

Güncel Politik Sinemayı Yeniden Düşünmek

Ebru YETİŞKİN*

Özet

Bu çalışmanın amacı, politik sinemanın anlamını ve işlevini günümüz koşullarında yeniden düşünerek sorunsallaştırmaktır. Bu nedenle öncelikle politik bir özne olarak modern kentli bireyin neo-liberal kapitalist gündelik hayattaki konumu irdelenecektir. Daha sonra da birbirinin karşısı olmayan ancak birbirine göndermeler yapan iki politik sinema yaklaşımı tartışılarak güncel politik sinemanın nitelikleri ortaya konacaktır. Çalışma gerek konuyla ilgili literatür tarama gerekse filmlerin içerik analizi yöntemiyle geliştirilecektir. Güncel politik sinemanın niteliklerini tartışabilmeye olanak sunması bakımından Nuri Bilge Ceylan'ın "Üç Maymun" adlı filmi analiz edilecektir. Güncel politik sinema, politikanın ve politik olanın sınırlarını aşmakta ve kendini gündelik hayatın içindeki isyan ve direnişlerin gerçekliğine açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Politik Sinema, Toplum, Gündelik Hayat

Abstract

The aim of this paper is to problematize by reconsidering the meaning and function of political cinema in today's conditions. For this reason primarily, the position of modern-urban individual as a political subject in neo-liberal capitalist everyday life will be examined.

* Arş. Gör. Dr. Ebru Yetişkin, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
ebru.yetiskin@hotmail.com

Then, discussing the two political cinema approaches that are not contrary to each other but referring to one another, it will be introduced the qualities of contemporary political cinema.

The paper will be developed both with the methods of literature review and content analysis. Nuri Bilge Ceylan's film entitled, "Three Monkeys" will be analyzed on account of it is presenting the opportunity of discussing the aspects of contemporary political cinema. Contemporary political cinema transcends the limits of politics as well as the political and launches itself to the realities of resistances and insurgencies in the everyday life.

Keywords: *Political Cinema, Society, Everyday Life.*

1. GİRİŞ

Güncel politik sinemayı klasik politik sinema yaklaşımından ayıran ana hususun, politik olarak değerlendirilen ile özel olarak değerlendirilen arasındaki kopma ve yeniden bağlanma olduğu ileri sürülebilir. Bu aynı zamanda ideolojiden, kimlikten, aşkın bir tek hâkimin hegemonyasından ve manipülasyonundan koparak yeni ilişkiler, düşünceler ve eylemler ile fark üretmektir. Kafka'nın minör edebiyatındaki gibi özel olan bir meselenin doğrudan doğruya politik olması, bize örneğin bir politik darbeyi konu edinen ya da bu darbe etrafında gelişen bir film ile kıyaslandığında başka bir okuma önermektedir. Mikro ölçüdeki gündelik deneyimin makro-politik ile arasındaki aralıktan yola çıkarak yeniden ilişkilendirilmesi, iç içe geçişliliği, hatta yanyanalığı meselesidir burada tartışılan. Dolayısıyla bu makalenin amacı, güncel 'politik sinema'yı modern kentli bireyin gündelik hayatı ile birlikte yeniden düşünmektir.

Günümüzde bilgiyi üreten, bilinç sahibi, rasyonel özne anlayışının eleştirisi modern kentli toplumlarda yeni politik yaklaşımların kurulabilmesi için temel teşkil etmektedir. Örneğin 'Batılı' 'özne' tarafından kurulan egemen düzenin hâkimiyetinden yararlananlar ile buna maruz kalanlar arasındaki gerilim günümüzde anti-kapitalist eleştiride birleşmektedir. Burada dikkat çeken ve çoğu zaman üzeri örtülen mesele, egemen öznenin 'nesnel' gerçeklik olarak yeniden sunduğu unsurların hangi koşullar sonucu oluştuğunun yeterince sorgulanmadan, hatta sorgulanmaya gereksinim dahi duyulmadan rıza yoluyla içselleştirilmesidir. Burada hissetmekten çok görmek, duymak ve ifade etmek bir meseledir. Spivak'a göre (1988: 271) "Avrupa tarihi her ne kadar hukuk, politik-ekonomi ve Batı ideolojisi tarafından Özne olarak

anlatısallaştırılsa da bu perdelenen Özne, 'jeo-politik belirlenimleri' yokmuş gibi davranmaktadır. Propagandası daha çok yapılan egemen öznenin eleştirisi, böylelikle aslında Özneyi resmen işe koşturmaktadır". Yani sinemada gündelik hayat üzerinden kurulan Batılı öznenin sanki jeo-politik belirlenimleri yokmuşçasına değerlendirilerek sorgulanmadan benimsenmesi, eleştirel ve özgür düşüncenin de önünü tıkamaktadır. Özneyi sorunsallaştırarak özneler arası demokratik politika üretme yaklaşımını “*Madunlar Konuşabilir mi?*” başlıklı makaleden alıntılanan bu görüş ile irdeleyecek olursak, iletişim ve politik sinema ilişkisinde özne anlayışından uzaklaşan bir bakışı benimsememiz gerekir.

Bu kapsamda geliştirilen makale üç bölümden oluşacaktır. Politik sinemayı irdeleyebilmek için öncelikle modern kentli bireyi ve onun politik sinema ile ilişkisini tartışmak gerekir. Bu nedenle ilk bölümde politik özne olarak modern kentli bireyin günümüz koşullarındaki toplumsal, ekonomik ve politik durumu irdelenecektir. İkinci ve üçüncü bölümlerde ise politik sinema birbiriyle ilişkili iki farklı yönüyle tartışılacak; bir amaca yönelik anlam üreten niteliği ve bir makina olarak işlev üreten yönüyle değerlendirilerek yeniden düşünülecektir. Bu bakımdan makalenin önemi, güncel politik sinema ile ilgili düşünceleri kavramsal bir tartışma ile zenginleştirerek bu konuyla ilgili çalışmalara katkıda bulunmaktır. Bu amaca yönelik olarak, güncel politik sinemanın niteliklerini tartışabilme olanaklarını içermesi bakımından Nuri Bilge Ceylan'ın “Üç Maymun” adlı filmi analiz edilecektir.

