

film yeni

50-51
15 TL
(KDV Dahil)



Hayaletler / Nasipse Adayız / Ercan Kesal Söyleşisi
Yeni Türkiye Sineması II / Bir Başkadır / Kelebekler
Nomadland / Maradona'nın Ardından / Roma
Ağaçlardan Bahsetmek / Asfaltın Altında Dereler Var
Suhaib Gasmelbari ile Sudan Sineması üzerine

BLACK LIVES MATTER:

James Baldwin / Raul Peck / Spike Lee / Nia DaCosta
Amandine Gay / Miles Davis / Nina Simone / Ma Rainey
Black Power Mixtape / Şiddete Dair

Solanas'ın Ardından Güney'e Yolculuk

Ekolojik Tahribata Karşı Belgesel Sinema / **BIFED Filmleri**

**Aşağı Bakmıyoruz
Kabul Etmiyoruz
Vazgeçmiyoruz**

159

159

159

159

15

İÇİNDEKİLER

YENİ FİLM Sayı 50-51 / Kış - İlkbahar 2021

Gündem: #Vazgeçmiyoruz	2
<i>Hayaletler ve Göçerler: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?</i> / Yusuf Güven	4
“Onu Herkes Tanıyor”: <i>Nasipse Adayız</i> Filminde Toplum, Siyaset ve Sinema / Bekir Düzcan	8
<i>Ercan Kesal ile Nasipse Adayız Üzerine: “Nasipse daha çok film...”</i>	13
Gidelim Buralardan <i>Kelebekler</i> ’le / İpek A. Zeis	17
Yeni Türkiye Sineması II / Aylin Sayın	20
<i>Bir Başkadır: “Yetmez Ama Evet” Tezlerinin Gecikmeli Tekrarı</i> / Aylin Sayın	26
1929 Büyük Bunalımdan 2008 Krizine: Göçer Bir Yurt Olarak Amerika / Seray Genç - Hamdi Karaşın	29
Solcu ve Serseri Bir Efsanenin Ardından: Diego ve Maradona / Murat Dural	36
Politik ve Varoluşsal Bir Ders Olarak Ağaçlardan Bahsetmek / Seray Genç	40
Suhaib Gasmelbari ile Söyleşi	44
Yüz: Günümüz Polonya’sına Dair Bir Eleştiri / Eren Serim	48
B L A C K Lives Matter	
Hollywood’un Siyahi Filmlerine/Siyah Temsillerine Giriş / Tülay Dikenoğlu - Leyla Deniz	51
<i>Bir Ulusun Doğuşu: Siyah’la Boyanan Gerçeklik</i> / Hebung Abiş	56
<i>Ben Senin Zencin Değilim</i> ya da Siyahların Canı / Seray Genç	59
Siyahların Direniş Tarihinden Fragmanlar / Necati Sönmez	65
Nia DaCosta’nın Çok Katmanlı Hikayeleri / Zeynep Yaşar	76
Radio Raheem’den George Floyd’da Tekerrür Eden Tarih / Coşkun Liktor	80
Kamerayı, Ekranı, Sözü Ele Geçiren Siyah Bir Kadın: <i>Amandine Gay</i> / Sibil Çekmen	85
Üç Cazcı Üç Film / Efe Gönenç	91
Ma Rainey ve Bir Göç Müziği Olarak Blues / İpek A. Zeis	94
FERNANDO SOLANAS ANISINA GÜNEY’E SELAM	
Türkiye’den Notlarla Bir Fernando Solanas Belgeseli: <i>Zehirli Köylere Yolculuk</i> / Seray Genç	98
Fernando Solanas ile Söyleşi: <i>Yeni Kolonizasyon, Sinema ve Zehirli Köylere Yolculuk</i>	103
<i>Mario Levi Anlatıyor: Bir Sinemasal Yolculuk ve Solanas’la İstanbul Buluşması</i>	109
Solanas’ın Ardından: <i>Solanas ve Üçüncü Sinema</i> / Zeynep Çetin Erus	113
Peru’dan Adı Olmayan Bir Şarkı: <i>Canción sin Nombre</i>	117
<i>Roma: Beş Meksika Gücünde!</i> / Hamdi Karaşın	122
EKOLOJİK TAHRİBATA KARŞI Belgesel Sinema	
7. Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali / Necla Algan	134
Kamusal Ada BIFED / Lalehan Öcal	140
<i>Ahtapotan Öğrendiklerim</i> / Fatoş Usta	149
<i>Ankara: Asfaltın Altında Derele Var</i> / Tülay Dikenoğlu	152
<i>Sıddık ve Panter: Coğrafyayla Bağlıyız</i> / Nezih Coşkun	156
Özgürlüğe Yolculuk / Hamed Soleimanzadeh	158

Gündem: #Vazgeçmiyoruz

Film Ekibi

Buradayız, kabul etmiyoruz, vazgeçmiyoruz

Boğaziçi Üniversitesi, üniversitenin bulunduğu Rumeli Hisarüstü mahallesi bir süredir abluka altında, dergimiz çıkarken öğrenciler, öğretim üyeleri, mezunlar ve üniversite emekçileri dahil olmak üzere tüm üniversite bileşenleri “buradayız, kabul etmiyoruz ve vazgeçmiyoruz” demeye devam ediyorlar. Üniversite kapısına takılan kelepçe ne kadar iç sızlatsa ve durumun bir özet fotoğrafını çekse de ardından gelenler, haysiyetli duruşun, kabul etmemenin, itirazın karşılaştığı baskılar, bedeller düşünüldüğünde daha da iç acıtıcı oldu. Evlere yapılan baskınlar, kırılan kapı ve duvarlar, uzun namlulu silahlar, kelepçelenen ve tacize uğrayan, gözaltına alınan, tutuklanan, yurtdışı yasağı konulan, ev hapsine çarptırılan öğrencilerle devam etti. Hocalarımız eski rektörlük yeni kayyumluk binasına, bu atamayı reddettiklerini sembolize eder bir biçimde, sırtları dönük başlattıkları nöbete her gün devam etti. 2 Ocak'ta Cumhurbaşkanı atamasının gerçekleşmesi üzerine, 4 Ocak'tan itibaren üniversitede devam eden eylemlilik bugüne dek pek çok merhale kat etti. Kabul etmeyen, vazgeçmeyenlerin dayanışması Boğaziçi'yle sınırlı kalmadı, büyüdükçe büyüdü; dolayısıyla iktidarın yargı, medya ve kolluk kuvvetlerinin hedefine girdikçe girdi.

Aşağı bakmayacağız

Ülkedeki yarılma, bu kez de üniversitelerin geleceğini doğrudan etkileyen Boğaziçi Üniversitesi'ne atanan (kim olduğunu, ne sevdiğini, çocukluğundan beri hayalinin ne olduğunu bu süreçte hepimizin öğrendiği) partili-kayyum-rektör kararının tanınmaması ile ortaya çıkıyordu. Bu tepeden inme ve akademiye hiyerarşik bir emir-komuta zincirine dönüştürme girişimi iktidar ortakları tarafından meşru, bu karara itiraz ise meşru-olmayan olarak ilan edilmekte geç kalınmadı. Küçükten büyüğe, trolde danışmanına, bakandan cumhurbaşkanına siyasi gerilim hattını daha da germek üzere herkes söz aldı: Terörist, sapkın, kutsallara hakaret eden ve hatta zehirli yılanlar oldu direnişçiler. Ama belki bundan daha önemlisi, kayyum-rektör üniversiteyi yönetememe krizi ile karşı karşıya kalırken, iktidarın tutturduğu söylem, aldığı karar ve uyguladığı baskının karşılığında geçmiş dönemlerdekine benzer bir desteği alamadığı görüldü.

ODTÜ'de öğrenci asistanları Boğaziçi'ne destek vermek için katıldıkları eylemden dolayı işten atıldı; Boğaziçi Üniversitesi mezunları okula alınmadı; Ankara, İzmir, Kadıköy'de ve yurdun her köşesinde gerçekleşen dayanışma eylemleri şiddetle dağıtmaya çalışıldı, engellendi. Polis biber gazı, plastik mermi kullandı. Ters kelepçelerle gözaltına alınanlar otobüslerde bekletildi, nezaret-hanelere atıldı. LGBTİ+ Çalışmaları Kulübü'nün kapısına kilit vuruldu. Manidar bir biçimde, hukuksuz pek çok kararın ardından, Resmi Gazete'de bir gece vakti Boğaziçi Üniversitesi'ne Hukuk ve İletişim Fakülteleri açılacağı kararı yayınlandı... Bunlar somut, görünür ve fiziksel olandı. Onları görünür yapan ise elbette anaakım medya değildi, vatandaş gazeteciliğiyle eylemin, anın, eyleminin içinden yayın yapanlardı; başta da öğrencilerdi. Gerçekler saklı kalmıyordu. Yalan videolar,

yanlış bilgiler anında yanıtını alıyordu.

Yollar kapatılsa da, okul, mahalle ablukaya alınsa da “aşağı bakmayacağız” diyenler mücadeleye devam ediyordu. Bilimsel özgürlük, akademik özerklik ve demokratik değerler diyen birileri vardı hâlâ. Boğaziçili olmak ya da olmamak değil mesele; taraf olmak için Boğaziçili olmak gerekmiyor elbette. Türkiye’de üniversitelerin başına gelenler bununla da başlamadı. Sadece üniversiteler de değil, ülkeye çöken karanlığın ilk emareleri de değil bunlar.

Ama bir ışık bu, çatlaklardan sızan.

Çatlaklardan Sızan Işık

Leonard Cohen’in bu şarkısı, Nomadland filmine ilham olan Jessica Bruder’in kitabından. Dergimizin bu sayısında göçerler, hayaletler, siyahlar, güneyliler, yeryüzünü savunanlar ve filmleri yer alıyor. Vazgeçmeyen siyahlar, siyahların mücadelesini anlatanlar; vazgeçmeyen belgeselciler ve yeryüzü savunucuları; ülkesinden ve mücadelesinden vazgeçmeyen yönetmen Fernando Solanas ve son belgeseli; Sudan’ın vazgeçmeyen sinema direnişçileri dergimizin sayfalarında yer alıyor. Tıpkı çatlaklardan sızan Boğaziçili öğrenciler ve hocalar gibi...

Son dönem yerli sinemada yapılan filmleri ele alan yazıların, söyleşilerin olduğu bu sayımızda ayrıca kültürel alanda; Türkiye sinemasında var olmaya çalışan muhafazakar kanadın bu varoluş çabalarını İstanbul Film Festivali’nde gösterilen filmler ve son dönemde yaşadığımız sansür ve söylemlerden yola çıkarak anlatan bir yazıyı da bulabilirsiniz. Bu yazıda haklı olarak sorulan sorulardan yola çıkarak ve rektör atamasının bir mevzi kazanma, bir kültür savaşına dönüştüğünü görüp ilişkilendirerek -Boğaziçili sanatçılar okullarına sahip çıkan bir bildiri yayınlamışken- o bildiri de adını göremediğimiz Boğaziçili meşhur sinemacılara bir soru da biz sormak isteriz. Şimdilerde “güzel ve yalnız okuluna” sahip çıktığını henüz göremediğimiz Nuri Bilge Ceylan ve en son sinema alanında “milli değerler” vurgusuyla Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü’ne (adında geçiyor büyük) layık görülen Derviş Zaim “bilgisizlik sözleşmesine”(*) uygun olarak hiç ses çıkarmadılar. Sessizlik mi ses mi, şimdi değilse ne zaman?

Yeni Film ekibi arkadaşlarımızla dergimizin gündeminde biz de “buradayız, kabul etmiyoruz ve vazgeçmiyoruz” diyoruz. Boğaziçili öğrencilere, hocalarımıza, Boğaziçi’nin emekçilerine ve bu meseleye haklı itirazını yaparak dayanışma gösteren herkesi selamlıyor ve bir şarkı mırıldanıyoruz:

“Ufukları sarmış karanlığa inat / uzun ve ince ve de dimdik duranlara / Ağır bir suskunğun ortasında / hür yaşayıp, hür yaşatanlara /.../ ürkek bir serçe gibi eğme başını/ kaldır başını ve dimdik dur / bu senin değil, ülkemin ayıbı / hırpalanmış yerlerinden öperim çocuk...”

(*) Ignorance contract:

Güney Afrika’daki ‘beyazlık halleri’ üzerine araştırmalar yapan Melissa Steyn’in apartheid rejimine sessiz kalan sıradan Afrikanerlerin tavrını tarif etmek için kullandığı bir kavram: “Ignorance contract” yani bilgisizlik/cehalet sözleşmesi. Bilgisizlik sözleşmesi, sessiz çoğunluğun (bazen azınlığın) gönüllü körlüğüne dayalı yazılı olmayan bir mutabakattır. Zulme aktif katılımımızı gerektirmez, itaat etmenizi yani itaatsizlik yapmamanızı talep eder sadece; olup bitenleri duymamış, görmemiş gibi yapmanız kâfidir. Karşılığında işlemeye devam eden düzenin tüm avantajlarından nemalanır, susturulmuş vicdanın rahatlığıyla yaşayıp gidirsiniz.

(<http://yeniyasamgazetesi2.com/bilgisizlik-sozlesmesi/>)

Hayaletler ve Göçerler: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?

Yusuf Güven

2020 yılı dünyanın varlığını elinde bulunduranlar için çok bereketli bir yıl oldu, servetler katlandı. Borsada hisse senetleri, gayrimenkuller, menkuller, yat, kat, araba fiyatları hepsi arttı. Hayaletler için ise felaket bir yıldır; işsiz kaldılar, salgınla mücadele ettiler, yoksulluğun artması ile çığ gibi çoğaldılar. Üstelik daha en zor dönemler yaşanmadı. Dünya tarihine kara bir yıl olarak geçecek 2020'nin önümüzdeki döneme yayılacak sonuçları daha da karamsar bir duruma işaret ediyor.

Kimdir bu hayaletler ve daha önemlisi nasıl hayalet oldular?

Yoksulluk kavramı öncesinde pek kente birlikte anılmazken II. Dünya Savaşı sonrasındaki genişleme ile birlikte hem merkez kapitalist ülkelerde hem de ve özellikle çevreden kente gerçekleşen büyük göç sonucu kentin ayrılmaz bir parçası oldu. Bununla birlikte kent yoksulluğu kavramı gündemimize girdi. Kent yoksulunun ayakta kalmasının nedeni köyle/kırla olan bağlarını yitirmesidir. Önce erkekler geçici süreliğine kente geldiler, sonra kalıcı yerleşmek üzere ailelerini getirdiler. Ama her dönemde köyde kalan yaşlılardan aldıkları desteklerle ayakta kalmayı başardılar.

En önemli sorun barınmaydı -ki göçün bu kadar yoğun olduğu dönemde fabrikaların etrafındaki kamu arazilerine yapılan gecekondulara göz yumuldu. İş gücüne ihtiyaç vardı, büyük kâr ve sömürü söz konusuydu.

60 ve 70'li yılların yükselen muhalif dalgasının bastırılmasıyla birlikte 80'lerde yeni dünyanın taşları örülmeye başlandı. 90'larda reel sosyalizmin çöküşü ile tek kutuplu bu dünyada artık sadece patronların borusu ötüyordu, örgütlü ve güçlü bir işçi sınıfı istenmiyor, daha esnek ve itaatkar bir işgücü modeli dayatılıyordu. Harvey, bunu sağlamak için taşeronlaşmadan, geçici çalışmadan ve kapitalizmin farklı emek rejimlerini birbiri ile rekabete sokarak emek piyasasını düzenlemesinden bahsediyor. Kent söz konusu olduğunda, yoksul kesimlere vaadedilen rantın da bu rekabetin bir parçası olduğunu söylemek lazım. Kent çeperlerine yerleşen yoksullara, kentin zaman içinde hızla genişlemesi ile birlikte gecekonduların şehrin merkezinde kalması sonucunda, bir zamanın yoksulluna sınıf atlama olanağı sunuyor.

Üretim modelinin değişmesi, batıda fabrikaların kapanması, üretimin tamamen Çin'e ve Uzak Asya'ya kaymasıyla birlikte batıda ve tüm dünyada kentlerin yağmalanması ve emlak balonu üzerine kurulu bir gelişme modeli benimsendi. Bu noktada ise kent yoksulu kavramının yanında artık sınıf mücadelesinin bir parçası sayılmayan, sınıf mücadelesinden vazgeçmiş kitleleri tanımlayan sınıf-altı (underclass) kavramı gündeme geldi. Kavram ileri derece yoksulluk ve mekânsal ayrışma ile tanımlanıyor. Örneğin Amerika'da, kalifiye olmayan siyah işçilerin orta sınıfın şehri terk etmesi ile birlikte merkezdeki bölgelere sıkışması sonucu ortaya çıkan mekânsal ayrışma siyah sınıf-altının oluşumunu hızlandırıyor. Türkiye'de benzer bir süreç Sulukule gibi Roman mahallerinde ya-

şanmıştı. Sadece bununla da sınırlı olmamak üzere şehrin merkezinde kalan yoksul mahalleleri, “kentsel dönüşüm” kılıfı altında talan edilip hızla soylulaştırılıyor.

Son dönemde sinemamız, işçi sınıfı ve işçi sınıfı mahallerinde yaşanan dönüşümleri ele alan Ekümenopolis gibi belgeseller ya da Babamın Kanatları gibi filmlerle bu mahalleler üzerine kurulan yaşamı ele alan Küçük Şeyler benzeri filmlerle sürecin gözlemcisi ve anlatıcısı oldu. Hayaletler, bu sürecin mahallenin sakinleri üzerindeki parçalayıcı, ayırıştırıcı ve yalnızlaştırıcı yönünü ele alan bir film olarak sürece katkısını sunuyor.

Karakterler: Sınıf-altılığın eşikleri

Didem, dans grubu ile bir çıkış yolu arıyor. Fakat Didem’in gerçekliği ile mahallenin gerçekliği birbirine hiçbir şekilde uymuyor. Arsada grup çalışması yaparken camdan kadınlar “ne yapıyorsunuz heriflerin önünde” diye kovalıyor onları, arkadan polis gelip arsadan atıyor. Nihayetinde katıldıkları bir dans yarışmasına bile asılmıyor Didem. Aslında ne istediğini bilmiyor, çıkışsız bir kuşağın temsilcisi.

Ela, yoksul mahallerinde film-fotoğraf atölyeleri düzenliyor. Kadın haklarını savunuyor, eylemlere katılıyor.

İffet, kısa süreli işlerde gündelik ücretlerle geçinip yaşamını devam ettirmeye çalışıyor. Bir yandan içeriye düşen oğlu Asil için endişeleniyor. Kocasını bir torbacı. Bu şartlarda mahallenin emekçisi İffet onurlu bir yaşam sürmeye çalışıyor.

Raşit, düzenin adamı ve günümüzün fırsatçısı. Bir yandan muhbirlik yapıyor, bir yandan Suriyeli göçmenlere yüksek fiyatlarla evler, odalar hatta yatak kiralyor, bir yandan eski ve koruma altındaki yapıları yıkarak ‘kentsel dönüşüm’e katkı sağlıyor.

Mekan: Mahalle

Film, elektrik kesintileri sonucunda -kelimenin gerçek anlamıyla da karanlıkta kalmış- distopik bir İstanbul görüntüleri ile açılıyor. Daha baştan film bizi solgun ve karanlık görüntüleri ile karşılıyor. Mahalle, mahalleli için bir mücadele alanı ama bu daha baştan kaybedilmiş bir savaş sanki. Bir tarafta müteahhitleri, iş makineleri ve şık projeleri ile düzen; diğer tarafta parçalanmış, ortak bir hedefi olmayan, kimisi köşeyi dönmeyi uman mahalleli. Bu insanlar, Ela gibi insanlar hariç, toplumun çoğu için de silikleşmiş, görmezden gelinen bir kesimi oluşturuyor. İkincisi önemli konulardan birisi soylulaştırmanın psikolojik boyutta bir yalnızlaştırma ve köklerinden koparma





süreci olmasıdır. Film, atmosfer ve karakterlerin psikolojisi olarak bunu çok iyi veriyor.

Sonrası Göçerlik mi?

Kendi ülkemizdeki deneyimlerimizden bildiğimiz üzere soylulaştırılan mahallelerin eski sakinleri, orada bir ev sahibi olsalar bile artık o mahallede tutunamıyor, kültürel olarak yabancı olduğu mekanlarla ve insanlarla doku uyumsuzluğu yaşıyor. Doğal olarak şehrin çeperlerine göçüyor bu insanlar. Oradaki uydu konutlarda eski mahallenin özlemi ile –varsa- işlerine saatler süren zorlu yolculuklarla gidip geliyorlar. Kentin sınırlarına olan bu zoraki yer değiştirmeye iç göç diyelim.

Nomadland, Amerikan kapitalizminin, cicili bicili Hollywood filmlerin göstermediği, soluklaştırıp halının altına süpürdüğü yanını ele alıyor. Özellikle üretimin Çin'e kaymasıyla birlikte geleneksel işçi sınıfının yer aldığı üretim merkezleri terk edilirken buralarda yaşayan insanları işsizlik, evsizlik ve sefalet bekliyor. Bu insanlardan bir kısmı da adeta sefaletle yakalanmamak istercesine külüstür karavanlarına atlayıp ülkeyi boydan boya dolaşmaya başlıyor. Yeni Dünyanın genlerinde var göçerlik ve göçebelik. Buna da dış göç diyelim.

Nomadland bir yol filmi olmasına rağmen, türün kendi içinde taşıyageldiği romantik dönüştürme gücünden oldukça uzak, gerçekleri bir belgesel çıplaklığı ile vurgulayan, sarsıcı bir film. Kocasının çalıştığı şirketin batması akabinde ölmesi üzerine kendini eski karavanı ile yollara vuran Fern'in, kardeşinin, arkadaşlarının, tanıdıklarının tekliflerine rağmen bir daha yerleşik yaşama dönemeyecek kadar sistemden uzaklaştığını görürüz. Fern, yalnız değildir, yüzlerce binlerce ortayaşını tamamlamış, güvencesiz, Amerikan kapitalizminin acımasızlığından kaçan insan karavanları ile eyaletten eyalete göçer, belli yerlerde konaklar. Fern, çoğu zaman geçici olarak bulunduğu işlerde kendini idare ettirecek kadar para kazanır. Bu göçerlerin ne emeklilik ne sağlık güvencesi vardır çünkü. Amerikada emeklilik ancak birikimi olanlar için mümkündür. Ölünceye kadar bulabildikleri her işte çalışmak durumundadırlar. Ki bazıları ölür, tekrar bulduktuklarında karavancı arkadaşları tarafından "yolda buluşuruz" diye anılırlar.

Tül Akbal, mücadelenin devamlılığına vurgu yapıyor: 60-70'li yıllardaki muhalif dalganın geri püskürtülmesinin akabinde "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 mahalleleri onların etrafında oluşan yaşamsal ve kültürel mekanlar insanlarını yitiriyor, mekanın anlamını yitirmesini de beraberinde getiriyordu. İstanbul gibi ele avuca sığması zor kentlerde kapitalizmin mekanı ele geçiren ve hiçleştirilen dinamiği ve ona karşı direnen toplumsal deneyimlerin mücadelesi hala kıran kırana sürmektedir.” [s.140]

Yazıda kimi yerlerde yararlandığım ve bu kısımlarda yazarları ile birlikte andığım Sınıf İlişkileri kitabı 2011’de yayınlandığından bu yana bu mücadelenin daha da geri çekildiği, kentlerin daha çok betona gömüldüğü, Kuzey Ormanlarının talan edildiği, hatta İstanbul’un böğrüne bir hançer gibi sokulmak istenen kanal projesinin zorla dayatılmaya çalışıldığı ekleyebiliriz. Kitabın “Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?” adlı alt başlığı ön bir durum tespiti gibi. Diğer yandan hayaletlerin ve solgun resmin arasındaki bağlantıyı kurmak da zor değil. Filmdeki mahalle, buna benzer mahalleler ve genel olarak mahalle gündelik hayatımızdan giderek çıkarken buralarda yaşam mücadelesi veren insanların suretleri de silikleşiyor ve bir hayalete dönüşüyorlar.

Kaynakça:

Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?, Yayına Hazırlayanlar: M. Nedim Süalp / Aslı Güneş / Z. Tül Akbal Süalp, Bağlam Yayınları, 2011

Hayaletler (Ghosts) HAYALETLER

Yön. ve Sen.: Azra Deniz Okyay

Oyuncular: Nalan Kuruçim, Dilayda Günes, Beril Kayar, Emrah Özdemir

Görüntü Yön.: Barış Özbiçer

Kurgu: Ayris Alptekin

Müzik: Ekin Fil

Fransa/ 86 dk./2020



“Onu Herkes Tanıyor”: Nasipse Adayız Filminde Toplum, Siyaset ve Sinema

Bekir Düzcan

Siyaset kurumu, toplumsal dünyanın hem içinde hem de dışında olma niteliğine sahiptir. Toplumla hizmet etmeyi şiar edinirken kendi normlarını, hiyerarşisini ve çıkar ağlarını da oluşturduğu için bu alana özgü kural ve prensipler kimi zaman toplumsal hayatın bir hayalet gibi ortadan kaybolmasına neden olur. Bu nedenle üzerinde konuşulan toplumsal meselelerin, çoğu zaman bir hayalet taşlamaya dönüşmesi kaçınılmazdır. Toplumsal gerçeklik zemini çoktan ayakların altında kayıp gitmiştir. Siyaset alanına girebilmek bu nedenle oldukça güçtür, çünkü denklemde toplumsal hayatta hali hazırda ne kadar güçlü, bilgili veya muteber olduğunuz dışında da kuvvetler vardır.

Sadece ak ile karayı gösteren numaralı gözlükleri giyebilmek, halka en yakın olduğunu hatta halka halktan daha yakın olduğunu söylerken bile kapanmayan bir mesafenin ardından konuşabilme yeteneğine sahip olmak, bir bebekle fotoğraf çektirip onu ışık hızıyla bir yerlere fırlatmak veya bir kahvehanede nutuk atıp çıkışta arkalarından sövmek bunlardan sadece bir kaçıdır.

Halkın herhangi bir kesimine duyduğu her türden sevgisizliği en sevgi dolu sepetlere koyup pazarlamak zorunda olan bu kurum ya da farklı bir deyişle, siyasi meşrebine göre halkı kucaklamaya çalışan, onları medeni, çağdaş, daha çağdaş ya da daha muhafazakâr, yerli ya da milli yapmak isteyen, her fırsatta tüyü bitmemiş yetimin hakkını korumayı vaat eden ancak o alanda halkı ilgilendiren en basit konularda dahi parti liderlerinin dudağından çıkan kararlarla hareket eden bu kurumsal yapı, Zübük gibi büyük bir istisnayı saymazsak, her nedense sinemamızda sık karşımıza çıkmadı. Siyaset alanının parti ayırt etmeyen toplumsal harmonisinin nasıl işlediği, adaylık pazarlıklarının absürtlüğü veya kendini bu kuruma beğendirme çabası belki de ilk kez bu kadar berrak bir şekilde karşımıza çıkıyor.

Kemal Güner karakterinin Beyoğlu Belediyesi Başkanlığı Aday Adaylığı serüvenine odaklanan Nasipse Adayız, tam da bu alana girişin kodları üzerine bizleri düşündürmeyi başarıyor. Zira aday adaylığı serüveni, halkın değil parti genel merkezinin onayına ihtiyaç duyulan ve siyaset alanıyla toplumsal dünya arasındaki eşiği ortaya koyan özel bir dönem.

Nasipse Adayız aynı adla İletişim Yayınları tarafından roman olarak da yayınlanmıştı. Filmin senaristi ve yönetmeni Ercan Kesal’ın 2004 yerel seçimlerinde Cumhuriyet Halk Partisi’nden (CHP) Beyoğlu Belediyesi aday adaylığı sürecinde yaşadıklarını anlatan bu metin, film için bir gecede geçen olaylara dönüştürülmüş.

Ercan Kesal’ın anlatımlarına göre film tamamen gerçek hikayelere dayanıyor. Hatta Ercan Kesal’ın bir röportajında bahsettiği kadarıyla “otobiyografiden de fazlası”. Nitekim filmde önemli bir yer tutan Bir Numara’nın beklendiği düğün salonu mekânı için bile, Ercan Kesal’ın adaylık serüveninde benzer bir etkinlik düzenlediği aynı düğün salonu tercih edilmiş.

Erkeklerle Dolu Bir Asansör Olarak Siyaset Alanı

Film, özel bir hastane sahibi ve Beyoğlu Belediyesi aday adayı Doktor Kemal Güner'in "Bir Numara" denilen parti genel başkanının ilçe ziyaretine denk gelen bir gecesine odaklanarak bu alana girişin dayattığı normları, törenleri ve temasları gerçekçi ve eğlenceli bir biçimde aktarmayı beceriyor. Kemal Güner'in takma diş talep eden esnaftan, konser bileti, sağlık taraması veya ücretsiz muayene vb. talep eden kişilere kadar kurduğu iletişim hem oldukça sahici diyaloglarla hem de oldukça gerçekçi bir bağlamda ele alınıyor. Siyasetin acemisi Kemal Güner, daha takınması gereken jesti, mimikleri dahi bilmiyor ama bildiği tek şey bir süre daha herkesin taleplerini karşılamaya çalışması gerektiği.

Ancak filmin sık tekrarlanacak şekilde öncelik verdiği hususlardan biri, bu alandaki simgesel iktidar arzusuyla gündelik hayattaki hoyrat erkeksi arzu arasındaki sembolik çakışmayı kaşınması bakımından oldukça dikkat çekici. Çünkü Kemal Güner'in siyaset alanında bir güç ve mevzi elde etme tutkusu, onun daha iyi bildiği erkeklik dünyasının sağladığı imtiyazlardan ilham alır gibi görünmektedir. Bir hastane sahibini, "hizmet aşkı" dışında hiç bilmediği siyaset dünyasındaki bu yollara gark eden şeyin ne olduğuna dair ipuçlarını göstermek konusunda biraz cimri olan film, tam da bu patika sayesinde "öz-eleştirel" bir erkeklik portresi sunmayı başarıyor.

Otelde Bir Numara'yı adeta bir avcı gibi beklerken karşılaştığı, Tıp Fakültesinde uzmanlık yapıp Dekanlığa kadar yükselen dönem arkadaşı ile diyalogları buna örnektir. Ona "sen hiç değişmişsin!" derken onun kadın sekreteriyle / asistanıyla kurduğu ve her nedense Kemal Güner'in bir bakışta anlayabildiği erkeksi fantezi, anında karşı taraftan da onaylanır. Kemal Güner'in "uzman doktor olmayı tercih etmemesi" ise aynı kişi tarafından hızla "yapamadın yani!" şeklinde küçümsenir. Ancak bu kısa diyalogun sonunda "iş birliğinin devam edeceğine" dair tohumlar da atılır. Kemal Güner'in aşına olduğu ve hızlı adapte olduğu bu erkeksi oyun, dakikalar sonra Bir Numara'nın karşısındaki siyaset alanına giriş sınavında da tek sermayesi olacaktır.



Aday adaylığını, adaylığa terfi ettirecek olan “sosyal demokrat” parti yönetim “komite”sinin “sembolik de olsa” bir kadın yöneticiye yer vermemesi, “Bir Numara” genel başkanın peşinden bir o yana bir bu yana koşuşturan erkek popülasyonu ile gösterilir. Doktor Kemal Güner’in kalabalık arasında fırsat bulup da kendisini tanıttığı sırada kendisine “Mimar” diye hitap eden genel başkan o kadar umursamaz bir tavır takınır ki, Kemal Güner’in mesleği gibi nereden aday olduğuyla dahi ilgili değildir. “Şişli’yi alan... İstanbul’u da alır” derken “Beyoğlu adayı” olduğu tekrar edilince kıvrır. Otel’in masaj hizmeti olması Bir Numara’nın daha çok dikkatini çeker.

Bu dışlanma, asansöre binen erkek kalabalığının peşinden koşan Kemal Güner’in, asansörden aşırı yük dolayısıyla bir kişinin inmesi gerektiğinin anlaşılması ve onun doğal bir “aşırı yük” olarak kuzu kuzu asansörden inmesiyle taçlanır. Bu ezikliğin ardından, hiçbir şey olmamış gibi asansörün yanındaki makineden ayakkabısındaki tozları almaya yönelmesi, bu niyetin devam ettiğinin ve pes edilmediğinin bir göstergesi olarak okunabilir. Nitekim onların dünyasına giremeyen Kemal Güner, aynı “fazlalık” duygusunu, rahatsızlığına rağmen bu özel günde Kemal Güner’e yardıma gelen, “her işe koşmaya çalışan” hevesli şoförüne uygular ve ona sürekli mesafeli davranır. Filmin sonunda aralarındaki tek ciddi tartışmanın “erkeklik”, “adamlık” üzerinden çıkması bu nedenle hiç şaşırtıcı değildir.

Bu türden bir erkeklik, gücüne güç katmak için, o erkeklerin karşısında sus pus olmaktan ve adeta onlara yalvarmaktan da gocunmaz. Ezile ezile güçlenen erkekliğin meyveleri için “hamama giren terleyecektir” diye düşünür.

Filmin başındaki rüya sahnesinden itibaren olmak üzere, güç bahşeden bu erkeklerin adeta bir “komite” gibi tasvir edilmesi dikkat çekicidir. Nitekim filmin başlangıcında rüya olarak düşünülebilecek sahnede, Mehter Marşı eşliğinde bu “komite”nin karşısında el pençe divan biçiminde takdim edilen ve elinde viski şişeleri olan Kemal Güner, filmin sonunda “kalıbının adamı değil” diyerek “erkeklik testi”nden bırakılacak ve adaylığa terfi ettirilemeyecektir.

Mehter Marşı ya da Onuncu Yıl Marşı: Ne Fark Eder?

Bu noktada filmin erkeklerden oluşan “komitesi”nin yer aldığı sahnelerde, filmin müzikal omurgasına işaret eden Mehter Marşı kullanımına da özel bir parantez açmakta fayda var. Nitekim,



Kemal Güner'in aday olduğu CHP'nin seçim çalışmalarında Mehter Marşı'nı değil Onuncu Yıl Marşı'nı tercih ettiği herkesin malumu. Ancak film, bu tercihten de anlaşılacağı gibi siyaset alanına giriş ve kendini halka değil partiye beğendirme sürecinin partiler üstü bir şekilde hicvedilmesine de gayret ediyor.

Nitekim Onuncu Yıl Marşı'nın bir varoluş bildirisi gibi olması veya alımlanmasının nostalji duygusu vermesi nedeniyle daha eski bir marş olan Mehter Marşı, nostalji gömleğini çoktan çıkarmış (ya da hiç giymemiş) olarak aktüel bir vücut bulma yani "aynı gemide olma" hissiyatını sağlamayı kısmen başarıyor.

Kemal Güner ve ekibi bu hissiyatla uyumlu biçimde, düzenlenen geceye Bir Numara'nın gelme ihtimalinin azaldığı dakikalarda alt katta bulunan tarikat liderinin de kapısını çalmayı ihmal etmezler. Adaylık yolunda her türlü talebi fazla nazlanmadan kabul etmeye alışkın Kemal Güner, küçük deftere sürekli notlar alan bu hocanın küçük isteklerine de boyun eğer. Film, bu alt kat ziyaretinin yarattığı çıkıntıyla siyaset alanındaki aday adaylığı mücadelesinde ödenen her türlü bedelin yarattığı geçici ve kayganlaşan hiyerarşilere göndermede bulunur.

Nasipse Adayız'ı siyaset gemisine girişin yarattığı tahribatın bir röntgeni olarak okuyunca ister istemez bu filmde gözükmeyenlere de değinmek icap eder. Örneğin filmin, söz konusu siyaset alanını 20 yıla yakındır kaplayan bir siyasi iktidarın bu alana giriş pratiklerinde yarattığı dönüşüm ve etkileşim üzerine sessiz kaldığını söylemek abartı olmayacaktır. İstanbul'un merkezi Beyoğlu belediye başkanlığına talip bir aday adayının sağlık taraması ve Alevi dernekleriyle dayanışma gecesi dışındaki söylemlerini merak etmenin oldukça doğal bir istek olduğunu kabul etmek gerekir. Üstelik bu beklentiyi yaratan şeylerden birisi bizzat Ercan Kesal'in sinema alanındaki mühim konumlanmasıdır diyebiliriz. Belki de filmle ilgili yorumların çoğunun özellikle "Ercan Kesal'in yarattığı beklenti" üzerinden değerlendirilmesinin altında yatan neden de budur. Siyaset alanına giremeyen Kemal Güner'in aksine Yeni Türkiye Sineması alanına başarılı bir şekilde girmiş Ercan Kesal'in "kişisel" filmi üzerinden sektörün konumunu devreye sokmak belki bu beklentinin çözümlenmesine katkı sağlayabilir.

Herkesin Tanıdığı Adam: Kemal Güner Değil Ercan Kesal

Filmle ilgili yorumların "Ercan Kesal'in yarattığı beklenti" üzerinden çokça tartışılması, filmin siyaset alanının yanı sıra sinema alanıyla ilgili de düşünmeye olanak tanıdığı göstermektedir. Uzun süredir hem senaryo hem de oyunculuk alanındaki katkılarıyla Yeni Türkiye Sinemasının lokomotiflerinden biri olma işlevine sahip Ercan Kesal'in ilk uzun metrajlı filminin yarattığı eksiklik hissiyatı, Ercan Kesal'in sahicilik becerisinin siyaset alanının çetrefilli ve riskli gerçekleri karşısında takındığı ürkek tutumdan kaynaklandığı söylenebilir.

Siyaset alanının halka yakın gibi gözükken yabancılığını, yabaniğini ve ürettiği çıkar ilişkilerine dayalı erkeksi kimliğini deşifre ederken Mehter Marşıyla işe koyulmanın sadece sosyal demokrat / seküler siyaset alanının parodisine dönüşmesinde bir tezat olduğu açıktır. Ancak Ercan Kesal'in alandaki prestijinin Ay Yapım gibi popüler diziler çeken bir yapım şirketi ve Kültür Bakanlığı desteğiyle bir filme dönüştüğü ve biçimsel olarak da Rumen Yeni Dalga sinemasıyla etkileşimde olduğu düşünüldüğünde, bu eksikliğin sadece bir "hissiyat" olmadığı ve bu sonucu, söz konusu karışımın bir ürünü / dengesi olarak değerlendirmek gerektiği de ortaya çıkar.

Bu nedenle örneğin biçimsel yeniliğe yönelik iştahın, egemen iktidar tipine yönelebilecek bir eleştiriye giden bir tüneli gördüğünde yaşadığı doğal ürperti hakkında da çıkarabileceğimiz ders-

ler var. Hatta halk desteğini alan Kemal Güner'in aday yapılmama nedeninin, 'CHP'nin seçim kazanmak gibi bir derdi olmadığı'na bağlanması, bu önemli filmin salt "muhalafetin eleştirisi" söylemine dönüşme riskini de barındırıyor.

O halde alandaki bu türden iş birliklerinin, nelere cevaz verdiği üzerinden de düşünmek gerekiyor. Mesela Simgе Düğün Salonunu dolduran Alevilerin, CHP'ye yönelik mecburiyetleri yahut yaşam tarzına yönelik tehditle ilgili hissiyatları hakkında hiç konuşulmaması yani tam da bu siyasetin garanti aldığı oy üzerine bir bahis olmaması ciddi bir eksiklik değil mi? Özellikle "Biliyordunuz kendisi Alevi!" diye aynı partinin genel başkanının -Ercan Kesal'i aday yapmayan yönetimden sonra da olsa- yuhalatıldığı bir ülkede?

Yanı sıra Beyoğlu'nda hatırı sayılır bir kitlesi olan Kürtlerin filmde yer bulamaması, Alevilerin bulunduğu doğal siyasal konumlanmanın yarattığı yumuşaklığın Kürtler üzerinden aynı konforla betimlenemediğini göstermez mi?

Ercan Kesal hem filme kaynaklık eden romanında hem de röportajlarında, bu alana giriş çabası uğruna Kemal Güner'in kendi çocukluğuna ihanet ettiğini vurguluyor. Ancak çocuksu acımasızlığın tam da bu alanlarda üreyebilen uzun ömürlü doğasını da hesap etmek gerekiyor. Diğer türlü, Ercan Kesal'in de bir lokomotif olduğu Yeni Türkiye Sineması, insan doğasının kötücüllüğünü anlatıp karakterlerine karşı oldukça acımasız olurken, siyasal alanın toplumsal hayatta ürettiği yakıcı gerçekleri sadece basit bir sapma / yanlış yerde olma olarak görmek oldukça zorlaşıyor. Bu nedenle çocuksu masumiyetin geçiciliği yerine "çocuksu acımasızlığın" kalıcılığını sorgulamak gereği ortaya çıkıyor. Yani "biz iyi çocuksu Kemal Günerler" in maruz kaldığı kötülükler yerine -tıpkı Yeni Türkiye Sinemasında görmeye alışık olduğumuz gibi- Kemal Güner'in de bir parçası olduğu kötülüğü deşifre etmek daha inandırıcı olmaz mıydı?

Filmde duyduğumuz Mehter Marşı, belki bu de kaybın ve bu türden soruların neden olduğu gürültüyü bastırmaya çalışan bir kalkan olarak da okunabilir. O halde siyaset alanıyla toplumsal alan arasında kurulan bağların yapaylığını, yıkıcılığını ve ortaya çıkan çıkar ağlarını anlatan bu film, bağımsız sinemayla popüler sinema alanı arasında kurulacak bağların da aynı yapay halatları kullanmak zorunda kalıp kalmadığını da ister istemez düşündürüyor. Yoksa sınıfsal farkların bu eşikte yarattığı kayıtsızlığı anlatırken, atölyede çalışan işçilerin arasında mangal yaparak pizola yiyen zenginler sahnesini başka türlü okumak gerçekten çok zor. Ancak tıpkı Kemal Güner'in doktor dönem arkadaşına verdiği cevapta olduğu gibi "yapılamamış" değil "yapılmamış" olduğunu düşündüğümüz bu tercihler, Ercan Kesal sahiçiliğinde düşünürsek "açılan bu ilk yolda, kalanını da 'nasipse' başkaları yapar!" diye fevkalade güzel de cevaplanabilir.



Nasipse Adayız

Yön. ve Sen.: Ercan Kesal

Görüntü Yön.: Barbu Balasoıu, Sanat Yön.: Oya Köseoğlu

Kurgu: Ali Aga

Oyuncular: Ercan Kesal, Selin Yeninci, İnanç Konukçu, Nazan Kesal, Muttalip

Müjdecı, Serhat Midyat

Türkiye, Sırbistan/ 105' / 2020

Ercan Kesal ile *Nasipse Adayız* Üzerine: "Nasipse daha çok film..."

Film Ekibi

Ercan Kesal ile pandemi günlerinde, İstanbul Film Festivali sonrası yazışarak aşağıdaki söyleşiyi gerçekleştirdik. Nasipse Adayız ilk gösterimini Rotterdam Film Festivali'nde yapmış, İstanbul Film Festivali ve Adana Film Festivali'nden de ödüllerle dönmüştü. Her iki festivalde de en iyi yönetmen ödülü Ercan Kesal'in oldu. Çok yönlü, çok şapkalı bir sanatçı ve doktor olarak siyasete atılma deneyimini hicveden Ercan Kesal'in Nasipse Adayız filmi doğal ve kitlesel sahnelerde ve doğal mekanlarda gezinen kamerasıyla sinematografik bir deneyim sunduğu kadar kendine has bir sinema diline de sahipti. Ercan Kesal'in bu ilk uzun kurmaca metraj filmi, Düzce Akçakoca'ya bağlı fındık üretilen bir köyde yıllar içinde yaşanan değişimi anlattığı Fındıktan Sonra adlı belgesel filminden sonra, senarist ve oyuncu olarak yer aldığı pek çok filmde (Bir Zamanlar Anadolu'da, Üç Maymun, Yozgat Blues, Anons ve Kelebekler...) sonra, ustalıkla çıkageldi.

Aslında klasik de olsa ilk sorumuz sinemayla ilişkinize dair. Üniversite sonrası mecburi hizmet nedeniyle gittiğiniz Ankara'da, bizim okumaktan keyif aldığımız pek çok edebiyatçıyla bir araya geldiğiniz yıllar var. O evden yolu geçenler de düşünüldüğünde hem şiir hem de yazı hayatımızda daha önce yer almış. Peki sinemayla ilişkiniz nasıl başladı? Sinemada da ilk olarak oyuncu, senarist olarak tanıdık sizi. Öncesi ve devamı nasıl geldi, sizden dinleyebilir miyiz?

Sinemayla ilişkimiz seyrettiğimiz ilk filmle başlar! Ben de Avanos Yeni Sineması'nda 7-8 yaşlarımda beyaz perdede oynayan ilk siyah beyaz filmimi seyrettiğimde bu dünyanın dışında ondan daha gerçek ve sarsıcı başka bir dünyanın mümkün olabileceğini çoktan fark etmişim. Seyirci olarak sinemayla ilişkim hep romantik ve zengin hülyalar içinde oldu. Üniversite yılları ve sonrasında ise daha seçici ve bilinçli. Galiba o yıllarda da yönetmenlik arzusu yani kendi filmimi çekme tutkusunu yeşermeye başlamıştı.

Yönetmenliğini yaptığımız Fındıktan Sonra belgesel filminden sonra kurmaca bir film çekmek neleri değiştirdi sizde ya da sinemanın gerçekliğe yaklaşımına dair farklılıkları olduğunu düşünür müsünüz?

Belgeselleri çok önemserim. Ama belgesel de olsa önünde sonunda kurgucunun müdahale ettiği bir tür değil midir? Yani kurmacanın başka bir türü de denebilir belgesellere. Bir belgeselin ancak kurmacaya uzandığında, iyi bir kurmacanın da cesaretle belgesel tarzına yaklaştığında başarılı olacağına inanırım. Tüm hayallerimiz aslında kendi gerçeğimiz, bizim başka bir gerçek yokmuş gibi yaşadığımız her şey de hayatın kurmacası değil midir!

Fındıktan Sonra epeydir hazırlandığım Nasipse Adayız için iyi bir başlangıç filmi oldu benim için.

Nasipse Adayız filminizde anaakım siyasetin mahalli örgütlere, derneklere, dini cemaatlere bağlı olduğunu anlatıyorsunuz, işlerin nasıl yürüdüğünü... Aday adayı olan ana karakter oyunun



oynandığı/ oy'un arandığı çemberin dışından biri aslında; okumuş, rasyonel akli temsil etmesi gereken doktor, bilim adamı. Seçim çalışması yaparken kitleye rağmen politikaya atılmıyor ama kitleyle sürükleniyor ki bu hem düzen siyasetinin bir açmazı hem de ana karakterin. Çevresindekilerle gerçek anlamda bir iletişim kurduğundan bile emin olamıyoruz.

Doktorun tüm gününü yakın ve hareketli bir kamera çekimiyle anlattınız ve bu gerilimi çok iyi gördük: yabancılığını, mutsuzluğunu, iktidarı eline alamayışını vs. Bu kitlenin- ya da şöyle diyelim- işleri bu şekilde yürüten (ekonomik ve sosyal sermayeyle) çemberin içinden biri olsaydı inanırdı yaptığı işe ve daha mutlu görünürdü. Bu anlamda, bu doktoru bu atılma ya da bu seçime iten motivasyon nedir?

Kemal Güner, o güne kadar yapıp ettiği her şeyi temize çekmek istiyor. Gündüz okulda karalama defterine yazdıklarımızı akşam temiz defterimize yeniden yazmak gibi! O güne kadar birikmiş her şeyin işe yarayabileceği bir alan olarak görüyor politikayı. Orada erk var çünkü. İktidar var. Orta çağın felsefe taşı gibi bir şey. İçine daldırdığımız her şeyi altın yapıyor. Bakır, demir fark etmez. Bir de Kemal Güner kendine fazlasıyla güveniyor. İçine girdiği dünyanın tüm tezgahlarının üstesinden gelebileceğini zannediyor. Ama işin hiç de öyle olmadığını hızla keşfediyor. Çevresindeki dünyaya karşı yıllardır tesis ettiği romantik hale çatırıyor ve yıkılıyor. Kendisini de altında bırakacak bu sona itiraz etmeden razı oluyor. Geriye dönmek çok zorlu bir hesaplaşmayı dayatır çünkü. Başına gelecek felaketi kabullenip hiç olmazsa o yıkıntıdan yeni bir kimlik yaratmak. Psikanalitik bir süreç sanki. Eğri büğrü duvarı yıkıp yerdeki tuğlalardan yeni ve düzgün bir duvar örebilecek mi acaba?

Beyoğlu Belediye başkanlığı için aday adayı olan bir doktorun bir günü ve gecesi trajikomik bir şekilde anlatılıyor filminizde. Her ne kadar otobiyografik olsa da ana karakterini idealleştirmek bir



yana çuvaldızı en başta ona batırıyordu film. Bu anlamda düşünümsel. Sizin de buna benzer bir adaylık deneyiminiz olduğunu biliyoruz. Filmle sizin şahsi deneyimlerinize ne kadar paralel? İletişim Yayınları'ndan çıkan Nasipse Adayız kitabından sonra filmi yapmaya nasıl karar verdiniz?

Elbette otobiyografik özellikler taşıyor. Ama sonuçta senaryo, kurmaca demektir. Bu açıdan Bir Zamanlar Anadolu'da filmiyle akraba denebilir. BZ'A'yı 25 yıl sonra gerçek mekanlarında çekmiştik. Nasipse Adayız'ı da 20 yıl sonra Okmeydanı ve çevresinde gerçek mekanlarında ve çoğu zaman gerçek kişilerle (Kemal Güner, Hasan Pek, davetliler vs...) çektik. Sohbetin başında sözünü ettiğiniz belgeyle yaklaşımdan kastettiğim biraz da bu.

Doktor aday olsa da sürecin, kendi kampanyasının öznesi olamıyor aslında. Şoförü, eski karısı, çalışanları, dernekçiler/ cemaat, vs... ile ilişkisini düşünürsek. Ne dersiniz?

Reel politika dünyasının kurtları vardır. Yıllardır oradadırlar ve başka gidecek yerleri yoktur. O dünyanın kurallarını iyi bilen, böyle tesadüfen aralarına düşmüş birtakım adamları kuşatıp suyunu çıkartarak hızla kenara attıkları adamlardan biri Kemal Güner. Şoförünün, karısının ya da çalışanlarının... Kimsenin derdi Kemal Güner'in adaylığı değil. Hepsinin kendi dertleri var ve orada bulunma sebepleri farklı.

Yerel siyasetin dinamikleri, Okmeydanı semtinin dinamikleri, iktidar ilişkileri ve iktidar olma biçimleri filmde çok iyi verilmişti. Karakterin ailesinde, sahibi olduğu hastanede ve siyasette iktidar olma biçimleri yer almıştı filminizde. Hem kendiliğinden yansıyor gibiydi hem de aslında deneyimlenmiş, düşünülmüş bir yanı vardı. 3 toplu ve oldukça kalabalık geçen sahnede; "çok salonlu düğün sarayı"ndaki üst salondaki gece, alt salondaki islami düğün ve bir numaranın ve siyasetçilerinin öncelikle gitmeyi yeğledikleri bir üst sınıfa ait bir mekanda yapılan sünnet düğününü bir orkestra izler gibi izledik. Siz ya da belli durum ve duygular zaman zaman öne çıkarken... Bu kalabalık sahneleri

hem oynamak hem de yönetmek nasıl mümkün oldu ve bu gerçekçiliği nasıl yakaladınız?

Kamera ve çekim tekniğini baştan belirledim ve kararımı verdikten sonra da rahatladım. Barbu Balasoiu özellikle tercih ettiğim bir isim. Kameranın her zaman Kemal Güner'i takip etmesini ve arkadaki trafiğin de tüm doğallığıyla akmasını sağladık, bu yetti bize.

Okmeydanı semtinin dinamikleri deyince, hastanenin de olduğu çok iyi tanıdığımız bir bölgede film çekmek nasıldı? Ardından neler oldu? Özellikle alevi köy derneklerinin gecedeki ya da yerel siyasetteki temsilcileri nedeniyle bir eleştiri geldi mi size?

Film festival süreci ve pandemi koşulları nedeniyle henüz yeterince seyredilmedi. Filmde anlatılan dünya kurmacadır ama, hayatımız gibi!

Filminizi izlerken ister istemez Rumen Yeni Dalga Sineması örnekleri aklımıza geldi. Cristian Mungiu ya da Cristi Puiu'nun filmleri özellikle Bay Lazarescu'nun Ölümü filmi gibi. Belli bir sürede takip edilen karakterin bürokrasi ya da sistem açmazları ile karşı karşıya gelmesi, minimalist kişisel bir öykünün toplumsal bir çerçeveye yerleşmesi, içerdiği kara mizah, kameranın kullanımı ve görselliği... Gerçeklik hissini ve ana karakterin sıkıntısını güçlü bir biçimde verirler. Nasipse Adayız'ı izlerken bu sinemaya benzerliğini hissettik. Rumenlerin kurduğu bu gerçekçiliğe Anadolu hikayeleri tam uyumuş sanki. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Belki de evrensellik denilen kavram bu. Komünizm sonrası Romanya'nın hali pür melali ile altı yüz yıllık Osmanlı bakiyesinin üzerine kurulmuş modern laik Türkiye'nin bitmeyen yönetsel sorunları birbirine çok benziyor. Bir de insan her yerde aynı. Açmazları, zaafı, umut ve kederleri...

Çalıştığınız ekip de düşünüldüğünde Rumenlerin kendi renk dokusu, atmosferi yansıtma ya da genel olarak onların katkısı ile ilgili neler söylersiniz?

Barbu hepimiz için bir şans. Çok iyi anlaştığım bir görüntü yönetmeni oldu. Kısacık rolüyle Valeriu Andriuta da öyle. Filmin bir yerinde Valeriu'nun karakteri Türkler için "çok sıcak" der. Rumenler de çok sıcak insanlar. Bizden....

Mahalli örgütlere, dini cemaatlere, sosyal ve de en önemlisi ekonomik sermayeyle sıkı bir ilişkisi olan seçim sisteminin bir gününün sonunu bir tekstil atölyesinde bağliyorsunuz. Seçim bayrakları diken işçilerin sabaha kadar bayrak diktığı bir atölye... Ne söylemek istersiniz?

Seçim öncesi dönemlerde en hareketli sektördür bayrak sektörü...İmalatlar artar, atölyeler fazla mesai yapar. Çoğu zaman arkasına saklanan bir simge olduğu için herhalde.

Bir son soru olarak; yeniden aday olmayı düşünür müsünüz?..)

Tabii ki hayır...Nasipse daha çok film...

Gidelim Buralardan Kelebekler'le

İpek A. Zeis

*Bir baba evlatlarını aramış son gün
Seslenmiş her yere çaresiz kalmış o gün
Bir baba sevgi vermemiş gizlemiş ise
Aşkı saklamışsa evlatlarından bile
Nasıl da bekler çocuklar sarılsın ona
Bir baba öpmeyi öğretmedikten sonra*

*Affedin affedin onu
Bir baba olmadıysa bile sizlere
Yalnızlık
Yalnızlık ona çok geç öğretti bu gerçeği
Hepiniz toplanın artık onun yanında
Öpüp okşanmalı titreyen elleri*

Kelebekler yakın zamanda Türkiye Sineması'nda hep "insana iyi gelen", "insanı iyi hissettiren" bir film olarak görüldü, anıldı ve hissedildi. Filminden söz ederken mutlaka buna değinildi. Filmdeki "iyilik" ya da "iyi gelen"; ne tek başına filmdeki mizah –ki mizahını sevenler olduğu kadar sevmeyenler de var- ne de tek başına filmin fantastik buluşları. Pek güzel bir fantastik halleyle bir köyü, mezarı, ölüyü, ölümü süsleyen, dolduran, çerçeveleyen, taçlandıran özgür, renkli kelebeklerle dolan sahnesinden de kaynaklanmıyor tek başına. Dolayısıyla tek başına açıklanacak bir durumu yok filmin. Film esas olarak tek başına olma haline son veriyor aslında. Belki de bu nedenle pandemi günlerinde bir kez daha izleyip üzerine yazdırmayı başarıyor. Ve yazıyı yazarken, Nazan Öncel'in filmdeki katharsis sahnesine eşlik eden toplumsal katharsisimizin ifadesi "Gidelim Buralardan" şarkısını dinletmeyi ve sevdirmeyi de...

Memlekete hakim baskıcı atmosferin bunaltıcı rüzgarları şarkının "gidelim buralardan" sözüyle özdeşleşen bir ruh halini özetlerken; 3 ergen-yetişkin-öksüz-şehirli kardeşin halleri ve onca zamandan sonra insanın için ısıtan yaklaşması da izleyende bir kelebek etkisi yaratıyor diyebiliriz. Tecrit hali bir cezalandırma biçimi. Bu ülkede kitleler tecrit halinde yaşıyor. Tecrit halinde yaşadıklarını düşünüyor. Tecritten çıkmak dayanışma, direniş ve umutla oluyor. Kelebekler filmindeki kardeşlerin durumu da farklı değil bu anlamda. Tecrit kırıldığı anda ortaya başka bir şey, umut, direnç ve dayanışma çıkıyor. Bir sözü birlikte anlamsız bulma, birlikte dayak yeme, birlikte yolculuğa çıkma, birlikte ölümle başa çıkma ve birlikte gülüp ağlama ve birlikte yeniden

bir eve-köydeki ev gibi somut, fiziksel bir mekana kavuşma anlamında değil- kavuşma... Tüm bunlar kardeşlerin de, izleyenin de tecridine son veriyor. Birbirlerini, anne ve babalarını kaybetmiş, geçmişlerinde bir travma yatan, geçmişlerini de taşrayı da terk etmiş üç benzemez hayat süren kardeşler söz konusu olduğunda bu duygu daha da güçlü oluyor hatta. Seyirciyle beraber bir tür sağalma süreci yaşanıyor.

Filmin başında tek tek tanıtılan üç kardeş, Cemal, Kenan ve Suzan ne birbirlerini ne anne ve babalarını ne de doğşalar da büyüyemedikleri köylerini/topraklarını yaşayabilmişler. Cemal annesinin ölümünden sonra Almanya'daki akrabalarının yanına gitmiş, orda yaşamış, astronot olmuş, uzaya gidemeyen astronotların sesi olmuş, TV programında benzin döküp kendini yakma protestosuna –astronot kıyafetiyle- kalkışmış büyük abi. Diğer erkek kardeş Kenan, hayallerini değil gerçekliği yaşayan bir oyuncu. Hoşlanmadığı işlerin seslendirmesini yapıyor. Akşamları takıldığı



barda çok da “takılmıyor.” Suzan ise bir anaokulu öğretmeni. Tahammül sınırlarını aşan, öz farkındalığı da, farkındalığı da olmayan maddi dünyanın bir sıradan temsilcisi kocasını terk etme kararı almış Suzan, sabrının sınırlarına dayanmış bir melankolik kız kardeş.

Üç kardeşin büyüyememe durumu tüm hayatlarına hakim olmuş gibi. Bu hallerin üç kardeşe ait olduğu söylenemez. Bu memlekete dair bir metafor olarak karşımıza getirilse yadırgamayız sanırım. Ama üç kardeşe dair şunu söyleyebiliriz. Uzaya gidemeyen astronotların sesi Alamancı büyük abi başta olmak üzere üçüne de bir çocuksuluk hakim. Suzan nispeten aralarında en olgun, aklı başında hissine kapıldığımız noktada, örneğin kocasını terk ettiğinde, bize çok geçmeden evin küçük kız çocuğu olduğunu hatırlatıyor. Annesini hatırlayamayan, masal dinlemek isteyen evin en küçük ve en öksüz çocuğu olabiliyor. Kenan ise erken ergen tavırlarıyla tepkisel, büyük oyuncu değil seslendirme sanatçısı olarak gönül indirmek istemediği işlerde çalışırken gönül ilişkisi şamarı iniyor yüzüne. Oysa kardeşlerine istediği gibi çıkışabiliyor.

Çocuksuluk, yetişkin bir insanda kendi başına bir mizah unsuru olabildiği gibi, yönetmenin de elinin değmesiyle fantastik, melankolik bir mizahla çevreniyor karakterleri: Astronot abi, kedi

dublajı yapan kardeş, ihaleci, taşeron kocadan ayrılan ve egemen erkek muhabbetine posta koyan kız kardeş.

Mizahdan melankoliye, absürttten gerçeğe aslında bir çocukluk, kardeşlik ve ortak olan-olmayan geçmişle şehirden köye bağlanan bir yol hikayesi Kelebekler. Evet biraz uçucu kelebek gibi, hoş duygular uyandırıyor yine bir kelebek gibi. Babaya dair uyandırabildiği duygular, çobana borcunu ödemeyen baba olduğunu öğrendiğimiz anda bitiyor, kelebek gibi kısa ömürlü. Kelebekler'in yol hikayesi İstanbul'dan Hasanlar köyü sırasında yapılan yoldan, yolculuktan kaynaklanmıyor. Yolculuğa hazırlık, yolun kendisi ve vardıkları noktada bir köy evinde hem geçmişlerine hem de geleceklere uzanan bir yolculuk hali filmin tamamına hakim. Kardeşlerin birbirini tantanalı bir köyde tanıma hali, köyden sonra ayrılışlar da ruhlarını mezar başı ve sofrası sahnelerinde birleştirme halleri.

Tolga Karaçelik ilhamını ve filmini ortaya çıkaran gerçekliği kaybettiği, amca olarak andığı Mazhar Candan'dan aldığını söylüyor. Bir kayıp ve ardından gelenler, gelmekte zorlananlar, gelip bekleyenler... Kelebekler'in belli zamanlarda belli yöreleri basmışlığı da-akın akın gelmişliği- bir gerçeklik. Baba ya da otoriter bir insan olarak baba kişisi, çocuk ya da çalışan erkek karakter/ temsiller ve aralarındaki ilişkiler Gişe Memuru ve Sarmaşık'ta da vardı. Hikayeleri, karakterleri, buluşları, şarkıları (Nazan Öncel, Grup Gündoğarken, Gevende, Erkut Taçkın) filmlerine soktuğu uçarıklar, absürtlükler, abartılı haller hep kendinin, birlikte çalışmayı tercih ettiği ekibinin. Bu belki de yönetmenin kendisinin hayata yaklaşımından farklı değildir.

Son olarak; Kelebekler yukarıda andığımız gibi seyirci dahil kardeşleri, köy imamını ve hatta ölen babayı tecrit halinden çıkarıyor. Filmde, yazının başında yer verdiğimiz Erkut Taçkın'ın seslendirdiği, Mehmet Teoman'ın sözlerini yazdığı Baba şarkısındaki gibi çocuklarını çağırıyor son gün. Ve çocuklar onu kelebeklerle toprağa vererek, istedikleri yoldan yürüyerek, çobanla buluşarak bir bakıma affediyorlar. Şarkı filme, film şarkıya dahil oluyor. Tecritten kurtulmak bir umudu, iyileşme halini ve kötü giden hayattan sıyrılabilmeyi beraberinde getiriyor. Bunu sadece kardeşlerin köye dönüşüyle, dönüşümüyle; kardeşleri birbirleriyle, geçmiş ve gelecekle barıştırarak yapmıyor aslında. Filmin ana karakterleri dışında kalan muhtar ve muazzam karısı ve köy imamının; onların barışçıl sorgulamalarının da payı büyük. Film kendini benzin döküp yakma girişiminde bulunan astronot abi, yem sanıp barut yiyen beklenmedik anda patlayan tavuklar, matruşka yerine patruşka diyen muhtar ve diyalogları ve yine köyün nevi şahsına münhasır imam ve diyalogları ile yaratılmış kimine zorlama gelen kimine gelmeyen yönetmenine has olduğunu artık bildiğimiz absürt ya da sürreal bir çevre ve insanlar arasında geçerken özünde insani bir hikayeyi anlatıyor. Özlemi duyulan.

Kelebekler

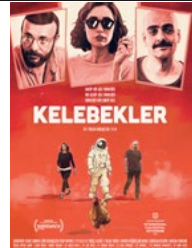
Yön. ve Sen.: Tolga Karaçelik

Oyn: Tolga Tekin, Bartu Küçükçağlayan, Tuğçe Altuğ, Serkan Keskin, Hakan Karsak, Gülçin Kültür Şahin, Ezgi Mola

Görüntü Yön.: Andac Sahan, Sanat Yön.: Arzu Kadak, Cem Ece

Kurgu: Evren Luş Müzik: Ahmet Kenan Bilgiç

2018 / 117' / Türkiye



Yeni Türkiye Sineması II: Güncel Eğilimler ve İktidarın Kültürel Alanda Varolma Çabası

Aylin Sayın

49. sayımızda Kızkardeşler filmini baz alarak 90'ların sonunda Türkiye sinemasında sanat sineması oluşumunu Fransız sosyolog Bourdieu'nun özerklik kavramsallaştırmasından yola çıkarak anlatmış, özerkliğin ancak bir alan içinde, kurumlarla (eleştirmenler, festivaller, sinema okulları, seyirciler) mümkün olduğunu iddia etmiş, “yapısal bir değişimin ve çözülüşün (Yeşilçam'ın ekonomik altyapısının çözülmesi, seyirci sayısının erimesi) ardından gelen zihinsel bir kopuşla da sanat sineması özerk bir alan olarak kurulmuştur” demiştik. Bu sayımıza ikinci bölümle devam edelim. Bu özerkleşme çabalarının ilk adımlarını atmış olan yönetmenlerden biri olan Zeki Demirkubuz, pandemi dolayısıyla eve kapanılan ve dolayısıyla ev içi şiddetin daha fazla arttığı haziran ayında erkeği özne olarak gören ve kadını, çocuğu nesneleştiren ve bundan da iradi bir seçim çıkaran bir sosyal medya mesajı yazmıştı:

“Olağan Şüpheliler filminde, karısı ve çocukları rehlin alınarak teslim olmaya zorlanan Kaiser Soze'nin çatışmaya karısı ve çocuklarını vurarak başlaması, hayatta ve sanatta bugüne kadar gördüğüm en şahane karakter ve kararlılık gösterisidir. Olacaksa böyle olmalı insan.” (3 Haziran 2020, Twitter)

Bu sözler öylesine yazılmış bir düşünce akışından ziyade kadın cinayetleri hız kesmeden devam eden memlekette kadına dair egemen erkek bakışının da özeti. 39. İstanbul Film Festivali'nin seçkisinde yer alan bazı filmlerle birlikte düşünülünce de son dönem Yeni Türkiye sinemasının halet-i ruhiyesi ile diyalog halinde olduğu söylenebilir. Bahsedilen festivalde, ulusal seçkide yarışan; son dönem yerli sinemada “neler oluyor”un cevabını da veren filmlere geçmeden önce, iktidar alanının uzun zamandır kültürel alanda varolma çabalarına, çalımlarına değinelim.

İktidar alanı ile kültürel alan eyleyicileri (yönetmeninden, eleştirmen ve seyircisine) arasındaki mücadele özellikle AKP'nin kendi kadrolarını devlet kademelerine yerleştirmesiyle, hükümete yakın sermaye gruplarının ekonomik sermayesini artırmasıyla daha görünür hale gelmiştir. Eskiden bu mücadele çoğunlukla sansür meselesiyle sınırlıyken -bu baki kalmak kaydıyla- Kültür Bakanlığı'nın verdiği maddi desteğin kimler arasında paylaştırılacağı meselesine de siyasi bir seçimi eklemiştir. Bu seçimin ilk adımları, bakanlığın “aile filmlerine” destek vermeyi tercih edeceğine dair açıklamalarıyla atılmıştı. Bu adımları, dini merkeze alan siyasi iktidarın gündelik hayatın her katmanında söz sahibi olmak, tahakküm yaratma ve dinsel kodları yayma girişimine meşruiyet kazandırma mücadelesine kültürel alandan da destek araması olarak görebiliriz. Bu seyrin ilk döneminde yapılan, merkezine müslüman inancı alan filmler(1) ticari alanda gözle görülür şekilde artmış ve iktidar alanının destek verdiği yönetmenler ilk filmlerini çekmeye ve Kültür Bakanlığı'ndan destek almaya başlamıştır. Bu filmler, ekonomik sermayeyi bilhassa devlet desteğiyle edinen eyleyicilerin henüz ticari alanla sınırlı, kültürel alanda söz sahibi olma çabası ve mücadelesinin ilk adımlarıdır.

Sanat sinemasının kurumlaşması olarak da tarif ettiğimiz özerk sinema alanı henüz kurulurken, az seyirciye sahip olmasıyla eleştirilir ve değersizleştirilirdi (örneğin Hıncal Uluç'un bu konudaki yazıları, SİYAD atışmaları vs.). Özerk sinema alanından filmlerin ödül almasına dair yapılan eleştirilerde, bu filmlerin halktan kopuk olduğu, halka rağmen çekildiği, bunları beğenen ve ödül veren sinema yazarlarının elit bir kitle olduğu söylendi.(2) AKP'nin politikasıyla uyumlu bu sözler politik arenada kendisine Kültür Bakanlığının muhafazakâr sanat girişimleri üzerinden yer bulur; elitizm eleştirisiyle meşrulaştırılır.

“Sanat elitleri” olarak adlandırılan bir kesimin dışlayıcılığı üzerine yapılan tartışmalar muhafazakâr, aile değerlerini yücelten sinema yapıtlarına destek verilmesi ve muhafazakâr sanat yapılması gerekliliğine dair girişimlere yol açar. Önce Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürü, 2 Ocak 2012 tarihinde “Eskiden Malkoçoğlu gibi filmlere herkes giderdi, destekler gişe ve aile filmlerine” açıklaması yaparak bu gidişatı başlatmış, (3) sonrasında da bazı köşe yazarları konuyu tiyatroya da getirip, oyunlarda adap aradıklarını belirtmişti.

