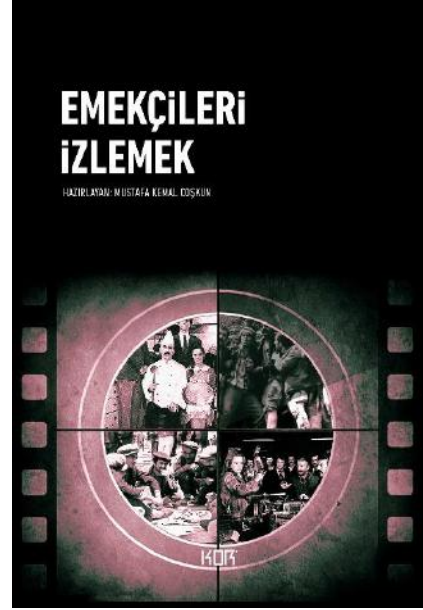


EMEKÇİLERİ İZLEMEK

Hazırlayan: Mustafa Kemal Coşkun

Kor Kitap

2017 / 180 sf.



Mustafa Kemal Coşkun'un Ankara Üniversitesinde açtığı "Marksizm ve Kültürel Çalışmalar" isimli doktora dersi kapsamında yazılmış 9 makaleden oluşan *Emekçileri İzlemek*, Eylül 2017'de yayınlandı. Hem amaçladığı şey hem de bunu gerçekleştirme başarısı dolayısıyla alkışı çoktandır hak ediyor. Bunu, gecikmeden kaynaklı kişisel mahcubiyetimi ifade etmek için olduğu kadar okurun dikkatini çekme niyetiyle de söylüyorum. İncelediğimiz kitap; akademik ders ortamının formal bağlamında, kuramsal çerçevesi belirli kılınmış bir konu için bir araya gelmiş araştırmacıların, toplu ve tutarlı bir verimi olarak zaten değerli. (Aynısını, benzer bağlamda üretilmiş ve *Emekçileri İzlemek*'in öncülü gibi görebileceğimiz *Emekçileri Okumak* [Evrensel, 2014] için de söyleyebiliriz.) Bu bir yana, seçilen konunun kendi önemi üzerinde de duralım. *Emekçileri İzlemek*'te; köyden kente göçü, kentte bir emekçi sınıfının oluşmasını, sınıfsal bilincin gelişimini, bu bilincin bireyden bireye aktarımını ve sömürüye karşı örgütlü ve/veya gündelik direniş pratiklerini ele alan 9 yerli filmin incelemesini buluyoruz. Bu filmler yapım yılları sırasıyla şunlar: *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu, 1965), *Diyet* (Ömer Lütfi Akad, 1974), *Maden* (Yavuz Özkan, 1978), *Bereketli Topraklar Üzerinde* (Erden Kıral, 1980), *Çark* (Muzaffer Hıçdurmaz, 1987), *Zengin Mutfağı* (Başar Sabuncu, 1988), *Başka Dilde Aşk*

(İlksen Başarır, 2009) ve *Toz Bezi* (Ahu Öztürk, 2015). Genel itibariyle, haklarında yapılmış çalışmaların sayısının az olmadığı bu filmlerin, ilk kez bir kitap kapsamında incelenmesinin özgün bir değeri var. Bu yönüyle *Emekçileri İzlemek*'in, araştırma alanının temel başvuru kitabı olma işlevini göreceğini en baştan, rahatlıkla saptayabiliriz.

Emekçileri İzlemek'in “Toplum Analizi ve Sanat” başlıklı sunuş yazısında **Coşkun**, burada derlenen makalelerin, Marksist sanat eleştirisini hangi yönden rehber edindiğinden söz ediyor. Buna göre kitabın bir iddiası, seçilen filmlerin anlattıkları tarihsel durum ve toplumsal koşulları *gerçekçi* biçimde yansıtabildikleri. Burada gerçekçiliğin ölçütü olaraksa (**Engels** referansıya) “tipikliği” kullanıldığını okuyoruz: Sanat eserlerinin, anlattıkları dönem, kişi ve durumların tipik özelliklerini içerip içermemesinin —Marksist eleştiri için olan— önemine değinen yazar, incelenen dokuz filmin de tipiklik ölçütünü karşıladığını belirtiyor (s. 12-13). Bunun tartışmaya açılmadan sunulmasını kitabın bir eksikliği olarak göremeyiz. Daha ziyade, incelenmek üzere bu dokuz filmin seçilmesinin anlaşılabilir gerekçesi ve makale yazarlarının yaklaşımlarının çıkış noktası olarak değerlendirmeliyiz. **Coşkun** bu bahsin ardından, makalelerde, filmlerin hangi bakımlardan incelendiğine ilişkin çerçeveyi kısaca tanıtıyor. Bu sayede önce Eagletoncu bir eleştirel yaklaşımın benimsendiğini öğreniyoruz (s. 13). Devamında ise kitapta takip edilen kavramsal ve tematik bakış kalıplarıyla tanışıyoruz. Bunları aslında kitabın alt başlığı olan “Sinemamızda Sınıf, Kültür, Bilinç ve Direniş” bir çırpıda özetliyor. Biraz açmak için diyebiliriz ki kitap için seçilmiş filmler, ele aldıkları tarihsel dönemin *belli* boyutlarını *nasıl yansıttıkları* yönünden inceleniyor. Bu boyutlar ise *sınıf kültürü ve bilinci*, *dayanışma ve direniş* (mücadele ve örgütlenme) ve *gündelik hayat* olarak saptanıyor. **Coşkun**, amaçlarının “kapsamlı bir film eleştirisi yapmak” olmadığını not etme ihtiyacı duyuyor (s. 14). Bunun üzerine ancak şu olumlu yorum eklenebilir: *Emekçileri İzlemek* gerçekten de bir film eleştirisi derlemesi değil. Kimi makalelerde yer yer film *çözümlemesine* giren açıklamalara rastlanıyor. Ama büyük toplamda hedeflenen asıl şeyin, anılan tematik bakış kalıplarının, bu soy filmleri (ve tabii sınıflı toplum yapısı gerçekliğini) anlamadaki *kullanışlılığı* hakkında ikna edici bir söz ortaya koymak olduğu açıkça görülebiliyor.

Kitapta derlenen makalelere gelecek olursam, en başta söylemek istediğim şey, hemen hemen hepsinin iki ayaklı bir şemayı izlediği ve bu bakımdan birbirine

benzediği (okur için büyük avantaj). Bu genel şemayı şöyle özetleyebiliriz: Yazarlar “tarih bölümü” diyeceğim makale bölümlerinde, inceledikleri filmin yansıttığı dönemin toplumsal, siyasi ve ekonomik koşullarını tanıtıyorlar. Bunun ardından, yukarıda andığımız bakış kalıplarının merceğinde, filmin kendisine eğiliyorlar; filminden alınma replik, çekim ve sahnelerin bu kalıplara nasıl uyduğunu, Marksist kuramcıların söyledikleriyle destekleyerek gösteriyorlar. (Böyle yaparken aslında, *filmin karşılık geldiği toplumsal-tarihsel gerçekliği* anlaşılır kılmayı önemsediklerini akılda tutalım.) Bu şema benzerliği, makalelerin birbirleriyle olan dilsel ve kavramsal-kuramsal tutarlılığının da etkisiyle, *Emekçileri İzlemek*'e bütünlüklü bir kimlik kazandırıyor.

