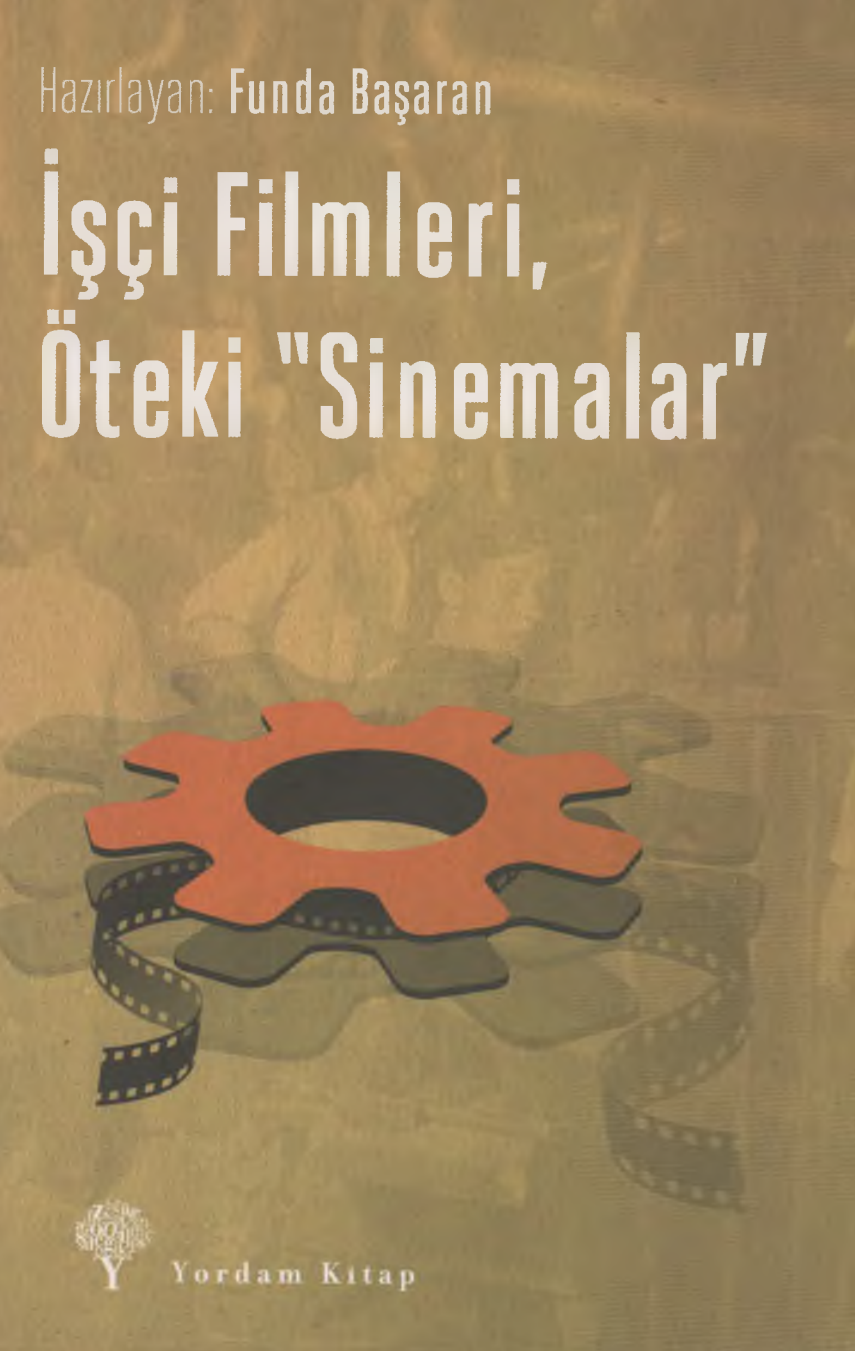
Hazırlayan: **Funda Başaran**

İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"



Yordam Kitap



İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"

Hazırlayan:
Funda Başaran

Yordam Kitap: 235 • **İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"** • Haz.: Funda Başaran
ISBN-978-605-172-072-2 • *Düzeltme*: Çiğdem Özcan
Kapak ve İç Tasarım: Savaş Çekiç • *Sayfa Düzeni*: Gönül Göner
Birinci Basım: Nisan 2015 • © Yordam Kitap, 2015

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

Baskı: Yazın Basın Yayın Matbaacılık Turizm Tic.Ltd.Şti. (Sertifika No: 12028)
İ.O.S.B. Çevre Sanayi Sitesi 8. Blok No:38-40-42-44
Başakşehir - İstanbul
Tel: 0212 5650122

İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"

İçindekiler

Giriş: Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Deneyimi
Funda Başaran 9

İşçi Filmleri Festivali Afişlerinin Şahsi Tarihi / *Aydan Çelik* 27

İşçi Filmi Yapma Yöntemi / *S. M. Ayzenştayn* 43

İşçi Sinemasını Tarihselleştirmek: Sınıfı ve Beyazperdede
Kaybolan Filmleri Geri Kazanmak / *Keith B. Wagner* 47

Geç 1970'ler Hollywood İşçi Filmlerinde İşçi Sınıfı Dayanışması
ve Diğer Dayanışma Biçimleri / *Derek Nystrom* 80

Ken Loach ve Avrupa Sinemasında Emekçi Sınıfın
Durumuna Dair / *Seray Genç* 114

Aki Kaurismaki: Kuzey Avrupa'da İşçi Sınıfının Öykücüsü
Bir Yönetmen / *Necla Algan* 135

Japonya'da İşçi Sinemasına Bir Örnek: *Yengeç Gemisi*
–Geri Dönen Özne: Proletarya– / *İnan Öner* 148

Türk Sinemasında İşçi / *Nezih Coş* 157

Türk Sinemasında işçi: 1973 Sonrası / *Bülent Görücü* 178

Sinemada İşçi Sınıfı / *Ahmet Soner* 209

Mutlu Sınıf Yoktur; Söyle Bunları... / *Z. Tül Akbal Süalp* 214

Sınıf Bilincinin Oluşumunda Bir Sinema Deneyimi:
Maden Filmi / *Tufan Sertlek* 241

Sinematek ve Yeniden Sinematek / *Önder Özdemir* 249

Bir Sinema Serveti: Fransız Sinemateki / *Jak Şalom* 279

Film Festivalleri ve Karşı-Hegemonya / *Anthony Killick* 291

Bir Sovyet Belge Filmcisi: Medvedkin ve "Sine-Tren" Deneyi 314

Yazıları ve Çevirileriyle Kitaba Katkıda Bulunanlar 322


DOĞUM GÜNÜN KUTLU OLSUN KARAGÖZÜM
SENİNKİ DE KARA SARLO'M!
AYDAN

Funda Başaran

Giriş: Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Deneyimi

Bu giriş yazısında, öncelikle söylemem gereken, kitabın 2006'da başlayan Uluslararası İşçi Filmleri Festivali'nin 2015 yılı Mayıs ayında 10. kez düzenlenmesi nedeniyle hazırlanmış olduğudur. Bunu söyleme gereği, tam da bir nedensellik kurma zorunluluğundan kaynaklanmakta, bu nedensellik doğal olarak hem bu yazının hem de kitabın temeline yerleşmekte ve doğruyu söylemek gerekirse benim açımdan bu yazıyı yazmanın zorluğu ile başa çıkabilmemi sağlamaktadır.

Bu yazıyı yazmanın neden zor olduğuna gelince: 10 yıldır gönüllü olarak katkı sunduğum Uluslararası İşçi Filmleri Festivali'nde, diğer gönüllülerle birlikte film seçiminden, gösterilecek filmlerin kataloğunun hazırlanması, tema belirlemekten filmlerin çevirisine dek birbirinden oldukça farklı görünen bir dizi iş yaptım. Bu işler benim açımdan "işçi sınıfını toplumsal değişimin başlıca aktörü olarak" işaret eden Marx'ın öğretisinden yola çıkarak içinde yaşadığım dünyayı anlama, anlamlandırma çabamın ve değiştirme uğraşımın gereğiydi. Bu işlerle uğraşırken ve festival kolektifi içinde elbette ki yine bu çaba ve uğraştan yola çıkarak hangi filmlerin gösterilmesi gerektiği ve nasıl gösterilmesi gerektiği konusunda tartışmalar yürüttük, araştırdık, oku-

duk. Yani demem o ki, filmlere dair, sinemaya dair epeyce bir kafa yormuşluğum var. Ancak bütün bu kafa yormuşluk halinin, üstelik de akademide sinemanın da içerisinde değerlendirildiği iletişim alanında bilgi üretmeye çalışıyor olmamı eklesek bile, filmlere dair, sinemaya dair yazma konusunda bana bir rahatlık sağladığını söyleyebilmem mümkün değil. Bunun en önemli nedenlerinden birisi elbette ki akademi içerisinde bilimlerin birbirinden koparak bölümleşmesi ve bu bölümlerin her birisinin kendi egemen bilme, bakma ve çözümleme tarzını oluşturarak, kendi dilini kurması ve diğeriyle iletişimsizlik içine düşmesidir (Nalbantoğlu, 2003: 6).

İşte her ne kadar iletişimci olsam da, filmler üzerine, sinema üzerine bilmenin, bakmanın ve çözümlemenin kendi tarzını oluşturduğu ve tüm diğer tarzları da marjinalleştirdiği noktada yapılabilecek fazla seçenek kalmıyor: ya bu tarza meydan okumak, ya bu tarzı benimsemek ve kabul etmek ya da susmak... Ancak ben yazıda bunlardan uzak durmayı deneyeceğim. Yani peşinen söyleyebilirim ki, sinema alanının egemen bilme ve anlama tarzından uzağım, ama burada bu kitap üzerine, dolayısıyla işçi filmleri ve öteki "sinemalar" üzerine yazarken bir meydan okuma içerisinde de değilim. Çünkü bu kitap zaten bu giriş yazısı olmasa da kendini anlatabilecek denli, festival kolektifini oluşturan bizlerin 10 yıllık deneyimi boyunca zaman zaman bilerek, zaman zaman ise sezgiyle yaptığımız tercihlerin bir nedensellik içerisinde anlamını ortaya koyarak bilgiye dönüşmesini sağlayan değerli yazıların bir bütünlüğünden oluşuyor. Bu yazı ise bu bütünlüğe sadece Uluslararası İşçi Filmleri Festivali'nin 10 yıllık deneyimini anlatarak katkıda bulunabilir. Yani, bu yazının derdi İşçi Filmleri Festivali deneyimini, bu deneyimin ortaya attığı ve pratiğin içinde yanıtladığı soruları ortaya koyabilmektir.

Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, 2006 yılında bir grup gönüllünün çabasıyla başladı. Elbette ki esinlendiği bir yer vardı. İlk olarak 1994 yılında ABD'nin San Francisco kentinde dü-

zenlenmiş olan ve her yıl 5 Temmuz'da, 1934 yılında yaşanan "Kanlı Perşembe"[1] olarak bilinen olayın yıldönümünde başlayan ve 1 ay süren bir işçi kültür ve film festivali Laborfest ve Laborfest'in kurucusu ve emektarı Steve Zeltzer, bir yandan esin kaynağı, diğer yandan da festivalin en önemli destekçilerinden oldu. Biz festival sürecine giriştiğimizde, işçi filmleri festivalleri 1994'ten bu yana çeşitli kuruluşların katılımı ve işbirliğiyle Japonya Osaka'da, Arjantin Buenos Aires'te, Bolivya El Alto'da ve Kore Seul'de farklı tarihlerde, farklı biçimlerde düzenlenmişti, bunlardan bazıları hâlâ sürerken, bazıları ise zaman içerisinde çeşitli nedenlerle sona ermişti. Tüm bu festivallerin film kaynağını önemli ölçüde dünyanın değişik ülkelerinde, işçi sınıfı mücadelesine destek olmak amacıyla kurmaca ve belgesel film yapımı gerçekleştiren organizasyonlar oluşturuyordu. İşte böyle bir uluslararası birikim ve sendikaların, odaların, kitle örgütlerinin desteğiyle, Uluslararası İşçi Filmleri Festivali 10. yılını tamamladı.

2006 yılında festivalde gösterilen filmleri tanıtmak için çıkartılan kitapta festivalin amaçlarına dair aşağıya alıntıladığım maddeler aslında festivalin ilk günden itibaren konumlanma noktasını da, yüzünü nereye döndüğünü de göstermektedir:

- Tüm dünyadan işçi sınıfının yaşamını ve mücadelesini anlatmak,
- İşçi sınıfı mücadelesine dair film veya belgesel yapan kişi ve grupların deneyimlerini paylaşmak ve ortaklaştırmak,

1 Mayıs 1934'te, kapitalizmin "Büyük Buhranı" hâlâ sürerken liman işçileri çalışma koşulları, ücretler ve sendikalaşma hakkı için San Francisco ve Oakland'da greve giderler. Şirketler ve onların yanında yer alan polis ve politikacılar ile işçiler arasındaki gerilim giderek tırmanır. 4 Temmuz'da çatışmalar başlar. 5 Temmuz 1934'te polis iki liman işçisini katleder. Bu trajik olay grevin kısa sürede tüm körfez bölgesine yayılması ve işçiler kadar, sıradan yurttaşlar tarafından da desteklenmeye başlanması anlamına gelir. İki işçinin cenazesine tüm körfez bölgesinden binlerce işçi katılır ve San Francisco kentinde sonraki 4 gün hayat durur. Liman işçilerinin grevi ve onlara verilen destek, 1935 yılında toplu sözleşme ile ilgili ulusal yasalar çıkmasına neden olur.

- İşçilerin, işsizlerin, öğrencilerin, köylülerin ve kadınların mücadelesini ve tüm dünyadan halkların isyanını gösteren çalışmaları yaygınlaştırmak (İFF, 2006).

Bu konumlanma noktası, işçi sınıfının içinde yaşadığı ve çalıştığı koşulların yarattığı bir dizi ayırt edici deneyim ve ayırt edici bakış açısıdır. Yani festivalin konumlanma noktası, işçi sınıfının deneyimleri ve bakış açısıdır. Elbette ki bu cümle oldukça müphemdir ve açıklanmaya ihtiyaç duyar.

Bu açıklamayı geliştirebilmek için öncelikle, festivalin adında da yer alan işçi sınıfını nasıl kavradığımız üzerinde durmak gerekir. Ancak bunu yaparken betimleyici bir kavram olarak sınıfı yakından sorgulamaktan kaçınmaya, sadece festivale adını veren işçi kategorisini bir sınıf olarak nasıl kavradığımızı ortaya koymaya çalışacağım. Çünkü sınıf gibi kavramların kullanıldığı her durumda bütün bir literatürün tartışmasına girişmek, bu yazıyı gerçekten can sıkıcı hale getirebilir. Böylesi bir tartışmaya girişmeden derdimi anlatmak adına şunu belirtebilirim. 2006 yılında festival başlarken "işçi" kategorisini nasıl kavrıyor olduğumuza dair yaptığımız tartışmaların *sonuçlarını, tam 7 yıl sonra* bence "Gezi Direnişi" sistematize etmiştir. Gezi Direnişi'nin sınıfsal karakterine dair Korkut Boratav'ın söyledikleri tam da festivalin işçi sınıfını kavrama biçimini tanımlar gibidir (2013). Boratav, Gezi Direnişi'ne katılanların önemli bir bölümünü oluşturan öğrencilerin nesnel konumlarını "en geniş anlamıyla *potansiyel* işçi sınıfına aidiyet" olarak tanımlamakla başladığı analizine, "öğrencilerin on yıl ileriye taşınmış türevleri" olarak tanımladığı işsizleri de "ücretli emekçi" ya da "işçi" konumuna yerleştirerek devam eder. Yine üniversite diplomalarıyla tanımlanan nitelikli emek sahipleri ve bu nitelikleriyle daha çok "hizmetler" diye tanımlanan karmaşık sektörde çalışan ücretliler de ya doğrudan doğruya işverenleri için artık değer yarattıkları ya da işverenin başka sektörlerden aktarılan artık değere erişmesini, el koymasını sağlayan, kolaylaştıran bir emek süreci icra ettikleri için en geniş anlamda gerçek veya yedek emek ordusunun öğeleri

olarak "işçi" kategorisi içinde değerlendirilebilir (Boratav, 2013). Ancak bu, halihazırdaki durumu ifade eder. İçinde yaşadığımız üretimin toplumsal ilişkilerinin bundan böyle evrilebileceği biçimleri ve bu biçimlerin yaratacağı yeni emek bölünmelerini ifade etmez. Buradan hareketle diyebiliriz ki, festivalin işçi sınıfını kavrayışı Korkut Hoca'nın sınırlarını çizdiği tartışmayı temel alır, ancak bu sınırları ilanihaye kabul etmez. Hazır sevgili Korkut Hoca'nın bu yazısına atıf yapmışken, yine yazıda geçen işçi sınıfı direnişe katılmadı "iddiasında ısrar edenler varsa, tam aksi bir yaklaşımı izleyerek, Ankara'da polis kurşunuyla beyin ölümü gerçekleşmiş olan Ethem Sarısülük'ün bir OSTİM işçisi olmasından başlayıp, diğer direnme kurbanlarının sosyal profilleri veya en etkili direnmecilerin başında yer alan 'taraftar grupları'nın sınıfsal bileşimi üzerinde tartışmaya başlayabiliriz" cümlesini de alıntılayıp buradan Gezi Direnişi'nde devlet şiddetine hedef olmuş herkesi temsilen Ethem Sarısülük'ü "bir bozuk saattir yüreğim hep sende durur" diyen Turgut Uyar'ın dizeleriyle anmak isterim.

İşte bu genişçe tanımlanmış ve sabit sınırlar konulmamış olan işçi sınıfının yaşadığı ayırt edici deneyimler ve bakış açıları festivalin de konum noktasını belirler; başka bir deyişle festivalde gösterilecek filmler bu konum noktasına uygunlukları ölçütü ile değerlendirilirler. Asıl olarak farklı sınıflara mensup insanlar, farklı bakış açılarına sahiptir, dolayısıyla da ortak toplumsal deneyimleri farklı biçimlerde anlar ve algılarlar (Ollman, 2008: 116). Ollman, Marx'ın "işçi sınıfını toplumsal değişimin başlıca aktörü olarak" tanımlamasının, içinde yaşadığımız toplumda, üretimin toplumsal ilişkilerini belirleyen kapitalizmi anlamak konusunda işçilerin avantajlı konumuna ve bu avantajın da onların yaşamlarının niteliğinden geldiğine vurgu yaptığını ileri sürer (2008: 117). Çünkü işçiler yaşamlarının niteliğinden kaynaklı olarak, içinde yaşadıkları toplumu anlamlandırırken, toplumsal değişimi doğuracak olan etkinliğin merkezinde yer alan "emek", "makine" gibi kavramlarla soyutlamalara girişebilme

olanağına sahiptirler ve böylece "mevcut durumu, hem daha önceki durumun bir sonucu hem de daha sonra ortaya çıkacak durumun kökeni" (2008: 117) olarak anlamlandıracak bir konum noktasına yerleşebilirler. Oysa kapitalistler kendi durumlarını "fiyat", "rekabet", "kâr" gibi soyutlamalar yardımıyla anlamlandırmaya çalışır ve böylece onlara "her şey, her zaman tam tersi biçimde, kafası üstünde duruyormuş gibi gözükür" (Marx'tan aktaran Ollman, 2008: 117).

Festival kendisine işçi sınıfının yaşamının niteliğinden kaynaklı olarak yerleşebilme ihtimali bulunan, ancak her zaman açık seçik ortaya çıkmayabilen konumlanma noktasını esas alsa da, diğer eleştirel konumlanma noktalarını görmezden gelmez. Bu nedenle de, ne var olanla yetinmek ne de ideal olanı beklemek yanılgılarına düşmeden, festival eleştirel bir biçimde içinde yer aldığı koşulları değerlendirmeye, bu koşullardaki değişimleri kavramaya ve ileride ne tür değişimler yaşanabileceğini sorgulamaya çalışır. Festivalin temalarının her yıl değişmesi, 2006'da "Neoliberalizme Karşı Direniş Öyküleri", 2007'de "Yoksulluk - Direniş - Umut: Anlattığın Senin Hikâyendir", 2008'de "Emeği Gören Kamera, Sokağa Çıkan Sinema", 2009'da "Biz Başka Dünya İsteriz", 2010'da "Güvencesizliğe Seyirci Kalma", 2011'de "Toprağımız Havamız Suyumuz İçin Doğal Olarak Direniş", 2012'de "Hepimiz Şüpheliyiz: Özgürlük Emek İster", 2013'te "Sınırda Yaşamak", 2014'te "Her yer Festival, Her Yer Direniş" ve 2015'te "İşimiz Gücümüz Yaşamak" diye seslenmesi tam da bu nedenledir. Yani işçi sınıfının yaşamını ve mücadelesini, toplumsal olanı oluşturan tüm diğer unsurlardan ayırarak değil, tam tersine toplumsal olan tüm diğer unsurlarla ilişkisi içerisinde yeniden göstermek temel amaçtır. Bu nedenle de işçileri bir birey olarak sahip oldukları diğer nitelikleri de göz ardı etmeden anlatan, hatta doğrudan o diğer nitelikleri ile anlatan, o nitelikler dolayımı ile deneyimlediklerini perdeye taşıyan filmler festival programında kendisine yer bulur. Bunun da yanında diğer farklı gruplara ve sınıflara mensup insanların yaşadığı koşulları

da ele almayı önemser. Bu anlamıyla işçi filmleri festivalinde gösterilen filmler, sadece işçi sınıfının yaşamını ve mücadelesini anlatan filmler değil, örneğin 2015 yılında festival programında yer alan ve Avrupa'nın dev yatırım bankalarından birisinin başına yeni atanmış bir şirket yöneticisinin yaşamını ve çalışma koşullarını tüm açıklığı ile anlatan Costa Gavras'ın *Le Capital* (*Kapital*, 2012) filmi gibi filmlerdir.

Ancak işçi sınıfını oluşturan her birey her zaman yaşamının nitelikleri nedeniyle toplumsal değişimi gerçekleştirebilecek bir konumlanma noktası edinme olasılığını gerçekleştiremeyebilir. Çünkü bu konumlanma noktası, tüm diğer farklı konumlanma noktalarından yalıtılmış değil, tam tersine onlarla etkileşim içerisindedir. Bu soyutlama olarak farklı konumlanma noktalarının, farklı anlayış ve farklı algıların, aynı zamanda sınıfı oluşturan ve diğer sınıflarınki ile çelişen, çatışan, etkileşime giren kolektif deneyimler anlamında, konsensüsü çağrıştıran, bütünsel bir anlamda değil, "çok çeşitli kaynakları içeren bir havuz", "çatışan unsurların yer aldığı bir arena" anlamında kullanmak şartıyla kültürün "bir 'sistem' olarak şekillenmesi için örneğin ulusçuluk ya da etkili dinsel ortodoksluk ya da sınıf bilinci gibi güçlü" (Thompson, 2006: 19) etkilerle karşı karşıya olması anlamına gelir. Buradan da ideoloji sorununa geliriz. Çünkü bu bağlam içerisinde ideoloji "herhangi bir sorunla ilintili ilişkileri ve hareketleri" (Ollman, 2008: 118) gizleyebilen, ciddi bir ölçüde çarpıtabilen konumlanma noktaları[2] soyutlamaktan kaynaklanır ve bu soyutlamalar diğer sınıfların algı ve anlayışlarını, başka bir deyişle tüm diğer bakış açılarını özel bir bakış açısına tabi hale getirebilir.

Modern dönemde medya tam da buradan işlev kazanır; farklı anlayış ve algıları "yönetmek", yani farklı sınıflara mensup in-

2 Bu tür konumlanma noktaları ile bazılarını Ollman, yalıtılmış birey, bir durumun öznel yanı, herhangi bir sürecin sonuçları, pazarla bağlantılı şeyler ve özellikle de insan doğası olarak tanımlar. Bu konudaki ayrıntılı tartışma için bkz. Ollman, 2008: 119-122.

sanların deneyimlerine dair farklı anlayış ve algılarını yeniden inşa edip, "bir bütünün dünyası" halinde oluşturmak üzere toplumsal bilgiyi, toplumsal imgelemi hazırlar ve seçmeci olarak inşa eder; toplumun karmaşıklığı ölçüsünde farklılaşan bakış açılarının çoğulluğunu sergiler ve sınıflandırır; seçmeci olarak temsil ettiklerini ve sınıflandırdıklarını örgütler, düzenler ve bir araya getirir (Hall, 1994: 200-202). Kapitalist topluma eşlik eden ve onunla birlikte dönüşen modern medya, "20. yüzyılda nicel ve nitel olarak kültürel alanda tayin edici ve temel bir önderlik tesis etmiştir" (Hall, 1994: 200). Ancak medyanın yerine getirdiği ideolojik iş, tüm diğer bakış açılarını özel bir bakış açısına tabi kılmak üzere sürekli olarak belirli bir konumu dolaysız ve bilinçli olarak desteklemek değildir. Hall, medyanın yerine getirdiği ideolojik işlevi şöyle açıklar:

> Medya, bizimki gibi toplumlarda, başat ideolojilerin söylemleri içinde "dünyayı sınıflandırmak" gibi gayet önemli bir ideolojik işin yerine getirilmesine aralıksız olarak hizmet eder. Bu, ne basit bir "iş"tir ne de bilinçli olarak yerine getirilen bir görev: Bu çelişkili bir iştir -kısmen başat bölgeyi oluşturan farklı ideolojiler arasındaki içsel çelişkilerden ötürü ama daha önemlisi bu ideolojilerin sınıf pratikleri ve sınıf mücadelesi alanında tahakküm kurmak için birbiriyle mücadele etmelerinden ve çatışmaya girmelerinden ötürü. (1994: 208)

Kültürün bir belirleyeni değil, yaşanan deneyimler anlamındaki kültürün dolayımlayıcısı olan medya, bu çelişki nedeniyledir ki, iki boyutuyla birlikte düşünülmek zorundadır. Medya ve medya üzerinde oluşan toplumsal iletişim, hem üretimin hem de dolaşımın bütünleyeni olarak kapitalist ekonominin temeline yerleşir. Kapitalist ekonominin gelişmesi, her dönem daha gelişmiş ve üretim ile dolaşımın sürekliliğini garanti altına alan iletişim süreçlerine ihtiyaç duymaktadır. Farklı toplumsal yapılar, farklı toplumsal grup ve sınıflar arasındaki iletişim kapitalist ekonomiye içseldir. Ancak iletişim yine de kapitalist ekonomiden daha fazla bir şeydir. *Çünkü* toplumsal iletişimin önemli bir kısmının

üzerinden gerçekleştiği medya, bir yandan kapitalist ekonomi içerisinde üretime dair enformasyon, sanayinin farklı sektörleri arasındaki işbölümünü olanaklı kılan bilgiyi ve dolaşım ya da piyasanın bilgisini taşırken, aynı zamanda üretimin toplumsal ilişkilerini kuran ya da başka bir deyişle verili toplumsal ilişkilerin içerisinde yaşayan insanların dünyayı anlama ve anlamlandırma süreçlerinde gereksinim duydukları bilgiyi de taşımaktadır. Bu anlamıyla medyanın dolayımladığı iletişim süreçleri, verili ilişkileri meşrulaştırdığı ve insanları verili ilişkilerin içerisinde tutmaya hizmet ettiği kadar, toplumsal gelişmeye ya da üretici güçlerin genişlemesi ve insanlığın daha ileri bir toplumsal ilişkiler sistemine geçmesini sağlamaya da hizmet etme potansiyeli taşımaktadır. Bu durum, Marx ve Engels'in *Alman İdeolojisi*'nde (1976 [1845]) "egemen sınıfın düşünceleri, bütün çağlarda, egemen düşüncelerdir, başka bir deyişle, toplumun egemen maddi gücü olan sınıf, aynı zamanda egemen zihinsel güçtür..." (50) diyerek işaret ettikleri şeyle çelişki içerisinde değildir. Tam tersine onu bütünleyen ve medyayı sınıf mücadelesinin bir alanı haline getiren bir bakıştır. Medya sınıf mücadelesinin bir alanı olduğunda, hem medya içeriğinin kendisi mücadelenin alanı haline gelir, hem de medyanın "çelişkili" ideolojik işlevini açığa çıkartacak alternatifler tasarlamak ve uygulamak anlamında alternatif medya mücadelenin sürdürülebileceği bir alan olarak belirir.

Festival bu noktada kendisini bir alternatif iletişim ortamı, alternatif medya olarak tanımlar. 2014 yılı festival kitabında, festival koordinatörü Önder Özdemir bunu şöyle anlatır:

> Haziran Direnişi bizi bir kâbustan uyandırdı, ama kâbus uyanıkken de bizi sarmalamaya devam ediyor; direniyoruz. Direnişe anlam kazandıracak olan, bir yandan içinde yaşadığımız toplumsal gerçekliği diyalektik olarak kavramamızı sağlayacak bilginin, diğer yandan insanca ve onurlu yaşama istemimizin eksiksiz karşılanacağı bir geleceğe dair tahayyüllerin özgürce iletişim ortamına dahil olması; yani alternatif bir iletişim ortamı, alternatif bir medyanın yaygın biçimde inşasıdır. ... Kim iddia edebilir ki bir filmin, bir şarkının

> ya da bir oyunun içinde yaşadığımız dünyayı anlama ve anlamlandırma çabamız açısından gazetenin, TV'nin ve internetin sağladığı bilgiden daha az önemli olduğunu? O halde bu iletişim alanlarında kapitalist kuşatmayı kırmayı hedefleyen deneyimler de önemlidir. Hele de gazete, TV ve internet üzerindeki iletişim deneyimleri giderek daha fazla hızın, kişiselleştirmenin, dolaşımın konusu haline gelirken, giderek daha gelişmiş teknolojik araçları gerektirirken ve bu teknolojik araçlar da giderek insanlardan daha fazla taleplerde bulunurken ve insanları kendi hizmetlerine koşarken... Belki de sadece bu araçları kullanarak alternatifi üretmek değil, bu araçların da alternatifini üretmek gerekir. (Özdemir, 2014)

Böylece festival yüzünü döndüğü yeri bir kez daha ilan eder. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, giderek ticarileşen, yarışmalarla rekabeti meşrulaştırıp kapitalist kültür endüstrisine neye yatırım yapması gerektiğine dair önbilgi sağlayan film festivalleri bütününün bir parçası değil –ki bu noktada farkını yarışmasız olmasıyla ve gösterimlerini ücretsiz olarak gerçekleştirmesiyle açığa çıkartmaya çalışır– gündelik yaşamları kolonize eden medyanın alternatifini, alternatif bir iletişim ortamını yaratmaya çalışan deneyimler ve tartışmalar olarak alternatif medyanın bir parçasıdır. Bu alternatiflik hali iki noktada kendisini öne çıkarır, bunlardan ilki, bu kitabın ilerleyen sayfalarında okuyacağınız Anthony Killick'in "Film Festivalleri ve Karşı-Hegemonya" başlıklı yazısında belirttiği, neoliberalleşen kent alanının göbeğinde radikal siyasetin tartışılabileceği alanlar yaratma, kentin merkezinden dışlananların kente erişimini sağlama gibi işlevleri yerine getirerek hem mekânın hem de gündelik yaşamın kolonizasyonuna karşı bir direnme pratiği olmasıdır. Festival kitabında bu pratik, "Türkiye'nin dört bir yanındaki kentlerde kitle iletişim araçlarıyla sömürgeleştirilmiş gündelik yaşamlarda yılda bir kez de olsa bir kırılma yaratmak, bir çatlak" açmak, "insanlara evlerinden çıkıp bir salonda başka insanlarla buluşma şansı" yaratmak, "egemen medyanın evlerimize soktuğu ve bizi her evin kendi yalnızlığında izlemeye davet ettiği, tüm gerçekliklerin imajla yer değiştirdiği kapitalizmin sonsuz gösterisi yerine, sokağa çık-

mak, başka insanlarla bir arada olmak, gerçekle yüzleşmek ve en önemlisi bunu bir şenlik olarak gerçekleştirmek" olarak ifadesini bulur (Özdemir, 2014). Aynı yazının devamı ise alternatiflik halinin ikinci noktasına vurgu yapar:

> Ayrıca işçi filmlerinin insanı sinemanın düşsel dünyasına sokmak yanında, emeği ile geçinen insanların, işçilerin, kadınların, mültecilerin, ezilenlerin yani tüm yoksulların sıradan yaşamlarını, zorluklarını ve mücadele deneyimlerini, umutlarını perdeye yansıtarak gündelik gerçekliğimizi gözler önüne sereceğini ve daha güzel bir geleceği düşleme olanağı tanıyacağını düşünüyorduk. ... 2006 yılından bu yana 24 kentte festival yürüyüşüyle, açılış gecesiyle, atölyeleriyle festivali gerçekleştirdik. Bu kentlerin insanlarıyla sadece salonlarda değil kentlerin meydanlarında ve mahallelerin parklarında buluşarak dünya üzerinde yalnız olmadığımızı, dünyanın dört bir yanında yaşamı bizim gibi deneyimleyen başka insanlar olduğunu görmeye, bunun nedenlerine dair diyalektik bir sorgulama süreci için gereksinim duyabileceğimiz bilgi ve tartışmalara ulaşmaya ve hep birlikte daha insanca bir geleceği tahayyül etmeye çalıştık. (Özdemir, 2014)

Gündelik gerçekliğin, başka insanların deneyimleriyle gözler önüne serilmesini ve sorgulanmasını sağlayan filmler göstermekle festival, sadece kendisini mekânın ve gündelik yaşamın kolonizasyonuna karşı bir direniş pratiği olarak örgütlemez, aynı zamanda bu kolonizasyonun daha simgesel biçimlerine karşı bir direnişin toplumsal örgütlenişinin zeminini kurmaya çalışır. Başka bir deyişle katılımcılarının/izleyicilerinin "toplumsal bütünlüğün özerk düzeyler ve uygulamalar biçiminde şeyleşmiş bölünmesini aşmaya çalışan bir bilinç" (Lukács'tan aktaran Wayne, 2003: 298) olarak sınıf bilinci kazanmasına katkı sunar. Bu katkı tam da bir iletişim ortamı olarak medyanın kültürü ya da başka bir deyişle deneyimi ve bu deneyimi anlamlandırma biçimlerini dolayımlama sürecinin aynı zamanda da gerçek olanla temsili olan ya da farklı sınıf ve grupların bakış açıları arasındaki bir mücadele anı olarak yaşanabilecek olmasından kaynaklanır. Herhangi bir gerçekliğin temsiline uygulanan yaygın kriter

olarak "gerçek hayata uygunluk" tam da bu noktada "gerçekliğin" "temsili olana" baskın geldiği an olabilme potansiyeli taşır. Ancak, bir "seyirlik" olarak filmlerle gerçekliğin temsili olana baskın hale gelmesi nasıl sağlanabilir? Bu sorunun yanıtı büyük ölçüde Üçüncü Sinema tartışmaları içerisinde verilmektedir.

Mike Wayne'e göre "Üçüncü Sinema her şeyden önce toplumsal ve kültürel özgürleşmeye bağlı kuram ve film yapımı uygulamasını belirtir" (2009: 14). Üçüncü Sinema, ticari sinema olarak Birinci Sinema'nın ve sanat sineması olarak da İkinci Sinema'nın eleştirisi, aynı zamanda da tüm bunlar arasındaki diyalog, değiş tokuş ve dönüşüm ilişkisi bağlamında tanımlanır (Wayne, 2009: 16). Üçüncü Sinema'yı ele alan kitabında Mike Wayne, Üçüncü Sinema'nın diyalektiğini incelerken, bu sinemayı geçmişle diyalektik bir ilişki içerisinde, evrenselin içinde özel olanı, özel olan içinde de evrenseli bulmaya çalışan, izleyici ile diyalog kuran, toplumun birçok yanını eleştirel olarak sorgulayan, ancak bu sorgulamanın sonucunda sorunlara somut çözümler önermektense, bu çözümlere ulaşılabilmesi için gereken argümanları ve kanıtları sağlayan ve sorunu çözmeyi gerçek dünyada yaşayan izleyicilere bırakan, türsel ve anlatısal açıdan yaratıcı ve yenilikçi olan yanlarına vurgu yapar. Bunların yanında Thomas Gutierrez Alea'ya göndermeyle izleyicinin diyalektiği tartışması, yukarıdaki sorunun yanıtını verir niteliktedir. Alea'ya göre "seyirlik", "gerçekliğe ilişkin sahip olduğumuz alışılagelmiş imgede" (Alea'dan aktaran Wayne, 2009: 175) bir kesintidir. Bu kesinti sürecinde gerçekleşen "bakma" eylemi "öznenin gerçekliği, ona göre davranmak için, değerlendirmesinin ve içselleştirmesinin yoludur" (Wayne, 2009: 178). Bu "gerçekleri yüksekten söyleyen", "mesajları dağıtan" bir sinema ile olmaz, ancak "açık" bir seyirlikle mümkündür. Ancak bu açıklık "'belirsizliği, eklektizmi, gelişigüzelliği' kastetmez". Üçüncü Sinema'da film,

> izleyiciyi dünyayı karmaşık haliyle anlamaya ve yalnızca sinemasal seyirliğin bitmesinden sonra onların bu dünyaya katılımı aracılığıyla bu karmaşık dünyanın eşitsizliklerine ve adaletsizliklerine

> seslenebileceğini anlamaya yüreklendirmesi anlamında açık olmalıdır. Bu yüzden diyalektik bir sinema özel ya da kolayca başarılan çözümler yerine bir 'yol', 'eylem için bir rehber' sunar. Bir yolculuk metaforu uygundur. Birinci Sinema'da film bittiğinde, yolculuğumuzun tamamlandığını duyumsarız. Üçüncü Sinema'nın açıklığı her şeyden önce olası bir eylem alanı olarak tarihe yönelik bir açıklıktır ki, bu da filmin yalnızca sinemasal seyirliğin ötesine geçen bir yolculuğu sahneleme işi olduğu anlamına gelir. (Wayne, 2009: 179).

Bu bağlamda, elbette ki festival işte bu "açık" ve "diyalektik" filmi temel alır. Ancak bu filmleri temel alırken, Wayne'in herhangi bir filmi bir Birinci, İkinci ya da Üçüncü Sinema filmi olarak tanımlarken, aynı filmde bu üç sinemayla ilişkili fikirlerin, temaların ve stratejilerin var olabileceğine (2009: 36) dair uyarısı akılda tutulur. Yani festival bu anlamıyla her üç sinemanın ürünlerine de açıktır. Buradaki temel koşul, toplumsal bütünlüğü, çatışan sınıfların ve onların örgütlerinin bir temsili olarak ortaya çıkartmış olmasıdır. Diğer yandan bu kitabın ilerleyen sayfalarında karşılaşacağınız Keith B. Wagner'ın "İşçi Sinemasını Tarihselleştirmek: Sınıfı ve Beyazperdede Kaybolan Filmleri Geri Kazanmak" ve Derek Nystrom'un "Geç 1970'ler Hollywood İşçi Filminde İşçi Sınıfı Dayanışması ve Dayanışmanın Başka Biçimleri" başlıklı çalışmalarında da görüleceği üzere, doğrudan Birinci Sinema filmi olarak değerlendirilebilecek bazı filmler de niyetlerinin ve asıl anlatmak istediklerinin aksine toplumsal bütünlüğü gerçekçi bir biçimde tasvir eden ve *sınıfsal konumlarının, sınıf dayanışmasının kavranmasına hizmet eden filmler olabilir.* Bu durum, Marx'ın yapıtlarında üretim ilişkileri ve üretici güçler arasında kurulan diyalektik ilişkiye benzer bir biçimde düşünülebilir. Yani verili üretim ilişkileri içerisinde bir meta –ancak elbette ki bunun bir film ya da daha geniş bir adlandırmayla bir kültürel ürün olduğunu vurgulamak önemlidir– olarak üretilmiş olan film, içerisinde üretildiği üretim ilişkilerini aşan ve onları deşifre eden bir anlamlandırma sürecinin başlatıcısı olabilir.

Festival deneyimine dair belirtilmesi gereken birkaç noktayı daha vurgulamalıyım. Festival öncelikle filmlerin üretim sürecini ve üretim sürecinin bir parçası olarak kolektif emeği önceliyor. Bu nedenle her yıl, setlerde çalışan tüm sinema emekçilerini hatırlamayı, hatırlatmayı ve başından beri o emekçilerin daha iyi iş ve yaşam koşulları için verdikleri mücadeleyi desteklemeyi ve bu mücadelenin örgütleriyle dayanışmayı sürdürüyor. İkinci olarak gelişen ve giderek yaygınlaşan teknolojik araçların herkesin kendi filmini yapabilmesini olanaklı hale getirdiği gerçeğinden hareketle, amatör yapımlara, hiyerarşik olmayan üretim süreçlerinden çıkmış ürünlere her zaman kapılarını açıyor. Kapılarını açmakla kalmıyor, özendiriyor, düzenlediği atölyelerle yaygınlaştırmaya çalışıyor. Üçüncü olarak ise sinemanın film dağıtım tekellerinin insafına bırakılmış olduğunun, yönetmenlerin film yaparken "Acaba izleyiciye ulaşır mı?" kaygısı taşıdığının bilinciyle tüm Türkiye'yi sinema salonuna çevirerek, emekten yana sinemayı dağıtımcılara, büyük salon zincirlerine mecbur bırakmayan; izleyici ile filmleri buluşturacak bir seçenek sunmayı amaçlıyor. Bu seçenek, başlangıçta Ankara, İstanbul ve İzmir'de, 2012'den bu yana ise bu iller yanında Diyarbakır'da da eşzamanlı olarak başlayarak ve yıl boyunca giderek artan sayıda Anadolu kentini dolaşarak binlerce izleyiciye ulaşmayı içeriyor.

Buraya dek olabildiğince paylaşmaya çalıştığım Uluslararası İşçi Filmleri Festivali deneyimi, elinizdeki *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* kitabıyla kendi tercihlerini nedenselleştirmeye, yürüttüğü tartışmaları bir adım daha öteye götürmeye çalışıyor. Kitabın ismine gelince: İşçi filmleri zaten buraya kadar anlattıklarım bağlamında dünyada ve Türkiye'de işçi sınıfını gerçek bir kategori olarak ele alan filmleri imlemektedir. Bu filmlerin tarihselleştirilmesi, dünyanın farklı coğrafyalarında ve farklı üretim pratikleri içerisinde üretilme dinamikleri ve biçimleri, örnekleri, failleri ve toplumsal ilişkiler içerisinde kazandıkları anlam kitabın ilk iki kısmının temel tartışmalarını oluşturmaktadır. Ancak sinema sadece film üretimini değil, bu filmlerin

gösterimini de içeren daha bütünlüklü bir şey olarak ele alındığı ölçüde, bu filmlerin nerede, nasıl ve hangi koşullarda gösterildiği de önem kazandığından, "Aslolan Göstermektir" başlıklı üçüncü kısımda filmlerin gösterilmesinin (ve elbette saklanarak sonraki kuşaklara aktarılmasının) ticari olmayan biçimleri ele alınmaktadır. İşte "Öteki 'Sinemalar'" Türkçede sinema kelimesinin hem bir endüstriyi hem filmlerin gösterildiği salonları işaret eden çoğul anlamına başvurularak bir yandan kitabın bütününü, diğer yandan ise bu son kısmı imleyen bir tamlamadır.

Kitabın içeriğine gelince: Bu yazının hemen sonrasında gelen Aydan Çelik'in "İşçi Filmleri Festivali Afişlerinin Şahsi Tarihi" başlıklı yazısı ve afişler, buraya dek özetlemeye çalıştığım deneyimin hiç de burada anlatılanlardan ibaret olmadığını ve başından bu yana dayanışmayla ve gönüllü katkılarla düzenlenen Uluslararası İşçi Filmleri Festivali'nin, her bir gönüllünün kendi "şahsi" deneyimleri ile zenginleştiğini ispatlamaktadır.

Kitabın birinci kısmı "Dünyadan İşçi Sineması ve İşçi Filmleri" başlığını taşıyor. Bu kısım, Sergey Ayzenştayn'ın "İşçi Filmi Yapma Yöntemi" başlıklı yazısı ile başlıyor. 1925 tarihli bu yazıda Ayzenştayn, *Grev* filmini temel alarak "çarpıcı kurgu", biçim ve içerik üzerine düşüncelerini anlatıyor. Bu kısmın ikinci yazısı, "İşçi Sinemasını Tarihselleştirmek: Sınıfı ve Beyazperdede Kaybolan Filmleri Geri Kazanmak" başlığını taşıyor. Keith B. Wagner I. Dünya Savaşı öncesi Fransız ve Amerikan sinemalarına ağırlık vererek bazı temel filmleri ve türleri tarihselleştiriyor. Bunu yapmaktaki amacını ise işçi sınıfının beyazperdede geri kazanılması olarak tanımlıyor. "Geç 1970'ler Hollywood İşçi Filminde İşçi Sınıfı Dayanışması ve Dayanışmanın Başka Biçimleri" başlıklı yazıda ise Derek Nystrom, üç filmi –*Blue Collar, Norma Rae, 9 to 5*– temel alarak, bu filmlerin işçi mücadelelerinin dinamiklerini, ırk temelli ve toplumsal cinsiyet temelli dayanışmanın farklı biçimleriyle nasıl ilişkilendirdikleri ve bu yolla da sınıf dayanışmasının kavranmasında nasıl bir rol üstlendiklerini incelemektedir. "Ken Loach ve Avrupa Sinemasında Emekçi Sınıfın Durumuna

Dair" başlıklı yazısında Seray Genç, Avrupa'da işçi sınıfının gerçek hayattaki ve sinemadaki durumunu, görünümünü, "insani olarak şimdiki zamanı ve belli ölçüde geleceği" aydınlatan filmler ve onların yönetmenleri üzerinden ele almaktadır. Necla Algan'ın "Aki Kaurismaki: Kuzey Avrupa'da İşçi Sınıfının Öykücüsü Bir Yönetmen" başlıklı yazısı Finlandiya'nın neoliberalizme eklemlenme sürecini izleyerek Aki Kaurismaki ve filmleri üzerinde duruyor. Bu kısım, coğrafi ve dilsel engeller nedeniyle yeterince tanınmayan, ancak festivalin her yıl bir örneğini göstermeye çalıştığı Japon işçi sinemasının bir örneği olarak *Yengeç Gemisi* üzerine İnan Öner tarafından kaleme alınmış olan "Japonya'da İşçi Sinemasına Bir Örnek: *Yengeç Gemisi* – Geri Dönen Özne: Proletarya" başlıklı yazı ile bitiyor.

İkinci kısım ise "Türkiye'de İşçi Sineması ve İşçi Filmleri" başlığını taşıyor. Bu bölümün açılış yazısı, 1974 yılında Nezih Coş tarafından kaleme alınmış olan "Türk Sinemasında İşçi" başlıklı çalışma. Nezih Coş'un 1974 yılında *Yedinci Sanat* isimli dergide yayınlanan çalışmasını, "işçi sınıfı ve sinema" dendiğinde akla gelen, Türkiye sinemasına bakıldığında ise referans alınabilecek filmlerin bakış açıları ve "işçi sınıfı" sunumları ile devam ettirmeye çalışan Bülent Görücü'nün "Türk Sinemasında İşçi: 1973 Sonrası" başlıklı yazısı izliyor. Bu yazı da 2003 ve 2004 yıllarında *Yeni Film* dergisinde iki ayrı bölüm olarak yayınlanmış olan yazıların birleştirilmesinden oluşuyor. Ahmet Soner'in "Sinemada İşçi Sınıfı" yazısı, Türkiye'de çekilmiş az sayıda işçi filmi olduğunu ve işçi sınıfının kendi içinden sinemacılar çıkmasını beklediğini vurguluyor. Bu yazının ardından gelen Z. Tül Akbal Süalp'in "Mutlu Sınıf Yoktur; Söyle Bunları..." başlıklı yazısı, Türkiye'de ve dünyada işçi sınıfının sinemada görünmez kılınmasının nedenlerini ve sonuçlarını, neoliberalizmin kentlerden akademiye her yeri kolonize etmesiyle ilişkili olarak ele alıyor ve tartışıyor. Bu bölümün son yazısı ise Türkiye'de çekilmiş az sayıdaki işçi filminden birisi olan *Maden* filmine dair. Tufan Sertlek, "Sınıf Bilincinin Oluşumunda Bir Sinema Deneyimi:

Maden Filmi" başlıklı yazısında doğrudan tanıklıklara başvurarak *Maden* filminin, Yeraltı Maden-İş Sendikası'nın sürdürdüğü mücadeleye eklemlenmesini anlatıyor.

Üçüncü kısım, "Aslolan Göstermektir" başlığını taşıyor. Fransız Sinemateki'nin kurucusu Henri Langlois'in *"Montrer un film est tout aussi important que de le sauvegarder"*, yani "aslolan sadece saklamak değil aynı zamanda göstermektir" sözüne gönderme yapan bu başlık altında, film gösterimlerinin ticari olmayan biçimleri ele alınmaya çalışılıyor. Bu bölümün ilk yazısı Önder Özdemir'in "Sinematek ve Yeniden Sinematek" başlıklı yazısı. Önder Özdemir bu yazıda, Türkiye Sinematek Derneği'nin kuruluşundan, 1980 yılında kapatılışına kadar geçen geçen 15 yıllık öyküsünü, dönemin siyasi ve toplumsal gelişmeleri ile bağlantılı olarak ele alıyor. Bu yazının hemen ardından Jak Şalom'un "Bir Sinema Serveti: Fransız Sinemateki" yazısı geliyor. Bu yazıda Türkiye Sinematek Derneği'nin 1 numaralı üyesi olan Jak Şalom, kendi kişisel tanıklıklarına dayanarak Fransız Sinemateki'ni anlatıyor ve çarpıcı bir Henri Langlois portresi sunuyor. Bu kısmın bir diğer yazısı ise Anthony Killick'in "Film Festivalleri ve Karşı-Hegemonya" isimli yazısı. Anthony Killick bu yazısında kolonizasyon ve kültürel üretim kuramlarından yola çıkarak film festivallerini ele alıyor. Killick'e göre tarihsel yapılanışı içerisinde film festivalleri küresel güç ilişkilerinin oluşturduğu geniş ağın düğüm noktaları biçimini almış durumda; öte yandan özellikle alternatif film festivalleriyle karşı-hegemonik bir alan oluşturmak olanaklı. Son yazı, "Bir Sovyet Belge Filmcisi: Medvedkin ve 'Sine-Tren' Deneyi" başlığını taşıyor. 1971 yılında Fransızca olarak yayınlanmış olan yazıyı, 1973 yılında *Yedinci Sanat* dergisi Engin Ayça'nın çevirisiyle yayınlamış. Yazı asıl olarak Sovyet sinemacı Medvedkin ile 1932 yılında 1920'li yılların bazen film şeklinde de olan devrimci bildiriler taşıyan Ajit-Prop trenlerinin bir devamı olarak yola koyulan Sine-Tren hakkında bir söyleşiyi içeriyor ve 1970'li yıllardan günümüze de ilham verecek biçimde şöyle sesleniyor:

> Ve tren, sine-tren, bizler için bir parça efsanedir. Rayların açıklıklarının değişik olmasına karşın, sanki bulunduğu yerden, bulunduğu zamandan ilerleyen, kımıldayan her şeyle özdeşleşmek için çıkıp gelmiştir. Sine-tren, Devrim'in treni, Tarih'in treni; ona yanlış işaretler, yanlış makaslar verilmedi değil. Ama onun hakkındaki en büyük yanılgı, onun durmuş olduğunu sanmaktır.

Son olarak bu kitabın hazırlanması sürecine dair festival emekçilerinden, fakültedeki öğrencilerime dek çok sayıda insana mutlaka teşekkür edilmesi gerektiğini belirtmek istiyorum. Kitabın yazarları ve çevirmenleri yanında, bu kitaba emeği geçen o kadar çok insan var ki... Ancak hepsini ayrı ayrı anmak olanaklı değil.

Kaynakça

Boratav, K. (2013). "Korkut Boratav, Gezi Direnişi'ni değerlendirdi: 'Olgunlaşmış bir sınıfsal başkaldırı...'". [online]. http://www.sendika.org/2013/06/her-yer-taksim-her-yer-direnis-bu-isci-sinifinin-tarihsel-ozlemi-olan-sinirsiz-dolaysiz-demokrasi-cagrisidir-korkut-boratav/ Son erişim: 28 Mart 2015.

Hall, S. (1994). "Kültür, Medya ve İdeolojik Etki." M. Küçük (der.), *Medya İktidar, İdeoloji* içinde. Ankara: Ark Yayınevi. 169-210.

Marx, K. ve Engels, F. (1976). *Alman İdeolojisi*, çev. S. Belli. Ankara: Sol Yayınları.

Nalbantoğlu, H. (2003). "Üniversite A.Ş.de bir 'homo academicus': 'ersatz' yuppie akademisyen." *Toplum ve Bilim*, 97. 7-42.

Ollman, B. (2008). *Diyalektiğin Dansı* [2. basım], çev. C. Saraçoğlu. İstanbul: Yordam Kitap.

Thompson, E. P. (2006). *Avam ve Görenek*, çev. U. Kocabaşoğlu. İstanbul: Birikim Yayınları.

Wayne, M. (2003). *Marksizm ve Medya Araştırmaları: Anahtar Kavramlar, Çağdaş Eğilimler*, çev. B. Cezar. İstanbul: Yordam Kitap.

Wayne, M. (2009). *Politik Film: Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*, çev. E. Yılmaz. İstanbul: Yordam Kitap.

Özdemir, Ö. (2014). "Alternatif Medya Deneyimi Olarak İşçi Filmleri Festivali." *IX. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Kitabı* içinde.

İFF (2006). *I. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali Kitabı*. İstanbul.

Aydan Çelik

İşçi Filmleri Festivali Afişlerinin Şahsi Tarihi

...

Ben içeri düştüğümden beri güneşin etrafında on kere döndü dünya.
ona sorarsanız: "lafı bile edilmez, mikroskobik bir zaman."
bana sorarsanız: "on senesi ömrümün."
bir kurşun kalemim vardı ben içeri düştüğüm sene.
bir haftada yaza yaza tükeniverdi.
ona sorarsanız: "bütün bir hayat."
bana sorarsanız: "adam sen de, bir iki hafta" ...

Dile kolay, tam 10 yıl olmuş festivalimiz başlayalı.

Bir Şarlo filminin ritmi gibi geçmiş yıllar.

Üniversiteden yurt arkadaşım Önder (Özdemir) aradı bir gün. Neredeyse 15 yıl görüşmemiştik. (Her açıdan takdire şayan bu festival, kişisel tarihim açısından böyle bir hayıra da vesile oldu)

Önder, uluslararası bir işçi filmleri festivali yapmak istediklerini, gemi azıya alan neoliberalizme karşı dünyanın birçok yerinde işçi filmleri festivali yapıldığını, bunlarla temas halinde olduklarını, festivalin afişini yapıp yapamayacağımı sordu.

Hikâyemiz böyle başladı.

Bir çizer için en heyecan verici an, yeni bir çizim fikri bulmaktır. Ama bunu kelimelerle anlatmak zordur. Sonsuz eğrilerden olu-

şan bir alfabeyle yazı yazan çizerler için yaptıklarını anlatmak bela bir iştir.

Çizgi ile yazı bir araya geldiğinde yazı büyüğün, söz çizginindir...

Ne yapacaktım?

Yetmişlerin bereketli dünyasında binlerce afiş yapılmıştı. Bunların içinde grafik çıtası yüksek işler o kadar çoktu ki insanın yeni bir şey bulması çok zordu.

Daha da tehlikelisi, klişelere düşme ihtimaliydi.

(Hareketin berekete dönüştüğü o yıllarda yapılan grafik işleri görmek için Yılmaz Aysan'ın İletişim Yayınları'ndan çıkan *Afişe Çıkmak* kitabı önerilir.)

Yatıyor kalkıyor, bir türlü kafama yatan bir fikir bulamıyor, bulduklarımı çizemiyor, çizdiklerimi beğenmiyordum; beğendiklerim ertesi sabah gözüme çöp gibi görünüyordu. Tam bir kısır döngü anlayacağınız...

Bir taraftan da zaman daralıyor. Takvim "size ayrılan sürenin sonuna geliyorsunuz" diye anons yapıp duruyor, elim avcum bomboş, ilk festival toplantısına gitmek üzere evden çıkıyor, kafam önde yürüyorum.

Ajans binasına yaklaşırken gökte aradığım şeyi bir billboardda buldum.

Billboardda o gün vizyona girecek bir filmin afişi asılıydı: Ezel Akay'ın *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?* filminin afişi.

Aynı filmlerdeki gibi zihnimde bir ışık çaktı. Festivalin ana karakteri Karagöz olmalıydı. Hem inşaat işçisi hem de sinemanın anası sayılacak gölge tiyatrosunun karakteri olması ona otomatik olarak bu payeyi kazandırıyordu.

Çakralar açılınca devamının gelmesi zor olmadı. Ufukta Karagöz sökün edince, ardından Şarlo, zihin kadrajına girdi. O da emek sinema tarihinin en ölümsüz filmlerinden birinin, *Asri Zamanlar*'ın (*Modern Times*) yaratıcısıydı.

Festivalin iki ana karakteri olacaktı: Karagöz ve Şarlo...

Evden çıkan gamlı çizer ile ajansa giren neşeli çizerin durumu "hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı değildir" lafının birebir karşılığı olmalıydı.

Heyecanım aynı şekilde karşılık buldu bulmasına ama kafalarda "acaba insanlar bunu anlar mı?" gibi bir soru peydah oldu. Özellikle mücadelenin içinden gelen ve tevellüdü bizden daha eski abiler hafif çekimser kaldılar. (Ama festival başlayıp Karagöz ve Şarlo büyük bir teveccüh görünce, ertesi sene aynı görselleri kullanalım diyen yine onlar oldu.)

İlk sene bu iki kadim dostu el sıkışırken resmettik. Afişinin grafik tasarımını Serhat Saçıldı yaptı. Festivalin logosu da (çarkın içinden çıkan film şeridi) Serhat'ın elinden çıktı.

"Neoliberalizme Karşı Direniş Öyküleri" temasıyla İstanbul, Ankara ve İzmir'de eşzamanlı, 1 Mayıs'ta başlayan festivalde 20 ülkeden 40 film gösterildi.

Festival filmleri, devam eden yıl boyunca birçok ilde yeniden gösterildi ve büyük bir coşkuyla karşılandı.

Festivalin ikinci yılı böyle bir moral ve fakat stresle geldi. Meşhur deyimle romancının "ikinci roman" sendromu denebilirdi buna. Hadi bakalım delikanlı, ilk romanın güzeldi ama barutun o kadarlık mıydı, görelim bakalım...

Festival 2007'den de yüzünün akıyla çıktı. O yılın teması: "Yoksulluk/Direniş/Umut" idi. Alt başlığımız ise "Anlatılan Senin Hikâyendir" cümlesinden revize ettiğimiz "Anlattığın Kendi Hikâyendir" olmuştu. Afişin grafik tasarımı Tayfun İşbilen'in elinden çıkmıştı.

Aynı yıl bir çizerin yapmaması gereken bir şey yaptım ve "Niye Karagöz'le Şarlo?" diyenlerin sorularına cevap vermek için bir metin karaladım.

Niye Karagöz'le Şarlo?

Çünkü;

* İkisi de "toprakta karınca, suda balık, havada kuştur", Nazım'dan.
* İkisi de hakikattir, hayal perdesinden.
* İkisi de küçük "büyük" adamlardır, ervah-ı ezelden.
* İkisi de koparmıştır ipini, feleğin ellerinden.
* İkisi de gönül işçisidir, ekmeğini "taştan" çıkartan.
* İkisi de bitmeyen bir cumartesidir, güneşli günlerden.
* İkisi de has tembellerdir, aylaklık mektebinden.
* İkisi de özgür ruhludur, gelecek filan takmayan.
* İkisi de çomaktır düzenin tekerine, eyvallahları yoktur otoriteye.
* İkisi de gerçekçidir, imkansızı isteyen.
* İkisi de hayal gücüdür, gerçeğin çölünden.
* İkisi de kaybedecek şeyi olmayan, patlak bir ayakkabıdan, eski bir ceketten.
* İkisi de umuttur, sol memenin altındaki cevahirden.
* İkisi de karaşındır, "gözü kara" iki sürmeli.
* İkisi de "parasız yatılı"dır, devlet dersinden.
* İkisi de uzanamadığı ciğere, demez "mundar", çıkar alır o yerden.
* İkisi de çalar göle maya, "tutar mı ola" demeden.
* İkisi de şarabi eşkıyadır, Robin Hood, Dadaloğlu, Bedreddin meşrebinden.
* İkisi de Karagöz'dür, Şarlo iken; Şarlo'dur Karagöz iken.
* İkisi de evrenseldir yerel iken, yereldir evrensel iken.

2008'de tema: "Emeği Gören Kamera, Sokağa Çıkan Sinema" idi. Ülke sayısı 25'e, film sayısı 50'ye çıkmıştı.

Afişin tasarımında yine Serhat Saçıldı'nın imzası vardı.

2009'da Şarlo ve Karagöz'ü puzzle'dan bir dünya yaparken görürüz. Tema ise "Bir Başka Dünya İsteriz" olmuştur. Afişin grafik düzeni, bu kez festivalin her işe koşturan emekçilerinden Alaattin Timur'dur.

2010 afişinde "Güvencesizliğe Seyirci Kalma" yazmaktadır. Tasarımda imzası olan Ömer Durmaz, aynı zamanda ip cambazı olarak çizilen Karagöz'ün ilhamına da vesile olan kişidir.

2011'de hiç fark etmediğimiz bir şey hatırlatılır: Geçen beş yıl boyunca afişlerde hiç kadın görünmemiştir. Mahcubiyetimizi sarı yazmalı kadınlarla telafi ederiz. Anadolu coğrafyasının doğa katliamlarına vesile olan "yatırımlarla" talan edildiği bir dönemde, simge bir kadın hareketidir Sarı Yazma. İş makinelerini alt eden birer süper kahramandır onlar. Afişte yine Alaattin Timur'un emeği vardır.

2012 afişi *Usual Suspects* (*Olağan Şüpheliler*) filminden ilham alınarak yapılmıştır. "Hepimiz Şüpheliyiz"dir artık. Ama özgürlük de emek ister. Afişin grafiği o sene Ferdi Çiloğlu'nun elinden çıkar.

2013, "Sınırda Yaşamak" temasıyla zuhur eder. Gönderme ise ünlü mitoloji karakteri Sisifos'adır. Her seferinde tepeye kadar çıkardığı taşın tekrar aşağıya yuvarlandığı, her seferinde o taşı alıp yukarıya çıkaran, kısır döngü kahramanı Sisifos'a...

Karagöz, barışı temsil eden kayayı yukarı taşımaktadır. Ama onun mücadelesi, Sisifos'un makûs talihine karşı bir mücadeledir aynı zamanda. Bir önceki sene dediğimiz gibi barış da, özgürlük gibi emek ister.

2013 afişinin grafiği yine Alaattin Timur'a aittir.

2014, teması hiçbir tartışmaya mahal bırakmayacak şekilde "Her Yer Festival, Her Yer Direniş"tir. Şarlo ve Karagöz bu kez Gezi'nin sembol imgelerinden "Kırmızılı Kadın"ı ve *V for Vendetta*'yı yanına almış, halaya durmuştur. Arka planda ise o sene için bir değişikliğe gidilmiş, şehir sembolleri değişmiştir.

Taksim Cumhuriyet Anıtı'ndan İzmir Saat Kulesi'ne, Ankara Hitit Anıtı'ndan Diyarbakır Surları'na kadar her yer festival her yer direniş olmuştur.

2015 ise festivalin çift haneli rakamlara bastığı yeni yaşını simgeler. İş cinayetleriyle geçen bir yılın ardından, festival ekibi Nâzım Hikmet'in "Yaşamaya Dair" şiirinden yola çıktı. Ve "...bütün işin gücün yaşamak olacak..." dizesinden hareketle "İşimiz Gücümüz Yaşamak"ı tema olarak seçti. Bütün karanlık tabloya rağmen yine Nâzım'dan ödünç aldığımız deyimle "Yeter ki kararmasın sol memenin altındaki cevahir"i mottomuz belledik.

(Bilmem artık yazmaya gerek var mı? 2015 afişinin grafiği yine Alaattin'e ait.)

Söze Nâzım'la başladık. Arada birkaç kez adını andık.

Büyük ustanın girişte kullandığımız şiirinin sonuyla bitirelim.

Nice yıllara sevgili festivalimiz...

ben içeri düştüğümden beri güneşin etrafında on kere döndü dünya.
ve aynı ihtirasla tekrar ediyorum yine,
ben içeri düştüğüm sene onlar için yazdığımı:
"onlar ki toprakta karınca, suda balık, havada kuş kadar çokturlar,
korkak, cesur, cahil, hâkim ve çocukturlar,
ve kahreden yaratan ki onlardır, şarkılarımda yalnız onların maceraları vardır."
ve gayrısı, mesela benim on sene yatmam, lâfü güzaf


ULUSLARARASI
İŞÇİ
FİLMLERİ
FESTİVALİ
1. INTERNATIONAL LABOR FILM & VIDEO FESTIVAL
1-7 MAYIS 2006
DÜZENLEYENLER
HALKEVLERİ
SENDİKA.ORG
BASIN-İŞ
SİNE-SEN
1-7 MAYIS
NEO-LİBERALİZME KARŞI DİRENİŞ ÖYKÜLERİ
20 ÜLKE 40 FİLM
GÖSTERİMLER ÜCRETSİZDİR
GÖSTERİM SALONLARI
İSTANBUL
FRANSIZ KÜLTÜR MERKEZİ
YEŞİLÇAM SİNEMASI
İSTANBUL HALKEVİ
ANKARA
EKİN SANAT MERKEZİ
SMMMO SALONU
www.festival.sendika.org

II. ULUSLARARASI İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ

II. ULUSLARARASI İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ
1-7 MAYIS 2007
II. INTERNATIONAL LABOR FILM & VIDEO FESTIVAL

YOKSULLUK DİRENİŞ UMUT



"ANLATTIĞIN KENDİ HİKAYENDİR"

www.festivol.sendiko.org

1-7 MAYIS
20 ÜLKE 40 FİLM

DÜZENLEYENLER HALKEVLERİ / SENDİKA.ORG / DİSK BASIN-İŞ / DİSK SİNE-SEN / TÜRK İŞ - HAVA İŞ / TÜRK İŞ - PETROL İŞ / DİSK BİRLEŞİK METAL İŞ
GÖSTERİMLER İSTANBUL FRANSIZ KÜLTÜR MERKEZİ / İTALYAN KÜLTÜR MERKEZİ / YEŞİLÇAM SİNEMASI / İSTANBUL HALKEVİ ANKARA AST / EKİN SANAT MERKEZİ İZMİR DR. SELAHATTİN AKÇİÇEK, GÜZELYALI, ALSANCAK KÜLTÜR MERKEZLERİ GÖSTERİMLER ÜCRETSİZDİR

V.
ULUSLARARASI
İŞÇİ FİLMLERİ
FESTİVALİ
1-9 MAYIS 2010



GÜVENCESİZLİĞE
SEYİRCİ
KALMA



III. ULUSLARARASI
İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ

EMEĞİ
GÖREN
KAMERA

25
ÜLKE

1-10 MAYIS

50
FİLM

SOKAĞA
ÇIKAN
SİNEMA

GÖSTERİMLER:
İSTANBUL
Yeşilçam Sineması
Fransız Kültür Merkezi
İtalyan Kültür Merkezi
Kazım Koyuncu Kültür Merkezi
İstanbul Halkevi
Ankara:
TMMOB İMO Kongre ve Kültür Merkezi
İzmir:
Dr. Selahattin Akerçiçek Kültür Merkezi
Alsancak Kültür Merkezi
Güzelyalı Kültür Merkezi



IV. ULUSLARARASI İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ
1-7 MAYIS 2009



BİZ BAŞKA DÜNYA İSTERİZ

HALKEVLERİ, DİSK SİNE-SEN, DİSK DEVSAĞLIK-İŞ
DİSK BİRLEŞİK METAL-İŞ, TÜRK-İŞ HAVA-İŞ
TÜRK-İŞ PETROL-İŞ, KESK SES, SENDİKA.ORG, TTB

İSTANBUL, ANKARA, İZMİR (GÖSTERİMLER ÜCRETSİZDİR)

www.festivalsarica.org

FOTOĞRAF SERGİSİ

1980'DEN 2010'A

Emek Sineması'ndan Meydanlara
1 MAYIS'IN 30 YILI

1-4 MAYIS KARŞI SANAT GALERİSİ (BEYOĞLU)
5-9 MAYIS ÖTEKİ KÜLTÜR SANAT (KADIKÖY)





İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ

FOTOĞRAF AKADEMİSİ

redfotoğraf


IX.
ULUSLARARASI
İŞÇİ FİLMLERİ
FESTİVALİ
HER YER
FESTİVAL
HER YER
DİRENİŞ
1-8 MAYIS 2014
İSTANBUL - ANKARA - DİYARBAKIR - İZMİR
İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ
GÖSTERİM SALONLARI
DÜZENLEYENLER
GÖSTERİMLER ÜCRETSİZDİR


VI.
ULUSLARARASI
İŞÇİ FİLMLERİ
FESTİVALİ
1-8 MAYIS 2011
DOĞAL OLARAK
DİRENİŞ
TOPRAĞIMIZ
HAVAMIZ
SUYUMUZ İÇİN

8. ULUSLARARASI İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ

1-9 MAYIS 2013

İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ



GÖSTERİM SALONLARI

AVRUPA

FRANSIZ KÜLTÜR MERKEZİ
YEŞİLÇAM SİNEMASI
AYNALI GEÇİT SİNEMA SALONU
İSTANBUL HALKEVİ

ANADOLU

KAZIM KOYUNCU KÜLTÜR MERKEZİ
KADIKÖY HALKEVİ
NAZIM HİKMET KÜLTÜR MERKEZİ

GÖSTERİMLER ÜCRETSİZDİR

DÜZENLEYENLER

ERİŞİM www.iff.org.tr | festival@sinemabilim.org

SINIRDA YAŞAMAK

VII. ULUSLARARASI İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ

1-7 MAYIS 2012

İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ

HEPİMİZ ŞÜPHELİYİZ



ÖZGÜRLÜK EMEK İSTER

GÖSTERİMLER ÜCRETSİZDİR

GÖSTERİM SALONLARI, İSTANBUL

AVRUPA YAKASI

KADIKÖY YAKASI

ANADOLU YAKASI

DÜZENLEYENLER

ERİŞİM
www.iff.org.tr | festival@sinemabilim.org

ULUSLARARASI
X. İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ

ULUSLARARASI İŞÇİ FİLMLERİ FESTİVALİ

ISIMIZ, GUCUMUZ YAŞAMAK

01-10 MAYIS 2015

İSTANBUL - ANKARA - DIYARBAKIR - IZMIR

GÖSTERİMLER ÜCRETSİZDİR

GÖSTERİM SALONLARI

AVRUPA

FRANSIZ KÜLTÜR MERKEZİ | MACAR KÜLTÜR MERKEZİ
ROMANYA KÜLTÜR MERKEZİ | BEYOĞLU-PERA SİNEMASI
AYNALI GEÇİT SİNEMA SALONU | İSTANBUL HALKEVİ
KOLEKTİF KÜLTÜR MERKEZİ

ANADOLU

BARIŞ MANÇO KÜLTÜR MERKEZİ | KADIKÖY HALKEVİ
NAZIM HİKMET KÜLTÜR MERKEZİ
TASARIM ATÖLYESİ KADIKÖY
ALİ İSMAİL KORKMAZ PARKI

DÜZENLEYENLER

DİSK SİNE-SEN | DİSK DEV SAĞLIK-İŞ | DİSK BİRLEŞİK METAL-İŞ | DİSK BASIN-İŞ
TÜRK-İŞ PETROL-İŞ | TÜRK-İŞ TEK GIDA-İŞ | TÜRK-İŞ KRİSTAL-İŞ
KESK SES | TTB | HALKEVLERİ | SENDİKA.ORG | ÇAPUL TV

iscifilmlerifestivali | iscifilmfest | festival@sendika.org | www.iff.org.tr

DÜNYADAN İŞÇİ SİNEMASI VE İŞÇİ FİLMLERİ



S. M. Ayzenştayn

İşçi Filmi Yapma Yöntemi[1]

Çeviri: Engin Ayça

Her filmi gerçekleştirmenin tek bir yöntemi vardır: çarpıcı kurgu (*Montage of Attraction*) (Mitry, 1974: 50). Bunun ne olduğunu anlamak için *Kinosegodnia* (Günümüz Sineması) (Belenson, 1925) isimli kitaba bakılabilir. Bu kitapta, –gerçeği söylersek, oldukça karışık ve içinden çıkılmaz bir şekilde– benim bir filmin yapısı üzerine olan düşüncelerim sergilenmiştir.

Sınıfsal özellik şu şekillerde yansır:
1) Filmin amacının belirlenmesinde: izleyiciyi coşkulandıran ve doğru yönlendirilmiş uyaranların bir zinciri gibi birleştirilmiş toplumsal olarak yararlı duygusal ve psikolojik etkilerde. *Bu toplumsal açıdan yararlı etkiyi* ben *filmin içeriği* diye adlandırıyorum.

Örneğin, *Moskova, Beni Dinliyor musun?*[2] oyununun içeriği böyle tanımlanabilir. *Grev* filmindeki toplumsal protestonun sert tepkilerinin en yüksek gerilimi, kendilerine hiç boşalım (tatmin) izni verilmeyen tepkilerin bir birikimidir, yani mü-

1 Metin daha önce *Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi*'nin, Mayıs 1975 tarihli 23. sayısında, Engin Ayça çevirisiyle yayınlanmıştır.

2 Proletkut Tiyatrosu için S. Tretkov tarafından yazılmış bir "Agit-Guignol". Reji ve dekor: Ayzenştayn

cadele tepkilerinin yoğunlaşmasıdır (potansiyel sınıf tavrının yükselmesidir).

2) Uyaranların seçilmesinde. Bu, iki yönde olur. Kaçınılmaz olarak sınıf temelli geçerliklerinin doğru değerlendirilmesinde, yani belirli bir uyaran yalnızca belirli bir sınıfsal karakterdeki izleyici üzerinde belirli bir tepkiyi (etkiyi) uyandırır. Eğer bu bir uzman tarafından yapılmaktaysa, daha özel bir etkiye ulaşmak için, izleyici özellikle çok daha bütünleştirilmiş olmalıdır; çünkü kulüplerdeki her "canlı gazete[3]" üreticisi bilir ki, örneğin metal işçilerinden bir izleyici ile dokuma işçilerinden bir izleyici arasında farklılıklar vardır ve bunlar aynı konunun başka noktalarına ve tamamen farklı tepkiler gösterir.

Etkililik konusunda, sınıf temelli "kaçınılmazlık", örneğin sinemacılar arasında kuvvetli tepkiler doğuran bir çekimin, işçi izleyiciler bağlamındaki gülünç başarısızlığında görülebilir. Mezbaha sahnesini [*Grev* filminden bir sahne] unutmuyorum. O sahnenin, toplumun belli bir tabakasında, abartılı kanlı çağrışımsal etkileri herkesçe iyi bilinmektedir. Hatta Kırım'da sansür o sahneyi, tuvalet sahnesi ile birlikte kesti. (*Grev*'i izleyen Amerikalılardan birisi, bu tür sert duygular uyandırmanın kabul edilemez olduğunu belirtti. Ona göre filmin dış ülkelere gönderilebilmesi için o sahne kesilmeliydi). Buna karşın işçi izleyiciler üzerinde o mezbaha hiç de "kanlı" etkiler yapmadı; bunun basit nedeni ise bir işçiye sığır kanının her şeyden önce mezbahanın yanındaki et işleme fabrikasını çağrıştırıyor olmasıydı. Kendi hayvanlarını kesmeye alışkın köylüler üzerinde ise bu sahnenin hiçbir etkisi olmayacak.

Uyaranların seçiminde ikinci yön ise, belli bir uyaranın *sınıfla ilgili kabul edilebilirliği*dir.

3 "Canlı gazete" halktan izleyicilere, yaşanan olaylar hakkında enformasyon sunmak için başvurulan teatral bir formdur. Bolşevik Devrimi döneminde Rusya'da başlamış, daha sonra pek çok ülkede işçi örgütleri tarafından kullanılmıştır.

Olumsuz örnekler, piyasa yönelimli burjuva filmlerinin önemli bir kısmının temelinde yer alan çeşitli seks çarpıcılıkları –örneğin bir *Caligari*[4] dışavurumculuğu gibi, bir yöntemin somut gerçekliğinden sapan– bizim ilerici ve sağlıklı izleyicilerimiz arasında bile küçük burjuva kalıntılarını sistematik bir biçimde uyararak hedef alan ve sömüren Mary Pickford[5] filmlerinin küçük burjuva tatlı zehridir.

Burjuva sineması bu çeşit sınıfsal "tabuları" bilmekte bizlerden hiç de aşağı kalmamaktadır. *The Art of the Motion Picture* (New York, 1911) isimli kitapta tematik çekimler irdelenirken, kullanılmaması gereken temalar listesinin en başında "*sermaye ile emek arasındaki ilişki*" yer almakta, "cinsel sapkınlıklar", "aşırı zalimlik", "fiziksel deformasyonlar" ise onu takip etmektedir.

Uyarıların incelenmesi, onların belli bir amaç için kurgusu, *biçim* sorunu hakkında kapsamlı bir malzeme sağlamalıdır. İçerik, benim anlayışıma göre, (belli bir sırayla izleyicinin maruz kalmasını istediğimiz) şiddetli heyecanlar serisinin özetidir, (ya da kabaca söyleyecek olursak: belirli yüzdedeki bir malzeme dikkati toplar, belirli bir yüzdedeki kızgınlığa neden olur vb). Fakat bu malzemeler istenilen etkilere neden olma ilkesine göre düzenlenmiş olmalıdır.

Biçim ise, gerekli yüzdelerde kışkırtma yeteneğine kesinlikle sahip olan uyaranları yaratarak ve bir araya getirerek, belli bir ham malzemede *bu boyutların gerçekleştirilmesi*dir, yani çalışmanın somutlaştırılması ve olgusal yanlarıdır.

Bu arada özellikle "içinde bulunulan anın çarpıcılığı" da hatırlanmalıdır, yani toplumsal yaşantıdaki belirli akımlara ya da olaylara ilişkin olarak doğan anlık tepkiler.

---

4 *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi (The Cabinet of Dr. Caligari)* Robert Wiene'ın 1920 tarihli sessiz korku filmidir. Alman dışavurumculuğunun mükemmel bir örneği olarak kabul edilir.

5 Sessiz sinema döneminin ilk film yıldızlarından birisidir. "Amerika'nın Sevgilisi" olarak adlandırılmış ve ABD'nin en ünlü ve en zengin kadınları arasında yer almıştır.

Bunların karşısında ise, "her zaman" çarpıcı çeşitli yollar ve olaylar vardır.

Bunların bir bölümü sınıfsal açıdan yararlıdır: örneğin işçi sınıfı mücadelesinin şiirsel bir destanı, bütünleşmiş ve sağlıklı bir seyirci üzerinde kaçınılmaz bir biçimde etkilidir.

Bunlarla aynı düzeyde, mantık dışılık, ölüme meydan okuyan gösteriler ya da çift anlamlar gibi "nesnel olarak" etkili çarpıcılıklar vardır.

Bunların bağımsız kullanımları *sanat için sanata* varır ki bunun özünde karşı-devrimcilik olduğu yeteri kadar açıktır.

Tıpkı günlük olaylar üzerinden spekülasyon yapmamamız gerektiği gibi, anların çarpıcılığında da, asla unutmamalıyız ki, "nesnel" ya da "kazara" atraksiyonlar sadece ihtiyaç duyduğumuz şartlı olmayan refleksleri kışkırtma yöntemi olarak, kendilerinin hatırına değil, toplumsal ilkelerimizin tanımlanmış amaçlarıyla birleştirmek istediğimiz ve sınıfımız için yararlı şartlı reflekslerin oluşturulmasında işe yarayabilirler.

Kaynakça

Mitry, J. (1974). "Ayzenştayna'a göre Kurgu Yöntemleri", çev. E. Ayça. *Yedinci Sanat*, 2 (14). 49-55.

Belenson, A. (1925). *Kino segodnia*. Moskova.

Keith B. Wagner

İşçi Sinemasını Tarihselleştirmek: Sınıfı ve Beyazperdede Kaybolan Filmleri Geri Kazanmak[1]

Çeviri: Aslı Takanay

Farklı iş kollarında ve kademelerde çalışan işçiler, sinema tarihinin sıklıkla unutulmuş geniş bir kesimini teşkil etmektedir. Bu yazı, (1. Dünya Savaşı öncesi Fransız ve Amerikan sinemalarına ağırlık vererek) sinemanın ilk dönemleriyle ilişkilendirilen bazı türleri ve kilit önem taşıyan filmleri tarihsel bir bağlamda ele alıyor. Aynı zamanda, küresel olarak anlaşıldığı haliyle emek pratiklerine dönük bazı eleştirel yanıtlar formüle ederek, günümüzde film çalışmaları alanında hâlâ devam eden ancak marjinal bir proje konumunda bulunan, işçi sınıfının beyazperdeye geri kazanılmasını dayanak noktası alıyor. Topluca ele alındığında sinema, gerçek hayattaki mesleki karmaşaları, sınıf dinamiklerini ve işyerlerindeki yabancılaşmayı (özellikle sınıfı toplumsal bir kavram olarak görmek için elzem olan dışavurumları) yansıtabilir ve bizim, işçilerin tekelci kapitalizmin gölgesinde karşı-

1 Makale "Historicizing Labor cinema: recovering class and lost work on screen" ismiyle *Labor History* dergisinde yayınlanmıştır. Tam künyesi: Keith B. Wagner, "Historicizing Labor cinema: recovering class and lost work on screen", *Labor History*, 2014, cilt 55, sayı: 3

laştıkları gerilimlerin içinden düşünmemize yardımcı olabilir. Bu temele dayanarak filmlerin, sınıf arketiplerini önemsizleştirme ve karmaşıklıkları bir tür hediye olarak yakalama becerisini görmemiz gerekir; makale özellikle bu ikinci duruma odaklanmaktadır.

Emek ve işçi hareketleri ile ilgili sistematik araştırmalarda üçlü bir krizin sinyalleri hissedilmektedir. Şu an film çalışmaları alanında bu pek fark edilmese bile, söz konusu krizde irdelenmesi gereken esas yer, tam da film çalışmaları alanının kendisidir. Beverly Silver'ın ifadesiyle, "emek çalışmalarının ve işçi hareketlerinin krizi, uzun zamandır süren yapısal bir niteliğe sahip ve söz konusu kriz, genel olarak 'küreselleşme' başlığı altında toplanan, 20. yüzyılın son on yıllarını niteleyen önemli dönüşümlerle çok yakından ilintili" (Silver, 2003: 1). Konunun bu hale nasıl büründüğünü analiz etmek için Silver'ın "emek çalışmalarının ve işçi hareketlerinin krizi" ifadesine üçüncü bir bileşen eklememiz gerekir: emeğin sinema alanındaki temsili açısından yaşanan kriz. Sessiz sinema döneminden günümüz dijitalleşmiş sinema kuşağına süregelen bu karmaşık tarihin şemasını çıkarabiliyor olsak da, geçtiğimiz yüzyıl içinde bu ilişki ağı içerisinde gerçekleşen her bir değişiklik sözde kalmıştır. Aslına bakılırsa, işçi sineması kategorisini oluşturmak için çeşitli adımlar atıldıysa da, bunların çoğu böyle bir kategoriyi azımsayan ve rağbet görecek bir kategori olmadığını düşünen adımlardı. Bunun nedeni, işçilerin ezilmesine dair yorumların ya da zor bela elde edilen işçi dayanışmasının, filmlerde yeniden yaratılışının konu olarak ağır gelmesidir. Aynı şekilde, farklı bölgesel, ulusal, uluslarüstü ve küresel düzlemlerdeki işçi sınıfı toplulukları üzerinden işçilere ilişkin karşılaştırmaların henüz tamamlanmamış olması da nedenlerden biridir.

Sinemacılara karşı on yıllardır verilen standart tepki, aslında küresel bir mesele olarak görülmesi gereken ulusal emek meselelerini, kaba bir gerçeklik içinde farklılaştırmaya devam ediyor:

Bu durum, D. W. Griffith'in erken dönem sinema üretimleri ve 1. Dünya Savaşı'ndan (1914-1918) önceki dönemde sınıf konusundaki toplumsal eleştirilerinden başlayarak, iki dünya savaşı arası döneme ve Vertov'un Doğu Avrupa halklarının çektiği acıları gösteren montaj kayıtlarına kadar böyle. Aynı şekilde savaş sonrası dönemde, *Karanlık Köşe (The Dark Corner,* 1946), *Maziden Gelen (Out of the Past,* 1947) ve *New York Esrarı (The Naked City,* 1948) gibi filmlerde *film noir*'ın mavi yakalı kahramanlarının ABD kentlerindeki kaldırımları arşınlayarak ortaya koydukları filmsel manifestolar çıkar karşımıza. Ardından dekolonizasyon döneminden Üçüncü Sinema Akımı (*Third Cinema*) doğacak ve Arjantin ile Bolivya'daki ötekileştirilmiş işçilere, çektikleri çile için bir neden sunacaktı. Son zamanlarda ise Stephen Frears'ın, Dardenne kardeşlerin ve Kim Ki-Duk'un çalışmaları, İngiltere'den, Belçika'dan ve Güney Kore'den toplumun kıyısında, zorlu koşullarda işlerini yapan "esnek" göçmen işçileri takdim eder seyircilere.

Sinemadaki bu çabalarla bağlantılı olarak, emeği önemsenecek bir konu haline getirme tartışmasının büyük kısmı, aslında konuyu sinema tarihindeki yeriyle birleştiren tartışma üzerine yeniden düşünme ihtiyacı vardır. Emek genellikle "dönem ya da türe ilişkin basmakalıp kurallar" aracılığıyla kavramsallaştırılsa bile, gözden kaçırılan şey "kolektif özne kavramını ve diğer kolektifler"i (Perera, 2008: 2) tartışan işçi sınıfı feminist yazını gibi "diğer biçim sosyolojileri ve ideolojileri tarafından önerilen mukayese noktaları"dır. Bu, Sonali Perera'nın işçi sınıfı literatürü analizinde savunduğu şeydir ve aynı zamanda sessiz sinema döneminden başlayarak işçi sınıfı sineması ile ilgili tartışmaya da uygulanabilir. Sinemada işçi sınıfının konumunu betimlemek için daha iyi bir yol düşünemiyorum; beyazperdeden kaybolan filmlerle ne kastedilmek istenildiğini daha fazla açıklamak ve tanımı güçlendirmek için feminist yaklaşımdan ziyade tarihsel materyalist perspektifle diğer gerçek dünya örneklerini de su-

nacağım. Kolektif ve birbiriyle bağlantılı kapitalist pazarların hüküm sürdüğü bir dünyada, işçi sinemasının küresel düzlemde anlaşılması ve işçi sınıfının buraya yerleştirilerek görünürlüğünün sağlanması gerektiğini vurgulamaya ihtiyacımız var.

Sınıf kavramını yeniden film çalışmalarının gündemine taşımak

2008'deki Küresel Durgunluk'tan beri, emek konusu beyazperdede etkin bir şekilde yeniden işlenmeye başladı. Bu canlanma, yukarıda adını andığım yönetmenler ve film türleriyle de sınırlı değil. Açıkçası, bir zamanlar yere göğe sığdırılamayan, ideal bir ekonomik model olduğu iddia edilen neoliberalizmin, çoğu sınıf için akıllara durgunluk verici bir yoksunluk ve sosyal eşitsizliğe yol açtığı yerlerde (kamuoyu bilincinde, toplumun çeperine itilmiş olanlara dair bir ihmalden ziyade dikkatin baskın hale geldiği yerlerde) ortaya çıkan kitlesel panik –ekonomik çöküşle ilintili olan bu ekonomik ve toplumsal felaket– aynı zamanda sinema alanında dünya genelinde emeğe duyarlı anlatıların algılanabilme düzeyini arttırdı. Sınıfa dönük bu ilgi, 1970'li yıllarda Britanya merkezli sinema dergisi *Screen*'in sayfalarında rastlanan Marksizmden esinlenmiş eleştirilerin verdiği nostaljik hisleri anımsatıyor, bilhassa da Paul Willemen ve Peter Wollen tarafından hazırlanan Marksist esinli dosyaların verdiği hissi. Özellikle *Screen* dergisi çevresinin 1980'ler itibariyle yönünü feminizm esinli eleştiriye çevirdiğinde yaşandığı gibi, bu Marksist deneyim kısa soluklu olduysa da, sınıf analizinin yaşadığımız ana geri dönüşü bariz bir biçimde *Screen*'in materyalist evresine benziyor. Bizler de günümüz Marksistlerinin, emek konulu filmler aracılığıyla konuya daha da ciddi bir önem verdiklerini görüyoruz: Örneğin Stead (1989), James ve Berg (1996), Miller (2001 & 2005), Ross (1999), Hozic (2001) ve Wayne (2003); ve daha yakın zamandan Trumpbour (2007), Zaniello (2007), O'Shaughnessy (2007), Broe (2009), Nystrom (2009), Kapur ve

Wagner (2011), Gorfinkel (2012), Leigh ve Durand (2013) ve Bâ (2013) tarafından kaleme alınan temel yayınlar.

Emeğin filmler aracılığıyla analizine dönük 1970'lerdekine epey benzeyen bu "yeni keşfedilmiş algılanabilirlik", "emeğin ne olduğu ve nasıl ele alındığına dair çok katmanlı perspektifler sunarak" emeğin kültürel özelliklerini açığa çıkarıyor (Stutesman, 2012: 21). Buna ilaveten, tavrından ödün vermeyen, sınıf bilincine sahip daha fazla sinemacının sınıfsal ilişkileri analiz etmeye vakit ayırdığını görüyoruz. Örneğin Fransa'dan Jean-Louis Comolli'nin külliyatına daha yakından bakarsak, kariyeri boyunca çok sayıda işçi filmi yönettiğini; beyazperdede bu anlamda ortaya konan emeğin hakiki şampiyonu olduğunu görürüz. Filmleri hangi şekilde sınıflandırılırsa sınıflandırılsın, Comolli gayet yerinde bir ifadeyle, "emek konulu filmler, beyazperdede yer almayan şeylere odaklanmalıdır" da der (Jean-Louis Comolli'den aktaran O'Shaghnessy, 2007: 56). Düz anlamıyla ele alırsak, Comolli'nin ifadesini, proletaryanın beyazperde dışında yaşadığı deneyimler ve işçilerin çalışma koşullarının beyazperdedeki aktarılışını göstermek için bu deneyimlerin "emek konulu filmlerde" nasıl ele alındığı üzerine düşünmenin bir yolu şeklinde yorumlayabiliriz.