Muhafazakâr sanat tartışması ve bu alana müdahil olmak adına finansal olanakların diğer tarafa kaydırılmasında –yukarıda da söylendiği gibi- ekonomik sermayesini genişleten kentli muhafazakâr kesimin ekonomi ve politikadaki iktidarını kültürel alana kaydırma isteği yatmaktadır. Bu amaçla İslami gençlik için kısa film yarışmaları düzenlenmeye başlanır, sinema yayınları, aylık dergiler çıkmaya başlar... Şehir Tiyatroları'nın çürümüşlüğünden, elit bir kesimin sanatta iktidar olduğundan, muhafazakâr sanata destek olunmadığından bahseden kesim için İslami sanat ancak şimdi mümkündür, zira mütedeyyin kesim ancak bu dönemde paraya sahiptir dolayısıyla da sanatta zaman ve para verebilecek kıvama gelmiştir.(4)

Ayrıca yine sansür bağlamında Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü ulusal film festivallerinde gösterilecek filmlere bakanlık denetiminden geçme zorunluluğunu geri getirir (2014). (5) Sansür mekanizması tekrar işlemeye başlar ve bakanlıktan destek alan filmler cinsellik ya da politik meselelerde de sansüre uğrarlar. Bakanlık ancak artı 18'e uyan filmlere destek vereceğini söyler. Bu süreçte ilk sansüre uğrayan ve festival gösterimleri yasaklanan (yönetmenlerine dava açılan) film, Bakur (Çayan Demirel, 2015) olurken, Tereddüt (Yeşim Ustoğlu, 2016) filminin cinsellik içeren sahnelerin bir kısmı Türkiye gösterimi öncesi otosansüre uğrar, Zer (Kazım Öz, 2017) filminin bazı sahneleri festival gösteriminde karartılarak (sansüre vurgu yapmak için) bu sahnelerde bakanlık sansürünün uygulandığı yazar. Yaşanan zorluklar ve baskı ortamı özerk alan eyleyicileri arasında zaman zaman dayanışma ve örgütlenme adımlarını da ortaya çıkarır. Sansür benzer bir şekilde işlerken ilk filmlerini bakanlık desteğiyle yapan ve çeşitli dallarda ulusal ve uluslararası festivallerde ödüller alan yönetmenlerin Kültür Bakanlığının desteğinden -geçici ya da sürekli- men edildiği de bilinmektedir.

Muhafazakar kesim, yukarıda da bahsedildiği gibi sinema alanının ticari mecrasında ekonomik sermayesiyle yer alırken; sanat alanında da var olmak için -doğası gereği- ya Semih Kaplanoğlu gibi ödüllü yönetmenler devşirmek ya da bizzat özerk alanın eyleyicilerinden destek almak zorundadır. Nitekim, yerel festivallerin festival yönetimine/danışma kuruluna bu mecradan insanlar atandığını da sansürlü film gösteren bir devlet televizyonunda sansüre uğrayan filmleri, alanın kurucu eleştirmenlerinden iki kişinin sunduğuna da tanık oluyoruz. Kısa bir zaman önce, bizzat hükümet eliyle düzenlenen (“Cumhurbaşkanlığı himayelerinde İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğünce düzenlenen” olarak bahsi geçen) Uluslararası Göç Filmleri Festivali'nde Nuri Bilge Ceylan'ın jüri başkanı olduğunu ve ilk kez düzenlenen festivalin özellikle Ceylan üzerinden



Zer

PR çalışması yaptığını, devşirme çabalarına dair diğer bir örnek olarak hatırlayabiliriz.

Ticari alanda ekonomik sermayeyi işleterek var olma, devşirme çabalarına ek olarak, 39. İstanbul Film Festivali'nin yarışma seçkisinde olan iki film üzerinden kültürel alanın prestijli sanat kanadında yer alma çabalarına içerden desteğin de gelmeye başladığı söylenebilir: Filmini gerçekleştirmek için devlet kanallarından destek alan (yönetmenin geçmişinin, bağlantılarının ve filmin temasının da etkisiyle), festivallerde yer alabilmek, ödüllendirilmek için gereken sanat sinemasının kodlarına (yer yer formül hale gelen) aşına yönetmenlerin alana girme çabaları... Anaakım kodları taşımaya mahkum, gerici olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğimiz ama bir taraftan da ilk bakışta sinemanın sanat kulvarında yer alma iddiası taşıyan bu sinemanın, bahsi geçen festivalde ödüllendirilmediğini de söyleyerek filmlere geçelim ve bu iki filmin, ve festivaldeki çoğu filmin yazının başında söz ettiğimiz erkek egemen dille olan yakın ilişkisine değinelim.

Ceviz Ağacı, Faysal Soysal'ın ikinci filmi. Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan destek alan ve TRT ortaklığı ile çekilen filmin, festivalde gösterildiği gün Pınar Gültekin'in, faili eski erkek arkadaşı tarafından saklanan cansız bedeni bulunmuştu. Film, kocası olan taşralı bir edebiyat öğretmeninden boşanmak isteyen, evliliğin günah keçisi kadının, kimliğini bilmediğimiz biri tarafından öldürülüp, ormanın derinliklerine gömülme sahnesiyle başlıyor. Vahşice işlenmiş cinayeti öğrendiğimiz gün izlediğimiz film, kadını nesneleştirip, kadın cinayetini de ana karakter olan erkeğin egosunu daha da güçlendirmek adına arka plan fonu yapıyordu. Güçlü, ne istediğini bilen, bilinmeyenin riskini alarak özgürleşmek isteyen kadına dair "yollu, aşüfte..." imaları barındıran film, Dostoyevskiye etik sorgulamalarıyla, biçimsel zorlamalarıyla (ceviz ağacı, babanın suçunu devralma metaforu gibi) sanat alanının "kodlarını" yakalamış görünüyor olsa da bu etik sorgulamadan yine erkeğin egosu galip çıkıyor ve erkek karakter, kadını nesneleştiren Zeki Demirkubuz'un yukarıdaki sözleri uyarınca yüceltiliyordu. Bu anlamda filmin, sadece başkasında değil kendinde de kötüyü,



Uzak Ülke

aşğılık olanı gören sanat sinemasının “romansal hakikati” anlatma çabasına romantik bir taşralı erkek yaratarak yaklaşmaya çalıştığı söylenebilir.

Ceviz Ağacı gibi bakanlıktan ve devlet kurumlarından destek alan ve benzer muhafazakar temayı taşıyan diğer bir festival filmi de Uzak Ülke’ydi. Erkan Yazıcı’nın bu ilk filmi, Rum bir çocukla, cumhuriyetin kurulmasından önce Kuvayı Milliye yerine padişah saflarında yer almayı seçen binbaşının, mübadele (1925) nedeniyle zorunlu olarak bir araya gelmelerini, ilişkilerini anlatır. İmparatorluğu/Osmanlı geçmişini yad eden bu filmin neden güçlü finansal destekler aldığı kestirmek güç değil. Filmin, festival seçkisinde yer almasına rağmen zamanının toplumsal/ekonomik oluşumuna ters bir ideali yad etmesinden kaynaklı, içeriksel, dolayısıyla da biçimsel bir zayıflığı vardı.

Festival seçkisi sadece muhafazakar alandan sanat alanını zorlayan filmlerden oluşmasa da seçki, erkek egemen söylemi tekrarlamasıyla ortak bir diskurda ilerliyordu. Örneğin Hacı Orman’ın filmi Körlük, 3 yaşından bu yana göremeyen bir şairin -karısının zorlamasıyla- ameliyat olarak bulanık da olsa görmeye başlamasını, sonrasında yaşadığı zorlukları ve tekrar görmemeyi seçmesini anlatıyordu. Ameliyatın şairin hayatını alt üst etmesini kadının bir hatası olarak anlatan film, kör olmayı gerçekçi resmetmesiyle bir alkışı hak etse de kör olma meselesini orta sınıf bir şairin üretme süreciyle ilişkilendirilerek anlatmasıyla mega kentlerde kör olmanın toplum dışına da atılmak anlamına geldiğini, yani meselenin politik/toplumsal bir mesele de olduğunu göz ardı ettiği kadar, kadını günah keçisine dönüştürmesiyle seçkinin diğer filmlerinden ayrılma şansını tepiyordu. Bu anlamda, entelektüel bir erkeğin; bir yazarın üretmemesi sorununu karakteri idealleştirerek anlatmasıyla Şair (Mehmet Emin Yıldırım), filminin Körlük’le (iki filmin de yaratıcılarının egolarını ortaya koyan otobiyografik öğeler taşıdıkları söylenebilir) akraba olduğunu söyleyebiliriz.

İlk bakışta sinemadaki erkek hegemonyasını (içerik, karakter, üretici anlamında) kırdığını



Ceviz Ağacı

düşündürten bir isme ve kadın karaktere sahip Onur Ünlü'nün Topal Şükran'ın Maceraları "femme fetale" yaratarak toplumdaki "erkeğin mahvına neden olan kadın" yargılarını pekiştiriyordu. Biçimsel anlamdaki yenilikçiliğin ise içerikteki geleneksel söylemlerle nötrlendiğini, bir anlam ifade etmediğini de belirtelim.

Kadını nesneleştiren, toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üreten yukarıdaki filmlerin aksine Ümit Ünal'ın *Aşk, Büyü*, Vs. filmi ile Leyla Yılmaz'ın *Bilmemek* filmi bu yargıları da yıkmalarının etkisiyle seçkinin en iyi üç filminden ikisiydi.

Gelelim İstanbul Film Festivali'nde en iyi yönetmen ve Fipresci ödüllerini alan Nasipse Adayız (Ercan Kesal) filmine. Beyoğlu Belediye başkanlığı için aday adayı olan bir doktorun bir gününü trajikomik bir şekilde anlatan film, her ne kadar otobiyografik olsa da seçkideki çoğu filmin aksine ana karakterini idealleştirmek bir yana çuvaldızı en başta ona batırıyordu. Tabi ki filmin hedefinde gücün ne kadar kırılğan olduğu; mahalli/dini ağırlara ve paraya ne kadar bağlı olduğu vardı. Anaa-kım siyasi sahneyi bir gecede anlatan film, meseleyi ana karakterin gözünden (bu anlamda tutarlı) tasvir ediyor ve güçlü bir sinematik anlatımla asıl meselenin sınıfsal (Para ve sosyal sermaye etrafında dönen bir günün seçim bayraklarını yapan tekstil atölyesinde sonlanması boşuna değildir) olduğunu vurguluyordu.

Sonuç olarak, yukarıda bahsedilen; hegemonik erkek karakterlerin merkezde olduğu ve başka hayatlara yer bırakmadığı filmlerin eril ideolojisini kıran bu üç filmi saymazsak -ya da sayalım ve bunların seçkide yer almasını da ödüllendirilmesini de antitez olarak kabul edelim- son dönem Türkiye sinemasına sirayet eden eril ruhun, iktidar alanının kültürel alana yaptığı kamikaze uçuş-larından beslendiğini söyleyebiliriz.



Aşk Büyü vs

Notlar:

1) Selam (Levent Demirkale, 2013), Allahın Sadık Kulu: Barla (Orhan Öztürk Esin, 2011), Hür Adam Said Nursi (Mehmet Tanrısever, 2011), Kelebek (Cihan Taskin, Günay Günaydın, 2009) vb.

2) Uluç'un sözleri toplumsal alandaki aydın/entelektüel karşıtlığına, bu insanların tuzu kuru olduğuna dair inanişi besler ve bu inaniştan beslenir. Bu anlamda dönemin hükümet politikalarıyla uyuşur.

3) <http://www.radikal.com.tr/kultur/malkocoglu-destegine-sinemaci-kazan-kaldirdi-1076372/>, Erişim: 15/07/2017

4) Yeni Şafak gazetesi yazarı Ali Murat Güven kültürel alanda yer almayan İslami kesimin yıllarca nasıl mağdur olduğunu anlatır: "Doğrudur, Türkiye'de dindar halk kitlelerinin uzunca bir tarihsel süreç boyunca ne parası vardı, ne de entelektüel merakları... Hayattaki en önemli hedefleri imânlarını muhafaza etmek ve akşamı karşılayacak bir tas çorba bulabilmektir. Medeniyet köyden değil kentten doğar... Müslümanlar, içine sokuldukları cendere içinde rahat bir soluk alıp, maişet temini aşamasından bir türlü "hayatın latif zevkleri" aşamasına tırmanamadılar. Çünkü rejim onların hep tarlalarıyla, bağlarıyla bahçeleriyle oyalanmalarını istedi. Kültür-sanat, medya ve ticaret gibi ülkenin istikametini belirleyici büyük arazilerin muhafızlığı ise daha başka toplumsal çevrelere verilmişti. Onlar da bu görevlerine şehvetle sarıldılar... Benim de bu konuda tasası olan bir avuç yazar-çizer gibi yapmaya çalıştığım tek şey, onca zamandır tek tip bir ideolojik yönelimden, hep aynı kültürel kaynaktan beslenen kültür-sanat ortamına cuma günleri ezan sesini duyunca kalbinde kıpırtılar oluşan birkaç Ahmet, Mehmet, Hasan, Hatice ya da Ayşe kazandırmak... Onları, hiçbir zaman sulh ile davet edilmedikleri, aslı bir unsuru olamadıkları bu dünyayla usul usul tanıştırmak, orta ve uzun vadede ülkenin kültür ve sanat iklimini zenginleştirmek..." Ali Murat GÜVEN, "Rahat ol Alın... Sen Hancısın Bizlerse Yolcu", Yeni Şafak, 05/08/2012

5) Şenay AYDEMİR, Festivallere Bakanlık Tescilli dönem geri geldi, <http://www.radikal.com.tr/hayat/festivallere-bakanlik-tescilli-donem-geri-geldi-1171686/> Erişim: 20/03/2017

Bir Başkadır: “Yetmez Ama Evet” Tezlerinin Gecikmeli Tekrarı

Aylin Sayın

Televizyon izlemek yerine internet kanallarına yönelen; anaakımdan kaçtığına düşünen bir kitle tarafından çokça izlenen, bir o kadar da sosyal medyada konuşulan Bir Başkadır, durağan kamera hareketleri, nostaljik jenerik görüntüleri, aceleye getirilmemiş oyuncu yönetimi ve sokağı gizlemeyen kamerasıyla izleyicisini cezbeden Berkun Oya'nın sekiz bölümlük bir Netflix dizisi.

Netflix gibi aylık para ödenerek abone olunan online platformların dizide aşığılama anlamında sözü geçen “total”e değil de daha eğitilmiş, üniversite mezunu, kentli bir kitleye hitap ettiği, onlar tarafından izlendiği söylenebilir. Ayrıca Twitter gibi sosyal medya platformlarında bu diziden bahsedenlerin de aynı kitle olduğu söylenebilir. Bu film/dizi platformunu kimlerin izlediği önemli, zira Netflix dizisi yaratıcılarının bu kitleyi hesaba katıp bir ürün tasarladıkları aşıkır ki, Bir Başkadır içerik ve biçim olarak Hollandalı Marksist Anton Pannekoek'in tanımladığı “yeni orta sınıf”a (Türkiye’de özellikle Ali Şimşek’in adını koyduğu, kitaplarıyla ele aldığı) hitap etsin diye tasarlanmış; müziğinden, jeneriğine bu kitlenin tav olacağı düşünülmüş bir dizidir. Önce ‘yeni orta sınıf’ı tanımlayarak başlayalım.

Pannekoek , “The New Middle Class” (Yeni Orta Sınıf) adlı makalesinde “Marx’ın söylediği gibi orta sınıf ortadan kalktı ama yeni orta sınıf ortaya çıktı” der. (1) Bahsettiği yeni orta sınıfın modern şirketler için gereken kadrolardan ve devletin bürokratik elemanlarından oluştuğunu söyleyerek bu sınıfın modern şirketlerin gerektirdiği kadroları oluşturanlar, avukat, doktor gibi serbest meslek sahipleri ve profesörlerden oluştuğunu belirtir. Bunlar eski orta sınıf gibi ortadan kalkmayacak diyen Pannekoek, yeni orta sınıfın eski orta sınıftan farklı olarak kendi üretim araçlarına sahip olmadığını ve maaşlı çalıştığını, kol gücündense beyinleri ile geçimlerini sağladıklarını belirtir. (2)

Pannekoek'in de belirttiği gibi yeni orta sınıfı şirketlerde doğrudan karar süreçlerine katılanlar, yüksek maaşlı ofis çalışanları ve orta düzey maaşla çalışan beyaz yakalılar oluşturur. Buldukları yerlere miras ya da ailelerinin onlara sağladığı ayrıcalıklardan ziyade yetenekleri, çalışkanlıkları ve eğitimleriyle gelenler; özellikle 1990 sonrası bankacılık, finans, medya, bilişim sektöründe, serbest meslek yerine ücretli işlerde çalışan bu kişiler, ebeveynlerinden farklı olarak tutumluluk ve birikimdense tüketime daha eğilimlidir. Çok çalıştığı için iş dışı zamanlarını “kaliteli” geçirmek isteyen bu kişiler hafta sonu aktiviteleri planlayan, yurt dışı gezilerine çıkan ya da arzulayan, kadın erkek ilişkilerinde toplumun ortalamasına göre daha rahat olan üniversite mezunu beyaz yakalı çalışanlardır.

Yeni orta sınıfın ortaya çıkışı ve varlığını göstermesi kentlerin (özellikle büyük kentlerin) çehresinin değişmesinden bağımsız değildir. Neoliberal politikaların uygulamaya konulmasıyla kentler, sanayileşmenin ve üretimin merkezi olmaktan (bu sektörler ucuz işgücü yoğun başka yerlere kaydırılmış, kent merkezi alt sınıflardan mümkün olduğunca “temizlenerek” çeperlere itilmiştir.)



çıkıp finans merkezi olmuş ve “küresel kent” söylemiyle ulusötesi sermayeye açılmıştır; plazalar kentin silüetinde yükselmiş, dünyaca ünlü restoran ve kafe zincirleri ülkeye gelmiş, toplumsal yaşam her anlamda bir değişim geçirmiştir.

Büyük kentlerin, özellikle İstanbul’un çehresini değiştiren “küresel kent” ekonomik kalkınma, adaletli bir gelir dağılımı sağlayan, kamusal alanlarıyla bir kent yaratmanın ötesinde kentin sermayenin lehine evrilmesi için gerekli dönüşümü sağlama amaçlı bir söylemdir. Küreselleşme, sınırların kalktığı, dolaşımın arttığı bir ilerleme olarak sunulsa da aksine sınıfsal ayrışmanın daha da belirgin hale gelmesine, yoksulların kentin çeperlerine atılmasına ya da belli mahallelere sıkıştırılmasına ve kentte finansal sermaye odaklı bir hiyerarşinin kurulmasına neden olur. Toplumsal hak, kamu yararından ziyade ekonomi odaklı bu kentsel değişimde ve değişimin ayrıştırmacılığında kentin kendisi bir meta olarak pazarlandıkça kentte vakit geçirmek, kentin olanaklarından yararlanmak para harcayarak mümkün olan bir boş zaman etkinliğine dönüşür ki bu da yeni orta sınıfın tüketim eğilimleriyle örtüşür. Bahsedilen boş zaman etkinliklerinin mekanı artık küresel kent söylemi içinde olmazsa olmaz olan organizasyonlar, fuarlar, kültür sanat festivalleri, dünya mutfaklarını kente getiren restoranlar, alışveriş merkezleridir, en azından pandemi öncesi...

Neo-liberal politikaların işlemeye başlaması, Gümrük Birliği’ne katılım, Ortadoğu’da ve Eski Sovyetler Birliği topraklarının dahil olduğu yerlerde yeni pazarların açılması, ithalatın ve ihracatın artması dolayısıyla ülkenin (ve tabii İstanbul’un) küresel pazara tanıtılmasıyla beraber değişen kent ve kültürel ortam geleneksel orta sınıfları ve alt sınıfları kentin kültürel ortamından koparak meydanı yeni orta sınıfa bırakmıştır; yeni orta sınıf kenti sahiplenirken geleneksel orta sınıfın daha ev odaklı bir hayatı yaşadığı söylenebilir.

Netflix’in de hedef kitlesi olan bu sınıfın özellikle Gezi’den bu yana televizyon izlemekten

ziyade alternatif kanallara yöneldiğini biliyoruz. Netflix de bu anlamda bu sınıf için anaakım med-
yadan kaçmanın ve yine oraya varmanın biricik mekanıdır.

Bir Başkadır'ın yaslandığı iki damar var. Biri, dizinin ilgi çekmesinin izlemesinin en önemli
nedeni olan “nostalji”, diğeri de AKP'yi 20 yıl önce iktidara getiren söylemin (varlıklı seküler, yok-
sul islamcı ikiliği) vasat bir tekrarı.

2001 ve 2008 krizleriyle kendi sınıfsal konumunun farkına varmak (yaşam standardı düşen,
işsiz kalan, güvencesiz çalışan...) zorunda kalan bu sınıf için nostalji “eski güzel günlere” dönme
özlemini, kaçış mekanını temsil ediyor diyebiliriz. Dizinin yönetmeni bunu çok iyi okumuş olmalı
ki Ferdi Özbeğen'nin kendisi ve şarkıları, Yeşilçam filmlerinde kullanılan renk ve jenerik yazılar...
ara bir doku, arka plan olarak dizinin bir ayağını oluşturur. Modada, dekorda, Cem Yılmaz filmlerinde
ve cover şarkılarda da görebiliriz nostaljinin 2000'lerden bu yana yükselişini...

Yirmi yıl önce “yetmez ama evet”çilerin seküler kesimi suçlayan “seçkinçilik” iddiasını tekrar
eden dizi, bu iddiasını ana karakterlerinden biri olan psikolog Peri ve yalıda oturan ancak “CHP”li
olabileceğini düşündürdüğü Peri'nin ailesi üzerinden vurguluyor. Oysa yukarıda da bahsedildiği
gibi yeni orta sınıf 2001, 2008 krizleriyle kendi ekonomik dayanaklarının ne kadar kırılgan oldu-
ğunu; kendisinin de sınıfsal anlamda alt sınıflara yakın olduğunu gördü. Kendi kimliğini kurmak
için kültürel anlamda kendini ayırttığı alt sınıflara ekonomik anlamda yaklaştığını düşünürsek
artık bu ayrışmaların prim yapmadığını söyleyebiliriz ki burada mizah dergilerini örnek vermek
yerinde olur. Örneğin okuyucu ve çizer kadrosu yeni orta sınıf olan ‘Leman’ dergisi “yurdum insa-
nı adam olmaz”, “maganda”... esprilerine yaslanırken bu dergiden ayrılanların kurduğu ‘Penguin’
ve ‘Uykusuz’ dergilerinde çizerler, espriyi ötekenden ziyade kendilerinde ararlar.

Dolayısıyla dışlama/ayırışma; kibirli-seçkinçi duruş yerini kendini suçlamaya, kendine bak-
maya bırakmıştır.(3) Yeni orta sınıf artık daha özdüşünümsel. Belki de bu nedenle islamcılarının
mazlumlu/ötekini temsil ettiği bu dizi, bu kitle tarafından izlenmiştir. Bu yazının bir itirazı da ki-
birli olanın 20 yılda zengin olan, sınav sorularını çalan, Ayasofya'yı cami yapan, okulları İmam
Hatipleştiren, yandaş sendikalı değilsen işten atan tarafın ezdiği insanlar olması...

Notlar:

(1) Marx “orta sınıf” ya da daha Marksist bir kavram olarak küçük burjuvaziye arada sınıf olarak
tanımlar ve bu sınıfın ya burjuvaziye ya da işçi sınıfına ekleneneceğini ve ortadan kalkacağını
söyler.

(2) Anton PANNEKOEK, “The New Middle Class”, International Socialist Review, October 1909,
çev. William E. Bohn

(3) Mike Savage, Tony Bennet ve arkadaşları Culture, Class, Distinction adlı kitaplarında meşru
kültüre sahip olan üst sınıfların elitist bir yaklaşım içinde olmadıklarını; hatta orta sınıfın kendi
kültürel sermayesinin farkında olduğunu ama bunu bir dışlama faaliyeti olarak kullanmadığının
altını çizerler. Tony BENNETT, Mike SAVAGE, Elizabeth SILVA, Alan WARDE, Modesto GAYO-
CALAND, David WRIGH, “Culture, Class, Distinction”, 2008, Taylor&Francis



Bir Başkadır (Ethos)

Yön. ve Sen.: Berkun Oya

Görüntü Yön.: Yağız Yavru

Kurgu: Ali Aga

Oyuncular: Öykü Karayel, Defne Kayalar, Tülin Özen, Fatih Artman, Funda
Eryiğit, Settar Tanrıöğür, Bige Önal, Esmem Madra

Türkiye / 8 Bölüm / 2020

1929 Büyük Bunalımdan 2008 Krizine: Göçer Bir Yurt Olarak Amerika

Seray Genç - Hamdi Karaşın

“Her şeyde bir çatlak var. Işık da içeri böyle girer.”

Leonard Cohen

Amerikalı gazeteci, yazar Jessica Bruder, “Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century”, Türkçe’ye “Göçebe: 21. Yüzyılda Amerika’da Ayakta Kalmak” olarak çevrilebilecek kitabında Amerika’da 2008 krizinden ciddi kayıplarla çıkmış, 60’lı, 70’li yıllarını yaşayan ve emekli olsalar dahi yaşamlarını çalışarak sürdürmek zorunda kalan ve bu nedenle sadece kendilerini yük olarak, topoğrafik olarak da ayrı bir gezegene dönüşmüş gibi duran bir coğrafyanın göçerlerini, göçer işçilerini anlatır. Kitabın adında geçen “survive” kelimesinin “hayatta kalmak” yerine daha çok ve sık kullanıldığı doğru, ancak kitap ve film aracılığıyla tanıştığımız karakterlerin, hayatta kalmanın ötesine geçen onurlu yaşamlarını ve tüm zorluklara rağmen bu yaşamı sürdürdüklerini görünce “ayakta kalmak” deyişini hak ettiği de doğru. Yolları ve işleri paylaştıkları göçer yoldaşlarına kucak açışları da böyle demeyi gerektiriyor. Bu insanlar yerleşik bir hayattan zorunlu kopmuşlar ve göçebelğe geçmişlerdi. Ayakta kalmak, eli ayağı tuttukça yol almak, özgürce park edebilecekleri bir yer bulmak, çünkü yaptıkları... Bruder’in Leonard Cohen’le bizlere hatırlattığı gibi: Işık yok değil hayatlarında, su gibi, ışık gibi çatlağını bulup giriyor hayatlarına. Hayatta kalmak değil yeterli olan. İnsan olmak geçimin, yeme-içmenin dışında umuda, işğe ihtiyaç duyuyor. Ve Bruder’in anlattığı gibi yolda umut var.

21. Yüzyıl Göçebesinin Ortaya Çıkışı

Peki insanları evinden, işinden eden günümüz kapitalist sistemine içselleşen bu göçebe-yedek-işgücü-ordusu nasıl ortaya çıktı? 21. yüzyılda göçebelğe zorunlu geçişin elbette bir tarihçesi var. ABD’de başlayan 2008 ekonomik krizi, dünyanın 1929’dan beri gördüğü en büyük kriz olarak görülüyor. Halen etkisini hissettiğimiz... 1929 krizi herkesin varını yığını ve borçlanarak kredisini koyduğu hisse senetleri ve New York Borsası’nın çöküşüyle başlamıştı. 2008’de de yükselen konut fiyatları, artan konut kredileri (mortgage), borçlanan insanlar ve bunu finansal bir türev ürün olarak alıp-satan bankacılık sisteminin çöküşüyle başlıyordu. Elbette krizi ortaya çıkaran dinamikler karşılaştırıldığında çok fazla farklılık ya da benzerlik bulunacaktır; kapitalizmin sermaye birikim süreçleriyle açıklanabilecektir ancak ortak nokta değişmeyecektir: Daha fazla işsizlik, daha fazla evsizlik ve daha fazla yoksulluk...

21. yüzyıl göçebelğini anlatan yazar Jessica Bruder, etkileyici kitabında yollarda her zaman insanlar olduğunu; gezginler, avareler, huzursuz ruhlar vs. olduğunu söylüyor. Oysa şimdi ortaya çıkan yollarda olma halinin başka bir şey olduğunu; göçebe olmayı asla hayal etmeyen insanların kriz sonrası imkansız seçimlerle karşılaşmalarının sonucu olduğunu söylüyor. Bruder bu göçebe



yaşamı sadece gözlemlemiyor, bizzat bu yaşamın bir parçası oluyor. Kitabının girişinde filmde tanıdığımız pek çok karakterin 21. yüzyılda nasıl göçebe-işçi olduklarını, birbirleriyle nasıl akraba olduklarını ve insan kalmaya çalıştıklarını anlatıyor. Filmin karakteri Fern gibi Amazon'un "camperforce" dediği mobil işgücüne nasıl katıldıklarını anlatıyor. Açık havada karavanlarının önünde mutlu yaşlı insanları gösteren Amazon şirketinin reklamları, ucuz iş gücünü kampçılardan almak istiyor ve onlara ücretsiz kamp alanları sunuyor; aynı şirket fazla mesaiye bir dolar veriyor veriyor, ücretleri haftalık ödüyor ve 90 günün sonunda ilaç yardımı yapıyor. Mevsimlik-göçebe işçilerin gerçek hayatlarına dair bu reklamlardan bir şey öğrenmek elbette zor... Sadece, bu yollarda olma ve bir araçta yaşama halinin genel geçer bir biçimde romantize, idealize edildiği gerçeklikten uzak parlak fotoğraflar bunlar. Nomadland filmindeki Linda May, Bob Wells, Swankie ise kitapta da tanıştığımız gerçek karakterler. Amerika'da RV (recreational vehicle) denilen hareket edebilen motorlu herhangi bir taşıtı dönüştürerek evi kılan bu insanlar yalnızlıklarını, dayanışmalarını, hayatta kalma mücadelesi ve deneyimlerini paylaşırken; Nomadland filminin yaratıcıları, oyuncu Frances McNormand ve yönetmen Chloé Zhao da bu göçerlere dahil oldukları, kabul edildiklerinin bilinciyle; göçerleri sahiplenerek, saygı duyarak ve bu mücadelecili yaşam biçimini onurlu kılarak bizimle film olarak paylaşıyorlar.

Mevsimsel hareket eden, mobil, esnek ve ucuz işgücü ordusu Amerika'nın kapitalist düzeni içinde Nevadadaki Amazon'un endüstriyel ve devasa büyüklükteki depolarında, şeker pancarı fabrikalarında ya da Güney Dakotadaki Ulusal Park'ta, bir fast-food zincirinde istihdam ediliyor. Sadece karınlarını doyurmak, ayakta kalmaya yetecek bir ücret karşılığında. Ertesi gün yeniden ılıman iklimin ve geçici işlerin peşinde yollara düşme zamanı geldiğinde bu "homeless" (yuvasız) değil, "houseless" (evsiz) göçmenler yolları, araçları, kampları ve kamp arkadaşlıklarını ev bellerken dayanışmayı da uzun yollar boyunca örgütlerler. Ömürlerinin son baharında sosyal güvence olmadan, emeklilik, sağlık gibi temel haklarından yoksun film karakteri Fern gibi eşini kaybetmiş, Bob gibi oğlunu kaybetmiş çoğu yalnız insan bir çölün ortasında, bir ülkenin ortasında, bir yolun ortasında anti-kapitalist bir söylemle bir araya gelebilirler. Ta ki kendi sağlıkları ya da araçlarının motorları tekleyene kadar... Swankie gibi bir vedayı herkes yapamaz, bunu yapacak gücü de bula-

maz belki, ancak denemeye değer görmek; yola çıkmak önemli bir başlangıç olur. Swankie yolculuğunun sonunda vardığı yeri cep telefonuyla çektiği bir videoyla Fern'e iletir. Yalnızlık ve yakınlık duymak, insani olarak aynı duruma düşmüş insanların dayanışma ağları bu duygunun üzerine kurulum daha çok, bir örgütlenmenin değil. Swankie'ye göçebe arkadaşları da bir ateşin başında yolda yeniden buluşmak üzere vedalaşırlar, bu da yaşadıkları duygunun, ardından hissettiklerinin ifadesi olur.

Örgütsüz kimlikler

Belki de ABD'nin toplumsallaşma sürecine özgü dinamiklerle açıklanabilecek yapısal bir "sorun" bu; sosyo-ekonomik ve kültürel problemlerin, sosyo-politik örgütlenmelerle değil bireysel öbeklenmelerle açığa vurulması ve duyurulması biçimi. Toplumsal sorunlar, siyasal ve ideolojik örgütlenmelerle değil tekil kimlikler etrafında öbeklenerek duyurulur. Toplumsal sorunlara çareler, siyasal ve ideolojik mücadelelerle değil, yasaların izin verdiği oranda, kimliklerin tanınırlık ve hukuksal çözüm arayışlarıyla, bireysel yollardan bulunmaya çalışılır.

ABD'de, "toplumsal özneler" sosyo-ekonomik sorunları örgütlemiyor, ama sosyo-ekonomik sıkıntılar toplumsal kimlikleri üretiyor. Böylelikle, ne toplum siyasallaşılıyor ne de toplumsal kimlikler sıkıntılarına kalıcı çözümler bulabiliyor.

Nomadland özelinde bakıldığında, ABD'de 2008 ekonomik krizi sonrasında yaşanan finansal kriz, özellikle ev kredilerinde yaşanan mali çöküntü ve beraberinde gelişen ekonomik belirsizlik, güvencesizlik, işsizlik ve sosyal çaresizlik varoluşsal kaygılar yaratıyor. Bunun sonucunda, evini, işini, sosyal haklarını kaybeden milyonlarca çalışanın tekin olmayan bir geleceğin içinde sürüklendiğini görüyoruz.

ABD'de sosyo-ekonomik meseleler, özellikle politik argümanlar ve araçlarla kavranmadan önce, psikolojik tepkiler ve duygularla algılanıyor. Toplumsal sorunlar, siyasallaşma dinamiği taşımadan ya da iktidara ve "düzene" karşı bir harekete dönüşmeden önce, bireysel veya kültürel tepkimeler ölçeğiyle sınırlı kalıyor. ABD'de toplumsal-siyasal fay kırıklarından çok, psiko-sosyal fay çatlakları daha hareketli yaşanıyor.

Çok sayıda örneği olduğu gibi, Nomadland filminde de görüyoruz ki, birçok sosyo-ekonomik sorunu olan ABD'li, içsel, özel ve bireysel tepkilerin ötesine gidemiyor. Ardından kendisi gibi olan diğer kişilerin de tepkilerini derleyip toplayıp duygusal bir öbek haline getiriyor. Dayanışma duygusu içinde bir araya toplanan tepkiler, özellikle yalnızlık hissini azaltmaya yarıyor. Ortak bir nedensellik etrafında (sosyo-ekonomik adaletsizlik) toplanan tepkiler, farklı etkiler göstererek, aynı sonuçları doğuruyor; işsizlik, yoksulluk, sosyal güvencesizlik ve örgütsüzlük.

Filmdeki, RTR (Göçebe topluluğu yardımlaşma grubu) topluluğu gözlemlendiğinde, özellikle barınma, iş ve geçim kaynakları daralan kişilerin, duygusal kırılma dönemleriyle birlikte geliştirdikleri bir yaşam tercihi olarak doğuyor ve yol alıyor. Bu topluluğun sözcüsü Bob Wells'in "doların despotluğunu kabul etmiyoruz" ifadesiyle, Beyaz Saray'ın ve ABD kapitalizminin ürettiği politikayı benimsemediğini anlıyoruz. Wells devam ediyor: "Çöl, yoksulların denizi... Doğayla ve samimi insanlarla birlikte olmayı amaçlıyoruz." Bu denizde her bir göçebe kendi gemisinin kaptanı(!) Göçebe ve evsizler, "sevgi çemberi" adını verdikleri göç hareketini tekrarlayarak, ülke topraklarını "sürüyorlar". Bu göç hareketi, "göçebelerin" duygusal bağlarını güçlendirirken, iktidarın ve düzenin politikalarını, baskısını zayıflatıyor öte yandan.



Ev: Barınak mı, mülkiyet mi?

2008 krizi sonrasında fabrikanın kapanmasıyla canlılığını yitiren, ironik bir biçimde tüm çağrışımlarıyla, dağılan bir kapitalist imparatorluğun temsiliyetiyle Empire (İmparatorluk) adlı kasabada yıllarca yaşayan Fern kocasının ölümünün ardından eşyalarının önemli bir kısmını bir depoya yerleştirir ve Amazon'da çalışmak için arkadaşı Linda'nın peşinden yollara düşer. Artık bir posta kodu dahi olmayan, terk edilmiş evlerle bir hayalet kasabaya dönüşen Empire'ı son olarak Fern terk etmiş gibidir. Minimal yaşam alanını iyi kullanabilmek adına düzenlemeler yapan ama değerli porselen takımından arda kalan sağlam parçaları da yanına almadan edemeyen Fern için Linda gerçek bir yol göstericidir. Yazar Jessica Bruder'e olduğu gibi... Filmin sonuna doğru yollara devam etme kararı alacak olan Fern, Bob'un söylediği gibi aslında yeniden buluşabileceğini düşündüğü kocasına, Empire kasabasına ve kocasıyla yaşadığı eve sembolik bir ziyaret yapar. Sonra da kaldığı yerden yola ya da göçe devam eder çünkü hayat da devam etmektedir.

Fern, sık sık yerleşik mülk sahiplerinden benzer bir yaklaşımla karşılaşır: "Kalacak bir evin yoksa, bizde kalabilirsin(?)" Barınmak ile ev sahibi olmak arasında niteliksel olarak önemli bir fark var. Bu fark, mülkiyet ilişkisiyle tanımlanabilecek bir ayrım. Mülkiyet, beraberinde bağımlılık ve statüko getirir. Bu statüko, dinamik olan hayatı stabil kılar. Bu statüko, toplumsal bağları mülkiyet ilişkileri üzerinden okumaya başlar. Mülkiyet, "mülksüzler" karşısında bir üstünlüğe dönüştüğünde bağımlılık ve mülkiyet köleliği üretir. Mülkiyet, yoksunluktur; doğadaki varlıklardan ve özgürlüklerden... Barınmak, insanın verili yaşam koşulları içinde (doğal koşulları içinde) fiziksel ve duygusal ihtiyaçları yönünde belirli bir yuvaya sığınma eylemidir. Konformist ideolojiyle değil, görelî konforla (yabani doğal koşullara alternatif olarak) işlevlendirilmiş bir barınma ihtiyacı şekillendirilir. Barınmak, doğal ya da toplumsal koşullara göre değişkenlik gösterir. İnsanın temel ihtiyaçlarına karşılık vermelidir. Tüm canlıların bir biçimde barındıkları bir "yuva", canlılar arasında bir üstünlük nesnesi olamaz.

Tüketim ideolojisinin bir nesnesi olan ev ve ev sahibi kimliği, insanı ve insanın barınma ihtiyacını nesneleştirir. Buna göre, insanın yuvası, ayrıcalıkların (metalaşmış hayatın) mekansal göstergesidir. Bu göstergeye ait mülkiyet ayrıcalığı, toplumsal ilişkilerde sınıfsal bir üstünlük sağlamaktadır. Bu nedenle Fern, "yuvasız" (homeless) olmadığını, sadece "evsiz" (houseless) olduğuna



dikkat çeker. Fern, mevcut hayatın ev sahibi olmakla daha iyi, daha mutlu, daha güvenli ve daha özgür olmadığını anlatmak ister...

Evsizlik tercihiyle, belirli bir mağduriyet durumunu değil, tam tersine duvarlar arasına sıkıştırılmamış bir özgürlük tutkusunu olduğu vurgulanır. Bu tutku, evin (mülkün) köklerine bağlanmamış insanın, özgürlüğünü aramak ya da bulmak için gerektiğinde “yollara” düşebilecek kadar “köksüz” olduğunu anlatmaktadır.

Sonsuzluk ve bir hayat

Empire çölünde saklı kalmış bir “yarı-sanatçı işçi” olan Fern, yalnızlığıyla birlikte, varlığının bir sonsuzluğun içinde yol aldığını düşünüyor. Çöl, sonsuzluğun ve boşluğun varlığını simgeliyor. Fern, aklıyla algıladığı “çöl” içinde hissediyor. Boşluğun, varlığına anlam katacak bir şeyler barındırdığını düşünüyor; kendisini, aklını ve bedenini bir yolculuğa hazırlıyor. Otuz yıl yaşadığı ve çalıştığı Empire’den, evinin arka kapısından çıkarak, ufukta görünen, çölün sonundaki dağlara doğru “göç” hareketini başlatıyor.

Fern, emekçi bir kadın. Mevsimlik işlerde, güvencesiz hizmet sektöründe, geçici işlerde çalışıyor; geçimini sağlamak üzere. Kendisi gibi binlerce kişinin aynı durumda olduğunu görüyoruz. Fern’i farklı kılan “sanat duyarlılığının” olması. Bunu iki yerde fark ediyoruz ve görüyoruz: Bir markette rastladığı eski öğrencisine öğrettiği şiiri okuturken ve çok sevdiği eşi için yazdığı evlilik teklifi şiirini, bir “evsizede” okurken.

Fern’in algılarındaki duyarlılık ve düşüncelerindeki incelik, sıradan bir ABD’li olmadığını gösteriyor. Çölün ortasından başlattığı göç hareketi, “sanat anlayışını” besleyecek hikayeleri toplamaya yarayacak diye düşünüyoruz. Kendi doğası / tarihi içinde yol alarak, hem kendi sözcüklerini aktaracak hem de başkalarının seslerini dinleyecektir.

Fern’in bu yolculuğuyla, “Sonsuzluk ve Bir Gün” (Theo Angelopoulos) filmindeki şairin yolculuğu aklımıza geliyor. Zamanı / tarihi, “çöl sonsuzluğu” içinde algılayan bakış, kendi zamanına ait sesleri aramaya ya da “ölü canların” arasından çekip kurtaracak sözcükleri bulmaya çalışıyor. Fern, ilk göçünü tamamlayıp Empire’daki evine döndüğünde, göçebelerin ifadesiyle “sevgi çemberi” denilen hareketini tamamlıyor. Ancak, göç burada bitmiyor, yeniden başlıyor.

Ben bunu yazarken, onlar ülke çapında dağılmış durumdalar...

“Kuzey Dakota, Drayton’da, eski bir San Francisco taksi şoförü, 67 yaşında yıllık şeker pancarı hasadında işçi. Gün doğumundan gün batımına, sıfırın altındaki sıcaklıklarda tarlalardan gelen kamyonların tonlarca pancarı parçalamasına yardımcı oluyor. Geceleri, Uber onu taksi sektöründen çıkardığından ve kirasını ödemesini imkansız hale getirdiğinden beri evi olan mini-van’da uyuyor.

Campbellsville, Kentucky’de, 66 yaşında eski bir taşeron, bir Amazon deposunda gece vardiyası sırasında malları istifler ve tekerlekli bir arabayı beton zemin boyunca kilometrelerce iter. Bu zihin uyuşturan iş ve kovulmaktan kaçınmayı umarak her öğeyi doğru bir şekilde taramakta zorlanıyor. Sabah, kendisi gibi göçebe işçileri yerleştirmek için Amazon’la anlaşan birkaç mobil ev parkından birine demirlemiş olan küçük karavanına geri döner.

New Bern, Kuzey Carolina’da, evi gözyaşı damlası tarzı bir karavan olan - motosikletle çəkilebilecek kadar küçük - bir kadın iş ararken bir arkadaşıyla kanepesini paylaşıyor. Yüksek lisans derecesine sahip olsa da, 38 yaşındaki Nebraska yerlisi, yalnızca geçen ay yüzlerce başvuruyu doldurmasına rağmen iş bulamıyor. Şeker pancarı hasadında işe alım olacağını biliyor, ancak ülkenin yarısını kat etmek için elindekinden daha fazla paraya ihtiyacı var. Birkaç yıl önce çalıştığı kar amacı gütmeyen kuruluştaki (non-profit organisation) işini kaybetmesi, karavana taşınmasının nedenlerinden biri. Pozisyonunu kaybettikten sonra sonra öğrenci kredilerinin yanı sıra kirayı da karşılayamaz oldu.

Kalifornia, San Marcos’ta, 1975 GMC motorlu karavanda 30’lu yaşlarında bir çift, bir çocuk karnavalı ve hayvanat bahçesinin bulunduğu yol kenarında bir balkabağı standı işletiyor ve boş bir araziye standı sıfırdan kurmak için beş günleri var. Birkaç hafta içinde Noel ağaçları satılmaya başlanacak.

Colorado Springs, Colorado’da, , kamp alanı bakım işi yaparken üç kaburga kemiğini kıran 72 yaşındaki bir van sakini, ailesi ziyaret ederken iyileşmeye çalışıyor.”

Jessica Bruder, Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century, Norton, 2018.

İki seçenek bir tercih

Fern, “göç hareketi” sırasında onu yoldan alı koyan iki yaşam seçeneğiyle karşılaşiyor. Her iki seçenek, aile normalizasyonu içinde şekillenen ve merkezin (iktidarın) domestik yaşamaya itelediği anlayış üzerinde gelişiyor.

Birinci seçenek, Fern’in kız kardeşinin ailesi; burada 2008 krizini bir kazanç fırsatına dönüştürmek gerektiğini konuşan kişiler var. Alım-satım ve paradan para kazanma amacıyla olan bu kişilere, Fern, yaşanan krizin ev kredisi borçları altında boğulan insanların ölümü anlamına geldiğini söylüyor...

İkinci seçenek, Fern’nin “yol arkadaşı” Dave’in, sevgi ve samimiyetle yoğrulmuş geniş ailesinin bir parçası olması yönünde gelişir. Birinci seçeneğe göre daha hümanist görünüyor olsa da, bu seçenek Fern’in özgünlüğünü sönümlendirecek domestik bir ilişki yoğunluğunu ifade ediyor.

Fern ne mülkiyet ilişkileriyle tanımlanmış bir seçenekten yana ne de özgürlükten ve bağımsızlıktan alıkoyan “evcilleştirici” bir seçenekten yana olur. Fern, evinin arka kapısından görünen “çölleşmiş tarihi”, yürümekten vazgeçmediği yolda ilerleyerek aşmayı tercih ediyor. Fern, hayatın hareketine yön veriyor ve akışını kesmiyor; yerleşiklik boğuyor, biliyor. Bu nedenle varoluşunu özgür kılacak olan şeyin göçebelik olduğunu düşünüyor.

“Ev sadece bir kelime mi, yoksa içinde taşıdığın bir şey mi?”

Film, barınacak yuva arayan “yarı-sanatçı” bir göçbenin arayışlarını anlatıyor. Tarihin, hayatları ve mekanları “çölleştirdiği” bir zamanda, statik ve konformist yaşamlara saplanıp kalmayan bir “yolcunun” göçünü anlatıyor. Dolayısıyla, bir yuvadan söz edilecekse, asıl barınak yaşadığımız gez/egenin kendisidir. İnsanın bağımsız ve özgür kimliğiyle örtüşen göçerlik eylemidir. İnsanın göçerlik karakteri “yuva kurma” çabası üzerinde gelişir. Yaşadığımız gez/egenin kendisini ve geniş, ıssız topraklarını, göçerlik eylemiyle birlikte “yuvaya” dönüştüren insan; doğayı yuvasına ait bir mekan olarak beller. Buna uygun olarak, tarihin öznesi olan aynı insan, tarihi özgürlük ve eşitlik düzlemi üzerinden tarif eder. İnsanın özgürlük ve eşitlik arayışı, bir anlamda tarihin içinde “barınağını” oluşturma mücadelesidir. Tarih bir barınaksa, doğa da bu barınağın mekanı / yuvasıdır. İnsanın “yuvasını ve barınağını” tanımlayan unsurlar; göçerlik, doğa ve özgür-eşitlikçi tarihtir.

Filmin 2008 yılındaki mortgage krizine atıfta bulunması ironik bir durumdur. Zira, aşırı şişirilmiş ev fiyatları ve ev kredileri üzerinden gelişen kriz, toplumdaki mülkiyet bağımlılığını ve finansal köleliği anlatmak adına önemli bir göstergedir. Gez/egenimiz dışında, metalaştırılmış “yuvaların” insana barınacak bir hayat sağlamadığını, paranın esareti karşılığında kurulan “yuvaların” kölelik getirdiğini görüyoruz.

Nomadland, ABD sinemasında çok karşılaşılan, ama bu bakış açısıyla az anlatılan bir hikayeye sahip. Evet, çok sık kullanılan bir motif bu filmde de var; bir karakter ve onun merkezinde gelişen hikaye. Buna rağmen az rastlanan motif ise şu; filmdeki karakteri etkileyen, yönlendiren ve eyleme geçiren “dış unsurlara” özellikle yer verilmiş olması. Özellikle, ekonomik kriz, işsizlik, sosyal güvencesizlik, göçerlik, toplumsallık, mülkiyet reddi, konformist ve domestik itiraz, varoluşçu-sanatsal arayışlar vb. Tüm bu unsurlar, hikayeyi, dolayısıyla karakteri oluşturan etkenler ve ilişkilerdir.

Fern, yaşadığı tarihin bireysel varoluşunu yalnızlığa itelediğini düşünüyor. Yalnızlık, psikolojik olarak kötümser ya da karamsar düşüncelere sürükleyebilir. Fakat, kendi kabuğuna (evine) kapanmayan Fern, iyimser ve umutlu düşüncelerin peşinden yola çıkıyor. Yaşadığı tarihin, hem fiziksel (doğa) hem de toplumsal coğrafyasında dolaşarak hikayeler topluyor. Bu hikayelerle, yalnızlığına dair boşlukları dolduracak sesleri, düşünceleri ve eylemleri biriktiriyor. Çölleşmiş bir tarihin içinde, hayat verecek kelimeleri derlemeye çalışıyor. Çünkü, hem kendisi hakkında hem de kendi dışındaki her şey hakkında anlamın nelerin içinde yüklü olduğunu bulmaya çalışıyor.

Tarih, insanlık adına eşit ve özgür bir yapıya kavuşmadığı sürece, coğrafyaların ıssız ve yalnızlaştırıcı yapısı Fern gibi emekçileri kötümser bir varoluşa sürükleyecektir. Ancak Fern, sahip olduğu duyarlılıkla bu yapıyı bozmaya ya da boşluklara kendi anlamlarını yüklemeye çalışıyor.

Doğanın ve tarihin coğrafyaları mevcut koşullarda değişirse de, aklın ve beden coğrafyası değiştirilebilir. Fern, varoluşunu sorgulama hareketi içinde durmaksızın yol alarak, kendi coğrafyasını çiziyor; aklında ve bedeninde...

Nomadland

Yön.: Chloé Zhao

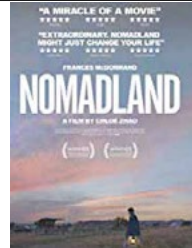
Sen.: Jessica Bruder (kitap), Chloé Zhao

Görüntü Yön.: Joshua James Richards

Kurgu: Chloé Zhao

Oyuncular: Frances McDormand, David Strathairn, Linda May, Angela Reyes

ABD / 107 dk. / 2020



Solcu ve Serseri Bir Efsanenin Ardından: Diego ve Maradona

Murat Dural

Başından sonuna kadar çok başarılıydı, sorumluluklarını harfiyen yerine getirdi ve çok mutlu oldu... Zaten kötü geçen bir yılı kapatmaya hazırlanırken, 25 Kasım'da kaybettiğimiz Diego Armando Maradona, önceki cümleden oldukça uzak bir yaşam sürdü ve tam da bundan dolayı ardında çok güçlü bir hikaye bıraktı. Yirmili yaşların ortasında tanrı katına yükselip otuzlu yaşlarında o mertebeden aşağı düşen biri olarak kontrastı yüksek, hızlı bir hayat yaşadı ve karşıtlıklarla dolu karakteri onun hikayesini güçlendirdi.

Her büyük hikayede olduğu gibi, kitlelerin ondan beklentileri ve umutları kendisini aştı, posterleriyle oda duvarlarını, kocaman çizimleriyle bina duvarlarını süsledi. Futbol oynadığı dönemde yüzlerce çocuğa ismi verildi, sonrasında ismi lakaplarda yaşadı (Gheorghe Hagi'nin Karpatların Maradona'sı olarak anılması gibi). Milyonlarca kişinin kahramanı olan, çok eğlenen ve fazlaca acı çeken Maradona, aslında büyük hikayelerin yazgısını yaşamış oldu. Antikahraman özellikleri onunla bağ kuran insanları "ona tapanlar" ve "ondan nefret edenler" şeklinde ikiye ayırırken onun karakteri, bu iki kitleyi de haklı çıkarabilecek özelliklere sahipti.

Maradona'nın yaşadıklarına bakarak karakterini özetlemek imkansız. Zaten bütünü parçalarına ayırarak incelemek, bütün hakkında geçerli bir fikir veremez çünkü bütün, parçaların toplamından fazlasını ifade eder. Büyük Maradona hikayesini oluşturan küçük-büyük olayları Emir Kusturica ve Asaf Kapadia'nın iki ayrı belgeseliyle incelerken de Diego Maradona'nın, gollerinden, söylemlerinden, kokain bağımlılığından daha fazlasını ifade ettiğini anlayacağız.

Maradona by Kusturica: Maradona'ya arkadaşça bir övgü...

Maradona'nın ölümünün ardından, "Buenos Aires'in fakir bir mahallesinden gelip dünya şampiyonluğunu yaşamak ve oynadığı kulüplerle olağanüstü başarılar elde etmek için insanın bir değil iki yüreği olmalıdır diye düşünüyorum," sözlerini sarf eden Kusturica, 2008 yapımı belgeselinde, kendi yetiştiği yer olan Balkanlar ile ve Maradona'nın yetiştiği Latin Amerika'nın ruhunu birleştiriyor ve iki kültürün birbirine ne kadar çok benzediğini düşündürüyor.

Belgeselde Kusturica'nın tarzıyla örtüşen, Balkanlar'ı ve Latin Amerika'yı aynı anda hissettiren bir yapı gözümüze çarpar: Balkan müziğinde de çokça kullanılan 9/8'lik ritimler gibi, mükemmellikten uzak ama enerjik bir ritim, karmaşık bir akış, danslar, karikatürize görüntüler... Bu tarzın en somut örneği, Maradona'nın dans görüntülerinden sonra, onun adına kurulan Maradona Kilisesi'ndeki ilginç ibadet ve nikah görüntülerinin gelmesi oluyor. Filmdeki her görüntü "Hayatı yaşamayı ihmal etmeyen bir kahraman" olan Maradona imgesini güçlendiriyor.

Maradona'yla birlikte seyahat ederek çekilen belgeselde, ayrıntılı bir Maradona incelemesini değil, iki arkadaşın muhabbetini izliyoruz. Maradona, yönetmen dostuna rahatlıkla, 1986 yılında dünya kupası çeyrek finalinde İngiltere'ye attığı meşhur "tanrının eli" golünden sonra, "yaptığı

eşek şakası tutmuş gibi sevindiğini” belirtebiliyor mesela. Yönetmen, Maradona’yla karşılıklı konuşuyor, bu konuşmaların peşi sıra Maradona’nın müthiş gollerini, kıvrak hareketlerini gösteriyor. Bazı yerlerde yönetmenden uzunca bir müzik klipi izliyormuş gibi hissedebiliyoruz. Maradona’nın, İngiltere’ye karşı yine aynı maçta, takımın yarısını çalınlayarak attığı ve FIFA’nın “yüzyılın golü” seçtiği golün görüntüsü de bir nakarat gibi, belgesel boyunca parça parça gösteriliyor. Yine aynı şekilde belgeselde Thatcher, Bush gibi liderlerin karikatürize çizimleriyle yaratılan animasyon görüntülerine de sık sık maruz kalıyoruz ve böylece filmin ruhu enerjik, istikrarsız, coşkulu halleriyle gördüğümüz Maradona’nın yaşamına yaklaşıyor.



Animasyon görüntülerdeki Maradona’nın topla şık hareketler yapıp emperyalist politikacıların başını döndürmesi gibi, Maradona’nın her hareketi filmde politik bir anlama geliyor, öyle bir anlam yükleniyor. Maradona hakkında “Eğer futbolcu olmasaydı devrimci olurdu,” diyor, Maradona’nın da içinde bulunduğu ortamda “Hadi şu Bush’a tekme basalım” sözleri duyuluyor, İtalya’nın güney takımı Napoli’nin Maradonalı kadrosuyla harikalar yaratması, ezilen Güneylilerin Kuzeylilere dersini vermesi olarak betimleniyor...

Maradona’nın muhalif anlamda en net politik tutumunun ise politikaya girmemesi olduğunu öğreniyoruz: “Bana birçok kez politikaya atılmam söylendi. Ben dedim ki, hayır insanları soymak istemiyorum.” Diğer yandan kameralara karşı gülümseyen ve zaten sıklıkla gülerken gördüğümüz Maradona’nın bir havuzda yüzerken “Fideel” diye bağırmasını görünce ondaki politik tutumun “eğlenceli bir solculuk” olduğunu fark ediyoruz. Yani, temeli Arjantin’in yoksul mahallelerine dayanan, halkının sıcakkanlılığını yansıtan, teoriden uzak, mücadele etmeyi ve oyun oynamayı aynı potada eriten bir solculuk...

Belgesel boyunca Küba, Arjantin, Venezuela’dan görüntüler izliyor, film bittiğinde neredeyse bir Latin Amerika turu yapmış oluyoruz ve Maradona’nın gücünün Latin Amerika kitlelerinin enerjisinden beslendiğini hissediyoruz. Diğer yandan Maradona’nın zayıf yanlarını bu belgeselde göremiyoruz. Biçimsel ve anlatsal anlamda Maradona’nın sıra dışı hayat tarzına benzeyen ve bu açıdan çok başarılı olan film, efsane futbolcunun zayıflıklarını, eksik yanlarını, hata ve başarısızlıklarını kurumlara, politikacılara, kısacası Maradona’nın dışındaki herkese ittiği için Maradona’ya hediye etmek için çekilmiş gibi durabiliyor.

Diego Maradona: Zayıf ve güçlü yanlarıyla bir efsane...

Amy, Senna gibi başarılı biyografik belgeselleriyle bildiğimiz Kapadia, 2019 yapımı olan Diego Maradona belgeselinde geniş arşiv görüntülerini kullanıp Maradona’nın iniş ve çıkışlarını çok iyi kurgulayarak tastamam bir anlatı oluşturuyor. Bu öyküdeki başarı ve başarısızlık denklemi de ustaca kuruluyor. Belgeselin en başında, çok genç yaşta yıldızlaşıp Boca Juniors’tan Avrupa’ya gelen

Diego Armando Maradona, Barcelona'da sakatlanıyor, kavgalara karışıyor, başkanla anlaşamıyor; bir süre sonra Napoli'ye transfer olup bu sefer de ülkeye ve takıma alışmıyor. Belgeselin devamında ise hem Napoli hem de Arjantin'le beraber zirveye çıkıyor, çıktığı gibi de düşüyor. Klasik anlatıya çok yakın bir şekilde işlenen bu belgeselde, Maradona'nın zengin hayat hikayesinin bir filme çok yakıştığını fark ediyoruz.

Bu zengin öykünün güçlü mesajını ise, Maradona'nın kişisel antrenörü Fernando Signorini'nin şu sözleriyle anlıyoruz: "Diego kendine güveni olmayan bir çocuktur. Harika bir çocuk. Maradona ise futbol sektörünün ve medyanın taleplerini karşılamak için ön plana çıkarması gereken bir karakterdi. Maradona herhangi bir zayıflık gösteremezdi." Tam bu noktada, Maradona Meksika'da (Maradona in Mexico, 2019) belgesel dizisinde, Maradona'nın taraftarlara "Diego diye bağırırsanız s..tirip giderim!" diye bağırmasını, çünkü sadece "Maradona" olarak anılmak istemesini hatırlıyoruz.



Belgeselde, kurmaca bir filmdeki gibi karakter dönüşümüne tanık oluyor, yetenekli ama sıradan bir adam olan Diego'nun Maradona'ya ona yakıştırılan azizlik mertebesinde kaçmasını ve kendisini uçuruma bırakmasını görüyoruz. Genç Maradona'nın kürk giydiği bir görüntü ile başlayan belgeselin ilerleyen dakikalarında Maradona, Napoli'den "Bir Ferrari istiyordum, Fiat verdiler," şeklinde şikayet edince, "yoksulluktan gelen Diego" karakterinin ailesi için bir ev almaktan fazlasını amaçladığını düşünüyoruz. Böylece hikayenin iç çatışması, insan-tanrı, sıradanlık-şöhret, fakirlik-zenginlik ikileleriyle Diego ve Maradona arasında yaşanıyor.

Hikayedeki dış çatışma ise Maradona'nın kahramanlaşmasıyla "o ve rakipleri" "büyükler" ve "hor görülenler" şeklinde ortaya çıkıyor. Onu bütün Napoli'nin kahramanı yapan maç, 1985'te Juventus'un sahasında oynanıyor. Bu maçta tribünlerden gelen "köpekler", "pislikler", "köylüler" gibi tahrik edici sözleri, Napolililerin "İtalya'nın Afrikalıları olduğu" benzetmesini duyuyoruz. Hemen ardından kurtarıcı Maradona müthiş oyunuyla sahneye çıkıyor, hem maçı kazandırıyor hem de Napolililerin onurunu kurtarıyor. Bu öyle azımsanmayacak bir başarı ki maçtan sonra tribünlerde sevinçten, şaşkınlıktan 5 kişi bayılıp 2 kişi kalp krizi geçiriyor. Ve işte Oscar'lık bir başarı hikayesi!

Sonrasında ise dünyada çok az insanın başına gelecek şeyler yaşanıyor, çok büyük bir sevgi seliyle karşılaşılıyor futbolcu. Öyle ki Napoli'nin ilk şampiyonluğundan sonra Napoli mezarlıklarında "Ne kaçırdığınızı bilmiyorsunuz," yazısı bile yer alıyor. Bu kadar kısa zamanda tanrılığa yükselen Diego, ona biçilen kahraman Maradona rolünün ağırlığını taşıyamıyor. Şehrin koruyucu azizi gibi gösterilirken bedenen kaçamadığı şehirden kafa olarak kaçmak için kokaine, kokaine bağlılıkça da Napoli'ye egemen olan Camorra isimli mafyaya bağlanıyor.

Maradona'nın özel yaşamındaki eksiklikleri, oğlunu kabullenmemesini, sevgilisini aldatmasını ve çevresindeki insanlara karşı tavrının değiştiğini görürken Kusturica'nın belgeselinden daha farklı bir yüzle karşılaşılıyor, ekrana hızlı bir şekilde yansıyan arşiv görüntülerinin soğuk yüzüne itiraz edemiyoruz. Yönetmen Kapadia, önceki belgesellerinde de tercih ettiği “insandan yana” sinema anlayışını koruyor. Senna belgeselindeki gibi “hız tutkusunun yok ettiği” bir hayatı izletiyor, Amy belgeselinde olduğu gibi “dayanamayacağı yükseklere çıkan” bir yıldızın yaşamını kaydediyor.

Maçlarda kıvrak bilek hareketleriyle karşı takımın oyuncularını bir bir geçen Maradona'nın hayatındaki insanlar da hızlı bir şekilde değişip oyundan çıkıyor ve belgesel bu hızla ilerlerken 7 yıl geçiveriyor. 7 yıl sonra Napoli'ye veda eden Maradona “85 bin kişi tarafından karşılandığı yerden sessizce ayrılırken” biz de bir trajediyi izlemiş bulunuyoruz. O sırada Maradona'nın kişisel antrenörü Fernando Signorini, yine dış ses olarak belgesele dahil olup son cümleyi söylüyor: “Diego'nun Maradona ile bir ilgisi yoktu. Ama Maradona gittiği her yere onu sürükledi.”

Nihayetinde bu iki isim de büyük bir hikayeyi, bir efsaneyi besledi: Maradona'nın içinde bulunan Diego ve Diego'nun içinde bulunan Maradona ve aslında ikisi birden, disiplin ile eğlenceyi, solculuk ile serseriliği, hırs ile mütevazı bir gülüşü karıştırdı ve bu karışımdan zihinlerde kolay kolay ölmeyecek olan futbol tarihinin en özgün karakteri çıktı.

Son söz yerine

Diego Armando Maradona'nın ölümünün ardından, onu bu iki belgeselle beraber düşünmek, Maradona'nın romantik taraflarını keşfetmemizi sağlarken onu romantikleştirmeden, hata ve eksiklikleriyle düşünme imkanı veriyor. İki belgeseli beraber düşündüğümüzde ise Maradona'nın karakterinin en önemli kısmı ortaya çıkıyor: Oyun içindeki mücadelesiyle bazı sembolik savaşlar yürütse de onun asıl savaşı sıradanlığa karşıydı. Bu yazıda bahsedilen belgesellerde gördüğümüz gibi, sık sık rövaşata hareketiyle orta yapan, pas veren biri olmasından da belliydi bu durum... O futbolu da hayatı da sıradan bir şekilde deneyimlemek istemedi, kendisini ifade etme biçimi sıra dışı şeyler yapmaktı. Bu nedenle yaşamı olumlu ve olumsuz iki uca doğru yöneldi, onun için her şey çabucak eskidi ve denilebilir ki bütün yaşamı boyunca içinde bu çatışmayı yaşadı.

Maradona by Kusturica

Yönetmen: Emir Kusturica
Görüntü Yön.: Rodrigo Pulpeiro
Kurgu: Svetolik Zajc

Yer alanlar: Fidel Castro, Emir Kusturica, Diego Maradona, Hugo Chávez
İspanya, Fransa / 90 dk. / 2008



Diego Maradona

Yön.: Asif Kapadia
Kurgu: Chris King
Müzik: Antonio Pinto

Yer alanlar: Diego Maradona, Pelé, Claudia Villafañe
İngiltere / 130 dk. / 2019



Politik ve Varoluşsal Bir Ders Olarak Ağaçlardan Bahsetmek

Seray Genç

Suhaib Gasmelbari adını Brecht'in bir şiirinden alan *Talking About Trees* (Ağaçlardan Bahsetmek, 2019) filminde, kökleri derinlere inen ağaçlardan bahsetmenin yasak olduğu bir dönemde ağaçlardan bahsetmeye cüret eden direnişçi bir kuşağı, bir ülkenin tarihini sinemalar ve sinemacılar üzerinden anlatır. 2000'de yeniden ayağa kaldırılan Sudan Film Kulübü'ne bir sevgi ve saygı duruşunda olan bu belgesel film bugünden bakıldığında Sudan'daki direnişin bir parçasına dönüşür. Ülkesindeki direnenler yönetmenin ilk belgeselinin de konusu olmuştur. Sudan's Forgotten Films (Sudan'ın Unutulan Filmleri, 2017) adlı ilk belgeselinde Sudan Film Arşivi'nde 40 yıldır birlikte çalışan ve varoluşlarıyla film arşivi ve hafızasının bir parçası olan ancak zaman içinde 2 ayrı ülkenin (Sudan ve Güney Sudan) vatandaşlarına dönüşen iki karakterin, Benjamin ve Awad'ın hikayesini anlatmıştı. Sudan'ın görsel hafızası yerle bir edilirken film arşivini korumaya çalışan bu iki kişilik takım içlerinden biri ölene kadar birlikte çalışmaya devam etmişlerdi.

Ağaçlardan Bahsetmek (*Talking About Trees*) filmi ise bizi Sudan Sineması'nın efsane isimleriyle eğlenceli bir biçimde tanıştır. İlk sahnede Sudan Sineması'nın emektarları, kendi aralarında bir film çekmektedir. Elektrik kesintisi sırasında çeker gibi yaptıkları bu sahne Billy Wilder'ın *Sunset Bulvarı* (*Sunset Boulevard*, 1950) filminden Norma Desmond'un bir sahnesidir. Artık gerçeklik algısını yitirmiş, Hollywood'un unutulmuş ünlü yıldızını canlandıran Gloria Swanson'un bu sahnede söyledikleri sinema ve yaşama dairdir... Artık film çekemeyen, hiç bir projelerine izin alamayan, seyyar bir perde ve eski bir minibüsle köy köy dolaşan Charlie Chaplin filmleri gösteren Sudan sinemacıları İbrahim, Suleiman, Manar ve Eltayeb ile Norma Desmond'un bir araya gelmesinde hem bir mizah hem de gerçekliğe dair bir gönderme vardır. Sudan'ın kapanan sinema salonlarından biri olan "Devrim Sineması"nın birbirlerinden ve yönetmen Suhaib Gasmelbari'den güç alarak yeniden açmaya, seyirciyle buluşturmaya gayret eden bu dört kafadarı film boyunca yakından tanırız. Belgeselde yakından tanıdığımız sadece efsane sinemacılar İbrahim Shaddad, Suleiman Elnour, Manar Al Hilo ve Eltayeb Mahdi değildir, Sudan ve Sudan sineması tarihi de anlatılır.

Sudan'da solun ve feminizmin sembol kadını Suad Ahmed İbrahim'in öncülüğünde, 1968 yılında kurulan Sudan Sinema Kulübünün mirasçıları, Mısır, Sovyetler Birliği ve Almanya'da sinema eğitimi alan, 1970'ler ve 80'ler boyunca değerli kısa filmler yapan, pek çok ödül alan yönetmen Suhaib Gasmelbari'nin George Sadoul'dan duyduğu kendi memleketinden sinemacılarla tanışması sinemanın yasaklandığı, yönetmenin de dahil olduğu bir kaç kuşağın göç ettiği yıllara rastlar. Ülkesinde sinema yasakken sinema okuyan Suhaib kendisi için sinema okumanın güç olduğundan bahseder. Öyle ya, güçlü bir sinefil kültürüne sahip bir ülkeden gelen yönetmen, sınıf arkadaşlarının aksine sadece kendi ülkesinin değil pek çok sinema klasiğini de bilemez durumda okula başlıyor.

Her şeyin yasaklandığı, kapandığı, kullanılmadığı, tozla kaplandığı, açık hava sinemalarının



düğün salonlarına ya da alışveriş merkezlerine dönüştüğü ülkede Sudan Film Grubu'ndan bu dört arkadaş yaşlarına, zamana, iktidara ve kum fırtınalarına meydan okuyarak bir minibüsle köy köy dolaşır ve Charlie Chaplin'in Modern Zamanlar (Modern Times, 1936) filmini gösterirler. Açık hava sinemalarından birini Devrim Sineması'nı açmaya çalışırlar. Çevredeki gençlerin fikrini alarak açacakları salondaki ilk gösterimde Quentin Tarantino'nun filmi Zincirsiz (Django Unchained, 2012) filmini göstermeye karar verirler. Onların yolculukları ve yoldaşlıkları diktatörlük döneminde farklı bir biçim alarak da olsa hep sürer. Onlar sadece geçmişten bugüne değil, gündelik yaşamlarında dahi inat ve umut ederek sorunlarla başa çıkmaya çalışır, sinemayla bağlarını koparmamaya ve ayakta durmaya çalışırlar. Suhaib Gasmelbari inatçı denizcilere benzetti söyleşimizde onları.

