çeviren: Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, Ekim 1984, sy. LXXVIII.
206 Roy Armes, Film and Reality, Penguin Books, 1974
207 J. R. MacBean, a.g.e., sy. 125.
208 Roy Armes, The Ambiguous Image, Secker and Warburg, London, 1976, sy. 225-226.


Jürgen Trimborn
Leni Riefenstahl
FILMSKAPARE I TREDJE RIKETS TJÄNST
HISTORISKA MEDIA

Yorumcu buradan 1960'ların başında Afrika'daki 'hatalı zafer'e geçer. Bu dönemde Afrika'daki ülkeler hızla bağımsızlıklarını kazanmaya başlamışlar, ama elde ettikleri siyasal bağımsızlığı ekonomik bağımsızlık ile birleştiremediklerinden bu ülkeler tam bağımsız konuma erişememişlerdir. Ekonomik bağımlılık sürdüğünden bu Afrika ülkelerindeki filmlerin üretimi de Batılı sinema endüstrisine bağımlı kalmıştır. Bu yüzden bu ülke halklarının siyasal olarak ülkelerinden kovdukları emperyalistler bu kez sinema kanalıyla geri dönmüşlerdir. Filmlerin üretiminin Avrupa ve ABD sinema endüstrilerine bağımlı kalması beyaz Hıristiyanların, siyasal bağımsızlığına kavuşan bu ülke halkları adına filmler aracılığıyla söz söyleme hakkını elde etmeleri anlamına gelmiş ve hatalı zafere yol açmıştır.

Godard'ın 1972 yılında yaptığı *Herşey Yolunda,* hem 1968'den itibaren çekildiği sinema piyasasına geri dönüş hem de dört yıl boyunca Dziga-Vertov Grubu'yla yaşadığı dönemin zirve filmi olarak değerlendirilebilir. Bu film, diğer Dziga-Vertov Grubu filmlerinden farklı olarak 35mm çekilmiş ve filmde amatör oyuncuların yanı sıra iki star, Jane Fonda ve Yves Montand başrolü oynamıştır. Dört yıllık deneyimlerinin sonunda Godard (ve Gorin) geniş bir izleyici topluluğuna hitap etme gereğini duymuşlar, bunun için herkesin tanıdığı ama aynı zamanda siyasal olarak da solcu olarak bilinen Fonda ve Montand ile anlaşmışlar ve filmin finansmanı için de Paramount ile kontrat imzalamışlardır. Nitekim Godard filmin bu ticari niteliğinin eleştirisini (yani kendi özeleştirisini) filmin hemen başında yapma gereksinimi duymuştur. İşçi sınıfı üzerine bir filmin ticari sinemada, işçi sınıfının kendisi de dahil olmak üzere, asla müşteri bulamayacağının bilincinde olan Godard ve Gorin, 1972 yılında Fransa'daki işçi sınıfı üzerine söyleyeceklerini iki çekici burjuvanın aşkı dolayımıyla ifade etmişlerdir.[209]

Film, bir çek koçanından filmin belirli öğelerinin -ses, kamera, starlar, postprodüksiyon vs.- finansmanı için kesilen çeklerle başlar ve ses kuşağında bir erkek ile bir kadın ticari film yapımının mantığını kurarlar:

ERKEK: Bir film yapmak istiyorum.

KADIN: Bir film yapmak için paran olmalı. Filmde starların olmasını istiyorsan, bizden para isteyeceklerdir.

ERKEK: İyi, o halde yalnızca starlarımız olsun.

KADIN: Peki, Yves Montand ile Jane Fonda'ya ne söyleyeceksin? Kabul etmelerinden önce, starların oynayacakları bir öykü olmalı.

---

209 Ertan Yılmaz (Derleyen), a.g.e., sy. 216.

ERKEK: Evet, bir öyküye ihtiyacımız var!
KADIN: Evet, genellikle bir aşk hikayesi.
ERKEK: Bir erkek bir kadın olacak ve aşk sorunları yaşayacaklar.[210]

Susan (Fonda) ve Jacques'ın (Montand) sorunlu ilişkileri yalnızca bir dolayım olmaktan ibaret değildir. Kendi rolleri de film için merkezi öneme sahiptir. Jacques sinemaya senaryo yazarlığı ile başlamış, 1968 olayları ile radikalleşmiş, ama 68 hareketinin yenilmesi ve kabaran sol dalganın geri çekilmesiyle umutlarını büyük ölçüde yitirmiş ve aslında sisteme teslim olmuş, artık reklam filmleri çeken .bir yönetmendir. Özellikle de bir reklam filmi setinde kameranın yanında durarak, doğrudan biz izleyicilere düşüncelerini anlattığı sahne çok önemlidir, çünkü sahne ilerleyip çekimin gürültüsü Jacques'ın sesini bastırdığında Godard'ın verdiği mesaj, modern tüketim toplumunda insanların reklamlar kanalıyla (tabii başka görsel-işitsel aygıtların yanı sıra) algı bombardımanına tutulduğu ve daha da önemlisi reklamın düşünmeyi bastırıcı / baskılayıcı bir işlevi yüklendiğidir.

Jacques'ın eşi rolündeki Susan, American Broadcasting System (ABS) için Fransa'daki siyasal ve kültürel olayları yorumlayan bir muhabirdir. Susan da tıpkı kocası gibi mesleğinde tatminsizlik yaşar. *"Çalışıyorum, ama bir yere ulaşamıyorum ...Ne kadar ilerlersem o kadar az anlıyorum"* der.

Susan ve Jacques karakterlerinin film açısından birinci önemi, Godard sinemasının temelinde olan 'karşıtlık'ı oluşturmalarıdır. Bu karşıtlık yalnızca temelanlam düzeyindeki gerek kendi konumlarından gerekse birbirleriyle ilişkilerindeki sorunlardan doğan karşıtlık değildir. Burada söz konusu olan görüntü (ve öykü) ile sesin karşıtlığıdır. Jacques görüntü ile ilgiliyken Susan ses ile ilgilidir.* İkinci önem ise Susan ve Jacques'ın çalıştıkları sektörden gelmektedir. Her ikisi de iletişim alanında çalışırlar. Bu ise üretim ilişkileri alanında dağıtım araçlarına tekabül etmektedir. Ve daha da önemlisi her ne kadar Susan ve Jacques karakterleri filmin başından sonuna yer alsalar da özne oldukları alan filmin orta bölümüdür.

Flim üç bölüm halinde düzenlenmiştir. Birinci bölüm Salumi adlı bir yiyecek (sosis, salam vs) fabrikasında geçer. Susan yanında eşi Jacques ile bu fabrikanın yöneticisiyle işçi sorunlarını konuşmak ve haber yapmak için fabrikaya gider. Ancak fabrika o anda işçiler tarafından kendiliğinden gelişen bir eylem sonucu işgal edilmiştir. Bu bölüm birçok yönden analize değerdir. Birincisi, şeylerin nasıl gerçek olduğuna dayalı gerçekçilik anlayışına sahip Godard'ın fabrikayı stüdyo-

---

210 Ertan Yılmaz (Derleyen), a.g.e., sy. 217.

* *Susan'ın ses ile ilgili olmasında bir sorun yok. Çünkü Susan bir radyo için muhabirlik yapar. Jacques'ın görüntü ile ilgili olduğu saptaması, Godard'ın sinemada ses ile görüntüyü eşit kılma mücadelesinden geliyor. Çünkü sinemada ses olgusu her zaman ihmal edilmiş ve ses hem teknolojik olarak hem de yönetmenlerin ses olgusuna bakışı anlamında geri planda kalmıştır.*

da inşa ettirmesidir. Fabrikanın, en üst katta yöneticinin özel odası ve alt katta sekiz bürodan oluşan ama dördüncü duvarın kaldırıldığı idare binasında, genel çekimle başlayıp bunu sağa ve sola kaydırmaların izlediği bir sahnede işgal eylemini izleriz. James Monaco'ya göre bu düzenleme bizi, anlatılan durumu doğrusal olarak anlamaktan çok yapısal olarak anlamaya, grevin her parçasının ardışık bir biçimde ele almaktan çok bütünü düşünmeye zorlar.[211]

J. R. MacBean ise dördüncü duvarın yokluğunun, sinemacılar için bir bütün olarak iki katlı fabrikanın kesilmiş görünümü boyunca kaydırmalı ve çevrilmeli çekimler yapılmasını olanaklı kıldığını ve bu çekimlerin, bizi aksiyon sahnesinden fiziksel olarak uzaklaştırırken, öyküden yabancılaştıran, anlatımdaki uzun. düşünmeye teşvik eden 'aralıklar' olarak kullanıldığını; ayrıca iki katlı fabrikanın simgesel olarak, yönetici sömürücü sınıfların üstyapıyı ellerinde tutmalarına ve toplumun, işçi sınıfının emeğinin ekonomik temelleri üzerinde yükseldiğine dair klasik Marksist yorumu akla getirdiğini belirtiyor.[212] Bu yorumlar birbiri ile çelişmez ve hatta birbirini destekler niteliktedir, ama Godard'ın bu sahnedeki materyalist gerçekdışılaştırmasının kökeninin (Godard bunu bilinçli olarak yapmasa da ya da Monaco bu sahneyi Godard / Gorin'in Jerry Lewis'in materyalist sinemasına olan saygısı olarak yorumlasa da) Meyerhold'un konstrüktivist tiyatro anlayışında yattığı yorumunu eklemeliyiz.

İkincisi, Godard'ın bu bölümde o dönem Fransa'sında egemen olan üç gücü ya da üç sesi (karşıtlıklar) bir arada kullanmasıdır. Bu sesler sırasıyla yöneticinin yani egemen sınıfın, sendika temsilcisinin yani FKP'nin ve kendiliğinden eylemi gerçekleştirenlerin yani goşistlerin sesidir. Her biri birinci bölüm içinde doğrudan izleyiciye konuşur ve her birinin konuşması yazılı birer metinden aşırılmıştır. Yönetici, M. Saint-Geours'un *Yaşasın Tüketim Toplumu*- Long Live Consumer Society'sinden aşırılan konuşmasında, Marksist analizlerin artık gerçekleri yansıtmadığını, çünkü günümüzde sınıf savaşının yerini sınıfların dayanışmasının aldığını belirtir. Konuşması soyut, olguları açıklamaktan çok gizlemeye yöneliktir.