Bu çalışmanın kendine koyduğu hedef bağlamında iki yönlü bir amaç gütmekteyim. İlki, işçi filmlerinin politik ve tarihsel değerinin önemiyle gitgide daha fazla ilgileniyorum ve bu makale küresel bir perspektiften bakarak işçi filmlerini film çalışmaları alanında bir alt tür olma konumundan yukarıya taşıma çabasına bağlanıyor. Amacımın ikinci bir yönü de, sinemanın erken dönemine dönüp Fransız ve Amerikan sinemasından bazı örnekler sunmak; söz konusu örneklerde işçi sınıfı ile ilgili olaylar, alt sınıf seyirlikleri olduğu kadar, aynı zamanda da birer "teknoloji harikası". "Teknoloji harikası" kısmı, daha önceki tarihsel film araştırmalarında yer bulabilmiştir. Dolayısıyla bu işçi filmlerine, bugüne dek modernite üzerine yapılmış tarihselci okumalar

dışında başka bir perspektif sağlamak hayatidir. Bu nedenle, sınıf unsurunu tanımak ve örneğin kalotip (*calotype)* ve biyograf (*biograph*) film gibi birtakım büyüleyici keşifler üzerinden sadece 19. ve 20. yüzyıl başlarındaki teknolojik harikalara (Jonathan Crary'nin deyişiyle) "ilgi göstermek" (Crary, 2001: 1) dışında, emeğe ve sinemanın ilk dönemlerindeki işçi filmlerinin biçimini tarihselleştirmeye de ilgi göstermek gerekir. Bu filmleri yeniden kavramsallaştırma imkânının kaynağında, Tom Gunning'in "cazibe sineması" (*cinema of attractions*), benim deyişimle "*ortak* cazibe sineması" (*cinema of congregate attractions*) kavramının yeniden kullanımı yatar –yani emeği özel olarak odağa almak ve onun erken dönem sinemadaki sürekliliğini ve sınıfsal kümelenmelerini göstermektir. Bu yenilenmiş sınıf odağının sınırlarında, süregelen ciddi bir müdahale bulunmaktadır; bu, Michael Denning'in ön ayak olduğu bir müdahaledir ve aşağıda sıralanan, süregelen sorunlar içinden ilerlememizi gerektirir:

> Kültür, emeğin değil, eğlencenin eşdeğeri olarak görülür: maddi olanın değil, sembolik olanın; mesleklerin değil, alışveriş ve turizmin; işin değil, seks, tutku ve fantezinin eşdeğeri. Popüler hikâyelerimizde emeği temsil etme gönülsüzlüğümüzden söz etmek bir klişedir. (Denning, 2004: 91)

Küresel emek mücadelesi

İşçi sınıfı kavramını erken dönem sinemadaki filmlerin analizi bağlamında inceltmeden evvel, onun bir tanımını yapmak mühim. Britanyalı emek tarihçisi E. P. Thompson'un *İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu* (1963) eseri bu anlamda apaçık bir başlangıç noktasıdır. Thompson, çoğu özelliğini incelikli bir şekilde işleyerek Britanya'daki işçi sınıfı mücadelesinin özgünlüğünü belirginleştirir. Bu ayırıcı özellikler, sıradanlığı, taşra çıkışlı oluşu ve (London Corresponding Society - Londra Yazışma Derneği gibi) politik örgütlerin varlığıdır. Thompson, demode bir cinsiyet modeli kullanmış olmakla beraber, şu fikri öne sürer:

> Sınıf, bazı insanların (özden gelen veya paylaşılarak edinilen) ortak deneyimleri sonucu ortaya çıkar; menfaatlerinin özdeşliğini hissedip bunu kendi aralarında dillendirmeleri ve menfaatleri kendilerinkinden farklı (genelde de kendilerinkine karşıt) olan diğer insanlar karşısında da dile getirmeleri neticesinde oluşur. Sınıf deneyimi çoğunlukla insanların içine doğduğu (ya da gönüllü olarak girdiği) üretim ilişkileri sayesinde elde edilir. Sınıf bilinci, bu deneyimlerin kültürel terimlerle ele alınma yoludur: Geleneklerde, değer sistemlerinde, fikirlerde ve kurumsal biçimlerde vücut bulur. (Thompson'dan aktaran Allen, Campbell ve McIlroy, 2010: 1; Thompson, 1991: 1)

Buradaki çarpıcı nokta Thompson'ın bir sınıfın kendi temsili ile özellikle Britanya işçi sınıfı gelenekleri arasında tespit ettiği bağdır. Thompson'ın tanımını tamamlayacak şekilde Harry Braverman, işçi sınıfını daha kapsamlı bir düzlemde, "işçi sınıfının üretim araçlarıyla olan ilişkisi bazında" değerlendirir, "zira bu sınıf emek araçlarının sahibi değildir ya da emek araçlarına erişim de onun kontrolünde değildir ve kendi emek gücünü bu emek araçlarını ve emek araçlarına erişimi elinde tutanlara satmak zorundadır" (1998: 17). Bu bağlamda, emekçiler ve onların üretken ve/ya gelenek ve yasadışı eylemlilikleri tasavvur edilebilir hale gelir ve örneğin savaş sonrası dönemdeki sinemada belli biçimsel kalıplara girerler –işçi mekânlarının Fordist endüstriyel görünümünden başlayarak (*Rıhtımlar Üzerinde / On the Waterfront*, ABD, 1954) romantik randevu yerleri ile yatak odası acayipliklerine (*Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı / Saturday Night and Sunday Morning*, BK, 1959) ve nihayet, beyazperdede yakalanan bir dizi yozlaştırıcı greve (*Yoldaşlar / The Organizer*, İtalya, 1963) kadar. Savaş sonrası dönemden evvelki erken dönem sinema, sınıf açısından bakılınca çok daha renkliydi ve sınıf mücadelesinin verildiği bir savaş alanıydı. Steven J. Ross, bu dönemin Amerikan sineması üzerine yaptığı çalışmada söz konusu mücadeleyi şu şekilde özetler:

> Film yapımcıları sessiz sinema döneminde, Amerikan tarihinin sonraki dönemlerinin hiçbirinde olmadığı kadar sınıf çatışması konusuna ilgi gösteriyordu. Politik açıdan angaje olmuş senaryo yazarları ve yapımcılar grevleri, lokavtları, sendikal örgütlenmeleri ve sosyalistlerle anarşistlerin kapitalist sistemi yıkma çabalarını inceleyen filmler ortaya koyuyordu. (Ross, 1996: 27)

Eğer erken dönem sinema, sınıf çatışmasını harekete geçiriyorsa ve bu, tekelci kapitalizmde işçi sınıfının farklı kesimlerini kavramsallaştırmanın bir yoluysa, o zaman sınırların öte yakasındaki işçi sınıflarını nasıl anlarız? Bir terim olarak "küresel", bu yüzden Batı'nın ötesindeki farklılıklar dünyasını değil, Küresel Kuzey ve Küresel Güney ayrımının her iki tarafında da çakışan farklı noktalarda mevcut piyasa güçleri, etnisiteler ve kültürlerarası iktidar ve emek politikaları aracılığıyla, küresel olarak entegre olan bir dünya tasavvurunu tanır. Diğer bir deyişle, ulusal emek mücadelesi altında gelişen çeşitli işçi hareketlerini (çoğunlukla ulusal kökeni temel alarak) birbirinden ayrı oluşumlar olarak kabul etme eğilimi bulunmaktadır; oysa ben, emek mücadelelerinin tümünü, küreselleşmiş bir entegrasyonun (dünya genelindeki dışa dönüklüğe dair, mekâna ilişkin bir süreç olarak) yereldeki ifadesi olarak görme yollarını keşfetmekle ve aralarında bir dayanışma ya da en azından bir müştereklik bulmakla ilgileniyorum. Söz konusu süreç, Birinci Enternasyonal'den (1864) beri etkin; ancak şu anda, yeni iletişim biçimlerinin yardımıyla, daha da kapsamlı bir şekilde radikalleştirilmiş durumda. Bu tür bir küresellik, 19. yüzyıl filozoflarından Saint-Simon tarafından tasavvur edilmişti. Saint-Simon, "sanayileşmenin [Avrupa ve Avrupa ötesindeki] farklı kültürler arasında uygulama müştereklerini teşvik ettiğini" ve bu "fikirlerin, isabetli bir öngörüyle *Globe* (Yerküre) adlı bir yayın aracılığıyla desteklendiğini fark etmişti" (Waters, 2001: 7). İşçi sınıfının içinde bulunduğu durumun küresel bir süreç olarak izinin sürülmesi ve "sermayenin aşırı hareketliliği" nedeniyle farklı işçi hareketlerinin "büyük ölçüde altının oyulduğunun düşünülmesi", farklı ekonomik sis-

temlerin dönüşümü aracılığıyla gitgide artan bir şekilde bilgi üretiyor ve yerleşik hale geliyor (Silver, 2003: 14). Leon Fink'in sözleriyle: "İşçi hareketleri üzerine yapılan çalışmaların bağlamı 19. yüzyıldan bu yana 'küresel'leşmektedir" (2011: xii).

John Trumpbour, Perry Anderson'ı anarak, ulusal sinema tarihinin "bazı kapsamlı küresel yapılarla karşılaştırılabileceğini ya da hatta bu yapılar içine yerleştirilebileceğini" tartışır ve "daha az sıklıkta denenen ya da başarılan" şeyin "aslında bunların arasındaki dinamik ilişkilerin zamanla yeniden inşa edilmesi" olduğunu belirtir (Trumpbour, 2007: 13). Burada haklı bir noktaya, bunun karşılaştırmalı küresel bir bağlamda, Kuzey Amerika ve Avrupa'daki işçi sineması örnekleri ile ilişki kurarak ele alınması gerektiğine işaret edilir. Trumpbour, Hollywood'un küresel etkisi üzerine bununla örtüşen bir çalışma biçimlendirir ve Hollywood'un Avrupa'daki çeşitli kültürler, özellikle de Britanya film endüstrisi üzerindeki hegemonik sergileme pratiklerini detaylı bir şekilde inceler. Endüstriyel medyadaki bu örtüşme (örneğin filmler), tekelci kapitalizmin yarattığı şiddetle ve bunun sayesinde kıtalar arası emeğin kontrol altına alınması ve küresel düzlemde yapılabilecek ekonomik reformların daralma ihtimali ile aynı zamana denk gelir.

İşçilerin küresel ölçekte bir araya gelişindeki yalınlık, beyazperdede onlara kendi beden jestlerini, kimliklerini ve kolektif bilinçlerini gösterecekti. Erken dönem sinema, tekelci kapitalizmin zaptına karşı verilen bu küresel mücadeleyi büyük ilgi uyandırarak işledi ve kayıtlara geçirdi. Böylece, "görsel ideolojinin inşasına ve değişken doğasına katkıda bulunan tarihsel faktörleri anlamak için bir yol bulma" meselesi, 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde kapitalistler, sosyalistler, anarşistler ve çok sayıda başka imge yaratıcısı nezdinde önemli hale geldi (Ross, 1996: 27). Tekelci kapitalizme karşı ortaya konan bu direniş kendini sinemada henüz kemikleştirmiş değildi; ancak sinemanın Birinci Dünya Savaşı öncesinde ilerlemeye başladığı yön, ileride

savaş sonrası dönemdeki Amerikan sineması açısından, bir sınıf şeması olarak resmedildiği için cesaret kırıcı olacaktı. Aslına bakılırsa;

> Hollywood filmleri, tekil olarak kadın ve erkeklere odaklanan hikâye çizgileri adına, "sınıf hakikatini ve sınıf mücadelesinin sürdürülebilirlik ihtimalini" ve bu hikâyelerde bahsedilen kişilerin deneyimlediği tüm zorluk ve ikilemlerle başa çıkmayı başarış biçimlerini olumsuzladı. (Ross, 2001: 88)

Sürekliliği olan bu mücadele, tam olarak ortaya konamasa da, tekelci kapitalizm tarafından geniş ölçüde kavrandı. Paul Sweezy, "'Tekelci kapitalizm' Marksçı iktisatçılar arasında kapitalizm safhasını ifade etmek için yaygın biçimde kullanılan bir terimdir" der ve ekler: Terim, "yaklaşık olarak 19. yüzyılın son çeyreğinden beri kullanılmaktadır ve İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde tam anlamıyla olgunlaşır" (2004: 12). Kapitalizmin bu safhasında işçiler, hızla değişen, istikrarsız iş gücü koşullarının Birinci Dünya Savaşı öncesindeki yıllarda ağırlaştığını gördü. Braverman konuyu şöyle açıklar:

> Endüstriyel psikoloji ve sosyoloji, insan davranışlarına neden olan kaynakları keşfederek bunlar sayesinde insanların, idarenin menfaati doğrultusunda nasıl daha iyi manipüle edilebileceğini bulmaya adadı kendini. İşyerindeki gerçeklikler üzerine psikolojik, sosyolojik, ekonomik, matematiksel veya "sistem" yorumlarının izinden gidip dağılarak, kafası karışık ve kafa karıştırıcı yaklaşımların gürültüsüne kapıldılar. İşçinin ve işin yönetimi meselesine gerçek anlamda çok az etkileri oldu. (1998: 100)

Michigan, Detroit'te fabrika üretimi otomobillerin çıkışı, tekelci kapitalizmin iş uygulamalarını rasyonelleştirilmesine dair vakalardan biridir. Burada, Amerikan otomobil üreticisi (Ford Motor Company) ve bu şirketin gelişkin ama insanlık dışı koşullarda işleyen (Taylorizmi doğuran) konveyör bantlı üretim süreci, ABD'deki yeni meta kültürüne hâkim olmuş ve yapılanı büyük ölçüde, vasıflı işten ziyade parça montajı haline dönüştürmüştür.

Ford Motor Company gibi mekanikleşmiş fabrikalardaki bu (büyük ölçüde) vasıfsız meslekler, idari gözetleme ve kurumsal denetimin arttığı döneme denk düştü. Yarı vasıflı üretim biçiminde mekanik tekrarın iki yönlü sömürüsü ve müdürün gözetleyen gözleri ile yüzleşmek, tanımlanmamış az alan bıraktı ve bir grup sinemacı ve erken dönem sinema yapımcısı tarafından işçilikleri güdülen niyetlere uygun bir şekilde aktarılsa da, işçi sınıfının kamerada bir araya gelişi zorlaştı. Aslında, iş alanları (Erik Olin Wright'ın "çalışma şartlarındaki çeşitlilikler, özerklik dereceleri, denetimin sıkılığı, sorumluluk dereceleri, görevlere ilişkin kavramsal karmaşa, işin gerektirdiği fiziksel talepler, yükselme şansı" şeklinde betimlediği) tartışma konusu olmaya devam edecekti (Wright, 2005: 15). "Daha az bilinen şey şudur:" diye yazar Lee Grieveson, "Ford, aynı zamanda, 'eğitim amaçlı' sinema filmi üretimi konusunda önemli yeniliklere imza atan bir şirketti" (2012: 26). "1913 yılı sonunda Ford'ta Sinema Filmi Bölümü'nün oluşturulması" ile ortaya konan ideoloji ve endüstriyel uygulama, "şirket dahilinde sinema filmlerinin temel kullanımı açısından bir yönelim değişikliğine işaret ediyordu"; böylelikle, emeğin gücünü ve genel bir hareketlenme tehdidini (1903-1904'teki Colorado Emek Savaşı ya da 1910'daki Philadelphia Genel Grevi gibi) zayıf düşürme yolları arayan film yapım şirketlerinde yankısını buldu (Grieveson, 2012: 27). Ford'taki Sinema Filmi Bölümü'nün kuruluşu birçok açıdan, sinema ile üretilen imgelerin birer endüstri aygıtına indirgendiği kritik anlardan biri oldu. Bu durum, sinema ile büyük şirketler arasında, şirket kültürü mantığını meşrulaştırma amacına dönük bir tür mütekabiliyet yaratarak, bu tür gereçlere dair gözlemler aracılığıyla emeğin gücünü gayrimeşrulaştırdı. Bu, "*Ford Animated Weekly* adıyla yayınlanan haber filmi benzeri seri" formatında tesis edildi. Bu seri Ford'a, işyerindeki hâkimiyet karşısında *görünüşe göre* uysal bir mizaçla beyazperdeye yansıtılmış işçiler sayesinde, Amerikan toplumunda özel sermayenin rahatça aktığı bir firma izlenimi verdi.

İşçi sınıfı üyelerinin dertleri Ford Motor Company sınırları ötesine yayılarak tekelci kapitalizm altında devamlılık gösterdi ve farklı dönemlerde işçi grevlerine yol açtı: 1913'te, 1919-1920 ve 1946-1948 arasında. İşçi grevlerinin temelindeki bu etkenler film çalışmaları alanı için nispeten yeni konular olsa da, alan dışından araştırmacıların söz konusu edebildikleri ve sonrasında da yine film çalışmaları alanı ile ilişkisini kurabildikleri şeyler. Bu ilişki, film örneklerinden ziyade tarihsel örnekler aracılığıyla bir anlamda Beverly Silver tarafından kurulmuştur. Bu yüzden, kabaca Haymarket Katliamı'ndan (1886) başlayarak 2008'deki Barınma ve Kredi Krizi'nin hemen öncesine kadarki kapitalizm evrelerinde, Silver'ın işçi sınıfını makro-sezgisel bir biçimde kuramsallaştırması, emek çalışmaları alanının en net ve esaslı üretimlerinden biridir. Silver, *Emeğin Gücü: 1870'ten Günümüze İşçi Hareketleri ve Küreselleşme* (2005) başlıklı çalışmasında, malzemesini (savaş sonrası dönem [Fordist] emek) hayli kapsamlı ve bilgiye dayalı bir bakış açısıyla ele alır. Malzemesinin gücü, farklı toplumsal, politik ve ekonomik güçleri kapsamasından ve ardından bunları küreselleşmiş (Fordizm sonrası) emek görüşleri ile işlemesinden gelmektedir (Silver, 2003). İşçilerin pazarlık gücünü ve başarılı bir şekilde örgütlenme becerisini kaybedişi, ampirik veriler ve özenli bir tarihselleştirme becerisi ile ustaca tartışılır. Ayrıca, küresel ölçekte emekle ilgili konular üzerine yaptığı inceleme, belirli bir ulusal bağlamda çalışan yerel araştırmacıların daha spesifik bağlantılarına ulaşmamızın yolunu açıyor.

Farklı coğrafyalarda ve tarihlerde, film araştırmacıları emeği, işçi hareketlerini ve emeğin çeşitli temsiliyetlerini kolayca anlayamadıklarını ispatladılar. Bana göre bu, daha geniş ölçekteki işçi sınıfına dair temsilin bugün film araştırmaları alanında nasıl sadece tali önemde bir mesele olarak görüldüğünü vurgulamaya hizmet ediyor. Yine de bu yazı, söz konusu toplumsal gruplara ilişkin yapıların sadece ekranlarda nasıl da az temsil

edildiği, hatta üstlerinin örtüldüğü üzerine değil, aynı zamanda sendikal kalabalıklara, iri yarı adamlara, sosyalist ajitatörlere ve genel olarak ayaktakımına dair stereotiplerin ötesini gören yeni bir eleştirel araştırma eğilimini nasıl biçimlendirdikleri üzerine de kuramsal bir bakış geliştirme yolunda çığır açmayı ummaktadır. Buradaki temel dertlerden biri de, bu insanları aynı zamanda çeşitli tarihsel dönemlere özgü, farklı türlerde işler ortaya koyan kimseler olarak değerlendirmektir. "Farklı türde işler"den kasıt, kültürel bağlamda anlaşılabilecek eylemlerdir; Edison'un sinemada gördüğü şeye bağlı olarak düzenlenmemiştir bunlar. Edison'a göre sinema, "önceki içeriğe dair gereğince ya da hiçbir tanımlama içermeyen, özellikle soyut süreçlerin aktarımı ve alımlanması için tasarlanan bir dizge"dir (Crary, 2001: 31).

Yakın dönemde, film çalışmaları alanında yayınlanan iki derleme, bazı kritik bağlamlar kapsamında emek kavramını ele almıştır. Bunlardan biri, küreselci bir yaklaşımla örülmüş olsa da, işçi filmlerinin özetlerine odaklanır. Diğer derleme çalışma ise, Rus ve Çin sineması örneklerine yer verse de ağırlıklı olarak Hollywood'la ilişkilendirerek sınıf kavramını odağa alır. Bu çalışmalar, Tom Zaniello'nun *Working Stiffs, Union Maids, Reds and Riff.Raff: An Expanded Guide to Films about Labor (Çalışan Cesetler, Sendika Hizmetçileri, Kızıllar ve Ayaktakımı: Emek Filmleri Üzerine Kapsamlı Bir Rehber)* ve David E. James ile Rick Berg tarafından derlenen *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class (Saklı Müessese: Sinema ve Sınıf Meselesi)* isimli çalışmalardır (Zaniello, 2003; James ve Berg, 1996).

Tom Zaniello, dünya çapındaki işçi filmleri üzerine yazdığı tarihsel ve kültürel rehberinde, emek kavramına adanmış, nadide bir metin kaleme alır. Zaniello'nun *Çalışan Cesetler*'inin merkezinde, kitabında yer verdiği 350 emek temelli filme dair yaptığı gruplandırmayı kavramsallaştırdığı beş kriter bulunmaktadır: (1) sendika ve işçi örgütlenmeleri ile ilgili filmler; (2) emek tarihi ile ilgili filmler; (3) ekonomik faktörün belirgin olduğu, işçi sını-

fının hayatına dair filmler; (4) örgütlü işgücüyle yakın bağlantısı bulunan politik hareketlerle ilgili filmler; (5) patronun ya da yönetimin gözünden, yukarıdan aşağı bir bakış açısına dayanarak üretime ya da emek ve sermaye arasındaki mücadeleye odaklanan filmler (2003: 2). Zaniello'nun, bir işçi filminin temelinde yer aldığını belirttiği bu beş kritere katılmakla birlikte, ele aldığı diğer kategoriler analizimle doğrudan ilişkili olmadığından özellikle üçüncü ve beşinci sıradakileri detaylandıracağını.

Üçüncü kategoriyle başlayacak olursak, Zaniello, bazı işçi filmlerini "ekonomik faktörün belirgin olduğu" filmler olarak betimler; bu yazının amacı doğrultusunda bu tanım, yirminci yüzyılın sonundan itibaren dünya genelindeki işçi sınıfı açısından, tekelci kapitalizmin işçi eylemlerini kontrol etmesi, refahın ve kazanılmış hakların yaygın bir biçimde tırpanlanması şeklinde yorumlanabilir. Erken dönem sinemada gözlemlediğimiz işyerleri ve işçiler bize, işçilerin kendi sınıf mücadelelerini inkâr ettiklerini gösterir; Zaniello da, sinema tarihi alanında üzeri örtülmüş bu konuyu bir kazı yaparak ortaya çıkarır. Burada, işçilerin işyerleri (fabrikalar, tersaneler ve dökümhaneler), modern kapitalist kentlerin can damarları olarak değil de, kentsel mekânlara dair rastgele örnekler olarak karşımıza çıkar, böyle gösterilmeye de devam eder. Aynı şekilde, bu hareketli mekânlara can verenin esasen işgücü olduğu vurgusu da yoktur. Bu, nispeten zararlı bakış açısı yüzünden, Zaniello emeğe ilişkin bu konumlandırmaya itiraz eder. Ardından da, "patronun ya da yönetimin gözünden, yukarıdan aşağı bir bakış açısına dayanarak" ele alınan emek ve sermaye arasındaki mücadeleyi, işçi filmleri rehberinde yer verdiği tüm filmler için bir kriter olarak konumlandırır. Bu 'yukarından aşağı' bakış açısı erken sinema döneminde, (diğer örneklerin yanı sıra) özellikle *Gün Batımından Şafağa (From Dusk to Dawn,* 1913) ve *Buğday Spekülasyonu (A Corner in Wheat,* 1910) adlı filmlerde belirgin bir biçimde kullanılmıştır (Ross, 1996: 34).

David E. James ile Rick Berg'ün son derece aydınlatıcı *Saklı Müessese*'si, belki de daha Marksist bir açıdan Hollywood, Rus ve Çin sinemasına dair tarihsel örnekler sunar; ki bu örnekler, sınıf farklılıkları ve iş gücünün şaşırtıcı direncinin sinema tarihi boyunca resmedildiğini doğrular. Filmlere ilişkin materyalist vaka çalışmaları, böylesi bir çerçevenin, öz itibariyle hâlâ peşinden gitmeye değer bir şey olduğunu kanıtlar. Zaniello, James ve Berg'in sınıf kavramı kuramsallaştırmalarının önemine rağmen, üçü de kapitalizmin aşamalandırılmasından (1910'lu yıllardan 1990'lara kadar) yola çıkar. Ancak ben, Fransız ve ABD sinema tarihlerinin başlarındaki hakikati ve "emek-sermaye" filmlerini yeniden değerlendirip küreselleşen dünya bağlamında emeğin değersizleştirilmesi konusu üzerine düşünmek istiyorum.

Bir sonraki kısımda, işçilerin filmlere farklı biçimlerde yansıyan temsilleri tartışılacak ve böylelikle, mercek altına alınan filmlerin (*İşçiler Fabrikayı Terk Ediyor / The Workers Leaving the Factory* [1895], *Neşeli Ayakkabı Satıcısı / The Gay Shoe Clerk)* [1903], *Gömlek Şarkısı / The Song of Shirt* [1909] ve *Buğday Spekülasyonu* [1910]) hem gelip geçici sefih davranış biçimlerini hem de sosyoekonomik yabancılaşmanın iç karartan fiillerini (gündelik olaylar kadar önemsiz ve sıradan gerçeklikleri) ne kadar maharetle ortaya koydukları gösterilecektir. Bu filmler aynı zamanda, tekelci kapitalizme ilişkin endüstriyel alanda daha sert eleştirilere de işaret etmektedir. Ross'un daha dobra ama net ifadesiyle:

> Sinemacılar [çoğu açıdan], dönemin yakıcı konularının üstüne gitmekten yana bir korku yaşamıyordu ve bunların pek azı patronlar ve işçiler arasında süregelen savaşlar kadar parlak ya da tehlikeli bir biçimde yanmıştı. 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında tekel ve tröstlerin yükselişine, emekçiler ve sol hareketler tarafından grev dalgaları ve örgütlenme faaliyetleri ile karşılık verildi. Sendika üyeliklerinde büyük artış kaydedildi: 1897'de 447 bin olan üye sayısı 1904'te 2,1, 1917'de ise 3,5 milyona yükseldi. (Ross, 1996: 30)

Yani erken dönem sinema, tekelci kapitalizmi tarihsel olarak tespit etme ve beyazperdede sahnelenen, yüzyıl dönümünün

emeğine özgü yeni tür bir yabancılaşmayı ortaya çıkarabilme konusunda iddia üretebildi. Salt mesleki tatminsizliğin ötesine geçerek endüstriyelleşmenin getirdiği ruhsal, toplumsal ve fiziksel umutsuzluğa kadar ulaştı. *Modern Zamanlar / Modern Times* (1936) insan gücü ile ifa edilen işlerin bunaltıcı yanını oluşturan dertleri görselleştirebilme anlamında, kahramanlarına ve işçi sınıfına bir ilk örnek olarak katkı sağladı; ancak birazdan görüleceği gibi, sinema tarihinde onu önceleyen momentler de vardı.

Sinema tarihinde emek tanıklıkları

Emekçiler ile ilgili filmler ya da daha doğru ifadeyle işçi filmleri, Lumiére kardeşlerin ortaya çıktığı ilk günlerden beri bizimledir. Lumiére kardeşlerin aktüalite filmlerine yansıyan Parizyen yaşam, emekçi sınıf temalarına bulanmıştır; filmlerindeki imgelerle bize, daha "asil" zevklere sahip kişilere pek "taşralı" gelen "cezbedici şeyleri" gösterdikleri gibi, metropol deneyimlerini de belgelemişlerdir. Ancak bu erken dönem aktüalite filmleri bir taraftan da bize "konulu filmler" dünyasını (yani, sokak sahnelerini, animasyon filmlerinin ilk örneklerinden 'trick' filmleri ve erken dönem erotik filmleri) ve bunun yanı sıra modern dünya kentlerine görsel bir referans noktasını getirmiştir. Açıkçası, 19. yüzyılın sonlarında eğlence dünyasına ait bu mücevher niteliğindeki üretimler, yalnızca modern hayatın içinde yer alan zihin dağıtıcı şeyleri değil, aynı zamanda moderniteye ilişkin başka örnekleri de cisimleştirmiştir. Lumiére kardeşlerin *İşçiler Fabrikayı Terk Ediyor* (1895) adlı filmi, Fransız işçi sınıfı açısından modernitenin dayandığı yavanlığa dair bir göndermeydi; bu tür imgelerde, Fransa Lyon'da yüzyılın sonunda yaşanan kentleşmenin temelini oluşturan ağır iş yükünün aleniyetini görüyoruz. Babalarının fabrikalarını dolduran adamların yer aldığı kompozisyondaki dramatik düzenleme yüzünden, sinema tarihinin unutulmaz ama tartışmaya açık örneklerinden biri olan film, sinemada görselliğe ilişkin yeni bir türün de temsilcisi ol-

muştur. Bu şekilde bakıldığında *İşçiler Fabrikayı Terk Ediyor*, işçilerin fabrikayı ele geçirme deneyiminin bir gözlem biçimine dönüştüğü bir aktüalite filmiydi. İzleyicilerin kendilerini ilişkilendirebileceği, çalışma koşullarına ilişkin belgesel tanıklıkları ile Lyon fabrikası gibi yerlerde gerçekleştirilen yabancılaşmış bir temsil biçimi (ya da Gunning tarafından tartışıldığı haliyle, fabrikanın işgal sürecindeki temsil biçimi) olarak çalışmanın estetik açıdan donuklaştırıcı doğası arasındaki bu çifte bağ, daha da yaygın hale gelecekti. Ancak bu, tümden bir işgal değildi: Yaptıkları şey, böylesi bir gözlemi kendi sınıf kültürlerini temel alarak, izlemekten keyif aldıkları bir eğlence biçimi haline getirmekti. Esasen Amerikalı kadın ve erkek emekçiler *İşçiler Fabrikayı Terk Ediyor*'u izlediğinde, Fransız fabrika işçilerinin bisiklet alacak parası olmasına çok şaşırmış ve aynı küreselleşmiş dünyanın mensupları oldukları o işçilerin alım gücünü kıskanmışlardı.

Birçoklarına göre Lumiére kardeşlerle Edison'un film ekipleri, modern Fransa ve Amerika'daki canhıraş koşturmacayı çağrıştıran portreler çizmiştir. Yine de tarihselci bilimsel araştırmalar yıllarca, Amerikan yapımı erken dönem sinema örneklerine ilişkin belirli bir korumacı formasyonu övme eğilimi göstermiştir (örneğin Musser 1991, 1994; Gunning 1986; Charneyve Schwartz 1995). Bu duruma getirilen eleştiri, Walter Benjamin'in şu tanımlamasına yakındır; Benjamin bunu, eleştirmenin "[kendi araştırma nesnesine] kullanım değeri (*use value*) yerine uzman değeri (*connoisseur value*)" (Benjamin, 1990: 1) verme konusundaki üstbelirlenimciliği (*overdeterminedness*) olarak tanımlar. Diğer bir deyişle burada kullanım değeri, sinemanın salt eğlence değerinin (ki, bazıları için sessiz dönem sinema temsilleri böyledir) ve alt sınıfları diğer sınıflar için yorumlamanın ötesinde bir yerde algılanması için esastır. Günümüze dek on yıllar boyunca, sınıf tasvirinde "değer ve değerlendirmeden kaçınılmış, bu kavramlar açıkça tasvirin dışında bırakılmıştır" (Herrnstein

Smith, 1983: 1) Söz konusu sorunu Barbara Herrnstein Smith, metinlerin, parçası oldukları edebi birliklerin içinde estetik ve ekonomik formasyonlar arasında sıkıştığı, hatta zorla bu konuma itildikleri edebiyat alanında çözmeye çalışmıştır.

Bilimsel arşiv çalışmaları ışığında bu tür bir ayrım, meta sirkülasyonu ve emeğin yabancılaştırılmış biçimleri şeklinde anlaşılabilecek, sürekliliği olmayan faaliyetleri yok saymaya varır. Öyleyse tarihselci kuramın yaptığı, sınıf formülasyonlarını sehven tepkisel kavramlara indirgemektir. Ancak, konuyu tarihsel materyalizm perspektifiyle ele alırsak, Edison'ın film ekibi, 1896'da New Jersey'de West Orange Stüdyoları dışındaki metropol hayatını yansıtan hareketli imgeleriyle, bize aynı zamanda kentsel faaliyetlerin ekonomik faaliyetlerle yan yana geliştiğini de gösterir. Bana göre bu tür emek temelli faaliyetler, Marx'ın "endüstriyel sermayenin dolaşım süreci" olarak tanımladığı şeyle ilişkilidir (Marx, 1993: 383). Esasen, Edison'un narratif olmayan imgelerinin her biri (örneğin, enerjik liman işçilerini gemilere yük, trenlere canlı hayvan yüklerken, hurdalıktaki insanları çalışıp çabalarken, o kareye girmiş diğer kişileri ileri geri gidip gelerek mal taşıyan ya da bunları halka satan halde ekrana yansıtan görüntüler), meta zincirlerindeki emek üretimini resmetmektedir. Diğer bir deyişle, Marx'ın "metaların dönüşümü" diye ifade ettiği şey Edison'un imgelerinde gözlenebilir. İzleyici, beyazperdede sürekli olarak birbiri ardına gerçekleştirilen görevlerle (para alıp veren eller gibi) karşılaştıkça, bu imgeler bizim izleme perspektifimizi değiştirebilir ve bize ticaretin uygulanışına dair birçok biçimi gösterebilir (Marx, 1983: 383). Ve narratif yorum bu görüntülerle kesintiye uğrarken, Edison hikâyelerinin yansıttığı tekelci kapitalizmin bu dinamizminden (enerjisinden) insan etkilenir.

Onların beyazperdeye yansıyan işleri bu yüzden sadece soyut ya da görünmez bir üretim faaliyetinin (üretimin soyut ya da görünmez bir biçimde) resmedilmesinden ötedir, çünkü farklı proleter kültür dizgelerindeki nispi değerler üzerinden ortaya çıkan

ve sanatsal becerinin tüm gücüyle yansıdığı kompozisyonlara işaret eder. Aynı şekilde,

> Şirketler ve işçi gruplarının ikisi de, filmleri sınıf mücadelesinde bir silah olarak kullanmak konusunda özellikle etkindi ... İşçiler ve sol hareketler, geçmişin, şimdinin ve geleceğin sınıf mücadelesinin daha radikal görüşleri ile izleyici kitlelerine ulaşmak için beyazperdeyi kullanmak konusunda eşit derecede başarılıydı. (Ross, 2001: 33-34)

Ancak sinemanın, sınıf mücadelesini açıkça telaffuz etmeye başladığı dönemlerde, 1930'lardaki Hollywood, özellikle de Frank Capra'nın filmleri,

> iyi insanların çıkar çevrelerine karşı büyük mücadelesini ortaya serer. Fakat bu mücadele fakir ile zengin arasında değildir, kentli ukala, müstehzi ve ahlaksız avukatlar bir tarafta; küçük kasabaların dürüst, çalışkan insanları veya tarımsal değerler ise diğer taraftadır. Kitleler ikincil ama müspet bir rol oynamaktadır. (Stricker, 1990: 460)

Burada, belirli alt sınıf katmanlarına dönük politik-ekonomik bir tarifin, Capra'nın eserlerinin çoğunda konu edilen işçi sınıfının, yerini kitlelerin aldığını görürüz. Bu külliyat sınıf kavramı üzerinden değil, daha çok "kitleler" üzerinden tasarlanmıştır; yani, sınıf mücadelesi üzerinden değil de, ekonomik istikrar kapsamında karşılıklı çıkarları üzerinden bir araya gelen gruplar aracılığıyla. Yine de, karşıt örneklere de rastlanmaktadır; Ross'un da belirttiği gibi, Amerikalı eleştirmenler iki dünya savaşı arasındaki dönemden beri sinemanın emekçi sınıfla arasındaki bağlantı üzerine teori üretmeye başlamıştır.

> Amerikan filmlerinde işçi imgesine ilk ciddi ilgi, 1920'lerin sonları ve 1930'ların başlarında uyanırken, Harry Potamkin ve David Platt gibi radikal film eleştirmenleri de *Close Up*, *New Masses* ve *Film Front* gibi sol dergilerde yazmaya başladılar. Ancak temel ilgi alanları işçi sınıfı imgelerinden ziyade Hollywood hayal fabrikasının daha geniş ideolojik etkileriydi. Lewis Jacobs'un ilk kez 1939'da basılan *The Rise of American Film: A Critical History (Amerikan*

> *Sinemasının Yükselişi: Eleştirel Bir Tarih)* isimli kitabı film tarihinde çığır açan bir kitaptı. *Radikal Film and Photo League*'in üyeleri tarafından kurulan *Potamkin Film Okulu*'nun öğretim üyelerinden birisi olan Jacobs, başlangıcından 1930'ların sonlarına kadar film ve film endüstrisinin toplumsal, ekonomik ve politik tarihini inceledi –daha sonraki baskılarda analizlerini 1947'ye dek genişletti. Jacobs toplumsal sorunlarla ilgili filmlerin toplumsal kapsamını geniş bir aralıkta inceleyerek, iş, işçi ve çok fazla olmasa da sendikalarla ilgilenen sessiz ve sesli filmlerin tam özetlerini sundu. Jacobs'un temel tezi sinemacıların genellikle işçi sınıfı örgütlenmeleri ya da eylemlilikleriyle değil, tek tek işçilerin durumuyla duygudaş olduklarıydı. (Ross, 2001: 83)

Capra ve diğerlerinin filmlerinde, farklı emekçi sınıfların eğilimleri üzerine teori üretme kararlılığı ya da tereddütüne rağmen, bu malzemenin entelektüel düzlemde geri dönüşü talebinde bulunan Ross gibi başka akademisyenler de olmuştur. Ancak bu süreç yavaş ilerlemektedir. Film çalışmaları dışından olmakla birlikte örnek verilebilecek kişilerden biri de Heather Bowen-Struyk'tur. Gayet yerinde bir ifadeyle, "[p]roleter yazın bir hava kabarcığı içinde oluşmamıştır" der. Doğu Asya yazınında proletaryacılık, Bowen-Struyk ve diğerleri tarafından (örneğin Tani E. Barlow) birçok açıdan ele alınmaktadır.[2] Şu soru akla gelebilir: Sınıf temelli bu geri dönüş sürecinde sinema nerede? Bana, David E. James'e, Rick Berg'e, Steven J. Ross'a ve Tom Zaniello'ya göre, işçi sınıfı sineması, edebiyat alanında yapılan çalışmalarda gözlemlenen kararlılığa denk bir çabayla hayata döndürülmüş değildir henüz. Bu yüzden de bu yazıda bu eğilimin hafifçe yönünü değiştirmek için öneri niteliğinde bir girişimde bulunulmaktadır. Bu yön değişikliğinin ışığında sinemadaki emekçi sınıf kültürüne, içinde bulundukları koşulların tıkanmadığına ve yüzyılın yarısını aşkın bir süredir sinemanın esasen emekçi sınıf öznesinin geri çekilişini tarihselleştirdiğine daha yakından bakalım (Bowen-Struyk, 2006: 257).

2 Bkz. Duke Üniversitesi Yayınevi dergisi, Asya çalışmaları alanında öncü bir dergi. (*Duke University Press Journal, Positions: Asia Critique*).

Ortak cazibe sineması

Gunning'in artık meşhur olan, erken dönem sinemanın teknolojik "harika"larını izleyici odaklı (cazibe ve iğrenme arasında gidip gelen) bir tepki olarak ele alan açıklaması, ilk kez 1986'da "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" ("Cazibe Sineması: Erken Dönem Filmler, İzleyicileri ve Avangart") (1986: 231-232) başlığıyla yayınlandı. Cezbedici görsel motifleriyle Edwin Porter'ın *Neşeli Ayakkabı Satıcısı* (1903) adlı filminin konusu, Gunning'in erken dönem sinemaya ilişkin tarihsel okumada sunduğu metinsel buluşa önemli bir örnektir. Filmde, Porter'ın kadın patron karakteri, seyirciye bir an için çıplak ayak bileğini gösterme amacıyla eteğinin ucunu kaldırırken görülür. Bir tür "saf teşhircilik"tir bu ve o dönem koşullarında hem ucuz macera hem de sözde ahlaki kusur olarak değerlendirilebilir. Ancak öte yandan da sinema tarihinde yer alan ve akademik dünyanın, yapılan işin doğasını *görmezden gelmeyi* yeğlediği binlerce sahneden biridir: Porter'ın konulu filminde bir ayakkabı satıcısının kendisine uygun ayakkabıyı bulabilmek için bir kadının ayak ölçüsünü aldığı sahneyi izleriz. Ayakkabı satıcısının yaptığı iş, emek isteyen fiziksel bir eylemi (tüm gün ayakta durmak ve diz çöküp yeniden ayağa kalkmak) kapsamaz yalnızca. Bunun yanı sıra, çekilen zahmeti eş zamanlı olarak "aşağıdan yukarı" gösteren sıradanlığı da vardır işin. Aynı zamanda, yapılan işin yarattığı havayı yumuşatmak için oyunbaz bir an da yansır kameraya, ancak yine de eğlenceli bir an değildir bu; öznenin kendine emek verdiği hakikatini de atlamaz. Burada, ayakkabı satıcısının yaşadığı yabancılaşmanın, para karşılığı verilen bir hizmetin bir sonucu olduğu çıkarımında bulunabiliriz.

Burada söz konusu olan şey, Porter ve diğerlerinin filmlerine dair yitik bir okumadır; bu filmler mavi yakalı kültüründeki değişimler üzerinden birbirleriyle ilintilidir. Dolayısıyla Gunning'in "cazibe sineması" formulasyonunu "*ortak* cazibe sineması" (ci-

nema of *congregate* attractions) diyerek genişletmem, *Neşeli Ayakkabı Satıcısı* ve sinemanın ilk döneminden sayısız başka filme katkı sağlayacaktır, zira ortaya koyduğum bu küresel kategori, emeğin tekelci kapitalizm içindeki konumuna dair daha bütünlüklü bir resme ulaşmamızı sağlar. Önerdiğim bu kavram sadece Kracauer'in "emekçi sınıf mensubu izleyicilerin sinemaya, gündelik yaşamlarında pratiğe dökemedikleri sınıf atlama ve isteklerden bağımsız bir yaşamı hayal etmek için gittikleri yönündeki, 'emniyet supabı' şeklinde nitelendirdiği argümanların" altını çizmekle kalmaz, aynı zamanda ortak (congregate) olanın "[emekçi sınıfların] alım gücünün yettiği maddi kaynakların eksikliği"ni açıkça ifade etmek için kullanılabileceği de vurgulanır (Kraucer'den aktaran O'Shea, 1996: 20). Sinema salonlarını da kapsayan kamusal alanlar, kısmen emekçi sınıfların kolektif varlığı sayesinde elde edilmişti. John Marriot'un, Britanyalı emekçi sınıfı yazını üzerine yaptığı çalışmadaki sözleriyle belirtecek olursak: "flanör yok burada" (1996: 90). Bu yüzden, emekçi sınıfların kolektif deneyimi ve erken dönem sinema ürünlerini izlerken aralarında oluşan ortaklık, izleyici olarak onlara öyle ilgi çekici geliyordu ki, emek ve emekçi sınıf kültürüne uzaktan erişimleri mümkün oluyordu. Dolayısıyla, bu ve diğer işçi filmlerinin uluslararası düzlemdeki yörüngesi, sınıf çatışması kavramının küresel bir mesele olduğuna işaret edebiliyordu. Emekçi sınıfların erken dönem sinema ürünlerinde bu kadar belirgin bir şekilde ön plana çıkmasıyla, tekelci kapitalizm kapsamında *ortak olan şey bizzat kendi imgeleri haline geldi*; sinemanın büyüsüyle tüketilmek üzere sunulan cazibe unsurları olarak gösterildiler, hatta daha da önemlisi, kendi kontrolleri dışında kalan (yaratıcı ve politik) güçler tarafından ehlileştirilecek örnekler olarak konumlandırıldılar.

Neşeli Ayakkabı Satıcısı'ndaki bu çalışma ritüeli sıradandır, hâlâ hizmet temelli bir emek biçimi olarak işlerliği vardır ve kısmen ortaya koyduğum *ortak* cazibe sineması kavramıyla açıklan-

mıştır. Porter'ın filminde ve erken dönem sinemaya özgü diğer türdeki filmlerde beğenilen sergileme merakı, özellikle proleter izleyiciye ve popülistlere aittir; ortaya koydukları basit anlatılar bile çoğunlukla göçmen ve Amerika doğumlu emekçi sınıflara yönelir. Ancak bu dönemde beğeni toplayan sınıf temelli sinema örnekleri sadece emekçi sınıfı konu eden filmler değildir. Charles Musser'ın etkileyici çalışması *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920* (*Üst Sınıf Filmleri: Lyman H. Howe ve Seyahat Sergilerinin Unutulan Dönemi, 1880-1920,* 1991), yeni yüzyılın başında sosyoekonomik üstünlüğü olan sınıfta filizlenen sinema merakına işaret eder. Musser'ın çalışması, Britanya sömürgeciliği ile ilgili filmler, Londra'daki gösterişli Billur Saray imgeleri ve yurtdışındaki savaş hikâyeleri aracılığıyla, kendi güçlü pozisyonlarının "güven verdiğini" görmeye hevesli bir şekilde film izleyen seyirciyi inceler. Büyük ölçüde Viktorya dönemi romanında olduğu gibi her birinin kültüre dair elit bir perspektifi vardır. Elit izleyicilere bu filmler aracılığıyla istediklerini verme tavrı, İngiltere'de kati bir sınıf hiyerarşisi şeklinde kendini göstermiş ve aynı amaçla ABD'de de uygulamaya konulmuştur. Yine de, büyük ölçüde Londra'daki müzikholler ve Viktorya dönemi Camden Town'unda yer alan Walter Sickert'taki alt sınıf yaşamına dair müstehcen resimlerde olduğu gibi, Amerikan emekçi sınıfı bunu doğrudan almak yerine, Porter ve diğerlerinin filmlerinde yaratıcı bir şekilde kendi sınıfına özgü biçimde yorumlamıştır.

İşçilerin ve daha geniş ölçekte emekçi sınıfın deneyimlerine (temsilin başka bir türü) sinema tarihinde az rastlandığını söylemek yanlış olur, çünkü durum böyle değildir. Kimi zaman bayağı bir konu olarak görülmüş olsa da, emekçi sınıflar sürekli olarak tekdüzeleştirilmiş ve disipline edilmiştir. Bu, sinema aracılığıyla, önce ABD'de emekçileri sadece daimi bir inceleme konusu yaparak gerçekleştirilmiştir; bu durum 1917 Devrimi sonrası Rusya'da sürmüş, ardından 1920'lerde ve 1930'larda Kore ve

Çin'deki sol hareketler aracılığıyla devam etmiş ve savaş sonrası dönemde Britanya, Latin Amerika, Ortadoğu ve Afrika'da gözlemlenmiştir.

Ancak, konu üzerine üretilen teorilerin çoğu, işçi filmlerini dünya genelinde büyüyen alt sınıf kültürüne ait eserler olarak yorumlamak yerine, cazibe ya da propaganda unsuru olarak konumlandırma eğilimi göstermiştir. Cazibe ve propaganda araştırmacılığının uyumsuzluğu arasından bir yol bularak buradaki üçüncü konumu benimsediğimizde, söz konusu emek ürünlerinin, 20. yüzyılın başlarında sıklıkla alt sınıflar için kendi kültürel ve ekonomik faaliyetlerini anlamada bir arayüz işlevi üstlendiğini görürüz. *Ortak* cazibe sinemasının bakış açısıyla, 1909 yılı civarından 1914 yılı civarına dek ABD sinemasında emekçi sınıf temasının baskın konumunu gözlemleyeceğiz. Ardından da "emek-sermaye" filmlerine odaklanarak bu makaleyi bitireceğiz.

ABD ve sosyalizm: Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemde kültür

1909'da film teknolojisi gelişip buna ilişkin beklentiler değişirken, D.W. Griffith'in epik hikâyeleri teknolojik yeniliklerle harmanlayan "biyograf kurguları" (*biograph editorials*) herkesi şaşırttı. Bu biyograf filmlerdeki tüm detaylar farklı türde anlatılar için (melodramlar, savaş destanları, paranoya ve sınıf temelli filmler ve diğerleri) çok sayıda yeni toplumsal alan sağladı. Griffith'in ortaya koyduğu görsellik, filmlerini izleyenlerde güçlü şekilde yansımasını buldu. David Trotter'ın yazdığı gibi, "Mizansen, toplumsal eleştirinin temelini oluşturma konusunda önemli bir rol oynadı" (2007: 71). Esasen Griffith'in emek ilişkileri ile ilgili anlatıları (gerek duygusal gerekse diyalektik olanlar), büyük bir sanatsal özen ve sağlam bir politik anlam içeren iki filmde açıkça ortaya konmuştur: *Gömlek Şarkısı* (1909) ve *Buğday Spekülasyonu* (1910). Bu filmler birçok Amerikalı tarafından karşılaşılan en önemli toplumsal gerçekliklerden birine

işaret etmektedir: kırsal ve kentsel istihdamdaki daralma, hızlı modernleşme ve teknolojik ilerleme karşısında montaj hattında ve çiftliklerde bu tür istihdamın sürekliliği sorunu. *Gömlek Şarkısı*'nda tekstil endüstrisinde yaşananlar ve beraberinde işçilere getirdiği düşük ücretler ya da *Buğday Spekülasyonu*'nda ABD'nin kuzeybatısında yaşanan kapitalist büyüme ile başa çıkmaya çalışan Kaliforniyalı çiftçiler konu edilse de, bu saygın filmler dönemin naturalist yazınından (özellikle de Jack London ve Frank Norris'ten) uyarlanmıştı; ki bu edebi ürünler gerçek işçilerin dertlerine provokatif bir şekilde yaklaşıyordu. Öncelikle yer verdikleri sorunlar arasında, öteden beri yaygın bir tehdit olan işten çıkarılma ve yeni bir iş bulunamadığı ya da işe geri dönülemediği durumlarda yaşanacak olası yoksulluğun yanı sıra, aşırı üretim yüzünden yaşanan sakatlıklar ve üretim bölümündeki işçilerin içler acısı çalışma koşulları bulunuyordu.

Daha detaylı bakacak olursak *Buğday Spekülasyonu*, bir buğday tarlasının ekimini görsel olarak (yumuşak siyah-beyaz tonlar kullanarak) dramatize eder; aynı zamanda, çiftçilerin San Francisco'daki kent merkezli şirketler için hasat ettiği bu değerli gıda ürünlerini kapitalist bankacıların dikkatle izleyişini de ara çekimlerle aktarır. Işık ve gölgenin zengin bir şekilde kullanılması hikâyeyi güzelleştirir ve sadece fondaki manzaranın doğal güzelliğini vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda çalışma mekânı olan ofis içi figürlere de yer vererek meşe kaplama mobilyaların (kapitalist yuva) yapay güzelliğini de gösterir. Filme yansıyan iş temposu da dikkate değerdir. Örneğin, birbirini takip eden sahnelerde kapitalistler piyasayı dikkatle izleyerek hesap kitap yaparken, çiftçiler de adım adım düşünülmüş, daimi hesaplamalarına odaklanır, ki esasen onlar sayesinde toplanacak olan mahsulden kâr elde edilecektir. Bir bütün olarak baktığımızda, Marx'ın P-M-P formülünün (Para-Meta-Para) *Buğday Spekülasyonu*'nun görsel dilinde kendine yer bulduğunu ve ABD'deki ekonomik büyümeyi simgelediğini görürüz.

Griffith'in, kapitalizmin sınıf temelli doğasına ilişkin biyograf filmlerinin dışında, Ross'un "1910'da emek-sermaye filmlerinin doğuşu" diye tanımladığı ürünler de vardır (1996: 26). Bu filmler, ABD'de büyümekte olan sessiz dönem film yapımcılığı sektörünün bileşenlerinden sadece biridir. Çoğu zaman doğrudan bir polemikle, genelde kent merkezli sendika hayatını ve işçi mücadelelerini sahiplenmişlerdir. 1910 yılı ile 1914 yılı arasında, farklı içeriklerde yaklaşık 200 adet emek-sermaye filmi üretildi. Bu filmler "eserlerinde grevleri, lokavtları, sendikal örgütlenmeleri ve kapitalist sistemi yıkmak isteyen sosyalistlerle anarşistlerin çabalarını inceleyen, politik açıdan angaje senaryo yazarları ve yapımcılar sayesinde" beyazperdeye taşındı (Ross, 1996). Ross'a göre emek-sermaye filmleri,

> standart bir anlatı biçimini izledi ve hazır görseller, olay örgüleri ve kendi hikâyelerini anlatan karakterler kullandı. Eğlencenin ötesine geçerek izleyiciye hikâyenin başlıca kahramanlarının görüşlerini, onların sorunlarını ve olası çözümleri sunmak yoluyla, işçi-işveren anlaşmazlıklarını anlamlandırmaya da çalıştılar... İşçi sınıfı filmlerinin bir alt kümesi olan emek-sermaye filmleri, ele aldıkları işçi türü ve benimsedikleri ideolojik konumlar açısından daha genel işçi sınıfı yapımları serisinden ve birbirlerinden farklılık gösterdiler. Pek çok işçi sınıfı filminden farklı olarak, emek-sermaye yapımları, sendikalar, grevciler, polis ve hükümet birlikleri arasındaki mücadeleleri inceleyen hayli tartışmalı filmlerdi. (1996: 57)

Bu filmler, Amerikalı madencilerin, çelik işçilerinin, demiryolu işçilerinin ve endüstriyel alanda çalışan vasıflı işçilerin içinde bulundukları kötü koşulları etkili bir şekilde anlatır. Filmlerin bunu başarması, kapitalizmin üretim döngüleri ve mücadelenin her fabrikadan, grev hattından, grev gözcüsü çadırından ve kentin sokaklarından alınan görüntülerle oluşturulan tasvirin beyazperdeye aktarılmasıyla sağlanmıştı. Tersi bir şekilde, D. W. Griffith'in filmleri herhangi bir çözüm sunmadı, sadece sorunların tarifini ortaya koydu. İşçi filmleri ise her ikisini de sunuyordu: hem çeşitli sorunların tasvirini hem

de işçilerin karşılaştıkları haksızlıklarla ve eşitsizliklerle ilgili çözüm olanaklarını.

Yine de emek-sermaye filmlerinin mirası nedir? Radikal bir film olan *Amacı Uğruna Şehit Olan Adam (A Martyr to His Cause,* 1911), emek mücadelesinin, bölünmüş ABD halkının arasına karışmak için bulduğu bir yoldur. Bir taraftan, bir kısım insan filmin kuşatılmış emekçisiyle duygudaşlık kurarken, öte yandan pek çok insan *Amacı Uğruna Şehit Olan Adam* filmini ideolojik açıdan fazla keskin ve iç terörizme denk bir eylem olarak görmüştür. Film, gerçek yaşamda solcu ve Köprü ve İnşaat Demir İşçileri Uluslararası Birliği'nde (The International Association of Bridge and Structural Iron Workers) sendika başkanı olan, daha sonra LA Times binasını dinamitlemekten hakkında soruşturma açılan John J. McNamara'nın hayatını konu almaktadır. Amerikalı sinema izleyicileri bu tartışmalı filmi değerlendirirken şu iki yoldan birini izlemiştir: çoğu McNamara'yı, ABD mülkünü havaya uçuran ve "şiddet olsun diye şiddete başvuran" (Ross, 1996: 66) bir radikal olarak görmüştür; sayıca çok daha az olan diğer Amerikalılar ise bu radikal harekete ve onun ekranda dramatize edilişine, işçi sınıfından insanların kapitalist sömürüden kurtulması ve proleter sınıfın mümkün olan her şekilde tekrar özneleşmesi olarak yaklaşmıştır. Yine de McNamara suçunu itiraf ettiğinde film rafa kaldırıldı; ancak bu, filmin köprü inşaatı işçilerinin birleşmesini betimlemesinden değil de, daha çok McNamara'nın eylemi yüzünden oldu. Pek çok bakımdan verilen zarar simgeseldi, zira emek bilinciyle yapılan filmlerin gittikçe azalan gücüne bir örnek teşkil ediyordu. Aslında bu tip filmler Bolşevik Rusya'da 1920'lerin ilk yıllarına kadar yeniden ortaya çıkmadı. Dahası, gerçek yaşamda McNamara'ya soruşturma açılmış olması, Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemin emek karşıtı filmler dalgasını güçlendirdi. Bu muhafazakâr vaziyeti değerlendiren Philip. S. Foner, *A Martyr (Bir Şehit)* başlıklı çalışmasında şunları söyler:

> Bu emek karşıtı filmler öylesine çoktu ki 1910'da Amerikan Emek Federasyonu Kongresi bu soruna özel bir ilgi gösterdi. Kongre, işçilere protesto gösterileri yapma ve bu filmler gösterildiği zaman yerel tiyatro yönetimlerini sertçe uyarma ve eğer uyarılar sonuç vermezse başka yöntemlere başvurma tavsiyesinde bulunan bir önergeyi kabul etti. Merkezi işçi örgütlerine ve yerel sendikalara "sinema filmlerinde grevlerdeki olayların mesnetsiz bir biçimde yanlış tanıtılmasına karşı" protesto eylemleri düzenlemek üzere özel talimatlar gönderildi. Aynı zamanda da, AFL kongresi işçi hareketine, işçi sınıfının gerçek yaşamı ve ideallerini tasvir eden filmler üretmeye başlamaları için çağrıda bulundu. (1983: 104-105)

Bu film ve başka birçoğu üstüne gelişen tartışmalar –her ne kadar hiçbir şekilde sansüre bir katalizör oluşturmasa da– işçi sınıfını konu alan daha sonraki filmler üstünde gerçekten de politik baskı oluşturdu; bazı durumlarda sansüre uğrayıp Amerikalı sinema izleyicilerinden uzak bile tutuldular. Örneğin, New York City'de 1908'dekiyle hemen hemen aynı zamanda ve Manhattan'ın alt bölgelerindeki bir dizi büyük greve paralel olarak, Vali George McClellan, huzur bozucu emek-sermaye filmine "Polis departmanının emriyle... Noel haftasında şehirdeki her sinemanın" ruhsatını iptal ederek karşılık verdi (Breitbart, 2006: 7). İşçi sınıfının kendi sorunları üzerine çektiği filmlerin düştüğü zor durum gibi, pek çok film de emeğinin karşılığını alamadı. İşyeri baskısı karşısında sınıfları birleştirmenin imkânsızlığı etrafında pek çok anlatı oluşturuldu. Bu filmler, tekelci kapitalizmin güçlerine karşı çıkmanın imkânsızlığını anlatan öykülerde veya aile krizlerine ya da kamu görevlerinde sınıf basamaklarını çıkmaya odaklanan anlatılarda yer alan karakterlerin deneyimlerini görselleştirerek, ideolojik bakımdan potansiyel işçi ayaklanmalarının önünü kesti. Eric Breitbart'a göre:

> İşçi sınıfından izleyicilere yönelik sinema filmleri kolaylıkla toplumsal düzen açısından siyasi olduğu kadar moral bir tehdit haline de gelebilirdi. ABD'de koşullar işçi sınıfı bilincinin ve yeni radikal işçi örgütlerinin gelişimini destekleyebilir olduğu zaman, işçi sınıfından izleyicilerin dikkatleri, genellikle onlarla aynı göçmen geç-

> mişinden gelen ve Amerikan orta sınıfının oldukça değişik değerler bütününe sahip fırsatçı girişimcilere çekildi. *The Quarry Man* (1908), *Unemployed and Unemployable* (1908), *A Workingman's Dream* (1908) ve *Hard Times* (1909) gibi filmler işçileri başkarakterler olarak öne çıkardılar, ama her türlü kolektif eylemden vazgeçirmeye yönelik açık bir ahlaki mesaj verdiler. (2006: 7)

Kınanması kadar, erken ABD sinemasının yukarıdaki örnekleriyle de –stüdyo çağından ve Dünya Savaşı'nın kasıp kavurmasından hemen önce– şekillenen radikalizm, bu dönemde serpilen pek çok sosyalizm akımı sayesinde mümkün olmuştu. Amerika'da görülen işçi sınıf kültüründeki yükselişe büyük önem verildi, bu emek-sermaye filmlerinin ortaya koyduklarıyla örtüşen pek çok konu, Washington DC'deki Beltway'de yaşanan gerçek sorunların pek çoğuyla paralellik gösteriyordu; bazı insanlar işçi sınıfının yaşamının başkentin yeni politikalarıyla kolaylaşmasını dilerken, bazıları bunu istemiyordu.[3] Sanatsal bakımdan emek-sermaye filmleri ayrıca, sinemaya özgü alegori ve proleter sahne düzenlemeleri aracılığıyla, yirminci yüzyılın ilk yarısında ABD işçilerinin karşı karşıya kaldığı benzer sorunları ortaya koyuyordu: önemsizleştirilmiş hayatlar, işyeri yabancılaşması ve bunaltıcı endüstriyel koşullar. Emek-sermaye filmlerinin dışlandığı, muhafazakâr siyasi güçler tarafından ve zaman zaman da sinemaların programlarından çıkarılarak itibarsızlaştırdığı yerlerde, Sovyet sinemacılar Ayzenştayn ve Vertov Amerika'daki emek-sermaye filmlerinin kayıp mücadelesine yeniden değer kazandırdılar.

Sonuç

Bu makalenin temel eksenlerinden biri, Fransa ve ABD'de erken dönem sinemayla bağlantılı olarak beyazperdeye taşınan emek uygulamaları aracılığıyla kapitalizmin ekonomik tarihidir. Bu

3 Örneğin, 1912'de Washington DC'de, başkan adayı Eugene Debs, İllinois'te parti üyesi bir sosyalist olarak ABD başkanlık seçimlerinde yaklaşık bir milyon kadar oy aldı; bugün için bile bu olay ciddi bir dönüm noktasıdır.

tarihsel materyalist perspektif, işçilerin güvencesiz koşullarına samimi bir anlayışla yaklaşmaktadır ve bu olguyu kavramsallaştırmak için aynı zamanda kapitalist ekonomi politiğin, erken dönem sinema gibi kültürel paradigmaların ortaya çıkışında nasıl rol oynadığını da açıkça belirtmektedir. Esas itibariyle, çalışan sınıfların yerel ve uluslararası ölçekte algılanışı üzerine yapılan yüzeysel değerlendirmelerin farklı emekçi topluluklara verdiği zarar mutlaka yorumlanmalıdır. Aslında, işçi sinemasını odağa almanın getirdiği dikkate değer sonuçlar, sinemanın ilk dönemindeki gibi bir endüstriyel eğlence ile anlamı iki misli yitirilmiş olan kültürel algı (çünkü Alex Callinicos'un anımsattığı gibi, "Sanat bir kurum olarak insanların yaşam praksisiyle ilişkilendirilmiş değildir.") arasında var olan hizipleşmeyi açığa çıkarır (Callinicos, 1993: 54). Bazı açılardan, işçi sınıfının ruhu ve çalışmanın ekonomik doğasını kültür olarak açıklama maharet, geniş kapsamlı modernist film kanonu tarafından tamamen reddedilmiştir ve yakın zamanda kültür araştırmaları ya da film çalışmaları alanında bunun "henüz keşfedilmemiş bir inceleme konusu" olarak ilgi göreceğine dair de umut verici bir girişim bulunmamaktadır. Bu makale konuyu, tam da karşıt bir konumdan ele almaya çalıştı: Emeği küresel ölçekte konumlandırdı, aynı zamanda işçi sorunlarına ve çalışmanın tekelci kapitalizm altındaki temsiline daha çok önem verdi. Erken dönem sinemaya ilişkin tarihselci analizlere yönelik modellerin yetersizliğini ortaya koyan bu makale, emeği, küreselleşmeyi, sinemayı ve temsilleri ayrılmaz bir biçimde birbiriyle ilişkilendirmek için "ortak" kavramını önerdi. Bu bağlamda emeğin önem ve gücünü yeniden tasavvur etmeye özen gösterdi. Yani bir anlamda naturalist edebi geleneğin halihazırda sürdürmekte olduğu bir çalışmaya, film ve sinema perspektifini katmaya çabaladı; ki, Amerika ve Fransa'daki alt sınıflara ait sinemasal hikâyeler, *sınıf kavramının dışlanmasına değil sınıfsal konumların varlığına* ve bu konumların oluşturduğu şemaya dayanmaktadır.

Kaynakça

Allen, J., Campbell, A.ve Mcllroy, J. (2010) (der). "Introduction." *Histories of Labor: National and International Perspectives* içinde. Liverpool: Merlin Press.

Bâ, S. M. (2013). "Film, Labor, and Migration." *Working USA: The Journal of Labor and Society,* 16 (4). 445-536.

Benjamin, W. (1990). *The Arcade Project*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bowen-Struyk, H. (2006). "Introduction: Proletarian Arts in East Asia." *Positions: East Asia Cultures Critique,* 14 (2). 251-278.

Braverman, H. (1998). *Labor and Monopoly Capitalism: The Degradation of Work in the Twentieth Century.* New York: Monthly Review Press.

Breitbart, E. (2006). "The Controlling Image: Cinema Power, Labor Power." *Cinemascope,* Ağustos.

Broe, D. (2009). *Film Noir, American Workers, and Postwar Hollywood.* Gainesville: University of Florida Press.

Callinicos, A. (1993). *Against Postmodernism: A Marxist Critique*. Cambridge: Polity Press.

Charney, L. ve V. R. Schwartz (1995) (der). *Cinema and the Invention of Modern Life.* Berkeley: University of California Press.

Crary, J. (2001). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture.* Cambridge, MA: MIT Press.

Denning, M. (2004). *Culture in the Age of Three Worlds.* Londra: Verso.

Fink, L. (2011). *Working across the Americas: The Transnational Turn in Labor History.* Oxford: Oxford University Press.

Foner, P. S. (1983). "A Martyr to His Cause: The Scenario of the First Labor Film in the United States." *Labor History,* 24: 1.

Gorfinkel, E. (2012) (der). "The Work of the Image: Cinema, Labor, Aesthetics." *Framework: The Journal of Cinema and Media,* 53: 2.

Grieveson, L. (2012). "The Work of Film in the Age of Fordist Mechanization." *Cinema Journal,* 51: 3.

Gunning, T. (1986). "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde." *Wide Angle,* 8, sayı 3-4. 63-70.

Herrnstein Smith, B. (1983). "Contingencies of Value." *Critical Inquiry,* 10: 1.

Hozic, A. (2001). *Hollyworld: Space, Power, and Fantasy in the American Economy.* Ithica: Cornell University Press.

James, D. E. ve R. Berg (1996). *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class.* Minneapolis: Minnesota University Press.

Kapur, J. ve K. B. Wagner (2011) (der). *Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture and Marxist Critique.* New York: Routledge.

Leigh, M. ve K. K. Durand (2013) (der). *Marxism and the Movies: Critical Essays on Class Struggle in the Cinema.* Jefferson, NC: McFarland.

Marriott, J. (1996). "Sensation of the Abyss: The Urban Poor and Modernity." M. Nava ve A. O'Shea (der.), *Modern Times: Reflections on a Century of English Modernity* içinde. Londra: Routledge.

Marx, K. (1993). *Capital, Vol III.* Londra: Penguin.

Miller, T., N. Govil, J. McMurria, R. Maxwell ve T. Wang (2005) (der). *Global Hollywood 2.* Londra: BFI.

Musser, C. (1991). *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Musser, C. (1994). *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907, Volume I.* Berkeley: University of California Press.

Nystrom, D. (2009). *Hard Hats, Rednecks, and Macho Men: Class in 1970s American Cinema.* Oxford: Oxford University Press.

O'Shaughnessy, M. (2012). "French Film and Work: The Work Done by Work-Centered Films," "The Work of the Image: Cinema, Labor, Aesthetics" özel sayısı içinde. *Framework: Journal of Cinema and Media,* 53 (1). 155-171.

O'Shaughnessy, M. (2012). *The New Face of Political Cinema: French Film since 1995.* Oxford: Berghahn.

O'Shea, A. (1996). "English Subjects of Modernity." M. Nava. ve A. O'Shea (der.), *Modern Times: Reflections on a Century of English Modernity* içinde. Londra: Routledge.

Perera, S. (2008). "Rethinking Working-Class Literature: Feminism, Globalization, and Socialist Ethics." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies,* 19 (1). 1-31.

Ross, S. J. (2001). "American Workers, American Movies: Historiography and Methodology." *International Labor and Working-Class History,* 59. 81-105.

Ross, S. J. (1996). "Beyond the Screen: History, Class, and the Movies." D. E. James, ve R. Berg (der), *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class* içinde. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ross, S. J. (1999). *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Silver, B. (2003). *Forces of Labor: Workers' Movements and Globalization since 1870.* Cambridge: Cambridge University Press.

Stead, P. (1989). *Film and the Working Class: The Feature Film in British and American Society*. New York: Routledge.

Stricker, F. (1990). "Repressing the Working Class: Individualism and the Masses in Frank Capra's films." *Labor History*, 31 (4).

Stutesman, D. (2012). "Editorial introduction to 'The Work of the Image: Cinema, Labor, Aesthetics'." *Framework: Journal of Cinema and Media*, 53 (1).

Sweezy, P. (2004). "Monopoly Capitalism." *Monthly Review*, 56, 05 (12). [online] http://monthlyreview.org/2004/10/01/monopoly-capitalism.

Thompson, E. P. (1991). *The Making of the English Working Class*. New York: Penguin.

Trotter, D. (2007). *Cinema and Modernity*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell.

Trumpbour, J. (2007). *Selling Hollywood to the World: U.S. and European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950*. Cambridge: University of Cambridge Press.

Waters, M. (2001). *Globalization: Key Ideas*. New York: Routledge.

Wright, E. O. (2005). "Introduction." Wright E. O. *Approaches to Class Analysis* içinde. Cambridge: Cambridge University Press.

Zaniello, T. (2003). *Working Stiffs, Union Maids, Reds and Riff Raff: An Expanded Guide to Films about Labor*. Ithica: Cornell University Press.

Derek Nystrom

Geç 1970'ler Hollywood İşçi Filmlerinde İşçi Sınıfı Dayanışması ve Diğer Dayanışma Biçimleri[1]

Çeviri: Aylin Aydoğan

İşçi mücadelelerini konu alan filmler Hollywood sinemasında kendine tuhaf bir alan bulur. Bilindiği gibi Hollywood sinemasi ana karakter olarak bireylerin eylemleri ve amaçları etrafında kurulur. Kolektif eylemin yapısı bu anlatı formatına uymaz; sonuçta da kitlesel hareketlerin ortak eylemi anlatısal ve görsel arka plana itilirken, –oldukça nadir temsil edilen– işçi mücadelelerinin deforme edilmesi ve tekil kahramanların (nadiren de kadın kahramanların) hikâyelerine yönelme eğilimi görülür. Ancak belirli filmler sınıf temelli dayanışmanın olasılıklarını ve zorluklarını görselleştirmek amacıyla Hollywood'un egemen anlatısal kalıplarını kullanmayı başarmıştır. Bu makalede incelediğim üç filmin –*Blue Collar* / *Mavi Yakalılar* (Paul Schrader, 1978), *Norma Rae* / Martin Ritt, 1979 ve *9 to 5* / *9'dan 5'e* (Colin Higgins, 1980)– her biri, kendi bakış açısından işçi mücadele-

1 Makale, *Hard Hats, Rednecks, and Macho Man: Class in 1970s American Cinema* isimli kitabın sonuç bölümünün, yazarı Derek Nystrom tarafından yeniden gözden geçirilmiş halidir. Orijinal metin: Nystrom, D. (2009). *Hard Hats, Rednecks, and Macho Men: Class in 1970s American Cinema*. New York: Oxford University Press.

lerinin dinamiklerini, ırk ve toplumsal cinsiyet temelli dayanışmanın farklı biçimleriyle ilişkilendirerek açıkça anlatmıştır. Aslında, kolektif kimliğin ve eylemin bu farklı biçimlerinin, sınıf temelli dayanışmayı ikame etmeye ya da dikkatleri sınıf-temelli dayanışmadan uzaklaştırmaya hizmet etmediklerini, aksine sınıf dayanışmasının kavranmasına aracılık ettiklerini ileri süreceğim.

Bu üç film işçi sınıfına yönelik ilginin yüksek olduğu on yıllık bir dönemin sonlarında çekildi. Bu makalenin hazırlanmasında da yararlanılan *Hard Hats, Rednecks and Macho Men: Class in 1970s American Cinema* başlıklı kitabımda, 1970'lerde işçi sınıfı karakterlerinin yeni görünürlüğünün *orta sınıfa* ait bir dizi kaygıdan ve çelişkiden kaynaklandığını tartışıyorum. Eşcinsellik temsillerinin genellikle heteroseksüel kimliği dengede tutmakla daha çok ilgilenmesi gibi (ya da siyahilik imgelerinin çoğu zaman beyaz kaygı tarafından üretilmesi gibi) bu on yıllık dönemde sinemadaki işçi sınıfı sunumları da, profesyonel-yönetici sınıf (PYS)[2] diyebileceğimiz sınıfın krizi hakkında bize çok şey anlatır. Bazen bir kimlik figürü, bazen de beklenmedik bir tehdit gibi resmedilerek, bu filmlerin işçi sınıfı karakterleri niha-

2 Bu terimi Barbara ve John Ehrenreich'in "Profesyonel-Yönetici Sınıf" başlıklı çalışmalarından alıntılayarak kullanıyorum. Çalışmada yazarlar profesyonel-yönetici sınıfa (ya da PYS) ilişkin "üretim araçlarına sahip olmayan ve emeğin sosyal bölünmesindeki temel işlevleri, en geniş biçimiyle, kapitalist kültürü ve kapitalist sınıfı yeniden üretmek olarak açıklanabilecek ücretli zihin işçileri" tanımını yaparlar. Bu sınıfın mühendisler, yöneticiler gibi "emek ve sermaye arasında" konumlanmış üyeleri hem işyerini yönetirler, hem de üretimin kapitalist ilişkilerine yönelik toplumsal rızanın sağlanmasına (dolaylı bir biçimde) yardım eden ideolojik üstyapıları –hukuk ve eğitim sistemleri, kitle medyası ve çeşitli devlet aygıtları gibi– üretip sürdürürler. Yazarlar PYS ile işçi sınıfı arasında aslında "nesnel olarak uzlaşmaz" bir ilişki olduğunu iddia ederler, çünkü PYS'nin görevlerinden bir tanesi de sermayenin çıkarları için emeği yönetmek ve kontrol etmektir. Ancak PYS özellikle de mesleki özerklik ve teknokratik reform konularında kapitalist sınıf ile sık sık anlaşmazlık yaşar. Sonuç olarak yazarlar, PYS'nin kendi kısa tarihi içinde anti-kapitalist düşüncenin ve eylemin belli türlerini geliştirdiğini belirtirler, ancak bu verili türlerle sosyalizmin daha işçi sınıfı temelli başka biçimleri arasındaki ilişkinin tartışmalı olduğunu hemen eklerler (Ehrenreich ve Ehrenreich, 1979: 5-45).

yetinde yerinden edilmiş biçimde, toplumsal çatışmanın çeşitli türlerine dair orta sınıf kaygısına işaret eder.

Bu çerçevede, o dönem işçi sınıfı sinemada çoğunlukla beyaz erkekle temsil edilmiştir. Peter Biskind ve Barbara Ehrenreich (1987: 210-215) 1970'lerde Hollywood'un işçi sınıfına düşkünlüğünün belirli bir tür erkekliğe düşkünlük olduğunu tartışmıştır: Siyahların, kadınların ve eşcinsellerin yurttaşlık hakları hareketlerinin yükselttiği meydan okumalara dirençli beyaz ırk maçoluğunun küstah bir biçimi. Biskind ve Ehrenreich'e göre bu filmlerin orta sınıf izleyiciye sunduğu şey, eski kafalılığı sonuç olarak tahammül edilemez olsa da gizliden gizliye hoşlanılan bir erkek kimliği biçimidir. Hatta 1970'lerin pek çok filminde yer bulan işçi sınıfı mensubu beyaz erkek karakterler, Sally Robinson'un da açıkladığı üzere, genellikle "egemen kimlik politikaları"nı harekete geçirmeye hizmet eder (2000: 6). Robinson'a göre, yurttaş hakları ve kadın hareketleri beyaz erkekliğin (hayali) evrensellik konumuna –bunun belirli ve somut bir özellik olduğunu ifşa ederek– meydan okudukça, beyaz erkekler de kendi durumlarını, şimdiye kadar tartışmasız olan merkeziliklerini yerinden eden aynı kimlik hareketlerinin sağladığı mağduriyet retoriği üzerinden nitelendirmeye başladılar. Böylece de, "krizdeki-öznenin sosyal ve söylemsel konumunun işgalinden elde ettikleri sembolik gücü" kullanarak "beyaz erkekliği yeniden merkezileştirmeyi" denediler (2000: 190, 9).

Bu dinamiklerin işleyişini görmek için bu on yıllık dönemin en popüler sinemasal beyaz, işçi erkeklik tasvirlerinden sadece bir tanesini, *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) filmini incelememiz yeterlidir. Film, beyaz erkekliğin "belirginleştiği" biçimleri, özellikle de bu dönemde görünür hale gelen başka kimliklerle ilişkilendirerek kusursuzca sergilemektedir. Rocky Balboa (Sylvester Stallone), –etnik beyazlığı belirli bir ırksal kimlik şeklinde vurgulanarak– "İtalyan Aygırı" olarak tanınır ve Muhammed Ali benzeri ağır sıklet şampiyonu Apollo Creed (Carl Weathers)

Rocky'i "saf bir mazlum" olarak görüp "çömezliği" nedeniyle rakip seçer. Creed onu seçtiğinde Rocky çoktan boks salonundaki dolabını yükselen bir siyahi rakibe kaptırmıştır ve mahalledeki cüretkâr bir kadını "fahişe" gibi davranmaktan vazgeçirme çabasında başarısız olmuştur. Kısacası Rocky, "standart" ırk ayrıcalıklarından ve cinsiyet imtiyazlarından arındırılıp beyaz bir erkek olarak betimlenmiştir. Ancak onun mazlumluğunu tam olarak gösteren, sınıf konumudur: Düşük ücretli ve yasadışı işi (mahalledeki tefecide çalışan bir tahsilâtçıyı canlandırmaktadır) ve mütevazı geliri, Creed'in kurumsal debdebesi ve züppe kibarlığıyla tam bir tezat içindedir.[3] (Ve tabii ki filmin başından itibaren Rocky'nin beyaz etnik kimliği onun işçi sınıfı kimliğinin işareti olma işlevini görür). Dolayısıyla da Rocky'nin kendisinin bir unvan maçına –nakavtla kaybetmekten ziyade "sonuna kadar götürmek" için– layık olduğunu ispatlama mücadelesi, enerjisinin çoğunu filmi de yapılandıran sınıf atlama söyleminden (Rocky'nin *Marty* gibi, utangaç Adrian (Talia Shire) ile de yaşadığı sevginin pekiştirdiği bir söylem) alır. Ancak filmin kapanışındaki boks maçı, milliyetçilik retoriği dolayımıyla, ırk ve cinsiyet duygusunu yeniden fazlasıyla canlandırır. 1 Ocak 1976'daki karşılaşmanın başında Creed, "iyi bir gösteri" için, kendisine rakip olarak seçtiği beyaz mazluma sataşmak amacıyla ringe Amerika'nın bağımsızlık bildirgesini kabul edişinin 200. yılı ikonografilerinin –önce George Washington, daha sonra da Sam Amca– karikatürize edilmiş simgelerini giyerek çıkar. Ancak karşılaşmanın devamı, Rocky'nin kendi fiziksel direncini göstererek (bilerek maçı kaybederken bile) Creed'i yaralayıp namağlup şampiyonun kibrini sertçe yola getirmesine yarar. Karşılaşmanın ve de filmin sonunda Rocky ve vefalı kız arkadaşı

3 Hatta Creed, boksör olarak kendi konumunu profesyonel emek lehine kötüler. Bir röportaj sırasında kameraya döner ve "Okulda kalın ve beyninizi kullanın. Doktor, avukat olun; deri bir cüzdan taşıyın. Profesyonel sporcu olmayı boş verin. Spor sizi homurdanan ve kokan biri yapar. İşte, leş gibi kokan biri yerine düşünen biri olun" demiştir.

birlikte yan yana dururken, hangi ırk ya da cinsiyet kimliğinin milliyetçi temsiliyet konumunu geri çağırdığına yönelik hiçbir şüphe yoktur. Ayrıca bu tür filmlerde orta sınıfın işçi sınıfına yönelik ilgisi, beyaz eril otoriteyi yeniden kurma ilgisinden kaynaklanıyor gibi görünmektedir.

Ancak 1970'lerde işçi sınıfına düşkünlük, bazen, yukarıda belirtilen başarısız politikalardan çok daha fazlasıyla ilgilidir. Bu düşkünlüğü ele veren daha ilerici ve özgürlükçü dürtüler, burada ele alacağım ve ana karakterlerin sınıf konumlarının beyaz eril otoritenin aşınmasının metaforu olarak kullanılmadığı *Blue Collar, Norma Rae* ve *9 to 5* filmlerinde vurgulanmaktadır. Hatta, *Norma Rae* ve *9 to 5*'daki kadın işçilerin işçi sınıfı konumları, cinsiyetçi işbölümünü (ve işçi hareketini) inceleme imkânı sunarken, *Blue Collar*'ın ana karakteri olan üç otomotiv işçisinin işçi sınıfı konumları ırklararası dayanışmanın çelişkilerini ortaya çıkarmayı sağlar. Bu filmlerde işçi sınıfı imgelemleri –özellikle de benimsedikleri politik ve sosyal dayanışma biçimleriyle– bu dönemde işçi sınıfının yaşamına yönelik orta sınıf düşkünlüğünün ardındaki bazı ilerici ve belki de ütopik saikleri gösterir. Bu filmlerde işçi sınıfı deneyimi, beyaz erkeklerin kayıp ırk ve cinsiyet ayrıcalıklarının bir sureti olarak değil, açıkça ırkçılık karşıtı ve feminist öznelliğin yapı taşı olarak gösterilir. Dolayısıyla da sol eleştirmenler *Blue Collar, Norma Rae* ve *9 to 5* filmlerini, sınıf odaklı anlatıların daha kimlik politikaları odaklı meraklarla yer değiştirmesi üzerinden eleştirseler de, bu filmlerin senaryoları –ve çoğu zaman da alımlanmaları– sınıf dayanışması ile onun ötekisinin karşılıklı olarak birbirini kurucu doğasını gösterir. Sınıf mücadelesi ile ırk, toplumsal cinsiyet ve kimlik hareketleri arasındaki bağlantıları ön plana alan geç 1970'ler filmlerini inceleyerek, bu kesişen sınıf kimliklerinin sinemasal gösterimlerinin özgürlükçü potansiyellerini ortaya koymayı umuyorum.

Blue Collar'ın "Oreo Çetesi"

Blue Collar'ın ilham kaynağının ne olduğu hakkında birkaç farklı hikâye vardır ve bunlar filmin çelişkili ilgileri ve kaçırdığı fırsatlardan bazıları hakkında fikir vericidir. Peter Biskind'e göre, kardeşi Paul ile birlikte filmin senaryosunu yazan Leonard Schrader fikrin kendisine ait olduğunu iddia etmektedir:

> Bir gün Ohio, Lordstown'daki Chevy Vega fabrikası grevine denk geldim. Tüm otomotiv işçileri 25 yaşından küçüktü ve sendikanın büyükanneleri, büyükbabaları için neler yaptığıyla ilgilenmiyorlardı. Sendika kendileri için hiçbir şey yapmamıştı. Kendi grevlerini başlatmışlardı ve sendika onlara işe geri dönmelerini söylemişti. "Evet, yönetimden nefret ediyoruz ancak daha fazla kimden nefret ediyoruz biliyor musun? Sendikamızdan." Daha önce bunun hakkında bir film görmemiştim (Biskind, 1999: 348).

Bu yoruma göre *Blue Collar*'ın arkasındaki saik, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında ilk "gençlik kültü" akımlarının zihnini meşgul eden bir tür nesil başkaldırısına yönelik ilgiden kaynaklanmaktadır. İlginçtir ki, buradaki hikâye gençlik kültü akımlarının tahayyül etmekte zorlandığı, başka bir çalışmamda[4] da tartıştığım üzere, ısrarla yaşlı ve tutucu mavi yakalı işçiler şeklinde tasvir edilen işçi sınıfı *içerisindeki* nesil çatışmasına odaklanır.

Bununla birlikte Paul Schrader, kendisinden tavsiye isteyen siyah senaryo yazarı Sydney A. Glass ile yaptığı röportajlarda, filmin dayandığı fikri nasıl geliştirdiğini şöyle açıklamıştır:

> Glass'a gerçekten ne hakkında yazmak istediğini sordum. Otomotiv fabrikasında işçi olan ve emekliliğine bir gün kala intihar eden babası hakkında yazmak istediğini söyledi. Gerçekten ilginç olduğunu düşündüm. Otomotiv fabrikalarındaki siyahlar. Ona babasıyla özel olarak ilgilenmediğimi, ama birinin otomotiv fabrikalarındaki Siyahlar hakkında bir film yapması gerektiğini söyledim (Carducci, 1979: 71).

Bu açıklamada çarpıcı olan (Paul'un, Glass'ın babasının trajedisine duyarsız kalması ve siyah karakterleri sadece sosyolojik kav-

4 Bkz. Nystrom, 2009: 21-54.

ramlarla düşünme yönündeki bariz tercihi dışında) filmin amacına ilişkin bir diğer sosyal göstergeyi de işaret etmesidir: otomotiv endüstrisindeki ırk ilişkilerinin sorunlu tarihi. Ayrıca bu amaç, Schrader'in Hollywood'a girme bağlamı olan gençlik kültü akımlarıyla hem bir benzerliğe hem de bunlardan kopuşa işaret etmektedir.[5] Yakın dönemli Afro-Amerikan kimlik oluşumlarının politik boyutu bazı gençlik kültü filmlerinde de ele alınmıştır –*Hi Mom!* ve *Putney Swope* filmlerindeki ırkçı provokasyonları ve Hal Ashby'nin ilk kez yönetmenlik yaptığı naif komedi tarzındaki *The Landlord* filmini (üçünün de yapım yılı 1970) düşünün. Hatta bu ırksal kaygılar neredeyse her zaman dönemin beyaz, orta sınıf kesimlerini merkeze alan bakış açısı tarafından önemsizleştirilmiştir (*Swope*, kuralı ispatlayan bir istisnadır).

Bu uyum ve farklılıklara dikkat çekiyorum, çünkü *Blue Collar* o dönemde örtük bırakılan bazı radikal olasılıkları, genç işçi isyanını ve ırksal ilişkileri alışılmışın dışında bir şekilde ön plana alarak ete kemiğe büründürürken bile, gençlik kültü akımıyla aynı önyargılar nedeniyle tam olarak kavrayamadığı bazı noktalar olduğunu ele vermektedir. Bu çelişkili eğilimler, *Blue Collar*'ın belki de en çok dikkat çekilen eksikliğinde bulunabilir: Leonard'ın sendika tabanındaki genç insanların isyanına ve Paul'un otomotiv endüstrisindeki ırksal çelişkilere yönelik ilgisine rağmen film, Devrimci Siyah İşçiler Birliği'nden [League of Revolutionary Black Workers] hiç bahsetmez. Detroit merkezli bu politik öğrenci-işçi grubu fiilî Afro-Amerikalı grevlerinden doğmuştur ve bu grevler bölgenin çeşitli Devrimci Sendikal Hareketleri [Revolutionary Union Movements] (Dodge Devrimci Sendikal Hareketi DRUM, Ford Sendikal Hareketi FRUM vb. RUM'lar) tarafından 1960'ların sonu ve 1970'lerin ilk yılları boyunca desteklenmiştir.[6] Siyahi, çoğunlukla da ayaktakımından

5 Senaryo yazarı olarak Schrader'in erken başarısı –Yakuza'nın senaryosunu 300.000 dolara sattığında 27 yaşındaydı– onun Film Generation'ın yükselen yıldızlarından biri olarak bilinmesine neden oldu (Thompson, 1976: 6)

6 Bu örgütlenmenin titiz ve kapsamlı bir tarih yazımı için bkz. Geschwender, 1977.

genç insanların oluşturduğu bu örgütler, Lordstown grevcileri gibi, bazen fiziksel tehditle de karşı karşıya kalarak, otomotiv şirketlerine ve onların sendikalarına (Birleşik Otomotiv İşçileri [United Auto Workers] - UAW) meydan okumuştur: 1973'te bir Chrysler fabrikasındaki iş durdurma sırasında UAW, fiili grevcileri işe dönmeye zorlamak için çevre bölgelerden bazıları beyzbol sopaları ve başka silahlar da taşıyan 1.000 sendika çalışanı getirmiştir (Moody, 1988: 98).[7] Dahası, Devrimci Siyah İşçiler Birliği, isminden de anlaşılacağı gibi, otomotiv endüstrisindeki Afro-Amerikalıların belirli kaygılarına odaklanan ideolojik ve örgütsel bir programa sahiptir (Geschwender, 1977: 127-152). Siyah direnişçilerin hem otomotiv şirketlerine hem de UAW'ye karşı bu dönemdeki eylemlerinin Paul'un ve Leonard'ın beyan ettiği *Blue Collar*'ı çekme amaçlarıyla örtüşmesine rağmen, Devrimci Siyah İşçiler Birliği ve onun mücadeleleri aslında filmde ele alınmamıştır.

Büyük bir Hollywood filminin radikal politik hareketlerle asli ve doğrudan bir ilişki kurmadaki başarısızlığı sürpriz değildir. Dahası, gençlik kültü akımının, öğrenciler ile işçiler arasında bir bağ tahayyül etmekteki yetersizliği dikkate alındığında, bu durumun sinemasal uzantısının da böylesi bir birlikteliğin en zorlayıcı örneklerinden birini göz ardı edeceğini beklemek olasıdır.[8] Bununla birlikte bu grubun filmde ele alınmaması Schrader kardeşlerin ırklararası işçi sınıfı tasarımlarını besleyen bazı saikleri ve arzuları da ortaya koymuştur. Bir başka ifadeyle, Devrimci Siyah İşçiler Birliği'nin *Blue Collar*'daki görünmezliği, sadece Schrader kardeşlerin Detroit'teki ırk ve sınıf ilişkilerinin mevcut durumunu kavrama girişimlerinde neyi görmezden geldiklerini sergilemekle kalmaz, aynı zamanda onun yerine neyi koyduklarını da gösterir.

7 Ayrıca bkz. Geschwender, 1977: 190-198. Her iki yazar da karşı karşıya gelme sırasında pek çok eylemcinin UAW çalışanlarının fiziksel saldırısına uğradığını belirtmiştir.

8 Grubun öğrenci-işçi yapısı hakkında bkz. Geschwender, 1977: 87-102.

Blue Collar'ın hem göstermeye çalıştığı hem de çerçevenin dışında bıraktığı konu, filmin sinemasal örgütlenişinin karma biçimleri sayesinde ön plana çıkmıştır. Filmin ilk yarım saatinde, radikal direnişe yol açabilecek koşullar tam bir gerçekçilikle gösterilmeye çalışılmıştır. Açılış jeneriği bölümünde sadece montaj hattının zorlu koşulları değil, hat çalışmaya devam etsin diye ustabaşının aralıksız gözetimi ve işçilere uyguladığı ısrarlı eziyet de sergilenir. Ayrıca, bir sendika toplantısını gösteren sonraki sahnede sendikanın, kendi üyelerinin, özellikle de siyah üyelerinin kaygıları karşısındaki umursamaz tavrı yer alır: Zeke (Richard Pryor) Devrimci Siyah İşçiler Birliği'nin "Tarla, ekim için çok dar" [işçilerin çalışma koşullarının köleliğe benzetildiği bir metafor] sloganını yakınarak tekrarlar (Geschwender, 1977: 138, 216-218). Bununla birlikte Jerry (Harvey Keitel) de sık sık, 1970'lerin başında çeşitli RUM aktivistlerinin kurduğu Birleşik Ulusal Kurultay'a [United National Caucus] da katılan ve ayaktakımından insanların oluşturduğu muhalif bir grup olan "30 and Out"[9] grubunun adının yazılı olduğu bir şapka giyerken gösterilir (Geschwender, 1977: 199-205; Moody, 1988: 88-92). Detroit'in yakın zamanlardaki radikal geçmişine ait bu metinsel göstergelerin varlığına rağmen, filmin anlatısı netice itibariyle ayaktakımından insanların isyanıyla değil, ters giden bir soygunla ilgilenir. Zeke, Jerry ve Smokey (Yaphet Kotto) kendi yerel sendikalarının merkez binasındaki bir kasayı soyup sendikanın yasal olmayan mali işlerinin kayıtlı olduğu bir defter bulunca, bu bilgileri sendikanın yolsuzluğunu ifşa etmekte kullanmak yerine sendikaya şantaj yapıp para kazanmaya karar verirler. Sonrasında bu planın bozulması –sendikanın bir iş 'kazasında' Smokey'i öldürmesi, Zeke'ye sendika bürokrasisinde bir pozisyon teklif etmesi ve Jerry ve ailesinin tehdit edilip Jerry'nin FBI'dan yardım istemesi– filmin sosyal belirleyicilerden özgül belirleyicilere kayışının işaretidir. Nicolaus Mills'in (1979a: 98) de belirttiği gibi "netice,

9 "30 and Out" yaşına bakılmaksızın, 30 yıl çalışan işçinin emeklilik ve maaş hakkı kazanması için mücadele eden bir gruptur.

filmin ilk yarısının Harvey Swados[10] ikinci yarısının ise Alfred Hitchcock senaryosuna dayanıyor gibi görünmesi" olmuştur. Ayaktakımından genç insanların isyanının ve otomotiv endüstrisindeki ırk ilişkilerinin sosyal göstergeleri, aslında filmin türyönelimli sonu için bir araç olarak devreye sokulmuştur.

Tür uzlaşmasına yönelmesine rağmen *Blue Collar*, eleştirmenler ve Detroit işçileri tarafından gerçekçi bulunarak sık sık övülmüştür. Richard Schickel (1978: 66), "*Blue Collar*'ın gerçekten de işe giderken boğazlı kazaklar, süet ceketler giyen ve kolyeler takan insanlardan ziyade mavi yakalılar tarafından yapılmış gibi göründüğünü" söylemiştir. Vincent Canby'e (1978) göre de "duvarlardaki resimlerden... evdeki renkli televizyonlara, plastik koltuk kılıflarına ve bowling kıyafetlerine kadar karakterlerin özel hayatındaki her şey doğru görünmektedir." Stanley Kauffman (1978: 25) ise detayların filme "yansıtılan gündelik hayata dair pek çok belgeselin yapamadığı düzeyde gerçeklik kokusu kattığını" açıklamıştır. Pek çok otomotiv işçisi ve aktivist filmin politik karamsarlığını eleştirse de, Devrimci Siyah İşçiler Birliği'nin eski bir üyesi olan Michele Russell şöyle demişti: "Aslında yeterince gerçekçiydi. Buna hiç şüphe yok. Günlük angarya, tehlikeli çalışma koşulları, çözüm getirilmeyen şikâyetler, ırkçı yönetim, yozlaşmış sendikacılar, herhangi bir ödemeyi yapabilmek için iki işte birden çalışma gerekliliği, boş zamanların barlarda kafayı bularak, kadınlarla takılarak geçirilmesi" (Cineaste, 1978: 28). Hatta birçok aktivist (ve birkaç film eleştirmeni) için filmde hayal kırıklığı yaratan şeylerin çoğu, filmin zor kazanılmış gerçekçiliğine dayanmakta ve tür denemesinden başka bir şey sunmakta gösterdiği başarısızlığıdır.