Bu inatçı denizciler ya da direnişçilerin 1970'li ve 1980'li yıllarda yaptıkları birbirinden değerli, dönemin önemli festivallerinde gösterilmiş kısa filmleri-çoğu belgesel; aslında Sudanlı bir aydının sadece ülkesine değil Afrika kıtasına, siyah insana, ezilene, yoksulluktan, savaşlardan çekenlere derinden ve içerden bakıyordu. Ağaçlardan Bahsetmek filminde yönetmen Sudan Film Grubu üyelerinin çektiği eski filmlerden sahneler de yer veriyor ve doğrusu merak uyandırıyor. Berlin Film Festivali'nde Ağaçlardan Bahsetmek ilk gösterimini yaparken, Sudan Film Grubu'nun restore edilmiş kısa filmleri de Forum bölümünde sessiz ve sedasız bir biçimde yer aldı. Suhaib'le Ağaçlardan Bahsetmek filmini konuşurken, filmde Suliman Elnour'un oldukça sarkastik bir o kadar da şiirsel bulduğum, bir çocuğun sesinden "timsahlar ve aslanlar yüzünden Afrika'ya yürüyüşe çıkmamay" salık veren Afrika, Cangıl, Tamtamlar ve Devrim (Africa, the Jungle, Drums and Revolution, 1979) filmini sorduğumda o da bana İbrahim Shaddad'ın, Suliman Elnour'un ve Eltayeb Mahdi'nin filmlerinin ilk kez toplu bir biçimde gösterileceğini, kapıyı kırmam gerekse de salona gidip o filmleri izlememi salık veriyor. Kapıyı kırmaya cesaret edemiyorum, zaten kapıya dahi ulaşamıyorum çünkü Ağaçlardan Bahsetmek filmini izleyen, duyan herkes o gün o salonu doldurup taşıyor. Bunun üzerine ben de onları ve filmlerini İstanbul'a davet ediyorum.

Ağaçlardan Bahsetmek filminin gösterimi İstanbul Film Festivali'nde, Documentarist ve Baş-



ka Sinema Ayvalık Film Festivali'nde yapıldı. Yine Documentarist kapsamında restore edilen kısa filmlerden İbrahim Shaddad'ın *Deve* (A Camel/Jamal, 1981) ve *Av Partisi* (Jagdpartie, 1964), El-tayeb Mahdi'nin *Durak* (Al Mahatta, 1989) ve Suliman Elnour'un *Velakin Dünya Dönüyor* (Walakin alardh tador, 1978) ve *Afrika, Cangıl, Tamtamlar ve Devrim* (Africa, the Jungle, Drums and Revolution, 1979) filmleri İstanbul'da izleyiciyle buluştu. Bir derdi, bir tarihi ele alan bu filmler aynı zamanda VGİK'ten, Filmuniversität Babelsberg'den mezun olan bu sinemacıların sinematografik anlayışlarına dair de çok şey söylüyordu. Eltayeb Mahdi'nin *Al Dhareeh* (The Tomb, 1977) insanları iyileştirme vaadinde bulunan bir düzenbazın düzeni ortaya çıktığında dahi ona inanan, onun peşinden giden insanları, *Durak* 1980'lerde çözü yürüyerek ya da kamyonla geçerek ulaşımını sağlayan insanların geçtikleri, birbirleriyle karşılaştıkları bir kavşağı, *Velakin Dünya Dönüyor* bir zamanların Yemeni'nde yaşanan tarihsel dönüşümü ve *Deve* ise yönetmenin filmdeki karakterini de yansıtır biçimde kasvetli, karanlık bir değirmende çalışan bir devenin günlük yaşamını anlatıyordu. Develeri de düşünmek gerekirdi. İbrahim Shaddad işte bu filme göndermeyle bir deveyle açık hava sinemasında arzı endam ediyordu.

Ağaçlardan Bahsetmek filminin yönetmeni Suhaib Gamelbari ülkesine dönüp Sudan Sineması'na, Sudan Film Grubu'na, her biri kişisel hikayeleriyle, filmleriyle Sudan'ın güçlü temsillerine filminde yer verirken kendisi de Sudan'da yaşananların; Aralık 2018'de başlayan protestoların bir halk ayaklanmasına dönüşmesinin ardından Ömer El Beşir iktidarının yıkılması ve ardından Hartum'da aylarca süren oturma eylemlerinin hem bir parçası oldu hem de tüm bu sürece tanıklık etti. İstanbul Film Festivali'ne katılamadı çünkü Ömer El Beşir iktidarı 30 yıl sonra Nisan 2019'da yıkılmıştı. Documentarist'e gelemedi çünkü sivil bir hükümet isteyen barışçıl eylemlerini sürdüren insanları dağıtmak için askeri geçiş konseyi ve paramiliter gruplar Haziran 2019'da bir katliama girişti. Dolayısıyla Ağaçlardan Bahsetmek filmi de, Sudan Film Grubu'nun direnişçileri ve filmleri de Documentarist sırasında belirttiğimiz üzere neredeyse birer siyasi bildiriye bir siyasi derse dönüştü. Sonra bir başka bildiri de yönetmenden İstanbul'a, bize geldi: "Festivale katılmadığım

için üzgün olsam da Sudan'daki bu tarihi değişikliklere tanık olmaktan büyük bir mutluluk duyuyorum: Sudan'da sömürge dönemi sonrası en uzun ve kanlı diktanın sonu geldi. Geçtiğimiz Aralık ayında başlayan devrim sonrası faşist iktidarın baskısına karşı inanılmaz bir cesaret ve birlikle duran kadınlar ve erkekler Ömer El Beşir'i devirmeyi başardı. Barış, özgürlük ve sosyal adalete dayalı demokratik bir Sudan devleti kurmak ve Sudan halkına karşı işlenen suçların sorumlularını yargılamak için mücadeleye devam ediyorlar. Sevdiklerini kaybedenler, büyük bir cesaretle halkının yaşamları ve onurlarına saygı gösteren bir Sudan hayaliyle mücadele ederken mermiler ve işkenceyle hayatlarını kaybedenlerin önünde eğiliyorum. Onlar, cesaretleri ve kanaatleri olmadan, bugün bulunduğumuz yerde olamazdık." diyordu Gasmelbari. Filmi ve sözlerinden sonra kendisi de Ayvalık'a gelerek seyirciyle buluşan Gasmelbari, Sudan Film Grubu'nun umudunu kaybetmeyen kuşağına yeni kuşakların eklendiğini anlatıyordu.

Bir ülkedeki siyasi hareketlilik ve dönüşümün ülke sineması ve sinemacılarını etkilememesi mümkün değildir. Sinema tarihinin görsel ve yazılı manifestoları tam da böyle dönemlerde ortaya çıkar. Suhaib Gasmelbari'nin ülkesinin tarihiyle, Sudan sinemasının sembol isimlerini bir araya getirdiği, yasaklara rağmen kökleri derinlere inen ağaçlardan bahsettiği filminin Sudan'da 30 yıllık bir diktatörlüğün yıkıldığı bir tarihe gelmesi de elbette tesadüf değildi. Ülkesine, ülkesinin sinemasına ve sinemacılarına duyduğu bir derin özlemin, bir güçlü arzunun, direniş ve isyanın dışı vurumu Ağaçlardan Bahsetmek. Bu direniş ve isyanın doğal bir parçası.

Aralık 2018'de başlayan Sudan'daki o küçük protestoların evrildiği ayaklanma süreci düşünüldüğünde tüm o oturma eylemlerinde çocukların, kadınların, bir ülkenin cesur evlatlarının yaptıkları düşünüldüğünde, yönetmene hak vermemek imkansız. O da zaten suç sayılan ağaçlardan bahsederek cesaret isteyen bir işe girişmiş, bizden sonra doğanlara, alçaklığa ses çıkardığı bir film bırakmıştır. Brecht'in o çok güçlü "Bizden Sonra Doğanlara" şiirindeki gibi seslenerek: "Nasıl bir çağdır bu / Ağaçlardan bahsetmenin neredeyse suç sayıldığı / Birçok alçaklığa suskun kalışı içerdiğinden."

Yönetmen Suhaib Gasmelbari, filminin aldığı tüm ödülleri Sudan'ın tarihinde paylarına sürgün, işkence ve hapislik düşmüş ama yoldaşıktan da vazgeçmemiş bu dört kameralı silahşörüne, inatçı denizcilerine, umudun filozoflarına, Don Kişot'larına, Omdurman Devrim sinemacılarına ya da Sudan'ın 68'lilerine -nasıl demek isterseniz- adar hep...

Ağaçlardan Bahsetmek (Talking About Trees)

Yön.: Suhaib Gasmelbari,
Gör. Yön.: Suhaib Gasmelbari,
Kurgu: Nelly Quettier, Gladys Joujou
Yer Alanlar: Ibrahim Shaddad, Suleiman Elnour, Manar Al Hilo ve Eltayeb Mahdi
2019/ 93 dk/ Fransa, Sudan, Almanya, Katar



Suhaib Gasmelbari ile Söyleşi: "Baskı Dönemlerinde, Çok Fazla Hesap Kitap Yaparsanız Hiçbir Şey Yapamazsınız"

Seray Genç

Sudan sineması'nın tarihi ile ülke tarihi ister istemez iç içe geçiyor. Buna, yönetmen Suhaib Gasmelbari ve bizi tanıştırdığı sinemacıların tarihini de dahil edebiliriz. Suhaib Gasmelbari'nin filmi, adını aldığı Bertolt Brecht'in Bizden Sonra Doğanlar şiirinde geçtiği gibi ağaçlardan bahsetmek bile suç olmuşken bunu umutla, cesaretle, mizah duygularını yitirmeden dile getirenleri anlatıyor. Filmde Sudan'ın değerli sinemacıları, Sudan Film Grubu (Sudanese Film Group) üyeleri Ibrahim Shaddad, Manar Al Hilo, Suleiman Mohamed Ibrahim and Altayeb Mahdi ile tanışmanın heyecanını duyarken onların hayatlarının merkezine koydukları sinemaya duydukları heyecana da ortak olunuyor. VGİK, Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf gibi üniversitelerde sinema eğitimi alan yaptıkları kısa filmlerden ve hayatlarından etkilenmemenin mümkün olmadığı, yetmişli, seksenli yaşlarını yaşayan bu genç sinemacılar elektrik kesintilerine, kum fırtınalarına, bozulan arabalarına, yürüyen perdelerine, kapatılmış sinema salonlarına ve bürokratik savaşa rağmen sinemayı sembolik bir biçimde Devrim Sineması'nı ayağa kaldırmaya çalışıyorlar. 1989'da askeri darbeyle iktidara gelen ve 30 yıldır ülkeyi sinemaları kapatmak dahil türlü yasak ve İslamcı kuralı dayatan Beşir iktidarına ve sonrasına rağmen sinemadan ve mücadeleden vazgeçmiyorlar.

Sudan'dan son dönemde izlediğimiz bir diğer film yönetmen Marwa Zein'in Hartum Ofsayt (Khartoum Offside) belgeseliydi. Hartum Ofsayt belgeseli de Sudan'da profesyonel olarak futbol oynamak isteyen mücadeleciler bir başka grubu, kadınları anlatıyordu. Hartum Ofsayt da Ağaçlardan Bahsetmek de bugün Sudan'da özgürlük çağıran haklı bir halk hareketinin ortaya çıkışına dair çok şey anlatıyor. Sudan ve sineması bir mücadeleye tanıklık ediyor.

Sudan'ın Devrim Sineması'nı yeniden açmaya çalışan devrimci Sudanlı sinemacılarıyla ve yönetmen Suhaib Gasmelbari ile tanışmayı kaçırmayın. Çünkü onlar ister Sudan ister Türkiye'de bizi de ortak ettikleri bir direnişin hem hafızası hem de temsilcileri. Çünkü onlar Brecht'in dizelerini dile getirirken bu dizeleri yaşayanlar...

Bize kendinizden bahseder misiniz? Sinemaya nasıl başladığınızdan, nerede sinema okuduğunuzdan örneğin.

1979 yılında Sudan'da doğdum. Yedi milyon Sudanlı gibi 90'ların başında ülkeyi terk etmek zorunda kaldım. Bir ülkeden başka bir ülkeye geçtim ve sonunda kendimi Fransa'da buldum. Orada Université Paris VIII'de sinema okudum. Devlet okulu olarak pek imkanları yoktu ama önemli sinema eleştirilerinin yapıldığı bir yerdi. Sonra bazı belgesel ve kurmaca kısa filmler çektim. Daha sonra Sudan'a geri döndüm. Başlangıçtaki amacım kurmaca filmler çekmekti. Her şey çok karışık-tı, izinleri alamadım. Blue Nile (Mavi Nil) bölgesinde çekmeyi planlamıştım. Sonra savaş başladı, durmak zorunda kaldım. Aslında bu dört karakterle de böyle tanıştım.

Şimdi Sudan'da mı yaşıyorsunuz, Fransa'da mı?



2015'ten beri Sudan'dayım.

Filminizde her daim genç, esprili ve etkileyici 4 adam var. Onlarla nasıl tanıştınız biraz anlatır mısınız? Sudan Film Grubu'ndan daha önce haberdar mıydınız?

Benim için sinema çalışmak oldukça zordu. Çünkü 89'daki darbeden beri otuz yıldır sinemalar kapalı ülkede. Sinema kültüründe bir kopma oldu. Bu dörtlü 60'lar da, 70'lerde ve 80'lerde sinema çalışan ilk gruptu ve sanatsal olarak, görsel olarak çok talepkar, vizyoner filmler ürettiler. Sadece kısa filmler yapabildiler, uzun metraj için para bulamadılar çünkü sadece bu hükümet değil, tüm hükümetler için radikal unsulardı. Sudan, sinematek kültürü çok yaygın bir ülke, sinefiller yaygın; filmlerini sinema kulüplerinde gösterdiler. Bu kültürün bu kadar yaygınlaşmasında en büyük pay da bu dört insana ait. Sudan'da komünizmin feminizmin bir sembolü olan kadın Suad Ahmed Ibrahim gibi insanlarla birlikte. Suad Ahmed Ibrahim '68'de bir sinema kulübü kuruyor ve sonradan İbrahim Shaddad da ona katılıyor. Sinema Kulübü'nde sanat filmleri ve üçüncü dünyadan filmler gösteriyorlarmış. İbrahim bana bir broşür gösterdi aynı yıl içinde Polonya'dan, Japonya'dan, Afrika'nın çeşitli ülkelerinden filmler göstermişler. Konsolosluklarla ve dünyadaki farklı sinema kulüpleriyle işbirliği içinde çalışmışlar. O zamanlar insanlar sinemadan iyi anlıyormuş. Örneğin Costa Gavras'ın Z filmi gösteriminde film müziklerini besteleyen Theodorakis Sudan'a gelmiş. Filmden sonra omuzlarda oteline kadar taşımışlar. Theodorakis şaşırmış, tamam oyunculara ya da yönetmene yapılır ama besteciye de bu kadar ilgi gösterildiğini görmedim demiş. Filmler o dönemde sanat filmlerinin merkezi olan Blue Nile sinemasında gösteriliyor.

O dönemde Hartum'da sadece 26 sine-



Ağaçlardan Bahsetmek'in karakterlerinden Suliman Mohamed Ibrahim Elnour Moskova'dayken

ma var. Hepsi açık hava sineması ve güneş battıktan sonra gösterim yapabiliyorlar. Bu dördünün bazı çalışmalarında sinemanın o dönemlerde futboldan daha popüler oldu. Benim neslim bu konuda talihsizdi, biz dışarıya çıkmaya başladığımızda her şey kapanmış ve yasaklanmıştı.

Başka kültürel, sanatsal bir aktivite yok muydu? Müzik ya da diğer sanatlar devam edebildi mi?

Müzik devam etti. 89 çok radikal bir biçimde kesintiye uğrattı tüm entelektüel aktiviteleri. Örneğin o dönemin meşhur Blue Nile sineması askeri gazinoya dönüştürüldü. Şimdi de ordu radyosu orada. Oraya baktığımda gözlerim doluyor, nostaljik hissediyorum.

Benim neslim sinemaları göremedi. Her perşembe gecenin köründe bir film gösterimi olurdu televizyonda, çoğu zaman daha önce gösterilmiş bir film gösterilirdi. Saatlerce beklerdik yine de elektrik kesintisi nedeniyle izleyemediğimiz olurdu.

Fransa'da sinema okuduğum dönemde benim sorunum sinema kültürümün eksikliğiydi. Hocamız sorardı Yurttaş Kane'i izlememiş olan var mı? Bir tek ben el kaldırırdım.

Sudan'a geri döndüğümde onların çektiği kısa filmlere ulaşmaya çalıştım ama çok zordu. George Sadoul bile İbrahim Shaddad'dan bahsetmiş olmasına rağmen filmleri bulamadım. Özellikle İbrahim Shaddad biliniyor ama filmlerini ancak bizden önceki nesiller görmüş, biz bilmiyoruz. O dönemde festivallerden ödüllere dönmüş bu filmler görmezden gelinmiş, kopyaları kaybolmuş. Neyse ki bu insanlar filmlerinin kopyalarını evlerinde saklamışlar. Shaddad kendi olanakları ile filmlerini dijitalleştirmiş hatta bazı yerlerde göstermiş. Kalite düşük ama onun filmlerini çok seviyorum, sanatsal ve politik gücünü görüyorsunuz filmlerinin.

Belgeselde yer verdiğiniz Suleiman Mohamed Ibrahim'in "Africa, Jungle, Drums and Revolution" (1979) filmi de çok etkileyici, filminizde sadece başlangıcını görüyoruz sanırım. Estetik olduğu kadar sarkastik yapıyla da çok güçlü.

İlk önce Suleiman (İbrahim)'la tanıştım, onun yeğenlerinden biriyle tanışıyordum. Sonra o beni grubun geri kalanı ile tanıştırdı. İçlerinden İbrahim çok alaycıydı bana pek çok sorular sordu: Niye geri geldin Fransadan? Ailen zengin mi, filmlerini sübvansedebilirler mi? Gizli serviste mi çalışıyorsun, film için izinleri nasıl aldın?... Ben, tabi ki hayır dedim.

Onlarla tanıştığınızda filmlerini çekmek istediğinizi mi söylediniz?

Yok o dönemde, yapmak istediğim kurmaca filmimden bahsediyordum onlara. İbrahim, Avrupa'ya git, oradaki zenginlerden para bul. Yoksa bizim gibi buraya tıklır bekleme bankında (Waiting Bench) yerini alırsın dedi, yine alayla. Filmin adı "Waiting Bench"ti.

Zamanla bu alaycılığın umudu devam ettirmek için gerekli olduğunu öğrendim. İbrahim 83 yaşında.

Sadece alaycılık değil, sinema ve arkadaşlıkları da umudu ayakta tutmuş sanırım. Onlar hem filminizin hem de filmdeki sinema grubunun kahramanları. Köy köy dolaşıp film gösteriyorlar. Bütün bu duyguları seyirciye de geçiriyorlar.

Benim anlatmak istediğim de buydu naifliği değil, baskı altında, en sevdiğiniz faaliyetten –sinemadan- men edildiğiniz bir durumda ortaya çıkan açlık ve arzu, daha sonra arzunun getirdiği aşkı anlatmak istedim. Bir şairin dediği gibi arzuyu arzulamanın aşkı...

Bir hafta sonra beni de Hartum yakınlarındaki bir köye, sinema gösterimine davet ettiler.

Hem bir dayanışma hem de direniş var. Denemekten vazgeçmiyorlar.

Denemekten vazgeçmiyorlar ama naifliklerinden değil. Eğer baskı altındaysan, sonuçları hesaplamaya başlarsan, durursun. Ben bunun politik bir tavır olduğunu düşünüyorum, kasıtlı olarak yaptıklarının sonuçlarını çok düşünmüyorlar ve kendilerini adamışlar. Belli bir noktada, faşizan yönetimler altında, çok fazla hesaplamaya kalkarsanız hiçbir şey yapamazsınız. Ne kadar küçük bir faaliyet olsa da yapmak istediğiniz şeyde ısrarcı olmanız lazım. Bu da bir direniş yöntemidir. Sonuçları hesap etmez, sadece devam edersiniz, ne kadar küçük bir iş de olsa.

Eski bir arabayla gösterim için yola çıkılıyor ve yolda başımıza gelmeyen kalmıyor. Araba bozuluyor, lastiği patlıyor. Nihayet köye ulaştığımızda büyük bir kalabalık meydanda bizi bekliyor. Kumaş bir perde hazırlanıp yere sopalarla sabitlenmiş. Birden bir rüzgar çıkıyor, perde yürümeye başlıyor, Sudan'da her zaman kum fırtınası vardır. Normal olarak ben Fransadaki kafamla hadi erteleyelim başka zamana diyeceklerini düşünüyorum. Hayır, gösterim devam ediyor, insanlar da izliyor. Belli bir noktada perde iyice sallanıyor. Sonra gidip sandalyeleri ile perdenin arkasına oturuyorlar perdeyi tutmak için. Bu bana inatçı denizcileri ile bir gemiyi çağrıştırıyor çoğu zaman.

Bu varoluşsal ve politik bir ders. Neyin güzel neyin çirkin olduğunu tanımlamak bile politiktir. Bana gösterdikleri filmlerinden çok etkilendim. Bana aynı zamanda dergilerini de gösterdiler. Sizin derginizi de onlara götüreceğim. Onların dergilerinin adı da "Sinema", sizin dergiyle aynı ruhu taşıyor. Sudan'daki tek film dergisi...

Not: Bu söyleşinin kısa bir versiyonu BirGün Gazetesi'nde yayınlanmıştır.

Yüz: Günümüz Polonya'sına Dair Bir Eleştiri

Eren Serim

Son dönem Polonya sinemasında iki eğilimin öne çıktığını söylemek mümkün: İlk eğilim, İkinci Dünya Savaşı ve komünist döneme bakan filmleri içerirken, diğer eğilim de kapitalizme geçişi tamamlamış Polonya'sına dair sert eleştiriler içeren filmler üretmekte. Örneğin geçen yılki İstanbul Film Festivali'nde gösterilen Bir Zamanlar Kasım'da (Andrzej Jakimowski-2017) neo-liberal politikaların insanları işsiz ve evsiz bırakması meselesini işinden atılmış bir öğretmen ve oğlu üzerinden anlatırken, Polonya'da artan ırkçı gösterileri belgesel gerçekliğinde perdeye aktarmıştı. Bu yazının konusu olan Yüz filmi de bu ikinci eğilime giriyor. Film, iş kazası nedeniyle yüz nakli geçiren bir adamın, yaşadığı kasabaya dönmesi ve kasabadakilerin ona başka biri gibi davranmasını anlatır. Son dönem Polonya sinemasının önemli yönetmenlerinden Malgorzata Szumowska'nın yönettiği film, tüketim toplumu eleştirisi ile başlar ve film ilerledikçe bu eleştiri dine ki yönetmenin tüm filmlerinde az ya da çok yer alan Katolik kilisesi yine devrededir ve aileye; bu kurumların baskıladığı insanların, kurumların (medya, sağlık, kilise) ikiyüzlülüğüne yöneltilerek genişletilir.

Ülkemizde de gösterilen bir önceki filmi Beden'de (2015) ölümden sonra ruhların dünyaya geri geldiğine ve medyumlar aracılığıyla yakınlarıyla iletişime geçtiğine inanan bir dernek ve annesini kaybettikten sonra anaroxia olan genç bir kadınla, babasının ilişkileri üzerinden Polonya'nın katı, bağnaz, katolik halet-i ruhiyesini kimseyi yargılamadan ve kötücülleştirmeden ele alan yönetmen, son filmi Yüz'de de dinin toplum üzerindeki etkisini, ırkçılığı (hem Polonyalı olmayana hem Jacek gibi yüzüyle birlikte onlardan biri olma kimliğini de kaybedene yapılan ırkçılık... Bu sorun çalışmak için Polonya'ya çalışmak için gelen işçiden üniversite okumaya gelene kadar neredeyse her yabancıyı tehdit ediyor) ele alıyor. Bedendeki değişimin kişiye ne yaptığı ve toplumun onu nasıl algıladığı dolayısıyla (ki kişiye dair ilk yargıların oluştuğu yer hep beden oluyor) isimleri ve temaları benzer olan bu iki filmde de bilim/rasyonellik (Beden'de bilimi temsil eden dedektif, Yüz'de yüz nakli süreci) karşıtıyla yer alır: Tüm topluma nüfuz etmiş olan muhafazakârlıkla... Yalnız şunu söylemeden de geçmemek lazım Beden'de bu karşılaşmaları daha muğlak bırakan, anlam açıklığı yaratan yönetmenin, Yüz'de seyirciye bir aralık bırakmadan kapıyı tamamen açtığını ve Katolik ikiyüzlülüğe argo tabirle daldığı söylenebilir.

Yüz, yukarıda da söylendiği gibi, tüketim toplumu eleştirisinin yapıldığı bir sahne ile başlıyor. Televizyon indirimi için karanlıkta sıraya giren insanlar dükkanın açılmasına yakın soyunmaya başlarlar ve dükkan açılınca da birbirleriyle kavga etmek pahasına televizyon almaya çalışırlar. Yönetmen filmin en ilgi çekici sahnelerinden biri olan bu sahneyi sosyalizm çözülüp kapitalizme geçen Polonyalıların halen tüketime çok aç olduklarını vurgulamak ve 1989'da kapıların açılmasına dair bir metafor olarak çektiğini söylüyor.(1) Tüketime dair bu açgözlülük, diğer bir açgözlülük örneği olarak dünyanın en büyük İsa heykelini inşa etmekte olan kasabayla tamamlanıyor. Jacek, bu kasabada geniş ailesi ile birlikte yaşamakta ve Brezilya'ya rakip olan İsa heykelinde (Polonya'da



gerçekten de böyle bir heykel vardır) kaynakçı olarak çalışmaktadır. Kaynak yaparken yeterli emniyet tedbiri alınmadığı için yüksekten düşer ve yüz nakli geçirmek zorunda kalır.

Metal müzik seven, deli dolu, iyiliksever, pozitif biri olan, fiziksel olarak İsa'yı da andıran Jacek bu ruh halini kazadan sonra da korur. Ta ki insanların ona yaratık gibi davrandıklarını görene kadar. Filmin sonunda da kasabayı terk eder. Yüz naklinden sonraki iyileşme sürecinde ilaç masrafı (paralı hale gelen sağlık sistemi!), kasabalının yargıları ve kazadan dolayı onu terk eden nişanlısının aşk acısıyla uğraşmak zorundadır. Oysa yeni yüzle beraber içine şeytan girdiğini düşünen annesinin bile ona mesafeli davrandığı Jacek'i tek seven ailede etkisi kalmamış olan yaşlı babası ve bakımını üstlenen kız kardeşidir. Jacek için her şey kötüye gider ama bu iki insan Beden filminde de hissettiğimiz toplumsal sorunlara rağmen insana, insanlığa olan inançtır. Yönetmenin müzik kullanımındaki seçimi insanlar arasındaki iletişimi anlatmak amacı taşır; pozitif bir duygulanım elde eder. Sözü gerektirmediği durumlarda yönetmenin sesi gibi duyulan müzik, insana dair bu pozitif duyguları, insana, yaşama inancı güçlendirir.

Yüz filminde indirime giren televizyonu diğerlerinden daha hızlı alabilmek ve bu yüzden de rahat koşmak için soyunan insanlar, Beden filminde kendini asan adamın polis gelince birden dirilip, gözden kaybolması gibi absürt durumları son derece trajik olabilecek filmlerine ekleyen Szumowska, ele aldığı konuların karanlığını biraz olsun dağıtıyor ve seyircisini yabancılaştırarak filme dışardan bakmalarına olanak tanıyor. Kendisini Kieslowski, Wajda geleneğinden gören(2) yönetmenin Polonya'da geçen bütün filmleri kapitalizm sonrası Polonya'sının bir eleştirisi olarak seyredilebilir.

Notlar:

1) Oliver Johnston, "Twarz (Mug): An interview with Małgorzata Szumowska and Michał Englert",

<https://www.theupcoming.co.uk/2018/02/25/twarz-mug-an-interview-with-malgorzata-szumowska-and-michal-englert/>

2) Nil Kural, "Kieslowski'nin araçlarıyla komik filmler çekiyorum", Milliyet, 2018, <http://www.milliyet.com.tr/kieslowski-nin-araclarıyla-komik-gundem-2729164>



Siyahi George Floyd'un Amerikan polisi tarafından şüpheli bulunarak yere yatırılması, ardından polisin Floyd'un boğazına diziyle bastırması sonucunda öldürülmesi ve Floyd'un bu sırada "nefes alamıyorum" haykırıları kıta çapında bir isyana yol açtı. Pandemiye rağmen Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ırkçılığın bir tezahürü olarak gerçekleşen bu olayı protesto eden kitleler büyük şehirlerde polisten temizlenmiş bölgelerde komünler kurdular.

Bu sayımızda Amerika sinemasında ırkçılığın tezahürleri ve ırkçılığı eleştirel bakışla ifşa eden filmlere yer verdik.

Hollywood'un Siyahi Filmlerine ve Siyah Temsillerine Giriş

Tülay Dikenoğlu - Leyla Deniz

Mayıs 2020'de George Floyd'un polis tarafından öldürülmesiyle yeniden alevlenen Black Lives Matter protestoları, sinemada siyahilerin temsili konusunu da gündeme getirdi. Netflix, Amazon Prime gibi platformlar Black Lives Matter protestolarına destek verirken, Netflix ayrıca ırkçılık sorununa değinen ve siyahların kendilerini anlattığı filmlere ve dizilere Black Lives Matter başlığı altında yer verdi. Bu yazı da, Hollywood filmlerinde siyahların temsilini ve bu temsiller aracılığıyla pekiştirilen ırkçılığı kısaca hatırlarken, siyahi yönetmenlerin kendilerine alan açmasıyla bu temsillerin uğradığı değışimin ini sürmeyi amaçlıyor.

Hollywood'un ilk yıllarında sinemada ırkçılık deyince akla hiç kuşkusuz D. W. Griffith'in Bir Ulusun Doğuşu (Birth of a Nation, 1915) filmi gelir. Sadece Hollywood için değil, dünya sinema tarihi açısından da getirdiğı anlatım teknikleri açısından çığır acıcı olan bu film, Klu Klux Klan güzellemesine varan linç sahnesinde açığa çıkan ırkçılığıyla da bilinir.

İlerleyen yıllarda siyahlar beyaz perdede bazı türlere ve şablonlara sıkıştırılmış olarak temsil edilirler. Başlıca şablonlardan biri, müzikallerde müzisyen ve dansçı rolleridir. Hatta 20'lerde ve 30'larda oyuncu kadrosunun tümü siyahi olan müzikaller de vardır. Ancak beyazların olmadığı bu filmler, ırkçılık yokmuş gibi davranılan bir fantazi dünyasında geçiyorlardı ve bu yönleriyle siyahların temsili açısından bir yenilik getirmekten uzaktılar.(1) Müzisyen şablonu dışında siyahların görünür olduğu bir başka şablon da koruyucu ve kollayıcı dadı figürüydü. Öykünün geçtiğı döneme göre diğer çalışanlara ya da kölelere göre daha ayrıcalıklı bir konumda olan ve iyi ve makbul köle olarak resmedilen bu şablonun en bilinen temsilcisi, oyuncusu Hattie Mc Daniel'a En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Oskar'ı da getiren Rüzgar Gibi Geçti'deki (Gone with the Wind, 1939, Victor Fleming) Mannie'dir. Birth of a Nation'daki gibi doğrudan ırkçı bir temsil terk edilmiştir belki ama beyazların siyahları belli şablonlara sıkıştırıp anlattığı bu filmlerde makbul siyahın tanımlanması kemikleşmiş bir ırkçılığı yansıtır ve yeniden üretir.

1960'lar, Hollywood'daki değışimlerin toplumsal değışimlerle içiçe geçtiğı yıllardır. Pearl Harbour, Amerika'nın izole ve korunaklı bir yuva olduğu illüzyonunu yıkmıştır ve bu tekinsizlik Soğuk Savaş'la iyice perçinlenmiştir. Hollywood özelinde en büyük gelişme ise televizyonun yaygınlaşması, sinemaya olan ilginin azalması ve stüdyo sisteminin dönüşmesidir. Bu ortamda büyüyen ve Hollywood'un boşalttığı sinema salonlarındaki Avrupa sanat filmlerinden etkilenen genç yönetmenler, daha bağımsız anlatılar ve küçük bütçeli filmlerle ortaya çıkarlar. 60'lar gençlik hareketlerinin, feminizmin, Vietnam protestolarının ve sendikal hareketlerin de yükseldiğı yıllardır. Bu döneme damgasını vuran bir başka hareket de Malcolm X, Martin Luther King gibi liderlerin, Kara Panter gibi örgütlerin ekseninde örgütlenen, diğer hak arama mücadelelerine eklenen ya da tamamen onlardan bağımsız hareket eden Sivil Haklar Hareketi'dir. 60'lardan itibaren Klasik Hollywood'un tüm aileye yönelik filmleri yerlerini bu direniş ve gençlik hareketleriyle dirsek te-

ması olan filmlerin yapılmasına bırakır.

50'lerin sonu ve 60'ların başında siyahilerin şablonlara sıkıştırılmadığı, yaşadıkları ırkçılığı ve ekonomik zorlukları anlatan filmler yapılır. Düşük bütçeli, görece bağımsız ve kimisi Fransız Yeni Dalgası'ndan etkilenmiş yönetmenlerce çekilen bu dönemin öne çıkan filmleri arasında Güneşte Bir Leke (A Raisin in the Sun, 1961, Daniel Petrie), The Learning Tree (1969, Gordon Parks) ve The Story of a Three-Day Pass (1968, Melvin Van Peebles) sayılabilir. Yine bu dönemin büyük gişe başarısı yakalamış filmlerinden biri 1967 yapımı Guess, Who is Coming to Dinner?'dir (Stanley Kramer). 60'lı yılların özgürlükçü atmosferiyle ırklar arası evliliğin olağan olabileceğini dileyen bir ideale/ ütopyaya sahiptir. Oysa daha 5 yıl öncesine kadar siyahi gençler beyazların okullarına giremiyorlardı. Film, burjuva bir ailenin beyaz, genç ve güzel kızının parlak kariyerli (sınıfsal bariyeri de aşan, yönetmen için kolaycı bir seçim) siyah bir adama aşık olması ve ailelerini ikna çabalarını anlatır. Filmin, liberal ailelerin konu ırklar arası evliliğe gelince nasıl muhafazakar olabileceğine dair gerçekçi yaklaşımı, ailelerin bir gün içinde bu tavırlarını değiştirmesi ile yumuşar. Bu değişim, toplumsal sorunları perdeye aktarma kaygısından çok "şimdi değilse ne zaman" diyen bir yönetmenin hayali olarak okunabilir.

70'lerde ortaya çıkan istismar sinemasının bir alt dalı olarak gelişen Blaxploitation filmleri birçok açıdan tartışmalı bir dönem olsa da siyahi sinema açısından önemli bir dönüm noktasıdır. Melvin Van Peebles'in dağıtımı için bir porno şirketiyle anlaştığı Sweet Sweetback's Badasssss Song (1971), bu janrı başlatan film sayılır. Cinselliğiyle dikkat çeken belalı Sweetback karakterini izleyen film, siyahların sesleri ve görüntüleriyle bezeli bir ortamda geçer ve Sweetback'in, siyahları ezen, kriminalize eden beyaz polislerin kışına tekme basmasını anlatır. Blaxploitation filmlerinde ezilen siyahi karakterler yerine kendisini ezen beyazlardan intikam alan ve onlara galip gelen, öfkeli ve şiddetli kahramanlar vardır. Adaleti kendi ellerine almak zorunda kalan bu kahramanlar Gordon Parks'ın Shaft serisinde olduğu gibi, bazen sistemin içinde olan bir dedektif dedektif ya da polistir. Sömürü filmleri olmaları nedeniyle siyahlar için yeri tartışmalı olan Blaxploitation filmleri aracılığıyla siyah yönetmenlerin kendilerine alan açtığını söylemek yanlış olmaz. Siyah yönetmen-

Bir Millet'in Doğuşu



lerin, senaristlerin ve oyuncuların ağırlıkta olduğu blaxploitation filmlerinde, Harlem sokakları, siyahların kendi konuşmaları, yaşamları ve sorunları özgün bir biçimde perdeye taşınmıştır. Bu özgünlük ve filmlerin getirdiği zafer duygusu siyahi seyirciyi sinemaya çeken ve Blaxploitation filmlerinin devamını sağlayan başlıca unsurlardır. Bu nedenle, Blaxploitation filmleri en çok siyahi seyirciye alan açmış ve onun dikkate alınmasını sağlamıştır.(2)

Politik Kamera kitabıyla bir dönemin Hollywood sinemasının dayanaklarına bakan, filmlerin toplumsal sorunları nasıl temsil ettiğini analiz eden Ryan ve Kellner, 1970’li yılların ortalarında yaşanan ekonomik krizin sonuçlarından birinin de ırkçı söyleminin canlanması olduğunu söylerler. (3) 70’lere damgasını vuran ve 1973’teki Petrol Krizi’yle doruk noktasına ulaşan ekonomik krizle beraber, sosyal devleti hedef alan neoliberal politikalar daha yüksek sesle dillendirilmeye başlanır. Medya ve politikacılar, siyahları, sosyal devletin sömürücüleri olarak hedef gösterir ve bu ırkçı söylemler Ronald Reagan’ın seçim kampanyasında ayyuka çıkar. Bu nedenle Blaxploitation filmleri ve sömürü janrının dışında kalan, örneğin siyahi bir Vietnam gazisinin eve dönüşte vermek zorunda kaldığı mücadeleyi anlatan Gordon’s War (1973, Ossie Davis) gibi filmler, yükselen ırkçılığın antitezi olarak siyah kültürünü ve siyahi onurunu vurgularlar. Bu filmlerin çoğunun diğer bir varlık nedeni elbette, sokakta direnişte olan siyahi hareketin izleyici olarak Hollywood tarafından hedef alınmasıdır.

Bazı siyahların da ekonomik sermayeden pay alması ve kapitalistleşmesinin de etkisiyle –yetmişlerin sonlarından itibaren- eşitlik sorununda siyahların paylarına düşeni yapmadığını (çok çalışmak, aile kurmak, vs...) ima eden filmlerin sayısında bir artış olur. Bu artışın nedenini işsizliğin de yükselişinde arayan Ryan ve Kellner, bu yıllarda siyah radikalizmin yerini ılımlılığa bıraktığını söylerler: “1977 yılına gelindiğinde sinemada, kapitalizme başkaldıran siyah radikalizmi yerini bütünüyle siyah burjuvazi ilkelerinin benimsenmesine bırakmış görünür. Siyahlar bireysel inisiyatif mantığını benimseyerek ve kapitalizmin yapısal eşitsizliklerini gözardı ederek sistemin içinde yer alacaktı. Başarısızlığın vebali ancak kişinin kendisinde aranabilirdi.”(4)

Bu yıllar aynı zamanda siyah aktörlerin daha fazla başrolde de oynayabildiği ama bu değişimi

Amistad



min komedi ile sınırlı kaldığı yıllardır. Genel olarak bireyin öne çıktığı, sınıf atlama retorığının işlendiği bu dönemde siyahi mücedele için bir hikaye anlatılmaz. Filmler “her türlü mücadele retoriğinin silindiği yatıştırıcı komedilere doğru bir yörünge çizerler.”(5)

80’li yıllarda daha çok komedi ile temsil edilen siyahların (ABD’nin yeni muhafazarlık dönemi olan bu dönemde siyah yönetmenlerin sayısı da azalır.) bu temsili 90’ların ortalarından itibaren kırılmaya başlanır, yerini tarihsel (ırkçılık, kölelik artık yokmuşçasına bugünle bağlantısız) ve dram ağırlıklı temsiller alır: Spielberg’in İspanya’nın kaçak köle ticareti yaptığı geminin kaza eseri ABD’ye gelmesini anlatan Amistad (1997) filmi gibi. Film, Demokratların iktidarda olduğu Clinton döneminde yapılmıştır. Özgürlükçü havanın estiği ABD’de film de bu havaya katkı koyar ve Amerikan yargısına; adalet, emek, insan hakları üzerine inşa edildiği iddia edilen Amerikan değerlerine güzelleme yapılır. Spielberg konuyu İspanya’nın illegal olarak sürdürdüğü köle ticareti, Amerikan adaleti ve Hıristiyanlığa bağladığı için Amistad, iç savaşa kadar köleliğin nasıl ve neden ABD’de tutunduğunun sınıfsal özünü, yapısal ırkçılığı da anlatmaktan uzaktır. Bu anlamda Tarantino’nun Zincirsiz (Django, 2012) filmine benzer. Django, Amistad’daki Hıristiyan öğelerden arındırılmış olsa da, geçmişi bugünle ilişkilendirmeden anlattığı için Amistad gibi “geçti, bitti, adalet sağlandı” hissiyatıyla seyircisine katharsis yaratan filmlerendir.

Siyahları mutlu çekirdek aileye eklemeyen, çalışırsan/uslu durursan zorlukları aşarsın ideolojisini yeniden üreten mecralardan biri olan Hollywood, farklı temsil olasılıklarını, hayat mücadelelerini ve siyasi direnişi toplumsal tahayyülden silmek ve tekdüze, itaatkar siyah imajını güçlendirmek yönünde filmler üretmeye devam etti. Bunlardan biri de 2018’de yapılan ve En İyi Film dalında Oscar alan Yeşil Rehber’di (Green Book, Peter Farrelly). Film, yoksul ve işsiz siyah/varlıklı beyaz ikiliğini 60’ların ABD’si içinde ters yüz ederek (yeterince siyah olmayan bir siyah ve yeterince beyaz olmayan bir beyaz) ünlü siyahi bir piyanistle şoförü ve koruması olan bir beyazın dostluğunu anlatsa da yukarıda bahsedilen farklı temsil olanaklarını filmin sonunda tekdüzeleştirir. “Ailesi, çocukları olmadığı için” Şükran Gününde yalnız kalan bir gay’i heteroseksüel normlara teğeller. Bu yaklaşım aslında siyahları anlatan filmlere özgü değildir. Hollywood’da revaçta olan, sorunları bireye indirgeyip “iyilik ve sevgi her şeyi çözer” düsturuyla yapısal sorunların üstünü örten neoliberal bir muhafazakarlığın uzantısıdır.

James Baldwin, I’m not Your Negro (Ben Senin Zencin Değilim) adıyla belgesel film haline de getirilen Remember This House kitabında Amerika’da siyah olmaya dair kişisel deneyimlerle politik ve edebi bakışı yan yana getirerek, zencilerin neden hiddet dolu olduğunu ve bu nefretin naif bir hümanizmle çözülemeyecek kadar Amerikan rüyasının içine işlemiş olmasını anlatır. Kitap bu yönüyle Spike Lee’nin Doğruyu Seç (Do The Right Thing, 1989) filminin ana fikriyle akrabadır. (6) 1986’da She’s Gotta Have It filmiyle çıkış yapan Spike Lee, 80’lerin konformist ortamında tek başına bir vaha gibidir ve hala siyah sinema denilince akla ilk gelen yönetmenlerdendir. 1989 yapımı filmi Do the Right Thing, İtalyan kökenli Amerikalılarca işletilen bir pizzacı ekseninde siyahların ve göçmenlerin oturduğu mahalleyi anlatır. Siyahi sinemanın mihenk taşlarından olan film, bize ırkçılığı tersten izletir; siyah mahallesinden bakışla... Spike Lee, Baldwin’i okumuş mudur bilemiyorum ama, bu iki eser de “sevgiyle herşey hallolur, siyahlar uslu olursa...” diyen kibirli hümanizmaya fırlatılmış bir ok gibidir. Düzene içkin bir çözüme karşı dururlar ve bunun mümkün de olmadığını vurgularlar. Baldwin bunu kendi hayatından yola çıkarak anlatırken, Spike Lee, göçmenlerin olduğu bir mahalle üzerinden, siyahların bakış açısından ırkçılığı gösteren kurmaca bir hikayeyle anlatır. Irkçılık üzerine bu özdeşünümsel alt kültür filmi “birlikte mümkün”, “sev-

gi herşeyi çözer” gibi sistem içi bir çözüm fantezisi üretmez ve namümkün bir sonla sistem dışı bir yanıtı yönlendirir seyircisini... Düzene içkin imkansızlığıyla da ırkçılığı anlatma niyetiyle yola çıkıp, Amerikan adaletini ve geçmişini güzelleyen Spielberg yapımı Amistad ya da 2004 yapımı Oscarlı Crash (Paul Haggis) filminin de antitezidir.

Siyahi sinema denilince akla gelen günümüzden bir başka yönetmen de Ava DuVernay'dir. Martin Luther King'in hayatının, mücadelesinin bir dönemini anlattığı Selma- Özgürlük Yürüyüşü'nde (Selma, 2014) siyahların oy verme mücadelelerini anlatır. Yine de film, anaakım biyografilerin bir açmazı olan yapısal ırkçılıktan ziyade lider kültüyle ilgilenir. ABD'nin bir yanıştan dönecek kadar iyi liderlere sahip olduğu imasıyla yüklüdür ve ırkçılığı “özgürlük” meselesine indirgeyerek “sınıfsal eşitsizliği” teğet geçer. Ava DuVernay'in yakın zamanda Netflix için yaptığı When They See Us (2019) isimli minidizi, ırkçılığı ve adaletsizliği çok daha çarpıcı bir biçimde gösterir. Dizi, kahramanları “Central Park Beşlisi” olarak bilinen ve 1989 yılında gerçekleşen gerçek bir olaydan esinlenmiştir. Parkta bir kadına tecavüz etmekten suçlanan beş siyahi ve hispanik gencin suçsuz olduğu 10 yıl sonra açığa çıkar. Polisin sırf renklerinden dolayı işkenceyle suçu bu gençlerin üzerine attığı ve o dönemde iş adamı olan Trump'ın da aleyhlerinde idam edilmeleri için gazete ilanları verdiği olayı filme alırken yönetmen, olayın kendisi kadar adalet sisteminin beyaz olmayanlar için hiç de adaletli olmadığıyla ve çoğu Amerikalı beyazın (örneğin olayı araştıran savcının) içine işlemiş olan ırkçılıkla ilgilenir. Kahramanlarını kişiliksiz bir grup olarak görmeyip her birine ayrı ayrı da eğilen dizi, bu yaklaşımıyla da Black Lives Matter'ı anlatısına dahil eder. Yok edilen ve yok sayılan bu hayatların kimler olduğunu gösterir.

Hollywood'da siyahların temsili ve ırkçılık, kuşkusuz kısa bir yazıya sığmayacak denli geniş ve toplumsal dinamiklerle içiçe, çok boyutlu bir konu. Bu yazı ancak çok belirli hatlarıyla bir özet sunmakla yetiniyor. Amerika'da yakın dönemde yaşanan protestolar sırasında Netflix'te en çok izlenen filmler arasında The Help (2011, Tate Taylor) filmi vardı. Siyahların temsili denilince erişilebilir olan başlıca filmlerin The Help gibi, siyahları beyazların bakış açısına hapsetmiş filmler olması, haklı tepkileri de beraberinde getirdi ve siyahi sinemanın daha erişilebilir olmasının önünü açtı. Gelinen noktada siyahların Hollywood'da kendilerine açtıkları alan hala çok dar olsa da, Black Lives Matter protestoları, sinemada artık naif iyilik ve sevgi hikayelerinin kimseyi kandırmadığını ve sinemada daha keskin ve sözünü sakınmayan yapımlara alan açılmasına ihtiyaç olduğunu bir kez daha gösterdi.

Notlar:

- 1) Robert Stam & Louise Spence, Colonialism, Racism and Representation, Screen, 1983, sayı: 1, s. 7.
- 2) Novotny Lawrence, “Introduction”, Beyond Blaxploitation, Wayne State University Press, 2016, Detroit.
- 3) Michael Ryan & Douglas Kellner, Politik Kamera, Ayrıntı yy, çev: Elif Özsayar, s.175
- 4) age, s.202
- 5) age, s.196
- 6) Bu sayımızda Do the Right Thing'i Coşkun Liktor'un, I am not Your Negro'yu da Seray Genç'in kaleminden okuyabilirsiniz.

Bir Ulusun Doğuşu: Siyah'la Boyanan Gerçeklik

Hebun Abiş

Görsel sanatlar veya daha geniş bir anlamda kültür endüstrisi'nin barındırdığı ırkçı özneler üzerine düşündüğümüzde, hiç şüphesiz bunların en bilinenlerinden biri olarak Blackface olgusu akla gelir. Beyaz insanların yüzünü siyaha boyayarak siyahları karikatürize etmesi ve aşagılmasına dayalı Blackface gösterileri, çeşitli biçimlerde 19. ve 20. yüzyıl boyunca özellikle Amerika'da yoğun bir şekilde rağbet görmüştür.

Blackface'in kaynağı ile ilgili tahminler arasında ise Shakespeare'in Othello'sunun teatral bir gösteriye çevrilmesi veya 15. yüzyıl Portekiz teatral gösterileri yer alıyor. ABD'de ise özellikle 19. yüzyıl itibarı ile ilgi görmeye başlayan Minstrel şovları -arka fonda operavari bir müzik ile beraber oynanan sözsüz teatral gösteriler- çoğunlukla beyaz aktörlerin kendilerini boyayarak siyah rollerini oynaması ve bu rollerde siyahların kötücüllüğüne dair stereotiplerinin bu endüstri ile yeniden üretilmesi söz konusuydu.

19. yüzyıl itibarı ile gelişen tiyatroyla beraber Blackface olgusu daha fazla sayıda kişiye hitap edecek şekilde yaygınlaşmaya başladı. Siyahların kölelikten kurtulmalarının üzerinden çok fazla zamanın geçmediği, kölelikten kurtulsalar bile toplumun en alt ekonomik grubunu oluşturdukları gibi pek çok algı, siyahların kültür arenasında kendi kimliklerini oluşturamamalarına ve dışlanmalarına neden oldu. Bu türden kimlik boşluğu da beyazların onlara atfettiği "boyanmış kimlik" ile doldurulmasına neden oldu. Siyahlar hakkında bir şey söylenecekse onu da ancak beyazlar söyleyebilirdi.

Bir siyah çok zoru başarıp aktör olabilse bile yönetmenlerin, finansörlerin, senaristlerin vb. beyaz oluşu, keskin duvarların varlığını göstermekteydi. Sinematografin keşfi bu türden bir tarihi



mirasla karşı karşıyaydı.

Uzun metraj filmlerle beraber sinema, alternatif bir gerçeklik üretebildiği ve bunu tüm dünyada hızlıca dolaşıma sokabildiği için kitleler üzerindeki etkisi de daha büyük olacaktı. Sinema alanının bu denli gelişmeye başlaması ile beraber, tarihçilerin sınırlı bir kitle için geçmişi yeniden kurgulamaları artık sinemacılar tarafından daha çoğul bir kitle adına yapılmaya başlandı. Bugünü oluşturan en önemli değer yargılarından birisi geçmişti. David W. Griffith tarafından çekilen 1915 tarihli *The Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu) filmi hem bu kültürel miras üzerinden hem de tüm dünyayı dolaşacak bir mahiyette olan alternatif geçmişin görsel olarak yeniden üretilmesi adına mühim bir başlangıç noktasıdır.

Bir Ulusun Doğuşu

1900'lü yılların başı hareketli kısa görüntülerin kendisinin bir "eğlence" vadettiğine sahne olurken, kısa zamanda hareketli görüntüler bir takım gerçekleri ve yargıları olan hikayeler anlatmaya başlamıştı. Özellikle Amerika'da sinema salonları, bu dönem filmlerinin sessiz olması ve "dil sorunu" olmaması nedeniyle göçmenlerin ve siyahilerin yoğun ilgi gösterdiği mekanlardan birisi oldu. Tüm dünyada hızlıca dolaşan bu filmler, uzun yıllar etkisini gösterecek ilk ustalarını da yaratmaya başlıyordu. Ancak "sinemanın ilk usta"larından biri olarak Griffith'in yaptığı ırkçı bir film, sadece sinemanın değil millileşecek bir bakış açısının doğumu açısından da özel önem taşıyor.

Romandan uyarlanan ve yaklaşık üç saat süren uzunluğu ile yüksek giriş ücretlerine neden olan film, Amerikan iç savaşını, öncesi ve sonrasıyla anlatan üç bölümden oluşur. Aynı zamanda ilk uzun metraj filmlerden biri olan *Bir Ulusun Doğuşu*'nda Griffith, iki farklı Amerikan ailesi üzerinden bir anlatı oluşturur. Bu ailelerden ilki Güney Carolina'da yaşayan Cameron ailesi diğeri ise Washington'lu Stoneman ailesidir. Filmin geçtiği zaman ABD'de köleliğin kaldırıldığı 1860-70 dönemidir. Cameron ve Stoneman ailesinin büyük çocuklarının dostluğu vardır. Cameron ailesi çiftlik sahibiyken Stoneman ailesi ise siyasette etkili aristokrat bir ailedir.

Griffith burada metaforik bir göndermede bulunur ki o da şudur: Köleliğin kaldırılması Güneydeki tarıma dayalı sistemi zora sokarken, Kuzey'de ise kapitalizmin gelişmesi için uygun serbest iş gücü piyasasını oluşturur. Griffith tamamen ırkçı ön yargılara dayanarak esas amacın Güney'de bir Siyah İmparatorluğu – Black Empire- olduğu algısını yaratır.

Burada dikkat edilmesi gereken önemli noktalardan biri, filmdeki siyah oyuncuların, siyah aktörler tarafından değil, yukarıda bahsedilen tarihsel mirasla ilintili biçimde minstrel ve beyaz aktörlerin kendilerini boyadığı Blackface metodu ile ekrana taşınmasıdır.

Aktarılan hikâyede önceleri her şeyin çok iyi olduğu, herkesin saadet içinde olduğu (köleler dahil) bir dünyadan bahsedilir. Fakat Kuzey'in kötü niyetli siyasileri hikâyeye göre Abraham Lincoln'u kandırıp Amerika'yı iç savaşa sürükler. Güney'deki Konfederasyon'un bağımsızlık ilan etmesi ise epik bir anlatı ile sunularak romantikleştirilir. Cameron kardeşler konfederasyon safında savaşa girerken Stoneman'lar Birleşik Devletler ordusuna girer ve dramatik sahneler sunulur. Savaşı Kuzey'in kazanması ile beraber yönetmenin anlatımına göre Güney'deki üstünlüğü siyahlar ele almıştır (gerçekte böyle bir durum yoktur) ve beyaz aileleri mülksüzleştirip çeşitli kötülükler yapmışlardır.

Alternatif gerçeklik filmde siyahların beyazlar tarafından oynanmasıyla da sınırlı değildir. Siyahların filmde kötü, vahşi, tecavüzcü vb. olduğu stereotipler oluşturulmuştur. Film içerisindeki ara yazılar oldukça kışkırtıcıdır ki pek çok siyahinin sinema salonlarına saldırması başta olmak



üzere pek çok ciddi tepkiye ve hatta sansüre neden olmuştur. Cameron ailesinin savaştan sonra evlerinin yakılması, kız kardeşlerine bir siyahın tecavüz etmeye çalışması sonucu kızın intiharı gibi olaylar Ku Klux Klan'ın (24 Aralık 1865'te kurulan, aşırı ırkçı, beyaz üstünlükçü yapılanma) kuruluşu için "meşru" bir altyapı hazırlığı olarak sunulur.

Filmin oluşturduğu alternatif anlatı Ku Klux Klan'ı ırkçı bir yapılanma olmaktan çıkartıp, tam tersi bir biçimde; yani siyahların baskısına ve vahşetine karşı beyazları savunan bir yapıymış gibi gösterir. Griffith filmin sonunu Ku Klux Klan'ın Cameron ailesinin yaşadığı kasabayı siyahlardan "kurtarması" ile bitirir. İç ve dış düşman anlatısı, "şanlı geçmiş" çözümüyle tamamlanır.

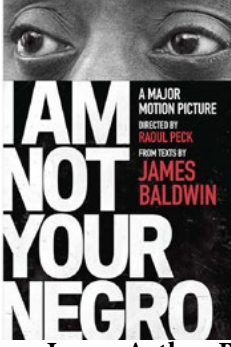
Sinemanın ilk ustalarından David W. Griffith, elbette sinemaya, tam mekân kullanımı, ayrıntılı çekimler, olay örgüsünün anlamlı biçimde akışı başta olmak üzere çok önemli katkılar sundu. Fakat bununla beraber sinemanın gerçekliği eğip bükebilen, kimlikleri boyayıp farklılaştırabilen, geçmişi yeniden inşa edip tüm dünyaya "alternatif bir tarih anlatısı" anlatabilen gücünü de erken keşfetmişti. Sinemanın doğuşu ile birlikte, "alternatif" ve çok hafızalı bir ulus bilincinin de kendiliğinden serpiildiğini bizlere göstermişti.

İnsanların yaşadığı deneyimler, stereotipler üzerine düşünme alışkanlığına neden olabilir. Daha önceleri bu türden "deneyim" ile oluşan algı, sinemanın yayılımı ile özellikle ilk dönemlerinde geniş kitlelerin bu stereotipleri ve daha sonrasında ön yargıları deneyim olmaksızın duygularla yaratmasına neden oldu. Sinemanın tarihin olduğu kadar deneyimin de yerini alması, onun etkisini görünmez ve hızlı bir şekilde tetikledi.

David W. Griffith yaşanmış bir tarihsel olayı, farklı bir hafızayla şekillendirerek milyonları etkiledi. Bu sinemanın yeniden kurgulama gücü ile beraber alternatif bir gerçeği kurabilme yeteneğini ortaya koydu. Blackface gibi ırkçı bir olgunun varlığı zaten dönemin neredeyse tüm eserlerine sirayet etmişken Griffith'i benzerlerinden ayrı kılan durum, yeniden kurgulamayı keşfetmesi, hareket ettirmesi ve endüstrileşmesine katkıda bulunması, ırkçılık tartışmasını kimi zaman geride bıraktı.

Her türden "beyaz öfke"nin beyaz perdede veya onun dışında halen filizlenebildiği günümüzde, Bir Ulusun Doğuşu, yarattığı kısa ya da uzun süreli etkileri üzerinde hala düşünmemiz gereken bir film.

Ben Senin Zencin Değilim ya da Siyahların Canı



Seray Genç

“Bu ülkede zenci olmak ve nispeten bilinçli olmak neredeyse her zaman öfke içinde olmaktır.”

James Baldwin

James Arthur Baldwin: Eşitlik Mücadelesinin Güzel Sesi

James Baldwin’i konuşurken duyduunuz mu hiç? Peki konuşurken gördünüz mü? Eğer duyduysanız ya da gördüyseniz unutmanıza imkan yok. İri gözlü bu adamın hem duruşu hem de sesi o kadar etkileyicidir ki hafızalardan silinmesi zor. Sesinin güzelliği, diksiyonu, dile hakimiyeti hitabetinden gelmez sadece, bir mücadeleye ve insana dair içeriği duru bir güzellikle ifade etmesinden de gelir. 1950’li yıllardan başlayarak, 1960’larda Afrikalı-Amerikalı Sivil Haklar Mücadelesi’nde yer alan aktivist ve yazar yazdıklarında, konuşmalarında, televizyon programlarında, çağırıldığı üniversite münazaralarında o etkileyciliğiyle kendini, siyahları, beyazları ve ABD’nin resmi, gayri resmi ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet konusunda çelişen James Arthur Baldwin: Eşitlik Mücadelesinin Güzel Sesi

James Baldwin’i konuşurken duyduunuz mu hiç? Peki konuşurken gördünüz mü? Eğer duyduysanız ya da gördüyseniz unutmanıza imkan yok. İri gözlü bu adamın hem duruşu hem de sesi o kadar etkileyicidir ki hafızalardan silinmesi zor. Sesinin güzelliği, diksiyonu, dile hakimiyeti hitabetinden gelmez sadece, bir mücadeleye ve insana dair içeriği duru bir güzellikle ifade etmesinden de gelir. 1950’li yıllardan başlayarak, 1960’larda Afrikalı-Amerikalı Sivil Haklar Mücadelesi’nde yer alan aktivist ve yazar yazdıklarında, konuşmalarında, televizyon programlarında, çağırıldığı üniversite münazaralarında o etkileyciliğiyle kendini, siyahları, beyazları ve ABD’nin resmi, gayri resmi ırk, sınıf ve toplumsal cinsiyet konusunda çelişen, ayrışan, ayrımcılaştıran politikalarını, gündelik hallerini, tarihsel dönem ve kırılmalarını kimi zaman kendi hikayesini de katarak hep nevi şahsına münhasır bir biçimde dile getirdi. “Remember This House” (Bu Evi Hatırla) üzerine çalıştığı, tamamlayamadığı son kitabı oldu.

Raoul Peck: Irkçılığa Karşı Bir Başkaldırı Metni ve Kamerası olarak “Ben Senin Zencin Değilim”

Bu kitaptan ilham alarak ortaya çıkan I Am Not Your Negro (Ben Senin Zencin Değilim) filminin tek başına bir James Baldwin filmi olduğunu söylemek mümkün değil elbette. Irkçılığa karşı bir başkaldırı metnini yeniden okumakla kalmayıp, kamerasıyla, kurgusuyla ve güncellemeyle müdahil olan bir yönetmenin filmi. Sadece bu da değil; yönetmen Raoul Peck’in, yazar James Baldwin’in ve onların hem kahraman hem de yoldaş gördükleri tamamlanmayan bir kitabın, tamamlanmayan hayatların yani Medgar Evers’in, Malcolm X ve Martin Luther King Jr.’un da



James Baldwin Paris'te

filmi... Bugün Amerika'da sokaklarda linç edilen, ayrımcı politikaların hedefi, farklı mahallelerde yaşamaları sıradan-olağan olmuş tüm siyahların hikayesinin filmi. Resmi-beyaz bir Amerika'nın istediği gibi olmayan siyahların hikayesi: "Sizin zenciniz olmayanların".

Filmin serüveni James Baldwin'ın kız kardeşi Gloria Baldwin Karefa-Smart'ın abisinden kalan kimi notları yönetmen Raoul Peck'e emanet etmesiyle başlıyor. Raoul Peck ne James Baldwin'i ne de birbiri ardına 40'lı yaşlarını göremeden öldürülen Medgar Evers'i, Malcolm X'i ve Martin Luther King'i de unutmuyor. Baldwin ile ilgili bir belgesel yapma fikri yıllarca kafasında dolaşırken, Baldwin'in yazdıkları ekseninde somut bir fikre, filme dönüşüyor. Gloria'nın "sen ne yapacağını bilirsin" diyerek verdiği "Bu Evi Hatırla Doğrultusunda Notlar" adlı mektuplardan oluşan 30 sayfayı alan Raoul Peck ne yapacağına o an karar veriyor: "Hiç yazılmamış bir kitap! Hikaye budur. Ve ne karakterler! Medgar Evers, Malcolm X ve Martin Luther King, Jr... Benim görevim o yazılmamış kitabı bulmaktır. 'Ben Senin Zencin Değilim' bu arayışın olmadık sonucudur." (1)

O Ev Amerika: "Amerika'da zencinin hikayesi, Amerika'nın hikayesidir ve hiç iç açıcı bir hikaye değildir."

ABD'nin tarihi, siyahların tarihidir der Baldwin özetle. Amerikan rüyası da beyazların rüyasıdır zaten. Ardarda öldürülen üç siyah aktivist lidere, Medgar Evers, Malcolm X ve Martin Luther King'e dair anılarından yola çıkarak ABD'deki ırkçılığı anlatan Baldwin'in yazdıklarının filmde güncelliğini ne denli koruduğu görülürken; ABD tarihinden belgesel görüntüler ve Hollywood sinemasından "denk düşen" alıntılar yapılır. Amerikan rüyasının, Amerikan ideolojisinin sahibi ve üreticisi çıkardığı kahramanlarla bellidir: Kızılderililerle hesaplaşan Amerikan erkeği John Wayne ve Amerika'nın en beyaz rüyası temsiliyle Doris Day.

Ben Senin Zencin Değilim yukarıda alıntılıdığımız Amerika'nın hikayesinin siyahların ya da zencilerin hikayesi olduğu gerçeğini yüzümüze vuran, bir toplumun yüzleşemediği geçmişi, James Baldwin dahil tüm siyahların er ya da geç, az ya da çok, hayat boyu enselerinde sürekli hissettikleri, hissettirildikleri bir tehdidi somutluğa kavuşturan Baldwin'in o güçlü hitabetiyle kendi özyaşam öyküsünden, siyah mücadeleden, Amerikan sinemasının beyaz ve siyah temsillerinden yola çı-

kıyor. Beyaz temsillerin üzerine düşen Ray Charles görüntüsü üst üste gelmeyen iki tarihin aynı anda çelişkili bir biçimde yaşandığını gösteriyor ve aynı zamanda Amerika'daki körlüğün gerçekte ne olduğunu.

Raoul Peck, James Baldwin'ın yazdıklarına onun televizyonda yaptığı konuşmaları, üniversitelerde katıldığı münazaralardan kimi bölümleri etkilediği gibi yıllar içinde James Baldwin'i haklı çıkartan güncel görüntüleri de filmine dahil etmiş. Bu görüntüler hiç birimizin yabancı olmadığı polisin bir siyaha orantısız şiddet uyguladığı ya da protestoların yükseldiği sokaklardan görüntüler... Baldwin'in metninin üzerine bazen bahsettiği bir film, bir şarkı ya da gündelik bir imge de düşüyor. Ve bazı sahnelerde özellikle sevdiklerini nasıl bir bir kaybettiğini anlattığı sahnelerde belgesel o iç yakan kayıp duygusunu izleyene de geçirmeyi başarıyor.

Bu nedenlerle, Raoul Peck'in yapmak istediği Baldwin belgeseli pek çok başka şeyin de belgeseli oluyor. En başta Amerikalı siyahın belgeseli, Amerika'nın belgeseline ve Amerika'nın hiç de iç açıcı olmayan tarihiyle bir yüzleşmeye hatta restleşmeye dönüşüyor. Bu James Baldwin'in ya da Raoul Peck'in de kalemi ve kamerasıyla ifade ettiği güçlü bir restleşme. Bunu güçlü kılan, Baldwin'in dediği gibi siyah olanın beyaz olanı çok daha iyi tanınması; beyazın siyahı tanıdığından çok daha iyi... Raoul Peck de bunu şöyle ifade ediyor "Onlar (Medgar Evers, Malcom X ve Martin Luther King) gibi James Baldwin de sistemin ciğeri okumuştur. Ve bu adamları biliyor, onları seviyordu."(2)

Gören Kara Gözler Yabancıysa Olsa da Evinde

Baldwin evini terk ettikten sonra uzun yıllar başka diyarlarda yaşadı. Paris, Londra ve İstanbul.(3) Harlem'de 1924 yılında siyah bir kölenin torunu olarak doğan, rahip üvey babasının hitabetinden çok şey kapan 9 çocuklu bir ailenin Paris'te hayatını kaybeden aykırı çocuğuydu. Başka diyarlara gitmesinin nedeni iyi bildiği, "ciğerini okuduğu" evinden bilerek, isteyerek ayrı kalmak istemesiydi. 1948'de, cebinde 40 dolarla neden Paris'e geldiğini "bir ölüm kalım meselesiydi" diye açıklayan Baldwin, yaşamak ve dayanmak için elbiselerini satmak zorunda kalmış ve Cezayir Mahallesi'ne sığınmıştı. Amerika'nın siyahlarına benzettiği, Fransa'nın Cezayirlilerine. Terence Dixon'un Baldwin'le çatışarak kaydettiği James Baldwin'le Buluşmak (Meeting the Man: James Baldwin in Paris, 1970) belgeselinde gördüğümüz gibi, o nerede olursa olsun Amerikalı siyahtan, inşa edilen hapishanelerin siyah ve beyaz için taşıdığı anlamlardan, eşitlikten ve özgürlükten bahsetmek istiyordu.

James Baldwin keşfetmek için olduğu kadar yaşamak için de yolculuklara çıktı, arkasını Amerika'ya dönmeden. Kitap yazmak da yaptığı yolculuklardan farklı değildi, "çünkü yolculukta ne keşfedeceğinizi bilemezsiniz, bulduğunuzla ne yapacağınızı ya da bulduğunuzun size ne yapacağını da bilemezsiniz" demişti (4) Paris'teki yıllarda Amerikalı olan hiçbir şeyin hasretini çekmemişti. Ne waffle, ne dondurma ne hot-dog ne de beyzbol ya da bandonun önünde yürüyen kızlar... Sonra ne Daily News, ne Empire State ne de Times meydanı... Geçip gitmişti bunlar, sanki var olmamışlar gibi, bir daha görmese umursamazdı. Umursadığı ise hasretini çektiği ailesi ve sevdikleri bir de Paris'in geniş bir bulvarındaki gazete bayisinde gördüğü fotoğraflardı. Yolculukta size ne yapacağınızı bilemediğiniz o karşılaşmalardan biriydi belki de. Gazetelere yansıyan bir lise öğrencisinin fotoğrafları... Okul denilen ilim irfan yuvasına yürürken yuhalanan, yüzüne tükürülen, hakarete uğrayan, istenmeyen on beş yaşındaki Dorothy Counts'un yüzündeki gurur, gerginlik ve ıstırap: "Bu tepemi attırdı, içimi nefret ve merhametle doldurdu. Ve beni utandırdı. Birimiz orada onun



1957 Beyazların okuluna giden Dorothy Counts'un simgeleşen fotoğrafı

yanında olmalıydık!" (5)

Ölmeden önce yazmaya başladığı o dağınık kitap, yıllarca uzakta kaldığı evine, ülkesine bir dönüş hikayesi, yanında olmak istedikleriyle dayanışma isteği aynı zamanda. Travmatik bir dönüş hikayesi üstelik. Hatırladığı, hiç unutmadığı, peşini bırakmayan anılarla dolu evine dönüşü gitmekten daha zor oluyor ama işte o ev onun da evi. Hem bir parçası hem de bir yabancı. "Pazar sabahlarının Harlem'ini özlemiştim ve kızarmış tavuğu, müziği özlemiştim, tarzı özlemiştim -dünyada başka hiçbir halkta olmayan o tarzı. Kara yüzün kapanış şeklini özlemiştim, kara gözlerin gözleyişini, ve kara bir yüz açılınca dört bir yanın aydınlanır oluşunu. Lafın kısası bağlarımı özlemiştim, beni ben yapan ve besleyip masrafımı üstlenen hayatı. Şimdi yabancı olsam bile, evdeydim." (6)

Amerika'ya dönüşü onun ve pek çok siyahın kişisel deneyimleri kadar tarihin belli başlı unsurlarını taşıyor ve kuşaktan kuşağa şiddetin, ayrımcılığın güçlü kanıtları olarak yaşamlarının vazgeçilmez bir parçası oluyor. Baldwin'in çok sevdiği, erken yaşta ölen arkadaşlarının, doğup büyüdüğü sokakların, izlediği Amerikan filmlerinin olduğu bu evin uzun, acı dolu hatıralarını geri çağırıyor. Geri çağırırken geçmişle günümüzü de tarihsel süreklilik, tarihsel boyun eğmeleş ve direnişle birleştiriyor.