Fabrikada kendiliğinden gelişen ve işgale varan eylemi/grevi, kendileri karar verip öncü olmadıkları için kınayan ve son verilmesini tehditkar bir biçimde belirten FKP'nin kontrolündeki CGT'nin işyeri temsilcisinin konuşması da sendikanın yayın organı *İşçi Hayatı*-La vie ouvrière'den alınmıştır. Sendika temsilcisi de eylemin aşırı olduğunu, bu gibi şeylerin çok karmaşık konular olduğunu, işçilerin bunları anlayamayacağını, bu nedenle kontrolü kendilerine bırakmaları gerektiğini söyler. Bir işçi somut bir konu hakkında soru sorduğunda, istatistiği

---

211 Ertan Yılmaz (Derleyen), a.g.e., sy. 215.

212 MacBean. a.g.e., sy. 166.

kullanarak yanıt vermeye kalkışır, ama ipin ucu kaçar ve aynı konunun etrafında dönmeye başlar. CGT'nin (yani FKP'nin) bir çözümü yoktur.

Halkın Davası (*La Cause du Peuple*) adlı gazeteden alınmış olan genç işçi kızın konuşması ise çok somut ve içtendir. Üzerine sinen fabrika kokusundan, bu kokudan kurtulmak için parfüm satın almak zorunda olduğundan, almazsa çevresindekilerce kınandığından, dolayısıyla tüketim toplumunun kendisini çevresindekilere sunulabilir kılmaya zorlamasından vs. bahseder.

Godard ve Gorin birinci bölümde yer alan iki sahnede kadın-erkek ilişkilerine, yani ataerkilliğe ve iş koşullarının insanlık-dışılığına yönelik önemli mesajlar verirler. Fabrika işgalinde yer alan bir kadın, işgali ve geç kalacağını (belki de gece eve gelemeyebileceğini) haber vermek için evini arar. Telefonda konuştuğu kocasına, *"Yemeği kendi ısıtmak zorundasın. Sen grevdeyken, ben de birçok işi kendi kendime yapmıştım!"* der.[213] İşçi kadının kocası, işçi de olsa, bir kadının (karısının) böylesi bir eyleme katılmasını anlamakta / kabul etmekte zorluk çeker. Bu da sınıf savaşına katılan ve toplumun dönüşümünü / kurtuluşunu hedefleyen işçi sınıfına mensup bir işçinin (dolayısıyla işçi sınıfının) bilinç düzeyini göstermesi açısından anlamlıdır. Bir diğer sahnede de odasına kilitlenen yönetici, sıkıştığı için tuvalete gitmek ister. İşçiler onu tuvalete götürürler, ama grev öncesinde kendilerine yapıldığı gibi onlar da yöneticiye üç dakika tuvalet izni verirler, ancak patron bir türlü üç dakikada tuvalet ihtiyacını gideremez ve odasına geri dönerek bürosunun camını kırar ve ihtiyacını böyle giderir.

Filmin üçüncü bölümü devasa bir süpermarkette geçer. Süpermarketler, XIX. yüzyıl da Benjamin'in *'mal denen fetişin hac yeri'* diye nitelediği fuarların günümüzdeki biçimidir. Supermarket bölümü bir plan-sekans biçiminde düzenlenmiştir. On dakikaya yakın süren bir kaydırmalı çekimden oluşur. Kamera sola doğru yirmi beş kasayı geçerek kayar, sonra sağa döner. Kaydırma sırasında süpermarketin ortasında FKP militanlarının kurduğu indirimli kitap satış standını görürüz. Burada ilk akla gelen soru şudur: FKP mi sistemden yararlanıyor yoksa sistem mi FKP'yi kullanıyor? Fransa'da yaşanan olaylar sorunun ikinci bölümünün daha yerinde olduğunu göstermiştir. Kaydırma sürerken çerçeveye bir grup goşist girer ve o dönemin yaygın eylem biçimi olan *"herşey bedava"* diye bağırarak süpermarketin yağmalanmasını isterler. Kavga çıkar ve polis gelir.

Film iki çekimden oluşan bir epilog ile biter. Erkek bir kafede oturur, kadın gelir cama elini koyar. Sonra aynı kafede kadın oturur, bu kez erkek gelir ve cama elini koyar.

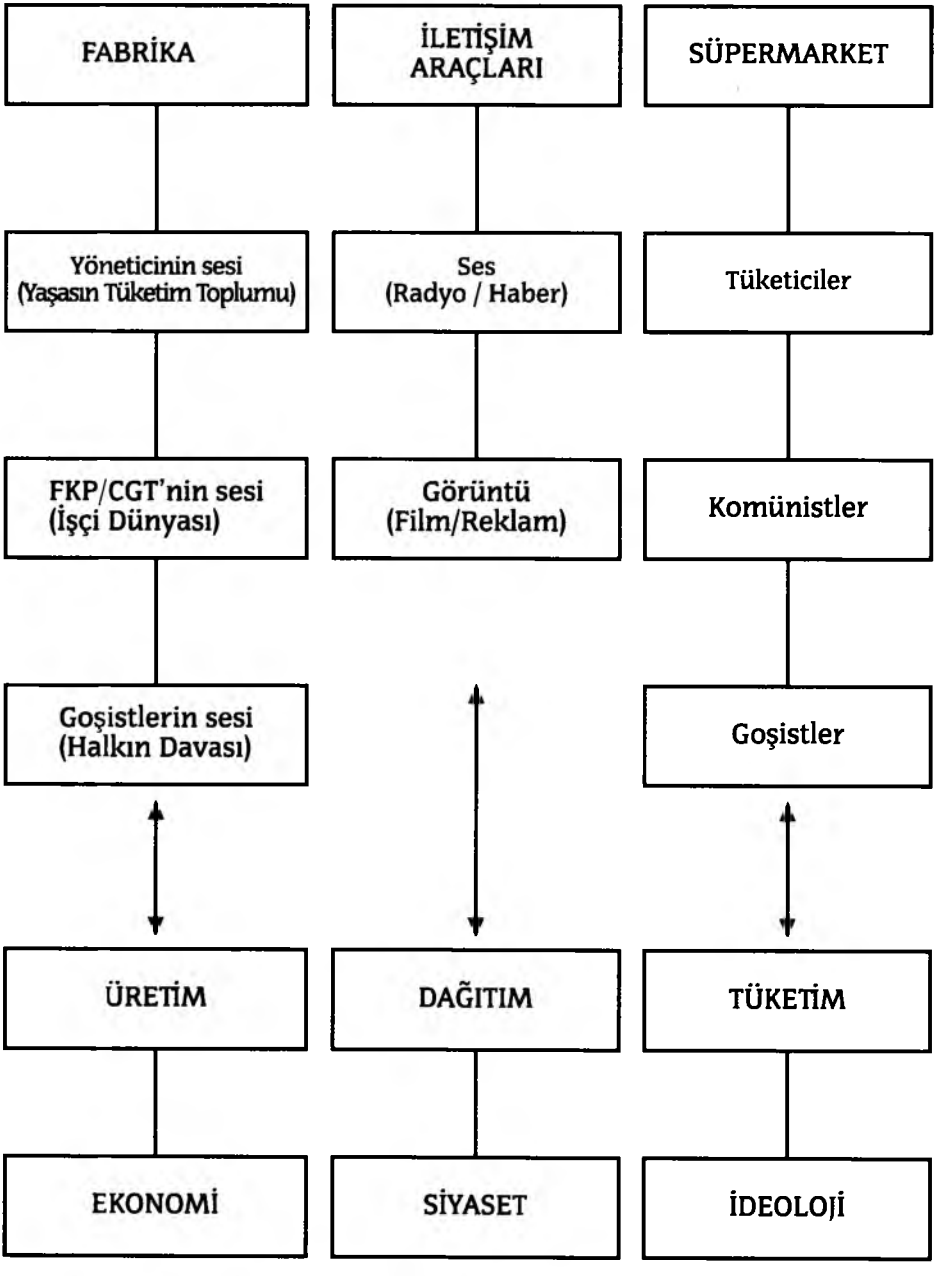
Ses kuşağında şunları duyarız: *Bu filmi nasıl bitirirsiniz? Onlar derin bir kriz*

---

213 James Monaco, Yeni Dalga, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, +1 Kitap, 2007, sy. 234.

içindeler... Diyelim onlar kendilerini yeniden değerlendirecekler... Bunu onlara bırakacağız... Her birimizin kendi tarihi olmalı. Senin, benim, bizim.

Godard'ın *Herşey Yolunda* filminin yapısı;



biçiminde özetlenebilir.

Dziga-Vertov Grubu ya da döneminin son filmi olan *Jane'e Mektup* yine alışılmışın dışında bir 16mm'lik filmdir. Kırk beş dakika sürer, yaklaşık iki haftada ve üç yüz Amerikan doları gibi düşük bir bütçeyle gerçekleştirilmiştir. Film alışılmışın dışındadır çünkü filmin önemli bir bölümünde görülen sadece Jane Fonda'nın bir fotoğrafıdır. Jane Fonda 1972 yılı başında Vietnam'daki ABD müdahalesi sürerken Kuzey Vietnam'ın başkenti Hanoi'yi ziyaret etmiş ve bu ziyaret o dönemde büyük yankı uyandırmıştır. Godard ve Gorin, *L'Express* dergisinde yayınlanan bu geziye ait bir fotoğraf ve altındaki metnin ayrıntılı bir çözümlemesini yaparak, bir yandan mükemmel bir fotoğraf göstergebilimi örneği sergilerken diğer yandan sinemada ses kuşağının belki de ilk kez görüntüye göre öne çıkışının örneğini verirler. Ancak buradan yani filmin önemli bir bölümünün tek bir fotoğraftan oluşmasından, görüntünün önemli olmadığı sonucu çıkarılmamalıdır. Çünkü Godard ve Gorin bu tek bir fotoğrafın aslında tüm bir burjuva ideolojisini ve özellikle de burjuva temsil anlayışının önemli bir örneği olduğunu tartışırlar.