Yine de, filmin çabalarından yana sık sık dile getirilen başarısızlığın, gerçeğe benzemek noktasında olduğunu vurgulamak önemlidir: filmdeki "Oreo Çetesi" (filmde adlandırıldıkları üzere)

10 Harvey Swados, otomotiv işçileri hakkında kısa öykülerden oluşan *On the Line* (1957) kitabını yazmış sosyalist bir yazardır.

içindeki ırklararası arkadaşlıklar. Detroitli yazar Dan Georgakas (Socialist Review, 1979: 111), Schrader "filmin, kibirden arınarak (Detroit'te siyahlar ve beyazlar arasındaki) çok sayıdaki arkadaşlığı işlediğini söyler. Aslında, bu kendini beğenmişliktir çünkü esasında çok fazla ırklararası arkadaşlık yoktur ve beyazlarla siyahların birlikte gittiği, filmde gösterilen türde sadece birkaç tane bar vardır" şikâyetinde bulunmuştur. Diğer yorumcular da filmin bu unsurunu, otomotiv endüstrisinin içindeki ve dışındaki yoğun ayrımcılığı, sonuçta ortaya çıkan ve Detroit tarihinin büyük bir bölümünü şekillendiren ırksal tansiyonu göz ardı ettiği için eleştirmiştir. Dahası bu kendini beğenmişlik, Jerry ve Zeke'nin başarısız şantaj girişiminin etkisiyle artık net bir şekilde birbirinden koptuğu ve birbirlerine saldırmadan hemen önce öfkeyle ırkçı hakaretler ettiği, bu durumun da işçiler arasındaki ırk ayaklanmalarının başlangıcıymış gibi göründüğü filmin didaktik sonunda da merkezi bir konumdadır. Bu kavga, kapanış sahnesinde dramatik bir biçimde, sabit-çerçeve olarak yansıtılır (Fotoğraf 1) ve artık ölmüş olan Smokey'nin filmden bir repliği tekrarladığı duyulur: "Müebbetlikleri yeni gelenlerle, genci yaşlıyla, siyahı beyazla yarıştırıyorlar. Onların yaptığı her şey, bizi hizada tutmak için." Schrader bu sahneyi "oldukça belirgin şekilde Marksist bir kapanış" olarak tanımlarken Terry Curtis Fox "işçileri hizada tutmak için sınıfın yerine ırkın kullanılması eğilimi" olarak çözümlemiştir (Crowdus ve Georgakas, 1977/78: 34; Fox, 1978: 31). Hatta *Blue Collar*'a yönelik pek çok eleştirel tepki, yorumcuların nasıl olup da bu argümanı ikna edici bulduklarına yönelir. Schrader'in kariyerinin ilk destekçilerinden biri olan Pauline Kael (1978: 84) "otomotiv endüstrisi ne olursa olsun montaj hattının çalışmasını ister ve işçiler arasında hattı yavaşlatacak herhangi bir ihtilaf istemez" ifadesini kullanıp filmin "müzik kutusu Marksizm"ine ("*jukebox Marxism*") varan "müstehzi" sonucunu eleştirirken, Mills de filmin gerçekçiliğinin "hak edilmiş bir didaktizm yerine *eczane* Marksizminin (*drug-store Marxism*) ne olabileceğini" gösterdiğini ileri sürer.



Fotoğraf 1: *Blue Collar* filminin sonundaki Brechtvari sabit-çerçeve (Paul Schrader, 1978)

Elbette, filmin ırk ve sınıf hakkındaki incelenmemiş önvarsayımı, "onların" (*Blue Collar* bağlamında ya patronlar ya da sendika oluyor) kötü niyetli müdahaleleri olmadığında, işçi sınıfı içinde ırklararası arkadaşlık doğallığında gelişecektir şeklindedir. Filmin iyi bir analizinde Michael Omi işgücü hiç bölünmemiş gibi gösterildiği için *Blue Collar* "bizi, ırkçılığın maddi temelinin (bir otomotiv montaj fabrikasında üretim sürecindeki insanların konumunda yansıtıldığı haliyle) tamamen silindiğine inanmaya yönlendirir" ifadesini kullanmıştır. Dolayısıyla da filmde ırkçılık, "beyaz işçilerin kendi nesnel çıkarlarının ırksal azınlık konumundaki işçilerle benzer olduğunu görmelerini engellemek için" yönetici sınıf tarafından dayatılan "*yanlış bilincin*[11] bir biçimi" olarak işlenir (Omi, 1981: 7-8). Yazar haklı olarak, böylesi bir analizin ırkçılığın maddi nedenlerini yanlış anlayacağını; örneğin dönemin ekonomik daralmalarının (ve eşitleyici sol ekonomi politikalarının olmayışının) henüz birleşmiş, beyaz olmayan işçilerin gittikçe azalan mavi-yakalı iş olanakları için kıdemli beyaz işçilerle sık sık rekabete zorlanması anlamına geldiğini

11 Vurgu orijinal metine aittir.

kabul etmeyeceğini tartışır.[12] Omi, "Hollywood, işçi sınıfını belki yeni keşfediyor olabilir ama işçi sınıfı içindeki çatışmalar ve bölünmeler hakkında bir sezgisi yoktur. İsim yakıştırmanın ötesine zar zor geçerler" sonucuna ulaşmıştır (Omi, 1981: 8).

Omi, Hollywood'un işçi sınıfının hayatına ilişkin pek de akıllıca olmayan kavrayışını doğru teşhis ettiyse de, ben filmin görünürde doğal ırklararası dayanışma tasvirinin tam da filmin en kayda değer unsuru olduğunu iddia edeceğim. Yazar, Amerikan ırkçılığını büyük oranda altında yatan ırklararası cinsellik kaygılarına ve tabularına (özellikle de siyah erkeklerle beyaz kadınların birlikteliği gibi) rağmen, siyah erkeklerin beyaz kadınlarla ve beyaz bir erkeğin siyah bir kadınla birlikte olduğunu gösteren bir parti sahnesinde "ırksal gerilim imasının olmamasının" ne kadar çarpıcı olduğunu ileri sürmüştür (1981: 7). Benzer şekilde film, erkeklerin kaçamak yaparak iş çıkışı barda takılmalarının ırklararası mahiyetine ya da işçi aileleri bowling oynayarak birlikte bir akşam geçirdiklerinde aralarındaki içten samimiyete asla dikkatimizi çekmez. Bir başka ifadeyle film karakterlerini ya da doğrudan kendisini aslında zor olan bu tür ırklararası bağları kurduğu için hiç kutlamaz. Bu bağlar, sıradan bir olay muamelesi görür.

Görünürde önemsiz bu ırklararası arkadaşlıklar, bu haliyle, filmin otomotiv endüstrisindeki ırk ve sınıf temalı odağına (ve kendisini Marksist bir finale sahip şeklinde tanımlamasına) rağmen Devrimci Siyah İşçiler Birliği'nin tarihinin filmde ele alınmayışını açıklayabilir. Devrimci Siyah İşçiler Birliği'nin [filmdeki] açık varlığı, elbette, tam da siyah işçilerin maddi koşullarının Detroit'teki beyaz işçilerin maddi koşullarından pek çok açıdan farklı olduğu gerçeğini ve de haliyle böylesi bir ırklararası işçi sınıfı dayanışmasının kendiliğinden oluşmayacağını, kolektif politik aktivizmin ürünü olacağını dile getirirdi. Devrimci

12 Bu çelişkinin 1970'lerde ve 1980'lerde çelik endüstrisindeki biçimine yönelik bir analizi için bkz. Stein, 1998.

Siyah İşçiler Birliği gibi grupların mücadelelerinin nihai amacı[13] olarak gördüğü şey, *Blue Collar*'ın verili kabul ettiği şeydir.

Yanlış yönlendirildiğinde bu varsayım –işçi sınıfının doğal bir ırklararası dayanışmanın alanı olması varsayımı– kesinlikle filmin ütopik fantezisi olarak anlaşılır. Filmin asıl politik "mesajını", o halde, son sabit-çerçeve boyunca duyulan Smokey'nin dış sesi değil, daha ziyade filmin açılış bölümündeki montaj hattı, daha sonra bar ve yabancılaşmış emeğin daimi döngüsü ve tatmin edilemez tüketici arzusu hakkında kederli bir sohbet ile sonlanan üçlü seks ve uyuşturucu partisi dile getirir. Bu anlarda –ki bunların filmin kendi gerçekçiliğini kurmak için en çok çabaladığı anlar olduğunu hatırlamak önemlidir– *Blue Collar* işçi sınıfının ortak ekonomik sıkıntı deneyimi dolayımıyla kendiliğinden hizaya sokulduğu fikrini varsaymaktadır. Georgakas ve Omi, *Blue Collar*'ın ırklararası doğal dayanışma fantezisinin, bahsi geçen dayanışmanın önündeki mutlak gerçek maddi ve diğer engelleri gizlediğini belirtirken haklı olsalar da, bu fantezinin doğasını kavramak yine de önemlidir. Bu fantezi, işçi sınıfı emeği ve deneyiminin, ne kadar vahşi sömürücü koşullar söz konusu olursa olsun, ırk (ya da cinsiyet) ayrımcılığı yapan bir kin üretmeyebileceği, aksine bu durumun üstesinden gelebileceği biçimleri hayal eder. Daha da önemlisi, öngörülen bu fantezinin, *Easy Rider* filminden *Cumartesi Gecesi Ateşi* (*Saturday Night Fever*) filmine kadar, beyaz işçi sınıfının genellikle *doğası gereği* ırkçı gibi tasvir edildiği –ırkçılığın işçi sınıfı deneyiminin kendi ürünü gibi görüldüğü– bir on yıllık dönemin sonunda gelmesidir. *Blue Collar*'ın, hem montaj hattındaki hem de bunun dışındaki ortak deneyimden doğan, siyahlarla beyazların birliği tasarımı, bu gelenekten –özellikle de filmin gençlik kültü seleflerinden– belirgin bir biçimde uzaklaşan bir işçi sınıfı tahayyülü sunar.

Blue Collar gençlik kültü akımının işçi sınıfını sadece bir avuç yaşlı ve gericiden ibaret görme acizliğini –sınıfın gerçekte sadece

13 Bkz. Geschwender, 1977: 128-129, 138-139.

beyazlardan oluşmadığının farkına varmasıyla– önemli ölçüde giderirken, bu akımın profesyonellere yönelik şüphesini ise geliştirir ve keskinleştirir. *Blue Collar*'ın ana (kanıtlanabilir tek) PYS figürü olan John (Cliff De Young) başlarda [filmin] kahramanlarına kendisini Detroit sendikaları hakkındaki tezini yazan ve işçileri sendikalarından şikâyetlerini anlatmaya teşvik eden idealist bir üniversite hocası olarak tanıtır. Ancak John'un sol eğilimli bir akademisyen değil, sendikayı dağıtmak amacıyla sendika liderlerine yönelik soruşturma başlatmayı uman bir FBI ajanı olduğu hızlıca ortaya çıkar. (Althusserci terimlerle John'un başta devletin ideolojik aygıtlarının profesyonel bir temsilcisi olarak göründüğü, ancak baskıcı devlet aygıtlarının bir üyesi olduğunun ortaya çıktığı söylenebilir.) Böylece de *Blue Collar*'da PYS'nin başlıca temsilcisi, işçilerin çıkarları adına aydın uzman görüşü içinden konuşan, ancak kendi gizli gündemi aslında bu çıkarların tam tersi olan biri olarak gösterilir.

Başlarda John'u nasıl kavramamız gerektiği tam belli değildir, üstelik bunun nedeni sadece gizli bir ajan olması da değildir. John, Smokey, Jerry ve Zeke'ye "Sendikanın tıpkı yönetim gibi sizi kazıklamasına neden izin verdiğinizi anlamıyorum. Sanki kullanılmak istiyormuşsunuz gibi" derken aslında Paul Schrader'in kendi pozisyonunu açıkça ifade etmektedir. Yönetmen röportajlarında sık sık "sendikalar (patronlardan) daha iyi değildir. Daha büyük güç yapılarının parçası haline geldiler" ifadesini kullanmıştır (Higham, 1978: 15). Ancak filmin öyküsü içinde bu iddiayı seslendiren karakter sonradan işçileri kendi amaçları için yönlendiren bir kişi olarak ifşa edilmiştir.[14] Sendika karşıtı sahte profesörün son derece şüpheli amaçlarına kendisini dâhil ederek

14 Filmin hikâyesindeki bu dönüşümün, Schrader'in örgütlü emeğe yönelik çelişkili tutumuna seslendiği söylenebilir: *Cineaste* dergisine, Oreo Çetesi'nin soygunu hakkında "muhteşem bir kendinden-nefret etme eylemi" çünkü "güya kendilerine yardım etmesi gereken kuruma" yönelik bir saldırıydı demiştir. Bu ifade, ne olursa olsun sendikaları işçi sınıfının çıkarlarını koruyan ve savunan kurumlar olarak gördüğünü ima eder (Crowdus ve Georgakas, 1977/78: 34).

Schrader, bir özeleştiri jestine –özellikle de kendi profesyonel konumuna ilişkin– kalkışmış olabilir. Yönetmenin otoritesinin sorgulanması, montaj hattının çalışmasını gösteren ve üzerinde çeşitli jeneriklerin göründüğü sabit-çerçevelerle belirli anlarda duraklayan açılış jeneriği bölümünde ustalıkla vurgulanmıştır. Böylece de *Blue Collar,* gençlik kültü akımının çelişkili görsel stratejilerini taklit eder: örneğin gerçekliği kurmak için tasvir edilen, ancak yönetmenin kültürel sermayesini vurgular biçimde çekilen bir işçi sınıfı alanı gibi –nitekim birden fazla eleştirmen bu jeneriğin, Godard'ın montaj hattı boyunca yapılandırdığı çekimine gönderme yaptığını belirtmiştir (Kauffman, 1978: 25; Sarris, 1978: 32). Ancak bu jeneriğin sonunda "Yönetmen Paul Schrader" yazısı, fabrikanın işçiler üzerindeki acımasız baskısının cisimleşmiş hali olan "pisliğin teki" ustabaşı Miller'in görüntüsünün yanına yerleştirilmiş olarak görünür. Abartısız biçimiyle bu görsel ilişkisellik, filmin mavi yakalı karakterlerinin işlerini de yöneten –ve de çerçevenin dışından işleyen– diğer PYS otorite figürünü de dikkate almamızı talep eder. Filmin bu ikincil unsurlarının etkisini abartmak istemesem de, bunların işçileri kimlerin yönlendirdiği ve kontrol ettiği noktasında Schrader ile uyuşması, yazarın konumunun –genel olarak da profesyonel otoritenin– gençlik kült akımında bulduğumuzdan daha bütünlüklü bir sorgulamasını ortaya koyar.

Son olarak *Blue Collar,* beyaz, işçi sınıfından erkeklere yönelik PYS ilgisinin altında yatan ırksal yatırımlara da dikkatimizi çeker. Kendisi de beyaz olan John, işçilere sendika aleyhine tanıklık yapmaları için baskı kurmaya çalışırken tüm gücünü Jerry'e, filmin tek beyaz kahramanına yönlendirir. Schrader, John gibi bir karakterin varlığının amaçlarından birisinin şunu vurgulamak olduğunu açıklamıştır: "Harvey (Keitel, Jerry'i canlandıran aktör) ile Cliff (De Young, John'u canlandıran aktör) arasındaki tek fark paraydı... Harvey John'a 'ben montaj hattında çalışırken sen lanet kardeşlik dansına gittiğinde hangi takımı giyeceğine

karar vermeye çalışıyordun!' diye bağırdığında– gerçekten de her şey bu, yani tam da sınıf" (Crowdus ve Georgakas, 1977/78: 37). Bu, John ve Smokey ya da Zeke arasındaki farka ilişkin söylenemez. John'u işçi sınıfının altını oymaya çalışan PYS güçlerinin bir temsilcisi gibi çalışan biri olarak kavrayarak, film, beyaz olmanın böylesi girişimlerde kilit rol oynadığına işaret etmektedir. En sonunda, filmin kapanışında Jerry, Zeke'ye yönelik ırkçı yakıştırmalar kullandığında onu destekleyen karakter John'dur. Eleştirmenler Smokey'nin kapanıştaki dış sesinde çağrıda bulunulan "onların" patronlar ya da sendikalar olabileceğini belirtmekte şüphesiz haklı olsalar da, filmin sonundaki sabit-çerçeve sahnede fiziki olarak görünen ve beyaz kahramanı kendi maddi çıkarlarının (sendika ile anlaşma yapmış) işçi sınıfından bir siyahla arkadaşlığında değil, devletle işbirliğinde yattığına inandıran filmin tek PYS figürüne de başvurabiliriz. *Blue Collar* hem işçi sınıfı yararına konuşuyormuş gibi görünen PYS yetkilisinin genellikle kendi gündemini saklayan birisi olduğunu hem de beyaz profesyonellerin beyaz işçilerle kurmaya çalıştığı ırksal aidiyet bağının arkasındaki politik tehlikeleri ortaya koyar.

Norma Rae'nin sendikal feminizmi

İki Oscar Ödülü kazanan, eleştirmenlerin övgüsüne ve ticari başarıya mazhar olan *Norma Rae*, güneydeki bir tekstil fabrikasındaki örgütlenme eylemini, Vincent Canby'nin filme dair değerlendirmesinde öne sürdüğü üzere, "imalatçıları, büyük ölçüde düşük ücretli (sendikasız) emeğin albenisiyle, kuzeydoğu ve orta Atlantik eyaletlerinden uzaklaşmaya sevk eden, hayli reklamı yapılan İkinci Dünya Savaşı ertesi sanayi patlamasına" işaret eden bir mücadeleyi ele alır. Hayatıyla Norma Rae karakterine ilham veren sendika aktivisti Crystal Lee Jordan hakkında *New York Times*'ta yayınlanan bir makalede de belirtildiği gibi, bölgenin en büyük istihdam kaynağı olmasına rağmen, tekstil endüstrisi "Güneyli ekonomistler, yatırımcılar, gazeteler ve Dixie'nin gelişi-

mini hayretle izleyen kadim 'Yeni Güney' hayranları tarafından nadiren zikredildi" (Leifermann, 1973: 10). Ancak, filmdeki O. P. Henley firmasına ilham veren J. P. Stevens & Co. şirketinin eylemleri, bazı önemli noktalarda "Sunbelt" modeliyle[15] örtüşüyordu –özellikle de şirketin faaliyetlerini "iş yapmak için doğru yer olan" Güney'de yoğunlaştırmak amacıyla İkinci Dünya Savaşı sonrasında kuzeydeki tüm sendikalı fabrikalarını kapatmasıyla. Ayrıca tekstil endüstrisinin sendikalaşmaya karşı direncinin *Norma Rae*'deki tasviri (endüstrinin sendikalaşmayı önlemeye yönelik saldırgan ve hukuk dışı tekniklerinin sadece yüzeydeki kısmı) pek çok eleştirmenin filmin geçmişten gelmiş gibi göründüğünü iddia etmesine neden olmuştur. Örneğin Canby (1979) incelemesine, *Norma Rae*'nin çekiciliğinin "sendikacılığın ilk dönemlerine ilişkin hikâyelere" benzemesinden kaynaklandığını söyleyerek başlar; ama yazısının dördüncü paragrafında, filmin, "sendikacılığın bulanık karanlık geçmişinde değil, bugünün kırsal güneyinde yer aldığını" söyleyerek, sadece konunun etrafından dolandığını belirtir. Benzer biçimde Penelope Gilliatt da (1979: 128) öncelikle filmi "neredeyse 1930'lara dönüş gibi görünüyor" ifadesiyle tanımlar; sonrasında da kendisine "aslında tarihin 1978" olduğunu hatırlatır. Evet, bu retoriklerin bazıları ABD politik söyleminde savaş karşıtı gösterilerin kaçınılmaz olarak "1960'lar" ile ilişkilendirilmesi gibi, sendikal örgütlenme hikâyelerinin de "1930'larla" ilişkilendirilmesinden kaynaklanıyor. Ancak *Norma Rae*, son derece çağdaş bir hikâye anlattığı anlarda bile, sanki geçmiş bir zaman ve mekânda geçiyormuş hissini vermektedir.

Bu bağlamda, söz konusu çağdaş hikâye sıklıkla feminizmin hikâyesi olarak yorumlanmıştır. Andrew Sarris (1979: 39) "*Norma Rae*'nin çağdaş feminizmi demode işçi sınıfı ahlakıyla birleştirdiğini" iddia etmiştir. David Denby (1979: 73) ise filmi,

15 Virginia'dan Güney Kaliforniya'ya kadar uzanan ABD'nin güney bölgesinin siyasi ve ekonomik özelliklerini ifade etmek için kullanılan bir terim –*çev.*

içindeki tek bir cinsiyet odaklı çatışma üzerinden yorumlayarak, "kadın hareketi algıları" tarafından biçimlendirilmiş şeklinde tarif etmiş ve yönetmen Martin Ritt'i de "yeni bir atmosfer olgunlaştığında bunu hemen sezen eski tüfek liberal" olarak tanımlamıştır. Bu ve bunun gibi diğer açıklamalarda, filmin kadın kahramanlarının özerkliklerinin ve iradelerinin yükselmesinin tasviri filmin daha güncel bir unsuru olarak kavranırken *Norma Rae*'nin sendikal anlatısı geçmişe aitmiş gibi nitelendirilir. Sarris'in (1979: 39) açıklaması bu karşıtlığı belirginleştirir. Ona göre sinemacılar,

> 'halkın' ve 'ulusun' yüce kabul edildiği 1930'ların ve 1940'ların inançlarıyla hemfikirdirler. 'İnsan' ve 'ilerici' olmak için herkesin yapması gereken, montaj hattında çalışmaktır... Fakat 30'larda ve 40'larda, Sally Field tarafından 60'ların ve 70'lerin coşkusuyla canlandırılan *Norma Rae*'nin kadın kahramanından iz yoktur.

Filmin ekonomik alanları başka bir zamana aitmiş gibi görünse de, kadın kahramanı şimdiki zamana sıkı sıkıya yerleşmiştir. *Norma Rae*'ye soldan ve sendikacılıktan yönelen eleştirilerin pek çoğu için filmdeki esas sorun, filmin başkahramanının bilinçlenmesine daha çok ilgi göstermek için sendikal örgütlenmenin "demode" hikâyesiyle sınırlı kalmasıydı. Bu eleştiriler filmin anlatısının, Norma Rae'nin gelişen feminist öz-farkındalığını, sendika lideri Reuben Warshovsky (Ron Leibman) ile karmaşık ilişkisine odaklanarak ön plana çıkardığını ileri sürerler. Nicolaus Mills (1979b) şu noktadan yakınmıştır:

> Reuben ve Norma arasındaki (evlilikle sonuçlanmayan) aşkın nihai bedeli, filmin baştaki politik kaygılarının başına gelenlerde ortaya çıkar ... Başı sıkıştığında, Ritt sendikal sorunlarla uğraşmayı bırakır, Reuben filmin asli bir unsuru haline gelmeye başlar ve sendikal konuları arka plana iter ya da çabucak geçiştirir.[16]

16 Benzer bir dizi argüman için bkz. Wolf, 1980: 8, 24, 37.



Fotoğraf 2. Sınıf mücadelesi arka planda akıp giderken, Norma Rae (Sally Field) ve Reuben (Ron Leibman) ilişkilerini konuşuyorlar (arkadaki tel örgünün gerisinde görünen flu görüntülere bakınız) *Norma Rae* (Martin Ritt, 1979).

Mill'in endişelerinin, kazanılan yetkili sendika seçimi sonuçlarının açıklandığı filmin kapanış sahnesinde haklı çıktığı söylenebilir. Zafer kazanan işçiler fabrikadan çıkarken onları göstermek yerine dikkatimiz fabrikanın dışında olan Norma Rae (daha önceki sendikal faliyetleri nedeniyle kovulduğu için) ve Reuben'e çekilir. Kamera Reuben ve Norma Rae arasındaki kişisel ilişkiye odaklanırken ve sınıf mücadelesi arkalarından sıradan bir karaltı gibi geçip giderken, sendikacılığın kolektif anlatısı tam anlamıyla arka plan malzemesi işlevi görür (Fotoğraf 2).

Norma Rae'nin feminist yolculuğunun bu görsel ve anlatısal düzeyde ön plana alınması, büyük oranda, Ritt'in Hollywood sinemasının ve pazarlamasının pek çok teamülüne bağlılığıyla açıklanabilir. Ritt, Twentieth Century Fox şirketini filmi yapmaya, filmin sendika hakkında değil, "bir kızın, sinema tarihindeki herhangi bir filmde yer alan kadın bir süper kahramana tam olarak benzeyen, çalışabilen, âşık olabilen, savaşabilen bir kadına dönüşmesi" hakkında bir hikâye olduğunu söyleyerek ikna ettiğini anlatır (Ritt'ten akt. Harmetz, 1979). Dahası, filmi tanıtırken Ritt, *Norma Rae*'nin "bir sendika ya da işçi filmi" olmasını amaçlamadığını "işçi sendikalarından daha az değerli

olmayan o kadın hakkında bir film yapmak istediğini" de zaman zaman belirtmiştir (Toplin, 1995: 287; Aufderheide, 1979: 43). Elbette, önceleri kara listede olan Ritt, başka bağlamlarda işçi meselelerine ilişkin eskiden beri devam eden ilgisini rahatça dillendirmektedir (*The Molly Maguires* (1970) gibi filmlerinde de kanıtlandığı üzere); bu açıklamaların ise politik olarak tartışmalı temasına rağmen *Norma Rae*'nin başarılı bir yapım olabilmesi ve pazarlanabilmesi için hesaplanarak yapıldığını düşündürür. Yine de, Norma Rae'ye ilk ilhamı veren Crystal Lee Jordan, filmin karakterlerin özel hayatına odaklanmasına ve J. P. Stevens şirketindeki pek çok diğer insanın sendika mücadelelerine katılmasının filmde yer almamasına itiraz ettiğinde, Ritt senaryoyu değiştirmek yerine kahramanın adını (film başlangıçta *Crystal Lee* olarak adlandırılmıştı) değiştirdi (Toplin, 1995: 288-290).[17] Ritt'in Hollywood sinemasının hâkim anlatı ilkelerine uymak için kolektiflerden ziyade bireylere odaklanma doğrultusundaki (muhtemelen stratejik) kararı, *Norma Rae*'yi (liberal) feminist okumalara fazlasıyla açık kılarken, filmin gişe yapmasını sağlayan kahraman odaklı tanıtım kampanyaları da eşit düzeyde bu yorumlama stratejisini pekiştirdi.[18]

Ancak hikâyede ve tanıtımda Norma Rae'nin bireysel mücadelesine odaklanılırken tuhaf bir şey oldu: filmin alımlanması, bunları, Mills'in sadece bir arka plan olarak görüneceğinden korktuğu sendika hakkı mücadelesiyle ilişkilendirdi. Bu durum film ilk gösterime girdiğinde film hakkında yazılan değerlendirme yazılardan bazılarının başlığında görülebilir: "Grev Engelleme" (*Strike Busting*); "Örgütlü İşçi" (*Well-Organized Labor*); "Martin Ritt Emek Kavgasına Odaklanıyor" (*Martin Ritt Focuses on*

17 Ayrıca bkz. Stone, 1979: 28-33.

18 Aufderheide ve Stone, Norma Rae karakterinin feminizminin, Reuben'in Pygmalion benzeri rehberliği altında geliştiği gerçeği tarafından nitelendirildiğini belirtmiştir. Dahası, belirtilmelidir ki, film kadınlar arasındaki dayanışmadan neredeyse hiç bahsetmez; Norma Rae'nin feminist özbelirlenimi asla benzer şekilde konumlandırılmış diğer kadın karakterlerle bir ittifak üzerinden canlandırılmamıştır.

Labor Strife); "Cennet İşçi Kızı Kutsuyor" (*Heaven Praise the Working Girl)*; "'Norma Rae' Mill-Town Hikâyesi" (*'Norma Rae', Mill-Town Story)*; "Taşralı Kız David Dubinsky ile Karşılaşır" (*Good Ol' Girl Meets David Dubinsky).*[19] Ayrıca, birden fazla değerlendirme yazısı *Norma Rae*'yi, *The Organizer* (1963), *Union Maids* (1976) ve özellikle de Barbara Kopple'in *Harlan County, U.S.A.* (1976) gibi işçi filmleriyle ilişkilendirdi.[20] Özellikle son iki belgeselle yapılan karşılaştırma, bu filmlerin ele alınan işçi mücadelelerinde kadınları merkeze almasındandır. Gilliat'ın *Norma Rae*'ye dair kesin hükmü, onun bu film "işçi hareketine dair bize anlattıklarıyla hayranlık yaratıyor ve sindirilemeyecek olan bir kahraman türünü" –Gilliat'ın hemen ardından, "savaşan bir kadın" olarak tanımladığı kahraman türünü– onurlandırıyor iddiasında belirgin hale gelir (1979: 128). *Norma Rae,* izleyicilerini kolektif sendikal mücadele hikâyesine ya da bireysel bir feminist kurtuluşa odaklanmaya zorlamak yerine, filmin ilk eleştirel tepkilerden de görülebileceği gibi, her birini diğerinin doğal sonucu haline getirdi.

Norma Rae'nin genellikle feminizmle ilişkili kabul edilen konulara –ev işleriyle uğraşmak, evlilik ve cinsellik– en çok odaklanmış göründüğü anlarda bile, o konuların sınıf ve emek ile ilişkisi asla gizlenmiş değildir. Örneğin Denby'nin, Ritt'in feminist ilkelere bir göndermesi olarak alıntıladığı sahneyi düşünün: Kocası Sonny (Beau Bridges), aileyi ihmal ettiği gerekçesiyle Norma Rae'nin sendikal faaliyetlerinden şikâyetçi olunca, Norma Rae kocasının ev işleri ve evlilik "görevlerini" talep ettiği zamanlardaki yüz ifadesini takınarak sinirle yanıt verir. Denby, bu bölümün gücünü ve enerjisini, Sonny'nin küçümsediği (Sonny, "emek mücadelesiymiş!" ifadesiyle dudağını büker) sendikal mücade-

19 Yazıların yazarları sırasıyla Schickel (1979); Kauffman (1979); Harmetz (1979); Sarris (1979); Canby (1979); Denby (1979). Değerlendirme başlığında adı geçen David Dubinsky, Uluslararası Kadınlar Giyim İşçileri Sendikası'nın (*International Ladies' Garment Workers' Union - ILGWU*) kıdemli yöneticisidir.

20 Bkz. Kauffman (1979) ve Denby (1978).

lenin gücü ve enerjisiyle karşılaştırır ve bu sahneden "izleyiciye kalan[ın] hüzünlü, kızgın bir kadının görüntüsü" olduğunu belirtir (Denby, 1979: 73). Ancak Denby'nin övdüğü bu sahne, işçi mücadelesinden başka nedir ki? Norma Rae'nin, Sonny'nin angarya ev işi talebini reddetmesinin, (tüm patronlarının erkek olduğu) iplik fabrikasında deneyimlediği aynı ataerkil kontrolü kabul etmeye yanaşmamasının bir parçası olduğunu görmek için sosyalist-feminist yazına hâkim olunmasına gerek yoktur. Norma Rae'yi (fiziksel ve duygusal olarak) kendi ev içi emeğinden "uzaklaştıran" şeyin, onun fabrikadaki iş organizasyonuna itiraz çabaları olması, bu iki üretim bölümü arasındaki bağlantıyı vurgular.

Filmde, Norma Rae'nin "hafifmeşrepliği", toplumsal cinsiyet kadar sınıf siyasetiyle de bağlantılı olarak işlenir. Norma Rae'nin cinsel geçmişi –evlilik dışı bir çocuğu vardır ve geçmişte çok sayıda sevgilisi olmuş gibi gösterilir– sadece filmdeki bazı karakterler için değil (Reuben'ın sendikadaki üstleri özellikle bu sebeple Norma Rae'nin yürütülen örgütlenme çalışmasına katılmasına temkinli yaklaşır) bazı eleştirmenler için de sorun teşkil eder: Aljean Harmetz (1979), Norma Rae'yi "koltuk altları fabrika teri kokan ve biftekli bir akşam yemeği karşılığında pantolonunu indirecek eğitimsiz genç bir kadın"ken, "üstün bir insana dönüşmüş" bir karakter olarak tanımlar. Ancak, daha yaygın olan, Sarris'in (1979: 39) "Norma Rae 'gelişme' göstermez; sadece duygusal enerjisini dışa vurmak için daha tatminkâr bir yol bulur" şeklindeki iddiasıdır. "Anlıyoruz ki, Norma Rae'nin oldukça karışık cinsel geçmişi, cesur, huzursuz ama özünde oldukça manevi bir insan için yörede bulunabilecek tek çıkış yolunu işaret etmektedir" diyen Richard Schickel (1979: 76) de bu görüşe katılmıştır. Emek tarihçisi Robert Brent Toplin (1995: 284) güneydeki fiili emek mücadelelerinin geçmişinde, filmin Norma Rae'nin cinselliğini onun asiliğine ve sosyal adalet duygusuna bağlama stratejisinin örneklerinin olduğunu iddia eder ve Jacquelyn Dowd Hall'un, 1929 yılında Tennessee'deki bir naylon fabrikasındaki greve öncülük eden "uçarı" ve "ahlaksız", cinsel özgürlükleri ra-

kipleri için hem bir tehdit hem de hedef olan kadınlar hakkındaki araştırmasını alıntılar. Dolayısıyla, film Norma Rae'nin hafifmeşrepliğinin arkasındaki proto-politik kadın temsilini onurlandırdığından, *Norma Rae*'nin arsız cinselliği ile sınıfsal isyanının iç içe geçmesi sadece filmin feminist argümanını desteklemekle kalmaz, aynı zamanda kahramanın feminist kendini gerçekleştirmesinin ve sınıf bilincinin birbirinin kurucusu olduğuna işaret eder. Gerçekte bu bağlantı, Harmetz'in karakteri haksız bir biçimde aşağılamasıyla, onun yorumundaki kadın düşmanlığı ve sınıfçılığın bütünüyle aynı görünmesinde de kanıtlanır.

Norma Rae'ye yönelik soldan gelen ve filmi kolektif bir mücadeleyi birkaç kişinin mücadelesine indirgemekle, dolayısıyla da sendikal örgütlenmenin pek çok zorluğunu önemsizleştirmekle (ve kadın hareketinin politik kurumlarının bir ürünü olarak değil de daha ziyade bir erkek Pygmalion'un cömert himayesindeki "doğası gereği" cesur güneyli kadından kaynaklanan bir feminizm önermekle) eleştiren sınıfsal değerlendirmeler kesinlikle haklı olmakla birlikte, film yine de sınıf ve toplumsal cinsiyet politikasının pek az Hollywood filminin erişebildiği inandırıcı bir açıklıkla örtüşmesine değinir. Aslında, *Norma Rae* ilk çıktığında karşılaştırıldığı diğer filmler düşünülürse, feminizmin sınıf politikalarıyla birleştirilmesi özellikle önemlidir. Edward Benson ve Sharon Hartman Strom (1979: 18, 22) bu dönemde feminizmi ele almaya çalışan *Yalnız Bir Kadın* (*An Unmarried Woman*-1978) ve *The Turning Point* (1977) gibi pek çok Hollywood filminin, bastırılmış ev kadının endişelerini ya da kariyerinde yükselen kadının hayal kırıklıklarını yansıtmaya girişen "orta sınıf eğilimli" filmler olduğunu belirtmiştir. Gilliatt bu tespite "biz Amerika'da, hiçbir şeyle ilgilenmeyen orta sınıf nevrotik kadın filmlerine alışkınız" ifadesiyle katılmıştır (Gilliatt,1979: 128).[21] Orta sınıf kadının sorunlarının bu reddedilişinin bir kısmının kaynağın-

21 *Off our Backs* isimli feminist gazetede yazan Marcy Rein, (1979: 23) de kahramanı tasvir ederken "burjuva endişesinin göz ardı edilmesinden" kaçındığı için övmüştür.

da, şüphe yok ki, işçi sınıfı mücadelesi temsillerinin kimi zaman neden olduğu PYS'nin söylemsel öz-nefreti vardır; buna rağmen Norma Rae'nin feminizminin çıkarımları, daha geniş toplumsal adalet mücadeleleri ile bağlantısını öne çıkardığı için daha zorlayıcıdır. *Norma Rae*'nin popüler başarısının filmin birey odaklı anlatı yapısının alışıldık doğasından geldiği düşünülse de, politik yankısı kadının kendi gücünü kazanmasının ve aslında bu gücün kişisel seviyede kalmasını reddetmesinin birbiri ardına geldiği öngörüsünden kaynaklanmaktadır.

Böylece *Norma Rae*, PYS izleyiciler için başka bir tür kesişen sınıf kimliğini cesaretlendirir. "Kadın meselelerini" bireysel bakış açısıyla kavrama eğiliminde olan orta sınıf feminizm biçimlerine karşılık *Norma Rae*, ilerici değişim için bireysel feminist öz-gelişimin daha geniş hareketlerle bağlantılandırılmasının bir yolunu önerir. Norma Rae'nin cinselliğinden utanmaması ve erkek otoritesini (hatta Ruben'in otoritesini bile) kabul etmeye karşı gösterdiği güçlü dirençle özdeşleşerek kadın PYS izleyici, toplumsal eşitlik için verilen başka mücadelelerle özdeşlik kurma kararlılığına gelebilir. Bu filmin bireysel kahraman üzerindeki görsel ve anlatısal odağına rağmen değil, tam da bu odak sayesinde gerçekleşir. Ayrıca, *Norma Rae* kadın PYS izleyicilerine, cinsiyet eşitliği için sözde özel, bireysel mücadelelerinin sınıfsal adalet mücadeleleriyle aynı kumaştan biçildiğini görmelerini isteyerek seslenir.

9 to 5'ın pembe-yakalı isyanı

9 to 5, Jane Fonda, Lily Tomlin ve Dolly Partner'in rol aldığı ve sekreterlerin görünüşte sinemasal olmayan emeğine yönelik cinsiyetçi politikaları ele alan bir komedidir. *Norma Rae*'de olduğu gibi, seçilen bu konuyla hem geçmiş hem de geleceğe gönderme yapılır: daktiloyla yazı yazmak, sekreterlik işi ve büro emeğinin başka biçimleri 19. yüzyılın sonundan bu yana feminen işler olarak algılanmaktadır; dolayısıyla da filmin kadın sekreterler

üzerine odaklanması (bir bakıma) uzun süredir devam etmekte olan kültürel bir biçimi çağrıştırır. Ayrıca bu alandaki işlerin savaş sonrasındaki dönemde oldukça artması (ABD'de büro işleri 1940-1980 arasındaki dönemde üç kat artmıştır ve iş gücünün %20'sini oluşturmuştur) ABD ekonomisinde gittikçe merkezileşen enformasyonel ve kişilerarası emek çeşitlerine işaret eder. Bu işler, elbette, savaş sonrası dönem boyunca kadınların ücretli işgücüne kitlesel katılımının işaretidir. 1940-1975 arasındaki dönemde ABD'de ücretli işgücüne dâhil kadın oranı iki kat artış göstermiştir (Hesse-Biber ve Carter, 2005: 21, 141-146). Sonuç olarak, *9 to 5*'ın konusu, filmi bu dönem boyunca hem sınıfı hem de toplumsal cinsiyeti dönüştüren derin yapısal değişimlerin kavşağına yerleştirir.

Ayrıca son derece başarılı olan *9 to 5* –gösterime girdiği yıl gişede *Yıldızlar Savaşı: İmparator*'dan (*The Empire Strikes Back*) sonra ikinci sıraya yükselmiştir (Cook, 2000: 502)– bu, değişimlerin açıkça feminist bir yorumu olarak kavrandı. Gösterime girdiğinde sık sık belirtildiği üzere filmin senaryosu (Fonda, senaryo yazarı Patricia Resnick ve yönetmen ve yardımcı senaryo yazarı Colin Higgins'in de içinde olduğu) film ekibinin, 1973'te, kadın hareketi konferansının sonucunda, kadın büro emekçilerinin kurduğu 9dan5e (9to5) grubu üyeleriyle yaptığı bir dizi toplantıyla şekillenmiştir.[22] 9dan5e'nin kurucularından ve grubun çatı örgütü olan Çalışan Kadınlar'ın (*Working Women*) ulusal yöneticisi Karen Nussbaum, bu büro emeği örgütlerinin sendikalaşmaya sağladığı zemini nasıl gördüğü sorusunu, örgütlenmenin "gelecekteki tartışmasız büyük sektörü" ifadesiyle yanıtlamıştır (*Socialist Review*, 1980: 157). Dolayısıyla, pek çok işçinin ve aktivistin *9 to 5*'dan beklentileri oldukça yüksek olmuştur: Çalışan Kadınlar'ın üyesi bir kadın, *New York Times*'a filme "bir başka *Norma Rae* umarak" gittiğini söylemiştir (Dullea, 1981).

22 Örneğin bkz. Attias ve White, 1981: 44-46. 9dan5'e grubunun kısa bir tarihi için bkz. Nussbaum, 2007: 159-176. Filmin adının bu aktivist grubun adına yapılan açık bir referans olup olmadığı belli değildir.

Ancak, filmi iki kez izlemesine rağmen aynı büro emekçisi, "korkarım ki bu film işçileri, *Norma Rae*'nin yaptığı tarzda[23] harekete geçirmeyecek" demiştir (Dullea, 1981). Bu hayal kırıklığı, farklı gerekçelerle de olsa, filme ilişkin değerlendirmelerin neredeyse tamamında tekrarlanmıştır. Genel kanaat, *9 to 5*'ın –cinsiyetçi ve sömürücü bir patron olan Franklin Hart'ın (Dabney Coleman Jr.) üç ofis çalışanı Judy Bernly (Fonda), Violet Newstead (Tomlin) ve Doralee Rhodes (Parton) tarafından kaçırılarak şantaj yapılması girişimini içeren– kaba, abartılı komedi tarzındaki karışık konusunun, sonuçta filmin üzerine oturtulmaya çalışılabileceği herhangi bir politik eleştirinin altını oyduğu şeklindedir. David Ansen (1980: 72-73) ise filmi, "hakikaten rahatsızlık veren bir hiciv olarak nitelendirmek için yeteri kadar sert veya keskin değildir; başarılı bir yergi olmak için ise fazlasıyla fantastik ve saçmadır. Politik ve estetik olarak zararsızdır" sözleriyle nitelendirmiştir. Benzer şekilde Michael Sragow (1981: 37) da "Fonda ve şirket, bilincin yükselmesini duyarlılığın azaltılmasıyla karıştırarak kavramıştır" eleştirisinde bulunmuştur. Ayrıca diğer değerlendirme yazıları, "gittikçe tatsızlaşan" (Andrew Sarris, 1980: 41), "tiksindirici" (Stanley Kauffman, 1981: 21) ve "kötü bir karmaşa" (Richard Corliss, 1980: 73) nitelendirmeleriyle filmin küfürbaz ithamlarının yarattığı mutlak hayal kırıklığının da ötesine geçmiştir. Filmi "zararsız" kabul etmelerine rağmen *9 to 5*'da eleştirmenleri bu kadar rahatsız eden şey neydi? Bu tuhaf karmaşık yaklaşımın bir parçası, kesinlikle, feminizme yönelik bir tavırdan kaynaklanmaktadır –filmin kendisini toplumsal cinsiyet eleştirisinden mahrum bıraktığını belirten değerlendirmelerden pek çoğu, aynı zamanda, filmdeki

23 Gerçekten de *Norma Rae*'nin "işçileri harekete geçirdiğini" belirtmek gerekir: Crystal Lee Jordan "gerçek" Norma Rae olarak keşfedilen şöhretinin avantajdan yararlanarak bunu Birleşik Giyim ve Tekstil Sendikası'nın (*Amalgamated Clothing and Textile Workers Union*) J. P. Stevens şirketi boykotunu desteklemek için kullanmıştır; hatta *Norma Rae*'nin gösterime girmesinden bir yıl sonra, Stevens şirketi pek çok fabrikasında ACTWU'yu çalışanlarının sendikası olarak onaylayan anlaşmayı sendika ile imzalamıştır. (Toplin, 1995: 290-291).

Parton karakterinin dar kıyafetler giymesi nedeniyle cinsel tacizi hak ettiğini tartışarak yoldan çıkmıştır.[24] Ancak bu eleştirel huzursuzluk, *Norma Rae*'ye hiç benzemeyen görsel ve anlatısal özelliğine rağmen, yine de filmin gerçekten de "işçileri harekete geçirmeye" hizmet edebilecek bazı unsurlarını açığa çıkarır.

Bu unsurlar, kendi işyerlerindeki haksızlıklardan bunalan Judy, Violet ve Doralee arasındaki bir "esrar partisi" sırasında dillendirilmeye başlar. Violet'in oğlunun getirdiği marihuananın[25] da etkisiyle iyice öfkelenen kadınlar çeşitli ayrıntılı sinemasal senaryolarla patronu öldürmeyi hayal etmeye başlar: Judy kendisini Hart'ı vurup kafasını duvara asan bir büyükbaş hayvan avcısı olarak düşünür. Doralee, kementle yakalama, bağlama ve şişe takıp pişirme ile biten Western türü bir senaryo ile Hart'a cinsel tacizde bulunmayı hayal eder. Violet'in fantezisi ise, Disney tarzı bir sahneyle, Violet'in Pamuk Prenses gibi giyindiği ve Hart'ın kahvesine zehir koyup onu ofis penceresinden dışarı uçurduğu bir fantezidir. Daha da önemlisi, bu senaryolardan ikisi bu kadınların ofiste birlikte çalıştıkları iş arkadaşlarının sömürülmesini ve isyanını ima eder: Judy'nin fantezisi Hart'ın meşaleler ve silahlar taşıyan öfkeli işçiler tarafından ofisin bir ucundan diğer ucuna kovalanmasıyla başlarken; Violet, masalarına zincirlenmiş ve kelepçelenmiş sekreterlerle ve daktilocularla dolu bir ofisi hayal eder –Hart'ın öldürülmesiyle de zincirler sihirli bir şekilde kırılır.

Pek çok eleştirmen Tomlin'in fantezi bölümünü yarım ağızla övse de, daha çok, filmdeki bu anların filmin başarısız komedi stratejisinin bir örneği olduğunu belirterek eleştirmiştir. Örneğin Pauline Kael (1981: 113), Judy ve Doralee'nin patron-

24 Kauffman (1981: 21) "Parton işyerinde bu kadar dar kıyafetler giyebilmek için zihinsel özürlü olmalıydı" derken Sarris (1980: 21) Patron'dan "tamamen masum olmayan ofis tacizi" olarak bahsetmiştir. Canby (1980) ise "iki beden küçük kazaklar giyip erkekler ona asıldığında da bütünüyle şaşırmış gibi davranır" diyerek Parton ile alay etmiştir.

25 Filmin örtük kötü unsurlarından biri de bir çocuğun annesiyle yasadışı uyuşturucuyu paylaşmasının aralarındaki ilişkinin sağlıklı olduğunun kanıtı olarak gösterilmesidir.

larını öldürme hayallerini "zalimce ve komik olmayan" ifadesiyle nitelendirmiştir. David Denby (1980: 62) ise bu bölümlerin "çirkin maskaralığından" şikayet eder. Ayrıca bu hayallerin en problemli görünen yanı –bu hayallerin altındaki öfkeye ek olarak– sonuçta hepsinin öyle ya da böyle gerçekleşmesidir. Violet, Hart'ın (içmediği) kahvesine yanlışlıkla fare zehiri koyar ve Hart ufak bir operasyon için hastaneye gittiğinde Violet gerçekten de onun ölümüne neden olduğunu düşünmeye başlar. Hart kazara yaşanan bu zehirleme girişimini öğrenince Doralee'ye kendisiyle ilişkiye girmesi için baskı yapar. Bunun üzerine de Doralee, Hart'ı telefon kablosuyla bağlar. Sonrasında Judy, Hart'ı bulup çözdüğünde Hart kaçmaya çalışır ve Judy, Doralee'nin silahıyla Hart'a ateş eder (isabet ettiremez) ve Hart'ın ofisinin camını kırar. Böylece de Judy'nin fantezisindeki bir detay tekrarlanmış olur. Kauffman (1981: 21) bu son sahneyi, "bu filmde bir erkeğin aşağılanmasına gülen biri bence kendi mesleki sömürülerinin yanlış sunumunda yeniden sömürülen kadınları aşağılamaktadır" ifadesiyle filmin "daha da saçmalaşması" olarak tanımlamıştır. Corliss (1980: 73) filmdeki bu biçimin "filmin şirin hayal sahnelerinden, '*bondage ve disiplin*' intikamına doğru koşan" yönteminden yakınırken, Denby (1980: 62) ise, fantezi bölümünün "yapmacık sadizminin" gerçek şiddete ve sonrasında da adam kaçırmaya evrilmesinin, filmi "*I Love Lucy*'nin daha edepsiz" bir versiyonu haline getirdiğini belirtmiştir.

Bu eleştirmenleri rahatsız ediyor görünen şey *9 to 5*'ın, feminist ve işçici öfke arasında gidip geldiğinde bile, kaba komedi ve gülünç hikâyesinden keyif alıyor görünmesidir –bazı eleştirmenlerin öfkenin komik sunumdan kurtarılmasını mı yoksa bunun tam tersini mi istediği belli olmamasına rağmen. Gerçekten de kahramanların çizgi filmvari intikam fantezilerinin gerçek olaylarda neredeyse aynı gülünçlükte somutlanması, bu yakınmanın altını çizmeye hizmet eder. Ancak filmin sinemasal fantezileri

beklenmedik bir şekilde yaşama geçirmesinde öz-düşünümsel bazı şeyler vardır. *9 to 5* için kendisi, işçilerin patronu devirdiği ve üretim araçlarını ele geçirdiği saçma bir sinemasal senaryodur. Hart'ı kaçırıp onu kendi evinde alıkoyduktan sonra, üç kahraman işyerini feminist ve ilerici prensiplere göre yeniden düzenlerler: bir kreş eklenir, sağlık planları genişletilir, aile dostu çalışma saatleri başlatılır, ofis engellilere uygun hale getirilir vb. –Violet'in Disneyvari fantezisinin sonunda hayal ettiği ofis çalışanlarının özgürleşmesinin abartısız ve gerçekçi bir yorumunu sunan bir sonuç. Bir başka ifadeyle *9 to 5*, filmin karakterlerinin kendi "gerçek" hayatlarında gerçekleşen feminist başkaldırının filmsel hayallerini tasvir ederek etkin hale gelir. Dolayısıyla da filmin işçilerin kontrolünü içeren final sahnesi, izleyicilere *kendi* gerçek hayatlarında (ve işyerlerinde) sahnelemek üzere benzer bir fanteziyi önerebilir.[26]

Belki de bu, çoğu eleştirmenin filmi neden aşırı saçma gördüğünü de, fazlasıyla militan olarak tanımladığını da, Sarris'in (1980: 41) filmi "Senettvari bir güldürü ile Stalinist estetiğin gelişigüzel karışımı" betimlemesiyle ileri sürdüğü suçlamayı da açıklamaktadır. Burada, *Norma Rae* gibi, feminist ve işçici politika arasına çizgi çekmek imkânsızdır: Canby (1980) filmin sonunu *9 to 5*'ın kahramanlarını "büro devrimcileri" diye adlandırarak, "Rus çiftçileri kolektif tarımcılık hakkındaki filmlerin sonunda orakçekici nasıl ciddiyetle dalgalandırdıysa, aynı ciddiyetle feminizmin bayrağının dalgalandırılması" olarak nitelendirir. Ayrıca Pauline Kael (bir parça şaşkınlıkla) şunu ifade eder:

> Gördüğüm kadarıyla Broadway izleyicisi filmden keyif aldı; erkek izleyiciler bile militan feminist cümleleri alkışladı. Broadway izleyicileri arasındaki siyah ve Porto Rikolu erkekler, Goldie Hawn'ı

26 Elbette filmdeki karakterler tamamen kontrol altına değildir: şirketin CEO'su Russell Tinsworthy (Sterling Hayden) hâlâ görevinin başındadır. İlginçtir ki Tinsworthy, kadınların yaptığı değişikliklerin neredeyse tamamını onaylar ancak dönemin temel feminist talebi olan "eşit ücret" politikasına yönelik kadın kahramanların planına direnir.

> erkeklik-karşıtı *Private Benjamin*'de alkışlarken, onun acemi eğitimindeki ıstırabı ile özdeşlik kurduklarını farz etmiştim; o da kendilerinin geçtiği yollardan geçiyordu. Ve *9 to 5*'da gülen erkeklerin, kadın mazlum kahramanlarla, patrona karşı verdikleri mücadele üzerinden özdeşlik kurduklarını varsaymaktayım (1981: 112).

9dan5e ve Çalışan Kadınlar gibi grupları harekete geçiren feminizmle kurduğu tüm bağlar ve ona sunduğu destek bir yana, *9 to 5* aynı zamanda işçi dayanışmasının ve isyanının güçlü bir görüntüsünü sunar. O görüntü ki, çok sayıda –belki de başka koşullarda feminizmin hedefi olduğunu hissedebilecek– izleyiciyi yakalamıştır. Öyle ki, bu isyan pembe yakalar takarak gelir –işçi sınıfı ile enformasyon ekonomisindeki orta sınıfı birbirinden ayırmanın yaygın zorluğunu ima eden cinsiyetçi bir metafor– ve de kesişen sınıf kimliklerinin çok sayıda imkânını gösterir. Bir başka ifadeyle, *9 to 5*, patronsuz bir işyerine yönelik filmik hayalleri yansıtarak, sinemasallıktan uzak şekilde masalarında oturan insanların radikal potansiyelini düşler.

Dayanışmanın kavşakları

Sonuç olarak, 1970'lerin sonunu getiren bu üç film hakkındaki en çarpıcı şey, kendi merkezi çatışmalarına ilişkin sınıf çıkarlarını ortaya koyma yöntemleridir. Kendi sınıf içeriklerini gizlemekten ziyade, *Blue Collar*, *Norma Rae*, ve *9 to 5* ırk ve toplumsal cinsiyet meselelerine angaje olarak, işyerlerindeki karşıtlıkları (ve bu karşıtlıkların çeşitli boyutlarını) daha görünür hale getirir. Hatta bu filmlerde ön plana ve merkeze yerleştirilen işçi sınıfı isyanı ve dayanışması görüntüleri, 1970'lerdeki pek çok beyaz erkek işçi sınıfı filminde sadece göstermelik olarak yer alır. Bu bahsedilen zıtlık göstermektedir ki, diğer başka filmlerin merkezinde bulunan beyaz erkek vücuduna ilişkin ırk ve cinsiyet ön kabulleri, o filmlerin fiili işyeri çatışmalarından kaçınmaları ve doğrudan sınıf politikalarından sakınmaları açısından bazı rollere sahip olabilir. Bu eğilim, David Roediger'in işçi sınıfı müca-

deleleri açısından beyaz olana yatırım yapmanın tehlikelerinden kaygı duyan ikna edici argümanını akla getirir:

> Beyaz olmayanın imkânlarıyla çelişen beyaz politikalarının çöküşüne odaklanmalıyız. Sadece beyazlar ve farklı renkteki insanların çoğu kez ortak ekonomik çıkarlara sahip olduğunu değil, farklı renkten insanların da beyazların –politik mücadeledeki, işyerlerindeki ve giderek artan toplum temelli çevre mücadelelerindeki– çıkarları için hareket ettiğini ısrarlı bir biçimde göstermek çok daha önemlidir, çünkü kesinlikle bu mücadeleler beyazlar tarafından sırtlanılmamaktadır (1994: 17).

Bir başka ifadeyle, –orta ve daha üst sınıflardan beyazlarla ortak çıkarları olduğunu varsayarak– beyazlığın ayrıcalıklarını savunma arzusu, çoğu beyaz işçinin sınıf bilincine engel oluşturur. Benzer bir tartışma erkeklik politikaları ve onun yitirilmiş cinsiyet ayrıcalıkları arzusu hakkında da yapılabilir. *Blue Collar*, *Norma Rae* ve *9 to 5*'ın farklı ancak benzer yöntemlerle açıklığa kavuşturduğu şey, sınıf dayanışmasının diğer ırk temelli ve toplumsal cinsiyet temelli dayanışma biçimleriyle bütünleşmesinin imkânlarıdır. Böylece, bu filmler beyaz, mavi yakalı erkeği bütün işçilerin eşanlamlısı olarak gören işçi sınıfı bakışının, radikal bir sınıf tahayyülüne getirdiği sınırları açıkça ortaya koyarlar.

Kaynakça

Ansen, D. (1980). "Get the Boss". *Newsweek* (Aralık).

Attias, E. ve M. White (1981). "How Patricia Resnick Came to Write the Script of '9 *to 5*'". *Ms.* (Ocak).

Aufderheide, P. (1979). "Review of Norma Rae." *Cineaste* 9 (3- Bahar).

Benson, E. ve Strom, S. H. (1979). "Crystal Lee, Norma Rae, and All Their Sisters". *Film Library Quarterly*, 12.

Biskind, P. ve B. Ehrenreich (1987). "Machismo and Hollywood's Working Class." D. Lazare (der), *American Media and Mass Culture: Left Perspectives* içinde. Berkeley, California: University of California Press. 201-215.

Biskind, P. (1999). *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Simon&Schuster.

Canby, V. (1980). "'Nine to Five': Office Comedy." *New York Times* (Aralık).

Canby, V. (1979). "'Norma Rae': Mill-Town Story." *New York Times* (Mart 2).

Canby, V. (1978). "On the Auto Front." *New York Times* (Şubat 10).

Carducci, M. P. (1979). "Interview with Paul Schrader." *Millimeter* (Şubat).

Cineaste (1978). "*Blue Collar*: Detroit Moviegoers Have Their Say." *Cineaste* 8 (4-Yaz).

Cook, D. A. (2000). *Lost Illusions: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam 1970-1979*. New York: Scribner.

Corliss, R. (1980). "Stenos, Anyone?" *Time* (Aralık 22).

Crowdus, G. ve D. Georgakas (1977/78). "Blue Collar: An Interview with Paul Schrader." *Cineaste* 8(3-Kış).

Denby, D. (1980). "Blissed Out." *New York* (Aralık 22).

Denby, D. (1979). "Good Ol' Girl Meets David Dubinsky." *New York* (Mart 12).

Dullea, G. (1981). "Secretaries See Parallels in 'Nine to Five.'" *New York Times* (Ocak 2).

Fox, T. C. (1978). "The Shameless Cinema of Paul Schrader." *Village Voice* (Şubat 27).

Gilliatt, P. (1979). "Review of Norma Rae." *New Yorker* (Mart 19).

Ehrenreich, B. ve J. Ehrenreich (1979). "The Professional-Managerial Class." P. Walker (der). *Between Labor and Capital* içinde. Boston: South End Press. 5-45.

Geschwender, J. A. (1977). *Class, Race, and Worker Insurgency: The League of Revolutionary Black Workers*. New York: Cambridge University Press.

Harmetz, A. (1979). "Martin Ritt Focuses on Labor Strife." *New York Times* (Şubat 25).

Hesse-Biber, S. H. ve G. L. Carter (2005). *Working Women in America: Split Dreams*. New York: Oxford University Press.

Higham, C. (1978). "When I Do It, It's Not Gore, Says Writer Paul Schrader". *New York Times* (Şubat 5).

Kael, P. (1981). "Tramont's Mirror, Women à la Mode." *New Yorker* (Mart 9).

Kael, P. (1978). "The Cotton Mather of the Movies." *New Yorker* (Şubat 27).

Kauffman, S. (1981). "Old But New, New But Old." *New Republic* (Ocak 31).

Kauffman, S. (1979). "Well-Organized Labor." *New Republic* (Mart 17).

Kauffman, S. (1978). "Local Colors." *New Republic* (Şubat 11).

Leifermann, H. P. (1973). "Trouble in the South's First Industry: The Unions are Coming." *New York Times Magazine* (Ağustos 5).

Mills, N. (1979a). "The Unions and the Mobs." *Dissent* 26(1-Kış).

Mills, N. (1979b). "Engaging Norma Rae: A Journal." *Dissent* 26 (Sonbahar).

Moody, K. (1988). *An Injury to all: The decline of American Unionism.* New York: Verso.

Nussbaum, K. (2007). "Working Women's Insurgent Consciousness." D. S. Cobble (der). *The Sex of Class: Women Transforming American Labor* içinde. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Nystrom, D. (2009). *Hard Hats, Rednecks, and Macho Men: Class in 1970s American Cinema.* New York: Oxford University Press.

Omi, M. (1981). "Race Relations in Blue Collar." *Jump Cut* 26(Aralık).

Rein, M. (1979). "Review of Norma Rae." *Off our Backs* (Nisan 30).

Robinson, S. (2000). *Marked Men: White Masculinity in Crisis.* New York: Columbia University Press.

Roediger, D. (1994). *Towards the Abolition of Whiteness.* New York: Verso.

Sarris, A. (1980). "The Silly Season." *Village Voice* (Aralık 24).

Sarris, A. (1979). "Heaven Praise the Working Girl." *Village Voice* (Mart 5).

Sarris, A. (1978). "Off the Assembly Line: One Lemon, One Authentic Model." *Village Voice* (Şubat 27).

Schickel, R. (1979). "Strike Busting." *Time* (Mart 12).

Schickel, R. (1978). "Union Dues." *Time* (Şubat 13).

Socialist Review (1980). "Women Clerical Workers and Trade Unionism." *Socialist Review*, 10(1-Ocak/Şubat).

Socialist Review (1979). "Hollywood and the Working Class: A Discussion." *Socialist Review*, 9(4-Temmuz/Ağustos).

Sragow, M. (1981). "Small Triumphs Over the Formula." *Rolling Stone* (Şubat 5).

Stein, J. (1998). *Running Steel, Running America.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Stone, E. (1979). "'Norma Rae': The Story They Could Have Told." *Ms.* (Mayıs).

Thompson, R. (1976). "Screenwriter: Taxi Driver's Paul Schrader." *Film Comment* (Mart/Nisan).

Toplin, R. B. (1995). "Norma Rae: Unionism in an Age of Feminism." *Labor History* 36(2-Bahar).

Wolf, J. (1980). "Crystal Lee Jordan, Testimony, The Inheritance: Filmmakers Take On J. P. Stevens." *Jump Cut* 22 (Mayıs).

Seray Genç

Ken Loach ve Avrupa Sinemasında Emekçi Sınıfın Durumuna Dair

Ekmek İstiyoruz, Gül de...[1]

Giriş

Engels'in genç yaşlarda kaleme aldığı *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu*, elbette kendi döneminin bir kitabıdır. 1844-45 kışında, Engels'in İngiltere'de yaşadığı dönemde yaptığı çalışma ve gözlemlerden yola çıkarak yazılmıştır. Kitabın başında kendisine bir yabancı gibi davranmayan İngiltere işçi sınıfına selam eder ve kitabında emekçi sınıfın yaşam koşullarının yanı sıra bu sınıfın karakter tahliline de girişir. Zaman zaman naif (başta kendisi eleştirir bu durumu) bulunabilecek bir düzlemde böylesi bir tahlili iki sınıfın karşılaştırması yöntemiyle yapar. İşçi sınıfının içinde bulunduğu durumu, kapitalizmin evrimini, sanayi devriminin ortaya çıkardığı toplumsal dönüşümleri inceleyerek, somut olarak ele alır. Engels zoru başarır; ailesi dahil çevresine karşı, genç yaşına karşı, dönemine karşı "proletaryanın, yalnızca acı çeken bir sınıf olmadığını, ama utanç verici ekonomik durumunun onu karşı konamaz bir biçimde" (Lenin'den aktaran Hobsbawn, 1997: 11) iteklediğini, harekete geçirdiğini söyler.

1 Karnımız doysun istiyoruz ama saygı görmek de istiyoruz anlamına gelen bir grevci sloganı.

İngiltere'de emekçi sınıfın durumunu sinemada Ken Loach filmlerinden takip etmek mümkün. Zaman zaman tarihsel bir arka planla, zaman zaman oldukça güncel ve can yakıcı bir işçi sınıfı meselesini gündem haline getirmeye, kendi Ken Loach yol yordamıyla yapmaya devam eder. Öyle ki işçi sınıfını, işçi sınıfından karakterleri görünür kılan bir film ya da yönetmen, ülkesinin Ken Loach'u olarak anılmaya değer hale gelir. "Ken Loach yol yordamı" yönetmenin tiyatrodan televizyona, televizyondan sinemaya yaptığı tüm işlerde kendisini gösterir. Kimi yapımcı, kimi yazar, kimi görüntü yönetmeni bir ekiple (Tony Garnett, Roger Smith, Jim Allen, Paul Laverty, Barry Hines, Chris Menges, Barry Ackroyd, Rebecca O'Brien) yıllar boyu çalışmak, kamerayı sokağa çıkarmak, oyunculardan doğaçlamaya ve gerçekçiliğe önem vermek, gerçekçi işçi temsilleriyle ve gerçek hayatta da işçi olan insanlarla film yapmak, kendi dünya görüşünden de sinemasından da taviz vermemek ve her daim çağının vicdanı olmak Ken Loach sinemasının vazgeçilmezleridir.

Engels'ten bu yana İngiltere'de emekçi sınıfının durumu ne kadar değişmiştir, değişmiş midir sorusu da sorulmaya değerdir. Mike Wayne ve Deidre O'Neill'in gerçekleştirdikleri bir belgesel, *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu / The Condition of the Working Class* (2012) belgeseli biraz da bu soruların yanıtlarını arar. Engels'in aynı adlı eserini tiyatro oyunu olarak sahnelemeye çalışan farklı kuşaklardan işçiler bir araya gelir ve 2000'li yıllarda karşılaştıkları ayrımcılığın, işsizliğin, eşitsizliğin kuşaklar boyu aktarılarak sürdüğünü gösterir.

Her ne kadar 1990'lı yıllardan itibaren tüm dünyada tanınırlığı artsa da, öncesinde de sonrasında da ister televizyon ister sinema için yapılmış olsun, Ken Loach filmografisi kuşaklar boyu devam eden emekçi sınıfın durumunu takip eden bir filmografidir. Madenciler, tersaneciler, işçi sınıfının örgütsüzlüğü, sendikalaşma mücadelesi ya da sendika yöneticilerinin ihaneti, güvencesiz çalışma koşulları, neoliberal politikaların uygulamaları olarak

işçi sınıfı aleyhine politikalar, özelleştirmeler, işsizlik, ülkenin sosyal güvenlik politikaları ve emekçi sınıfın içinde yaşadığı toplumsal koşullar, bu tutarlı filmografinin 1960'lardan günümüze süregelen temalarıdır.

Bu temalarda ortaklaşan, sınıfsal bakışları ve işçi sınıfı temsilleriyle farklılaşan Avrupa'dan sinemacılar, burjuva ideolojilerine ve anaakım sinema anlayışına karşı filmler üretirken hem özgün bir duruş ve tarz ortaya koyuyorlar hem de sinema tarihinden; yeni gerçekçilik, özgür sinema (*free cinema*), Britanya Yeni Dalga'sı vb. geleneklerden de izler taşıyorlar.

Bu yazı da emekçi sınıfın gerçek hayatta ve sinemadaki durumuna, görünümüne dair, "ekmek ve gül"den yana bir sinemaya dairdir.

Mülksüzlerin dayanışması, mülk sahiplerinin hesapları

> İşçilerin insancıllığı başka yerlerde de kendisini hoş bir biçimde ortaya koyuyor. Kendileri sıkıntılı günler geçirdikleri için sıkıntıda olanın halinden anlarlar, bu nedenle onlara daha kolay yaklaşılır, daha dostturlar, her ne kadar paraya mülk sahibi sınıftan daha çok gerek duyarlarsa da daha az paragözdürler. Onlar için para, satın aldığı şey kadar değerlidir; oysa burjuva için para, kendi doğasında bir değere, tanrının değerine sahiptir.
>
> *Friedrich Engels*

Yukarıda alıntıladığımız tahlile uyan bir atmosferi bizlerde uyandıran filmler mülksüzlerin dayanışmasını gören, gösteren filmler oluyor. Mülksüzlerin dayanışması işsizliğin, güvencesizliğin arttığı bir ortamda sağ ekonomik politikaların hesap kestiği işsiz ve yoksul insanların dayanışması olurken mülk sahiplerinin hesapları her daim mülksüzlerin aleyhine oluyor.

Ken Loach kendinde değil kendisi için bir sınıfın sineması ve yönetmeni olarak filmlerini dayanışma ile "mutlu son"a ulaştırarak sonlandırıyor çoğu zaman. *Herkesin Kendi Sineması* (*Chacun son*

cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence, 2007) adlı 33 yönetmenlik filmde yer alan 3 dakikalık kısa filminde Ken Loach "mutlu son"u anlatır. Bu kısa filmin kıssadan hissesi Ken Loach yol yordamına dair önemli bir ipucu sunar bize. Hafta sonu bir sinema gişesinin kuyruğuna girerek bekleyen ve film seçimi yapmaya çalışan bir baba ve oğul kendi aralarında konuşurlar. Filmlerin hepsi kalıpları, içeriği belli olan ticari filmlerdir ve her biri mizahi bir dille isimlendirilmiştir. Konusuna dair broşürde yazılanlar ise aynı formüllerin ürünleri olduğundan izlemiş kadar bilgi sahibi yapar bizi. Sonunda baba ve oğul sıra kendilerine geldiğinde, kuyrukta sataşma da dayanışma da yaşanır, bir maça gitmeye karar verirler. Baba elindeki broşürü buruşturup top yapar ve zarif bir tekmeyle atar sokağa. Çünkü aslolan hayattır. Ve Ken Loach, filmleri için yine bir futbol benzetmesiyle "ikinci yarıya çıkmak için" umuda ihtiyacımız olduğunu söyler. İki rakip takımın karşılaştığı bir maç ya da mülksüzlerle mülk sahiplerinin/sermayenin karşılaştığı bir hayat gibi. Ken Loach ve futbol ilişkisi üzerine ve filmlerine sızmış "bir hayat ve sinema olarak" futbol yönetmenin sınıfsal bakışından fazlasıyla nasibini alır. Gerçek hayatta 1998 yılında Bath City'nin başkanlığını yapan, taraftarların duruma ve yönetime el koymasını sağlayan Ken Loach, *Büyük Alev* (*The Big Flame*, 1969) filmindeki Liverpool liman işletmelerine el koyan işçileri getirir akla (Hayward, 2004: 279).

Ayaktakımı (*Riff-Raff*, 1991), *Yağan Taşlar* (*Raining Stones*, 1993), *Benim Adım Joe* (*My Name is Joe*, 1998) *Ekmek ve Güller* (*Bread and Roses*, 2000), *Demiryolcular* (*The Navigators*, 2001), *Hayata Çalım At* (*Looking For Eric*, 2009), *Meleklerin Payı* (*The Angels' Share*, 2012) filmlerinin hepsinde bir grup işçinin, işsizin, muhalifin, mülksüzlerin dayanışması, bir çıkış arayışı vardır.

Dayanışmaya dayalı umut içeren filmler ve sonları, son filmi *Özgürlük Dansı*'nda da (*Jimmy's Hall*, 2014) değişmez. Jimmy,

özgürlüğün dansının yapıldığı, öğrenildiği, üretildiği mekânın kapatılmasına, kendisini hapse gönderen din-devlet ittifakına, mülk sahiplerinin saldırısına yenik düşmüş görünse de ardından gelen bir dolu bisikletli genç Jimmy ile dayanışma halinde bir şarkı söyler gibi, aynı şarkıyı birlikte söyler gibi peşi sıra giderler.

Engels'in bir sınıfa dair, sınıfsal karaktere dair söyledikleri, bugün sınıflı toplumlarda yaşananlar ve sınıfın içinde olduğu koşullar değişmese de, elbette bir durumun saptaması anlamına geliyor. Hele mevcut halden yola çıkarak bir idealize etme girişimi de taşımıyor. Daha dost, daha hoşgörülü olmaları da gerekmiyor, tüm bu baştan çıkarıcı ideolojiye fena halde ve çeşitlenen araçlarla sürekli maruz kaldıklarından... Yine de Avrupa işçi sınıfına dair kesitler, gözlemler içeren başka filmlere rastlayınca seyirci umutlanmıyor değil.

Kuzey'den Aki Karusmaki'nin *Sürüklenen Bulutlar*'ı (*Kauas Pilvet Karkaavat*, 1996) ve Güney'den Fernando León de Aranoa'nın *Güneşli Pazartesiler* (*Los Lunes al Sol*, 2002) filmlerini aklımıza getirelim.

İşçi sınıfından karakterlerin, mülksüzlerin merkezinde olduğu filmlerin ortak yanları ve politik tercih ve duruşları karakterlerinin ortak davranış biçimlerine de dönüşür. Film içinde hayat değil belki ama kendisi dönüşür, direnir ya da dünyadaki egemen davranış sırtını dönmekse bu karakterler yüzlerini döner. Gündelik hayatla mücadele halindedirler ve doğrudan bir politik mücadele içinde olmasalar da içinde oldukları mücadelenin insani bir parçası olurlar, olduklarını gösterirler. Başka türlü de yapamazlar. Saptadığımız bu iyi halin bırakın işçi sınıfı dayanışmasına örnek verilmesine; sıradan insanların, işçilerin, emekçilerin yer almadığı filmlerin egemenliği düşünüldüğünde o iyi insanların o güzel atlara binip filmlerde ne kadar seyrek görünseler de yine de gitmediğine dairdir sanki...

Güneşli Pazartesiler filminde kahramanların dayanışması tersanenin kapatılacağı dönemde bir direniş ve eylemlilikler süreci

olarak başlamıştır zaten. Ancak gündelik yaşamlarında somut olarak gördüğümüz dayanışma kendisini çok basit olarak dışa vurur. Santa'nın sarhoş arkadaşını sırtlayıp eve götürmesi, Jose'nin içini Santa'ya dökmesi, Santa'nın çocuk bakıcılığı işi sırasında evi diğer arkadaşlarına açması, ölen arkadaşlarının cenazesinde bir araya gelmeleri (ve aşırıp bir işçi cenazesine yakışır bir biçime dönüştürdükleri çelengin kendisi) ve filmin çok kritik bir sahnesinde davaya inanmadığını gördüğümüz Reina'nın dahi, stadyum gören çalıştığı inşaata maçı seyretmek için arkadaşlarını toplaması vs. başlıca kimi örnekler iyi hallere.

Sürüklenen Bulutlar'da ise dayanışma temel olarak filmin iki ana karakteri karı-koca Ilona ve Lauri arasında ve kapanan lokantanın işsiz kalan emekçileri arasında yaşanıyordu: Lauri işsiz kaldığında, Ilona ne iş olsa yapacak durumdadır ve bu durumdan kaçmaz. Eski mesai arkadaşı alkolik aşçıyı yeniden yaşama dahil etmesi, Ilona kredi almak için bankaya gittiğinde yine eski mesai arkadaşlarından birinin kefil olması ve nihayetinde eski takımın bir araya gelerek açtıkları "iş lokantası"na işçilerin gelmesi, "Helsinki Worker" güreşçilerinin kafile olarak iş lokantasında rezervasyon yaptırmaları... vs. *Sürüklenen Bulutlar*'dan.

Dardenne kardeşlerin *Bisikletli Çocuk* (*The Kid with a Bike*, 2011) filmindeki 12 yaşında yetimhaneye terk edilen Cyrill ile kuaför Samantha'nın güzel, dayanışmacı ilişkisini düşünelim.

Dardenne kardeşlerin belgesellerden başlayarak tüm filmlerinde sokak kadar hareketli kameralarıyla takip ettikleri tutunamayan karakterleri, Avrupa'nın görünmeyen gerçekliğini; işsizliği, yoksulluğu, göçmen trafiğini ve göçmenlerin karşılaştığı sorunları konu eder. Avrupa işçi sınıfından gerçekçi bir kesit yansıtılır. Ve filmler ne kadar sert ve karamsar olsa da son filmleri *İki Gün Bir Gece*'de (*Deux jours, une nuit*, 2014) gördüğümüz gibi Sandra kendisine teklif edilen, geçici çalışan bir işçinin işine son verilmesi kararını reddederek ve iki gün bir gece süren mücadelesinin ona verdiği kuvvetle mülk sahibi patronun yanından ayrılır.

Sandra'nın mücadelesi patronun dayatmasıyla başlar. Ya işçilere ikramiye verilecektir ya da Sandra'nın işine son verilecektir. Verilecek ikramiye ile Sandra'nın geleceği arasında yapılacak gizli oylama sonunda ikiye ayrılan fabrikadaki işçi arkadaşları ile tek tek tanışırız film boyunca. Avrupa işçi sınıfından gerçekçi portreler de diyebiliriz buna. Sonuçta Sandra'nın mücadelesi patronun dayatmasını reddederek farklı bir şekilde devam eder.

Ken Loach'un tüm zor koşullara rağmen insanlığını kaybetmeden ayakta kalmaya çalışan farklı kuşaklardan karakterleri pek çok filminden bulup çıkarılabilir...

Benim Adım Joe ve *Afili Delikanlı* filmlerinde hikâyeleri merkeze yerleştirilen iki kahramanımız büyük Joe ve küçük Liam da sert gerçeklikleriyle mücadele ederler. Tek kişilik uğraşları boşa çıksın ya da çıkmasın, uğraşmaya değer buldukları şeylerin var olduğunu gösterir. *Benim Adım Joe* ve *Afili Delikanlı*'da % 40 oranında işsizliğin yaşandığı Glasgow şehrinden işsiz portreleri vardır. İşsiz adam ve gencin kaybedecek hiçbir şeyleri yoktur, kazanmak istedikleri ise filmlerin genel havasında saptadığımız dayanışmaya örnek oluşturur. Joe, arkadaşı Liam'ın borcu yüzünden kırmakla tehdit edilen bacaklarını kurtarmaya çalışır. Joe, Liam'ın da aralarında olduğu çoğu işsiz amatör bir futbol takımının antrenörüdür aynı zamanda. Formasız oynadıkları bir maçtan sonra bu yoksul futbol takımının oyuncuları Brezilya milli takımının formalarını bir spor mağazasından çalarlar. *Afili Delikanlı*'nın Liam'ı ise uyuşturucu yüzünden hapse giren annesinin yeni bir yaşama başlamasına yardım etmeye çalışır. İşsizliğin verili bir durum olduğu, ve hatta "doğal" yaşam koşullarını oluşturduğunu gördüğümüz bu iki filmde, işsizlikle beraber yaşanan sorunlar ve bu yaşam koşullarına "tutunma" çabaları anlatılan işsiz kahramanlar ortaya çıkar. Uyuşturucu ticaretinin tüm şiddetiyle hâkim olması ve bu ticaretin taşıyıcı, tüketici rollerine kent yoksullarını dahil etmesi yaygınlık kazanır ya da bir tür teslim olma, başa çıkamama ruh halini yansı-

tır. Bir biçimde alkolizm ciddi bir sorun olarak baş gösterir. Bu sorun, Engels'in çalışmasından bu yana çeşitlenmekle birlikte, nedensellik ilişkileri atlanmadan, Ken Loach filmlerinde de önemini taşıyor, varlığını sürdürüyor: "İngiltere'de işçiler arasındaki ayyaşlığın çapını gördüğü zaman insan, Lord Ashley'nin, bu sınıf, alkollü içkiye yılda yirmi beş milyon sterlin kadar bir para harcar sözüne hak vermeden edemiyor; ve yaşam koşullarının kötüleşmesi, ruh ve fizik sağlığındaki korkutucu çöküntü, ev içi ilişkilerin bozulması gibi izleyen olayların nedeni kolayca anlaşılıyor." (Engels, 1997: 189) Ken Loach'un pek çok filminde işçi sınıfı karakterlerinin içine düştüğü durum, çöküntü ya da savrulma bir yazgı olmaktan çıkar...

Kriz ve küreselleşme: Kuzey Avrupa'dan *Sürüklenen Bulutlar*[2]

> Kimi eleştirmenler onları çirkin insanlar olarak adlandırıyor. Ama yakışıklı olan kim? Bruce Willis mi? Bence Bruce Willis çirkin bir adam. Aşırı çirkin. Tümden yeteneksiz ve tümden çirkin. Dolayısıyla tabii ki ben çirkin insanlarıma yapışacağım.
>
> *Aki Kaurismaki*

Finli yönetmen Aki Kaurismaki, işçi sınıfına, "çirkin insanlara" bağlılığını sadece sözleriyle değil filmleriyle de gösteriyor. Finlandiya işçi sınıfı Kaurismaki'nin sinemadaki meselesidir. Meseleleri saklanan, kendileri ve kendi gerçekleri saklanan insanların filmlerini yapar. Kaurismaki'nin filmini çektiği insanlara dair söylediklerinden ve elbette ele aldığımız filmlerden yola çıkarak diyebiliriz ki; genel geçer, ticari sinema kalıplarına "çirkin" olarak giren ya da hiç giremeyen bu insanlar bu yönetmenlerin filmlerinde "güzelleşiyorlardı".

2 Filme adını veren "Sürüklenen Bulutlar", sözlerinde "Gençliğim bitti daha mutsuz olamam / Arkadaşlarımla beraberken mutluydum / Solmuş hayallerimiz gözlerimi yaşla dolduruyor / Kader rüzgârları her şeyi alıp götürdü / Hayallerimiz hiç gerçekleşemedi (...)" geçen bir şarkıdır aynı zamanda.

İşçi üçlemesi olarak anılan filmleri, *Cennetteki Gölgeler*'de (*Varjoja Paratiisissa*, 1986) çöpten geçimini sağlayan bir adamla süpermarkette kasiyerlik yapan bir kadının aşkını; *Ariel*'de (1988) Helsinki'de işsiz ve evsiz kalan bir adamı anlatıyor ve *Kibritçi Kız*'da (*Tulitikkutehtaan Tyttö*, 1990) Andersen'in *Kibritçi Kız* masalını işçi sınıfına uyarlıyor. Diyebiliriz ki Kaurismaki, Kuzey Avrupa'nın, ülkesinin yersiz yurtsuzlarını, mülksüzlerini anlatıyor. Bu yüzden bu üçlemenin bir diğer adı tutunamayanlar üçlemesi oluyor. Kapitalizme tutunamayanlar. Vahşi rekabet ve işsizlik ortamında, artık kamusal olmayan özelleştirilmiş hizmetlerle belirlenmiş zor yaşam koşullarına tutunamayanlar. *Sürüklenen Bulutlar*, Kaurismaki'nin Finlandiya üçlemesi dediği bir başka üçlemenin ilk filmi. Ayrı bir ad alması gerekmemekle birlikte ortak meselesine dahil edilebilecek Finlandiya'da yaşanan işsizlik üzerine yapılmış bir film. İkinci film *Geçmişi Olmayan Adam* (*Mies vailla menneisyytta*, 2002). Bu filminde evleri olmayan, konteynırlarda yaşayan, kimi zaman hayır kurumlarından, aşevlerinden beslenen insanları anlatıyordu Kaurismaki. Yani yine tutunamayanlar, yine yersiz yurtsuzlar. Sadece bunu söylemek filmler düşünüldüğünde anlamlı ama oldukça yetersiz kalır. Finlandiya'da yakın dönemde yaşananları filmlerinde işçi-işsiz kahramanlarıyla anlatırken; bir yere, bir nedene bağlanıyordu yaşananlar. İşçilere bu hayatı dayatan küreselleşme idi ve küreselleşme de sermayenin serbestliğiydi. Serbestlikten bir yerden bir yere paranın akması algılanıyordu ama ilk akla gelen bu özelliğin yanı sıra sermayenin serbestçe istediğini yapması, hükmünü sürmesiydi. Sadece bu da değildi küreselleşme, kapitalizmin geldiği evrede bir yeniden yapılanma ihtiyacının adıydı. İlginçti; çünkü kullanımlarına ve kodlarına bakıldığında küreselleşmenin öznesi yoktu ve hatta kendiliğinden gelişen bir sürecin adı gibiydi. İşçi sınıfı mağdur oluyor idiyse mağdur eden neydi, kimdi?

> (...) Öznesi olmadığı için yönü de yok yani küresel (global). Bu yüzden hemen herkesin bunun içinde ve aynı şekilde yer aldığını

ima ediyor. Böylece küreselleşme [globalleşme[3]], karşımıza, kendiliğinden, adeta doğal ve homojen bir süreç olarak çıkıyor ve hiçbir direniş olanağını da içermiyor. Küreselleşmenin ne kadar sihirli bir kavram olduğunu ise ne zaman emekçilerin yararına bir politika önerisi gelse, karşısına aşılmaz bir engel olarak çıkarılmasından ve ne zaman emekçilerin yaşam koşullarını olumsuz etkileyecek politikalar söz konusu olsa bu sefer de "haklı" bir mazeret olarak kullanılmasında görmek mümkün. Gerçekten de küreselleşme esas olarak ideolojik bir kavram; sınıf mücadelesinde ve gelişmiş ülkelerin hegemonya mücadelesinde kullanılan bir silah. Bu yüzden bence, dünyayı anlamak için bu kavrama hemen hiç gerek yok. Emperyalizm kavramı, hem küreselleşme kavramının ifade ettiği süreçleri hem de fazlasını kapsıyor ve böylece gerçekliğin daha doğruya yakın bir resmini bize verme gücünü hâlâ taşıyor ve dünyayı değiştirmek için bir şeyler yapabilme olanağını da... (Yıldızoğlu, 1996: 78)

Kriz ve küreselleşme: Güney Avrupa'dan *Güneşli Pazartesiler*

> Geçici bir iş bulmak umuduyla her gün kuyruklara giriyorlar, bekleme odalarında zaman öldürüyorlar. Her gün doldurdukları ürkütücü başvuru formlarını iyi tanıyorlar. Bir süredir, izledikleri yolun yanlış olduğuna dair şüpheleri olsa da bu konuda konuşmuyorlar. Ayakta kalmak için mücadele ettiklerini, inatçı, cesur ve dirençli olduklarını biliyoruz. Bu onların hikâyesi. Güncel olmasına karşın daha çok geçmişte kalmış gibi görünen bir hikâye. Hızlı kazanç peşindeki küresel ekonominin önemsemeden kapının önüne koyduğu bir grup işsizin, sistemin dar koridorlarında hayata açılan acil çıkış kapılarını aramasının hikâyesi. (...) Bırakın, bugüne kadar kıyıda köşede kalmış, yerel gazetelerde birkaç satırla geçiştirilmiş olan bu insanlar bir kez olsun başrolde oynasınlar. Dergilerden başkalarının hayatlarını okuyanlar, ay sonunu zor getirenler, bir sonraki ayı düşünmek bile istemeyenler... Öykülerimiz, filmlerimiz, umutlarımız onları an-

3 Orjinal alıntıda kullanılan "globalleşme" yerine yazar tarafından "küreselleşme" kullanılmıştır.

> latmalı. Hayallerimiz onların da hayallerini, yaşamlarından kesitleri içermeli. Güçleri, inançları ve anlık zayıflıkları bizi duygulandırmalı.
> *Fernando Leon de Aranoa*

Fernando Leon de Aranoa, neden bir film çektiğini, neden *Güneşli Pazartesiler* filmini çektiğini ve neden filmindeki işsiz karakterlerin, iyi, cesur ve dirençli olduklarını bize bu sözlerle anlatıyor. Filmin ismi, haftanın ilk iş gününü güneşin altında geçiren işsiz Santa'nın imalı sorulu ile daha anlamlı oluyordu: "Bugün günlerden ne?"

John Berger, Jean Mohr'un fotoğrafları eşliğinde Avrupa'nın merkezine göçen işçilerin hikâyesini ya da tarihini anlattığı kitabına *Yedinci Adam* ismini vermiştir. *Yedinci Adam* kitabı Atilla Joszef'in *Yedinci Adam* şiiriyle başlar ve ilk cümlesi kitabın "Avrupa'da çalışan her 7 işçiden biri göçmendir" olur. Avrupa üzerine düşündüğümüzde güncel haber ve gelişmeler hep belli başlıkları getiriyordu önümüze. Bu başlıklardan biri son yıllarda Avrupa'ya yaşanan göç ve göçün karakterinin değişmesiyle birlikte trajediye dönüşen yolculuklar ve buna paralel olarak hızla gelişen, Avrupa'nın sosyal devlet kimliğinden sıyrılmasıydı. İşsizlik bu başlıkla ilişkilendiriliyordu çünkü sağ hükümetlerin (burada sosyal demokrat hükümetler de aynı kategoride değerlendirilmekte, Avrupa'da da Amerikan siyasetine benzer bir biçimde iki sağ kanadı olan tek bir parti olduğu düşüncesinden yola çıkılmaktadır) başlıca politika malzemesi göçmenler, işsizliğe başlıca neden olarak gösterilen yabancılar olabiliyordu.

Yönetmenin bilinçli bir seçimi olduğu iddiasında değilim ancak böylesi bir bağlantıya gitmekle, bir tezi doğrulamanın önemli olduğuna, Avrupa'daki işçi sınıfının yapısına dair bir fikir edinmek anlamına geldiğine de inanıyorum. Göçmen işçilerin perdeye yansımasının, yönetmenin günümüz Avrupa işçi sınıfı yapısı üzerine düşündüğünün bir göstergesi olarak görülebile-

ceğini düşünüyorum. *Güneşli Pazartesiler*'in kapatılan tersanelerde çalışan, işsiz kaldıklarında da tersane barında buluşan 7 işçi karakteri vardı. Ülkesinden göçme hayalleri kuran, iyi kalpli, eylemlerde aktif olarak yer almış işçi Santa (Javier Bardem), eşi Ana'nın ağır işçilik yaparak evin geçimini sağlıyor olmasından ötürü acı çeken, kendine güvenini yitirmiş işçi Jose (Luis Tosar), gazete ilanlarında iş için aranan koşulları yerine getirebilmek için genç görünmeye çalışan, halden hale giren işçi Lino (Jose Angel), tersaneden sonra işsiz arkadaşlarının uğrak yeri olan -tazminatıyla açtığı bar- tersane'nin sahibi Rico (Joaquin Climent), yenilgiyi kabullenmiş kendini alkole sonra da ölüme vuran, karısı tarafından terk edilmiş işçi Amador (Celso Bugallo), inşatta gece bekçiliği yapan, direniş sırasında uzlaşmacı işçi Reina (Enrique Villen) ve yedinci işçi, yedinci adam Rusya'dan, uzay yolculuklarına çıkmaya hazırlanırken, yeryüzünde kalan, yeryüzünün sorunlarıyla mücadele eden Sergey (Sergei Riaboukine).

Sürüklenen Bulutlar filminde lokantanın mutfağında çalışan göçmen Amir'i de burada hatırlayalım, Kaurismaki'nin hatırlattığı gibi. Ken Loach da unutmaz, sık sık hatırlatır: "Ae Fond Kiss" şiiriyle (Robert Burns şiiri) aynı isimli son filminde ikinci kuşak Pakistan asıllı bir göçmen ile İrlandalı bir öğretmenin yaşadıklarını anlatır. *İşte Özgür Dünya* (*It'a Free World...*, 2007) filminde de ucuz, güvencesiz çalışan göçmen işçilere iş bulmak üzere bir tür simsarlık yapan Angie ile beraber hem göçmen işçilerin durumu hem de bir burjuva ideolojisi illüzyonu olarak kimler için "özgür dünya" olduğu konusunda, büyük balığın küçük balığı yediği, "serbest girişim özgürlüğü"nün ne anlama geldiğini anlatır.

Burjuva ideolojileri, çalışkan ve yetenekli olanın işte o "özgür dünya"da işsiz de kalmayacağını, sınıf da atlayacağını emekçi sınıflara benimsetirken; eleştirel filmler, eleştirel karakterler görünür olmayan yaşadıkları gerçekliği ortaya koymaya çalışır-

lar. Öyle ya, ister Kuzey'deki bulutlu havalarda ister Güney'deki güneşli havalarda, işte bu özgür kapitalist dünyada işçiden yana dönmüyordu hava.

Güneşli Pazartesiler'de Santa geçici olarak bulduğu, gururundan başta gizli kapaklı devraldığı çocuk bakıcılığı işi sırasında okuduğu masala tepki gösterir. Masalı okurken, yorumlar: "Bir varmış bir yokmuş. Bir ağustos böceği ile bir karınca varmış. Karınca çok çalışkanmış, ama ağustos böceği tembelmiş. Karınca çalışırken ağustos böceği çalar oynarmış. Günler geçmiş. Karınca bütün yaz çalışmış. Bir sürü yiyecek biriktirmiş. Kış gelince ağustos böceği aç kalmış. Karıncanınsa her şeyi varmış. Bu karınca puştun tekiymiş! Ağustos böceği karıncaya gelmiş. Karınca ona 'Ağustos böceği kardeş, sen de çalışsaydın şimdi aç ve açıkta olmazdın,' demiş. Ve ona kapıyı açmamış. Kim yazmış bunu? Aslı böyle değil. Karınca pezevengin, spekülatörün teki. Hem niye bazılarının ağustos böceği olarak doğduğunu söylemiyor. O zaman baştan boku yersin. Burada bunu yazmamışlar." Bu sahnede verilen örnek, bir baskı ya da zorlama olmaksızın, üzerine çok da düşünülmeksizin egemen sınıflardan yana bir ideolojinin ezilen sınıflar tarafından da benimsenebileceğine dair bir örnektir aynı zamanda. Bu dünyada girişken, çalışkan ya da "kafası çalışan" insanların eninde sonunda varlıklı olacakları savı düpedüz burjuva ideolojisi kapsamına girer. Burjuva ideolojisi yetenek ve liyakati belirleyici sayan sistemleri savunur (Çulhaoğlu, 1998: 27). Emekçi kesimler de bu ideolojiden muaf olmaksızın bu ideolojiyi benimseyebilir. Bu benimseme hali toplumsal koşulları sorgulamaktan uzaklaştırırken kendisine yönelik başka tür bir sorgulamayı, kendisine dair memnuniyetsizlikle sonuçlanacak bir sorgulamayı dahi beraberinde getirebilir.

Sahi, Yunanistan krizini açıklamaya çalışan gelişmiş kapitalist ülkeleri hatırlayalım ya da buradaki köşe yazarlarının, kahvehanelerin muhabbetini... Türkiye'den ahkâm kesenler de pek az sayılmazdı. Yunanlılar çalışmadıkları, tembel oldukları, bolca el

ense anlamına gelen siesta yaptıkları için borç batağına, krize girmişlerdi. Bir burjuva yorumu olarak kriz de denilebilir.