Baldwin Amerikalı siyahın tarihine, korkularına, mücadelesine değinirken Baldwin'i Baldwin yapan, Amerika'yı Amerika yapan pek çok şeyden beslendiği gibi bunu analiz ediyor, eleştiriyor ve ifşa ediyor. Bir siyah çocuğun John Wayne gözünden dünyaya bakarken aslında bakılan diğeri, Kızılderili olduğunun farkına varması... Birbirine zincirle bağlanmış biri beyaz (Tony Curtis) diğeri siyah (Sidney Poitier) iki mahkumun kaçış hikayesini anlatan Kader Bağlayınca (The Defiant Ones, 1957) filmde tam kurtulacakken siyah olan mahkumun beyaz için trenden atlamaşının beyaz liberaller için bir ihtiyaç olduğu eleştirisini getirmesi. Abartılı masumiyet timsalleri Doris

Day ve Gary Cooper'ın ardından gelen reddedilmiş, yeraltına itilmiş Ray Charles görüntüsüyle ülkede yaşanan iki deneyimi doğrudan yüzümüze vurur ve Amerika'yı da, "masumiyet"i de sorgulattır.

Günümüz Amerika'sında siyah ve beyazların ayrıldığı okul, cafe ve otobüsler olmasa da siyahların eşitlik ve özgürlük mücadelesi devam etmekte çünkü Amerika'da sistematik olarak işleyen ırkçılık siyahların canlarına kıymaya devam etmekte... Belgeselde tv spikerinin sorusu gibi "siyahlar sinemada, atletizmde bu kadar başarılı olmuşken, nedir bu şikayet, neden memnun, mutlu değiller hala?" Öyle ya Robert Kennedy'nin belki bir 40 yıl içinde bir siyah başkan da görürüz Amerika'da, dedikten sonra Obama'nın başkan olmasından ne çıkarmalıyız? Robert Kennedy'nin öngörülü olmasını mı yoksa siyahların yüzyıllar boyunca bu ülkenin parçası olmasını yok sayan, önemsiz kılan, "başkan bile olabilmesi" deyişindeki ıslah edici, bahşedici söylemini mi? Öyle ya, daha ne ister bu siyahlar?

"Tarih geçmiş değildir. Şimdidir. Tarihimizi yanımızda taşıyoruz. Biziz kendi tarihimiz."

1865-1867 yıllarında köleliğin yasaklanmasından neredeyse bir yüzyıl sonra siyahların eşitlik için verdiği mücadele özellikle sembol isimlerle görünür olmaya başlar diyebiliriz. Beyazların önde siyahların arkada, eğer yer yoksa siyahların beyazlara yer açtığı orta sıradaki yerinden kalkmayan Rosa Parks'un tutuklanması sonrası otobüs boykotları ve oturma eylemleri başlamış ve 1 yılın sonunda kriz yaşayan toplu taşıma sistemini ayağa kaldırmak için Montgomery, Alabama'da siyah ve beyazların birlikte oturması yasağı anayasaya aykırı bulunarak kaldırılmıştır. Baldwin'in bize hatırlattığı Dorothy Counts'u biz de hatırlayalım. Amerika'da sadece beyazların okuduğu okullara entegrasyon kapsamında başvuruları kabul edilen sadece dört siyah öğrenciden biridir 15 yaşındaki Dorothy. Charlotte, Kuzey Carolina, Harry Harding Lisesi'nin tarihindeki ilk siyah öğrencisidir. O meşhur fotoğraf okula yürüdüğü yolda çekilir. Okulun ilk günü için babaannesinin diktiği kareli elbisesi tükürükten ıslanır, arkasından atılanlarla kirlenir. Arkasından "pis zenci" diye bağırlır. Dorothy o yolu sonuna kadar yürür ve okula varır ancak okulda da aynı muamele ile karşılaşır. Öğretmenleri görmezden gelir, evine gitmek için bindiği araba taşlanır. Eve tehdit telefonları gelir. Dorothy anılarında korktuğunu, üzüldüğünü, hastalandığını anlatıyor haklı olarak... Babası okuldan almak zorunda kaldığında "Amerika'yı seviyoruz ama kızımızı daha çok seviyoruz. Kızımızın hayatından endişe ediyoruz" der. James Baldwin'in yanında olmalıydık dediği, eğitimine bir başka şehirde ve lisede devam etmek zorunda kalan Dorothy Counts'dan 50 yıl sonra özür dilenir... 1950'lerin sonunda yaşanır bunlar. 2008'e gelindiğinde Harry Harding Lisesi fahri üyelik verir Dorothy'ye. Tarih olduğu yerde, geçmişte kalmaz çünkü.

1960'ların siyah hakları mücadelesi de saldırılarla karşılaşır. İşçi hakları, oy kullanma hakkı başta olmak üzere ayrımcılık karşıtı tüm eylem ve protestolar şiddetli saldırılara uğrar ve siyah hakları için mücadele eden, öne çıkan figürlere yönelik ırkçı beyaz saldırılar sonucunda pek çok insan genç yaşta hayatını kaybeder. Martin Luther King 1968 yılında bir gösteriye katılmak üzere bulunduğu Tennessee'de 39 yaşındayken hayatını kaybeder. Malcolm X 1965'te aynı yaşta, 39 yaşında uğradığı suikaste ölür. Yurttaş hakları savunucusu Medgar Evers de 38 yaşındadır öldüğünde, yıl 1963'tür. Katili iki kez yargılanmış ancak ceza almamıştır. 1994 yılına dek.

James Baldwin bu üç adamı ve ölümlerini anar, nasıl haber aldığını şiir gibi anlatır aldığı notlarda, belgeselde de Samuel L. Jackson'ın sesinden dinleriz notlarını. Kırklı yaşlarını görme-

den giden bu insanlar 1963-1968 arasında, beş yıl içinde ardarda katledilir. Martin Luther King'i halk daha ilk kez 1955'te tanıdığına, duyduğuna göre hayatları ve ölümlerinin vakti 1955 yılıyla katledildiği 1968 yılı arasında geçer. "Bu üç hayatın birbirine çarpmasını ve birbirini açığa vurmasını istiyorum, ki hakikatte yaptılar da... ve korkunç yolculuklarını onca sevdikleri, onlara ihanet eden ve uğruna canlarını verdikleri insanlara ders vermede kullandılar." (7) James Baldwin, bu üç adamın -Medgar, Malcolm ve Martin- birbirlerinden çok farklı olduğunu, ancak "bir ulusun yalanlarını ve ümidini omuzlayanlar" olduğunu söyler. Başlangıçta ne kadar farklı bir geçmişe ve konuma sahip olsalar da gittikçe daha yakına sürüklenmiş iki adamdır örneğin Malcolm ve Martin. Medgar bunun oluşunu göremeyecek kadar gençtir ama bunu görmeyi ümit etmiştir. Ama ne var ki Medgar daha önce katledilir... Onun için tüm bunlar kişisel olarak can acıtıcı olduğu kadar her siyah için, eşitliğe inanan ve eşitlik mücadelesi veren herkes için acıklıdır. "Ben Medgar, Malcolm ve Martin'den daha büyüktüm. En büyük çocuğun küçükler için örnek oluşturmasına ve elbette ilk onun ölmesinin beklendiğine inanarak büyüdüm" der (8) Baldwin, acısını ve genç yaşta kayıpları kabullenmenin zor olduğunu hissettirerek.

Bugün George Floyd'u sokak ortasında, herkesin duyabileceği biçimde nefessiz bırakan, Jacob Blake'i çocuklarının gözlerinin önünde sırtından 7 kurşunla vurup felç bırakan ve Daniel Prude'un kafasına polisin geçirdiği poşetle boğularak öldürülmesinin ardında ırkçılık kadar, siyah canlara ehemmiyet vermeyen beyaz kolluk kuvvetlerinin meydanı boş bulması ve beyaz sarayı arkalarında hissetmeleri de vardır. Ancak şu an meydanlar hiç de boş değildir. Siyahların canı da candır...

Notlar:

- 1) James Baldwin, Ben Senin Zencin Değilim, Derleyen ve Yayına Hazırlayan: Raoul Peck, Çeviren: Sevin Okyay, Kırmızı Kedi Yayınevi, 2020, İstanbul. Yazıdaki alıntılar, kitap ve belgesel filminden alınmıştır.
- 2) James Baldwin, Raoul Peck, age, s.9
- 3) Küçük ama önemli bir not: Ne şanslıyız ki, Baldwin'in yolu bizimde yaşadığımız bu topraklardan, İstanbul'dan geçti. Eminönü'nde yürüdü, Arnavutköy'de yaşadı. Biz de buna Sedat Pakay'ın kamerasından, James Baldwin: Başka Bir Yerden (1973) belgeseliyle tanık olduk.
- 4) James Baldwin, Raoul Peck, age, s.27
- 5) Age, s.34
- 6) Age, s.36
- 7) Age, s.28
- 8) Age, s.60

Kaynaklar:

- 1) "Is the American Dream at the expense of the American Negro?" <https://www.youtube.com/watch?v=O1k7T9LsIQI> James Baldwin'in Cambridge'te katıldığı münazarası videosu. Erişim 2020.
- 2) <http://newsreel.org/video/JAMES-BALDWIN-THE-PRICE-OF-THE-TICKET>, California Newsreel, Film and Video for Social Change since 1968

Siyahların Direniş Tarihinden Fragmanlar

Necati Sönmez

Göran Hugo Olsson'un iki filmi, "The Black Power Mixtape 1967-1975" (2011) ve "Şiddete Dair" (Concerning Violence, 2014) üzerinden, Fanon'un açtığı yoldan ilerleyen siyah isyana dair bir kaç söz

Siyah başkaldırının tarihi elbette Frantz Fanon'la başlamadı, fakat onun 1961'de ölümünden kısa bir süre önce yayımlanan manifestovari kitabı "Yeryüzünün Lanetlileri"nin bu tarihin nirengi noktalarından biri olduğuna kuşku yok. Asya'dan Latin Amerika'ya dünyadaki pek çok ezilen halk gibi, siyahların da özgürleşme yolunda en büyük ilham kaynağıydı ve gerek Afrika'da yerli halkların sömürge karşıtı özgürlük hareketleri gerekse ABD'de siyahların beyaz ırk üstünlüğüne karşı mücadelesi için rehber niteliğindediydi.

1960-70'ler, malum dünya çapında isyan ateşlerinin alevlenerek yayıldığı yıllar. Bugün bambaşka bir dünyada yaşıyoruz; 2020'lerden bakınca yarım asır önce yaşanan başkaldırı dalgası adeta başka bir gezegende yaşanmış gibi geliyor. Ama dekor farklı olsa da dünya aynı dünya, aktörler aynı aktörler; dolayısıyla bugün çok daha vahşileşen bir dünya düzeni içinde rolümüzü ve potansiyel gücümüzü hatırlamak, biraz da o günleri unutmamak, kolektif hafızayı korumaktan geçiyor.

Bahsi geçen dönemde iki ayrı kıtadaki siyah mücadelesini bize hatırlatan, İsveçli belgeselci Göran Hugo Olsson'un arşiv görüntülerine dayanarak peş peşe yaptığı iki filme değineceğiz bu yazıda: "The Black Power Mixtape 1967-1975" (2011) ve "Şiddete Dair" (Concerning Violence, 2014). İlki, ABD'deki ırk ayrımcılığına karşı mücadele eden Siyah Gücü (Black Power) hareketini ve örgütsel uzantısı Kara Panterler'i, diğeri ise onların atalarının geldiği Afrika'da sömürgecilığe karşı savaşı gerilla örgütlerini konu alıyor. Her iki filmin anlatısı kısmen rastlantısal bir malzeme-zamanında hasbelkader çekilmiş ve yıllar sonra ortaya çıkmış görüntüler- üzerine inşa edilmiş ve bunun getirdiği epizodik bir anlatım yapısına sahip. İki film de dokuz bölüme ayrılmış: "Black Power Mixtape", 1967'den 1975'e kadar kronolojik bir sırayla yılları takip ediyor, "Şiddete Dair" ise -sonuç bölümünü saymazsak- dokuz farklı başlıktan oluşuyor.

Audio-vizüel arşivlerin, belgeseller için en temel hammaddelerden biri olduğu aşikâr. Buna mukabil, 'hazır görüntü' (stock footage) veya 'buluntu film' (found footage) diye de anılan arşiv görüntülerinin belgeseldeki geleneksel kullanım biçimi, çoğu zaman aktarılan hikâyeyi desteklemek üzere ihtiyaç duyulan yerde ve bağlamda devreye girmesinden, bir anlamda filmde dolgu malzemesi olarak iş görmesinden ibarettir. Arşiv uzmanı Jerry Kuehl, bu tür kullanımlar için 'duvar kağıdı' tabirini kullanır. Sözel olarak aktarılan bir vaka veya iddiayı pekiştirmek için, geçmişte kaydedilmiş görüntüler kimi zaman o vakanın/iddianın görsel referansı olarak, bazen de kim tarafından ne için kaydedildiğinden bağımsız yeni bir bağlam içinde kullanılır. Öte yandan, arşiv görüntülerinin "görmek inanmaktır" kabulüne dayanarak istismar edildiği, kötüye kullanıldığı da az rastlanan bir durum değildir.



2000’li yıllarla birlikte analog çekilmiş eski görüntülerin dijitalize edilme sürecinin hızlanması ve bunlara erişimin kolaylaşması sayesinde belgeselerde arşiv kullanımı belirgin bir şekilde arttı. Dahası, tamamen arşiv görüntülerine dayalı belgeseller sıkça karşımıza çıkmaya başladı. Göran Hugo Olsson’un bu akımın tipik örnekleri olan söz konusu iki filminde, yukarıda bahsettiğimiz hikâye ile arşiv arasındaki rol dağılımı bir bakıma yer değiştiriyor. Arşiv görüntülerinin kendisi asıl omurgayı oluştururken, yönetmenin bunun üzerine giydirmeye çalıştığı hikâye ‘hazır görüntü’ malzemesini bir arada tutmaya yarayan bir tür dolgu/yapışkan işlevi görüyor. “Black Power Mixtape 1967–1975”, 16 mm ile çekildikten otuz yıl kadar sonra İsveç ulusal televizyon kurumunun tozlu raflarında bulunmuş muazzam bir materyalin kurgu ile tasnifinden ve bunların geçtiği dönemi bugünden yorumlamak üzere yapılan güncel röportajlar ile orijinal bir müziğin ses bandına eklenmesinden müteşekkil bir belgesel. “Şiddete Dair” ise, Afrika’nın muhtelif yerlerindeki gerilla savaşları ve bunlara dair haber/röportaj kayıtları ile Fanon’un kitabından cömertçe yapılmış alıntılarının harmanlanmasından oluşuyor, ki burada kitap da arşiv malzemesi kategorisinde değerlendirilebilir.

‘Siyah Gücü’nden ‘Siyah Hayatlar Önemlidir’e

“The Black Power Mixtape 1967–1975”, her belgeselciye nasip olamayacak bir talih kuşunun Göran Olsson’un başına konmasıyla ortaya çıkmış bir film. 1960’lı yılların sonlarında İsveçli bir televizyon ekibi ABD’ye giderek Siyah Gücü hareketinin önderleriyle buluşuyor, onlarla uzun bir süre boyunca çekimler ve röportajlar yapıyor. Her ne hikmetse vaktinde kullanılmayan bu çekimler İsveç ulusal yayın kurumunun depolarında unutulmuşluğa terk ediliyor. Ta ki, 2000’lerde bir yönetmen onları keşfedip belgesele dönüştürene kadar...

Hareket liderlerinin terörist olarak damgalandığı, eylemlerinin kriminalize edildiği bir siyasi atmosferde ülkedeki anaakım medyanın görmezden gelmeyi tercih ettiği böylesine önemli bir

tarihsel olgunun belgelenmiş ve yıllar sonra filme dönüşmüş olmasını, yabancı bir TV ekibinin merakına borçluyuz, kısacası. O yıllarda İsveç hükümetinin ABD'nin Vietnam'daki uygulamalarını sert şekilde eleştirmesi, dahası Nazi'lerinkine benzetmesi yüzünden iki ülke arasında diplomatik bir kriz çıktığı hatırlanırsa, İsveç medyasının ABD'deki muhalif hareketlere özel ilgi göstermesine şaşırılmamalıdır. (Yeri gelmişken siyah radikalizmin Avrupa'da başka sinemacıların, örneğin Agnès Varda'nın da ilgisini çektiğini, bu konuda 1968'de "Huey" ve "Black Panthers" adlı iki kısa belgesel yaptığını anmadan geçmeyelim.)

Olsson'un eline geçen bu hazine değerindeki malzemeyi işlemek için bulduğu yöntem, filmin adının da imlediği gibi, 1970'lerde batıda yaygın olan "karışık kaset" tekniği: Ömrü kısa süren ancak etkisi güçlü ve kalıcı olan bir hareketin tarihini bütünsellik içinde anlatmak yerine, o tarihten kesitler ve tanıklıklar sunmak. Film, Siyah Gücü hareketinin evrimsel gelişimini -mevcut çekimler ölçüsünde- yılları ardışık takip ederek özetlerken, birbirinden karizmatik liderleriyle tanıştırtıyor bizi: Angela Davis, Stokely Carmichael, Bobby Seale, Huey P. Newton, Eldridge Cleaver... Kara propagandayla kamuoyuna şiddet yanlısı teröristler olarak lanse edilen bu isimler zeki, sempatik, esprili birer insan ve en önemlisi sonuna kadar haklı bir davanın neferleri olarak karşımıza çıkıyor. Eylemlerde, toplantılarda ajitatif konuşmalar yapan siyasi kimliklerine olduğu kadar, gündelik hayatın içinde kanlı canlı hallerine tanık oluyoruz. Stokely Carmichael'in evine giriyor, gazetecinin elinden mikrofonu alıp annesiyle röportaj yapışını, annenin de geçmişte maruz kaldıkları ırkçılığı anlatmasını izliyoruz. Arada da, çoğu o zaman doğmamış olan Erykah Badu, Talib Kweli gibi günümüzün bazı tanınmış simaları ile Angela Davis, Robin Kelley, Sonia Sanchez gibi dönem aktörlerinin harekete ilişkin fikir ve duygularını dinliyoruz.

Filmin sonlarına doğru bir yerde, İsveçlileri taşıyan bir turist otobüsü Manhattan'ı gezerken tur rehberi kıyısından geçtikleri Harlem'i narkotiklerin kol gezdiği "siyahlara mahsus" bir getto olarak tanıttıyor ve konuklara oradan uzak durmalarını tavsiye ediyor. Denebilir ki Olsson'un filmi, bilakis bizi siyahların mahallesine sokup epeyce dolaştırıyor. Bu gezinin hem yabancı hem de beyaz bir ekibin rehberliğinde, yani dışarıdan bir bakış ve bazen saflık derecesinde düz bir merakla yapılmış olması, filmi pekala egzotizm tuzağına düşürebilecekken, ilginç bir şekilde Siyah Gücü hareketini daha filtresiz ve önyargısız olarak tanımamızı sağlıyor.

Filmin en çarpıcı sahnelerinden biri, sonradan klip olarak sosyal medyada çok paylaşılan, Angela Davis'le 1972'de California'da yattığı hapisanede yapılmış söyleşiden alınan bölüm. Kamerası arkası dönük oturan gazeteci, çivit mavisine boyanmış bir duvarın önünde kırmızı kazağı ve afro saçlarıyla adeta bir siyasi poster gibi duran Davis'e, Kara Panterler'in silahlı mücadeleye çizgisini ima ederek şiddeti onaylayıp onaylamadığına dair bir soru yöneltiyor. "Eğer siyahsanız, tüm ömrünüz boyunca siyah bir toplum içerisinde yaşıyorsanız ve her gün sokakta etrafınızı saran beyaz polislerle tanık oluyorsanız, böylesi bir tepki kaçınılmaz" diye başlıyor Davis, sonra saçlarının perdelediği gözlerini gazetecinin yüzüne dikerek şöyle devam ediyor: "Tutup bana şiddeti onaylayıp onaylamadığımı soruyorsunuz! Silahları onaylıyor muyum sorusu, bana hiç bir şey ifade etmiyor... Ben Birmingham, Alabama'da büyüdüm. Bazı yakın arkadaşlarım ırkçıların yerleştirdiği bombalarla öldürüldü. Çok küçükken evimizin karşısında patlayan bombaların sesini ve evimizin sarsılmasını hiç unutmuyorum. Babam evde silâh bulundururdu, çünkü her an birileri bize saldırabilirdi. O dönem şehrin mutlak yönetimini elinde tutan adam, adı Bull Connor'du, sık sık radyoya çıkıp "Zenciler beyaz mahallelerine girmiş, bu akşam çok kan akacak" gibi açıklamalar yapardı. Öldürülen dört genç kız... Kızlardan biri çok yakınımızda oturuyordu, birinin kızkardeşi yakın arkadaşımı,



Black Power Mixtape 1967-1975

diğer üçü kızkardeşimin arkadaşlarıydı, birisi de annemin öğrencisiydi. Dahası bomba patladığında birinin annesi annemi arayıp, beni kiliseye götürür müsün, demişti, bomba patladığını duyduk, Carol'u alacağım arabam yok. Oraya vardıklarında, her tarafa dağılmış uzuvlar, kafalar çıkmıştı karşlarına. O günden sonra erkekler mahallede ellerinde silâhlarla devriye gezmeye başlamıştı, bir daha böyle bir olay yaşanmasın diye. İşte bu yüzden, biri bana şiddet konusunu sorunca hayret içinde kalıyorum. Bu soruyu soran kişinin siyahların bu ülkede ne yaşadığı hakkında en ufak bir fikri olmadığını anlıyorum. Afrika sahillerinden ilk siyah bireyin kaçırılıp getirilmesinden beridir siyahların bu ülkede neler deneyimledikleri hakkında bir fikri yok diye düşünüyorum.” (Burada bir parantez daha açıp, Angela Davis'in hapse girmeden önce devrimci bir akademisyen olarak portresini çizen, Yolande du Luart'ın UCLA'da öğrenciyken çektiği 1971 tarihli “Angela – Portrait of A Revolutionary” adlı muhteşem belgeseli de analım, meraklısı için.)

“The Black Power Mixtape 1967–1975”, Siyah Gücü'nün ve Kara Panterler'in eksiksiz bir tarihini sunmuyor, dediğimiz gibi. Ama tarihin en ateşli dönemlerinden birini anımsatarak, bu konuda daha fazla araştırma ve okuma merakı uyandırıyor. Öte yandan, FBI'in kirli operasyonlarıyla pasifize edilen hareketin o kısa dönemde, geçmişle bugün arasında köprü kurmak üzere filme serpiştirilen güncel röportajların da yansıttığı üzere, siyah halkın bilincinde yarattığı şıramayı, onlara nasıl güçlü bir irade aşıladığını gösteriyor. Aynı zamanda, 1960'lardan bugüne ülkenin ve dünyanın ne denli hazin bir noktaya savrulduğunu da daha net görmemizi sağlıyor. Bugün mücadele her ne kadar 'güç' (iktidar) vurgusundan 'Siyah Hayatlar Önemlidir' (Black Lives Matter) gibi görece daha defansif bir hatta gerilemiş olsa da, yarısı Trump'ın arkasında saf tutmuş vatandaşlarıyla ürkütücü bir distopya görüntüsü veren ABD'de faşizme karşı direniş bayrağını yükselten bir siyah irade hâla varsa, büyük ölçüde Siyah Gücü hareketinin bıraktığı miras sayesinde.



Şiddete Dair

Şiddete Dair: Yeryüzünün Lanetlileri

Göran Olsson'un hemen arkasından yaptığı, Anti-Emperyalist Özsavunmaya Dair Dokuz Sahne altbaşlığını taşıyan "Şiddete Dair" (Concerning Violence), yine İsveç yayın kurumunun arşiv kutularından çıkan görüntülere dayanıyor ve bu sefer Frantz Fanon'un metinleri üzerinden, Afrika'da özgürlük mücadelesi veren gerilla örgütlenmelerini odağına alıyor. Burada siyahların veya hareket liderlerinin gündelik hayatını değil, sömürgecilere ve yerli işbirlikçileri olan diktatörlere karşı verdikleri özsavunma savaşlarını izliyoruz.

İki film arasında hayali bir devamlılık bağı kurmak gerekirse, bu belgesel Angela Davis'in yukarıda alıntılıdığımız şiddete ilişkin sözlerinin uzunca bir açıklaması veya teyidi gibi adeta. İlk sahneden başlayarak -ormandaki direnişçileri aç bırakmak için helikopterden yayılım ateşiyle hayvan sürülerini katleden- sömürgecinin şiddetini tüm acımasızlığıyla sergilerken, özgürlük talep edenlere şiddet dışında bir seçenek bırakılmadığını net bir şekilde gösteriyor "Şiddete Dair".

Tıpkı bir kitap gibi kurgulanan film, Gayatri Chakravorty Spivak'ın Fanon'u 'gender' alanındaki eksikliğine ince bir eleştiri getirmeyi ihmal etmeden- anlattığı önsöz niteliğindeki hayli kitabi sunumuyla başlıyor ve çeşitli bölüm başlıkları altında arşiv görüntülerine eşlik eden, Amerikalı rap şarkıcısı aktivist Lauryn Hill'in seslendirdiği Fanon'un metinleriyle devam ediyor, araya bazı söyleşiler/konuşmalar da katarak. Bu açıdan filmi, Angola, Zimbabve, Liberya, Tanzanya, Mozambik, Guinea-Bissau, Burkina Faso gibi ülkelerde 1960'lardan 1980'lere kadar yayılan geniş bir zaman diliminde çekilmiş gerilla ve kontrgerilla savaşlarına dair görüntüleri fon olarak kullanan, bir tür "Yeryüzünün Lanetlileri"ni okuma performansına benzetmek mümkün. Fanon'un, söz konusu kitabını 36 yaşında ölmeden kısa süre önce lösemi hastalığı ile boğuşurken karısına cümle cümle dikte ederek yazdırdığı söylenir; öyle ise bu seslendirme eylemi bir yandan kitabın doğuşunu yeniden canlandırmak gibi sembolik bir anlam taşıyor denebilir. Veya bir tür saygı duruşu...

Kısacası, “Şiddete Dair” Afrika’daki yerli isyanlar hakkında olduğu kadar, Fanon’un sömürgeciliğe ve sömürgeleştirilmeye dair düşünceleri hakkında bir belgesel olarak da okunabilir. (Film boyunca Fanon’dan alıntılanan pasajların derlemesini bu yazının devamında ayrı bir metin olarak bulabilirsiniz.)

Yönetmen bir söyleşisinde, filmin esas olarak Avrupalı seyirciyi hedeflediğini söylüyor. Günümüzün müreffeh Avrupalılarına kıtalarının kanlı geçmişiyle yüzleşme şansı sunduğu bir gerçek; ancak Fanon’un kitabın sonunda vaaz ettiği, filmin de finalinde yer verilen cümleler Afrika insanına hitap ediyor ve onlara Avrupa uygarlığı modelinden uzak durmaları çağrısında bulunuyor, bu da başka bir gerçek. Bir kez daha, yönetmenin diğer filmi gibi, belgeselin Afrika’daki özgürleşme hareketlerine dair bütüncül bir tarih anlatısı sunma iddiası taşımadığını, o tarihin içinden bazı fragmanları bir araya getirmekle yetindiğini vurgulamak lazım. Yoksa, dağınık yapısına bir çok eleştiri getirilebilir; akademisyen Bhakti Shringarpure’un vurguladığı gibi, Afrika’nın önemli bir kısmının Fransız ve İngiliz sömürgesi olduğu bir dönemde, daha çok Mozambik, Angola, Guinea-Bissau gibi Portekiz sömürgelerine odaklanması, Fanon’un bizzat neferi olduğu Cezayir direnişini hiç katmamış olması, herhangi bir sömürgesi olmadığı ve hatta Capralı desteklediği halde İsveç’i de -Liberya’da isveçli bir madencilik şirketinin işçi düşmanlığı, Tanzanya’da ise İsveçli bir misyoner çiftin varlığı dolayısıyla- haritaya dahil etmesi ve daha pek çok kusur sorgulanabilir.

Nihayetinde iki filmin temel misyonu en basit düzeyde, bize isyanlar çağını hatırlatmak, Martinikli yazar ve psikiyatrist Frantz Fanon’un ektiği tohumların bir çok yerde filiz verdiğini göstermek şeklinde özetlenebilir. Bize düşen, arşivlerde unutulmuş görüntülerin günışığına çıkarılmasına benzer biçimde, bu görkemli direniş mirasını gündemde tutarak Fanon’un çağrısını yinelemek: “Avrupa için, kendimiz için ve insanlık için, yoldaşlar, yeni bir başlangıç yapmalı, yeni bir düşünce tarzı geliştirmeli ve yeni bir insan yaratmaya çalışmalıyız.”

ŞİDDETE DAİR (CONCERNING VIOLENCE, 2014)

Anti-Empyalist Öz savunmaya Dair Dokuz Sahne

Filmde muhtelif bölüm başlıkları altında, Frantz Fanon’un “Yeryüzünün Lanetlileri”nden alıntılanan pasajların tamamı (Türkçe metinler, kitabın Şen Süer’in çevirdiği 2007’de Versus Kitap tarafından yayımlanan nüshasından alınmıştır):

“Sömürgecilik ne düşünen bir makine ne de muhakeme yeteneği olan bir bedendir. Sömürgecilik çıplak şiddettir ve ancak daha büyük bir şiddetle karşılaştığında boyun eğer.

Ulusal kurtuluş, ulusal uyanış, ulusun halka iadesi, hangi adı, hangi en yeni ifadeyi kullanırsanız kullanın, sömürgeleştirme her zaman şiddet içeren bir olgudur. Sömürgeleştirme tarihsel bir süreçtir; ancak ona biçim ve içerik veren tarihselleştirici hareketi kavrayabilirsek anlaşılabilir, kavranabilir ve yarısaydam bir hal alır.

Dünyanın düzenini değiştirmeye aday sömürgeleştirme, gördüğümüz gibi, mutlak bir düzensizlik programıdır. Fakat bir sihirbazın değneğini sallamasıyla, doğal bir afetle ya da centilmenhk anlaşmasıyla gerçekleştirilemez.”

1. Sömürgeleştirme - MPLA, Angola 1974

“Yolunuz üzerinde karşılaşıcağınız bütün engelleri parçalamaya daha en baştan, yani daha programı ifade ederken kararlı değilseniz, böyle bir programla, ne kadar ilkel olursa olsun hiçbir toplumu altüst edemezsiniz. Bu programı gerçekleştirme, onu itici güç haline getirmeye karar veren sömürge halkı şiddete daima hazırdır. Tabularla dolu bu dar dünyanın ancak mutlak şiddetle

sorgulanabileceği, daha doğduğu andan itibaren onun için gayet belirgindir.

Sömürgeleştirme, doğuştan birbirine karşı iki gücün karşılaşmasıdır. İlk karşılaşmaları şiddet ortamında oldu ve birlikte var oluşları -daha doğrusu sömürgecinin yerliyi sömürmesi- süngülerin ve topların yardımıyla gerçekleşti.

Sömürgeleştirmede, sömürge durumunun bütünüyle sorgulanma gerekliliği vardır.

Sömürgeleştirmeyi kesin olarak tanımlamak istersek, şu gayet iyi bilinen cümle bunu ifade etmektedir: "Sonuncular birinci, birinciler ise sonuncu olacaktır."* Sömürgeleştirme bu cümlenin doğrulanmasıdır. Bu yüzden tanım düzeyinde her tür sömürgeleştirme başarıdır.

Sömürgeleştirme, tüm çıplaklığıyla sunulduğunda, bütün gözeneleklerinden el yakan sıcaklıkta mermiler ve kanlı bıçaklar fıskırır. Çünkü eğer sonuncu birinci alacaksa, bu ancak iki başoyuncunun kanlı ve kesin çatışması sonucu olabilir. Sonu baş yapmaya yönelik bu kararlılık, kuşkusuz şiddet de dahil olmak üzere bütün imkanlar için içine katıldığında başarılı olabilir ancak."

2. Kayıtsızlık

[Bu bölümde, Rhodesia/Zimbabve'li akademisyen Tonderai Makoni, kendisiyle 1970'de Stockholm'de yapılan söyleşide hapiste maruz kaldığı işkenceyi ve bu şiddetin kendisini nasıl kayıtsız hale getirdiğini anlatıyor.]

3. Rhodesia

[Burada iki beyazın sohbetine kulak misafiri olurken, birinin İngiliz egemenliğinden kurtulmak üzere olan Rhodesia'dan ayrılmak zorunda kalacağı için hayıflanmasına ve siyahları aşağılayan ırkçı sözlerine tanık oluyoruz.]

4. İkiye Bölünmüş Bir Dünya

"Sömürge dünyası ikiye bölünmüş bir dünyadır. Ayrım çizgisi, hudut, kışla ve karakollarla temsil edilir. Sömürgelerde, sömürgeleştirilenin resmi ve kurumsal muhatabı, sömürgecinin ve baskı rejiminin sözcüsü, polis ve ordudur.

Aracı, baskıyı hafifletmez, tahakkümü gizlemeye de çalışmaz. Bunları yasa uygulayıcının temiz vicdaniyla sergiler ve uygular. Aracı, şiddeti sömürge tebaanın evlerine ve zihinlerine taşır.

Sömürge halkın yaşadığı bölge, sömürgeci Avrupalıların yaşadığı bölgenin tamamlayıcısı değildir. İki bölge karşı karşıyadır, ama daha yüksek bir birliğin hizmetinde değildirler.

Sömürgecinin yaşadığı şehir, dayanıklı olması için taştan ve çelikten yapılmıştır. Işıklar içerisinde, asfalt bir şehirdir; çöp kutuları her zaman meçhul artıklarla doludur, hiç görülmemiş, hayal bile edilemeyecek şeylerle dolup taşar. Sömürgecinin ayakları asla görülemez, oturduğu yerin sokakları temiz ve düzgün olmasına, taş ve çukur bulunmamasına karşın, sömürgecinin ayakları sağlam ayakkabılarla korunur.

Sömürge halkının şehri ya da en azından yerli şehir, siyah kölelerin köyü, eski şehir, rezervasyon bölgeleri, adları kötüye çıkmış insanların yaşadığı, adları kötüye çıkmış bir yerdir. Rasgele bir yerde, rasgele bir şekilde doğarsınız. Rasgele bir yerde, rasgele bir nedenle ölürsünüz. Boş yer olmadığı bir dünyadır orası; insanlar üst üste yaşar, kulübeleri birbirinin üstüne inşa edilmiştir. Sömürge halkının şehri aç bir şehirdir; ekmeğin, etin, ayakkabının, kömürün, ışığın açlığının çekildiği bir yer. Sömürge halkının şehri, büzülmüş, diz çökmüş bir şehirdir, pisliğe gömülmüştür. Pis zencilerin ve Arapların bölgesidir. Sömürge tebaa sömürgecinin bölgesine imrenerek, şehvetle bakar. Sahip olma düşleri kurar. Sahip olmanın her türü: Sömürgecinin masasında oturmak, sömürgecinin yatağında yatmak; mümkünse de karısıyla. Sömürge halkı kıskançtır.

Sömürgeci de bunun farkındadır ve onların kaçamak bakışlarını yakaladıkça, sürekli tetikte

durarak, acı acı söylenir: “Yerimizi almak istiyorlar.” Doğrudur da. Hiç değilse günde bir kez kendini sömürgecinin yerinde hayal etmemiş tek bir yerli yoktur.”

5. LAMCO, Liberya 1966

“Sömürge koşulları dolaysızlığı içinde fark edildiğinde, dünyayı bölen şeyin öncelikle falanca insan türüne, falanca ırka mensup olup olmamak olduğu açıkça görülür. Sömürgelerde ekonomik altyapı aynı zamanda bir üstyapıdır. Neden, sonuçtur: Beyaz olduğunuz için zenginsiniz, zengin olduğunuz için beyazsınız.”

6. Ruhun Yoksulluğu, Tanzanya

“Sömürge toplumu yalnızca değerlerden yoksun bir toplum olarak tanımlanmakla kalmaz. Yerlinin ahlâk kurallarına duyarlı olmadığı ilan edilir, yalnızca değersiz olmakla kalmadığı, aynı zamanda değerleri inkâr ettiği de ilan edilir. Sömürge halkla ilişki kurar kurmaz bütün değerler telafisi imkansız biçimde zehirlenmiş ve bozulmuştur. Sömürge halkın gelenekleri, örf ve adetleri, mitleri, özellikle de mitleri, bu yoksunluğun, bu yapısal ahlâk bozukluğunun işaretidir.

Sömürge halkı yularını çekmeye ve sömürgeciye tehdit oluşturmaya başlar başlamaz, ‘Kültür Kongreleri’nde ona Batı değerlerinin özgüllüğünü ve zenginliğini sergileyen temiz ruhlu insanların ellerine teslim edilir.

Hıristiyan dininden söz ediyorum, kimse şaşırmasın. Sömürgelerdeki kilise beyaz adamın kilisesidir, yabancıların kilisesidir. Bu kilise sömürge halkını Tanrı yoluna değil, beyaz adamın yoluna, efendinin yoluna, ezenin yoluna çağırır. Bildiğimiz gibi, bu hikâyede çağrılan insan çoktur, ama seçilmiş çok azdır.

Sömürgecilik koşullarında, sömürgeci sömürge halkını yerden yere vurmaya ancak bu halk beyaz değerlerinin üstünlüğünü açık seçik kabul ettiğinde son verir.

Bir sömürge halkı için en önemli değer öncelikle topraktır, çünkü en somut şeydir: Ekmeği ve doğal olarak haysiyeti veren toprak. Ama bu haysiyetin “insan varlığı”yla alakası yoktur, çünkü sömürge halkı böyle bir ideal insandan söz edildiğini hiç duymamıştır. Topraklarında gördüğü tek şey, yakalanabileceği, dövülebileceği, açlıktan öldürülebileceği, bunu yapanın da hiç ceza görmeyeceğidir; tek bir papazın, tek bir ahlâk kumkumasının onun yerine dövülmek için öne çıktığını ya da ekmeğini paylaştığını görmemiştir.

Bütün insanların eşit olduğunu söyleyen ünlü ilke, sömürgelerde ancak sömürge tebaası sömürgeciye eşit olduğunu gösterdiğinde yerini bulur.

Sömürge aydını efendilerinden bireyin kendisini öne çıkarması gerektiğini öğrenmiştir. Sömürge burjuvazisi sömürge halkının kafasına, herkesin kendi öznelliğine gömüldüğü ve zenginliğin düşünce zenginliği olduğu bireylerden oluşmuş [Batılı] bir toplum nosyonunu kazınmıştır.

Sömürge halkı kaslarında biriken bu saldırganlığı önce kendi halkına yöneltir. Siyahların kendi aralarında dalaştıkları dönemdir bu; polislerle sorgu yargıçları suç oranının şaşırtıcı artışı karşısında ne yapacaklarını bilemezler.

Bütün bu davranışlar tehlike karşısındaki ölüm refleksleridir; sömürgecinin varlığını ve egemenliğini pekiştiren ve bu insanların akılcı olmadığına onu ikna eden bir intihar eylemini temsil eder.

Ezen, kendi alanı içinde hareketi, tahakküm, sömürü ve talan hareketini var kılar. Öteki bölgeye ise sömürgeleştirilen, yağmalanan sömürge halkı çöreklenmiştir ve kıyı bölgelerinden “metropol”ün saray ve doklarına doğrudan doğruya giden bu hareketi elinden geldiğince besler. Donmuş bu bölgede deniz durgundur, palmyeler esintiyle hafifçe sallanır, dalgalar kıyılarına vurur ve hammaddeler durup dinlenmeden gidip gelirken sömürgecinin varlığını meşrulaştırır. Tarihi yapan sömürgecidir.

Onun yaşamı bir destan, serüven dolu bir maceradır. O, mutlak başlangıçtır: "Bu topraklar biz yarattık." Süreğen neden de odur: "Biz buradan ayrılırsak her şey biter, bu ülke Ortaçağ'a geri döner." Bu arada canlıdan çok ölüye benzeyen sömürge halkı hiç değişmeyen rüyası içinde büzülür kalır.

Sömürge halkı hapsedilmiş bir insandır; apartheid sömürge dünyasının bölümlere ayrılmasının yalnızca bir biçimidir. Sömürge halkının öğrendiği ilk şey, kendi yerini bilmesi ve sınırları aşmamasıdır. Bu nedenle sömürge halkının hayalleri [rüyaları] her zaman kaslarla ilgilidir: Eylem hayalleri, saldırgan hayaller. Rüyamda sıçradığımı, yüzdüğümü, koştüğümü, tırmandığımı gördüm. Kahkaha attığımı, bir sıçrayışta bir nehri geçtiğimi, peşimdeki araba konvoyunun beni asla yakalayamadığını gördüm. Sömürgeleştirme döneminde sömürge halkı akşam dokuzdan sabah altıya kadar özgür olmaktan asla vazgeçmez."

7. Fiat G.91 - FRELIMO, Mozambik 1972

"Sömürge halkının mahkum edildiği hareketsizliğin sorgulanması için, sömürge halkın kendi ulus tarihinin, sömürgeleştirme tarihinin var olabilmesi amacıyla sömürgecilik tarihine, yağmalama tarihine son vermeye karar vermesi gerekir.

Sömürge ülkelerde yalnızca köylülerin devrimci olduğu açıktır. Kaybedeceği hiçbir şey yoktur, ama kazanacağı çok şey vardır. Köylü, sınıf dışı ve aç kimse yalnızca şiddetin kendisine yardımcı olabileceğini çabucak keşfeder. Ona göre asla uzlaşma olamaz, hiçbir taviz verilemez. Ya sömürge olunur ya kurtulunur: Bu yalnızca bir güç ilişkisidir. Sömürülen, kurtuluşunun var olan bütün araçların kullanılmasını gerektirdiğini kavrar; bu araçlardan ilki de şiddettir."

8. Bozgun - Guinea-Bissau Bağımsızlık Savaşı

"Sömürgeleştirilmiş insan şiddette ve şiddet aracılığıyla özgürleşir. Bu praksis militanı aydınlatır, çünkü ona araçları ve amacı gösterir.

Şiddet bireysel düzeyde temizleyici bir güçtür. Sömürge insanını aşağılık kompleksinden, umutsuzluk ve pasiflikten kurtarır, ona cesaretini ve özgüvenini yeniden kazandırır.

Kitleler aynı yoksullukla mücadele eder, hep aynı davranışlarla debelenirler, büzülmüş karınlarıyla açlık coğrafyası denilen şeyi çizerler. Azgelişmişlik dünyası, yoksulluk ve insanlık dışılık dünyası. Ama aynı zamanda doktorsuz, mühendissiz ve yöneticisiz bir dünya. "Bağımsızlık istiyorsunuz demek, alın öyleyse ve ortaçağa geri dönün."

Sömürgeleştirme asla fark edilmeden gerçekleşmez, çünkü varlığa yönelir, varlığı temelden değiştirir. Yeni insanların getirdiği kendine özgü bir ritim, yeni bir dil ve yeni bir insanlık verir varlığa."

[Burada Amircal Cabral'ın konuşması devreye girer]

9. Hammaddeler

"Kapitalizm yayılmacı aşamasında, sömürgeleri, işlenir işlenmez Avrupa pazarına gönderilebilen hammadde kaynağı olarak görüyordu. Sermaye birikimi evresinin ardından bugün kapitalizm kârlılık nosyonunu değiştirmiştir. Kölelik modelindeki kör tahakküm, metropol için ekonomik açıdan kârlı değildir. Sömürgeler pazar olmuştur. Bugün sömürge halkının ulusal mücadelesi tamamen yeni bir durumun parçasıdır. Metropoldeki finansörlerle sanayicilerin hükümetlerinden beklentisi, sömürge halkları yok etmesi değil, ekonomik anlaşmalarla kendi "meşru çıkarlarını" korumasıdır.

Özel şirketler, bu ülkelere yerleştirilmiş birliklerin onların çıkarlarını koruması için (en azından askeri üsler kurması konusunda) kendi hükümetlerine baskı yaparlar. Dolayısıyla kapitalizm ile sömürge topraklarında alevlenen şiddet yanlısı güçler arasında nesnel bir suç ortaklığı vardır.

Kapitalistler yüzyıllardır azgelişmiş dünyada tam bir savaş suçlusı gibi davrandılar. Sürgünler,

katliamlar, zorunlu alıştırma ve kölelik, kapitalizmin altın ya da elmas rezervlerini artırmak, zenginliğini ve iktidarını kurmak için kullandığı temel yntemlerdi. Daha kısa bir süre önce Nazizm tüm Avrupa'yı tam bir sömürgeye dönüştürdü. Çeşitli Avrupa lkelerinin hükümetleri çalınan hazinelerinin karşılığında aynı ve nakdi tazminat istediler ve sonuçta kültürel eserler, resim, heykel ve vitraylar sahiplerine geri verildi.

Emperyalist ülkelerin zenginliği bizim de zenginliğimiz. Latin Amerika, Çin ve Afrika gibi sömürge ülkelerin altınını ve hammaddelerini Avrupa haddinden fazla kendisine çekmiştir. Avrupa'nın bolluk içinde yüzen kulelerini karşılarında gören bu kıtalardan Avrupa'ya doğru yüzyıllardır elmas, petrol, ipek, pamuk, odun ve egzotik ürünler sevk edilmektedir. Avrupa kelimenin tam anlamıyla nc Dünya'nın yarattığı bir Şeydir. Onu boğan zenginlikler, azgelişmiş ülkelerden yağmalanan zenginliklerdir.

Avrupa'nın refahı ve kalkınması, siyahların, Arapların, Hintlilerin ve Asyalıların cesetleri ve terleri pahasına inşa edilmiştir. Bunu asla unutmamaya kararlıyız.

nc Dünya'yı bütün Avrupa'yı yutmakla tehdit eden bir sel olacak Şekilde hareketlendirmek insanlığı mutluluğa doğru götürmeyi planlayan ilerici güçleri bölmez. nc Dünya, tüm Avrupa'ya karşı büyük bir açlık seferi düzenleme niyetinde değildir. Kendisini yüzyıllardır kölelik altında tutanlardan beklediği Şey, insanı rehabilite etmesine ve her yerde sonsuza dek insanın zaferini sağlamasına yardımcı olmasıdır."

[Burada, bir kaç ay sonra askeri darbeyle katledilecek lan Burkina Faso Başkanı Thomas Sankara'nın 1987'de yaptığı, IMF ve NATO gibi örgütlerin 'yardım'larının Afrika lkelerinin otonomisine katkı yapmak bir yana yeni sömürgeci bağlar yaratacağına dair konuşmasına yer veriliyor]

"İnsan ticaretinde uzmanlaşmış olan Hollanda'nın limanları, Bordeaux ve Liverpool dokları önemlerini sürülen milyonlarca köleye borçludur. Bu yüzden, bir Avrupa devlet başkanı elini yüreğine koyarak azgelişmiş dünyanın bahtsız halklarının yardımına koşması gerektiğini söylediğinde iimiz minnetle titremiyor. Tam tersine, kendi aramızda, "Bu bize ödenmesi gereken adil bir tazminat yalnızca," diyoruz. Bu yardım ifte bilinçlenmenin onaylanması olarak görülmelidir: Sömürgeci halkların bunun onların borcu olduğu bilinci ve kapitalist glerin de bunun ödenmesi gerektiği bilinci.

Ama bunun Avrupa hkmetlerinin işbirliği ve iyi niyetiyle gerçekleşeceğine inanacak kadar naif olamayacağımız açık. İnsanı, bütünsel insanı dünyaya yeniden kazandırmaktan ibaret olan bu muazzam görev, sömürge sorunlarında geçmişte çoğu zaman ortak efendilerimizin tutumunu desteklediklerini itiraf etmesi gereken Avrupalı kitlelerin olmazsa olmaz desteğiyle gerçekleşecektir. Bunu yapabilmek için Avrupalı kitleler önce uyanmaya, beyinlerini kullanmaya ve sorumsuz "uyuyan güzel" oyununu oynamaktan vazgeçmeye karar vermelidir."

SONUÇ

"O halde yoldaşlar, Avrupa oyunu sonunda bitti, başka bir Şey bulmalıyız. Avrupa'yı taklit etmediğimiz sürece, Avrupa düzeyine çıkma saplantısına takılıp kalmadığımız sürece bugün her Şeyi yapabiliriz.

Avrupa bugün öyle delice, öyle soluksuz bir ivme kazandı ki, bütün denetimi ve aklını kaybetti; baş döndürücü bir hızla dosdoğru uçuruma koşuyor. Tüm hızımızla ondan kurtulursak iyi ederiz.

Avrupa dünyanın liderliğini ateş, kinizm ve şiddetle üstlendi. Bakın, anıtlarının gölgesi nasıl da genişleyip ilerilere uzanıyor.

Bizi içine saran geniş karanlık örtüyü silkeleyip atmalı ve işiğa ulaşmalıyız.

Ama gene de bir modele, plana ve örneklere gereksinim duyduğumuz çok açıktır. Bir çoğumuz için Avrupa modeli en esinleyici modeldir.

Avrupa'nın tekniği ve yaşam tarzında insanı aradığımda, sürekli insanın inkârıyla, çığ gibi büyüyen cinayetlerle karşılaşıyorum.

İnsanı bir bütün olarak güçlendiren amaçlar için insanlar arasındaki işbirliği, insanın projeleri ve insanlık durumu, gerçek yaratılar gerektiren yeni konulardır.

Avrupa'yı taklit etmemeye karar verelim; beynimizi ve kaslarımızı yeni bir yönde birleştirelim. Avrupa'nın yaratamadığı bütünlüklü insanı biz yaratmaya çalışalım.

İki yüzyıl önce eski bir Avrupa sömürgesi Avrupa düzeyine çıkmaya karar verdi. O kadar başarılı oldu ki, Amerika Birleşik Devletleri bugün bir canavar haline geldi, Avrupa'nın kusurlarını, hastalığını, insanlık dışılığını korkunç boyutlara ulaştırdı.

Batı kendisini ruhsal bir maceradaymış gibi gördü. Şimdi insanlığın beşte dördünü kapsayan köleliği bu ruh adına, yani Avrupa ruhu adına haklı çıkardı ve meşrulaştırdı. Evet, Avrupa ruhu tuhaf temeller üzerine kurulmuş.

Öyleyse yoldaşlar, esin kaynağını Avrupa'dan alan devletler, kurumlar ve toplumlar yaratarak Avrupa'ya minnet borcu ödemeyelim. İnsanlık bizden başka şeyler bekliyor.

Afrika'yı yeni bir Avrupa'ya dönüştürmek istiyorsak o halde ülkelerimizin kaderini Avrupalılara emanet edelim. Onlar bizim en iyimizden daha iyi bir iş çıkarırlar.

Ama insanlığın ileriye adım atmasını istiyorsak, insanlığı Avrupa'nın yerleştirdiğinden farklı bir düzeye götürmek istiyorsak, öncül olmamız gerekir.

Avrupa için, kendimiz için ve insanlık için, yoldaşlar, yeni bir başlangıç yapmalı, yeni bir düşünce tarzı geliştirmeli ve yeni bir insan yaratmaya çalışmalıyız.”

(* Cümleyi “Ayaklar baş, başlar ayak olacaktır” şeklinde çevirmek belki daha doğru olur.

The Black Power Mixtape 1967-1975

Yön.: Göran Hugo Olsson

Kurgu: Hanna Lejonqvist, Göran Olsson

Müzik: Ahmir 'Questlove' Thompson

Sanat Yön.: Stefania Malmsten

Yer alanlar: Angela Davis, Stokely Carmichael, Bobby Seale, Questlove, Harry Belafonte

2011 / 110' / İsveç



Şiddete Dair (Concerning Violence)

Yön.: Göran Hugo Olsson

Metin: Frantz Fanon (kitap), Göran Hugo Olsson

Yer alanlar: Lauryn Hill, Kati Outinen, Gayatri Chakravorty Spivak, Gaetano Pagano

Kurgu: Michael Aaglund, Dino Jonsäter, Göran Hugo Olsson, Sophie Vukovic

Ses tasarımı: Micke Nyström / Sanat Yön.: Stefania Malmsten

2014 / 90' / İsveç



Nia DaCosta'nın Çok Katmanlı Hikayeleri ve Türlere Meydan Okuyan Sineması

Zeynep Yaşar

Yönetmen Nia DaCosta'nın ilk uzun metrajlı filmi Little Woods'un (2018) bir sahnesinde, hamile olduğunu öğrenen Deb (Lily James) kardeşi Ollie'ye (Tessa Thompson) tekrar çocuk sahibi olamayacağını ve kürtaj olması gerektiğini söyler. Buna cevaben Ollie, 'seçimlerin ancak varolan seçeneklerin kadar iyidir' der. Repliğin orijinalinde yer alan ve İngilizce'de 'seçim' ya da 'tercih' anlamına gelen 'choice' kelimesi, ABD'de kadınların kürtaj ve diğer doğum kontrolü yöntemlerine erişim hakları ve karar verme özgürlüğünü savunan siyasette birebir kullanılan terim olması açısından önemli bir atıf. Ama bu bağlamda bir yandan da içi boşaltılmaya müsait, bazı liberal kesimlerin, kadının eğer seçim hakkı yasalarca korunursa istediği yöntemi seçeceği varsayımıyla hareket etmesine yol açabilen bir slogan. Ollie'nin sadece bireysel değil aynı zamanda varolan seçeneklere yaptığı vurgu, cinsiyetçi söylem ve siyasetlerin yoksulluk ve sınıfsal eşitsizliklerle kesişen ve bu dinamiklerle biçimlenen bir durum olduğunu söylüyor bize. DaCosta'nın çok katmanlı, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve coğrafyayı beraber düşünen ve karakterlerine şefkatle yaklaşan sinematik üslubu aracılığıyla ABD sinemasında çok sık anlatılmayan hikayelere seyirci oluyoruz.

DaCosta'ya 2018 Tribeca Film Festivali'nde Nora Ephron ödülünü kazandıran Little Woods (bildiğim kadarıyla Türkiye'de gösterimi ya da dağıtımı olmadı), ABD'nin Kuzey Dakota eyaletindeki Williston adlı şehirde geçiyor. Burası özellikle son on yıl içinde, çevresel ve jeolojik etkileri çokça tartışılan hidrolik kırma tekniğiyle petrol çıkarma (fracking) endüstrisinden çok para kazanmış, artan iş gücü talebiyle birlikte nüfusu ve ekonomisi hızla büyümüş bir yer. İşçilerle sermaye sahipleri arasındaki gelir uçurumu ve ABD'nin bütününde sorun olan sosyal hizmetlerin eksikliği, aniden zenginleşen yerlerde sıklıkla görülen gayri menkul piyasasının da patlamasıyla, zaten sosyoekonomik yönden avantajsız olan kesimi daha da güçsüzleştirmiştir. Nia DaCosta'nın kamerası bu bağlamı seyirciye iki kız kardeş üzerinden aktarıyor: Ollie ve Deb. Annelerinin yakın zamandaki vefatının sonrasında Deb'in hala oğluyla birlikte yaşadığı aile evine banka el koymak ister çünkü Deb ve Ollie muhtemelen bir süredir ödemelerini yapamamaktadır. Yoksulluğun yanı sıra yükselen emlak piyasasının yol açtığı bir mağduriyettir bu elbette. Bu kardeşlik ilişkisinde daha sorumluluk sahibi izlenimi veren ve çekip çeviren konumundaki Ollie, bankacıyla pazarlık edip görece daha makul bir ödeme karşılığında evin onlarda kalmasına dair anlaşır. Ancak onlara bu parayı toplamak için çok kısa bir süre verilir. Ollie'nin tek çaresi, tekrar yasa dışı yollardan opioid satması olacaktır. Bu kararı vermek zordur Ollie için çünkü eskiden yaparken yakalanmış ve şartlı tahliye ile sürekli kontrol altında ve imza vererek yaşadığı bir sürecin sonuna yaklaşmıştır. Tekrar yakalanırsa bütün çabaları boşa gidecek ve düzgün bir iş bulup Washington eyaletine taşınma hayalleri de suya düşecektir.

Film, bu barınma zorluğu üzerinden ekonomik bağlamı anlatırken Ollie ve Deb'in karşılaştığı bir diğer sorunla da ABD'deki kadın doğum hizmetlerine erişimin zorluğunu ve sağlık sistemi-



nin eksikliklerini ifşa eder. Bekar bir anne olan Deb tekrar hamile kalır ve kürtaj yaptırmak istemektedir. Doğum masraflarını öğrendiğinde başka çaresi kalmamıştır ki zaten ikinci bir çocuğu büyütecek imkanı da yoktur. Güvenli bir şekilde kürtaj olabileceği en yakın klinik ise kuzeyde, Kanada sınırının hemen ötesindedir. Bu arada Ollie tekrar uyuşturucu satmaya ve evin parasını biriktirmeye başlamıştır; ancak Deb'in yaptığı bir ihmalkarlık yüzünden biriktirdiğini kaybeder ve çok daha kısa zamanda daha çok para kazanabileceği ve bir o kadar da riskli bir görevi kabul etmek zorunda kalır. Kanada'ya uyuşturucu taşıyacaktır ve bu sırada Deb'i de kürtaj randevusuna götürebilecektir. Evlerinden olmamak için suç işlemeye mahkum bırakılan kız kardeşlerin temel bir sağlık hizmetine erişmek için kilometrelerce yol yürüdüklerine, bunu yaparken de Ollie'nin geleceğini her adımda tehlikeye attığını ve Deb'in birçok kaygı ve tehlikeyle baş etmesini izleriz. Bu yolculuk anına dek çoğu sahnede iç mekanlarda ve sıkışmış halde resmedilen ikiliyi (ve onlarla birlikte gelen Deb'in oğlunu) yollarda ve dış mekanda hareket ederken görürüz, ama belirsizlikler ve planlarının her an başarısız olma ihtimali bu görselliğin muhtemel özgürleştirici etkisinin hep önünde duracaktır.

Bu sorunları ilk işleyen film elbette Little Woods değil. Ama gerek baktığı coğrafya gerek bireysel hikayeler bakımından temsilini çok görmediğimiz konulara ve yaşamlara pencere açan bir eser. Farklı ırklara mensup ve dolayısıyla içinde buldukları toplum ve coğrafyadaki konum ve hareketleri farklı iki kadının, kız kardeşlik (Ollie'nin filmin başlarında evlat edinilmiş olduğunu öğreniriz) ilişkisi içinde hem dayanışma ve birlikte mücadele hem de çatışma anlarına tanıklık ederiz. Ollie'nin ne zaman ve ne yollarla opioid satmaya başladığını bilmesek de siyah olmasıyla bu işi yapmaya mecbur bırakılmış olduğu arasındaki muhtemel bağlantıyı düşündürür film bize. Evi kurtarmak için tekrar uyuşturucu satmaya başladığında, eskiden çalıştığı zorba adamın tehdit-



lerindeki cinsiyetçi ve ırkçı unsurları göze sokmadan ortaya koyar. Uyuşturucunun yanı sıra, asıl gelir kaynağı olarak petrol işçilerine kahve ve kahvaltı satan Ollie, çocuğunu yalnız büyütme zorunda olan Deb'e nazaran daha mobil ve daha az eve bağlı olsa da, uyuşturucu satmış ve akabinde şartlı tahliye ile gözetim altına alınmış olması hukuken elini kolunu bağlar. Sattığı ağrı kesicilerin bu kadar revaçta olması da ABD'deki yaygın, ilaç ve sigorta şirketlerinin kar amaçlı süreçlerinin sonucu olan bağımlılık sorununu resmeder. Dolayısıyla bütününde sağlık sisteminin insan hayatını hiçe sayması, yaratılan madde bağımlılığı üzerinden hem kar hem suç üretilmesi, sonrasında bu suçlar üzerinden yine toplumun en avantajsız kesiminin mağdur edilmesini anlatır bize Ollie'nin hikayesi. Aynı sağlık sistemi Deb'in de temel bir hizmete erişmek için hayatını tehlikeye atmasına neden olmuştur.

Filmin bütününde, pamuk ipliğine bağlı bu hayatların direnişine tanık oluruz ve sonunda sisteme dair pek çok soruyla baş başa kalırız. Sistemin ve hatta toplumun göz ardı ettiği bu bireyler hayatta kalma mücadelesinde öyle ya da böyle başarılı olsalar da uzun vadede hiçbir şeyin garantisi yoktur; bireysel karar verme anları mecburi ve 'varolan seçeneklerle' sınırlı olup sonunda hayatta kalınsa ya da gün kurtarılsa da bu durum kahramanlık ya da ahlaki üstünlük tonlarıyla süslenerek verilmez seyirciye. DaCosta'nın filmine yönelik görüşlerden biri Western film türünü yeniden yorumlamış bir eser olduğuydu. ABD'nin batısının o uçsuz bucaksız coğrafyası ve kanunu ezmek durumunda olan baş karakter gibi unsurların üzerinde Hollywood Western'larının ideolojilerini alt üst eden bir hikaye inşa ediyor Little Woods. Ne baş karakter bir kahraman oluyor ne de karakterin kararları bireysel geçmişe ya da ahlaki ikilemlere indirgeniyor. İyi-kötü zıtlığının tuzağına düşmenin de çok uzağında bu yüzden film; kötü olanın neoliberal kapitalist düzen ve sosyoekonomik eşitsizlikler olduğunu her anında hissettiren ve bu düzenin içinde debelenenlerin yanlışıyla

doğrusuyla, çok yönlü karakterler olarak bize sunulduğu bir hikaye olmayı başarıyor.

Nia DaCosta Little Woods'un Indiana Üniversitesi'ndeki gösterimine katılmıştı ve burada verdiği röportajda senaryo yazma sürecinden bahsederken ana gayesinin geçmişiyile ve gelecek ihtimalleriyile beraber düşünülmüş insan hikayeleri anlatmak olduğunu dile getirdi. Amacının ahlak dersi vermek ya da seyircinin neye inanması gerektiğini dikte etmek olmadığını, herkesin seveceği filmler yapmak yerine çoğu kişinin empati yapabileceği hikayeler ve karakterler inşa etmek olduğunu ekledi. Little Woods'da bunu, çok katmanlı sorunlarla mücadele eden ve idealize edilerek değil şefkatle temsil edilen karakterlerde ve onların kırılğan ve birbirlerine olduğu kadar bizim duygu ve düşünce dünyamıza da bağlı bir şekilde resmedilen hayatlarında görüyoruz.

DaCosta'nın bu filmle mütevazı bir noktada başlayan uzun metraj kariyeri çok daha büyük projelerle devam edecek gibi görünüyor. Get Out ve Us adlı korku filmlerine imza atan yönetmen ve yapımcı Jordan Peele, kült korku filmi Candyman'ın (Bernard Rose, 1992) yeniden yapımı için DaCosta'yı yönetmen koltuğuna davet etti ve bu çok merak edilen projeyi 2020'de gösterime sokmak üzere tamamladılar. Candyman'ın orijinali, 19. yüzyılda beyaz bir adamın kızıyla aşk yaşadığı gerekçesiyle öldürülen, aynı zamanda bir kölenin oğlu olan siyah bir sanatçının korkutucu hayatının izini sürer. DaCosta'nın versiyonunu henüz izlemedik ama ırkçılığı ve nesilden nesile aktarılan toplumsal travmasını, toplumda korkutucu bellenenin ve korkma ayrıcalığına sahip olanın kim olduğunu şimdinin siyah mücadelesi süzgecinden aktaran bir film olacağı DaCosta'nın verdiği röportajlardan anlaşılıyor. Filmin pandemi nedeniyle 2020'de gösterime girememesi üzerine dijital platformlarda da dağıtılmamasına karar verdiklerini açıklayan DaCosta'nın bunun nedenini dile getirdiği sözler, hem sinemasının herkesin empati yapabileceği hikayeler anlatma misyonuyla tutarlılık içermesi hem de sinemanın ve seyirci pratiklerinin siyah mücadeledeki işlevini vurgulaması açısından önemli: 'Biz Candyman'ı sinema salonlarında izlensin diye yaptık. Sadece gösteri anlamında değil çünkü bu film cemaat olmayla ve hikayelerle ilgilenen bir film, cemaatin hikayeleri ve hikayelerin cemaati nasıl şekillendirdiğiyle, bizleri nasıl şekillendirdiğiyle. Film ortaklaşa deneyimlediğimiz travma ve sevinçlerle, acı ve zaferlerle ve bunlar üzerinden anlattığımız hikayelerle ilgili.' Bu yüzden de izleme deneyimi ortaklaşa olmalı demiş DaCosta.

Little Woods

Yön. ve Sen.: Nia DaCosta,

Oyn: Tessa Thompson, Lily James, Lance Reddick,

James Badge Dale, Luke Kirby

Görüntü Yön.: Matt Mitchell

Kurgu: Catrin Hedström

Müzik: Brian McOmber

ABD / 105 dk. / 2018



Radio Raheem'den George Floyd'a Tekerrür Eden Tarih

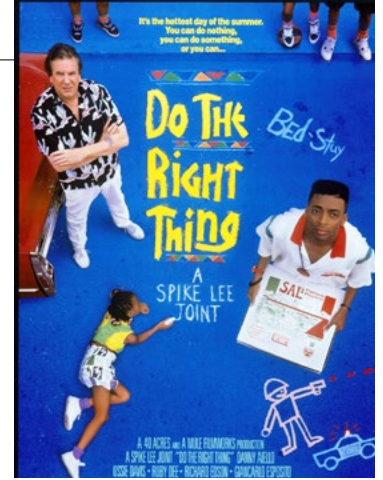
Coşkun Liktor

“Tarih tekerrür etmeyi bırakacak mı?” Spike Lee'nin, 25 Mayıs 2020'de polis tarafından gözaltına alınırken katledilen George Floyd anısına hazırladığı üç dakikalık video bu soruyla açılır. 3 Brothers: Radio Raheem, Eric Garner and George Floyd adlı videoda tarihin nasıl tekerrür ettiğini çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer Lee: Onu üne kavuşturan filmi Doğruyu Seç'in (Do the Right Thing, 1989) sonunda Radio Raheem'in polis tarafından öldürüldüğü sahneyle George Floyd'un ve 2014'te onunla aynı kaderi paylaşan Eric Garner'ın ölümüne yol açan polis şiddetini paralel kurguyla verir. Radio Raheem'in öldürüldüğü sahne de gerçek bir olaydan esinlenmiştir aslında. Bu sahnede 1983'te New York'ta gözaltına alınırken öldürülen siyah grafiti sanatçısı Michael Stewart'a gönderme yapar Lee. Doğruyu Seç'teki karakterlerden birinin, Radio Raheem'in cansız bedenini arabaya atıp götüren polislerin arkasından bakarak “yine yaptılar işte, tıpkı Michael Stewart'a yaptıkları gibi” dediğini işitiriz.

Velhasıl George Floyd, polis şiddetine kurban giden siyah ABD vatandaşlarının ne ilkidir ne de sonucusu. Afrika'dan getirilen siyah kölelerin emeği üzerine inşa edilen ABD'deki kurumsallaşmış ırkçılığın sayısız kurbanından biridir o. “İrkçilik ABD'nin DNA'sında var,” der Lee bir söyleşisinde, “bu ülkenin ilk başkanı köle sahibiydi. Kurucu babaların hepsi köle sahibiydi... Amerika Birleşik Devletleri anayasasında köleler insanların beşte üçüne eşittir yazıyordu.”(1) George Floyd'un ölümünün tetiklediği, ülke çapında dalga dalga yayılan protesto gösterilerinde sloganlaşan son sözleri “Nefes alamıyorum”, tıpkı onun gibi beyaz polis memurları tarafından nefessiz bırakılarak öldürülen Eric Garner'ın da son sözleridir aynı zamanda. Denilebilir ki bu sözler, sistemik ırkçılığa maruz kalan, her an ırkçı şiddete uğrama tehlikesiyle burun buruna yaşayan bir halkın, yani ABD'deki siyahların ortak çılgılığıdır.

Etnik Gerilimler

Filmlerinde Amerika'daki ırk ilişkilerini ve siyahların maruz kaldığı ırkçılığı konu alan Lee'nin başyapıtı sayılan Doğruyu Seç, Brooklyn'in siyahlar başta olmak üzere çeşitli etnik azınlıklara ev sahipliği yapan Bedford-Stuyvesant semtinde, yazın en sıcak gününde geçer. Sıcak ve boğucu havanın da etkisiyle tavan yapan etnik gerilimlerin, günün sonunda şiddete evrildiğini görürüz. İki oğluyla birlikte pizza dükkanı işleten İtalyan asıllı Sal'le siyah müşterileri arasında patlak veren çatışmayı merkezine alır film. Kökleriyle gurur duyduğundan pizzacının duvarını ünlü İtalyan-Amerikalıların fotoğraflarıyla donatan Sal'in duvara siyah ünlülerin fotoğraflarını asmaya yanaşmaması, çatışmanın fitilini ateşler. Buna karşılık mahallenin öfkeli siyah gençlerinden Buggin' Out ve Radio Raheem, misilleme olarak Sal'in dükkanını bojkot etme çağrısında bulunur. Sal'le Radio Raheem arasındaki tartışmanın kavgaya dönüşmesiyle işler tümenden çığrından çıkar. Pizza dükkanı





da, boykot girişimi de Lee'nin New York'ta yaşanan gerçek bir olaydan ödünç aldığı ayrıntılardır. 1986'da siyah inşaat işçisi Michael Griffith, bir pizzacıda çalışan İtalyan-Amerikalıların saldırısından kaçarken otomobilin altında kalarak can vermiş, akabinde mahallenin siyah sakinleri pizzacıyı boykot etme kararı almıştı. Kısacası Doğruyu Seç, 80'ler New York'unda siyahları hedef alan ırkçı saldırılarla birlikte gittikçe gerginleşen toplumsal iklimin başarılı bir tasvirini sunar.