Godard ve Gorin fotoğrafın göründüğü gibi olmadığını, çünkü fotoğraf ve altındaki metnin son derece gerici yananlamlar taşıdığını öne sürerler. Fotoğrafın kompozisyonu çok önemlidir. Fotoğrafta Vietnamlı net değilken, Fonda fotoğrafın ön planında ve nettir. Bu kompozisyonda Fonda fotoğrafın odağına, Vietnamlı ise odak-dışına yerleştirilmiştir.

Oysa Godard ve Gorin'e göre odakta olması gereken Vietnamlı, odak-dışında olması gereken Fonda'dır. Bu konumlar açıkça öznelik ve nesnelik konumuyla ilişkilidir. ABD'nin Vietnam'a müdahalesi sırasında özne Vietnamlılar, nesne ise Fonda gibi solcu entelektüeller iken roller bilinçli olarak tersine çevrilir. Bir başka önemli nokta fotoğrafın altındaki metinde Fonda'nın Vietnamlılara soru sorduğunu okuruz, oysa fotoğrafta gördüğümüz Fonda'nın sağında bulunan Vietnamlıyı dinlediğidir. Godard ve Gorin'e göre bu tesadüfi değildir. Çünkü metin tersini yani Fonda'nın dinlediğini yazsaydı, kompozisyonu yalanlar ve özneliği Vietnamlılara vermiş olurdu. Oysa Godard ve Gorin'e göre bir Amerikalı olarak Fonda'ya düşenin çenesini kapatmak ve Vietnamlıların dertlerini, arzularını, amaçlarını açıklamalarına izin vermektir.

Godard ve Gorin fotoğrafın çekim açısını da sorgulayarak, alt-açı çekimin kişiyi olduğundan büyük gösterdiğini ve sinema tarihinde Orson Welles'in de *Yurttaş Kane*'i heybetli göstermek için bu açıyı kullandığını öne sürerler. Buradan Fonda'nın yüzündeki ifadeye geçerek sinema tarihindeki gezintilerini sürdürürler. Godard ve Gorin'e göre Fonda'nın bu yüz ifadesiyle *Klute* (Alan J. Pakula-1971) filminde Donald Sutherland'ın gece kendisiyle kalabileceğini söylediği ya da *Herşey Yolunda*'da işçilerin sorunları dinlediği sıradaki ifadeleriyle benzerlik taşıdığını sergileyen fotoğraflar gösterirler.

Filmin bu bölümünde araya Fonda'nın ve diğer insanların fotoğrafları girmeye başlar. Bunlardan üç tanesi Fonda'nın babası Henry Fonda'nın *Gazap Üzümleri* (John Ford-1940) ile *Genç Bay Lincoln'deki* (John Ford- 1939) benzer ifadeleri taşıyan fotoğrafları ile John Wayne'in *Yeşil Bereliler*'deki (John Wayne-1968) aynı ifadelere sahip fotoğraflarıdır. İlginç olan ise Vietnam sorununa tam ters açılardan yaklaşan Fonda ve Wayne'nin benzer yüz ifadelerine sahip olmalarıdır. Godard ve Gorin yüz ifadelerinin içeriksiz olduğunu, derin bir duyguyla yüklü görünüyor olmasına karşın bunun bir duygu yokluğu hali olduğunu ve genelde hümanist burjuva sanatında olduğu gibi bu yüz ifadelerinin, boşluğu doluymuş gibi gösterdiğini öne sürerler.[214] Godard ve Gorin'e göre bu kederli yüz ifadeleri *"konuşur, ama yalnızca ne kadar çok bildiğini söylemek için, ne bildiği hakkında daha fazlasını söylemez."* Bu ise niteliksel ve analitikten çok niceliksel ve duygusaldır.[215]

Godard ve Gorin bu fotoğraf ve altındaki metinden yola çıkarak gördüğümüzün gerçek olmadığını tartışırlar. Onlara göre temel sorun; *"Nasıl daha iyi bakmayı öğrenebiliriz, nasıl daha etkili bir şekilde davranabiliriz?* Jane'e Mektup'*un buna yanıtı yoktur: bu filmin fotoğraf göstergebilimi (ve buna bağlı konular) üzerine oluşturduğu karmaşık tanımlamaların çoğuna karşı çıkılabilir ya da eleştirilebilir. Ama temel nokta durur: Gerçeklik basitçe anlaşılmaz: o bizim için, yirminci yüzyılda. hem örgütlü hem de dolaylıdır; örgütlüdür, çünkü doğrusal nedensellik artık yeterli değildir; dolaylıdır, çünkü gerçekliği aslında gözlerimiz ve kulaklarımızla değil, ama naklederken gerçekliği değiştiren teknolojik iletişim (ya da iletişim teknolojisi) aracılığıyla kavrarız. Gorin'in sözleriyle bu bir enformasyon olduğu kadar bir deformation (deformasyon) sürecidir de.*[216]

Fotoğrafı bir başkasının (Joseph Craft) çekmesine ve altına da *L'Express*'in editörlerinin metni eklemelerine rağmen, Godard ve Gorin'in hala Jane'i hedef seçip, acımasızca eleştirmeleri önemlidir. Eleştirileri öylesine acımasızdır ki, filmi izleyen Yugoslav yönetmen Dusan Makavejev, *"filmin çifte tecavüze vardığı ve iki adamın sıra ile bir kadına tecavüz ettiği"* yorumunu yapmıştır.[217] Ancak Godard ve Gorin eleştirilerinin kişisel olmadığını, onun militan ya da star olarak yüklendiği misyonu hedeflediklerini, bu nedenle Fonda'nın Vietnam'da hangi imgeyi yansıtacağını iyi düşünmek zorunda olduğunu belirtirler. Ama burada da bir sorun vardır; çünkü Godard ve Gorin, Fonda'nın üç ayrı filminden benzer ifadelere sahip olan fotoğraflardaki yüz ifadelerinin, dergide yayınlanan fotoğraflardakine benzediğini öne sürüyorlarsa, Fonda'dan farklı bir imgeyi sunmasını nasıl talep

---

214 MacBean, a.g.e., sy. 163.
215 Monaco, a.g.e., sy. 240-1.
216 A.g.e., sy. 241.
217 MacBean, a.g.e., sy. 164.

edebilmişlerdir? Belki de bunun nedeni daha radikal bir noktadan bakan Godard ve Gorin'in, daha liberal, barışçı, hümanist bir noktada bulunan Fonda'yı küçümsemeleridir. Ancak ortada Fonda'ya yapılan bir haksızlık vardır. Çünkü Fonda'nın Godard ve Gorin'e yanıt verme şansı yoktur ve gerçekten de Makavejev'in dediği gibi sanki çarmıha gerilmiş ve tecavüze uğramıştır. James Roy MacBean, hem Vietnam hem de Amerika'daki devrimci mücadele bağlamında Kuzey Vietnam'a yönelik Amerikan bombardımanının durdurulmasının yaşamsal bir konu olduğu; bu açıdan Jane Fonda'nın Kuzey Vietnam hükümetinin daveti üzerine Hanoi'ye giderek çok önemli ve politik olarak çok hassas bir rol oynadığı; eğer Hanoi'de iken komünizm yanlısı sloganlar haykırsa ve Amerikan emperyalizmini lanetleseydi, sıradan Amerikalının düşüncesinin Fonda'nın ve Vietnam'daki durumun aleyhine olacağı; Fonda'nın kendini bir 'barış militanı' olarak sunarak, açıkça devrimci bir tavır alarak yapabileceğinden daha fazlasını başarabildiği; dünyanın her yerine dağıtılan fotoğrafta Jane Fonda'nın yüzündeki trajik ifadenin hem gerçekten etkili hem de ideolojik olarak 'doğru' olan *"savaşı eve-ülkeye-taşıma'da* da başarılı olduğu; Jane'in yüzündeki ciddi ifade nedeniyle sorumluluğun ağır yükünü duyup, bir insan olarak Vietnam halkına karşı adımıza işlenen suçları üstlendiğimiz; Vietnam'daki trajediyi bizim trajedimiz haline getirdiğinden hareketle Godard ve Gorin'i eleştirmektedir.[218]

Godard ve Gorin'in Jane Fonda'ya haksızlık etmesine rağmen, yaşamın bir anının görüntüsünden hareketle, tüm bir sistem eleştirisine varmaları birkaç açıdan önemlidir. Estetik açıdan sadece *"still"* fotoğraflardan hareketle deneysel bir film yapmışlardır.

Görüntü ve ses ilişkisini tersine çevirmenin örneğini vermişlerdir. Bize ulaşan görüntülerin (ve seslerin ve metinlerin) bizi bilgilendirmediği, tersine bilgileri çarpıtarak aktardığını tanıtlayarak perdede (ya da gazete sayfasında) gördüğümüzün, ses kuşağında (ya da başka bir işitsel kanalda) duyduğumuzun ve yazılı olarak (gazetede vs.) okuduğumuzun gerçeği yansıtmadığını/yansıtmayabileceğini gösterirler. *Jane'e Mektup*'un görüntüleri ve sesleri işte bu açıdan önemlidir.