2. POLİTİK ÖZNE OLARAK MODERN KENTLİ BİREY

Günümüzde bireylerin toplumsal ve siyasal hareketlere, tartışmalara ve kamusal hayata katılımının azalması ile işleri olurlarına bırakma eğilimi sadece politik bir alanı ilgilendirmemektedir. 18.yy.ın başından itibaren kentlerin endüstrinin ve kişisel bir zemine oturmayan iş anlayışının merkezi konumuna gelmesi ile nakde yani akışkan sermayeye dayalı sanayi kapitalizminin kentlerde ortaya çıkması ve hızla yayılmasıyla, politik alan ekonomik alanı etkileyen çıkar gruplarının etkisi altına girmiştir. Medya ve endüstri devleri gibi kuruluşlar ulusaşırı sermayenin oluşturduğu eklektik yapı nedeniyle büyük bir ağı haline gelerek ulusların ayakta kalabilmeleri için tutunabilecekleri en büyük gücü oluşturmuşlardır. 19. yy. da halkın iradesine dayalı siyasal iktidarın, günümüzde ulusaşırı sermayenin çıkarıyla gelişen ortak siyasal, ekonomik ve hukuki yapıların nüfuzu altında olduğunu söylemek bugün hiçbirimizi şaşırtmayan bir gerçektir. 19.yy.dan 21. yy.a gelindiğinde ise, farklılıkların azaldığı ve tek tipleşmeyi ortaya çıkaran post-fordist seri üretim anlayışı ile homojenleşen siyasi ve ekonomik yapı üzerinde, gerek bireysel yaptırım gücü azalmış gerekse bireysel çıkarların toplumsal çıkarlara oranla daha ön planda tutulmasından kaynaklanan bir ilgisizlik egemen olmuştur. Bu nedenle “Ben neyi değiştirebilirim ki?”, günümüzde sık sık duyduğumuz bir cümle haline gelmiş; bunu haklı çıkaran çıkar gruplarının

yaptırım gücü karşısında acizleşen 21. yy. insanı kamusal hayata yön veren, onu şekillendiren niteliğinden sıyrılarak kendi iradesi dışında sürekli değişen kamusal düzene ayak uydurmak zorunda kalmıştır.

Uluslaşırı sermayenin her an, her alana ulaşabilme niteliği, kapalı ve önceden tasarlanmış düzenlerin yerine sürekli değişen ve yeniden yapılanan esnek bir düzeni de beraberinde getirmiştir. Sennett'ın (2002a: 39) “seküler bilgi kodunun yeniden yapılandırılması” olarak tarif ettiği durum, kısaca anlık olay ve anlık duyguların anlaşılabilirlikleri için daha önce va olan bir tasarıma, düşünceye dayandırılmamalarını, her şeyin ve her bireyin her an bir öneme ya da değere sahip olma olasılığının göz önünde bulundurulmasını gerektirmiştir. Bu olasılığın göz önünde bulundurulması gereği, kent gibi birbirine yabancı olan ve birbirlerini meçhul olarak gören insanların bir araya geldiği kozmopolit bir mekânda bireylerin birbirlerine olan güveninin de azlığının bir sonucu olarak ortaya çıkan daha sınırlı ve mesafeli ilişkiler olmuştur. Sennett, yabancılar ya da farklı olan(lar)la kurulan toplumsal ilişkilerin bu nedenle küçümsendiğini belirtmektedir. 19. yy.da kentlerin nüfusunun hızla artmasıyla birbirini tanımayan ve birbirlerinden farklı olan yabancıların bir arada yaşaması, o güne kadar kapalı sosyal ortamlarda yaşayan burjuva sınıfının belirli normlar çerçevesinde toplumsal ilişkiler geliştirmelerine ve geleneklerini, giyim, davranış ve inanç kodları ile yaşam biçimlerini değiştirmelerine neden olmuştur. Giderek tek tipleşen ve sınıfların görünürde yok sayıldığı toplumsal bir düzende, kurallarla belirlenen ortak bir konuşma, davranış ve hayata bakış biçimi neredeyse insanlar arasındaki farklılıkların silindiği eşit bir düzlem yaratmakta; birbirleriyle gerçek ilişki kuracak bireyler arasındaki mesafeyi de yok etmektedir. Kamusal ifade bu bakımdan sorunlu bir hale gelmiş, bireyler aynı zamanda anlamlı ilişkiler geliştirebilmek ve birbirlerine duygu, istek ve düşüncelerini ifade etmek için giderek mahrem alanlarını daha şeffaf kılmışlardır. Bu da mahremiyet olgusunda yaşanan kavramsal bir değişime neden olmuştur. Kamusal ve özel alan giderek daha iç içe ve daha birbiriyle örtüşür alanlar haline gelmiştir.

Bu noktada “oyun” kavramı, Sennett tarafından modern hayatın koşullarını yansıtan bir model olarak kullanılmıştır. Sennett'a (2002a: 405) göre, “Oyun, kamusal ifadeyi sağlayan enerjidir”. Burada oyun ile ifade edilen, kamusal ilişkileri oluşturan ve kamusal ilişkilerin duygusal anlamlarının türetildiği tavır, gelenek ve ritüel jestlerle oynama ve roldür. Politik özne olarak modern kentli birey, bu bakımdan gündelik oyun oynama becerisini yitirmiş, oyun oynamaktan vazgeçmiş, izleyen, anlık bir zevk ya da acı hesabından kendini uzaklaştırarak bir durumun denetimine ilişkin eylemler konusunda edilginleşen, katılımcı olmayan, eylemeyen, sessiz kalandır. Kişinin oyunun kuralları ile eylemlerini nesnelleştirmemesi, bir başka deyişle, bireyin kendisi ile eylemleri arasına benlik mesafesi koyamaması, riskin yaratacağı endişeden ve rekabetten ya da hayal kırıklığı ve kızgınlıktan kaçması,

kişinin kendini bastırması ya da kaybetmesine neden olacaktır. Hâlbuki içinde bulunulan düzen, sosyal rollerin bir aktör gibi oynanmasını ve sürekli dönüşümünü gerektirmekte, aksi takdirde bireyin kapitalist düzenin yarattığı koşullarda hayatta kalabilmesi için başka çıkış yolları bulması gerekmektedir. Bu ise düşünülmesi, emek sarf edilmesi ve çaba gerektiren, yorucu bir şeydir ve modern bireyin bunu gerçekleştirebilmesi için ne zamanı vardır ne de hali... Simmel (1996), kent yaşamı koşullarının zihni sürekli uyardığını ve sınırların en güçlü tepkiyi vermeye tahrik edildiğini ancak sonunda aynı koşullar altında bu çevresel faktörlere devamlı maruz kalan bireyin yeni güç toplayacak zamanı bulamadığı için tepki verme konusunda duyarsızlaşmasının, hissetme gücünün çekmesinin söz konusu olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle kamusal alanda anlamlı toplumsal ilişkilere girilmesi anlayışının yok olması, kişisel duyguların ve benliğin ön plana çıkarılmasıdır. Bireysel deneyime verilen değer, bireylerin kendilerine ve kişilere odaklanıp kalışları ya da kamusal sorunlara kişisel duygular açısından yaklaşılması, topluma ve toplumsal ilişkilerin ihmal edilmesine neden olmaktadır.