80'lerde yıldızı parlayan siyah rap grubu Public Enemy'nin ırkçılık ve kapitalizm karşıtı mesajlar içeren "Fight the Power" şarkısıyla açılır Doğruyu Seç.(2) Açılış jeneriği boyunca çalan şarkıya elinde boks eldivenleri, yüzünde öfkeli bir ifade, müthiş bir dinamizmle dans eden Latin Amerika kökenli genç bir kadının görüntüsü eşlik eder. 60'lara ve 70'lere damga vuran siyah devrimci örgüt Kara Panterler'in söylemlerini anımsatırcasına siyahları egemen güçlere karşı mücadeleye çağıran "Fight the Power", filmde adeta bir laytmotif gibi tekrarlanır durur; zira Radio Raheem'in bir an olsun yanından ayırmadığı taşınabilir teybinde bangır bangır hep bu şarkı çalar. Açılış jeneriğinin hemen ardından yakın çekimde gördüğümüz bir çalar saatin kulak tırmalayan sesi işitilir. Afrika-Amerikalı yazar Richard Wright'ın "Çalar saatin sesi sessiz ve karanlık odada yankılandı" cümlesiyle başlayan ünlü romanı "Vatan Evladı"nda (Native Son) olduğu gibi Doğruyu Seç'te de çalar saatin sesi, Amerikan toplumuna yönelik bir uyarı, bir ikaz niteliği taşır. Zira Wright'ın 1940'lar Amerika'sında geçen romanı gibi Doğruyu Seç de ırkçılığın tüm toplumu nasıl bir şiddet sarmalına sürüklediğini göstererek toplumsal farkındalık yaratmayı amaçlar. Doğruyu Seç'te yerel bir radyo kanalının siyah sunucusu, mikrofona tekrar tekrar "Uyanın!" diye seslenirken aynı anda hem filmin diegetic evreni içindeki dinleyicilere hem de filmi izleyen bizlere hitap eder. "Uyanın!"; Lee'nin Doğruyu Seç'ten önceki filmi School Daze'in (1988) final sahnesinin son repliğidir aynı zamanda. Denilebilir ki Lee'nin filmlerinde birçok kez karşımıza çıkan "Uyanın!" çağrısı, onun tüm Amerikalıları, ama bilhassa siyahları gerçeklere "uyandırmayı" hedeflediğinin göstergesidir.



İrkçılığın Tezahürleri

New York'u kasıp kavuran sıcak hava dalgasını iliklerimize dek hissettirmek için kırmızı ve turuncu gibi sıcak renklerin hakim olduğu bir renk paletinden faydalanan Lee, diğer filmlerinde olduğu gibi Doğruyu Seç'te de gerçekliği birebir yansıtmak yerine stilize bir üslup benimser. Alışılmadık, tuhaf kamera açıları, zamanda ve mekanda devamlılık hissini kıran, karakterlerin doğrudan kameraya bakarak konuştuğu sahneler, biçimi görünür kılarak izlediğimiz kurmaca bir film olduğunu açık eder. Lee'nin siyah karakterleri kadraja alırken sık sık başvurduğu çarpık kamera açıları, şirazesinden çıkmış bir dünyayla karşı karşıya olduğumuz hissini verir. Radio Raheem'in genellikle alt açıyla kadraja alınması ve yakın çekimlerde yüzünü çarpıtan geniş açılı lenslerin kullanılması, yabancılaştırıcı bir etki yaratarak ona tehditkâr bir görünüm kazandırır. Dolayısıyla Lee'nin sinematografik tercihleri, siyahların toplumdaki sallantılı konumlarını, bunun iç dünyalarında yarattığı çalkantıyı ve ruhsal gerilimi yansıtmaya yarar. Film, sadece içeriğiyle değil, biçimiyle de siyahların maruz bırakıldığı ötekileştirilmeye dikkat çeker böylece.

Doğruyu Seç'te öyle bir sekans vardır ki hikayenin akışını birkaç dakikalığına sekteye uğratarak bizi ırkçılıkla yüzleşmeye zorlar. Lee'nin "İrkçi Hakaret Montajı" (Racial Slur Montage) adını verdiği bu sekansa farklı etnik azınlıklara mensup karakterler teker teker kamera karşısına geçip doğrudan kameraya bakarak bir başka etnik azınlığı hedef alan ırkçi hakaretleri adeta rap şarkısı söylüyormuşçasına art arda sıralar. Sal'in dükkanında pizza dağıtıcısı olarak çalışan, bizzat Spike Lee'nin canlandırdığı Mookie'yle Sal'in ırkçi oğlu Pino arasındaki münakaşanın ardından gelir bu sekans. Pino'nun ırkçi tutumundan yaka silken Mookie'nin İtalyan-Amerikalıları hedef alan hakaretleriyle başlayan İrkçi Hakaret Montajı, Pino'nun siyahlara savurduğu küfürlerle devam eder. Akabinde Latin Amerikalı bir gencin Koreli-Amerikalılara, beyaz bir polis memurunun Latin Amerikalılara, Kore asıllı manav sahibinin Yahudilere hakaretler yağdırdığını görürüz.

Farklı etnik azınlıklar arasındaki husumeti açığa vuran İrkçi Hakaret Montajı, ırkçılığa maruz

kalan azınlıkların da ırkçılıktan azade olmadığını, ayrımcılığın ve farklılığa tahammülsüzlüğün her kültürde kök saldığını gösterir. Filmlerinde ırkçılığın farklı tezahürlerine ışık tutan Lee, siyah öğrencilerin devam ettiği bir üniversitede geçen ikinci uzun metrajı School Daze’de siyahların kendi aralarındaki çekişmeleri ele almış, açık tenli siyahlarla koyu tenli siyahlar arasındaki gerilime değinmişti. Gelgelelim ırkçılığın her renkten, her ırktan insanda rastlanabilecek bir tür bağnazlık gibi sunulması, büyük resmi gözden kaçırma tehlikesini de beraberinde getirebilir. Nitekim Douglas Kellner, Lee’nin Doğruyu Seç’te ırkçılığı farklı etnik gruplar arasındaki husumete indirgeyip bireysel bir mesele gibi sunduğunu, bu yüzden de ırkçılığın politik, toplumsal ve ekonomik boyutlarını aydınlatmakta başarısız kaldığını söyler.(3) Şu bir gerçek ki Doğruyu Seç, ırkçılığı somut zemininden kopartarak sevgi ve nefret gibi soyut kavramlarla açıklamaya kapı aralayacak sahneler de içerir. Zira Radio Raheem, sağ elinin parmaklarına taktığı yüzüklerde “sevgi”, sol eline taktığı yüzüklerde “nefret” yazmasının sırrını açıklarken sevgiyle nefret arasında ta Habil’le Kabil’den beri süregelen mücadeleye değinir.(4) Bu sözler, ırkçılığın nefretten beslendiği ve ancak sevgiyle aşılabileceği gibi basit ve indirgemeci okumalara zemin hazırlayarak ırkçılığın ve ırka dayalı köleliğin temelde sosyo-ekonomik nedenlere dayandığını gözlerden gizlemeye hizmet edebilir.

Doğruyu Seçmek

Her ne kadar Doğruyu Seç, beyaz üstünlüğü üzerine kurulu ABD’de hüküm süren ırkçılığı tüm boyutlarıyla ele almasa dahi etnik farklılıkları uzlaşma yoluyla aşmayı öngören ucuz Hollywood formüllerine de prim vermez. Ana akım filmlerde bireysel bağnazlıktan kaynaklanan bir sorunmuş gibi sunulan ırkçılığı aşmanın yolu, Öteki olarak yaftalanan etnik azınlığa mensup birini yakından tanıyıp onun da temelde “biz”den farksız olduğunu keşfetmekten geçer(5) ki beyaz bakış açısından çekilen bu filmlerde “biz” genelde beyaz, orta sınıf normlarıyla tanımlanır. Sadece Beklenmeyen Misafir (Look Who’s Coming to Dinner, 1967) gibi Hollywood klasiklerinde değil, Vahşiler (Hostiles, 2017) gibi son yıllarda çekilen revizyonist westernlerde de karşımıza çıkan bu formül, tüm etnik azınlıkların aynı potada eriyip Amerikalılık ortak paydasında birleşmesini öngören “eritme potası” (melting pot) ideolojisini pekiştirmeye yarar. ABD’de 20. yüzyılın başlarında yükselişe geçen eritme potası ideolojisi, etnik azınlıkların baskın beyaz kültüre asimilasyonunun bir başka adıdır aslında.

Hollywood usulü bir çözüme ve izleyiciyi rahatlatacak bir katarsise yer vermeyen Doğruyu Seç’in ırk ilişkilerine yaklaşımının beyazları ne denli rahatsız ettiği, filme verdikleri tepkilerden de anlaşılabilir. Zira Doğruyu Seç ABD’de vizyona girdiğinde büyük tartışma yaratmış; Lee’yi siyahları isyana teşvik etmekle itham edenler, sanatsal değeri olmayan bir propaganda filmine imza atmakla suçlayanlar çıkmıştır.(6) Filmin en çok tepki çeken yönü ise Radio Raheem’in polisler tarafından öldürülmesinden sonra öfkeli kalabalığın Sal’in pizza dükkanını yağmalamasıdır. Dükkanın camına bir çöp tenekesi fırlatıp yağmayı başlatan karakterin Spike Lee’nin canlandırdığı Mookie’den başkası olmaması, Lee’nin Mookie’nin eylemini “doğru” davranış olarak sunup sunmadığı tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Lee’nin de altını çizdiği gibi işin ilginç yanı, filmi eleştiren beyazların, siyah bir gencin polis tarafından öldürülmesini tamamen görmezlikten gelip bir beyazın dükkanının yağmalanmasına tepki göstermesidir. Üstelik Lee’nin dediğine göre Mookie’nin davranışını sorgulayanlar sadece beyazlardır; tek bir siyah izleyici bile çıkıp Lee’ye Mookie’nin neden cama bir çöp tenekesi fırlattığını sorma gereği duymamıştır şimdiye dek.

Filme yöneltilen şiddete teşvik ithamlarının aksine Doğruyu Seç, ırkçılığa karşı mücadelede siyahların nasıl bir yol izlemesi gerektiği sorusuna net bir yanıt vermez. Bunun yerine Lee, siyah

yurttaşlık hakları hareketinin iki kutbunu temsil eden iki lidere göndermelerde bulunmakla yetinir: Martin Luther King’le Malcolm X’e. İki siyah liderin fotoğrafı, ilkin Smiley adlı hafif zeka geriliğine sahip, kekeme bir gencin sokaklarda dolaşarak sattığı kartpostalların üzerinde karşımıza çıkar. Sal’in dükkanı yakılıp yıkıldıktan sonra Smiley, iki siyah lideri el sıkışırken gösteren bir fotoğrafı muzaffer bir edayla harabeye dönmüş dükkanın duvarına ilaştırir. Filmin kapanış jeneriğinin hemen öncesinde Martin Luther King’le Malcolm X’ten birer alıntı akan yazılarla verilir. King’in şiddeti ahlaki olmayan, nefreti besleyen bir yöntem olarak lanetlediği alıntının ardından Malcolm X’in siyahların meşru müdafaa durumunda şiddete başvurmaya hakkı olduğunu söylediği alıntı gelir. Sivil itaatsizlik gibi pasif direniş yöntemlerini savunan King’i “dindar bir Tom Amca”(7) diye adlandıran Malcolm X, daha radikal mücadele yöntemlerinden yanadır. İkili arasında önemli bir görüş ayrılığı daha vardır: Siyahlarla beyazların barış içinde birlikte yaşayabileceğine inanan King’in aksine Malcolm X, siyah ayrılcılığını (black separatism) savunur ve beyazların boyunduruğundan kurtulmanın tek yolunun politik ve ekonomik açıdan bağımsız bir ulus kurmaktan geçtiğini söyler. Doğruyu Seç’te Lee, hangi siyah liderin tutumunun daha doğru olduğunu dikte etmeye kalkışmaz, doğrunun ne olduğunu seçmeyi izleyiciye bırakır. Ancak ilerleyen yıllarda Lee’nin Martin Luther King’in değil de Malcolm X’in hayat hikayesini perdeye aktarmayı tercih etmesi, bize onun hangi lidere yakınlık duyduğu hakkında bir ipucu verir.

Radio Raheem’in öldürüldüğü gecenin sabahında yerel radyonun siyah sunucusu dinleyicilere şöyle seslenir: “Ey halkım, ne diyebilirim? Birlikte yaşayabilecek miyiz? Yaşayabilecek miyiz birlikte?” Zorlu mücadeleler sayesinde nihayet 1965’te eşit yurttaşlık haklarına kavuştukları halde sistematik ırkçılık ve ayrımcılığa maruz kalmaktan kurtulamayan siyahlar, hâlâ bu sorunun yanıtını arıyor. Sonuç olarak, yurttaşlık hakları hareketinden beri süregelen tartışmalara değinen Doğruyu Seç, sanki günümüz Amerika’sında çekilmişçesine güncelliğini koruyan bir film. Bu da aradan geçen yıllara rağmen ABD’nin ırkçılık konusunda bir arpa boyu yol almadığını gösteriyor. Tarih tekerrür etmeyi bırakacak gibi de görünmüyor üstelik. Radio Raheem’ler, Eric Garner’lar, George Floyd’lar ırkçı cinayetlerin kurbanı olduğu sürece Doğruyu Seç güncelliğini hep koruyacak.

NOTLAR

- 1) Craigh Barboza, The Hollywood Reporter, <https://bit.ly/3gL6f6R> (son erişim 10 Ağustos 2020).
- 2) Public Enemy, “Fight the Power” şarkısını Spike Lee’nin isteği üzerine Doğruyu Seç filmi için yazmıştır.
- 3) Aktaran Todd McGowan, Spike Lee, (Urbana, Chicago ve Springfield: University of Illinois Press, 2014), 99.
- 4) Radio Raheem’in taktığı, sevgi ve nefret yazan yüzükler, Charles Laughton’ın filmi Caniler Avcısı’dan (Night of the Hunter, 1955) esinlenmiştir.
- 5) Aynı formül, Hitler hayranı, Yahudi düşmanı on yaşındaki bir Alman çocuğun annesinin evde sakladığı Yahudi genç kızı tanıyınca Yahudi düşmanlığından arınmasını konu alan Tavşan Jojo’da (Jojo Rabbit, 2019) da karşımıza çıkar.
- 6) New York dergisinden David Denby, The Time’den Richard Corliss ve USA Today’den Jeanne Williams, Spike Lee’yi siyahları isyana teşvik etmekle suçlayan yazılara imza atanlardan bazılarıdır.
- 7) Adını Harriet Beecher Stowe’un “Tom Amca’nın Kulübesi” romanındaki sahibine sadık, itaatkar, yaşlı ev kölesinden alan Tom Amca, Hollywood filmlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkan Afrikalı-Amerikalı stereotiplerinden biridir. Uğradığı haksızlıklara başkaldırmak yerine beyazlara boyun eğen siyahları tanımlamak için olumsuz anlamda kullanılır.

Kamerayı, Ekranı, Sözü Ele Geçiren Siyah Bir Kadın: Amandine Gay



Sibil Çekmen (Fotoğraflar : Rac Lesné)

Fransa'da ve Belçika'da yaşayan siyah kadınların çok küçük yaştan itibaren sistematik olarak maruz kaldıkları ırkçılık, ayrımcılık ve şiddet sarmalını, 24 cesur kadının tanıklıkları üzerinden ekrana taşıyan *Ouvrir la voix* (Sesi Açmak, 2017) belgeseli, kapalı kapılar ardında alçak sesle konuşulan sorunların dile getirilmesine olanak sağlayıp siyah kadınlara “yalnız değilsiniz” mesajını veriyor. Yönetmen Amandine Gay, belgeselin anlatımını epizodik bir yapı üzerine kurmuş. Kadımlar, her bölümde, Gay tarafından sorulan farklı bir soruya cevap veriyor ve kameranın karşısında her biri yalnız olmasına rağmen, sözleri hep birbirini tamamlıyor. Yaşanmışlıklar o kadar ortak ki, tanıklıklar birbirine eklemlendikçe, belgesel, siyah kadınlar arasında gerçekleşen büyük bir sohbet halini alıyor.

Gay anlatıya kimlik meselesi ile başlamayı seçiyor. Soruyu duymasak da kolaylıkla tahmin ediyoruz: “Siyah olduğunun farkına vardığın günü hatırlıyor musun?” Kadımların, beyazların çoğunlukta olduğu bir toplumda göze batmamaya çalışma çabalarıyla devam ediyor sohbet: “Televizyonda ne zaman işlenen herhangi bir suçla ilgili bir haber geçse, suçlunun siyah olmaması için dua etmeye başladım.”

Ve sonra, kadımlar söz konusu olduğunda en can alıcı meselelerden biri olan “beden”e geliyor sıra. Kadımlar, beyazlar üzerinden şekillenen güzellik normlarının dışında kalmalarından kaynaklı olarak, kendi bedenleriyle barışmalarının nasıl zaman aldığını anlatıyor. Bir yandan da bedenlerinin beyaz erkekler tarafından nasıl nesneleştirildiğine, hiper seksüalize edildiğine dikkat çekiyorlar: “Bir keresinde bir yılın yemiştim’ der gibi ‘Bir siyah kadınla yattım’ diyebiliyorlar.”

Eğitim ve iş dünyasında maruz kalınan ayrımcılıklar, kadınların sürekli kendilerini ve Fransa'ya olan aidiyetlerini kanıtlamak zorunda kalmaları, değersizlik hissi ve yaşadıkları ayrımcılığın beyazlar tarafından küçümsenmesi... Başlıklar değiştiğinde, ayrımcılığın hayatın her anına nasıl yoğun bir şekilde nüfuz ettiğini daha iyi anlıyoruz. Belgeselin sonuna doğru Gay cesur bir karar alarak inancından ya da cinsel yönelim/cinsiyet kimliğinden dolayı üç kere ayrımcılığa uğrayan baş örtülü ve LGBTI+ siyah kadınların tanıklıklarını arka arkaya veriyor. Biçim olarak “konuşan kafalar” olarak tabir ettiğimiz yöntemi seçmiş olmasına rağmen, ele alınan konular o kadar yakıcı, kadınların sözleri o kadar güçlü ki, 122 dakikalık belgeseli göz kırpmadan izliyorsunuz.

Lyon'da sohbet etme şansını bulduğumuz yönetmen Amandine Gay ile, hiçbir kurumun desteği olmadan çektiği, yapımcılığını ve dağıtımını bizzat üstlendiği belgeselin serüvenini konuştuk. Gay'in



Fransa'daki sinema endüstrisine nüfuz etmiş ırkçılık ve cinsiyetçiliği özenle ifşa ettiği bu sohbeti, ülkemiz sinemasıyla ilgili sorular sormamıza vesile olması ümidiyle sizlerle paylaşıyoruz.

Amandine, kimlik ve mücadele kavramlarının hayatınızın ve sanatınızın merkezinde olduğu aşikâr. O halde söyleşimize, kendinizi tanımlamak ve içinde olduğunuz mücadeleleri belirtmek için kullandığınız ke-limelerle başlayalım mı?

İdeal bir dünyada yaşıyor olsaydık, kendimi tanımlamak için etiketler kullanmam gerekmebilirdi ve sadece insan olmanın tadını çıkarabilirdim. Ama ne yazık ki yaşadığımız toplumlarda bu mümkün değil çünkü her ne kadar hissettiğim bu olsa da ait olduğum kategorileri söylememin apolitik bir tavır olacağını düşünüyorum. Öncelikle siyah bir kadını. Bu hem kendimi içinde iyi hissettiğim hem de yaratıcılığımın ve mücadelelerimin kaynağı olan bir kimlik. Artık “yönetmen” kimliğime de öncelik vermeye çalışıyorum çünkü çoğu zaman “afrofeminist” tanımlaması, yaptığım işin önüne geçiyor. Mesela Ouvrir la voix gösterime girdiği dönemde, gazetelerin kültür sanat sayfalarından çok toplum sayfalarında yer bulmuştu ki bu aslında sorun değil ama ben bir sinemacıyım ve yaptığım

film estetik yönünün de tartışılmasını istiyorum. Son olarak, kendimi panseksüel olarak tanımlıyorum. Benim için panseksüellik, insanın partnerlerini cinsiyet kimliklerine göre değil, oldukları kişi için seçmeleri demek.

Ouvrir la voix belgeselini yapma fikri nasıl bir ihtiyaçtan doğdu?

Sanırım her şey, siyah bir kadın olarak sinema endüstrisine erişimimin olmadığını anlamaya başlamam ile oldu. Bazen kendi kendime soruyorum, başta nasıl bu kadar saf olabildim diye. Fransız sinemasını takip ediyordum ama yine de her rolü yapabileceğimi düşünüyordum ve sonunda oyunculuk eğitimi almak için konservatuara girdim. İkinci seneden itibaren bir menajerim oldu ve seçmelere katılmaya başladım. Genelde Antiller(1) ya da Afrika aksanıyla konuşmam isteniyordu. Bir de hep aynı senaryonun farklı versiyonlarını okuyor gibiydim: hapisten yeni çıkmış, oturma izni olmayan, göçmen, uyuşturucu bağımlısı, fahişe, striptizci bir siyah kadın... Bazen bütün bu nitelikler tek bir karakterde toplanabiliyordu! Bu senaryolar, aklınıza gelebilecek her türlü klişe ile doluydu. Bir süre sonra menajerime çıktım çünkü işlerin nasıl yürüdüğünü henüz bilmiyordum.

Bana “Amandine, CV’ni ‘18-25 yaş arası kadın oyuncu’ yazan her anonsa yolluyorum ama sadece senaryoda siyah kadın karakter olan projelerden geri dönüş oluyor” dedi. Senaryolardaki siyah kadınlar da hep bahsettiğim profilde karakterler... Sonunda, içinde benim de rol alabileceğim projeler üretmeye karar verdim. Kendimce, stereotipleri yıkan bir senaryo yazmanın yeterli olacağını zannediyordum. Ama öyle olmadı. Projeyi üstlenmeyi kabul eden ve masaya parayı koyan bir yapım şirketi bulmak ve bu tarz senaryoları okumaya alışık olmayan kurumlardan fon talep etmek gerekiyor. Yazdığım ilk proje, gerçekten de radikal feminist olarak nitelendireceğim bir iş değildi. Paris’te yaşayan beş kadın arkadaşın günlük hayatları üzerinden kadın dergilerinin eleştirisini yapan bir komedi olacaktı. Yapım şirketlerinin projeye yönelttiği eleştirilerden ilki, baş karakterlerden hiçbirinin erkek olmaması oldu. Diğer eleştiri ise, benim oynamayı düşündüğüm, şarap mahzeninde çalışan lezbiyen siyah kadın karakterine geldi: “Projenizle ilgileniyoruz, gerçekten süper, yenilikçi, ama bu karakter fazla Amerikanvari. Böyle kadınlar Fransa’da yok. Fransa’da iş yapmaz bu proje.” Söyledikleri bana göre sürrealistti, çünkü ben kendini panseksüel olarak tanımlayan siyah bir kadındım ve daha önce bar işletmişim yani yazdığım karakter benim başka bir versiyonumdu. Kendimi sürekli, benim gibi kadınların var olmadığını söyleyen, çoğunlukla elli yaş üstü beyaz erkeklerin olduğu toplantılarda buluyordum. Yirmi yıldır televizyonda gördüğümüz stereotipler, sinema endüstrisini yöneten ve siyah kadınların yaşamlarıyla ilgili fikir sahibi olmayan insanların gerçekliği haline gelmişti. Sonunda kendi kendime şunu sordum: Bir yapımcinin parasına ihtiyaç duymadan ne yapabilirim? Fotoğrafçı olan eşimin bir kamerası ve mikrofonu vardı. Tek şansım, belgesele yönelmekti. Aynı zamanda, hayatımın öyle bir noktasına gelmişim ki, artık ırkçılık ve cinsiyetçilik meselelerine mizah ile yaklaşmak istemediğimi biliyordum. Şunu da eklemem lazım: Farklı kolektifler bünyesinde yürüttüğüm aktivist çalışmalar, 20. yüzyılın başından itibaren siyahların reklam ve sinemada temsillerinin gelişimi üzerine hazırladığım yüksek lisans tezi ve hiçbir zaman gün yüzü görmeyen sanatsal projelerim, kısaca 2006-2014 yılları arasında yaptığım her şey beni bu belgesel projesine hazırladı.

Belgeseli çekmek için fon bulamadığınızı biliyorum. Merak ettim, Ulusal Sinema Merkezi’ne (CNC) başvurmuş muydunuz?

CNC’ye politik bir tavır sergilemek için başvuru yaptım çünkü kurumun açık açık “afro-feminist” olarak tanımladığım projeyi desteklemeyeceğini biliyordum ama başvuru yapmaktan kaçınmamın otosansür olacağını düşünüyordum. Reddedeceklerse “Hayır” demesi gereken onlardı. Bir de meselenin şu yüzü var: CNC destek olmadığı belgeselimin gösterimi için satılan her sinema biletinin %10,62’sini vergi olarak kesiyor. Kısaca ben kendimi, ayrımcılık yapan ve benim projelerime destek vermeyen bir kuruma katkı sağlarken buluyorum. Bu bence kabul edilebilir bir şey değil.

Belgesel belki CNC’nin desteğini alamadı ama henüz yapım sürecindeyken bile beklemediğiniz bir ilgiyle karşılaştı. Filmin bitmesini heyecanla bekleyen bu topluluk nasıl oluştu?

İlk fikrimiz, filmi tamamlayıp Youtube üzerinden yayınlamaktı. 2015’in şubat ayında, Paris’teki sömürgecilik karşıtı hafta kapsamında, çektiğimiz tanıklıklardan bölümleri gösterebileceğimiz ve sadece siyah kadınların katılımına açık olan bir tartışma yürütebileceğimiz bir gece düzenledik. Siyah kadınlar ve afrofeministler internette çok aktifti ama benim görmek istediğim, insanları bu geceye katılmak için harekete geçirip geçiremeyeceğimizdi. Salon doldu taşı! O gece toplanan kitle, projeyi bir sinema filmi haline dönüştürmeye çalışma konusunda bize motivasyon oldu. Temmuz 2015’te Montreal’e yerleştim. Arada bir buçuk yıllık bir kesinti oldu çünkü üniversiteye



başladım, babam vefat etti ve paramız suyunu çekti. Ancak Ağustos 2016'da montajın başına oturabildim. Montaj ilerledikçe post prodüksiyonu nasıl yapacağımız sorusu ortaya çıktı çünkü sinema salonlarında gösterime girmek istiyorsak, filmin miksajının, renk düzeltmesinin vs. yapılması gerekiyordu. Bir noktadan sonra bütçesiz devam etmek imkânsız. 2016 sonbaharında bir kitlesel fonlama kampanyası başlattık. İki hafta içinde, 15 bine Avro'ya yakın para topladık. İnsanların projeye hâlâ ilgi gösterdiğini görünce finansal anlamda risk almaya karar verdik ve eşimle birlikte kendi yapım şirketimiz olan Bras de Fer'i ("bilek güreşi") kurduk.

Böylece ilk filminizin yapımını da üstlenmiş oldunuz.

Evet. Ve sonra dağıtım dünyasıyla tanıştık. Biz bilet satışları üzerinden 50% pay istiyorduk çünkü filmin bütün masraflarını cebimizden karşılamıştık ama şirketler bize 30% teklif ediyordu. Filme hiçbir katkı sağlamamış olan bir şirketin, yaptığım iş üzerinden kâr etmesi fikri beni o kadar sınırlendirdi ki, şirketimizin statüsünü değiştirdik ve dağıtımı da üstlenmeye karar verdik. Ama bu alanla ilgili bilmediğimiz çok şey vardı. Mesela uluslararası prömiyer kavramı. 2016 kışında, filmle ilgilenen potansiyel bir izleyici kitlesi olduğunu göstermek için birkaç gösterim yaptık ve bu nedenle, büyük festivallere gitme şansını kaybettik. Kısaca kendimi doğaçlama bir biçimde dağıtım ya-

parken buldum ama yine de belgesel Fransâda toplam 11 salonda gösterime girdi. Vizyona girişin "ulusal" sayılabilmesi için, bilmiyordum ama öğrendim, salonlardan en az birinin Paris'te olması gerekiyordu. Film gösterime girmeden birkaç gün önce MK2 şirketi(2) beni aradı ve filmi Paris'teki salonlarından birinde göstereceklerini söyledi. Film o salonda sekiz hafta gösterimde kaldı! Herhangi bir kurum ya da şirketin desteği olmadan üretilen ve dağıtılan, içinde siyah kadınların olduğu bir ilk film, 20 bin giriş yaptı. Siyahlarla ilgili filmlerin izleyiciyi salonlara çekmeyeceği efsanesi de böylece yıkılmış oldu.

Belgeseldeki kadınlar, kamera karşısında ifade edilmesi zor olabilecek konuları bile büyük bir rahatlıkla anlatıyorlar. Kameranın arkasındaki kişiye yani size güvendikleri çok açık. Belgeselde tanıklıklarına başvuracağımız kadınları nasıl buldunuz?

Filmdeki birkaç kadın, arkadaşım. Görüşme için hazırladığım soruları ilk onlarla paylaştım. Bazıları, birlikte çalıştığım ya da seçmelerden tanıdığım oyuncular. Geriye kalanlar ise sosyal medya üzerinden ulaştığım kişiler oldu. Dürüst olmak gerekirse, bu kadar çok kadının kamera karşısına geçerek söz almak istemesini beklemiyordum çünkü o dönem sosyal medyada bize (siyah kadınlara) yönelik saldırılar çoğalmıştı. Ben ise, kamusal alanda söz söyleyebileceğimizi ve

korkmadığımızı göstermek için, kadınların belgeselde yüzlerini saklamadan konuşmalarını istiyordum. Filmde trans bir kadın olmamasının nedeni bu; 2014 yılında, siyah trans kadınlar için yüzlerini göstererek kamera karşısına geçmek mümkün değildi.

Fransa'nın dört bir yanından Belçika'ya, Guadeloupe'tan La Réunion'a,(3) çok sayıda kadın benimle iletişime geçti. Tabii filmin bütçesi olmadığı için her yere gitmem mümkün olmadı. Sonunda filmde yer almak isteyen 45 kişiyle tek tek görüştim. Bir kafede buluşup 2-3 saat sohbet ediyorduk ve onlara filmin sorgulayacağı kavramları, değinmek istediğim farklı konuları anlatıyordum. Mesela ilk bölüm, "siyah olduğumuz gün" ile ilgili. Kendi tecrübemi onlarla paylaşarak, anlattıklarımın onlarda karşılık bulup bulmadığını soruyordum. Beş yaşındayken okul değiştirmek zorunda kaldım çünkü bir sınıf arkadaşım bana, "Senin elini tutmam çünkü sen siyahsın" dedi. Dolayısıyla, filmin bu ilk bölümünde beni ilgilendiren, nasıl hayatımızın çok erken bir evresinde siyah olarak tanımlandığımızı ve dışlanmaya ve ırkçılığa maruz kaldığımızı göstermekti. Bütün konular üzerinden tek tek geçiyorduk çünkü kimsenin benim kurduğum anlatım içinde, kendini tuzağa düşmüş gibi hissetmesini istemiyordum. Mesela filmde din konusu, cinsel yönelim konusundan hemen önce ele alınıyor. Bazılarının bunu kabul etmeyeceğini biliyordum. Görüşmelerden sonra, 24 kişi filmde yer almak istediklerini söyledi. Bu noktadan itibaren, evde pizza geceleri düzenlemeye başladık. Hem çekimlerden önce kızların birbirlerini tanınması için, çünkü film siyah kadınlar arası bir sohbet olarak tasarlanmıştı, hem de onların beni tanınması için. Aramızdaki ilişkisinin dengeli olmasını istiyordum çünkü sinemacı olarak güç sahibi bir konumda bulunuyoruz. Film bizim filmimiz. Her ne kadar onların sözünü kullansak da anlatı bizim anlatımız. Benim için önemli olan, kadınların, eğer filmde memnun kalmazlarsa, beni bulabileceklerini bilmeleriydi. Çünkü filmi bunu aklında tutarak yaptığında, artık kendine "Ben sanatçuyum, ne istersem yaparım, eğer yaptığım iş birinin hayatını mahvederse de bu benim sorunum değil" diyemiyorsun.

Filmin gösterimlerine gelirse... Aklınızda yer eden ilginç gösterimler var mı?

Katıldığım 120'den fazla gösterim oldu ve bir noktadan sonra detayları hatırlamak kolay olmuyor ama mesela Saint Jean de Luz'dakinin benim için ayrı bir yeri var. Gösterimi, bölgenin girişimci kadınlar derneğinden siyah bir kadın düzenledi. Bask bölgesinde olduğumuz için sadece beyaz bir kitle ile karşılaşacağımı biliyordum. Aline belgeselden sonraki tartışmayı, anadil meselesi ve kendisinin kreol konuşamaması üzerinden yönlendirdi. Fransa'da Basklar da ayrımcılığa uğradıkları ve kültürleri yok sayıldığı için, insanlar hemen tartışmaya dahil oldular, kendi yaşantılarından hikâyeleri paylaştılar. Gösterimin sonunda tek tek gelip teşekkür ettiler, elimi sıktılar. Şunu anladım ki, siyah kadınların anlatıları üzerinden, Cumhuriyet'in farklılıkları ezmesiyle ilgili bir mesaj vermek mümkün. Guadeloupe'taki gösterimler de çok hoşuma gitti çünkü birçok kişi bana gelip "Kızım sizi sosyal medyada takip ediyor, filmi gelip izlememi bana o söyledi" dedi. Bir nesil belgeseli Paris'te izlerken, anne-babaları Guadeloupe'ta izlemeye geldi.

Biz henüz ilk belgeselinizi Türkiye'de izleyemedik ama siz ikincisinin montajını tamamlamak üzeresiniz. Projeden biraz bahsedebilir misiniz?

Belgesel, Fransa-Belçika ortak yapımı bu kez, büyük ölçüde France 2 Cinéma tarafından finanse ediliyor. CNC'den (yapım öncesi için) yine destek alamadık. Kanada'ya yerleştiğimde, oturma hakkı alabilmek için sosyoloji alanında yüksek lisans yaptım ve üniversitede yürüttüğüm çalışma, ikinci projeme zemin hazırladı. Belgeselin anlatısı, bugün yetişkin olan, başka ülkelerde doğmuş, başka kimliklere sahip olan ama Fransa'da evlat edinilmiş insanların, sadece arşiv mater-



yalleri kullanılarak hikâyelerinin anlatılması üzerine kurulu. Arşivler, bizlerin (yani evlat edinilmiş kişilerin) geçmişimize erişimimizi sağlayan yegâne unsurlar. Bazen varlar, bazen yoklar. Bir de dahil olduğumuz ailelerin hikâyemizi arşivlemesi var. Fotoğraflarımız ve videolarımız çekiliyor bolca. Ruandalı, Brezilyalı, Avustralyalı, Sri Lankalı ve Koreli katılımcıların doğumlarından bugüne kadar süregelen hikâyelerini, Super 8, VHS, diya pozitifler, fotoğraflar, mektuplar, telefonla çekilmiş videolar gibi çok çeşitli materyaller aracılığıyla aktarmak... Evlat edinmeyle ilgili olan daha kamusal ve tarihi söylemleri de televizyon arşivlerini kullanarak yer yer filme dahil edeceğiz.

Fransa'da, LGBTI+ ve başka politik hareketlerde, sıkça "müttefikler"den bahsedildiğini duyuyoruz. Yani belirli bir gruba ait olmadığı halde o grubun dile getirdiği talepleri elde edebilmesi için destek veren insanlardan... Sinema alanında, "müttefikler", destek verecekleri kişilerin söz hakkını gasp etmeden neler yapabilirler?

Son noktada, önemli olan söylenenler değil, yapılanlardır. İnsanların "Tabii, eşitlik önemli" demeleri beni zerre kadar ilgilendirmiyor. Bana filmlerimi yapabilmem için ihtiyacım olan olanakları sağlayabilirsen ve yaptığım işe müdahale etmeden duyarlılığımı ifade etmeme izin verirsen, o zaman müttefikim olursun. Sanatsal ifade ve yaratıcılık özgürlüğünün özellikle altını çizmek istiyorum. Ben şarap mahzeninde çalışan siyah bir lezbiyenin hikâyesini anlatmak istiyorum, bana çıkıp bu karakter gerçekçi değil, lütfen senaryonu değiştir diyorlar. Bu da değişmeli. Eğer azınlıkların seslerini duymak istiyorsak, bu sesler, çoğunluğun algısı üzerinden şekillenmemeli. İnsanlar kendilerini nasıl görüyor ve kabul ediyorsa, bunu ifade edebilmeliler.

Notlar:

- 1) Karayip Denizi, Meksika Körfeşi ve Atlantik Okyanusu arasında yer alan takımadalar. Fransa'nın denizaşırı illerinden bazıları Antiller'de bulunmakta.
- 2) Paris'te 1974 yılında kurulan bir yapım ve dağıtım şirketi. Aynı zamanda Paris'te toplam altmışbeş salonu mevcut. Şirketin, otuzu aşkın ülkeden 500'ün üzerinde filmi kapsayan kataloğunda, Charlie Chaplin, Claude Chabrol, François Truffaut, Krzysztof Kieslowski, Abbas Kiarostami gibi yönetmenlerin eserleri de yer alıyor.
- 3) Fransa'nın (sırasıyla) Karayipler'de ve Hint Okyanusu'nda yer alan denizaşırı illeri.

Üç Cazcı Üç Film

Efe Gönenç

1860'larda köleliğin kaldırılmasından günümüzdeki "Black Lives Matter" protestolarına kadar Amerika Birleşik Devletleri'nde ırkçılık karşıtı Afro-Amerikalıların mücadelesi, farklı liderlikler ve örgütlenmeler altında ama ülkenin siyasi tarihinde hep baskın bir unsur olarak varlığını sürdürmüştür. Siyahlar, ABD'nin kuruluş ve gelişimindeki köleliğe dayalı ekonomisini sırtlarken de, gelişmiş kapitalizmde ucuz işgücünün ve "yedek sanayi ordusunun" büyük kısmını oluştururken de beyazların şiddetini ve baskısını hep üzerlerinde hissetmişler, kapitalizmin işçi sınıfını bölme stratejisinin en çok kaybedeni olmuşlar; ki istatistikler de bu durumun günümüze kadar değişmeden gelmiş olduğunu gösteriyor.

Ancak bu durum onların, geldikleri topraklardan getirdikleri esinle bu ülkede kültürel varlıklarını inşa etmelerine engel olmamış. Tam tersi ABD'nin sanatsal ve kültürel atmosferinde yarattıkları enerji ve getirdikleri yenilikler, toplumun tamamı tarafından benimsenmiş, tüketilmiş ve ülkenin kültür tarihindeki ana yapı taşlarını oluşturmuş. Bu yapı taşlarından şüphesiz en önemlisi siyahların mucidi ve geliştiricisi olduğu su götürmez olan caz müziği. Kökenini Afrika müziğinden alan ve yerel emprovizasyon kültürünün batının nota ve müzikal altyapısıyla birleştirilmesiyle oluşan caz müziği, 1920'lerden bugüne dek birçok farklı türde ve farklı coğrafyalarda icra ediliyor olsa da kökenini New Orleans'ta, Louisiana'daki Afro-Amerikalıların blues ve ragtime çeşitlemelerinde bulmak mümkün.

Her ne kadar bir siyah müziği olarak cazın tarihi ve gelişimi, Amerikan siyah hareketleri ve hak mücadeleleri tarihiyle kronolojik olarak paralellik gösterse de, caz müziğinin bu mücadele içindeki rolünü çok abartmak doğru olmaz. Bu müziğin ana icra mekanları olan caz kulüplerinin siyah hareketinin esin kaynağı veya merkezi olduğunu görmek zor; 1950 ve 60'larda başarılı olan birçok caz müzisyeni yeteneği ve piyasadaki konumuyla, toplum içinde kendi renklerinden olan diğer insanlardan daha imtiyazlı bir konuma yükselmiş, para kazanmış ve bu kişisel başarıları onlara yetmiş, siyah hareketin o zamanlar için hayli riskli sularına girmemişlerdir. Ancak bazıları da yaşanan haksızlıklara sessiz kalmamışlar, sanatsal ifadelerinde bu mücadeleye yer vermişler, hatta bu mücadeleden ilham almışlardır. Ancak yine de altyapı üstyapıyı belirlemiş ve esas olan yine sokaktaki mücadele olmuş, sanat hayatı değil hayat sanatı hale yola koymuştur.

Caz müzisyenlerinin biyografik filmleri, Amerikan toplumundaki birçok başka şeyin yanında bu kesimi de görebilmek için hayli zengin olanaklar sunuyor. "Miles Davis: Birth of the Cool" (2019, Stanley Nelson), caz müziğinin bu en büyük isminin hayatına ışık tutuyor. Genç yaşta şöhretle tanışmış büyük dehanın başarısı onu beyazların baskısından ve aşağılamalarından kurtarmıyor. Avrupa seyahati ve orada gördüğü saygı ve ihtimamdan sonra Amerika'ya döndüğünde, bu ülkedeki yoğun ırkçılık karşısında kendini çaresiz hissediyor ve bu ruh hali başka birçok problemle birlikte onu uyuşturucu bağımlılığına sürüklüyor. Yine kendini toparlıyor, kariyerinin zirvesinde



Miles Davis: Birth of the Cool



What Happened, Miss Simone?



Yeşil Rehber

olduğu dönemlerden birinde, 1959 yılının New York'unda, tabelasında kendi isminin yazdığı bir mekanın önünde sigara içtiği için beyaz bir polis tarafından darp ediliyor. Akabinde gittiği karakolda çekilen görüntüleri, Davis'in yaşadığı şoku ve dehşeti seyirciye çok etkili biçimde yansıtıyor. Ancak filmde olayla ilgili konuşan Davis'in arkadaşları "bu ırkçılığın hiç bitmeyeceğini düşündüklerini", "bu ülkenin ve bütün dünyanın ırkçı olduğunu" ve "bu işten çıkışın olmadığını" hissettiklerini söylüyorlar. Filmin bu kesitinde bir umutsuzluk dalgası yayılsa da bu yıllar Amerika'da siyahlar tarafından oy hakkı için, toplu taşıma, okullar ve diğer kamusal alanlarda ayrımcılığa ve beyaz şiddetine karşı yoğun bir şekilde oturma eylemleri, yürüyüşler, toplantılar ve mitinglerin yapıldığı ve siyah hareketinin Amerikan halkının genelinde saygı uyardırmaya başladığı ve kamuoyu yaratıldığı zamanlardı. Filmi bu açıdan konuya yaklaşmadığı için eleştirebilir miyiz bilmiyorum ama Davis'in entelektüel evrenine sokaktaki hayatın girmediği aşkar.

Bu konuda dikkate değer bir diğer film ise "Yeşil Rehber" (Green Book, 2018, Peter Farrelly). Amerikalı ünlü klasik-caz piyanisti Don Shirley ve onun bir dönem şoförlüğünü yapmış İtalyan asıllı Tony Lip arasındaki arkadaşlık ilişkisini konu alan film, 1960'lar Amerika'sında siyahlara karşı önyargıları ve ayrımcılığı farklı yönlerden işliyor. Ancak bunu yapma şekliyle de tartışmalara konu olmuş. Filmde bir gece kulübünde koruma iken kulübün kapanmasıyla Don Shirley'in şoförü olarak işe başlayan bıçkın delikanlı Tony'nin, ilk sahnelerde siyahlara karşı ırkçılığa varan önyargıları olduğunu görüyoruz. Ancak hayat onu siyahi bir müzisyenin şoförlüğünü yapmaya itiyor ve iki adamın turne sırasındaki beraberlikleri ikisinin de değişmeleriyle ve

dostluk kurmalarıyla sonuçlanıyor. Don, akşam sahne alacağı mekanlarda siyah olduğu için gündüz yemek yiyemezken de, eşcinsel ilişkisi sırasında polis tarafından alıkonulduğunda da onu koruyup kollayan hep Tony olur. Tony de Don sayesinde caz müziğin yarattığı “rafine” ortam ve ruh haliyle ve de kişisel olarak sanatçı bir siyahla arkadaş olmanın etkisiyle önyargılarından arınır ve bir dostluk geliştirirler. Film aralarındaki bu “koruma kollama” ilişkisine vurgusu ve dostluğun bu baz üzerine kurulması sebebiyle hayli eleştirilmiş olsa da benim asıl belirtmek istediğim başka bir sahne. İkili turnede seyahat ederlerken arabanın kısa bir arızası için durduklarında Tony arızayla ilgilenirken Don arabadan çıkarak yanında durdukları tarlada çalışan siyah işçileri görür. Müzikle çevrili izole hayatında muhtemelen çok da siyah işçi görmeyen Don ve çalışmaktan belleri bükülmüş, hayatlarında muhtemelen çok da şoförlü bir arabada seyahat eden bir siyah görmeyen işçiler bir süre birbirlerine bakarlar ve bu karşılaşma filmde karakterlerin üzerinde konuşmadıkları ancak çağının bir sanatçısı olarak Don Shirley’nin yine siyah işçi sınıfından ve onun mücadelesinden ne denli uzak olduğunu vurgular. Ancak film bu çelişki üzerinde pek durmaz ve turne sonunda yalnız yaşayan Don’un Noel yemeği için Tony’nin kalabalık İtalyan ailesine davet edilmesiyle son bulur. Noel gelmiş, kalpler yumuşamış ve konu çözülmüştür.

Caz müzisyenlerinin Amerikalı siyahların sivil haklar mücadelesiyle “karmaşık” ilişkisine baktığımızda, Nina Simone parlak bir yıldız gibi göz kamaştırır. “What Happened, Miss Simone?” (2015, Liz Garbus) sanatçının müzik ve özel hayatını mercek altına alan bir belgesel. Filmde Nina Simone’un müziğe kendini adanmış ve devamlı yeniliği arayan sanat yaşamı, özel hayatındaki dalgalanmalar ve eski bir polis şefi olan eşi ve menajeri Andy Stroud’dan gördüğü şiddet, müzik kariyerindeki yükseliş ve düşüşleri, tuttuğu günlüklerin ve tanıklıkların üzerinden seyirciye aktarılır. Sanatçının bu fırtınalı hayatı içerisinde bir an gelir, tıkanmışlık ve anlam arayışı onu sarıp sarmalar. 1960’ların ortalarına denk gelen bu dönemde sanatçı, siyahların sivil hak arayışlarına yüzünü çevirir. Mississippi’de linç edilen iki siyah genç ve Alabama’da Ku Klux Klan üyeleri tarafından bombalanan bir kilisede öldürülen dört kız çocuğu için yazdığı “Mississippi Goddam” adlı şarkı, hem politik duruşuyla, hem argo diliyle hem de Nina Simone’un canlı performanslarındaki etkileyici ve “şiddet” dolu enerjisiyle döneminde bir çığır açar, siyah sivil haklar hareketinin ilk şarkısı olma özelliğini kazanır. Nasıl olur da bir şarkıda bela okunur ve bir “siyah” “kadın” bunu yapma cüreti gösterir? Ancak artık siyahlar için paradigmalar değişmektedir. Sivil Haklar Hareketi hız kazanır. Bu şarkıdan sonra sanatçı, bu mücadelenin içinde devinmeye başlar, hem ona destek olur hem de onun kendini dönüştürmesine izin verir. Belgeselde konuşan kızının deyişiyle, o günlerin enerjisi, yaratıcılığı ve tutkusu onu ayakta tutar. Film, Simone’un şarkılarının arkasına sokakta her gün polis şiddeti gören siyahların görüntülerini koyarak zamanının ruhunu yansıtan sanatçının pozisyonuna saygısını sunuyor. Bir sanatçının söylenmeyeni söylediğinde, çevresindeki ölüm kalım mücadelesine kayıtsız kalmadığında, öfkesini ve müziğini sokakla birleştirdiğinde neler olabileceğini bize tekrar hatırlatıyor. Filminden aklımızda kalan ise, uzun kariyerindeki fırtınalarda Simone’a daha sonraki yıllarda ne olduğundan ziyade onun Amerikan siyahları ve hak mücadeleleriyle girdiği rezonanstaki heyecanı ve yarattığı coşku kalıyor.

Ma Rainey ve Bir Göç Müziği Olarak Blues

İpek A. Zeis

Ma Rainey's Black Bottom (2020) filmindeki küçük orkestranın piyanisti Toledo'yu oynayan Glynn Turman'ın dediği gibi "bir hikayeyi anlatmaya başlamak için Blues'dan daha iyi bir yol yoktur". Çünkü Blues siyah Amerika'nın yaşadıklarını temsil etmenin haklı ve melodik sesidir. Tarihi, Ma Rainey gibi karakterleri, temsilcileri, büyük göçün müziği olarak umudu ve bir reddedişi beraberinde taşır. Filme ilişkin kamera arkasına, oyuncularına, yapımcısına ve müzisyenine söz verilen kısa belgeselde de buna vurgu yapılır. Güney'deki pamuk tarlalarından, kölelikten, efendilerden, toprağa bağlı olmaktan kurtulan milyonlarca siyah, 1800'lerin sonunda Kuzey'e doğru göç eder, savaş endüstrilerinin yarattığı istihdam alanlarına yerleşmek üzere. Kendi müzik, kültür ve geçmişlerini beraberinde getirerek ve değişime uğrayarak... Ma Rainey tepeden tırnağa siyahtır. Beyaz adamı iyi tanır. Sadece sesini istediklerinin, belki de bu Kuzey şehirlerinde, örneğin Chicago'daki siyahların dinleyecekleri müzik için beyazların stüdyolarında geçici olacağının bilincinde istediğini yaptırır. Zaten istediği nedir ki; bir kola, bir terlik ve kekeme yeğeni Sylvester'e iyi geleceğini, özgüvenini destekleyeceğini bildiği plak sunuşunu yaptırmak...

Ma Rainey's Black Bottom şarkısı bir dönemin ünlü bir Blues şarkısıdır. Filme ismini veren de August Williams'ın Pittsburgh Döngüsü (Pittsburgh Cycle) ya da Yüzyıl Döngüsü (Century Cycle) denilen 1900'lü yılları anlattığı on oyundan biridir. Ma Rainey's Black Bottom'da 1920'ler anlatılır. Filmde, bir grup Blues müzisyeni 1927 Chicago'suna şarkı kaydetmek üzere gelirler. Blues müziğin anası kabul edilen Ma Rainey ve küçük orkestrasının bu kayıt sırasında yaşadıkları anlatılsa da hiç değişmeyen siyahlara yönelik ayrımcılık, toplumsal adaletsizlik ve siyah müzisyenlerin uğradığı sömürü görünürdür. Bir dönemin Amerika'sı, Chicago'su, beyaz stüdyo sahipleriyle siyah müzisyenlerin ilişkileri, kendi aralarındaki sohbetleri ve elbette geçmişleri de filme dahil olur. Orkestranın erken gelen üyeleri stüdyonun bodrum katında provalarını yaparken çatışmalarla dolu sohbetlerine bir siyah olarak maruz kaldıkları da olur. Piyanist Toledo, kiliseye kendini veren ve artık kocasının iyi bir Hristiyan olmadığını düşünen karısını nasıl kaybettiğini anlatır. Trombonist Cutler (Colman Domingo) hasta kardeşini görmek için çıktığı yolda treni kaçırmaya neden olan, istasyondan çok uzaktaki gidebileceği tek siyah tuvalete giden ve ırkçıların taciz ve saldırısına uğrayan pederin hikayesini anlatır. Aralarından en genç olanı, yakın zamanda aramızdan ayrılan Chadwick Boseman'ın oynadığı trompetçi Levee karakterinin hikayesi en trajik olandır. Toprak sahibi olması nedeniyle beyaz ırkçı şimşekleri üzerine çeken babasının yokluğunda evleri basılır ve annesiyle birlikte saldırıya uğrar. Babası topraklarını satıp ayrıldıktan sonra geri dönüp karısının ve çocuğunun intikamını alacak ancak yakalanıp linç edilecektir. Siyah müzisyenler bodrum katında assolist Ma Rainey'i beklerken ya da kayıt sonrasında sadece şakalaşır, geçmişlerini paylaşmazlar. Ciddi gerilimler de yaşanır aralarında. Genç Levee ve deneyimli Toledo ve Cutler arasında yaşanan gerilim her an yerini dalgaya da bırakabilir, şiddete de. Gidip gelen, dengesiz,



çıkışsız ve kapalı bir alan olarak çarpışan deneyimler, hapsolunan mekan ve temsil ettikleri teatral de olsa canlı bir atmosfer oluşmasını sağlar. Levee ve Cutler arasında şiddete varacak gerilimi tanrının varlığı konusu oluşturur. Levee, kendisi ve ailesinin yaşadıklarına, siyahların yaşadıklarına kayıtsız kalan tanrının varlığını sorgular. Levee yetenekli, hırslı ve genç bir müzisyen olarak bu ayrımcı-ırkçı-kapitalist dünyada yalnız, kendi başına parlayacağını düşünür. Oysa açılmayan kapıyı zorlayıp çıktığında olduğu gibi duvara toslamak dışında çok da seçeneği yoktur. Ma Rainey'den ayrıldığı anda şarkıları, uyarlamaları 5 paralık olmuştur. Müzik stüdyosu sahibi şarkı başına 5 dolar ödemeyi önerir en fazla. Sahip olduğu tek şey olan müziğini de kaybedince Levee'in öfkesi yeni aldığı pabucuna basan siyah arkadaşına, Toledo'ya yönelir ve gücü ona yeter sadece.

Ma Rainey'in siyah kıç da kendisi de her anlamda görkemlidir. Görkemli, parlıtlı, renkli giysiler giyer, renkli bir makyajı vardır. Yeteneğinin farkındadır. Ezilmişliğin ve siyah olmanın ne demek olduğunu bilir, çadırlardan geldiği müzik stüdyolarında kapitalist müzik endüstrisinin ondan kazanacağını da, gücünü nerede kullanacağını da bilir. Küstahlığı da güzeldir, boyun eğmezliği ve şarkıları da. Biseksüelliğini gizlemez, rekabeti sevmez, Ma Rainey Blues, Blues da Ma Rainey'dir. Oyuncu Viola Davis de etkileyici bir Ma Rainey olabilir.

Bu film, Ma Rainey, August Wilson ve hayatını kaybeden oyuncu Chadwick Boseman'a ithafen yapılmış bir film gibidir. Üçü de geride kalanlarca sahiplenilir ve onurlandırılır.

August Wilson, siyah tiyatronun şairi, annesinin soyadını taşımayı tercih eden, oyunlardaki güçlü kadınları annesinden ilham alarak yazdığını söyleyen, 4B; Blues, Borges, Baraka (Amiri Baraka) ve Bearden (Romare Bearden)' a sonrasında Baldwin ve Bullins'i ekleyen, August Williams Black Art Movement'in mirasını sürdüren, 1968'de memleketi Pittsburgh'da Black Horizon Theatre'in kurucularındandır. Bu tiyatro kültürel bir merkez olarak siyah yaratıcılığın, siyah sanatçıların bir araya geldiği bir noktaya dönüşür. Ma Rainey's Black Bottom'un da olduğu 10 oyunluk ve 10 yıllık periyotlarla 20. Yüzyıl siyah tarihini, deneyimini anlatan seriye 1980'li yıllarda, 1970'li yılları



anlattığı Jitney (1982) ile başlar, ardından 1920'leri anlattığı Ma Rainey's Black Bottom (1984) ve 1950'leri anlattığı, sinemaya da uyarlanan Fences (1985) ile devam eder. Çok bilinen bu oyunlarından başka The Piano Lesson, Joe Turner's Come and Gone, King Hedley II, Seven Guitars oyunları da vardır. Fences (Çitler) oyunu sinemaya uyarlanmak istendiğinde Wilson oyununu bir siyah yönetmenin filme çekmesini ister. Ne yazık ki yazar yaşarken bu gerçekleşmez. Ancak 2016'da Denzel Washington'la bu mümkün olur. Denzel Washington'un yönettiği ve Viola Davis ile oynadığı film gençliğinde siyahlar lige alınmadığı için çok sevdiği beyzboldan ayrı düşen ve çöp toplayıcısı olarak hayatını kazanan Troy Maxson'un hikayesi, 1950'li yılların Amerika'sından, mahallesinden ve bir siyahın haleti ruhiyesinden gerçekçi ve derinlikle geçer. Amerika'yı anlatır August Wilson, Ma Rainey ve Troy Maxson hikayeleriyle... George C. Wolfe'un yönetmenliğini yaptığı Ma Rainey's Black Bottom filminin yapımcılarından biri yine Denzel Washington'dur. Öyle görünüyor ki siyah sanatçılar bu uyarlamalara devam edecek; Black Arts Movement'a, Blues'a ve August Wilson'a sahip çıkmaya devam edecekler.



Ma Rainey: Blues'un Annesi (Ma Rainey's Black Bottom)

Yön.: George C. Wolfe

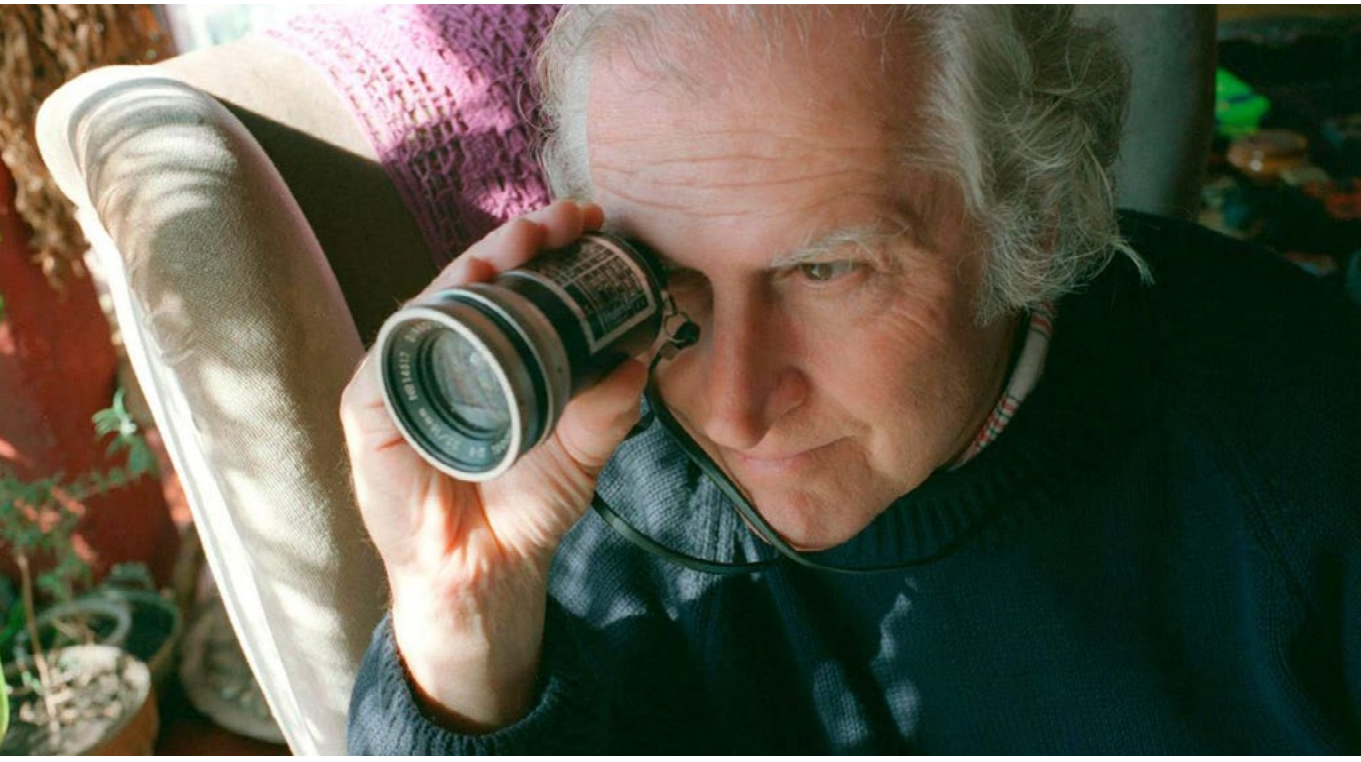
Sen.: Ruben Santiago-Hudson, August Wilson (oyun)

Görüntü Yön.: Tobias A. Schliessler

Kurgu: Andrew Mondshein

Oyuncular: Viola Davis, Chadwick Boseman, Glynn Turman , Colman Domingo

ABD / 94 dk. / 2020



Fernando Ezequiel 'Pino' Solanas'ın Ardından
GÜNEY'E YOLCULUK



Fernando Solanas ile Söyleşi: Yeni Kolonizasyon, Sinema ve Zehirli Köylere Yolculuk

Seray Genç

“Latin Amerika’daki yerli halklar toprak ananın en baş koruyucularıdır.”

1968’le ve Kızgın Fırınları Saati filmiyle anılan Arjantinli, Güneyli yönetmen Fernando Solanas 2018’de de militan bir sinemaya devam ediyor. 2000’li yıllar boyunca durmaksızın, Arjantin’de ama aslında dünyanın pek çok yerinde görülen, yaşanan dolayısıyla insanlığın müşterek alanlarının, birikiminin, geleceğinin talan edilmesine dair belgeseller yapıyor. *Viaje a Los Pueblos Fumigados* (Zehirli Köylere Yolculuk, A Journey to the Fumigated Towns, 2018) filmi de bu belgesellerden biri. İlk gösterimini Berlin’de yaptı, sonrasında İstanbul Film Festivali’nde de gösterildi. Pek çok insanın kendi hayatlarına, hayatlarımıza dair yapılmış böyle bir belgeye ulaşması ne yazık ki zor. Belgesel sinemacıların her biri bir pazara dönüşen festivallerde yer alması da giderek zorlaşıyor.

Bu söyleşinin girişgahı böyle başlıyordu ancak zaman ve hayat bizi güncellemek durumunda bıraktı. Fernando Ezequiel Solanas’ı namı-diğer Pino’yu 6 Kasım 2020’de, hayatlarımızı etkisi altına alan koronavirüs nedeniyle kaybettik. Solanas ülkesinden sürgünde iken yaşadığı şehir Paris’e, bu kez ülkesinin UNESCO elçisi olarak gitmiş ve orada hastalanınca bir hastanede tedavisine başlamıştı. Ve yine ilginç bir tesadüftür ki; Solanas’a Paris’te son veda, son tören; sürgün arkadaşı, çok sevdiği Yılmaz Güney’in de olduğu Pere Lachaise Mezarlığı’nda yapıyor ve külleri Buenos Aires’e uğurlanıyordu. Ona son yolculuğunda Yolculuk filminde de ona eşlik eden hayat arkadaşı Brezilyalı oyuncu Ángela Correa eşlik ediyordu.

Sur (Güney, 1983), Tangolar (1985), Yolculuk (El Viaje, 1992), Bulutlar (La Nube, 1998) filmle-riyle çok daha farklı bir seyirciyi de kendisine çeken, tanınırlığı artan Fernando Solanas’ın sineması ister belgesel, ister kurmaca çok sevdiği Güney’in topraklarına, tarihine, geçmişine hem bir sahip çıkış hem de bir karşı çıkıştır. Sahip çıktıkları; Latin Amerika dayanışması, isyana dönüşen Astor Piazzola müziği ve bir direniş kuşağıdır örneğin. Karşı çıktıkları ise eski ya da yeni tarihsel süreklilik gösteren bağımlı, baskıcı ve sömürgeci politikalarıdır. Latin Amerika tepetaktaktır, Galeano’nun dediği gibi, Solanas da böyle görür filmlerinde, Yolculuk filmi buna güzel bir örnektir içeriği ve anlatım biçimiyle. Latin Amerikalı bir başka aydın Eduardo Galeano gibi o da “insan onurunun, erdemliliğin, adalet duygusunun ve toplumsal belleğin yağma, talan, çıkar ilişkileri ve emperyal politikalarla alaşağı edildiği günümüzün tepetaklak dünyasında ayakta durmamız için kılavuzluk etmeyi sürdürür”* ve bu kılavuzluğu daha çok sinemada yapar.

Solanas yukarıda özellikle belgeye dair andığımız paylaşım ve dağıtım zorluklarına rağmen filmlerini, bir bilinç düzeyi ve bir misyonla sürdürdü hep. Resmi tarihin, ana-akım medyanın sansürlediği, yok saydığı, görmezden geldiği ve hakkında “inanılmış/inandırılmış” bir kamusal fikir oluşturduğu yaşanmışlıklara, tarihe, hikayelere ve insanlara dair farklı bir söz söyledi, farklı bir bakış açısı sundu. Son anına kadar film yapmaya ve ülkesinin hal ve ahvaline dair düşündüklerini, eleştirilerini paylaştı. Ve bizi yanılttı her zamanki gibi... Biz Zehirli Köylere Yolculuk son filmi diye düşünüürken

“zehirlenen denizler” üzerine de sanatçı dostlarıyla yaptığı bir belgeseli tamamlamak üzere olduğunu öğrendik.**

Filmleri aracılığıyla çok eskiden beri yakından tanıdığımızı düşündüğümüz, 68 kuşağının bu devrimci sinemacısı, Üçüncü Sinema Manifestosu’nun yazarı ve Grupo Cine Liberacion’un kurucusu (Octavio Getino ile beraber), yeraltında ya da mecliste sinemadan da politik mücadeleden de asla vazgeçmeyen, ülkesinin yakın tarihine belgeleriyle yakından tanıklık eden Fernando Ezequiel ‘Pino’ Solanas’ı şu ölümlü dünyada heybetli bedeni ve sesiyle doğrudan tanımak doğrusu çok heyecan verici bir deneyimdi. Şimdi düşünüyorum da, söyleşiye giderken ona söylemeyi düşündüğüm şeyi; 2007’de basılan Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması kitabındaki (Der: Zeynep Çetin Erus ve Esra Biryıldız) Solanas sineması yazısını ve o dönem kendisine ulaşmaya çalıştığımı söyledim mi pek emin değilim... Hoş, zamanı iyi kullanmak adına Kızgın Fırınların Saati ve 68’in yıldönümü sorusunu sormayı tercih etmiş de olabilirim.

Yaşamı ve filmleriyle kendisi de bir manifesto olan Fernando Solanas’ı bu sayımızda yer alan anı, söyleşi ve yazılarımızla bir kez daha anıyor ve saygıyla selamlıyoruz.

*Orijinal adı ile “Patas Arriba La Escuela Del Mundo Al Revés”, “Tepetaklak - Tersine Dünya Okulu”, Sel Yayıncılık, Çev. Bülent Kale

**Luciano Monteagudo, “Fernando ‘Pino’ Solanas, un grande del cine argentino”, www.pagina12.com.ar

Filminize ilişkin sorulara geçmeden önce şunu sormak isteriz. 68’in 50. yılında son yaptığınız belgeseli Zehirli Köylere Yolculuk’u izledik. Siz 68 döneminin sembol filmlerinden biri olan Kızgın Fırınların Saatini yapmıştınız. Sadece film değil, Octavio Getino ile beraber yazdığınız “Üçüncü Sinemaya Doğru” manifestosu da çok önemli. Şimdi de belgesel çekiyorsunuz. İki dönemi karşılaştır mısınız? Bu belgesel de teorik ve pratik olarak Üçüncü Sinema’nın bir parçası mı sizce?

Bu filmleri dönemin özelliklerini dikkate almadan değerlendiremezsiniz. 68 tarihsel bir dönem noktasıydı, toplumun kaynadığı. Şimdi Arjantin’de böyle bir hareketlilik yok. O dönemde diktatörlük vardı, 1500 siyasi mahkum vardı, sansür vardı... Şimdi tam olarak öyle bir sorun yaşadığımızı söyleyemeyiz, istediğiniz filmi yapabilirsiniz. Bir şeyler anlatabilmek çok zordu. İnsanlar saatlerce yol tepiyordu filmi görebilmek için. Şimdi oturup internetten izleyebiliyorsunuz. Şimdiki sorun ise filmi yapmak için para bulmak ve filmi gösterecek salon bulmak. Çünkü bunlar artık birkaç büyük şirketin kontrolünde. Belgeseller çoğu zaman internetten izleniyor ya da seçildiyse festivallerde görülebiliyor. Ayrıca şimdi seyircinin ilgisini çekmek için yapımlar, ses, kalite üzerinde daha çok çalışmanız gerekiyor. Sanatsal bir ürün olması gerekiyor.

Belgeselde niye bu dili tercih ettim diye soruluyor. Ölmek üzere olan insanları gösteriyorum. Sözler değil ama görüntüler kalır hafızalarda. Belgeselde görüntü gerçeğin kanıtıdır.

İnsanların görmek istemediği ama var olduğunu bildiğimiz, unutmaya çalıştığımız şeyleri ele alıyor filmler. Filmler, yapılan yazılı araştırmalara katkı sağlamıyor, daha ziyade o araştırmalara kameranın bakış açısıyla bir katkı sunuyor, gözümüzle şahitlik etmemizi sağlıyor.

Siz belgesellerinizin TV’de değil, sinemada gösterilmesini istiyorsunuz.

Büyük resim sanatçıları ayırt eden özellikler nedir? Sinema ile TV arasındaki ayırım da burada yatıyor. TV bilgilendiricidir. Olayın tarafları gelir ne olduğunu anlatır, olay hakkında bilgilendirir. Sinema ise daha ifadeseldir, şiirseldir. Görüntüde diğerlerinin görmediği bazı ayrıntıları



yakalamaya çalışırız, iyi sanatçılar insanları daha çok etkiler. Müzikte herkes farklı duyar mesela. Yakalanan görüntülerdeki şiir de dramatik olmalıdır. Şiirsel görüntüler zaman içinde kalıcıdır ve farklı duygulanımlara yol açar, insanların üzerine düşünmesini sağlar.

Filmdeki karakterlerden biri Arjantin'in toprağa dayalı gelişmeyi terk ettiği için bu hale geldiğini söylüyor. Arjantin'de toprak uluslararası şirketlere nasıl terk edildi?

Bu film 100 dakikadan kısa, bu konuyla ilgili 3-4 film daha yaptım, bundan daha uzundu. Örneğin Arjantin'deki demiryolu sistemini anlattım. Bu film 130 dakikaydı. Arjantin'in kolonizasyonunda solu etkisi altına alan liberal fikirlerin, akademik özgürlüğün, "bilimselliğin" önemli bir payı var. Anglosakson, Avrupa modeliyle geliyor ve Arjantin'de üniversiteler çok uzun zaman önce kolonileştiriliyor. Eğer bir bilim insanı iseniz ve başarınız yazdığınız makalelerle ölçülüyorsa bu kültürel metropolden kaçamıyorsunuz. Bu durum Arjantin solunu derinden etkilemiştir. 50 yıl önce transgenik (DNA'nın başka bir canlıya nakdedilmesi) devrim yaşadık. Bugün külleri iki tarafa da yağıyor.

Sizce Arjantin'deki muhalif çevreci hareketler ne kadar etkin ve engelleyici olabiliyor mu bu dönüşüme?

Aslında çok güçlü bir muhalefet var. Latin Amerika'nın en büyük fabrikasını kuracak olan Monsanto'ya karşı üç yıl mücadele edildi ve sonunda başarıya ulaşıldı. Biz de bunu gösterdik. Bu protestolar ülkenin çok uzak bölgelerindeydi. Yine de seslerini duyurdular. Aynı zamanda açık alanda madencilik ve kimyasalların kullanımının yasaklanması konusunda da sekiz bölgede başarıya ulaşıldı.

Tabi şimdi mücadelede ikinci safha

başlıyor. Bu kazanımlara karşı kararlar aldirıp tekrardan açık alanda madencilik ve kimyasalların kullanımı için izinler alınıyor.