Buraya kadar yazılanlardan da anlaşılabileceği gibi, Godard 1967'de *Çinli Kız*'la başlayan ve *Herşey Yolunda*'da zirvesine çıkan bu siyasallaşma döneminde çok özgül bir siyasal mücadele biçimiyle avangard denebilecek bir süreç yaşamıştır. Sinema estetiği alanındaki avangard tavrını, Dziga-Vertov dönemi denen sürece de aktarmıştır. Ama bu aktarışın herkes tarafından bırakın övgüyle karşılanmasını, anlaşıldığını bile söylemek mümkün değildir. Anlaşılmadığı için de hor görülmüş, yalnızca mücadele ettiği kesimden (burjuvaziden ve burjuva entelektü-

---

218 MacBean, a.g.e., sy. 165.

ellerden) değil, sanatını (sinemasını) adadığı solun farklı kesimlerinden de tepkiler almış ve aslında sanat tarihinde birçok sanatçının başına geldiği gibi Godard da (grubuyla birlikte) bir tecridi yaşamıştır. Bu noktada Godard'a solun iki farklı kesiminden (aşırılar ve reformistler) gelen eleştirileri aktarmak, bu tepkileri anlaşılır kılacaktır. *"Jean-Luc Godard ve 'Dziga-Vertov Gubu' olduğunu iddia eden ekibi, Cinéthiqıue ve Les Cahiers du Cinéma dergileri ile birlikte sözüm ona bir 'Devrimci Ekim'in uzlaşma kabul etmez ve elbette pek de gururlu türkücüleri oldular. Bu entelektüel eğilimin temel hatası, ifade edilmek istenen içerikten bağımsız. kendi özünde devrimci olan biçimlerin varolabileceğine inanması ve bir 'devrimci sinema'nın olgunlaşması için gerekli olan çalışmanın yerine, ne olduğu belirsiz bir 'sinematografik devrime' son derece biçimsel bir biçimde ulaşmak için yapılan laboratuvar araştırmalarının konmak istenmesidir. Godard'cı züppelikle desteklenen olduğu gibici (telquélisme)* yanılgılar, geçmişte ve daha küçük ölçekli olmakla beraber hâlâ bugün bile bazı militan filmlere damgasını vuran kendine hayran bir zahitliğin (katı sofuluğun-E.Y.) tek sorumlusudur. Bu filmlerin yönetmenleri, sanki eserleri ne kadar sıkıcı olursa o kadar Marksist-Leninist olduğunu sanıyorlar. 'Görünüşte solda, ama gerçekte sağda' olan bu sinemanın gerici ve revizyonist basın tarafından övgülere boğulmuş olması da ilginçtir.'"*[219]

Godard daha önce de belirttiğimiz gibi, sanatını / sinemasını sola adadığı halde sol tarafından içeril(e)memiş / sahiplenil(e)memiştir. Yazarların belirttiği gerici basın burada bizi ilgilendirmiyor, ama revizyonist diye nitelenen kesimden iki görüş, hem övgüler konusuna açıklık getirecek, hem de daha ilginci aşın sol bir konumdan hareket eden yukarıdaki değerlendirmeyle, revizyonist diye nitelenen bakış açısının nasıl kesiştiğini ortaya çıkaracaktır. SSCB Sinemacılar Birliği Yönetim Kurulu Sekreteri Prof. A. Karaganov, Godard'ı şöyle değerlendirmiştir: *"Godard sadece konuda değil, öykünün üslubunda da görüşlerin, kategorilerin ve ilkelerin göreceliğini ileri sürüyordu. Zamanın geçmesiyle Godard'daki göreceliğin sözde-diyalektik, anti-realist olduğu gitgide daha net olarak ortaya çıktı. Yönetmende görülen ideolojik keşmekeş, biçimin orijinal bir tarzda altüst edilişiyle yan yana gidiyordu."*[220]

1970'li yılların ilk yarısında *"siyasal sinema örneği"* denen filmlerin vazgeçilmez oyuncusu olan ve genellikle İtalyan Komünist Partisi'ne üye ya da yakın yö-

---

* *Metnin yazarları aynı metin içinde telquélisme'i şöyle açıklıyorlar: "Kabaca bakılacak olursa, bunda, sinemanın kapitalist bir ortamda doğduğu için varlığından ayrılamayacak olan bir takım bozuklukları içinde taşıdığı, bir çeşit "temel günah"ı olduğu görüşü egemendir . Bu yüzden kerdi kendini yıkma yoluyla saflaştırılmadığı takdirde, selamete ermesi mümkün değildi. (Bu Brecht'in ünlü yabancılaştırma yöntemirin ultra-goşist biçimidir.) Önemli olanın, metafizik bir biçimde her çeşit burjuva yabancılaşmasından kurtulmuş yeni sinematografik biçimler bulmak olduğu düşünülüyordu.*

219 *Guy Hennebelle- Daniel Serceau, "Militanlık Sinemanın Durduramayan Gelişmesi," Çeviren: Mahir Şaul, Yedinci Sanat, İstanbul, Yıl: 3, Sayı: 21, Şubat-Mart 1975, sy. 35.*

220 *Alexander Karaganov, "Politik Film Sorunu," (Çevireni belirtilmemiş), Barış ve Sosyalizm Sorunları, İstanbul, Sayı: 7, Temmuz 1978, sy. 77.*

netmenlerle çalışan Gian-Maria Volonte'nin Godard'a ilişkin gözlemleri şöyledir: *"Onunla* Doğu Rüzgârı *filminde çalıştığım zaman Godard kendi kendini sorgulama aşamasındaydı. İmkansızı başarmaya çabalıyordu. Yönetmen olarak kendini inkar edip ne olduğunu görme uğraşındaydı. Deneyler yapıyordu. Bir film ekibiyle, daha az otoriter ve daha çok kolektif bir iş süresi arasındaki geleneksel ilişkilerin arasındaki olasılıkları sınıyordu. Ama bunu herhangi birine kamerayı verip filmi çektirmeye kadar vardırıyordu. Bana göre Godard, burjuva sinema kavramının son kalesidir ve aynı zamanda sınıfının en aydınlık ve de en mazohist örneğidir. Aklı bir tek soruyla, kendi sorunlarıyla doludur. Bu da ona temel sorununu unutturur: Sinemanın iletişim aracı olarak kitlelerle ilişkisi ve yaratı, yapım ve dağıtım arasındaki ilişkilerin işlevi. İlişkimiz çok sınırlıydı. Kamerayı bir yere yerleştirir ve Amerikan emperyalizmini temsil eden beni önüne geçirirdi. İzleyici ile bu tür aracılığı ortadan kaldırmak için aktörü yıkmayı amaçlardı. Bana sürekli demokrasiyi mahvetmeye en çok Stalin'in mi yoksa Mao'nun mu katkısı olduğu yolunda sorular sorardı. Sanırım sonunda Godard ideoloji alanında değil, sinema diline yaptığı katkıyla anımsanacak."*[221]

Alıntı uzun ama önemlidir, çünkü Volonte'nin İKP üyesi olduğunu bilmiyoruz, ancak İKP üyesi (dolayısıyla parti zihniyetine sahip biri) gibi konuştuğu açıktır. Kamerayı "birine" verme deneyimi karşısında duyulan şaşkınlık (ya da anlayamama), kendiliğindenciliğe yönelik KP'lerin geleneksel tavrını/tepkisini anımsatıyor. Yönetmenin oyuncuyu kameranın önüne yerleştirip bir takım sorular sorması da Volonte'nin tahayyül sınırlarının dışında, çünkü uzun-metraj bir filmde (uzun süren bir mücadelede) senaryosuz (programsız) olmak/ çalışmak ona göre anlaşılır bir şey değildir.

Solun iki ucunda yer alan bu görüş sahiplerinin ortak noktası, Godard'ın *"ne olduğu belirsiz bir 'sinematografik devrim'e son derece biçimsel bir biçimde ulaşmak için* yapılan *laboratuvar denemeleri"*, yönetmende görülen *"ideolojik keşmekeş"* ve yapılan *'deneyler'dir.* Aşırılara göre bu tutum *"entelektüel eğilimin temel hatası"*, diğerlerine (revizyonistlere) göre ise sırasıyla *"ideolojik kararsızlık"** ve *"asıl sorunu görememek"tir.* Yine aşırılara göre Godard ve Dziga-Vertov Grubu *"bir 'devrimci sinema'nın olgunlaşması için gerekli olan çalışmanın yerine"* ne olduğu belli olmayan sinematografik devrime yönelik laboratuvar araştırmalarına soyunmuş; Karaganov'a göre ise Godard büyük toplumsal hareketlere katılmayı istemiş ama bağlanabileceği devrimci güçler göremediğini belirtmiş (oysa FKP ne güne duru-

---

221 "Gian-Maria Volonte Sinema Üstüne Konuşuyor", Çeviren: Tuğrul Eryılmaz, Gelişim Sinema, İstanbul, Ekim 1984, Sayı: 1, s. 45.

* *Küçük Asker filminden bahsederken Godard'ın "karışık bir durum içinde bulunan karışık bir aklı göstermek istedim" cümlesini aktarmıştık. Karaganov, Godard'ın tüm kariyeri boyunca içtenlikle bağlandığı Brecht'in "gerçekçilik, gerçekliğin yeniden üretilmesiyle değil, ama şeyleri nasıllarsa öyle göstermekle varolur" sözlerinden habersiz görünür.*

yor!), bu nedenle de *"devrimci sanatın, aşın solun sinema düşüncesiyle ilgili sayıklamalarının etkisiyle yozlaştırılması, adı geçen sinemacıların (Godard'ın- E.Y.) yapıtlarında en orijinal biçimleri almıştır".*[222] Volonte de onun temel sorunu yani *"sinemanın iletişim aracı olarak kitlelerle ilişkisi ve yaratı, yapım ve dağıtım aracı olarak işlevi'*ni unuttuğunu, unutmasa yalnızca sinema diline değil, ideoloji alanındaki (kastettiği siyasal sinema olsa gerektir) katkısıyla da anımsanacağını belirtmiştir.

Godard sinemasını tamamen sınıfsal mücadeleye adama amacını taşıdığı bu donemde görüşlerini ve hedeflerini *'Ne Yapmalı'* başlığı altında ve en özlü biçimde otuz dokuz madde halinde yayımlamıştır. Godard üzerine yapılan tartışmaların anlaşılabilmesi için bu maddelerin bazıları önem taşımaktadır.

"1- Politik filmler yapmalıyız.

2- Politik yöntemle filmler yapmalıyız.

...

12- '1'i gerçekleştirmek, durumları betimlemek demektir.

13- '2'yi gerçekleştirmek, somut bir durumun somut bir çözümlemesini yapmak demektir.

...

18- '1'i gerçekleştirmek, dünyadaki sefaleti betimlemek demektir.

19- '2'yi gerçekleştirmek, mücadele eden insanları göstermek demektir.

...

21- '1'i gerçekleştirmek, gerçek adına olayların eksiksiz bir görüntüsünü vermek demektir.

22- '2'yi gerçekleştirmek, gerçeğin göreceliği adına dünyanın kesin çizgilerini çizmemektir.

23- '1'i gerçekleştirmek, gerçeğin gerçek olduğunu söylemek demektir (Brecht).

24- '2'yi gerçekleştirmek, gerçeğin gerçekte nasıl olduğunu söylemek demektir (Brecht).

...