Gelgelelim kitabın genel kurgusundaki büyük bir sorun, bu bütünlüğün bulanıklaşması yönünde bir karşı ağırlık yaratıyor. (*Emekçileri İzlemek*'e ilişkin en kritik eleştiri geliyoruz.) Makalelerin kitaptaki sıralamasının *mantıkdışılığından* ve bir süreklilik oluşturmayacak şekilde, *bağımsız* birimler halinde bırakılmasından söz ediyorum. Bir tarafta, belli tarihsel ve maddi koşulları yansıttığını düşündüğümüz için önemsedığımız 9 film, diğer tarafta da bunlar üzerine yazılmış makaleler var. Konumuzun *tarihselliğe* olan bağımlılığı, bu makaleleri hangi sırayla kitaba alacağımızı açık kılıyor olmalı. Önümüzde iki seçenek var; makaleleri ya filmlerinin yapım yılı sırasına göre ya da (daha iyisi) bu filmlerin karşılık geldikleri tarihsel dönemlere göre dizebiliriz. Oysa *Emekçileri İzlemek*'in “İçindekiler” sayfasındaki sıralamaya baktığımızda, gerekçesiz bir rastlantısallıkla karşılaşıyoruz. Filmlerin yapım yılları makalelerin başlıklarında (veya sunuş yazısında, veya toplu olarak herhangi bir yerde) belirtilmediği için de okuma rotasını çizebilmemiz için kitap dışı kaynaklara başvurmamız gerekiyor.

Bunu niye bir sorun olarak gördüğümü biraz daha açayım. *Emekçileri İzlemek*, çok açık ki, tarihin somut akışını, ona koşut giden bir film üretimi üzerinden incelemenin ardında. Makalelerin sırası da bu yüzden önemli: Böyle bir kitapta ele alınan her filmin, komşuluğundaki filmlerle birlikte, okuru bir *süreklilikle* yüzleştirmesini beklediğimiz için. Makalelerin akılcı bir sıralama takip etmemesi, kitabın kurgusunu kesintili ve atlamalı kılıyor. İncelenen tarihsel gerçekliğin layığıyla görülebilmesi için, dağınık yapboz parçalarıyla *okurun* uğraşması gerekiyor.

Belki sunuş yazısı makalelere ilişkin bir rehber işlevi görebilirdi, ama galiba **Coşkun** bundan özellikle uzak durmuş. Aslında ben burada sadece iyi niyet görme

eğilimindeyim: Kanımca **Coşkun**, akademik ahlakı gereği, bu makalelerin yazılışındaki payını görünmezleştirmeyi istiyor. Sunuş yazısında makaleleri değil *kitabı*, birebir yazarları değil *toplu öznenin yaklaşımını* tanıtmasını, yapılan iş nesnellik mesafesinden bakma gayretine bağlıyorum. Buna çok saygı duyduğum herhalde açıktır, ama eleştirim halen geçerli: Hiç olmazsa filmlerin yapım yılları başta, toplu olarak belirtilmeli ve makaleler birbirini, okurun rahatlıkla kavrayabileceği bir sırayla izlemeliydi. (Buna göre daha önemsiz olan iki soruna daha işaret edeyim: Kaynakça bölümü, referans sistemi tutarsızlıkları ve gereksiz kaynak yönlendirmeleri içeriyor; kitabın adı, künyede “Emekçileri *Okumak*” olarak geçiyor.)

Bu eleştiriyle birlikte, kitabı tanıtırken makaleleri okur için anlamlı bir sıraya dizme sorumluluğunu üstlenmemin gerekliliği ortaya çıkıyor. Bunu şöyle yapacağım: Önce, incelenen 9 filmi, yansıttıkları tarihsel dönemlere göre üç gruba ayırarak basitçe tanıtacağım. Sonra da makalelere eğileceğim; yazarların filmleri ele alırken nelere odaklandığından bahsedeceğim.

1950 ve 1960’lar — Bereketli Topraklar Üzerinde, Orhan Kemal’in 1954 tarihli eserinin uyarlaması olarak, romanın yansıttığı tarihsel ve toplumsal duruma ilişkin bir film. II. Dünya Savaşı sonu ile başlayıp 1950’lerin ilk yarısına uzanan bir dönüşüm sürecini, esas olarak Marshall Planı’nın Türkiye *topraklarında* (hem temel hem yan anlamıyla) yarattığı etkiyi anlatır. Tarımdaki gelişmeler ve ihracata dayalı kalkınma, büyük toprak sahiplerinin varlıklarını artırmalarını sağlarken köylüyü sömürüye açık hale getirir, onu yerinden eder ve şehre göç etmeye zorlar. Türkiye sanayileşmesinin de ilk aşamasını temsil eden bu dönemde ve takip eden yıllarda şehirdeki işçileşme, *işçi sınıfının oluşumundan* bahsedebileceğimiz bir düzeyi bulamaz. ***Bereketli Topraklar Üzerinde***’nin işçileri “henüz bir sınıf oluşturacak gelişkinlikte ve bilinçte değildir” (Yılmaz, s. 110). Benzer şekilde, 1965 tarihli ***Bitmeyen Yol***’un karakterleri de şehre taşınmakta olan köylülüğün “tamamlanmamış dönüşümü[nü]” (Okur, s.69) sergiler. Buradaki dram özellikle *köyden kente göç olgusunun* bireylerdeki yansımaları üzerinden tarif edilir, sınıfsal çelişkiler geri planda bırakılır (s. 73).

Karanlıktan Uyananlar Türkiye sinemasının ilk işçi filmi olmasıyla tanınır. Filmde, 1961 Anayasası ile işçilerin kavuştuğu grev ve sendika haklarının kullanılmasıyla ilgili tartışmalar yansıtılır. Bu tarihsel dönemde görülen, yabancı sermaye ile yerli sermaye çatışmalarına da yer verilir. Sınıfsal bilinç kazanmış olan

işçilerin diğerlerini de yanlarına alma, mücadeleye çekme çabası işlenir. İşçiler eylemlilik halinde gösterilir. Bu filmde 10 sene sonra çekilen *Diyet*'te de işçi bilinçlenmesi sürecinin gelişimi ve içerdiği çelişkiler konu edilir. Film, dönemin kitlelerde yarattığı etkilerin temsillerini sunmaktan ziyade, süreç ve çelişkilerin bireylerdeki görünümüne odaklanır.

1970'ler — Takip eden 10 yıl; küçük burjuvazi ile büyük burjuvazi arasındaki çatışmanın ve bunun paralelinde, sınıf bilinci güçlenmiş, eylemlilik halindeki işçi varlığının iyiden iyiye belirleyicilik kazandığı bir dönem olarak bilinir. **Vasıf Öngören**'in aynı isimli, 1977 tarihli tiyatro oyunundan uyarlanan *Zengin Mutfağı*'nda 1970-71 dönemini (daha kesin yazmak gerekirse: Haziran 1970'teki işçi direnişi ile 12 Mart Darbesi arasını) izleriz. Film, biçimsel olarak uyarlandığı metne sadıktır; mizansenlerin belirleyicisi, sınırlı iç mekan kullanımınıdır. Odaklanılan izlek de bu çok hareketli dönemin görece hareketsiz karakterlerinin çelişkileridir, hatta “izleyicinin de her gün yaşadığı ikilemler”dir (Çolak, s. 23). *Emekçileri İzlemek*'in eğildiği alanda gerçek bir klasik olan *Maden* ise, 1970'lerdeki işçi varlığı, hareketi ve mücadelesini en tipik ve etkileyici taraflarıyla yansıtır. Aynı zamanda Halkacı Kadın karakteri sayesinde “isimsiz emekçilerin” (Turan, s. 135) emek mücadelesindeki yeri, daha açık deyişle kadının mücadelenin dışında bırakılışı üzerine düşündürür. (Turan'ın bakışıyla film bunu “anlatamadıklarıyla” [s. 141] yapar.)