Filmde bir yandan yaşam alanları tahrip olan yerli halkı görüyoruz. Bir yandan da ekolojik tarıma yer vermişsiniz. Yerli halkla ekolojik tarım arasında gerçekte bir bağlantı var mı, yoksa bunlar farklı dünyalar mı?

Latin Amerika'daki yerli halklar toprak ananın en baş koruyucularıdır. Ormanı koruyan onlardır, çünkü ormanda yaşayan, onun meyvelerini yiyenler onlardır. Film ormansızlaştırma ile başlıyor çünkü ormansızlaştırma bölgeyi kesin bir felakete sürüklüyor. Ormanlar katledilip madenler ve tarım arazileri için alan açılıyor. Açılan bölgelerde genetiği değiştirilmiş ürünler yetiştiriliyor. Bu kontrolsüz bir şekilde artıyor. Sebep olduğu iklim değişikliği yüzünden aşırı ve dengesiz yağışlar oluyor. Artık ormanın koruması olmadığı için bu yağışlar sellere ve su baskınlarına neden oluyor.

Toprağın büyük çoğunluğunun 10-20 dönüm arazisi olan küçük ve orta ölçekli çiftçilerde olduğunu eklemeliyim. 150 bin küçük çiftçi, yerli halklardan, doğal ve geleneksel yöntemlerle ürün elde etmeye çalışıyor.

Belgeselde genetiği değiştirilmiş tohumlardan ve endüstriyel tarımsal üretimden bahsediyorsunuz. Bu tohumların tehlikelerine dair ne söylersiniz?

İnsanoğlu tarım toplumuna geçtiğinden bu yana tohum için endişelenmedi. Çünkü o yılın hasadından en iyi tohumları sonraki yıl için ayırdı. Günümüzde bu durum değişti, bu yeni tohumlarla daha çok verimlilik, daha çok hasat amaçlanıyor. Artık çiftçi tohumun sahibi değil. Kolonizasyonun başlangıcına benziyor. Beyaz adam geliyor artık senin sahibin benim, benim kölemsin diyor; şimdi de bu bitkinin sahibi benim diyor. Dünyanın her yerinde böyle deniyor ama Latin Amerika'da farklı bu yeni kolonizasyonun mağdurları biziz. Buna karşı uyanmalı, birleşmeli ve mücadele etmeliyiz.

Arjantin'de tarımın değiştiğini düşünüyor musunuz? Özellikle yeni bin yılda tarımsal üretim süreçleri değişiyor mu?

Siyaset ve ekonomide değişimler oldu. Şimdi de tarım onları takip ediyor. Daha fazla üretmezsek aç kalırız demek tam bir yalan. Arjantin, bugünlerde 400 milyonu besleyecek kadar üretiyor. Sadece 40 milyonluk bir ülkeyiz. Dağıtımda sorunlar var, bu uluslararası bir düzeneğe.

Çiftçiler artık toprağın, tohumun sahibi değil. Büyük şirketler bu alana yatırım yapıyor. Çiftçi toprağı kiralamak zorunda kalıyor, parası da olmadığı için bankaların kuskacına düşüyor. Evini, barkını kaybediyor. Daha çok üretin deniyor, bütün bu üretim Avrupa'ya, Amerika'ya ihraç ediliyor. Fakat ülkede açlık sorunu var. 1,5 milyon insan yeterli beslenemiyor.

Tarımın artık bittiği, yeterli üretim için tarım sanayisi dönüşümüne ihtiyaç duyulduğu yalanından kim sorumlu?

Arjantin'de ciddi ve raporları ciddiye alınan bir araştırma enstitüsü var. Orada yapılan bir araştırmaya göre artık araştırmalar bilime değil pazara hitap etmek üzere yapılıyor. Yani sermaye ne sonuç almak istiyorsa o yönde bir rapor yazdırıyor.

Bu durum hepimizi etkiliyor ama filminizde gördüğümüz kadarıyla en çok da yerli halk etkileniyor. Ölümlü vakalar var, ülkede güçlü bir muhalefet olduğunu söylemişsiniz bunun önüne geçilemiyor mu?



Bugün internet var, 30-40 yıl öncesine göre enformasyona çok daha hızlı ulaşabiliyoruz. Fakat insanların çoğunluğu sistemin elinde olan TV'lerden takip ediyor dünyayı. Onlar nasıl göstermek isterse öyle görüyorlar. Brezilya'da insanların yüzde 70'i Globo'yu (Brezilya ve Latin Amerika'nın en büyük TV ağı y.n.) veya kilisenin kanalını izliyor.

Bütün bunların temelinde yolsuzluk yatıyor.

Gıda pazarının tamamı büyük bir yalan, büyük yolsuzluk.

Arjantin'deki mücadeleye ya da genel olarak bu insan hayatına rağmen yapılan kapitalist üretime karşı nasıl bir katkıda bulunabilir insanlar?

Uluslararası anlaşmalarla da üretimi yasak olan DDT gibi zehirlerin üretilmemesi gerekiyor. Geçen çamurda oynayan bir çocuk çamurdan kendisine geçen tarım ilacı yüzünden karaciğeri hastalandı ve öldü. Bu ilaçların üretim noktasında denetlenmesi ve yasaklanması gerekiyor. Bir kere üretildikten sonra satışının denetlenmesi çok daha zor oluyor. Ormanları talan ederek üretim yapan Monsanto gibi şirketlerin ürünlerini tüketmemek, bu çevre katliamına destek olmamak gerekiyor.

Filminizi Papa Francis'e adanmışınız? Onun bu konu hakkındaki deklarasyonu ile ilgili ne düşünüyorsunuz?

Zamanımızın en önemli kültürel belgelerinden biri olduğunu düşünüyorum. Pek çok arkadaşım ateist, bu belgeleri okumaz. Bu sadece Katolik dokümanı ama insanlığa sesleniyor. Benim ai-

lem Katolik değil. 300 sayfadan fazla bir doküman, yolsuzluğa, global kapitalizme bayrak açmış. En büyük terörist bankalar diyor. Papa dinler arasında köprüler kuruyor. Dünyamız küresel ısınmaya bağlı olarak büyük tehlike altında, diğer büyük tehlike de nükleer savaştır. İnsanlar nükleer savaş olmayacağını düşünüyor fakat bu konudan ne kadar az bilgi sahibi olduklarını gösteriyor. Tehlikeli bu. Şimdi yeni nükleer silahlar üzerinde çalışılıyor, o büyük askeri bütçelerle. 15 bin nükleer bomba var ABD ve Rusya'da. Diğerlerinde 8 bin civarı. İsrail'de var mesela ama sesini çıkarmıyor. Hatalar olabilir, geçmişte oldu, binler ölür, milyonlar etkilenir. Şimdi bir de Trump çıktı başımıza.

Son olarak; günümüz Arjantin sinemasına ilişkin ne düşündüğünüzü de sormak isteriz.

Bu konuda konuşacak birisi değilim çünkü sinemayı bu kadar yakından takip edemiyorum. Arjantin değil sadece genel olarak da film izlemiyorum. 150-160 film yapıyor yılda. Şimdilerde herkes diktatörlükten bahsediyor. Çünkü geçmişte kaldı, güncel sorunlara pek değinilmiyor. Belgeselin üçte ikisi sosyal mesaj vermek için yapılıyor. Arjantin'de binden fazla yönetmen var, her hafta 1-2 tanesi ölüyor! Çok fazla var yani.

Peki sizin belgesel sinemaya dönüşünüz nasıl oldu?

Yapımcım kurgu filmler için para bulmakta güçlük çekiyordu. 1998'de Bulut ile son kurgu filmimi çektim, yapımcılığını da kendim üstlenmek zorunda kaldım, sonunda kalp krizi geçirdim. Ekipten 5-6 tanesi filmle ilgiliydi, diğerleri işlerini yapıyordu. Sonunda herkesle kavga eder hale geldim. Belgesel de çok çaba gerektiriyor ama dört kişiydik ve her işi yaptık.

Genç nesilde sizin kuşağımızdaki devrimci ruh eksikliği sizce bir sorun mu?

Evet ve hayır. Bu kitlesel medyanın kolonizasyon gücüdür. En azından benim ülkemde. Fikirler ve diller tektipleştiriliyor. Diyalektler ortadan yok oldu. Kültürel ve biyo çeşitlilik ortadan kalktı. Kendi görüntümüzü kaybettik. Hollywood sağolsun dünya tarihini yeniden yazdılar. Amerika'yı tarihin merkezine koydular. Amerikan aktörleri her zaman iyi adam oldu, kahraman oldu. Afrikalı, Latin Amerikalı, renkli yabancı her zaman olağan şüpheli oldu. Irak'tan yerli halktan hangi görüntüyü hatırlıyorsunuz? Biz kendi görüntümüzü yaratmak zorundayız, kendimizi savunmanın en iyi yolu budur.

Küçük küçük pek çok noktada mücadeleler veriliyor. Fakat medya, finansal sistem, kapitalist düzen öylesine güçlü ve belirleyici ki... Bu mücadelelerin başarıya ulaşması için neler yapmak lazım?

Bu sorunun yanıtını vermek oldukça uzun sürer aslında. Ben, 30 yıldır Arjantin'deki iktidara karşı mücadele edebilecek bir muhalefet kurmaya adadım kendimi. Kariyerimi demokrasi ve hesap verebilirlik üzerine kurulu yeni politik bir alternatif oluşturabilmek için kullandım. Gelinek noktada bir kere daha kaybettik. Çünkü birleşmiş bir muhalefet kuramadık. Kopuk kopuk muhalefet odakları var. İnsanlar bir kere daha gördü ki mevcut hükümet ve önceki hükümet aslında sermayenin çıkarını koruyor, halka vadettiklerini yerine getirmiyor. Tekrar insanları birleştirecek, demokratik alternatif oluşturabilecek bir ortam oluştuğunu görüyorum.

İklim değişikliğinin nedeni %75 kuzey ülkeleri iken havayı temizleyen ormanlara Latin Amerika ülkeleri sahip. Tabi bu katkılarında dolayı hiçbir destek alamadıkları gibi iklim değişikliğinden en çok etkilenen ülkelerin başında geliyorlar. Bu durumu da değiştirmek lazım.

Türkiye'den Notlarla Bir Fernando Solanas Belgeseli: *Zehirli Köylere Yolculuk*

Seray Genç

Solanas'ın anısına...

"Şimdi fırınları saatidir, sadece ışık görülür." Jose Marti

"Kuş ölür, sen uçuşu hatırla." Furuğ Ferruhzad

I. Türkiye'den Notlar

Bu ülkede garip şeyler oluyor eşğini geçeli çok oldu sanırım. OHAL bitsin ya da bitmesin, adına ne derlerse ne desinler, artık OHAL bu hal yani olağan halimiz olmuş iken... Fernando Solanas'ın son belgeseli *Zehirli Köylere Yolculuk*'u (Viaje a los Pueblos Fumigados, 2018) izlerken benim de aklıma bu zehrin Türkiye'de izini süren insanlar ve yaşadıkları geliyor öncelikle.

Ölümlerin dünya ortalamasının üstünde olduğu Antalya, Ergene ve Dilovası'nda Sağlık Bakanlığı tarafından 2011-2016 yılları arasında yapılan geniş çaplı bir araştırmanın sonuçlarının kamuoyuna açıklanmadığını öğrendik önce. Sonra KHK ile Akdeniz Üniversitesi'ndeki görevinden ihraç edilen Bülent Şık hakkında, devletin gizlediği Türkiye'yi kanser eden ürünleri, gazetede yazı dizisiyle bizimle paylaştığı için bir soruşturma açıldığını öğrendik. Sonuçları açısından milyonlarca insanı ilgilendiren bir halk sağlığı meselesi, halkla paylaşıldığı için mesele oluyordu bu ülkede.

2011-2016 yılları arasında yapılan araştırma, bakanlığa bağlı Türkiye Halk Sağlığı Kurumu tarafından, kanser vakalarının yoğun olduğu bölgelerde kanserojen-kimyasal kirliliğinin de yoğun olup olmadığını ve çevre kirliliğinin insan sağlığı üzerine etkilerini incelemeyi, araştırmayı amaçlıyor. Sanayi kirliliğinin, zehirli atıkların yaşandığı Ergene Havzası ve Kocaeli bölgesinin yanı sıra bir karşılaştırma amacıyla sanayinin olmadığı Antalya da yer alıyor bu çalışmada. Dünya Sağlık Örgütü verilerine göre Türkiye'de her sekiz ölümden birinin nedeni kanser. Kocaeli Dilovası'nda ise her üç ölümden birinin nedeni kanser. Hal böyle iken Sağlık Bakanlığı araştırma sonuçlarını yayınlamaz, önlem almaz, kamu kurumlarını, yerel yönetimleri vs. uyarmaz iken bu konuda vicdanlı ve onurlu işler yapan bilim insanları ise cezalandırılmaya başlandı.

Onur Hamzaoğlu'nu hatırlayın. Onur Hoca, Kocaeli Üniversitesi Tıp Fakültesi Halk Sağlığı Anabilim Dalı'ndayken Dilova'da yaptığı "Kocaeli'nin Dilovası ve Kandıra İlçelerinde Yaşayan Gebelerden Doğan Bebeklerde Ağır Metal Maruziyeti İle Büyüme ve Gelişme Durumu" isimli araştırmada elde ettiği verileri halkla paylaşmaktan çekinmedi. Ardından da soruşturma üzerine soruşturmaya uğradı. Kocaeli Üniversitesi Rektörlüğü tarafından, Kocaeli Belediyesi tarafından...

Bununla da kalmadı. Barış için akademisyenlerden biri olduğu için okulundan ihraç edilen Onur Hoca barışı savunan bir basın açıklaması gerekçe gösterilerek gözaltına alındı, tutuklandı.



Özgürlüğünden yoksun bırakılmasından aylar sonra mahkeme yüzünü gördü. Bunlar 2018'de yaşandı, 2021'e gelindiğinde mahkemeye çıkmak için yıllarca bekleyen aydınlar oldu. Onur Hoca cezaevinden çıktığında da bir bilim insanı olarak bıraktığı yerden devam etme cesaretini, kararlılığını gösterdi.

Türkiye'de ve dünyada hız kesmeden devam eden, öncelikli kârı düşünen saldırgan politikalar kentten kira elimizdekini silip süpürüyor, insanlığımızı da...

Geçtiğimiz yıllarda Documentarist ve Hangi İnsan Hakları Film Festivali kapsamında yaptığımız forumlar ve gösterdiğimiz filmlerle yeryüzüne sahip çıkmak, su, gıda ve temiz hava hakkımızı savunmak için buluştuk, buluşmaya devam ediyoruz. Forumlardan birine davet etmek için aradığımız Onur Hoca o dönem Kocaeli Dayanışma Akademisi, Çağlayan Adliyesi ve Ankara arasında koşturuyordu. Bu koşturma sırasında bile bizimle hafızası, eylemi, söylemi güçlü, ilham veren insanları, kolektifleri tanıştırdı. Bu katkı bile bizim için değerliydi.

II. Viaje a los Pueblos Fumigados: Zehirli Köylere Yolculuk

Doğanın, insanın zehirlenmesine karşı koyan; suyu, tohumu, toprağı savunan insanlar, kapitalist kentleşme, rantlaşma politikalarına direnenler, kentin müşterek alanlarına sahip çıkanlar pek çok saldırıya rağmen vazgeçmiyor. Sadece Türkiye'de değil, dünyanın dört bir yanında da bu böyle aslında.

Yönetmen Fernando Solanas 68 Arjantin'inden, 1970'lerin Grupo Cine Liberacion sinemacılarından geliyor. Octavio Gettino ile beraber "Üçüncü Sinemaya Doğru" manifestosunun yazarı ve Kızgın Fırınların Saati (La Hora de Los Hornos, 1968) filminin yönetmeni. Solanas'ın son belgeseli Zehirli Köylere Yolculuk, yaşam alanlarından kovulan yoksul yerli halkların başına gelenlerinden



başlayarak bir zehirlenme sürecinin, bir insan ve doğa talanının nasıl işlediğini anlatırken buna karşı koyanları, alternatif bir arayış içine girenleri de yine militan ve yine içeriden bir gözle takip ediyor.

Fernando Solanas'ı anlatmaya *Kızgın Fırınların Saati*'nden başlamak oldukça klasik belki ama bir o kadar da tutarlı çünkü Solanas 2000'li yıllardan itibaren yeniden militan bir belgesel sinemaya dönüş yaptı. Sürgün dönemi ve sonrasında yaptığı kurmaca filmlerinde tepe taklak Arjantin'i ve tarihini önce şiirsel sonra hem şiirsel hem de gerçek üstü bir tonda anlattığı hikayelerden sonra yeniden elinde kamerasıyla sahalara indi ve *Yağma Anıları* (*Memoria del Saqueo*, 2004) filminde dediği gibi "gündelik sessiz şiddeti" ve görünür ezici şiddeti anlatmaya başladı. 2001 yılında Arjantin'in yaşadığı büyük mali çöküş ve halk ayaklanmalarının ardından çektiği *Yağma Anıları* belgeseli 1983'te Arjantin'deki askeri diktatörlüğün düşmesiyle başlayıp neo-liberal politikalarla yağmalanan günümüz Arjantin'ine varan kolektif bir hafıza oluşturuyordu. *Hiç Kimselerin Onuru* (*La Dignidad de los Nadies*, 2005) belgeselinde yağmalanan ülkede direnen, kapitalizmin hiçe saydığı onurlu insanların hikayeleri vardı. Onlar ki 1999-2002 yılları arasında yaşanan ağır krizde sağlam bir dayanışmanın ağını örüyorlar, açık mutfaklar kurup birbirlerini besliyorlar, kapanmış fabrikaları bu kez çalışanın yararına yeniden çalıştırmaya girişiyorlardı. Her biri insanlığı ve umudu yaşatan, yoksulluk, işsizlik ve açlığa karşı bir toplumsal direnişin tanıklıkları, öyküleri idi. Buradan devamla farklı bir Arjantin'e katkıda bulunacak kişi ve kuruluşları ele alarak bir potansiyele işaret eden *Uykudaki Arjantin* (*Argentina Latente*, 2007) ile Solanas'ın *Yağma Anıları* Belgesel üçlemesini tamamladığı düşünülüyordu ki devamı geldi. Solanas ülkesindeki yağma anılarının kaydını Arjantin demiryollarının 1857'den bugüne bir ulaşım krizi olarak ulaşan hali pür melalini, demiryolu özelleştirmelerinin sonuçları ile beraber kamusalın terkedilişiyile kapanan istasyonlara ve sonrası terkedilen kasabalara uzanarak anlatan *Gelecek İstasyon*'la (*La Proxima Estacion*, 2008)

ve yeraltı kaynaklarının yağmalanması ve ortaya çıkan kirliliği yine tanıklıklara, direnişçilere söz hakkı vererek anlattığı Başkaldıran Toprak 1: Kirli Altın (La Tierra Sublevada 1: Oro Impuro, 2009) ve Bolivya yakınlarındaki petrol kuyularından çevreci protestolara varan Arjantin petrolünün özel şirketlere satılmasına dair Başkaldıran Toprak 2: Kara Altından (La Tierra Sublevada 2: Oro Negro, 2011) oluşan iki bölümlük Başkaldıran Toprak belgeseliyle tutmaya devam etti.

Onun ülkesindeki olup biteni araştıran, eleştiren kendi sesiyle ve görüntüsüyle anlatıcı olduğu, elinde kimi zaman kamerası kimi zaman kalemi notlar alırken, TV görüntülerinde siyasetçilerin büyük gururla açılışını ya da duyurusunu yaptığı projelerde, satışlarda izlerken gördüğümüz namı diğer Pino yaşının getirdiği birikim, endamının getirdiği etkileycilikle ülkeyi bir uçtan diğer uca dolaşarak hem bir yağmayı hem de yağmanın getirdiği haksızlıkları ve hak arayışlarını ısrarla sürdüren, aynı cepheden olduğu direniş insanlarını bıkmadan usanmadan anlatıyordu.

Başkaldıran Toprak belgesellerini yine ülkesindeki enerji politikaların eleştirisini yaptığı La Guerra del fracking (The Fracking War, 2013) belgeseli izledi. Ardından El Legado (Legacy, 2016) ile Peron hakkında farklı bir belgesel yapan Solanas, Zehirli Köylere Yolculuk ile yeniden çevreye, insana verilen tahribatın ve direnişin kaydını tutmaya devam etti.

Zehirli Köylere Yolculuk'ta bir kapitalist yıkım tüm taraflarıyla takip ediliyor. Kişisel bir anlatıcı olarak mikrofonunu, kamerasını yerlilere, alternatif tarım yapan çiftçilere, zehirlenen köylerdeki okullara, gönüllü doktorlara, zehirli tarlaların hasadına ve kendisine yöneltiyor; konuşuyor, soru soruyor, peşinden gidiyor. Ormanları katlederek endüstriyel tarım arazisi elde etmek için yerlileri yaşam alanından eden yıkım, zehirli tarım için açılan alanla başlıyor. Belgesel boyunca havadan uçaklarla ilaçlamanın yapıldığı uçsuz bucaksız geniş endüstriyel tarım arazilerini ve çevrelerinde yaşayan insanları, köyleri, okulları ziyaret ediyor Solanas. Bu tür bir tarımsal üretimin her adımının halk sağlığına zararlı -zararlı demek hafif kalıyor aslında- ölümcül etkilerinin kanser vakalarına, sakat doğumlara neden olduğunu bir bir gösteriyor. Solanas'ın yediği yeşil salatadan sonra yaptırdığı kan testi sonucu, gerçeklere çok uzağa gitmeden ulaşmasını sağlıyor.

Solanas, çokuluslu kapitalist şirketlerin kendilerine alan açmalarından başlayarak, tarım kimyasallarıyla yapılan üretimin yediklerimizle soframıza nasıl geldiğini anlatırken bu üretim tarzının dışına çıkmak isteyenlere de yer veriyor. Tabiri caizse belgeselin "bir başka dünya mümkün" bölümü Solanas'ın Argentina Latent'den beri başvurduğu, yer verdiği alternatiflerin gerçekten bir alternatif olup olmadığı tartışılrsa da onun tüm bu umutsuz gidişatın yanına umut koyma çabasına da yorulabilir. Ancak alternatif üretim de yine bir kapitalist tüketim pazarında yerini bulmaya çalışıyor. Bu tür seçeneklerin dışında kalan örneğin aktivist doktorların gönüllü bir biçimde sağlık taramaları, zehirlenmelerin kaydını tutmaları, bilgiyi kamulaştırmaları Solanas'ın uzun süredir belgesellerinde yaptığı çabanın bir umutlu benzerini karşımıza çıkarıyor.

Bu ülkede olduğu gibi dünyanın her yanında doğanın, insanın zehirlenmesine karşı koyan, bunun için bedeller ödemek zorunda kalan bilim insanları, çevreciler, doktorlar, belgesel sinemacılar var. Bu insanlar bu ülkede aynı zamanda barış talebini yükseltenler. Bu yüzyılda talana karşı koyanların, savaş karşıtlarının hala cezalandırılıyor olduğunu ve toprakların, insanların daha çok kar amacıyla yağmalanıyor olduğunu bilmek hakikatin nerede olduğunu bize tüm açıklığıyla gösteriyor. Belgeseller hakikati, hakikatin peşinden koşan insanları anlatmaya devam ediyor. Öte yandan, Solanas ve belgeselleri yaşadığımız ülkenin yağma anılarını da kayıt altına alacak bir belgesel sinemanın ihtiyacını yeniden ve yeniden hissettiriyor.

Kaynakça:

- 1) Ayşegül Tözören, “Türkiye’nin Selikoff’u tutuklandı: Onur Hamzaoğlu”, Evrensel 2018 <https://www.evrensel.net/haber/345769/turkiyenin-selikoffu-tutuklandi-onur-hamzaoglu> Prof. Dr. Onur Hamzaoğlu’nun uzun hukuki mücadelesinde Emel Yuvayapan ve Erkin Başer’le birlikte, “Dilovası Olayı”nı “Kapitalizmin Kıskaçında Doğa, Toplum ve Bilim” başlığı altında kitaplaştıran Prof. Dr. Cem Terzi, Hamzaoğlu ve Dilovası olayını bir benzetmeyle açıklıyor: “Bunun en tipik örneği Dr. Irwing Selikoff’un başına gelenlerdir. Dr. Selikoff, 1964’te asbest insan sağlığına zararlıdır dediğinde, asbest (inşaat, otomobil vb. sektörlerde kullanılan öldürücü toz) kullanan ticari şirketler Selikoff ve araştırmasını değersizleştirmek için geniş çaplı bir kampanya yürüttüler. Araştırmasının yetersiz, eksik hatta hatalı olduğu, bilimsel gerçekleri yansıtmadığı iddia edildi. Hekim olmadığı bile öne sürüldü. Ama yılmadan mücadelesine devam eden Selikoff’un sayesinde asbestin kullanımı yasaklandı ve bu sayede binlerce insan kanser olmaktan kurtuldu. Onur Hamzaoğlu’nun durumu da buna çok benzediği için ben ona Türkiye’nin Selikoff’u diyorum.”
- 2) Onur Hoca’nın tutuklu olduğu dönemde yazılan ve onu iyi anlatan yazılardan biri de Barış için akademisyenlerin sergilediği , Onur Hamzaoğlu’nun da yer aldığı Timsah oyunundan hareketle yazılmıştı. Selçuk Erez, “Onur Hoca ile timsah”, Cumhuriyet, 15/02/2018 http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/926862/Onur_Hoca_ile_timsah.html
- 3) Bülent Şık, “Böyle Zehirleniyoruz”, Cumhuriyet, 16/04/2018 http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/saglik/958617/Turkiye_yi_kanser_eden_urunleri_devlet_gizledi__biz_acikliyoruz__iste_zehir_listesi.html
- 4) Türkiye’deki çevre mücadelesinde Ali Ulvi ve Aysin Büyüknohutçu çiftinin Antalya Finike’de öldürülmesi ve ardından yaşanan hukuki süreç, rant ve çevrenin tahribatında kimin galip geldiğini ve haksızlığa karşı çıkanların karşı karşıya geldikleri saldırının alabileceği boyutu gösterdi. Saldırıya uğrayanların sayısı günden güne artıyor. Almanya’nın Aachen kenti yakınlarındaki Hambach ormanında, linyit ocağının genişletilmesi için ağaçların kesilmesini engellemeye çalışanlara yönelik operasyon sırasında yine bir gazeteci hayatını kaybetmişti. Bifed’in 2020 yılındaki teması, sloganı; “Savunanları Savun!” oldu. <https://www.theguardian.com/environment/2017/jul/13/environmental-defenders-being-killed-in-record-numbers-globally-new-research-reveals> ve <https://bianet.org/bianet/siyaset/200985-almanya-polisi-hambach-ormani-direnisi-ne-saldiridi-bir-gazeteci-oldu>
<http://siyasihaber6.org/savunanlari-savunun/amp>



Zehirli Köylere Yolculuk (Viaje a Los Pueblos Fumigados)

Yönetmen: Fernando E. Solanas, Görüntü Yönetmeni: Nicolás Sulcic, Fernando E. Solanas
Kurgu: Juan Carlos Macías, Alberto Ponce, Nicolás Sulcic, Fernando E. Solanas, Özgün Müzik: Mauro Lázzaro, Yapım Şirketi: Cinesur S.A
Arjantin / 2018/ 97’

Bir Sinemasal Yolculuk ve Solanas'la İstanbul Buluşması

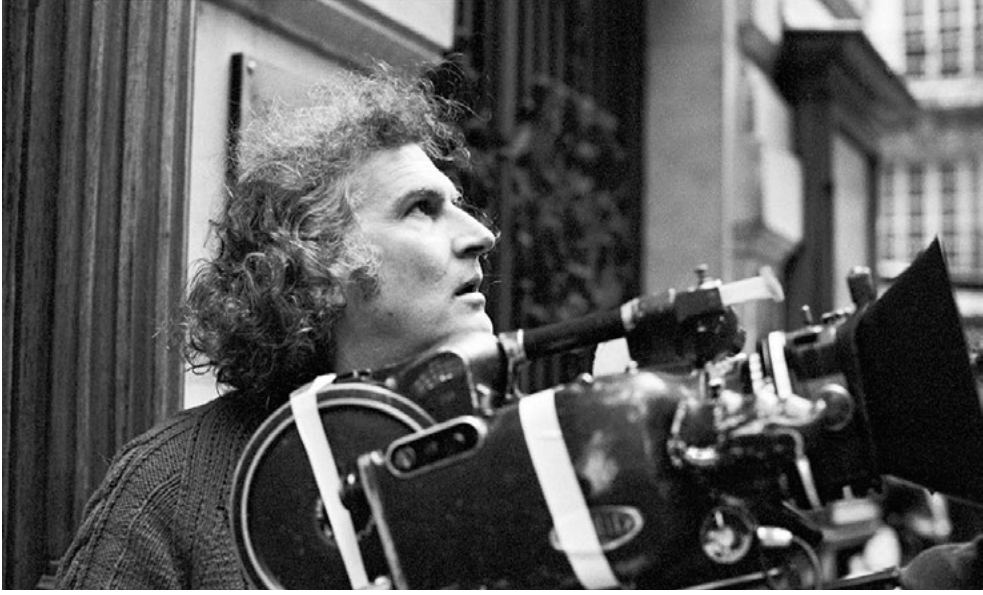
Mario Levi

Fernando Solanas'la yaptığımız bir söyleşiyi üzülererek, Solanas'ı kaybetmemizin ardından yayınlayacağımızı duyduğunda yazar dostumuz Mario Levi "Solanas'la ben de bir söyleşi yaptım" deyince doğrusu merak ettik. Ne söyleşiyi ne de yayınlanan dergiye ulaşamayınca kendisinden bize yeniden anlatmasını rica ettik. Mario Levi'nin sinemalarından başlayıp, Solanas'la İstanbul'da, Emek Sineması'nda nasıl karşılaştığımız ve birlikte nasıl kahvaltı yaptıklarını keyifle dinledik ve sizlere de aktarmak istedik. Mario Levi Anlatıyor...

Benim Sinemalarım: Film Seyretmek Değil Sinemaya Gitmek...

Sinema hayatıma nasıl girdi? Çocukluğuma bir yolculuk sinema benim için... Sinema bende doğallığıyla, hayatın akışı içinde yer almaya başladı. Ailemden farkına varmadan bir çeşit sinema terbiyesi ve eğitimi aldım. Babamla her zaman çok yakın bir bağım yoktu. En yakın bağlarımı çocukluğumda sinema aracılığıyla kurdum. Hiç unutmam; ilkokuldaydım. belki on, on iki yaşına kadar babamla her pazar günü Beyoğlu'ndaki sinemalara sabah 11.00 matinesine giderdik. Baş başa. Şişli'de oturuyorduk. Beyoğlu'nda sinemaların başka bir havası vardı, bir geleneği vardı. Babam; macera, savaş filmleri, Romalılar, Kartacalılar yok efendim Western, kovboy filmlerini sever ve beni de o filmlere götürürdü. Benim yaşımdaki bir çocuğun çok seçme şansı yoktu zaten. Hiç unutmadım. O yaşta siyasi bir tavrım ya da görüşüm yoktu tabii ama kovboy filmlerinden hep hüzünle çıkardım. Kızılderilileri tutardım ve filmlerde hep yenilenler de onlar olurdu çünkü. Babam çıkışta bana "Ne oldu? Filmi sevmedin mi?" diye sorardı. Çekinirdim doğru cevabı vermeye. "Kızılderililer niye yenildi?" diyemezdim bir türlü. İçimde hep böyle kalmıştır. Babama hiçbir zaman kovboylara karşı Kızılderilileri tuttuğumu söyleyemedim. Sinemaya gitmenin bir güzel tarafı da şuydu; sinemadan çıkılır sonra bir büfede kaşarlı tost, sosisli sandviç yenir yanında limonata içilir. Ya da erken gidilmişse İnci Pastanesi'nden bir profiterol yenirdi. Böyle bir bütündü hepsi ve sinema kültürüyle birleşen bir tarafı vardı.

Annemin tercihi ise başkaydı. Şişli'de oturduğumuzda annem beni Kervan Sineması'na götürürdü. Sıracevizler Caddesi üzerindeydi. 1960'lı yıllardan söz ediyorum. Yine ilkokulda olduğum, sonrasında da Fransız Lisesi'ne yeni başladığım yıllardan. Kervan Sineması'nda sadece Türk filmleri gösterilirdi. O dönem yerli filmler mendil ıslatmasıyla ölçülürdü. Duygusal coğrafyamda çok etkili oldular. Annemle Kervan'a, babamla Beyoğlu'na... Bu durum on üç, on dört yaşlarıma geldiğimde değişti haliyle; annemle babayla sinemaya gitmek ayıpmış gibi görülürdü artık o ergen yaşlarda. Kendi başıma ya da arkadaşlarımla beraber sinemaya gitmeye başlamıştım. Bir film seyretmek değil, bu şekilde ifade etmezdik, sinemaya gitmek derdik. Şişli, Osmanbey ve Nişantaşı sinemalarına giderdik. Site, Konak, Kent Sinemaları'na... Hiç unutmam, haftada ortalama iki kez sinemaya giderdik. O günlerde bir film vizyonda bir hafta kalırdı, dolayısıyla kaçırmamaktı önemli olan. Milliyet Sanat dergisi çıkmaya başlamıştı o dönem. Değerlendirmeler yapanlardan



Fernando Solanas

etkilenecek ben de bir defter edinmiştim. Ne kadar sinema bilgim varsa artık... Yönetmen denmezdi; rejiiye, aktörlere ve hikayesine notlar verirdim. O günlerde böyle bir sinema kültürü vardı. Fakat o dönemde önemli olan başka bir başka gerçek de vardı. Bizim ülke olarak dünya sinemasını yakından takip etme olanağımız yoktu. Çok geride kalmıştık. Bazı filmler beş, altı yıl sonra ya gecikmeli gelir ya da gelmezdi sinemalara. Sanat filmlerinin ise hiç şansı yoktu. Yaş ilerledikçe nitelikli filmlere daha fazla merak salmaya başladım. Benim için asıl kopuş ya da sinemaya giriş o oldu aslında. İyi filmler seyretmek konusunda o kadar açtım ki... 1977 yılında Paris'te yaşayan bir arkadaşımın yanına gitmiştim. Gençtim ve çok kısıtlı bir param vardı ve kaldığım süre boyunca her gün sinemaya gidiyordum. Polanski bir efsaneydi örneğin; Kiracı filmi (The Tenant, 1976), sonra Pasolini filmleri, Bertolucci'nin 1900'ü (Novecento, 1976), bir salonda sadece idollerimden biri olan Ingmar Bergman'ın filmleri gösteriyordu, klasikler için Sinematek oradaydı. Bunlar yavaş yavaş benim sinema kültürümü oluşturdu. 1980'lerden sonra Türkiye'ye de bu açlığını çektiğimiz filmler iyi kötü gelmeye başladı... 1980'li yılların ortalarından itibaren de İstanbul Film Günleri başlamıştı. Muhteşem bir heyecan yaşandı o dönem. Bilet alabilmek için kuyruklara girdik. İşte sinema dünyamı oluşturan şeyler bunlar. Yılların akışında anladım ki, sinemada en çok sevdiğim şey hikayeymiş. Farklı hikayeleri her zaman çok sevmişimdir. Şimdiye kadar, hatırı sayılır bir film arşivi de oluşturdum. Sinemayla ilişkim hep çok yakın oldu. Sinema, hayatımdan hiç çıkmadı. Projelerim arasında hep film çekmek de vardı ama öyle uzun metraj değil; uçuk kısa filmler, üç-beş dakikalık, o kadar... Böyle bir tarihten geliyorum işte.

Bir yazar ve bir sinemacı: “İki Leyla” Hikayesi

Sinema ve edebiyat bir aşk ilişkisi belki de. Sinemanın başlangıcından beri edebiyatla bir ilişkisi var. Sinemada bilinen ilk edebiyat uyarlamalarından biri ilk filmlerden biridir. Méliés'in Jules Verne'in romanından uyarladığı Aya Yolculuk (Le Voyage Dans la Lune, 1902) örneğin. Edebiyat ve sinema konusunda hep “İyi bir uyarlama mıdır, değil midir?” tartışmaları yapılır ya, bence asıl önemli olanın şu: Hikaye... Sinemada da edebiyatta da en çok hikayeye inanıyorum ben. Ki-

milerine muhafazakar bir görüş gibi gelebilir ama bu görüşümü hiç değiştiremedim. Absürd bir hikaye de olabilir bu. Hiç fark etmez. Sinema ve edebiyat ilişkisi her zaman oldu. Sinema da edebiyatı etkiledi elbette, zamanın akışında. Sinemadaki flash back tekniğini edebiyat da kullandı. Romanda geçmiş, geçmiş zaman kipleriyle değil, geçmişe yönelik bir durumu bir metin içine farklı bir metin koyarak anlatıldı. Falsh back tekniğini dolayısıyla zamanın akışında pek çok yazar kullandı. 1970'li yıllarda "sinema romanın yerini alır mı?" tartışması vardı. Baştan saçma bir tartışmaydı bu çünkü her iki alanın da kendine has beklentileri ve dilleri vardır, sözler ve görseller...



Mario Levi (Foto: Mushin Akgün)

Sinema ve edebiyat üzerine en çok Ömer Kavur'la konuştuk sanırım. Ne iyi ki onu tanıdım... Benim çok sevdiğim bir insan ve yönetmendi. Hayatımda tanıdığım en zarif insanlardan biriydi. Çok yaklaşmıştık birlikte film yapmaya ama olmadı. Onu çok erken ve zamansız kaybettik. Yapaçağımız filmi İngiltere'de bir televizyona verecektik, anlaşmak üzereydik. Leyla Zana o günlerde cezaevindeydi. İki Leyla idi projemizin ismi, dramatik bir belgesel projesi. İki Leyla'dan biri Leyla Zana, diğeri de Leyla Alaton'du. Bana, "siz yazarlar sözler düşünürsünüz, ama görsel düşünmek başka bir şeydir" derdi. Ömer Kavur'un benim sinemayla ilişkimde önemli bir yeri vardır. Theo Angelopoulos'la o tanıştırmıştır beni. Ömer Kavur'dan öğrendim Angelopoulos'u ve sonradan tutkunu oldum. Bana uzun uzun anlatırdı filmlerini, Ulis'in Bakışını (To Vlemma tou Odyssea, 1995) örneğin.

Aynı Kuşak Sinemacılardan Fernando Solanas İstanbul'da

Aynı kuşaktandır Theo Angelopoulos ile Fernando Solanas. Bir dönem sineması gerçekten sinemayı sanat seviyesine getirir, 7. Sanat yapar. 1960'lı ve 70'li yıllardan başlayan bir süreç bu. Avrupa'da İtalyan ve Fransız sinemaları öncülük etti buna. Auteur sineması da bir öncülüktü. Pek çok farklı ülkeden sinemacılar çıktı. Önemli bir kuşak yetişti sinemada. Kimi daha ticari bir yönelime girdi, kimileri hiç önemsemedi ticari yönünü ya da kimileri hiç önemsenmedi, kimileri ise politik kaygılar taşıyordu. Neticede bir inanç vardı. Sinemanın sanatına ve sinemanın derinliğine inançtı bu. Anlattıkları bir roman kadar derinliklidir. Angelopoulos, Tarkovsky, Waajda, Solanas... Hepsi birbirinden farklı olsa da bu inançlı kuşağın, bu sinemacılara benzer bir kuşağın bugünkü şartlar altında olması bana artık çok olanaklı gelmiyor.

Fernando Solanas'ı bir yönetmen olarak ilk kez Tangolar (Tangos, el exilio de Gardel, 1985) filmiyle tanıdım. Tangolar beni çok etkilemişti. Kadıköy Reks Sineması'nda, artık yıkıma, yok olmaya yüz tutan bir başka sinema salonunda izledim Tangolar'ı. Sinemanın sanatından da müziklerinden de çok etkilendim. Bilinen Arjantin ya da bilinen, alışılageldik o şık erkeklerin ve kadınların

dans ettiği tangoların dışında sert ve başka bir tango vardı orada. Astor Piazzola'nın müziğiyle buluşan, bir isyana dönüşen tangolar ve bir film vardı karşımda. Paris'te politik sürgün bir grup Arjantinli sanatçı vardı. Solanas da onlardan biriydi. Özel bir durumum da yok değildi. İngiltere'de bir yıl boyunca yaşamıştım ve Latin Amerikalı bir sevgilim vardı. O anlamlı güzel yüzler, o şarkılar ve o tarih ve hikaye beni çok etkiledi; içimde çok yer etti.

Yıllar sonra, 1993 yılında İstanbul Film Festivali'nde Solanas'ın yeni filmi, Yolculuk'un (El Viaje, 1992) Emek Sineması'nda'yı sanırım, galasına gitmiştik heyecanla. O sene Solanas'ın kendisi de gelmişti festivale. Yolculuk filminin bitiminde Solanas sahneye davet edilmişti. Uğradığı suikast, yediği kurşun yüzünden iyi yürüyemiyordu, topallıyordu. O da beni çok etkiledi. Sahne- de etkileyici bir konuşma yaptı. Sinemanın devrimciliğine ve geniş kitleleri etkisine alabileceğine dikkat çekmiş ve Paris yıllarından arkadaşı çok sevdiği Yılmaz Güney'den övgüyle bahsetmişti. Gala gecesi, fuayede bir kokteyl vardı. Solanas'ın yanına yaklaştım, herkesle İngilizce konuşmaya mecbur kalmaktan bunalmış bir haldeydi. Hiç adil bir rekabet değildi ama İspanyolca merhaba deyip, kendimi tanıttım. Şaşırdı birdenbire, "en nihayet İspanyolca konuşabileceğim biri" dedi. Ben, "gazetelere röportajlar yapıyorum, siz de buradayken müsait bir vaktinizde sizinle de röportaj yapabilir miyim acaba?" dedim, "hiç vaktim yok" dedi. Ben "On beş dakikanız da mı yok" deyince ısrarım hoşuna gitti ve gülümseyerek "kahvaltı sever misin?" dedi, "çok severim" dedim. "Öyleyse kahvaltıya gel" dedi. "Kaçta geleyim?" dedim, "9 erken mi?" dedi. " Yok, "7.30 da deseniz, hangi saat deseniz gelirim ben yine" dedim. Sabah The Marmarada buluştuk. Açık büfe kahvaltı vardı. Tabasına çok az şey aldı. O zamanlar bizim için ya da benim için yeniydi corn flakes. Ben yiyemiyordum, sütle yendiği söylendiği için. Sütten nefret ederim çünkü. Solanas muhteşem bir çözüm önererek bana, corn flakes kasesine yoğurt koydu. Ondan sonra ben corn flakes'i hep yoğurtla yedim! Gülererek hatırlarım bunu. Sonra, Yolculuk filmi üzerine konuştuk. Film Arjantin'in ve dünyanın en güneyine gider. Tierra del Fuego'ya, Ushuaia'ya. "Filminiz yüzünden ben de gitmek istiyorum Ushuaia'ya" dedim. O da bana güldü. Carlos Menem'in karikatürize edildiği, Buenos Aires'in boka battığı müthiş alegorilerle dolu bir film. Beni Solanas filmlerinde en çok çarpan şu olmuştur: Üzerinde çok iyi çalışılmış kareler, çok şey anlatır gösterdiği tek karede. Bunları Solanas'a söylediğimde bana cevaben "bu filmleri yapmak için kaç boktan film yaptım, sen biliyor musun?" dedi. Bu cevaptan çok etkilendim. Bisikletle babası için Latin Amerika'da bir yolculuğa çıkan Yolculuk filminde film boyu bir kırmızılı kadın görünüyordu. Neyi temsil ettiği üzerine düşündürdü beni. Dünyanın ahvaline geldi sonra sohbetimiz. O sıralarda yeni bir siyasi hareketin içinde olduğunu, Arjantin'de yaklaşan seçimlerde kendisinin de bu yeni siyasi hareket içinde bu seçimlere katılacağını da söylemişti. Endüstriyel sinemaya karşı alternatif bir sinemanın zorluğunu ancak bunun bir direnişi gerçekleştirmek gibi olduğunu da. "Biz başarılı olmak istiyor isek televizyon kanallarını ele geçirmeliyiz, bunun için mücadele ediyoruz." dedi. Röportajın başlığı da bu olmuştu. Ben nasıl cesaret gösterdim, Solanas nasıl bir yakınlık gösterdi bana, nasıl oldu tüm bunlar bilmiyorum ama unutmadım. Bu röportaj dönemin Aktüel, Tempo gibi Ankara merkezli Arena adlı bir dergide çıktı. Derginin kültür sanat yönetmenliğini yapıyordum. Yıl 1993'tü. O dergi sayısı bende yok, arşivlerde var mıdır, onu da bilemiyorum. Bugün onca zaman sonra Solanas'ı ve beni çok etkileyen alegorik sinemasını anmak sizinle mümkün oldu...

Solanas'ın Ardından: Solanas ve Üçüncü Sinema

Zeynep Çetin Erus

Fernando Ezequiel Solanas 1936 yılında Buenos Aires'te doğmuştur. Çevresinde Pino diye çağırılan yönetmen, 1962 ve 1963 tarihli kısa filmlerini (Seguir Andando ve Reflexión Ciudadana) takiben, 1966 ile 1968 arasında Cine Liberacion grubu ile birlikte en önemli eseri diyebileceğimiz La Hora de los Hornos'u (Kızgın Fırınların Saati) çeker. Politik militan bir sinemanın örneği olarak Arjantin otoriter askeri bir idare altındayken çektikleri ve dört saati aşkın üç bölümden oluşan belgeselde seyircileri tartışmaya davet eden aralar verilir; onları harekete geçirmeyi amaçlayan bir kurgu vardır. Filmi, bir yıl sonra Octavio Getino ile birlikte kaleme aldıkları film çekim-dağıtım ve gösterim deneyimlerini de içeren Üçüncü Sinema manifestosu "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru: Üçüncü Dünyada Özgürleşme Sinemasının Gelişmesi için Deneyimler ve Notlar" izler.

Dönemin muhalefeti, otoriter rejime karşı Peronizm bayrağı altında birleşmektedir. Solanas'ın Getino ile devam eden film serüveni İspanya'da sürgünde yaşayan devrik Peron ile yapılan görüşme etrafında şekillenen iki belgesel film ile devam eder. Bunu 1973 ve 1975 arası kendi başına çektiği (ve ancak ülkesine döndükten sonra 1977'de tamamlayabildiği) Fierro'nun Oğulları (Los Hijos de Fierro, 1972) izler. Film edebi bir kahraman olan Fierro'nun hikayesi üzerinden 1970'ler Arjantin'inde verilen mücadeleyi anlatır. Tahmin edileceği üzere filmin Arjantin'de gösterimi yasaklanır. 1976'da başa gelen askeri yönetim ve artan politik şiddet Solanas'ı hedef haline getirir ve askeri idarenin sona erdiği 1983'e kadar sürecek Paris'teki sürgün günleri başlar.

Bu dönemdeki filmleri militanlıktan uzaktır, yönetmenin ve Arjantinlilerin baskıcı dönemde yaşadıkları ve sonrası üzerinedir. Tangolar (Tangos/El Exilio de Gardel, 1985) yönetmenin sürgün deneyimi ve sürgündekilerin kimlik arayışını Paris'te yaşayan Arjantinli muhalifler üzerinden anlatırken Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü alan Güney (Sur, 1988), Arjantin'de askeri rejimin sonunda hapisten çıkan bir kişi üzerine kuruludur.

Solanas 1990'larda ulusal politikada görünür bir rol alır. Menem hükümetine karşı politikaya atılır ve 1991'de kurşunların hedefi olur. 1993 ile 1997 arası parlamentoda yer alır ancak tekrar aday olmaz ve film yapmaya geri döner. 1998'de son kurmaca filmi olan Bulut (La Nube)'ta tiyatroları yıkılıp AVM olmaktan kurtarmaya çalışan bir grup tiyatrocuyu anlatır.

2000'lerde Solanas militan belgesel filme geri döner. 2004-2009 arası üstüste çektiği beş ve takip eden yıllarda aralıklarla çektiği dört filmin konusu, neo-liberal politikaların ve küreselleşmenin yıkıcı etkileri üzerinedir. Yine harekete geçirmeyi amaçlayan bir anlatımı vardır. Filmler her ne kadar üzerinden neo-liberal politikaların silindiri geçmişse de halka güvenir.

2013 ile 2019 yılları arasında tekrar parlamentoya giren ve son olarak Arjantin'in Unesco elçisi olarak Paris'te görev yapmakta olan Solanas'ı 7 Kasım 2020'de korona virüsü nedeniyle kaybetti.

Solanas ve Getino'nun La Hora de los Hornos filmini takiben kaleme aldıkları manifestoları,



Tangolar

Solanas'ı çok iyi bir yönetmen olmanın ötesinde bir konuma getirir. Üçüncü dünya kaynaklı en etkili ve kimi yazarlara göre tek film kuramını ortaya çıkaran film ve manifesto, seyirciyi izleyici olmaktan çıkarıp harekete geçirmeyi amaçlaması ve bunun araçlarını yaratmasıyla militan bir sinemayı ortaya koyar. Solanas ve Getino manifesto ile 1960'ların devrimci anti-emperyalist mücadelesinde ulusal kültürün bir ögesi olarak sinemanın üstlenmesi gereken rolü tanımlar.

Üçüncü Sinema terimi, bu sinemayı Birinci Sinema olarak tanımladıkları ticari Hollywood sineması ile İkinci Sinema olarak tanımladıkları özellikle Avrupa kökenli auteur sinemasından ayırmak için kullanılır. Hollywood sinemasının kâr odaklı sineması mümkün olan en geniş kitlelere ulaşırken ticari kaygılara bağlı olarak film dilini, türlerini, tekniklerini ve hatta süresini belirlemiştir. Bu sinema, tarihi dışsal bir etken olarak kabul ederek kahraman birey haricinde toplumun tarihin oluşumuna katkısını dışlar, onu seyirci olarak görür, tüketici olmakla kısıtlar. İkinci Sinema ise estetik ve biçimsel açıdan yenilikçi olmakla birlikte temelde küçük burjuvaların sorunlarını ifade etmekten öteye geçemez. Her ne kadar yeni bir dil geliştirerek sisteme muhalif olsa da, kendi sınırlarını bilir. Üretimin finansmanındaki gereklilikler sınırların aşılmasını engeller, bireyin sorunları ile ilgilenir, toplumsal sorunlara eğilmez.

Bunların karşısında Üçüncü Sinema anti-emperyalist bir sinemadır ve devrimci mücadelenin bir parçasını oluşturur. Sinemanın halka ulaşmakta yazılı eserlere göre daha güçlü olduğunu ve maliyetlerin görece azalması ile kullanılabilir hale geldiğini belirten yazarlar emperyalist sınırların dışına çıkan bir sinemayı önerirler. Bu, sisteme karşı kavgayı doğrudan ve açıkça yürüten militan filmler ile olacaktır. Seyirciyi içinde bulunduğu pasif durumdan çıkartmak ve bir katılımcı olarak



Bulut

konumlandırmak, harekete geçirmek Üçüncü Sinema'nın önemli özelliklerindedir.

Üçüncü Sinema sadece biçim açısından diğer iki sinemadan ayrılmakla kalmayıp yapım ve finansmanı da sistemin dışında yapmayı ön plana çıkaracaktır. Sinema yapım sürecini bir gerilla faaliyeti olarak tanımlayan Solanas ve Getino, hiyerarşik konumlanmaya karşı çıkar ve tüm devrimci örgütlerin işbirliği ile üretilen ve gösterilen filmler tasarlarlar. Her ne kadar terimler coğrafi kategorilerden öykünerek oluşturulmuşsa da Birinci Sinema batı dünyası ile kısıtlı olmadığı gibi Üçüncü Sinema da sadece gelişmekte olan ülkelere özgü olmak zorunda değildir. Nerede devrimci bir mücadele yürütülüyorsa orada Üçüncü Sinema örnekleri ortaya çıkabilir.

Bu özellikler La Hora de los Hornos filminde somutlaşır. Film işçi sınıfı mücadeleleri üzerine kısa bir belgesel olarak başlamış, 1966'daki askeri darbeyi takip eden baskılar altında muhalefetin desteğiyle üç yıllık bir sürede gizlilik içinde çekilmiş ve takip eden beş yıl boyunca gizlilik içinde gösterilmiştir. Söz konusu yapım ve gösterim deneyimi ve kolektif üretim sürecini Solanas film-eylem olarak tanımlamıştır. Filmde seyirciyi tartışmaya davet eden duraklamalar vardır ve bunlar pasif seyir deneyimini engeller.

Solanas'ın mücadeleye adanmış hayatı 1960'ların otoriter askeri rejimi altında yaşayan Arjantin'de başlayıp neo-liberalizm ve küreselleşmenin etkileriyle insanların ellerindeki hızla kaybettikleri günümüze kadar sürmüştür. Onun başta Getino olmak üzere Cine Liberacion grubuyla ortaya attığı militan sinema kavramı daha sonraki yıllarda birçok sinemacı üzerinde etkili olmuştur.

Filmografisi:

İlk dönem filmleri:

Seguir andando (Yürümeye Devam- 1962)

Reflexión ciudadana - 1963

La hora de los hornos (Kızgın Fırınların Saati - 1968)

Perón, la revolución justicialista (Peron: Adaletçi Devrim - 1971)

Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder (Peron: İktidarın Alınmasında Politik ve Teorik Olarak Yenilenme - 1971)

Sürgün ve sonrasında kurmaca filmler ve bir belgesel:

Los hijos de fierro (Fierro'nun Çocukları - 1978)

Le regard des autres (Ötekilerin Bakışı - 1980, belgesel)

Tangos/El exilio de Gardel (Tangolar, Gardel'in Sürgünü - 1985)

Sur (Güney - 1988)

El viaje (Yolculuk - 1992)

La nube (Bulut - 1998)

2000'ler ve belgeseller:

Memoria del saqueo (Yağma Anıları - 2004)

La dignidad de los nadies (Hiç Kimselerin Onuru - 2005)

Argentina latente (Uykudaki Arjantin - 2007)

La próxima estación (Sonraki İstasyon - 2008)

Tierra sublevada - Oro impuro (Asi Toprak - Kirli Altın- 2009)

Tierra sublevada - Oro negro (Asi Toprak- Kara Altın - 2011)

La guerra del fracking (Çatlatma Savaşı - 2013)

El legato estrategico de Juan Peron (Juan Peron'un Stratejik Mirası -2016)

Viaje a los pueblos fumigados (Zehirli Köylere Yolculuk, 2018)

Not: Solanas'ın hayat hikayesi için Losada (2010) ve Poore (2020), Üçüncü Sinema ile ilgili olarak Çetin Erus (2015) ve filmografi için Biryıldız, Çetin Erus (2007) ve IMDB'den faydalanılmıştır.

Kaynaklar:

1) Biryıldız, Esra ve Çetin Erus, Zeynep. (2007). Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması, İstanbul: Es Yayınları.

2) Çetin Erus, Zeynep. (2015), Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri, İstanbul: Es Yayınları.

3) Losada, Matt. (2010). Solanas, Fernando. Senses of Cinema, Great Directors (55). <https://www.sensesofcinema.com/2010/great-directors/fernando-solanas/>

4) Poore, Corina. (2020). Pino Solanas - Film Director, Activist (1936-2020). Latino Life. <https://www.latinolife.co.uk/articles/pino-solanas-film-director-activist-1936-2020>

Peru'dan Adı Olmayan Bir Şarkı: *Canción Sin Nombre*

Seray Genç - Yusuf Güven

Perulu genç yönetmen Melina Leon'un, Cannes'da ilk gösterimi yapılan filmi *Cancion sin nombre* (A song without a name, 2019) Peru'dan, And Dağları'ndan, 1980'lerden ve Latin Amerika'nın kesik damarlarından geliyor. Lima şehrinin çeperlerine yerleşmiş yerli bir kadın ve kocası "inip çıktıkları bir yokuşun" dibindeki evlerinde yaşarlar. Şehir merkezine indiklerinde erkek hamallık yapıp patates çuvallarını taşıırken, kadın da patates satmaya çalışır. Giorgina hamileliğinin son aylarındadır.

1980'li yılların Peru'suna dair zor ve mütevazı koşullarda çekilmiş Adı Olmayan Bir Şarkı hikayesi, siyah-beyaz görselliği, oyunculuğu ve politik duruşuyla dikkat çekiyor, ancak buna rağmen çok da haber olamıyor.

Franco İspanya'sı, Pinochet Şili'si, Arjantin'in cunta yıllarından bildiğimiz çocukları ellerinden alınan ailelerin hikayesi, Başkalarının Sessizliği (The Silence of Others, Almudena Carracedo-Robert Bahar), Who Am I? The Found Children of Argentina (Estela Bravo, 2007) gibi belgesellere de konu olmuştu. Peru'da da kaçırılan, satılan bebeklerin ve çocukların olduğunu görüyoruz filmde. Yönetmen Melina, 1980'li yıllarda gazeteci babasının ortaya çıkardığı bir gerçeği yıllar sonra 2019'da yaptığı filmde anlatıyor. Adı konamayan, anne ve babasıyla büyümeyen bu çocukların hikayeleri ülke tarihlerinin baskıcı, insanı hiçe sayan rejimlerinin de hikayesi. Peru'da yerli halkların yaşamına dair de gerçekçi bir kesit taşıyan film hüznünlü bir tarihi hürmetle, merhametle ve sessizce söylenen bir şiir gibi, şarkı gibi anlatıyor, mırıldanıyor. Öte yandan çokça benzerlik ve karşılaştırma yapılan Cuaron Roma filmine göre ise yüksek sesle yerli Giorgina'nın haklı mücadelesini dile getiriyor. Alfonso Cuaron'un evinde çalışan, Cuaron'un filmi ithaf etse de filmin merkezinde olamayan Cleo karakterinden farklı olarak benzer annelerin bir araya gelerek örgütlenmesini, Giorgina'nın haykırışlarına sessiz kalan devlet görevlilerinin başa saran ve ileri gitmeyen, gidemeyen resmi arayış sarmalından çıkarak dönemin bağımsız bir gazetecisiyle beraber girdiği mücadeleyi anlatıyor.

And yerlilerinin geleneksel müziğiyle Pauchi Sasaki'nin müziğinin buluşması ve filmin yapımcıları arasında geçen Inti Binores'in görüntülerinin katkısıyla bu kısa, anlamlı ve vurucu film hikayesini yapıların büyüdüğü şehirde ya da küçüldüğü o puslu dağ eteğinde anlatırken Latin Amerika'nın Peru'da kesilen bir damarını bize usulca gösteriyor, dostuna gösterir gibi. Eduardo Galeano'nun zamanında her kesimden eleştiri aldığı anladığımız, askeri diktatörlük yakılacak kitaplar listesine alınınca "ciddiye alınan", 2000'li yıllara geldiğinde Chavez'in Obama'ya hediye etmesiyle "çok bilinir" olan kitabı için söylediği gibi "ABD ve bazı Avrupa ülkeleri demokrasiyi öğretmeye muktedir olduklarını düşünüyorlar. Ben kimseye bir şey öğretmek istemiyorum. Tek istediğim anlatılmayı hak eden hikayeler anlatmak" Perulu yönetmenin de yaptığı bu. Anlatılmayı hak eden bir hikayeyi anlatıyor. Anlatılmayı hak eden babasını ve söyleşide bahsettiği yıllar sonra



aslında terk edilmediğini, evlatlık verilmediğini çalınan bir bebek olduğunu öğrenen ve bir Fransız olarak büyüyen kadının hikayesinin nasıl başladığını...

Bu sizin ilk filminiz olmasına rağmen ortaya çok etkileyici bir film çıkmış açıkçası. Öncesinde başka kısa filmler çektiniz mi? Sinemayla ilişkiniz nasıl başladı?

Teşekkür ediyorum. Bağımsız bir dergi için konuşmak benim için önemli. Sorunuza gelirsek; ben çok gençken başladım sinemaya. Şanslıydım. Benim okulumda tiyatro vardı Pina Bausch'dan esinlenmiş. Pina Bausch'un çalışmalarıyla erken yaşta karşılaştığım için şanslıydım. Ayrıca Lima'da benim semtimde bir tiyatro kolektifi vardı ismi Yuyackhani. Quechua dilinde "düşünüyorum" anlamına geliyor. Bunların benim için önemli etkileri oldu. Bir gün bu grupla ilgili belgesel yapmak istiyordum. Şimdi 50 yaşına geldiler. Ben onlarla tanıştığымda on yaşındaydım. Filmim de orada geçiyor. Film çocukluğumla ilgili. İletişim fakültesinde okuduktan sonra Peru'da sinema okulu yoktu, başka ülkeye de gideмедim, o yüzden devam edemedim. Biraz para biriktirdikten sonra New York'da Columbia Üniversitesine gidip, orada master yaptım. Peru'dan uzaklaşmak benim için faydalı oldu. Orada, 25 yıl New York Film Festivali'nin direktörlüğünü yapan Richard Peña ile tanıştım. Ondan çok etkilendim. ABD'ye Kore sinemasını, Arjantin sinemasını, Hint sinemasını getiren kişidir. Dünya sinemasını New York'ta tanıdım. Peru'da Avrupa sinemasından örnekler görüyorduk ama üçüncü dünya sineması pek gelmezdi. Asya, İran sinemasını da New York'ta tanıdım.

Üçüncü dünya sineması örnekleri dediniz. Latin Amerika sinemasını da New York'ta mı tanıdınız? Peru sineması peki ?

Bizim sinema tarihi açısından çok fazla

bir şeyimiz yok. Şimdi şimdi bazı filmler ortaya çıkıyor, yeni bir kuşak geliyor. Ancak on yıldır bir Kültür Bakanlığı var Peru'da örneğin. 1980'ler ve 90'lardaki gibi olmasa da bir hareket var. İlk kez Kongre'de sinemacıların desteklenmesi kararı çıktı örneğin. Lima dışındaki sinemacılara özellikler.

Filminize nasıl başladınız? New York'taki arkadaşlarımızdan destek aldınız mı? Anlattığımız dönem, siyah beyaz etkileyici görsellik, politik arka plan, Peru halklarına gösterdiğiniz saygı... tüm bunlar filminizi sadece Peru sineması için önemli kılmıyor.

Uzun bir süreçti. Senaryoyu birlikte çalıştığım arkadaşım Michael'a anlattım ilk hikayeyi. Hikaye temel olarak benim başımdan geçenler ama tabii zenginleştirmek gerekti. New York'ta yaşamak çok pahalı ve bu yüzden çok çalışmalısınız. Senaryoya çok vakit ayıramadık bu yüzden ve Michael Perulu değildi, hikayeye yavaş yavaş onun İrlandalı kimliğinden öğeler girmeye başladığını fark ettim. Bunun üzerine yazma sürecine ben devam ettim ve ondan geri bildirim aldım.

Daha sonra kendi yerli köklerimizden bir şeyler de katmak istedim hikayeye. Böylece filmin son kısmı ortaya çıktı. Filmde yer alanlar profesyonel oyuncular değildi. Aktivist olan Pamela (Giorgina) ile tanıştık, deneme çekimleri yaptık ve çok başarılı oldu. Sizin gibi insanların da bu sahnelere değer vermesi beni mutlu ediyor. Çünkü belli bir noktada Yerlilerin mücadelesini sahte bir biçimde ekrana aktarıyor muyuz diye endişelerimiz de oldu. Sadece yoksulluk, trajedi ve mutsuzluk mu gösteriyoruz dedik. Bence bu senaryodan geliyordu. Filmde gördüğünüz tören senaryoda yoktu. Sonradan ekledik.

Yerlilerin yaşamından pek çok kesit vardı dolayısıyla törenleri egzotik ya da folklorik değil yaşamlarının bir parçasıydı. Abartılı bir durum oluşmıyordu. Filmin sessizliği de, sesi de çok doğaldı. Yerlilerin müziğindeki sözler de çok etkileyiciydi.

O sahnede doğaldı. Oyunculara perdede ne görmek istersiniz diye sordum sadece. Onlar da göstermek istedikleri müziği yaptılar.

Filmde sahte bir klinikte doğum yapan ve çocuğu elinden alınan Giorgina da çok etkileyiciydi. Siz şimdi kendisinin aktivist kimliğiyle tanındığını söylüyorsunuz. Giorgina'yı oynayan Pamela Mendoza ile tanıştınız?

Lima'nın dışında 1970'lerde kurulan yerli köyüne gittiğimizde oradaki tiyatro grubu direktörü tanıştırdı. Hamile bir kadını oynamak için 17 kilo aldı kendisi.

Giorgina, elinden geleni yapıyor. Polise gidiyor, mahkemeye gidiyor en sonunda basına gidiyor. Giorgina'nın sahte kliniğe dair, ücretsiz muayene çağrısını duyduğu yer radyoydu. Radyodan o insanların ücretsiz muayeneye çağırıp sonunda bebeklerini çalmaları, bu şekilde mi oluyor gerçekten?

Bazı kurgusal kısımları var ama radyo gerçek. Radyo üzerinden böylesine bir üçkağıt dönencesini kimse düşünmüyor. Televizyon ve radyo yalanlarla dolu oysa. Biz de bu yalanlara inanıyoruz, onları yutuyoruz. Giorgina'dan çok farklı değiliz aslında.

Giorgina mücadelecisi bir kadın, kendisine verilen kalıpları kırıyor ve sınırlarını kabul etmiyor. Diğer kadınlar için de mücadele ediyor.

Başlangıçtan itibaren aldığımız bir risk vardı. Onlar Lima'da yaşamıyor. And'larda yaşıyorlar. Şehrin tepelerinde yerleştikleri geçici bir ev. Tabii bu bir başlangıç. Çünkü sonra oraya yerleşiyorlar ve ayrı bir şehre dönüşüyorlar. 30 yıl önceki hali yok tabii.

Dağlarda yaşayan insanlar düzlüğe alışık değiller. Geldikleri yerde de tepelere de yerleşiyorlar.

Yerleştikleri yerlerin bir sahibi var aslında ama terkedilmiş topraklar. Şehrin eteklerine yerle-



Cancion sin Nombre

şiyorlar. Giorgina da bir aile kurmak için göç ediyor ama başına gelmeyen kalmıyor.

Babanızın da gazeteci olduğunu söylemişsiniz. Filmi aynı zamanda gazeteci olan babanıza (Ismael Leon) adanmışsınız. Onun bu filmle nasıl bir ilgisi var?

Bebek kaçırma olaylarını gazetesinde ilk yazan babamdı. Yüzlerce bebek söz konusuydu, çalınıp Avrupa ülkelerine satılan. Maalesef babamı 2014 yılında kaybettik ama en azından filmi yapacağımı biliyordu.

Film Lima'da da gösterilecek. Festivallerde büyük ilgi vardı ama halkın ne diyeceğini çok merak ediyorum.

Roma filmi ile karşılaştırılıyor mu filminiz?

Evet çok yerde karşıma çıktı. Bana sorarsanız kendimi biraz şımartılmış hissediyorum. Çünkü Cuarón çok önemli bir sinemacı. Ama bana göre onun yaklaşımı benimkinden tamamen farklı. Onun filmi pek çok açıdan çok güzel ama çok pahalı. Biz filmimizde çok daha alçakgönüllü bir yöntem ve çerçeve benimsedik.

Belli seçimleriniz var, kamera açıları, kamerayı yerleştirdiğiniz yerler hayatlarının kolay olmadığını gösteriyor. Gazetecinin de yerli kökenleri var değil mi?

Evet, benim için beyaz olmayan bir aktör bulmak önemliydi. Çünkü çoğumuz meleziz. O yıllardır oyunculuk yapıyor ama özellikle onun yüzüne sahip birisini istedim. Peru'da yoğun bir Çin ve Japon etkisi de var. Peru'daki bütün ırkların karışımı var onda.

Peru'da Çin Japon etkisi nasıl oluşuyor? Peru'yu diğer Latin Amerika ülkelerinden ayıran özellikler nelerdir?

Kölelik yasaklandıktan sonra toprak ağaları Çinli işçiler getiriyor. Köle değiller ama kölelik koşullarında yaşıyorlar. Japonlar da aynı şekilde. Güney Amerika'da Brezilya en çok göç ettikleri

ülke, sonra Peru geliyor.

Filmde belli bölümler sorularla bitiyor.

Başlangıçta başka bir son vardı. Soruyla bitirmek tatlı-ekşi oldu. Hayat gibi.

Filmin sonunun dışında, anlamlı sorularla biten sahneleri kastediyorum aslında. Bunun bir tercih olduğunu, biçim olduğunu düşünmüştüm. Konunun çözümü ile ilgili sorular bunlar. Giorgina'nın Pedro'ya sorduğu soru, Pedro'nun avukata sorduğu vb.

Ne olacağına dair sorular sormak önemli. Ayrıca film pek çok şeyi sorguluyor. Giorgina hami-
le ve kocası Leon'la her şey yolundaymış gibi görünüyor ama nereye doğru gidiyoruz?

Leon'a neler oluyor, neden kendi halkından birilerine saldırıyor?

O dönemde, 80'lerin Peru'sunda, pek çok silahlı grup var. Shining Path, en tanınanı. Filmde küçük bir belediye festivaline bomba koyuyor. Bir yerel festivalin 60. yılı. Maoist bir grup. Kimin öldüğü önemli değil, çünkü sahnedeki kravatlı adam onlara göre otoriteyi temsil ediyor. Onlara karşı olan herkes aynı zamanda tarihin ilerlemesine karşıdır. Hareketin ilerlemesi bunun üzerine kuruludur. Eğer işbirliği yapmazsan ya da kapitalizmin varlığına hizmet ediyorsan (istersen hastanede doktor, belediyede mühendis ol) yaptığın şey devrim karşıtıdır. Leon, işte bu gruba katılıyor.

Kaçırılan çocukların gerçek hikayesi nasıl sona eriyor, bir çözüme kavuşuyor mu?

Filmdeki gibi aslında, bir çözüme kavuşmuyor. Tüm bunlar mafya ve Peru yargı sisteminin dahil olduğu bir durum. Çocuklar Fransa'ya kaçırılıyor. Satılan çocuklardan ikisi ailelerini arıyor. Babamı bir Fransız kadın arıyor, yazdığımız makaleler için teşekkür ederim. Hayatımdaki eksik kı-
sımlar tamamlandı diyor. Evlatlık verildiğini sanan kadın aslında evlatlık verilmediğini bebekken kaçırıldığını, gerçek hikayesini öğreniyor. Biyolojik annesinin Perulu olduğunu biliyor sadece. Bu neredeyse makaleler yazıldıktan 30 yıl sonra oluyor. Beni bu filmi çekmek konusunda motive eden bu oldu. Bu uç bir durum. Kaçırılma vakalarının %99'u çözülmedi aslında. O yüzden filmi mutlu bir sonla bitirmedim.