26- '1'i gerçekleştirmek, filmin dağıtımını filmin yapımından önce sağlamak demektir.

27- "2"yi gerçekleştirmek, önce yapımı sonra dağıtımı yapmak demektir. Aşağıdaki ilkeye göre film yapmayı öğrenmek demektir: Dağıtımı belirleyen üretimdir, ekonomiyi belirleyen politikadır."[223]

---

222 A.. Karaganov a.g.m.

223 Jean-Luc Godard, "Ne Yapmalı", Türkçesi: Yorgo Boz, Çağdaş Sinema, İstanbul, Sayı: 4, Eylül-Ekim 1974, sy. 63-64.

Eğer dikkat edilirse Godard'daki temel sorunsallar olan *'öz-eleştiri', 'iki cephede birden mücadele', "entelektüellerin devrimde rolü', 'karşıtlıklar'* kadar önemli olan bir diğer sorunsal *'sorular sormak, yanıtlar vermekten daha önemlidir'* nosyonunun yukarıda sıralanan maddelerdeki '2'ye uyduğu görülecektir. *'Politik filmler yapmak', 'durumlan betimlemek', 'sefaleti betimlemek', 'eksiksiz görüntü', 'gerçeğin gerçek olduğu'* hatta *'dağıtım'* yanıtlara tekabül ederken, *'politik yöntemle filmler yapmak', 'mücadele eden insanları göstermek', 'kesin çizgileri çizmemek', 'gerçeğin gerçekte nasıl olduğunu söylemek'* ve hatta *'üretimin dağıtımı belirlemesi'* sorular sormaya tekabül etmektedir. Godard'ın bu kaygısı, aynı zamanda arayış anlamına gelmektedir. Aşırı uçtakiler için verili olan *'devrimci sinema'* ile revizyonist diye nitelenenler için verili olan *'devrimci sanat'*ı kabul etmemiş ve sunacağı içeriğe uygun biçimlerin peşine düşmüştür.

Guy Hennebelle ve Daniel Serceau, biçimsel kuruluş açısından, Dziga-Vertov Grubu'nun, *olduğu gibici* (telquélisme) etkisinin pek çok zararı olduğunu, Godard'ın üslubundaki *'siyah kareler'*in gına getirecek kadar fazla kullanıldığını, öyle ki bazılarının seyircilere karışık olduğu kadar anlaşılmaz nutuklar sundukları için devrimci filmler yaptıklarına inanmaya başladıklarını belirtiyorlar.[224] Yazarların belirttiği *'siyah kareler'* Godard'ın filmlerini karatahta biçiminde oluşturması ve karatahta metaforunu kullanmasıdır.* Godard bir görüşmede siyasal filmlerin öğreticiliği üstüne ne düşünüyorsunuz? sorusunu söyle yanıtlamıştır: *"İki çeşit militan film vardır. 'Karatahtalar' dediğimiz filmler ve 'uluslararası' dediğimiz, filmler. 'Uluslararası' filmler siyasal bir gösteride 'Enternasyonal'i söylemek gibi bir şeydir. 'Karatahtalar' ise bir insanın gördüğü yeni bir olguyu kanıtlar, gördüğünü gerçeklere uygulamasını ya da bunu bir başka karatahtaya çizmesini ve böylece başka insanların da aynı şeyi uygulamasını sağlar."*[225]

Godard'ın ve Dziga-Vertov Grubu'nun filmleri 'Enternasyonal'i söylemeye benzemez. Çünkü Godard doğrusal gelişen mantığı zorlar. Filmlerini izlediğimizde ne gördüğümüze değil, gördüğümüzün ne anlama geldiğine sevkediliriz. Dolayısıyla bir anlamda gördüklerimizi bizler inşa ederiz. Katılmaya ve boşlukları doldurmaya davet ediliriz. Bir görüşmede Godard, *Cezayir Savaşı* ve *Z* tarzı filmler için şu yorumda bulunur: *"Devrimci bir film sınıf mücadelesinden ya da özgürlük hareketinden ortaya çıkmalıdır. Bu filmler yalnızca kaydederler, mücadelenin parçası değildirler. Onlar yalnızca, siyasi kadrolarla filme alınmış siyaset üzerine*

---

224 Guy Hennebelle-Daniel Serceau, a.g.m., s. 38-39.

* *Belki de en ünlü karatahta metaforu Çinli Kız'dakidir. Guillaume, pek çok ismin bulunduğu karatahtayı silmeye başlar. Karatahta'da Goethe, Voltaire, Feydeau, Duras, Cocteau, Sophokles, Adamov, Dumas, Kleist, Montherland, Giraudoux, Labiche, Genet, Racine. Williams, Sartre, Lorca, Beaumarchais yazılıdır ve teker teker silinir. Sadece Brecht'in adı kalır. Burada Godard, bir yandan sıfıra dönerken, diğer yandan Brecht'e olan vefa borcunu öder.*

225 Marcel Martin. "Devrimci Sinema Grupları 2," Çeviren: Engin Özden, Gerçek Sinema, İstanbul, Yıl: I. Sayı: 5-6, Şubat-Mart 1974. s. 31.

filmlerdir. Kaydettikleri mücadelenin tamamen dışındadırlar; hiçbir anlamda bu mücadelenin ürünü değillerdir. En fazla onlar liberal filmlerdir... Onlar sorunu çözümlemeden önce çözümü sunarlar. Böylece sorundan önce çözümünü koyarlar. Aynı anda gerçekliği yansımalarla karıştırırlar. Bir film gerçeklik değil, yalnızca bir yansımadır. Burjuva sinemacılar gerçekliğin yansımalarına odaklanırlar. Biz ise bu yansımanın gerçekliği ile ilgileniyoruz.'[226]

Godard sinema estetiğinde yaşadığı kopmayı siyasal alanda da yaşamıştır. *'Burjuva temsil anlayışı'* dediği ve Hollywood'un başını çektiği konvansiyonel sinema ile bu dönemde siyasi yönü öne çıkararak mücadele etmiş ve estetik açıdan konvansiyonel olandan farklı estetik ölçütlerin geçerli olduğu bir sinemanın olabileceğini gösterdiği gibi, siyasal açıdan da varolan siyasal sinemadan farklı türde (politik yöntemle yapılan) filmler yapılabileceğini göstermiştir. Godard, *"artık ne plastik gerçekliğe* (yönetmenin kendi ham malzemesiyle somut ilişkisi) *ne de psikolojik gerçekliğe* (yönetmenin izleyiciyle olan yönlendirici ilişkisi) *değil, entelektüel gerçekliğe* (yönetmenin izleyiciyle olan diyalektik ya da karşılıklı konuşmaya dayalı ilişkisi) *odaklanmamız için gerçekliğin sınırlarını yeniden tanımlamıştır"* ve *"bir dizi deneysel sinema denemesinde film ile izleyici arasındaki politik ilişkiyi içeren film algılama kuramını daha da ileriye götürdü.'*[227]

Godard'ın Dziga-Vertov Grubu ile birlikte yaptığı çalışmalar, daha önceki filmlerinde olduğu gibi büyük yankı uyandırmıştır, ama bunların çoğu olumsuz niteliktedir. Yeninin kabulü kolay olmamaktadır. Bu konuyu kapatmadan önce Colin MacCabe'nin, Godard'ın sinemaya getirdiği yeniliğe dair değerlendirmesini aktaralım. *"Film, izleyicisiyle geleneksel Hollywood sinemasına benzer ilişkiyi sürdürdüğü sürece, filmin içeriğinin ne olduğu fazla önem taşımaz. Gerekli olan, Hollywood sinemasının geleneksel organizasyonunun yıkılması; görüntülerin siyasal ve ideolojik mücadelelerin belirlediği özgül eklemlenmeler içinde kendi anlamlarını nasıl bulduğunu araştırmak ve bu araştırmaya izleyiciyi dahil etmekti. Ancak böylesi bir dahil etme sonucu siyasal bir film yapmak olası olabilirdi. Eğer film, anlamın inşasına izleyiciyi dahil etmeksizin siyasal mücadeleyi (sorgu dışı) sunmayı seçmişse, o zaman izleyici kendi özgül durumu hakkında bir şey öğrenemeyecekti; gerçekten izleyiciler filmin görüntülerini ve sunduğu kimlikleri sorgu dışı kabul ettikleri sürece, devrimci tarzda davranma / eylem kapasitelerini (böylesi bir eylem Hollywood sinemasının görmezden geldiği somut duruma dikkat etmeye bağımlı olduğundan) kaybederler. Bir filmin siyasal içeriği anlam ve; anlamlamanın analizine izleyiciyi dahil eden bir biçimin dışında tanımlanamazdı -bu, doğru devrimci çizgiyi belirleme sorunuydu.'*[228]

---

226 Brown, Royal S., *Focus on Godard*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., 1972, s. 55.
227 James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?*, sy. 389, 393.
228 Colin MacCabe, a.g.e., sy. 61.



Dziga Vertov

Ve Godard doğru çizgiyi belirlemede bir hayli yol katetmistir. Paul Eluard'ın 1936'da Londra'da vediği konferansta Marki de Sade ve Lautréamont'dan söz ederken, bu iki insanın *"neyseniz osunuz"* formülüne *"başka bir şey de olabilirsiniz"*i eklediklerini belirtir.[229] Godard da içinde yaşadığımız yüzyılın ikinci yansında gerçekçiliğin başka türlü de olabileceğini göstermiş ve bunun faturasını da ödemiştir. Yöntem ve biçim araştırması yapmış, ama bulduklarını dikte etmemiştir. Godard'ın yaptığı verili olanın dışında başka şeylerin (tarafların, düşüncelerin, yöntemlerin, eylemlerin, biçimlerin vs.) de olabileceğini / olduğunu / olması gerektiğini göstermek olmuştur. Tıpkı *Her şey Yolunda*'nın sonundaki dış-ses gibi: *Herbirimizin kendi bireysel tarihi* (tarzı, düşüncesi, eylemi, yöntemi, biçimi vs...) *olmalı. Senin, benim, bizim!*

Godard bahsini Susan Sontag'dan ve James Monaco'dan iki alıntıyla bitirelim: *"Godard yalnızca akıllı bir ikon kırıcı değildir. O sinemanın kasıtlı bir 'yıkıcısıdır.' Onun görünmez kurgu, bakış açısının tutarlılığı ve açık öykü gelişimi gibi yerleşik film tekniği kurallarına yaklaşımı Schoenberg'in 1910'lu yıllarda müzikte yaygın olan tonal dili reddedip atonal müzik dönemine girmesiyle ya da Kübistlerin gerçekçi figürasyon ve üç boyutlu resimsel uzam olarak resmin kutsal kurallarına karşı çıkmalarıyla karşılaştırılabilir.*[230] *Bu Godard'ın soyutlama ve avangardçılığın yakın tarihi içindeki konumunun kısa ve özlü bir*

---

229 Mayakovski, Eluard, Brecht, Aragon, Neruda, Saf Şiir Yoktur, Çevirenler: E. Alkan, T. Aktürel, E, Yalçın, H. Çelik, M. Ziyalan, İst., De Yay., Mart 1984, sy. 33.