Kamusal olanın karşına konulan özel yaşam, Sennett'a göre kendi başımıza, ailemizle ve yakın arkadaşlarımızla baş başa kalmayı amaç edinme çabasına, pişemizin ne olduğuna, duygularımızda neyin sahibi olduğuna aramaya ve bulmaya çalışmaya işaret eder. “Her bireyin benliği, bireyin temel kaygısı haline gelmiştir; kendini tanımak, dünyayı tanımak için bir araç olmayıp bir amaç olmuştur.” (Sennett, 2002a: 17) Sennett, bu nedenle narsist kişilik yapılarının giderek toplumda arttığını gözlemlemiştir. Bir karakter bozukluğu olarak, “narsist kişilik, hem benliğin gereksinimlerine tam anlamıyla gömülme, hem de gereksinimlerin tam olarak doyurulmasını engelleme şeklinde ikili bir özellik taşır”. (Sennett, 2002a, 22). Yani nesnelere, kişilere ve olaylara “benim için ne ifade eder?” sorusuyla yaklaşan narsist, her ilişkinin sonunda “aslında istediğim bu değildi” ve “tüm dünya beni atlatıyor” gibi hislere kapılarak kendisini güven duygusundan yoksun ve kurban olarak konumlandırır. Kendi imgesinin suda görülen büyüüne kapılan Narcissus'un boğulması gibi, politik bir özne olarak modern kentli birey de toplumda benliğini görünür kılmaya çalıştığı, ilişkileri ve sınırları tanımadığı için, kendi benliğinde boğulur; bu nedenle de en çok bağlantısızlık ve boşluk hissini duyumsar. Bu aynı zamanda insan ile dünya arasındaki bağın kopuşudur. Toplumsal olana atfedilen değer ve ilginin zayıflamasının yanı sıra kamusal olanın hem medya tarafından ancak kişiselleştirilerek (kişisel hikâyeler aracılığıyla) görünür kılınmasının hem de bireyler tarafından ancak kişisel nitelikleri ön plana çıkarıldığında algılanabilir nitelikte olmasının bir nedeni de budur. Kamusal hayatta seçimlerini yapan bireyler için 'görünür' ve tercih edilir olan, kişisel niteliklerini ortaya serme yetisini kullanabilen ve empati kurulabilen bireyler olmaktadır; aksi takdirde görünmez olan diğer her şey duyarsızlığın içinde kaybolacaktır.

Bu nedenle özel alanda aile ve özel ilişkiler, dışarıdaki bu sahte dünyaya karşı geliştirilen en somut alternatif ve dengeleyici savunma alanı haline gelmiştir. Çekirdek ailenin gerek mahremiyet ve istikrarı bütünleştirmesi gerekse bir korunma alanı olarak ortaya çıkması, ailenin temsilinin ve aile bireylerine verilen sosyal rollerin öneminin de artmasına, böylelikle aile kurumunun idealleştirilmesinden dolayı beklentilerin karşılanamamasına ve boşanmalardaki artışlara neden olmuştur. Modern kentli birey, özel hayatındaki ilişkileri sürekli ve istikrarlı bir rahatlık alanı olarak yaşamakta güçlük çekmektedir. Bu durumda akışkan sermayenin lehine göre değişen koşullara uymak durumunda kalan birey için çıplak haliyle var olabileceği bir dünya nerdeyse yoktur, zaten bu, mümkünse düşünülmemesi gereken çünkü düşünüldüğü vakit çözümsüz bir sorun olarak rahatsızlık verici hislere ve düşüncelere neden olan da bir durumdur. Yabancı ve farklı bulunan ortamlara ve kişilere ayak uydurmak zorunda kalma iş hayatında yeterince deneyimlenmektedir. Tek bir alanda uzmanlaşmaktansa, makina parçaları gibi her defasında değişik vasıflarla en üst verimi sağlamak üzere çalışmak durumunda kalan bireyler, doyum noktalarına ulaştıktan sonra kapasitelerinin altında çalışabilmekte ve bu durum işverenlerin hızlı kârı sürekli en üst seviyede tutmak için verimliliği düşen elemanlarının yerlerini değiştirilebilme olasılığını kolaylaştırmaktadır.

Dolayısıyla geçici ve anlık toplumsal ilişkileri aile, arkadaş çevresi gibi kalıcı bağlarla özel alanda ikame etme çabası, günümüzde modern birey için bir yere “kök salma ihtiyacı”nın¹ dışı vurumu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kök salma ihtiyacı politik ideolojilere, bir sendikaya, bir cemaate ya da bir futbol kulübüne bağlı olmayla da ortaya çıkmaktadır.

Bir başka deyişle idealleştirilmiş olan aile ilişkilerini ikame edecek yeni toplumsal ilişkiler yaşanmaktadır ancak bu, genel ahlaki beklentileri tam olarak karşılamadığı için eksiklik hissi temel motor haline gelmektedir. İşte bu nedenle, kişinin neler hissettiği konusundaki kaygısı, gündelik yaşamın getirdiği koşullar ile doğrudan ilintilidir. Böylelikle kendilerini işleriyle özdeşleştirerek kimliklerini kuran ve kök salma çabası güden bireyler için, “esnek kapitalist düzenin”² yarattığı rekabet ve risk tehlikesi karşısında başarılı olmak ve bu vesileyle hayatta kalabilmek önemli bir mesele haline gelmiştir.

1- Sennett'in "Gözün Vicdanı" adlı kitabında (1999: 255) Simone Weil'in "Kök İhtiyacı" (1971: 43) adlı kitabından yaptığı alıntı bu yargının temelini oluşturmaktadır. Sennett'in Weil'den yaptığı alıntı şu şekildedir: "Kök salmak, insan ruhunun belki de en önemli, fakat en az bilinen ihtiyacıdır... İnsanın bir toplumun hayatına gerçek, aktif ve doğal katılımıyla kazandı kökleri vardır... Bu katılım doğal bir olaydır... Her insan bir sürü köke duyar. Ahlaksal, entelektüel ve manevi yaşamının hemen tümünü, doğal bir parçasını oluşturduğu çevreden almak onun için bir ihtiyaçtır".

2- Post-fordist üretim biçimi kastedilmektedir.

Öte yandan kamu düzeninin akışkan sermaye karşısında denetim ve düzenleme iradesinin zayıflamasıyla birlikte insanların işlerini kaybetme, maddi ve sosyal güvenceden yoksun kalma tehlikesi yüzünden daha çok kendilerini ve özel hayatlarını koruma kaygısına düşmeleri, bu bağlamda içe dönmenin bir başka toplumsal sonucu olmuştur. Kısa dönemler içinde sürekli yer ya da iş değiştirmek zorunda kalan bireylerin içine düştükleri belirsizlik ve istikrarsızlığı mikro ölçüdeki özel ilişkilerine yansıtmaları ve ideal sosyal rollerinin yükümlülüklerini yerine getirme konusunda yaşadıkları tutarsızlık yüzünden özel hayatları hakkında duydukları kaygı da Sennett'in kentli birey hakkında gözlemlediği nitelikler arasındandır. Başarılı ya da kalabalığın içinde fark yaratıp 'görünür' hale gelebilenlerin ayrıcalıklı yaşam koşullarına ve yaşam boyu sosyal güvenceye sahip olarak "demir kafes"³ girmeleri, bireyleri üstlendikleri sosyal rollerin yükümlülüklerini yerine getirme konusunda umutla ve arzuyla kamçılayan ve düzene her defasında yeniden tutunmak zorunda bırakan bir başka unsurdur.

Her an parçalanıp ve sürekli yeniden yapılanan hayatlar, kurumlar ve kişilikler bu nedenle neo-liberal kapitalist düzenin ortaya çıkardığı unsurlar arasında yer almaktadır. Gerek iş görüşmelerinde, gerekse arkadaşlık ilişkilerinde oyuncu niteliğini kullanabilme yetisine sahip kişilerin toplum tarafından onaylandıkları ve takdir gördükleri bilinmektedir. O halde gerek karşı tarafa samimiyeti ve içtenliği yansıtabilmek, gerekse bu toplumsal ilişkileri dost, eş, işçi olarak üstlendiğimiz rollerle bir oyun içinde yansıtabilmek ya da 'görünür' kılabilme nasıl mümkün olabilmektedir?