12 Eylül'ün ardından, 1980'lerden günümüze — 24 Ocak Kararları, 12 Eylül Darbesi ve 1982 Anayasası, emek hareketini ve sınıf temelli siyaseti baskılar; neoliberal düzene, serbest piyasacı ve dış müdahalelere açık ekonomiye geçişi kesinleştirir. Bunlarla bağlantılı olarak kimlik siyasetinin dolaşım değeri yükselir; üretim tarzı, sermaye lehine esnetilir, bilindik örgütlenme olanaklarına ket vuran yeni emek süreçlerine geçilir. Darbeyi takip eden sıkı baskı ortamında işçi eylemliliğinin canlanabilmesi için 1980'lerin ikinci yarısını beklemek gerekecektir. Nitekim **Çark** tam da bu canlanmanın olduğu yıllarda çekilir ve hatta konu aldığı deri fabrikası işçilerinin greve gitmesine de önyak olur (*akt.* Arslan, s. 89). Film, işçinin greve gitme veya grev kırıcısı olma farkını işler; ayrıca gündelik hayat pratiklerine ve gündelik yaşam kültürünün oluşumuna doğrudan bir bakış sunar.

Çok daha yakın tarihli olan *Başka Dilde Aşk* ve *Toz Bezi* filmleri ise bizim tanık olduğumuz günün gerçekliğine dayanır; ikisi de kentli (büyükşehirde yaşayan) hizmet işçilerini konu alır. İlk bakışta ticari kaygıların karakterize ettiği bir aşk

filmi gibi görünen *Başka Dilde Aşk*, aslında çağrı merkezi çalışanlarının maruz kaldıkları emek-duygu-beden sömürsünü merkeze alır. Filmle ilgili önemli bir bilgi, filmin emekçi öznelerinin eylemliliğinin, gerçek çağrı merkezi çalışanlarının —“Gerçeğe Çağrı Merkezi” internet sitesi üzerinden— örgütleniş ve direniş hikayesine dayanmasıdır. *Toz Bezi*'nde ise İstanbul'da evlere temizliğe giden iki kadın emekçiyi izleriz. Bu kadınların kocalarıyla, çocuklarıyla, geniş aileleri ve işverenleriyle olan ilişkileri kadar hayalleri, birbirlerinden farkları ve aralarındaki mesafe de filmin takip ettiği izleklerdendir. Ama bunların ördüğü asıl mesele, karakterlerden birinin Kürt kimliğini benimseyip sahiplenmesi süreci gibi görünmektedir.

Emekçileri İzlemek'te incelenen 9 film ve onların karşılık geldikleri tarihsel gerçeklikten böyle bahsettikten sonra, kitabı oluşturan makalelere yakından bakabiliriz.

Evrin Yılmaz, *Bereketli Topraklar Üzerinde* için yazdığı makalede tarihsel arka planın anlatımında özenli. Fabrika rejimindeki katmanlaşmanın (patronlarla işçilerin arasında usta, ırgat başları ve katiplerin bulunması) görünümünden söz ediyor. Burada kuramsal dayanak olarak **Sennett**'e göndermede bulunuyor ve işçilerin, içsel bir denge arayışıyla sömürüye rıza gösterirken, onun sistematik içeriğini yanlış tanılamalarının etkilerine işaret ediyor (s. 113-115). Bunun dışında, şehirde dayatılan bireycilik ile şehre taşınılan dayanışmacı değerlerin çarpışmasına (s. 115-116) ve vasıflı işçilerin diğer işçilere kıyasla daha yüksek bir sınıf bilincine sahip olmalarına (s. 118-119) ilişkin çözümler de sunuyor.

Özlem Göze Okur'un *Bitmeyen Yol* makalesindeki tarih bölümü (“Türkiye’de 1960’lı Yıllar ve İşçi Sınıfının Oluşumu”), filme göre makul kısalıkta tutulmuş. “Sanat ve İdeoloji” bölümününse (s. 61-64) makaleyi zenginleştirdiğinden kuşkuluyum. **Okur** bu bölümlerin ardından, **Gramsci** referansı ile önce yönetmen **Sağiroğlu**'nun bir “organik aydın görevini üstlendiği”ni saptıyor (s. 66). Bundan sonra da *Bitmeyen Yol*'daki işçilerin sınıf bilincinin, Gramscici üç aşamalı gelişim sürecinin ilk aşamasında olduğunu gösteriyor. İşçilerin birbirleriyle çıkar birliği içerisinde olmayışlarını ve dolayısıyla politik bir bilince de kavuşamayışlarını (sırasıyla, ikinci ve üçüncü aşamaların yokluğunu) filmin yansıttığı tarihsel gerçeklikle açıklıyor (s. 67). Daha sonra **J. C. Scott** referansı ile, karakterler arası dayanışma ve onların farklı koşullardaki direniş biçimlerinin bir çözümlemesini yapıyor (s. 71-74).

Karanlıkta Uyananlar hakkındaki makalede, 1961 Anayasasının getirdiği grev ve sendika haklarına ve yabancı sermaye – milli sermaye çarpışmasına ilişkin bir tarih bölümü bulunuyor. **Okur**'un yazısında olduğu gibi burada da, sınıf bilincine sahip karakter azlığı, dönemin gerçekleriyle bağlantılandırılıyor (s. 150). Yazar **Mustafa Doğan Sümer** filmdeki dayanışma mekanlarının çeşitleri (fabrika ve mahalle) ve buna bağlı dayanışma biçimlerine bakıyor; işçi dayanışması için sınıfın ve maddi koşulların birleştirici güçte olmasını irdeliyor (s. 154-155). **Sümer** ayrıca, filmde farklı aydın tiplerinin temsillerine yer verilmesini de işliyor (s. 155-156). Türkiye sinemasının bu ilk işçi filminin asıl öneminin, bir ilk olmaktan ziyade “işçi sınıfını, sınıf bilinci ve kültürü üzerinden anlamaya olanak sağlayacak birçok noktayı yansıt[ması]”, bunu da dönemin ekonomik ve siyasi koşullarıyla ilişkilendirerek yapması olduğu sonucuna varıyor (s. 157).

Diyet'in incelemesinde **Taylan Özden**, 1950 ve 60'lar tarihini özlü şekilde anlatıyor (s. 160-161); burjuvazinin karakterinin tüccar sermayesinden sanayi sermayesine dönüşümünden, kente göç olgusundan ve işçi hareketinin gelişiminden bahsediyor. İşçi kültürünün oluşumunda, mevcut kültürel pratiklerin siyasileşmesinin gerekliliği üzerinden bir film okuması yapıyor. Filmin sonunun muğlaklığını; birey olarak işçinin bilinçlenme görünümlerinin çelişkili yapısına ve yönetmen **Akad**'ın da, çözümlenmeye girişmeyen bir durum saptamasında bulunuyor olabileceğine bağlıyor (s. 169).

Zengin Mutfağı üzerine olan makalenin yazarı **Erdem Çolak**, filmin, “klasik toplumcu gerçekçi yöntemlerin dışında bir yol izlediğinden genelde işçi sınıfının sinemadaki temsili tartışmalarında . . . dışarıda bırakıl[ması]”na haklı bir itirazda bulunuyor. Kendi incelemesinin kuram ayağını “aşağıdan tarih anlayışıyla sınıfın bir ilişkiler bütünü olduğuna dair özneci sınıf oluşumu yaklaşımı”na (**E. P. Thompson** ve **R. Williams**) dayadığını belirtiyor (s. 19). Bu bakışla, filmdeki Lütfü Usta karakterinin iç çelişkilerini, kendi bilinçlenme ve siyasileşme sürecine olan katkıları yönünden ele alıyor. Senaryoda yer verilen *gizli direniş pratiklerini* Marksist özneci yaklaşımın olumlanmasıyla ilintilendiriyor (s. 28). Bunları yaparken filmin biçimsel özgünlüğünü de atlamıyor, Brechtien tiyatro tekniğinin böyle bir filmdeki kurucu payının hakkını veriyor (s. 26-27).