230 Aktaran Monaco, Yeni Dalga, sy. 100.

özetidir. Ancak aynı zamanda onun politik bağlam içinde görülmesi gerekmektedir. Konuya nasıl yaklaşıldığına bağlı olarak Godard sinemanın Joyce'u, Schoenberg'i, Picasso'sudur; ancak aynı zamanda daha da fazlasıdır. Daha önceki kahramanlardan farklı olarak o kendi rolüne karşı isyan etmiştir. Modası geçmiş soyutlama ve avangard anlayışlarını tamamen yeni bir alana taşımıştır. Kapitalist ilerleme, soyutlama ve avangardçılığın ötesine geçen bir sinemayı... önceden görmüştür.[231]

231 A.g.e., sy. 100-1.

SONUÇ

Geriye dönüp XX. yüzyılın ilk yarısının tarihine baktığımızda, pek çok önemli olayla karşılaşırız: I. Dünya Savaşı, 1917'de Rusya'daki Ekim Devrimi, birçok Avrupa ülkesinde faşizmin iktidara gelişi, II. Dünya Savaşı'nın çıkışı, savaş sonunda Almanya ve İtalya'da faşist iktidarların devrilişi ile Avrupa'nın doğusunda kendilerini sosyalist diye niteleyen iktidarların işbaşına gelişi ve Avrupa'nın batısında da burjuva demokrasilerinin kurulması gibi.

Yüzyılın ikinci yarısı ise (1990'a dek), Batı'nın genel olarak burjuva demokrasisi diye adlandırılan bir rejim içinde gerek ekonomik gerekse siyasal olarak bir istikrarı yakaladığı, buna karşılık sosyalist rejimlerin, çıkış kaynağı olan kavramın tersine, siyasal düzeyde özgürlükçü bir rejimden baskıcı / baskılayıcı / totaliler ve giderek polis devletlerine döndüğü ve 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla başlayan süreç içinde bu ülkelerdeki "sosyalist" rejimlerin peşpeşe devrildiği, bu döneme kadar genel olarak dengeye dayalı çift kutuplu, topyekün savaşların yerini yerel kapışmaların aldığı, Üçüncü Dünya'da ise ulusal kurtuluş mücadelelerinin en azından siyasal olarak başarıya ulaşarak sömürge sistemini yıktığı bir dönem olarak tarihe mal olmuştur.

Ancak bir uğrak vardır ki bu uğrak özellikle görece istikrar içinde yaşayan Batı'yı içeriden vurmuştur. Frankfurt Okulu'nun önde gelen isimlerinden Theodor W. Adorno'ya göre, bu istikrar içinde bile insan cehennemi bir durumda yaşamaktadır.[232] Rasyonel olduğu kadar hiyerarşik de olan modern Batılı toplum, Frankfurtçulara göre, bireyin düşlerini bile manipüle edebilmekte, teknolojik gelişim ile özgürleşim birbirine ters orantılı gelişim göstermekte ve eskiye göre çok daha rafine ve sofistike olmasına karşın, bireyin bağımlılığı daha da artmaktadır. Bireyin bağımlılaşmasının çağımızdaki en önemli aracı Frankfurtçuların deyimiyle kültür endüstrisidir. Bu endüstri sayesinde insanlar günbegün eleştirelliklerini yitirmekte ve konforme hale gelmektedirler. İşte Batı'yı içeriden vuran dalga, başta üniversite gençliği olmak üzere toplumun çeşitli kesimlerinin, konforme olmaya, aynılaşmaya yönelik modern mekanizmalara karşı isyanıdır. Bu is-

232 İrfan Erdoğan- Korkmaz Alemdar, İletişim ve Toplum, Ankara, Bilgi Yayınevi, Mayıs 1990, sy. 215.

yan dalgası beklenmedik bir biçimde (ABD'den Fransa'ya, İtalya'dan Federal Almanya'ya, İngiltere'den Çekoslovakya'ya, Japonya'dan Türkiye'ye ve Latin Amerika ülkelerine kadar) neredeyse bütün dünyayı sarmış, farklı derecelerde de olsa rejim bunalımlarına neden olmuştur. Dünyadaki bu dalganın ortak noktası ise *"daha insanca bir düzen"*dir. Bu isyanın Avrupa'daki öncüleri üniversite öğrencileri olmuştur. Toplumun en dinamik kesimi olmalarının yanısıra, üniversitelerin kampüsler biçiminde örgütlenmeleri sonucu günün büyük bir bölümünde toplu olarak bulunmaları ve de en önemlisi sürekli bilgi ile içli-dışlı olmaları, dolayısıyla içinde yaşadıkları topluma dair diğer kesimlerin çoğuna göre daha fazla bilgilenmeleri ve bu anlamda perspektiflerinin olması, onları öncü yapan nedenler arasında sayılabilir. Ancak işçi sınıfı gibi sınıfsal yapıya sahip olmamaları, toplumun farklı kesimlerinden oluşması ve de süreklilik arzetmemesi, bu öncülüğü zayıflatmıştır. Ancak talepleri, toplumu / sistemi / üniversiteyi sarsmış ve sonunda dikkate alınmıştır. Çünkü radikalleşen üniversite gençliği, en temel talebi olan özerk ve demokratik üniversitenin ancak toplumsal yapı demokratikleştiği ölçüde gerçekleşeceğini görmüş ve bu nedenle eylemlerini üniversitenin dışına taşımıştır. *"Herşey masum öğrenci talepleri adı altında başladı"* gibisinden bizlerin çok tanık olduğu sağ argümanın altında da zaten bu korku olmuştur. Oysa toplum demokratikleşmeden üniversitenin demokratikleşmesi mümkün değildir. Toplumun demokratikleşmesi ise yine çeşitli toplum kesimlerinin -bu arada üniversite gençliğinin- bu konudaki kararlılığına ve sorumluluğuna bağlıdır. Giriş'te de belirttiğimiz gibi egemenin en korktuğu şeylerden biri de bağımlının siyasallaşmasıdır. Toplum demokratikleştikçe hesap sorma mekanizmaları artar. Hesap sorma mekanizmalarını en başta kullanacak kesimlerden biri de üniversite gençliğidir. Bu açıdan egemen sınıf(lar)ın üniversite gençliğinin, taleplerini üniversite ile sınırlı tutmamasından endişe ve giderek korku duyması anlamlıdır. Bir de bu talepler, toplumun diğer kesimlerinin talepleriyle birleşirse, bu durum çok ciddi ve şiddetli krizlere neden olabilir, tabii ki iktidar esnek değilse.

Fransa'da ve İtalya'da bu süreç yaşanmıştır. Üniversite öğrencilerinin daha demokratik üniversite talepleri, başta işçi sınıfının daha insanca çalışma koşulları olmak üzere toplumun diğer kesimlerinin talepleriyle birleşmiş ve daha genel bir üst başlık olarak baskıcı / hiyerarşik toplumun yerine daha demokratik / insancıl toplum talebi ortaya çıkmıştır.

ABD'de ise üniversite öğrencilerinin talepleri her ne kadar siyahların ırkçılık karşıtı, feministlerin ataerkil düzen karşıtı, hippie'lerin karşı-kültür ve hemen herkesin Vietnam Savaşı karşıtı talepleriyle birleşemedi ve ayrı mecralarda aktıysa da, aynı tarihsel momentte yer almalarının da etkisiyle, ABD hükümeti Vietnam'dan geri çekilme kararı almak, ırkçı düzenlemeleri iptal etmek ve üniversi-

telerin daha demokratik yapılar olması için kararlar almak zorunda kalmıştır.

Avrupa'daki 1968 hareketinin özneleri kuşkusuz bugün içinde bulunulan/yaşanan sistemin ötesinde bir yerin özlemini taşıyorlardı ve bu hareket yenildiği için özlem gerçekleşmedi. Ancak buna rağmen incelenen bu toplumların 1968 öncesi ile sonrası arasında görece olumluluk anlamında fark olduğu da bir gerçektir. Bu ülkelerin toplumsal yapılarına görece de olsa olumluluğu kazandıran ise 1968 hareketi olmuştur. Bu nedenle, bir polis komiserinin on yıllık bir yasaktan sonra trenle Fransa'ya gelen Dany Cohn-Bendit'e rastlayıp *"Fransa'ya büyük bir hizmet verdiniz"* demesi oldukça anlamlıdır.[233]

İnceleme konusu yaptığımız üç ülkede 1960'lı yıllarda, toplumlar kendi içlerinde derin bir hesaplaşma yaşarken, bu ülkelerin sinemaları da benzer bir hesaplaşma yaşamıştır. Gerçeklikle yoğun ilişkisi düşünüldüğünde sinemanın böylesi bir süreçten geçmesi şaşırtıcı değildir.

Ama bu durum daha çok bu ülke sinemalarının içinde yer aldıkları toplumun değişimine ayak uydurabilme yeteneklerinin de bir sonucudur. Ancak sinemanın yalnızca gerçekliğin peşinden gittiği de düşünülmemelidir. Bu ülke sinemaları aynı zamanda içlerinde öncü sanatçılar / yönetmenler barındırdıkları için de bu yeteneği gösterebilmişlerdir. Örneğin İtalyan sinemasının önde gelen yönetmenlerinin önemli bir bölümü (Pontecorvo, Rosi, Bertolucci, Scola, Taviani Kardeşler gibi) en azından incelediğimiz dönem olan olan 1960'lar ve 1970'lerde ya İKP'nin üyesi ya da İKP'ye yakın bir konumda ve bağlanmış bir sanat anlayışına sahip olmalarına rağmen, sinemayı ikincil bir düzeyde ele almamış, sinema tarihinin önemli filmlerine imza atmışlardır. Bu ise İtalyan sinemasının önemli bir bölümünün, siyasal tercihine rağmen, ticari dediğimiz egemen sinema ortamında vazgeçilmezligini getirmiştir.