Güneşli Pazartesiler filminde Reina, iş bulamayan Lino'yu ve o sırada bardaki eski mesai arkadaşlarını mazlum rolü oynamakla suçlar; iş bulamadıklarını çünkü dalgacı olduklarını söyler. Tazminatıyla barı açan arkadaşları Rico'yu örnek gösterir Reina. Santa da tazminatını harcayıp bitirmiş olan Amador'u örnek gösterir ve "49 yaşındasın, işsizsin, iki çocuğun var, verdikleri parayla ne kadar yaşarsın" der. Direniş sırasında bölündüklerini, bölündükleri için de çocuklarının işlerini dahi kaybettiklerini söyler. Çünkü Santa ve Santa gibi düşünenleri, kapitalizmin alabildiğine boyutlanmış eşitsizlikler ortamında, insanları, alttakilerin hepsinin "yeteneksiz" ve "liyakatsız" oldukları için orada bulunduklarına inandırmak hayli güçtür. Filmdeki kimi sahneler işçilerin toplumsal yaşamda karşılaştıkları kimi durumlarda ortak hareket edememenin sonuçlarını; işçi sınıfı içinde yaşanmış parçalanmalardan çıkarılabilecek derslerin tüm zaman ve yerlerdeki geçerliliğini göstermesi açısından ve güzel insan, militan işçi Santa'nın duruşunun olumlanması anlamında üzerinde durulmayı hak ediyor. Yukarıda andığımız uzun sekansta Reina ve Rico'nun bireysel düşünerek işverenle bir anlaşmaya gittiklerini öğreniriz. Nitekim Reina "Bugün bu bara geliyorum. Ama daha ucuz bir bar bulursam yarın oraya giderim" diyerek hem yaptığını hem de tersanenin kapatılma nedenini savunurken, Santa hem tersanenin kapatılma nedenine karşı çıkar hem de "bedava bile olsa başka bara gitmem, üç yıldır buraya geliyorum ve gelmeye de devam edeceğim. Gidip yarın bir barda iş bulabilirim. Ama şu var: Herkes işten atılırsa içki alacak kimse kalmaz. İşte en çok bu kafamı bozuyor." diyerek karşı çıkar Reina'ya.

Dayanışma, iş sürecinin parçalandığı, bölündüğü, işçilerin birbirine rakip/yedek hale getirildiği anda parçalanmaya başlar. Özelleştirmeler bu duruma bir örnektir. Ken Loach'un

Demiryolcular filminde Britanya Demiryolları'nda çalışan bir grup işçinin demiryollarının özelleştirme sürecinde yaşadıkları vardır. Filmin başlangıcında işe gelen işçiler işyerlerinin isminin Devlet Demiryolları olmaktan çıktığını görürler. Film boyunca işyerlerinin ismi değişmeye devam edecek; işten çıkarmaların –istifa etme özgürlüğü hakkının(!)–, taşeronlaştırmanın hâkim olduğu, sendikal hakların kullandırılmadığı bir süreç başlatılacaktır. İş yaşamının hızlı bir biçimde yeniden biçimlendirilmesi, dayanışmanın yerini rekabete bıraktığı, dolayısıyla dayanışmanın ortadan kalktığı, işçilerin birbirine rakip hale getirildiği, can güvenliğinin ortadan kalktığı, acımasız insan ilişkilerinin baş gösterdiği bir süreci beraberinde getirecektir. Özelleştirmenin ideolojik ve teorik eğitiminden geçirilen işçiler gerçek yaşamda sadece işsizlik tehdidiyle, güvenliği sağlanmayan, en ucuzuna mal edilmeye çalışılan işler nedeniyle ölüm tehdidiyle karşılaşırlar. Filmin başında ya da bu sürecin başında çok sıcak ilişkileri olan, dayanışan işçiler parçalanan iş sürecine benzer bir biçimde parçalanmaya başlarlar.

İkinci yarıda mücadeleye devam eden Ken Loach

> Her zamankinden daha açık görünen bir şey var ki, toplumda iki sınıf bulunmaktadır, bunların çıkarları arasında bir uzlaşma sağlamak mümkün değildir ve bir tanesi, öteki pahasına varlığını sürdürmektedir.
>
> *Ken Loach*

Britanya gerçekliğinde sıradan insanları etkileyen hâkim politikaların eleştirisi ve sıradan insanların öyküleri 1960'lı yıllardan günümüze dek Ken Loach sinemasında yerini bulur. *Ekmek ve Güller* adlı filmi yazının başında bizim de yer verdiğimiz slogandan adını alır. Sadece Britanya değil, enternasyonalist bir biçimde *Ülke ve Özgürlük* ile İspanya İç Savaşı'nı, *Carla'nın Şarkısı* ile Nikaragua'yı ve 11 Eylül üzerine yaptığı kısa filmle aynı tarihte Şili'de Allende hükümetinin devrildiğini bize hatırlatarak başka

ülke gerçekliklerini de ele alır. Paul Laverty ile birlikte senaryosunu yazdığı *Ekmek ve Güller* filminde örneğin, ABD'deki plazalarda temizlik işçisi olarak çalışan ağırlıkla Latin göçmen işçilerin sendikalaşma mücadelesi vardır.

İşçilerin, işsizlerin, göçmenlerin yanı sıra kadınların, gençlerin ve çocukların hâkim politikalardan nasıl etkilendiğini onların gündelik yaşamlarından kesitlerle belgesele yakın biçimde aktarır, bu nedenle ülkesinde özellikle televizyon için yapmış olduğu filmler sonrası sağ-muhafazakâr eleştirilere maruz kalmış ve belgesel ve kurmaca arasındaki ayrımı belirsizleştirerek gerçekliği olduğundan farklı gösterdiği iddia edilmiştir. Oysa Ken Loach'un aktardığı gerçekliği bizzat yaşayan karakterler çoğu zaman onun filmlerinin de karakterleri olmuştur. Yazanlar da kendi yaşadıklarını aktarırlar zaten. Barry Hines *Kes* filminin uyarlandığı romanda kendisinin de tedrisatından geçtiği eğitim sistemini anlatır, Bill'i oynayan David Bradley de aynı okullara gidilerek seçilmiştir. *Ayaktakımı* filmini inşaatlarda çalışan Bill Jesse yazmıştır, oyuncusu da Londra'ya ilk geldiğinde benzer işlerde çalışmıştır. *Ayaktakımı*'nda inşaat işçilerine, *Demiryolcular* filminde demiryolu işçilerine rol verir Ken Loach. *Afili Delikanlı*'nın Liam'ını oynayan Martin Compston filmin çekildiği Greenock'tan bir gençtir. Bölgedeki pek çok genç gibi futbolcu olmak ister ve futbolcu olmak hayalini gerçekleştirdiğini, bir kulüple anlaştığı haberini bizzat Ken Loach verir. Tabii film sonrası başlamak üzere... *Hayata Çalım At* filminde ise popüler bir futbolcu oyuncu vardır, Eric Cantona ve kendisini oynar.

Demiryolcular filminin senaristi Rob Dawber'ın kendisi de bir demiryolcudur. İşçi bir aileden gelir. Babası ve dedesi maden ocaklarında yaşamlarını yitirmişlerdir. İkisi de 42 yaşında ölmüştür, Rob Dawber da 42 yaşında kanser olduğunu öğrenir. Demiryollarında çalışırken asbest yüzünden kansere yakalanmıştır. Ne yazık ki filmin sonunu görmeden 20 Şubat 2001 tari-

hinde ölür. Ken Loach, Rob Dawber hakkında yazdığı bir yazıda "Rob, filmin çıktığını görseydi, demiryollarının ve demiryolu işçilerinin özelleştirme cehenneminde çürümesine göz yuman İşçi Partililerin kıçlarına bir tekme de o atmak isterdi" der. Demiryolu işçisi olarak çalıştığında ona da "istifa etme hakkı" tanınır; "tercih özgürlüğünü" kullanması istenir. Rob Dawber bunu reddeden işçilerden biri olur. Çok geçmeden işten atılır. İşte *Demiryolcular* filmi de bu süreci anlatır. Filmde öncelikle birlikte çalışan işçilerin farklı taşeron şirketler arasında bölündüğünü görürüz. İsteyen "tercih özgürlüğünü" kullansın denir. Sorun çıkaran işçilerin, özellikle sendikalı işçilerin işine son verilmesi istenir. Temizlik işçisi kendi kovasını getirecek, işçi işine gitmek için kendi aracını kullanacaktır. Bir ileri iki geri değil hep geri adımların atıldığı bir süreç yaşanmaktadır. Bu süreçte üç işçinin hikâyesi daha yakından takip edilir. Gerry sendika temsilcisi ve içlerinde en deneyimli işçidir. Uygulamalara ilk o karşı çıkar. Paul karısından ayrılmıştır, mesai arkadaşı Mick ve ailesinin yanında kalır. Ayrıldığı karısı ve çocukları için maaşından yapılan kesinti yüzünden daha fazla çalışması gerekmektedir. Mick işsiz kaldığı sürede evde sıkıntılar baş gösterir. İşsizlik, geçim sıkıntısı ve can sıkıntısı tüm ilişkilerini kötü etkilemektedir.

Benim Adım Joe ve *Afili Delikanlı* filmlerinin senaristi Paul Laverty, iki filmde de aynı çevrenin insanlarını, aynı yolun yolcularını anlatır. İşsizliğin yoğun olarak yaşandığı Glasgow kentinde biri (Joe) işsizlik parasıyla idare edip alkol ve pis işlerden uzak durmaya çalışırken yani "aynı yoldan" dönerken, diğeri (Liam) sokaklarda kaçak sigara satışı ve çocuklara yıldız gösterme işinden vazgeçip aynı yola girmeye çalışacaktı. Tersanelerin kapandığı memleketlerinde Joe'nun dediği gibi fazla seçenek yoktu. Geçici işler için kısa dönem sözleşmeler ve uzun dönemli işsizlik dışında. Bu da bize *Ağustos Böceği ile Karınca* kıssasından çıkarılamayacak hissenin ne olduğunu hatırlatır.

Böyle bir amaçla yola çıkılmış olmasa da Thatcher sonrası üçlemesi olarak anılan (Leigh, 2002: 141) *Ayaktakımı*, *Yağan Taşlar* ve *Ladybird Ladybird* filmleri Thatcher yönetiminde geçen aç ile tok arasında büyüyen uçurumu, ayakta kalma savaşını, çocuklarına bakamaz hale getirilenleri anlatır. *Yağan Taşlar* filminde söylendiği gibi, işini kaybettiğinde haftanın yedi günü kafana taşlar yağar çünkü. Bugün daha yakından tanıdığımız mizahın da içinde olduğu bir sinemanın ilk örnekleri de *Ayaktakımı* ve *Yağan Taşlar* filmleridir. *Ayaktakımı* filmine verilen bir alt başlık gibi "bitter-sweet", acı-tatlı hayattan acı-tatlı filmler çıkaran Ken Loach bu filmlerle üslubunu belirlemiştir. *Yağan Taşlar*'da kızına komünyon giysisi almaya çalışan baba, *Ayaktakımı*'nda bir hastanenin zenginler için rezidansa çevrilirken, iş ve işçi güvenliğini hiçe sayan koşullardaki inşaatlarda çalışanlar sadece dramatik değildirler, yaşamda olduğu gibi acı ve tatlıdırlar.

Kes filmi, filmin geçtiği bögede bütün işçilerin karşılaştığı bir toplumsal durumu karşımıza getirir; Billy'nin, Billy'nin abisi Jud'un ve Bill'in yaşadığı Güney Yorkshire'daki pek çok erkek çocuğunun madenlerde son bulacak bir yaşamı olacaktır. Billy ne kadar farklı olursa olsun; bir vahşi kuşu dahi eğitebilen ve doğaya karşı ilgi ve sevgi duyan bir çocuk olsa da en nihayetinde üniversiteye gitme imkanı vermeyen normal liselerden birine gidecek ve sürekli işe yaramayacağı duygusuna maruz kalarak, toplum dışına itileceği bir eğitimden geçecek sonrasında da gözden çıkarılıp maden ocaklarına indirilecekti. Ondan adam olmaz ama işçi olurdu. Ve öyle anlaşılıyor ki; adam yerine koymama hali daha çok küçük yaşlarda başlıyordu. Barry Hines de, Ken Loach da ve David Bradley de madenci çocuklarıydı. Hepsi farklı kuşaklardan gelse de burjuva düzeninin kuşaklar boyu değişmeyen eğitim sisteminden geçmişlerdi ve dolayısıyla kelimenin iki anlamıyla da ne çektiklerini iyi biliyorlardı.

Böylesi bir gerçekçilik *Kes* filmi öncesinde Özgür Sinema ve Britanya Yeni Dalga'sı yönetmenlerinin filmlerinde rastla-

nabilirdi ancak. 1950'lerin sonu ve 1960'lı yıllardan itibaren yapılagelen yeni dalga filmleri, *Saturday Night and Sunday Morning*, Türkçede bilindiği adıyla *Sevişme Günleri* (Karel Reisz, 1960), *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (*Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı*, Tony Richardson, 1962), Richardson'un diğer filmleri *Look Back in Anger* (1958) ile *A Taste of Honey* (1961) ve *This Sporting Life / Sporcunun Hayatı*, Lindsay Anderson, 1963) gibi filmler günümüzde Ken Loach ve Mike Leigh'in filmlerine bağlanabilir. İngiliz sineması ve işçi sınıfı başlığının altını dolduran, sinemanın düşünsel altyapısını oluşturan bu ülkenin tarihselliğiyle ilgilidir; işçi sınıfını yaratan, kentli bir topluma dönüşümü içeren kapitalist gelişimin yaşandığı Britanya'dır burası çünkü. Ve 1960'lı yıllardan günümüze uzanan süreçte İngiltere'de kapitalizmin gelişimi, krizden kurtulma çabaları ve işçi sınıfıyla kurduğu çelişkili-gerilimli ilişki sinemada da belli biçimlerde yansımasını bulmuştur. Bu sinema, ülkesinin sinema tarihinden, tiyatro ve edebiyat olmak üzere farklı sanat dallarının deneyiminden, belgeselci gelenekten, sol entelektüel birikiminden yararlanabilmiş; popüler filmlerde dahi sınıfa dair gerçekçi gözlem, mekân ve karakterlere yer verilmiştir.

Ken Loach filmlerinde özellikle bir grubun (inşaat işçilerinin, demiryolcuların, postacıların, işsizlerin, bir dans salonunda bir araya gelen aynı politik görüşü paylaşan yoldaşların, iş arkadaşlarının) içerisinde öne çıkan bir karakterin hikâyesi anlatılırken bir süre sonra merkezdeki karakterin sorunu tüm arkadaşlarının da ortak sorunu olur ve birlikten güç alarak sorunun üzerine gidilmeye çalışılır. Sorunu yenemeyip yenilseler de bir kazanım hep elde edilir. Birlikte mücadele etmenin kendisi başlı başına bir kazanımdır ve henüz ikinci yarı başlamamıştır. Umut verici küçük kazanımlar ise yönetmenin dediği gibi (Genç, 2014: 67) ikinci yarı sahaya çıkıp kazanmak için ihtiyacımız olan şeydir.

Sonsöz Marsilya'dan

> Geçen Yaz, Marius ve Jeanette ve Kilimanjaro'nun Karları benim doğduğum semtten kesitlerdir. 30 yıl önce l'Estaque çok komünistti, işçiler, liman işçilerinden oluşuyordu. Bu filmler, günümüz Batı'sının ahlaki değerlerinin, solun ve işçi sınıfı kültürünün arşivi gibidir.
>
> *Robert Guédiguian*

Tutarlı filmografisiyle, işçi sınıfı içinde geçen içten aşkları, dostlukları ve elbette küreselleşmeyle beraber artan işsizlik, yabancı işçi düşmanlığı, farklı kuşakların çatışması gibi zorlukları da çok sade bir anlatımla ve çoğunlukla Marsilya'dan sinemasına yansıtan Robert Guédiguian işçi sınıfına işçi sınıfı diyelim diyor sadece yoksullar değil. Sınıftan kaçışın yaşandığı, içinde yaşadıkları koşulların adıyla anılır hale gelen insanları hümanist bir dille, Fransız şiirsel gerçekliğini hatırlatırcasına ve en önemlisi dönüşüme açık bir biçimde anlatır. Bazen bir fabrika bekçisi ve market çalışanı (*Marius and Jeannette*, 1997), bazen Marsilya liman işçileri (*Kilimanjaro'nun Karları, Les Neiges du Kilimandjaro,*[4] 2011) ve bazen Marsilya balık halinde çalışan bir kadın işçi (*Şehir Sakin / The Town Is Quiet*, 2000) ile bir şehir ve bir sınıfın sinemasını yapar.

İşçiler için dünyanın karartıldığı yılları yaşarken, bu filmler insani olarak şimdiki zamanı ve belli ölçüde geleceği aydınlatıyor. Aydınlık, vicdanlı, emeğiyle geçinen insan üzerine düşündürten ve ne yazık ki seyrek rastlayageldiğimiz filmler. Bu filmlerde güçlü bir mizah duygusu var ve bu yaklaşım filmi aydınlık yapan başlıca özelliklerden biridir. Bu filmler, işçileri sınıf yapan özellikleri, işçilerin aynı geminin yolcuları, aynı cephenin insanı olduklarını anlatırken işçilere ait bir dünya ve ideolojinin olduğunu ekonomik olarak göstermekle yetinmezler; bir yaşam

4 Guediguian'ın *Kilimanjaro'nun Karları* filmi, Ernest Hemingway ya da onun kısa hikâyesinden esinlenilerek yapılan filmden değil, Victor Hugo'nun şiirinden (*Les pauvres gens, How good are the poor*) ve Pascal Damel'in aynı adlı şarkısından alır ilhamını.

biçiminin getirdiği toplumsal ilişkiler ve tepkileri, kişilik özelliklerini de izleyiciye aktarırlar. Bu filmlerde ayrı bir dünyayı kuran, yaratan işçi kahramanlardır ve onların kişisel özellikleridir; gururlu, direnişçi, vazgeçmeyen... Ve elbette yönetmenleridir, Ken Loach ve Robert Guédiguian gibi işçi sınıfı mücadelesine inanan işçi çocuklarıdır.

Engels'in *Emekçi Sınıfın Durumu* kitabının alt başlığı ya da uzun ismi şöyledir: *Kişisel Gözlemlerden ve Sağlıklı Kaynaklardan İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu.* Bu yazı ya da daha geniş çerçeveli ardından gelecek yazılar, kişisel gözlemlerin yanı sıra "bir sağlıklı kaynak olarak" sinemaya dayanmaktadır. Emekçi sınıfın durumuna dair sinemanın daha çok sözü olması umuduyla... İkinci yarı henüz başlamadı ve şehir pek de sakin görünmüyor.

Kaynakça

Çulhaoğlu, M. (1998). *İdeolojiler Alanı ve Türkiye Örneği.* Ankara: Öteki Yayınevi.

Engels, F. (1997). *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu.* Ankara: Sol Yayınları.

Genç, S. (2014). "Ken Loach: İkinci Yarı Çıkıp Kazanmak için Umuda İhtiyacımız Var", söyleşi. *Yeni Film.* Sayı 32, Mart-Haziran.

Hayward, A. (2004). *K'en Loach ve Filmleri, Hangi Taraftasınız?.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Hobsbawn, E.J. (1997). "Sunu". Engels, F. *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu* içinde. Ankara: Sol Yayınları.

Leigh, J. (2002). *The Cinema of Ken Loach: Art in the Service of the People.* London ve NY: Wallflower Press.

Yıldızoğlu, E. (1996). *Globalleşme ve Kriz.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Necla Algan

Aki Kaurismaki: Kuzey Avrupa'da İşçi Sınıfının Öykücüsü Bir Yönetmen

Aki Kaurismaki'nin *Kibritçi Kız* başta olmak üzere pek çok filminde başrolü oynayan Kati Outinen, yönetmenin son filmi *Le Havre* bağlamında yapılan bir söyleşide, Finlandiya'da yönetmenin çok anlaşılmadığını, Finlileri yoksul çaresiz göstermesinin kabullenilemediğini, "oysa Finlandiya'da büyük marketler, McDonald's her şeyin var olduğunu" düşündüklerini, ama 30 yıl sonra ilk kez bir Fin gazetesinde Aki Kaurismaki'yi öven, onaylayan bir makale gördüğünü, bunun ona umut verdiğini söylüyor.

Finli yönetmen kendini bir *loser* olarak kabul ediyor. *Loser*'ların filmlerinin kahramanı olması da boşuna değil. 1980'den beri yaşamının kış aylarını Portekiz'de geçiren yönetmen, artık asla kırmızı halıda yürümek istemediğini, yemek için değil, sadece seyretmek için bir tavuk çiftliği kuracağını söylüyor.

"Sinema sanatı 1962'de öldü", diyor. "Galiba Ekim ayında" diye ekliyor.

Fin sinemasının isyankâr çocuğu Aki Kaurismaki, "oyuncuları yönetemeyecek kadar içe kapanık ve sinik" olduğu gerekçesiyle Fin sinema okuluna kabul edilmemiş. Kendinden iki yaş büyük ağabeyi Mika Kaurismaki, Münih sinema okulunda okumuş ve kardeşiyle ortaklaşa yazdığı filmlerle, ikilinin sinema kariyer-

leri başlamış. İki kardeşin birlikte gerçekleştirdikleri filmlerde Aki'nin kara mizahı, melankolisi, kaybeden, uyumsuz, isyankâr kahramanlarının hâkim olduğu özgün anlatı dünyası hemen görünür hale gelmiş.

Mika'nın okul bitirme projesi olan *Yalancı*'da (*The Liar*, 1981), Aki, Finli hocanın değerlendirmesini yalanlarcasına, senaryosunun yazımına ortak olmakla kalmayıp başrolünü gerçekleştirmiştir. Bu filmin genç kahramanı, kozmopolit bir entelektüel olmak için çaba gösteren işsiz ve şehir gezgini, evsiz barksız Ville Alfa, bir lunaparkta denizkızı olarak çalışan kız arkadaşını bu hayattan kurtarmak ister. Ancak kendi yarasını saramayan Ville Alfa'nın zamansız kural dışılığı, hayalperestliği gerçeği değiştirmeyecektir. Toplumlar hızla global kapitalizme doğru sürüklenmektedir.

Elbette Finli olmak Aki'nin filmlerinin alt zeminini oluşturmuştur ama onun esas sorunsalı, Batı toplumlarının refah devleti ve dolayısıyla refah devleti bağlamında ortaya çıkan isyankar 60'lı yıllar ve onu takip eden global kapitalizmin karşısında var olmaya çalışan, kaybeden bireylerdir. Radikalizm ve anarşizm ölmüştür. Kaurismaki'lerin tavrı bu gerçeklik karşısında isyankârdır. Yine Mika'nın yönettiği ilk filmlerin kahramanları kural dışıdır ama ütopist değillerdir. Daha çok Foucault'un "heterotopya" kavramında vurguladığı gibi sisteme, düzene karşı bir yaşam oluşturma arayışındadırlar. Mika'nın yönettiği, *Değersiz* (*The worthless*, 1983), toplumsal yapıyı bir düzen kurmakta beceriksiz bulup bu nedenle toplumu suçlamayı da gereksiz bulur. Bu filmin kahramanları Matti ve Harry köyün dans salonunda tanışırlar. Fin geleneksel kültürünün önemli bir parçası olan tangoların icra edildiği, aynı zamanda bira da içilen dans salonları da yavaş yavaş ortadan kalkmaktadır. Onların yerini diskolar ve hamburger barları almaya başlamıştır. Aki, bu yok oluşun trajik olduğunu söyler.

Ancak filmde bu kültürü yüceltmek gibi bir yaklaşımı yoktur. Nitekim filmin genç kahramanları bu köyü terk etmekle ilgili konuşurlar. Onlar gibi değersiz insanların nereye gittiği de önemsizdir. Harry'nin söylediği gibi en önemli şey gitmektir. Kendisiyle yapılan söyleşilerde, çocukluğu 60larda gençliği 70'lerde geçen bir kuşak olarak Finlandiya'nın geleneksel mimarisinin bu süre içinde vahşice yok edildiğinden söz eder. Ama kahramanları yaşadıkları ülke ile ilgili böyle sözler söylemezler. Söyledikleri zaman da bunu genellikle bir tür aldırmazlıkla dile getirirler. Şurası kesin ki Aki'nin kahramanları zamanlar arasında sıkışmış, kimliksizleşmiş, uyumsuz, yabansı karakterlerdir. Sürekli gitmekten söz ederler, kimlikleri ile ilgili hayaller kurup hikâyeler uydururlar.

Finlandiya ile ilgili bir diğer toplumsal dönüşüm de altmışlı ve seksenli yıllar arasında kırsal kesimden kentlere gerçekleşen büyük bir göçtür. Bu göç sonucu Finlandiya'da hızlı bir kültürel değişim ve global kapitalist kültüre doğru hızlı bir geçiş olmuştur.

Bu değişimin yarattığı uyumsuz insan karakterleri –aydını, işsizi köylüsü, lümpeniyle– Kaurismaki filmlerinin kahramanlarıdır.

Aki Kaurismaki, 1985 yılında kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle ifade eder bu değişimi:

"Finlandiya Batı Avrupa'daki en Amerikan ülke. On yıl içinde Fince, yanlızca yaşlı insanların evinde konuşuluyor olacak. 60'ların başından 70'lerin sonuna kadar buradaki her şey tahrip edildi. Fin değerlerini taşıyan tango kültürü, barların melankolik şiiri, kent ve köy atmosferi... Bu çok acı. Finlandiya ruhsal olarak yoksul ve Amerikan taklidi bir ülke. Bu ülkenin kültürel üretimine saygı duymadığımı ima etmek istemiyorum, söylemek istediğim şu bu ülkenin iyiliği başka bir ülkenin kollarına şuursuzca atılmak değil."

Aki Kaurismaki ilk filmi olan *Suç ve Ceza*'yı (*Crime and Punishment*), 1983 yılında Dostoyevski'nin romanının serbest uyarlaması olarak gerçekleştirir. Finli Raskolnikov Rahikann, hukuk eğitimini yarıda bırakmış ve mezbahada çalışmaktadır. Sosyal konum itibarıyla büyük bir düşüştür bu. İşten ayrıldıktan sonra bir iş adamını öldürür. Rahikannen'in cinayeti, para ya da kişisel intikam için değil prensipler adına işlenmiştir. Filmin kahramanı yaptığı eylemi şöyle açıklar: "İnsanlara her şeyin onların gördükleri kadar basit olmadığını göstermek istedim. Ben bir insanı öldürmek değil onların prensiplerini öldürmek istedim." Kahramanımız sıradan insanın ve geleneksel toplumun normlarına karşıdır. Ancak eylemi, onu, eleştirdiği toplumsal yapının bir tutsağı haline getirir. Dolayısıyla Dostoyevski'nin romanındaki gibi bir arınma ya da kurtuluş söz konusu değildir.

Yönetmenin daha sonra gerçekleştirdiği *Calamari Union*, biri dışında hepsinin ismi Frank olan 16 gencin, Helsinki'nin işçi sınıfı bölgesi olan Kallio'dan çıkıp zengin ve elit bölgesi Eira'ya doğru yeni bir hayat arayışı adına yollara düşmesini anlatır. Hem *Suç ve Ceza*'da hem *Calamari Union*'daki genç kahramanlar, toplumsal yapıya, eşitsizliğe isyan eden, bohem, kozmopolitan, ama aynı zamanda kaybeden gençlerdir. Arka planda ise, bir yandan Sovyetler Birliği'nin kültürel ve siyasal etkisinde kalmış, öte yandan hızla kapitalistleşerek Amerikan kitle kültürünün etkisiyle değişen toplum ve kent görünümü vardır.

Calamari Union'ın kahramanlarından biri otobüs almak için bankadan kredi almak ister. Ama onun gibi toplumun alt tabakasından gelen bir gence hangi banka kredi verir? Oysa şehir çoktan Batı kapitalizminin yüksek teknoloji ürünlerinin reklamlarıyla kaplanmıştır bile.

Aki Kaurismaki'nin ilk filmlerinde Godard'ın ve Amerikan kara film estetiğinin etkileri göze çarpar. Hem film kahramanları hem de görsel estetik bu etkileri taşır.

Calamari' nin gençlerinin çıktığı yolculuk trajikomik biçimde Frank'ların çoğunun ölümü, kalanların ise düş kırıklığına uğramalarıyla sonuçlanır. Siyah beyaz çekilen film, gece görüntüleri ve karanlık atmosferiyle kara film estetiğini taşır. Sınıf değiştirme hayallerinin gerçekleşmesi mümkün değildir.

Proletarya Üçlemesi

Aki Kaurismaki, 1986 yılında Proletarya Üçlemesi, adıyla anılacak filmlerin ilki olan *Cennetteki Gölgeler* (*Shadows in Paradise*) filmini yönetir. Yönetmene göre bu üçleme, Finlandiya'nın tahribatının belgeleridir. Ülke tamamen tahrip edilmiştir. Herkes Helsinki'ye veya İsveç'e gitmek için evlerini terk etmiştir. Kırsalda evler bomboştur. O günlerde Finlandiya Florida'ya benzemeye çalışmaktadır. Kâr etme güdüsünden başka hiçbir değer kalmamıştır. Florida anlatısı *Cennetteki Gölgeler*'de de yer alır. Filmin kahramanlarından İlona'nın teyzesi Florida'ya göç etmiştir. İlona da gitmeyi düşünmüştür ama ne yazık ki bineceği uçak kalkmamıştır. *Cennetteki Gölgeler,* çöp toplayıcısı Nikander ile markette çalışan İlona'nın hikâyesini anlatır. Nikander de, İlona da çok yalnızdır. İlona yeni kapitalizmin güvencesiz çalıştırma prensipleri gereğince işinden atılır. Nikander'in iş arkadaşı çöp toplayıcılığı işinde girişimci bir çaba göstermek isteğindeyken kalp krizi geçirerek ölür. Sınıfsal konumları itibariyle toplumun en alt kesiminde yer alan bu iki kişi, İlona ve Nikander, kolay harcanabilir hayatlarını birleştirmeye, onlar için acımasız olan bu dünyada kendilerine bir yer açmak için Estonya'ya gitmeye karar verirler. Filmin genel havası romantik komedi tarzındadır. Elbette sınıf altı bir konuma doğru sürüklenen bu iki kişi için yukarı çıkma imkânı yoktur. Ancak "altın sahilleri" olan Estonya'ya gitmek onlar için hayatın onlara verebildiği küçük de olsa bir umuttur.

Yönetmenin 1988 yılında gerçekleştirdiği, "Fin realitesine adanmış" *Ariel*'in kahramanı Taitso, Kuzey Finlandiya'da bir ma-

den ocağında çalışırken, yeni kapitalizmin yeniden yapılandırma sürecinin sonucu olarak kapatılan madenin kurbanı olur. İşsiz kalan Taitso için madencilik aile mesleğidir. Nitekim bu süreçte babası da intihar etmiştir. Taitso için tek yol, yaşadığı, çalıştığı, köklerinin bulunduğu Kuzey Finlandiya'dan güneye, Helsinki'ye göç etmektir.

İntihar eden babası da bu vasiyette bulunmuştur. Finlandiya'da 60'lı ve 80'li yıllara arasında kuzeyden güneye, kırsaldan metropole büyük bir göç dalgası meydana gelmiş, toplumun bütün geleneksel, kurumsal, kültürel yapısı altüst olmuştur. Bu büyük göç dalgasını takip eden süreçte tüm Batı toplumlarında bir başka deprem meydana gelmiş, Batılı ulusal refah devletleri tarih sahnesinden çekilip yerini global, neoliberal kapitalist sisteme bırakmıştır. Taitso'nun hikâyesi işte bu büyük dönüşümün bir parçasıdır. Kırsal hayat biçimlerinin yok olması, ailelerin parçalanması, kentte toplanan büyük bir işsiz kitlesi dolayısıyla kent hayatının da karanlık bir hal alması bu filmin arka planını oluşturan sosyal gerçekliktir. Taitso'nun yaşadığı hayat, bu sosyal çerçeve içinde şekillenir.

Yol anlatılarının Kaurismaki filmlerinde yer alması Fin gerçeğinin bir yansımasıdır. *Cennetteki Gölgeler*'de de, *Ariel*'de de kahramanlar hep bir yerden başka bir yere gitme isteği içindedirler. Bu iki filmde de gemiye binip bir yere gitme isteği kahramanları yaşama bağlar.

Yönetmen, karanlık, insan öğüten ve yıkıcı değişim sürecini, bu sürecin insanlar üzerindeki yıpratıcı etkisini kimi zaman kara mizah, kimi zaman taşlama yoluyla anlatır. Kahramanların başına gelen olaylar seyirciyi güldürür. Nitekim Aki, sinema sanatının, Chaplin, Keaton gibi büyük komedi ustalarına duyduğu saygıyı sık sık vurgular.

Taitso'nun babasına ait eski bir Cadillac arabayla, Lapland'dan Helsinki'ye yaptığı bu yolculuk, ülkenin tarihinde yer alan Büyük Göç'ün adeta ironisidir. Cadillac'ına yaptığı derme çatma çatıyla

büyük şehre gelir. Üzerinde deri ceketi ve kovboy çizmeleriyle Finliden çok Memphis' li rockerlara benzer. Bu kültürel tuhaflık Aki'nin temalarından biridir. Bu sahneyi Finli eleştirmenler büyük göçün, Fin kimliğinin çöküşünün, Fin toplumunun büyük çoğunluğunu oluşturan Taitso gibi insanların sembolü olarak değerlendirirler. Helsinki ise büyük Batılı şirketlerin reklamlarıyla kaplı, endüstriyel bölgelerin, hamburgercilerin, limanların olduğu Taitso'ya tamamen yabancı bir yerdir. Taitso da artık sınıflar altı bir insan olarak, asgari ücretin altında çalışmaya razı, özelleşen, neoliberalleşen, esnek çalışma modelini benimseyen global Finlandiya'da sömürünün kurbanlarından biridir.

İrmali ise dört işte birden çalışan, çocuklarına bakmaya çalışan yalnız bir kadındır. Ama Taitso, bu ilişkide kaybettiği ailesinin yerine, yeni bir aile bulmuştur. Aile, fonda milli tango şarkıcısının söylediği "*Somewhere over the rainbow*" müziğiyle Ariel adında bir tekneye binip ülkeden ayrılırlar.

Aki Kaurismaki'nin kahramanları, içinde bulundukları koşullardan arınıp ütopik bir yere doğru gitmezler. Gidecekleri yer onlara kurtuluş vaat etmez. Ancak bir umudu taşır ya da belki sadece var olabilme imkânını içinde barındırır. Sevdiği bir kadınla bir aile oluşturmuş, bir yerden başka bir yere gitmektedirler.

Üçlemenin son filmi olan *Kibritçi Kız* (*The Match Factory Girl*), diğerlerine göre daha karanlık ve umutsuzdur. Bir kibrit fabrikasında çalışan, iletişimsiz bir aile ortamında, karamsar bir ev ve mahalle ortamında yaşayan genç Liris, en güzel giysisini giyip gittiği bir tango barda bir gecelik romans yaşar. Borsada çalışan genç bir adamla yaşadığı bu gecenin sonunda hamile kalacak, âşık olduğu erkeğe yazdığı mektup aşağılanmayla yanıt bulacaktır.

Az diyaloglu eliptik kurguyla sağlanmış dinamizmi ve keskinliğiyle film, seyircinin yüzünde bir tokat gibi patlar. Dans salonu bile oldukça kasvetli, donuk ve renksiz bir mekândır. Ancak Fin

realitesinin ve geçmiş kültürünün bir parçası olan tangolar ve onların acı dolu sözleri, tuhaf, uyumsuz ve Liris'in gerçekliğinin aslında yürek parçalayıcı olduğu ile ilgili çelişkili bir boyut kazandırır filme. Aynı zamanda kuzey melankolisinin geleneksel bir simgesidir bu tangolar. Ulusal kimliğin ve psikolojinin vazgeçilmez bir parçasıdır. Aki Kaurismaki filmlerinde tangoların hüznünü asla es geçmez. Öte yandan Andersen'in *Kibritçi Kız* masalı, ister istemez bütün hüznüyle filme nüfuz etmiştir. Her ne kadar filmin sonunda Liris, sevdiği adamı ve ailesini zehirleyerek öldüren bir katile dönüşürse de aslında o bizim gözümüzde sistemin kurbanı, hüzün verici bir kahramandır. *Kibritçi Kız*'ın, üçlemenin diğer filmlerine göre daha sert ve karamsar olmasının bir nedeni de işlerin global kapitalizmin yeni düzeninin giderek daha acımasızlaşmasıdır.

Leningrad Kovboyları

Aki Kaurismaki "Proletarya Üçlemesi"ni gerçekleştirirken "Leningrad Kovboyları" adını taşıyan bir başka üçlemenin ilk filmini gerçekleştirmiştir.

Leningrad Kovboyları Amerika'ya Gider (*Leningrad Cowboys Go America*) adlı film *Ariel* ile *Kibritçi Kız* filmleri arasında yer alır. *Leningrad Kovboyları*, sosyoekonomik açıdan Kaurismaki'nin diğer film kahramanları gibi toplumun dışında yer alırlar. İşsizdirler. Müzikleri ve kıyafetleri hem çok uyumsuzdur, çelişkilerle doludur, hem de gülünçtür. Kültürel olarak karmaşayı, arada kalmışlığı ve biçimsizliği temsil ederler.

Ancak *Leningrad Koyboyları*, hem ülkenin hem de dünyanın önemli jeopolitik dönüşümünü, bu dönüşümün pek de umut verici olamayacağını şiddetli bir şekilde ima ederek, zamanının genel değerler sistemini sorgulamaktadır.

1989'da Sovyetler Birliğinde Glasnost politikalarının başladığı yıllarda çekilen ilk film, filmin başında da belirtildiği gibi *Tundra'da Bir Yer*'de başlar. Karlı, rüzgârlı Kuzey Finlandiya'da

başlayan film, orasının Sibirya Tundrası olduğunu ima eder. Bu aynı zamanda Sibirya ve Finlandiya'nın jeopolitik yakınlığını, Finlandiya'nın tarihi boyunca Batı ve Rusya arasında kalmış olmasını düşündürür.

Leningrad Kovboyları, dünyanın en kötü rock grubudur. Şarkıları de kendileri gibi tuhaf ve gülünç bir kültürel karmaşayı ifade eder. Yerelde tutunamayan bu acayip rock grubu, ağır bir Rus aksanı konuşan üçkâğıtçı menajerleri Vladimir'in ön ayak olmasıyla ABD'ye gitmeye karar verirler. Uçakta İngilizce çalışırlar.

Vladimir, ABD'de grubu, 'aslında onlar iyi Amerikalı çocuklar ama isimleri Rus' diye tanıtır. Onlar Leningrad ve Kovboy'un oluşturduğu dünyanın pek çok yerinde benzeri yaşanan hibrid ve uyumsuz bir kültürün göstergesidirler.

Kovboyların ABD yolculuğu New York'ta başlar. Memphis ve Tennessee'de devam eder. Film bize gösterir ki, Amerika filmlerde, popüler kültürde, basın ve yayında yansıtıldığı gibi bir düşler ülkesi değil, yoksulluğun ve dışlanmışlığın, sosyal eşitsizliğin, sınıf farklılığının coğrafyasıdır. Film Kovboyların kültürel karmaşası ve tutunamamışlığı yanında ABD düşünün de yapı çözümüdür aynı zamanda.

Müzikleri Sovyet dönemi müziklerinden, Rus ve Fin halk şarkılarından "*Born to be wild*" a uzanan uyumsuz ve gülünç bir çeşitlilik gösterir.

Kovboyların yolculuğu Meksika'da devam eder. Burada da yerel folk müzikleriyle ve yerel müzisyenlerin katılmasıyla bir hibrid müzik ve kültür alaşımı daha yaratırlar.

"*Total Balalaika Show*" jeopolitik ve kültürel metamorfoz

1990 yılında Sovyet sistemi dağılır. Berlin duvarı yıkılır. Doğu Bloğu yok olur.

Dünya egemenleri bu gelişmeyi "Özgür Dünyanın zaferi" olarak adlandırıp halklar da "*Winds of Change*" düşleri kurarken,

Finlandiya'da bir konser gerçekleşir. Leningrad Kovboyları ve Kızıl Ordu Korosu'nun birlikte verdiği bu konser, *Total Balalaika Show* belgeseline dönüşmüştür. 1993 yılı yazında Helsinki Senato meydanında verilen bu konserde, 50 binin üstünde insan yer almıştır. Leningrad Kovboyları aslında Finlandiya'da başka bir isimle müzik yapan bir rock-folk topluluğudur. Ama ilk filmle birlikte, filmdeki kurmaca karakterleri sahiplenip Leningrad Kovboyları kimliğine bürünmüşlerdir.

Finlandiya tarihsel olarak solun güçlü olduğu bir ülkedir. Rusya ve daha sonra Sovyetler Birliği ile jeopolitik ilişkileri her zaman ülke için belirleyici olmuştur.

Konserin verildiği sırada Sovyetler Birliği fiilen yok olmuştur. Dolayısıyla olmayan bir Kızıl Ordu'nun korosu, anakronik ve gülünç bir pop ikonuna dönüşürken Finlandiya'nın kültürel ikliminin bir semptomu olarak Leningrad Kovboyları ile verdikleri bu konser, çok anlamlı, absürt, çok parçalı bir görüntü sergilemektedir.

Finlandiya'da sol partiler geçtiğimiz yüzyıl boyunca hep güçlü olmuş, sosyal demokratlar komünistlerin de katılımıyla savaş sonrasından 90'lı yıllara kadar ülkeyi yönetmiştir. Ancak kapitalizm ve globalleşme, ülkenin bu kendine özgü yapısına rağmen diğer Batılı ülkelerde olduğu gibi hızla gelişmiş ve 1994 yılında ülke Avrupa Birliği'ne resmen katılmıştır.

Ülkenin global, neoliberal kapitalizme doğru hızla evirilmesinin toplum üzerinde yarattığı etkinin bilincinde olan, öykülerini bu yıkımın işçi sınıfına olan etkilerini anlatmak üzere oluşturan Kaurismaki'ye göre *Total Balalaika Show*, tüm bu yeni jeopolitik değişimin, dünyanın pek de tekin olmayan değişiminin metaforu olarak görülmüş ve öyle yansıtılmıştır.

Konserde seyircilerin bir kısmının sol yumrukları havadadır ve Sovyetler Birliği'nin orak-çekiçli bayrakları taşınmaktadır. Leningrad Kovboyları ve Kızıl Ordu, Sovyet dönemi şarkılarıyla,

Amerikan folk, rock ve pop şarkılarını birlikte icra etmektedirler. Kovboylar, arkada balalayka kızları, geleneksel kıyafetleri ile dans ederken, tuhaf atletik ve anlamsız hareketler yapmaktadırlar. Bu gösteri olanca tuhaflığı ve gülünçlüğüyle bir Finli eleştirmenin sözleriyle "Ortak Avrupalılık söyleminin banalliğinin ve resmî söyleminin parodisini yaparak bu söylemi sıfır noktasına taşımıştır."

Bugünden bakıldığında bu film, Avrupa Birliğinin dağılma noktasına geldiği, ABD ile emperyalist savaşlara katıldığı, 'soğuk savaşın bitimi' neşesinden eser kalmadığı, işsizlik ve güvencesizlik Avrupa'sında, nükleer savaşa her zamandan daha çok yakın olduğumuz bir dünyada yaşarken çok anlamlı görünüyor.

Filmin sonunda kafası koparılmış bir Lenin heykelinin görüntüsü de yer alıyor.

1994 yılında Kaurismaki *Leningrad Kovboyları Musa ile Buluşur* (*Leningrad Cowboys Meet Moses*) filmini gerçekleştirir. Bu filmde bir peygambere dönüşen menajer Vladimir, halen Meksika'da bulunan kovboylara Avrupa'da bir gelecek vaat eder. Film, birleşik Avrupa idealinin ne kadar fos olduğunu, kıtada aslında derin bir değer kaybı yaşandığını, Kovboylar gibi sınıf altı insanlar için Avrupa'da hiçbir gelecek olmadığını vurgular. Kovboylar anavatanlarına geri dönerler.

Kaurismaki, yine 1994 yılında, *Eşarbına Dikkat Et Tatyana* (*Take Care of Your Scarf, Tatiana*) adlı, 60'lı yılların Finlandiya'sında geçen bir film çeker. Bu film, yönetmenin kendi sözleriyle "çocukluğunda var olan ve artık tamamıyla yok olan Finlandiya'ya veda" filmidir. Filmde iki tipik Fin erkeği bir Cadillac arabayla ülkenin kuzeyinden güneyine yolculuk ederler. Bu yolculuk sırasında Rus Klavidia ve Estonyalı Tatyana ile tanışırlar. Birlikte yaptıkları bu yolculuk sonrasında Reijo, Tatyana ile Estonya'da kalmaya karar verir. Filmde dramatik dönüştürücü bir şey olmaz ama yolculuk edilen süre içinde geçilen Finlandiya'nın kendine özgü büyüleyici coğrafyası, gündelik hayat, nesneler, Rus

ve Estonya'lı kadınlarla ilişkileri bağlamında dönemin sosyopolitik ve jeopolitik ilişkileri, fonda kendini hissettirir. Filmin Finlandiya'nın AB'ye girdiği yılda çekilmesi de ayrıca düşünülmesi gereken bir boyutudur. Filmin geçtiği zamanda Sovyet Bloğu'yla uyumlu bir arada yaşama prensibinin hüküm sürdüğü gözlenir. Estonya'ya pasaportsuz girilir.

Kaurismaki, 90'lı yılların ortalarında "loser üçlemesi" ya da "Finlandiya üçlemesi" adı verilen filmlerini gerçekleştirir. Bu filmlerin ilki 1996 yılında tamamlanan *Sürüklenen Bulutlar*'dır (*Drifting Clouds*). Daha önceki filmlerinde değişen Finlandiya'da tutunamayan film kahramanları, genellikle ülkeyi terk ederken bu filmlerin kahramanları hâlihazırda metamorfoza uğramış Finlandiya'da tutunmaya çalışırlar. Acımasızlaşan toplumda iyi niyetlerini ve varlıklarını korumaya çalışırlar. *Sürüklenen Bulutlar*'ın kahramanları İlona ve Lauri işten atılırlar, ama bir küçük lokanta kurmaya karar verirler. Filmin görece iyimser tonu yine Finlandiyalı bir şarkıcının melankolik bir baladıyla (*Bulutlar bizim gibi sürükleniyor*) boyut kazanır.

90'lı yıllar Finlandiya'da ekonomik krizin yoğunlaştığı yıllardır. İşsizlik bu yıllarda %3.5'ten % 20'ye fırlamıştır. Kaurismaki, bu üçlemenin, o yılların sosyal gerçekliğini gündeme getirmek için gerçekleştirdiğini, "Eğer bu filmleri, Finlandiya'da yaşanan bu büyük krizi anlatan filmleri yapmasaydım aynaya bakacak yüzüm olmazdı" şeklinde açıklar.

Üçlemenin ikinci filmi *Geçmişi Olmayan Adam* (*The Man Without a Past*) bir adamın Helsinki'ye trenle gelişiyle başlar. Parkta saldırıya uğrayan Bay A (adam), bu saldırı sonucu hafızasını kaybeder. Hastaneden kimseye haber vermeden çıkar, ismini bile hatırlamamaktadır. Resmi görevliler onu hiç dikkate almazlar. Bay A kendisine benzer işsiz, evsiz insanlarla yeni bir hayat kurmaya çalışır. Açıkça Finlandiya'daki derin ekonomik kriziyle ve geçmişini kaybeden bir toplumun imasıyla bezenmiştir film. Yoğun kara komedi özellikleri taşıyan bu film diğer

filmlerinden temaları bakımından değil ama güldürü boyutunun yoğunluyla biraz farklılaşır.

Üçlemenin son filmi *Günbatımında Işıklar* (*Lights in the Dusk*, 2006) üçlemenin en melankolik filmidir. Bir alışveriş merkezinde çalışan etrafı tarafından itilip kakılan yalnız bir adamı anlatır.

Aki Kaurismaki'nin hâlihazırdaki son filmi *Le Havre* (2011) Marcel Marx adında, tren istasyonunda ayakkabı boyacılığı yapan, bohem, karısıyla yaşayan bir adamın Afrika'dan kaçak yollarla ülkeye gelen bir çocuğu himayesi altına almasını anlatır. Film Avrupa'daki kaçak göçmenlerin iç parçalayıcı gerçekliğine karşın iyimser, sempatik bir peri masalı gibidir. Çocuksu iyimserliği, kahramanlarının iyi kalpliliği ile iyimser bir tonda giden film yürekleri ısıtır. Ancak yönetmen, Avrupa ve Batı'nın dünyanın bütün doğal kaynaklarına el koyup insanları da köleleştirdiğini belirtir. Umutsuzdur ama "eğer umut yoksa o zaman pesimizmin de bir anlamı yoktur" diye belirterek filmin iyimser masal havasını savunur.

Aki Kaurismaki, tüm film kariyeri boyunca sistemin ezdiği karakterleri anlatmış, bu konuda çizgisinden asla taviz vermemiştir.

Kaynakça

Kapaa, P. (2010). *The National and Beyond: The Globalization of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismaki.* Oxford: Peter Lang.

Toiviinien, S. (2004). *Moral and Melancholy: Aki Kaurismaki.* [online] http://www.orimattilankirjasto.fi/en/aki-kaurismaki-english/viewpoints-to-films-list/146-toiviainen-sakari-moral-and-melancholy--aki-kaurismaki Son erişim: Mart 2015.

Wilson, L. (2009). "Aki Kaurismaki". *Senses of Cinema.* Sayı: 51, Haziran.

İnan Öner

Japonya'da İşçi Sinemasına Bir Örnek: *Yengeç Gemisi* -Geri Dönen Özne: Proletarya-

James Roy MacBean, 1975 yılında yayınladığı eseri *Sinema ve Devrim*[1] içinde yer alan "Bazin Sonrası Film Eleştirisinin İdeolojik Durumu" adlı denemesine başlarken "Sinema ve toplumla ilişkisi üzerine günümüz yazını ve düşünüşü üzerinde bir hayalet dolaşıyor - Marksizmin hayaleti. Kapitalizmin ideolojik önyargıları göz önüne alınırsa, Marksizmin bir hayalet olarak zuhur etmesi şaşırtıcı değildir" diyor. *Manifesto*'dan gelen bu etkili hayalet eğretilemesini sürdürecek olursak son yıllarda Japonya'daki kültür hayatıyla ilgili şöyle diyebiliriz: "Japon edebiyatının ve sinemasının üzerinde bir hayalet dolaşıyor - Proletaryanın hayaleti." Ve ekleyebiliriz: "Devrimin öznesi olarak maruz kaldığı baskı göz önüne alınırsa, proletaryanın bir hayalet olarak zuhur etmesi şaşırtıcı değil."

Japon semalarındaki proletarya hayaletini ilk fark edenlerden biri yazar Amamiya Karin'di. 2008 yılı Ocak ayında *Mayniçi Şimbun* gazetesinde edebiyatçı Takahaşi Geniçiro ile gerçekleştirdiği söyleşide Amamiya Karin, işçi sınıfını çevreleyen yeni koşullardan bahsetti. Kendisinin yakından takip ettiği "özel istihdam işçileri", "günlük kiralık işçiler", "internet kafe sığın-

macıları" ve benzeri yeni genç işçi kitlelerinin mevcut durumlarının 1929 yılında yayımlanan *Yengeç Gemisi* romanındaki işçilerle aynı olduğuna değindi. Bu değini tam da kastedilen genç işçi kitleleri arasında önlemez bir merak ortaya çıkmasına vesile oldu ve tarihe "*Yengeç Gemisi* Patlaması" (Kanikosen-Boom) diye geçen fenomen ortaya çıktı. *Yengeç Gemisi*, Japonya proletarya edebiyatı akımının öncü yazarlarından olup daha sonra Japonya Proletarya Yazarlar Birliği Genel Sekreteri olan Kobayaşi Takici'nin 1929 yılında yayımladığı romanının adıydı. Romanın yeni basımları ve *manga* (çizgi roman) uyarlamaları da hesaba katıldığında sadece 2008 yılında 800 bin adetle satış rekoru kıran kitap, bugüne dek 1 milyon 300 binden fazla alıcı buldu. Anlaşılan o ki, Japonya'nın ısrarla sürdürdüğü neoliberal ekonomik politikalardan kaynaklanan kaçınılmaz sömürü koşullarına tabi genç işçi kitleleri, yaklaşık yüz yıl önce ortaya konmuş bu yapıtın kendi hakikatlerini anımsattığını fark etmişlerdi.

Yengeç Gemisi patlaması sadece romanla sınırlı kalmadı. Özellikle *East Press* tarafından yayımlanan *manga* (çizgi roman) uyarlaması 500 bini aşan satış rakamıyla ilgi çekti. 1930'lardan sonra ikinci bir çeviri dalgasıyla birçok dünya diline çevrildi. Türkçede de Yordam Kitap tarafından H. Can Erkin çevirisiyle 2010 yılında yayımlandı. *Variety Art Works* tarafından çizilen bu uyarlamanın dışında, Fucio Goo, Hara Keiiçiro ve İesu Koike gibi sanatçıların çizdiği *manga*lar da mevcut.

Sinemada ise *Yengeç Gemisi*, aynı adla 1953 yılında Yamamura So tarafından sinemaya uyarlanmıştı ve bu film belki de geleceği gören yapımcıların girişimiyle 2007 yılında DVD olarak basıldı. Romana gösterilen ilgiden film de nasibini aldı. Film, 2008 yılından bu yana ülke çapında gönüllü gösterimler aracılığıyla yarım yüzyılı aşarak izleyici karşısına çıktı ve büyük beğeni topladı. Japonya dışında da ilgi gören film, Türkiye'de 2012 yılında 7. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali kapsamında gösterildi.

Yengeç Gemisi filmi, dönemin gözde sinema oyuncusu Yamamura So'nun ilk yönetmenlik denemesiydi. İlk deneme olmasına karşın, altı ay süren çekimler için Bering Boğazı'na kadar gidilmiş, Kuzey Denizi'ne gerçek bir yolculuk yapılmıştı. Bağımsız bir yapım için altı aylık çekim süresi tek başına önem arz ederken, aynı zamanda Çiba'ya bağlı Katsuyama sahil beldesinde gerçek büyüklüklerde bir açık stüdyo kurularak profesyonel bir çekim ortamı sağlanmıştı. Hem de Mizoguçi Kenci, Naruse Mikio, Ozu Yasuciro, Şindo Kaneto gibi dönemin seçkin yönetmenlerinin filmlerinde rol alan Yamamura So kendi yönettiği bu filmde *Matsuki* rolünde oyuncu olarak da yer almakta ve kusursuz bir oyunculuk sergilemekteydi.

Öte yandan film ekibinde de dönemin en önemli sinemacılarını görüyoruz. Görüntü yönetmeni Miyacima Yoşio aynı yıl Sekigava Hideo'nun Japonya Öğretmenler Sendikası yapımı *Hiroşima* ve Şindo Kaneto yönetmenliğindeki *Şafaktan Önce* (*Yoake Mae*) filmlerinde de görüntüden sorumluydu. Miyacima'nın görüntü yönetmenliğini üstlendiği filmler arasında Kobayaşi Masaki'nin her biri birer başyapıt olan *İnsanlık Koşulu* (*Ningen no Coken*; 1959-1961) ve *Seppuku* (1962) yapıtlarını da belirtmemiz gerekir. Müziği üstlenen İfukube Akira ise, uluslararası alanda Japonya'yı temsil eden önemli bestecilerden biri. Ünlü *Godzilla* serisi (1954-1995) başta olmak üzere birçok filme müzik besteleyen sanatçı, *Hiroşima* ve *Şafaktan Önce* filmlerinin yanında Şindo Kaneto'nun *Atom Bombası Çocukları* (*Gembaku no Ko*; 1952) filmine de müzik yapmıştı. Oyuncular Mori Masayuki, Hidaka Sumiko, Nakahara Sanae, Morikawa Shin, Kono Akitake ve Kawarazaki Shizue dönemin sinemasının en seçkin oyuncularındandı. Ayrıca *Tayvanlı* rolündeki Ogasavara Şociro ve *Yönetici Asakava* rolündeki Hirata Mikizo'nun üstün oyunculuklarını da belirtmeliyiz.

Yengeç Gemisi, Kuzeydoğu Japonya'dan Bering Denizi'ne doğru yengeç avlamak üzere yola çıkan bir gemide geçenleri anlatıyor.

Aynı zamanda bir konserve fabrikası olan gemide işçiler ağır koşullar altında çalışıyor. Yöneticilerin giderek yoğunlaşan talepleri ve ağır çalışma koşulları dayanılmaz hale geldiğinde işçiler greve gidiyor. Grev şiddetle bastırılıyor. Ancak başkaldırı deneyimi –final sahnesinden de anlaşılacağı üzere– özellikle genç işçilerin zihinlerine ve kalplerine kazınıyor.

Doğaldır ki, her uyarlamada olduğu gibi Yamamura So'nun uyarlaması da özgün yapıtla karşılaştırıldığında çeşitli farklar içeriyor. Özellikle, özgün yapıtta geçen "fırtınada Sovyet gemisi tarafından kurtarılıp sosyalist bilinç aktarılan işçiler" kısmının filmde olduğu gibi çıkarılmış olması çeşitli siyasi tartışmaları beraberinde getiriyor. Kobayaşi Takici'nin metninde greve öncülük eden işçilerin Sovyet gemisi tarafından kurtarılan işçiler olmasını bir tür "dışarıdan bilinç" eğretilemesi olarak ele almak mümkün. Fakat filmde de "öncü" işçilerin rolü yeterince vurgulanıyor. Tokyo'dan gelenler fabrikalardaki grevlerden bahsediyor, ayrıca, gemideki başkaldırı ve grev Sovyet sularında gerçekleşiyor. Bu bakımdan "dışarıdan bilinç" eğretilemesi tamamen yok edilmiş denemez. Metnin nasıl etkilendiğini irdeleme hakkımız saklı kalmak üzere, belki, bu durumun nedenlerini metnin dışında da aramamız gerekecektir. ABD işgalinden yeni çıkıldığı, Kore Savaşı'nın sürdüğü günlerde Sovyetler Birliği'nin "olumlu etkilerine" doğrudan bir ifadeyle değinmenin güçlüğü anlaşılabilir. Tabii, filmi sansürden korumak için de böyle bir yol izlenmiş olabilir.

Çağının popüler aktörlerinden olan Yamamura So'yu böylesine güçlü bir istekle *Yengeç Gemisi*'ni çekmeye iten duygu ve düşüncelerin arka planı üzerine düşünmeye değer.

Öncelikle, *Yengeç Gemisi*'nin yazarı Kobayaşi Takici'nin 1933 yılında işkenceyle öldürülmesinin etkileri bunu izleyen yıllardaki ağır sansür koşulları nedeniyle aradan geçen yirmi yıla rağmen ifadesini bulmuş değildi. Kobayaşi Takici, 13 Ekim 1903'te Japonya'nın kuzeyinde yer alan Akita ilinde tarım köylüsü bir

ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Beş yaşındayken ailesiyle kuzeydeki Hokkaydo adasının bir liman şehri olan Otaru'ya göç etti. Otaru Yüksek Ticaret Okulu'ndan mezun olup Hokkaydo Bölge Bankası'nda çalışmaya başladı. Okul yıllarından itibaren *Tohum Ekenler* (*Tane Maku Hito*) dergisini takip eden Takici, 1923 Kanto Büyük Depremi sonrasında *Aydınlık* (*Kurarute*; Fr. "Clarté") adlı bir dergi yayınladı. 1930 yılında yazarlık faaliyetleri nedeniyle bankadaki işinden çıkarıldı ve Tokyo'ya gelerek Japonya Komünist Partisi'ne üye oldu. 20 Şubat 1933 tarihinde Özel Yüksek Polis tarafından yakalanarak gözaltına alındı ve aynı gece Tsukici karakolunda gördüğü ağır işkenceler sonucu öldürüldü. Takici, 30 yılı bulmayan kısa ömründe proletarya edebiyatına örnek teşkil eden yapıtlar ortaya koydu. *15 Mart 1928* yapıtını takiben, 1929 yılı Mayıs ayında *Yengeç Gemisi* (*Kanikosen*), aynı yıl Kasım ayında *Toprak Ağası* (*Fuzay-Cinuşi*), 1930 yılı Nisan ayında *Fabrika Hücresi* (*Koco Saybo*), 1931 yılı Mayıs ayında *Örgütçüler* (*Orugu*) başlıklı romanları ve 1932 yılında ise Japonya proletarya edebiyatının başyapıtlarından sayılan *Partizan* (*Toseykatsuşa*) romanını yayımladı. Kendisi daha yaşarken romanları uluslararası edebiyat çevrelerinin ilgisini çekti, 1930-1931 yıllarında *Yengeç Gemisi* ve *Toprak Ağası* yapıtları Çinceye çevrilerek yayımlandı, aynı yıllarda *15 Mart 1928* romanı da Çince, Almanca, İngilizce ve Rusçaya çevrilip yayımlandı. Tüm bu tarihçeden hareketle, *Yengeç Gemisi* filminin yapılmasında, dönemin sanatçılarının Kobayaşi Takici'ye duygularının etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Öte yandan, elbette Japonya'da 1930'lardan 1945'e kadar devam eden yayılmacı militarist döneme özgü baskı koşulları ve 1945'ten itibaren süregelen işgal kuvvetlerinin karmaşık sansür uygulamalarının 1952'de işgalin son bulmasıyla ortadan kalkması tüm Japonya'da tabiri caizse bir ifade patlaması yarattı. Ancak, Yamamura ve ekibinin edebiyat ve sinema tarihine yayılan bağlarını göz ardı edemeyiz. Sanatçıların yarattığı prole-

tarya imgesi anlık bir özgürlük coşkusunun ürünü değildi, bu coşkuyla bezense dahi tarihsel bir bilince ve birikime dayanıyordu. Neticede, unutmamalıyız ki, 1928 yılında kurulmuş olan Tüm Japonya Proletarya Sanatçı Örgütleri Konferansı'nın çatısı altındaki örgütlerden biri Japonya Proleter Sinema Birliği'ydi.

İki dünya savaşı arasındaki kısacık dönemde Japonya'da edebiyat ve sinemada yeni bir "özne" oluşmuştu: proletarya. 1916 yılında yayımlanan Hirasava Keyşiçi'nin *Kömür Yakanlar* (*Sekitantaki*) öyküsü ve Miyamoto Yuriko'nun *Yoksul İnsanlar Sürüsü* (*Mazuşiki Hitobito no Mure*) romanı gibi yapıtlar toplumcu edebiyatın öncüleri kabul edilmektedirler. Ancak, 1921 yılında yazar Komaki Omi ve arkadaşlarının *Tohum Ekenler* (*Tane Maku Hito*) adlı edebiyat dergisini yayımlamaları, Japonya'da toplumcu gerçekçi edebiyatın yaygınlaşmasında bir başlangıç sayılır. Bu dergi 1923 yılında başkent Tokyo çevresini etkileyen Kanto Büyük Depremi'yle birlikte yayınına son verdi. Derginin yayın çizgisi *Edebiyat Cephesi* (*Bungey Sensen*; 1924-1934) ve *Mücadele Bayrağı* (*Senki*; 1928-1931) gibi ardıllarınca sürdürüldü; toplumcu gerçekçilik, bu dergiler ve onların çevresinde gelişen yayınevleri aracılığıyla yaygınlık kazandı. 1925 yılında Japonya Proletarya Sanatçıları Birliği'nin (Puro-Gey) kurulmasından sonra "Proletarya Edebiyatı" olarak anılan bu akımın önemli temsilcilerinden Hayama Yoşiki (1894-1945), Kuroşima Denci (1898-1943), Tokunaga Sunao (1899-1958), Kobayaşi Takici (1903-1933), Kaci Vataru (1903-1982), Hirabayaşi Tayko (1905-1972) gibi öykücü ve romancılar, Aono Suekiçi (1890-1961), Hirabayaşi Hatsunosuke (1892-1931), Kurahara Korehito (1902-1991) gibi eleştirmenler, yapıtlarını bu dergilerde yayınladılar.

1923 Kanto Büyük Depremi sonrası şekillenen toplumcu sanat ve edebiyat hareketleri 1920'lerin sonlarında göz kamaştırıcı bir yaygınlık kazandı. Öyle ki, 1928 yılında kurulmuş olan Tüm Japonya Proletarya Sanatçı Örgütleri Konferansı çatısı altında Japonya Proletarya Yazarları Birliği, Japonya Proletarya

Tiyatroları Birliği, Japonya Proleter Sinema Birliği, Japonya Proletarya Sanatçıları Birliği, Japonya Proletarya Müzisyenleri Birliği ve Japonya Proletarya Fotoğraf Birliği adlı örgütler yer almaktaydı. Ancak, bu hareketlere karşı baskılar da giderek arttı ve 1930'ların ortalarında bu örgütlerin tamamı dağıtıldı. Özellikle yazar Kobayaşi Takici'nin 1933 yılında gözaltında öldürülmesi, söz konusu baskılara işaret eden simgesel bir olay olarak tarihe geçti.

Bu bakımdan *Yengeç Gemisi* filmi bir yandan Kobayaşi Takici'nin şahsında cisimleşen geçmiş birikime adanırken, diğer yandan geleceğin öznesi olarak proletaryanın umudunu yeniden kurmaya yöneliyor ve seksen yıla yakın bir zamanı aşarak işçi kitleleriyle buluşuyor.

Kaynakça

1 MacBean, J. R. (2006). *Sinema ve Devrim*, çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

TÜRKİYE'DE İŞÇİ SİNEMASI VE İŞÇİ FİLMLERİ



Nezih Coş

Türk Sinemasında İşçi[1]

Toplumsal sınıf olarak "işçi"

Kapitalist kalkınma ilkesiyle biçimlendirilmeye ve bu yolda doğal olarak dışa bağımlı bir işbirlikçi burjuva sınıfı yaratılmaya çalışılan günümüzün geri bıraktırılmış üçüncü dünya ülkelerinde, bu kapitalist üretim mekanizmasının bel kemiği "işçi sınıfı"dır. Türkiye cici demokrasisinin 28 yıllık gelişmesi sonucu üretim araçlarını (toprak, madenler, hammaddeler, fabrikalar, makineler) elinde bulunduran, üstyapısal özellikleriyle Batı'nın sınıf disiplini içinde oluşmamış bulunmasına karşın, ekonomik yapıyı meydana getiren üretim ilişkileri içinde gereken egemen noktada yer alan bir burjuvazi sınıfı yaratılmış ve yaratılmaktadır. Kırsal kesimlerde hâlâ süregitmekte olan ve tarıma dayanan yarı-feodal üretim ilişkilerinin yanı sıra, Türkiye'de demokrasiyle başlayan ve gelişen sanayileşme ile bunun doğurduğu hızlı nüfus artışı ve hızlı kentleşmenin sonucunda üretimin biçim değiştirdiği, dolayısıyla üretim araçlarının özel ellerde toplandığı (özel mülkiyet) görülmüştür. Giderek ekonominin dışa bağımlılığı, yabancı sermayenin montaj sanayisine, lüks tüketim malları sanayisine yönelmeyi koşullaması sonucu bazı kentler sermaye-emek çelişkisinin en fazla belirginleştiği yöreler olmuş, "işçi sı-

1 Makale ilk olarak 1974 yılında *Yedinci Sanat* dergisinin 13. sayısında yayınlanmıştır.

nıfı" da özellikle bu büyük kentlerde ortaya çıkmıştır. Bugün 38 milyon nüfuslu Türkiye'de 3 milyon kadar işçi yaşamakta sermayeci sınıfının büyük kârlarının temelinde bu işçilerin emeği yatmaktadır. İşçi, üretim araçlarına sahip olmayan, bunları elinde bulunduran sermayeci sınıfına emeğini satmak zorunda bırakılan, kendi yarattığı artık değeri patronuna kâr olarak vermek zorunda kalan ve sonuçta sömürülüp hem siyasal hem de ideolojik yönden egemen sermayeci sınıfının baskısı altında tutulan kişidir. İşçinin tarihsel görevi insana layık bir ücretle, sömürünün ve savaşın olmayacağı bir toplumsal yaşam düzenine ulaşma savaşını vermesidir.

Eylemleriyle Türk işçisi

İşçi sınıfının genel çıkarlarını ve işçilerin ekonomik ve siyasal sömürüden kurtulma çabalarını içeren işçi hareketleri, DİSK Genel Sekreteri Kemal Sülker'in *100 Soruda Türkiye'de İşçi Hareketleri* adlı kitabında uzun uzun incelenmekte, 1820'lerde Çukurova'daki Osmanlı pamuk işçilerinin kötü durumları, II. Abdülhamid döneminde çalışma koşullarının düzeltilmesi için işçilerin polis baskısıyla karşılaşan cemiyet kurma çabaları, Beyoğlu telgraf işçilerinin (1872), Beykoz deri ve kundura fabrikası işçilerinin, demiryolu ve tersane işçilerinin grevlerinden (1876-79) söz edilmektedir. 1872'de elde edilen grev hakkının yanı sıra, ilk sendika kurma deneylerinin 1908'lere uzandığı belirtilen Osmanlı işçisi Cumhuriyet dönemine kadar da birçok örgütlü direniş çabaları gösterdi. Ancak 1909'da Almancı İttihatçılar sendika kurma ve grev yapma özgürlüğünü kısıtlayan bir "Tatili Eşgal Kanunu" çıkarttılar. Cumhuriyet öncesi ve sonrası, İşçi Sosyalist Partisi'nin kurulduğu, başka dernek ve mesleki örgütlenmelerin yapılageldiği bir dönem oldu. Ancak 1925'te yürürlüğe giren "Takrir-i Sükûn Kanunu" ile işçilerin örgütlenme çabaları durdu. Türk Ceza Kanunu, grevi yasakladı, İş Kanunu suç saydı. 1928'de Amele Teali Cemiyeti kapatıldı.

1938'de de sınıf esasına dayanan dernek kurma çabaları tümüyle yasaklandı. Bu yasak 1946'ya kadar sürdü. Türk işçisi, savaşı partisiz ve sendikasız geçirdi. Savaş yılları sırasında ortaya çıkan yeni fikir akımları ve toplumsal reform anlayışı sonucu, 1946'da hükümet çalışanların sorunlarıyla uğraşacak bir Çalışma Bakanlığı meydana getirdi. Bakanlığa bağlı bir İşçi Sigortaları Kurumu Kanunu ve İş ve İşçi Bulma Kurumu Kanunu yayımlandı. Yine 1946'da Türkiye Sosyalist Partisi ve Türkiye Sosyalist Emekçi ve Köylü Partisi ile Türkiye İşçiler Derneği kuruldu. Sendikalar yeniden çoğaldı. Oysa yeni hükümet, İstanbul'daki sıkıyönetimden de yararlanarak bu sendika ve partileri kısa sürede kapattırdı. Bir Sendikalar Kanunu çıkartıp yeni kurulacak olanları denetim altında tutmaya yöneldi. Sendikacılığa "milli menfaatlere aykırı olmama" koşulu getirildi. Böylece güdümlü sendikacılık, sarı sendikacılık aldı yürüdü. 1952'de Türk-İş Konfederasyonu kuruldu. Bu konfederasyonun kongre çalışma raporunda uzun yıllardan sonra ilk kez "işçi sınıfı" deyimi kullanıldı. Demokrat Parti dönemi sendikacılığı, göstermelik haklar verme ilkesini sürdürdü, işçiler daha çok iktidarın saflarına çekilmeye çalışıldı.

1960 sonrasında işçiler yeni anayasanın tanıdığı geniş hakların (grev, miting) yanı sıra siyasal bir örgüte de kavuştular: Türkiye İşçi Partisi (1961). 1960 sonrası Türk işçi sınıfının en hareketli dönemi oldu. Türk-İş, işçilerin kanuni haklarına dahi karşı çıkar duruma geldi. Başa gelen her yeni hükümetin siyasetine bağlanan etkisiz bir çizgiye düştü. Çıkarcılığa karşı yeni gerçek bir sosyal demokrat sendikacılık hareketi güç kazandı. Tabandan kopan ve iktidara bağımlı hale gelen Türk-İş'e karşı 1967'de Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) kuruldu. Öte yandan yasal grev ve mitinglerin gitgide çoğalması yanında, çeşitli nedenlerle "kanunsuz grev", "geçici patronluk", "işyeri işgali", "izinsiz gösteri yürüyüşü" gibi başka tür eylemlere de bu dönemde rastlandı. Bu eylemlerin Türk işçi sınıfının

tarihi içinde en önemlilerinden birisi, 1970'teki 15-16 Haziran işçi yürüyüşleridir. AP iktidarının Sendikalar Kanunu'nda, işçilerin sendika seçme özgürlüğünü kısıtlayıcı ve DİSK'i zayıflatıcı yönde giriştiği değişiklikleri protesto için, DİSK'in 113 işyerinde başlattığı ve 85 bin işçinin katıldığı direniş hareketi, Demirci'lerin ortak bulundukları Haymak fabrikasının tahrip edilmesi, Ankara asfaltının kapatılıp trenlerin durdurulmasıyla büyüdü. İstanbul'da üç yönden büyük işçi yürüyüşleri başladı, polisle çatışmalar oldu, sonuçta İstanbul ve İzmit'te sıkıyönetim ilan edildi. Hareket, işçilerin anayasal haklarının kısıtlanması karşısında topluca ve bilinçle yasa dışı eylemlere girişebileceğini göstermesi bakımından önemliydi. Yasaların işverenlerden yana işlediği ve onları koruduğu bir dönemde bu eylemlerin ortaya çıkışı doğaldı. 1971 ve 1972 yıllarında çeşitli işkollarında, işçilerin 112 işyerinde grev yapmalarına karşılık, işverenlerin, işçi isteklerini kendi açılarından "yersiz" ve "aşırı" bularak 4792 lokavt kararı aldığı görüldü. Sürdürülen tutucu ve gerici ekonomik düzene karşılık anayasal öze dayanan köklü dönüşümleri amaçlayan DİSK, 1971 öncesi gelişen öğrenci eylemleri karşısında ise TİP'in demokratik parlamenterist çizgisinde kaldı, sonra da çalışmaları durduruldu. Türk devrimci pratiği içinde 1971 öncesi gelişen öğrenci ve gençlik eylemleri yanlışları ve doğruları ile önemli bir deney olarak kaldı, bugün CHP-MSP koalisyonu ile savuşturulmaya çalışılan faşizm bulutlarını da Türkiye üstüne çöreklendirdi. 14 Ekim 1973 seçimleri öncesine kadar sürecek olan uzun bir sıkıyönetim dönemi başladı. Yine 1971'de TİP'in kapatılmasıyla Türk işçi sınıfı, mesleki dayanışmasının üstünde bir siyasal örgütten yoksun duruma düştü.

Sinemamızda işçi

Ülkemizde işçi hareketlerinin izlediği bu çizgiye koşut olarak Türk sineması nerede kaldı, neler yaptı, geniş halk kitlesine ulaşan en etkin sanat dalı olarak sinema, Türk işçisinin sorun-

larına ne zaman, ne kadar eğilebildi, işçi Türk filmlerinde nasıl yer aldı?

Sinemamızda işçinin ele alınışı, onun ekonomik sorunlarına belli bir ağırlık tanınması, elbette ki resmî sansür mekanizmasının iznine bağlıydı. İşçinin kendi doğal hakları yasaklanırken, "işçi" sorunlarından söz eden filmlerin yapımı oldukça güçtü.

Grevin suç sayıldığı, işçilerin örgütlenmelerinin durdurulmuş bulunduğu Cumhuriyet yıllarında ve sonrası sesli sinema döneminde, tek sinemacımız Muhsin Ertuğrul'un polis sansürünü aşıp da "tabu" olan işçi sorunlarına yaklaşmaması, hele sinemanın henüz başladığı yıllar olduğu düşünülürse doğaldı. İşçi hareketlerinin sesini yeterince duyuramadığı, mesleki örgütlerin (sendika) sıkı denetlendiği, sanatın toplum için yapılması savının da pek ağıza alınmadığı savaş sonrasında da her şeye karşın "işçi"den, "emekçi"den söz eden filmler yapmaya bir yöneliş yoktu. Bu dönemde toplumsal gerçekçi edebiyat yapıtları da yok denecek kadar azdı.

Türk yönetmenleri sinemada henüz 1950'lerde olgunlaşmaya başlamışlardı. Bu olgunluk da "sinema dili"ni daha rahat, daha akıcı kullanma, bu dili öğrenme, biçimlendirme yönündeydi. 1960'lara gelinceye kadar ise "toplumsal sorunlar" dendiğinde akla pek "işçi" sorunları gelmiyordu. Bu dönemde kamuoyuna geniş çapta yansıyan sorunlar, daha çok gündelik siyaset sorunları, particilik tartışmalarıydı. Sinemamız da 1960'lara kadar birkaç gerçekçi köy filminin, yüzeyde Kurtuluş ve Kore Savaşı filmlerinin ötesinde toplumsal sorunlara eğilmeyen, sığ polisiyeler, melodramlar ve tarihsel filmler üreterek kendi çizgisini sürdürdü. Böylece sinemamızda "işçi", ancak 1960 ve sonrasında çeşitli ölçüler içinde yer alabildi.

Bu yılların filmlerine "işçi"nin yavaşça girdiği görüldü. Bu doğal bir girişti, genel olarak sorunlara çok bilinçli bir yaklaşım yine yoktu. 1960 sonrasında bile film yasaklama olaylarının ortadan kalkmaması, sinemamızda 1939'dan beri uygulanan faşist san-

sür tüzüğünün, olduğu gibi geçerliliğini koruması, bir de yönetmenlerin konuya ilgisizlikleri, değil işçi sorunlarına eğilen filmlerin, baş ya da yan kahramanları işçi olan filmlerin bile parmakla sayılacak derecede az oluşunun baş nedenlerindendi. Türk sinemasında işçi özellikle 1960-65 dönemi filmlerinde yer aldı. Adalet Partisi iktidarı sırasında ise "işçiler" filmlerde figüran olarak kaldılar. Siyasal yönden karışık geçen son yıllarda da işçi sorununu temelden ele alan filmler yapılamadı. Yeşilçam gerçeküstü, masal kahramanlarının olağandışı hikâyelerini anlatıp durdu, kent sorunlarından çok, klişe ağa-köylü çatışmaları üstüne bol silah ve kavgalı köy konuları işlemeye yöneldi.

1960-73 dönemi filmlerinde işçi kimi zaman hikâyenin başkahramanı oldu, kimi zaman da yan kahramanlardan biri ya da birileri olarak kaldı. Biz burada ister yan kahraman ister başkahraman olarak ele alınsın, Türk filmlerinde "işçiler"in somut ekonomik sorunları içinde yansıtılıp yansıtılmadıklarına bakacağız.

Yan kahramanları "işçi" olan filmler

Ana hikâyenin içinde, işçinin yan kahraman olarak kullanıldığı filmler vardır. Bu kullanış zaman zaman, kıyısından köşesinden de olsa "işçi sorunları"na yaklaşım niteliği taşımış, genellikle de hikâye içinde işçi kahramanın boyutsuz, derinliği olmayan işlevinin ötesine geçememiştir. Örneğin, Kemalettin Tuğcu'nun bir çocuk romanından uyarlanan ve ana-baba, iki küçük çocuk, büyükanneden oluşan bir işçi ailesinin dramı üstüne kurulu, Memduh Ün'ün *Ayşecik*'inde (1960) işçi özelliği yaşlı babada toplanır, ama film babanın yanlışlıkla hapse girişini göstererek, küçük kızın, mahalleli desteğiyle ailesinin geçimini nasıl sürdürdüğünü "duygusal", "popülist" bir çizgide anlatmaya yönelir. Atıf Yılmaz'ın yaptığı ikinci Ayşecik, *Şeytan Çekici*'nde de (1961) anne-babası ayrı yaşayan Ayşecik'e, bir fabrika işçisi olan babası bakar, ama önemsenen sorun, Ayşecik'in serüveni ve sonunda anne-babasını nasıl birleştireceğidir. Yine Atıf Yılmaz'ın Orhan

Kemal'den uyarlanan *Suçlu*'sunda (1960) da İstanbul'un tahta evli, yoksul, kenar semtlerinden birinde yaşayan bir aile ele alınır; oysa "işçi" yine yaşlı ve alkolik bir babadır ve filmin ortalarında ölecektir. *Suçlu*'da esas olarak ailenin küçük oğlunun başından geçen dramatik serüvenler işlenmiştir. Halit Refiğ'in *Bir Türk'e Gönül Verdim*'inde (1969) de Alman kadını Eva'yı aldatan Türk işçisi İsmail (Bilal İnci) olumsuz, kötü bir kişilik olarak kullanılır. Filmde fabrika çevresi, İsmail'in karısı ve baldızının kızıyla oturduğu ev yaşamı başarıyla yansıtılmış ama işçi, hikâyenin bir yan kahramanı olarak kalmıştır. Refiğ'in filmi, Alman kadını Eva ile Kayseri gibi yabancı bir çevrede ona yakınlık gösteren kamyon şoförü Mustafa'nın ilişkileriyle gelişir. Türk toplumu ile Batı toplumlarının temel ayrılıklarını ortaya koyma amacına yönelir... Bu dört örnekte de esas olan işçinin somut ekonomik sorunları değildir, işçi hikâyenin içinde görevini yapar ve meydanı başkahramanlara bırakır.

İşçi'nin yan kahraman olarak yer aldığı Türk filmlerinin bir bölümünde ise işçi, somut ekonomik sorunları içinde ele alınmıştır. Metin Erksan, *Gecelerin Ötesi*'nde (1960), aynı mahallede oturan, ayrı yaş, karakter ve meslekten altı kahramanın, ekonomik sıkıntılar yüzünden soygunculuğa kalkışmalarını anlatır. Aralarındaki trikotaj işçisi Ekrem (Erol Taş), anasıyla oturan, patronu tarafından sevilen ama geleceğine güvensizce bakan, fabrika gürültüsünden yıpranmış bir kişidir. Erksan, Ekrem'le arkadaşlarını (bir kamyon şoförü, yardımcısı, şarkıcılık heveslisi iki genç, işsiz bir tiyatro oyuncusu, cinsel bunalım içinde bir ressam) kamyon şoförü Fehmi'nin önderliğinde soygunculuğa iter, sonuç; kimisi yaralanır, kimisi ve bu arada işçi Ekrem ölür. Erksan, 1960 ortamının umutsuzluğunu iyi yakalamış ve yansıtmıştır. Demokrat Parti'nin temelsiz "her mahallede bir milyoner" politikasının tek tek kişilere yansıyan yanlış etkileri gösterilir, son, işçi adına da karamsar, olumsuz bir sondur. İşçinin, sorununu çözümlemek için bir araya geldiği kişiler ve

tutulan yol da yanlıştır. Film bunun yorumunu ise pek açıkça yapmamıştır. Halit Refiğ'in, senaryosu Vedat Türkali tarafından yazılan *Şehirdeki Yabancı*'sı (1963) da Zonguldak maden işçilerini fon olarak kullanır ve İngiltere'de yüksek öğrenimini tamamlayıp doğduğu kente dönen mühendisin (G. Arsoy) bu gerici ve çıkarcı taşra çevresinde hem sömürülen işçilerin adına (dalavereci müteahhit-din istismarcılığı ile oy toplayan yardakçı politikacı-çıkarcı gazeteci) takımına karşı durmaya çalışmasını, hem de geride kalan çocukluk aşkını yeniden bulmasını anlatır, böylece doğal olarak işçileri de çevreleyen genel bir toplumsal bozukluğa direnişi önerir. İşçilerin gittikçe bilinçlendiği sezdirilir, ama onlardan bir hareket gösterilmez. Eylemci, mühendis Aydın'dır ve sonunda çıkarcıların maskelerini düşürmeyi başarır. İşçilerin tek eylemi, Aydın ile sevgilisini, onları linç etmek isteyen sömürücülerin elinden kurtarmak olur. Refiğ'in filmi, "işçi" sorununun ötesinde "toplumsal gerçekçilik" yönünden dikkate değer bir örnektir.

Türk sinemasında çok köy filmi yapılmıştır, çok ağa-ırgat çatışması gösterilmiştir ama "tarım işçisi"nin tüm ekonomik sorunları ile yansıdığı filmler yok denecek kadar azdır. Orhon Arıburnu'nun Necati Cumalı'dan uyarladığı *Tütün Zamanı*'nda (1959) Ege'nin iki tütün ekicisi aile arasındaki bir "kız davası" melodram kalıpları içinde işlenir, tütün işçisi köylüler birer figüran olmaktan öteye gidemezler. Türkan Şoray'ın *Dönüş* (1973) filminin girişinde kısa bir bölüm olarak, ağa tarafından toprakları alınıp ücretle çalıştırılmaya başlanan köylüler gösterilir. Film boyunca başkahraman Gülcan'ın (T. Şoray) ağaya karşı kesin bir tavır takınmasının temeli de bu "prolog" bölümünde belirlenir. Lütfi Akad'ın *Irmak'ı* (1972) ise ağaoğlu Mustafa-yarıcı kız-salcı Nuri arasında gelişen gönül ilişkilerinin gerisinde, tarım işçilerinin makineleşmeye karşı toplu bir direnişini göstermekle, "işçi"yi yan kahraman olarak yer aldığı filmler arasında en açık, en tutarlı eyleme yöneltir. Ağanın köye traktör sokması (maki-

neleşme sonucu işçiden elde ettiği artık değer'i çoğaltma yolunu seçmesi) karşısında, köylünün topluca traktörleri çalışmaz hale getirme eylemi, hele bu eylemin Salcı Nuri'nin ağa ile "gurur" ve "onur" çatışmasına giriştiği "final" bölümüyle koşut yürütülmesi *Irmak*'ın en önemli yanlarından biridir. Üstelik Akad, tarım işçileri direnişini kesin bir sonuca da bağlamamakla hikâye anlatmayı aşmış, bir tavır sergilemesine yönelmiş, ucuz, şematik ve gerçekdışı bir yoruma (direnişçilerin ağayı alt etmesi) düşmeden etkili ve düşündürücü olabilmiştir.

Başkahramanı bir süre "işçilik" yapan filmler

Çoğu filmlerimizde tanık olduğumuz bir çeşit "işçi" kahraman da toplumun başka kesimlerinden gelip filmin belli bir yerinde geçici olarak "işçi" olan, fabrikaya giren kişidir. Bu tür filmlerde "işçi"nin somut ekonomik sorunlarına eğilme endişesi yok denecek kadar azdır. Örneğin Şadan Kamil'in psikolojik polis filmi *Kaçak*'ta (1955) kendini savunmak için adam öldürmüş olan bir genç (Turan Seyfioğlu), sığındığı çiftlikte polisten kurtulmak için tarım işçiliği yapar. Osman Seden'in *Mahalleye Gelen Gelin*'inde (1961), yazmayı düşündüğü romana malzeme bulmak amacıyla amcasının fabrikasına işçi olarak giren, fabrika yöresinde bir mahalleye yerleşen ve bu çevrede bir kamyon şoförü ile gönül ilişkisi kuran nişanlı bir zengin kızının (Fatma Girik) şoförle mutlu biten hikâyesi anlatılır. Halit Refiğ'in yoğun bir entrika filmi olan *Gençlik Hülyaları*'nın (1962) ikinci yarısında da annesi otomobil kazasında ölen, sokaklarda büyüyen, hapis arkadaşıyla soygun yapıp polis öldürdü diye aranan, sonra rastladığı bir genç kızın babasının fabrikasına işçi olarak giren, kendini sevdirip muhasebeye yükselen, derken mahkemeye düşen, sonunda mutlu olan bir genç (Göksel Arsoy) anlatılır. Bu iki filmde de sınıfsal ilişkiler saptırılmış, yanlış, ters bir açıdan sonuçlandırılmıştır. Yılmaz Atadeniz'in *Yüz Karası*'nda (1964) da Kemalettin Tuğcu'nun romanından kalkılarak, evden ko-

vulan, sevdiği adam tarafından da terk edilen bir genç kadının (Muhterem Nur) bir fabrikaya işçi olarak girmesi işlenir. Burada patronun sataştığı kadın intihara kalkar, rastladığı genç tarafından kurtarılır ve onunla mutlu olur. Bu tür hikâyeler Türk sinemasında birçok kereler anlatılıp durmuştur. Hicri Akbaşlı'nın *Ölüm Yaklaşıyor*'unda (1966) da hikâye aşağı yukarı aynıdır. Evden kaçıp işçi olan kız (Sibel Göksel), sevgilisi genç, askıntı patronla çatışma ve mutlu son... Nejat Saydam'ın iki filmi, Orhan Kemal uyarlaması *Vukuat Var* (1972) ve Vasıf Öngören uyarlaması *Asiye Nasıl Kurtulur* (1973) filmlerinde de fabrikaya işçi olarak girmiş kadın kahramanlar vardır. Ancak ele alınan sorun "işçi"nin değil "kadın"ın sorunlarıdır. İlkinde işçi kadın, sevdiği gence kavuşamaz ve birtakım entrikalar sonucunda zengin bir çiftlik sahibinin karısı olur. İkincisinde de oradan oraya sürüklenen genç bir enstitü öğrencisinin ustabaşının göz koymasıyla bitiveren kısa fabrika işçiliği vardır. Yine toplum içinde "kadın"ın sorunlarıdır işlenen ve sonuç "karamsar", "kaderciliğe iten" olumsuz bir nitelik taşır.

Bir süre işçilik yapan film kahramanları arasında Almanya'ya gidenler de yer alır. Bunun en yoz örneği Hulki Saner'in *Turist Ömer Almanya'da*'sıdır (1966). Turist Ömer (Sadri Alışık) Almanya'ya çalışmaya gider ama anlatılan yine Turist Ömer'in çeşitli biçimlerde karıştığı sulu serüvenlerdir. Türkan Şoray'ın *Dönüş*'ünde (1973) de köylü kızı Gülcan'ın kocası İbrahim (Kadir İnanır) işçi olarak Almanya'ya gider, ancak üstünde durulan konu yine başkadır. Şoray, işçinin köyüne ve eski yaşamına yabancılaşmasını gösterir. Yılmaz Güney'in *Baba* (1972) filminde ise zengin bir evin özel kayıkçısı Cemal'in (Yılmaz Güney) Almanya hayaliyle sürdürdüğü yoksul yaşamı gösterilir. Ancak Güney'in anlattığı hikâye, sınıfsal temellere oturtulmaya çalışılmış, doğruca ama başka çizgide bir hikâyedir. Cemal dişleri bozuk olduğundan işçi olarak Almanya'ya gidemez, kendisine vaat edilen para karşılığı ev sahibinin oğlunun cinayet suçunu üstlenir, hapse girer.

Lütfi Akad'ın son üç filminde de "işçileşme" olgusu dikkati çekmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nda özel toprak mülkiyetinin belirginleştiği 19. yüzyıl sonlarında bir Yörük obasının göçerlikten yerleşikliğe geçme sürecini ele alan *Gökçe Çiçek*'te (1973) yörüklerin toprağa yerleştikleri an aracılar tarafından sömürülecekleri gerçeği ortaya konur. Gökçe Çiçek (Hülya Koçyiğit) ile yaşlı bilgenin karşı koydukları "yerleşip köleleşmek", toprak ve tuz işçiliği yapmak anlamına gelmektedir. Akad, filminde bu olguları açık bir biçimde saptar, tarım ve maden işçiliğinin tarihsel uzantılarını, ekonomik ilişkiler düzeyinde açıklamaya çalışır. *Gelin* ve *Düğün* (1973) denemelerinde de Akad, Anadolu'dan büyük kente göçmüş kahramanlarına "işçiliği" bir alternatif olarak gösterir. *Gelin*'in taşralı eşraf ailesi için "kadın"ın fabrikada çalışması "namussuzluk"tur. Karısını fabrikada çalıştıran hemşerilerine karşı kötü gözle bakarlar, işçi'yi küçümserler. Kendileri ise ticaret yapacak, yükseldikçe yükseleceklerdir. Bu tırmanma sürecinin getirdiği yozlaşma ve katılaşma karşısında ailenin gelini Meryem (Hülya Koçyiğit), sonunda fabrikada işçilik yapmayı yeğleyecek ve aileden kopacaktır. O güne dek ailenin gelişim çizgisine ters düşmemiş olan Veli'nin de karısını izleyip fabrikaya girişi biraz temelsiz ve bilinçsiz görünüyorsa da Akad'ın "emek"e verdiği değeri, önemi perçinleyici bir gelişim olarak yadsınamayacak bir dayanışma simgesi olmaktadır. Akad'ın *Düğün*'ünde ise "işçi" bu denli güçlü bir alternatif değildir. Kız kardeşlerini satarak İstanbul'da tutunmaya çalışan Urfalı ailenin erkekleri, kızlardan birinin fabrikada çalışmasına izin verirler. Kardeşlerin harcanmasına direnen abla Zeliha'nın Urfa'dan sevdiği Ferhat (Ahmet Mekin) ise bir inşaat işçisi olmuştur ve yalnızca dürüst bir kişiliktir. Akad, Ferhat'ı fazla işlevsel bir kişilik olarak koymaktan kaçınır, "işçi" *Düğün*'de iyice silikleşmiştir. Başkahramanların bir süre işçilik yaptığı filmler arasında en anlamlı ve düşündürücü olanı yine Akad'ın *Gelin*'idir.

Başkahramanı "işçi" olan filmler

Başkahramanı işçi olan Türk filmlerinin çoğunluğunda gözlenen özellik "işçi"yi somut ekonomik sorunlarının dışında, genellikle aşk ilişkileri içinde ele almak ve bunu melodramatik kalıplar içinde anlatmak şeklinde belirlenebilir. Kahramanı "işçi" olarak seçerken çoğunlukla "yakıştırma"nın ötesinde bir özellik, bir sorun akla gelmez, ele alınmak istenmez. Kahraman yoksul olacak, parasız olacak, buradan birtakım entrikalar yaratılacaktır. Kahraman ne iş yapsın, örneğin fabrika işçisi olsun denir ve entrika kurulur. Başkahramanı özellikle "işçi" seçilen ve onun ekonomik sorunlarına, sömürülmesine eğilen ve bunları tartışmayı amaçlayan filmlerimizin sayısı bir elin parmağı kadar bile değildir.