Bir başka şekilde ifade etmeye çalışırsak, bireyin ve toplumun çıkarlarının örtüşmesi ya da kamusal olanla özel olanın iç içe geçmesi hangi şartlar altında gerçekleşmektedir? Sennett'a göre, bu sorunun yanıtı birkaç anahtar kavram üzerinden ifade edilebilir: "Açılma", "Sempati" ve "Empati"... Yabancılarla ve farklılıklara ön yargısız yaklaşabilme, bireyin karşısındakine sempatiyle yaklaşması ve empati kurması, ona kendini açmasına, iletişim kurmasına ve anlamlı bir sosyal ilişki kurmasına izin vermektedir.

Modern kent insanı, yabancıya duyduğu kuşku ve güvensizlik nedeniyle bir başkasına sınırlı ve daha önceden belirlenmiş kurallar çerçevesinde yaklaştığı için bireylerin birbirleriyle aralarındaki iletişim sorunu giderek büyümektedir.

3- Weber'in "Demir Kafes" kavramıyla bireylerin yaşam boyu sosyal güvence altında olmak için sürekli çalışmak zorunda kalmaları, denetim ve kontrol altına girmeleriyle kapitalist sisteme bağlı kalmalarına gönderme yapılmaktadır.

Bu tam anlamıyla bir demokrasi sorunu olarak politik hayatta gündeme gelen bir meseledir çünkü sempati, empati ve yabancıya açılma ediminin var olduğu yerde bireysel ve toplumsal çıkarların örtüşebileceği ortak uzlaşma zeminleri yaratılabilmeye olasıları azalmaktadır. Benlik sorunlarına duyulan ilgi arttıkça, belli toplumsal sorunların çözümüne yönelik amaçlar için yabancılarla bir araya geliş de azalmıştır.

Buraya kadar olan bölümü toparlamaya çalışacak olursak, modern kentli birey kendi iradesi dışında sürekli değişen kamusal bir düzene ayak uydurmak zorunda kalan, oy verme, toplumsal bir harekete katılma ya da destek verme gibi kamusal rollerden elini eteğini çekmiş nitelikler arz eder. Ayrıca bireysel çıkarlarını toplumsal çıkarlardan önde tutmakta, farklılıkların barındığı kozmopolit bir mekânda yaşamasına rağmen yabancıya karşı güvensiz ve mesafeli ilişkileri olmaktadır. Kamusal ortamda kendini ifade etmekte güçlük çeken, kendini ve duygularını dışarı açma konusunda tedbirli olan, oyun oynama becerisini köreltmüş, izleyen, anlık bir zevk ya da acı hesabından kendini uzaklaştırarak bir durumun denetimine ilişkin eylemler konusunda edilginleşen ve bu nedenle de denetime tâbi hale gelmiştir. Katılımcı değildir, eyleme geçmek yerine sessiz kalmayı tercih eder, kimliğini yaptığı işle özdeşleştirerek kapitalizmin getirdiği esnek üretim koşullarının yarattığı risk ve rekabet altında sürekli başarılı olma kaygısı taşır. Bunun yanı sıra modern kentli birey sürekli yer ve iş değiştirdiği, her yer ve iş değiştirdiğinde arzu ve umutla her şeye tekrar başlamak durumunda kaldığı ve bu nedenle de sürekli parçalanmış ve yeniden yapılanan hayatlara, kurumlara ve kişiliklere sahip olduğu için köklerinden, geleneklerden, öngörülmüş ve tasarlanmış her düşünceye ve her şeye bağlı olmaktan kaçınmaktadır. Bu yüzden de güvenli bulunduğu ilişkileri kapsayan cemaati, aileyi ve özel ilişkilerini bir korunma ve savunma alanı olarak tercih eder. Kentin yarattığı ve kentli öznenin sınırlarını uyanık tutan bu gündelik koşullar altında sürekli en güçlü tepkiyi vermek konusunda yeni uyarılar alan modern kentli birey toplumun bütününe ilgilendiren politika hususunda giderek duyarsızlaşır. Kamusal olanı ancak kişiselleştirdiği takdirde kavrayabilen ve değerlendiren modern kentli bireyin bu kendine dönüklüğü en nihayetinde narsist kişilik yapısına kadar uzanır: politik özne olarak modern kentli birey, artık ne yaşadığı andan zevk alan ne de zevk alabilmek için kendine izin veren bir konuma gelir. O, sürekli bir arayış içindedir. Modern toplumsal kent hayatı ise bu arayışı tüketime yönelik haz etkinlikleriyle doyuma ulaştırarak gündelikliği oluşturmaktadır.

3. VERİLİ BİR AMACA YÖNELİK ANLAM ÜRETEK POLİTİK SİNEMA

Sinematografin ilk bulunduğu yıllardan beri film üretmek aynı zamanda kitleleri harekete geçirebilen bir üretim etkinliğidir. Diğer sanatlarla kıyaslandığında sinema yalnızca bir şeyi ya da birini temsil etmekten öteye geçerek düşüncüyü şoka

uğratma ve imgelerin hareketiyle kurulan bir gerçekliği insana iletme işlevini görmektedir. Buna göre enformasyon ileten niteliğiyle sinema toplumsal, ekonomik ve politik değişimi yaratmak için kitleleri verili bir başka baskın güce bağlamakta, düşünceyi hâkim olanın oluşturduğu gerçeklikle bütünleştirmektedir.

Kitleleri arzu edilen bir amaç için bilinçlendirmeye yönelik bu anlayış özellikle II. Dünya Savaşı öncesine dayanan ve klasik dönem olarak değerlendirilebileceğimiz ve günümüzde de örnekleri görülen sinemanın politik olarak kullanmasına neden olmaktadır. Vertov, Eisenstein, Gance, Faure bu dönemin öncüleri olarak sinemanın politika ile ilişkisi üzerine düşünenler olarak bu anlamda öne çıkmaktadır. Örneğin Eisenstein'da kurgunun doğurduğu ani etki, diyalektik yaratımın ürünü olan 'bütün'e göndermede bulunmaktadır. Kuleshov ve Pudovkin'de de film, bir bütün kimliğine yalnızca dış dünyanın parçalarının birbirine eklenmesiyle ulaşabilmektedir. Bütünün parçalardan oluşarak uyumlu bir birlik yaratmasıyla kazanılacak bilincin ortaya çıkabilmesi ve denetimin sağlanabilmesi için gerekli görülen diyalektik sıçrama ya da ani etki yaratma, klasik sinemada hareket kökenli dolaylı bir zaman tasarımına ve bu dolaylı zaman tasarımının izleyiciyi bütün üzerine düşünmeye yöneltmeye tekabül etmektedir.