Fransa'da ise 1968 ve sonrasında (1970'lerin ortasına kadar), Fransız 68'inin militanlığına uygun alternatif bir sinema ortamı oluşmuştur. Ticari sinema ortamının tamamen dışında, küçük gruplar halinde çekilen ve yine küçük grupların izlediği, ticari sinemanın istemlerine uymayan sürelere sahip çok sayıda film yapılmıştır. Bunların yanısıra bu dönemde Chris Marker, Rene Alliot gibi yönetmenler sinemalarını siyasallaştırmışlardır. Godard'dan ise yeterince bahsedildi.

Amerikan sinemasında ise 1960'ların radikalizmine koşut bir gelişim gözlenmiştir. Gündelik yaşama dair radikalizm, sinemanın içeriğinden çok biçimine ve tarzına yönelmiş, bu alanlarda değişimlere neden olmuştur. Başka biçim ve tarzda yaşam hedefini öne çıkaran radikalizmin, sinemadaki karşılığı bu olmuştur. Siyasal konuları işleyen filmler için ise aynı ifadeleri kullanmak mümkün görün-

233 Philippe Sollers, "İsyankar Bilge: Cohn-Bendit," (Çevireni belirtilmemiş), Cumhuriyet Dergi, Sayı: 555, İstanbul, 10 Kasım 1996, sy. 6.

memektedir. Biçim ve anlatı tarzında bir değişiklik bir yana, yeni, umut veren hiçbir yana sahip olmayan bu filmler, eleştirmeye kalkıştıkları sistem karşısında adeta bir çaresizlik sergilemişlerdir.

Bu araştırmanın İkinci Bölüm'ü ağırlıklı olarak içinde yaşanılan sisteme muhalefet eden ve muhalifliğini sol bir dille (bu dil sırasıyla liberallerin, komünistlerin ve radikallerinkidir) siyasallaştıran filmleri içermektedir. Araştırmanın başlıca amacı, ilgili ülke filmlerinin (ve yönetmenlerinin) siyasetle ilişki kurma tarzlarının ortaya çıkarılmasıdır. Bu nedenle hem filmler hem de yönetmenler, kuşkusuz istisnalar olmak kaydıyla, çok genel bir sınıflamaya tabi tutulabilir. Bu sınıflama hem dünya görüşü ve siyasal tavrı hem de estetiği içermekte ve buradan hareketle sol skalaya yerleştirmektedir.

-Sisteme liberal bakış açısından bakan ve eleştirmeyi deneyen, ama biçimleri/tarzları ve kullandıkları sinemasal aygıtlar klasik/konvansiyonel olan Amerikan filmleri (ve yönetmenleri) skalanın sağında;

-sistemi sol perspektiften değerlendiren ve eleştiren, ama biçimleri/ tarzları ve kullandıkları sinemasal aygıtlar genellikle klasik/konvansiyonel olan İtalyan filmleri (ve yönetmenleri) skalanın merkezinde;*

-sistemi sol perspektiften gören, değerlendiren, eleştiren ve biçimleri/tarzları ve kullandığı sinemasal aygıtlar avangard olan Godard'ın filmleri (ve kendisi) skalanın solunda yer almaktadır.

Bitirirken, bir zamanlar çokça ifade edilen *'sosyal içerikli film'* kavramının nasıl karşılığı yoksa, *'siyasal sinema'* kavramının da karşılığı olmadığını belirtelim.

Giriş'te de belirttiğimiz gibi her filmin (ve yönetmeninin) siyasetle şu ya da bu düzeyde, az ya da çok siyasetle teması olduğundan, bu kavram açıklayıcı değildir. Yukarıda incelemeye çalıştığımız ve yoğun bir biçimde siyasetle ilişkili olan ve bugüne kadar *'siyasal sinema'* kavramı içinde düşünülen bu filmlerin *'konularını siyasetten alan filmler'* ya da daha kısaca *'siyasal konulu filmler'* (ki bunlar ilk iki kategori ile ilgilidir) ve *'siyasal yöntemle yapılmış filmler'* (ki bu da üçüncü kategori ile ilişkilidir) olarak düşünülmesi daha yararlı / açıklayıcı olacaktır.

---

* *Federico Fellini yaptığı ve bu araştırmada söz konusu edilen iki filmine rağmen, son derece kişisel sinema üslubuyla bu sınıflamanın zaten dışındadır. Francesco Rosi ise diğer İtalyan yönetmenlerden dünya görüşü ve siyasal tavır açısından değil, ama biçim/tarz ve sinemasal aygıtların kullanımı konusunda ayrıldığından bu kategori içinde değerlendirilmemelidir*

KAYNAKLAR

KİTAPLAR

ABİSEL, Nilgün, Sessiz Sinema Tarihi, Ankara, A. Ü. Basın Yayın Yüksek Okulu Yayınları, 1989.

ALİ, Tarık, Sokak Savaşı Yılları, çev. Osman Yener, İstanbul, İletişim Yayınları, Mart 1995.

ALTHUSSER, Louis, İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları, çev. Yusuf Alp-Mahmut Özışık, İstanbul, Birikim Yayınları, Nisan 1978

ANDERSON, Perry, Batı'da Sol Düşünce, Türkçesi: Bülent Aksoy, İstanbul, Birikim Yayınları, Nisan 1982.

ANDERSON, Perry, Tarihsel Materyalizmin İzinde, Türkçesi: Mehmet Bakırcı, H. Gürvit, İstanbul, Belge Yayınları, 1986.

ARMES, Roy, Film and Reality, Penguin Books, 1974.

_____, The Ambiguous Image, Secker and Warburg. 1976.

BAZIN, André, Çağdaş Sinemanın Sorunları, Türkçesi: Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, Aralık 1966.

_____, Sinema Nedir?, çev. İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık, Ekim 1993.

BELGE, Murat, Marksist Estetik, İstanbul, BFS Yayınları, Mart 1989.

BENJAMIN, Walter, Pasajlar, Çeviren: Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Aralık 1993.

BONDANELLA, Peter, The Cinema of Federico Fellini, Princeton University Press, New Jersey, 1992.

BROWN, Royal S. (Edited Book), Focus on Godard, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1972.

BUMİN, Kürşat, Demokrasi Arayışında Kent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Ocak 1990.

BÜKER, Seçil, Sinema Dili Üzerine Yazılar, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, Mart 1985.

COHN-BENDIT, Dany, Biz Devrimi Çok Sevmiştik, çev. Ragıp Duran, İstanbul, Afa Yayınları, Mayıs 1987.

COMBS, James, American Political Films, Garland Publishing, Inc., Nevv York - London, 1990.

Çağdaş Liderler Ansiklopedisi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986.

ÇUBUKÇU, Aydın, Bizim 68, İstanbul, Evrensel Basım Yayın, Kasım 1993.

DEMİRBİLEK, Alev, Dünya Sineması Tarihi I. Bölüm, M.S.Ü. G.S.F. Sinema-TV Bölümü Ders Notları 1, İstanbul 1994.

DEMİRER, Aydın (der. ve çev.), 68 Fransa, İstanbul, Metis Yayınları, Haziran 1987.

DENSELOW, Robin, Müzik Bittiği Zaman, çev. Deniz Oktay, İstanbul, Alan Yayıncılık, Mayıs 1993,

DITTMAR, Linda, MICHAUD, Gene, From Hanoi to Hollywood, Rutgers University Press, New Brunswick, 1990.

DORSAY, Atilla, Sinema ve Çağımız-I, İstanbul, Hil Yayın, Nisan 1984.

EHRENREICH, Barbara ve John, 68 Öğrenci Ayaklanması, çev. Güzin Özkan, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1987.

EISENSTEIN, S. M., Film Duyumu, çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, Ekim 1984.

ERDOĞAN, İrfan-ALEMDAR, Korkmaz, İletişim ve Toplum, Ankara, Bilgi Yayınevi, Mayıs 1990.

ERKILIÇ, Gökhan, Cinema Paradiso Italiano, Ankara, Spot Yayınları, 1993.

FERRO, Marc, Sinema ve Tarih, Türkçesi: Turhan Ilgaz, Hülya Tufan, İstanbul, Kesit Yayıncılık, 1995.

FRASER, Roland, 1968 İsyancı Bir Öğrenci Kuşağı, çev. Kudret Emiroğlu, İstanbul, Belge Yayınları, Kasım 1988.

GEVGİLİLİ, Ali, Çağını Sorgulayan Sinema, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, Mayıs 1989.

GÜRSES, Fulya / Hasan Basri, Dünya'da ve Türkiye'de Gençlik, İstanbul, Der Yayınları, 1979.

HARVEY. Sylvia, May 68 and Film Culture, BFI, London, 1980.

KIŞLALI, Ahmet Taner, Öğrenci Ayaklanmaları, Ankara, Bilgi Yayınevi, Nisan, 1974.

KOLKER, Robert Philip, Yalnızlık Sineması, çev. Ertan Yılmaz, Ankara, Öteki Yayınevi, 1999.

KOLKER, Robert Philip, A Cinema of Loneliness, 3. Baskı New York, Oxford University Press, 2000.

KUHN, Annette, Women's Pictures-Feminism and Cinema, Routledge and Kegan Paul, London and New York, 1982.

LENIN. V. I., Sosyalizm ve Savaş (Üçüncü Baskı), çev. N. Solukçu, Ankara, Sol Yayınları, Ekim 1976.

LYON, Christopher, The International Dictionary of Films and Filmmakers (Edited Book), St. James Press, Volume I (Films), 1984.

LYON, Christopher, The International Dictionary of Films and Filmmakers (Edited Book), St. James Press, Volume II (Directors/Filmmakers), 1984.

MACBEAN, James Roy, Sinema ve Devrim, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006.