Babanızın yazdığı gazete ne oldu, La Reforma mıydı adı, filmde geçtiği gibi? Bugün artık bir basın özgürlüğünden bahsedemiyoruz çoğu zaman.

La Republicca asıl adı, filmde sorun olmasın diye adını geçirdik. Hala çalışan, doğruları yaz-
maya çalışan bir gazete. Peru'da hala özgür basından söz edebiliriz. Bu yüzden belki de Alan Garcia intihara teşebbüs etti. Alan Garcia Peru'nun eski devlet başkanıydı. 1980'li yılların sonunda ve 2000'li yıllarda iki kez başkan oldu. Tam bir kaos yaşandı ülkede onun sayesinde. Paramiliter güç-
ler yarattı, insanlar öldürüldü. Alan Garcia son olarak rüşvet suçlamaları nedeniyle yakalanmak üzereydi. Polis kapısına geldiğinde bana bir dakika verin dedi, üst kata çıktı ve kendini vurdu. Yıl-
larca bu anı bekledikten sonra kendisini vurması çok kötü oldu. Bu tamamen özgür basın ve yeni nesil savcılarının çalışmaları sayesinde oldu ve süreç yargılamaya vardı.

Peru'da şimdiki durum nasıl?

Kültür bakanlığı filmleri destekliyor. Siyasi olarak merkezde yer alan bir hükümet var ve belli bir ekonomik disiplini takip ediyorlar. Aynı zamanda Fujimori ya da Alan Garcia gibi insanların geri gelme riski de var. Dünyanın geri kalanıyla karşılaştırıldığında daha iyi durumdayız diyebil-
liz.

Roma: Beş Meksika Gücünde!

Hamdi Karaşin

Roma filmiyle ilgili çok sayıda yazı ve yüzlerce haber yayımlandı. Üstüne film hakkında sayısız konuşma, sohbet ya da değerlendirme de yapıldı. Bu nitelikleri itibarıyla, şu saatten sonra Roma hakkında yazmak ya da konuşmak, filmin hikayesine dair seyir öncesinden ip uçları vermek, artık post-spoiler bir durum olsa gerek. Dolayısıyla, bu yazının öncelikli görevi, filmin hikayesini anlatmaktan çok filmin hikayesinden hareketle, kişinin, tarihsel olay ve olgularla ilişkisi ve bu ilişkiden hareketle gelişimini anlatmak olacak. Filme konu olan dönemin Meksika'sına dair çıkarımlar yapılacak ve bu çıkarımlara bağlı olarak filmdeki karakterlerin düşünsel ve davranışsal durumları gözlenecek, kişilerdeki değişime dikkat edilecek.

Başlangıç Yerine

Bir insan, bir aile, bir şehir, bir ülke, bir kıta ve en sonunda, toplumsal ve ekonomik ilişkilerin hakim olduğu herhangi bir coğrafik kategori, tarihsel koşullardan bağımsız gelişme gösteremez. Tarihsel olay ve olguların her biri, adı geçen kategorilerden birini, birkaçını veya tümünü özgül bağlamına uygun olarak etkiler, yönlendirir ve biçimlendirir.

Tarihsel olay ve olguların, sınıfsal hareket ivmesinin yüksek olduğu konjonktürlerde, adı geçen kategorilerde ve bu kategoriler arasındaki ilişkilerde, değişim veya dönüşüm; hızlı, sert ve kopuşlarla kendisini gösterir. Bunun tam tersi koşullarda ise, tarihin sınıfsal hareket ivmesinin durağan seyrettiği zamanlarda, adı geçen kategorilerde ve bu kategoriler arasındaki ilişkiler bütünü içinde, “ekonomik sancılar” hissedilmeye ve “sosyo-politik gerilimler” birikmeye başlar.

Alfonso Cuarón'un Roma filminde, tarihsel olay ve olgular, hızlı, sert ve kopuşçu koşulların yaşandığı dönemin içinde şekilleniyor. Film, hareket ivmesinin yüksek olduğu koşullar içinde hikayesini anlatıyor. Dolayısıyla film, sarsıcı tarihsel koşulların basıncından etkilenen, kişilerin, bireyin, ailenin ve toplumun dönüşümünü hikayelendiriyor.

“İnsanlar, tarihlerini kendileri yaparlar, ama kendi keyflerine göre, kendi seçtikleri koşullar içinde yapmazlar, doğrudan belirli olan ve geçmişten gelen koşullar içinde yaparlar”(1) Biriken gerilimler ve yoğun hissedilen sancılar, “değişimi veya dönüşümü” dayatmakta, hatta zorlamaktadır.

Tarihin, hızlı, sert ve kopuşçu dönemine ait koşullar, “sancılı öznelere” (emekçilere, köylülere, kent yoksullarına, muhalif kadın ve gençlere vd.) bir adım öne geçme fırsatı sunar. “Sancılarını” zihnindeki sorgulamalarla tartışmaya başlayan [özne], “ilacın” yan etkilerini hesaplamadan, değişim yönünde eylemlerini hayata geçirmeye başlar; daha iyi barınma koşulları, daha adil çalışma koşulları, daha özgür ve eşit yaşam koşulları, hakça paylaşım koşulları talep etmeye başlar... [Özne], mevcut iktidar / otorite / baskı odağı vs her ne ise, statükoya karşı bir adım atar; isyanını başlatır...

Roma bir başkaldırı filmi değildir. Ama başkaldırının nüvelerini gösterir. Tarihsel olay ve ol-

guların, değişim ya da dönüşümü dayattığı koşullarda, “hareket ivmesinin” sürdüğü ilişkiler ya da sarstığı yapılar, mevcut sınıfsal ilişkileri gözden geçirmeye zorlar. Sınıfsal ilişkiler içinde barınan mikro ilişkiler (cemaat, gelenek, aile ve bunlara aidiyeti olan kişiler), mevcut koşullarını, stabil olana karşı dönüştürmek üzere bilinçlenir ve mikro ilişkileri “kendisi için” yeniden düzenler.

“Tarih, kendi amaçlarının peşinden koşan insanın eyleminden başka bir şey değildir.”(2) Tarihin devrimci atmosferini solumaya başlayan kişi, mevcut koşullara olan başkaldırısını “mikro ilişkiler” ölçeğinden tutup, geliştirerek, toplumsal dinamiklerin dönüştürücü enerjisine bağlayabilmelidir. Bireysel amaçlar ile toplumsal hedeflerin kesiştiği uğrak, bu ilişkilene halidir. Bireyin özel alanını genişlettiği, toplumsal hareketliliğin de bireyin dar alanına kadar etkisini gösterebildiği uğrak burasıdır; birey toplumsallaşmak için, toplumsal dinamikler de bireysel amaçlar için hedeflerini ortaklaştırır...

Tarihsel değişim süreçlerinde, sınıfsal dinamiklerin etkisiz, sönük ya da belirsiz kaldığı koşullarda, bireyin, kişilerin, kimliklerin veya toplumsal grupların ürettikleri itiraz / red / muhalefet / eleştiri vb herhangi bir müdahaleci nosyon, ancak cürmü kadar yer kaplar(!)... Nev-i şahsına münhasır bir içerikle, sınırlı kalan “değişim arzusu”, soluksuz ve zayıf kalmaya mahkumdur.

Roma, kişideki “değişim arzusunu” önemiyor. Dönemin değişim rüzgarlarından olumlu yönde etkilenen kişilerin, özel hayatlarını “yeniden düzenlemelerine(!)” önem veriyor. Roma, “değişim arzusu”nu özgül bağlamı bir itiraz tavrı olarak görüyor. Kuşkusuz, kişisel ölçekle sınırlı kalsa da, olumlu yöndeki her türlü “değişim arzusu” değerlidir. Bir hizmetçinin aydınlanması, annenin kadın kimliği konusunda bilinçlenmesi, çocukların “aile dışı hayatın varlığına” tanık olması vb konularda yaşanan bilinçlenme halleri önemlidir.

Roma, hikayedeki çocuğun görebildiği ve düşleyebildiği kadarıyla, hikayenin yaşandığı dönemi anlatmaktadır. Filmde, sınıfsal dinamikler, kişilerin mücadele alanına doğrudan dahil olmaz. Bunun yerine, sınıfsal dinamiklerin aile içi ilişkilere “sürdüğünden” söz edilebiliriz; başkanlık seçimi, öğrencilerin özgürlük protestosu, topraksız köylülerin isyanları, devlet ve iktidar baskısı, milliyetçilik vb etkenler... Dolayısıyla, “sürtünme katsayısı” arttıkça, ilişkilerdeki nicelik, niteliksel dönüşüme zemin hazırlayacaktır.

Red zamanlar

II. Dünya Savaşı sonrasında yeniden çizilen ekonomik-politik coğrafyada, özellikle Avrupa kıtasında başlayan ve ABD’ye de yayılan, Soğuk Savaş karşıtı muhalefet, kurulu düzene bağlı toplumsal yapı ve ilişkiler içinde barınan birçok şeyin “reddiyesine” hazırlanıyor; anti-otoriter, anti-militarist, anti-muhafazakar, ırkçılık karşıtı, özgürlükçü, feminist vb kimlikler altında toplanan çok sayıda “red” tavrı ortaya çıkıyor. Özellikle, verili ekonomi-politik sistemin tüm üst yapı kurumlarıyla kavgalı olan bir “red” tavrı bu.

“Mayıs 1968’de Fransada yaşanan olaylar, dünya kapitalizminin genel siyasi krizinin yoğunlaşmış ifadesiydi. Militan öğrenci gösterileri, on milyonlarca işçinin katıldığı genel grevi tetiklemiş, bu da doğrudan doğruya devlet iktidarını sorgulanır hale getirmişti...

Batı Almanya’da üniversiteler, 1970’li yılların başında radikalizmin ve militan protestoların merkezi olmayı sürdürdü...

ABD’de de işçiler sınırlı bir rol oynadı. Harekete, savaş karşıtı protestolardan eşcinsel haklarına kadar çeşitli kampanyalara katılan öğrenciler, siyah eylemciler ve genç radikaller egemendi. Bu kısmen örgütlü emeğin zayıflığından ama aynı zamanda da savaş, zorunlu askerlik ve ırkçılığın çok



temel meseleler olmasından ötürüydü...

Başka yerlerde işçi sınıfı ana sahneye çıktı. İtalya'nın 1969 "sıcak sonbaharı"nda grevler, resmi sendika kanallarının dışında hareket eden sıradan metal işçilerinin başlattığı fabrika işgalleri dalgasıyla birlikte doruğa çıktı...

Britanya'da grevler ve toplu halde grev gözcülüğü yapma eylemleriyle hükümetin ücret kontrolleri ve sendika düşmanı yasaları aşıldı...

Latin Amerika'nın çoğu da karmaşa içindeydi. Salvador Allende'nin devlet başkanı olarak seçilip radikal reforma bağlı bir Halk Birliği hükümeti kurduğu Şili, değişim umutlarının başlıca odak noktası olmuştu...

Uzun süredir iktidarda olan İspanya diktatörü Franco 1975'te öldüğünde, rejim kitle grevleriyle boğuşuyordu..."(3)

Söz konusu döneme ait yıllar içinde, sınıflar arası mücadelenin değişik coğrafyalarda, farklı siyasal ve örgütsel tarzlarda, fakat benzer başlıklar ya da programlar altında, muhalefet dinamiği oluşturduğunu görüyoruz. Dünyayı çalkalayan bir "red" tavrı bu. Bu tavrı, kimi ölçeklerde iktidarlar üzerinde baskı oluşturuyor, kimi yerlerde toplumsal muhalefetin direncini artırıyor, kimi bölgelerde ulusal / yurtsever nosyonları öne çıkarıyor. Sonuç olarak bu dönem, sınıflar arası mücadelenin farklı boy ve içerikte olan muhalefetine tanık oluyoruz.

"Ne var ki, Marksist teorisyen Chris Harman'ın "son yangın" dediği, küresel ölçekli 1968 – 75 siyasi krizi, hiçbir yerde başarılı devrimle sonuçlanmadı: Ne Fransa, Şili, Portekiz'de, ne de elbette Almanya, ABD ve Britanya'da.

Kriz iki yoldan biriyle çözüldü: Kanlı bir baskıyla ya da (daha sıklıkla) özenle planlanmış bir pasifleştirme stratejisiyle. Her iki durumda da yönetici sınıfın, hareketi bozguna uğratan sistemin istikrarını yeniden sağlama şansına sahip olmasında, Solun siyasi kafa karışıklığı ve hatası büyük önem taşıyordu." (4)

Faulkner'in sol harekete dair vardığı sonucu, başka bir yerde ve zamanda tartışmak üzere bir



kenara not ettikten sonra, Roma filmine gelecek olursak; yukarıda fotoğrafını verdiğimiz “dünya hali” filmdeki hikayenin anlatıldığı dünyayı resmediyor. Yönetmenin, çocuk yaşlarda kendi gözleleriyle gördükleri yanında, ayrıca göremediği ve henüz vakıf olamadıklarını da düşününce; dönemin Meksika’sında da sınıflar arası çelişkilerin çatışmalı düzeye vardığını, köylülerin toprak isyanlarını, öğrencilerin özgürlük ve demokrasi taleplerini, kadın kimliğinin politikleştiğini anlayabiliyoruz.

Roma, seyirciyi, o gününün dünyasından Meksika toplumsallığına ve oradan da ülkenin politik hareketliliğinin merkezine sürüklemese de en azından kısısına kadar çekiyor. Aile içindeki ilişkilerin, bu ilişkilerdeki dönüşümün üzerinde dolaylı da olsa, ülke siyasetinin etkisi olduğu belli oluyor. Meksika’da yaşanan toplumsal ve politik çatışmalar, o gün için ülkeyi refah, adil, demokratik ve özgürlükçü bir düzeye taşımamış olsa da, filmdeki ailenin bu dönemin içinden “aydınlanarak” çıktığını söyleyebiliriz. Özellikle hizmetçi Cleo’nun aydınlanması ve annenin kadın kimliğinde yaşadığı özgürleşme hali, o günün dünyasından ve Meksika’sından aileye etki eden olumlu faktörler. Buna rağmen film, politik bir katliamın içinde hikayesine başlıyordu: “Baskı Latin Amerika’da kuraldı. İlk olarak 2 Ekim 1968’de Meksiko’da denendi. Olimpiyat Oyunları’nın başlamasına on gün kalmışken Meksiko’nun otoriter tek parti rejimi, hiçbir şeyin dikkatleri devlet destekli bu gösteriden uzaklaştırmasına izin vermemeye yeminliydi. Ayrıca Meksikalı öğrencilerin protesto hareketini, toplumun geneli üzerinde radikalleştirici bir etki yapmadan yok etmeye de kararlıydı. O gün düzenlenen kitlesel bir gösteri, şehir merkezinin en büyük meydanında 5000 polis tarafından kuşatıldı. Ateş açma emri verilen polis en az 100 kişiyi öldürdü. Yüzlercesi yaralandı ve tutuklandı. Bir günlük devlet terörü, tüm protesto hareketini dağıttı.” (5)

Meksika

1980 sonrasında, “Yeni Dünya Düzeni” adıyla, içeriğini olmasa da retorüğünü değiştiren kapitalizm, serbest piyasa ekonomisi politikalarıyla neo-liberal programlar kurgulamaya başlar. IMF ve Dünya Bankası gibi kuruluşlar, kapitalizmin tarihsel ihtiyaçlarını senaryolaştırarak, bu senaryoları hayata geçirecek oyuncular ve sahneler bulmaya çalışırlar.

Bu dönemin Meksika’sı da, söz konusu senaryoların sahneleneceği ve yeni oyuncuların bu-

lunacağı bir “plato” olur. 1994 yılında kurulan NAFTA (Kuzey Amerika Serbest Ticaret Antlaşması), Meksika’daki neo-liberal dönüşümü yönlendiren bir organizasyondur; topraktan geçinen köylülerin kaynakları kısılr, emekçilerin gelirleri ve hakları daraltılır, kamu hizmetleri ve mal üreten kamu kuruluşları satılığa çıkarılır, yabancı sermayenin ayrıcalıkları artırılır. “Diğer taraftan, gittikçe artan gelir dağılımı bozukluğu, eğitim ve tarım alanına yapılan yatırımların durmadan gerilemesi dönemin diğer özelliğidir. Zaten, sanayide düşük ücret-yüksek sömürünün sınırına gelinmesi, desteklenmeyen tarım üretiminin gerilemesi sonucu kalabalıkların büyük şehirlere göçü ve içe kapalı ekonominin dış açıklarının durmadan kabarması [devletçi h.k.] dönemin sonunu getirmiştir.” (6)

1910’daki sosyal devrim niteliğiyle öne çıkan Meksika Devrimi, 1917 Anayasası’nda kabul edilen “sosyal kontratla”, burjuvazi, işçiler ve köylüler arasında tarihi bir consensus sağlar. Bu sosyal kontrat tanımı, ülkenin neredeyse tüm modern tarihine damgasını vurmuş olan PRI (Kurumsal Devrimci Parti) iktidarı boyunca sürdürülür. Keza sosyal kontrat retoriğine, iktidardaki PRI’nin tüm başkanları ve hükümetleri, popülizmin ideolojik ve politik ayaklarını diri tutmak için sıklıkla başvurur. Buna karşı geliştirilen yeni sağın ideolojik ve politik programı da, mevcut “sosyal popülizmi” yadsıyarak, yerine “serbest piyasa popülizmini” ikame edecektir.

“Meksika büyük ve küçük burjuvazinin radikal ve ulusalcı kanadını temsil eden Cardenas’ın başkanlığı döneminde (1934 – 40), toprak reformu yapılarak toprak sahibi oligarşiya bir darbe indirilmesi, yabancı petrol şirketlerinin ulusallaştırılması, işçi sınıfının yüksek ücret ve daha iyi çalışma koşulları ile desteklenmesi gibi reform adımları atılabılmıştır.

PRI’in korporatist bir devlet partisi olmaya evrilmesi de bu döneme rastlar. Burjuvazinin tüm kanatları yanında işçi, köylü, ordu ve bürokrasinin de temsil edildiği parti, iktidar mücadelesinin verildiği, sınıfsal çıkarların çatıştığı temel arena haline gelir. Ama, 1970’e gelen süreç içinde sermaye birikimi ve sanayileşme sancıları arasında, daha önce de vurguladığımız gibi dengeler emek aleyhine sistemi sarsacak ölçüde bozulur.” (7)

Roma filminde, çocuğun gözünden aktarılan dönem, altmışlı yılların sonu ve yetmişli yılların başlangıcına denk geliyor. Dolayısıyla film, devletin “sosyal / kamucu” kimliğinin tükenmekte olduğunu, sonuna vardığını ifade ediyor. Lois Echeverria, 1970 – 76 dönemi, “paylaşımca kalkınma” adıyla anılan bir dönemdir. PRI’nin korporatist söylemi canlı tutmaya çalıştığı dönemdir. Hükümet, tarihsel ve ideolojik anlamda sona yaklaşırken, “sosyal kontratı” bir kez daha yenileyerek güç toplamaya çalışır.

Roma filmi, “paylaşımca kalkınma” propagandasının yoğun olarak işlendiği dönemin içinden geçiyor. Hikaye, kamusal hizmetlerin artırılacağı, gelir dağılımının daha adil düzenleneceği bir dönemi yansıtmaya çalışıyor. Fakat, hükümetin kaynak bulmak ya da mevcut kaynakları değerlendirmek konusunda yeterli “basireti” yoktur. Sonuç, tarihsel ve ideolojik olarak, devletin “sosyal kimliği” budanacak, ekonomik ve toplumsal yapıdaki “sosyal kontrat” bozguna uğratılacaktır. Sendikalar ve yoksul köylülerden yükselen muhalefet, özellikle büyük burjuvaziyi tedirgin eder. Sermaye sınıfında beliren bu tedirginlik, yeni sağın siyasi ve ideolojik temsilcilerini, aramaya, parlatmaya ve tercih etmeye kadar sürükler. Artık, IMF ve Dünya Bankası ile Meksika’daki yeni sağ programın temsilcileri, ülkenin ekonomi-politiğini neo-liberal düzlemde yeniden kurmaya çalışacaklar.

1982’de “sosyal kontratın” fesh edilmesi ve IMF programının kabul edilmesiyle, devletin

korporatist / sosyal popülist dönemi son bulur. 1982 – 87 arasındaki iktidar, ücretleri, sosyal hakları budadı. Yoksulluk ve işsizlik bu dönemle birlikte daha da arttı. Kamu hizmetlerinin serbest piyasaya devriyle birlikte dış borç yükü artmaya devam etti.

Bir Roma, Beş Meksika Eder!

Roma filmi, içinde taşıdığı elementlerle birlikte bir değil, beş adet Meksika anlatıyor. Farklı kollardan akarak bir deltada toplanan, bu çok sayıdaki Meksika'nın bulunduğu havza, filmin adıyla kendisini ifade eden, "Roma Deltası"dır. Film, taşlık bir yerde akan suyun hareketiyle başlar; evin avlusunu yıkamak üzere dökülen suyun, giderde toplanarak aktığı yer, Roma mahallesindeki evdir. Avluda akan su, yerdeki hareketin mekanını belli ettiği gibi, sudan yansıyan gökyüzündeki uçak imajı (zamandaki hareketi), dünyaya açılan pencereyi, evrenselliği yansıtıyor gibi durur.

Roma mahallesindeki evde kesişen hayatlar, ortak tarihin ayrı hikayelerini anlatıyor. Her bir karakterin hikayesi, bir diğer kişinin hikayesiyle ilişkili geliyor. Birbirinden ayrı kişilerin, ayrı hikayeleri tek bir hikayenin konusu altında bir araya geliyor. İnsanların "yazgısı", şehirlerin tarihiyle, şehirlerin tarihi ülkelerin tarihiyle ilişkili geliyor.

"Kentler birçok şeyin bir araya gelmesidir: Anıların, arzuların, bir dilin işaretlerinin. Kentler takas yerleridir, tıpkı bütün ekonomi tarihi kitaplarında anlatıldığı gibi, ama bu değiş-tokuşlar yalnızca ticari takaslar değil; kelime, arzu ve anı değiş-tokuşlarıdır."(8)

Ülkeden şehirlere, şehirlerden mahallelere, oradan insan hayatlarına ve aynı şekilde aşağıdan yukarıya sarmal bir hareketle birbirini etkileyen bu ilişkiler, tarihin ve toplumsal dinamiklerin hareketiyle, yönünü ve biçimini belirliyor. Roma filmi, bu sarmal hareketin içinde yer alan hikayelerin öznelere (ülkeden şehire, oradan insanlara) ortak bir tarihin akışı içinde ilişkilendirerek anlatıyor.

"Geometrik rasyonellik ile insan yaşamlarının iç içe geçmiş yumağı arasındaki gerilimi dile getirmek açısından bana daha geniş olanaklar sunan, daha karmaşık bir simge, kent simgesidir."(9) Calvino'nun ekonomik-toplumsal-politik, ideolojik ve kültürel ilişkilerin bir araya geldiği ve bir alanda toplandığını belirttiği "kent simgesi" belirli bir bütünlüğü ifade ediyor. Aynı şekilde, Roma filminde bir araya gelen ve bir alanda toplanan ülkenin hikayesi de "Meksika simgesi" altında belirli bir bütünlüğü ifade ediyor.

"Bir Roma, beş Meksika eder", derken; Meksika simgesi altında buluşan ilişkileri ve çatışmaları bir arada görmeye çalışıyoruz. Tarihin hareket ivmesine göre, söz konusu ilişkilerin barındırdığı gerilimlerden ne tür yeni ilişkiler ve ne tür yeni durumlar / sonuçlar ortaya çıktığını görmeye çalışıyoruz.

1)-Özgün Meksika: Tarıma dayalı gelişen ekonomi, toprak beylerini zenginleştirirken, tarım emekçilerini ve yoksul köylüleri, her geçen gün daha çok yoksullaştırmaya ve adil olmayan bir hayata sürüklemektedir. Ekip biçecek toprak sahası kısıtlı olan köylüler, ellerindekini de kaybetmek adına, uzun yıllar boyunca yaşanan adaletsizliklere ve yoğun sömürüye belirgin bir itirazda bulunmazlar. Topraksız köylü, yanı sıra eğitim, sağlık, barınma, altyapı hizmetleri vb kamu hizmetlerinden mahrum bırakılarak, günümüze kadar yaşanan yoksunlukların tümüne göz yumarak / kaderine razı yaşayarak gelir.

Tarımdaki endüstrileşme ve sanayi kapitalizminin görece gelişmesi sonucunda, özellikle başkentte ve ABD ile sınırlı olan eyaletlerde, sanayi ve hizmet iş kolunda gelişen istihdam imkanlarıyla birlikte, şehirlere göç eden emekçi nüfusun artmasına ve şehirlerde yeni yoksulların oluşmasına

yol açtığını görüyoruz. Bu duruma bağlı olarak, bu kez şehir kapitalizminin üretim ilişkileri içinde, sömürü ve adaletsizliğin yerleştiğini görüyoruz. Tarımdaki makinalaşmanın sonucunda, köylerden şehirlere yaşanan emek göçü, bu hareketle sınırlı kalmaz. Bu kez, şehirlerdeki üretim süreçlerine dahil olamayanlar, ABD'deki iş ve para hayalinin peşinden sürüklenirler..

Cleo, özgün / gerçek Meksika'nın bir parçasıdır. Hala anadilini kullanmaya devam eden, köklerine ve geleneklerine bağlılığını koruyan, din ve gelenekler tarafından baskılanan, kırsal özlemleriyle mutlu olan, çocukluğu kayıp olan kadınlardan birisidir; şehir kapitalizminin hizmet emekçilerindedir.

Cleo, evin damında, elde çamaşırları yıkadığı sırada, oyun oynayan çocukların arasında kalır... Çocuklardan biri, damda sırt üstü yatar ve öldüğünü söyler. Kontrol amacıyla çocuğun yanına gelen Cleo, aynı yere, çocuğun yanına uzanır. Çocuk da bunun üzerine, "ölü olmak nedir?" diye sorar. Çocuğun yanında sırt üstü uzanmış, gökyüzünü seyreden Cleo, "ölü olmak, dinlenmektir" der.

Kendi toprağında geçinemeyen, şehirlerdeki iş imkanlarıyla yoksulluğu gideremediği gibi, hiç bir şekilde de azaltamayan Cleo, Adela (evdeki aşçı) ve diğer "kent yoksulları"nın geleceği, ülkenin geleceğiyle doğrudan ilişkilidir. Sürekli karnını doyuracak ve güvenli yaşayacak bir yer arayan emekçiler için; gerçek Meksika, bir refah ülkesi değildir.

Özgün / gerçek Meksika, çocukluğu, çalışma zorunluluğu içinde kaybolan Cleo gibi emekçilerden ibarettir...

II)- İktidarın Meksika'sı: İktidarların güncel ekonomik ve politik ihtiyaçlarına uygun olarak yönlendirilen toplumun Meksika'sıdır. Konjonktürün etkilediği ve iktidardaki sınıfın çıkarlarıyla örtüşecek şekilde donatılan toplumun Meksika'sıdır. Sağcı ve sermayeden yanadır. ABD işbirlikçisidir. Otoriter / totaliter devlet yanlısıdır. İktidara veya sermayeye ters düşenin, muhalefet edenin sesini kısacak, baskılayacak, hatta öldürecek kadar eli kanlı ve suçlu bir Meksika'dır. Katil, hırsız ve yalancıdır!



İktidarın Meksikası, “talihsiz” Cleo’nun flörtü Fermin’in coğrafyasıdır. ABD’nin yani Beyaz Saray’ın, Amerika Kıtasının güney coğrafyası için biçtiği emperyal politikaların simgesidir Fermin... Fermin’in temsil ettiği iktidarın Meksikası, Beyaz Saray’ın Meksikasıdır. Eğitimsiz, işsiz, geleceği sağ iktidarların geleceğine bağlı, ezik ve sermaye sınıfının pis ve canice işlerine hizmet eden, “aşâğılık ruhluların” coğrafyasıdır, İktidarın Meksikası. Cleo’nun hizmetçiliğini küçümseyen Fermin, Beyaz Saray Meksikası’nın, kibirle boyanmış, zayıf ve “aşâğılık ruhluların” uşâğıdır oysa ki.

Filmde iktidarın Meksikasını anlatan iki köye ait fotoğraf vardır. Birinci köy, Cleo’nun Fermin’i bulmaya gittiği köydür; doğru dürüst yolu olmayan, var olan yolların da balçığa dönüştüğü bir köydür burası. Derme çatma barakalarda yaşayan köylülerin yoksul ve aç oldukları, toprağın kuraklığından ve tozlu havanın kavuruculuğundan anlaşılıyor. 1969 Aya Seyahat’in popüler göstergesi olarak, kafasındaki su kovasını astronot başlığı gibi kullanan ve ayda yürüyormuş gibi yapan bir ufaklık; hayallerin yaşanan zamana yakın, fakat nesnelliğin yaşanan zamana epey uzak olduğunu gösteriyor... Yine bu köyde, boş bir araziye toplanan yüzlerce genç erkeğin, uzakdoğu sporları eğitimi aldığını, dövüş dersleriyle yetiştirildiğini görüyoruz. Köylülerin bu eğitimleri yanında yapılacak olan olimpiyatlara hazırlık olarak algıladığını anlıyoruz. Bu genç erkeklere, popüler “yaşam koçu” olan Profesör Zovek tarafından, sağlık – güç – inanç dolu bir eğitim verilirken; zihin ve beden uyumunu belirli bir amaç doğrultusunda birleştiren, güçlü bir iradenin üretilmesi gerektiğini öğreniyoruz. Kısacası, bu köyde, sağ iktidarların hem “temiz” hem de “pis” işlerini yapacak “uşakların” yetiştirildiğini görüyoruz...

İkinci köy, Cleo’nun çalıştığı ailenin arkadaş çevresine ait, şato misali bir evin bulunduğu köydür. İngilizce konuşan kişilerin de olduğu bu “soylu” ailenin, uçsuz bucaksız ekili toprakları bulunuyor. Lüks, konfor ve bolluk içinde yaşadığı anlaşılan şato sahiplerinin, toprak aristokrasisinden gelip ve dönemin ziraat kapitalistlerine evrildikleri anlaşılıyor. Bol yiyecek, bol eğlence, bol kakhaha, her şeyin bolca var olduğu bu şatoda; bu kez, Aya Seyahat’in bir diğer popüler göstergesine tanık oluruz; tam teşekküllü astronot kıyafeti giymiş bir ufaklık, “bereketli topraklar” üzerinde



ay yürüyüşü yapıyor...

İki köy arasında, sadece Aya Seyahat hayalleri kuran zengin ve yoksul çocukların farkları yoktur. İktidarın Meksika'sında, toprak ve sanayi burjuvazisi için nimetler bol bol sunulurken, Fermin gibi işsiz, eğitimsiz ve aç karınlar için, "ruh ve beden" uyumu içeren, ideolojik ve kültürel propaganda karavanası pişiriliyor.

III)- Burjuva Meksika'sı: Soğuk Savaş dünyasının mahsulü, çok sayıda coğrafyada gelişen toplumsal muhalefet, anti-otoriter, anti-militarist, özgürlükçü ve barışçı özelemleri canlandırmış ve mevcut muhafazakar iktidarlara karşı protesto dinamiklerini hayata geçirmişti. İki kutuplu dünyanın hegemonyası altında gelişen / çatışan sınıfsal ilişkiler, yeni toplumsal muhalefet dinamikleri şekillendiriyor. Kapitalist üretim koşulları içinde, emek-sermaye çelişkisi yanında, alt-çelişkiler olarak tarif edilen; kadın-erkek, doğa-birey, savaş-barış, siyah ırk-beyaz ırk, doğu-batı vb başlıklar altında yeni gruplaşmalar, yeni kimlikler ve yeni politik – örgütsel yapılar oluşur. Sınıflar arası mücadelelerin başlıkları bu dönemde artar ve çeşitlenir. Gelişmiş ya da az gelişmiş kapitalist ülkelerin, okumuş, şehirli, sabit iş ve düzenli gelir sahibi olan, görece konforlu yaşayan, modern yaşam olanaklarından faydalanan, sağlık, eğitim ve barınma güvencesi yerinde olan "muhafiz kimliklerdir" bunlar.

Roma filminde, toprak aristokrasisinden ziraat / sanayi kapitalizmine evrilmiş ailelerin çocukları, özgürlükçü kuşağın küçük-burjuvalarıdır. Burjuva Meksika'sı, daha çok bu tür ailelerin çocuklarını temsil eder. İktidarların, tarihsel (sınıfsal) çıkarlarına göre kimi zaman özgürlükçü kimi zaman tutucu olan Burjuva Meksika'sı, sol muhalefetin etkili olduğu koşullarda özgürlükçü, barışsever ve demokrattır. Sağ iktidarın baskın olduğu koşullarda ise sadece sessiz ve seyircidir(!)

Roma filminde, anne ve baba, Burjuva Meksika'sının sol tandanslı kimlikleridir. Baba, kişisel özgürlüğünü büyük ailesini terk ederek yaşar. Anne ise, kadın kimliğini kocasından ayrıldıktan sonra keşfeder, özgürleşir.

Cleo'nun hamileliği süresince desteğini esirgemeyen aile, sevgi ve emek dayanışması gösterir. "Cleo'nun Meksika'sı" ile "Burjuva Meksika'sı", Fermin'in babası olduğu çocuğun adeta yaşamaması için, örtük bir işbirliğine gitmiş gibidir; "Fermin'in Meksika'sına" ait çocuğun doğumunu istemediğini itiraf eden Cleo, bu tutumuyla, İktidarın Meksika'sına güçlü bir itiraz dile getirir gibidir.

IV)- Düşler Meksika'sı: Birinci ve ikinci sıradaki Meksika'nın dışında, üçüncü sıradaki Meksika'nın özelemlerinden türetilmiş, Roma adıyla anılan bir mahalle "düşlerin". Roma düşü, başka bir Meksika arzular. Kurgusal-yapıtı, düşsel-imitasyon, imtiyazlı, konforlu, seçkin ve banal "düşlerin mekanı(!)"dır: Düşler Meksika'sı...

ABD'deki seçkin banliyölerden esinlenerek geliştirilmiş, fakat Meksika imkanlarıyla ancak bu kadar olabilen; bahçesi bulunmayan, evdeki hayatın uzantısı olarak evin damı bile kullanılan, avlu-garaj-köpek kulübesi kompleksi bir arada olan, uşağı, aççısı, şoförü bulunan, çocukların ancak evlerde zaman geçirebildikleri Düşler Meksika'sıdır burası.

Şehirli burjuvaziye göre, yüksek refah düzeyinin bir yansıması olarak kurgulanan bu şehir mekânında, sağlık, okul, ulaşım ve sosyo-kültürel imtiyazlarıyla, Romada yaşayan Meksika'nın "şanslı" çocuklarına, özgür ve güvenli bir gelecek hazırlamak amaçlanır. Düşler Meksika'sı, ne Cleo'nun ne Fermin'in ne de anne ile babanın içinde doğup büyüdüğü bir Meksika olmayacaktır(!) "Roma Çocukları", yerel olandan uzaklaşıp evrenselliğe kavuştukça, Düşler Meksika'sını adım adım inşa edeceklerdir...

Arada bir caddesinden askeri bandonun marşlar çalarak geçtiği Roma mahallesinde, Meksika içinde “Düşler Meksika’sı” oluşturmak, beraberinde sık sık zıtlıklar meydana getirecektir. Hayaller ve hayal kırıklıkları Romada yaşayanların yakasından düşmez. Ailenin ve çocukların karşılaştıkları olaylar, “düşler ve gerçekler” arasında sık sık yaşanan tutarsızlıklar, hem aile içinde hem de ülke topraklarında yaşanacak olan krizlerin habercisidir. Çünkü, düşlenen Meksika ile iktidarların sınıfsal çıkarlarına göre yönlendirilen Meksika arasında sürekli bir kopukluk yaşanmaktadır. Zira, ilki düşsel olandır, diğeri güncel ve pragmatik olandır.

Düşler Meksika’sının çocukları, yaşananlara tanık oldukça, Meksika’nın Romadan ibaret olmadığını anlamak durumunda kalırlar; Cleo’nun hamileliği, Fermin’i ve İktidarın Meksika’sını tanımaları için önemli bir olaydır. Babanın evi terk edişyle birlikte, aile dramları yaşayacak olan çocuklar, özgüven sorunları duyacak ve babanın olmadığı bir evde, kadın kimliğine sarılan bir annenin olduğunu görecekler. Denizde boğulma tehlikesi geçiren çocukları ölümden kurtaran Cleo’nun varlığıyla, sevgi ve emekle yoğrulmuş bir dayanışmanın önemini kavrayacaklar. Aslanan şeyin, Düşler Meksika’sında, Roma mahallesinde yaşamak olmadığını, sevgi ve emekle yoğrulmuş bir dayanışmanın var olduğu “gerçek hayatın içinde” yaşamının daha önemli olduğunu öğrenecekler.

V)- Borras’ın Meksika’sı: Sınıflandırılan Meksika’ların tümünü içinde barındıran, bir evin garaj avlusuna kapatılan, tasmamız dışarıya çıkmasına izin verilmeyen, özgürlüğü tadamamış, önüne konan yemeklerle yetinen, başkalarının bakımına muhtaç ve bağımlı olan Borras’ın Meksika’sı, evdeki köpeğin temsil ettiği Meksika’dır.

Filmdeki diğer karakterler kadar yeri ve önemi olan Borras, filmin hikayesinde görünen ve etkili olan unsurdur; Cleo’nun özellikle ilgilendiği köpek, nedense tüm hikaye boyunca, evin garaj avlusundadır, kakasını sürekli buraya yapar, Baba dışında kakasından şikayetçi olan yoktur; hatta Baba, anneyi terk ederken, sadece Borras’ın kakasından yakınır...

Düşler Meksika’sının her sabah “içine eden” Borras, adı geçen diğer Meksika’ların hiç birini boş geçmez!

Öğrenci protestoları sırasında iktidarın katliama varan şiddeti... Fermin’in varlığı ve temsil ettiği her şey... Anneyi terk eden baba... Ailenin, çocukların, annenin ve elbette Cleo’nun kapandığı ev hali... Cleo’nun hamileliği ve ölü doğum yapması... Ve tüm bunlarla ilişkili bağımlılık, esaret, korku, şiddet, teslimiyet vb insanlık durumlarına dair her şeyi anlatan Borras’ın Meksika’sı...

Sonuç Yerine

Marco Polo, Kubilay Han’a bir konuşmasında şunu söyler; “Biz canlıların cehennemi gelecekte var olacak bir şey değil, eğer bir cehennem varsa, burada, çoktan aramızda; her gün içinde yaşadığımız, birlikte, yan yana durarak yarattığımız cehennem. İki yolu var acı çekmemenin: Birincisi pek çok kişiye kolay gelir; cehennemi kabullenmek ve onu görmeyecek kadar onunla bütünleşmek. İkinci yol riskli; sürekli bir dikkat ve eğitim istiyor; cehennemin ortasında cehennem olmayan kim ve ne var, onu aramak ve bulduğunda tanımayı bilmek, onu yaşatmak, ona fırsat vermek.”(10)

Cleo’nun çocukları denizde boğulmaktan kurtarılması sonucunda yaşanan duygusal kenetlenme, babasız kalmış bir ailenin, annenin ve çocukların, Cleo’nun etrafında sevgi ve emek yumağı oluşturması, yeni bir dayanışmanın göstergesi olur. Cleo, bu dayanışmanın verdiği güvenle, hamile kaldığı çocuğu doğurmak istemediğini söyler; kaderine razı gelmediğini ifade eder. Cleo, “cehennemin” ortasında ikinci yolu seçer, “cehennemi” yaşatmayacak olan dayanışma, sevgi ve

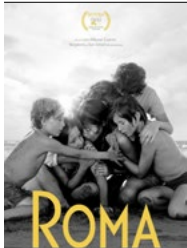
emek yolunu tercih eder...

Her sabah yaptığı gibi, yine Borrás'ın kakalarını temizledikten sonra, evin damında çamaşır-ları yıkarken, çocukların oyununa katılan Cleo, damda sırt üstü yatıp, gökyüzünü izlediği sırada, "dinlenmek, ancak insanın ölümüyle gerçekleşir" diyordu...

Cleo, filmin hikayesi boyunca dinlenmeyip, durmadan çalışarak, öğrenir; Meksika'yı ve di-ğer Meksikalıyı tanır, kadın kimliği hakkında gözlemleri olur, Fermin'i ve Fermin'in temsil et-tiklerini reddeder, "doğurmak" istemez... Profesör Zovek'in, zihin ve beden enerjisini yaratıcı bir iradede birleştiren tek karakterdir; Zovek'in tek ayak üzerinde durarak zihinsel yoğunlaşma ha-reketini kimse yapamazken, sadece Cleo bu duruşu başarır(!) Filmin anlatıcısı, Onu bu başarıyla ödüllendirmemizi ister. Zira, Roma filmi, Cleo'nun aydınlanması ve görece özgür irade kazanması hakkında gelişen bir hikayedir. Filmin bitiminde, Cleo, evin dama çıkan basamaklarını tek tek adımlayarak, gökyüzünden geçen uçakla birlikte damda kaybolur.

Notlar:

- 1)- Karl Marx, "Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i", çev: Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara - 1990, syf. 13.
- 2)- Karl Marx - Freidrich Engels, "Kutsal Aile", çev: Sevim Belli, Sol Yayınları, Ankara - 1990.
- 3)- Neil Faulkner, "Marksist Dünya Tarihi", çev: Tuncel Öncel, Yordam Kitap, İstanbul - 2012, syf 358-359.
- 4)- a. g. e. syf. 359.
- 5)- a. g. e. syf. 359 -360.
- 6)- Hayri Kozanoğlu, "Meksika'da Kriz", Birikim Dergi, sayı: 75 Temmuz 1995 (<https://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/2756/meksika-da-kriz#.XeFig4MzZdh>)
- 7)- a. g. m. (<https://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/2756/meksika-da-kriz#.XeFig4MzZdh>)
- 8)- Italo Calvino, "Görünmez Kentler", çev: Işıl Saatçioğlu, YKY İstanbul - Mart 2014, syf. 13.
- 9)- a. g. e. syf. 15.
- 10)- a. g. e. syf. 204.



Roma

Yön. ve Sen.: Alfonso Cuarón

Görüntü Yön.: Alfonso Cuarón

Kurgu: Alfonso Cuarón, Adam Gough

Oyuncular: Yalitza Aparicio, Marina de Tavira, Diego Cortina Autrey, Nancy Garcia Garcia, Carlos Peralta, Jorge Antonio Guerrero

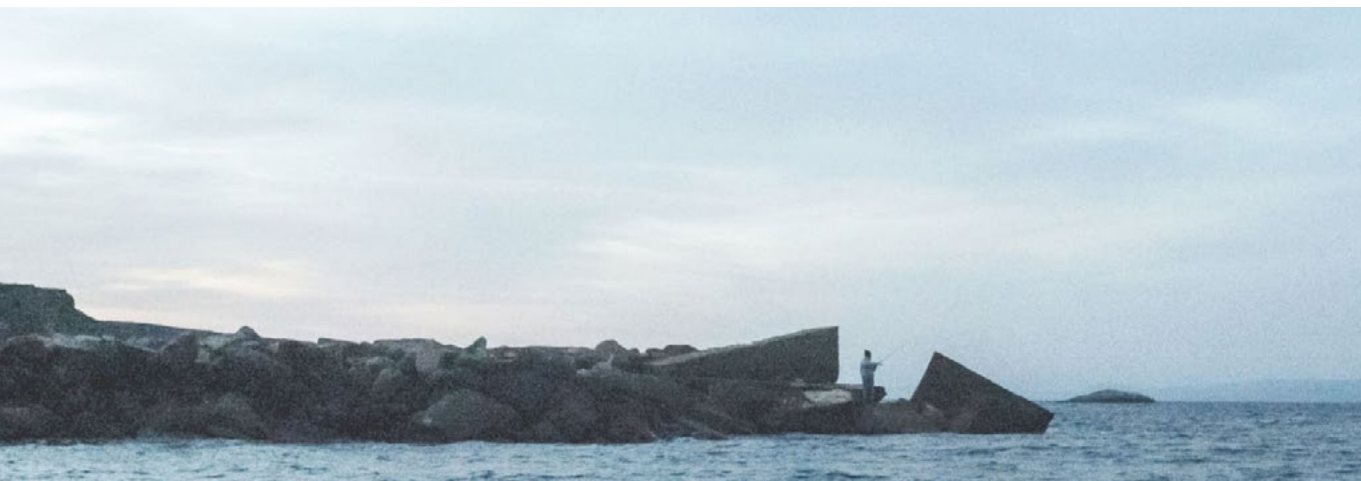
Meksika, ABD / 135 dk. / 2018

BIFEE

BOZCAADA INTERNATIONAL FESTIVAL OF
ECOLOGICAL DOCUMENTARY

BOZCAADA ULUSLARARASI
EKOLOJİK BELGESEL FESTİVALI

EKOLOJİK TAHRİBATA KARŞI Belgesel Sinema



7. Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali'nden Çevrimiçi İzlenimler

Necla Algan

Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Film Festivali bu yıl bize çevrimiçi olarak çok değerli ve sarsıcı filmler sundu. Pandemi nedeniyle sağlık, ekoloji ve kapitalizm üzerine düşünürken karşımıza çıkan, Dünya Sağlık Örgütü'nden ilaç firmalarına, çevresel yıkımdan insani yıkıma pek çok bağı deşifre eden toplu bir yeryüzü değerlendirmesi filmler oldu. Bu filmlerden birkaçı üzerinde durmak ve sizlerle paylaşmak amacındayız. Kime Güvenilebiliriz? sorusunu sorarak başlayabiliriz...

Kime Güvenilebiliriz? TrustWHO

Sağlık sektöründe bağımsız ve yetkin kurumların varlığı yok denecek kadar az. Doktorlar DSÖ'yü (Dünya Sağlık Örgütü, WHO) dinliyorlar ama bu kurumun finansörleri yüzde yetmiş oranında ilaç devleri. Dolayısıyla DSÖ'nün bağımsız, bilimsel, objektif ölçütlerle hareket etmesi çok zor. Lilian Franck ve Thomas Schlottmann'ın yönettiği TrustWHO, DSÖ'nün bu bağımlılığını, çıkar gruplarının, finansörlerinin direktifleri doğrultusunda hareket ettiklerini ortaya koyan bir film. Öte yandan, DSÖ'yü finanse eden ülkelerin de güçleri oranında karar alma süreçlerinde önemli ağırlıkları var. Ancak devletler de büyük ilaç şirketlerinin etkisi altında. Dünyada ilaç sektörü hakimiyeti ise birkaç batılı firmanın elinde.

Film, DSÖ'nün nasıl çalıştığını, karar süreçlerinde nasıl büyük ilaç şirketlerinin ve onların sözcüsü batılı devletlerin nasıl gerçekleri çarpıttığı ve yönlendirdiğini; Fukushima nükleer reaktör kazası, tütün şirketlerinin müdahalesi ve domuz gribi salgını olayları bağlamında sorguluyor. Bu vakalarda DSÖ, toplumların sağlığını değil, ne yazık ki şirketlerin, söz konusu endüstrilerin çıkarlarını savunuyor. Bu doğrultuda gerçekleri çarpıtıyor. Kuruluş amacının tam tersine şirket çıkarlarını savunuyor.

Fukushima Nükleer kazası, 2011 yılında meydana geldi. Pek çok araştırmacı bu kazanın Çernobil'den daha ağır sağlık sorunlarına yol açtığı ve doğaya zarar verdiği konusunda hemfikir. Filmde de, bölgede yaşayan insanlarda özellikle çocuklarda tiroit düzensizliği ve tiroit kanserinin yüzde kırk beşlere vardığı bölgede çalışan doktorlarca dile getiriliyor. Aynı şekilde Çernobil kazasının, bir milyona yakın insanın kanser olmasına neden olduğu halde, DSÖ'nün ilgili sayfasında, kazadan etkilenerek hayatını kaybeden insan sayısı 50 olarak gösteriliyor. Burada DSÖ'nün Uluslararası Atom Enerjisi Ajansı ve dolayısıyla nükleer endüstrisinin DSÖ üzerindeki hakimiyeti gözler önünde serilmiş oluyor.

Fukushima üzerinde biraz daha durmamız gerekiyor. Halen reaktörün üç çekirdeğinin birden eridiği ve muazzam miktarda radyoaktif suyun pasifik okyanusuna karıştığı ve milyonlarca ton kirli suyun önümüzdeki yıllarda (30 yıl) karışmaya devam edeceği bu kazada, çevresel yıkımın çok büyük miktarlarda olacağı büyük ihtimal. Reaktör TEPCO adında bir Japon şirketine ait. Ancak tüm dünyada faaliyet gösteren atom endüstrisinin karanlık bir ajandası var.

Fukushima santralının üçüncü çekirdeğinde MOX adı verilen, uranyum oksit ve plütonyum karışımı, kontrolü çok daha güç olan bir yakıt kullanılıyordu. MOX Japonya'da pek çok santralde kullanılmaya devam ediyor. Bu yakıtın atıkları da Fransa'ya, yenden plütonyum üretmek üzere gönderiliyor. Bu yakıt aynı zamanda nükleer silah yapımında da kullanılıyor.

İnsanlık tarihinde ilk defa bu kadar büyük miktarlarda tahripkar materyal üretiliyor. Ancak şu ana kadar yapılan 200 deney, atılan bombalar, Eski Yugoslavya topraklarında, Afganistan'da, Irak ve Suriye'de kullanılan seyreltilmiş uranyumlu bombalar, bir tanesi 1000 Hiroşima bombasına eş nükleer füzeler, dünyanın her yerinde açıklanmış, açıklanmamış çok sayıda nükleer reaktör kazası, çoktan yüz milyonlarca insanı etkiledi bile. TrustWHO, filmin başında gerçek, halihazırdaki sağlık sorunlarına dikkat çekiyor. DSÖ dokümanlarına göre bugün kanserden ölümlerin sayısı 10 milyona ulaşmış durumda.

Festivalde yer alan bir başka belgesel, Vicki Lesley'in yönettiği "Atom: Bir Aşk Macerası" 70 yıllık atom tarihini, meydana gelen kazaları, nükleer silah kullanımını tarihsel bir perspektifte gözler önüne seriyordu. Çok derine inmeden, esprili bir dili de kullanarak, nükleer endüstrinin bütün güçlü propagandasına rağmen insanları pek ikna edemediğinin altını çiziyordu.

Fukushima nükleer santral kazasının gerçek boyutları kamuoyundan ciddi bir biçimde saklanıyor. Mesela ana akım medyada bir milyon ton radyoaktif suyun okyanusa boşaltılacağı ve bunun tüm canlılar ve besin zinciri üzerindeki yıkıcı etkilerini konu alan tek bir haber yok. TrustWHO, Dünya Sağlık Örgütü'nün bu konuda objektif olmayışını eleştirerek, aslında nükleer endüstri ile ilgili daha keskin bir yargıya götürüyordu bizi.

Filmin ikinci önemli konusu ise 2009 yılında domuz gribi salgını ile ilgili DSÖ'nün korku salan pandemi uyarısıyla ilgili araştırmasıydı. Hepimiz bu alarm durumunu yaşadık. Şu anda yaşadığımızı benzer, daha hafif bir sözde salgın idi söz konusu olan. İlaç şirketleri bu salgını önlemek için yapılan aşı üretimiyle milyarlarca dolar kazandılar. Salgın DSÖ'nün iddia ettiği gibi, ne çok öldürücüydü, ne de pandemiydi. Türkiye bile tüm nüfusuna yetecek kadar aşı satın aldı ve ücretsiz olarak tüm sağlık ocaklarında aşılama uygulandı. Filmin sorguladığı temel mesele ise şuydu: Çıkar gruplarının finanse ettiği, dolayısıyla karar süreçlerini etkilediği bir örgüt, toplum sağlığı konusunda güvenilir olabilir mi?

Bugün tüm dünyada önemli bir sağlık felaketi yaşanıyor. Covid-19, anlaşıldığı kadarıyla çok daha geniş kitleleri tehdit ediyor. Bu büyük krizde de DSÖ'nün tutumunu eleştiren pek çok bilim adamı, araştırmacı ve gazeteci var.



Fever: Afrika'yı Yakıp Kavuran Ateş

Bugün hala Afrika'da dakikada bir çocuk sıtmadan ölüyor. Sahra altı ülkelerinde her yıl yarım milyon insan hayatını kaybediyor. Sıtmaya karşı DSÖ'nün öncülüğünde 1955 yılından başlayarak büyük bir mücadele başlatılmış. Türkiye ve Yunanistan'ın da içinde bulunduğu pek çok ülkede kontrol altına alınmış. Ancak Afrika'da durum farklı. Burada bizde pelin otu diye bilinen Artemisia adlı bitkinin doğal bir tedavi yöntemi olarak kullanıldığını görüyoruz. Pelin otu, Novartis'in Afrika için piyasaya sürdüğü Coartem adlı ilacın bileşiminde de yer alıyor. Ancak bu parazitin ilaca direnç kazanması hem de ilacın Afrikalı insanlar için pahalı olmasından dolayı sıtmaya karşı verilen mücadelede yeterli olamıyor.

Dünyada virüslerin hem askeri hem de ekonomik olarak nasıl manipüle edildiği ile ilgili uzun bir tarih var. Sıtma hastalığı bağlamında çok çarpıcı bir örnek: Vietnam savaşı sırasında Ho Chi Minh, Mao'dan silah değil sıtma ilacı istiyor. Daha sonra Nobel ödülü de alan Tu Youyou, 1972 yılında Çin tıbbında 2000 yıldır kullanılan Artemisia bitkisinden artemisininin adlı aktif içeriği elde etmeyi başarıyor. Bugün artemisininin, hala maddesi. Fever'ın yönetmeni Katherina Weingartner de bu filmi çekmeye Saygon seyahati sırasında, Vietnam savaşının kazanılmasında önemli rol oynadığı söylenen bu bitkisel ilacı öğrenince karar vermiş.

Filmde dört ana karakterle tanışıyoruz. Rehema Namyolo, Ugandalı, yaşadığı yerde küçük bir klinik işleten, eşinden ayrılmış, üç çocuk sahibi bitkisel şifacı bir kadın. Artemisia'nın tedavi gücünü korkusuzca ve büyük bir azimle halka anlatmaya çalışıyor ve bir yandan da kendi ürettiği bitkisel çayları halka ulaştırıyor. Herkesin bu bitkiyi yetiştirebileceğini, böylece herkesin bu hastalıktan ucuz ve etkin bir yoldan bağışık olabileceğini halka anlatıyor. Namyolo, bitkinin içinde 240 aktif bileşen olduğunu, Artemisininin sadece bunlardan biri olduğunu, buna karşılık Coartem adlı ilacın içinde sadece iki aktif bileşen olduğunu ve parazitin bu iki bileşene karşı direnç geliştirdiğini, dolayısıyla etkili olamadığını vurguluyor.

Namyolo'ya göre Novartis, bunu çok iyi biliyor ama reddediyor. DSÖ de biliyor ama olmadığını söylüyor. Afrikalı kahramanlarımız, Batı Afrikalı hükümetlerin de bu konuda batılı kurumlarla çok sıkı işbirliği yaptığını, çünkü bu ilaçlar sayesinde büyük bir vergi geliri elde ettiğini söylüyorlar. Yönetmen bu



eğilimin aşırı derecede “teknokratik” olduğu eleştirisini yapıyor.

Nairobi Üniversitesinde Biyoloji Profesörü olan Richard Mukabana, sıtma konusunda “bütün araştırma anlaşmaları batıya gidiyor. Afrikalı araştırmacılara ancak materyal sağlamak görevi veriliyor, biz sadece saha işçileriyiz. Bu da yeni sömürgeciliğin yeni formu” diye isyan ederek bilimsel araştırma işleyişini gözler önüne seriyor.

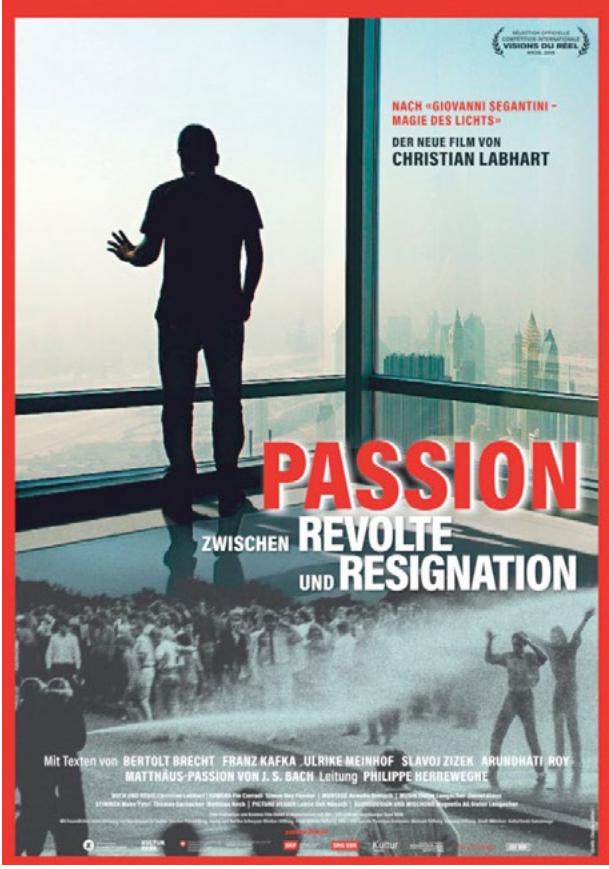
Bill ve Melinda Gates Vakfı, DSÖ ve batılı ilaç şirketleri, bu filmde de ister istemez ve haklı olarak eleştiriliyor. Gates vakfı, Afrika’da hastalıklara mücadelede ön safta, DSÖ’nün en büyük bağışçısı ve dolayısıyla global sağlık politikalarında en önde gelen karar verici konumunda. Sıtma konusunda da en görünmez karar verici Gates Vakfı. Vakıf, 2008’de yapılan bir basın konferansında sıtmanın 2015 yılında dünya yüzünden silineceğini vadedmiş. Ufukta ve halihazırda böyle bir zafer yok. Tam tersi. Yönetmen, bu vaadin internete artık izine bile rastlanmadığını hatırlatıyor. Şu anda Gates vakfının Afrika’da “filantropist” (insansever) faaliyetlerde başarılı olduğunu gösteren hiç bir parametre yok. Tam tersi büyük şirketler, büyük ortaklıklar ve ardında yatan sömürgeci zihniyet, çirkin bir biçimde bize sırtıyor. Marksist terminolojide biz buna tekelleşme, üretimin, politikanın, sağlığın birkaç kişinin elinde yoğunlaşması adını verir ve şiddetle eleştirdik. Ne yazık ki günümüz dünyasında insanlık tekellerin elinde bir oyuncağa dönüştü.

Filmde Novartis’in üretim bandı, robotların çalıştığı o devasa üretim yerleri, “camdan saraylar”, veya Seattle’da konuşlanmış Gates vakfının soğuk görkemli görünüşü, sıcak Afrika’da sıtmayla boğuşan çocuklarını yakınlarını kaybedip yürekleri yanan insanlar ve her ne pahasına olsun araştırmaya ve mücadeleye devam eden bitkisel şifacı Rehema Namyo, biyoloji profesörü Richard Mukabana, Mbarara Bilim ve Teknoloji üniversitesinde görevli farmakolog Patrick Ogwang ve Kenya’lı öğretmen Paul Mwamu’nun yılmaz mücadele ateşleri arasındaki çelişki biz seyircileri de yakıyor. Bu karakterlerin hepsi bu hastalıkla yaşamak zorunda olan, bu hastalık yüzünden yakınlarını kaybetmiş insanlar. Öğretmen Mwamu’nun bütün kardeşleri sıtma yüzünden ölmüş. Sınıfındaki öğrencilerin tümü en az bir yakınını sıtma yüzünden kaybetmiş. Mwamu, pelin otu sayesinde hayatta kalmış. Bu nedenle öğrencilerine bu bitkiyi tanıtmak, nasıl ve nerede yetiştiğini öğretmek için özel çaba sarf ediyor.

Richard Mukabana’nın bize anlattıkları içinde en çarpıcı olanlarından biri, Afrika’daki sıtma salgınının başlama tarihi. İngiliz sömürgecileri, bu topraklarda özellikle pirinç ve şeker kamışı üretimi için buradaki yağmur ormanlarını yok etmişler. Pirinç tarlaları sıtma için mükemmel bir üreme alanı olmuş. Richard bize bu yüzeysel su gölcüklerinde çoğalan larvaları yok edecek, insana zarar vermeyen mayalı bir tohumun ABD’li bir firma tarafından üretildiğini, böcek öldürücü ile kaplı cibinliklerin Japonların yönetimindeki bir firma tarafından üretildiğini, ilaç da dahil tüm bu önleyici yan ürünlerin yerel olarak üretilebileceğini, sıtmayla daha etkin bir savaşım için bunun gerekli olduğunu söylüyor. Mücadele’nin Afrika içinde Afrikalılar tarafından yapılması gerekiyor.

Ne yazık ki öyle olmuyor. DSÖ bile Artemisia’nın sıtmayla mücadelede en etkin ilaç olduğunu kabul etmiyor ve 30 yıldır bu bitkinin en etkin ilaç olduğunu ve yan etkisinin çok az olduğunu onaylamıyor. Sıtma hastalığının iyileşmesinde Artemisia’nın yüzde seksen oranında başarılı olduğunu savunan Patrick Ogwang, “eğer sıtmadan kurtulursak Afrika yoksulluktan kurtulur” diyor. Ama bu olasılık Batılı büyük ilaç şirketlerinin, Batı hakimiyetindeki dünya sisteminin işine gelmiyor.

Fever, onurlu ve mücadelecı Afrikalı kahramanlarının kendi hikayelerini anlattığı bir film. Tek



bir akıl veren, batılı, beyaz bir kafa yok filmde. Anlattığı gerçeklikler bakımından da hem bilgilendirici hem de yürek yakan bir film.

İsyan ve Teslimiyet Arasında Bir Çağdan Geçerken

Christian Labhart'ın yönettiği "Tutku- İsyan ve Teslimiyet arasında" filmi artistik yönden, akli ve bilinci solda olan hemen her seyredeni yürekte etkileyen bir belgesel. Bertolt Brecht'in "Bizden sonra doğanlara" adlı şiiriyle açılıyor. Karanlık ekranda bir helikopter sesi ve gece yarısı Hamburg'da 2017 G7 zirvesini protestocuların korumak için konuşlanan askerlerin ürkütücü görüntüsü Brecht'in dizeleriyle birleşiyor: "Sahiden karanlık bir çağda yaşıyorum/ Adil bir dünya arayışı saçma/ Düz alın katı bir kalbin ifade-sidir/ Gülen varsa henüz korkunç haberi almamıştır."

1968 yılında, 15 yaşındayken Zürih'teki bir gösteriye tanıklık eden yönetmen Karl Marx adını ilk kez o zaman duymuş ve ilk kez adil bir dünya ütopyası belirmiş onun için. Yetişkinlik hayatında öğretmenlik yapmaya başlamış. Ancak anti otoriter eğitim sistemini uygulamakta engellerle karşılaşınca bir süre kendi yoldaşlarıyla çiflik hayatını denemiş.

G7 zirvesi... 50 yıl önceki eşitlikçi dayanışmacı mücadeleci ütopyadan geriye ne kaldı? Film, kişisel yaşam deneyimi, aynı anda bütün yakın tarihin belirleyici olaylarıyla iç içe geçerek, aslında son elli yıl içinde Avrupalı bir solcunun sistemin kendini tahkim etmesi karşısında duyduğu hü-zün ve yalnızlığın dışavurumu. Hem Avrupa'da hem de dünyada solun geri çekilişi, aşırı sağ, em-peryalist savaşların, çevresel yıkımın, komploların vaka-yı âdiyeden olduğu bir elli yılın dökümü olan belgeselde hem görüntüler hem de metinler son derece anlamlı olarak kurgulanmış.

50 yıllık tarihsel sürecin kerteriz noktaları, Vietnam savaşı, Baader-Meinhof'un Almanya'da hala etkinliğini sürdüren Nazi işbirlikçilerine karşı düzenlediği suikastlar, Çernobil kazası, Berlin duvarının yıkılışı, İkiz kulelerin yıkılışı, Balkanlar ve Ortadoğu'da savaşlar, Akdeniz'de İltica etmek için Akdeniz'i aşmaya çalışan mültecilerin görüntüleri birbirini izlerken, yenilgi ve teslimiyet hakim oluyor dünyaya.

Guy Debord'ın "Gösteri Toplumu"ndan alıntısıyla yeni kapitalist değerler karşısındaki kayıtsızlığımız ve hareketsizliğimiz, parçalara ayrılmamız, insan insana iletişimin, toplumsal bağın

giderek zayıflaması, bunun yerine görüntülü, albenili bir dünyanın yanılsamalı, sahte ışıltısı etkisi altında, benliğini kaybetmiş insanlara dönüştüğümüzü vurguluyor. Franco Berrardi'nin şiir ve isyan, Slovaj Zizek'in yeni sınıf savaşı eşliğinde günümüz kapitalist dünyasının soğuk, devasa bir cezaevine benzeyen, görünürde şaşaalı gerçekte boğucu görüntüleri akıyor. Kafka'nın "Yuva" metni okunurken, çağdaş dünyanın büyük gökdelenlerde, dört duvara kapanan, kapalı alanlarda spor yapan insanları akıyor ekrandan. Tıpkı 6 aylık erzakını ve diğer mallarını yeraltında kendisi için yaptığı labirentlerde saklanıp, orada kendini huzurlu bulan "Yuva" daki yaratık gibi, yeni insanlık da aynı bu şekilde kendi sığınağında huzur yaratmaya çalışıyor. Yogalar, Pilatesler, Dubai'de ski... Dışarıda ölen mülteciler, devasa çöp yığınları, hızla eriyen buzullar... Bu bölüm bana en üst düzey elitlerin, mesela Pentagon'un en büyük tedarikçisi Raytheon şirketinin bile dahil olduğu büyük şirketlerin yöneticilerinin, dünyanın çeşitli yerlerinde ultra lüks sığınaklarını hatırlattı. Gerçek hayatta bu absürtlüğün karşılığı var.

Kafka'nın anlattığı huzur elbette sarkastik. Tam tersine Ulrike Meinhof'un hücresinden yazdığı mektup, kapatılmanın ne kadar yıkıcı olduğunu gözler önüne seriyor.

Adorno'nun yanlış hayatı doğru yaşamak kısır döngüsüne kapılmış, modern batılı insan şimdilik yerinde huzurlu. Ama yönetmen bu huzurun aslında çok kırılğan ve yanlış olduğunu ima ediyor seçtiği metinlerle.

Film, yine Brecht'in şiiriyle sona eriyor.(2) Aşırı sağın merkeze dönüştüğü, çevresel ve toplumsal yıkımların şiddetlendiği yeni karanlık çağın Brecht'in 1939 yılında betimlediği dünyaya ne denli benzediğini ima ediyor bize yönetmen filmin Tematik müziği Bach'ın St.Mathew Passion'u eşliğinde:

"Diyorlar ki ye iç sus, bunları bulduğuna sevin

Ama ekmeğim açların elinden alınmışsa

Suyum susuzlara aitken

Nasıl yer içerim...

Gene de yiyorum içiyorum...

İki katliam arasında yemeğimi yedim

Uykumun üstüne cinayetin gölgesi düştü, doğaya merhametsizce yaklaştım.

Bana yeryüzünde tanınan zaman işte böyle geçti..."

Notlar:

- 1) Manlio Dinnuci, The Nuclear Pandemic Spreads, November 5 2020. Global Research.
- 2) Brecht şiirinin çevirisi, filmde yer alan çeviriden alınmıştır.

Kamusal Ada BIFED

Lalehan Öcal

Bu yazı 6. Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali (BIFED) deneyimim ile festivallerle ilişkin namütenahi tefekkürüm üzerine kaleme alındı. Festivalin 7'si pandemi nedeniyle online yapıldı ve bir meydanda toplanmanın özlemi duyuldu bu yıl... Yazının başlangıcı, içinde yaşadığımız dünyayı yansıtır biçimde karanlık, festivali aktardığım kısım ise festival gözlemlerimde alışkın olmadığım kadar iyimserliğin verdiği ışıkla aydınlık. Karanlıkla aydınlığın buluşması, gecenin ardından doğan güneş gibi sıradan görünse de değerlendirmenin içerdiği değişkenlerde nadiren birbirini doğuran bir sürecin işareti.

...Kuşları boğdular, çimenleri söktüler, yollar çamur içinde kaldı. Dünya değişiyor dostlarım. Günün birinde gökyüzünde, güz mevsiminde artık esmer lekeler göremeyeceksiniz. Günün birinde yol kenarlarında, toprak anamızın koyu yeşil saçlarını da göremeyeceksiniz...