Grev (1925) – Sergei Eisenstein

Bütün üzerine olan bu düşünme, mantıksal bir süreçten ziyade, sentetik olarak imgelerin korteksler üzerinde yarattığı bir ani etkiyle ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı, bir amaca ulaşmak için anlam üreten sinemada, 'bütün'e ulaşma süreci verili ya da sabitlenmiş yollar ile bir değişim yaratma sürecidir. Bütünün düşüncesine ulaşmada kurgu, bir maddesel otomasyon yaratarak ani etkiyle izleyiciyi belirli

birşeyi düşünmeye zorlamaktadır. Ancak bu ani etkinin ifadenin birçok görsel ve sessel yönleriyle zenginleştirildiğini, karmaşıklaştığını ve temsil edilenin figüratif şiddetiyle karıştırılabileceğini akılda tutmak gerekir. Yani bir karşı çıkış ya da direniş olarak şiddeti görmekten ve duymaktan şiddeti hissetmeye doğru olan fizyolojik bir duyumsal geçiş, beyin üzerinde etkili olan bir dizi uyumlu imgeyle düşünceyi harekete geçirmektedir. Yani burada tek tek hücreler birleşerek organizmayı ya da embriyoyu oluşturmakta ve bu tek tek hücreler de kurguyla bir diyalektik sıçrama yaratmaktadır. Bir bakıma bu, bireylerden oluşan toplumun bütünü için politik bir eylem yaparak bir değişim yaratma arzusuyla da örtüşmektedir. Sinema, politik ve ekonomik bütünün bir parçası olarak ani bir etki yaparak verili bir bilinç yaratma ve denetim sağlama aracı olarak böylelikle işlev görmektedir. Bu bakımdan kapitalist hâkim düşünceye tâbi olmak suretiyle Hollywood filmlerinde de benzer bir işleyişle anlam üretilerek ekonomik ve politik işleyişe uygun bir gerçeklik inşa edilmekte ve kapitalizmin yeniden üretimi gerçekleştirilmektedir. Daha açık bir ifadeyle sinemanın, egemen ideolojinin hâkimiyetini muhafaza eden ve sürdürülebilir kılan bir araç haline zaman zaman bunun aksini iddia ederek dönüştüğü ileri sürülebilir. Bu sinematografik düşünce, toplum ya da kapitalist ekonomik ve politik düzen gibi sabit ve aşkın bir bütün ya da dışsal ve olgusal bir gerçeklik olarak değerlendirileni bir özne olarak algılayan düşüncenin yeniden üretilmesinden ibarettir. Bu elbette *şimdiki zamanda* düşünülmekte olan olarak değerlendirilemez çünkü bu, daha önceden belirlenmiş, düşünülmüş, egemen ve verili bir unsur olarak kabul edilir. Bütünü özne olarak algılayan düşünceyi izleyerek geçmişin içinden ancak belli bir amaç elde etmek üzere rasyonel olarak seçilmiş belli unsurlar ile önceden belirlenmiş bir *telosa* göre kurulan gelecek kurgusunun içine dâhil olunur, hatta dâhil edilir. Bu ise şimdiki edilgen bir şekilde yaşamaktır; tekil bir geleceği yaratmak değildir.

Bir başka deyişle karşı çıkmayı gerçekleştirmek, onun şiddetini duymak ve görmek, verili unsurlar üzerinden bir unsurun bütünü temsil eden şiddetine karşı çıkmayı hissetmekle ikame edilmektedir. Modern kentli bireyin örneğin özel hayatındaki idealleştirilmiş ilişkilere karşı çıkarak denetime dâhil edildiği politik-ekonomik düzene karşı çıkışı ikamesi etmesi gibi... Ya da Hollywood sinemasının dramatik kurgusuna göre kötü karaktere karşı çıkan iyi kahramanın toplumun ya da hâkim düzenin uyumunu yeniden sağlaması gibi... İşte tam da bu algı, sanki bir bütün olarak özneye karşı çıkış olarak hissedilmekte ve bununla yetinilebilmektedir. Bu nedenle sinema doğrudan doğruya politik alanının kendisini içerik edinmektedir çünkü hem düşünce hem de eylem özgülüğü ile yetkinliğini ilgilendirmektedir.

Ancak buradan hareketle, 'politik sinema' türü, doğrudan politik göndermeleri olan sinema olarak değerlendirilmekte, politik sinemanın tanımı ise bu yaklaşım üzerinden kurulmaktadır. Gévaudan'a (1973: 22) göre "sinema kendiliğinden siyasal olması yeterli olmayan ve özünü siyasetin incelenmesinden oluşturan yapıtlar ortaya

çıkartıyor. Biz bundan böyle, bireyin karşısındaki en somut görüşleriyle ordu, partiler, sendikalar ya da adalet olarak kavranan iktidarın yapısını incelemekte birleşen bu yapıtlara politik film adını vereceğiz". Bu yönüyle 'politik sinema' yalnızca politik mesajlarına bakılarak anlam üretmeye güdümlü bir anlayışla sınırlanmış gözükmektedir. Elbette burada söz konusu olan, ortaya çıkan koşullara ve durumlara bakılarak eylemlerin ve olayların nedenlerini ve sonuçlarını gösteren imgeler kullanılmasıdır. Bunun gerçekleştirilebilmesi için ise mevcut kodlar, ya da bilinen ve kolaylıkla tanınan unsurlar mekanik olarak tekrar edilerek, bir karşı çıkışı içerse de yeniden üretilmektedir. Dolayısıyla enformasyon ve eğlence ile beyinleri ele geçirerek beyinleri düşünceden uzaklaştıran ve böylelikle insanları başka bir şekilde hareket etmekten alıkoyarak verili kodlara, normlara uygun davranmaya, düşünmeye dâhil eden içeriğe karşı politik sinemanın düsturu 'direniş' olarak öncelenebilir. Zira direniş, harekete geçmektir. Hareket ise zaten endüstriyel bir sanat olan sinemanın oluşunu (*becoming*) gerçekleştiren en temel unsurlardan biridir çünkü sinema, hareketi doğrudan doğruya imgenin *verili* bir bileşeni haline getirir.

Göz, gündelik sıradan olayların ve durumların içinde oluşan tekrarların arasında gerçekleşen farkı algılayarak seçmekte ve devrim ya da bir büyük değişim gibi ayrıcalıklı tek bir anı bu alelade anların içinden seçerek çıkarmaktadır. Buradaki sorun, sinema izleyicisinin hem gerçeklik anlayışına dair anlam üretimini bir verili bütünsel düzene dâhil olarak gerçekleştirmesi hem de hayata dair bakışını verili bir politik içeriğe oturtturarak eylemlerini ve duygulanımlarını belirlemesidir. Oysa yaşam pratiği yalnızca bir anlamlandırma pratiğinden ibaret değildir, anlamlandırma süreci yaşamın dışından, sonrasında ona dair olarak kurulur. Geçmişteki unsurlara bakılarak bir gelecek kurmak üzere şimdi yaşanır. İşte sinema, şimdinin yaşandığı anda gerçekleşen bir etkinlik olduğu içindir ki insanın zaman algısı üzerinden bir geleceği çağırmasına aracılık etmektedir. Şimdiki zaman içinde hem nasıl bir geçmişe sahip bulunduğu hem de nasıl bir geleceğin çağırıldığı ise politika yapmayla ilgili bir süreç olduğu için sinemanın düşünceleri, eylemleri ve duyguları etkileme gücü başından beri önemli bir mesele olmuştur.