Başak Turan'ın **Maden**'i inceleyen çalışmasında, Halkacı Kadın karakterinin yansıttığı gerçek durumun tartışıldığı bölüm (s. 135vd.) öne çıkıyor. Yazar, “Halkacı Kadın karakteri ile ilgili asıl çelişki, [erkek] işçilerin onu, onun da işçileri

kendinden daha aşağı bir konumda görmesidir.” (s. 138) yorumunu yapıyor. Emek mücadelesinin btnclleşmesinin önündeki *deneyim farklılığı engeline* (yazarın değil *benim* deyişimle: *ataerkilliği* deneyimleme farklılığının oluşturduğu engele) işaret ediyor. Bu noktada Halkacı Kadın’ın konumunun *senaryo dahilinde de işlenmediğini* görmek önemli. **Turan** buna dikkat çekmekle kalmıyor, yönetmen **Yavuz zkan**’ın da bunu nasıl *çok sonra* fark ettiğini bir alıntı yaparak gösteriyor (s. 140).

Nursel Arslan imzalı “**Çark** Kimin İçin Dönüyor?”, 8 sayfa süren tarih bölümüyle göz dolduruyor. **Arslan** burada, Türkiye siyasetinin ve toplumunun 1960-1990 yılları arasında yaşadığı dönüşümlere ilişkin çok iyi bir zet sunuyor. Kitabı eline alan okura, sunuş yazısının hemen ardından bu bölümü okumasını önerebilirim (s. 80-88). Ancak zetin iyiliği ile, devamında gelen incelemenin başarısı birbirinden bağımsız görünüyor. **Arslan**, filmdeki gündelik hayat göstergelerini güzel saptıyor (s. 90-91); bireysel deneyimlerin, sınıf bilincinin oluşumuna ve emek mücadelesine farklı biçimlerle katılmasına değiniyor (s. 92-93). Bunlardan sonra, **Gramsci**’nin sınıfsal karşıtlıklar ve hegemonya kuramının filmdeki karşılıklarının ardına düşüyor (s. 94-96).

Hasan Kürşat Akcan ise makalesinin başlığına yerleştirdiği iddianın altını dolduran, ele aldığı filmi “başka bir dilde okuyan”, etkileyici bir **Başka Dilde Aşk** zmlemesi sunuyor. ağrı merkezi çalışanlarının emek rejimini kavramsallaştırmak ve filmi böyle bir yönden ele alabilmek için, “maddi olmayan”, “duygulanımsal” emeğe ilişkin kuramlara (**Hardt** ve **Negri**, **Akalın**, **Emirgil**) başvuruyor. Filmin emekçi karakterlerinin çalışma koşullarını, meknsal, zamansal, bedensel ve duygusal boyutlarıyla kuşatan bir bakış ortaya koyuyor (s. 47-50). Diğer araştırmacılar gibi **Akcan** da, deneyim birlikteliğinden yana farkındalığın, emekçilerin örgütlenmesi için ne denli önemli olduğunun altını çiziyor; filmin anlatısal akışını bu kalıp üzerinden değerlendiriyor (s. 51-55). Makalesini bitirirken, **Başka Dilde Aşk**’ın, *popüler* olmak ile *popülist* olmak arasındaki farkı nasıl somutlaştırdığını gösteriyor (s. 56). Filme ilişkin nyargılarımın **Akcan**’ın çalışması sayesinde sarsıldığını söylemeliyim.

Son olarak, **Toz Bezi** için **Hüseyin Kırmızı**’nın kaleme aldığı makalede; iki temizlik işçisi kadının arasındaki dayanışmanın, sınıfsal içerikten yoksun olup “bölüşüm düzeyinde” kaldığı saptaması kayda değer (s. 34-35). Benzer biçimde, işçilerden birinin kadın işvereniyile *dayanışamama* halinin tahlili de *filmin izin*

verdiği ölçüde derinlikli (s. 36). **Kırmızı** makalesinin son paragraflarında, filmle temasın kaybolduğu yorumlarda bulunuyor (bkz. “Filmde konu edilmese de, Hatun gibi insanlar Kürt siyasal hareketinin potansiyel tabanını oluşturmaktadır.” ve devamı [s. 37]). Samimi olmak gerekirse ben buradaki esas sorunun seçilen filmde olduğunu düşünüyorum. Bazı filmler, söylemek istediklerimizi söyleme zeminini önümüze seremiyorlarsa, belki de çözümlenmekten daha çok *eleştirilmeyi* gereksiniyor olabilirler.

Bu makalelerden oluşan *Emekçileri İzlemek*, toplamdaki gücünü, neyi ne için yazdığını iyi bilen araştırmacıların politik angajmanında ve entelektüel heyecanında buluyor.

Cem Kayalığıl

TÜRK SİNEMASINDA DİJİTAL DÖNÜŞÜM

Ferhat Zengin

Kalkedon Yayınları

2017 / 256 sf.



Kitabın aşağı yukarı yarısı Türk sinemasının 2010 öncesi yıllarına odaklandığı için, odağına bu yılları alan yayınları okuyan ve araştıran okuyucu için yeni şeyler söylemekten uzak. Ancak hem yeni başlayanlar için nitelikli bir özet sunması hem de bilenler için tek kaynak üzerinden 2011 sonrasını önceki yıllarla karşılaştırmalı biçimde okumak isteyenler için önemli bir kaynak oluşturması kitabımızı dikkate değer hale getiriyor.

Her iki tarihsel dönem için ortak olan üretim-dağıtım-gösterim üçgenine ait açıklama ve verilere, 2011 sonrasında ana belirleyici unsur olarak dijitalleşme ile gelen dönüşümün sonuçlarının eklenmesi sinemamızın yürüdüğü tekno-tarihsel yolun detaylı ve anlaşılır bir biçimde görünür olmasını sağlıyor.

Kitabın dönemsel olarak asıl araştırma alanı olan 2011-2015 yılları arasına ait bulgu ve sayısal verilerin, konuya oldukça geniş bir açıdan ve birbiriyle ilinti kurarak bakabileceğimiz çok sayıda alt başlık altında verilmesi, yayının kaynak kitap düzeyine ulaşmasını sağlamış. Bu alt başlıklar yıllık film sayılarından seyirci sayısına, hasıllardan bilet sayısına, salonlardan sponsorluğa, dağıtımdan gösterime, AVM'lerden festivallere ve yeni kuşak yönetmen eğilimlerinden film türlerine ve diğer başlıklara dek çok geniş bir alana yayılıyor.

Tablo ve grafikler açısından oldukça doyurucu olması, kaynakça dökümü fazla kabarık dursa da alıntılarının yerinde kullanımı, anlatım ve açıklamaların ekonomik tutulması kitabın artıları.

Sırası gelmişken, birkaç olumsuz durum üzerinde durmakta yarar var: Tablo ve grafikler renksiz veya düşük kontrastla basılmanın gazabına uğramış görünüyor. Okkalı düzeltme gerektiren anlatım sorunları birkaçı geçmemekle birlikte, nerdeyse her iki sayfada bir redaktör notu düşecek kadar yazım hatası var.

Dijital sinema çağına özgü görünüşler olarak ortaya çıkmış olsalar da tek nedenin dijital sinema olduğu konusunda soru işaretleri uyandıran saptamalar dikkat çekici: Sinema salonlarının küçülerek seyir ofislerine dönüşmesi, film türlerinin birkaç türün egemenliği altında zenginliğini yitirmesi ve girift bir görünüme bürünerek neredeyse tek bir tür (aşure-film) halini alması, küçük yapımcı ve dağıtımcılara —ki çoğu tek atımlık— olanak tanımış olmasına rağmen küresel yapımcı ve dağıtımcıların pastadan aldığı payın yerini koruyor olması, yönetmenlerin dörtte üçünün beş yıllık süreçte sadece bir film çekmiş olması, yapımcıların beşte dördünün beş yıllık süreçte sadece bir filmin yapımcılığını gerçekleştirmesi. Tüm bunlara Türk sinemasına oldum olası eşlik eden karakteristikler olarak göze batan ve **Zengin**'in sıraladığı (s. 163) sorunlar da eklenince derdimiz dağlardan büyük hale gelmiş görünüyor.