Aşk, namus, evlilik ve işçi

Memduh Ün'ün, Edmond Morris'in *Tahta Çanaklar* adıyla çevrilen sahne oyununun sinema uyarlamasını yapma amacıyla hareket ettiği *Kırık Çanaklar* (1961), yoksul bir işçi ailesinin isterik ve çıkarcı bir komşu kadının dolapları sonucu parçalanışını anlatır. Asıl sorun budur ve ne bir işyerine bağlı olarak kamyon şoförlüğü yapan Cemal'in (Turgut Özatay) ne de Cemal onu evden kovunca bir fabrikaya işçi olarak giren karısı Sabahat'in (Lale Oraloğlu) kendi işyerlerinde "işçilik"ten gelen ekonomik sorunları tartışılır. Yalnızca az kazanılır, sıkıntıları vardır, aile içi sorunlar büyüdükçe de "dram" güçlenir. Ağır basan sorunlar evlilik, namus sorunlarıdır. İşçi olma yalnızca "dram"ın temellenmesi için kullanılmıştır. Cemal'in işyerinde patronla doğan sürtüşmeleri dahi işçilerin kişisel karakterlerinden, davranışlarından doğar. Örneğin Cemal'in arkadaşı Sabri'yi (Reha Yurdakul) patron işten kovar, "ben arkadaşının karısında gözü olan işçiyi istemem" der.

İşçilerin melodramatik aşk serüvenlerinin anlatıldığı filmler Ümit Utku'nun *Ayrı Dünya*'sından (1961) Atıf Yılmaz'ın *Utanç*'ına (1972), Safa Önal'ın *Umut Dünyası*'na (1973) kadar

çeşitlenir. *Ayrı Dünya* gözü yükseklerde bir tersane işçisinin (Yılmaz Duru) bir fabrikatörün kızıyla, kendi mahallesinde oturan yoksul sevgilisi arasında bocalamasını anlatır. Metin Erksan'ın *Acı Hayat*'ında (1963) tersane işçisi Mehmet (Ayhan Işık) ile manikürcü sevgilisi Nermin'in (Türkan Şoray) hikâyeleri işlenir. Evlilik arifesindedirler, bütçelerine uygun bir ev ararlar. Oysa araya zengin bir genç girer, kızı iğfal eder ve filmin yörüngesi değişir, intikam sorunu ön plana çıkar. Feyzi Tuna'nın aşk filmi *Aşka Susayanlar* (1964) biri zengin, öteki mozaik işçisi iki mutsuz adamın dostluklarını ve tanıştıkları bir kadın karşısındaki durumlarını anlatır. Yoksul gencin (Özkan Yılmaz) işçi oluşu yine bir yakıştırmanın ötesine geçmez. Ne olsun diye düşünülmüş, "işçi" olsun denilmiştir. Ülkü Erakalın'ın *Uzakta Kal Sevgilim*'inde (1965) de bir tersane işçisinin (Fikret Hakan) aşk hikâyesi işlenir. Tarık Dursun K.'nın *Kelebekler Çift Uçar* (1964) adlı filminde de dokuma fabrikasında işçi olan bir kadın kahraman (Sevda Ferdağ) dikkati çeker, ama anlatılan aşk ilişkileri ve cinayetle süslü gereksiz bir entrikadır. Ümit Utku'nun *Fabrikanın Gülü* (1964) başkahramanı işçi olan filmlerin, Nuri Sesigüzel'in türküleri ile süslü en yoz örneğidir. Ertem Göreç'in *Ayrılan Yollar*'ı (1964) da işçi sorunlarına değinmiş sayılmaz. Şantiye işçilerinin aşk serüvenleri arasında patronla çatışmalar da gösterilmeye çalışılır, ancak filmin yörüngesi değişiktir.

Atıf Yılmaz'ın *Pembe Kadın*'ında (1966) Yakasız köyü ağası Kocabey'in tarlasında zaman zaman ırgatlık edip geçimlerini sürdüren Pembe Kadın'la (Yıldız Kenter) otuzunda bekar kızı Kezban'ın (Sema Özcan) durumları anlatılır. Pembe Kadın otuz yıldır gelmeyen kocasını bekler, durur. Ana sorunları köyde namuslarına leke sürdürmeden yaşayabilmektir. Çatışma, Kezban'ın ağa oğluna kaçma çabası sonucu ana-kız arasında doğacaktır. Hidayet Sayın'ın oyunundan gelen malzeme ırgatlık sorunu üstüne bir yaklaşım getirmemektedir. Konunun gelişimi "moral" düzeydedir.

Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nın (1966) kahramanı da boyama işçisidir (Müşfik Kenter). Serbest çalışır. Yoksulluğu yalnızca film boyunca açığa konan ezik, güvensiz duygularının temellendirilmesine yarar. Bir zengin kızının resmine âşıktır, gerçeklerden korkar, karşısında kızın kendisini bulduğunda ilgisiz kalır, kızın ilgisi karşısında bir ara umutlanır, son, beklediğinden de trajiktir. Duygusal Erksan sınıfsal gerçekleri yok sayıp, bunun üstünde düşünemediğimiz temelsiz bir "ulusal"cılıktan yana görünür. Erksan'ın *Yılın Kadını Değil* (1969) filminde ise fabrikada gece vardiyasında çalışan bir anne (Muhterem Nur) ile gündüz çalışan kızı Şükran (Nilüfer Koçyiğit) işçi kahramanlar olarak dikkat çekerler. Oysa hikâye yine ekonomik düzeyde gelişmez. Üvey baba Feyzi'nin (Hayati Hamzaoğlu), karısıyla geçinememesi, Şükran'a göz koyup sırnaşması, zorla ırzına geçmesi ve karısı tarafından öldürülmesi anlatılır. Bu hikâyede de kahramanların işçi olmasının gerektirdiği hiçbir özel etken yoktur. Her günkü tirajlı gazete haberlerinden birisi, yüzeyde bir bakışla filme alınmıştır, o kadar. Atıf Yılmaz'ın *Utanç*'ı (1972) da aynı düzeyde trajik bir aşk hikâyesi anlatmanın ötesine geçememiştir. Üstelik iki fabrika işçisi gençlerin aşkları daha da soyut, entrikalı bir hikâye örgüsüne oturtulmuştur. Safa Önal'ın *Umut Dünyası*'ndaki (1973) matbaa işçisi Ahmet (Tarık Akan) de bir aşk serüvenine kapılır ve evlenir ama Önal, kahramanının "geçim sıkıntısı"nın üstüne özellikle basar ve bunu sonuna dek sürdürür. Ahmet'in bulduğu kurtuluş yolu ise Avustralya'ya gitmek ve orada para biriktirmektir. Önal, çevresinin ve basının da etkisiyle dışarıya gitmek için şartlanmış tipik bir işçi tipi çizmektedir. Bu, "işçi"nin kendi ülkesi içindeki sorunların "sınıfsal" yönünden tutarlı bir çözüm değildir ama var olan bir gerçeğin saptanmasıdır. Film ise bütünüyle tutarlı sayılmayacak yüzeyde, pembe gerçekçi bir tavra sahiptir.

Türk sinemasında "petrol işçisi" de yer almıştır. Ama Atıf Yılmaz'ın *Toprağın Kanı*'nda (1966) ortaya çıkan bu işçi kah-

ramanlar, Recep Bilginer'in ne idüğü belirsiz senaryosuyla kendi ekonomik sorunlarından bir hayli uzağa düşmüşlerdir. Batman'ın ilginç dekoru içinde kentli öğrenci kız Sevgi ile dostluk kuran bir işçi genç, Hüseyin (Fikret Hakan), onun afyon kaçakçısı kardeşi Hasan, kentli genç bir ruh hastası Orhan, "aşk" ve "kadın" yüzünden doğan ve ölümlerle sonuçlanan çeşitli çatışmaların içine girerler. İşçi yine göstermelik kalmış, somut ekonomik sorunlarıyla yansımamıştır.

İşçi ve serüven

Türkiye'de "işçi" kahramanları polisiye serüvenlere sokan filmler de yapılmıştır. Memduh Ün'ün *Ölüm Peşimizde* (1961) filminin kahramanları Burhan'la Zehra (Ayhan Işık-Fatma Girik) bir mozaik fabrikasında işçidirler, evleneceklerdir. Zehra'nın ağabeyi dansöz sevgilisi uğruna fabrikada soygun düzenler, bu arada bir de cinayet işler. Burhan, film boyunca, yanlışlıkla yakalanan ustabaşı babasını temize çıkarmak ve katili bulmak için uğraşır ve başarır. Aydın Arakon'un *Sonsuz Geceler*'inde (1965) ise hasta kızını iyileştirmek için başkasının işlediği bir cinayeti üstlenen, sonradan karısının yardımıyla suçsuzluğunu ispatlayan yoksul bir işçinin (Ayhan Işık) serüveni anlatılır. Lütfi Akad'ın 1966'da çektiği polisiye *Sırat Köprüsü*'nde de bir gazoz fabrikası soygunu konu edinilmiştir. Hapisten yeni çıkan Ziya, dostu Saadet'i (Sezer Sezin) fabrikaya işçi olarak yerleştirirken, işçi Nuri'yle (Orhan Günşıray) de soygun için anlaşır. Soygun sonrası, Saadet-Nuri yakınlaşması ve Ziya'nın intikamı ile gelişip ölümle biter. İşçi Nuri'nin soyguna katılmasının amacı, bu para ile memleketine gidip dükkân açmaktır. Akad olsa olsa "soygun"un gerekli yol olmadığını söylemekte ama başka yol da göstermemektedir.

Anadolu'dan gelenler

Anadolu'dan büyük kente göçen ve "işçilik" yapan kahramanların serüvenlerinde de polisiye trükler kullanılmıştır. Ertem

Göreç'in, senaryosu Lütfi Akad'a ait bulunan *Yiğit Yaralı Olur* (1966) bir örnek sayılabilir. Anadolu'dan İstanbul'a gelen Yusuf (Yılmaz Güney) bir fabrikada iş bulur, mahallesindeki Gül'e sevdalanır, evlilik için birikmiş paralarını almaya kalktığında vergi kaçırmak için sahte defter tutanlarla ve kalp para basıcıları ile karşılaşır, çatışmalar çıkar. Akad'ın senaryosu "hakkını almak için" işçinin mücadelesinin gereğini yerine getirir, oysa bu kişisel bir mücadeledir, kullanılan işçi kahraman da bir "mitos" dur, dolayısıyla "üstün bir güce sahip olmak" gibi olağandışı özellikler içinde sunulmaktadır.

Ülkü Erakalın'ın, George Stevens'ın *İnsanlık Suçu*'ndan uyarladığı *Bütün Suçumuz Sevmek*'de (1964) Anadolu'dan gelip amcasının fabrikasına işçi olarak giren bir gencin (Tanju Gürsu) aynı fabrikanın işçilerinden bir kızla (Türkan Şoray) tanışıp onu gebe bıraktıktan sonra, amcasının havalı kızıyla da ilişki kuruşunu ele alır ve delikanlının bocalamasını işler. "İnsanlık Suçu"ndan yola çıkıp "işçi"yi bu sorunların içinde göstermek doğaldır tabii... Erakalın'ın *Ölüme Kadar* (1965) filminde de amcasının ölümüyle Anadolu'dan gelip akrabalarının yanına sığınan bir genç kızın (Filiz Akın) bir işçi ile (Cüneyt Arkın) tanışıp kendisinin de fabrikaya girişi ve aşklarının sonucu evlenmeleri anlatılır. Yine "işçi sınıfı" adına dişe dokunur bir sorun yoktur ortada.

Sinemamızın "işçi" hikâyelerine el atmasını sonuçlandıran bir yabancı kaynak da John Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar* romanı olmuştur. Nevzat Pesen'in düzgünce uyarlaması *İkimize Bir Dünya* (1963), anlatılanlara sınıfsal açıdan bakıp ideolojik bir değerlendirmeye gidilince, sorunları saptıran, gereksiz bir "hümanizma" peşinde koşan, giderek kaderci, zor tahammül edilir bir yapıt olup çıkmaktadır. Trakya'dan İstanbul'a para kazanmak için gelen ve bir inşaatta amelelik işi bulan Selim (Orhan Günşıray) ile Durmuş'un (Kadir Savun) düzenleri, Durmuş'un hareketlerini dengeleyemeyen, oturmamış, ama hastalıklı zekâ yapısı yüzünden bozulur ve Selim, Durmuş'a olan dostluğunu,

hayallerinin yıkılmışlığı içinde, birlikte bir trenin altına atlamaya kadar götürür. Pesen'in filmi ana çizgisi içinde ters bir yörüngeye oturtulmuştur. Bu durumda işçilerin inşaatta, kompleksli patronla aralarında gelişen yapmacık çatışmadan söz etmek gereksiz olabilir. Filme boyut kazandırmayan sığ bir ilişkidir bu. Giderek hikâyenin gelişiminde hiçbir etkisi gözükmez. İşçiler de kişilikleriyle ve sorunlarıyla çok özel tiplerdir.

Anadolu'dan göçen işçilerin sinemamızda tek başarılı yansıyışı, Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol*'unda (1965) görülür. Sağıroğlu, bir altı kişilik köylü grubunu İstanbul'a getirir ve onların ekmek kavgası yolunda savaşlarını, gerçekçi, etkili bir dille yansıtır. İşsizlik, kapı kapı dolaşma, büyük kentte ilk kez rastlanılan değişik, yabancı, hızlı gürültülü evren, başka türlü insanlar, katı, kopuk, bencillik dolu ilişkiler zinciri... Ve işe girme savaşımı, iş bekleyen işsizler, hayvan gibi yük taşımalar, amelelik, emekçilik, ücret sömürüsü, hakkını alma kavgası. Sağıroğlu, büyük kentin proleter kesiminden başarılı bir kesit vermiş, hikâyesini fazlaca sulandırmamıştır. Başkahraman Ahmet'in (Fikret Hakan) kendi köylüsü Güllü Bacı'nın büyük kızı Fatma (Ayfer Feray) ile seks, küçük kızı fabrika işçisi Cemile (Selma Güneri) ile de his ilişkisine kendisini kaptırması. Güllü Bacı ailesinin gecekondu yaşamının verilmesi de oldukça inandırıcı, gerçekçi ve doğaldır. Erkeklerin bir lokma ekmek uğruna işyerlerindeki kötü barınaklarda gecelemelerini ve evlerde gündelikçilik yapan Fatma'nın sınıf atlama özlemlerini gösteren bölümler de Sağıroğlu'nun dürüst gerçekçiliğini açıkça yansıtır. Ahmet'in iki kadın arasından yozlaşma yolundaki Fatma'yı değil de, fabrika işçisi Cemile'yi eş seçmesi de anlamlıdır. Bu, bozulmamış köylü-işçi değerlerinin dayanışmasıdır. Cemile'nin ablasının oyununa gelip işinden atılmasıyla sarsılan ekonomik güçlerinin sağlamlaşması için işsiz durumdaki Ahmet de iş bulmalıdır. Bu ise kolay değildir. Sağıroğlu, filmini iş bulamayan Ahmet'in bir iş adamını vurup hırsızlık yapmaya yönelişi ile sonuçlandırır.

Bu şematik sonuç, bireysel düzeyde dahi bir çözüm değildir, ama herhalde düşündürücüdür ve en azından bir tavır olarak yerinde bir etki gücü sağlar. Yol bitmemiştir, gelecek yolların ağzında işçi köylü Ahmet'lere, Güllü Bacı'nın gecekondusunda okuma öğrenen küçük Osman gibiler de katılabilecektir.

Özel bir örnek

1960'ların toplumsal gerçekçi Türk filmleri arasında Ertem Göreç'in yönettiği ve senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı *Otobüs Yolcuları* (1961) da ilgi çekici bir örnektir. Film, İstanbul'da bir belediye otobüsü şoförünün, yani bir İETT işçisinin, kendi ekonomik sorunları adına değil de oturduğu mahallenin sakinleri adına, taksitle site yapma vaadi ile para toplayıp onları dolandıran müteahhit ve yardakçı tüccarlara karşı giriştiği mücadeleyi anlatır. Liseden ayrılmış, kafalı ve bilekli bir şoför olan Kemal (Ayhan Işık) ilk kez evinde kiracı olduğu yaşlı kadının hakkını aramak ve parasını geri alabilmek için ortaya çıkar, giderek tüm mahalleli (aralarında işçiler de vardır) Kemal'in yanı sıra direnişe geçerler, iş sopalı sokak kavgasına kadar varır. Mahkemeye yansıyan dava, müteahhit Mahmut Bey ve çevresinin yenilgisi ile biter. Göreç ve Türkali, bir belediye işçisini, kendi iş sorunlarının dışında da olsa, kendi mahallesinin sorunu karşısında bir öncü gibi kullanmakla, hakkın toplu direniş sonucu elde edilebileceğini kesin bir biçimde belirtmiş olurlar. Bu yönden *Otobüs Yolcuları* kesinlikle işçi sorunlarına yönelik olmasa da, bireyi konu edinen, çözüme bireysel olarak giden "işçi" hikâyelerine getirilmiş güçlü bir karşı-örnektir. Hikâyesinin yanlış yönü şoför Kemal'in başından beri otobüste tanıştığı ve çatıştığı müteahhidin kızı olan üniversiteli Nevin'le (Türkan Şoray) arkadaşlık kuruşunun doğallıkla sürdürülmesidir. Pratik yaşamda çok az rastlanan bu tür bir ilişkinin sınıfsal açıdan ters ve yanlış düştüğünü burada belirtmek gerekir.

Sinemamızda işçi ve grev

Grev, Türk filmlerinde bugüne dek iki kez kullanılmış, ayrıca Yılmaz Güney'in *Umut*'unda (1970) Adanalı paytoncuların belediyenin paytonları kaldırma kararına karşı düzenledikleri bir miting hareketine yer verilmiştir. Grev gibi, 1963'de Türk işçisinin uzun yıllardan sonra yeniden elde ettiği bir mesleki direniş hakkının 1973 sonuna dek iki kez filmlerimize girmiş olması, Türk sinemasının "işçi" sorunlarına ne denli ciddiyetle eğildiğinin en açık ölçüsüdür. Kaldı ki işçi grevine yer veren bu iki filmden 1973'te Ertem Eğilmez tarafından yapılan *Oh Olsun,* grev olayını hiçbir şekilde ciddiye alınmayacak anlamsız bir aşk güldürüsünün gerisinde, o da sulandırarak yansıttığı için, üstünde durmak dahi istemediğimiz bir "pembe gözlüklülük" örneğidir. Zaten filmin, yönetmenin "sınıfsız toplum" görüşüne uygun bir yorumla, yani zengin oğlanın işçi kızıyla birleştiğini göstererek bitişiyle de iyice anlamsızlaşmış olan "işçi sınıfının direnişi", filmde fazladan, temelsizce ve göstermelik olarak yürütülüp sonuçlandırılmıştır. Türkiye'de hiçbir grevin bu filmdeki gibi bittiğini gören ve bilen de sanırım yoktur.

Türk sinemasında "işçi" ve "grev" üstüne yapılmış tek dürüst ve başarılı sinema eseri ise senaryosunu Vedat Türkali'nin yazıp yönetmenliğini Ertem Göreç'in yaptığı *Karanlıkta Uyananlar*'dır (1964). Film bir işçi kahramanın değil, topluca işçilerin hikâyesidir. Bir boya fabrikası; söz verilen ücret zamlarının gerçekleşmemesi; direnen işçilerin işlerinden çıkarılmaları; kalanların atılma korkusuyla sendikaya girmekten çekinmeleri; işçiler arasında Nuri Usta'nın (Mümtaz Ener) öncülüğüyle greve gitme tasarıları; patronun işçiler arasında muhbir kullanması; işçilerle birlikte büyüyen, arkadaşları onlar olan patronun serseri oğlu Turgut'un babası ölünce, fabrikanın başına geçmek zorunda kalması ve fabrikayı başka iş adamlarının eline düşürmek isteyip yabancı sermayeye işbirlikçilik eden çıkarcı Hazım Bey'in (Kenan Pars) hesaplı davranışlarına boyun eğip,

bilmeden alet olarak, kendi arkadaşlarına karşı duruma düşmesi; giderek Turgut'un Hazım Bey'in ressam yeğeni Nevin'le (Tülin Elgin) de gönül ilişkileri kurup bu yabancılaşmasını büyütmesi; Turgut'un işçi arkadaşı Ekrem'in (Beklan Algan) öteki işçileri, haklarının verilmemesi ve atılan arkadaşlarının yeniden işe alınmaması karşısında grev için ikna etmeye çalışması, grev fikrinin gittikçe yoğunlaşması... Türkali-Göreç ikilisinin *Karanlıkta Uyananlar*'ı, işçi üstüne kurulu sömürü mekanizmasından kalkıp ülkenin dışa bağımlılığına kadar birçok soruna sinemamızda ilk kez parmak basmış bir filmdir. İlk kez işçinin emeğinin hakkını elde etmek ve kendini sömürtmemek için sendikaya girdiği, grev kararı aldığı, sorunları karşısında iç bölücülere ve muhbirlere karşı tek vücut olduğu sinema eseri *Karanlıkta Uyananlar*'dır. Sınıf farklılıklarının da belirgin bir biçimde ele alındığı, aşk ilişkilerinin her sınıfın kendi içinde gösterildiği bir filmdir, Göreç-Türkali ikilisinin filmi. Dışa bağımlı sermayecilere karşı kadınıyla, çocuğuyla dayanışan, grev yapan, "...bu milleti soymaya, köle etmeye gelenlerin KARŞILARINDA BİZ VARIZ..." diye haykıran bir sınıfın bilinçlenme hikâyesidir... Bu arada filmin daha da güçlü olmasını engelleyen ve hikâyenin kuruluşundan gelen bazı aksaklıklar da yok değildir. Hikâyede gerçek patronun ölüp de yerine işçiye duygusal yönden bağlı serseri oğlunun geçmesi, işçi-patron ilişkilerinin sertliğini, kesinliğini zedeler nitelik göstermekte ve filmin sonunda bu yumuşaklığın sonucu Turgut'un (yani yeni işverenin) fabrikayı 20 günlüğüne işçiye bırakması, hele 20 gün sonra ne olacağının bilinmemesi filmin sağlıklı yorumuna gölge düşürmektedir... Her şeye karşın *Karanlıkta Uyananlar*'ın sinemamızda işçinin somut ekonomik sorunları içinde ele alınıp işlendiği ilk ve son tutarlı sayılabilecek örnek olarak kaldığı bir gerçektir; film aynı zamanda toplumsal gerçekçilik akımı içinde de sinemamızın önemli aşamalarından biridir denilebilir.

Sonuç

Birkaç başarılı sayılabilecek örneğin dışında "işçi" ve onun somut ekonomik sorunları, sinemamızda henüz gereken önemi görmüş sayılamaz. Bunun genel nedeni olarak, konunun, dünyanın tüm kapitalist ülke sinemalarında da görüldüğü gibi, egemen sınıfların tutucu kültür politikaları doğrultusunda ve onların işine yarayacak biçimde uygulanmış olması gösterilebilir. Bu genel çerçeve içinde işçi sorunlarının, film yapımcıları için ticari sayılmaması, bizdeki faşist sansür tüzüğü ve daha önemlisi yönetmenlerimizin büyük çoğunluğunun kendi burjuva sınıfsal temellerine bağlı olmaları nedeniyle konuya hiç eğilmek istememeleri ya da eğilince bilinçli saptırıcılıkları belirtilebilir.

"İşçi"nin yan ya da başkahraman olarak yer aldığı Türk filmlerini topluca bir genellemeyle değerlendirecek olursak, çoğunun ideolojik yönden saptırıcı, ekonomik sorunları örtbas edici, melodram ya da polisiye kalıpları içinde kolay bir biçimde etkilemeyi amaçlayan popülist, uzlaşmacı ya da kaderine razı edici bir tavırla karşımıza çıktıklarını söyleyebiliriz. Yapılması beklenecek hareket, *Karanlıkta Uyananlar*'ın 10. yıldönümünde sinemamızın ve kısa filmle sinemasal uğraşa atılan gençlerin yeniden "işçi sınıfı"nın somut ekonomik sorunlarına eğilmesi ve toplumsal yaşantının bu önemli iç dinamiğinin gerekli doğru ve devrimci tavır içinde yansıtılması, yerine oturtulmasıdır.

Bülent Görücü

Türk Sinemasında işçi: 1973 Sonrası[1]

> İşçi, emeğiyle üretimi arttırdıkça, yarattığı malların yabancı dünyası karşısına daha güçlü olarak çıkmakta ve kendi iç dünyası ise gittikçe daha fakirleşmektedir. İş işçinin dışındadır; işçi işinde kendisini bulamamakta, kendini yadsımakta ve mutsuz olmaktadır. İşçi, kendini işin dışında, yalnız hissetmektedir; demek ki çalışması bir gereksinmesinin karşılanması olmuyor, kendi dışındaki ihtiyaçların karşılanması için bir araç durumuna giriyor... O halde, işçinin faaliyeti kendi faaliyeti değil. Bu faaliyet başkasının malı ve işçinin kendini yitirmesidir. Sonuç olarak, çalışan insan sadece hayvani fonksiyonlarında kendini sadece hayvan olarak görmektedir... Bu ilişki işçinin, kendisine yabancı olan kendi faaliyetiyle olan ilişkisidir.
>
> *Karl Marx*

Sinema tarihinde, Marx'ın bu ünlü sözünü "hareketli görüntülerle anlatma"yı, belki de ilk defa Chaplin-Şarlo başarmıştır. *Asri Zamanlar* (*Modern Times*, 1936) filminde, Şarlo ilk defa kelimenin çağdaş anlamında işçi olmuştur: Kapitalist tipte büyük bir işletmenin zincirleme üretiminin bir parçasında çalışan işçi. Yani bir proleter.

Asri Zamanlar, çokça tartışılmış olan bir ayrımla açılır: Chaplin önce bir koyun sürüsünü gösterir ve ardından metrodan çıkan

1 Makale *Yeni Film* dergisinin 3. (2003) ve 5. (2004) sayılarında iki bölüm olarak yayınlanan yazıların birleştirilmesi ile oluşmuştur.

işçi kalabalığı perdeye girer. Bu ayrımın hemen ardından Şarlo devasa makinelerin, hiç durmadan işleyen bantların önünde işi vida sıkıştırmaktan başka bir şey olmayan, hem fiziki hem de manevi olarak bu işten yabancılaşmış bir işçi olarak karşımıza çıkar. Şarlo, "taylorize[2] işçinin" yabancılaşmasını anlatır ve yabancılaşmış işçi bir koyun sürüsüne eşdeğerdir. Yabancılaşmış işçi düzenin çarkları arasına sıkışmıştır. İşçi ancak eylemlilikte ve mücadelenin içinde yabancılaşmasından kurtulur. Artık neye karşı savaştığını ve savaşmasının gerekçelerini bilir. Chaplin *Asri Zamanlar*'da bunu anlatır ve gösterir.

Chaplin'in *Asri Zamanlar* filmi yanında, işçinin yabancılaşmasını anlatan bir diğer filmden de bahsetmek gerekir. Bu film, tamamen farklı bir coğrafyadan ve tarih kesitinden çıkmıştır: Elio Petri'nin *İşçi Sınıfı Cennete Gider* (*La Classe Operaia Va in Paradiso*, 1971) adlı filmi.

Petri'nin bu filmdeki kahramanı, Gian-Maria Volonte'nin canlandırdığı fabrika işçisi Massa'dır. Massa, Chaplin-Şarlo'nun taylorize işçisinin 1970'lere taşınmış halidir neredeyse; parça başı iş yapılan bir fabrikanın en üretken işçisidir. Daha filmin başında, Massa, insan doğası hakkında şu sözleri söyler: "Besin adı verilen ham maddeyi katıyorsunuz, vücut içindeki birçok makine bunlar üzerinde çalışmaya başlıyor ve sonunda ortaya çıkan ürün ne... bok! İnsan mükemmel bir bok fabrikasıdır. Ne yazık ki bunun için bir pazar yok; yoksa hepimiz birer kapitalist olabilirdik." İnsan doğasına dair bu mekanik ve biraz da antihümanist yaklaşım, aslında filmin ilerleyen bölümlerinde anlatıldığı gibi, kapitalist bir işletme-fabrikadaki çalışma koşullarının ve çalışmanın kendisinin insani olmaktan uzak olduğunu vurgular. Petri, kapitalist fabrika yaşantısının işçi üzerinde hem fiziksel hem de manevi olarak yabancılaştırıcı bir etkide bulunduğunu gösterir.

2 Taylorizm: Amerika'da üretimi artırmak için işçilerin fiziksel eğilimlerini inceleyen yöntem. Üretimde, bant mantığının kurulması olarak da bilinir.

Fabrikadaki çalışma, günün ışımasından önce başlıyor ve hava karardıktan sonra bitiyor. Bu kuzey İtalya bölgesinde, işçiler güneş ışığından mahrum olarak fabrikaya "hapsediliyorlar". Ve parça başı iş yapılan fabrikada makinelerin önemi vurgulanıyor. İşçileri her sabah "buon giorno"lu mekanik bir ses karşılıyor ve işçilere makinelerine karşı "sevecen" davranmalarını, bunun "üretken bir gün geçirmenin" anahtarı olduğunu öğütlüyor.

Massa, yukarıda da söylediğim gibi, fabrikanın en üretken işçisi durumunda. Parça başı iş yapılan fabrikada, her ekstra parça ek bir para demek; Massa'nın bu olağanüstü üretkenliği, yöneticiler tarafından diğer işçiler için de uygulanan bir standarda dönüştürülüyor, fakat kimse onun bu "başarısı"na erişemiyor. Massa ise üretkenliğini konsantrasyona bağlıyor: "Konsantrasyonunuzu sağlayan bir şey bulmalısınız. Ben, Adalgia'nin [fabrikada çalışan bir kadın işçi] götüne konsantre oluyorum". Onun götünü ve bununla yapacaklarını düşünerek makine ile doğru ritmi yakaladığını söylüyor; gerisi ise: "bir parça... bir göt... bir parça... bir göt..."

Petri'nin bu erkek egemen seksüel bakış ile aslında açıklamaya çalıştığı seksin dahi, işçinin makine ile olan ilişkisi, yani üretkenliği, yani fabrika koşulları tarafından belirlendiğidir. Seks, her şeyden önce ortaya çıkacak ürün olarak düşünülüyor. Nicelik her şey oluyor. Böylece, Petri, işçinin iş yaşamının onun yaşantısını ve karakterini belirlediğinin ve etkilediğinin altını çiziyor. Eğer işçi biraz sinirliyse, çocukluğuna geri dönüp anne ve babasıyla olan ilişkisine bakmak gerekmez, yapılması gereken onun çalıştığı fabrikaya ve çalışma koşullarına bakmaktır.

Massa'nın bu olağanüstü üretkenliği, onun diğer işçiler ile arasında gerilim yaşamasına da neden oluyor. Çünkü yöneticiler, aynı işi diğer işçilerden de bekliyorlar; ve bir tartışmanın ardından, çileden çıkmış bir şekilde, daha fazla... daha fazla... iş üretebilmek adına Massa bir an konsantrasyonunu kaybediyor ve parmağını makineye kaptırıyor. Bu onun hayatında bir dönüm noktası oluyor...

Bir parmağını kaybetmesi, onun yeniden çalışmasına engel değil; ama kısa bir dinlenme ve fabrikadan uzaklaşma sürecinde Massa düşünmeye başlıyor. Bu arada, bir akıl hastanesinde kalan, eski bir iş arkadaşını, Militina'yı ziyaret ediyor. Bu ziyaret, delirdiğine karar verilerek akıl hastanesine kapatılmış olan Militina ile Massa arasındaki benzerlikleri açığa çıkartıyor. Massa, yaşlı arkadaşına fabrikada gelişen grev ile ilgili bilgi verdiğinde, Militina birden hiddetlenerek, yapılması gereken tek şeyin tüm kapitalist sistemi yıkmak olduğunu haykırıyor. Bu konuşma sırasında kendisinin fabrikadan atılmasına ve akıl hastanesine kapatılmasına neden olan olayı da anlatıyor. Bir gün yöneticilerin birinin boğazına sarılarak, "Tanrı aşkına ne ürettiğimi bana söyleyin!" diye bağırıyor. Massa'nın kafası tamamen karışıyor; Militina'nın yanından ayrılırken, arkadaşı ondan bir dahaki sefere silah getirmesini istiyor.

Massa yeniden çalışmaya döndüğünde ise, bambaşka bir kişiliğe bürünüyor; üretkenliği, fazla çalışmayı boş verip rahat bir çalışma temposuna giriyor. Hiçbir şeyi dert etmiyor. Tabii, bu yeni durum, başının derde girmesine de neden oluyor. Fabrikanın psikiyatristi ile görüşmeye gönderiliyor. Sonuçta, Massa, eski çalışma temposunun anlamsızlığını kavrıyor.

Bu arada fabrikada bir grev için bir toplantı düzenleniyor. Toplantıda, parça başına ödenen ücretlerin artırılması ile daha militan bir yaklaşım olan parça başı iş sisteminin terk edilmesi arasında bir tartışma yaşanıyor. Massa, daha militan olan yaklaşımı benimsiyor ve savunuyor. Dramatik bir şekilde bir parmağı eksik elini havaya kaldırıyor ve sistemin herkesi bir kurban durumuna getirmesinin hiçbir şeye değmediğini haykırıyor. Fakat toplantı sonucunda, sendikanın görüşü ağırlık kazanıyor ve militanların önerdiği tam bir iş bırakma yerine günde iki saatlik bir iş bırakma kararlaştırılıyor.

Ertesi gün, grev başladığında Massa, beyaz yakalıları fabrika dışında tutmak için büyük çaba harcıyor, fakat bu davranışı

başına bela oluyor. Fabrika yönetimi, işçiler ile pazarlığa oturacağını açıkladığında. Massa fabrikaya alınmıyor ve dışarıda kalıyor. Birden, bir daha alışık olduğu ve bildiği tek iş olan bu işi yapamamak onu çökertiyor. Yeniden Militina'yı ziyaret ediyor. Militina, cennetin yolu üzerindeki duvarları yıktığı bir rüyasını ona anlatıyor ve ekliyor: "Nerede bir duvara rastlarsan, onu yık!"

Massa evine dönüyor ve yıkılmış bir şekilde odasındaki anlamsız gözüken eşyalara bakıyor ve bir uykuya dalıyor. Uykusundan zilin sesiyle uyanıyor. Gelen ise, sendika temsilcisi. "Büyük bir zafer kazandık" diyor. Ve "bölgemizde ilk defa politik nedenlerle işten atılan birisi" -yani Massa- "işe geri alınıyor". Burada bir kara mizah saklı aslında. Film, tümü ile kapitalist bir işletmedeki -bir fabrikada- insani olmayan ve insanlıktan çıkarıcı koşulları anlatırken, sendika temsilcisi bunlara karşı gelen birisinin oraya geri dönüşünü bir "zafer" olarak niteliyor. Ve, "parça başı iş ücreti artırılmış" oluyor.

Ertesi gün Massa fabrikada, bu sefer montaj hattında yeniden çalışmaya başlar. Her şey normale dönmüştür ve Massa gürültüye rağmen, yanındaki arkadaşına gördüğü bir rüyayı anlatır. O da yanındakine... Massa'nın gördüğü rüya Militina'nınkine benzer: Cennete giden yol üzerindeki duvarların yıkılması. Montaj hattındaki bir işçi sorar: "Ben de cennette miydim?" ve bir soru daha duyulur: "Orada ne yapıyorduk?"[3]

Yanıt duyulmadan film biter ve izleyiciler, işçilerin ne ürettiklerini anlamazlar. Sonuçta cennete giden yoldaki duvarların -her şeyden önce de işçilerin bilincindekilerin- yıkılması gerekir. İşçi sınıfı bu dünyayı cennete çeviremediği sürece, başka "cennet"ler ile yetinmek zorunda kalır. Fakat ne olursa olsun, "işçi sınıfı -hiçbir vere sapmadan- doğrudan cennete gidecektir".

---

3 İronik bir şekilde, aklıma Vittorio de Sica'nın *Milano'da Mucize* filmi geldi. Orada da, kendilerine gecekondu yapmış olan evsizler ve yoksullar polisin müdahalesi ile karşılaştıklarında ve gecekondularından atılmak istendiklerinde, süpürgelerine atlayıp yeni bir "cennete" doğru yola koyuluyorlar.

Günümüz dünya sinemasına baktığımızda ise, "işçi sınıfı" başlığı için aklımıza en fazla Ken Loach'un sineması gelecektir. İngiltere'de geçen filmleri için işçi sınıfının sineması demek yerindedi.[4] Geçtiğimiz yıl İstanbul Film Festivali'nde gösterilen *Demiryolcular* (*The Navigators*) filmi, özelleştirmelerin işçiler üzerindeki sonuçlarını açıkça sergiler. Ücretlerin düşmesi, işsizlik, taşeronlaştırma, iş güvenliğinin yok sayılması, esnek çalışma koşulları ve saatleri... tüm bu başlıklar filmde işçi sınıfı kahramanlarının merkezinde izleyiciye aktarılır. Ortaya saf anlamda bir "işçi sınıfı" filmi çıkar.

Ayaktakımı (*Riff-Raff*), bir inşaatta çalışan işçileri anlatır. İş güvenliği sorunu burada da söz konusudur. Loach, işçi sınıfının ve gençlerin düşmanları arasında gördüğü uyuşturucu ve alkol bağımlılığına da değinir. Daha sonra alkol bağımlılığı, *Benim Adım Joe* (*My Name is Joe*) filminde temel konu olacaktır.

Loach'un ülkesinde geçen filmleri, belirli bir konu çerçevesinde, işçi sınıfından gelen kahramanların sıkışmışlıklarını, ekonomik sorunlarını, sistemin –kapitalizmin– onların yaşamlarını bir cehenneme dönüştürmesini ve sunabileceği hiçbir şeyin kalmamasını, uyuşturucu/alkol bağımlılıklarını, kısacası yaşamlarını anlatır.

***

Yukarıda andığım tüm bu örnekler ve sinemalar, "işçi sınıfı ve sinema" dendiğinde akla gelen, Türkiye sinemasına bakıldığında ise referans alınabilecek filmler, en azından bakış açıları ve "işçi sınıfı" sunumları ile Nezih Coş'un "Türk Sinemasında İşçi" başlıklı araştırmasının ikinci bölümü olarak tasarlanan

4 *Ülke ve Özgürlük* ve *Carla'nın Şarkısı*, sırasıyla biri 1930'lar İspanya'sında, diğeri de Nikaragua'da geçen ve doğrudan işçi sınıfını ele almayan filmlerdir. Loach, ülkesi İngiltere'ye baktığında ise, işçi sınıfını görecektir.

bu yazı da, 1973'den günümüze, aynı sorunun peşinden gitmeyi hedeflemektedir.

Yöntem olarak, Coş'un kullandığı yöntemden farklı bir yol seçildi. Filmlerin, "işçi sınıfı" başlığı altında ne derece bir yer kaplandıklarından öte, "işçi sınıfı durumları/sorunları" merkezli ve bunlara öyle ya da böyle yer veren/değinen, dönemin yaklaşımlarını dışa vuran bir bölümleme yapılmaya çalışıldı. Coş'un yaklaşımının yerine değil, birlikte okunması ve değerlendirilmesi düşünülerek bu yol tercih edildi.

Belli bölümlerde, bazı filmlere geniş yer vermeye çalıştım. Belki bu filmlerin tümü, doğrudan "işçi" merkezli değil; ancak kimi durumları/yan konuları açısından bu başlık altında değerlendirilebilir. Önemli olan, bu filmlerin "işçi" konusundaki yoğunluklarından öte, tavır alışları, konulara yaklaşımları ve sunumları oldu. Bu yüzden de, Akad'ın "Göç Üçlemesi" adı verilen *Gelin - Düğün - Diyet* ile başlamayı seçtim.

Lütfî Akad'ın Göç Üçlemesi: *Gelin - Düğün - Diyet*

Bir göçmen işçi ailesinin çocuğu olarak Almanya'da geçen çocukluğumda, Türk sinemasına dair belleğimde saklı kalan iki "anı/film" var[5]. Bunlardan birisi Akad'ın *Gelin*'i, diğeri de Yılmaz Güney/Zeki Ökten'in *Sürü* filmi. Her iki filmi de, 8-9 yaşlarında Almanya'da ve Alman televizyonunda ailecek izledik; ikisinin de konuları ve belli sahneleri ile belleğime kazınmış olduğunu söyleyebilirim. *Gelin*'de beni etkileyen kalbi delik çocuk olmuştu, onun kurban edilmesiydi; *Sürü*'de ise kır sahneleri ve tren yolculuğu. İki filmi de yıllar sonra yeniden izlediğimde,

5 Almanya'da videonun evimize girmesiyle, Türk sineması izlencelerimizin başına geçti. O dönemde –video döneminin başlarında– bir defter tuttuğumu ve sadece iki yıllık bir sürede 300'ün üzerinde film seyretmiş olduğumu hatırlıyorum İzlediğim filmleri bu deftere yazardım. Ancak, bunlar arasında bugüne getirebildiğim film pek yok. Üstelik, *Gelin*'deki aile Yozgat-Sorgun'dan İstanbul'a gelmişti. Annemlerin memleketi de Sorgun idi. Onlar da Sorgun'dan Almanya'ya göç eylemişlerdi.

bendeki etkilerini sürdürdüklerini fark ettim. Belki de bu sayede, belleğimdekiler yeniden su yüzüne çıkmış oldu. Hangisi hangisini tetikledi bilmiyorum; ama Akad'ın üçlemesi ile bu yazıyı sürdürebileceğimi düşünüyorum.

Her üç filmde de Anadolu'dan İstanbul'a göç eden değişik büyüklükte ve zenginlikteki aile anlatılır. *Gelin*'deki (1973) aile baba, oğulları, gelini ve torunlarından oluşur; büyük bir ailedir. Sorgun'da arazi sahibi olan bu küçük tüccar kökenli aile, büyük şehre işlerini daha da geliştirmek, hızla zenginleşmek, sınıf atlamak için gelmiştir. Ekonomik ve sınıfsal olarak diğer filmlerdeki gelenlerden farklılık gösterir. Ailenin başındaki Hacı İlyas (Ali Şen), sınıf atlama isteğinin somutlandığı kişilik olarak verilir.

Sınıf atlama sürecinde, insani değerler ya da diğer bir deyimle buna ayak uydurmayan insanın bir önemi olmaz. Amaç, hızlı bir şekilde zenginleşmek/sınıf atlamaktır.

Bu sınıf atlamanın kurbanları da olacaktır. Akad, Hacı İlyas'da simgelenen bu sınıf atlama isteğinin kurbanı olarak Hacı İlyas'ın torununu seçer. Torununun hastalığına ilgisiz ve kayıtsız kalan Hacı İlyas, kendini kaptırdığı zenginleşme hayalinin peşinden giderek, sadece onun ölümüne neden olmakla kalmaz, aynı zamanda ailesinin belli ölçülerde parçalanmasına, gelini ve oğlunun işçileşmesine giden süreci de hızlandırır. Akad, Alim Şerif Onaran'ın dediği gibi, "ticaret düzeninde insanın yabancılaşmasını lanetler... ve karşılığında emeği kutsar" (Aktaran, Makal, 1987).

Hacı İlyas ailesinde kadının fabrikada çalışması "namussuzluk"tur. Bu yüzden, karısını fabrikada çalıştıran hemşerisine ailenin oğulları ve Hacı İlyas kötü gözle bakarlar. Oysa kurbanın verilmesinden sonra, aileden ayrılan gelin Meryem (Hülya Koçyiğit) de fabrikada çalışmaya başlayacaktır. Aileden kopmak ve para kazanma zorunluluğu, Meryem'i işçileştirir. Akad, belli bir muhafazakâr ve gerici bakış açısını Hacı İlyas ve ailesinde somutlarken, aynı zamanda kadının işçileşmesine/çalışmasına yönelik bu karşı koyuşu sınıfsal bir temele de

oturtabilir. Bunu sağlayan da, Hacı İlyas'ın esnaf kimliği ve yükselme hırsıdır. Kadınlar, evlerinde oturup, çocuklara ve onlara para getiren kocalarına bakacaklardır. Gericilik, sınıfsal bakış açısı ile koşut gider.

Meryem'in kocası, Hacı İlyas'ın oğullarından Veli, bir bocalama sürecinin ardından, karısını öldürmek yerine onun çalıştığı fabrikaya işçi olarak girmek isteyecek, dolayısıyla ailesiyle olan bağlarını koparacaktır. Nezih Coş'un Veli'nin ailesinden kopup fabrikaya girişini biraz temelsiz bulması yanlış değildir. Bunun nedeni, Veli tipinin yeterince derinlikli olarak çizilememesidir. Daha önce, ailesine bağlı ve onların isteklerine uyan Veli, karısını öldürmesi istendiğinde bunu yapamayacak, bunun yerine o da işçileşmeyi ve dolayısıyla karısıyla dayanışmayı seçecektir.

Gelin'in önemi, tüccarlaşmanın ve sınıf atlama isteğinin yarattığı yabancılaşmanın ve insani olmayan değerlerin karşısında emeğe vurgu yapmasındadır. Yükselmenin ve ticaretin karşısında işçi olmayı seçmek hem ahlaki hem de insani bir davranıştır. Makal'ın dediği gibi, "Meryem'in değişimine eşi de alın teri kazanç, haksız olmayan kazançtan yana olan tavrını belli ederek katılacaktır" (Makal, 1987).

Akad, *Gelin*'in finaliyle bunu anlatır. Filmdeki kurban edilme de, aynı şekilde sınıf atlamanın yarattığı yabancılaşmanın ve insanlıktan çıkışın bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Aynı yabancılaşma, Hacı İlyas'ın, oğlu Veli'yi fabrikada çalıştığı için karısını öldürmeye zorlamasında da sürmektedir. Bir kurban yetmeyecektir; başka kurbanlar da gerekir.

Düğün (1973) filmindeki aile, Urfa'dan İstanbul'a göç eder. Bu sefer aile, tamamen mülksüzdür ve İstanbul'a tutunmak ve para kazanmak için gelmiştir. Gelenler ise üç erkek üç de kız olmak üzere altı kardeştirler. "Bu kez gelenlerin ne sermayeleri var ne zenaatleri... Hiçbir şeyleri yok. Çırılçıplak geliyorlar. Anadan doğma bir çıplaklıkla geliyorlar, altı kardeş, Urfalı... ve bunlar tutunuyorlar. Örnekleri gözlerimle gördüm. Seyyar satıcılık ya-

pıyorlar. Fakat tutunmak için birbirlerinin etini rahatlıkla yiyorlar... Kız kardeşlerini satacak... mecburi... birer başlık parası almak için... Çaresi yok" (Onaran, 1980).

Filmdeki erkeklerden büyük olanlar, önce seyyar satıcılık ile işe başlarlar. Büyük kız kardeş Zeliha'nın (Hülya Koçyiğit) yaptığı yiyecekleri satmaya başlarlar. Fakat seyyar satıcılık yeterince karın doyurmaz. İşlerini büyütmek için bir triportöre gereksinim vardır. Bunun için gerekli para da kız kardeşlerden birisinin evlendirilmesiyle gelecek olan başlık parasıyla karşılanır. Ağabeyleri, kardeşlerinden birisini başlık –triportör– parası için Yaşar'a satarlar. Akad'ın dediği gerçekleşir: Tutunmak için birbirlerinin etini yemeye başlarlar.

Fakat iş umulduğu gibi gitmez. Çünkü İstanbul'da Anadolu'dan göç etmiş sadece kendileri yoktur. Binlerce "sınıfdaşları-yoldaşları" da aynı onlar gibi, tutunmak, para kazanmak için bu şehirdedirler ve onlar da tutunmak için kurban ararlar. Bir yer kavgası sırasında ağabeylerden İbrahim cinayet işler. En sonunda, cinayeti en ufak erkek kardeşlerinin –Yusuf'un– üstlenmesine karar verirler.

Gelin'de olduğu gibi, *Düğün* filminde de kurbanlar vardır. İlk kurban, para karşılığı evlendirilen kız kardeştir. Kız kardeş, evlendikten bir süre sonra mutsuz bir yaşantı sürmeye başlar. Kocası, verdiği başlık parasının karşılığında onu çalıştırmaya ve dövmeye başlamıştır.

İkinci kurban ise ağabeyinin işlediği cinayeti üstlenen Yusuf'tur. Yusuf, hem küçük hem de eve en az para getiren olduğu için seçilmiştir. Diğerlerine ihtiyaç vardır. Triportörün taksitlerinin ödenmesi gerekir.

Her iki filmde de kurban etme/edilme söz konusudur. Ailelerin tutunmaları, para kazanmaları, hatta sınıf atlamaları için bazılarının kurban edilmesi gerekir. Bu öyle doğal bir süreç olarak yaşanır ki, erkekler yaşadıkları koşulların etkisiyle, tek yolun

bu olduğuna karar verir ve vicdanlarını temizlerler. Üçlemenin üçüncü filminde de kurban olma/edilme vardır. Ancak, ilk ikisinde bu, yaşamların parçalanmasına ve hatta ölümlere kadar gider. Sistem, kurbansız yapamaz.

Düğün'de işçi meselesi, Coş'un da dediği gibi, silik kalmıştır. Filmdeki işçi, Zeliha'nın köydeki sevgilisi olan Ferhat'tır (Ahmet Mekin). Ferhat, köyden göç ettikten sonra, İstanbul'da bir inşaatta kamyon şoförlüğü yapar ve dürüstlük/insanilik anlamında ağabeylerin karşıt kutbunu oluşturur. Kısa yoldan para kazanmak yerine, o işçi olmayı seçmiştir. Her ne kadar, Ferhat kişiliği öykü içerisinde çok öne çıkmasa da, Akad'ın emekten yana tavrının sürdüğünü görürüz. Akad, Ferhat'ı, ağabeylerin karşısında belli ölçülerde "simge birey" olarak kullanır. Zaten, ağabeyleri de onu sevmezler.

Üçlemenin son filmi *Diyet* (1974) konumuz açısından en önemli filmdir. *Diyet*, sanki *Gelin*'in devamı gibidir. Meryem-Hacer artık fabrikaya işçi olarak girmiştir. İki küçük çocuğu ve babası ile birlikte yaşar. Kocası yoktur, yalnızdır. *Diyet*, Anadolu'dan İstanbul'a göç edenlerin işçi olarak yaşamlarını anlatır. Bu son film ile göç edenler, fabrikaya işçi olarak girecektir.

Film, işçilerden Mustafa'nın fabrikadaki makineye kapılması ile başlar. Fabrikadaki bu makine, film boyunca öne çıkacaktır. Kimi yerde makineden "canavar" olarak bahsedilir. Makineye kapılan Mustafa sakat kalır. Onun yerine, Anadolu'dan yeni gelmiş birisi –Haşan (Hakan Balamir)– bulunacaktır. Fabrikadaki ustabaşının hemşerisi olan Hasan makinenin başına geçer.

Film, daha başlangıcında sendikalı-sendikasız ayrımı ve sendikalı olmanın getirileri ile başlar. Film boyunca, sendika meselesi sürecektir. Patron sendikaya bulaşmayacak işçi ister. Makineye yeni gelenden bu istenir.

Aynı fabrikada, iki yıl önce Afyon'dan İstanbul'a göç eden, iki çocuğu ve babası ile birlikte yaşayan, onlara bakan Hacer (Hülya Koçyiğit) de çalışmaktadır. Akad, filmde kahramanlarının

Anadolu'dan göç etmiş olduklarını sürekli vurgular. Hacer'in babası, eski yaşantısını arar; şehirde yabancıdır. İş arar ancak bulamaz. Sonunda balon satacak, fakat şehirde tutunamayacak ve kalbine yenilecektir.

Akad, göç üçlemesinde, "değişim" kavramına sürekli vurgu yapar. Göç edenlerin değişmesi gerekir. Ama değişim, hem sancılıdır, hem de insanlıktan bazı parçaları alıp götürür. Değişimle birlikte, göç edenlerin, kendi "soydaşları" ile rekabet etmeleri ve bu rekabette onları bazen ezerek, bazen de kurban ederek öne geçmeleri gerekir.

Hacer'in babası Yunus ile kendisi gibi Anadolu'dan göç etmiş yaşlı börekçi arasındaki şu diyalog oldukça çarpıcıdır:

"Börekçi: Alıştın mı Yunus?

Yunus: Ağacı kendi toprağından söktün mü ne'etsen hayır etmez gayri. Bilemedik. İnsan kısmı köksüz de olsa olur sandık. Olmazmış meğer.

Börekçi: Kök salmasını bilen salıyor Yunus. Dert orda değil. Biz rençper kısmı tarlayı sürüp tohumu serptik mi, gerisini Allah'a bırakmaya alışmışız. Bizim yaşamamız tevekkele dayalı. Burası öyle değil. Şunun bunun ümüğüne basmadın mı, tırnağını sökmedin mi ekmek yok. Böyle gardaş."

Bu diyalog, göçmenlerin yaşadıklarının özeti gibidir.

Sendika konusunda da "gurbet"tekiler daha isteksiz davranacaklardır. Bu yüzden de tercih edilirler. Hem sendikaya girmeyecek hem de düşük ücretle çalışacak, daha fazla sömürüleceklerdir.

Hacer ile "canavar" makinenin yeni işçisi –o da göçmendir– evlenirler. Yeni evlerini yapmak için para biriktirmeleri ve bu yüzden de çok çalışmaları gereklidir. İkisi de mesaiye kalacaktır. Mesai ücreti iki yıl öncesinin ücretidir. Sendika, yasal olan ücreti ister. Sıkışmışlık, yabancılık ve çaresizlik Hacer ve Mustafa'yı gece-gündüz çalışmaya zorlar. Fakat film ilerledikçe, Hacer soru sormaya, bazı şeyleri sorgulamaya başlayacaktır.

Filmin dramatik olarak en yüksek noktası da finalidir. Patron sendikalı işçiler ile sendikasızların ayrılmasını ister. Mustafa da tekerlekli sandalyesi ile fabrikanın avlusundadır. Hasan, sendikalılardan ayrılır. Geriye karısı Hacer kalır. Soru sormaya ve bazı şeyleri sorgulamaya başlayan Hacer, bir iç hesaplaşmanın ertesinde sendikalılar arasında kalacaktır. Mustafa'nın tekerlekli sandalyesine yapışır.

Hasan, kendisine iş bulan ve patronun adamı olan Bilal Usta'dan işittiği azarın ardından sarıldığı makinesine kolunu bırakacaktır. Diyet ödenmiştir. Hacer, tüm işçilere ve bu arada "bize" döner ve "suçlu bizleriz" der. Suçlu, örgütlenmeye ve birlik olmaya direnen işçilerdedir. Akad'ın söylemeye çalıştığı çok açıktır: Örgütlenmek ve birlik olmak gerekir.

Akad, aslında basit bir "sendika öyküsü" anlatır. Bir tarafta sendikalı işçiler ve işçilerin örgütlenmeleri ile hakların alınabileceği, diğer tarafta patronun adamları ve sendikalaşmanın engellenmesi... Fakat Akad, hem inandırıcı olmayı başarmış hem de göç-göç sonrası işçilik-sendika-sömürü konularını dramatik bir öykü içerisinde birleştirmiştir. Göç sonrasında, işçilik, sendika ve sömürü göç edenler için yabancı kavramlardır. Yeni hayat, yeni zorlukları ve yeni cehennemleri de beraberinde getirmiştir. Gelenekler, hemşerilik, yabancılık gibi "yanlış bilinçler" işçilerin örgütlenmelerinde en büyük engellerdendir. Örgütlenmemenin bir diyeti vardır ve önce Mustafa sonra da Hasan bu diyeti öderler.

Hacer'in sorduğu bir diğer soru da şudur: "Şimdi bizim diyetimizi kim ödeyecek?" işçilerin diyetini kim ödeyecektir? Akad, diyet temasına yaklaşımını şu şekilde özetler (ve bu özet filmin de özetidir aslında): "Ben bu temayı aldım. İşçilerin, yani fabrikada çalışan birtakım insanların sınıf bilincine varması için vesile yaptım, budur..." (Onaran, 1980)

Akad'ın üçlemesini, bir nokta ile bitirmek istiyorum. Her üç filmde de, bilinçlenme, kararlılık ve eylem anlamında kadınlar –aslında Hülva Koçyiğit'in canlandırdığı baş kadın kahraman–

erkeklerin önünde giderler *Gelin*'de, önce Meryem Hacı İlyas ve ailesine baş kaldırır ve fabrikaya girer; *Düğün*'de kardeşlerinin kurban edilmeleri/olmaları karşısında onlara kol kanat gerecek olan Zeliha'dır; ve son olarak sınıf bilincine ilk erişecek olan Hacer'dir. Akad'ın kadınları önde gider. Sanırım bunun kökenleri için dönemin kendisine bakmak gerekecektir. 1950'lerde başlayan, sonrasında süren iç göç, işçileşme, yaşam zorlukları, ekonomik sıkıntılar ile birlikte kadınlar da kocalarının yanında çalışmaya başlarlar. Geleneksel yapı, ekonomik ilişkiler ve koşullar yüzünden yıkılmaya başlar. Kadın, kentin yaşantısına –ekonomik anlamda– girdiğinde değişecektir. İşçileştiği oranda ise bilinçlenecektir. Akad'ın göç üçlemesindeki kadınlar bu yüzden önemlidir.

1970'lerin Militan Sinemasında İşçi Filmleri

Bu bölüme başlarken de, Almanya'da yaşadığımız video döneminden belleğimde kalan başka bir imgeden yararlanmak istiyorum. O imge Cüneyt Arkın ile ilgili; o dönemler sıkı bir Arkın hayranı olduğumu hatırlıyorum. Ama nedense, o dönemde seyrettiğim bir sürü Cüneyt Arkın filmi arasında, hâlâ belleğimi hatırlamaya zorladığım bir film kalmış: *Yıkılmayan Adam*. Genç kuşağın böyle bir filmin varlığından bile haberdar olmadığını düşünüyorum. Yönetmenini –Remzi Jöntürk– Türk Filmleri Sözlüğü'nden bulup çıkarmam gerekti. Bildiğim kadarıyla bu film hâlâ yasaklı; değilse bile o günden itibaren başka bir yerde gösterilebildiğini hatırlamıyorum.

Filmle ilgili aklımda kalanlar şunlar: Arkın'ın oynadığı karakter bir gecekondu mahallesinde yaşayan bir aileden geliyor. Aile, büyük bir patronun baskısı ile dağılıyor. Çocuk Arkın, babasının patron tarafından hırpalanmasını görüyor. Arkın, büyüyor ve intikam alıyor. Filmin sonunda da patronun adamlarının açtığı ateşin karşısında "yıkılmadan" dimdik ayakta duruyor. Bu benim için bulunmaz bir sondu. Kurşunlara rağmen, yıkılma-

dan ayakta duran Arkın, hem de bir işçinin oğlu olarak intikam alan bir Arkın gerçekten etkileyiciydi.

Cüneyt Arkın ile başlamamın bir başka anlamı daha var. Bu bölümde ele almayı düşündüğüm bazı filmlerde Cüneyt Arkın, bilinen tiplemesinin dışında bir karakter olarak karşımıza çıkıyordu. *Maden* bu filmler arasında. Ama belki de unutulan bir başka film daha var. O da *Vatandaş Rıza* (1979). Cüneyt Arkın'ın bizzat yönetip oynadığı ve ailesini oynattığı bu film de biraz *Yıkılmayan Adam* tarzındaydı. Tek farkla, artık karşımızda "yıkılmayan" bir adam değil "vatandaş" Rıza vardı. Benzerlik, zenginlerin yaptıklarına karşı, Yıkılmayan Rıza'nın karşı çıkışları ve çabalamaları idi.

Burada gelmeye çalıştığım nokta ise, 1970'lerin Türk sinemasının farklı tipler ve karakterler ile tanınmış bazı oyuncuları, yönetmenleri farklı bir şekilde biçimlendirmesidir. Cüneyt Arkın yanında belki en çok akla gelebilecek bir diğer oyuncu da Tarık Akan'dır.

Dönem gerçekten, karşıtlıkların netleştiği ve safını tutmanın gerekli olduğu bir dönemdir. Bu yüzden belki de Cüneyt Arkın gibi, sağcı olarak bilinen bazı oyuncular "solculaşmış'lardır. *Polis Cemil*'ler, *Maden*'ler, *Demir Yol*'lar, *Endişe*'ler aynı dönemin ürünleridir.

1970'li yıllarda sinemamızın bir bölümü militanlaşmıştır. Bu militanlaşmanın itici gücü ise kuşku yok ki Yılmaz Güney'dir.

Yılmaz Güney, bir yandan kendi ürettiği filmler, mahpusluk döneminde çalışma arkadaşlarına verdiği senaryoları ile diğer yandan da etkilediği genç kuşak yönetmenler ile Türkiye sinemasının en azından bir bölümünü biçimlendirmiştir. Elbette, bunlar dışında 1970'lerin Türkiye sinemasında neredeyse "her şey" vardır, seks filmlerinden, bildik Yeşilçam melodramlarına, oradan da yeni yeni ortaya çıkan arabesk filmlere kadar... Bunlar dışında bir de Yılmaz Güney ve onun etkisindeki bir sinema daha vardır.

Burada uzun uzadıya Yılmaz Güney ve onun etkisinden bahsetmeyeceğim; ancak *Maden*, *Demir Yol* gibi filmler söz konusu olduğunda bu etkinin not edilmesi gerektiğini düşünüyorum. Elbette dönemin nesnelliğini yok saymadan ya da küçümsemeden, daha çok bununla birlikte...

Maden (Yavuz Özkan, 1978) Türkiye sinemasında, madenlerde çalışan insanları merkeze alana ilk film değil. Daha önce, Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı* filmi de mekân ve öykünün merkezi olarak maden ocağını ve burada çalışanları ele alıyordu. Fakat *Maden*'i bundan ve diğerlerinden ayıran, başkahraman olarak doğrudan maden ocağındaki işçileri seçmesidir. *Şehirdeki Yabancı*'nın merkezinde mühendis yer alırken, *Maden*'de başkahraman olarak Cüneyt Arkın, Tarık Akan ve Halil Ergün'ün oynadığı maden işçileri vardır.

Maden, Zonguldak'taki bir maden ocağında geçenleri anlatır. Film, göçük altında kalan işçilerin ocaktan çıkarılmasıyla başlar ve yine öyle biter. İlyas'ın (Cüneyt Arkın) önderliğinde, Nurettin (Tarık Akan) ve Ömer (Halil Ergün) işçilerden madene müfettiş gelmesi için imza toplamaya başlarlar. İmza toplama girişimi, yönetimde tepki toplar ve yönetime bağlı "milliyetçi" sendikanın olayı engellemesi istenir.

Bu arada şehre bir çadır kumpanyası gelmiştir. Çadır kumpanyasındaki kadın (Hale Soygazi) ile Nurettin arasında bir ilişki gelişecektir. Nurettin, evli olmasına karşın kadına kapılır.

Sarı sendika ile İlyas arasındaki gerilim de iyice artmaktadır. İlyas'tan ve diğer işçileri etkilemesinden rahatsız olan yönetim ve sarı sendikanın tuttuğu adamlar, işçilerin topluca bulunduğu bir zamanda işçilerin üzerine ateş açarlar. İlyas ve birkaç işçi yaralanır. Bunun üzerine bazı işçiler "birinci vites"e geçerler, yani iş yavaşlatma eylemine başlarlar.

İlyas ve arkadaşları hastaneden çıkar ve yeniden ocağa inerler. Patron, İlyas ve arkadaşlarını özellikle 18 numaralı ocağa gönde-

rir. Ocakta göçük olur ve göçükten İlyas'ın cesedi çıkar. Filmin sonunda, İlyas'ın cesedini taşıyan işçiler kenetlenerek yürürler.

Maden, kurban vererek bilinçlenmeyi anlatır. İşçilerin bilinçsizliği, bu bilinçsizliğin de sadece sarı sendikaya ve yönetime yaradığı vurgulanır. Bilinçsizlik sömürünün sürdürülmesi için gereklidir. Kente gelen çadır kumpanyasının da filmde böyle bir yeri vardır. Filmin başlarında, İlyas konuşma yaptığı sırada, kumpanya kente gelir ve konuşmayı dinleyen işçiler merakla dışarı çıkar ve gelenlere bakarlar. İlyas yalnız kalır.

Nurettin'in kumpanyadaki kadın ile ilişkisi de yabancılaşmanın ve bilinçsizliğin bir sonucu olarak verilir. Fakat İlyas'ın telkinleri ve kendi iç muhasebesi ile bilinçlenmeye başlayacak, –biraz komik olsa da– her şeyi, evinin duvarlarını, örtüleri, perdeleri beyaz yapacaktır.

Özkan'ın *Maden* filmindeki en büyük eksikliği sahicilik ve sinematografik anlatımdır. Cüneyt Arkın'ın oynadığı bilinçli ve militan işçi tipi, sahici olamamıştır; bunda Arkın'ın kasıntı oyunculuğunun ve sloganların da etkisi vardır. Nurettin'in bilinçlenme süreci de belli ölçülerde sahicilikten yoksundur. Sloganları, dönemin nesnelliğine bağlamak yanlış olmayacaktır. İlyas'ta simgelenen bilinçli ve militan işçi tipi, Türkiye sinemasında tektir ve kendi döneminin ürünüdür. Bir dönem solun görmek istediği bir tiptir o. Hatta bu durum kendisine gelen mektupta da vurgulanır. Her şey kötüye giderken tek güvendikleri kendisi gibi işçilerdir.

Maden'in önemi, Türk Sinema Tarihi'nde Giovanni Scognamillo'nun (1998) da dediği gibi, kendisinden önce çevrilen maden filmlerinden farklı bir toplumsal gerçekçilik getirmesindedir. Bu gerçekçilik, dönemin gerçekliğidir.

Demir Yol'da (Yavuz Özkan, 1979), bu sefer demiryolu işçilerinin grevi merkezdedir. Grevin yanında filmin dayandığı iki bölüm daha bulunur. Birisinde, bir grup silahlı eylemci, bir

süpermarketin yiyecek kamyonunu kaçırır ve yiyecekleri gecekondu mahallesinde halka dağıtırlar. Polis de, bunun üzerine eylemcilerin peşine düşer. Üçüncü yan bölümde ise burjuvazinin ahlaksızlığı/resmedilişi vardır. Bu yan öyküler kahramanların aralarındaki ilişki dolayısıyla içi içe geçecektir. Dolayısıyla Özkan, birincisi bir greve, ikincisi silahlı eyleme ve son olarak burjuvazinin çürümüşlüğüne bakar. *Maden*'de bir tek işçiler ve mücadeleleri konu edilmişken, bu filmde konular çeşitlenir ve birbirine bağlanmaya çalışılır.

Demiryolu grevi farklı sınıfların farklı değerlendirdikleri bir alana dönüşür. Burjuvazi açısından grevden yararlanmak, meşruiyetini zedelemek, halk ile işçileri karşı karşıya getirmektir. Filmin başında "burjuva sınıfı" bir toplantı yapar. Toplantı enternasyonal bir toplantıdır. Grevin anlamı ve sonuçları üzerine konuşulur. İşçiler açısından ise grev bir mücadele alanı ve hakların alınabilmesinin yöntemidir.

Givanni Scognamillo'nun aktardığına göre, Yavuz Özkan *Demir Yol* ile işçi sınıfı hareketine işbirlikçi burjuvazinin indirmek istediği darbeleri anlatır: "Bir kamu kuruluşu olan demiryollarındaki greve ekonomik planda hiç ilgisi olmadığı halde politik planda ilgilenenlerin oynadıklarını sergilemek istedim. Bu ana tema içinde toplumun çeşitli kesimlerindeki örnekleri alarak, terör ve demagojiyi örgütlü ve birlik içinde püskürtmenin mümkün olabileceğini vurgulamak istedim." (Scognamillo, 1998)

Hasan (Fikret Hakan) demiryolundaki grevin başındaki işçidir. Greve, işçiler dışında solcu öğrenciler de dâhil olmak isterler. Fakat siyasi görüşleri farklıdır. Özkan, grevi film boyunca birlik olmanın gerekliliği adına da kullanır.

Hasan'ın kardeşi Bülent (Tarık Akan) ise arkadaşları ile bir süpermarket kamyonunu kaçırır ve içindekileri gecekondularda yaşayan insanlara dağıtır. Özkan, burada da kitleden kopuk silahlı eylemin anlamsızlığını ya da sonuçsuzluğunu vurgulamaya çalışır. Malların halka dağıtılması sırasında polis gelir ve silahlı

çatışma başlar. Çatışma sonrasındaki görüntüler, halkın eylemle olan ilişkisini de göstermeye çalışır. Özkan, eylemin doğruluğunu sorgular.

Bülent ve arkadaşı, polisten kaçar ve bir eve sığınır. Evde öğrenci olan Sema ile ablası yaşarlar. Sema devrimci gruplara ve fikirlere sempati beslerken, ablası Sibel filmin başında gördüğümüz ve zengin çocuklarına İngilizce dersi veren kişidir. Siyaset dışı bir kişiliktir ve zenginlerin yaşantısına özlem duyar. Filmin üçüncü kısmı da Sibel ile başlar ve onunla devam edecektir.

Sibel'in ders vermeye gittiği zengin ev ve onun içindekiler ile burjuvazinin çürümüşlüğü ve ahlaksızlığı anlatılır. Özkan, Türkiye sinemasının sürekli tekrarladığı bir yaklaşımı sürdürür: Burjuvazi eleştirisi, burjuvazinin ahlaken çürümüşlüğü ve hedonizm eğilimi bir karşılanmaya çalışır. Bunlar olabilir ve vardır; ancak ahlaksızlık/ çürümüşlük tespiti burjuvaziyi ideolojik olarak eleştirmek için yeterli ve zorunlu değildir.

Bülent, saklandığı evde polisle çatışır ve öldürülür. Gündem daha da kızışmaktadır.

Demiryolcuların grevi bölünmek, parçalanmak istenir. Haydarpaşa'da bir patlama olur ve yangın çıkar. Gazeteler, yangının grevciler/komünistler tarafından çıkarıldığını söylemeye başlar. İşçiler ise yangını söndürmeye çalışırlar. Provokasyon başarılı olmaz. Değişik iş kollarındaki işçiler, demiryolcular ile dayanışma kararı alırlar.

Film, "*Türkiye İşçi Sınıfına Selam*" marşı eşliğinde, dönemin gösterilerinden alınma görüntüler ile sona erer. *Demir Yol*'da belgesel hava daha çok hâkimdir. Özellikle grev bölümlerinde. Üstelik Özkan sinematografik olarak da daha iyi bir örnek verir. Sahicilik bu filmde artmıştır.

Her iki filmde de işçilerin ve tüm devrimci güçlerin birliği önemsenir ve vurgulanır. Başarılı olabilmek için birlik olmak gereklidir. *Maden*'de İlyas, işçileri birleştirmeye çalışır ve müca-

deleye için birlik olmak gerektiğini söyler. Aynı söylem ve istek *Demir Yol*'da Hasan tarafından dillendirilir. İki filmin bir diğer ortak özelliği de başkahramanların öncü ve militan işçiler olmasıdır. İkisi de bilinçlenmişler ve siyasi olarak ne istediklerini bilmektedirler.

İki film, aynı zamanda bazı karakterlerin bilinçlenme süreçlerini de ele alır. *Maden*'de Nurettin ve Ömer ile birlikte diğer işçiler değişecektir. *Demir Yol*'da ise zenginlere özel İngilizce dersleri veren Sibel, grev alanında değişmeye başlayacaktır. İki dünyadan hangisinin daha sıcak, insani olduğunu görecektir.

Maden ve *Demir Yol*, militan sinemanın 1970'lerdeki iki örneğidir. İşçilerin mücadeleleri ve birlik olma çabalarını yansıtır. Farklı mekânlarda ve iş kollarında da olsa, mücadele ve bilinçlenme gerekliliği anlatılır. İki filmde de kurbanlar verilir. İlkinde İlyas göçük altında kalır; ikincisinde ise silahlı eylemciler polis tarafından öldürülecektir. Ama kurbanların bir anlamı vardır. *Maden*'de işçiler birleşir; *Demir Yol*'da ise grev dayanışma ile başarılı olur. Dolayısıyla her iki film de umutla biter.

İki filmin bir diğer önemi de dönemin sol gruplarının bakış açılarını ve eğilimlerini ve bunlara karşı sarı sendikaların, faşistlerin, patronların dalaverelerini belgelemesidir.

Pamuk Toplayanların Endişesi

Bu bölümde tarım işçilerinin durumunu ele alan iki filmi incelemeyi hedefliyoruz. Her iki film de Çukurova'daki pamuk işçilerinin durumunu ele alıyor.

Endişe, pamuk tarlalarında çekilmiş fotoğraflar ile başlıyor. Bu fotoğraflarda, çocuklar var. Her taraflarına, yüzlerine sineklerin üşüştüğü, değişik yaşlarda çocuklar. Film, genelinde belgesel havasını sürdürür. Girişte, filmin kahramanları ile birlikte, pamuk tarlalarına mevsimlik göç eden tarım emekçileri görüntülenir. Yüzlerce kamyon yollarda, pamuk toplayacak

emekçi-yoksul taşır. Bunların tarlalara varışları, çadırlarını kurmaları, yeni mekânlarına "yerleşmeleri" gösterilir. Belgesel eğiliminin özellikle seçildiği öğrenilmektedir. Ali Özgentürk, *Endişe*'nin çekim öyküsünü yazdığı yazıda bunu dillendirir: "Yılmaz Güney, Türkiye sinemasında ilk kez yapılacak bir yöntemi gerçekleştirmek istiyordu. Film, nerede çekilecekse, önce orası sesleriyle, insanlarıyla, sorunlarıyla, renkleriyle, resimleriyle ele geçirilecek, sonra bildik malzemenin desteğiyle yola çıkılacaktı." (Güney, 1998)

Bu yanıyla, Cevher (Erkan Yücel), Ramo (Kamuran Usluer) ve aileleri gibi temel karakterlerin dışındaki oyuncuların tümü o bölgeye pamuk toplamaya gelen emekçilerden oluşur. Dış ses olarak çoğu yerde dönemin haberlerini -zamlar, hükümet değişiklikleri, pamuk taban fiyatları gibi- veren radyo sesleri duyulur. Belgelemek konusunda, *Endişe*'nin tarım emekçilerini ele alan ilk örnek olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Endişe ikili bir "endişe"nin filmidir. Filmin açılışıyla birlikte, Cevher'in kanlısını kan davasından vazgeçirmek için on beş bin lira ödemesi gerektiği anlatılır. İkinci endişe, filmin ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkacaktır: Pamuk taban fiyatlarını beklemenin endişesi. Pamuk taban fiyatları, hem tüm tarım emekçilerinin hem de özelde Cevher'in kaderini belirleyecek bir unsura dönüşür. Emekçilerin çoğu, kışın karınlarını doyurmak için yazları pamuk tarlalarında çalışırlar. Cevher ise, pamuktan kazanacağı para ile kan parasını biriktirmek için çalışacaktır. Cevher'in bu ikili endişesi, sadece bir örnek olarak durur. Diğer tüm emekçilerin de farklı ya da benzer sorunları-dertleri-sıkıntıları vardır. Cevher, onlar arasından biridir sadece. Bir yandan karınlarını doyuracak parayı, tüm zorluklara, baskılara ve sömürüye karşı kazanmaya çalışırlar; diğer yandan ise kendi özel durumlarıyla boğuşurlar. Bu özel durumlar, neredeyse tüm emekçiler için benzerdir; kimi zaman kan davası, kimi zaman namus davası, kimi zamansa başlık parası... Dolayısıyla,

Cevher'in durumu, kendisi gibi milyonlarca sınıf kardeşinin durumudur.

Gelecek endişesi pamuk taban fiyatlarını beklemenin dışında, pamuk toplama için kullanılan makinelerin gösterildiği sahnede[6] de verilir. Hatta Cevher'in ikili endişesi burada de devreye girer. Pamuk tarlasında işlediği cinayeti hatırlar ve hemen ardından da pamuk toplama makineleri devreye girer. İşçiler endişeli yüzler ile makineleri izler. Bir tek ağanın yüzü gülmektedir. Makine ile birçok işçinin toplayabileceğinden fazla pamuk, daha kısa sürede ve "işçisiz" olarak toplanır. İkili endişe tekleşir ve tüm yüzleri kapsar.

Bu sahnedeki emekçilerin yüzü, *Sürü*'de traktörlere bakan Tuncel Kurtiz'in yüz ifadesini andırır. Tarımda makineleşme başlamıştır ve tarım işçisi gelecek endişesi duymaya başlar. Onların yaptıkları işi yapmaya başlayan "canavar"lar vardır artık tarlalarda. Yılmaz Güney sinemasında, feodalist ilişkilerden kapitalist ilişkilere geçiş ilişkileri üzerine göndermelere, durumlara ve konulara sıklıkla rastlanır.

Buna benzer bir başka gösterge de, Ramo'nun birkaç yerde şehre yerleşmek ve fabrikada çalışmak istemesini dillendirmesidir.

Filmin ilerlemesiyle, Cevher'in endişesi de giderek onu çıkışı olmayan bir duruma sürükler. Emekçiler, pamuktan alacakları ücretin belirlenmesini ister. Ağanın, istedikleri ücreti vermeye yanaşmaması üzerine, iş bırakma kararı alırlar. Kan parasını ödeme günü yaklaşan Cevher katılmaz bu greve. O, pamuk toplamayı sürdürür, sıkışmıştır. Üstelik çiftçi başı Cevher'in kızını satın almak ister. Elçi ile haber yollar ve para vereceğini söyler. Cevher, pek yanaşmaz. Fakat kan parasını ödeme günü yaklaştıkça, elindeki tek çıkar yol da kızını satmak olarak gözükür. Kızı ise filmin sonunda, uzaktan uzağa sevdiği Dino (Yaşar Gökoğlu) ile kaçacak, Cevher tüm umudunu yitirecektir. Zaten

6 Bu sahne aslında fazlasıyla belirsiz kalmıştır. Coş'un deyimiyle bir yama olarak durmaktadır. Ancak, bahsettiği ikili endişeyi örneklemektedir.

film de, Cevher'in, kanlılarından kaçışı ile biter. Ne olacağını bilemeyiz, fakat ortadaki gerçek, Cevher'in kan parasını ödeyememiş olmasıdır.

Greve giden emekçilere ağanın yanıtı hazırdır: Hükümet henüz pamuk taban fiyatını açıklamamıştır. Açıkladığında işçi bunun yüzde onunu alacaktır. O yüzden de, işçilerin istediği kilo başına yüz kuruşluk toplama ücretini kabul etmez. Fakat ağa, aynı pamuğu, en az taban fiyatından tüccara ya da üreticiye satacaktır. Dolayısıyla, en az %90'ı ağaya kalır ki, sürekli ve yıldan yıla değişen fiyatlar düşünüldüğünde, bir önceki yıla göre aynı ücreti verip, daha karlı bir şekilde satması mümkündür.

Nezih Coş, "(...) *Endişe*, bir yandan işçilerin genel sömürüsünü (artı-değere el konulması) görmezden gelip sorunu 'taban fiyatı'na bağımlı 'fazla sömürü' gibi ikincil bir alanda tutmaya çalışmakta, öte yandan da 'taban fiyatı'nın oluşturulmasında dış ve iç sermaye tekellerinin belirleyici rollerini gözden kaçırtıp suçu altyapıdan soyutlanmış bir 'siyasi iktidar'a yöneltme yanlışlığına düşmektedir" (1975) derken, hem sorunun diğer boyutlarını ifade etmekte hem de filmin bunları göstermedeki başarısızlığını vurgulamaktadır.

Yeri gelmişken Coş'un filmle ilgili eleştiri yazısından da bahsetmek istiyorum. İki nedeni var bunun. Birincisi, Coş'un eleştirisi, bir eleştiri yazısı olarak değerli bir metin. Eleştirinin nasıl ve niçin olması gerektiğine dair önemli ipuçları sunuyor. Kriterlerini koymuş bir eleştiri. Film dolayımıyla, örneğin pamuk taban fiyatlarının dışarıya bağımlılığı üzerinde duruyor, filmin malzemesini ele alıyor. İkinci olarak, Coş'un eleştirisi dönemin "ruhunu" yansıtabiliyor. Bu açıdan da değerli.

Endişe'deki grevin nasıl sonuç verdiğini öngöremiyoruz. Grevde Cevher'in çalışması ise Nezih Coş'un tabiriyle "birlikte hareket" in vurgulanması için kullanıldığı düşünülebilir. Fakat burada Coş'un eleştirilerine katılıyoruz: "Seyirci ölümle karşı karşıya bulunan ve kısa sürede 15.000 lira biriktirmesi gereken

Cevher'in arkadaşlarına katılmayıp kilosu 60 kuruştan ailece pamuk toplamaya devam etmesini haklı bulabiliyor; çünkü Gören, Cevher'in kişisel sorununu, direnişe katılmasıyla (kısa sürede) sonuç alınabilecek bir sorun olarak da göstermiyor (filmde direnişin ulaştığı sonuç da belli olmuyor); üstelik Cevher'in son kozu olan 'satılık kızı' Beyaz'ın sevdiği Dino'ya kaçışını da göstererek, onu büsbütün çaresizlik içine atıyor; bu koşullar altındaki Cevher'in tavırları da ister istemez kendi çizgisinde 'haklı gösterilmiş, yani direnişçilere katılması için gerekli koşullar, zaten yönetmen tarafından ortadan kalkmış oluyor".

Fakat kan davası meselesinin özel bir anlamı olduğunu düşünüyorum. Başka bir durum da seçilebilirdi. O da yukarıda andığım ikili endişe durumudur. Cevher'in hem nesnel hem de öznel durumu giderek onu daha da çaresizleştiriyor ve sonuna yaklaştırıyor. Güney/Gören bu şekilde tarım işçilerinin çalışma ve iş koşulları yüzünden bulundukları durum ile "kişisel" olarak nasıl birbirine bağlandığını gösteriyorlar.

Coş'un eleştirisinden almak istediğim son nokta da, *Endişe*'yi devrimci/materyalist sinema anlayışı açısından tartıştığı bölümdür. Coş, burada, filme "genel bütünlüğü ve elde ettiği malzemeyi öz ve biçim yönünden iyi kullanıp kullanmadığı açısından" bakıyor ve filmin "materyalist sinema anlayışı karşısındaki durumunu" saptamaya çalışıyor. Buna göre "*Endişe*, materyalist sinema anlayışının kimi öğelerini göz önünde tutmuş (,..) ancak bir yandan kendi yorumlama ve uygulama yetersizlikleri bir yandan da sinema düzeninin kaçınılmaz 'kendi kendini denetim'i sonucu, başarılı olamamış bir denemedir, denebilir." Coş, materyalist sinema öğeleri olarak sınıfsal bakışı, yıldız oyuncu kullanmama ve bireysel kahramanların öne çıkmamasını, yabancılaştırmayı vb. anıyor.

Diğer yandan, Coş *Endişe*'yi devrimci/materyalist sinemanın önemli sorularından olan "hangi seyirciye" sorusu etrafında da ele alıyor: "Bu işçilerin –tarım işçileri kastediliyor– dışarıda

4-5 TL vererek film görme olanakları ise ekonomik sıkıntılarından ötürü zaten çok kısıtlı. O halde *Endişe*'yi kimler seyrediyor? Küçük burjuvalar, ilerici aydınlar ve sinemaya ayıracak para bulabilen emekçiler... Dolayısıyla film bir bilinçlendirme amacıyla yola çıkmaktan zaten çok uzak."

Sonuç olarak, *Endişe,* tarım emekçilerini ele alan ilk gerçek örnek oluyor.

Çukurova'nın bereketli toprakları

Berna Moran, Türk romanını ele aldığı üç ciltlik çalışmasında (Moran, 1998) Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanını, "köylü-şehirli çatışması" ekseninde ele alır. Dönemin eleştirmenlerinin, *Bereketli Topraklar Üzerinde*'yi "Çukurova'daki sömürü düzeni, tarımda kapitalizme geçiş, kapalı köy ekonomisinin yetersizleşmesi nedeniyle köyden kente göç ve gurbetçilerin kentteki kötü yaşam koşulları" gibi noktalar çerçevesinde ele aldığını söyler; ama yapılan incelemelerde önemli bir eksikliğe işaret eder. Bu eksiklik söz konusu "öykü"nün nasıl anlatıldığı, yani "söylem"idir.

Metni bu açıdan inceleyen Berna Moran, romanın kuruluşunu, "dünya anlatı edebiyatında çok kullanılmış olan bir tür yolculuk"a dayandırır. Ona göre, romanda anlatılan öykü, "mitoslardan kaynaklanan destanlara, romanslara ve arama arketipini izleyen masallara geçmiş bir kurgu" ile işlenir. Bu kurgu, ayrılış-savaşım-dönüş kalıplarından oluşur.

Orhan Kemal'in romanı, İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali'nin köylerden ayrılarak iş bulmak için şehre doğru yola çıkışlarıyla başlar. "Üç arkadaş yoksulluk (kıtlık) yüzünden köyden ayrılır yola çıkarlar. İstedikleri nesnenin (paranın) bulunduğu kente varırlar. Kentte türlü güçlüklerle karşılaşırlar ve cinlerle özdeşleştirdikleri şehirlilere karşı verdikleri savaşım sonucu üç arkadaştan ikisi ölür, yalnız biri savaşımı kazanır, amaçladıklarını elde ederek köyüne ve ailesine bolluk getirir."

Masallardaki kahramanlar gibi, köylerinden şehre çalışmaya giden üç arkadaş da bilmedikleri, yabancı oldukları bir ortamda "cinlerle", "canavarlarla" savaşır, aralarından sadece İflahsızın Yusuf, o da yolculuğun sonunda, değişmiş olarak evine geri döner.

Roman, Moran'a göre, "ezilen/ezen karşıtlığının daha somut bir görünüm kazandığı köylü-şehirli karşıtlığı" ana teması çerçevesinde kurulmuştur. Köylü/şehirli karşıtlığı, ilk bölümlerde dillendirilir ve belli ölçülerde son bölümlerde bir sonuca bağlanır. Romanın, büyük bölümünü oluşturan ortası ise ağırlıkla Çukurova ve pamuk tarlalarındaki sömürü kölelik düzeni üzerine yoğunlaşır. Moran, bu uzun bölümün ve bu bölümde anlatılan sömürü-kölelik düzeninin, para kazanmak için şehre gelen üç köylünün şehirliyle savaşımı dolayısıyla verildiğini düşünür. Bu yüzden de, eleştirmenlerin çoğunun bunu atladıklarını ve esas vurguyu toplumsal gerçeklik bağlamında Çukurova sahnelerine yaptıklarını söyler.

Diğer açıdan bakıldığında ise, bu bölüm, Çukurova'nın bereketli topraklarında yaşanan sömürü düzenini tarım işçilerinin-ırgatlarının inanılmaz zor ve kötü şartlarda çalışmasını, işçilerin bilinçsiz ve örgütsüzlüğünü anlatan bir bölüm olarak ayrı da alınabilir. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın köylü/şehirli ile simgelenen ezilen/ezen karşıtlığı, şehirdeki ve pamuk tarlalarındaki kölelik düzeni ile iç içe geçer ve romana her ikisi açısından bir bütün olarak bakmayı da sağlar.

Kemal, elbette toplumsal gerçekçi bir açıdan bakar; aksi olsaydı köylü/şehirli karşıtlığının kurulması da ve bir gerçeklik olarak ele alınması da mümkün olmazdı. Bu yüzden de Moran'ın eleştirilerini ele almak önemlidir; diğer yandan ise romanın ele alındığı dönemin 1960-70'ler olması, farklı vurguları, öncelikleri ve hassasiyetleri de gündeme getirir. Şaşılacak bir durum değildir bu. Nesnellik, bakışı belirleyecektir, ki filmi ele aldığımız, bu vurgunun orada da sürdüğünü göreceğiz.

Berna Moran'ın Orhan Kemal'in bu romanı ile ilgili söyledikleri ile başlamamızın nedeni de, romandan yapılan sinema uyarlaması ile roman arasındaki temel farklılıkları ve bunların dönemin dünyası-düşünceleri tarafından nasıl biçimlendirildiğini vurgulamaktır.

Erden Kıral'ın 1979 yılında çektiği *Bereketli Topraklar Üzerinde* uyarlaması da, Yusuf, Hasan ve Ali'nin tren istasyonunda inip şehre varmalarıyla açılır. Bu varış sahnesinin öncesinde, filmin yazıları Çukurova görüntüleri ile verilir. Trenden çekilen görüntüler, kısmen üç köylü arkadaşın trenden gördükleri olarak düşünülebilir, kısmen de filmin esas vurgusunun Çukurova'nın pamuk tarlalarındaki düzene yöneleceğini hissettirir. Her şekilde, karşılaşacağımız bereketli topraklar üzerinde üç köylünün arayışları ve bu arayışta karşılaşacakları "dünya"dır.

Yusuf, Hasan ve Ali, ilk olarak bir çırçır fabrikasında iş bulurlar. Bu ilk iş ile birlikte, şehrin düzeni ile karşılaşırlar. Haftalıklarından haraç alan ırgat başı, her şeyin paraya dayandığı bir ilişkiler ağı, birbirinden kopuk-örgütsüz, birbirinin kuyusunu kazmaya çalışan kendileri gibi işçiler, insan olmayan çalışma koşulları.

İlk kurban Köse Hasan olur. Çırçır fabrikasının sulu koza bölümünde iliklerine kadar sırılsıklam bir şekilde soğukta çalıştırıldığı için hastalanır. Yusuf ve Ali ise, haftalıklarından ırgat başına haraç vermek istemezler; onu şikâyet ederler. Fakat bunun sonucunda işten atılacaklardır. Bir inşaatta iş bulurlar. Hasan'ı, hasta olarak bırakırlar. Bu sahnede, bir yandan, beraber geldikleri, "anca beraber kanca beraber" yola çıktıkları bir arkadaşlarını kolaylıkla bırakabilmeleri, diğer yandan da çıkışsızlıkları vurgulanır. Hasta yatağındaki Hasan onlar adına konuşur: "Körolasıca ekmek parası."

Romana bakıldığında, Yusuf ile simgelenen bir ahlaksal tavır ile karşılaşırız. Emmisinin öğütlerinden ayrılmayan Yusuf, ne pahasına olursa olsun, başarmak için çalışır. Dalkavukluk, el

öpmek, belli yerlerde kendinden başkasını düşünmemek, rüşvet vermek, Yusuf'un kaçınmadığı tavırlar olarak karşımıza çıkar. Bunun sonucunda duvar örmeyi öğrenecek ve evine dönecektir.

Yusuf'un karşısında Yusuf'a duvar örmeyi öğreten Kılıç Usta ise, onun dalkavukluklarına karşı "Olma kula kul, öpme el ayak, kirlenir ağzın. Ya ver canını insan için ya da etme kalabalık dünyamıza." Diyerek karşıt ahlaksal tavrı temsil eder. Pamuk tarlalarındaki Zeynel'de benzer bir ahlaksal tavrın ürünüdür. İnsani olmayan çalışma koşullarına karşı çıkar, ezilenlerin arkasında durur.

Orhan Kemal, ne açıkça Yusuf'un tavırlarını olumsuzlar ne de tek çıkar yol olarak sunar. Bir gözlemci olarak koşulların etkisini vurgular, Yusuf karakterini köylü/şehirli karşıtlığı üzerine kurar. Yalnız başına olduklarında, çıkar bir yol gözükmemektedir.

Erden Kıral'ın filminde ise, aşağıda da göreceğiz, ana tema köylü/şehirli karşıtlığı üzerine kurulmamıştır; bu yüzden Yusuf'un romanda sergilenen ahlaksal tavrı, filmde o kadar net değildir. Daha çok, koşulların etkisiyle yaşanan çıkışsızlık hâkimdir onun davranışlarına. Zaten, filmde, Yusuf'un emmisinin öğütleri ve eve dönüş sahneleri yer almadığı için de, romandaki Yusuf karakteri ile filmdeki farklılaşır.

Erden Kıral, filmde, temel çalışma koşulları, sömürü ve tarım işçilerinin bilinçsizlikleri, sorunları üzerinde durur. Bu anlamda, pamuk tarlaları bölümü, filmin doruk noktasını ve meramını anlatır. Sefalet içinde yaşayan tarım işçileri, yirmi saati bulan ve olabildiğince zor çalışma koşulları, bu koşullara esrarlı sigara ile dayanan işçiler, hilenin, ikiyüzlülüğün hüküm sürdüğü bir çıkar dünyası, insan yaşamının hiçleştiği bir ortam... tüm bunlar Orhan Kemal'in romanında da betimlediği bir dünya aynı zamanda.

Pehlivan Ali'nin kurban edilişinin merkezinde duran patoz makinesi de çalışma-sömürü koşullarını ifade eden bir örnektir. 45

kişinin çalışması gereken patozda ırgat başı küçük ağanın zorlamasıyla 35 kişi çalıştırır. İşçiler, güneşin altında, saman tozu içerisinde on saat patozda çalıştırılır. Patozda koltukçu olarak çalışan Zeynel'in ve arkadaşının işten çıkarılmasıyla, hiç tecrübesi olmayan Pehlivan Ali koltukçu yapılır. Hem roman hem film adım adım, patozda meydana gelecek faciaya doğru ilerler. Ali'nin kolunu –romanda bacaklarını– patozda kaptırmasına neden olan hız, filmde biraz acemice verilir. Romanda ise bu sahne edebi ve etkileyici olarak sunulmuştur. Orhan Kemal gerilimi adım adım artırır.

Bereketli Topraklar Üzerinde filmi/romanı ile ilgili son bir nokta da erkek karakterlerin, kadınlar ile olan ilişkileri üzerine söylenebilir. Bu açıdan film, romanın tavrını benimser ve aynı yaklaşımı sunar. Erkek karakterlerin kadınlara yaklaşımları ya da ilişkileri tamamen cinsellik üzerine kurulmuştur. Sevgi ya da aşka rastlanmaz. Bir tek Pehlivan Ali'nin genelevde tanıştığı Sevgi –ki ırgat başının küçük kızıdır– ile arasında farklı duygular gelişir. Fakat Ali'nin ölümü aralarındaki ilişkinin sürdürülmesine izin vermez. Bu gelişme Ali için de –ve muhtemelen Sevgi için de– farklıdır. Bir açıdan Orhan Kemal, karakterlerini en yalın durumlarıyla yansıtır; onlar için para kazanmak ve cinsellik önemlidir. Diğer yandan ise çalışma ve yaşam koşulları onların "hayvansal güdülerini" uyandırmak/açığa çıkarmak dışında bir sonuç doğurmaz. Sömürü-kölelik düzeninde aşktan çok önce karnını doyurabilmek gelir.