Bu bakımdan sinemanın doğası gereği politik olduğu önermesi elbette tartışılabilir. Ancak burada dikkat çeken, bu hareketin artık ne hareketi gerçekleştirene, daha doğrusu, bizzat hareket eden bedene ya da nesneye ne de hareketi yeniden inşa eden tek ve sabit bir aşkınlığa tâbi olmamasıdır. Örneğin ulusaşırı sermayenin akışına, devingenliğine ve hareketliliğine bağlı olarak işleyen bir toplumsal, ekonomik ve politik düzenin hareketliliğine göre düşünülür ve davranılır ancak bundan sapmalar minör boyutta da olsa vardır. Bir kişinin ya da bir grubun daha iyi bir dünya yaratmak için yaptığı direnişçi eylem de, soykırım ve faşizmin yaşanmasından sonra krize girmiştir. Biliyoruz ki bu aynı zamanda temsilin (*representation*) de krizidir çünkü birisi ya da bir şey için adına konuşma temsilin

sorunudur. Bu meseleyle ilgili Spivak (2003: 256 – 257) *representation* sözcüğünün iki anlamının birbirinden ayrıştırılmadan kullanılmasının anlam kayması yarattığına dikkat çekmektedir ve “epistemik ihlali”⁴ imlemektedir:

Representation sözcüğü 1) politikada ve hukukta olduğu gibi 'birisi adına ya da birisi için' konuşma, yani temsil etme (*representation / vertreten*) 2) sanat ya da felsefede olduğu gibi öznenin imtiyazlılığını beyan eden 'yeniden-sunma' (*re-presentation / darstellen*) yerine kullanılmaktadır. Elbette, her iki anlam birbiriyle ilintilidir ancak bu iki anlamın tek bir sözcük içinde ayrıştırılmadan kullanılması hem özcü ve kimlikçi politikayı yeniden üretmektedir hem de epistemik şiddeti çoğaltmaktadır. Dolayısıyla temsilin sanatlardaki yeniden sunma anlamıyla, politikadaki anlamı birbirinin içine girdiğinde politik bir araç olarak verili bir amaca erişmek üzere anlam üreten sinemanın da kitleleri etkileyerek atılım yaratma işlevi güçleşir.

Ulusaşırı sermayenin hâkim olduğu ve simülakrlar üzerinden toplumsal gerçeklerin üretildiği günümüzde doğrudan politik her tür simge enformasyon ve eğlence tarafından kolaylıkla yutulabilir hale gelmiştir. Daha önceden belirlenmiş bir amaca erişmek üzere anlam üreten sinema, enformasyon ileten ve denetim kuran bir politik-ekonomik araçtır. Bu nedenle Deleuze'e (1995) göre “söz ve iletişim kokuşmuştur... Sözü kaçırmamız gerekir. Asıl mesele iletişim olmayan ve devre kesici boşluklar yaratmaktır, böylece denetimden kurtulabiliriz”.

4- “Epistemik ihlal” (*epistemic violation*), Spivak'ın Foucault'nun “epistemik şiddet” (*epistemic violence*) kavramından yola çıkarak geliştirdiği bir kavramdır. Epistemik ihlalin bilimsel fabrikasyonu, epistemik şiddet ile yapılmaktadır. Epistemik şiddet, hegemonik ilişkilerin yeniden üretilmesini sağlayan ve bu dengeyi güvence altına alan bir 'sessizleştirme programı' olarak nitelendirilebilir. Monopol emperyalizmin en iyi sonucu alacak şekilde ayarlanmış, yaygın ve heterojen projesi, sömürülen özneyi sömürenin amaçlarına uyacak şekilde bir 'öteki' olarak inşa etmeyle işlemektedir. Bu operasyon ise, ikilik karşıtlık temelinde yasalılaştırılan, içeriği sabitleştiren ve meşrulaştıran bir kodlama ve programlama anlatisinin inşa edilmesi ve bu inşa sonunda ortaya çıkan verili unsurların bir başkasına dayatılması ile gerçekleştirilir. Bu dayatmanın baskı ve zorla yapılabileceği gibi meşru bir yolla ve rıza ile de olabileceğini unutmamak gerekir. Çıkarların ve eyleme geçiren güdülerin (arzuların) ve iktidarın (bilginin), hegemonik ilişkilerin yeniden üretilmesini sağlayacak ve bu dengeyigüvence altına alacak şekilde düzenlenmesi, yetkili âlimler ve uzmanların oluşturduğu yönetenler tarafından ekonomi-politik gerekçelendirmelerle yapılmaktadır. Bir başka deyişle birbirini hiç tanımadan yöneten, baskın ve hâkim olanlar epistemik şiddeti tekrar ederek çoğaltmakta ve bu yeri oluşturmaktadır. Söz konusu ekonomi-politik gerekçelendirmenin kökenini ise iktidar, kalkınma, küreselleşme yerine kullanılan ve 'kültürel' ya da 'toplumsal' olarak nitelendirilen unsurlar oluşturmaktadır. Buna göre, epistemik ihlal, kendiliğın etnik ya da kültürel olarak temsil edilmesi (*representation*) ve yeniden sunumu (*re-presentation*) ile yeni-sömürgeci tarafından üretilen yeni kodlamaların ve programlamaların içselleştirilerek mülk edinilmesi, bir mülk olarak muhafaza edilmesi ve bir “sürekli simülakrların kurulması” olarak tanımlanabilir. “Epistemik ihlal” kavramı ile ilgili bkz. Spivak, Gayatri Chakravorty (2003) *A Critique of Postcolonial Reason*, Harvard University: Cambridge, London, s. 7, 161, 207, 318 – 319, 414.

Devre kesici boşlukların olmadığı ve doğrudan verili bir mesajı ileten bir araç olarak sinema bu bakımdan bir durumdan diğerine geçişi veren evrimsel bir niteliğe sahiptir. Bu aynı zamanda bütünün değişebilmesi için bir büyük değişikliğin de olacağına inancın göstergesidir. Hâlbuki özellikle II. Dünya Savaşı'ndan, 68'den sonra devlet ve tanrı gibi sabit, verili aşkınlıkların kurtarıcılığına inanç neredeyse yok olmuştur. İşte sinema bu inancın sürekli olarak yeniden üretilmesini sağlayan, daha doğrusu tek bir aşkın gücün hâkimiyetini ve yönetimselliğini doğrulayarak benimsemeye rıza gösterilmesi için ayrıcalıklı bir anı yücelterek anlamlar üretmektedir. Modern kentli bireyin gündelik hayatın içinde kaybettiği dünyaya olan inanç, böylelikle sinema ile yeniden kurulmaktadır ancak bu dünya tam da politik bir özne olarak modern kentli bireyin kaçtığı politik ve ekonomik belirlenimleri egemen dünyanın ta kendisidir. Yani kaçış alanları bile bu anlamda işgal edilmiştir. Düşünceye burada yer yoktur.