Ferhat Zengin'in saptamalarından ikisi, üzerinde ısrarla durulması gereken cinsten: Artan filmlerin nitelik sorunu ve festival enflasyonu. Kanımca, dijitalleşmenin sağladıkları olanakların, üretimi artırma dışında ve eğer adına deneyim denilirse sektörün yeni isimlerine deneyim kazandırmak dışında bir artısı

yok. Nitelik düşüklüğüne gelince, dijitalleşmenin bu konudaki tasarrufunun geri planda kalan bir etken olduğunu düşünüyorum. Mesele, yaratıcı tayfanın söyleyecek ve dikkate değer bir sözünün olmaması ki çağın bir sorunu bu. “Festival meselesi”, adı bile yanlış konulmuş bir başka sorun. Festival olmayan şeyler için festival tartışması yapmanın anlamsız kaçtığı düşüncesindeyim. Etkinliklerin asıl şenlik tarafı gösterim programlamasından organizasyonuna, jürilerinden ödüllere uzanan süreçlerde gizli.

Türk Sinemasında Dijital Dönüşüm, işte bu kültürel ortam içinde, ayırdığınız zamana değer, bilgilendiren, görünümü geniş planda algılamamızı sağlayan ve yanıtladığı sorularla yeni sorulara neden olma kapasitesi barındıran, kısacası okunması gereken bir kitap.

Doğu Şenkoy

LATİN AMERİKA'DA SİNEMA VE TOPLUMSAL DEĞİŞİM

Julianne Burton

Çeviren: Faik Onur Acar

Dipnot Yayınları

2019 / 400 sf.



Theodor Adorno ve **Max Horkheimer**, “Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma” (2011) adlı makalelerinde, sinemanın, her türlü kültürel ürünü ve bunların tüketimini standartlaştırmaya çalışan kültür endüstrisinin kuralları ve mekanizmaları tarafından biçimlendirildiğini ileri sürüyorlardı. Bu yüzden sinema da kültür endüstrisinin diğer kurum ve alanları gibi kapitalizmin yeniden üretimini

sağlayan bir işleve sahipti. Çünkü, sanat eserinde bulunan hakikilik, eşsizlik, özgünlük ve biriciklik özelliklerine karşıt olarak filmler, hem bir yandan birbirlerine benzeyip aynlaşıyorlar, hem de bu sayede kitlelerin yönetimini sağlayacak duygu ve hazları üreterek kitleleri sistemin birer öznesi haline dönüştürüyordu. Bu açıdan kapitalizm ve modernitenin temel özelliklerinin tecelli ettiği sinema alanı sistemin yönetim ve yeniden üretim aygıtı olması dışında bir varlığa sahip değildi.

Öte yandan **Walter Benjamin** ise “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı” (2002) adlı makalesinde sinemanın devrimci bir potansiyel taşıdığını iddia ediyordu. Benjamin’e göre sinema bir sanat olarak **Adorno** ve **Horkheimer**’in iddia ettiği gibi sadece kültür endüstrisi içinde üretilen filmlerle sınırlanamaz. Tam da **Benjamin**’in durduğu noktadan hareketle şu denilebilir: Dünya sineması bir yandan Hollywood ve başka coğrafyalarda ona benzer ticari ve kitlelerin hazlarını biçimlendirmeye çalışan ve onları sisteme eklemlenmeye çalışan ideolojik ürünlerle dolup taşarken, diğer yandan daha sinemanın gelişiminin en başlarında bu eğilime karşı Sovyet sineması, Alman dışavurumculuğu ve gerçeküstücülük etrafında alternatifler de ortaya koyuyordu. Bu yüzden dünya sinemasının gelişiminde sinema izleyicisini pasif bir yere konumlandırma ve kültür endüstrisinin bir parçası olarak ortaya çıkan filmlere fazla aşkınsal rol yükleme riski taşıyan **Adorno** ve **Horkheimer**’in yorumlarının tersine, sinema ürünlerinde ve izleyicilerinin arzu ve beklentilerinde bir homojenleşmeden ziyade bir çoğulluk ortaya çıkmıştır.

Tam da bu noktada, özellikle, II. Dünya Savaşı’nın ardından İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin ortaya çıkışı ile yönetmenlerin sistemin uzantısı olan birer teknokrat ya da memur olarak kurgulanmasına, filmlerin standart estetik ve içeriklere sahip olmasına karşıt olarak sinemaya yeni bir rol yükleniyordu. Kamera tıpkı **Vertov**’un yaptığı gibi sokağa çıkarılarak stüdyo dışında hayatın ortasında çekimler yapılıyor ve yıldız oyuncuların yerini tanınmamış oyuncular alıyordu. Kökleri bahsedildiği gibi sinemanın başlangıcına uzanan ve sinema alanını çoğullaştıran ve çeşitlendiren eğilimlerin bir devamı olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği, hazzın ötesinde bir rol yükleyerek sinemanın yeni bir toplumsallığın oluşumunda ve kitlelerin pedagojisinde bir rolü olabileceği varsayımına sahipti.

Bilindiği üzere, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin ardından dünya sinemasında bu alternatif film yapma pratikleri çoğalarak devam etti. 1960’larda Fransız Yeni

Dalgası, İngiliz Belgeselciliği, Kuzey Amerika'daki alternatif belgesel ve kurgusal filmler, Çekoslovakya, SSCB gibi doğu bloku ülkelerinde farklı sanat akımlarının etkisinde yeni sinema biçimleri, Avrupa sanat sineması ile hem izleyici-yönetmen ve izleyici-film ilişkisi değişiyor, hem de yeni biçimler ve konular ortaya çıkıyordu. Bir başka deyişle sinemanın görme biçimleri hem farklı estetik ve biçimsel çerçevelerle filmlerin yapılması hem de yeni izleyici tiplerinin ortaya çıkışı ile çoğullaşıyor ve heterojenleşiyordu.

Bütün bu bahsedilen gelişmeler kesinlikle Avrupa ve Kuzey Amerika gibi "1. Dünya" ve Çekoslovakya ve SSCB gibi "2. Dünya" ülkeleri ile sınırlı kalmadı. Afrika'dan Asya'ya, Ortadoğu'dan Latin Amerika'ya kadar geniş bir yelpazede bu alternatif sinema deneyimleri kendi rengini ve biçimini almaya devam etti. Basitçe Avrupa sanat sinemasının ve daha radikal politik ve devrimci sinemanın birer kopyası olmaktansa, bu sinema deneyimleri kendi coğrafyalarının ihtiyaçları, tarihleri, failleri ve siyasi akımları, bir başka deyişle hem bir yandan kendi bağlam ve koşullarının içinde hem de diğer yandan dünyanın geri kalanı ile etkileşim içinde şekilleniyordu. Latin Amerika sinema deneyimleri bu Üçüncü Dünya Sineması içinde önemli bir yer tutuyor. İşte Dipnot Yayınlarından çıkan, Latin Amerika sinemasını faillerinin gözünden kavrayıp bu alanda yoğunlaşmak isteyenler için önemli bir kaynak olan ve **Julianne Burton** tarafından yazılan *Latin Amerika'da Sinema ve Toplumsal Değişim*, 1960 ve 1970'lere yoğunlaşarak 1950'lerden 1980'lerin sonuna kadar Latin Amerika sinemasının gelişimini ele almaya çalışıyor.