MACCABE, Colin, Godard: Images, Sounds, Politics, British Film Institute, London,1980.

MAKAL, Oğuz, Dünya Sineması Tarihi I, D.E.Ü. G.S.F. Sinema-TV Bölümü Ders Notları, İzmir, 1987.

MARX, Karl, Fransa'da Sınıf Savaşımları 1848-1850 (2. Baskı), çev. Sevim Belli, Ankara, Sol Yayınları, Şubat 1976.

MAYAKOVSKI, ELUARD, BRECHT, ARAGON, NERUDA, Saf Şiir Yoktur, çev. E. Alkan, T. Aktürel, E. Yalçın, H. Çelik, M. Ziyalan, İstanbul,

De Yayınevi, Mart 1988.

MONACO, James, Bir Film Nasıl Okunur?, (9. Baskı) çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2007

MONACO, James, Yeni Dalga, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, +1 Kitap, 2007.

MUSSMAN, Tobby, Jean-Luc Godard, E. P Dutton and Co. Inc., New York, 1968.

OSKAY, Ünsal, (XIX. Yüzyıldan Günümüze) Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, Ankara, A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları: 495, 1982.

ÖNER, Yılmaz (der.), Tarihsel Uzlaşma, İstanbul, İletişim Yayınları, 1984.

ROWBOTHAM, Sheila, SEGAL, Lynne, WAINWRIGHT, Hilary, Feminizm, Sosyalizm ve Eylemde Birlik, çev. Emet Çetin Özgül, İstanbul, İletişim Yayınları, 1984.

RYAN, Michael, KELLNER, Douglas, Camera Politica, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990.

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986.

SUID, Lawrence H., Guts and Glory, Addison-Wesley Publishing Company, U.S.A., 1978.

WOOD, Robin, Hitchcock Sineması, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003.

YILMAZ, Ertan (Derleyen), Jean-Luc Godard (Konvansiyönele Karşı Modernist Sinema), Ankara, Gece Yayınları, Nisan 1994.

MAKALELER

EDELMAN, Rob, "Gillo Pontecorvo," The International Dictionary of Films and Filmmakers, St. James Press, Volume II, 1984.

"Francesco Rosi'ye Göre Mafya," çev. Atilla Dorsay, Yedinci Sanat, İstanbul, Yıl:1, Sayı: 10, Aralık 1973.

GEVAUDAN, Frantz, "Siyasal Sinema Seyircisiyle Karşı Karşıya," çev. Engin Özden, Gerçek Sinema, Sayı: 2, İstanbul, Kasım 1973.

"Gian-Maria Volonte Sinema ve Politika Üstüne Konuşuyor," çev. Tuğrul Eryılmaz, Gelişim Sinema, İstanbul, Sayı:1, Ekim 1984.

"Gillo Pontecorvo ile Konuşma," çev. Engin Özden, Yedinci Sanat, İstanbul, Yıl: 1, Sayı:1, Nisan 1973.

GODARD, Jean-Luc, "Ne Yapmalı," Türkçesi: Yorgo Boz, Çağdaş Sinema, İstanbul, Sayı: 4, Eylül-Ekim 1974.

HENNEBELLE, Guy- SERCEU, Daniel., "Militan Sinemanın Durdurulamayan Gelişmesi," çev. Mahir Şaul, Yedinci Sanat, İstanbul, Yıl: 3, Sayı: 21, Şubat-Mart 1975.

"Interview with Francesco Rosi," Films in Review, May, 1982.

İNSEL, Ahmet, "88 Mayıs'ından 68 Mayıs'ına Bakış," Toplum ve Bilim, İstanbul, Sayı: 41, Bahar 1988.

KARAGANOV, Aleksandr, "Politik Sinema Sorunu" (çevireni belirtilmemiş), Barış ve Sosyalizm Sorunları, İstanbul, Sayı:7, Temmuz 1978.

KOPKIND, Andrew, "Missing: Kültürel Kavga Alanı," çev. Ruşen Çakır, Gelişim Sinema, Sayı: 3, İstanbul, Aralık, 1984.

LORENZ, Janet E., "La Battaglia di Algeri," The International Dictionary of Films and Filmmakers (Edited by Christopher Lyon), St. James Press, Volume 1. 1984.

MACBEAN, James Roy, "Godard ve Dziga-Vertov Grubu 3," çev. M. Reşit, Yedinci Sanat, İstanbul, Yıl: 1 Sayı: 5, Temmuz 1973.

MARTIN, Marcel, "Devrimci Sinema Grupları 2," çev. Engin Özden, Gerçek Sinema, İstanbul, Yıl: 1, Sayı: 5-6, Şubat-Mart 1974.

MICHALCZYK, John, "Franco Solinas: The Dialectic of Screenwriting," Cineaste, Volume: 13, No: 2, 1985.

OVERBEY, David L., "Rosi in Context," Sight and Sound, Volume: 45, No: 3, Summer 1976.

QUART, Barbara ve Leonard, "Three Brothers," Film Quarterly, University of Calitornia Press, Berkeley, California, Vol. XXXVI, No: 1, Fall 1982.

"Roberto Rossellini ile Söyleşi" (çevireni belirtilmemiş), ...Ve Sinema, İstanbul, Hil Yayın, Sayı: 9, Kasım 1994.

"Rosi Anlatıyor" (çevireni belirtilmemiş), Süreç, İstanbul, Cilt: 2, Sayı: 5, 1981.

SOLLERS, Philippe, "İsyankar Bilge: Cohn-Bendit" (çevireni belirtilmemiş), Cumhuriyet Dergi, Sayı: 555, İstanbul, 10 Kasım 1996.

STRICK, Philip, "The Mattei Affair and Lucky Luciano," Sight and Sound, Volume: 44, No: 3, Summer 1975.

TACCHELLA, Jean Charles, "Fransa'da Devlet-Sinema İlişkileri" (çevireni belirtilmemiş), Hürriyet Gösteri, İstanbul, Sayı: !85, Nisan 1996.

WILSON, David, "Politics and Pontecorvo," Sight and Sound, Volume: 40, No: 3, Summer 1971.

YILMAZ, Ertan, "Jean-Luc Godard," 5. Ankara-Uluslararası Film Festivali Katalogu, Ankara, 1993.

DİĞER KAYNAKLAR

Ana Britannica Ansiklopedisi, İstanbul, 1986.

ANDERSON, Perry, Gramsci-Hegemonya, Doğu/Batı Sorunu ve Strateji, Türkçesi: Tarık Günersel, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1988.

BERMAN, Marshall, Katı Olan Herşey Buharlaştıyor, çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, Kasım 1994.

BOBBIO, Norberto-TEXIER, Jacques, Gramsci ve Sivil Toplum, Türkçesi; Arda İpek- Kenan Somer, Ankara, Savaş Yayınları, 1982.

DORSAY, Atilla-GÜRKAN, Turhan, Sinema Ansiklopedisi (Hürriyet Gösteri Dergisi eki), 1983.

FOUCAULT, Michel, Cinselliğin Tarihi, çev. Hülya Tufan, İstanbul, Afa Yayınlan,1986.

JDANOV, Andrey A., Edebiyat, Müzik ve Felsefe, Türkçesi: Fatmagül Berktay, İstanbul, Bora Yayınları, Şubat 1977

MILLS, C. VVright, İktidar Seçkinleri, Türkçesi: Ünsal Oskay, Ankara Bilgi Yayınevi, Ağustos 1974.

PORTELLİ, Hugues, Gramsci ve Tarihsel Blok, Türkçesi: Kenan Somer, Ankara, Savaş Yayınları, 1982.

SOBOLEV, Alexander, Üçüncü Enternasyonalin Kısa Tarihi, Türkçesi: N. Okman, İstanbul, Bilim Yayınları, Haziran 1979.

SÖYLEMEZOĞLU, Dr. Faruk, Ansiklopedik Politika Sözlüğü (Çağdaş Liderler Ansiklopedisi'nin Eki), İstanbul, İletişim Yayınları, 1986.

THOREAU, Henry David, Sivil İtaatsizlik, çev. C. Hakan Arslan, İstanbul. Şehir Yayınlan, Aralık 1991



ertan yılmaz

68 ve sinema

3 Mayıs 1968 yılında öğrenciler Paris Sorbonne Üniversitesi'nde başlayan isyan hareketiyle meclisi fes edecek kadar ileri gitmişlerdi. Yıllar sonra Jorge Semprun o günleri şöyle anlatmıştı: "Barikatlar sokakları tıkıyor ama perspektifleri açıyor." Susan Sontag ise Godard için, "O yalnızca akıllı bir ikon kırıcı değil, sinemanın kasıtlı bir yıkıcısıdır" açıklamasını yapıyordu. Joan Baez ve Bob Dylan özgürlük şarkıları dünyanın bütün sokaklarında nefes alıyordu. Dany Cohn-Bendit meydanlarda mevcut siyasi yetkeye meydan okuyordu. RAF artık söz'ün ötesine geçmişti. Ulrike Meinhof , "Çok güvenli görünüyorsunuz! Fakat sanmayın ki bu artık böylece devam edecek! Öfke ve nefret biziz. O öfke ve nefret bizi büyük bir kavşakta mücadele edenlerle birleştirecek. Kendi korkunuzu yasaklayamazsınız!"

Sinemanın işte bu gerçeklikle dolaysız ilişkisine en iyi örnek 60'lı yıllardır. Egemen olanla muhalifin büyük bir kapışmaya girdiği bu yıllarda tüm dünyayı etkileyen en çarpıcı dönem, '68 kuşağı' olgusunu yaratan 1968 yılıdır. İçinde yaşanılan durumun sorgulandığı, itiraz mekanizmalarının giderek arttığı bu dönem, Amerika'da Easy Rider, MASH, İtalya'da İşçi Sınıfı Cennete Gider, Yunanistan'da Z, Fransa'da Çinli Kız gibi filmler dönemin en canlı ve etkileyici örnekleriydiler.

Ertan Yılmaz, '68 ve Sinema' kitabında 68 rüzgarını arkasına alarak çekilen bu siyasi içerikli filmlerin sinemaya olan yansımalarını ayrıntılarıyla inceliyor.

ISBN 978-605-5942-06-9

hayalet kitaplığı

9 786055 942069