İşte bu nedenle anlam üretimi için “Batı düşüncesi... özel hayat ile kamusal, politik hayat arasındaki ayrımı ayakta tutar, birinden ötekine geçişler yaşatır... Oysa biliyoruz ki orada bile, politik aygıtlarda temsil edilmeyen bir yığın mikro-politik unsur iş başındadır --özel hayat ve dayanışma, bir mafya ailesi... ama sonuçta her şey politiktir. Politika 'Devlet' ve temsil işlerinden çok farklı bir alanda cereyan eder” (Baker, 2007)

Bu bir anlamda filmin ne ifade ettiğinin ötesinde bir yere götürmektedir bizi. Filmin nasıl yapıldığı, üretim aşamasında ne türlü ilişkiler kurduğu ve bozduğu, beraberinde hangi politik, hukuki ve ekonomik mekanizmaları yeniden ürettiği ayrım yapılabilmesi için gerekli olan en temel değişkenler olarak tartışılabilir. Dolayısıyla politik bir araç olarak verili bir amaca erişmek üzere anlam üreten sinemayı yalnızca 'politik' ya da ideolojik mesajlarına ve gösterenlerine bakarak irdelemek bugün hangi yönlerden güncel bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir sorusu karşımıza çıkmaktadır. Bu elbette uğraşması güç bir sorundur ama bu soru etrafında da düşünmeye değerdir.

Politik bir araç olarak verili bir amaca ulaşmak üzere anlam üreten sinema bir yandan dünyayı değiştirmeye olan inancımızı yeniden üretmek için bir bağ teşkil etmekte, ancak öte yandan da bu bağın üretiminden ziyade yalnızca tüketilerek bir haz nesnesine indirgenmesine ve toplumsal, politik ve ekonomik değişimi sağlayacak hareketliliğin ve devingenliğin hızını kesmektedir. Bu da olasılıktan olma ihtimaline geçmemek değil, olasılıktan potansiyel olanın gücüne ve kapasitesine geçmemek yani, hareket edememektir. Hâlbuki sinemanın gücü, verili unsurlara göre hareket eden kitlelerin eylemlerinde değil, düşüncenin ve eylemlerin özgürlüğündedir.

4. POLİTİK BİR MAKİNA OLARAK İŞLEV ÜRETEKİN SİNEMA

Politik bir makina olarak işlev üreten sinema, modern kentli birey için sinema aracılığıyla düşünme ve eyleme geçme potansiyeli yaratır. Böylelikle umuda ve özgüvene yeniden kavuşmaya elverişliliği de ortaya çıkarır çünkü sinema, evrensel bir politik gerçekliğin kendini ortaya koymasındır. Zira daha önce de vurgulandığı üzere tahammül edilemeyen, dayanılmayan ve artık daha fazla katlanılmayan bir dünyada gören ve duyan insan ile dünya arasında bir kopma yaşanmaktadır. Politik bir araç olarak belirlenmiş bir hareketi sağlayarak anlam üreten sinemanın tetiklediğı “düşüncenin, kendisinin doğmasına neden olan ani etkiye bağılı olduğı doğruysa eğer, bu durumda yalnızca tek bir şey düşünülebilir: öyleyse biz hala düşünmüyoruz” (Deleuze, 2009: 162). Bugüne kadar düşünülmüş olan çözümlere, politik, ekonomik, hukuki ve toplumsal uygulamalara ve verili kodlara rağmen dünyadaki sorunlar devam ediyorsa eğer henüz düşünülmemiş olana, potansiyel güce sahip olmak gerekir çünkü insanın dünyaya olan inancı sarsılmıştır. İnsan bir anlamda düşünilemeyen olan ile karşılaştığında bir kapana sıkışmış gibidir. Bu durumda adaletsizlik, eşitsizlik, yoksulluk, şiddet ve sevgisizliğe karşı tahammülsüzlük, dayanamazlık ve katlanamazlık dünyadaki bir dizi durumun ve koşulun nedeni ve sonucu olmaktan da çıkar; artık gündelik hayatın sıradan, banal unsurlarından biri haline gelir. İnsanın dünyaya olan inancından çok, artık burada söz konusu olan insan ile dünya arasındaki bağı, yani henüz düşünülmemiş olan ile yeniden bağ kurmaktır. Bu, güçsüzlükten üreten bir güce dönüşmektir. İnsanın bizzat kendisinin bir başka dünya olabileceğine dair inancını yeniden kurmasıdır.

Deleuze (2009: 165) bu düşünceleri temellendirmek için örneğin Dreyer'in *Gertrud* adlı filmiyle birlikte çalışır: “*Gertrud* sonunda sinema ile düşünce arasındaki yeni ilişkiyi ve örtük çıkarımların tümünü oluşturur... yanlış devamlılıkla cisimleştirilen dünya ile kurulan bağı daimi kopuşu, görüşlerdeki daimi boşluk; tahammül edilemeyen gündelik ve en önemsiz olanda bile yakalanması (...) söylenemeyebilen ancak terennüm edilebilen düşünülemez olanla karşılaşma...”



Gertrud (1964)- Carl Theodor Dreyer

Ayrıca inanç duygusuna ve devrimci tutkuya bağlı sinema anlayışının üçüncü dünya sinemasına da geçtiğini vurgulayan Deleuze, klasik sinemada sürekli olarak özel olanla politik olan arasındaki sınırın korunduğunu vurgulayarak sinemanın bir farkında olma aracı, bir toplumsal güçten diğerine ya da bir politik durumdan diğerine yolculuk olarak algılandığını belirtmektedir. Bu ayrımını yapabilmek için bu bağlamda Güney'in *Yol* ve *Sürü* filmleriyle birlikte çalışan Deleuze, özel bir meselenin nasıl da doğrudan doğruya toplumsal – ya da politik – olduğunu kanıtlar. “Güney'in *Yol* filminde, aile aşiretleri bir karakterin ölmüş ağabeyinin karısıyla evlenmesi gerektiği ve bir diğerinin suçlu karısını en uygun yerde cezalandırmak üzere gittiği bir kar çölünde onu araması gibi sınıksız örülmüş bir ittifak ağı ve ilişkiler dokusu kurar. *Yol*'da olduğu gibi *Sürü*'de de en öne çıkan kahraman bile peşinen ölüme mahkûmdur. Bunun arkaik pastoral ailelere özgü bir şey olduğu söylenebilir. Ancak aslında önemli olan, artık 'genel bir hat'ın, yani, Eski'den Yeni'ye bir evrimin ya da birinden diğerine kaçıışı sağlayan bir devrimin olmamasıdır... Politik olan ile özel olan arasındaki bağıntının yerini birbirinden çok farklı toplumsal tabakaların absürdlüğe varan biraradallığı almıştır.” (Deleuze, 2009: 210) Bir başka deyişle burada kötünden iyiye, feodalizmden kapitalizme zamansal ve niteliksel bir dizi lineer ardışıklık anlayışı ile politik alana hapsedilmiş sınırlar yerine yanyanalıklar, biraradallıklar ve iç içe geçişler söz konusudur.