Odağına Latin Amerika kıtasının farklı ülkelerindeki yönetmen ve dağıtımcılarını alarak, sinemacı, oyuncu, kültür bakanı ve dağıtımcı gibi diğer faillele yapılan röportajları bir araya getiren kitap, Latin Amerika sinemasında ortaya çıkan alternatif sinemanın genel eğilimlerini ve bu eğilimlerin ortaya çıktığı bağlamı anlatmaya çabalyor. Bu bağlam ve koşullar Latin Amerika'nın siyasi mücadelelerini, diktatörlüklerini ve darbe rejimlerini, ekonomik zorlukları, az gelişmişliği ve radikal sol ve devrimci mücadeleleri içeriyor. Arjantin'den **Fernando Birri**, Brezilya'daki Cinema Novo'nun önemli isimlerinden **Glauber Rocha** ve **Carlos Diegues**, Küba sinemasından **Nelson Pereira Dos Santos**, Şili'de devrimci ve politik sinemanın önemli isimlerinden **Patricio Guzman** ve film yapım deneyimleri Latin Amerika dışına taşmış **Raul Ruiz** ve **Helena**

Solberg-Ladd gibi yönetmenlerle birlikte **Nelson Villagra** gibi oyuncuların hikayelerini bu bağlamın ve koşulların arka planında okuyucu ile buluşturuyor.

Yazarın belirttiği üzere, kitap tüm ünlü Latin Amerikalı alternatif ve politik sinemacıları içermiyor. Mesela **Fernando Solanas** ve **Octavio Gettino** gibi, Üçüncü Sinema adlı akımı başlatan yazarlar dışarıda bırakılmış. Fakat kitap ele aldığı dönemin Latin Amerika sinemasındaki failerin siyasi pozisyonları ve estetik tercihleri, Latin Amerika bağlamı ve sinema yapımı, dünyanın başka yerlerindeki alternatif ve politik sinema deneyimleri ile Latin Amerika sinemasının etkileşimleri gibi ortak birtakım karakteristiklerini ortaya çıkarmaya çalışıyor. Kitap bu yüzden, Türkçe okuyan bazı okurlar için önemli bir kaynak olma özelliği taşıyor. Özellikle Üçüncü Dünya Sineması ile ilgili Türkçeye de çevrilen yabancı yazarlardan **Mike Wayne**'in *Politik Film-Üçüncü Sinemanın Diyalektiği* (2011) ile **Roy Armes**'in *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı* (2011) kitapları ve Türkiyeli akademisyenler **Esra Biryıldız** ve **Zeynep Çetin Erus**'un *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (2007) ile **Battal Odabaş**'ın *Üçüncü Sinema* (2013) başlıklı çalışmalarıyla birlikte okunduğunda önemli bilgiler içeriyor.

Burton'un giriş bölümü dışında, kitap ya doğrudan diyalog biçiminde sunulmuş ya da makale biçimine dönüştürülmüş röportajlardan oluşuyor. Bu röportajlar sayesinde izleyicilerin deneyimlerine yer verilmesi de Latin Amerika sinemasını izleyiciler dışındaki faillerine yakın plan yapıyor. Fakat, kitap, Latin Amerika sinemasını ve Latin Amerika'nın tarihini yakından tanımayan okur için bazı kısıtlılıklara sahip olabilir gibi görünüyor. Kitapta kıta sinemasının oluşumunu etkileyen bazı ortak siyasi ve toplumsal gelişmeler yer alıyor: 1950'lerin ortasından 1980'lerin sonuna kadar olan tarihsel sürecin içindeki 1950'lerdeki ulusal devrimler, Küba devrimi ve onun kıtaya etkisi, 1970'lerin başlarında zirve yapan sol ve devrimci toplumsal hareketler ve onu takiben ortaya çıkan darbe rejimleri ve ardından 1980'lerde başlayan demokratikleşme süreçleri. Bu ortak olayların yanı sıra her bir ülkeyi etkileyen özgün ve yerel süreçlere de değiniliyor, fakat, tüm bu süreç ve gelişmeler kitapta sistematik bir biçimde ele alınmıyor. Tüm bu meseleler ve konular röportajlarda geçse de giriş bölümünde bunlara sınırlı biçimde sadece değiniliyor. Bu nedenle kitap kesinlikle hem ülkelerin ortak hem de farklılaşan bağlamlarının sinema yapım süreçleri üzerindeki etkisini açığa çıkarmaya çalışıyor olsa da Latin Amerika'nın koşulları ve bağlamları ile sinema üretimi arasındaki bağlantıları yakalamak bazı okurlar için oldukça zor olabilir.

Yine de kitap Brezilya'da ortaya çıkan Cinema Novo hareketinden Şili'deki devrimci sinemaya, belgeselden kurguya geniş bir yelpazede bir hikayeyi ortaya çıkarmaya çalışıyor. Fakat bahsedilen sinema akımlarına dair yeterli bir bilgi ile giriş bölümünde karşılaşılıyor. Bu durumda alanda ortaya çıkan kuramsal tartışmalar ve filmlerle daha önce aşına olmamış okurlar için de kitabı takip etmek zor olabilir. Öte yandan genel olarak yukarıda bahsedilen yayınlarla birlikte düşünüldüğünde kitap oldukça tamamlayıcı bir özelliğe sahip. Bu açıdan daha önce bir biçimde Latin Amerika sinemasında ortaya çıkan alternatif ve radikal akım ve yönetmenlerin teorik yazılarını ve manifestolarını incelemiş, filmlerini izlemiş ve Latin Amerika toplumsal tarihine dair malumat sahibi olanlar için oldukça iyi bir başvuru kaynağı olma özelliği taşıyor. **Burton**'un giriş bölümünde belirttiği gibi kitap, 1990'larda başlayıp günümüze kadar devam eden Latin Amerika sinemasındaki değişim ve evrilmelere dair güncel bir bilgi içermiyor. Yine de hem bu sinemanın doğuşu ve gelişimindeki ideolojik, politik, ekonomik ve kültürel bağlam ve koşullara hem de Latin Amerika sinemasının daha sonraki gelişimini etkileyecek sinema yaklaşımlarına dair bilgiler içermesi dolayısıyla, 1990'larla ortaya çıkan post üçüncü dünyacı sinemanın Latin Amerika'daki köklerine ve kaynaklarına dair önemli bir kitap olduğu da söylenebilir.

Bu bağlamda, bütün bu sınırlılıklarına rağmen kitap Latin Amerika sinemasında ortaya çıkan devrimci, politik, alternatif ve sanatsal sinema deneyimlerinin ortak noktalarını serimleyebiliyor. Çünkü yazar röportajlar sayesinde sinemacılara yakın plan yaparak onların neden ve nasıl sinema yaptıklarını, sinemadan ne anladıklarını ve Latin Amerika bağlamının onları nasıl şekillendirdiğini açığa vuruyor. Bu yüzden kitap, özellikle alana dair bilgisi olan okurları yönetmenlerin tam kalbine götürdüğü için, onların, Latin Amerika sinemasını daha detaylı ve yoğun bir biçimde kavramalarına yardımcı olabilir. Bu açıdan kitap ele alınan tarihte Latin Amerika Sinemasının basit bir didaktik ve analitik betimlemenin ötesine geçerek bazı yönetmen, oyuncu, dağıtımçı ve kamu görevlilerinin hikayeleri ile yakın plan bir anlatım tarzı ortaya koyuyor. Bu yakın planda ele alınan sinemacıların hem ortak yanları ve hem de çoğulluğu hikayeleriyle birlikte ortaya konuyor. Bu hikayelerde bir yandan siyasi baskı süreçlerinde ülkelerinde kalmayı tercih edenlerle ülkelerini terk etmek zorunda kalanlara, diğer yandan ise Küba gibi daha özgür ülkelerdeki ve demokratik zamanlardaki faillelere dair deneyimler anlatılıyor. **Burton** kitabın bu özelliğini iyi özetliyor:

Kendisini Yeni Latin Amerika Sineması hareketi olarak adlandırmayı sürdürenlerin yaklaşım biçimleri ve öncelikleri, dönemden döneme, ülkeden ülkeye ve film yapımcısından film yapımcısına olduğu kadar dönem, ülke ve tek bir film yapımcısının kariyeri içerisinde de değişiyor. Bu değişimler, gerçekçilikten dışavurumculuğa, bilimsel titizlikle yapılan gözlemden fantastik yaratıcılığa, 'mükemmel olmayan sinemadan' şaşalı büyük yapımlara, deneysel ve özdüşünsel stillerden klasik biçimlerin şeffaflığına, ziyadesiyle endüstrileşmiş yapım yöntemlerinden tamamen zanaatkarlık ürünü olan yapımlara kadar büyük bir çeşitlilik gösteriyor. Değişmeyen ise toplumsal dönüşümün, ulusal ve yerel kültürel otonominin bir ifade aracı olarak filme olan bağlılıklarıdır. Bu görünmez zincir farklı bölgelerden, kuşaklardan ve teknolojik sınırlılıklardan gelen çeşitli bireyleri ve grupları birbirine bağlıyor. Aynı zincir bu kitapta sunulan röportajları bir araya getiriyor. (s. 15-16)

Kitabın yapısını biçimlendiren röportajların bir araya getirilmesi yöntemi, kitabı, film yapımcıları ve yönetmenleri ön plana çıkaran auteurçü bir eser gibi gösterebilir. Fakat kitap her ne kadar daha önce belirtildiği gibi bazı okurlar için Latin Amerika bağlamı ve koşulları ile sinema deneyimleri arasındaki bağlantıları kurmak için kısıtlılıklara sahip olsa da, tam da ele alınan Latin Amerika sinemasının ruhunu ve bunu inşa eden failerin konumlarına ve tavırlarına paralel olarak, onları belirli bir tarihselliğin ve bağlamın içine oturtuyor. Bu bağlamda onların sinema yapma biçimleri, politik konumları, ideolojileri ve Latin Amerika tarihi ile estetik tercihleri arasındaki bağlantıları detaylı bir biçimde kavramaya yardımcı olacak hikayeleri aktarıyor.

Röportajların birçoğu bireysel sinema tutkunlarının kariyerlerini takip etme çabası gösterdiğinden, derlemenin auteurçü bir tutumu var gibi görünebilir. Buna karşın röportajların büyük bir çoğunluğunda, bu durumu dengeleyen bağlamsal etkenlere -bireysel bir kariyeri şekillendiren tarihsel, politik, toplumsal ve ekonomik koşulları araştırma denemesi- yapılan bir vurgu var. Bu bölümlerin her biri, sinemasal üretimin ekonomik, politik ve toplumsal örgütlenmesini olduğu kadar yaratıcı tezahürleri şekillendiren daha kişisel faktörleri de irdeliyor. Derleme boyunca sık sık tekrar eden temel meseleler ve ele alınan konular arasında, tarihsel olaylar ve kültürel ifadenin belirleyicileri olarak kolonizasyon ve dekolonizasyon, jeolojik ve pratik baskıların (örneğin kısıtlı kaynaklar ve kurumsallaşmış ya da içselleştirilmiş sansür mekanizmaları) biçim ve estetik sorunlarıyla ilişkisi, toplumsal ilişkilerdeki çeşitlilikler ve film yapımının örgütlenmesi (örneğin, kapitalizm, sosyalizm ve karma ekonomiler; bağımsız ve devlet destekli

yapım birimleri), geleneksel dağıtım (ithal ürünlere karşı yerel ürünlerin lehine) ve gösterim ... biçimlerini değiştirme denemeleri, yeni elektronik teknolojilerinin etkisi, film aracının belirli bazı kullanımında etnik, sınıfsal ve cinsiyet farklılıklarının rolü, sürgün olmanın kişisel ve profesyonel etkileri, farklı kültürel ve ekonomik bağlamların filmin alınması üzerindeki etkisi, genelde kitle iletişim araçlarının özelde ise film aracının, dönüştürme potansiyeli sayılabilir. (s. 16-17)

Bu açıdan, yukarıdaki sözlerin iyi bir biçimde belirttiği gibi kitap autercü olmanın ötesine gidiyor. Buna ek olarak alandaki diğer kitaplardan farklılaşmasını sağlayan röportaj yöntemi sayesinde de hem ele alınan failer arasındaki farkları hem de ortaklıkları detaylı bir biçimde ortaya koyuyor. Bu yakın planın bize sunduğu en önemli bilgilerden birisi, değişen tarihsel koşullara rağmen ele alınan bütün failerde ortak olan bir çabayı açığa vurmasıdır. Bu ise, hem Latin Amerika'ya hakim olmaya çalışan Kuzey Amerika ticari sinemasında hem de bölgede kolonizasyon süreçleri ile Latin Amerikalıların kimliğini görünmez kılmaya çalışan koca bir kültürel ve toplumsal sistemin göstermediği Latin Amerikalıyı göstermek. Öte yandan bu çaba anti-kolonyalist bir mantıkla hem Latin Amerikalılarının imajlarını üretiyor hem de onları “beyaz” adamın maskelerinden sıyrılmış biçimde sunuyor.

Hollywood modelinin yabancılaştırılmış ve yabancılaştırıcı taklitleri olarak yargıladıkları yerel ticari çabalara arkalarını dönen Latin Amerikalı film yapımcıları, gerekli olan minimum ekipmanı topladılar ve haklarından mahrum bırakılmış Latin Amerikalı kitleler hakkında, onlar için ve en nihayetinde onlarla birlikte filmler yapmaya giriştiler. Onlar, baskın kesimler tarafından ve bu kesimlerin kontrol ettiği medya tarafından gizlendiğini, çarpıtıldığını ya da reddedildiğini düşündükleri ‘ulusal gerçekliği’ göstermenin peşindeydiler. (s. 12)

Bu alıntıyı **Fanon**'a (2009) referansla, sömürgecilik ve emperyalizmle yok sayılmış “Kara” Latin Amerikalılar “Beyaz” olarak değil kendi yüzleri ile Latin Amerika sinemasında yer bulmuştur biçiminde yorumlayabiliriz. Bu yüzden Latin Amerika sineması en başından itibaren hem yeni içerik ve imajlar üretiyor hem de yeni bir sinema dili ve biçimi geliştirmeye çalışıyordu. Bu açıdan emperyal ve sömürgeci dilin ürünü olan film ve imajlara karşı, bu yeni sinema dili ve estetiği arayışları için hem yerel kültürel öğeler hem de İtalyan yeni gerçekçiliği, sosyolojik sinema ve başka alternatif sinema deneyimleri oldukça önemliydi. Bu yeni dil ve

biçim görünmez kılınan Latin Amerikalıların görünür kılındığı yeni içerikleri sunmak içindi. Mesela daha 1950'lerde sinema yapmaya başlayan Arjantinli **Birri** röportajında şunları ifade ediyor : “Görünmez olduğu için değil kimse görmek istemediği için görülmeyen Arjantin’in yüzünü keşfetmek istiyordum.” (s. 27)

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere Latin Amerika sinemasında yeni bir dil ve biçim arayışı önemli bir eğilimdi. Yine buna uygun olarak **Glauber Rocha** şunları ifade etmektedir: “Halkı öven ya da eğitici filmler yapmakla ilgilenmiyoruz. Halka ulaşmak için geleneksel ticari film yapımından biçimler de almak istemiyoruz. Çünkü geleneksel olarak emperyalist ideolojiyi yaymak için kullanılan bu biçimleri başka türden bilgiler taşımak için kullanamayız.” (s. 165) Bu yeni dil arayışı basit bir gösterme etkinliğinin ötesinde politik birtakım dürtülerle iç içe geçmiştir. O yüzden gösterme eylemi aynı zamanda hem bir karşı imaj üretimi içinken hem de diğer yandan politik amaçlara hizmet eden bir analizi ön plana çıkarmayı hedefliyordu. İzleyici ve yönetmen ilişkisini yeniden kuran ve yönetmenin kendi sosyal ve sınıf konumunun ötesine de geçmeyi çabalayan bu bakış açısına Kolombiyalı sinemacılar **Jorge Silva** ve **Marta Rodriguez** iyi bir örnektir: “...başlarda çok basit görünen -gerçekliği gösteren filmler yapmak- karmaşık hale geldi. Çünkü artık sorun yalnızca gerçekliği açığa vurma sorunu değildi ama gerçekliği belgeleme, analiz etme ve ona nüfuz etme sorunuuydu.” (s. 62)