Tüm bu açılardan Erden Kıral'ın filminin önemi, Çukurova'daki tarım işçilerinin durumunu gerçekçi ve abartısız bir şekilde besteleyebilmesindedir. Dönemin nesnelliği sonucunda, film, ağırlıkla tarım işçilerinin pamuk tarlalarındaki ve fabrikalardaki zor yaşama ve çalışma koşullarına vurgu yapar ve odaklanır. Köylü/şehirli karşıtlığı pek söz konusu edilmez. Gerek var mıdır, sorusu da aynı derecede anlamlıdır. En azından, kendisinden önce, tarım işçilerinin durumu konusunda gerçekçi roman/

filmeler üretilmediği düşünülürse, Kıral'ın yaklaşımı basit/yalın bir gerçekliğin ürünüdür. Çukurova bereketli toprakların adıdır ama aynı zamanda sömürünün-köleliğin-yaşam olmayan yaşamların da adı...

Endişe ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* filmlerine birlikte bakıldığını, bunları ayıran ve birleştiren yanlar olduğu görülecektir. Her şeyden öte, *Endişe*, tamamıyla tarım emekçilerinin, özelde ise pamuk toplayıcılarının durumunu merkeze alırken, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Moran'ın deyimiyle şehirli/köylü çelişkileri ekseninde gelişiyor. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de köyden şehre çalışmaya gelen üç arkadaş merkezinde, sadece pamuk tarlalarındaki değil, fabrikalardaki iş ve yaşam koşulları anlatılıyor.

Endişe'de belgeleme ağırlık kazanırken, *Bereketli Topraklar Üzerinde*, romandan gelen ve kaynaklanan bir dramatik yapıya dayanıyor. Bu, *Endişe*'yi belli ölçülerde devrimci/materyalist sinema anlayışına yaklaştırabiliyor. Filmin öncesinde yapılan belge çalışmaları da filmin yapısını belirliyor.

Yılmaz Güney'in, özellikle *Sürü* ile birlikte daha çok geliştirdiği bireysel öykülerin toplumsal-siyasal öykülerin içerisinde anlatılması, *Endişe*'de bir başlangıç oluyor. O yüzden, sürekli ikili bir endişeden bahsetmeye çalışıyorum.

Her iki film de birer göç öyküsü anlatıyor. *Endişe*'de doğrudan pamuk tarlalarına gelenler, *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de, şanslarını önce şehirde, fabrikada deniyorlar. Sonrasında Pehlivan'ın yolu pamuk tarlalarına düşüyor. Bereketli olan toprak, pamuk tarlaları dışında, aynı zamanda bir şehir olarak Adana-Çukurova oluyor.

Sömürü ve ağır çalışma koşulları, özellikle *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de daha çok üzerinde durulan bir konu oluyor. Ağır çalışma koşulları ve sömürü, sonuçta Hasan ve Pehlivan'ın ölümüne neden oluyor. *Endişe*'de, belgesel görüntüler ile pamuk tarlalarına çalışmaya gelen mevsimlik işçilerin yaşamaları su-

nuluyor. *Endişe*'deki direniş işçilerin kilo başına alacakları ücretin yükseltilmesi amacıyla gerçekleşiyor. İşçiler işi bırakıyorlar. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de ise topluca gerçekleştirilen bir direniş yok. Ancak, daha bireysel düzeyde kalanlar var. Yine de iki filmde de sendikanın tarım işçilerini örgütleme çabalarına değiniliyor.

Sonuç olarak *Endişe* ve *Bereketli Topraklar Üzerinde*, Türkiye sinemasının ihmal ettiği tarım işçilerini kahraman yapıyor. Aynı zamanda, bu insanlar hakkında söyleyecek sözleri olduğunu görüyoruz. Bu sayfalarda onları buluşturan da bu.

Kaynakça

Coş, N. (1975). "Pamuk Irgatlarının Durumu ve *Endişe* Üzerine". *Yedinci Sanat*, 21 (Şubat-Mart).

Güney, Y. (1998). *Endişe*. İstanbul: Güney Yayınları.

Makal, O. (1987). *Sinemada Yedinci Adam*. İzmir: Ege Yayıncılık.

Moran, B. (1997). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2*. İstanbul: İletişim.

Onaran, A. Ş. (1980). *Lütfi O. Akad*. İstanbul: Afa Yayınları.

Scognamillo, G. (1998) *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ahmet Soner

Sinemada İşçi Sınıfı

Dünya sinemasında işçi filmleri

Sinemanın görevlerinden biri de gündelik yaşamı tüm karmaşası ile perdeye yansıtmaktır. Yönetimlerin aldıkları kararlar ve çıkardıkları yasalar toplumda nasıl karşılanıyor, yapılan ekonomik düzenlemeler sınıfları nasıl etkiliyor?

Sinemacılar, içinde yaşadıkları toplumun tüm çalkantılarını filmlerine aktarırlar. Tarih boyunca yaşanan altüst oluşlar sinemanın en sevdiği konulardır. Spartaküs'den bu yana köleliğe karşı yürütülen savaşımlar, ayaklanmalar ve devrimler birçok filme konu olmuştur. Proletaryanın tarih sahnesine çıkışıyla birlikte grevler, lokavtlar ve sendikalar da perdeye yansımıştır. Sovyet sineması bu alanda öncülük etmiş, Ayzenştayn'ın çektiği *Grev* ve *Ekim* filmleri tüm dünyaya örnek olmuştur. Fritz Lang'ın *Metropolis*'i de büyük yankı yapmış bir filmdir. Charlie Chaplin, *Modern Zamanlar*'da fabrika yaşamını güldürüye dönüştürür. Amerikalı yönetmen Griffith, *Hoşgörüsüzlük*'ün bir bölümünde direnen işçilere ateş açan polislerin meydan savaşını görüntüler. Pudovkin *Kaçak*'ta liman işçilerinin sorunlarına eğilir. Elia Kazan *Rıhtımlar Üstünde* adlı filmde işçilerin sendika sorununa yer verir. Herbert Biberman, *Toprağın Tuzu*'nda bir grevin öyküsünü anlatır. İtalya'da De Sica, sokaklara afiş asarken bisikleti çalınan bir işçinin öyküsünü belgesel tadında anlatır. Steinbeck'in romanı *Gazap Üzümleri*, John Ford tarafın-

dan sinemaya uyarlanır. Bu filmde tarım işçilerinin yaşamları dile getirilir. Polonya'da Wajda, faşizme karşı yeraltında direnen komünistleri yeniden canlandırmış, *Demir Adam*'da tersane işçilerinin direnişini perdeye yansıtmıştır. Kazimier Kutz, filmlerinde işçi sınıfına ağırlık vermiş, *Tacın İncisi* adlı filmle başyapıtını ortaya koymuştur. Yunanistan'da Angelopulos, Albaylar Cuntası'na karşı yürütülen savaşı gündeme getirmiştir. İtalyan Elio Petri, bir fabrikadaki yaşamı *İşçi Sınıfı Cennete Gider* adlı filmde perdeye aktarmıştır.

Bunun örneklerinden biri ise Fransız yapımı *Germinal*'dir. Emile Zola'nın romanı çok başarılı bir biçimde sinemaya uyarlanmıştır. İspanyol yapımı *Güneşli Pazartesiler*'de işsizler baş roldedir. İngiliz yönetmen Ken Loach, çektiği filmlerde işçi sınıfının sorunlarına yer vermiştir.

Türkiye'de işçi filmleri

Sinemanın temel kaynakları romanlar ve öykülerdir. Sadri Ertem'in *Çıkrıklar Durunca* adlı romanı, dokuma işçilerini anlatmasıyla bu alanda bir ilktir. Reşat Enis'in romanlarında da emekçilerin yaşamları dile getirilir: *Afrodit Buhurdanında Bir Kadın*... Daha sonra Orhan Kemal ve Metin İlkin'in öykülerinde işçi sınıfı ağırlık kazanır. Türkiye'nin sinemacıları 1960 yılına kadar bu alana uzak durmuşlardır. Bu konuda genellikle sansürün ağır baskısı gerekçe olarak öne sürülmüştür. 1955 yılında Kemal Çakuş'un yönettiği *Kara Vadi*'nin, maden işçileri üzerine çekilmiş ilk film olduğu söylenir, ama film gösterime girememiştir.

Lütfü Akad, *Kanun Namına* adlı filmde Tornacı Nazım'ın, *Öldüren Şehir*'de Ustabaşı Ali'nin öykülerini anlatır.

1960'lı yıllarda çekilen bazı filmlerde işçilere ve fabrika sahnelerine yer verilmeye başlanmıştır. 1963'de işçilere grev hakkı resmen tanınmış, ama filmlerdeki grev sahnelerine sansür kurulu izin vermemiştir. 1964'te çekilen *Karanlıkta Uyananlar* bin bir güçlükle gösterime girmeyi başarır. Senarist Vedat Türkali

bu filmde işçi sınıfının ilk kez perdeye yansımasını sağlamıştır. Daha önce yazdığı senaryolarda da işçilere yer veren Türkali, *Otobüs Yolcuları*'nda Belediye otobüsü şoförünü kahraman yapmış, *Şehirdeki Yabancı*'da ise Zonguldak maden işçilerinin sorunlarına eğilmiştir. 1977'de yazdığı *Güneşli Bataklık*'ta bir fabrikada yaşanan sendikalaşma olgusunu anlatan Türkali, bu alanda öncülüğü kimseye bırakmamıştır.

Atıf Yılmaz, 1966'da çektiği *Toprağın Kanı*'nda Batman Rafinerisi'ni fon olarak kullanmış, 1984' te yönettiği *Bir Yudum Sevgi*'de kamramanlarını fabrika işçilerinden seçmiş, ama onların cinsel yaşamlarını anlatmayı yeğlemiştir.

Duygu Sağıroğlu, ilk filmi *Bitmeyen Yol*'da köyden kente göçen ve amelelik yapan altı arkadaşı çok çarpıcı sahnelerle perdeye yansıtmış, ama arkasını getirememiştir.

Ertem Göreç, *Yiğit Yaralı Olur*'da Yılmaz Güney'i fabrika işçisi yapmış, ama film vurdulu kırdılı bir polisiye olmaktan öteye gidememiştir.

Yılmaz Güney *Umut*'ta faytoncuların direnişine yer vermiş, *Baba*'da işçi olarak Almanya'ya gitmek isteyen Cemal'i canlandırmış, Şerif Gören'in tamamladığı *Endişe*'de pamuk işçilerinin sorunlarına eğilmiş, Zeki Ökten'in yönettiği *Düşman*'da işçi İsmail'in öyküsünü anlatmıştır. Irgat pazarlarından çarpıcı görüntülerin yer aldığı filmde İsmail, Belediyede köpek zehirleme işinde çalışmak zorunda kalır. Yapıt 1979 yılının Çanakkale'sini tüm yönleriyle dile getiren belgesel bir film tadı verir. Güney'in *Bir Gün Mutlaka* adlı senaryosu Bilge Olgaç tarafından sinemaya uyarlanmış, fabrika işçisi Akif'in yaşamı perdeye yansımıştır.

Halit Refiğ, 1978'de çektiği *Yaşam Kavgası*'nda, kahramanı maden işçisi olan bir öykü anlatmayı denemiştir.

Lütfü Akad *Gelin-Düğün-Diyet* üçlemesiyle hem köyden kente göçün ailede yaşanan sarsıntılarını, hem de fabrika ve sendika sorunlarını gerçekçi bir biçimde öykülemiştir.

Yavuz Özkan ilk iki filmiyle umut vermiş, *Maden* (1978) ve *Demiryol'da* (1979) kömür madenleri ile sendikalaşmaya odaklanmış, ama daha sonra çektiği filmlerde burjuva sınıfını anlatmayı yeğlemiştir. Oysa kendisi de maden işçiliğinden gelen Özkan'ın ilk filmlerinden daha öteye ulaşması beklenirdi, hiç tanımadığı bir sınıfı anlatması değil.

Şerif Gören, *Almanya Acı Vatan*'da göçmen, *Alişan*'da inşaat, *Tomruk*'ta orman işçilerinin öykülerini anlatır. Kadir İnanır da *Ah Gardaşım* adlı filminde orman işçilerini konu edinmiştir.

1980'de Sinan Çetin ilk uzun metrajlı filmi olan *Sabah*'ta maden işçilerini konu edinmiştir. Filmin sansürle savaşımı tam üç yıl sürmüş, ancak *Bir Günün Hikâyesi* adıyla gösterime girebilmiştir.

Muzaffer Hiçdurmaz, ilk filmi *Çark*'ta (1987) sendikacılık yüzünden deri fabrikasından atılan dört arkadaşın öyküsünü anlatmıştır.

Faik Ahmet Akıncı, 1994'te *İş*, 1996'da *Ekmek* adında iki filmle işçi sınıfının sorunlarına değinmiştir.

Erden Kıral, Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanından uyarladığı filmde Çukurova'daki pamuk işçilerini başarıyla perdeye aktarmıştır. *Vicdan*'da ise kahramanlarının işçi olması pek inandırıcı bulunmamıştır. Son filmi *Yük*, maden ocağında çalışan işçileri konu edinmiştir.

İşçi sınıfı yazarı Orhan Kemal'in Adana'da bir fabrika üzerine kurguladığı *Murtaza* adlı roman iki kez filme alınmış, ilkini Tunç Başaran (1965), ikincisini Ali Özgentürk (1984) yönetmiştir.

Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* adlı filminin kahramanları da işçidir, ama film Kürt sorununa odaklanmıştır.

Ömer Uğur, *Eve Dönüş* adlı filmde 12 Eylül darbesinden nasibini alan bilinçsiz bir fabrika işçisinin öyküsünü anlatmıştır.

Ertem Eğilmez, çektiği güldürü filmlerinde işçilere ve ustalara zaman zaman yer vermiş, *Oh Olsun* adlı masal filminde fabrikatör oğlu ile ustabaşı kızının aşkını pek suya sabuna dokunmadan

anlatmayı başarmıştır. Yeşilçam melodramlarından çoğunda sınıflar arasındaki aşklar konu edilmiş, aradaki uçurumun altını çizmek için bu yola başvurulmuştur. Ama filmin ortalarında roller tersine dönmüş, zenginler yoksul düşerken, fakirlere piyango vurmuştur.

Maden işçileri ile ilgili belgesel filmlerden Metin Kaya'nın *Yüz Bin Kişiydiler* ve *Derin Çığlık/263* adlı çalışmaları anmadan geçmek olmaz. İlki 1990 yılındaki büyük madenci direnişi üzerine, ikincisi ise 1992'de Kozlu'daki grizu patlamasında ölen 263 kişinin öyküleri...

İlk kısa filmimin kahramanı bir işsizdi. *Milliyet Sanat Dergisi*, tersane işçilerinin Kurtuluş Savaşı'na yaptıkları katkıyı anlatan *İstanbul İşgaldedir* adlı filmöyküme ödül vermişti. *İş İştir* adlı televizyon dizisinde, "İş Bulamayanlar Derneği" çevresinde işsizlik sorununu kara güldürü tarzında öykülemiştim. *Hayatım Roman* adlı dizinin kahramanı İlyas Kudret, işçi romanı yazmak için gecekondu mahallesine taşınıyordu. *Herhangi Bir Kadın* filminde bir hamal ile fabrikatörü karşı karşıya getirmiştim. *Alişan*, Marmaris'te inşaatlarda çalışan Kürt işçileri konu edinmişti. *Tomruk* ve *Ah Gardaşım*, orman işçileri üzerine yapılmış filmlerdir. İlki Dalaman, ikincisi Sarıkamış'ta yaşanmış öykülerdir. *Simit Ustası*, Diyarbakır'da fırında çalışan bir emekçinin belgeselidir. *Pervane* ise baraj inşaatında çalışan bir ustabaşının öyküsüdür.

Türkiye'de işçi sınıfını anlatan filmler üç eksik, beş fazlasıyla işte bu filmlerdir. Cumhuriyet döneminde üretilen konulu film sayısı yaklaşık 6300'dür. Doksan yıl içinde çekilen bunca film arasında işçi filmi sayısı otuz beşi bulmaz. Bir başka söyleyişle, çekilen her 200 filmden yalnızca bir tanesi işçilerle ilgilidir. İşçi sınıfı, kendi içinden sinemacılar çıkarana kadar beklemekten başka bir yol görünmüyor.

Z. Tül Akbal Süalp

Mutlu Sınıf Yoktur; Söyle Bunları...[1]

Sınıf ilişkileri ve sınıf mücadeleleri neden yüzyılını çoktan doldurmuş sinema tarihinde parmakla sayılacak kadar azdır ya da sayısız televizyon dizilerinde kaydı bile tutulamaz ve de topyekûn medyada hiç yokmuş gibi yapılır? Oysa işçi sınıfı görünmez kılınır ve yok sayılırken, burjuvazi bütün katmanları ve halleriyle baskın bir varlık sergiler ve bu varoluş halleri hiçbir sorgulamaya uğramaz; olağan kabul edilir. Üstelik aksi bir bakış, ufacık bir farklılık bile düzen bozuculuk ve hainlik olarak görülür ve bu durum sürekli normalleşir.

Biz her gün bunca zenginlik varken ölümüne açlığın nedenini sorgulayabileceğimiz bir haberle karşılaşmayız. Ya da aslında burnumuzun dibindeki dipsiz yoksulluğu, artan işsizliğin insan hayatlarındaki sert gerçekliğini hatırlatacak, düşündürecek bir ifadeye, anlama dönüşmez bu haberler. Dünyayı küçültüp küçük bir köye dönüştüren medya burnumuzun ucuna yabancı kılar bizi, kendi kendimizin uzağına düşüveririz; bir rahatsızlık duyarız ama adını koyamayız. Yaşadıklarımız ve etrafımızda olanlarla toplumsal dinamiklerin ve bizim toplumsal konumlanışlarımızın birbiriyle ilişkisi hayatımızın odağında iken neden ola ki gündemimizin odağına yerleşemez? Etrafımızda olup biteni anlamlandırmamıza yarayacak anlam, söylem, fikir ve bilgi üretiminin kamusal âlemi

1 Bu makale *Sınıf İlişkileri: Sureti Solmuş Bir Resim mi?* Süalp, Güneş & Akbal Süalp, Bağlam, İstanbul: 2011. Kitaptaki bölümün yazarı tarafından bu kitap için gözden geçirilmiş ve kısaltılmış halidir.

aslında kime aittir? Kamusal alanın ve deneyimin bilgisinin üretimi neden kamuya ait olamamaktadır? Oysa ayakta kalma mücadelemiz, günü nasıl geçirdiğimiz, bu hayatı ne kadar huzurlu ve güvende yaşadığımız, ne ürettiğimiz, nasıl ürettiğimiz, kendimizden memnuniyetimiz, geceleri uykuya gitmeden önce bu gün ben bunu başardım diyebilme umudumuz, geleceğe umutlu bakma isteğimiz neden ve nasıl önemsiz olabilir?

Marx, toplumsal üretimin örgütleniş biçimlerini ve sınıflı toplumların tarihini, özellikle de ömrünü vakfettiği kapitalizmin analizini yaparken ve toplumsal tarihi mazeretsiz bir eleştirel yöntemle çalışırken aslında aynı zamanda bizlere bambaşka bir bilgiyi derleme, bilgiler arasında ilişki kurma ve bilgiyi üretme yöntemi hediye ediyordu. Bu alışılmadık ve bambaşka yöntem diyalektik ve eleştirel düşünceyi ve topluma bakarken gördüklerimizin ardındaki ilişkilerin aslında ilmek ilmek çözülüp yeniden ve yeniden örülmesi gerekliliğini sürekli bize hatırlatıyordu. Şimdi Marx'ın yöntemi içinden çalışacak olursak, görünenlerin, görünebilecek olanların bir kısmı olan bu manzarayı anlamlandırabilmek için ardındaki dinamiklere defalarca bakmamız gerektiğini, dönüp dönüp yeniden ve bıkmadan analiz etmemiz gerektiğini bilerek yola çıkmak zorundayız. Betimlemenin ve tanımlamanın ötesine geçip ardındaki dinamikleri konuşmak zorunda olduğumuz; sıvılaşıyor ve buharlaşıyor gibi görünen gerçekliklerimiz olabilir.

Toplum dinamikleri, toplumsal konumlanışlar ve kültürel alandaki üretim arasındaki ilişkilere yönelik çalışmalar ve tartışmaların son 30-40 yılı, puslu ve bulanık bir zeminde odakları bölünerek çoğalan ve kayganlaşan bir süreç geçirdi. İletişimin ve kültür alanlarının sınıf dinamikleri ile eleştirisi ve bu alanlardaki üretim ilişkilerinin sınıfsal analizi, sınıf analizinin bu çalışmalarda hayli uzun zamandır yerini tamamen kültür üzerinden yapılan analizlere bırakmış olması nedeniyle, sözünü ettiğimiz tartışmalardaki konumu daha sorunlu bir hal aldı. Ama toplum-

sal dinamiklere ve konumlanışlara yönelik bu sırt çevirmeyle gidilebilinecek yol tüketilmiş görünmektedir.

Sözünü ettiğimiz bu son dönem içinde önce film eleştirisinden televizyon dizilerine, pop şarkıcılardan alt türlere bütün kültürel ve popüler üretim alanlarındaki çalışmalar önce kültürel çalışmaların alanına girdi. Ve ardından toplumsal dinamikler, tarihsel bakış ve sınıf analizi çalışmaların içinden yavaş yavaş uzaklaştı. Kuramın zafiyeti olgusu yaygınlaştı. Sözü edilen üretim ilişkilerine, toplumsal dinamiklere taşıdıkları süreçlere tarihsel materyalizmin ve sınıf ilişkilerinin dinamikleri üzerinden bakmak bağnazlık ve modası geçmişlikle itham edilebildi. Köprülerin altından sular akmış ve Marksizm yerine hangi marksizmler soruları sorulmuş ve toplumsal dinamiklerden ziyade çoktan ölmüş öznenin geriye kalmış bir failliği varsa onun arzu ile ilişkilendirilmesi meselesi önem kazanmış, kaypak tanımlarda salınıp duran demokrasi meselesi ve sadece kimlikler üzerinden konuşmak yaygınlaşmış ve baskın olmuşken, biz sınıf meselesi üzerinde ısrar etmenin inatçığıyla devam edelim.

Emperyalist bir proje olarak Spivak'ın tanımı ile söyleyecek olursak *epistemolojik şiddet*, (Spivak, 1994) diğer bütün bilme, anlama, anlamlandırma biçimlerini ve diğer sesleri, diğer bakma ve görme biçimlerini şiddetle dışlamak demektir. Dışlamak, yok saymak, varlığını görmezden gelmek, hiçleştirmek ekonomik ve siyasi şiddetle beraber giden ve onlar kadar güçlü bir şiddettir. Yekpare ve homojen olmadığı gibi sanayi devrimi ile başlayan sınıf mücadeleleri ve muhtelif sınıf ittifaklarının etkileşimiyle de biçimlenen hegemonya savaşlarıyla da şekillenen güçlü bir iktidar alanından söz ediyoruz. Hem bilginin hem merkezi soruların hem de bilgi üretiminin ve sorgulayış biçimlerinin yöntemini ve edebiyatın, müziğin ve sanatın kurumsallaştığı ve ölçülerinin, kurallarının oluştuğu sürecin başvuru, kıstas ve mercileri bu iktidar alanlarını oluşturur ve kapitalizmin bütün süreçleri içinde mücadele ile biçimlenirler.

İktidara hâkim olan sınıf, ki her türlü üretim aracına sahip olan sınıftır ve dünyaya bakışı, dünyaya bakma biçimlerini de şekillendirir. Sınıfsal ittifaklar bloğu olarak neyin sanat, neyin zanaat ya da elişi olduğundan, neyin bilgi, neyin deneyim, neyin duygu olduğuna kadar bilme, deneyimleme ve üretme süreçlerini belirleme mücadelesini sürdürürler. Bu sürecin bir yandan bu kadar yalın ama bir o kadar karmaşık yapısı en önemli sorun alanlarından birini oluşturur. Bu karmaşıklığın içinde oluşan temsil meselesi ve ilişkileri, toplumsal hayatın örgütleniş biçimi, hâkim üretim ilişkileriyle kimin neyi nasıl ürettiği, bu üretimlerin kullanım ve değişim değerleri belirlenir ve toplumsal dinamiklerle ilişkilenirken kimlerin kimler adına konuşacağı da belirlenir. Geçerli olan düşünce akımları, felsefe yapış biçimleri, bilimsel yöntemler, sanat, öncü sanat, halk müziği ya da klasik olan müzik; herhangi bir malzemeyi kullanarak yapılan bir üretimin birim saat ücretiyle mi, yoksa yarattığı sanatsal değer sonucunda mı ücretlendirileceği ya da fiyatlandırılacağı; anlatının tarih, mesel, edebiyat ya da söylence olarak değerlendirilişi toplumsal örgütlenişin etrafında şekillenir, adlandırılır ve temsil edilir. Oysa devrimci başkaldırılar, büyük kırılma ve dönüşümler de süreç içinde egemen bir konum kazanabilir. Ama öte yandan devrimci ve sürekli yenilikçi bir üretim ve yaşam tarzı örgütlenmesi olarak kapitalizm, kendine muhalif olan unsurları kendine karşı gerçekleşen devrimleri absorbe ederek kendileştirme maharetini hep göstermiştir.

Son yüzyılda yaygın ve baskın hale gelen yapısalcılık sonrası eleştiri ve postmodern duruşlar da günümüzün muhalifliğini ve baskın tarzını ve nihai olarak da bilme, bakma, eleştirme ve analiz tarzını oluşturmuş; ama aynı zamanda diğerleri üzerindeki şiddetini de yaratmıştır. Bu nedenle de özellikle 80'lerden sonra belirginleşen ve hızla yaygınlaşan yaklaşımların kenara ittiği eleştiri, yöntem, bilgi gövdeleri ve öznelere yeniden bakılması gerekmektedir. Yapısalcılıktan yapısalcılık sonrasına geçişteki

eşikte ve eşiğin ilerisinde postmodernizmin ana metinlerinde kutsananlara ve dışlananlara ve onlara karşı ya da bu sürecin ürettiği duruşlara ve tavırlara değinmek durumundayız. Bu sürecin içinde yaygın ve baskın bir üslup olarak eleştirdiği bütün ana bilgi gövdelerinden daha belirgin bir hâkimiyet kuran ve diğerlerini dışlayan akımın adını ve tarifini daha net yaparken sürecin analizini de beraberinde yapmak gerekiyor.[2]

Kapitalizm her yerde

1980leri bir milat olarak almasak da 1970 ortalarından başlayarak ivme kazanan dönüşüm sürecinin, II. Dünya Savaşı sonrası hayatın bütün alanlarında neredeyse top yekûn değişim dinamiklerinin oluşturduğu bir anın adı olarak da görebiliriz. 1970 başlarındaki ekonomik kriz; o günlerde "çevre ülkeleri" diye adlandırılan ülkelerdeki askerî darbeler; uzun, kanlı cunta yönetimleri dünyayı sarıyordu. Kendilerini Marx, Freud ve Nietzsche'nin mirasçıları olarak gören –başta Althusser, Lacan ve Foucault olmak üzere– düşünce akımı, fikri gidişattan büyük kopuş sürecine başlıyordu. Teorinin en politik göründüğü bu tarihsel dönemeçte, teori ve analitik eleştirel bakışın tarihinin en güçlü apolitikleşme süreci de başlamış oluyordu. Neoliberalizm uygunlaştırılmış muhalefetini bulmuştu. Gelecek on yıllar anarşizm ve postların muazzam ittifakında solu temellük edeceklerdi. Başka türlü dünyaların olabileceği hayalini kurmaktan vazgeçmiş bu dünyada temel hak ve özgürlüklerin kısıtlandığını, sendikaların ve politik örgütlenmelerin geri çekildiğini sınırlandırılmış bir demokrasinin döneminin başladığını görürüz. Refah devletinin çoktan bittiği bir dünyada eşitsizliğin, yoğun ve yaygın bir yoksulluğun hâkimiyeti oluşuyordu. Başı sonu belirsiz savaşlar, etnik temelli çatışma ve savaşlar ve ruhani li-

2 Bu konuların berrak bir tartışması için Gülnur Acar Savran, *Özne-Yapı Gerilimi: Maddeci Bir Bakış* İstanbul Kanat, 2004

derlerin dünyasına böylece giriyorduk.[3] Hakları elinden alınmış bu dünya, güvenlik takıntıları ve milliyetçi hezeyanlar, korkular ve unutkanlıklar ve duyarsızlıklar kapıda bekliyordu. Harvey'e göre geç kapitalizmin 1973'de düştüğü krizin içinden çıkabilmek için çözüm arayışlarıyla birlikte gelen ve yapısal büyük sorunların üstesinden gelebilmek için gelişen müteşebbisliğin yeniden canlanan bir muhafazakârlıkla yan yana gelişine tanıklık ederiz (Harvey, 2002:456).

Böylesi bir yaygın durum içinde sınıf, dayanışma, direnme, kollektivite, devrim, toplumsallık artık makbul olmayan deneyimlerdir. Aynı zaman işçi sınıfının artık gözden ve gönülden uzak düştüğü, sınıfların başkalaştığı ve yeni tanımlara ihtiyaç duyduğu savının ve toplumsal hayatın içinde sınıf çatışmasının bir ağırlığı ve önemi kalmadığı tartışmalarının da yapıldığı zamandır. Oysa vahşi kapitalizm en vahşi ve en yaygın evresini hayata geçirmiştir. Sınıflar giderek kuramdan, analizden, eleştiriden çekilirken kültürel alandan da silinerek yok olur. Dünyanın her yerinde işçi sınıfı daha zor koşullarda ve saldırıya açık kalmıştır. Pek çok yerde taşeronlaşmadan yeniden ve yeniden katmerli mülksüzleştirmelerle emek rezervleri giderek kalabalık yığınlara dönüşmektedir. Aynı zamanda toplumsal dinamikler, olguların tarihsel dinamikleri, üretim ilişkileri bir arka plan olarak bile yazarın, çizerin, anlatıcının ve söyleyenin dilinden silinir. Üstelik özgürleşme çığlıklarının en yükseldiği andan itibaren hızla düşüşe geçerek. Burjuvazi yine, bütün katmanlarıyla aynı süreçte güçlenmiş ve hegemonya içinde yerini sağlamlaştırmış, ideolojik söylemlerin her gün yeniden üretimi için teknikler oluşmuş, sistemli ve endüstriyel bir hal almıştır. Bütün cephelerde karşıt sınıfıyla mücadele etmek için sistemi ve teknolojisi oluşmuştur ve mücadelesi zahmetsiz bir hal almıştır. Aslında emperyalist projesini de gerçekleştirmiş bu fütursuz kapitalizm,

3 Etienne Balibar konjonktürü tanımlamak için üç sonrası olguya vurgu yapar: totaliterliğin bitişinden sonra, refah devletinin krizinin başlangıcından sonra ve savaşın geri dönüşünden sonra. (Balibar.1994)

burjuvazinin üst katmanlarında kendi arasında hegemonya mücadelesine girişmiştir. Sermaye uluslararası bütünleşirken, işçi sınıfının değişen coğrafyası, pratikleri ve mekânı da değişiyor, parçalanıyor, dağılıyor ve farklılaşıyordu.

60'larda yükselen ve 70 ortalarına kadar süren muhalefet biçimleri, işçilerin oluşturduğu dayanışma ve direnme pratikleri; öğrenci hareketlerinin hem işçi sınıfıyla hem de dünyanın her yerindeki bağımsızlık hareketleriyle kurdukları bağ ve yükselttikleri örgütlü muhalefet kanlı ve vahşi bir biçimde sona erdirilmişti. Aydınların bu muhalefet biçimlerine verdiği destek; sanatın, kültürel üretimlerin muhalefet söylemlerini üretimlerine taşımaları hem devletlerin şiddetli müdahaleleriyle hem de gündelik hayatın bütün cephelerindeki sindirme ve yok etme politikalarıyla ve yeni kentleşme politikalarıyla tarumar olmuştu. Üniversite ve yüksek eğitim alanları çoğalırken, alt bölümlenmeleri ve 60'ların muhalif ve direniş hareketlerinin sokakta ve kuramda karşılık bulan bütün cepheleri birer kürsü haline dönüşmekteydi. Uyumlu ve uygun olabildikleri ölçüde.

Kaba sansür yerini otosansüre ya da gönüllü kölelik ve/veya adanmışlığa gönül rahatlığı ile devrediyordu. Bilimsel kültürel ya da sanatsal üretim çeşitlenip toplumsallaşıyor ama bu alanda üretim meta üretimine ve üretenler kendilerini farklı bir toplumsal statüde görmelerine rağmen bu pazarda emeklerini özgür iradeleri ile satan işçilere dönüşüyorlardı.[4]

60'ların heyecanları arasında ortaya çıkan yeni bir aracın, videonun vaatleri, video aracının özgürleştiren, demokratikleştiren bir araç olarak sunumu acaba fiyasko ile sonuçlanmasaydı ya da tarihin başka bir anına denk düşseydi ne olabilirdi sorusu ister istemez akla gelmektedir. Oysa aracın kolay taşınabilir ve kullanılabilir olması, büyük yapım masrafları gerektirmemesi

4 Bu tartışmaların geniş bir sunumu için bkz: *Marx Geri Döndü: Medya, Meta Ve Sermaye Birikimi*, der: V. Mosco, C. Fuchs (Türkçe der: F. Başaran), 2014, Nota-Bene.

karşısında bir heyecan oluşmuştu. İşçilerin, kadınların, alternatif grupların aracı kullanabileceği ve hem sanatta hem medya alanında, hem üretimin hem paylaşımın ilişkileri değişebilir diye umuluyordu. O güne kadar sürmüş mükemmeliyetçilik ve okullu olmanın kuralları yıkılabilir gibi görünüyordu.

Aynı dönem sinemada da yenileştiren, heyecan veren duruşlarla başka türlü sinemaların olabilirliği üzerine örnekler geliyor, hareketler doğuyordu. Oysa mevsim kısa sürdü ve hava çabuk döndü. Üstelik sessiz ve hasarsız değildi. Ama bugün aynı ihtimalin kapıları daha pratik, daha ucuz ve kolaylaşan araçlar ve internet ortamıyla, sosyal medya ile yeniden açılıyor

80'lerde işçi sınıfı örgütleri dağıtılırken, işçi sınıfı mahalleleri de teker teker dağılmaktaydı. Modern kentleşme ile eski mahalleler soylulaştırma politikalarına ya da tamamen hiçleştirilmeye maruz kalıyordu. Büyük fabrikalar ve etrafında oluşmuş eski işçi mahalleri, onların etrafında oluşan yaşamsal ve kültürel mekânlar insanlarını yitiriyor, mekânın anlamını yitirmesini beraberinde getiriyordu.

İstanbul gibi ele avuca sığması zor kentlerde kapitalizmin, mekânı ele geçiren ve hiçleştiren dinamiği ve ona karşı direnen toplumsal deneyimlerin mücadelesi hâlâ kıran kırana sürmektedir. Eski fabrikaların etrafında oluşan gecekondular, bu gecekondular ve fabrikalarda işçiliğe bağlı komşuluk ve diğer dayanışma pratikleri, kahveler, ortak alanlar, minibüs hatları, semt pazarları ve bu alandaki kazanımlara sekte vuran gelişimler, geri alınma şeklinde devam etmektedir. Fabrikaların taşınması ya da kapatılması ile o mahallerin işlevsizleşmesi; o mahalleri kentten koparan otobanlar; kaldırılan minibüs hatları ve otobanın ötesinde yeniden kurulan başka mahalleler hâlâ mücadele alanıdır. Örgütlü ve sendikalı işçilerin yerine, gelip geçici olabilen taşeron işçiler yeni konum ve ilişki biçimleri de oluşturmaktadır. Memleketli olarak belirli kimliklerde bir arada yaşamaları, aileleri ile mi yoksa sadece geçici olarak çalıştıkları

için şirket evlerinde kalabalık ve zor koşullarda mı yaşıyor olduklarına göre çeşitlilik arz eden ve bu farklılıklara göre değişen dayanışma modelleri, bugünün gerçekliğini oluşturmaktadır.[5] Artık görünürde olan ana mesele, burjuvazinin kendi alt bölümleri arasındaki işleyişin nasıl olacağı, bölüşümün nasıl düzenleneceği ve iktidarın nasıl paylaşılacağı meselesidir.

Ve burada

1950'li yıllar Türkiye'nin ABD ve Birinci Dünya ile bağımlılık ilişkisinin belirginleşip ivme kazanacağı yıllardı. 1952'de ABD'nin yolladığı tarım makineleri büyük toprak sahiplerinin elini güçlendirecek ve küçük köylüyü kentlere doğru sürecek süreci başlatıyordu. Hem Türkiye'nin hem de Türkiye sinemasının yıllarca sürecek hummalı mevzusu göç böylece başlamış oluyordu. Komünist Tevkifatı'ndan (1953) Köy Enstitüleri'nin kapatılışına (1954), ülke müreffeh medeniyetler seviyesine ulaşma atağındayken muhafazakârlaşıp otoriterleşiyordu. 6-7 Eylül olaylarıyla (1955) muhafazakâr milliyetçi militan eğilimler güç ve destek kazanıyordu. Demokrat Parti Türkiye'nin nabzını tutuyor ve "Sine-i millette dönmek", "mahalle baskısı", "çevreden merkeze hareket" 50'lerin de tartışılan mevzuları haline geliyordu. Savaş sonrası, soğuk savaş ve ekonomik canlanma, yeniden çizilen dünya haritaları içinde Türkiye'nin yeri böylece netleşiyordu.

Türkiye'de 60'lı yıllarda yaşadığı özgürleşme rüzgârlarından, demokratik haklarla ilgili kazanımlardan, etkilendiği ve kendinin de dâhil olduğu dünyayı saran "politik" "devrimci" baharlardan geçecekti. 1962 yılında Ortak Pazar'la yapılan Ankara Anlaşması, 1964'te evlere yaygın olarak neredeyse on yıl sonra girecek televizyon yayını başlaması, grev ve sendika haklarının kazanılmasına şahit olduğumuz 60'lı yıllar hareketli geçecekti. 1961 yılından başlayarak 60'ların ilk yarısında işçi sınıfı hareke-

5 Bu konuda derinlikli bir çalışma için bakınız: S.Erder, *Kentsel Gerilim Enformel İlişki Ağları Alan Araştırması*, um:ag Yayınları, Ankara, (1997).

tinin önemli kilometre taşları sayılacak önemli mitingler, direniş ve grevlerin etkisi görülüyor ve 1965'de ilk kez sosyalistlerin parlamentoya girmesi ve DİSK'in kuruluşu gibi önemli gelişmeler gerçekleşiyordu (Savran, 2010; Bürkev, Özuğurlu vd, 2011). 60'lı yıllar kapitalizmle kaynaşmamızın, Batıya dönük yüzümüz olan kentlileşmenin yıllarıdır. Köyden kente göçün ve kentlileşme sancılarının yıllarında *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ, 1964), *Karanlıkta Uyananlar* (1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965) filmleri gelir. Bunların içinden özellikle bir tanesi sınıf ilişkilerine ve dinamiklerine, çatışmanın toplumsal boyutlarına bakan bir film olduğu için öne çıkar. Senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı *Karanlıkta Uyananlar*'ın yönetmeni Ertem Göreç'tir. (Genç, 2011)

Ama kitapların "ATÜT sineması"[6], "halk sineması", "ulusal sinema", "toplumsal gerçekçilik" diye isimler vererek birer hareket olarak değerlendirdikleri Türkiyeli sinemanın, ister toplumsal gerçekçilik adına, ister ulusallık ya da halkçılık adına bu dönemleri benzer ideolojik alışkanlıklarla geçirmiş olduklarını da görürüz. Buraya özgü koşullar içinde sözü edilen canlanmanın aslında bir yanıyla da hem sağlam analizler taşımadığını teorik temelleri olmadığını hem de Türkiye'ye özgü pek çok alanda – edebiyat ve özellikle şiir hariç– sıklıkla karşılaşılmış bir sorun olan "gelenek devredememe" meselesine takıldığını düşünebiliriz. Çok kısa bir Yılmaz Güney baharının bir gelenek olarak pek süremediği ve ulusal ya da halkçı sinemadan bir iki bireysel çabadan başka bir şey kalmadığını gözlemleyebiliriz.

6 ATÜT Marx'ın Hindistan'daki kolektif mülkiyet biçimleri ile Germen ve Roma dâhilinde bir takım özel mülkiyet biçimlerine bakarak çıkardığı bir yorumdur. Tarımsal topluluklar, aşiret örgütünün çözülmesi ve toprağa yerleşme ile ortaya çıkan toprağın ortak tasarrufuna dayanan ve henüz özel mülkiyetin oluşmadığı üretim biçiminin Osmanlı'da da görüldüğüne dair ifadelerin bulunması, bizdeki tartışmaları Osmanlı toplumunda toprağın devlet mülkiyetinde olduğu ve bu nedenle sınıfsız bir toplum olduğu önermelerine kadar götürmüştür. Taner Timur Osmanlılarda toprağın devlet mülkiyetinde olup olmadığı ya da özel mülkiyetin varlığı konusundaki tartışmaların Osmanlı ideolojisinden kaynaklandığını söyler (Timur, 1994: 179).

80'lerin değişen değerler rüzgârına hemen uyum sağlamış, uygunlaştırılmış bir Yeşilçam çözülmenin ve dağılmanın resmini hemen üretmeye başlamıştır. 80'lerden bize Başar Sabuncu'nun Vasıf Öngören'in aynı adlı tiyatro oyunundan beyaz perdeye aktardığı 1988 yapımı film *Zengin Mutfağı* ve Fehmi Yaşar'ın senaryosuyla bir Atıf Yılmaz filmi olan *Bir Yudum Sevgi* (1984) filmleri kalır (Genç, 2011). Çoğu zaman en önemli çelişkiymiş gibi duran modernleşmenin bile, bir modernleşme sorunundan çok emperyalizmin içinde yer alışın yarattığı çok katmanlı sorunlarla baş etmenin çelişkileri olduğu çoğunlukla göz ardı edilir. Sorunun dünya sistemiyle kurulan ilişkinin eşitsiz gerilimi ve bunun içeride daha da keskinleştirdiği sınıfsal ve bölgesel çatışmalar olduğunu inkâr edip modernleşme gibi bir üslup ve gelenekselle modernleşme arasındaki yaşam tarzı çatışması olarak gösterilmesi, bir savunma mekanizması gibidir. Yeşilçam da yaygın ve baskın olarak, bu çatışmanın öyküleri üzerinden öykülerini anlatır.

1970'li yıllarda Yılmaz Güney ve kısa sayılabilecek bir dönemde etkilediği birlikte çalıştığı dönemin genç yönetmenleri ve oyuncuları bir döneme damgalarını vurdular ama sınıf ilişkileri ve mücadeleleri ve Türkiye'nin toplumsal dinamikleri üzerine ancak sınırlı bir bakışı üretebildiler. Etkilediği ve birlikte çalıştığı sinemacılar ve onların Türkiye'deki devrimci bahar gelip geçtiğinde nerede durup neler yaptıkları ise bence önemli bir çalışma alanı olabilir. Yanı sıra bu dönemde yapılan filmlerin, Türkiye solunun tarihi ve muhtelif duruşları farklı farklı sol anlayışları içinden de değerlendirilmeye hâlâ ciddi bir ihtiyaç vardır. Sol rüzgârlardan etkilenmiş bir kuşağın sol motifler taşıyan filmlerinde toplumsal analizin ve sınıf ilişikleri meselesinin nasıl ele alındığı da ayrı bir sorudur. Ya da hiç analitik olup olmadıkları da bir o kadar önemli bir sorundur. Yılmaz Güney Türkiye solu içinden sol bir duruşla sınıf çatışmasını ve çok iyi bildiği bölge sorunlarını, çok uzun yıllara yayılmış adaletsizliği, eşitsiz gelişi-

mi anlatır. Ama Güney, aslında devasa sorunlar yumağında kendisinin daha yakından tanıdığı bir coğrafyayı ve bu coğrafyanın sadece kapitalizme eklemlenme süreci içindeki sınıf oluşumlarının sancılı ve çatışmalı ilişkilerini değil, bölgenin sancılı bir dönüşümün eşiğindeki kırsal sorunlarını, kapitalizmle bütünleşirken süre giden ve hâlâ güçlü olan feodal örgütlenme ilişkileri arasına sıkışmış küçük insanların öykülerini anlatır. Ender olarak *Endişe* (1974) gibi bir filmde tarım kapitalizmi ve tarım işçileri ve onların grevine yoğunlaşılır. Sınıf çatışması ve sol bir duruşla yaklaşmak denildiğinde küçük insanların ezilmiş, hırpalanmış, çaresiz ve çıkışsız dünyalarını anlatmak zaafı onda da vardır. Ve ister istemez eleştirdiği feodalitenin arazları onun da diline karışır. Erkek bir sinema yapar, namusun, silahın, delikanlılığın bir değer olarak öne çıkışından kendini o da kurtaramaz. Anadolu'nun bağrından kopup geldiği düşünülen (öyle yorumlanan) bu değerler sistemi, kasabalı, kentli genç yönetmenleri, onların bu değerlerle kaynaşmayı bir tür solculuk düsturu ve değerler sistemi olarak, kendi küçük burjuva ahlaklarıyla kolayca kaynaştıracakları bir anahtara dönüşür. Pek çok dönüşüme ve eklemlenmelere uğrayan buraya özgü solculuklarımızdan bunu miras alan, solculuğun bu tür bir delikanlılık olduğu hissiyatı, kadınsız, maço, öfkeli, çoğu zaman tepkisel, kolay parlayan, kadın dövebilen, gördüğü her kavgaya gözü pek atlayabilen, yani, mert bir imgeye nedense bağlanıverir.

Oysa toplumsal ortaklığımızı yaşamaya niyetli olduğumuz bir aşinalık sineması olarak Yeşilçam, bir toplumsal işlev sineması olan yekpare ve tek bir filmmiş gibi bize bakan Yeşilçam; sınıfa baktığında bile bir pathos yaratmaktan başka bir niyet taşımış mıdır? Bizim sinemamızda bu toplumun yaşadığı bütün çelişkiler, kapitalistleşme süreci, modernizmle ve Batıyla baş etme meselemiz ya da sınıf çatışmalarının algılanmasına karşı gösterilen direnç uzunca bir süre, özellikle de Yeşilçam sinemasında, köy kent karşıtlığı ve modernizasyon sancısı üze-

rinden *ima ile geçiştirilmiştir* (Akbal Süalp, 2004, 2008, 2009, 2010). Daha da önemlisi bu ima aslında bir ikame etme ilişkisidir. Türkiye'de aşinası olduğumuz geleneksel "Kerim Devlet" ve sınıfsız toplum indirgemelerinde olduğu gibi, içinde folklorik öğelerin bulunduğu köy ve ağa filmlerinin anlatılarına bakarsak, kötü yürekli zalim gaddar ağalar Yeşilçam'ın kötü oğlanları tarafından oynanır, başroldeki bizim oğlanlar ise halk kahramanlarıdırlar. Rençper, maraba, yanaşma, eşkıya ya da halk ozanı, muhalif olanın ve başkaldırının sesi olurlar. Toprağı mülk edinmiş ağalar, feodal düzenin temsilcileri ve onun karşısında ezilmekte olan köylüler vardır ve yönetmenler, eğitimli, küçük burjuva konumlarından okurlar bu ilişkileri. Feodalizme, onun direnen unsurlarına karşı bir muhalif duruştur bu. Aynı zaman da zaten kentli küçük burjuvalar olarak feodal uzantılardan rahatsız olanlar da onlardır. Sınıflar ve karşıtlıklar iyi koyulamadığı için de muhalif karakterler feodal dönemin kahramanlarıyla kotarılır. Bunun uzantıları postmodern efektlerle hâlâ devam etmekte ve televizyonda mecrasını yeniden üretmektedir.

Bir *ima ile geçiştirme sineması* olarak Yeşilçam, sınıf meselesinin zaman zaman görünür olabildiği, çatışmanın doğrudan olmayan yansıtmalar üzerinden tasvir edildiği, hatta çoğu zaman karikatürleştirildiği ama çatışmanın asla deneyimlenmediği; herkes el ele tutuşunca hayatın bayram olduğu coşkulu bir hissiyatla tatlıya bağlandığı bir sinemadır. Bu da bize ima ile geçiştirmenin ötesinde bir sistemin kendini yeniden iyileştirmesi, yeniden donanımlar kazanabilmesi sürecinde önemli bir araç olarak da var olduğunu ve verimkâr bir araçsallık taşıdığını gösterir. Çatışmaların tashih edilmiş bir baskı hafifletici, meşrulaştırıcı, uzlaştırıcı olarak, güçlenmiş anlatı ve görselliğin işlenmiş sektörünün ellerinde maharetle yumuşatıldığını söylemek, bu basit taklit ve tekrar araçlarının kabalığının ayan beyanlığının yanında zarif ve hatta çekingen bir saptama olabilir.

Ağalar, beyler, marabalar, köylüler, köyden kente gelen yoksullarla, İstanbul'un zengin konaklarında büyüyen ama yoksul ya da gücünü yitirmişler ve yeni zenginler, hoppa şımarık kızlar, züppe oğlanlar ve alafrangalarla adı konmamış bir burjuvazinin arzı endam ettiği ilginç sınıf temsilleri üzerinden yürüyen anlatılarla karşılaşırız. Aslında sınıfsal olarak konumlandırılmış dramatik unsurlar bile toplumsal konumlarından ve deneyimlerinden arındırılmış halleriyle karşımıza çıkarlar. Hep söylenegelmiştir ya karakterler değil tipler vardır. Öykünün ana karakterlerinin işçi ve işveren olduğu dramatik çatışmanın ayaklarının bu karşıtlıktan beslendiği durumlarda bile hem karşıtlık hem çatışma hem de karakterlerin bu öykü dünyasının içinde konumlanışları, başka dramatik unsurlarla hızla kapatılarak ve mesele odaktan hızla uzaklaştırılarak verilir. Bu elbette sadece Yeşilçam'a mahsus bir durum değildir. Bütün anlatılarda, bütün sanayileşmiş ve kurumsal sinemalarda ve televizyon dizilerinde karşımıza çıkan bir durumdur. Örtük bir biçimde sınıf ayrımını sınıfsal belirtilerin farklılıkları üzerine kuran gerilim ya da çatışma, öykü dünyasını ve bu dünya için gerekli olan çatışmayı beslemek için hep kullanılır ama hiçbir zaman öykü dünyasını taşıyacak, öykü ve karakter gelişiminin mekânsal ve toplumsal dinamiklerin kurucusu olarak varolamamaktadır. Çünkü klasik ve yaygın anlatı hayatın taklidini amaçlar.

Taklidi ve tekrarı mümkün olmayan hayat

Hayatın taklidi amaçlanırken sınıfsal dinamiklerin görünür resmi bir betimleme olarak; bir suret gibi öykü dünyasına yansır. Ama bu taklit, bu hayatın tıpa tıp kendisiymiş gibi yapmak, zaman içinde bir şablon oluşturur. Bu şablon, görüntünün ve anlatının sanayileşmiş, kurumsallaşmış kısmında yani sektörde ve de medyada gerekli olan her an ve noktada birer yapı taşı gibi yerine oturur. Yani taklit tekrar edilir. Özellikle de bir an bile boşluk bırakamayacak olan görsel dünyanın bugünkü resmin-

de standartları oluşmuş bu taklit tekrarlara ihtiyaç sınırsızdır. Hayatın bir başka resmini oluşturmak, tasarlamak bile vakit kaybı, para kaybı demektir. Denenmiş, standardı oluşmuş olan temsil biçimi, endüstrisi çoktan oluşmuş bu sektör için gerçek bir yedek parça sanayisi gibi çalışır. Senaryosundan mizansenine yani, kamera açılarından ışığına, montajına kadar kolaylıkla istendikçe, istendiği kadar ana malzemeye eklenip çıkarılabilinecek, yeniden ve yeniden üretilebilinecek bir yapı taşı gibidir. Bu nedenle bu temsili resimler bir küçük yapboz parçası gibi çalışırlar. Haberden diziye, diziden büyük bütçeli filme ama daha da tuhafı küçük bütçeli filme kadar bu temsil şablonu işlevini yerine getirir. Öte yandan bu bir resim, bir suret gibi görünür olandır; oysa bir şeylerin bir görünür yüzü vardır, bir de bu görünüm ardında yaşamın dinamikleri, farklı veçheleri vardır ki bizi analize, anlamaya, anlamlandırmaya çağırır. Temsil şablonları analize, anlamaya, resmin ardındaki dinamiği görmeye çağırmaz. Çağırmadığı gibi deneyimlerimizle yüzleşmemizi sağlayabilecek o karşılaşma ihtimalini peçeler.

Ama bu betimlenen sınıfsal belirtiler, neredeyse istisnasız çoklu göndermelere de sahiptir. Yani ana kadın karakter ya da erkek fakir çocuktur ama sınıfsal toplumsal konumu silik bir fondur. Daha çok toplumsal değerleri, yani, aslında yine baskın ideolojinin o ana ve o mekâna ait yaygın değerleri üzerinden tanımlanabilecek değerler ve söylemler üzerinden tanımlanır. Mert delikanlı, namuslu kız gibi ve yine daha merkezde yakışıklı ve güzel oluşları ve aralarında oluşan, oluşabilecek aşk, ikiyüzlü bir edepsizlikle hikâyenin odağındadır. Kılık kıyafetleri, kullandıkları eşyalar, yaşadıkları mekânlar binlerce kez tekrar tekrar kullanılan şablonlardan oluşur. Oysa bu mekânlar temsil edildiği söylenen kahramanların gerçek yaşam mekânları olsalar bu temsiller üzerinden tartışabileceklerimiz olurdu. Özellikle Yeşilçam ve aynı benzer yaklaşımla bugün diziler ısrarla, ve elbette ekonomik olduğu için aynı mekânları kullanırlar. Fakir

evi, zengin evi, zengin tarafın şirketi neredeyse mekân kıtlığı varmışçasına filmden filme, bugün de diziden diziye aynıdır. Sanki ikonografik imgeler gibi sınıfı tanımlarlar.[7] Hem temsil eden hem temsil edilen, kendilerini tuhaf bir mesafeyle öykünün dünyasının kurmaca olduğunun ama bunun her iki taraf için de bir filmlik zaman dilimi için her defasında yeniden kurulup çözülen bir parantez deneyim olduğunun aşinalığına bırakırlar. Bu aşinalık, bu tanıdık olma halinin kendisi güven vericidir. Nilgün Abisel'in belirttiği gibi toplumsal hareketlenmenin, köyden kente göçün, hızlı modernleşmenin etkisiyle savrulan insanlar için Yeşilçam filmleri, Abisel'in tabiriyle "sarsıntılı günlük yaşamlarında sığınabilecekleri bir liman" gibidir (1994: 26). Değişimleri bize o aşinalıklar içinden sunan; bu anlamda ortak deneyim ufkumuzun yaralarını saran, toplumsal bir işlev sinemasıdır.

Ve yok olan bir şeylere benzerken

90 sonlarından başlayarak ama özellikle de 2000'li yıllara gelindiğinde hızla apolitikleşmiş hatta toplumsal deneyimlere ve gerilimlere karşı vurdumduymazlaşmış bir Türkiye sineması ile karşılaşırız. Bütün bir dönem içinde çok nadir örnekleri dışında her hangi bir konunun politik bir bakış, analiz ya da değerlendirmeyle ele alındığı film sayısı bir elin parmaklarını bile zor bulur bir hale gelir. Bunun en tuhaf göstergesi yönetmen sinemaları ile öne çıkan bu sinemanın kendini bağımsız addetmesi ve ondan da tuhafı bu sinemayı değerlendirenlerin gözünde bile böyle algılanabilmesidir.[8] Farklılaşıp dönüştüğü düşünülen Yeşilçam ne kadar baskın ideolojinin, geleneksel anlatı sinemasının, me-

7 Yeşilçam ve geleneğinin hem baskın ideolojiyi nasıl yeniden ürettiğine hem de bu dil ve üslubun kurulma, yeniden kurulma ve işleyişine dair Kablamacı Morva (2011), Egrik (2011), Abisel (1994 ve 2004) ve Kırel (2005) yazılarına da bakılabilir.

8 Bu filmler dar bütçeli, yapımcısının da yönetmenin kendisi olmak zorunda kaldığı örneklerdir. Ana akım anlatı ve temsil biçimlerinden, ana akım üsluplardan bağımsız değillerdir.

lodramların sinemasıysa, farklılaştığını düşünen yönetmen sinemaları da bir o kadar hâkim ideolojinin içinde üretilmektedir. Sanat sineması yapıldığı ya da öyle tanımlandığı için seyirciyle Yeşilçam'ın kurduğu gönül bağını kuramamakta olduğuna dair bir görüntü vermektedir.

Toplumsal olan her şeye kayıtsızlaşmış birey merkezli, iç sıkıntılı, öfkeli, giderek maço, giderek daha az insanı seven ama kadından özellikle nefret eden, tanımayan ve korkan, toplumsallaşmak istemediği, bir arada olmak istemediği bütün kesimlere soğuk, uzak ve hatta düşmanca bir mesafeyle bakan küçük insan öyküleri çoğalmıştır. Bu küçük insan bir toplumda yaşamıyor gibidir, sıkıntılarının neden bu kadar karanlık ve kesif olduğunun ya da her şeye, herkese öfkeli olduğunun bir nedeni yok gibidir. Kendinden menkul bir varoluş problemi yaşamaktadır. Küfrü, hırçınlığı, ağır ağabeyliği, ille de ağabeyliği sevmektedir. Anlaşıldığı gibi, bu küçük insan erkektir çoğunlukla. Bir iş yaptığı, toplumsal üretimin neresinde durduğu belli değildir. Eğer ola ki bir iş güç sahibi olarak bir karede görünüyorsa o da bir mizansen gereğidir. Atmosferin bir parçası olarak görünür. Bu filmleri tek tek sıralamadan en belirgin örneklerini Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoğlu, Semih Kaplanoğlu gibi ödüllü yönetmenlerden Serdar Akar'a kadar uzanan bir büyük grubun oluşturduğunu söyleyebiliriz.[9]

Sınıflar, karşıtlıklar, çelişkiler daha da tuhaf bir indirgemecilikle Yeşilçam'ın köylü-kentli çatışmasını, feodal dünyanın halk kahramanlarını çoktan geride bırakarak, kentin tutunamayan, yerçekimsiz, savrulan, kayıp kahramanlarının öfkeli, tepkisel lümpenlerine yakılan ağıtlarına ya da güzellemelerine dönüşmüştür. Büyük kentin hissiz, dağılmış, odaksız, televizyon bakışımlı fanus özneleri dışa, topluma değil; içe, bir türlü birey olamayan

9 Bu geniş gruptan ayrılan ve farklılıklar gösteren hatta politik duruşları olan diğer yönetmenlerin sinemalarında da sınıf mücadelelerine rastlamayız; onların sinemalarındaki ayrışmalar için *Yeni Film* dergisindeki dönem değerlendirmelerine ve alttaki dipnottaki yazılara bakılabilir.

bireyciğe doğru sürüklenmişlerdir. Arabesk sonrası bir duyarlılıkla bu dünyadan, dışlandıkları her şeyden, bütün ötekilerden öç alırlar. Bu yüzden bu filmlerin ortak paydası onların toplumsallığını ve tabii ki bireyliğini yitirmiş *küçük insan* yani, küçük adam öyküleri olmaları noktasında yatmaktadır. Drama anlatı görsellik alanlarındaki dönüşüme, kadın korkusu ve düşmanlığı, politik soğukluk, sınıf ilişkilerine ve toplumsal dinamiklere körlükle büyüyen ve giderek muhafazakârlaşan genel bir vasatlığın hâkimiyetine denk düşen dönüştürücü, toplumsal bir dinamiktir söz konusu olan. Küçük adamın önce kadına nefretle bakan ve sonra herkese karşı öfkeli, saldırgan dünyasının yani maço ve milliyetçi ve giderek faşizan duyarlılıklarından, hisli ve yine kendini mağdur gördüğü bir kahramana alışırız, zamanla. Bu tuhaf "haleti ruhiye" artık hem toplumsal analizden daha önemli bir yer edinmiştir hem de yegâne açıklayıcımız olmuştur.[10]

Bugün, serbest piyasanın uzun serüveni içinde gelinen noktada, esnek üretim modelleri, taşeronluk, zincir markalar gibi yeni, yenilenmiş ilişkiler ve dinamikler gibi "küresel" dinamikler oluşmuştur ve dünya kapitalizminin, emperyalizmin "küresel" dünyanın mekânsal ve kültürel çözümleri de dönüşmüştür. Harvey bu süreci farklı emek rejimleri içinde dönüşen emek gücünün sürekli değişken ve hareketli oluşuna, ama aynı zamanda güvensiz, güvencesiz yeni bir durum da yaratmış olduğuna vurgu yaparak açıklar.[11] Taşeronluk, sözleşmeli işçilik, geçici mevsimlik işler, hem işçilerin yaşamlarını ve deneyimlerini edindik-

10 1998 yılından itibaren notlarını düştüğüm bu analizler için: *Allegori ve Temsil I, II, III*, 25.Kare, s: 22-24, 1998; *Türkiye'de Sinema 'Film Noir' ya da Dışavurumcu İklimin İçinden Geçerken*, Bağlam, 2001; *Unutmak İstemenin Boşluğunu Dolduranlar: Arabesk- Noir Ya Da Hiçlik Kutsamaları*, 2009; Urban 2009; *Yabanıl, Dışarlıklı ve Lümpen "Hiçlik" Kutsamaları Seyrelmiş Toplumsallık ve Yükselen Faşizan Hallerin "Post"lar Zamanı...*, Bağlam, 2009.

11 Chad Kautzer tarafından yapılmış, *Radical Philosophy Review* dergisinin 2008 tarihli (cilt 11, sayı 2) sayısının 53-60 sayfalarında yayımlanmış olan söyleşi M. Nedim Süalp tarafından çevrilerek ve derginin izniyle *Sınıf İlişkileri: Sureti Solmuş Bir Resim mi?*, 2011, Süalp, Güneş & Akbal Süalp, İstanbul: Bağlam içinde yayınlanmıştır.

leri ortak mekânlarda oluşturacakları kültüre ve sınıf bilincine darbe vururken, yanındakine karşı şüpheci ve korkulu bakışı üretebilecek bir ortam sağlamaktadır. Elbette böylesi ortamlar sınıf dayanışması ve bilincini baltalayacak deneyimleri barındırabilmektedir. Bu deneyimlerin temsili ise sinemada, yukarıda sözünü ettiğimiz öfkeli küçük adamın hiçlik kutsamalarına indirgenip kalıvermiştir.

Türkiye'de, iktidar bloğu içindeki farklı bir burjuvazi kesiminin yönetici sınıf olarak hegemonyayı sağlamak üzere verdiği mücadelenin tarihi, bu dönüşümlerle eşzamanlıdır. Yeni yükselişe geçen bu burjuvazi kesimi, liderliğine soyunduğu Türkiye burjuvazisiyle girmiş olduğu mücadeleyi kazanmış görünmektedir. Türkiye'de iktidar bloğunu oluşturan burjuva sınıflarının oluşturduğu ittifak dönüşmüş ve değişmiş; mücadele askerî, sivil, hukuki, iktisadi, kültürel bütün cephelerde büyük yol kaydetmiş gibidir. Hem bu yeni burjuva sınıfı hem de bu mücadelenin ideolojik söylemleri bu ülke tarihinin yüzleşilememiş meselelerinin, çatışma alanlarının karşısında yeni olmayan, bildik deneyimlere dayanmaktadır. Maneviyatçı, muhafazakâr, milliyetçi, Sünni ve taşralı bir ideoloji artık hâkim olmaktadır. Kaynaştırıcı, genele seslenebilen hegemonyanın gücü yine böyle kurulmuştur. Üstelik liderlik talep etmiş ve bunu başarmış yönetici sınıf kendi ikonografisini de geçerli kılmıştır. İktidarken bile gadre uğramış olan hep mağdur hissiyatlı, bu hissiyatı ona verenlere karşı hırsı asla geçmeyecek olan ve hayli eril bir ortaklığın imgesi vücut bulmuştur.

Türkiye burjuvazisinin yeni liderlik talebini oluşturan yeni sermaye birikimine dayalı burjuvazisi, bütün bu tarihsel arka planla liderliğin gereklerini yerine getirmeye çalışmaktadır. On dokuzuncu yüzyıldan beri gelen pek çok karmaşık mesele de elbette bu yeni liderlik konumunun, ideolojik söylemleri uygun ve geniş çağrı imkânları olacak şekilde eklemleyebilmesi üzerinden bir beceri savaşı yaratmaktadır. Bazılarının "Anadolu Kaplanları" diye tanımlamaktan hoşlandığı bazılarının "yük-

selen İslami sermaye" diye tanımladığı, hegemonyada liderliğe soyunan bu burjuvazi, çağırım gücü yüksek geleneksel değerleri eklemlemekte başarılı olmuştur.[12] Refah ve artık makulce kabul edilebilir olan modern yaşama biçimleri ile modernize edilmiş bir muhafazakârlığın cazip kıldığı maneviyatçı söylemler, herkesi çağırabilir söylemler değil midir zaten? Böylece eski bildik söylemi ya da davranış biçimini devşirerek yeniden eklemleyip yaygınlaştırabilmekte becerikli olduklarını da göstermektedirler. Bu durum elbette ki kültürde, sanatta, söylem, bakış, duruş üreten her alanda da karşılığını bulmakta ve mücadele bu alanlarda da sürmektedir.

Son 10-15 yıllık süreç içinde filmlerin, hızla sektörleşen televizyon dizilerinin ve bunlardan hiç de ayrı düşünülemeyecek olan görsel ve yazılı basının söylemleri de dönüşmekte olan iktidar ve hegemonya ile beraber dönüşmektedir. Anlamlandırma pratikleri Eagleton'nın söylediği gibi stratejik olarak bu dönüşümlerin muhafazasını sağlamlaştıran bir yönelim izler (Eagelton, 2004). En geniş ittifak ve rızayı oluşturacak bu stratejik süreç içinde muhafazakâr yaşama biçimleri ve düşünme biçimleri, mistik bir dünya kavrayışı, vasatın her alandaki hâkimiyeti, baskın, öfkeli ve saldırgan erkek egemen söylemler, koyu bir milliyetçilik, şovenizmle sağlamlaştırılmaktadır. Üstelik karşıtlarına ve alternatiflerine nefes aldırmayacak kadar yaşama alanlarına ve temsil biçimlerine hâkim olur. Bu çok iyi bildiğimiz durumun bugün ürkütücü bir hal almasının nedeni aksini düşünmeye ya da yaşamaya cüret edecek olana karşı geliştirdiği sistematik saldırganlıktır. Rıza sadece ideolojik aygıtlar ve söylem stratejileriyle değil, zor mekanizmalarıyla da sağlanmaktadır.

Bu dünya, karşıtlarına ve alternatiflerine nefes aldırmaz olduğu içindir ki, yapay ve yekpare bir yeni orta sınıf söylemi ve algısı hatta analizi ortalığa hâkim olur. Rızanın sağlanma sürecinde popüler kültürün ana akım medyanın ve magazinsel dünyanın

12 *Toplum ve Bilim* dergisinin 118. Eşraftan Burjuvaziye sayısına bakılabilir.

böyle olması vakayı adiyeden sayılabilir ama eleştirinin, muhalefetin, aykırı ve sorgulayıcı düşüncenin ve sanatın vasatla iştigali ya da zapturapt altında olması en çarpıcı dönüşümdür. Sınıf çatışmasının özneleri yok olmuş gibidir sanki ve sadece olması gerekli olduğuna ikna olunmuş bir burjuvazinin halleri tartışmaya açıktır. Dolayısıyla karşıtı olan işçi sınıfı ise esamesi okunamayacak olan olarak sunulmakta ya da algılanmaktadır; dönüşüp değişirken yok oluvermiş gibidir.

Yukarıda sözünü ettiğimiz toplumsal ve iktisadi dönüşümlerle giden kültürel alanda vuku bulan bu sürecin adını biz de metonomik düşüncenin, metonomilerle düşüncesini kuran bir anlamlandırma stratejisinin hâkimiyet dönemi olarak adlandıralım. Yani mecaz-i mürseller çağı. Birileri kendi kendilerini anlatamadığında, resmedemediğinde, sahneleyemediğinde, kendi adına kendisi konuşamadığında temsil edilir; siyasi, iktisadi, sanatsal ve felsefi olarak (Spivak,1994). Siyasi temsil ve onun temsili demokrasideki haliyle, sanatsal ya da kültürel temsil arasında ilişki vardır. Son 30-40 yıllık dönemde metonomi denilen söz sanatının, bir söz sanatı olmaktan öte bir anlam kazandığı ve postmodern denilen dönemeçte anlamlandırma pratiğinin de mantığını belirler bir önem kazandığını gözlemleyebiliriz. Ama daha da ötesi bazı durumların, insanların, olayların ve varlıkların kendi adları ve kendi durumları, koşulları, varoluş biçimleri, halleri, pratikleri zaten temsil edilmez ya da sorunlu temsil edilirken bir de bu temsil pratiği, onlara yakıştırılmış adlarla ikame edilirse ne olur?

Özellikle de yapısalcılık sonrasının yarattığı ve aslında kendileri bir mecaz olarak analizi renklendirmiş Öteki, *Kayıp* gibi terimlerin her şeyi, her ahval ve şartta açıklayan adlara dönüşmesi ile metonomilerle düşünen ve metonomilerle iletişim kuran pratiğimiz yoğunlaşmış ve yaygınlaşmıştır. Oysa toplum bilimsel düşünce metonomilerden uzak durmak zorundadır. Tabir ve lakap ve/veya tasvir anlatıyı zenginleştirir ama kuramsal çalışma

analitik ve eleştirel olmak durumundadır. Bir şeyi çağırmayı dilimize pelesenk ettiğimiz ve onu temsil ettiğine ikna olduğumuz adıyla ilgilenmek, betimlemeleri çoğaltmak yerine, bu adlandırma pratiği ile birlikte temsil edilme pratiğine ve stratejisine bakmak zorunda olduğumuz gibi, baktığımızın bütün cephelerde görünen halinin ardındaki dinamiklerine bakmak zorundayız.

Lümpen proletaryanın proletarya kısmı pek de konuşulması ya da gösterilmesi artık yeterince uygun görülmeyen olunca; temsil bile edilmesine gerek görülmeyince, proletarya gözden ve gönülden ırak olduğunda, lümpenliği ayrıştırıp ve onun kültürü üzerine temsiller üreten bir sinemayla da böyle karşılaştık. Lümpenlik kültürü olarak sunulanın, küçük adamın öfkeli sıkıntısı olarak izlediğimiz bugün hareketli ve değişken dolayısıyla da güvensiz ve tekinsiz koşullardaki işçi sınıfının isim ve cisim değiştirmesinin temsili olsa gerek. Ve aynı zamanda muhtemeldir ki yine çağımızın bir büyük metonomu, yani, mecaz-ı mürseli olan, ötekine benzediği için ve ötekiler de farklı kimlikleri ve farklılıkları ile genellikle bir arada ve çoğu zamanda retoriğin hatırına temsil edildikleri ya da cümle içinde kullanıldıkları için birbirlerini ikame edebilir olurlar. Bu aslında sanıldığı kadar yeni olmayan durum bugünün yaygın kabul görmüş harmonisinde rüştünü tamamen ispatlamıştır. Yoksa tabii ki Hollywood'un malum westernlerinde bütün yerliler birbirine benzerlerdi ve bir yerli bütün yerlileri temsil etmekte yeterli oluyordu. Ya da bizim Yeşilçam'ın müşfik Yaşar Ustası (Münir Özkul), (*Bizim Aile* Engin Orbey, 1975) bütün işçi sınıfını temsil ediyordu. Aslına bakılacak olursa bugünün toplumsal ayrışmaları daha çok kimlikler üzerinden tanımlayan baskın bakışının hâkimiyeti de karakterlerin renklenip vücut bulmuş varlıklar olmasına bile yetmemektedir. Çünkü yine kimlik temsili bile değildir karşımıza çıkan. Kimliklerin temsillerle tiplere dönüştürülmüş halleridir. Bir tür bu toplumsal ayrıştırma ve çatışmanın temsilinden üretilmiş modellemeler gibidirler. Modelleme

çağın aklına her zamankinden daha uygundur. Böylece kimlik temsilleri tipler üzerinden sabitlenerek standartlaştırılmış olur. Bu teknik aynı zamanda metonominin tekniğidir de. Endüstrisi oluşmuş bu temsil formları yani sinema, televizyon ve genel olarak medya, elbette ki standartlaştıracak ve tekniği yaygın olarak kullanacaktır. Ama oluşan tipler üzerinden toplumsal analiz çıkarmak aklın da yer değiştirip kendini şeyleştirerek metonomiye uğramasını düşündürtüyor.

Edip Cansever *Mendilimde Kan Sesleri* şiirinde "Yok olan bir şeylere benzerdi o zaman trenler" der ya işte onun gibi yok olan bir şeylere benziyor şimdi temsil o kadar kullanışlı. Yok oldukça, temsilinin metonomikleşmiş hali yok olanları konuşmamızı kolaylaştırmaktadır. Daha doğrusu yokmuş gibi olanları anlatmak için biçilmiş bir kaftan gibi durmaktadır. Yok olmuş gibi olanlar da çünkü konuşulursa derin sorunları açığa çıkacak olanlardır.

Kullanılmak ve kötüye kullanılmak

Mekânı ele geçiren, hiçleştiren kapitalizmin zamanı içinde mahalleler, mahalle yaşamı, işçi mahalleri, gecekondular onların dayanışma kültürü dağıtılıp, parçalanıp yok olunca; mahalle ve kültürünün nostaljisinden diziler yapılır. Dayanışma yukarıdan inen terörle dağılıp yeniden kendini var edebilmesi yaman bir iş olunca dayanışma kültürü nostaljisinden de diziler yapılır. Memleketin sanat sineması da bu dağılmış mahallelerden, parçalanmış, hiçleştirilmiş işçi sınıfından ve onun dönüşen toplumsal konumlanış görüntülerinden karşıt kahramanlar çıkarır. Yoksulluk kültürü bir fon olarak temsil bulur. Yoksulluk kente ya da varoşa "film noir" tadı verirken, emekten arındırılmış adamlar ve kadınların sıkıntılı kötücül dünyaları temsile şayan olur. Yoksulluk ve küçük insanların dünyalarının temsili, yok olan bir şeylere benzeyen işçi sınıfının dünya üzerinde dönüşen iş gücünün yerine geçer, mecaz-ı mürseli oluverir.

1995 sonrası Türkiye sineması büyük yönetmenler çıkarırken,

Zeki Demirkubuz'dan Nuri Bilge Ceylan'nına, yukarıda sözünü ettiğimiz bir ortak dünyayı anlatırlar ve filmlerinde ne toplumsallığımız ne içindeki konumlanışlarımızdan eser vardır. Tayfun Pirselimoğlu "kent yoksullarına", kıyılardakilere bakar ama tam da o öfkeli lümpenliğin karanlık dünyasının "haleti ruhiyesiyle" meşguldür. *Kara Köpekler Havlarken* (M. B. Er& M. Gorbach, 2009), *Başka Semtin Çocukları* (Aydın Bulut, 2008), *Köprüdekiler* (Asli Özge, 2009) ve hatta 2010 Antalya Altın Portakal Ödülü'nü alan *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) gibi toplumsal meselelere, hayatın dinamiklerine bakmaya çalışan, ama henüz bir fikri dünya sunmakta zorlanan filmler de sınıfsal analizden ve bakıştan yoksundur.

Sınıfı, İnan Temelkuran'ın (*Made in Europa,* 2007 ve *Bornova Bornova,* 2009), İlksen Başarır'ın *(Başka Dilde Aşk,* 2005 ve *Atlıkarınca,* 2010), Erdem Tepegöz'ün (*Zerre,* 2012), Deniz Akçay Katıksız'ın (*Köksüz,* 2014) filmlerinde hem toplumsal cinsiyet, hem de etnik çatışmalara duyarlı bir bakışla ilişkilendirilmiş olarak görebiliriz. Sınıf körü sinemamız politikleşebildiğinde bile elimizde olan şimdilik ne yazık ki bu kadar.

Kaynakça

Abisel, N. (1994). "Nasıl Yaşıyor Nasıl Düşlüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi". O. Onaran vd (der). *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar.* Ankara: Phoenix Yayınevi.

Acar Savran, G. (2004). *Özne-Yapı Gerilimi Maddeci Bir Bakış.* İstanbul: Kanat Yayınları.

Akbal Süalp, T. (2008). "Tarihin Uzun Bekleyenine". D. Hattatoğlu ve G. E. Apaydın (der). *Tuttuğumuz Yollar: Kenar Kuram Yöntem* içinde. İstanbul: Anahtar.

Akbal Süalp, T. (2009). "Yabanıl, Dışarlıklı ve Lümpen 'Hiçlik' Kutsamaları Seyrelmiş Toplumsallık ve Yükselen Faşizan Hallerin 'Post'lar Zamanı..." *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler VIII: Sinema ve Politika* içinde. İstanbul: Bağlam.

Akbal Süalp, T. (2010). "Taşrada Saklı Zaman Geri Dönülemeyen". T. Akbal Süalp ve A. Güneş (der). *Taşra'da Var Bir Zaman: Taşra avramı üzerine tartışmalar* içinde. İstanbul: Çitlembik.

Akbal Süalp, Z. T., N. Algan ve A. Kanbur (2008). *Özgürlüklerden Kayıplara ve Sonrası.* Ankara: De-Ki.

Algan N. (1996). "80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji". *25. Kare,* 16. 4-9.

Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası,* çev. A. Derman. İstanbul: Kesit.

Bakhtin, M.M. (1994 [1986]). *Speach genres & other late essays.* Austin, TX: UTP.

Balibar, E. (1994). *Masses, classes, ideas: studies on politics and philosophy before and after Marx,* çev. J. Swenson. New York: Routledge.

Benjamin, W. (1973). *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism.* Londra: NLB.

Berktay, F. (2003). *Tarihin Cinsiyeti.* İstanbul: Metis

Berman, M. (1999). *All that solid melts into air: the experience of modernity.* NY: Verso.

Buğra, A. ve O. Savaşkan. (2010). "Yerel Sanayi ve Bugünün Türkiyesi'nde İş Dünyası". *Toplum ve Bilim,* 118. 92-123.

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

Durakbaşa, A. (2010). "Taşra Burjuvazisinin Tarihsel Kökenleri". *Toplum ve Bilim,* 118. 6-38.

Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı, Giriş* (2. Baskı), çev. T. Birkan. İstanbul: İletişim.

Erder, S. (1997). *Kentsel Gerilim Enformel İlişki Ağları Alan Araştırması.* Ankara: um:ag.

Egrik, E B (2011). "Dinmeyen Öfke: Her Öldüğünde Yeniden Dirilen 'Fakir Ama Gururlu'". G. Süalp ve T. Akbal Süalp (der). *Sınıf İlişkileri: Sureti Solmuş Bir Resim mi?* içinde. İstanbul: Bağlam. 212-242

Mosco, V. ve Fuchs, C. (2014) (der). *Marx Geri Döndü: Medya, Meta Ve Sermaye Birikimi* (Türkçe derleyen Başaran, F.). Ankara: NotaBene.

Genç S. (2011). "Sinemada İşçi ve İşçi Görünümlerine Dair". G. Süalp ve T. Akbal Süalp (der). *Sınıf İlişkileri: Sureti Solmuş Bir Resim mi?* içinde. İstanbul: Bağlam. 163-192.

Guha, R. (2006). *Dünya-Tarihinin Sınırında Tarih.* İstanbul: Metis.

Hall, S. (2000). "Cultural Identity and Cinematic Representation". Stam R. ve Miller, T. (der). *Film and Theory: An Anthology* içinde. Oxford: Blackwell.

Hansen, M. (1991). *Babel and Babylon.* Cambridge: Harvard University Press.

Harvey, D. (1984). *Limits to Capital.* Oxford: Blackwell.

Harvey, D. (1996). *Justice, Nature and the Geography of Difference.* NY: Blackwell.

Harvey, D. (2001). *Spaces of capital: towards a critical geography.* NY: Routledge.

Harvey, D. (2000). *Spaces of Hope.* Berkeley: University of California Press.

Harvey D. (2002). "From Managerialsm to Enterpreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism". *The Blackwell City Reader* içinde. London. Blacwell. 456-461.

Hobsbawm E. (1996). *Kısa 20.Yüzyıl: 1914 - 1991 Aşırılıklar Çağı*, çev. Y. Alogan. İstanbul: Sarmal.

Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory.* Stanford, CA: Stanford University Press.

İnan, H. (1983). "Osmanlı tarihi ve Dünya Sistemi: Bir Değerlendirme". *Toplum ve Bilim*, 23. 9-39.

Schulte-Sasse, J. (1984). "Forward: Theory of Modernism versus Theory of the Avant- Garde". P. Bürger (der). *Theory of the Avant-Garde* içinde. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Karadağ, M. (2010). "Taşra Kentlerinde Yaşam Tarzları Alanı: Kültür ve Ayrım". *Toplum ve Bilim*, 118, 39-58.

Kablamacı Morva, A.D. (2011). "Bir Ustabaşının Şahsi Davası". G. Süalp ve T. Akbal Süalp (der). *Sınıf İlişkileri: Sureti Solmuş Bir Resim mi?* içinde. İstanbul: Bağlam. 243-268.

Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması.* İstanbul: Babil Yayınları.

Lefebvre, H. (1990). *Everyday life in the modern world.* New Brunswick: Transaction.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space.* Oxford: Blackwell.

Marx, K. (1993). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*, çev. S. Belli. İstanbul: Sol.

Gönlübol, M. (1978). *Uluslararası Politika.* Ankara: AÜSBF Yayınları.

Min-Ha, T. T. (1989). "Outside In Inside Out". J. Pines ve P. Willemen (der.) *Questions of Third Cinema* içinde. Londra: BFI.

Moran, B. (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1.* İstanbul: İletişim.

Moran, B. (1990). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2.* İstanbul: İletişim.

Moran, B. (1998). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri.* İstanbul: İletişim.

Negt, O. ve Kluge, A. (1992). *The Public Sphere and the Experience.* Minnesota: University of Minnesota Press.

Gökçe, Ö. (2004). "Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak". *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler IV* içinde. İstanbul: Bağlam.

Parla, J. (1985). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İstanbul: İletişim.

Savran, S. (2010). *Türkiye'de Sınıf Mücadeleleri I*. İstanbul: Yordam Kitap.

Spivak, G. C, (1994) "Can Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. N Y: Columbia University Press.

Spivak, G. C. (2007). *Köklerim Havada: Her Yerde Yurdumdayım Ben!*, çev. O. Akınhay. İstanbul: Agora.

Timur, T. (2000). *Osmanlı Toplumsal Düzeni (3. baskı)*. İstanbul: İmge.

Timur, T. (2002). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik (2. baskı)*. İstanbul: İmge.

Tufan Sertlek

Sınıf Bilincinin Oluşumunda Bir Sinema Deneyimi: *Maden* Filmi

Maden filmi 1978 yılında çekilmiş. O yıllarda televizyon henüz bugünkü kadar etkili değil. Sinema kitle iletişiminde oldukça etkili. Neredeyse her semtte bir yazlık sinema var ve mahalle halkı aileler halinde buluşup birlikte sinemaya gidiyorlar.

Maden filminden önce de sinema tarihimiz açısından değerli birkaç işçi filmi diyebileceğimiz örnek var. Ama *Maden* filmi sınıf mücadelesinin iyice kızıştığı bir dönemde çekilmesi bağlamında oldukça kıymetli. Yönetmen Yavuz Özkan, Uluslararası İşçi Filmleri Festivali'nin ilk açılış gecesinde yaptığı konuşmada "Bizim de bu mücadeleye bir katkımız olsun istedik" diye anlatıyor *Maden* filmini...

***

Sinema işçi mücadelesine nasıl destek olabilir? Kuşkusuz sinema bir kitle iletişim aracı olarak, işçinin bilinç ve hayal dünyasının oluşmasında etkili olabilir. Zira işçinin kendiliğinden oluşan bilincinin sınıf bilincine dönüşmesinin çeşitli zorlukları vardır. Bu zorlukların aşılmasında sinema (ve bugün pek çok sosyal medya unsuru) yardımcı rol oynayabilir. Yardımcı diyoruz zira sınıf bilincinin oluşumu ya da sınıf dışı bilinç biçimlerinin sınıfsal bilinç biçimlerine dönüşmesi esas olarak gerçek hayatın

değişimi, işçinin (işçilerin) bir sınıf olarak kendi hayatlarına müdahalesiyle ilgili bir sorunsaldır.

Bu müdahale belki "gerçeği görme" ile başlayabilir ancak "görme eylemi" esaslı bir bilinç değişimi için yeterli olmaz. Zira görmenin değişik biçimleri vardır ve bunu belirleyen egemen olan sınıfın ideolojik hegemonyasıdır. Bu bağlamda eğer "gerçeği görme" beraberinde "gerçek hayata müdahale" olarak işlevlenmezse kolaylıkla egemen sınıfın ve devletinin ideolojik araçları tarafından bertaraf edilebilir ve hatta tersine çevrilebilir.

Bu anlamıyla bilinçlenme faaliyeti; işçilerin sendikal örgütlenme mücadelesinden başlayarak işyerindeki sorunlara müdahale, sınıf kardeşleriyle siyasal-sosyal dayanışma, yaşadığı alanda aile içinde ve dışında sınıf kimliğiyle yer alma ve en önemlisi sömürü düzeninin değiştirilmesine yönelik siyasal tutum alışla birlikte gerçek bilinç dönüşümüne ve yeni bir insanın inşasına katkı sunabilir.

***

Maden filmi bu anlamıyla birkaç yönden işçi mücadelesiyle gerçek bir düzlemden ilişki kurmuştur. Birincisi, filme sendikadan maddi destek talep edilmiş, doğrudan işçilerin aidatlarıyla bu film çekilmiştir. İkincisi, filmin yönetmeni hiçbir komplekse kapılmadan sendikanın işçilere doğrudan gösterim için "film sansür heyetine gitmeden bir kopya istiyoruz" talebini kabul etmiştir. Üçüncüsü ise, filmin işçi-emek sorunsalını bir bütün olarak kavrayıp işyerinden aileye, sokağa kadar bütün alanları eleştirel tarzda ele alıp bir işçi duruşunu vermeye çalışmasıdır.

Maden filmi doğası gereği madencileri ve madencilerin ekmek kavgasını anlatan bir film. Filmin finansmanı için sendikaların desteği önemsenmiş. Bu desteğin büyüklüğü filmin güvencesi olarak görülmüş. Yeraltı Maden-İş Sendikası film çekilmeye başlamadan önce senaryoyu görmek istemiş ve filmin yapımcı-

ları senaryoyu bir işçi sendikasıyla paylaşmakta bir sakınca görmemişler.

Filmle ilgili görüştükleri Yeraltı Maden-İş Sendikası'nın o dönem genel başkanlığını yapan Çetin Uygur, Yavuz Özkan'a açıkça "film sansüre gitmeden bir kopya istiyoruz" der. Yavuz Özkan için bu öneri risklidir. Zira Çetin Uygur bu kopyaları kendi sendikal faaliyetlerinde "işçi eğitimi" için kullanacaktır. Kendisiyle yaptığımız görüşmede Çetin Uygur "Bu önerimizin kabul edileceğini çok sanmıyorduk, çünkü o dönem bir sansür kurulu vardı ve kimseye nefes aldırmıyorlardı. Eğer film sansüre uğrar ve gösterimde olandan başka bir kopyanın ortalıkta dolaştığını öğrenirlerse, bunun sonucu film yapımcıları için riskli olabilirdi." diyerek olumlu cevap almalarından doğan şaşkınlıklarını ifade ediyor.

Zonguldak, Sivas (Divriği), Malatya (Hekimhan), Erzurum (Aşkale), Amasya (Yeniçeltek) madenlerinde örgütlü olan Yeraltı Maden-İş Sendikası kopyalar kendilerine ulaşır ulaşmaz hemen bir projeksiyon makinesi alırlar ve bir beyaz seyyar bez perdeyle maden ocaklarının bulunduğu köy ve kasabaları ziyaret etmeyi planlarlar.

Madencilik hemen hemen dünyanın bütün ülkelerinde kırsal nüfusun işçileşmesinden oluşur. Topraksız köylüler yerleşim yerlerine en yakın yerdeki madenleri ekmek teknesi olarak görürler ve madene inerler. Bu nedenle madenciler ve aileleri köylülerden oluşmaktadır. Bu durum; madencilerin, bugün dahi ülkemiz için eğitim seviyesinin en düşük olduğu toplumsal kesimlerin başında geldiği gerçeğini ifade etmektedir.

Sendika, maden işçisinin yaklaşık 10 saat yeraltında kaldığını ve ertesi gün tekrar işe başlayabilmek için 10 saate yakın uyuması gerektiğini bilmektedir. Bir başka deyişle sendikanın madencilerle özel zamanlar geçirip onları sendikal eğitime tabi tutması için neredeyse hiç zaman boşluğu yoktur. Bu sıkıntıyı aşmakta zorlanan sendika yönetimi *Maden* filmiyle tanışınca aklına he-

men doğal olarak bu filmin yaygın biçimde madencilere gösterilmesi gerektiği gelir.

Böylece derse benzeyen anlatımlardan sıkılan, ellerine verilen broşür, dergi gibi materyalleri okumaya yanaşmayan işçi topluluğuna bazı şeyleri anlatmanın yolu bulunmuş olabilecektir. Film gösterim aletleriyle birlikte yola çıkan sendika görevlileri köy köy dolaşarak *Maden* filmini göstermeye başlar. İlk başlarda sadece erkek madenciler filmi izlerken sonraları kadınlardan da talep gelmesiyle kadınlara ayrı gösterimler düzenlenir.

Gösterim için gittikleri her yerde benzer bir tabloyla karşılaşırlar. İşçiler, filmin kahramanlarını kendi hayatlarındakilerle karşılaştırırlar ve çok benzer bulurlar. Şu sana benziyor, öbürkü patrona benziyor, falanca da sendika başkanına... vb. değerlendirmeleri sıkça yaparlar ve bu benzerlik onlara çok ilginç ve hatta zaman zaman komik gelir. İlk gösterimlerde madencilerin kahkahalarla güldüğüne tanık olurlar.

Birkaç gün sonra yapılan ikinci gösterimlerde ise eğlencenin yerini sorgulayan bakışlar almıştır. Temaşa sanatının büyüleyici sahnesi artık madencileri kendi hayatlarının gerçekleriyle yüzleşmeye davet etmektedir. Köy meydanında kerpiç bir evin duvarına tutuşturulmuş beyaz perdeye yansıyan hareketli görüntüleri izleyen madencilerin sessizliğini sadece perdeden gelen replikler bozmaktadır.

Film gösterimleri ardından yapılan sohbetler o kadar artar ki film gösterimi yapılan her köy birkaç gün sonra jandarma baskınıyla karşılaşır. Çetin Uygur bu durumu "Artık öyle oldu ki köylüler film gösteriminin ardından 'sıra jandarmada o da gelir yakında' diye şakalaşmaya başlamışlardı" diye anlatıyor.

Yeraltı Maden-İş Sendikası "işçi filmi" konusuna belki doğaçlama bir katkıda bulunmuştu. Film gösterimi için alternatif gösterim araçları ve mekânları oluşturulabilirdi. *Maden* filmini izlemek için köylerde konuşlanmış madencileri otobüslere dol-

durup şehir merkezine indirmek ve geleneksel sinema salonlarına doldurmak yerine uygun gösterim cihazlarını bularak filmi işçilerin yaşam alanlarına taşımak çok daha amaca uygun bir yöntemdi. Böylece gösterim ve dağıtım şebekesinin kontrolüne karşı bir alternatif geliştirerek faaliyetin güvencesini işçi örgütünün bizzat kendisi sağlamış oluyordu.

***

Maden filmini bir "işçi filmi" olarak başarılı kılan en önemli husus belki de filmin senaryosunun çok başarılı biçimde örülmesiydi. Senaryo çok sağlam bir hikâye ve karakterler üzerinde inşa edilmiş. Filmin öyküsü yüzeysellikten ve karakterleri gerçek dışılıktan kurtulmuş. Öncü işçinin rolü abartılmamış, madenciler tarih dışı varlıklar gibi "her şeye kadir" işçiler gibi canlandırılmamış tersine cahillikleri, geleneksellikleri, bölgesel gerilikleri vb. halleriyle yansıtılmış beyaz perdeye.

Senaryoyu başarılı kılan diğer önemli husus işçi meselesinin sadece işyeri ile sınırlı ele alınmamış olmasıdır. Günümüzde çok daha fazla oranda olan ancak her zaman etkili olan "yeniden üretim alanı" olarak tarif ettiğimiz işyeri dışı mekânlardaki ideolojik belirlenim son derece önemlidir. Maden ocağının etrafındaki içkili yeme-içme yerleri madencilerin yorgunluklarını atmak için tek derman olarak konumlanmıştır. Alkolle avunma neredeyse yeryüzündeki bütün madencilerin kaderi gibidir! Bu konuyu daha çarpıcı biçimde anlatmak için filmde bir panayır organizasyonuna yer verilir.