“Son Kuşlar” Sait Faik Abasıyanık

Ada sevdalısı Sait Faik'in 50'lerde “Son Kuşlar” hikayesiyle uyardığı yıkıma epey yakınız. Havası, toprağı, suyuyla kutuplardan yağmur ormanlarına bilfiil içindeyiz hatta. Hikayede anılan “esmer lekeler,” sonbaharda göç eden kuşların, gökyüzünün maviliğine nakşolan kanatları. Kuşların göç yollarını engelleyen havalimanı ve bilumum süreci zalimane işleyen projeler, fosil yakıtlar, dikey yükselen kentlerle birlikte iklim değişimi, hikayedeki kuşları aldatıp avlamanın hayli ötesinde sürüleri ve türleri tehdit ediyor. Ne sadece kuşlarla arılar ne yalnızca ormanlarla buzullar tehdit altında. Bitkiden böceğe türler anbean yok oluyor, yitiyoruz biraz biraz. Hikayede bir tüccarın bahçesini süslemek üzere doğadan “sökülen çimen” ile bugünkü tahribat karşılaştırılır gibi değil. Kıyastaki orantısızlığı “devede kulak” tabiri karşılamaz ama burjuvanın lehine emeğin ve doğanın çalınması yıkımın başlangıcı. Taşıma vaadiyle sökülen milyonlarca ağaç ya da yanan Amazon yağmur ormanları, paradoksal birer oksimoron. Aylarca sönmeyen Avustralya yangınlarının yanında doğadan çalınan bir bahçe çimen. Çimlenecek toprak parçası kalmayan betondan ibaret artık kentler. Şehir içinde trafiğin düzenlendiği adaların imara açılmasından ürker oldu ne zamandır kentliler. Kentin dokusuna işlemiş ayrımcılık, kirli hava, hız ve tükenmez bir karmaşanın toplumsal yükü ağır. Bu ağır yük, bin bir yükte ezilen emekçi sınıfların sırtında değil sadece, her yerde, her köşede. Yük şehirle sınırlı da değil, insanın iz bıraktığı her yerde. Doğanın, emeğin, kaynakların sömürsünde, bu sömürünün izinde değişen iklimle her mevsimde, mevsimi kavramayı güçleştiren aşırılıklarda, her hak ihlalinde ve tüm bu yaşananların temsilinde. “Temsil yükü”(1) beyazın siyahı, erkeğin kadını, sömürgecinin madunu temsil etmesi ile de ağırlaşabilir bir filmde, bir maden göçüğü maden sahibinin sesiyle haber edildiğinde de. Dünyanın kısık sesleri veya çılgınlıkları hiç temsil edilmediğinde ise hafiflemiyor temsilin ağır yükü. Aksine kent hakkından sınıf mücadelele-

rine çağrılarını görünmez kılmak, egemenin sessizlik ilkesi. Bu ilke ile kafalar kuma gömüldüğünde çarpık temsile de bilginin manipülasyonuna da gerek kalmıyor gömü açığa çıkmadıkça. Dolayısıyla yalnızca doğadan yararlanan hayvanlardan farklı olarak, doğaya egemen olan insanın kendi türüyle birlikte bütün türlere, değmese bile üretim sistemiyle uzandığı en uç noktalara bıraktığı izlerin takibi ve temsili acil, politik ve sosyal bir mesele. Okyanus, dağ, atmosfer demeden dünyanın en derin noktalarına, uça da yüzse de canlıların midelerine erişmiş durumda(2) endüstriyel üretimin tüketen izleri. Dünya çapında ekolojik bir krize dönüşen izlerin üstünün örtülmeden temsil edilmesi ile bir tartışma zemini oluşması beklenebilirdi. Ki olası mücadelelere kapılar açılabilirdi. Halbuki bir meseleyi dert edinmiş herhangi bir yapım, temsil yükünden azade gerçekleşse bile, egemen ideolojiyi incitecek yapımların mevcut dağıtım ve gösterim sisteminde izleyiciye ulaşması, yapımin tahayyülü kadar güç. Bu sebeple finansmanı, temsil stratejisi ve içeriği ile bir filmin nasıl bir dağıtım ve gösterim ağında, kimlere hangi ortamda gösterildiği büyük önem arz ediyor.

Bihaber sırtlandığımız yükleri beraber düşünecek, tartışacak, müşterek dertlerin farkına vararak farklı deneyimlerin paylaşımına açılacak alanlara ihtiyaç duyulduğu şüphesiz. Bu anlamda Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali (BIFED) eşsiz bir varlık gösteriyor. Tematik festivaller, belli temaların ayrıntılarıyla ele alınmasına, tematik paradigmalardan uluslararası karşılaşmalarla çeşitlenmesine, bu çerçevede kurulan bilgi ve empati ile toplumsal hassasiyetin gelişmesine imkan sağlamakta. Ancak odaklanılan temaların çerçevesine sıkışıp konulardaki çeşitliliğin daralma ihtimali de var her zaman. Tematik festivaller, seçili temaya hitap edecek belli bir seyirci kitlesine seslenmekte. Korku, komedi vb. (genre) türler de festivallerin teması olabiliyor. Bu anlamda denebilir ki tematik yapı, seyirciyi sinema ekonomisinin içindeki türler gibi üretmeye uygun hale geliyor. Bir nevi kendi tüketicisini üretiyor. Halbuki BIFED ekoloji temasını kelimenin dar anlamıyla “çevre filmleri” ile kısıtlı tutmuyor. Festivalde ekoloji teması, insanı evrenin merkezine koyan bakış açısını kırmakla başlıyor temsili kapsamaya. Canlıların kendi aralarındaki ilişkileri kadar üretim biçiminden ayrılamayan çevreleriyle olan ilişkilerini de dikkate alabilecek bir seçkiye zemin sunuyor. Bir tür olarak belgesel ise ekoloji teması altındaki filmlerin içerik ve biçimle çeşitlenebileceği zengin bir potansiyele sahip. Kendini ciddiye alan bu türün de kurguya sahip bir film olduğu unutulmadan, taşıdığı temsil sorumluluğunun farkında filmleri kucaklıyor festival. Bozcaada ise büyük şehirlerde kalbi duranların tekrar nabzını attırıyor festival mevsiminde.

Büyük şehirlerden çıkınca şehrin hapsinden muaf özgürlüklere kaçıışı da hatırlatabiliyor adalar, sularla çevrili tabiatıyla düşlere de açılabilir. Şehrin hırpalayan ritminden çıkılan, denizi ve tarihi dokusuyla karşı kıyuyu unutturan, nefes almaya olanak sağlayan kendine özgü açık bir alan Bozcaada. Ancak ne kadar unutulabilir karşı kıyı? Ada şehirden ve anakaradan uzak olsa da başat ideoloji, egemenin tahakkümü, üretim ve tüketim biçimi değişmiyor. Tarihin gölgesiyle dönemin etkisi her uçta ve bucakta. Küçük adalardan büyük anakaraya pek sistem değişmiyor. Bugünü yazan tarihte de böyle. Bozcaadadan ilk kez Rumca ve Türkçe selamlaşmanın bulunduğu Kalimerhaba(3) kitabıyla haberdar oldum. Mübadeleden de öyle. Üzüm ve şarabıyla ünlü Bozcaada (Tenedos) ile etiyile ünlü Gökçeada (İmroz) arasındaki adalar arası şen alışveriş biter mübadeleyle, yuvaya uzanan kısa deniz yolculuğu ise bitmez uzar. Son yirmi yıl içinde çok hızlı bir değişim gösteren Bozcaada, 90'lara nazaran müthiş bir turistik belde artık. Özellikle turistik bölgelerde mücadelesiz, kolektif bir şekilde yapılaşmaya direnmeyen hiçbir yer kendi halinde kamuya açık bir mekan olarak kalmıyor. Oysa tahminen turistik sezondan farklı olarak, özellikle festivali şenlendiren güz, sonbaharı şenlendiren BIFED esnasında Bozcaada tam bir meydan haline geliyor.



Ovacık

Bozcaadalılarla birlikte festivalin tüm bileşenlerine açık bir meydan.

Meydan, merkezde kır kahvesinden Rum mahallesindeki sokaklara, gösterim yapılan belediye binalarından Bozcaada Kalesi'ne bakan Salhane'ye dek uzanıyor. Tanıdık tanımadık herkes teklifsizce belgeselleri tartışıyor. Filmlere konu olan meseleler meydana dönüşen her alanda çoğalarak yorumlanıyor ve paylaşılıyor. Bir festivale yakışır şekilde gösterimi yapılan belgesellerin ömrü, gösterim yapılır yapılmaz tükenmiyor, paylaşılarak çoğalmaya devam ediyor. Çünkü herkes seyrettikleri filmlerle, filmlerde konu edilenler hakkında heyecan duyuyor. Herkes ortak yaşam alanlarından nüveler buluyor filmlerde. Hikaye kapanmıyor, mesele uçup gitmiyor. Televizyon tarafından soğurulmuş bir tür belgesel. Yaygın olarak bilinen belgesel tarzı, televizyon belgeselleri. Televizyonun yüzeyselliğine yakışır biçimde suya sabuna dokunmadan doğada çitalarla penguenleri konu edinen, konuşan kafalarla örülü, her şeyi bilen erkek sesiyle seslendirilen bir format. Bu formatın kabul gördüğü saygın uluslararası belgesel festivallerinin şartı seçkilerine şahit oldu bu gözler.

Festival yönetmeni Petra Holzer Özgüven ile festival koordinatörü Ethem Özgüven, Türkiye'deki belgesel üretimine bizzat katkıda bulunmuş iki emektar. Belgeselleriyle katıldıkları festivallerin yanı sıra kuruculuğunu üstlendikleri başka festivallerin de getirdiği tecrübeleri BIFED'e taşımışlar. Belgeseller ve festivaller üzerine düşünen, yazan, eğitimini veren festival yönetmeni ve koordinatörün tüm düşünsel birikim ve üretim deneyimleri BIFED'in işleyişiyle, içeriğine yansıyor. Ethem Özgüven sadece belgesel yapımının tekniğini ve felsefesini vücuda getirmekle kalmıyor, belgesellerin peşin hükümle hakikat kabul edildiği saygın alanın sorgulanma ihtiyacını vurgulayarak, temsil sorumluluğunun bu sorgulamayla üstlenilmesi gereğinin de altını çiziyor.(4) Bu düşünsel çizgi yüzlerce film arasından festivalde gösterilen filmleri seçen Petra Holzer için de geçerli. Büyük uluslararası film festivallerinin seçimleri büyük ölçüde küçük film festivallerinin



Kökler Arasında

seçkisini de belirliyor. BIFED’de festival sistemine bağlı olarak film seçimi yapılmadığı gün gibi aşikar. İçeriği ve biçimiyle kendini pazarlayan filmler seçkide bulunmuyor. Filmler zihinlerde karşılaştığında, filmlerin birbiriyle diyalogunu daha da değerli kılan unsurlardan biri bu. Dahası BIFED’deki kısa/orta/uzun metraj filmlerden öğrenci filmlerine, farklı formatlarla deneysel anlatım biçimlerinin zenginliği. Kısa filmlerle öğrenci filmlerinin varlığı festivalin bir başka değeri. Zira kısa filmler tecimsel bir değere sahip olmadığı için tıpkı belgeseller gibi gösterim imkanı çok sınırlı, vizyona girme şansı yok. Kısa filmliğe soyunan reklamlar kaçış hakkı tanımadan sınırsızca her imgesel yolculuğa bulaşırken, festivaller haricinde öğrenci filmleri ve kısımlarla seyirciyi yüz yüze getirecek platformlar mevcut değil. BIFED gibi farklı format ve öğrencilere yer açan festivaller sayesinde öğrenciler emek verdikleri filmlerinin seyirciyle buluştuğuna şahit oluyor, filmlerini ve kendilerini geliştirme, ifade etme, üretimlerini tartışma imkanı buluyorlar.

GAIA öğrenci ödülü için bir araya gelen öğrenci filmleri, amatör ya da profesyonel, görece büyük bütçeli ya da dayanışmayla gerçekleşmiş festivaldeki tüm filmler toplumsal hayatın bıçak sırtı konularını dert edinen ve kendilerini ifade etmek için farklı yollar arayan filmler. Rengarenk ve çok sesli filmler kendi içlerinde kapanmıyor, ifadeler çeşitlenip bir araya gelerek kuvvet kazanıyor. İçlerinden ikisi yıllardır tarihin üzerini örtmesinden korkulan baraj sularının Hasankeyf’e sinsice yaklaşmasının yarattığı hayret verici tehdit üzerine. Volkan Serdar’ın Mahlotla filmi, gezgin Meryem’in tarihi kurtarma aşkıyla gelip Hasankeyf’e vurulup bir mağaraya sığınmasını anlatıyor. Anadolu ve Mezopotamya’nın ışığı vurur, vurmaz mı mekana ve insana. Medeniyetlerin tarihsel katmanlarıyla toprağa mihli on iki bin yıllık kültürel mirası, sulara boğmanın ancak barbarlık olarak nitelenebileceği gerçeği, Mahlotla ile Hasankeyf’e Ağıt (Fırat Erez) arasında kurulan diyaloga yansıyor. Binlerce yıllık tarihin altmış yıllık bir baraja heba edilmesi, hazmedilecek gibi bir bilgi değil. Filmle yakılan ağıt, bu vahşete anlam vermekte zorlanan, kimlikleri inşa eden ve

tanımlayan kadim tarihin bilgisiyle, Hasankeyf'in yerlisi bir bilgenin ağzından dinleniyor. Sulara gömülecek tarihin verdiği şaşkınlığın isyanıyla; "İnsan tarihiyle yaşar" tarihini yitiren toplum benliğini yitirmiştir. "Tarih ayaklar altına alınmaz. Tarih yazılır" diyor. Halbuki bu dünya tıpkı bu örnekte olduğu gibi tarihin ayaklar altında un ufak edildiği nice barbarlık hikayeleriyle dolu. Tarih, barajı geçemeyecek yazılı tarih, suyla dövülüp su altında eritilerek yeniden yazılıyor. Gözlerimizin önünde izliyoruz suların altına gömülecek medeniyetleri. Bir kentin suyla kaplanacak olması, korkunç bir ironi aynı zamanda. Susuzluk, su ve akarsuların kaybı birçok filmin ortak paydası. İranlı yönetmen Mohammad Ehsani'nin filmi Karun çeşitli tehditlerin altında yitirilmekten korkulan çok değerli bir nehir. Tıpkı Amazon bölgesinde geçen Arjantin, Şili, İspanya ortak yapımı Nehir (C.T. Goldenberg) ve üç yönetmenli Slovenya yapımı Hasarsız gibi. Türkiye'de yakından tanıdığımız, Hasankeyf için de geçerli olan Hidro Elektrik Santrallerinin (HES) akarsular ve tüm ekosistem üzerinde yarattığı tehdide karşı verilen halk mücadeleleri Hasarsız'da kano eylemleriyle işleniyor. Genç akarsu kanocularının coşkun nehirler üzerindeki eylemleri umutlu bir dinamizm ile aktarıyor. Kano ekipmanlarının sponsorluğu ile filmi şekillendiren umutlu dinamizmi ilişkilendirmemek elde değil. Bu dinamizmden tamamen uzak Gökyüzündeki Köy (R. L. Holbole) ise susuzluktan mustarip Aagaswadi köyünü anlatıyor. Hindistan'dan incelikli bir öğrenci filmi. Yağmur, tam köy ahalisinin meydana toplanıp beraber tartıştığı gece bastırıyor. Hindistan'dan bir başka öğrenci filmi Piraña (Nainisha Dedhia), fonda büyük bir şehrin olduğu çöp dağına bir duvarın yıkık penceresinden yaklaşıyor. Kamera çöpleri ayıranlara çevrili. Açılış, kapanış ve ses tasarımıyla tüketim ile çöp arasındaki ilişkinin estetik bağı kuruluyorsa da çöpü asıl üreten sanayi tarafında bir boşluk mevcut. Özenle yapılmış film, egemen ideolojiyle oluşmuş yaygın anlayışı yeniden üretiyor. Çöp birikimi de çöpün geri kazanılma sorumluluğu da tüketiciye paslanıyor. Filmin yönetmeni Dedhia, Piraña'nın tamamlanmamış büyük bölgesel bir projenin bir ayağı olduğunu ve çalışmalarının devam edeceğini belirtiyor. Genç yönetmenin projedeki bu boşluğu kapatarak geliştirme ihtimali her zaman saklı. Temsil yükü genç filmlerin denemelerinde ağırlaşmıyor, sarsıcı konusunu ajitasyondan uzak aktarmayı başaran Başka Sınırlar (T. Başel, A. İbragimov) gibi mesela. Savaşlarla sınanan sıradan hayatların, başka toprakların zor şartlarında tutunmaya çalışan yaşam mücadelesine; gözlerin kaçırıldığı görünmez işçilere evrilebileceğini, sosyal destekten mahrum Afgan sığınmacıların sesi ile dile getiriyor. İstanbul'un çöp toplayıcılarını izleyen Görünmez İşçiler (U. C. Saylık, M. H. Akkaya, M. Brodersen) tamamlanmamış, üzerinde çalışılmaya devam edecek bir başka proje. Filmin açılış jeneriği, filmin ismiyle vurgulamak istediği meseleyi kristalleştirecek olgunlukta. İşçi sınıfının burjuvaya ait mekanlarda görünmezliğini işlemek üzere yola çıkan film, çöp toplayıcılarının sesine kulak verirken kentin aidiyetinin de sorgulanma ihtimalini doğuruyor. Göze sokulanlar, görmezden gelinenler ve görünmeyenler arasında filme kaydedilecek çok hikaye var belli ki. Görünmediği halde toplumun zihinsel, bedensel ve toplumsal dokusunu zedeleyen elektromanyetik alan, Karanlık Dalgalar (I. J. Chandoutis) filminin görünen yüzü. Biçim ve içeriğin bütünleştiği filmin gizli yüzü ise sanayi devrimi ve toplumsallaşamayan iletişim. Soyut bir anlatıma sahip film, deneysel, bilim kurgu, yağlıboya resim estetiğinin iç içe geçtiği eklektik bir alanda seyrediyor. Fransız yapımı bu öğrenci filmi, ellerin uzantısı haline gelen akıllı telefonların erişim hattını oluşturan elektro manyetik alanın hücumundan kaçmak zorunda kalan karakterlerin hikayesi. Dalgaların erişmediği noktaları bulmak gittikçe güçleşirken, gerçek enerjiye kavuşmanın yolu bazısı için doğanın içinde dostlarla mektuplaşmaktan, bir başkası için doğanın elverdiği ücre bir derinlikte kendi mağarasına sığınmaktan geçiyor. Filmin ana kahramanı sanayi devriminin ürettiği ve büyüyen bir hızla toplumsallaşmaktan uzaklaştıran teknoloji ve kültür. Do-

ğaya sığınan karakterler ayrı ayrı görülse de karakterlerle özdeşleşecek zemin oluşmuyor. Bireysel ve sanal bir iletişim alanının dışına da kaçsalar, tel örgüyle çevrili açık bir geçitte bir arada ama birbirinden kopuk bir kitlenin bir parçası olarak kalıyorlar.

Bu festival filmlerinin genelinde karakterler belgesele yaraşır şekilde bir yıldız haline gelmiyorlar. Oysa hayatın içinden filmin akışına katılan bazı karakterler büyük kahramanlara dönüşmeden süper kahramanlardan öte umut aşıyorlar. Süper kahramanlar seyirciyi mücadele tasavvurundan alıkoyan metafizik güçlere sahip çizilirken burada bahsi geçecek karakterler mücadeleye teşvik edecek süper güçlere sahip sıradan karakterler. Dünya prömiyerini BIFED'de yaparak ikincilik ödülünü alan Ovacık (A. Selenga Taşkent) filminin asıl kahramanı dönemin Ovacık Belediye Başkanı Fatih Mehmet Maçoğlu. Kendini ayrıcalıklı kılmadan halkın içinde yer alarak, kamu yararına hizmet verirken görülen çalışkan Başkan, sadece seyircinin değil halkların gönlüne taht kuruyor muhtemelen. Bununla birlikte Maçoğlu, başarıya koşan kusursuz bir lider haline de gelmiyor, erişilmez bir yıldız da. Çatışmalı bir tarihe dayanan, ekonomisi, politığı, iklimi zor bir bölgede, toplumcu bir üretimi benimseyen Maçoğlu'nun emek dolu hikayesi çatışmasız bir anlatı yapısı üzerine kuruluyor. Çatışmanın bunca ağır bastığı bir bölgede çatışmasız bir anlatı yapısı belgesele yaraşarak filmi daha değerli kılıyor. Filmin baş karakteri kadar önü açılan sürdürülebilir doğal tarım, üretim ve dağıtım biçimi de, filmin paralel öyküsünü oluşturan futbol takımı ve takımın rekabetten uzak anlayışı da, filmin içeriğıyle biçiminin örtüşerek kurulduğu çok sesli bir karakter yaratıyor. Ancak filmin birkaç sahnesindeki varlığıyla hayran bırakan okumaya düşkün genç kadın filozofunun sesi buraya asıl konu olan kahraman. Seyircinin bilgi kodlarına işlenmiş burjuva entelektüel mitini kırarak önyargılarından sıyrılıp karanlık bir çadırda nasıl toplumcu felsefi tartışmalar yapılabileceğine dair sahici bir fikir veriyor. Çernişevski'nin "Nasil Yapmalı"(5) kitabını bilgece özetleyen genç filozof nasıl olabileceğine dair hiçbir süper kahramanın iletemeyeceğı düşünsel bağlamı sunuyor seyirciyeye. Görmeye işitmeye alışık olunmayan bu tartışmalara daha da misafir olma isteğı uyandırıyor. Anlatmaya hep devam etsin istenen bir başka karakter Melis Birder'in Küdür filminin kahramanı Halil Kaptan. Küdür alanlarını korumanın mücadelesini kayda geçerek korumayı deneyen Bodrum Lokal'in kısa belgesellerinden biri. Küdür yarımadasında yaşayan bir Akdeniz fokunun yaşam hakkını aramanın yolu olarak Küdür filmi Bodrum'daki acımasız yapılaşmaya karşı harekete geçişin öyküsü. Bodrum'a doğru gözlerini kapamak istiyor insan, görmemek için o canhıraş yapılaşmayı. Bodrumlu süngerci dalgıç ve kaptan Halil Aktaş, gözleri kapatarak mücadele edilmeyeceğinin farkında olanlardan. Bu yüzden filmlerle kayda geçen her ses ve direniş, gözleri açık tutmanın da bir yöntemi. Gösterimden sonraki söyleşide Halil Kaptan Bodrum'da alanlarını savunmak için verdikleri tükenmez mücadeleyi aktarırken hep anlatsın istedi filmin seyircisi. Yenilgiden yılmayan, güçlü, aramızdan bir kahraman Halil Kaptan. Birleşerek karşı çıktıkça sermayenin saldırısı duraklatılsa da, ancak bir başka yerden kalan mücadeleye devam edildiğinde kazanımın mümkün olduğunu hatırlatan yılmaz bilge bir aktivist. Halil Kaptan festival filmlerine ait farklı seslerin, dünya düzeninin tek sesini açığa çıkardığını fark etti festivalde. Daha önce bahsi geçen Gökyüzündeki Köy filminde şirketlerin vaatlerinin nasıl değişmediğine dem vurdu. Kurak, susuz, yolsuz, bir hayli göç veren Aagaswadi köyünün işsiz halkı, topraklarına yok pahasına yel değirmenleri kuran şirketin boş vaatleriyle kandırıldıklarından şikayetçiler. İş ve bedava elektrik vaatlerini yerine getirmeyen şirket karşısında, güvencesiz ve savunmasızlar. Halil Kaptan sermayenin tavrının paralellliğini bu küçük filmle okumanın mümkün olduğunu ortaya koydu. Sermayenin çıkarını gözetken ilkelere sarılı bütünleşen bilgi gövdesi, sadece gasp edilen



Hasankeyf'e Ağıt

mekanları, ezilenlere ait deneyimleri görünmez kılmıyor, haber medyası başta olmak üzere kültürel üretime ait her mecrada bilimsel gerçekler hasır altı edilebiliyor. Asbest gibi mesela ya da radyasyon. Hükümeti temsil eden bakanları radyasyonlu (olduğu iddia edilen) çay içerken gördü bu dünyanın gözleri, asbest olduğu iddia edilen maddenin çevre bakanı tarafından yüze sürüldüğünü izledi. Asbest bir tehditte ibaret değil. Tarihin yaşanmış, kayda geçmiş, bilinen bir gerçeği. Fethi Kayaalp büyük ödülünü alan Nefessiz (Daniel Lambo) asbesti merkezine alan Belçika yapımı bir belgesel. Film asbestin zararları anlaşıldığı halde endüstride üstü örtülerek nasıl kullanıldığını anlatıyor. Belçika'da yaşadıkları köyün asbest endüstrisinin inkarıyla yıllarca süren mücadelesini, bu süreçte savaşta yitirilir gibi her evden yitip giden kayıpları aktarıyor filmin başlangıcında. Film asbestin yıkıcı zararını, zararın bilinmesine rağmen inkarını ve inkarla yıllara yayılan hukuki süreci, batılı bilimsel uygar yüzle kapitalizmin inkarcı maskesini iç içe geçirerek gösteriyor. Büyük örgütlü mücadelelerle Avrupa asbestin zararını kabul etmiş ve üretimi kaldırmış durumda. Oysa asbest endüstrisi zararın farkında olduğu halde halihazırda Hindistan'da hiçbir önlem almadan işçilere ve bütün çevreye filtresiz zarar vermekte tereddüt etmiyor. Nefessiz'in bütünü, Avrupa'da geçen kişisel temelli tarihsel kısmı da Hindistan'da geçen keşif ve yaşanan sınıfsal gerçekliğin ortaya koyuluşu da paha biçilmez. Filmin sunduğu sarsıcı gerçeklik o kadar güçlü ki, burada batının sesiyle doğunun temsilini, ağırlaşan temsil yükünü tartışmaya ihtiyaç duyulmayabilirdi. Ne yazık ki arada devreye giren bir şirket casusunu anlatıda heyecanı arttıran bir unsur olarak kullanılmaktan; Hindistan'daki asbest mağduru kadın karakteri egzotikleştirerek temsil etmekten; kadını doğulu, doğa ana temsili dini bir motife dönüştürmekten kendini alamamasına değinmemek mümkün değil. Casus hikayesiyle katılan ucuz heyecan ve egzotik bir figürle hikayeletirmeye katılan oryantalist katman, aldığı fonların telkini büyük ihtimalle. Filmin pazarlanma imkanını da arttırıyor olabilir bu unsurlar ama ne pahasına. Pazarlama esas olduğunda etik denge yitiveriyor. Bu unsurlar işlenen

gerçeğin önemini ortadan kaldırmıyorsa da batılı bir şirketin yarattığı asbest mağdurunu, doğulu kutsal doğa ana sınıflandırmasıyla ötekileştirmek filmin iddiasını zayıflatıyor. Sorun mücadelenin olmadığı yerde kapitalizmin arsızca sürdürdüğü yıkımken, bu yıkım insanı, insan sağlığını, doğayı ve ekosistemi tehdit eden, özellikle de işçi sınıfına yönelikken dikkat birden yön değiştiriyor. Kapitalizmin tohumlarını atan batılı sömürgeci mirasın getirdiği bir araz olarak görmek mümkün bu anlatsal sapmayı. Aslen filmin ortaya döktüğü hakikat o kadar değerli ki sadece izleyiciyi değiştirmesini değil, tarihi dönüştürmesini bekliyor insan. Bu filmle bu endüstri engellenmeli, filmde de yer alan Birleşmiş Milletler konseyindeki mücadele güçlenmeli ve asbestin ortadan kalkmasını engelleyen lobilerin geri çekilmesi sağlanmalı. Umut fakirin ekmeği.

Sorun sadece bir endüstri sorunu değil ne yazık ki. Endüstrilerin beynini oluşturan sistem sorunu. Sistem dünyayı çeşitli şekillerde tehdit ediyor. Bu yazıda filmleri tanıtmanın yolu tehditlerden geçiyor. Benzerliklerle beraber tehditler çok çeşitli. Filmi pazarlamak esas olduğunda sadece heyecan ve egzotik unsurların katacağı beklenti değil pazarlamayı sağlayacak mükemmellik aranıyor. Anlatıyı bozan pazarlama stratejileri de anlatı üzerinde bir tehdit oluşturuyor ve bu tehditler egemen ideoloji ile örülüyor. Ana akım sinemanın kalpten benimsediği biçimsel mükemmellik sadece bu sebeple bile sorgulanmalı. Mükemmel nedir? Filmlerin mükemmel olması beklenmemeli. Mükemmel öncelikle ana akıma ait endüstriyel bir tanım. BIFED'deki filmler arasında dört dörtlük olmayan birçok film var. Ama hepsinin değindiği tarihsel, toplumsal, ekonomik, politik veya kültürel, ekolojinin birçok boyutuna dokunan bir taraf mevcut. Dünyanın görünmez kılınan hakikatlerine değinen bir nokta, tartışılması gereken bir zemin açılabilir. Bazı karakterler mücadeleyi bırakıp gidiyorlar. Bazı filmler sadece şikayet etmekle yetiniyor, dayanışmanın gücünü ortaya çıkaramıyor. Tek tek bakıldığında filmler mükemmel olmayabilir, renginden kurgusuna, estetiğinden anlamına eksikler ve fazlalıklar, artılar ve eksiler taşıyabilir. Bu dünyaya ait insan yapımı üretimler ne de olsa. Filmler var, bir yerde kolay gösterilmeyebilir. Çünkü daha kapanmamış, anlatı daha girizgah halinde. Tamamlanmamış cümleleriyle kısa filmler var, öğrenci filmleri. Onları değerli kılan da bu bazen, kapanmamış cümleler. Festivalin en cesur ve güçlü taraflarından biri. Deneylere, farklı anlatım ve ifadeleri denemeye girişenlere açık. Belgeselci ve kuramcı Vietnamlı akademisyen Trinh T. Minh-ha'nın öne sürdüğü gibi mükemmel olmayan anlatılar egemen dili bozmaya aday.(6) Her çalışmanın bir sözü var, bir derdi var, her filmin olması gerektiği gibi. Ezber anlatılar, ezber anlatımlarla dökülmüyor seyircinin önüne. Böylece lokmalar dizilmiyor seyircinin boğazına takip edecek diye. Kısa filmler uzun filmlerle, öğrenci filmleri profesyonel üretimlerle, kurgu, kurmaca deneysel, sözlü tarihle, söyleşi, takiple hemhal oluyor. Yerli bir kısa filmin çekirdeğini, büyük bütçeli bir uzun metrajın içeriğinde bulabiliyor seyirci. Tohumlar farklı ülkelerin hikayelerinde toplanabiliyor, hikayeler farklı, hikayelerin tohumları ortak olabiliyor. Ekmeği, emeği, suyu, toprağı sömüren iktidarlara, zehreden kimyasallara her coğrafyada rastlanıyor, ne de olsa küresel bir dünya, sistem aynı. Toprak kültüründen çalınan atalık tohumları, toplumdaki mahrum eden tarım politikalarının hüküm sürdüğü, var olanı yok etmek üzerine kurulu bir düzen. Tohumları korumaya çalışan bir dünyada yaşamaya çalışıyoruz. Kökler Arasında (Gamze Terra) filminde değinildiği gibi geleneksel hayatın bir parçası, bir yaşam biçimiyken atalık tohumları saklamak ve takas etmek için bile mücadele edilmesi gereken bir gezegen.

Her ne formatta olursa olsun Bozcaada'da filmler büyük bir heves, büyük bir dikkat ve saygıyla izleniyor. Gösterim ertesi söyleşiler genellikle yapımların yersiz yüceltilip yersiz yerildiği yerlerdir. Söyleşi yapılan ne kadar ünlüyse sorular o kadar güzellemeyle süslenir. Elbette beğeniler her

zaman ifade edilir ancak filmle alakalı derin, isabetli, kapsamlı sorular ve yorumlar eksik olmadı buradaki söyleşilerde. Seyirci izlediği filmi daha iyi kavrayacağı bir noktaya gelmek amacıyla sorular sordu. Film üretenerin katılımı da karşılıklı deneyimleri paylaşmak, anlamak ve anlatmak üzerine kuruluydu. Başta bahsettiğim gibi BIFED bir meydan vazifesi görüyor. Meydana, meydana karşılıklı etkileşime çağıran bir alan. BIFED Bozcaada'nın merkezinde bir "kamusal alan"(7) potansiyeli sunuyor. Filmlerle filmleri kuranların, filmleri izleyenlerle zihinde birleştirenlerin toplumsal ortak bir fayda etrafında düşünce, sorgulama ve eylem geliştirebilecekleri eleştirel ve özgürleştirici ifadenin hayat bulduğu bir platform. Festival zamanına ve mekanına sığdırılan, beraber bu zaman ve mekanın dışına taşıtığında bir kamusal ada. BIFED ekibi toplumsal belleği kurmakla ilgili temel kavramın "hatırlamak değil unutmak" olduğu konusunda uyarıyor. Çok sesli, birbirine kulak veren, eşitlikçi, farklılıklara açık, eleştirel ve özgürleştirici bir platforma tutunarak BIFED gibi bir kamusal adada unutmaya beraber direnmek mümkün olabilir. Direnelim ki Sait Faik'in deyişiyle mavi gökyüzüne çalınan siyah lekeler unutulmasın. Serçeler nadir görülüyor artık toprakta yıkanırken.

Notlar:

- 1) Shohat, E. & Stam, R. (2002) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge.
- 2) <http://www.mikroplastik.org/index.php/tr/mikroplastik/mikroplastikler-neden-zararlidir.html>
- 3) Başlangıç, Celal (1987) *Egenin Sevdalı iki Dili: Kalimerhaba*. İstanbul: Boyut Yayınları.
- 4) Özgüven, Ethem (2011) *Olmayana Ergi Yöntemiyle Bir Formatı Sorgulamak: Belgesel Var mıdır?* (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul: Marmara Üniversitesi.; Yeni Film dergisinde 18-24 sayıları arasında altı bölümlük "Belgesel Sinemaya Dair Yazılar" yayımlanmıştır. Derginin 21. sayısında yer alan makalede Özgüven, belgeseller ile festivalleri ele almaktadır: Özgüven, E. "Belgesel Sinemaya Dair Yazılar IV: Festivaller ve Saptamalar." Yeni Film. S:21. Ekim-Aralık 2010. ss. 71-6.
- 5) Çernişevski, N. (2017) *Nasıl Yapmalı*. (çev.) Mazlum Beyhan. İstanbul: Kor.
- 6) Minh-ha, Trinh T. (1991) "Outside In Inside Out." *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. London: Routledge. s.71
- 7) Özbek, M. (2004) *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayın; A. Süalp, T. (2004) "Kamusal Alan, Deneyim ve Kluge." (der.) Özbek, M. *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayın.

Ahtapottan Öğrendiklerim

Fatoş Usta

*I'd like to be
Under the sea
In an octopus' garden
In the shade
We would shout
And swim about
The coral that lies
Beneath the waves
(Lies beneath the ocean waves)
Oh what joy...
Beatles*

Cape Town'da, bir insanın, sıcaklığın sekiz derece olduğu bir suda, sekiz bacaklı bir canlı ile olan ilişkisini anlatan belgesel için en sık sorulan soru şu olmuş: Bu hikâye gerçek mi? Suyun altındaki dünyaya, çoğunlukla canlılar âlemini anlatan bir belgesel mesafesinde tanık olduğumuz için aynı yerde geçen oldukça kişisel bir hikâyeyi anlamak için ilk bu soruyu soruyoruz: Bu hikâye gerçek hayatın neresinden geliyor?

Craig Foster'ın, tükenmişlik hissiyle mücadele etmek ve kendini iyileştirmek adına, her gün evinin yakınındaki okyanusa dalarak suyun altını gözlemlemesi hiç beklemediği bir hikâyeyi başlatıyor. İlk birkaç günde gözüne çarpan büyüleyici bir ahtapot nedeniyle Foster, her gün aynı yerde dalmaya karar veriyor. Suyun altında nefes almasını sağlayacak herhangi bir dalış aleti olmadan, bir yıl boyunca her gün okyanusun aynı yerinde dalıyor ve o bölgede yaşayan bir ahtapotu gözlemliyor. Kısaca bu şekilde özetlenebilecek bir öykü, sadece denizin altını ve bir ahtapotun yaşamını ekrana getiren bir belgesel olabilirdi. Belgesele bir alternatif olarak da bir insanla bir ahtapotun eşsiz dostluğunu anlatan bir animasyon olabilirdi. Bu durumda gerçekliğini asla sorgulamaz ve bizi eşi benzeri olmayan dünyalara alıp götürmesine izin verir, kurgunun tadını çıkarırdık. Hikâyenin gerçekliğinin sorgulanması, aslında kurgusal bir evrenden çıkıp gelmiş gibi duran, insan ve hayvan ilişkisinin bilmediğimiz bir yerde ve bilmediğimiz bir düzeyde gerçekleşmesinden kaynaklanıyor. Bir ahtapotun vantuzlarının bir insanın parmaklarına adım adım yapışması, insanın kolunun üzerinde gezmesi, akıl almaz görünüyor. Foster, bunu deneyimledikten sonra, her gün aynı yere giderse ne olacağını görmek istiyor. Ardından bu büyüleyici canlının rutinini şaşkınlıkla gözlemlemenin ötesinde geçip ona yaklaşmasının hikâyesini anlatıyor.

Ahtapotlar, sekiz bacağı, biri merkez diğerleri bacaklarda olmak üzere dokuz beyni, üç kalbi



ve mavi renkte kanı ile Antik çağlardan beri kafa karıştırıcı olmuş bir canlıdır. İskandinav mitolojisinde, bacaklarını doladığı anda koca bir gemiyi bile rahatlıkla batırabilecek dev bir yaratık olarak resmedilmiştir. Belki de, bedenindeki binlerce vantuzun her birini bağımsız biçimde kullanabilmesi ve zekâsıyla insan türünü şaşkına çevirmesinden dolayı mitolojide bir canavar olarak resmedilmiştir. Uzun yıllar boyunca ahtapotların bu dünyadan olmadığı düşünülmüş. Bu düşünce nin temelinde de aslında bilimsel bulgular yer almaktadır: Ahtapotların DNA yapısı, yeryüzündeki hiçbir canlıya benzemeyecek kadar biriciktir. Kendilerini korumak adına anında renk ve şekil değiştirebilmelerinin yanı sıra bütün hayatta kalma becerilerini kendi kendilerine öğrenirler. Bu denli bireysel canlıların, sosyal ve zeki canlılara özgü olan 'oyun oynama' becerisini sergilemesi de onları eşsiz kılan özelliklerden sadece birisi. Ahtapot, hem zekâsı hem de onu eşsiz kılan becerileriyle Foster'ı her gün kendi yaşam alanına çekmeyi başarıyor. Hem de bunu ancak bir animasyonda izlemek çok görmeyeceğimiz şekilde bir ilişki kurarak yapıyor.

İnsanlık tarihi, bir bakıma insanların hayvanlar ve doğa ile uyum içerisinde yaşayamamasının tarihidir diyebiliriz. Kimine göre abartılı gelecek bu ifadeyi şu şekilde de güncellemek mümkün: İnsanlık tarihi insanların, hayvanların ve doğanın işine egemen olma sıfatıyla müdahil olma tarihidir. Bu tarihsel sürecin ve mücadelenin bir kazananı yok; ancak çok sayıda kaybedeni var. Yaşadığımız küresel olayların önemli bir kısmını gözü kapalı olarak bu müdahalenin bir sonucu olarak addedebiliriz. Ahtaptan Öğrendiklerim'i izlerken başından sonuna kadar haklı bir endişe hasıl oluyor; Foster bu yaşama müdahale edecek mi? Görsel bir şölene tanık olurken, Foster'ın oldukça insani olan dürtülerine yenik düşmemesi, belgeselin olumlu taraflarından biri oluyor. Sevdiğini tehlikelerden korumak isteyen insanın, o kadar güçlü olmadığını kabul edip geri çekilmesi gerektiğini görmesine seviniyoruz.

Sinemada, sayısız insan – hayvan arkadaşlığı hikâyesine yer verilmiştir. Bir köpek, kedi ya da evcil herhangi bir hayvanla olan yol arkadaşlığı kulağa garip gelmemektedir; çünkü bütün evcil



hayvanların, insanların dünyasında mantıksal bir çerçeveye oturtulabilecek bir yerleri var. Evcilleştirdiğimiz hayvanlarla birlikte yaşıyor, onlarla derin bağlar kuruyoruz. Ancak söz konusu bir ahtapot olduğunda, ahtapotun bir insanla olan ilişkisinin sadece o insanı zehirlemekten ibaret olacağını düşünebiliriz. Bu durum Foster'ın da oldukça ilgisini çektiğinden bir yıl boyunca, bazen gece de olmak üzere okyanusta dalıyor. İzlediği ahtapotun nasıl avlandığını, bir av olmuşken nasıl kurtulduğunu, manevralarını, değişen, dönüşen şeklini, bakışlarını ve bütün yaşantısını izliyor. Ahtapotun kendisine adım adım yaklaşıp vücuduna dolanması, kameranın mı hikâyesinin mi daha güçlü olabileceği sorusunu yanıtsız bırakıyor. Bir ahtapotun bakışlarının ne anlama geldiğini tek bir beyni olan insan, yaşadığı sürece anlayamayacak belki ama bunu deneyimleyen birinin anlatması, eşlik ettiği eşsiz görüntülerle gerçeğin sıkıcı sınırlarından süzülerek çıkıyor. Bu iki canlının konuştuğu dil, temaslarıyla gözle görünür hale geliyor. Hiç bilmediğimiz bir dil bu; yeryüzünde konuşulmuyor ama bu yeryüzünün kopmaz bir parçası gibi de duruyor. Hikâyesinin gerçekliğini sorup durmamız da bundan; bizim var olduğumuz yerden anlaşılamayan bir ilişki bu. Bir şeyi anlamamız için zihnin kategorilerine uygun bir gerçekliğinin olması gerekiyor. Ahtapotun büyüleyiciliği hiçbir kategoriye dâhil olmuyor. O kendine özgü hali, ne zaman ne yapacağı belli olmayan bir tekinsizlik barındırırken bütün bunları göze almış bir insana, evrendeki yerini gösteriyor. Foster, ahtapot için “bana bu yeryüzünün bir parçası olduğumu anlattı” diyor. İnsan belki de kendi doğasını, kendi kendisine anlatmaya çalışan tek canlı; doğası her ne ise onu da arayıp duruyor. Unutarak var olan bir canlı olarak, hatırlamayı reddettiği evrenin de ona kendisini anımsatması gerekiyor. Tıpkı üzerinden çokça zaman geçmiş bir anının, bilinçdışında kendini yukarı çekecek bir imge bulup ona yapışıp kendini anımsatması gibi insan da bu dünyadaki yerini ona hatırlatacak ufaklık bir göstereni kovalıyor. Foster bunu, insan canlısının var olma imkânının bile olmadığı denizler altında buldu. Hiçbir öz bakım, sağaltım süreci bu kadar amacını aşan bir yücelikle sonuçlanmamıştır belki. Bunun bir ahtapot aracılığıyla gerçekleşmesine şaşmamalı.

Ankara: Asfaltın Altında Dereler Var

Tülay Dikenoğlu

*when i was a little child ,
bir yokluktu ankara.
apres moi dull and wild
town ne oldu, que sera?(1)*

Asfaltın Altında Dereler Var filmi izlememden bu yana, bu yazıyla ilintili olabilecek çok fazla felaket yaşandı. Benim izlediğim bir filmi sindirip yazmaktaki yavaşlığım bir yana, Türkiye'nin gündemi de konu doğa ve tarih talanı ve can almaktan gocunmayan bir rant hırsı olunca ne yazık ki çok hızlı akıyor.

Bu yazıya bellek kaybı üzerine bir girizgahla başlamıştım. Geçmiş hem fiziki olarak hem de anlatılarda silmekle ve yeni anlatılar kurmakla desteklenen ve gittikçe hızlanan bir bellek kaybı... Sadece Hasankeyf'i, Galata Kulesi'ni değil, yaşadığımız sokağı değiştiren, silen, üstüne betonla, rant hırsıyla kendi anlatısını kuran türden bir bellek kaybı. Öyle ki artık yaşadığımız yeri artık tanıyamadığımızda, parkımız avm, evimiz demir kapılarla korunan siteler olduğunda, artık o şehirde yerimizi bulmak, kendimizi konuşturmak zordur ve içinde yaşadığımız bellek kaybında aidiyet duygumuz, kimliğimiz sarsılır. Ait olamamak müthiş bir güvensizliği ve tekinsizliği de beraberinde getirir çünkü.

30 Ekim'de gerçekleşen İzmir depremi, tüm bu bellek kaybı girizgahını romantik sayıklamalara çevirdi. Çünkü insan canının hiçe sayıldığı, betona feda edildiği, kentsel dönüşümü üst-orta sınıfa daha fazla beton olarak sunan, yıllarca çadır kentlerde yaşamaya mecbur bırakılmış insanların canını depremden önce de sonra da hiçe sayan bu distopyada önceliğimiz hayatta kalmaya indirildi.

Öte yandan bellek kaybı anlatısı Asfaltın Altında Dereler Var filmi bağlamında olduğu kadar deprem bağlamında da çok yersiz değil. Yıkıp her yeri betonla donatan hırsın odağında sadece tarihi anıtlar ve kalıntılar ve mahallemizdeki parklar, dükkanlar değil, bunlardan da çok doğa var çünkü. Rant hırsı ve vizyonsuzlukla birleştiğinde doğa talanı yaşadığımız alanları geri dönüşü olmaksızın değiştiriyor. Maden ya da otel yapmak için kesilen yakılan ormanlar, beton dökülmüş sahiller, kurutulmuş göllerle kabusumuz gittikçe derinleşiyor.

Ömrünün ilk yarısını Ankarada, ikinci yarısını İstanbul'da geçirmiş bir Ankaralı olarak, her iki şehrin de altında dereler olduğu gerçeği, benim için unutulmuş, yadırgatıcı bir gerçektir. Yalnızca ev ararken ya da sel baskını olduğunda karşı karşıya gelinen bir gerçek. Beğendiğiniz bir evden çaymanız için "O sokağın altından dere geçiyor" lafı etkilidir. Sokağın adında da dere, su kelimelerinin olduğunu o zaman fark edersiniz. Sel baskınları ise artık neredeyse kanıksanmıştır;



altta yatan nedene inilmeden, geçici çözümlerle bu baskınların önüne geçilmeye çalışılır. Oysa ki 2020 yazında Giresun'daki sel baskının gösterdiği gibi, dere "buralar benim" diyerek yatağına sahip çıkar.

Asfaltın Altında Dereler Var karasal iklimi, kurak yazlarıyla "denizi olmayan" Ankara'nın unutulmuş, üstü kapatılan, kanalizasyona katılan derelerini hatırlatması açısından, içinde yaşadığımız bellek kaybında bir çatlak açan, önemli bir belgesel. Dere'li sokak adlarının, taşan köprü altlarının, büyüklerle konuşmalarda bahsi geçen derelerin yüzümüze çarpmadığını bu belgeselle fark ediyoruz: Bu şehrin altında damar damar örülmüş dereler var. Bu belgeselle her yağmurda arabaların altında biriken suya gömülmesiyle haber olan Cevizliler'deki 70. Yıl Üst Geçidi'nin altından dere geçtiğini, Sıhhiye'de, Atatürk Bulvarı'na paralel dere aktığını, hatta Ankara'nın dışı sayılabilecek yaşadığım muhitte, sokağımın hemen aşağısından bir dere geçtiğini, ama şehrin içi dışı demeden üstünün kapatıldığını öğreniyorum. Ve derenin olması gereken yerdeki otoparkın her yağmurda göle dönmesi biraz daha netlik kazanıyor gözümde.

Asfaltın Altında Dereler Var çarpık kentleşme ve kent hafızası gibi çok önemli sorunlara dokunan bir konuyu ele almış. Kanalizasyona katılan su kaynaklarının kirliliği, aktığı yere bu kirliliği taşıması, sel baskını yaşandığında insanların can vermesi de hesaba katıldığında doğrudan insan yaşamını etkileyen, tehdit eden sorunlar bunlar. Film, bu konu üzerinde çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve meraklı yurttaşlar üzerinden derelerin izini sürüyor. Konusunun ilginçliği ve bakırlılığı filmi ilgiyle izletse de içinde değinilen ama bir türlü üzerine gidilmeyen konuların boşluğu hissediliyor. Sanki filmin kendisi de bir çeşit bellek kaybından muzdarip. Bazı konuları ara sıra hatırlayıp değiniyor ama üstüne gitmiyor. Bunlardan başlıcası derelerin üstünün ne zaman kapatıldığı konusu. Filmde de fazla derinleştirilmeden bahsedilen bu olay, 11 Eylül 1957 tarihindeki sel baskınıdır. Derelerin kendisi gibi bu sel felaketi de unutturulmuş, kolektif belleğimizden silinmiştir. Halbuki, yağın doluyla Hatip Çayı'nın taşması sonucu Ankara'da gerçekleşen geniş çaplı bir



sel baskını, Ankara'nın yaşadığı en büyük doğal afet olarak geçer. Evlerin, ağaçların sular altında kaldığı, resmi rakamlara göre 165'le ifade edilen ölü sayısının aslında çok daha yüksek olduğu bir felakettir bu.(2) Bu felakette can kayıplarına yol açan tıpkı bugünkü depremlerde olduğu gibi doğa olayı değil, planlama eksikliği, çarpık kentleşme ve buna göz yumulması, çözüm üretilmemesidir. 1928 yılında, Cumhuriyet'in genç başkenti Ankara'nın planlanması için mimarlar davet edilirken, şehrin 50 yıllık nüfus projeksiyonu 300 bindir, ki gerçekçi olmaktan çok uzak bir öngörüdür bu; çünkü bu nüfusa ulaşmak 50 yıl değil, yalnızca 20 yıl alır.(3) Ankara bir memur şehri olarak planlanmıştır. Bugün şehrin hafızasından silinmeye çalışılan Saraçoğlu Mahallesi örneğin bu memur şehrinin önemli manifestolarından biridir. Cumhuriyetin "vatandaşları" için tasarlanan bu şehre "halk" akın ederse ne olacağı hesaba katılmamıştır. Ankara için hazırlanan Jansen planında işçilerin konut sorununu kısmen çözecek bir Amele Mahallesi vardır ama zaten 1938'de rafa kaldırılan bu planın uygulanmayan parçalarından biridir.(4) Sanayileşmeyle birlikte köyden kente iş bulma umuduyla gelen halk kendi başının çaresine bakmış, Türkiye'nin önemli bir toplumsal dinamiği haline gelen gecekondu kurmuştu ve 1957'deki selde zarar gören başlıca evler, Bent Deresi boyunca kurulmuş bu gecekonduydular. Resmi söyleme göre, tıpkı İzmir depreminde güvenli konutları "tercih etmeyen" halk gibi, Ankara'daki sel felaketinde de eşyalarını kurtarmak için canını veren halk suçluydu. Yanlış iskan politikaları ve ağaçlandırmama değil. Sel felaketi, şehrin doğal yapısına uygun bir kentleşme için bir uyarı olacağına, şehri daha çok bozmak ve "felaket istismarcılığı" yapmak adına bir fırsat sunmuştu ve derelerin üzerinin kapatılması böylece başlamıştı.(5)

Özel hayatın politikliği bile yarım asırdır konuşulurken şehir planlaması gibi kamusal alana ait bir konunun politikadan bağımsız ele alınması mümkün değil. Ne var ki Asfaltın Altında Dereler Var, bu açıdan konusuna çekingen yaklaşıyor ve işin politik boyutuna arada değinirse de bir eksene oturtmuyor. Ancak Ankara gibi çeyrek asır boyunca yolsuzlukların, meslek odalarının tüm uyarılarına rağmen yanlış yapılan yolların, köprülerin, milyonlar yatırılan dinazorların başkenti olarak nam salmış bir şehirde işin politik yönünü es geçmek, filmin konusunu önemli ölçüde havada bırakıyor. Derelerin kapatılmasına neden olan 1957'deki sel baskını sırasında Menderes

iktidardadır. AKP'nin referandum ve seçim kampanyalarında "Demokrasi Yıldızları" başlığıyla kullandığı, Menderes, Özal ve Erdoğan arasında kurulan devamlılık, aslında kendisini kentleşme de gösterir. Türkiye'de kentleşme adına yapılan yanlışlar Menderes'le başlamadı elbette; ama gelişme adına şehrin kamusal alan olmaktan çıkıp rant alanına çevrilmesinin kökenlerini bu dönemde aramak yanlış olmaz. Planlı, şehrin doğal yapısıyla uyumlu ve şehrin sakinlerini gözetken bir kentleşme hedefi yerine kenti yıkıp, dokusunu, tarihini değiştirip, kısa süreli çözümler ve rant amaçlı imar hamleleriyle kenti altüst etmek geleneği, yollar açmak için kenti yıkan Menderes'le başlayıp Özal döneminde devam etti ve içinde bulunduğumuz AKP iktidarında betonlaşma doruk noktasına ulaştı. Öyle ki Osmanlıcılık hayallerini besleyip sürekli geçmişten bahsedenler tarih, doğa ve insan düşmanlığı ve doymak bilmez bir açgözlülükle, kırdı ya da kentte, her gün yeni bir talan alanı bulabiliyor.

Yine bir kent belgeseli olan Ekümenopolis (İmre Azem, 2012), İstanbul bağlamında betonlaşma, rant hırsı ve plansız kentleşme konularını filmin başlangıcındaki animasyon kısmıyla tarihsel ve politik bağlamına oturtuyordu. Üstelik Menderes'in bulvarları genişletmesinden Marshall yardımına ya da Özal ve Dalan'ın kenti kentte yaşayanlar için değil patronlar ve sermaye için planlamasından 24 Ocak kararlarına ve neoliberalizme vararak bu bağlamı sadece yerel değil küresel bir boyuta da taşıyordu. Asfaltın Altında Dereler Var'ın böyle özet bilgi veren bir anlatımı tercih etmemesi, belgesel estetiği açısından bir tercih olarak değerlendirilebilir. Filmin günlük politikanın konularına, aktörlerine özellikle değinmemesi, başrolünü derelere vermesi, asfaltın altında, kanalların içinde akan derelerin canlı birer varlık gibi ele alınması da bu estetik tercihin hedeflerinden gibi gözüküyor. Ancak filmin bu konuda tutarlı bir izleği takip ettiğini söylemek mümkün değil. Belgesele katılan araştırmacıların ilgi alanlarına göre, biraz politikaya giriyor, oradan biraz da dereleri şehrin gizemli can damarları olarak inceleyen şehir kaşiflerinin ve sanatçıların peşinden başka bir izleği takip ediyor. Örneğin Ankara'nın derelerini takip eden Ahmet Soyak'ın tutkusu, dereleri şehrin her an patlamaya hazır yeraltı aktörleri olarak gören bir metaforla başlı başına kendi izleğini oluşturabiliirdi. Ancak film hem böyle bir metafora hem işin politik yönüne ucundan dokunsa da ikisine de yeterince eğilmeyerek biraz dağınık bir anlatıyla karşımıza çıkıyor.

Anlatısındaki tüm eksiklere rağmen, Asfaltın Altında Dereler Var kendisini izlettiren, önemli bir konuyu gün yüzüne çıkaran, unutturuluşa direnen bir belgesel. Berlin gibi dere vadileri ve parklarla ağ ağ örülmüş yeşil kuşaklara sahip bir şehir olabileceksen dere gerçeğiyle yalnızca sel baskınında yüzleşen, akarsuları lağıma dönüşmüş, gri ve tehlikeli bir şehir olmuş Ankara. Bu filmi izleyince, avm'lere ve bir avuç yapay göle sıkıştırılmış Ankaralının nelerden mahrum edildiğini görüp insanın canının yanmaması elde değil.

Notlar:

- 1) Oğuz Atay. Tutunamayanlar. İletişim Yayınevi, 1972.
- 2) İhsan Seddar Kaynar. "Ankara'nın 11 Eylül 1957 Sel Felaketi ve Siyasi Gündemi". Ankara Araştırmaları Dergisi, 5(2), Aralık 2017, s. 197-224.
- 3) Sinan Burat. "Yeşilyollarda Hareketle İstirahat": Jansen Planlarında Başkent'in KentSEL Yeşil Alan Tasarımları ve Bunların Uygulanma ve Değiştirilme Süreci (1932-1960). İdealkent, sayı 4, Eylül 2011, 100-127. s. 119.
- 4) Sinan Burat. Age, s.119
- 5) İhsan Seddar Kaynar. Age. s. 197-224.

Sıddık ve Panter: Coğrafyayla Bağlıyız

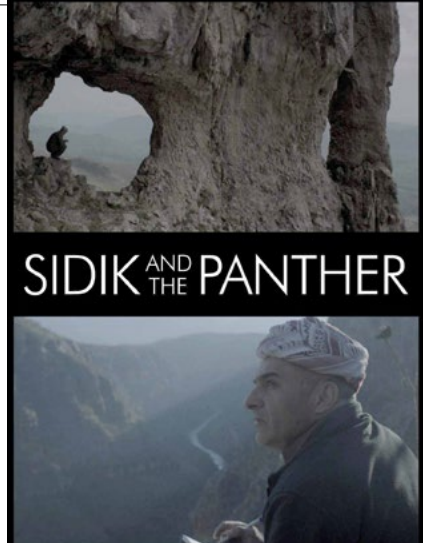
Nezih Coşkun

Canlılar çevre ile ilişkilerinde devamlılığa önem veriyorlar. Hayatta kalmanın koşullarından biri de değişmeyen bir çevre. Örneğin çevredeki bazı değişiklikler bir tuzağın işareti olabilir Avcı toplayıcı toplumlar için de çevre önemliydi ama yerleşik yaşama geçtiğimiz 12 bin yıl öncesinden bu yana bizim için doğup büyüdüğümüz, yaşadığımız topraklar çok daha önemli oldu. Yaşadığımız coğrafya ise sürekli bir altüst oluş halinde: Savaşlar, katliamlar, kuraklık, doğayı talan eden madencilik vb. insanları yerinden etmekte, sürekli göçler yaşanmakta, insanın yaşadığı yer ile bağ kurması engellenmektedir.

Irak Kürdistan'ı söz konusu olduğunda bu durum daha da ağır bir hal alıyor. Sıddık Barzani, Kürdistan dağlarında yirmibeş yıldır bıkmadan usanmadan artık soyu tükendiği söylenen Pers Panteri'ni aramaktadır. Pers Panteri bulunursa bölge koruma altına alınacaktır. Sıddık böylece insanların da çektiği acılardan kurtulacağını, savaşlarla yıkılan coğrafyanın artık huzura ereceğini umar. Hepimiz gibi Sıddık da bunun çok mümkün olmayacağını biliyor belki bilmesine ama panter üzerinden bir umudu yeşertmeye yaşıtmaya çalışıyor Sıddık. Panter üzerinden kendi coğrafyasıyla kurduğu ilişkiyi canlı tutuyor, yeniden yaratıyor. Doğaya dönmeliyiz diyor: "İnsan doğada kendisini arar. Ortadoğu'da hayvanlar kadar kolay insan kafası kesiliyor..."

2014 yılında bir başka Kürt yönetmen Mano Khalil'in, Arıcı (The Beekeeper) belgeselinde bizimle tanıştırdığı karakteri İbrahim Gezer de İsviçre dağlarında arıcılık yaparken doğaya, kendi coğrafyasına ve arılarla hayatın kaynağına varıyor gibiydi. Sıddık'tan farklı olarak daha uzak diyarlara göç etmek zorunda kalan bu Kürt Odyseus'u da savaşların adaletsizliğine, yıkıcılığına, yersiz yurtsuz ve cansız bırakışına karşısına doğayı ve insanlığı çıkarıyordu. Sıddık üzerine düşünürken İbrahim'i hatırlamak; doğa ve insan ilişkisinin yakın toplumsal değişimlerden doğrudan etkilendiği üzerine de düşünmeyi beraberinde getiriyor.

Sıddık dağları dolaşp Panter'in izini ararken sadece ayak izini takip etmiyor; günümüz teknolojisini de kullanıyor. Gece görüşlü kameralar her seferinde farklı hayvanları kaydediyor ama bu umutsuzluk değil arayışına dair umudu taşımasına yardımcı oluyor. Sıddık bu arayış sırasında farklı insanlarla da karşılaşılıyor. Bir keresinde kendinden genç kuşak bir delikanlıya rastlıyor. Onunla uzun uzun Avrupa'ya gitmek, ülkede kalmak üzerine konuşuyorlar. Sıddık tabii ki kalmayı savunuyor, gençlerin de kalmasını istiyor. Ama gençlere ülkenin vereceği pek bir şey kalmamış, iş





yok, can güvenliği yok. Çoğu zaten göçmüş, kalanlar da gitmeyi düşünüyor. Sıddık doğa ve doğanın güzelliğiyle ikna etmeye çalışıyor. Kayıp bir ülke, kayıp giden insanlar ve kayıp bir başka canlı; koruma sağlayacak bir vahşi kayıp Pers Panteri ile coğrafyanın kayıpları daha da katmerliyor.

Sıddık dışında panteri arayan ya da ona rastlamayı uman başkaları da var. Hana Raza, daha bilimsel çalışıyor. Fakat aslında bütün arayışlar aynı çaresizliğin -ya da aynı umudun mu demeliyiz- farklı yansımalarıdır. Film, Kürt dağlarının hem yüce hem insana yakın gelen doğasını, Sıddık ve orada yaşayan insanlar ile coğrafyanın uyumlu yaşamını canlı renklerle ve yaşayan bir atmosferle sunuyor.

Yönetmen Reber Dosky de ülkesini terk etmek durumunda kalmış. Fakat doğduğu dağlar onu çağırması olmalı ki gelip onlara bir saygı duruşu sayılabilecek filmi yapıyor. Aynı zamanda filmi bir peşmerge, bir özgürlük savaşçısı olan ve Saddam Hüseyin güçleri tarafından öldürülen ve ölüsüne işkence edilen dedesine adanmış. Bu filmle hem coğrafyası hem de ataları ile bağ kuruyor, Sıddık'ın davetiyle kamera arkasından önüne geçen yönetmen Reber Dosky taşlarla bir anıt yapıyor dedesi için ve şimdi de filmiyle bir anıta çeviriyor dedesini, Sıddık'la beraber.

Reber Dosky'nin önceki belgesel filmi Radyo Kobane IDFA dahil pek çok festivalden ödülle dönmüştü. Sıddık ve Panter filmi de yeni bir göçmen kuşağın kendilerine dair kendilerinin ürettiği filmlerden biri olarak Hollanda'da en iyi belgesel film ödülünü aldı. Radyo Kobane ile Sıddık ve Panter'i bir araya getiren ödülleri değil elbette. Yönetmenin pek çok savaş ve yıkım görmüş bir coğrafyada hayatı yeniden ve barış içinde kurmak isteyen insanları ve mücadelelerini anlatıyor olması. Tahribata doğanın tüm canlılarıyla ortaklaşa bir direniş gerçekleştirerek karşı konulabileceğinin bilincinde; her hayatı her canlının hayatını değerli kılan bir gözle coğrafyaya bakıyor ve bize Sıddık'la aradığı Panter'in hikayesini anlatıyor. Aradığının sadece Panter olmadığını da anlatarak...

Özgürlüğe Yolculuk

Hamed Soleimanzadeh (Çev.: Tülay Dikenoğlu)

Xavier Picard ve Jean-François Laguionie'nin yönettiği "Prens'in Yolculuğu" (Le Voyage du Prince, 2019) filmi insanlık, uygarlık, doğanın tahribatı ve doğa ile insan ilişkisinin farklı toplumsal sistemlerde farklı temsiliyet ve yaşama biçimlerini ürettiğini gösteren bir film olarak ekoloji temalı filmler arasında yer almayı hak ediyor. Prens'in Yolculuğu, esaret halini alan bir yolculuğun özgürlüğe nasıl dönüşeceğini anlatır ve genç kuşaklara aktarırken doğayla barışık, doğanın bir parçası olabileceğimiz bir hayatın da mümkün olabildiğini gösterir. Doğanın tehdidi altında olan şehirler, her şeyi bildiğini sanan insanlar, daha gelişmiş olduğunu düşünen ada-medeniyetler ve diğerleri... Jean-François Laguionie'nin yaptığı "Le Chateau des Singes" filmindeki karakterlerden biri olan Prens'le yolculuğuna uzun yıllardan sonra devam ediyor.

"Her masalda olduğu gibi, anlattığımız masal da bir mesaj taşıyor. İlki göç etmek, ikincisi de çevre üzerine. Masalımızdaki maymunlar, doğadan alıp kendi şehirlerini büyütmeye eğilimindedir. Biz bunun tersinin olabileceğini, doğanın da kendisinden çalınanı geri almasını göstermeyi daha ilginç bulduk."(1)

Xavier Picard

Çocukluğumdan beri animasyon beni büyülemiştir. Geçmişte nasıl animasyon bir sinema türü olarak görülüyorsa, bugün de sinemanın bir tür animasyon olduğunu düşünüyorum. Animasyonun etkisi, dünya sinemasının teknik ve içerik olarak gelişiminde hissedilebilir. Yakın zamanda dikkat çeken animasyonlardan biri ise Prens'in Yolculuğu (Le Voyage du Prince, 2019) filmiydi.

Ne zaman bir film eleştirisi yazmaya otursam, aklıma Roland Barthes'in şu sözleri gelir: "Bazıları öykünün eleştirisi yerine özetini yazarlar." Bu çok doğru, uymaya çalıştığım bu önermeyi dikkate alarak ben her ikisine de yazılarımda yer vermeye çalışırım. Bu yüzden yazılarımda çok küçük bir kısmını filmin öyküsünü anlatmaya ayırıyorum.

Prens'in Yolculuğu Nioukos adında bir ülkede yaşayan 12 yaşında bir çocuk maymunun (Tom) öyküsünü anlatıyor. Bir gün çocuk yaralı bir yaşlı adam bulur ve ülkesinde tuhaf bir maceraya yelken açar. Bu macerada hem kendisini hem de yaşadığı şehir-medeniyetinin ötesini keşfeder, sınırların dışına özgürlüğe yol alır Prens'le beraber.

Kolektif bilinçaltımızda maymun, biyolojik geçmişimizle özel bir bağ kurar. Filmin nosyonu ve üslubu, uygar bir dünyaya doğru evrilen gen dizilemesini sanatsal bir bakış açısıyla yorumlayan gizli bir Darwinizm'den oluşur. "Darwinizm, İngiliz doğa bilimci Charles Darwin (1809-1882) ve diğerleri tarafından geliştirilen ve bütün organizma türlerinin bireyin yarışma, hayatta kalma ve üreme yeteneklerini arttıran ufak, kalıtsal varyasyonların doğal seçilimi yoluyla oluştuğu ve geliştigi iddiası üzerine kurulu biyolojik evrim teorisine verilen isimdir"(2) Bir şekilde Darwin'in

fikirlerinden türetilen bu filmde, evrim, direnç ve günümüz dünyasında hayatta kalma kanıtı, filmin öyküsünün en önemli entelektüel üçgenini oluşturmaktadır.

Diğer taraftan filmin öyküsü ve yan öykücükleri dünyanın her yerindeki seyircilerin bilinçaltıyla derin bir bağ kurabilecek ve onları uygarlık, iktidar, kriz ve değişime direnç gibi konularda daha da bilinçlendirebilecek etkileyici anlarla dolu.

Filmin karakterleri maymunlar olsa da kusursuz ve profesyonelce tasarlanmış beden hareketleriyle insan formu edinmişlerdir. Bu da seyircilerin filmin etkileyici anlarında onlarla özdeşleşmelerini sağlar ve hikayenin alt katmanlarına yaklaştırır. Tekniğin zekice kullanımının içerikle ilişki kurduğu bu anlar, filmin hikayesine büyük bir katkı sağlar.

Bu animasyonun iki boyutlu tekniği onu seri üretim yapan bilgisayar oyunlarının standartlarını kullanan Walt Disney ve Pixar gibi dev şirketlerin yapımlarından ayırır ve filmin animasyon sinemaya yönelik farklı yaklaşımı, onun sanatsal biçimini güçlendirir. Diğer taraftan, filmin iki-boyutlu tekniği hikayenin genel atmosferine hakim olan nostalji hissini güçlendirir ve seyircilerin hikayeyi tarihsel bir perspektiften takip etmesine izin verir.

Buradaki egzotizm uzak bir ülkeye ait ama aksine bizim aramızda yaşıyor gibi sunulan karakterlerin imgesinin duyumsattığı algıdan kaynaklanır ve bu da filmin yapısal içeriğini oluşturur. Post-produksiyondaki etkileyici müzik kullanımı ve zekice tasarlanan sesle altı çizilen bir unsurdur bu. Tüm bunlar; kusursuz dekapaj ve sahnelerin aslına uygun boyutlandırılması seyircilerin karakterlere gitgide daha yakın hissetmesini sağlar. Yönetmenlerin tasarımıdır bu. Bu tasarım sadece biçimsel değildir elbette, farklı bir doğa ve gelecek tasavvurlarını da somut bir biçimde sunar ve toplumsal ilişkilerle etkileşim içinde olduğunu gösterir.

Sonuç olarak, bütün anlatı ve üslup unsurlarının filmin genel uyumuna hizmet ettiği söylenebilir; hiçbir unsur diğerinden daha üstün değildir. Bu sayede animasyon sinema tarihinde uzun





sürelî bir etkiye sahip olacak ve tarihe adını yazdırmaya aday unutulmaz bir film olarak karşımıza çıkar Prens'in Yolculuğu.

Eğer üslubun, sanat eseri yaratıcılarını, işlerinde hep bilinen tarzları takip edenlerden ayıran kişisel bir aykırılık olduğunu kabul edersek, bu animasyonun da ruhunun sesini dinleyenlerin aklından uzun süre çıkmayarak onlarla yaşayacağını söyleyebiliriz.

Notlar:

- 1) Xavier Picard, (November 2019). Arras Film Festivali 2019, Prens'in Yolculuğu Üzerine, https://www.youtube.com/watch?v=8N8JUCW_eMQ
- 2) T.H. Huxley, (April 1860). "ART. VIII.—Darwin on the Origin of Species". Westminster Review (Book review). London: Baldwin, Cradock, and Joy. 17: 541–570.



Prens'in Yolculuğu (Le Voyage du Prince)

Yön.: Jean-François Laguionie, Xavier Picard Senaryo ve Diyalog: Jean-François Laguionie, Xavier Picard, Anik Leray Seslendirenler: Enrico Di Giovanni (Le Prince), Thomas Sagols (Tom), Müzik: Christophe Héral

2019, Fransa, 77'

yenifilm



İmtiyaz Sahibi: Rıza Kıraç

Yazı İşleri Müdürü: Aysun Sayın Yayın Kurulu: Ahmet Soner, Aylin Sayın,
Necati Sönmez, Özge Özdüzen, Seray Genç, Tülay Dikenoğlu, Yusuf Güven, Zeynep Yaşar
Yönetim Adresi: Kocasinan Cad. Özyurt Sok. 19/2 Kağıthane / İstanbul

Baskı: Ceylan Matbaa Tuncay Mat / Davutpaşa Cad. Güven İş Merk. B Bl. No: 318
Topkapı / İstanbul Tel: 212 613 1079

E-Posta: yenifilm@gmail.com / www.yenifilm.net
YAYGIN - SÜRELİ YAYIN ISSN 1308-8912

Ön Kapak: Hayaletler (Azra Deniz Okyay), Arka Kapak: Nomadland (Chloé Zhao)
Bu sayı internet üzerinden dağıtılmış, matbaada basılmamıştır.

film

y e n i

50-51



Hayaletler / Nasipse Adayız / Ercan Kesal Söyleşisi
Yeni Türkiye Sineması II / Bir Başkadır / Kelebekler
Nomadland / Maradona'nın Ardından / Roma
Ağaçlardan Bahsetmek / Asfaltın Altında Dereler Var
Suhaib Gasmelbari ile Sudan Sineması üzerine

BLACK LIVES MATTER:

James Baldwin / Raul Peck / Spike Lee / Nia DaCosta
Amandine Gay / Miles Davis / Nina Simone / Ma Rainey
Black Power Mixtape / Şiddete Dair

Solanas'ın Ardından Güney'e Yolculuk

Ekolojik Tahribata Karşı Belgesel Sinema / **BIFED Filmleri**