Kısacası bütün bu yeni dil ve yeni içerik arayışının, izleyici-yönetmen ve filme alınan ile yönetmen ilişkisine dair farklı arayışlar içinde olan Latin Amerika sinemasında ortaya çıkan imaj üretiminin ortak bir politik vurgusu vardır. Mesela Brezilyalı **Helena Solberg-Ladd** neden Nikaragalıları anlatan filmler yaptığını şöyle özetliyor: “Eğer bir ülkeye savaş başlatmak istiyorsanız, o ülkenin vatandaşlarının yüzlerinin olmamasını istersiniz. *From the Ashes* Nikaragalılara bir yüz vermişti.” (s. 150) Bütün bunlara binaen, bu yeni imajların üretimi bilişsel bir amacın ötesine geçiyor. Bu açıdan sinemanın politik bir işleve sahip olması gerektiği fikri tüm yönetmenlerde ortak. Aslında yazarın belirttiği gibi Latin Amerika sineması başından beri politik bir karaktere sahip idi. Bu politik karakter bu açıdan bağımsız bir sinema etkinliği, yeni estetik ve tematik imaj üretimi ile kendisini ifade ediyordu. **Burton**’un aşağıdaki cümleleri Latin Amerika sinemasının ortak yönelimlerini özetler gibidir:

Hollywood filmlerinin öncelikle kültürel egemenliğinin araçları olduğuna ikna olan ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaygınlaşan ‘ithal ikameciliğin’

kalkınmacı yaklaşımını benimseyen ilerici Latin Amerikalılar, tüketim ürünlerinin olduğu kadar kültürel ürünlerin de ulusal üretimi yoluyla 'modernizasyonun' ve otonominin peşine düştüler. Film 'kültürel endüstrinin' en endüstrileşmiş kısmı; tüm toplumsal tabakalara erişebilen kitlesel iletişim araçları arasında en kitlesel olanıydı. Sinema açıkça 'en önemli sanat'; toplumsal dönüşümün gerçekleşmesi için en uygun kültürel araçtı. (s. 9)

Bu ortak özellikler daha önce belirtildiği gibi her bir yönetimde ve tarihsel kesit içinde kendi kıvamını buluyordu. Çünkü kitapta çok iyi görüldüğü üzere mesela 1950'lerde ve 1960'larda **Birri, Handler** ve **Silva & Rodriguez**'de emperyalizm karşıtı ve ulusal kültürü gösterme dürtüsü hakimken, 1970'lerde hem bu yapımcılarda hem de Şili başta olmak üzere politik duruş daha devrimci ve sol bir karakter almaya başlıyor ve sinema dili de çeşitleniyordu. Böylelikle **Silva & Rodriguez** 1960'larda sine-sosyoloji dahilinde filmler yaparken, Bolivya'da **Sanjines** ve Şili'de **Guzman**'ın belgeselleri içinde yer aldıkları politik atmosfer ile farklı tarzlarda devrimci sinemanın örneklerini ortaya koyuyorlardı. Bunlara paralel olarak 1960 ve 1970'lerde Cinema Novo ve Küba'da kurgusal film örnekleriyle halkçı sinema denemeleri ortaya çıkıyordu. Özellikle Cinema Novo'nun **Rocha**'sı açısından halkçılık sol bir politik duruş ile iç içe geçmişti. Fakat burada halkçılık basitçe onun için halka propaganda filmleri yapmak değildi. Onun kültürü içindeki mitsel öğelerin imaj haline getirildiği ve bu imajların toplumsal değişim için yeniden kurgulandığı yeni bir sinema dili gerçekleştirmeye çalışıyordu. Öte yandan Küba sineması diğer ülkeler üzerinde kurduğu etki ve diğer sinemaları bir araya getiren organizasyonları düzenliyor ve Küba'nın özgün koşulları içinde farklı saiklerle gerçekleşiyordu.

Bütün bu anlatılanların ışığında eserde, ele alınan her bir yönetmenin hem tarihsel süreç içerisindeki değişimi hem de her tarihsel döneme damga vuran ve biçimlendiren estetik değişimleri görülebiliyor ve takip edilebiliyor. Bu yüzden, kitaptaki her bir yönetmenin hikayesinde sinema yapmaya dair tercihlerin değişimine ilişkin eleştiri ve özeleştiri süreçleri de yer alıyor. Buna paralel olarak her bir tarihsel dönemde ve ülkede ve aynı zamanda yönetmenler arasındaki farklar da ortaya konuyor. Bu sayede Latin Amerika sinemasının gelişimindeki detaylar kolay kavranabiliyor. Diğer deyişle, bütün kısıtlılıklarına rağmen, eser, 1950'lerdeki ulusal sinema yaratma deneyimlerinden çeşitlenen ve farklı biçimsel ve estetik yaklaşımların ortaya çıktığı 1990'lara kadar, Latin Amerika sinemasının

Avrupa merkezci olmayan bir anlatımını sunuyor. Çünkü yakın plan hikayeler sayesinde Latin Amerika gerçekliğinin ve bağlamlarının kıtada sinema alanını nasıl kurduğunu ve bu kuruluş sürecinin Latin Amerika'ya özgü yanlarını açığa vuruyor. Yukarıda da değinildiği gibi kitap bir yandan onu dünya sinemasının başka coğrafyalarda çıkan deneyimleriyle etkileşim içinde ele alırken, diğer yandan Latin Amerika sinemasını kuran estetik biçimlerin yerel kaynaklarına götürüyor. Bu açıdan kitap Latin Amerika sinemasının politik, alternatif ve sanatsal sinema deneyimlerini ve onları biçimlendiren ideolojik ve estetik tercihleri Avrupa merkezinin bir örnekleme olmasının ötesinde ele alıyor. Kitaptaki hemen hemen bütün faillerden onların ideolojik yapıları, sola ve Marksizme bakışları ve feminizmleri Latin Amerika gerçeği ile biçimlenmiş durumda. Mesela **Rocha** ve **Dos Santos**'un "halkçılığı", **Birri**'nin ulusalcılığı, **Sanjines**'in "devrimciliği" ve **Violante**'nin "feminizmi" verili bir takım *a priori* kategorilerle ele alınmıyor. Sonuç olarak kitap, daha önce söylendiği gibi Latin Amerika sineması ve tarihine ilişkin bilgisi olan okur için oldukça iyi bir yakın plan üretebiliyor.

Kaynakça

- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2011). "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma" Adorno, T. (2011), *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*, İstanbul: İletişim Yayınları içinde. s. 47-109.
- Armes, Roy. (2011). *Üçüncü Dünya Sineması ve Batı*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Biryıldız, E. & Erus, Z., Ç. (2007). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Burton, J. (2019). *Latin Amerika'da Sinema ve Toplumsal Değişim*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Fanon, F. (2009). *Siyah Deri Beyaz Maskeler*. İstanbul: Versus Yayınları.
- Odabaş, B. (2013) *Üçüncü Sinema*. İstanbul: Agora.
- Wayne, M. (2011). *Politik Film - Üçüncü Sinemanın Diyalektiği*. İstanbul: Yordam Kitap.

Recep Akgün