Maden kazalarının sıklığı karşısında morali bozulan ve öfkelenmeye başlayan madencileri yatıştırmak için patron kasabaya panayır getirir. Panayırda dansözler ve striptiz yapan kadınlar madencilerin en çok ilgilendikleri eğlenceler olmaktadır. Cinsel açlıklarını bastıramayan madenciler içinde sadece devrimci olan İlyas'ın sermayenin bu tür hedef saptırma operasyonlarına

riayet etmemesi de filmin vermek istediği mesaj açısından son derece çarpıcıdır.

Sonuç olarak *Maden* filmi işçiyi "soyut proleter" olarak değil somut tarihsel gerçekliği içinde yaşayan canlı bir emekçi olarak ele almış, işçilerin madende yaşanan haksızlıklara karşı olan öfkesinin devrimci bir işçinin katkısıyla sınıf bilinçli bir yönelime girdiğini ve bu yönelimin sadece madendeki sendikal mücadeleyi değil sokaktaki, ailedeki ilişkilerini de etkileyip değiştirdiğini ve topyekûn sınıf mücadelesine aktardığını başarılı biçimde anlatabilmiştir.

Bu anlamıyla *Maden* filmi, pek çok parça parça eğitim konusunun, saatler sürecek eğitim toplantılarının yerini alarak işçi mücadelesinin bir parçası olabilmeyi başarabilmiştir.

ASLOLAN GÖSTERMEKTİR!



Önder Özdemir

Sinematek ve Yeniden Sinematek

Yeraltı Maden-İş Sendikası eski Genel Başkanı Çetin Uygur, 2006 yılında İşçi Filmleri Festivali düzenleyicilerine bir film önerdi. Film, yıllar önce Sinematek gösterimlerinde izlediği *Tacın İncisi*'ydi. Polonyalı Yönetmen Kazimierz Kutz'un filmi, Silezya madenlerindeki işçilerin mücadelesini anlatmaktaydı. Festival düzenleyicileri olarak Polonya Büyükelçiliği'nden filmi temin ederek Türkçe altyazısını hazırladık ve filmi 3. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali programında gösterdik. Daha sonra tarihçi yazar Turan Tanyer, Sinematek üzerine yapılan sözlü tarih çalışmasında *Tacın İncisi* filminin Ankara Sinematek Derneği (ASD) gösterimlerinde çok önemli bir yeri olduğunu anlattı. 1974-1975 arasında ASD yönetmenliğini yapan Turan Tanyer, Sinematek gösterimlerinde *Tacın İncisi* filminin çok fazla kişi tarafından ilgi ile izlendiğinden ve bu filmden yola çıkarak ASD için yazdığı rapordan söz etti. Turan Tanyer'in ASD yönetimine sunduğu yayınlanmamış raporunda, *Tacın İncisi*'nin gördüğü ilgiden ve yarattığı etkiden yola çıkarak ASD'ye' sendikalar, meslek odaları ve kitle örgütleri ile işbirliği yapmasının o dönemin koşullarında bir zorunluluk olduğunu bildiriyordu (Tanyer,1975).

On yıllık İşçi Filmleri Festivali faaliyetleri sırasında yolu Sinematek'ten geçmiş birçok kişi Sinematek'in ve orada izledikleri filmlerin bıraktığı izlerden söz etti. 1965-1980 dönemini yaşamış olan sinemaseverler Sinematek'ten adeta bir efsane

gibi bahsetti ve onun salonlarında izledikleri filmleri anlattı. Bu yazıda, 1965-1980 yılları arasındaki dönemde varlık gösteren ve Türkiye'de sinema kültürünün oluşmasına katkıları göz ardı edilemez olan Türk Sinematek Derneği ele alınmaktadır. Bu ele alışın temel amacı, Sinematek'in varlık gösterdiği dönemde Türkiye'de sinema kültürünün gelişmesi açısından oynadığı rolün efsaneleştirilmeden anlaşılabilmesi için tarihiyle birleştirmek ve bağlı olduğu toplumsal süreçlerin belleğine yerleştirmektir. Böylece içinde yaşadığımız dönemin ihtiyaçları ve olanakları tartışılabilir hale gelecektir.

Sinematek'ten önce Türkiye'de sinema

1960'lı yıllarda Yeşilçam'da ticari sinema altın çağını yaşıyordu. Sadece 1966 yılında Yeşilçam'da 229 film üretilmişti (Caner, 1969: 3). 1923 yılında 30, 1939 yılında 130 ve 1949 yılında 200 sinema salonu varken 1969 yılı başı itibarı ile 1420 kapalı 1534 açık, toplam 2954 sinema salonu bulunuyordu. Kapalı salonlarda 892.474 koltuk sayısı, açık sinemalarda ise 1.335.007 sandalye sayısı kayıtlara geçmişti (Coş, 1969: 19). 1960 darbesini izleyen yıllarda sinema dergilerinde, film festivallerinde ve sinema kulüplerinde olağanüstü hızlı bir artış yaşandı. 1962 yılında ise Sami Şekeroğlu ve arkadaşları İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde "Kulüp Sinema 7"yi kurdular. Bu kulüp 1967 yılında "Türk Film Arşivi" adını aldı. 1962 yılında ayrıca "Robert Kolej Sinema Kulübü" kuruldu ve bu kulüp 1966 yılından itibaren *Görüntü* isimli bir dergi çıkarmaya başladı (Akbelen, 1966). 1967'de Tanık Sinema Topluluğu kuruldu: Sezer Tansuğ, Mengü Ertel, Yılmaz Zenger, Özer Kabaş, Tanju Akersan, Jak Şalom ve Ümit Aşçı gibi adlardan oluşuyordu. Aynı yıl Robert Kolej Sinema Kulübü, Hisar Kısa Film Yarışması'nın birincisini gerçekleştirdi. Tanık Sinema Topluluğu dağılırken, onun yerine "Onaltıcılar" adında bir grup oluşturulmaya çalışıldı (Soner, 2003: 43).

Si-Sa, Sine-Film, Sinema65, Yeni Sinema ve 1960'ların sonuna doğru *Akademik Sinema* gibi entelektüel içerikli sinema dergileri yayınlanmaya başlandı. 12 sayı yayınlanan *Sinema65* dergisinde Halit Refiğ, Yılmaz Güney, Giovanni Scognamillo, Tanju Akerson gibi yazarlar vardı. Daha sonra Ulusal Sinema ve Sinematek kamplarındaki yayınlarda karşı karşıya sert yazılar yazacak bu yazarlar, son kez bir arada aynı yayında beraberdiler. Türkiye'de pek çok alanda hızlı dönüşümlerin yaşandığı ve örgütlenmelerin gerçekleştirildiği bu dönemde, elbette ki sinema alanında da benzer bir hareketliliğin olması kaçınılmazdı. İşte bu hareketli dönem, aynı zamanda günümüzde bir efsane haline gelmiş olan Türk Sinematek Derneği'nin de kuruluşuna sahne oldu.

Sinematek efsanesinin başlangıcı

Sinematek ya da Fransızca haliyle "cinémathèque", sinema eserlerinin korunduğu, saklandığı, onarıldığı ve gösterimlerinin yapıldığı merkeze verilen isimdir. Bir sinematekin genellikle bir film arşivini, sinema kütüphanesini, sinema gösterim salonlarını ve bir sinema müzesini içermesi ve gösteriler ve sergiler yoluyla kamunun kullanımına sunması beklenir. Dünyadaki en önemli sinematek, Henri Langlois'nın 1936'da kurmuş olduğu 'Fransız Cinémathèque'idir. 1966 yılında dünyada otuz kadar sinematek bulunmaktadır. Ünlü sinematekler arasında Londra'da British Film Institute, New York'ta George Eastman House ve Film Library of Museum of Modern Art, Torino Müzesi, Milano Cinemateca Italiana, Rus, Lozan, Tokyo Sinematekleri sayılabilir (Baş,1966: 31; Şalom,2015).

Fransız Sinemateki'nin kurucusu, aynı zamanda da sinematek fikrinin babası olarak adlandırılan Henri Langlois 1914'de İzmir'de doğmuş, büyük İzmir yangınında evleri yanınca 1922'de ailesi ile Fransa'ya göç etmek zorunda kalmış ve hayatını sinemateklere adamıştır (Eczacıbaşı, 2010: 462).

Türkiye Sinemateki olarak kurulan Türk Sinematek Derneği'nin öyküsü Onat Kutlar, Hüseyin Baş ve Şakir Eczacıbaşı'nın farklı zamanlarda Henri Langlois ile tanışmaları sayesinde başladı. Türkiye'nin önemli sermaye gruplarından birisinin yurt dışında okumuş sinemasever üyesi olarak Şakir Eczacıbaşı Henry Langlois'ya, yapımını şirketinin üstlendiği belgeselleri göstermek için ziyaret edip tanışmıştı (Eczacıbaşı, 2010: 461). Onat Kutlar ise Sorbonne'da felsefe okurken Paris Ulm Sokağı'ndaki Sinematek'te gece gündüz film izliyordu. Bir gün Henri Langlois'nın yanına yaklaşıp "Türkiye'de böyle bir Sinematek kurulabilir mi?" diye sordu. Henri de "Neden olmasın?" diyerek, daha önce Şakir Eczacıbaşı'nın da aynı soruyu sorduğunu ve eğer bir sinematek kurulursa yardımcı olabileceğini söyledi (Eczacıbaşı, 2010: 472). Böylece Henri Langlois aracılığıyla tanışan Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı'nın öncülüğünde Türk Sinematek Derneği 25 Ağustos 1965 tarihinde kuruldu. Sinematek kuruluşundan, kapatıldığı 1980 yılına dek geçen 15 sene boyunca etkinlikleri, yönelimleri ve kadrosu açısından farklılaşan bir süreç yaşadı. Bu farklılaşmalar bağlamında Türk Sinematek Derneği tarihi 1965-1972, 1972-1975, 1975-1978 ve 1978-1980 olmak üzere 4 ayrı dönemde incelenebilir görünmektedir

Birinci dönem (1965-1972)

Derneğin kuruluşundan 1972 yılına kadar süren dönem, hiç kuşkusuz Türk Sinematek Derneği'nin en canlı dönemidir. 1965 yılında kuruluşundan ancak bir yıl sonra yani 1966 yılında faaliyetlerine başlayan dernek, üyelik usulü ile çalışmaktadır. Derneğe üye olanlara yıllık 12 Lira aidat karşılığında, 1966 yılının Mart ayında çıkmaya başlayan, derneğin yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisi iletilmekte ve gösterim ücretlerinde indirim yapılmaktadır (Avcı, 2006: 181). 1967-68 arasındaki bir yıllık dönemin planlanan faaliyetlerinin basına açıklandığı 5 Ekim 1967

tarihinde 4962 olan üye sayısı, sadece 11 gün sonra 16 Ekim tarihinde 5400'e erişmiştir. Dernek yöneticileri yaptıkları açıklamada 1967 yılı bitmeden üye sayısının 6000'i geçmesini beklediklerini (*Yeni Sinema*, 1967: 33) söylemişlerdir. Ancak 1967 yılının sonunda bu üye sayısına ulaşılmış olsa da, sonraki yıllarda bu sayının sabit kaldığı, üye sayısı kadar basılan *Yeni Sinema* dergisinin (Şalom, 2015) 1970 yılında basılan 30. sayısının 6000 baskı yapmış olmasına bakarak söylenebilir.

Türk Sinematek Derneği kurucular kurulu şu isimlerden oluşur: Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Aziz Albek, Semih Tuğrul, Tunç Yalman, Tuncan Okan, Sabahattin Eyüboğlu, Cevat Çapan, Macit Gökberk, Nijat Özön, Muhsin Ertuğrul (Avcı, 2006). Derneğin ilk yönetim kurulunda ise Şakir Eczacıbaşı, Semih Tuğrul, Cevat Çapan, Tuncan Okan, Tunç Yalman, Hüseyin Hacıbaşoğlu vardır (Eczacıbaşı, 2010: 472).

1965'ten 1975 yılına kadar 10 yıl boyunca Türk Sinematek Derneği'nin yönetim kurulu başkanlığını Şakir Eczacıbaşı yürütür. Bir sinemasever olarak Şakir Eczacıbaşı'nın gücü ve mali desteği, doğrudan ya da dolaylı olarak bu süre boyunca derneğin arkasında olur ve bu da elbette derneğin çalışmalarını rahatlatır.

Türk Sinematek Derneği'nin yönetim kurulu dışında, bir tane profesyonel yönetmeni vardır. Bu görevi kuruluşundan, 1975 yılına kadar Onat Kutlar yapar. Ayrıca Ömer Pekmez ve Jak Şalom da derneğin profesyonel çalışanlarıdır. İstanbul'da Sıraselviler Caddesi'nde kiralanan sinema salonuna geçilinceye kadar Şişli Kervan, Işık Lisesi, Ümit Sineması ve Kadıköy Opera sinema salonlarında günde bir seans olarak gösterimler yapılır. Sıraselviler Caddesi 65 numaraya taşınıldıktan sonra ise gösterim saatleri Ekim-Mayıs ayları arasında pazartesi hariç her gün 14.00, 16.30, 19.00 ve 21.30 olarak belirlenmiştir. Gösterim sayısı yaz aylarında azaltılır (Şalom, 2015).

Büyük sinema klasikleri, ülkeler sineması toplu gösterimleri, sinema ustalarının filmleri ve çağdaş sinema filmleri gibi bö-

lümlerde yapılan gösterimlerde, filmler orijinal dilinde altyazı olmaksızın gösterilir. Gösterilen filmin diline bağlı olarak, gösterim esnasında Sinematek tarafından görevlendirilen bir kişi filmdeki diyalogları okumaktadır. Örneğin Rus Klasikleri için bu yöntem uygulanabilirken, Japon filmleri için bu geçerli değildir (Şalom, 2015). Türk Sinematek Derneği 1968 yılında Ankara'da da faaliyetlerine başlar ve bir çeşit şube örgütlenmesi oluşturulur. Türk Sinematek Derneği Ankara Şubesi'nin yönetmenliğini önce Erdal Öz, sonra da 1968-1971 yılları arasında Abdullah Nefes yürütür. Sinematek Derneği Ankara Şubesi'nin üye sayısı yaklaşık 1000 kadardır (Nefes, 2015).

Derneğin yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisi 1966 yılının Mart ayında çıkmaya başlamıştır. 1970 tarihine kadar kesintisiz 30 sayı çıkan *Yeni Sinema*, üye aidatlarının maliyeti karşılayamaması nedeniyle yayın hayatına son verir (Şalom, 2015). Sonrasında derneğin yayın faaliyeti, *Filim70, Filim71, Filim72, Filim73, Filim74* ve *Filim75* gibi her yıla göre isim alan, 1975 yılına kadar 48 sayı çıkarılan 14-20 sayfalık bir program broşürü ile sürdürülür.

Sinematek tarafından yayınlanan *Filim* dergilerinde yer alan gösterim programları incelendiğinde sadece 1970 yılında 40 farklı film gösterildiği görülecektir. Tablo. 1'de görüleceği üzere Beyoğlu Sıraselviler Caddesi'ndeki derneğin gösterim merkezine taşınıncaya kadar seans ve gösterilen film sayısı oldukça azdır. Dernek kendi gösterim merkezine taşınmadan önce kiralanarak kullanılan ve daha büyük salonlara sahip sinemalarda toplam 272 seans film gösterilmiştir. Gösterim salonunun oluşturulduğu Aralık 1970 sonrası ise bu sayı 748'e ulaşmıştır.

Yıl	Ay	Film gösterilen gün	Seans sayısı	Film sayısı	Salonlar	
1966	Mart	24	24	8	Şişli Kervan	
1966	Nisan		8	8	Şişli Kervan	*
1966	Mayıs		5	5	Şişli Kervan	*
1966	Kasım		10	10	Şişli Kervan	*
1967	Mayıs	31	31	9	Şişli Kervan ve Işık Lisesi	
1967	Ekim	11	12	5	Şişli Kervan	
1967	Kasım	18	18	7	Şişli Kervan	
1967	Aralık	22	22	9	Şişli Kervan	
1968	Şubat	19	19	10	Şişli Kervan	
1968	Mayıs	18	18	25	Şişli Kervan	
1968	Haziran	8	12	4	Şişli Kervan	
1970	Ocak	18	18	7	Ümit ve Opera	
1970	Şubat	16	16	5	Ümit ve Opera	
1970	Mart	17	17	7	Ümit ve Opera	
1970	Nisan	18	18	5	Ümit ve Opera	
1970	Mayıs	9	9	3	Ümit ve Opera	
1970	Kasım	6	15	2	Ümit ve Opera	
1970	Aralık	27	108	16	Sıraselviler	
1971	Ocak	24	96	18	Sıraselviler	
1971	Şubat	24	96	26	Sıraselviler	
1971	mart				Sıraselviler	**
1971	Nisan				Sıraselviler	**
1971	mayıs	24	96	25	Sıraselviler	
1971	Haziran	20	40	20	Sıraselviler	
1971	temmuz	20	40	20	Sıraselviler	
1971	Ekim				Sıraselviler	
1971	kasım			65	Sıraselviler	

Tablo 1: ***Yeni Sinema*** **dergilerinin gösterim programları,** ***Filim70*** **ve** ***Flim71*** **broşürlerindeki gösterim programları tek tek incelenerek tablo oluşturulmuştur.**

Türk Sinematek Derneği ayrıca, bu ilk dönem içerisinde aynı süreçte kurulmuş olan sinema kulüpleri ve sinema ile ilişkili etkinliklerde bulunmak üzere bir araya gelen gruplar ile yakın bağlantılar geliştirmiş ve 1967-1970 yılları arasında Robert Kolej Sinema Kulübü tarafından toplam dört kez gerçekleştirilen Hisar Kısa Film Şenliği'ne destek vermiştir.

1971 yılına gelindiğinde Türk Sinematek Derneği'nin Ankara'daki etkinlikleri azalmış, gösterimlerin sayısı düşmüştür. Dönemin şube yönetmenliğini yapan Abdullah Nefes, 12 Mart 1971 muhtırası gelmeden etkinliklerin zaten azalmaya başladığını, 12 Mart 1971 darbesi ardından da kendisinin tutuklanması ile Ankara Şube'nin fiilen kapandığını belirtmektedir (Nefes, 2015). Derneğin ilk döneminde hem oluşumuna hem de dağılmasına tanık olunan Ankara Şube, Türk Sinematek Derneği'nin sonraki dönemlerinin erken bir belirtisi olarak görülebilir. Ankara'da son derece hızlı bir biçimde yaşanan, Sinematek'in ulaşmayı hedeflediği kentli aydın ve öğrenci çevresinin değişen öncelikleri ve ihtiyaçları ile derneğin etkinliklerinin birbiriyle örtüşmemesi durumundan kaynaklanan çözülme, Türk Sinematek Derneği'nin sonraki dönemlerinde, daha zamana yayılmış bir biçimde gözlemlenecektir.

Ankara Şube etkinlikleri fiilen sona ererken, İstanbul'da üyeliklerini yenileyenlerin sayısı azalır. Bu durum derneğin gelirlerini de azaltmıştır. *Yeni Sinema* dergisi çıkamaz hale gelir ve 30. Sayısı ile 1970 yılında yayınını durdurur. Buna rağmen, İstanbul'da 1970 yılının Aralık ayında, Türk Sinematek Derneği kendi salonuna taşınır ve gösterim sayısını artırır. Bu durumun yarattığı yenilenme ve motivasyon ile etkinlikler devam eder. Ancak 12 Mart askerî müdahalesi, her ne kadar etkinlikleri kesintiye uğratmamış gibi görünse de, Sinematek'in izleyicilerini oluşturan muhalif aydınları ve üniversite öğrencilerini güçlü bir biçimde etkilemiştir. Bu askerî baskı döneminde, eski sinematek izleyicilerinin önemli bir kısmının öncelikleri arasında Sinematek'in gösterimlerini yaptığı sinema klasiklerini izlemek yoktur denilebilir. Nitekim Türk Sinematek Derneği'nin yeni salonunda 1971 sonuna kadar devam eden gösterimler ve dernek faaliyetleri aksamaya başlar. Bu ilk dönemin sonudur.

İkinci dönem (1972-1975)

İkinci dönem, öncelikle Şakir Eczacıbaşı'nın Eczacıbaşı Holding yönetiminde daha aktif görev alması ve bu nedenle Sinematek'e eskiden verdiği desteği artık veremez hale gelmesine sahne olur. Kendisinin anılarında "kurşuni yıllar" olarak adlandırdığı bu dönemde, dernekle ilişkisinin farklılaşmasını her ne kadar holdingdeki aktif görevlerine bağlamış olsa da, Türkiye'nin en büyük sermaye gruplarından birisinin yöneticisi olarak, daha çok sol grupların ilgi duyduğu bir derneğin başkanlığını yürütmesinin koşullarının ortadan kalkmış olduğu da düşünülebilir.

Bir diğer neden ise, elbette yukarıda anılan 1971 askerî muhtırasının hemen öncesine gelen dönemin keskin politik koşulları ve ardından gelen siyasi baskı ortamında Sinematek'in hedeflediği genç ve politik kitlenin önceliklerinin değişmiş olması, Sinematek etkinliklerine üyelerin ilgisinin azalma eğilimi ve derneğin artık bir çekim merkezi olmaktan uzaklaşmaya başlamasıdır.

Aşağıdaki tablo incelendiğinde görüleceği üzere 1972-1975 arasında 1835 seansta, çoğu tekrar olan birçok film göstermiştir. Ancak etkinlik düzeyi eski günlerindeki gibi değildir. Özellikle 1974 yılı sonu ve 1975 yılı başlarında gösterilen film adedi ve seans sayısındaki bariz düşüş dikkat çekmektedir. Diğer taraftan gösterimler sürmesine rağmen izleyici sayısı çok azalmıştır. 12 Mart Askerî Muhtırası sonrasında darbe koşulları sürmektedir, cezaevleri siyasi mahkûmlarla doludur ve insanlar darbenin izlerini her yerde görmektedirler (Nefes, 2015)

Yıl	Ay	Film gösterilen gün	Seans sayısı	Film sayısı	Salonlar
1972	Nisan	25	100	16	Sıraselviler
1972	Mayıs	27	108	18	Sıraselviler
1972	Haziran	22	45	20	Sıraselviler
1972	Temmuz	19	38	13	Sıraselviler
1972	ağustos	27	54	17	Sıraselviler
1972	Ekim	26	104	29	Sıraselviler
1972	Kasım	26	104	31	Sıraselviler
1972	Aralık	23	67	18	Sıraselviler
1973	Ocak	23	93	32	Sıraselviler
1973	Şubat	22	88	25	Sıraselviler
1973	Mart	25	100	24	Sıraselviler
1973	Nisan	18	59	20	Sıraselviler
1973	Mayıs	25	83	23	Sıraselviler
1973	Haziran	24	57	24	Sıraselviler
1973	Temmuz	21	40	20	Sıraselviler
1973	Ağustos				Salonda tadilat
1973	Eylül				Salonda tadilat
1973	Ekim	23	68	12	Sıraselviler
1973	Kasım	24	73	29	Sıraselviler
1973	Aralık	24	70	18	Sıraselviler
1974	Ocak	21	56	10	Sıraselviler
1974	Şubat	24	68	15	Sıraselviler
1974	Mart	29	78	15	Sıraselviler
1974	Nisan	21	57	13	Sıraselviler
1974	Mayıs	23	45	17	Sıraselviler
1974	Haziran	21	42	20	Sıraselviler
1974	Eylül	10	18	7	Sıraselviler
1974	Ekim	25	50	11	Sıraselviler
1974	Kasım	22	42	22	Sıraselviler
1974	Aralık	14	28	8	Sıraselviler
Toplam		634	1835	527	

Tablo 2. 1972-1975 dönemi film gösterimleri (*Filim72, Filim73,Filim74* adları ile çıkmış 26 sayı program broşürü incelenerek oluşturulmuştur).

Derneğin İstanbul merkezli etkinlikleri düşüş gösterirken, Ankara'da Alim Şerif Onaran'ın Başkanı ve Mahmut Tali Öngören'in 2. Başkanı olduğu Ankara Sinematek Derneği

(ASD) 1973 yılının Kasım ayında kurulur. Bu yeni dernek, 1971 yılına kadar Ankara'da faaliyet sürdüren şube örgütlenmesinden farklıdır. İdari olarak ayrı bir dernektir. Ancak sinematek fikrini sürdürmesi anlamında, Ankara Sinematek Derneği ve Türk Sinematek Derneği sıkı bir işbirliği içerisindedir. İki ay sonra Alim Şerif Onaran istifa eder ve Mahmut Tali Öngören dernek başkanı olur. Ankara Sinematek Derneği gösterimlerini 21 Aralık 1973'te Menekşe Sineması'nda Ö. Lütfi Akad'ın *Düğün* filmi ile başlatır. Üyelik aidatı öğrenci ve sendikalı işçiler için indirimli 60 Lira, normalde ise 120 Lira'dır (Tanyer, 1975). Aşağıdaki tablodan da görüleceği üzere, 1973-1975 yılları arasında farklı sinemalarda az sayıda gösterim gerçekleştirilse de, kuruluşundan kısa bir süre sonra Ankara Sinematek Derneği 1000 civarı üyeye ulaşır. İzmir Sinema ve Kültür Derneği Sinematek gösterimleri İstanbul'dan gönderilen filmlerle İzmir Karaca Sineması gibi birkaç salonda bir yıl kadar sürdürülür (Makal, 2015).

Yıl	Ay	Film gösterilen gün	Seans sayısı	Film sayısı	Salonlar
1973	Aralık	2	4	2	Menekşe Sineması
1974	Ocak	4	8	4	Menekşe Sineması
1974	Şubat	8	16	8	Menekşe Sineması
1974	Mart	11	15	11	Menekşe Sineması
1974	Nisan	16	24	20	Çankaya Sineması,Alman Kültür
1974	Mayıs	15	17	26	Çankaya Sineması,Alman Kültür
1974	Kasım	7	7	6	Çankaya Sineması
1974	Aralık	9	9	9	Çankaya Sineması
1975	Ocak	12	12	12	Çankaya Sineması
1975	Şubat	14	14	12	Çankaya Sineması
1975	Nisan	8	8	8	Derya Sineması
1975	Kasım	11	12	12	Derya Sineması
1975	Aralık	9	9	8	Derya Sineması

Tablo 3. Ankara Sinematek Derneği'nin Aralık 1973-Aralık 1975 arası film gösterimleri (Turan Tanyer arşivindeki ASD gösterim programları tek tek incelenerek oluşturulmuştur.)

Bu dönem, Onat Kutlar'ın 1975 yılında yönetmenlikten çekilme kararı almasıyla sona erer. Ancak Onat Kutlar, bu kararının ardından hemen yönetmenlikten ayrılmaz. Derneğin 10. yıl kutlamasını yapıp ayrılmak niyetiyle bir şenlik organizasyonuna girişir. Bu şenlik 1975 yılı içerisinde değil, 1976 yılının Ocak ayında gerçekleştirilebilir. Ancak bu karar 1975 yılı itibariyle İkinci Dönem'in bitişi anlamına gelmektedir. Bu süreçte elbette ki, dernek etkinlikleri giderek sönümlenmiş, üye ve izleyici ilgisi düşmüş, derneğin kurucuları motivasyonlarını yitirmiştir. Eczacıbaşı'nın başkanlıktan ayrılması ile başlayan dönem, Onat Kutlar'ın yönetmenlikten ayrılma kararı ile sona ererken, belki de Turan Tanyer'in bir takım kişisel çabalara rağmen 1970'li yıllarda yükselen toplumsal muhalefet ile derneğin bağının doğru bir biçimde kurulamamış olduğu tespiti (Tanyer, 2015) önem kazanmaktadır.

Üçüncü dönem (1975-1978)

16 Ocak 1976 tarihinde Türk Sinematek Derneği 10. yılını kutlar. 10. yıl için düzenlenen şenlik Fitaş Sinemasında, 1400 kişinin katılımıyla gerçekleştirilir. Şenliğin sunuculuğunu Işık Yenersu yapar, Ahmet Arif şiirleriyle geceye katılır (Onat Kutlar, 2006: 383; Uçansu, 2012: 47). Ancak Onat Kutlar'ın başından beri yönetmenliğini yaptığı derneğin, hem de ardından yönetmenlik görevine veda edeceği 10. yıl kutlama gecesini, açılışın hemen ardından Ahmed Arif'i havaalanından almak üzere terk etmek zorunda kalması, derneğin kadro açısından nasıl bir durumda olduğunu göstermesi açısından önemlidir (Şalom, 2015).

10. yıl şenliği, Ankara'da da benzer bir biçimde tekrarlanır. İstanbul'dan gelen Türk Sinematek Derneği yöneticileri bu şenliğe katılırlar (Tanyer, 2015). Şenlikler sonrasında Onat Kutlar yönetmenlik görevinden ayrılırken, Sinematek faaliyetlerinden uzaklaşmıştır. Bunun en önemli nedeni elbette ki Sinematek'in gelirlerinin, bir profesyonel yöneticiye geçimini sağlayacak ka-

dar ücret veremez hale gelmiş olmasıdır. Onat Kutlar da hayatını sürdürmek için en iyi bildiği işi yapmayı, kültür ve sanat üzerine üretime devam etmeyi seçer. Onat Kutlar'ın, Ömer Pekmez ve Çiğdem Özgüden ile birlikte 5 Aralık 1975 tarihinde kurduğu Aktüalite ve Sanat Haberleri Ajansı'nda (ASA) Fransa'dan Zeynep Avcı, Ankara'dan M. Tali Öngören ve Mehmet Arıduru ve İstanbul merkezde de tam gün olarak 5 kişi çalışmaktadır. *Cumhuriyet, Politika, Vatan, Yeni Ortam* gazetelerinin sanat sayfalarının %80'ini ASA üretir (Onat Kutlar; 2006: 383).

Onat Kutlar'dan sonra Türk Sinematek Derneği yönetmenliğine Vecdi Sayar geçer. Bu dönem derneğe destek veren birçok kişi uzaklaşmış ve desteklerini çekmiştir. 1975 yılının Ekim ayından itibaren Dostlar Tiyatrosu'nda yapılmaya başlayan gösterimler yok denecek kadar azalmıştır. Yine de önemli olduğu düşünülen gösterimler için Dünya Sineması'nın salonu kiralanmaktadır (Başgüney, 2009: 76).

Üçüncü dönem Sinematek etkinliklerinin son derece azaldığı, aynı zamanda da hem izleyici, hem üretici olarak sinemaseverlerin ilgisinin kaybolduğu bir dönemdir. Elbette ki Türkiye'nin o yıllardaki siyasi atmosferi bu durum üzerinde çok etkilidir. Dernek kurulduğu dönemdeki etkinlikleri ile kentli aydın ve öğrencilerin dünyayı anlama ve anlamlandırma süreçlerinde bir işlev üstlenmiştir. Ancak Birinci Dönem'in sonunda Ankara Şube'nin kapanması sürecini tartışırken de belirtildiği üzere değişen koşullar ve yaşanan dönüşümlerle, kentli aydın ve öğrenci kitlesinin öncelikleri ve ihtiyaçları değişmiş, dernek bu yeni duruma uyum sağlayacak bir biçimde kendi iç dönüşümünü gerçekleştirememiştir.

Dördüncü dönem (1978-1980)

Türk Sinematek Derneği'nin kuruluşundan itibaren var olan yöneticilerinin ayrılmalarının ardından yönetmen olan Vecdi Sayar, 1978 yılında Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi'nde göre-

ve başlar. Artık dernek tamamen terk edilmiştir. Eski yönetim kurulu üyelerinin bir kısmı ve Sinematek'e büyük katkılarda bulunan birtakım isimler Sinematek'in işlevinin Kültür Bakanlığı tarafından yerine getirilmesini ve derneğin bir genel kurulla tasfiye edilmesini istemektedirler (TSD, 1979: 12). Ancak dönemin Türk Sinematek Derneği yönetim kurulu, derneğin yönetimini 1978 yılında yeni kurulan SİNE-SEN'e (Sinema Emekçileri Sendikası) devretmeye karar verir.

Derneğin ilk iki yılda oluşan 85 uzun metraj ve 35 kısa metraj yerli ve yabancı filmden oluşan bir arşivi, ayrıca sinema kitap ve dergilerinden kurulmuş 500 cilt eserin bulunduğu bir kitaplığının bulunduğu (Yalçın, 1967: 8) belirtilmektedir. Bu rakamın yanı sıra, Sinematek program broşürü *Filim70*'in ilk sayısında ise dernek arşivinde 400'e yakın filmi olduğundan (*Filim70*, 1970: 17) bahsedilmektedir. Ancak 1978 yılında Türk Sinematek Derneği'nin SİNE-SEN'e devri sırasında bu arşiv artık yoktur. Her ne kadar arşivdeki 35 mm filmlerin, korunması için Yarımca Belediyesi'ne devredilmiş olduğu iddia edilse de, Yarımca belediyesi depolarında da bu arşiv bulunamaz. Yarımca Belediyesi, sadece birkaç filmi teslim eder, geri kalanı ise kullanılamaz hale gelmiştir (Sezerel, 2015). Sonuç olarak bir kaynağa göre 400 film, diğer bir kaynağa göre ise 120 filmin bulunduğu arşiv, 35 mm filmlerin tamamı Yarımca belediyesi depolarında kullanılamaz hale gelmiş olmasıyla kayıplara karışmıştır (Hiçdurmaz, 2014). Arşivde bulunması muhtemel 35 mm dışındaki filmlerin akıbetinin ne olduğu ise bilinmemektedir. SİNE-SEN, derneğin yönetimini, Sıraselviler caddesindeki 200 kişilik salon ve bir adet 35 mm film göstericisi ile birlikte devralır.

SİNE-SEN yönetimi tarafından Ahmet Sezerel, Türk Sinematek Derneğinin yönetmenliğini yapmak üzere görevlendirilir. Yeni yönetim Sıraselviler'de bulunan gösterim yerinin kirasını, aynı yerde bulunan kafeteryadaki satışlarla ve düşük fiyatlı bilet satışları ile karşılamaya çalışır. Gösterilen filmler daha çok döne-

min politik atmosferine uygun filmlerdir. Eldeki film sayısı az olduğu için bol tekrarlı gösterimler yapılmaktadır. 1965-1970 döneminin ilişkileri ve olanakları ve eski Sinematekçiler artık yoktur (Hiçdurmaz, 2014). Yeni dernek yönetimi, 1970 yılında 30. sayısı ile yayınına ara verilen *Yeni Sinema* dergisini yeniden çıkartma kararı alır ve iki sayı daha çıkartır. Ayrıca bu dönemde Sinematek'in 15 yılı için 1980 yılında konserli bir etkinlik düzenlenir (Sezerel, 2015). Ancak Türkiye'nin en karanlık günleri yaklaşmaktadır. 12 Eylül 1980 darbesinden sonra dernek kapatılır.

Derneğin yaşadığı bütün dönüşüm ve kapatılmış olmasına rağmen, 1965'te kuruluşuna ön ayak olan ve uzun süre değişik kademelerde yönetimini sürdüren Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı tekrar bir araya gelirler. Önce İstanbul Sinema Günleri düzenlenir, ardından da İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) bünyesinde, İstanbul Film Festivali süreci başlar. 25 yıl İstanbul Film Festivali'nin yöneticiliğini yapmış ve beklemediği şekilde işten atılmış olan Hülya Uçansu anılarında 25 yıllık emeğini ve işten atılışını ayrıntılı bir şekilde anlatırken, ayrıntılar göstermektedir ki, İstanbul Film Festivali, Eczacıbaşı Holding'in halklar ilişkiler faaliyetinin bir parçası olarak düşünülmüş ve uzunca bir süre bu biçimde yürütülmüştür (Uçansu, 2012). İstanbul Film Festivali sonrasında, Ankara'da da eski Sinematek yöneticilerinin kurucululuğunda Ankara Film Festivali başlar. Bu iki festival Kültür Bakanlığı'nın desteği ve ticari kurumlardan sağlanan desteklerle düzenlenen birbirine benzer film festivalleri zincirinin ilk halkalarını oluştururlar. Böylece Sinematek devri kapanır ve festivaller dönemi başlar.

Sinematek, ulusal sinema ve genç sinema

Türk Sinematek Derneği'nin, 1965-1980 yılları arasındaki süreç içinde düzeyi ve niteliği değişse bile Türkiye'de bir sinema kültürünün oluşmasına katkı sunduğu açıktır. Binlerce insan sinema klasikleri ile Sinematek gösterimlerinde tanışmış, sonraki

yıllarda amatör ya da profesyonel olarak film üretecek olan pek çok insan derneğin gösterim ve etkinliklerinde yer almıştır.

Bugünden bakıldığında Sinematek kendi tarihselliği içerisinde önemli bir işlev üstlenmiştir. Nezih Coş'un, *Yedinci Sanat* dergisinde Vedat Türkali ile yaptığı bir söyleşi, 1965-1980 arasında etkinlikleri, tartışmaları ve karşı karşıya gelişleri ile Sinematek'in yarattığı etkinin Türkiye'de hem üreticiler, hem de izleyiciler açısından bir sinema kültürünün yaratılmasına verdiği katkıyı değerlendirebilmek adına önemli vurgular içermektedir. Bu söyleşide, Nezih Coş'un yönelttiği, Sinematek'i "*küçük burjuva aydınların 'sanat' niteliği üstün basan filmler görme susuzluklarını tatmin etme*" ihtiyacı ile tanımlayarak, bunun Türkiye'de "*bir politik sinema hareketine*" katkıda bulunup bulunmayacağına dair soruya Vedat Türkali şöyle yanıt vermektedir:

> Bunlar genel hatlarıyla yanlış değildir. Evet, Sinematek bir küçük burjuva örgütüdür. Öyle de idiydi. Ben hiçbir zaman Sinematekçi olmadım ve değilim. Ama şunu da unutmamak lâzım ki, devrimci birikim içinde küçük burjuva aydınlarının bu tip davranışlarının da birikime bir katkısı olabilir. Fransa'da bir lüks olabilir bu ama Türkiye'de daha önemlidir. Ben bunun küçümsenmesine karşıyım. Ama dediğiniz gibi Sinematek'te oynatılan filmlerin büyük bir kısmı da, bir-iki klasiğin dışında, beni hayal kırıklığına uğratacak kadar sade suya şeyler oldu. Sosyalist ülkelerden gelenler de dahil. (Coş vd, 1974: 44)

Vedat Türkali'nin deyişiyle "*Aslında Sinematek'i de gözde fazla büyütmemek*" gerekir. Çünkü Sinematek "devrimci bir kurum" değildir ve olamaz. Çünkü "*Başında Şakir Eczacıbaşı vardı. Eczacıbaşı Holding ahtapotunun bir evlâdı, nasıl devrimci olur; olamaz*". Ancak bu kolayca söylenip, ardından da Sinematek'in önemsizleştirileceği bir duruma işaret etmez. Zira "*Türkiye'nin o günkü şartlarına göre o Sinematek de ileri bir*" adımdır ve önemli bir birikim oluşmasına neden olmuştur (Coş vd, 1974: 44). Jak Şalom ise Sinematek'ten beklenilenlerin hepsini "Onat Kutlar ve arkadaşlarının yüklenip temsil etmesi mümkün değil-

di... Sinematek iyi bir terzi tarafından, yapacağı iş için biçilip dikilmiş bir elbiseydi. Ne herkese, ne de herhangi bir başka iş için giydirilebilirdi" (Şalom, 2012) diyerek bu durumu başka bir biçimde ifade etmektedir.

Türk Sinematek Derneği, çeşitli ülkelerin sinemalarının başyapıtlarını, ulaşabildiği kadarıyla Türkiye'deki sinemaseverlerle buluştururken, toplumu sinema dünyasıyla, yani devasa bir kültür sanat ürünleri hazinesiyle de tanıştırmış olur. Vedat Türkali 2006 yılında Onat Kutlar için hazırlanan kitapta "*kitaplardan öğrendiğimiz ünlü sinema yapıtlarının film fotoğraflarından başka bir şeyini görmüş kim vardı ki aramızda? İşte tam burada Onat Kutlar'a (nezdinde Sinematek'e) sinema kültürü alanında neler borçlu olduğumuzu anımsatmak, anlatmak, sinemamız için ulusal sinema borcudur*" (Türkali, 2006: 205) ifadesi, tam da Sinematek'in kendi tarihselliği içerisinde yerine getirdiği işlevi ortaya koymaktadır.

Sinematek bu işlevi yerine getirirken, yani toplumu sinema dünyası ile, uluslararası sinema klasikleri ile tanıştırırken kendi tercihleri ve sinema anlayışı çerçevesinde bazı önemli tartışmaları da gündeme getirmiştir. Bunlar arasında ikisi özel bir önem taşımaktadır. Aşağıda ana hatları ile özetlenmeye çalışılacak olan bu iki tartışmanın yarattığı konumlanışların, günümüzde açıkça ifadelerini bulmasalar da Türk sineması içerisinde sürüyor olduğu, en azından tartışmaların aktörlerine bakarak söylenebilir.

Sinematek ve ulusal sinemacılar

Türk Sinematek Derneği kuruluşundan itibaren, toplantılarında ve yayın organı *Yeni Sinema* dergisinde savunulan görüşleriyle, Sinematek çevresindeki yazar ve sinemacılarla, Ulusal Sinemacılar denilen bir grubu karşı karşıya getirdi. Yeşilçam içinde Halit Refiğ, Metin Erksan, Ertem Göreç gibi yönetmenlerin içinde olduğu bu kişiler Türkiye'deki sinemayı Yeşilçam

içinden değiştirmeyi hedefliyorlardı. Bunu yaparken Yeşilçam'ın sinematografik kalıplarını kullanmaya devam ederek daha geniş kesimlerle buluşmayı ve bu arada da yoksul halkın sorunlarını sinemanın gündemine sokmayı amaç edinmişlerdi (Aslı Daldal'dan aktaran Başgüney, 2009: 60). Oysa Türk Sinematek Derneği çevresi Yeşilçam'ın bir sömürü sineması olduğu ve "yeni ve Yeşilçam dışı" bir sinemanın kurulmasının daha doğru olacağı görüşündeydi.

Türk Sinematek Derneği, "Yeşilçam dışı" bir sinema savunusuyla, Yeşilçam film sektörüyle de karşı karşıya geliyordu. *Yeni Sinema* dergisi yazarlarına göre her yıl 400'e yakın film getiren film ithalatçıları, Amerikan ve İtalyan ortaklı zırva yapımlarla halkı uyutmaya çalışıyor, yönetmene, seyirciye ve o ülkenin sinemasına en küçük bir saygı göstermeksizin filmleri istedikleri gibi makaslıyorlardı. Yılda 250'ye yakın film üreten, 1967 yılında 300 milyon TL. ciro elde eden yerli sinema endüstrisi, en iyimser seyirciyi bile çileden çıkartacak bir vurdumduymazlıkla yerli kovboyların, James Bond'ların, Killing'lerin birbirine benzer kopyalarını vizyona sürüyor, bu konuda itirazı olanları susturmaya çalışıyorlardı. *Yeni Sinema* dergisi, Sinematek'in yerli film sektöründen "Sinematek'i kapattıracağız", "Salon verdirmeyeceğiz", "Film verdirmeyeceğiz" gibi tehditler aldığını dergi başyazısında vurguluyor ve şu şekilde yanıt veriyordu:

> Gerek kötü film ithalinde gerekse kötü filmlerin yapımında egemen olan düzenin sürüp gitmesinde uzak ya da yakın çıkarları olan bu kişiler düşüncelerini yayın organlarında açıkça belirtme gücünü gösteremediklerinden gizli ve çirkin yollara başvurmakta, dedikodular, ihbarlar ve yalanlarla sizin sözcünüz olan kurumları baltalamaya çalışmaktadırlar. *Yeni Sinema*, zorunlu kalmadıkça bu anlamsız ve zavallı yalanlar konusunda polemiğe girmeyecektir. Çünkü seyircimizin sorunları çok daha önemlidir ve bir an önce açıklığa kavuşturulması, düzeltilmesi gereken bir çok konu vardır... (*Yeni Sinema*, 1967: 3)

Bu yanıt Sinematek'in kuruluşundan itibaren Yeşilçam ve Yeşilçam içerisinde üretimlerini sürdüren sinemacılarla sert bir biçimde karşı karşıya geldiğinin açık kanıtlarındandır. Oysa böylesi bir kamplaşma yaşanmamış olsa Sinematek-Yeşilçam etkileşiminin sağlıklı bir biçimde kurulması durumunda önemli bir yol katedileceği söylenebilir. Vedat Türkali, Sinematek'e dair "*aslında Yeşilçam'ın çok ihtiyacı vardı böyle bir yere. Çünkü onların bilgisi Beyoğlu'ndaki ticarî filmlere dayanıyordu. Sinematek, en azından sinemamızın bütün üyelerini götürüp, güzel filmleri gösterebileceğimiz, kötülerini eleştireceğimiz bir eğitim aracı olabilirdi bize*" demektedir. Bunun yapılamamasının önemli bir kayıp olduğu açıktır. Bu kayıp, Yeşilçam'ı hem akademide, hem de basında aydınların desteğinden yoksun bırakmasıyla daha da boyutlanmıştır. 1965'e kadar aynı dergiye yazan, Türk sineması ile etkileşim içerisinde olan ve bu etkileşim sayesinde Yeşilçam'daki film üretimi üzerinde etkileri bulunan aydınlar, 1965 sonrasında ancak bu kavga dolayımı ile Yeşilçam'la ilgilenmeye başlamışlardır. Vedat Türkali bu durumu şöyle değerlendirmektedir:

> 1965'le birlikte bilinen karanlık devre, kaçaklık devresi başladı ve Sinematek'te de bir kavga koparıldı. Bunda birtakım provokasyonların olduğuna ben hâlâ inanıyorum. Böylece Yeşilçam, bir nevi o eski batak düzenin sürdürülüp götürülmesinden başka yolu olmayan bir arasta haline getirildi (Coş vd, 1974: 44).

Hemen Sinematek'in kurulmasının ardından başlayan Sinematek-Ulusalcı Sinema tartışmasının diğer yanı ise aslında sanat alanında var olan iki karşıt görüşün sinema özelinde tekrarlanması olarak okunabilecek durumdadır. Sanat seçkinlere yönelik bir etkinlik olarak kavranması için belli nitelikler gerektiren bir etkinlik midir; yoksa sıradan kişilerin kavrayabileceği, hatta kavraması gereken bir etkinlik midir? Bu sorunsal gerçekten de pek çok tuzakla doludur. Oysa Vedat Türkali'nin belirttiği gibi aslında bu sorunun doğru çözümü sinema açısından bulunmuştur:

> Yunus Emre, basit deyişlerle büyük şiir yazılabileceğini göstermişse, Charlie Chaplin de basit olaylarla her türden kişiyi mutlu edecek büyük sinema yapılabileceğini kanıtlamıştı. Ancak Şarlo olmak kolay olmadığı gibi, elinde beş kıtaya yayılmış film dağıtım ağı olmasaydı Chaplin de kolayca Şarlo olamazdı (Coş vd, 1974: 44).

Yani (burada o günün koşullarında diye eklemek gerekiyor olsa da) sinema bir sanat olduğu kadar bir endüstridir ve *"ağır parasal yatırıma bağımlı sinema alanında "müşteriniz" yani seyirci yoksa hele, sürgit yaratıcılık yapmanız olanaksızdır"* (Coş vd, 1974: 44).

Diğer yandan Sinematek ve Ulusal sinemacılar arasındaki kamplaşmada, "kaliteli olmak" ile "yerli-yaygın olmak" durumları, sanki karşıt durumlarmış gibi ifade edilmiştir. Buradan hareketle, Sinematek'e dolayısıyla Sinematek'te gösterilen filmlerdeki niteliklere uzak durmak neredeyse Ulusal Sinemayı savunmakla eşleşmiştir. Oysa Sinematek çevresinin de kabul ettiği üzere, Ömer Lütfi Akad ve Yılmaz Güney geniş kitlelere seslenebilen, üstelik de Sinematek'te gösterilen uluslararası yapıtlarla niteliksel olarak yarışabilecek filmlere imza atmışlardır. Günümüzde o yılların Sinematek-Ulusal Sinema ayrımı, festivallere giden ve uluslararası filmlerle, "yerli-popüler" filmler ayrımında yeniden kendisini ortaya koymaktadır. Uluslararası festivallerde Türkiye'yi temsil eden ve ödüllendirilen filmlerin, genel sinema izleyicisine ulaşamamasının, sinema izleyicisinin "yerli-popüler" ya da Hollywood filmlerine mahkûm edilmesinin nedenlerinden belki hepsinin değil ama en azından bir kısmının Sinematek-Ulusal Sinema kavgasından kaynaklandığı düşünülebilir.

Dönemin yayınlarına bakıldığında bu kamplaşmalarda önemli figürler olan Halit Refiğ, Onat Kutlar ve Sami Şekeroğlu gibi isimler arasındaki ilişkinin çok "kişiselleştiği" açıktır. Ancak bu karşıtlığın doğal ve olması gereken konumlanışları temsil ettiği de, bugünden bakınca iddia edilebilir. Özellikle sinema filmlerinin saklanması açısından o dönemde uluslararası düzeyde

süren tartışma ve konumlanışlar, Sinematek-Sami Şekeroğlu ayrılığının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olabilir. Yanıcı bir malzeme olan nitrat temelli üretildiği için kolayca alev alabilen filmlerin, ya özel sıcaklıklarda ve ortamlarda saklanması ya da uygun şekilde havalandırılması gereksiniminden kaynaklanan bu tartışmada, 1950'lerden itibaren sinema arşivciliğinde iki ayrı ekol ortaya çıkmıştır. Bu ekollerden birisi filmlerin uygun koşullarda oluşturulmuş arşivlerde saklanmasını öngörürken, korumayı esas almıştır. Fransız Sinemateki'nin kurucusu Henri Langlois'nın temsil ettiği ikinci ekol ise filmleri göstermek, böylece havalandırarak yanmaktan ve zarar görmekten korumayı esas alır. Türk Sinematekçiler kuruluşundan itibaren Langlois'nın izinden giderken, diğer ekolü Türkiye'de Sami Şekeroğlu temsil etmiştir. Sami Şekeroğlu, filmleri saklayarak korumayı tercih ederken, özellikle de uygun bir saklama ortamı yaratmanın maliyetlerini devletin olanakları ile karşılayarak Türk Film Arşivi'ni oluşturmuştur. Sami Şekeroğlu'nun Türk Film Arşivi'nde birçok ilk kopyayı çok iyi saklaması takdir edilecek bir çabadır. Ancak bu çabanın Sinematekçilerle, deyim yerindeyse bir "kan davası" biçiminde ilerlemesi yerine, işbirliği içinde olmasının Türkiye'de sinema kültürüne daha fazla katkı verebileceği açıkça görülmektedir.

Hisar Kısa Film Yarışması, Genç Sinema ve Devrim Sineması Şenliği

Sinematek'in içinde olduğu ve bir grubun dernekten ayrılması ve Genç Sinemacılar ismiyle bir sinema topluluğu kurmasına neden olan tartışma ise Hisar Kısa Film Şenliği dolayımı ile başlar. Sinematek'in destek verdiği Robert Kolej Sinema Kulübü tarafından düzenlenen Hisar Kısa Film Şenliği, bu şenliğin yarattığı tartışmalar ve sonrasında ortaya çıkan gruplar, özellikle de Sinematek içinde gelişen ve muhalif bir tutum takınan Genç Sinemacılar'ın bu sürece dair eleştirileri ve özeleştirileri,

Sinematek'in birinci dönemini daha iyi anlamak açısından da önemli veriler içermektedir.

Hisar Kısa Film Yarışması, Robert Kolej'in ilkini 1967 yılında gerçekleştirdiği dönemin ilk ve tek kısa film yarışmasıdır. Beklenmedik sayıda filmin başvurduğu ilkinde, 16 mm ve 8 mm dallarında ödüller veren yarışma, sonraki yıllarda tekrarlanan üç yarışmada (1968, 1969 ve 1970 yıllarında) 16 mm dalında ne ödül ne de mansiyona uygun film bulunamadığı kararını verdiği için tartışmalara sahne olmuştur (Asan, 2003: 60).

Özellikle 1968 yılı, kısa filme olan ilginin büyük ölçüde arttığı bir yıldır. Ayrıca 1968 yılında, Hisar Kısa Film Yarışması'nda 16 mm için 2500 TL tutarında "Shell Company of Turkey Ltd." tarafından sağlanan bir özel ödül söz konusudur (*Yeni Sinema*, 1968: 6). Kuzgun Acar (Heykeltıraş, Ön Jüri Raportörü), Hasan Akbelen (Robert Kolej Sinema Kulübü Temsilcisi), Mustafa Aslıer (Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisi), Atilla Dorsay ve Ali Gevgilli (Eleştirmen), Onat Kutlar (Türk Sinematek Derneği Temsilcisi), Sami Şekeroğlu (Türk Film Arşivi Temsilcisi), Kayahan Tolunay (Hisar Sinema Kulübü temsilcisi), Cafer Türkmen (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi), Sabri Yalım (İzmit Sinema Derneği Temsilcisi), Yılmaz Zenger (İstanbul Teknik Üniversitesi Öğretim Üyesi) (*Görüntü*, 1968: 7) isimlerinden oluşan jüri, Shell özel ödülüne layık film bulunamadığı kararını verir. Jüride, hem Türk Sinematek Derneği hem de Türk Sinema Arşivi'ni temsil eden isimlerin olması ise dikkat çekicidir. Shell'in destekleyiciliği ve bu karar, yarışma ile ilgili olarak sonraki yıllarda da yaşanacak tartışmaların başlangıcına neden olur.

Bu dönemde sinema ve kısa film alanında daha ziyade genç ve amatör yönetmenlerin oluşturduğu bir topluluk vardır. Hisar Kısa Film Yarışması'nın ilkine katılan genç yönetmenler de bu topluluğun içerisindedir ve birbirlerini tanıyor, konuşuyor ve tartışıyorlardır. Roma'da bir sinema okulunu bitirip Türkiye'ye dönmüş olan Üstün Barışta'nın örgütçülüğü bu genç yönetmen-

leri bir araya toplamıştır. İlk çekirdek kadroda Artun Yeres, Mutlu Parkan, Mehmet Gönenç, Veysel Atayman, Yorgo Bozis ve Ahmet Soner yer almaktadır. Bir dergi yayınlanmasına karar verilmiş ve abone kampanyası açılmıştır. Toplantılar başlangıçta Sinematek'te yapılmaktadır, Onat Kutlar ve Ece Ayhan da toplantılara katılmaktadır. Topluluğun çıkış bildirisi, günlerce üzerinde tartışılarak hazırlanır ve derginin ilk sayısı 1968 Ekim'inde yayımlanır. Derginin adı *Genç Sinema* olarak belirlenir (Soner, 2003: 43).

Genç Sinema hareketini bir yanıyla Hisar Kısa Film Yarışması doğurmuştur denilebilir. Çünkü Genç Sinemacılar, II. Hisar Kısa Film Yarışması'nı eleştirmiş, destekleyicisi Shell şirketi olduğu için yarışmayı protesto etmiş ve katılmama kararı almışlardır (Soner, 2003: 43). III. Hisar Kısa Film yarışmasına da Genç Sinemacıların itirazları vardır. Onlara göre daha ilk yıl yararlı olmaktan uzak düşen yarışma, ikinci yıl yozlaşmış, üçüncü yıl çığırından çıkmıştır. Açılış gecesinde Metin Erksan'ın *Koyu* filmi gösterilerek Yeşilçam'a ödün verilmiştir. Yarışma halktan uzak durmaktadır. Jüride daha önce film çekmiş bir kişi bile bulunmamaktadır. O günün koşullarında yabancı sermayeyi dolayısıyla emperyalizmi temsil eden Shell yarışmanın destekleyicisidir ve adına ödül verilmektedir. Sudan aile filmlerine yeşil ışık yakılmış, devrimci filmlerden uzak durulmuştur. Ön jüri elemesini geçen bir film yarışma dışı bırakılmış, 16 mm filmlere ödül verilmemiş... gibi sıralanabilecek Genç Sinema eleştirilerine karşı Akademik Sinema dergisine yazdığı yazısında Nezih Coş, tek tek açıklamalar getirerek Hisar Film Şenliklerini savunur (Coş, 1969, 47).

1970 yılına gelindiğinde, Hisar'a alternatif olacak bir etkinlik yaratmak düşüncesiyle, Genç Sinemacılar tarafından 'Devrim Sineması Şenliği' düzenlenir. İstanbul'da iki salonda birden yapılan film gösterimleri (Gümüşsuyu-İTÜ ve Aksaray-TÖS), 22-25 Mayıs tarihleri arasında dört gün sürer ve ertesi gün Ankara'ya

taşınır. Ankara Birlik Tiyatrosu'nun Çankaya'daki Salonu'nda 26-28 Mayıs'ta üç gün-üç gece daha şenlik sürdürülür. Şenlikte jüri yoktur. İzleyiciler anket yoluyla en beğendikleri filmleri seçerler. 4 Haziran'da Antalya TÖS salonunda filmler bir kez daha gösterilir, daha sonra aynı filmler Mersin ve Adana'ya taşınır (Soner, 2003: 62).

Bu şenlikle birlikte Sinematek-Genç Sinemacılar ayrımı da netleşmeye başlar. Onat Kutlar Devrim Sineması Şenliği'ndeki filmleri izledikten sonra *Yeni Gün Gazetesi*'nin 19 Kasım 1970 sayısında "İşe Saygı" başlıklı bir yazı yazar ve Genç Sinemacıların 1. Devrim Sineması Şenliği'ni sert bir şekilde eleştirir:

> İyi çift sürmesini bilmeyen ekin ekemez, iyi silah kullanamayan dağa çıkmamalı, doğru cümle kuramayan romancı olamaz, sesini iyi eğitmemiş olan türküsünü sadece hamamda söylese daha iyi eder, kısaca yaptığımız iş ne olursa olsun o işi yüzümüze gözümüze bulaştırmadan yapamıyorsak hiç yapmamamız evladır. (Kutlar, 2003: 66)

Genç Sinema ekibi Onat Kutlar'a *Genç Sinema* dergisi Yürütme Kurulu adına Ahmet Soner, Mete Tanju Akerson, Osman Ertuğ imzası ile "Onatgillere Cevabımızdır" başlıklı daha sert bir yanıt verir. "Artık malum olan meşrep", "ilerici kılık altında kaypak ve bulanık küçük burjuva mantığının tutarsızlıklarını içeren tuzaklarla dolu bir yazı" gibi saptamalar içeren metin, en azından dönemin tartışmalarındaki sert üslubun düzeyini göstermesi açısından dikkat çekicidir (Akerson, 2003: 68).

Bir sonraki yıl, Hisar Kısa Film Yarışması'nda, Genç Sinemacılar bildiriler dağıtarak, Hisar şenliklerinin Shell gibi sermaye gruplarından aldığı desteği, örgütleniş şeklini ve bu süreçte Sinematek Derneği yönetiminin tutumunu teşhir ederler.

Vedat Türkali bu ayrışmayı değerlendirirken, Genç Sinemacıları Yeşilçam dışında oluşturulmuş bağımsız sinema deneyleri içerisinde değerlendirmektedir. Ancak bu bağımsız sinema deneyleri başka ülkelerde olduğu gibi endüstri dışında, bir çe-

şit yeraltı sineması ya da bağımsız sinema oluşturma gücüne sahip değildir. Bunun temel nedeni, bu üretimlerin büyük bir kısmının tekil çabaların ürünü ve *"salt sinema yapmış olmak için çevrilmiş önemsiz amatör filmler"* olmasıdır. Sonuç olarak *"en çok Sinematek, sinema kulüpleri gibi genellikle küçük burjuva aydınlarının gittiği"* derneklerde *ve "Hisar Şenliklerinde ve eş dost toplantılarında gösterilmenin"* (Coş vd, 1974: 17) ötesine geçmemişlerdir. Zaten bu filmlerin geniş kitlelere gösterilmek üzere çekilmemiş oldukları, genç sinemacıların kendi kişisel çabaları ile giriştikleri bir deney oldukları akılda tutulması gereken bir yandır. Genç Sinemacılar, bu tekil çabaların deneylerini aşan bir üretime girişmeyi, dergi etrafında oluşan çabaları yeterli bir düzeye getirerek bir sinema ekolüne dönüştürebilmeyi başaramamışlardır. Vedat Türkali, *"bu arkadaşların da ortak bir sinema çabasını sonuna kadar sürdürememeleri, "tekil" kalmaları dikkati çekicidir. Bu grubun dağılmasında 1970 sonrasının çalkantılı politik olaylarının da etkisi olmuştur"* diye belirtir (Coş vd, 1974: 17).

Genç Sinemacılardan Ahmet Soner de, yıllar sonra sürece ilişkin aşağıdaki görüşlerini dile getirirken Vedat Türkali ile pek çok noktada ortaklaşmaktadır.

> ...Çok büyük konuşuyorduk, ama yaptığımız filmler ilkeldi. Teknik sorunları çözümleyememiştik henüz. Ama burnumuzdan kıl aldırmıyorduk, çok saldırgan bir yanıt hazırladık. Yazının başlığı bile ürkütücüydü: "Onatgillere Cevabımızdır". Bu yazıdan sonra Sinematek Derneği'ne karşı savaş açtık. Niyetimiz ilk genel kurulda derneği ele geçirmekti. Çocukça bir düşünceydi bu. Ayrıca ele geçirseydik bile orayı partiye çevirir ve üç gün içinde kapatılmasına yol açardık. Dernek aleyhine yazdığımız bildirileri derneğin kapsamında üyelere dağıtıyor, film gösterilerinin yapıldığı salonların girişinde dergimizi satıyorduk. Derneğin yönetim kurulu, kongre yaklaşırken bizleri asıl üye yapmayarak genel kuruldan uzak tuttu. 1971 öncesinde Sinematek'in Amerikan deneysel filmlerini "yeraltı sineması" olarak sunuşuna karşı çıkmış, bir bildiri yayınlayarak

> derneği "emperyalizme hizmet etmek"le suçlamıştık. 12 Mart darbesinden sonra Genç Sinema dağıldı" (Soner, 2006: 208).

Sinematek'in tarihsel değeri

Türkiye'de sinema kültürünün oluşmasına önemli katkıları olan Sinematek birikimini yadsımadan, hâlâ şu sorular sorulabilir: "1970'li yıllarda gittikçe yükselen muhalefet hareketinin aktörleri ile buluşmaktan kaçınmış olmak bir tercih midir?", "Yeşilçam içindeki bir takım unsurlarla başka türlü bir ilişki geliştirilebilir miydi?", "Başka türlü de olabilir miydi?".

Vedat Türkali'nin *Yedinci Sanat* dergisindeki söyleşisinden alıntılanan aşağıdaki sözler bu sorulara yanıt oluşturabilir:

> Sinematek baştan bir takım yanlış adımlar atma talihsizliğine uğramış; diğer taraftan Yeşilçam'ın olumlu yapıtlarının temsilcileri olan kişiler de bu kuruluşu lâyıkıyla değerlendirememişlerdi. Sinematek ve diğerleri birbirine düşmeselerdi, eskiden beri var olan aydın desteğini daha ileri bir aşamada, daha etken ve güçlü bir biçimde sürdürüp götürebilirlerdi ve Yeşilçam'ın iyi, güçlü sinemacıları, Yeşilçam'ın içindeki kötü, karanlık, batak güçlere karşı bir üstünlük sağlayabilirlerdi. O bakımdan Türk sineması bundan büyük yarar görürdü.

Vedat Türkali, Sinematek çevresinin ne kişisel yetenekleri ne yapıları ne teorik hazırlıkları itibariyle, tüm bunları yapmaya uygun olmadığını, bütün bunları zaten yapamayacaklarını vurgulamaktadır. Bu süreçte rol alan herkes kendi kişisel yeteneklerine, yapısına ve teorik hazırlıklarına uygun olarak sahneye çıkmış ve bu çerçevede süreçte rol oynamıştır. Vedat Türkali, Türk Sinematek Derneği Başkanı Şakir Eczacıbaşı'nı kastederek "Finans-kapital temsilcisinin kolu kanadı altındaki bir küçük burjuva sinematekinin de doğal olarak emekçi sınıflardan yana" bir çizgiyi oluşturamamasının rastlantı olmadığını, zaten bunun yapılabilmesi durumunda da "kapısına iki günde kilit" asılacağını vurgulamaktadır (Coş vd, 1974: 45). Ama diğer yandan "*Sinematek'in Türk sinemacılarının sanatsal eğitiminde*

en azından bir sergievi kadar önemi olurdu ve vardı. Sözgelimi ben sinemayı Ertem'den, Atıf'tan, Yeşilçam'dan öğrendim ama Sinematek'ten de bir şeyler öğrendim. Sinema bilgim, duygum gelişti. Onu küçümsememek lâzım" diyerek Sinematek çabasının öneminin altını çizmektedir (Coş vd, 1974: 45).

Son bir değerlendirilmeye gidildiğinde Türk Sinematek Derneği'nin, hiçbir zaman tam bir sinematek işlevini yerine getiremediği ilk elden söylenmelidir. Fransız Sinemateki 1960'lı yıllarda elli bini aşkın film (kopya ve negatif), beş bin ciltlik bir kitaplık, yüz bin fotoğraflık bir fototek, bir baskı ve developman laboratuvarı, afiş, el yazması, maket, dekor eskizlerine sahip olması (Baş, 1966) ve sadece film değil, sinema ile ilgili her tür bilgi, belge, malzemeyi biriktirmesine karşın, Türk Sinemateki hiçbir döneminde basit bir arşiv niteliğine bile ulaşamamıştır.

Türk Sinematek Derneği'nin bir kulüp gibi film göstermek, dergi çıkarmak ve açık oturumlar düzenlemekle sınırlı faaliyeti, diğer Sinematekler ile karşılaştırılırsa eksiklikleri olduğu görülebilir. Bir film arşivinin oluşamamasının nedenlerinden birisi, özellikle sansür sorunları nedeniyle, filmlerin, yabancı konsolosluklar aracılığı ile geçici olarak temin edilmesi, gösterim sonrasında da iade edilmesidir (Avcı, 2006: 183). Gösterilen filmlerin sansür kuruluna gösterilmesi ve sansür kurulu belgesi alması gerekiyordu. Ayrıca az sayıda filmden oluşan film arşivi Türk Sinematek Derneği'nin, ticari kaygılar taşımadan gösterime sunduğu yabancı sanat filmlerinden oluşmuştur. Bu anlamıyla, kayıp arşivin bir ulusal sinema arşivi olmadığı da belirtilmelidir. Bu durum elbette ki Türk Sinematek Derneği'nin kurulmasıyla birlikte Yeşilçam ve Yeşilçam içinde film üretenlerle başlayan tartışma ve bu tartışmanın sonucunda oluşan kamplaşma ile doğrudan ilgilidir. Kamplaşmalar ve karşı karşıya gelişler hem Yeşilçam, hem de amatör düzeyde ulusal ürünlerin Sinematek tarafından arşivlenebilmesi açısından önemli bir engel oluşturmuştur. Ayrıca 35 mm filmleri temin etmenin ve saklamanın maddi ve mali

külfetleri de arşivcilik önünde önemli bir engeldir. Bu maliyeti ancak devletin tüm olanaklarına sahip olan Sami Şekeroğlu'nun yönetimindeki Türk Film Arşivi karşılayabilmiş ve Türk filmlerinin arşivlenmesi mümkün olmuştur.

Türk Sinematek Derneği, bir sinematekten tüm beklenenleri karşılayamamış olsa da, özellikle Sinematek-Ulusal Sinema ayrımının, günümüze dek sinema konusundaki duruşları, tavır alışları, yani bugün Türkiye'de sinemanın bulunduğu noktayı bir oranda belirlediğini söyleyebiliriz. Diğer yandan Sinematek ile Ulusal Sinemacılar ayrımının dönemin siyasi ayrışmaları ile paralellik gösterdiği de düşünülebilir. 1965 seçimlerinde 15 milletvekilini parlamentoya sokan Türkiye İşçi Partisi-Mili Demokratik Devrim (MDD) ayrımı, Sinematek-Ulusal Sinemacılar ayrımı ile argümanlar temelinde bir benzerliği çağrıştırmaktadır. Daha sonra TİP-MDD tartışmalarından Dev-Genç kopuşunun da, Sinematek içinden Genç Sinema'nın kopuşu ile paralellik gösterdiği düşünülebilir. Genç Sinema'nın Ekim 1968 tarihinde çıkan ilk sayısının kapağının, Dev-Genç'in haykıran genç illüstrasyonu olması hayli dikkat çekicidir.

Montrer un film est tout aussi important que de le sauvegarder

1965-1980 döneminin inişli çıkışlı Sinematek yolculuğunda, Sinematek'e emeği geçmiş herkesin yaptıkları için müteşekkir olmak, öte yandan Sinematek deneyimini doğru çözümleyerek günümüzün olanakları ve ihtiyaçları çerçevesinde değerlendirmek önem taşımaktadır. Günümüzde bilgisayarlar, iletişim teknolojileri ve bunlar temelinde oluşan uluslararası iletişim ağı, film temini ve seslendirme, altyazı gibi işlemleri yapmayı çok kolaylaştırdı. İşçi Filmleri Festivali 2006 yılında bu teknolojik avantajları kullanarak alternatif bir film gösterim mecrası olarak başladı. İşçi Filmleri Festivali'ni organize edenler, Sinematekçilerin 1965-1980 arası ve sonrasındaki film festivalleri deneyimlerini

analiz ederek, emek örgütlerinin desteklediği, sponsorsuz, ücretsiz, yarışmasız bir festivali her yıl yenilikler ekleyerek 2006 yılından bu yana sürdürmekteler. Ancak bu süreçte kapsamlı bir sinema kütüphanesinin eksikliği de hep hissedilmiştir. Bu eksikliği gidermek üzere, Uluslararası İşçi Filmleri Festivali'nin de düzenleyicilerinden olan Alternatif Medya Derneği tarafından bir adım atılmıştır. 1 Mart 2015 tarihinde Alternatif Medya Derneği tarafından açılan sinematek.tv internet sitesinde, yayınlanmış sinema dergileri, afişler, sinema kitapları, tezler, makaleler ve İşçi Filmleri Festivalinden gösterilmiş klasik filmler ve sinema emekçileri ile yapılan sözlü tarih çalışmasının kayıtlarını içeren Dijital Bellek yer almaktadır. Hem bir gösterim mecrası hem de bir arşiv ve sinema kütüphanesi olan sinematek.tv internet bağlantısı olan herkesin kullanımına açıktır. Fransız Sinematek'nin kurucusu Henri Laglois'in "Montrer un film est tout aussi important que de le sauvegarder", yani "Aslolan sadece saklamak değil aynı zamanda göstermektir." sözü sinematek.tv projesinin temel motivasyonudur.

Kaynakça

Akbelen, H. (1966). "Umutluyuz". *Görüntü, 1.*

Akerson, T. (2003). "Onatgillere Cevabımızdır". *Belgesel Sinema,* (İlkbahar-Yaz).

Asan, U. (2003). "Genç Sinema Dosyası: Hisar Kısa Film Şenliği". *Belgesel Sinema,* (İlkbahar-Yaz).

Başgüney, H. (2009). *Türk Sinematek Derneği-Türkiye'de Sinema ve Politik Tartışma.* İstanbul: Libra Kitap

Baş, H. (1966). "Yeryüzünün En Büyük Sinemateki". *Yeni Sinema,* 1.

Caner, H. (1969). "Ayın Raporu". *Akademik Sinema,*1.

Coş, N. (1969). "Hisar Yarışmaları ve Genç Sinema". *Akademik Sinema,* 2.

Kutlar, O. (2003). "İşe Saygı". *Belgesel Sinema,* (İlkbahar-Yaz)

Soner, A. (2003). "Genç Sinema Dosyası: Tarihçe". *Belgesel Sinema,* (İlkbahar-Yaz).

Tanyer, T. (1975). *Ankara Sinematek Derneği üzerine* (basılmamış yazı, 2015 yılında sinematek.tv makale-tez bölümünde erişime açılmıştır)

Eczacıbaşı, Ş. (2010). *Çağrışımlar, Tanıklıklar, Dostluklar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Avcı, Z. (2006). "Onat Kutlar ve Şakir Eczacıbaşı Sinematek dönemini Anlatıyor: İstanbul Film Festivali'ne Ulaşan Yol". T. Çeviker (der). *Onat Kutlar Kitabı* içinde. İstanbul: Türsak 43. Altın portakal Film Festivali ortak yayını. 173-191.

Türkali, V. (2006). "Onat Kutlar İçin". T. Çeviker (der). *Onat Kutlar Kitabı* içinde. İstanbul: Türsak 43. Altın portakal Film Festivali ortak yayını. 203-206.

Soner, A. (2006). "Onat İsyancıdır". T. Çeviker (der). *Onat Kutlar Kitabı* içinde. İstanbul: Türsak 43. Altın Portakal Film Festivali ortak yayını. 207-211.

Çeviker, T. (2006)(der.). *Onat Kutlar Kitabı*. İstanbul: Türsak 43. Altın portakal Film Festivali ortak yayını.

Coş, N., A. Anlar ve E. Ayça (1974). "Ayın Konuşması: Senaryocu Yönetmen Vedat Türkali ile Konuşma 1". *Yedinci Sanat*, 16.

Görüntü (1968). *II. Hisar Kısa Film Yarışması Özel Sayısı*,, 5.

Yeni Sinema (1967). "Bu Sizin Sorununuz". *Yeni Sinema*,10/11.

Yeni Sinema (1967). "Sinematek Haberleri". *Yeni Sinema*, 12.

Yeni Sinema (1968). "Haberler". *Yeni Sinema*, 17.

TSD (1979). "15. Yıla Girerken". *Türk Sinematek Derneği Irak Filmleri Haftası Broşürü*

Coş, N. (1969). "Türkiye'de Sinemaların Dağılışı". *Akademik Sinema*, 2.

Filim70 (1970). *Türk Sinematek'inin Üyelerine Duyurusu*.

Yalçın, A. (1967). "Sinematek Arşivinde İki Yıl". *Yeni Sinema*, 10/11.

Uçansu, H. (2012). *Bir Uzun Mesafe Festivalcisinin Anıları: Sinema Günlerinden İstanbul Film Festivaline*. İstanbul: Doğan Kitap

Görüşmeler:

Hiçdurmaz, Muzaffer. 24 Aralık 2014, İstanbul

Tanyer, Turan. 2 Şubat 2015, Ankara

Soner, Ahmet.28 Ocak 2015, İstanbul

Nefes, Abdullah. 14 Şubat 2015, Ankara

Şalom, Jak. 21 Şubat 2015, İstanbul

Sezerel, Ahmet. 20 Şubat 2014, İstanbul

Makal, Oğuz. 21 Şubat 2015, İstanbul

Jak Şalom

Bir Sinema Serveti: Fransız Sinemateki

Fransız Sinemateki dünyanın en zengin koleksiyonlarından birine sahiplik ediyor.	
• 40.000 eski ve modern film • 500.000'den fazla film fotoğrafı • 21.000 sinema kitabı • 415 sinema dergisi • 11.300 resim • 15.000 arşiv dosyası • 18.800 basın dosyası • 20.000 afiş	• 4.000 sinema aygıtı • 16.000 Laterna Magica için projeksiyon camı • 6.000 fotoğraf camı • 6.000 ihtira beratı • 4.000 aygıt üreticileriyle ilgili arşiv dosyası • 6.000 teknik resim • 2.000 giysi • 1.000 dekor parçası ve aksesuarı, vb.

Sinematek ya da Film Arşivi kavramlarını bilen sinemaseverler yukarıdaki rakamlara bir göz atmakla olağanüstü bir zenginliğin söz konusu olduğunu kavrayacaklardır. Bu rakamlar dünyanın en önemli iki-üç sinema film ve belgelerini koruma ve kamunun yararına sunma alanlarında başı çeken Fransız Sinemateki'nin (Cinémathèque Française) "hazine"lerinin dökümüdür.

Bir sinematek ya da film arşivinin başlıca görevi, kendisine ödünç ya da bağış yoluyla verilen film, fotoğraf, afiş, giysi, sinema aygıtı, vb.'yi en iyi koşullarda korumak; gerektiğinde onararak gösteriler, sergiler, araştırmacılar ya da herkesin kullanımı-

na açık olarak kamunun yararına sunmaktır. Bir ulusal kitaplık, bir resim ve heykel müzesi kendilerine teslim edilen eserleri nasıl koruyor, gerektiğinde onarıyor ve sergilerle bir kültür etkinliği olarak halka açılıyorsa sinematek ve film arşivleri de öyle çalışır.

Hiç kuşkusuz bu çabalar her şeyden önce güven, sonra olanak ve örgütlenme ister. Güvenin en başta yer alması bir filmin pahalı bir eser oluşundandır. Filmin yapımcısı bu eserin kullanım haklarını sinemateklere özel koşullarda verir ama eserin sahibi olarak kalmaya telif hakları süresinin tükenmesinden sonra da devam eder.

Fransız Sinemateki 1936'da, İzmir doğumlu 22 yaşındaki bir delikanlı tarafından kurulduğunda dünyada film koruma kavramı diye bir şey yoktu. Nitrat pelikül filmler madeni kutularda depolarda birikiyor, ısı ve havalandırma koşulları elvermediği zamanlarda da kutularda biriken gazlar patlayarak hem filmleri ortadan kaldırıyor hem de insan ve mal kaybına neden oluyordu. Yeryüzünde ancak birkaç nüshası bulunan bir el yazması kitabın kaybı ne kadar önemliyse, bir filmin de yok olması aynı derecede önemli değil midir?

İşte bu 22 yaşındaki İzmir doğumlu Henri Langlois adlı delikanlı herkesten önce bu başlayan kayıpları görerek filmlerin korunmak üzere kendisine verilmesi yönünde yapımcılara başvurmuş ve işin ciddiyeti konusunda onları ikna edebilmek için dernek statüsüyle ve birkaç arkadaşıyla Fransız Sinemateki'ni kurmuştu. İlk başlarda koruma sözü abartılıydı tabii. Filmler Langlois'nın anne ve babasıyla oturduğu evin banyo küvetinin içinde depolanıyordu. Olanaklar bu kadardı. Ama hiç kimse Langlois'nın ikna kabiliyetini, hatta inadını bilmiyordu.

Yıllar geçtikçe "koruma" altına alınan film ve belgelerin sayısı artıyor ve bu zenginliklerin gösteriler yoluyla meraklılarına programlı biçimde sunulmasına sıra geliyordu. Böylece, Henri Langlois, binlerce filmi ve bir filmle ilgili akla gelebilecek her şeyi, özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında işgal altındaki

Fransa'da, Nazilerden kaçırabildi: hem ulusal hem evrensel servetleri korumuş oldu.



Henri Langlois ve birlikte Fransız Sinemateki'ni kurdukları arkadaşı yönetmen Georges Franju

Savaş bittiğinde Fransız Sinemateki devletten yardım almaya başlamakla birlikte bağımsızlığını kıskançlıkla koruyan bir "kurum" olmaya adaydı ama her şey Langlois'nın bazen dağınık ama eşsiz bilgisi ve sinema kültürünün önderliğinde gelişiyordu. Jean Cocteau'nun "Hazinelerimize göz kulak olan bu ejderha" (Langlois cüsseliydi!) dediği adam!

Sinema tarihçilerinin üzerinde hemfikir oldukları nokta, Fransa'da 1957 yılından beri yeni bir sinemacı kuşağının, eski sinemanın kurallarını yıkarak, stüdyo çekimlerini bırakıp filmlerini doğal dekorlarda, adı sanı bilinmeyen oyuncularla çekmeye başladıklarında, bu Sinematek Çocukları'nın, Truffaut'nun, Godard'ın, Chabrol ve daha birçoklarının Yeni Dalga akımını,

Langlois'nın Sinemateki'nde izledikleri yüzlerce filme borçlu olduklarıdır.

Filmleri korumak olanak ister. Bu yüzdendir ki önemli film arşivleri İngiltere ya da Rusya'dakiler gibi devlet ya da ona bağlı arşivlerdir. Langlois bağımsızlığından olmak istemediği için yeterince yardım alamıyor, on binlerce filmi olması gerektiği gibi koruyabileceği maddi olanakları sağlayamadığı için, "filmler korunamıyor" bahanesiyle 1968 yılında yerinden edilmek istendi.

Fransa'da başlayıp bütün Avrupa'ya yayılarak eski kıtayı sarsan Mayıs 68 olaylarının tohumlarının aslında daha Şubat ayında patlak veren Sinematek Olayı'nda atılmış olduğunu kimi tarihçiler ileri sürüyor. Langlois'nın görevden alınmasıyla sokaklara inen 'çocuk'ları, sinemacılar ve sinemaseverler, Mart ve Nisan aylarındaki eylemleriyle Langlois'nın görevine iade edilmesini sağlamışlardı. Bunun bir fiyatı olacaktı tabii: Sinematek bağımsız kalacaktı ama devlet yardımı neredeyse kesilecekti.

Buna rağmen Langlois büyük hayali olan Sinema Müzesi'ni, dünyanın en önemli sinemacılarının bağışlarıyla (filmler, giysiler, dekorlar, fotoğraflar, resimler, aygıtlar, vb.) 1973'te açabilecekti.

Bir Henri Langlois portresi

Henri Langlois'yı önceden tanımasam, kendimi bir film çekiminin içinde sanıp yanlış yere geldiğimi düşünebilirdim. 1972 yılının bir Mart günü, ayağımın tozuyla aradım kendisini. Sekreteri Chaillot Sarayı'na gelmemi istedi.

Chaillot Sarayı'nın kocaman bir kanadında, Fransız Sinemateki'nin bir efsane kahramanı kadar ünlü yöneticisi Henri Langlois'nın dünyanın ilk sinema müzesini açmaya hazırlandığını duymayan kalmamıştı. Daha öncesi de olmadığı için neye benzeyebileceği konusunda her kafadan bir ses çıkıyordu.

Chaillot'ya vardığımda bahçelere açılan kocaman ana demir kapı açıktı. İçeri girdim. İki büyük savaş arası mimarisinin dev örneklerinden biri olan binanın giriş holü kocaman, bomboş bir alandı. Önce biraz bekledim, sonra hafif öksürüverdim, biri duysun diye. Sonuç alamayınca, bir yılan gibi içeriye doğru kıvrılan koridora seğirttim yavaşça. Nihayet, elinde tornavidası ve mavi tulumu içinde bir elektrikçi karşıma çıktı. Langlois'yı görmek istediğimi söyleyince, eliyle koridorun uzak kıvrımını göstererek "dipte" dedi ve işine gitti. Yürüdüm. Yürüdükçe trafik sıklaştı: bir-iki marangoz, boyacılar, elektrikçiler...

Birden Langlois'nın sesini duydum: "Yukarı, daha yukarı, daha sağa, olmadı, indirin, şimdi, daha sağa, kaldırın, yok yok olmuyor" gibi emirler veriyor ve yakınıyordu. İçim rahat etti, daha emin adımlarla bomboş taş zeminli yüksek tavanlı koridorda ilerlemeye devam ettim. Mekân gitgide ışıklanıp Langlois'nın sesi netleşince vardığımı anladım. Ve durdum.

Gördüğüm şuydu: 160 kiloluk cüssesiyle, olduğundan daha da küçük olduğu izlenimini veren basit bir iskemleye, sırtını benim girdiğim yana doğru çevirmiş olarak oturan Langlois, her biri yüksek bir tahta merdivenin neredeyse en üst basamağında, her an düşeceklermiş duygusunu vererek boşluğa doğru iki metre uzunluğunda, bir metre yüksekliğinde kocaman bir çerçevelenmiş fotoğrafı Langlois'nın "daha sağa, daha yukarı olmadı baştan" komutlarına uyarak uzatmaya çalışıyorlardı: Ayzenştayn'ın *Potemkin Zırhlısı*'ndaki, gözlük camlarından biri kırılmış ünlü kadın yüzü. Beş on kişi de sahneyi seyrediyorlardı. Çevrede duvarlara asılmış bir iki resim vardı; Fritz Lang'ın *Metropolis*'indeki heykel yerde uzanmış yatıyor. Alman dışavurumcu sinemanın ünlü dekorlarının resim tasarımları, üst üste yığılmış. Sinema kostümleri: Langlois 1925 yıllarının sinemasıyla boğuşuyordu.

Birden irkildim. Paravan gibi geniş cüssesiyle gözlerimizden gizlediği bir adam iki dizinin arasından doğruluverdi. Benden başka hiç kimse oralı olmadı. Adam elinde bir şerit metre tutu-

yordu. Kan ter içindeydi. Ufak tefekti üstelik. Zorlukla gömlek cebinden küçük bir defterle bir kalem çıkardı. Bir şeyler yazmaya çalışırken Langlois doğruldu. Adamı iteleyerek Potemkin'in mazlum kadınına doğru atıldı. Sanki eli oraya kadar uzanabilecekmiş gibi üç buçuk metre yükseklikte bir noktayı göstererek "oraya işte, oraya" diyerek dikildi. Bu arada küçük adam hemen önüne diz çökmüş, elinde metresi apış arasının ölçüsünü alıyordu. Yıllardan beri Langlois'nın bir günde eskittiği takım elbiselerini Pierre Cardin ücretsiz dikiyordu. Langlois'nın ölçü almaya ya da prova için terziye gitmesi söz konusu olamayacağı için, Cardin'in ustası Sinema Müzesi'ne kadar gelmiş, yerinde duramayıp cüssesinden beklenmedik bir atılganlıkla hareketlenen müşterisinin ölçülerini almaya çalışıyordu. Daha sonraları Langlois'yı pantolon provasında, belinden toplu iğne tutturmaya çalışan aynı ustayı neredeyse sürükleyerek bir oraya bir şuraya gezdirdiğine tanık olacaktım.

Birkaç "olmuyor, olmuyor, Tanrım bu ne kâbus!" çığlıklarından sonra, "bırakın, sonra yaparız" diyerek işçilerini savdı. İlerledim, arkasından dolanarak, önüne doğru çıkıverdim, Yüzüme baktı ve sanki birkaç dakika önce ayrılmışız gibi, astırmaya çalıştığı resmi göstererek "güzel, değil mi?", dedi. Geleceğimi bilmiyordu oysa. Bir yılı aşkın zamandan beri görüşmemiştik. Ben İstanbul'daydım, o Paris'te. İstanbul'dan telefonla Ankara'yla "yıldırım" konuşmak için üç saat beklemek gerekiyordu! En son, 1971'de İstanbul'da, yüz elli filmlik Fransız Sineması özel programını Türk Sinemateki'nde sunmak üzere geldiğinde görüşmüştük. Ağızları şaşkınlıktan bir karış açık gençlere, Marcel Carné'nin, İkinci Dünya Savaşı sırasında, Alman işgali altında çektiği *Les Visiteurs du Soir* (*Akşam Ziyaretçileri*) filminde, her türlü baskı güçlerine karşı nasıl bir mesaj vermeye çalıştığını anlatmıştı.

Eliyle bir işaret yaptı, sanki yazmak üzere kalem istiyormuş gibi. Ben cebime uzanırken benden daha çabuk ve özellikle daha zeki

biri hemen uzanarak, tabağı içinde hazır bekleyen bir reçel kavanozunu Langlois'nın eline tutuşturdu. Yarım dakika içinde, bir haftadır susuz kalmış bir buldog köpeği, verilen su çanağını nasıl şapur şupur seslerle içip bitirirse, Langlois da öyle hakkından geldi kavanozun. Neden sonra yine hatırladı beni. "Kalmaya mı geldin?", dedi. "Evet", dedim. "Gel istersen, sinema müzesini hazırlıyorum."

Sonraki yıllarda omuzlarına ağır gelmeye başlayan hem müze hem de birçok ülkede, birçok salonda gerçekleştirmeye devam ettiği gösteriler belini bükmeye başlamış, sağlığı bozulmuştu. Buna rağmen büyük bir enerjiyle çalışmaya devam ediyor, Sinematek'i ve Sinema Müzesi'ni yaşatmak için para bulmaya çalışıyordu.

Her yer sinemadır

Sinema Müzesi gecikmeden gecikmeye neredeyse bir hükümet eskittikten sonra açılmış, Langlois'nın karısı, annesi, her şeyi olan Mary Meerson'la, büyük sinema tarihçisi Lotte Eisner'in adres defterleri sayesinde, dünyanın dört yanından en ünlü yapımcılar, yönetmenler, sinema oyuncuları ve sinema düşkünlerinin de katılmasıyla inanılmaz bir sinema şölenine dönüşmüştü. Langlois, 1968'de kendisini Sinematek'in yöneticiliğinden alan resmî erkândan öcünü alıyordu. Paris, Henri Langlois sayesinde sinemanın Mekke'si oluyordu. Langlois'nın ekibine katıldığım gün bomboş gördüğüm koridorlar barok bir cümbüşün aslında son derece düzenli kıvrımları içinde, sinemanın gizlerini sinema ailesine cömertçe sergiliyordu.

İşte sinemanın tarih öncesi. Eflatun'un "mağara mitosu". Hani, bir mağaranın içinde insanlar vardır, dışarıdan giren güneş ışınları duvara gölgelerini yansıtır. Tarihçilerin ilk sinema imgesi olarak saptadıkları sahne. Kitaplar, desenler, belgeler... Bu ilk salondan ilk sinema makinelerine, sinemayı tanıtan ilk afişlere, sessiz sinemanın unutulmaz anıtlarına bayram çocukları

gibi geçiyor sinemacılar. *Bir Milletin Doğuşu*, ilk Chaplin'ler, *Metropolis*, Brigitte Helm'in giysileri, sonu gelmez bir bitpazarının büyüleyici hazineleri...

Konuklar bu göz kamaştırıcı zenginlikleri yaşlarına göre, değerlendiriyorlar. Kimisi, kendi eliyle getirip teslim ettiği dekor maketinin önünde, düşüncelere dalmış, kimisi kendi resminin önünde. Bir an için hangisinin gerçek, hangisinin düş olduğunu anlamak zor. Önemi de yok zaten. Böyle bir müzeyi ancak müzecilikten hiç anlamayan biri düşünüp gerçekleştirebilirdi.

Sinema Müzesi'nin açılışı, Langlois'nın ününü arttırmış, her zaman sıkıntısını çektiği paranın kıtlığını bir nebze hafifletmişti. Paris'in batısında Maillot Kapısı'nda büyük salonu 3800 kişi alan dev bir kongre sarayı yapılıyordu. Aynı binada daha küçük onlarca salon, toplantı odaları, holler... Kimin aklına geldiyse, Langlois'dan büyük salonda bir film gösterisi düzenlemesi istendi. Langlois ancak kendisi gibi ölçüsüz düşünenlerin cesaret edebilecekleri bir yüzsüzlükle, "yaparım dedi, ama küçük büyük bütün salonlarda 24 saat süreyle aralıksız film gösterilerine razı olursanız !"

Tahminlerin tersine öneri kabul edildi. Otuza yakın salon saptandı. Her biri sinema göstericileriyle donatıldı. Langlois, en çok sevdiği uğraşla günlerce boğuştu: program yapmak. Kimsenin bütün filmleri aynı anda görmesi mümkün değil ama Langlois'nın ne umuru! Çocuk gibi oynuyordu film adlarıyla. Kareli defterlere sihirli adlar sıralıyor, en küçük bir yanlışta, "olmadı, Tanrım bu ne kâbus!" homurdanmalarıyla, sil baştan başlıyordu. Bu listeleri okuyup anlayabilen çok az insan vardı. Özellikle kopyaların nerede olduklarını bilenler.

Program bir şehircilik uzmanının kocaman bir kenti düşünmesi gibi hem bir bütün, hem de ayrı ayrı anlamlar taşıyan parçalar olarak tamamlanmış, filmler günler boyu Kongre Sarayı'na taşınmış, Langlois'nın emriyle 3800 kişilik dev salonun dev sinema kabinine kapatılmış, üzerlerine kilit vurulmuştu. Langlois

programı yapmış ama sırrını kimseye vermemişti. Filmlerin hangi salonda, hangi sırayla geçeceğini kendisinden başka kimse bilmiyordu. Bilinen sadece büyük ekranda geçecek Fransız sinema antolojisi kurgusu idi. Bunu Langlois günlerce hazırlamış, ezbere bildiği filmleri bir daha seyretmiş, parçalar seçmişti.

Açılış günü gelip çatmıştı. Bizler içeride başlamaya hazır bekliyorduk. Langlois arkalıksız bir taburenin üstüne çöküverdi. Bana, "yanımdan ayrılma" dedi. Kabin tavana kadar sayısız film bobinleriyle küçülmüş, birkaç basın fotoğrafçısı Langlois'nın bu ortamda resimlerini çekiyorlardı. Ve şölen başladı.

Binlerce Parisli, Parislileri gören turistler, gençler, yaşlılar, sinemaseverler, sinemasevmezler, çekirge sürüleri gibi bu eşsiz film tarlasına dalmışlardı. Langlois film kutularını ağırlıkları hiç yokmuş gibi kaldırıp görevlilere veriyor, "sessiz sinemaya", "Amerikan sinemasına", "Abel Gance"a gönderiyordu. Oturduğu yerden, yüzlerce filmi sadece adlarını anarak bir anda belleğinde yeniden seyrediyor, sinema tarihini sanal bir şekilde kendine göre bir daha yazıyor, her şeyini adadığı bu film yapma ve seyretme heyecanını, kendi kendisine verdiği bir armağan gibi tadarak ömrünün belki de en güzel gününü yaşıyordu.

O günü 24 saat aralıksız yaşadık. Langlois'nın zaman zaman verdiği görevleri yerine getirmek üzere kabinden ayrılıyor, sonra yeniden dönüyordum. Sinemaseverlerle sinemasevmezler bir salondan bir başkasına geçiyor, ömürlerinde ilk kez, başıyla sonu, içiyle dışı bambaşka olan gerçeküstücü bir film seyrediyorlardı. Yaşlılar Greta Garbo ile gençliklerini bir daha yaşıyorlardı. Yıl 1974'tü. Televizyonda siyah-beyaz üç kanaldan başka bir şey yoktu. Langlois Garbo'yu getirivermişti eski sevgilisi muhasibe, bir çırpıda. Gece, içeride yalnız uyurgezerler kalmıştı. Sinemanın ünlü hayaletleriyle el ele, göz göze, diz dize bir alışveriş içindeydiler. Napolyon, büyük ekranda nasıl da sert bakıyordu, savaş alanına, atının üstünde.

Bir görevli girdi kabine. "Hiç kimse kalmadı, kapıları kapattık" dedi. Kabinin penceresinden salona bir göz attım. Napolyon sadece bizim için oynuyordu. Langlois, 24 saatini geçirdiği o tabureden kalktı. Üstüne başına önem vermeyen biriydi. Kravatı kaymış, gömleği kirlenmişti. Üstü başı sigara külleriyle doluydu. Yanı başında ters çevrilmiş bir film kutusu kapağı, izmarit mezarlığına dönmüştü.

Hiçbir şey demeden kabinden çıktı. Boş koridorlardan geçerek aşağıya, kendisini bekleyen otomobile doğru ilerledi. Kendi kendisine yaptığı, dünyanın en büyük sineması armağanını bir daha yaşamaya vakti kalmadığını düşünüyor olsa gerekti.

Hollywood aynı yıl ona başka hiçbir sinematekçiye nasip olmayan özel bir Oscar'ı verecekti.



Gene Kelly, Henri Langlois ve Jack Valenti, Oscar töreninde

Henri Langlois, sağlığı giderek bozulup doktorlara görünmeyi de reddettikten bir süre sonra, 13 Ocak 1977'de öldü. Altı ay sonra da ben ayrıldım Sinema Müzesi'nden. Birlikte beş yıl çalışmış oluyorduk.

Fransız Sinemateki'nin Langlois'dan sonraki dönemini dile getirmeden önce kendisinin Türkiye'yi ilgilendiren iki girişiminden söz etmek gerekir. Bunların birincisi, 1965'te Onat Kutlar ve arkadaşlarının kurduğu Türk Sinematek Derneği'ne[1] yıllarca film göndererek, İstanbul'a iki kez gelerek, Türkiye'de sinema kültürünün yayılması için yaptığı eşsiz katkılardır. İkincisi ise daha 70'li yıllarda, İstanbul'da tanıştığı ve filmlerini izlediği Yılmaz Güney'in *Ağıt* filminden büyük bir panoyu Sinema Müzesi'nin giriş holüne koymuş olmasıdır.

Langlois'nın Sinemateki'nde her türlü film gösterilirdi. Sansür yoktu (bugün de yok!). Ünlü ustaların filmleri yanında, ta Amerikan yeraltı sinemasının (1950'li yılların sonları), yarı profesyonel gençlerin, devrimci sinemaların filmleri Sinematek programlarında yer alırdı. Bir western'in ardından Groupe Medvedkine'in bir filmini görebilmek olağandı.[2]

1 "Tüm cesaretimi toplayıp duvarın yanında yaşlı makiniste bir şeyler söyleyen iri yarı, şişmanca adama yaklaştım. Uzun saçları neredeyse omuzlarına dökülüyordu. Başı, gözleri, burnu kocamandı. Göbeği de. Kollarını hareketli bir biçimde sallıyordu konuşurken. Benim yaklaştığımı görünce bir an durdu. Yararlandım bu aralıktan. "Monsieur Langlois" dedim, "size telefon eden Türk öğrenci benim"..." Bir uzaylı görmüş gibi önce şaşkınlıkla açıldı gözleri. Sonra gülümsedi. "Evet?" dedi, "Acaba sana nasıl yardımcı olabilirim?" "Yakında Türkiye'ye döneceğim. Orada da bir sinematek kurulması mümkün mü? Size bunu soracaktım." Kahkahayla güldü. "Ne tuhaf?" dedi, "Son zamanlarda Türk'lerden gelen kaçıncı başvuru bu...Onlara söyledim. Ciddi bir hazırlık yapın. Sonra bana yazın..." Bu kez şaşkınlık sırası bendeydi. Uzun açıklamalar beklemiyordum ama bu kadar baştan savma bir öğüt de düş kırıcıydı. Anlamış gibi tekrarladı: "Zor değil. Ciddi bir hazırlık yapın. Bana yazın..." Elini uzattı. Teşekkür ederek ayrıldım.
Dünya sinematekçiliğinin büyük öncüsü, Fransız Sinemateki'nin kurucusu ve her şeyi olan Henri Langlois'dan aynı öğütleri alan bir başka Türk'ün Hüseyin Baş olduğunu o akşam öğrendim. Bir üçüncü kişiyi ise iki yıl sonra tanıyacak ve onunla birlikte, birimizin başkan, öbürümüzün yönetmen olarak yıllarca emek vereceğimiz bir kurumun temellerini atacaktık". (Onat Kutlar, *Sinema Bir Şenliktir*, De Yayınevi, İstanbul 1985)

2 1967'de, büyük belge filmleri yönetmeni Chris Marker, Besançon kentinde fabrikalarını işgal ederek greve giren işçilerden bir mektup alır. Kendisinden grev boyunca gösterebilecekleri filmler istenmektedir. Marker koltuğunun altına birçok filmler alarak Besançon'a gider. Orada 16 mm'lik kamerasıyla grevci işçileri de ortak ederek *A bientôt j'espeère [Yakında Görüşmek Üzere]* filmini yapar. Bu film bir yıl sonra gösterime girer. Bu deneyimden ilki Besançon'da, ikincisi Sochaux'da militan filmler yapmayı amaçlayan iki işçi ve teknisyen grubu çıkar.

Henri Langlois öldükten sonra Sinematek kurumlaştı. Kendisinin yerine, kendisi gibi bir dahi bulunamayacağını anlayan devlet ve yönetim kurulu en iyi seçimi yaptı. Sinematek (büyük Kanadalı Mimar Frank Gehry'nin yaptığı) yeni binasına taşındı. O zamana kadar dağınık olan servisler aynı binada toplandı. Artık Sinematek'e gitmek, aynı gün hem film izlemek hem Sinema Müzesi'ni gezmek, son derece zengin kitaplığında kitap ya da dergi okumak, araştırmacılar için özel bir bölümde senaryolar, resimler, afişler, fotoğraflar vb. üstünde çalışmak, hatta karnını doyurmak demekti.

Buna koşut olarak Sinematek büyük bir dijital ortam kurdu[3]. Zenginliklerini bu ortamda bütün dünyayla paylaştı[4]. Sinema Müzesi'nin eşsiz değerdeki aygıtlarının kataloğunu en ince ayrıntılarına kadar inerek sanal ortama indirdi[5]. Bugün araştırmacılar 16 ya da 35 mm bir filmi özel olarak izleyebilirler, 5 katlı kitaplıkta istedikleri belgeyi inceleyebilirler, çocuklar ve gençler özel etkinliklerden yararlanabilirler... Bütün bunlarda 2003'ten beri Sinemateki yöneten, eski Cahiers du Cinéma dergisi eleştirmeni Serge Toubiana'nın ileri görüşlü yöneticiliğinin payı büyük.

Özetle, Fransız Sinemateki'nin, eski dönemde de bugün de bir film arşivinin yüklenmesi gereken bütün görevlere önem vererek bunları başarıyla yerine getirdiğini söyleyebiliriz. Filmleri korumak üstüne oturup kasalara kilitlemek değildir. Sinema kültürü, filmleri, filmlerle ilgili her şeyi kamuyla paylaşarak, yeni yazarların yetişmesi nasıl kitap okumakla mümkünse, yeni filmcilerin yetişmesinin de ancak eski filmleri izleyerek, tartışarak mümkün olduğunun bilincinde olmakla edinilir. Fransız Sinemateki bu güç işi başardı. Darısı başımıza!

3 www.cinematheque.fr

4 http://www.cineressources.net/

5 http://www.cinematheque.fr/fr/catalogues/appareils/

Anthony Killick

Film Festivalleri ve Karşı-Hegemonya

Çeviri: Hakan Yüksel

Bu bölüm, küresel güç ilişkileri ağının bağlantı noktaları olarak film festivallerini ve bu festivallerin neoliberal kentte, karşı-hegemonik kültürel üretim mekânlarını genişleten potansiyellerini ele almaktadır. Yazı iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde, Habermas'ın kolonizasyon kuramı ve özellikle onun düzanlamlı ve eğretilemeli mekânsal üretim süreçlerinde cisimleşmesi ele alınmaktadır. İkinci bölüm ise bu süreçleri, görünürde "toplumsal değişimi" amaçlayan kültürel etkinliklerin –bilhassa birtakım film festivallerinin– parametreleri içerisinde konumlandırmaktadır. Özellikle de, toplumsal değişim ve aktivizme dair fikirler ve faaliyetlerin kendilerinin giderek kolonizasyon süreçlerine maruz kaldığı bir tarihsel momentte, film festivallerinin süregelen hegemonya mücadelesi bağlamında önemli bir rol oynadığı ortaya konacaktır. Her ne kadar bu süreçler uluslararası düzeyde pek çok farklı biçimde vuku buluyor olsalar da, ben İngiltere perspektifinden bakarak yazıyorum. Dolayısıyla kurumsal kolonizasyona dair kullandığım örneklerden bazıları bu ülkeye özgü olacak.

Mekânsal Yeniden Üretim

Bu bölüm özellikle Habermas'ın (1984) kolonizasyon kavramsallaştırmasına ve onun düzanlamlı ve eğretilemeli mekânda cisimleşmesine odaklanmaktadır. Bu kavram daha geniş bir modernizm projesi içerisine yerleşmektedir. Özellikle de, hâlihazırda süregelen yaşam alanının tüm veçhelerine rasyonalitenin uygulanması sürecini oluşturmaktadır. Basitçe söylersek, kolonizasyon rasyonalizasyondur, rasyonalizasyon da kolonizasyondur. Rasyonalite, göstereceğim gibi, fiziksel ve eğretilemeli mekânı kolonize eder. Rasyonalitenin bu özel biçiminin doğası, özne ve nesne arasındaki tüm ilişkiselliklerin indirgenmesi, tüm farklılıkların mübadele değeri mantığı altında toplanması, böylece piyasa ile bütünleşmeyi reddeden her şeyin yok edilmesidir. Bu, Aydınlanma esnasında ortaya çıkmış (Adorno ve Horkheimer, 1995), örgütlü kapitalizmin katı ve korumacı biçimleri ile uyum içinde, dolayısıyla da Habermas'ın (2009) işaret ettiği gibi kamusal alanın toplumsal-yapısal dönüşümünü kolaylaştıran araçsal bir rasyonalitedir. Ben bu kuramı çağdaş kurumların ve onların ilgili pratiklerinin çözümlemesine doğru yönlendirmek istiyorum. Amacım, normalde kendi içsel iyilerini sürdürme ve geliştirmeye yönelmiş olan pratiklerin altsistemlerin dışsal gereksinimlerini karşılamak üzere yeniden yönlendirilmesine değinen Salter'in (2012) Habermas'ın kuramına yaptığı katkı vasıtasıyla, bu kolonizasyon kavrayışını daha da açık hâle getirmek. Salter konuya gazetecilik ve akademideki pratiklerin kolonizasyonu perspektifinde bakarken, ben kentsel mekânın inşasında ve yeniden imarında –özellikle Engels'in (2009) eserinde girizgâhı yapılan ve Fransız sitüasyonistlerce (Lefebvre, 1991; Debord, 2010) incelikle ortaya konan kentleşme sürecinde– kolonizasyonun aşikâr olduğunu ileri sürmekteyim. Kentsel mekâna bu Marksist yönelimli bakış, 2007/08 finansal çöküşü ve ardından Batılı hükümetler tarafından karar verilen kemer sıkma politikaları bağlamında, özellikle de David Harvey'in çalışmaların-

da (2011; 2013) yeniden ortaya çıkmaktadır. Göstereceğim gibi, fiziksel yapılardaki değişimler, toplumsal değerlerdeki bir kaymayla başlama eğilimindedir. İngiltere perspektifinden böyle bir kayma, Thatcherizm'in yükselişi ve onun siyasi çerçeveyi, Hall'un (1989) adlandırmasıyla otoriteryen popülizme dayanan yeni bir oydaşmayı biçimlendirmek üzere yeniden ayarı ile organize edildi.

Araçsal rasyonalite, yaşam alanıyla –gerçekliği anlamlandırırken dayandığımız toplumsal ilişkiler arka planıyla– karşılıklı bağımlılık içindeki dizgelerden kaynaklanır. Bu karşılıklı bağımlılık, "uzlaşıya ulaşmaya dair bütünleştirici ilkeyle rekabete tutuşan ve bazı koşullarda yaşam alanı üzerinde parçalayıcı bir etkisi olan dizgesel bir tür bütünleşmeyi mümkün kılar" (Habermas, 1984: 342). Uzlaşıya ulaşma amacı, para ve erk gibi yönetme araçlarının amaçları tarafından yutulur. Kolonizasyonla kastedilen budur ve iletişimsel eylemle karşı koyulması gereken bir süreçtir. Habermas'a göre "ancak iletişimsel eyleme dair kavramsal çerçeveyle toplumsal rasyonalizasyon sürecinin başından itibaren çelişkili göründüğü bir perspektif kazanabiliriz" (Habermas, 1984: 342). Salter (2012) Habermas'ın açıklamasındaki bir boşluğu tespit eder: "yaşam alanı kolonizasyona karşı direnişin başlıca kaynağı olarak görülse de, çoğunlukla solcu toplumsal hareketler ve iletişimsel eylemin gizil potansiyelini değerlendirmek dışında, özgün pratiklerin direnişin dayanakları olarak nasıl işleyebileceğini açıklamamaktadır" (Salter, 2012: 79). Salter, Habermas'ın kuramının Alasdair MacIntyre'ın (2007) felsefi pratikler kavramı ile desteklenmesini önerir. *Erdem Peşinde* (*After Virtue*) isimli eserinde, MacIntyre, Homeros'tan Aristoteles'e, Benjamin Franklin'den Jane Austen'e görünüşte bambaşka olan farklı felsefelerden bir dizi merkezi kavramı seçerek "bir erdem" tanımlamaya çalışmaktadır. "Dürüstlük, adalet ve cesaret –ve belki diğer bazıları," MacIntyre'ın (2007: 192) kanısına göre, "hakiki faziletlerdir, kendimizi ve diğerlerini nitelemek zorunda kaldı-

ğımızda dayandığımız erdemlerdir". Erdemler, pratikler sırasında icra edilirler ki, MacIntyre bunu şöyle aktarır;

> Toplumsal olarak, o etkinlik biçimine içsel olan iyi aracılığıyla oluşturulmuş ortaklaşa insan etkinlikliğinin her uyumlu ve karmaşık biçimi, o etkinlik biçimine uygun ve kısmen tanımlı olan faziletin standartlarına ulaşma çabası sırasında, insan gücünün fazilete ve ilişkili sonuçların ve iyinin insan kavramına ulaşması sonucuyla gerçekleştirilir (MacIntyre, 2007: 187).

Erdemler bu nedenle yönetme araçlarının ya da MacIntyre'ın deyişiyle dışsal iyinin kolonileştirme gücüne direnişleri aracılığı ile pratiklerin sürdürülmesine yardımcı olurlar. Bu, pratiğin içindeki bireylerin en azından bazılarının, kurumların ayartıcı kusurlarının farkında olarak, kendi faaliyetlerinde erdemleri uygulamasını gerektirir. Salter bunu şöyle açıklar;

> Pratikler, içinde gerçekleştikleri toplulukların iyileri ve kendi içsel iyilerinden ziyade dışsal iyilerin uğraşlarına uyum göstermeye zorlandıklarında kolonileştirilirler. Dışsal iyiler egemen olduğunda, pratikler insani gelişmeyi kolaylaştırmaktan alıkonulurlar ve içinde yer aldıkları pratikler araçsallaşır ve bu dışsal iyilerin edinimlerine yönlendirilirler (Salter, 2012: 80).

MacIntyre ve Habermas'ın kuramlarının daha ileri kesişim noktaları pratikler ve kurumlar arasındaki ilişkinin karmaşıklığını örneklendirir. Tıpkı dizge ve yaşam alanının eşbağımlılığı gibi, pratikler de kurumlar aracılığı ile devam ettirilirler. Kolonizasyon olasılığı her zaman açıktır, zira "pratiğin idealleri ve yaratıcılığı, her daim kurumun açgözlülüğü karşısında savunmasızdır... Bu bağlamda da erdemlerin asli işlevi nettir" (MacIntyre, 2007: 194). En önemlisi, pratikler toplumsal iyi olmaları, topluluğun yararına iyi olmaları nedeniyle tekniklerden ayrılırlar (Mesela inşa etme pratiği, tuğla döşeme hünerinden ayrıdır). Örneğin akademi, kendi pratiklerini sürdüren içsel iyilere sahiptir, ancak kamuyla da kamu yararına bilginin peşinde olması yoluyla bir ilişkisi vardır.

Erdemler ve pratikler üzerine uzun uzadıya düşünmek oldukça soyut görünebilmesine rağmen, bir toplumsal süreci betimlemeye çalışıyorum. Öyleyse bu toplumsal süreç ve çağdaş kenti oluşturan mekânsal biçimler arasındaki ilişki nedir? David Harvey (2009), Henri Lefebvre'in eserleri üzerinde çalışarak, bu sorunun yanıtını verebilmek için mekânın doğasını ele alır. Öncelikle, değeri nesneden, yöntembilimi felsefeden ayrıştıran yöntem türünü bertaraf etmek arzusundadır. "Ben artık, bu ayrımları, görünürde zararsız birer kolaylık aracı olarak kullanıldıklarında bile analize zarar verdikleri için reddediyorum" der (Harvey, 2009: 12). Bu ayrım aynı zamanda mekân ile onu dolduran nesneler ve pratikler arasındaki bir ayrımı da beraberinde getirmektedir ki, bunu mekânın üretimden kopması olarak belirtebiliriz. Oysa Harvey'nin işaret ettiği gibi, mekân Hegelci anlamda mutlak değildir, aslına bakılırsa "mekân kendi başına mutlak, göreli ya da ilişkisel değildir, ama duruma göre bunlardan biri ya da eşzamanlı olarak hepsi olabilir" (Harvey, 2009: 13). Bu nedenle her mekân kavramsallaştırması, içerisindeki, diğer nesnelerle ilişkileri açık olan nesnelerin üzerine kurulmalıdır. Sorun kendinde şeylere ilişkin değildir, hangi yollarla biraraya geldiklerine dairdir. Lefebvre, *Mekânın Üretimi*'nde (*The Production of Space*) mekânın, içinde vuku bulan üretim biçimi tarafından hangi yolla yeniden üretildiğini vurgular. Kapitalizmde nesneler meta olarak üretilirler ve şeyleşmiş halleri nedeniyle bu durum üretimlerindeki çokluk içeren süreci gizler. Mekânın Hegelci kavramsallaştırması gibi mutlak hale gelirler. Lefebvre mekânı şöyle tanımlar;

> Kullanılmak, tüketilmek üzere bir *ürün*, aynı zamanda da bir *üretim aracıdır*; mübadele ağları, hammadde ve enerji akışları mekânı oluşturur ve onun tarafından belirlenir. Bu nedenle, bu şekilde üretilen bu üretim aracı, gerek teknoloji ve bilgi dâhil olmak üzere üretici güçlerden, gerek kendisini şekillendiren toplumsal işbölümünden, gerekse de devletten ve toplumun üstyapılarından koparılamaz. (Lefebvre, 1991: 85).

Neoliberalizmin araçsalcı rasyoneli altında, mekânın başlıca işlevi ekonomiktir. Toprak, satın alındığında etrafındaki diğer toprakların statüsünü de değiştirir. Mübadele, değeri toprak sahipleri için tekelci rantlar sağlayacak şekilde mübadele değerini peydahlar. Batılı ülkelerdeki endüstrileşme tepe noktasına ulaştığında ve imalat düşmeye başladığında, yeni yatırım alanlarının açılması ihtiyacı başgösterdi. Sermaye birincil olandan, endüstriyel sermayeden sabit sermayeye doğru yön değiştirmek zorunda kaldı. Yani mamul mal üretimden mekânsal üretime doğru, dolayısıyla da süregelen küresel kentleşme projesine doğru yön değiştirdi (Merrifield, 2002). Kendi kendisini sürdürebilmek için her sene yüzde üç büyüme gerekliliğindeki sermaye, "sermaye fazlasının emilmesi" diye adlandırılan sorunu çözmek ihtiyacındadır (Harvey, 2011). Bir kapitalist artıktan kâr elde eder ve bunu ya harcar ya da yeni girişimlere yatırır. Sorun, eğer bu kârları alıp bunlar suyunu çekene kadar hiçbir şey yapmazlarsa, rakiplerinin yeniden yatırımlar yoluyla kâr elde etmeyi sürdürerek bu işten kazançlı çıkacak olmasıdır. Basitleştirirsek, ezeli rekabet durumunda, kapitalistler paralarını yeni alanlara yatırmak ve daha fazla kâr elde etmek zorundadır. Sitüasyonistler gibi Harvey de Paris'in 19. yüzyıldaki yeniden inşasını, asıl amacı sermaye fazlasının emilmesi olan kentleşme sürecinin nasıl kabaca mevcut güç ilişkilerinin kalıbını fiziksel alan üzerine çıkardığının bir örneği olarak kullanır (Lefebvre, 1991, Merrifield, 2002, Harvey, 2013). Mekânın kullanım yollarındaki, mekânın niteliklerindeki değişimler, öznel düzeyde de etkilere sahiptir. Harvey, İkinci Dünya Savaşı sonrası ABD'nin banliyöleşmesinin iki işlevi yerine getirdiğini belirtir: emek ve sermaye fazlasının işçi sınıfının gönlünü alarak emilmesi ve böylece bir anlamda Roosevelt'in New Deal'ı aracılığıyla güç kazanmış olan sosyal demokrat eğilimlerin geri çekilmesi için zemin oluşturulması. Böylece insanların meşruiyete ve toplumsal ve politik sorunların çözümüne ilişkin düşünceleri yeniden şekillendirilir. 20. yüzyıl sonunda "kent süreci bir başka ölçekte dönüşüm geçirdi. Kısacası

küreselleşti... Küresel ekonomi ve sermaye fazlasının emilmesi açısından kentleşme sürecinin sonuçları son derece büyük oldu" (Harvey, 2013: 12). Öznelliklerimiz, içinde yaşadığımız mekânı üreten etik ve güdüler tarafından kolonize edilme tehlikesi altındadır. "Bu, yoğun biçimde mülkiyetçi bireysellik ve finansal fırsatçılık yüklü neoliberal etiğin insan benliğinin toplumsallaşmasının modeli haline geldiği bir dünyadır" (Harvey, 2011: 175).

Değindiğimiz gibi, Habermas kapitalizmin ilk liberal biçiminden daha kalıplaşmış, dolayısıyla da devlet himayesini gerektiren örgütlü bir modele doğru nasıl geliştiğini göstermektedir. 1970'lerin sonlarında sermaye, günümüzün neoliberalizm çağını ilan eden bir başka dönüşüme daha uğramıştır. İngiltere'de, bu değişim politik ve ideolojik bir dönüşüm olarak gözlenmektedir. Serbest piyasa ideolojisinin geleneksel olarak Liberal Parti'de yer almış olan destekçileri, partinin güç kaybetmesinden sonra Muhafazakâr Parti'ye yönelmeye başladılar. "Bu unsurlar daha geleneksel, ataerkil ve organik Muhafazakâr Parti geleneği ile modern muhafazakârlık haline gelen ziyadesiyle çelişkili bir oluşumu yaratmak için biraraya geldiler" (Hall, 1988: 37). Stuart Hall, "Thatcherizm'in ortaya çıkışını tüm toplumsal formasyon üzerinde hâkimiyet kazanmaya yönelik bir mücadele olarak" kavramsallaştırmak için Gramsci'nin hegemonya kavramını kullanır (Hall, 1988: 53). Yeni mantık, bireysel refah ve özgürlük ideallerine sesleniyordu; işçi sınıfının en yoksun kesimlerinin bile "başarabildiği" Amerikan Rüyası'nın bir çeşit İngiliz versiyonu söz konusuydu. Thatcherizm, muhafazakârlığın mevcut siyasi çerçevesini ortadan kaldırma gereği duymadı, yalnızca "kavramın herhangi bir geleneksel anlamıyla çıkarlarını temsil ettiği söylenemeyecek olan toplumsal kesimler arasında" popülerleştirilebilecek olan bir siyaset oluşturmak üzere muhafazakârlığın farklı unsurlarının birleştirilme yollarını değiştirdi (Hall, 1988: 41). Thatcherizm, tepeden inme bir toplumsal disiplini empoze eden popüler bir siyasi güce dönüştü ki, Hall bu paradoksu oto-

riter popülizm olarak adlandırır. Daha önce değindiğimiz gibi, bilhassa liberalizm, neoliberalizmin popüler zihniyeti biçimlendirmesine olanak tanıyan önemli bir kaynak oluşturdu. Wayne (2014) bu noktada şöyle söyler:

> 1990'lara gelene kadar neoliberalizm, kendisini güvenceye almak için kaba güçten caymak zorunda kaldı ve kendisini rızaya daha fazla rol vererek üretmeye başladı. Liberalizm burada kilit bir ideolojik kaynak halini aldı... Thatcherizm tarafından sergilenen... açıkça gerici değerler, memnuniyetsizliğin başlıca kaynaklarını neoliberal çerçeveye dâhil etmek için, resmî olarak eşitlik ve çeşitliliğe dair kamusal taahhütlerle değiştirildi (Wayne, 2014).

Güncel durumda kamu hizmetlerinde, eğitimde ve kentlerin yeniden imarında tutamak noktaları arayan daha saldırgan ve sinsi bir kolonizasyon süreci ile karşı karşıyayız. Bu yeniden yapılandırmanın üzerine oturduğu yeni değer oydaşması, "neyin rasyonel, makul, inandırıcı, aslında ifade edilebilir ve düşünülebilir olacağının sınırlarını belirleyerek", "ötekiler için dünyayı haritalandıran ve sınıflandıran" (Hall, 1988: 44) sembolik bir güç kazandı. Bu görüntüde, "taklitler çoğalabilirken", pratikleri sürdüren erdemler giderek silinmektedir (MacIntyre, 2007: 196). Meta biçiminde olduğu gibi, içinde yer alan nesnelerce dolayımlanan mekânın temsili de mutlaklaşmaktadır. Marx'ın muazzam bir meta yığınından müteşekkül toplum kavramsallaştırmasını Debord'un şu şekilde değiştirmesi bundandı: "Yaşam kendisini muazzam gösteriler birikimi olarak gösterir. Dolayımsızca yaşanmış her şey bir temsile yerini bırakarak uzaklaşır" der (Debord, 2010: 1).

Kolonizasyonun sanat içerisindeki somut örnekleri, isabetli bir adlandırmayla "yaratıcı endüstrilerde", özellikle de sanatın finansmanı sorumluluğunun kamudan özele geçmesinde görülebilir. Eğitim içerisindeki sanat fonlarının tamamen iptal edilmesi ve sonrasında, kamusal olarak finanse edilen İngiltere Sanat Konseyi'nin (*Arts Council England*) kaynaklarında kısıntıya

gidilmesiyle, yaratıcı projeler artık eskisinden daha fazla özel fonlara dayalı hale geldi. Özel ve kamu fonlarının farklılaşan motivasyonları, İngiltere Sanat Konseyi tarafından hazırlanan stratejik planının giriş bölümü ile Yaratıcı Endüstriler Konseyi (*Creative Industries Council*) tarafından hazırlanan arasındaki karşıtlıkta öne çıkmaktadır. Bu iki kurumdan ilkinin hazırladığı Herkes İçin Yüksek Sanat ve Kültür (*Great Art and Culture for Everyone*) başlıklı stratejik planda konsey kendisini şöyle tanımlamaktadır:

> Biz kamusal yatırımın koruyucusuyuz ve bundan en yüksek değeri elde etmekle görevlendirildik: Aydınlanma ve eğlence sanatları ve kültürünün bize getirdiklerini sağlamakla; yaşamlarımızı zenginleştirme ve eğitimimize ilham vermekle; dirlik ve gönencimize yaşamsal bir katkı sunmakla ve bölgesel yenilenmenin, turizmin ve de yurtdışındaki konumumuzun güçlendirilmesiyle (Arts Council England, 2013).

Buna karşın, Yaratıcı Endüstriler Konseyi'nin (CIC) kim ve ne olduğu sorularına yamt verebilmek oldukça güçtür. Oldukça geniş bir alana yayılmış üyeleri arasında, Warner Brothers, BskyB, Amazon UK ve Facebook gibi çeşitli çokuluslu şirketlerin elemanları olduğu kadar, Vince Cable ve Sajid Javid gibi parlamenterler de vardır. Kurumun hazırladığı stratejik planın giriş bölümünde şöyle denir:

> Bu, İngiltere'nin yaratıcı endüstrileri için heyecan verici ve önemli bir andır. Son istatistikler sektörün, 2012 yılında 71,4 milyar sterlin gayri safi katma değer üreterek –bir önceki yıla göre kaydettiği yüzde 9,4 artışla İngiltere'deki tüm diğer endüstrilerin büyüme oranlarını geçerek– ekonomi için kendi ağırlığından daha fazla yer kaplar hale geldiğini göstermektedir (Creative Industries Council, 2013).

Toplumun aydınlanması, zenginleşmesi, dirlik ve gönenci için yaratıcılığı desteklemek şöyle dursun, belge boyunca tekrarlanan "ekonomik büyüme gündeminin temelindeki yaratıcı endüstriler" saptaması CIC'nin temel saikini apaçık ortaya koymaktadır. Hükümet ise CIC'nin rolünü şöyle tanımlamaktadır:

> Yaratıcı endüstrilerin sesini duyurmak için oluşturulan kurum, sektörün büyümesinin önünde engellerin bulunduğu alanlara odaklanmaktadır, tıpkı finansal kaynaklara, vasıflara, ihracat pazarlarına, düzenlemelere, fikri mülkiyet ve altyapıya erişim örneklerindeki gibi (GOV.UK, 2014).

Yaratıcı endüstrilerle, büyümenin sürdürülmesi için ihtiyaç duyulanlar birbirlerine bağlı olarak gelişmek zorundadır. Diğer bir deyişle, insani gelişme değeri olarak sanat ekonomik büyüme temelinde hesaplanarak mahrumiyete sevk edilirken, parasal bir çerçevede rasyonalize edilemeyecek olanlar büyümenin önündeki engeller olarak değerlendirilir ve yaratıcı endüstrilerin içine sokulmazlar. Büyümenin önündeki engeller, içkin bir toplumsal iyi olarak bilgi fikrinin kâr güdüsüne karşı mücadele ettiği eğitim alanında da görülebilir. CIC'nin (2013) eğitime dair uzun vadeli amaçlarından birisi de "daha fazla ve daha iyi fırsatlar oluşturacak şekilde işverenin vasıf gelişimindeki yatırımlarını ve mülkiyetini" artırmaktır. Dolayısıyla endüstri CIC'nin hükümet mensubu üyelerinin açtığı gedikleri kullanarak istihdam edilebilir öğrenciler yetiştirmek amacıyla eğitime doğrudan müdahalede bulunacaktır. Çokuluslu şirketlerin İngiliz eğitim sistemine ilişkin strateji oluşturmaları, toplumdaki çok daha geniş bir dönüşümün göstergesidir: kamu çıkarını korumaya yönelik endişeden piyasacı rasyonele yönelik kayışın. Bütün bunlar kolonizasyona olanak sağlayan mekanizmalardır. Bir sonraki bölüm, muhtelif kültürel etkinlik biçimleri aracılığıyla bu süreçlerin nasıl anlaşıldığına, uygulandığına ve bunlara nasıl karşı konulduğuna odaklanmaktadır.

Film festivalleri kolonizasyon sürecini hem aksatma hem de sürdürme kapasitesine sahiptir. Kültürel üretim yerleridirler ve buradaki özgün pratikler, içinde vuku buldukları mekânı tanımlarlar. Böylece film festivalleri kentin kimliğini tanımlamakta önemli bir rol oynar. Fikirlerin yaygınlaşması ve iletişimsel eylemin kolaylaşmasına dair kapasiteleri ise potansiyel karşı-hege-

monik mekânlar olarak var oldukları anlamına gelir. Bir sonraki bölümde tüm bunlar daha ayrıntılı biçimde ele alınacaktır.

Film festivalleri: Muhalif bir perspektif

Bu bölümde, yukarıda ele aldığım politik ve felsefi kuramlar, özellikle de kolonizasyon ve kültürel üretim kuramları aracılığı ile film festivallerini kavrayacak olası bir çerçeve önermek istiyorum. Bu çerçeve, film festivallerini bir dizi küresel güç ilişkileri içindeki tekil bağlantı noktaları olarak ele almakta ve devamında da karşı-hegemonik uzamın fiziksel ve eğretilemeli üretimindeki potansiyel rolünü/rollerini ortaya koymaktadır. Bu kavrayış biçimi, yukarıdaki kuramlardan çıkarsandığı kadar, mekânsal üretim, küresel kentleşme ve neoliberal ekonomi kuramları tarafından da biçimlendirilmiştir. Batı toplumlarında filmlerin dünyayı anlamlandırdığımız başlıca dolayımlayıcı statüsünde olduğu göz önünde tutulursa, film festivallerini ürettikleri mekânlar, sergilenme pratikleri ve nihayet küresel politik mücadeledeki konumları açısından ele almak yaşamsal önemdedir. Ayrıca, "toplumsal değişimi" dert edinen kültürel pratiklerin, özellikle de film festivalleriyle ilişkili olanların, kolonize edilmekte olduğunu kabul etmek gerekiyor. Film festivallerine dair bazı çalışmalar "politik" sorunları gündeme getirmeye çalışmalarına rağmen, ortadaki perspektif, Marksist solun çöküşü ve teleolojik Marksist anlatının terk edilmesiyle oluşan boşluğu doldurmuş görünen bir tür liberal çoğulculuğa doğru eğilim göstermektedir. Daha önce belirtildiği üzere, böylesi bir kuramsal çerçeve kolonizasyon olgusunu göz ardı ettiğinden dolayı yetersizdir. Kaygılarıysa, siyasi sorunların ötesinde estetik alanı içinde yer alır, tıpkı Cindy Wong'un "muhalif sinema bile protest olandan ziyade estetik olana dönüştüğünde seçkinci söylem ve gündemleri etkileyebilir" demesinde olduğu gibi. (Wong, 2011: 164). Bu kurala dair ender istisnalardan bazıları bu bölümde mevcut film festivalleri çalışmalarının eleştirisinin bir parçası

olarak incelenecektir. Birtakım film festivalleri de, bu bölümde ve önceki bölümde özetlenen tarih ve kuramlara dayalı olarak bir pratik geliştirmek amacıyla analiz edilecektir.

Leshu Torchin'in *Film Festivalleri ve Aktivizm* (*Film Festivals and Activism*, 2012) başlıklı derlemesinin giriş bölümündeki ana fikir, insan hakları film festivalinin aktivistlere ve film yapımcılarına ağ oluşturma ve filmlerini gösterme olanağı sağlayan bir film festivali türü ya da kategorisi olduğudur. "Her ne kadar bazıları için 'aktivist' ile 'insan hakları' yer değiştirebilir bir hâl almış görünebilir olsa da ... siyaset ve endüstri de müdahil olduğundan ortadaki konular çok daha geniş kapsamlıdır" diyerek Torchin (2012: 3) farkındalığını gösterse de, bu alanlara pek az ilgi göstermekte ve "aktivist" tanımlaması için herhangi bir çaba harcamamaktadır. Aktivist ve insan hakları arasındaki ilişki daha detaylı bir incelemeyi kesinlikle hak etmektedir. Oysa Torchin son 10-20 yılda insan hakları söylemini sorunsallaştıran literatür yığınına değinmekten kaçınmakta ve bu söylemin tahakküm ve baskı sistemlerini ayakta tutmasına dair önemli hususlarını görmezden gelmektedir. Örneğin bunların Avrupa merkezci söylemler olduğu aşikârdır ve Robin Blackburn'ün işaret ettiği üzere "Batı" görünüşte insan haklarını tesis etme ve sürdürme amacıyla sıklıkla insan hakları ihlallerine liderlik etmiştir;

> "İnsan Hakları" değerli bir slogan ve ölçüt olarak işe yarayabilir. Fakat eşitsizlik ve adaletsizlik yapısal olduğundan, kapitalist birikim ve tasavvurun birbiriyle kesişen pek çok düzleminden meydana geldiğinden, çok daha fazlasının söylenmesi gerekir, özellikle de finans ve şirket güçlerine ve bunların nasıl denetim altına alınacağına ve toplumsallaştırılacağına ilişkin olarak (Blackburn, 2011).

Dolayısıyla muhalif söylemleri kendisine katmayı ve/veya etkisizleştirmeyi amaçlayan neoliberalizm tarafından kolonize edilen –tıpkı insan hakları söylemi gibi– bir düzlemde aktivizmden konuşmuyorsak, "aktivist" öyle basitçe insan hakları külliyatının içerisine yerleştirilemez (Wayne, 2014). Torchin, LGBTQ film

festivallerine ve bunların egemen alanla değişen ilişkilerine ilişkin tartışmasında "Bir zamanlar böylesi bir tolerans talep eden ötekilik, anaakıma doğru kaymaktadır" dediğinde, bu sürece hafifçe değinmektedir. Fakat "LGBT festivalleri piyasada daha kurumsallaşmış noktalar hâline geldiler, her ne kadar ... 'queer' kelimesinin kullanımı bu kelimenin yeni topluluklar ve kaygıları anaakıma takdim etmeye dair süregiden işlevini ima etse de" (Torchin, 2012: 4) sözlerinin ötesinde, bu olayın siyasi önemini kaydetmekte yetersiz kalmaktadır. Bu görünüşte tarafsız söylem dünya çapında 34 film festivalini kapsayan İnsan Hakları Film Festivali ağının genelinde güçlendirilmektedir. Örneğin, 2013 Avustralya İnsan Hakları ve Sanat Filmleri Festivali, "sanatçılar, insan hakları örgütleri ve Avustralya halkının toplumsal değişime katkıda bulunma arzusuyla biraraya geldiği ortak bir alan" sağlarken, aynı zamanda kendisini siyasetin dışında bir örgütlenme olarak tanımlamaktadır (HRAFF, 2013) ki, böylece halkın siyasete, yani iletişimsel eylem yoluyla kamusal alana katılımı yoluyla olmayacaksa "toplumsal değişimin" nasıl gerçekleşeceği sorusundan kaçınılmaktadır. Her iki durumda da söylem, siyasetten arındırılmaktadır. Böylece kolonizasyon gerçeği kayda geçmemektedir.

Wong, Habermas'ın kamusal alan kavramı ile ilişkili olarak bazı film festivali çözümlemeleri yürütmektedir. Kavramın eleştirilerine dayanarak, kamusal alanın dışlayıcı doğasını, film festivallerinin "özellikle de en güçlü olanlarının seçkin bir azınlığa önemli bir söylemsel rol tahsis etmesi... sınıfsal anlamda pek çok festivalin elit ayrıcalık hissiyatı üstünde yükselmesi... emekçi sınıfların nadiren izleyici olarak hedeflenmesi ya da 'tanık' olmaları haricinde dinlenmesi" (Wong, 2011: 163) gerçeği ile karşılaştırır. Wong, ülkedeki egemen güce karşı meydan okuyan bir kamusal alan olarak İran sineması hakkında yazmaya kadar işi vardırır. Şüphesiz Wong'un da bildiği gibi, buradaki sorun İran sinemasının asıl olarak en yüksek kalitedeki ulusla-

rarası festivallerde izleyici bulması ve Batılı izleyiciler için asıl olarak bu alan vasıtasıyla dolayımlanmasıdır. Wong, İran'daki iktidara meydan okuyan bir kamusal alan ile göreli olarak seçkin bir Batılı kamusal alan arasındaki birleşmeyi sadece olumlu bir şey olarak görür. Ortadoğu hükümetlerine ilişkin olarak şöhretlerin yürüttüğü aktivizmin etkinliğini sorgulamaz ki, bu husus neden benzer girişimlerin ulusal düzeyde gerçekleşmediğini irdelediğimizde özellikle önem arz eder. Uluslararası film festivali camiası ile İran sineması arasında, İranlılar (bana göre *bazı* İranlılar) için eşitlik ve adalet isteyen, pek elzem bir gizli anlaşma, İran'daki egemen iktidarın düşmesini hedeflediği takdirde anlamlı, diasporik ve karşı-kamusal bir alan oluşturabilir. Fakat benzer biçimde küresel egemen güçler tarafından yaratılan adaletsizliklere dokunmaktan kaçınılması da, Batı'da karşı-kamusal bir alanın ortaya çıkmasını sulandırmakta, sadece liberal ideallere dair sözde bir destekle var olabilen bir muhalefet görünümüne imkân tanımaktadır.

İnsan hakları film festivalleri söz konusu olduğunda, Wong'un bunların kamusal alanlardaki etkinliklerine dair yaklaşımı, daha ziyade beyan edilen amaçlarının yinelenmesinden ibarettir. Örneğin, "pek çok insan hakları film festivali kendi misyonlarını izleyicileri dünyadaki insan hakları ihlallerine karşı eğitmek ve güçlendirmek olarak görür... Eğiticilerin sözleri... kamusal alan açısından kolaylaştırıcı işlev görür" demektedir (Wong, 2011: 174). Ona göre yine de "insan hakları film festivalleri hâlâ film festivalleridir ve o camianın özel bir altkümesini oluştursalar da diğer festivallerle aynı mantık ve pratiği takip ederler" (Wong, 2011: 173). Lefebvre'in mekânın üretici güçlerden koparılamayacağını iddia eden mekânsal yeniden üretim kuramını izlersek, o halde diğer film festivalleriyle (muhtemelen Wong burada Cannes gibi daha geniş ve kâr yönelimli festivalleri kastetmektedir) aynı mantık ve pratikleri takip eden insan hakları film festivallerinin de statükoyu yeniden ama liberal hümanist

bir biçimde yeniden ürettiği çıkarımında bulunabiliriz. Bu husta tartışılan sorunlardan çoğuna zemin hazırlayan temel politik ve ekonomik sebeplere eğilmekte başarısız olduklarından bu alanlar kabaca Getino ve Solanas'ın (1969) sermayenin sol kanadı olarak adlandırdıkları ya da Wong'un "özel bir altküme" olarak nitelediği şeyi oluştururlar. İnsan hakları film festivallerini, destekçilerinin önemli bir kısmı "sisteme" dair kökten değişiklikler amaçlayarak kendilerini anarşist, sosyalist, komünist ya da sadece anti-kapitalist gibi politik terimlerle tanımlarken, toplumsal değişim ve aktivizm gibi kavramlarla bir tutmak açıkça sorunludur.

Diğer film festivali çalışmaları arasında film festivallerinin jeopolitiğine en çok yaklaşan, Marijke de Valck'ın (2007) kapsamlı incelemesidir. Film festivalleri tarihini üç farklı döneme ayırması, de Valck'un göreli olarak kapalı olan bu organizasyonları daha geniş sosyo-politik bağlamları içerisinde göstermesine olanak tanır. Bu çerçeve, film festivallerinin kentleşme ve fiziksel mekânın kolonizasyonu ile ilişkili tarihsel, politik ve ekonomik pratikler olarak kavranmasını kolaylaştırır. Böylece kent pazarlaması uygulaması, kente yatırım çekmek için kentin olumlu temsillerinin yayınlanması görünür olur. Tam da de Valck'un işaret ettiği gibi, kent pazarlaması;

> ...küresel arenada rekabet etmek isteyen kentler için zorunlu bir etkinlik olarak kabul edilir. Olumlu imaj inşası, kente yatırım çekme ve turizme yönelik tanıtım stratejilerinin kilit unsurlarından birine dönüşmüştür (de Valck, 2007: 75).

Burada bu süreçlere dair bir örneğimiz var; küresel finans gibi endüstrilerle eşanlamlı hâle gelen şehirler (örneğin Londra, New York ya da Hong Kong) yanında kültür şehirleri olarak daha az küresel hâkimiyete sahip şehirler (Berlin ya da Liverpool gibi) bulunmaktadır. Kent pazarlaması, normalde kentin bir bölümünün ya da boyutunun –geri kalanları dışlayarak– öne çıkarılması yoluyla, birörnek kent kimliği yaratmak ve vurgulamak üzere

çalışır. Sermayenin hayatta kalması açısından asli önemdeki iki işlevi yerine getirir. Birincisi, kent pazarlaması temelde sermaye fazlasının yeniden yatırımı olanaklarını tanıtma yolu olduğundan, sermaye fazlasının emilmesi sorununu kısmen çözüme ulaştırır. İkincisi, yatırım fırsatları aynı zamanda tekelci rantların elde edilmesi fırsatları anlamına gelir, yani sahibinin, kullanımı karşılığında fahiş fiyat talep edebileceği öylesine benzersiz bir şeyin mülkiyeti söz konusudur ki, emlak fiyatlarının artışı ve mutenalaşma buna bağlanabilir. Kent pazarlaması kentin benzersizliği üzerinde durur. Oysa sorun birörnekleştirilmiş kimlik tarafından hangi benzersizliğin yüceltildiği ve hangisinin yutulduğudur. Harvey'in yazdığı gibi;

> Şehirlerin birer "markaya" dönüştürülmesi büyük bir işkolu haline gelmiştir. Ulaşım ve iletişimin kolaylaşması ve ticaretin önündeki diğer engellerin azalması sonucunda diğer tekelci güçlerin genel kayıpları dikkate alınırsa, kolektif simgesel sermaye elde etmeye dair bu mücadele tekelci rantların temeli olarak daha da önemli hale gelmektedir (Harvey, 2013: 104).

Film festivalleri yıllar içinde kent pazarlamasının değişkenleri içerisinde bir dizi özgün rol üstlenmiştir. Venedik Film Festivali, 1932'de turizm sezonunun süresini uzatmak amacıyla başlatılmıştır. 1980'lerde Berlin Film Festivali'nin yerini (inanışa göre Almanya'nın birleşmesinin sembolü olan) Postdamer Platz'a taşıma kararı, kent pazarlamasının, kenti bir finans merkezine dönüştürebilmek için gereken şirketlerin uzun vadeli ilgisini çekme konusunda başarısız olmasından sonra alınmıştır. Bunun yerine gerçekleşen şudur;

> Postdamer Platz'ın Berlin'in görsel-işitsel eğlence merkezi haline getirilmesine karar verildi. Sinema kompleksleri ve film müzesi için modern bir bina dikildi. Berlinale'in oraya taşınması gerekli uluslararası ilgi ve prestiji garanti altına aldı (de Valck, 2007: 77).

Birörnekleştirilmiş (ya da başkalarının adlandırabileceği üzere markalaşmış) kent imajı inşa etmenin hatırına marjinal kimlikle-

rin görünmez kılınması, film festivalleri ile kent pazarlaması arasındaki ilişkiyi irdelemek için asli önemdedir. Böylece bazı kültürel pratiklerin, diğerlerini tedricen yok etmek üzere nasıl sermaye ile koşut olarak kullanıldığına dair bazı fikirler edinebiliriz. Bu amaçla, de Valck'un film festivalleri tarihi dönemselleştirmesine de bakabiliriz, ki bunu kısaca şöyle özetleyebiliriz: Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde film festivallerinin başlatılması, bir çıkarlar bileşiminden kaynaklandı. 20. yüzyılın başlarında sinema kulüpleri ve sinema topluluklarını teşvik eden Avrupa avangardının ortaya koyduğu canlılık, kabaca ulusların jeopolitik etki sahibi olma arzusu ile çakıştı. Avangardın tasfiyesiyle birlikte, film festivalleri Hollywood filmlerini ve birkaç yerli uzun metrajlı filmi öne çıkaran programlarıyla ciddi bir biçimde ticarileşti. Avangart filmler festival programlarında varlıklarını bir ölçüde korudular, ama "özgün" ya da "tematik" etkinlikler olarak. İkinci Dünya Savaşı sonrasında New York, avangardın merkezi olarak Paris'in yerini aldı ve 60'ların başında giderek artan politik gerilimler politik bir sinema ve yeni bir tür film festivaline dair arzulara yansıdı. Dünya çapında devrimci hareketler egemen güçleri bazı tavizler vermeye zorladığında, bu durum küresel düzeyde film festivallerinin değişen yapısına yansıdı. Anaakım içerisinde olanlar, muhalif ve/veya bağımsız yapımları dar bir kapsamda da olsa festivallerine katarak kabullenmeye zorlanırlarken, 1965'te İtalya'da Pesaro Film Festivali'nin, yanısıra 1969'da Pan-African Film ve Televizyon Festivali'nin başlaması, açıkça ve esas olarak kültürel ve politik tabiyet biçimlerine karşı mücadeleye vakfedilmiş platformların ortaya çıkış sinyallerini verdi. Her ne kadar 1970'lerin ve 80'lerin neoliberal yükselişi kent pazarlamasına odaklanmayı yeniden gündeme soksa da, bu aslında de Valck'un vurguladığı gibi 1932'de Venedik Film Festivali'nin başlatılmasından beri varolan bir amaçtır.

De Valck bunu pek fark etmemiş gibi görünse de, film festivallerinin tarihi sermaye ve muhalefet arasındaki tarihsel ilişki ile

iç içe geçmiştir. Örneğin, Avrupalı avangardın gelişen film festivali camiası karşısında neden önemini kaybettiği sorusuna de Valck'un verdiği yanıt, sesli sinemanın ortaya çıkışıyla doğan kriz ve hâlihazırdaki teknolojik –ilaveten dilsel– engeller karşısında hayatta kalmakta yetersiz olduğu yönündedir. Diğer yandan film festivalleri, farklı dillerin "sorunsuz bir katkı" oluşturduğu "uluslararası bir vitrine ulusları katılmaya çağırarak" söz konusu krizi bertaraf etmişlerdir (de Valck, 2007: 24). Bu yanıt, daha esaslı bir sorunun türevidir: Film festivalleri hangi *vesileyle* avangarda üstün gelmiştir? Bu soru, egemen güç karşısındaki sınıfsal ve toplumsal konumlanmayı işin içine katar. Yanıtlardan birisi film festivallerinin yatırım çekme konusunda avangart film yapımının zanaatsal biçimlerini uygulayanlardan çok daha yetkin olmalarıdır. Boş zamandan bahsetmeyi bir kenara bırakırsak, pek çoğu beş parasız olan sürrealist bir topluluk ile savaşa giden yolda ulusal duyarlılıkları pekiştirmeyi amaç edinmiş yeni gelişen film endüstrisi arasındaki ekonomik (ve dolayısıyla teknolojik) olanak farkını tasavvur edebilirsiniz. "Bir ayağını avangart zanaat biçimine yerleştirirken, diğer ayağını ekonomi içindeki piyasa güçlerinin ritmine doğru atan" (de Valck, 2007: 25) film festivalleri başından beri çelişkili yerler olmuşlardır. Burada açıkça bir gerilim vardır. Eğer, de Valck'ın belirttiği gibi, avangardın ticari olmayan gösterimleri "entelektüel bir öncü yetiştirmek amacıyla organize edildi ve öyle ya da böyle alternatif ürünlere ve gösterim alanlarına ön ayak olarak doğrudan film endüstrisi işine müdahale etti" (de Valck, 2007: 25-26) ise, o halde bu, film festivallerinin kent pazarlaması amacıyla birörnekleştirilmiş, ticaret dostu bir imajı tesis etmek ve yaygınlaştırmak şeklindeki tarihsel işlevinin, muhalif hareketlerin arındırılması yan etkisine (ya da kasti niyetine) yol açtığı manasına gelecektir. 1968 Cannes Film Festivali, film festivallerinin yönünü tümden yeniden düzenlemeye katkıda bulunan bir eylemin ortamı oldu, öyle ki, film festivalleri politik olduğu kadar estetik avangarda da yanıt vermeye zorlandılar. Fransız hükümeti Henri

Langlois'ı, o zamanlar dünyanın en geniş film koleksiyonuna sahip olan Fransız Sinemateki'nin yöneticiliği görevinden aldığında, Jean Luc-Goddard'dan Francois Truffaut'ya kadar çok sayıda film yapımcısı Sinematek'i Savunma Komitesi'ni (Committee for the Defence of the Cinemateque) kurdu. Neredeyse 3 milyon Fransız işçinin grevde olduğu ve ciddi bir devrim olasılığının bulunduğu ortamda 68 Cannes Film Festivali'ni işgal ettiler, yönetmenleri filmlerini geri çekmeleri için cesaretlendirdiler ve nihayetinde de festivali kapattırdılar. Kültürel üreticiler (film yapımcıları gibi) ve daha geniş düzeyde devrimci hareketler arasında bu tür bir işbirliği, film festivali camiasını (diğer köklü ağlarla birlikte) dönemin politik ve ekonomik sorunlarına daha ciddi bir biçimde eğilmeye zorladı. Ancak film festivalleri temel yapılarını değiştirmeksizin bu karşı-kamusal alanın ötekileştirilmiş unsurlarına yer açmayı başarabildikleri gibi, sermayenin artan uluslararasılaşmasıyla bağlantılı biçimde film sektörünün uluslararasılığını güçlendirmeye ve geliştirmeye devam ettiler. Ötekileştirilmiş unsurların dâhil edilmesi, bu nedenle sermaye ve muhalifleri arasında bir tür sentezi simgelemektedir, ancak bu sentezin koşullarını sermaye belirlemiştir. Bu durum egemen ve karşı-kamusal alanlar arasındaki ilişkileri araştırmak için verimli bir temel sağlamaktadır.

Film festivalleri, küreselleşme ve 1960'lar sonrasında neoliberalizmin yükselmesi ile koşut olarak gelişmişlerdir. Sonrasında "toplumsal değişim" etrafındaki söylemler, geçtiğimiz on yıllarda depolitizasyon süreçlerine maruz kaldı. "Political Mimesis" başlıklı yazısında Jane Gaines'in belirttiği gibi, "toplumsal değişim 'devrimden' kopartıldı" (Gaines, 1999: 87). Ardından kentsel girişimcilik kisvesiyle sarmalanan neoliberal güdülerce terimin kolonizasyonu, toplumsal adalete dair kampanyalar üzerinde bilfiil yıkıcı etkide bulundu. Örneğin Nisan 2014'te üçüncü yılını dolduran Lets All Be Free (Hepimiz Özgür Olalım) Film Festivali, bir girişimcilik anlayışı ile özgürlük kavramına dair

felsefi bir tartışmayı harmanlamaktadır. Londra'daki Ritzy Sineması'nın çalışanları bu kentte yaşamak için talep ettikleri asgari ücret reddedildiği için yönetimle sürtüşme yaşarken, organizatörler festivali tam da bu sinemada düzenlemekte her nasılsa hiçbir sorun görmediler (BECTU, 2014). Gittikçe artan bir biçimde, "toplumsal değişim" ile "toplumsal girişimcilik" aynı şey olmaktadır. Bunun örnekleri arasında her yıl ABD'nin Las Vegas kentindeki Mirage Hotel'de düzenlenen ve iki gün süresince "sosyal medya, toplumsal değişim ve teknoloji" (SMFF, 2014) hakkında filmler gösteren Social Media (Sosyal Medya) Film Festivali vardır. Etkinliğin ana sponsoru, ticaret hukuku ve davalarında uzman olan ve "yasal riskleri, zorlukları ve ödemeleri yöneterek ve asgariye indirerek müşterilerinin ticari amaçlarına ulaşmalarına" (LeClair Ryan, 2014) yardım eden LeClair Ryan isimli bir hukuk firmasıdır. Bu arada "başkanı" kendisini bir "toplumsal girişimci" olarak tanımlayan Chicago International Social Change (Şikago Uluslararası Toplumsal Değişim) Film Festivali, katılımcılarına "iş dünyasının, cemaatlerin ve endüstrinin liderleri ile gayriresmî toplantılar ve beyin fırtınası oturumları" önermektedir (CISCFF 2014).

Bununla birlikte, film festivallerinin karşı-hegemonik kamusal alanlar olarak iş görme potansiyelleri vardır. Doğrusu pek çoğu zaten böylesi açıkça radikal politik etkinlik biçimleri içine girmiştir. Mayıs 2014'te New York'ta üçüncüsünü gerçekleştiren Workers Unite (İşçiler Birleşin) Film Festivali, öncelikle sendika aleyhtarı yasalarla mücadeleye odaklanmaktadır. Bu festival şunların vitrine çıkması için bir platform oluşturmaktadır;

> ABD'den ve tüm dünyadan, daha iyi bir yaşam ve toplumsal adalet için biraraya gelme ve örgütlenme çabası içindeki işçilerin mücadelelerini, başarılarını ve günlük yaşamlarını sergileyen ve vurgulayan öğrenci ve profesyonel filmleri (WUFF, 2014).

Bu nedenle festival, *Occupy* gibi daha geniş kapsamlı hareketlerle bağlantılı olmanın yanı sıra, aynı zamanda eğitim kurumlarıy-

la da işbirliği yapmaktadır, tıpkı kısa süre önce City University of New York'taki Joseph S. Murphy Enstitüsü'ne emek yanlısı, sendika yanlısı programları için bağışta bulunması örneğinde olduğu gibi. Film festivalleri ve eğitim üzerinde yükselen kurumlar arası projelerin potansiyeli oldukça büyüktür ve bugüne kadar büyük ölçüde değerlendirilemeden kalmıştır. 2008'den bu yana her yıl İskoçya'da gerçekleştirilen Take One Action (Bir Eylemde Bulun) Film Festivali, toplum ve eğitime dair benzer bir bakışa sahiptir. Festivalin internet sitesi, festival hakkında enformasyon barındırdığı kadar, çok sayıda kampanya aracı ve kaynağını da sunmaktadır. Bu site, aynı zamanda aktivist grupların, film kulüplerinin ve öğretmen/genç işçi örgütlerinin de aralarında olduğu çeşitli örgütlenmelerle bağlantı kurulabilecek bir portaldır. Festival bariz bir biçimde filmler yoluyla eğitim ve aktivizm arasındaki bağları güçlendirmeye yönelmiştir. Bu arada, Bristol Radikal Film Festivali ve Liverpool Radikal Film Festivali –ki son dört yıldır bunlardan ilkinin yönetimindeyim– açıkça radikal solcu belgeseller ve kurgu filmlerin gösterimi ve tartışılması yoluyla siyasi bilincin geliştirilmesini amaçlarlar. Bu niyeti aleni hâle getirerek, söz konusu festivaller giderek neoliberalleşen kent alanının göbeğinde radikal siyasetin tartışılabileceği alanlar yaratıyorlar. Böylesi alanların yaratılmasıyla umut edilen; film festivallerinin gösterimler, atölyeler, konuşmalar ve tartışmalar yoluyla kente erişimi kolaylaştırması ve bu şekilde kolonizasyona karşı durabilmesidir. Bu amaç, Habermas'ın iletişimsel eylemle aklı kurtarma girişimleri üzerinden, Adorno'nun Aydınlanma'nın dışlayıcı işlevini ölçüye vurulamaz olanın kesip çıkartılması olarak tanımlamasıyla (Adorno ve Horkheimer, 1995) başlayan Frankfurt Okulu'nun orijinal çalışmasına doğrudan katkı yapmaktadır. Dahası, bu festivaller Harvey'in (2011; 2013) Lefevbre gibi Fransız sitüasyonistlerinin kuramlarından çıkarsadığı, kente erişime ilişkin fikirlerine kuram ve uygulama düzeyinde girişmek için gerçek fırsatlar sunmaktadırlar. Bu çizgide süren araştırmalar, fiziksel ve eğretilemeli mekânın ko-

lonizasyonunun, film festivalleri ile aktivizm arasındaki bağlantıların ve film festivali pratikleri aracılığıyla karşı-hegemonik mekânlar yaratılmasının daha derinlikli bir biçimde kavranmasını kolaylaştıracaklardır.

Kaynakça

Adorno, T. ve Horkeimer, M. (1995). *Dialectic of Enlightenment*. Londra: Verso.

Arts Council England (2013). *Great Art and Culture for Everyone*. [online] http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/Great_art_and_culture_for_everyone.pdf. Son erişim: Kasım 2014.

Creative Industries Council (2013). *Creative Industries Strategy*. [online] http://www.thecreativeindustries.co.uk/media/243587/cic_report_final-hi-res-.pdf. Son erişim: Kasım 2014.

BECTU (2014). *Ritzy Workers Strike For a Living Wage*. [online] https://www.bectu.org.uk/news/2152. Son erişim: Aralık 2014.

Blackburn. R. (2011). "Reclaiming Human Rights". *New Left Review*. 69 (Mayıs-Haziran). 126-138

Chicago International Social Change Film Festival (2014). *What we Do*. [online] http://www.chicagosocialchange.org/#what-we-do. Son erişim: Aralık 2014.

Debord, G. (2010). *Society of the Spectacle*. Detroit: AK Press.

De Valck, M. (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: University of Amsterdam Press.

Engels, F. (2009). *The Condition of the Working Class in England*. London: Penguin.

Gaines, J. (1999). "Political Mimesis". J. Gaines ve M. Renov (der) *Collecting Visible Evidence* içinde. 84-102. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gettino, O. ve Solanas, F. (1969). "Toward a Third Cinema". *Tricontinental*. (Ekim).

Habermas, J. (1984). *The Theory of Communicative Action Volume One: Reason and the Rationalisation of Society*. Heinemann: Londra.

Habermas, J. (2009). *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press.

Hall, S. (1988). "The Toad in the Garden: Thatcherism Among the Theorists". L. Grossberg ve C. Nelson (der). *Marxism and the Interpretation of Culture* içinde. 35-73, Chicago: University of Illinois Press.

Harvey, D. (2009). *Social Justice and the City*. Athens: University of Georgia Press.

Harvey, D. (2011). *The Enigma of Capital and the Crises of Capitalism*. Croydon: Profile Books.

Harvey, D. (2013). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution.* Londra: Verso.

Human Rights Arts and Film Festival (2013). *About Us: What We Do* [online] http://hraff.org.au/what-we-do. Son erişim: Haziran 2014

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

LeClair, R. (2014). *Who we Are* [online] http://www.leclairryan.com/. Son erişim: Aralık 2014.

MacIntyre, A. (2007). *After Virtue.* Indiana: University of Notre Dame Press.

Merryfield, A. (2002). *Metromarxism: A Marxist Tale of the Urban City.* Londra: Routledge.

Salter, L. (2012). "Journalism in the Academy: A MacIntyrean Account of the institutions and Practices of Journalism Education in England". *IC – Revista Cientifica de Informacion y Comunicacion* (2012), 9. 75-102

Social Media Film Festival (2014). *Mission Statement* [online] http://socialmediafilmfestival.com/. Son erişim: Aralık 2014.

Torchin, L. (2012). "Networked for Advocacy: Film Festivals and Activism" D. Iordanova ve L. Torchin (der). *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism içinde.* 1-12. St Andrews: St Andrews Film Studies.

UK Government (2014). *Creative Industries Council* [online] https://www.gov.uk/government/groups/creative-industries-council. Son erişim: Kasım 2014.

Wayne, M. (2014). *Does Capitalism Need Mass Higher Education?* [online] https://www.opendemocracy.net/michael-wayne/does-capitalism-need-mass-higher-education. Son erişim: Kasım 2014.

Wong, C. H. (2011). *Film Festivals: Culture, People and Power on the Global Screen.* New Jersey: Rutgers University Press.

Workers Unite Film Festival (2014). *About* [online] http://www.workersunitefilmfestival.org/about/. Son erişim: Aralık 2014.

Medvedkin'in Sinema Özgeçmişi

Aleksandr Ivanovic Medvedkin, 8 Mart 1900 yılında doğdu. İç savaş sırasında birinci Kızıl Atlı Ordusu'nda süvarilik yaptı; bu arada hicivli ve eleştirel oyunlar sahneye koydu. 27 yaşında ordudan ayrılıp Sinema Servis'in e girdi; orada senaryocu ve yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. 1932 de "Sine-Tren"i yönetti. 1934 ve 1936'da iki uzun film yaptı: *Mutluluk* ve *Efsane*. Savaş sırasında ve sonrasında belgesel ve kurgu filmler çekti.

Filmleri: *Hırsız Var!* (1930), *Aşk'tan* (1932), *Delik* (1932), *Tuzak* (1932), *Mutluluk* (1934), *Efsane* (1936), *Sizin Zaferinize Güveniyoruz* (1941), *Toprağın Kurtarılışı* (1946), *Çalışmanın Zaferine* (1949, R. Grigoriyev ve M. Slavinskaya ile birlikte), *Birinci İlkbahar* (1952), *Sıkıntılı Bir Bahar* (1956), *Mutluluk Üzerine Düşünceler* (1958), *Haksızlığa Karşı Hak* (1960), *Korkaklığın Yasası* (1962), *Zorba Dostluk* (1965), *Bilincin Sertleşmesi* (1968), *Çinli Dostlarıma Mektuplar* (1971).

Bir Sovyet Belge Filmcisi: Medvedkin ve "Sine-Tren" Deneyi[1]

Çeviri: Engin Ayça

METİN — 25 Ocak 1932 yılında Moskova'dan yola çıkan bu tren, kuşkusuz 1920 yıllarında Sovyetler Birliği'nin dört bir yanına yayılmış, bazen film şeklinde de olan devrimci bildiriler taşımış Ajit Prop trenlerinin bir devamıdır. Ama ilk seferinde sinema yukarıdan yollanmış bir şeydi. Halka sinemacıların yaptığı sinema götürülüyordu; tıpkı sanatçıların yaptığı sanat ya da bilim adamlarının bilimi gibi. Bu kez, sinema kendini yaratmak için halkla ilişki kurmaya, onu kendine müdahale etmesi için kışkırtmaya gidiyordu.

1 Metin 1973 yılında *Yedinci Sanat* dergisinde Engin Ayça'nın çevirisiyle yayınlanmıştır. Orjinal metin: "*Le Train en marche*", *L'Avant-scène cinéma*, 120 (1971), 2-14

Bundan 40 yıl sonra, Noisy-le-Sec (Fransa)'de bir depodaki bir vagonda yabancı bir konuk bize trenin hikâyesini anlattı. Bu Aleksandr İvanoviç Medvedkin'dir; bir zamanlar atları konuşturan kızıl süvari.

MEDVEDKİN — Bu sizin tren, benim 40 yıl önceki sinetren'ime (kinopoezd) hiç benzemiyor. Vagonları aynı değil, raylar da daha dar. Ancak SLON örgütündeki arkadaşlarım, anlatacaklarım daha somut olsun ve ne gibi koşullar içinde çalıştığımız daha kolay anlaşılsın diye beni buraya getirdiler.

Her şey çok eskilerde oldu ve trenimiz biraz kendine özgüydü. Tren vagonlarının içine bir sinema stüdyosu kurmanın kolay olduğunu söylemeyeceğim; o zamanlar biz gençtik ve stüdyoları taş yapılardan koparıp vagonlara sokmak, bize ilginç geliyordu. Bu stüdyoları, çok geniş olan ülkemizde dolaştırmak, halkımızın yaşantısını filme almak ve bu filmi hemen bu halka göstererek onlara yeni bir dünya kurmalarında yardımcı olmak istiyorduk; o dönemde bu kurulacak yeni dünya bizim başlıca uğraşımızdı.

Üç yolcu vagonu aldık, içlerindeki koltukları ve diğer bütün şeyleri sökerek kendimize olabildiği kadar yer kazandık; sonra bunlara bize en gerekli olan şeyleri yerleştirdik ve tabii' en önemli olan da laboratuardı.

Bir vagonun yarısını laboratuar şekline soktuk. Küvetleri yerleştirdik ve çok karmaşık bir su akıtma sistemi yaptık: bir laboratuarın çok suya gereksinmesi olur; bu nedenle su depolarını vagonun çatısına koyduk. Her şey taş yapı bir laboratuardaki gibiydi. Vagonun diğer yarısı montaj odası yapıldı; 8-10 yönetmenin çalışabileceği 6 masa koyduk oraya. Montajın yanı başında yazıları çekmek ve canlandırma yapmak için bir özel masa vardı: canlandırdığımız başlıca kişilik bir deve idi. Ayrıca küçücük bir de gösteri odamız vardı; iki metre uzunluğunda. Yapım zincirimiz böylece tamamlanmaktaydı. İstediğimiz her yere gidebilir, treni durdurup filmlerimizi çekebilir, hemen yıkayıp basar ve filmini çektiğimiz kişilere gösterebilirdik.

Yalnız çok ciddi bir sorunumuz vardı: Nerede yatacaktık? Adam başına kullanılabilecek bir metrekare bir yer düşüyordu. Bir yıl boyunca bir metrekarede yaşamak pek kolay değildi. Ama önemli olan bizim heyecanlı olmamızdı; hepimiz hiçbir şeyden korkmayan ve her güçlüğe göğüs gerecek romantik gençlerdik. Çok güç koşullarda yaşamayı göze alıyorduk.

Bir denizaltında daha az yer olduğunu düşünüyorduk. Her şey çok sımsıkıydı ve bizden çok iş istiyordu; çünkü ekibimiz fazla kalabalık değildi. Topu topu 32 kişiydik ve bir 33.'ye yer yoktu; her şeyi de kendimiz yapmak zorundaydık. Vagonları yerleştirmek, suyu akıtmak, filmleri yapıştırmak, gösteri yapmak, yemeiçme tedariklenme, trenin gazetesini basmak, deveyi gezdirmek gibi her çeşit işleri yapmak.

Tren bir kez yerleştirildikten sonra Ukrayna'ya doğru yola çıktık.

Bu, benim her zaman severek anımsadığım bir yolculuktur. Hasat mevsimi Ukrayna'sı... Çok zor, çok karmaşık bir dönemdi. Çiftçilerimiz kolhozlarda, hep birlikte çalışmaya yeni yeni başlamaktaydı.

Kolhozlar daha çok yeniydi. Çiftçiler kolektif çalışma ve üretime alışkın değillerdi. Bu nedenle iyi çalışamamadan dolayı gecikmelerin, zamanında hasadı kaldıramamak gibi aksaklıkların olabilmesi şaşırtmıyordu. Hemen örnek olabilecek en iyi, en ileri, en ilginç üretim yerlerinin filmini çekmeye başladık. Bu filmlerle gecikme olan yerlere geliyor, onları da çekiyorduk; sonra perdede iyi ve kötü yöntemleri karşılaştırıyorduk. Böyle bir filmin gösterilişinden sonra, başlıyorduk konuşmaya: "Eee, sevgili arkadaşlar, siz böyle ne yapıyorsunuz? İnsan kendi emeğini, kendi çalışma zamanını böyle mi kullanır? Bu yolla siz hiçbir yere varamazsınız..."

Bu şekilde başladığımız tartışma sırasında, köylüler de hararetle, tutkuyla konuşmalara katılıyorlardı. Gecikmelerinin nedenlerini kendileri bulup çıkarıyorlar ve hemen bölgedeki ilerlemişlere

yetişmek için gerekli çalışma planlarını yapmaya başlıyorlardı.

Zor bir dönemdeydik. İlk beş yıllık plan sıralarıydı. Bir ülkede sosyalizmin kurulmasının ilk adımlarını atıyorduk. Büyük güçlüklerle karşılaşmamız doğaldı. Öncelikle de buğday, çelik, kömür gibi konularda. Bu nedenle, hasat sona erdikten sonra, güneye çelik fabrikalarına doğru yola çıktık.

Üretimi %50-60 düşmüş ve en geri kalmış olan Martin fırınını kendimize seçmiştik. Bu gecikmenin nedenlerini araştırdık; birçok neden vardı; bunlar çok karmaşıktı. Sorunun en can alıcı yerine ulaşmak her zaman kolay olmuyordu, ama gene de yararlı bir çalışma oldu. İyi gitmeyen bir şey yakaladık mı hemen filme alıyorduk. Eleştirilerimiz dolambaçsızdı, doğrudandı. Köşeleri yuvarlamak için hiçbir çaba harcamıyorduk. Hiç kimseyi idare etmiyorduk. Fabrikadaki tüm sorunlara cepheden saldırıyorduk.

Doğrudan eleştiri, doğrudan müdahaleyle yapılan bu karşılaştırma yöntemi çok yararlıydı. Ateşli tartışmalara yol açıyordu. Uzun uzun, çekişe çekişe tartışıyorduk, görüşler çatışıyordu, çalışmayı durduran şeyleri buluyorduk; çeliğin zamanında yetişmesini engelleyen ve çoğu zaman basit olan nedenleri ortaya çıkarıyorduk. Burada da durumu düzeltmek için bir çalışma programı ortaya kondu.

Şimdi de başımıza gelen bir olaydan söz edeyim. Krivoy Rog'da çok eski bir maden ocağında, iki demircinin vagonetlerin sürgülerini kestiğinin farkına vardık. "Bunu niçin yapıyorsunuz? Vagonetler daha çok yeni, boyaları pırıl pırıl, niye demirciler sürgüleri kesiyorlar?" Sonradan ortaya çıktı ki, uzun zamandan beri, hemen hemen tam bir yıldır, hareket halindeyken, sürgülerin açılması pek kolay olmuyor diye vagonetlerin yapımlarının değiştirilmesi için girişimlerde bulunuyorlarmış. Bu nedenle sürgüleri kesip, yerlerine kendilerinin yaptıkları basit ama hiç olmazsa görevlerini tam olarak gören ve vagonları tutan sürgüleri koyuyorlarmış. Bütün bunları filme aldık. Fabrika 10-15 km. uzaklıktaydı, oraya gittik.

İşçileri ve mühendisleri toplayarak genel bir toplantı yaptık ve filmi onlara gösterdik. "Arkadaşlar, siz burada ne imal ediyorsunuz? Bu sürgülerden, bu vagonlardan çıkmak mümkün müdür?" Mühendisler hemen atılarak sürgülerin ve vagonetlerin yapımının onların işi olduğu, bunları uzun zamandan beri yaptıklarını ve her şeyin de pekâlâ iyi olduğunu söylediler.

Ancak elde BELGE vardı! O zaman bir demirci ayağa kalktı. Pek iyi konuşamıyordu, ama cebinden not defterini çıkarttı, karıştırmaya başladı ve uzun zamandır vagonetlerin iyi olmadığını not aldığını, uzun zaman önce bir komisyonun geldiğini, uzun zaman önce yapımı değiştirileceğine dair kendilerine söz verildiğini, ama hiçbir şey olmadığını söyledi. Başka işçiler de kalkıp demircinin haklı olduğunu, böyle çalışamayacaklarını ve yapımın bu bölümünün değiştirilmesi gerektiğini bildirdiler. Perdede belge olduğu için mühendislerin en tutucusu bile çıkıp tartışamadı. Vagonet yapımı değiştirildi ve işçiler davalarını kazandılar.

Bütün bunlar çalışmalarımızın hemen başlarında olmuştu; o zaman çok önemli bir şeyi anladık. Sinema yalnızca bir eğlence aracı, sanat heyecanı uyandıran bir şey değil; fabrikaları yeniden kurabilecek, yalnız fabrikayı da değil, dünyanın yeniden kurulmasına katılacak güçlü, sağlam bir silahtı. Böyle bir sinema halkın elinde korkunç bir güçtür. Ve tabii, bu bize yeni bir hız kazandırdı ve bu deneyle gördük ki, çok şeyler yapabilirdik.

Bir filmi gerçekleştirenlerin yalnızca yönetmen ve kameraman olmadığı çekimleri yapılan kahramanların da burada imzalarının bulunabileceği gerçeğini anladık. Halkla birlikte olmak, zayıf yanlarının ve güçlü yanlarının bilincine varmasına yardım etmek, halkla el ele bütün sorunları ortaya koymak, sine-tren'in baş görevi oldu ve böylece halkımız için gerçekten yararlı bir çıkış noktası oluşturdu.

Çoğu zaman çalışmalarımızda hicve yer veriyorduk, örgütsüzlüğün, hatta ehliyetsizliğin, sarhoşluğun gülünç yanlarını bu-

luyorduk. Giderek güldürmek trenimizin başlıca silahlarından biri oldu... İşte hepsi bu.

METİN — Tabii ki hepsi bu değil. Daha, "Yollarda 294 Gün"ü, 70 film 91 bobin, 24.565 metre kurgusu yapılmış ve gösterilmiş filmi, kat edilmiş binlerce kilometreyi –Moskova, Dniepropetrovsk, Krivoy Rog, Kırım ve Ukranya'daki kolhozların dolaşılması–, Büyük Donbass savaşını anlatmak gerekir. Sonra trendeki insanları. Hepsi otuz iki kişiydi bunların ancak sekizi şimdi yaşıyor, çoğu savaş sırasında öldüler. Lipehitz, eline bir kamera alarak siyasal eylemin farkına varan partisiz bir kişi. Seliakov, gunde 2000 metre film yıkayabilen bir laboratuarcı. Ve Slon denilen kişi olarak Rose Marie parçasını çalan Slonimovski. Ya trendeki oyuncular: Meyerhold grubundan gelen ve atların tiyatrosunun sürdürücüleri Maslafsov, Siblriak. Bütün deneylerin merkezinde Medvedkin'in hep yinelediği şu düşünce vardı: "Kendini bir fotoğrafta, perde üzerinde görmek, dostlarını, kendi sokağını görmek her zaman heyecan veren bir olaydır. Bu olay birlikte bir hareketin itici gücü olabilir. Biz dostlarımızı yalnızca göstermekle kalmadık, onların kendilerini tanımalarını ve cesaretlerini övdük, aynı zamanda gözlerinin içine bakarak hatalarını, yanılgılarını da eleştirdik. Ve Sovyet oldukları için bu eleştirileri temiz bir yürekle kabul ettiler".

Bütün bunlar 40 yıl önceydi. Üzerinden tarih ve savaş geçti; şimdi birkaç fotoğraftan başka elimizde bu trenden tek bir görüntü bile yok. Belki bir gün Sovyet sinemasının bu örnek serüveninden bazı işaretler bulunacaktır.

Ancak trenden hiçbir film kalmamasına karşın, trenin mümkün kıldığı bir film var. Medvedkin'in bir filmi: MUTLULUK. Ayzenştayn onu Chaplin'le karşılaştırmaktadır; "Bolşevik bir Chaplin". Tren gün be gün içinde bulunulan anın sorunlarına karşılık verirken, bir yandan da hayal için malzemeler topluyordu. Hayal, ne gerçeğin ne de yaşam sanatının bir düşmanı değildi artık.

MEDVEDKİN — Sine-tren'deki çalışmalarımız bizi halkla çok yakın ilişkiler içine soktu; bizim halkın ruhunu anlamamıza yardım etti. Köylülerin nasıl yaşadıklarını gördük; sevinçlerinin, acılarının, isteklerinin neler olduğunu anladık. Çok ilginç bir köylü tipine burada rastladım. Kolhoza girmişti ama orada gerçek bir güç duymamış, mutlu olamamıştı. Onun gibi bir köylü için hayat çok zordu. Pek sevilmiyordu, ona herkes gülüyordu ve çok mutsuzdu. MUTLULUK filmimi yaparken hep onu düşündüm.

Herkes mutluluğu arar. Kimi onu zenginlikte görür, ama çok yoksul, çok kötü yaşayan Rus koylusu onu kendine göre düşler. Bir gün Anton Pavlovic Çehov not defterine şunları yazmıştır: "Rus köylüsü neyi hayal eder? Eğer ben çar olsaydım, yüz ruble çalardım ve kendimi kurtarırdım!" Bir Rus atasözü şöyle der: "Çar olsaydım, boyuna domuz pastırması yer, sonra da yatar uyurdum."

Böyle bir mutluluk düşüncesi, bir parça ekmeği olmak, aç olmamak, atının, ambarının olması, kendi malına, kendi buğday çuvalına sahip olmak, küçücük ama bir zamanların Rus köylülerinin inanılmayacak derecede sert yaşamalarına bağlı, böyle bir mutluluk düşüncesidir MUTLULUK adlı komedi filminin temeli.

Burada ben böyle bir insanın trajedisini, onun bir yerlerde kendisine yaşamak için bir ideal bulma çabalarını göstermeye çalıştım. Ama bunu o çok geniş sınırlar içinde hayal edemiyordu, oldukça sınırlanmıştı; kendine göre hayal edebiliyor ve mutluluğa da kendine göre ulaşmaya çalışıyordu.

Bense bu filmde, gülünç ama aynı anda hüzünlü ve trajik bir hikâyeyi anlatmayı denedim, yani her şeyi ters giden Kımir'i. Çok kötü yaşamaktadır; nasıl dedesi, dedesinin dedesi kötü yaşadıysa, nasıl babası kotu yaşadıysa, öyle. Ama hiç beklenmedik bir şekilde ve filmin en sonunda başkalarının kendisiyle ilgilenebileceklerini, kendisiyle uğraşabileceklerini görür, çiftlikte mutluluğa yaklaşmaktadır.

İşte filmimizin hikâyesi bu.

Bütün yaşantım boyunca edindiğim düşünceleri, konuları sine-tren zenginleştirmiştir. Bana halktan gelen konuları sevdirmiştir; bana halkın yaşantısını, hayallerini, umutlarını, sevinçlerini, acılarını sevdirmiştir.

METİN — Sine-tren Medvedkin'in yaşamını nasıl zenginleştirdiyse, başka yaşantıları etkilemeyi de bırakmadı. Kendi filmlerini kendileri yapan bir grup Fransız işçisi, kendilerini "MEDVEDKİN GRUBU" olarak adlandırdılar.

İşçi sınıfına sinemanın kullanabilecekleri silahlardan biri olduğunu hatırlatmak ve bakmasını öğretmek için.

Ve tren, sine-tren, bizler için bir parça efsanedir. Rayların açıklıklarının değişik olmasına karşın, sanki bulunduğu yerden, bulunduğu zamandan ilerleyen, kımıldayan her şeyle özdeşleşmek için çıkıp gelmiştir. Sine-tren, Devrim'in treni, Tarih'in treni; ona yanlış işaretler, yanlış makaslar verilmedi değil. Ama onun hakkındaki en büyük yanılgı, onun durmuş olduğunu sanmaktır.

Yazıları ve Çevirileriyle Kitaba Katkıda Bulunanlar

Ahmet Soner

Senarist, yazar ve yönetmen. Atıf Yılmaz, Lütfü Akad, Vedat Türkali, Yavuz Özkan, Şerif Gören gibi yönetmenlerle ve 1971'de Yılmaz Güney ile çalıştı. İlk kısa filmini 1966'da çekti. "Genç Sinema" hareketinin kurucuları arasında yer aldı. Yirmiye yakın senaryosu çeşitli yönetmenlerce filme alındı. Edebiyat ve Sinema üzerine yazdığı yazılar birçok gazete ve dergide yayımlandı. 1998 Ekim ayından Mayıs 2000 tarihine kadar Sine-Sen Genel Sekreteri olarak görev yaptı.

Anthony Killick

Yazar, film yapımcısı ve festival organizatörüdür. Pek çok kısa film senaryosu yazmış ve kısa film yönetmiştir. Londra Bağımsız Film Festivali'nde en iyi belgesel ödülünü almış olan *Secret City* (2012) isimli filmin yapım ekibinde yer almıştır. Bristol Radikal Film Festivali'nin kurucularındandır ve halen Liverpool Radikal Film Festivali'nin yürütülmesinde görev almaktadır. Ayrıca Edge Hill Üniversitesi'nde film festivalleri ve siyaset konusunda doktora tezi yazmaktadır.

Aslı Takanay

Çevirmen ve araştırmacı. Kadıköy Anadolu Lisesi'nin ardından İstanbul Üniversitesi Turizm ve Otel İşletmeciliği Programı'nı ve İstanbul Üniversitesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. 2005'te İstanbul Üniversitesi Çeviri Bölümü'nde yüksek lisansını tamamladı. Halen Boğaziçi Üniversitesi Çevribilim Bölümü'nde Türkçe edebiyattan Rusçaya yapılan çeviriler üzerinden devlet ve çeviri politikaları arasındaki etkileşimi incelediği doktora tez çalışmasını sürdürüyor. BİLARK'ın (Bilimsel Araştırma ve Uygulama Eğitim Kooperatifi) kurucu ortaklarından.

Aydan Çelik

1966'da doğdu. İstanbul Üniversitesi'nde İşletme ve iktisat tarihi, Mimar Sinan Üniversitesi'nde heykel okudu. Çiziyor, yazıyor, başka bir dünya arıyor.

Aylin Aydoğan

2012'de Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Ana Bilim Dalı'ndan doktora derecesini aldı ve halen Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nde araştırma görevlisidir. Yeni iletişim teknolojileri, yöndeşme ve internet gazeteciliği konularında hakemli dergilerde yayımlanmış makaleleri, kitap bölümleri ve ulusal ve uluslararası konferanslarda sunulmuş bildirileri bulunmaktadır. 2006'dan itibaren Uluslararası İşçi Filmleri Festivali gönüllülerindendir.

Bülent Görücü

1971 yılında Almanya'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi'nde okurken Sinema Kulübü'ne katıldı ve uzun yıllar yöneticiliğini yaptı. Sinema Kulübü bünyesinde, *Görüntü* isimli sinema dergisini çıkaran kadrodaydı. Okul sonrasında dergi faaliyetleri *Yeni İnsan Yeni Sinema* ile devam etti. Daha sonra *Yeni Film* isimli derginin sahibi olarak dergi çalışmalarının sürdürdü. Bir dönem *Özgür Gündem* gazetesinde haftalık sinema yazıları yayımlandı. Film eleştirileri yanında Türkiye sinema tarihi üzerine yazıları bulunmaktadır.

Derek Nystrom

Kanada, Montreal'de McGill Üniversitesi, İngilizce Bölümü'nde öğretim üyesidir. Virginia Üniversitesi ve Wisconsin Üniversitesi'nde eğitim gördü. *Cinema Journal, Postmodern Culture* gibi dergilerde yayınlanmış makaleleri vardır. Kent Puckett ile birlikte yazdığı *Against Bosses, Against Oligarchies: A Conversation with Richard Rorty* isimli kitabı 2002'de; *Hard Hats, Rednecks, and Macho Men: Class in 1970s American Cinema* isimli kitabı ise 2009 yılında yayınlanmıştır.

Engin Ayça

Galatasaray lisesini bitirdi, Roma'da Instituto Superiore Dell Opinione Publica ve Centro Sperimentale Di Cinematografia okullarında Sinema Yönetmenliği eğitimi gördü. 1970-1974 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Foto Film Merkezi'nde çalıştı. 1973-1975 yılları arasında *7. Sanat* isimli sinema dergisini çıkardı. 1974-1986 arasında TRT İstanbul Televizyonu'nda yönetmen olarak çeşitli programlar gerçekleştirdi. *Bez Bebek* (1987), *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (1990) isimli filmleri çekti. Çeşitli dergi ve gazetelerde sinema yazıları yazdı, çeviriler yaptı.

Funda Başaran

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesidir. İletişim teknolojileri ve toplumsal gelişme, Türkiye'de telekomünikasyonun ekonomi politiği ve telekomünikasyon sektöründe özelleştirme stratejileri, iletişim ağlarının ekonomisi üzerine kitapları vardır. Ayrıca yeni medya, alternatif medya, yeni iletişim teknolojileri, telekomünikasyon ve iletişim politikaları hakkında yayınlanmış makaleleri ve ulusal ve uluslararası bildirileri vardır. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali'nin örgütlenmesine başından bu yana gönüllü olarak katkı vermektedir.

Hakan Yüksel

1999'da Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi'ni bitirdi. 2003'te L'université Paris Nord'dan ve 2007'de Ankara Üniversitesi'nden yüksek lisans dereceleri aldı. 2013'te Ankara Üniversitesi SBE Gazetecilik Anabilim Dalı'nda doktorasını tamamladı. Halen Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim elemanıdır. İletişimin ekonomi politiği, enformasyon ve iletişim teknolojileri, enformasyon toplumu kuramları üzerine çalışmaktadır.

İnan Öner

1974 Berlin doğumlu. 1994 yılında AÜ DTCF Japon Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. 1996-2012 yılları arasında Tokyo'da yaşadı. Tokyo Üniversitesi'nde Metin Çözümlemesi alanında yüksek lisans yaptı. Karatani Kojin'in *Derinliğin Keşfi Modern Japon Edebiyatının Kökenleri* yapıtının ortak çevirmenidir. Japon edebiyatı ve sinemasına ilişkin araştırmalarına Ankara'da devam ediyor.

Jak Şalom

Türk Sinematek Derneği'ne ilk kayıt olmuş ve 1 nolu üye kimlik kartına sahip kişidir. 1966-1972 arasında Türk Sinematek Derneği'nde, 1972-1977 yılları arasında Fransız Sinemateki'nde profesyonel olarak çalıştı. Fransız Sinemateki'nden 1977 Ekim'inde Henri Langlois'in ölümünden sonra ayrıldı. 1976'dan 2012'ye kadar Paris'teki Institut National des Langues et Civilisations Orientales'da (Doğu Dilleri ve Uygarlıkları Ulusal Enstitüsü'nde) öğretim üyeliği yaptı.

Keith B. Wagner

Güney Kore, Seul'de, Hongik Üniversitesi, Film ve Dijital Medya Enstitüsü'nde öğretim üyesidir. Çalışma alanı emek mücadeleleri, küreselleşme, Kuzey-Güney bölünmesinden kaynaklanan kültürel dönüşümlerdir. *Neoliberalism and Global Cinema: Capital, Culture and Marxist Critique* (2011) ve *China's iGeneration: Cinema and Moving Image Culture for the Twenty First Century* (2014) başlıklık iki kitabı yayınlanmıştır.

Necla Algan

İstanbul'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi ve Mimar Sinan Üniversitesi Sinema TV bölümünde okudu. Sinema üzerine yazı ve araştırmaları çeşitli kitap ve dergilerde yer aldı. Senaryo ve belgesel film çalışmaları bulunmaktadır.

Nezih Coş

Film eleştirmeni ve yazardır. Türk sineması ve filmler üzerine çok sayıda dergi ve gazetede yayınlanmış yazıları ve araştırmaları bulunmaktadır. 1973-1975 yılları ardasında *7. Sanat* isimli sinema dergisini Engin Ayça ve Atilla Dorsay ile birlikte çıkarmıştır. 1984 yılında bir trafik kazası sonucu hayatını kaybetmiştir.

Önder Özdemir

İTÜ Elektrik Mühendisliği mezunudur, AÜ İletişim Fakültesi Gazetecilik Yüksek Lisans derecesine sahiptir. sendika.org'un, ÇapulTV, sinematek.tv'nin kurucularındandır. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali'nin Türkiye Koordinatörü'dür. *Telekomünikasyonda Özelleştirme* kitabının

(Funda Başaran ile) yazarıdır. Çeşitli dergi, gazete ve internet sitelerinde teknoloji, politika ve medya üzerine yazıları yayınlandı. Alternatif medya ve sosyal medya üzerine çalışmalar yapmaktadır.

Seray Genç

Boğaziçi Üniversitesi Ekonomi Bölümü mezunu. Marmara Üniversitesi Radyo TV ve Sinema'da doktorasını tamamladı. Halen *Yeni Film* dergisi yazarı ve editörü. Katkıda bulunduğu bazı kitaplar: *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?, Devrim Veyahut Vasat: Üretim, Deneyim ve Teknoloji, Darbeli Düşler: 80'li Yıllar Türkiye Sineması, İsyan ve Devrim Filmleri, Sanatçı İle Buluşma: Theo Angelopoulos.*

Tufan Sertlek

1963 tarihinde Kastamonu'da doğdu. İlk, orta, lise eğitimini İstanbul'da tamamladı. Anadolu Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde okudu. DİSK'e bağlı Devrimci Sağlık İşçileri Sendikası'nda yönetim kurulu üyesi olarak görev aldı. 2006 yılından bu yana Uluslararası İşçi Filmleri Festivali'nin düzenleme komitesinde yer alıyor.

Z. Tül Akbal Sualp

Sosyolojide Doktora ve Sinemada Sanatta Yeterlilik almıştır. Çeşitli dergilerde yayınlanmış makaleleri ve *ZamanMekan: Kuram ve Sinema* (2004) isimli bir kitabı vardır. *Özgürlüklerden Kayıplara* ve *Eksik Kitap Tuhaf Defter* (2004) isimli kitaplarının yazarlarındandır. *Kültür ve Toplum I*i (1995), *Oyun* (2002), *Taşrada Var Bir Zaman* (2010), *Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?* (2011) ve *Devrim Yahut Vasat* (2012) isimli kitapları derlemiştir. SİYAD üyesidir. 2010 yılından beri Gezici İletişim Atölyeleri VYZ'nin koordinatörüdür.

Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, 2006 yılında bir grup gönüllünün çabasıyla başladı. Her yıl 1 Mayıs tarihinde İstanbul, Ankara, İzmir ve Diyarbakır'da eş zamanlı olarak açılan ve yıl boyunca Anadolu'da çok sayıda kenti dolaşan Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, 2015'te 10. yılını tamamladı. Amaçlarını, tüm dünyadan işçi sınıfının yaşamını ve mücadelesini anlatmak, işçi sınıfı mücadelesine dair film veya belgesel yapan kişi ve grupların deneyimlerini paylaşmak ve ortaklaştırmak, işçilerin, işsizlerin, öğrencilerin, köylülerin ve kadınların mücadelesini ve tüm dünyadan halkların isyanını gösteren çalışmaları yaygınlaştırmak olarak tanımlayan Uluslararası İşçi Filmleri Festivali, *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar"* kitabıyla kendi tercihlerini nedenselleştirmeye, yürüttüğü tartışmaları bir adım daha öteye götürmeye çalışıyor. Dünyada ve Türkiye'de "işçi filmleri" kategorisinin tarihselleştirilmesi, dünyanın farklı coğrafyalarında ve farklı üretim pratikleri içerisinde üretilme dinamikleri, biçimleri, örnekleri, failleri ve toplumsal ilişkiler içerisinde kazandıkları anlamlar kitaptaki makalelerle açığa çıkartılmaya çalışılıyor. Ayrıca bu filmlerin nerede, nasıl ve hangi koşullarda gösterildiği de önemli olduğundan, film gösteriminin ticari olmayan biçimlerinden örnekler de kitapta yer buluyor.



20 TL. KDV DAHİL
ISBN 978-605-172-075-3
9 786051 720753
Yordam Kitap