İngelerin beyne iletildiği ani etki, bu durumda küçücük ve gündelik hayatın sıradanlığı içinden seçilmiş, ayrıcalıklı tek bir olayın, kader anının belirlenmediği

sürekli ve küçük şoklardan oluşmaktadır. Buna göre gündelik yaşamın her görünümü politik bir nitelik kazanır. Modern kentli bireyin özel hayatından dışlanmışlığa, otobüs garında bilet almaktan jandarma tarafından üstünün aranmasına her şeyin, ama her şeyin tam tamına politik olduğuna dair bir bilinçtir bu. Ancak kapitalist Batı dünyasının hegemonik düzeninin sürdürülebilir kılınabilmesi için politikanın gündelik hayatla, ya da özel alanla bu iç içe geçişliliği yadsınmaktadır. Bu, aynı zamanda egemen olan da yaklaşımdır. Buna karşın politik bir makina olarak işlev üreten sinema, insan ile dünya arasındaki bağın kopmasından yola çıkarak figürü, kinayeyi (*metonymy*) ve metaforu terk etmiş; içsel monologu parçalara ayırarak yerinden etmeyi betimsel bir malzeme olarak kullanmaya başlamıştır. Örneğin “problem artık bir engel değildir. Kurosawa Dostoyevski'nin yöntemini benimseyerek karakterlerin sürekli olarak kendilerini yakalanmış buldukları durumdan daha derin bir niteliğe sahip olan problemin verili unsurlarını aradığını bize gösterir: böylelikle o, hem bilginin sınırlarının ötesine gider hem de eylemin koşullarına...” (Deleuze, 2009: 170). Buna göre politik bir makine olarak işlev üreten sinema düşünceyle üç bakımdan yeni ilişkiler geliştirir: 1) tek bir sabit bütünü ya da imgeler toplamının egemenliğinin yok edilmesi, 2) filmin bütünü olarak verilen tek bir içsel monologun silinmesi ve 3) insan ile dünyanın birliğinin bizi dünyaya olan inancımızla baş başa bırakan bir kopuşla silinmesi ve insan ile dünya arasındaki bağın yeniden üretilmesi.

Politik bir araç olarak verili bir amaca erişmek üzere anlam üreten sinemada insanlar ezilmiş, aldatılmış, konu edilmiş, kör ya da bilinçsiz olsa da politik bir makina olarak işlev üreten sinemada “insanlar eksiktir ve insanlar kendilerini gecekonduarda, gettolarda, mücadelenin yeni koşullarında icat ederler” (Deleuze, 2009: 209). Yani örneğin Rossellini'yi ilgilendiren, iki taraf arasındaki mücadeleden çok, yeninin ortaya çıkışı olarak mücadelenin ancak iki taraf aracılığıyla kavranabilir kılınmasıdır. Bu nedenle eskiden kopuşu ve yeni kurulan bir yeri her durumda açığa çıkaran konuşma-eyleminin yeni tarzı, söylemlerin altında bulunmalıdır. Bu da bize politik olanla özel olan arasındaki ayrımın kalmadığını bir kez daha gösterir; özel bir mesele doğrudan doğruya politiktir.

Ancak bu noktada bir ayrım yapmak zorundayız. Herşeyden önce politik bir makina olarak işlev üreten sinemanın “üçüncü dünya” olarak nitelendirilen azınlık sinemasında ortaya çıkması, dolaylı olarak Batı'nın öncelendiği ve egemen konumunu yinelediği hâkim algıyı pekiştirmektedir. Her ne kadar Deleuze (2009: 212) “insanların ancak bir azınlık koşulunda var olduğu”nu vurgulasa da bu görüş elbette azınlıkların yüceltilmesinden daha başka bir yere gönderme yapar. Zira bir makina olarak işlev üreten sinema, kimlik politikalarını tekrar ederek güçlendirmektense buna direnerek hem bu bilgiyi aşmaya çalışmakta hem de buna neden olan koşulları sorgulamaktadır. Bu nedenle özel meselenin doğrudan doğruya politik olma hali, yalnızca azınlıklara özgü bir durum olarak algılanmamalıdır. Giderek kimliğe odaklı

etnik, dini, kültürel azınlıktan modern kentli bireyin kapitalist düzenin dayattığı koşullara karşı olma hali burada azınlıklara özgü bir oluşun deneyimlenmesiyle ifade edilmiştir. Bu durumu başka türlü ifade etmek gerekirse, insanlar hem başka bir yerden gelen hikâyelerle ve bu hikâyeler tarafından sömürgeleştirilmiştir hem de sömürgeciye hizmet eden ve gayri-şahsi varlıklar haline gelen kendi mitleri tarafından sömürgeleştirilmiştir. Yani hem dışarıdan gelen bir sömürgeleştirme hem de kendini sömürgeleştirme olarak bu durumu yeniden ifade edebiliriz. Bu ise bize modern kentli bireyin aldığı resmi eğitimin yanı sıra reklamlar, filmler, haberler, televizyon ve radyo programlarında iletilen enformasyon aracılığıyla öğrendiği unsurlara göre gündelik hayatını düzenlemesi ve neo-liberal ulusaşırı sermayenin dayattığı yani egemen düzenin hâkimiyetinden yararlananlara tâbi olmasını düşündürmektedir. Ancak daha vahim olanı, modern kentli bireyin kendi kendini inandırdığı ve dünya ile kurduğu bağı koparan kendi mitlerinin kendisini edilgin kılmasıdır. Politik bir özne olarak modern kentli bireyin irdelendiği ilk bölümde tartışıldığı üzere bu mitler hiçbir şeyin değiştirilemeyeceği ve kimseye güvenilmemesi gerektiği gibi hisler ve görüşler doğrultusunda kurulmaktadır.

İşte politik bir makina olarak sinemanın üreteceği işlev tam bu noktada devreye girmektedir. Gündelik hayatın içindeki sıradan bir karakterlerin, kurmaca olmayan karakterlerin efsane yarattığı, özel olanı politik olandan ayıran sınırı aştıkları bir hikâye anlatan, kolektif bir söz söyleyen bir sinema... Türkiye'nin “üçüncü dünya sineması” tanımını aşarak güncel sinemasında bunu başarıyla gerçekleştiren sinemacılar arasında yer alan Ceylan'ın sineması bize politik bir makina olarak işlev üreten sinemanın yalnızca kavramsal bir yerde olmadığını aynı zamanda üretimi de yapılan bir sinemanın ispatı olduğunu göstermektedir. Örneğin *Üç Maymun*'daki karakterlerden biri bizzat politikanın dar alanına yerleştirilen bir karakter olmasına rağmen, Ceylan politikanın aslında yoksulluk, işsizlik, olanaksızlıklar ve yoksunluklar yaşayan sıradan insanların gündelik hayatlarında nasıl yansımaları olduğunu bir işçi ailesinin çatışmaları üzerinden anlatır. Burada tek tek birer işlevi yerine getiren hücrelerin uyumlu ve sağlıklı bir bütünsel organizma oluşturması anlayışı yerini her küçük unsurun içindeki bütün anlayışına ya da Tarde'ın toplumsallık anlayışıyla özetlenebileceği üzere “tekil olan birey değil, onun çokluğudur; her bir bireyleşme eğilimi kolektif olmaya devam etmektedir. Herkes bir toplumdur. Toplum insanların içinde oldukları alan olmaktan çok, toplumlar insanların içindedir. İnsanlar toplumda değil, toplumlar bir insanın içinde vardır...” yaklaşımına bırakır.⁵

5- Tarde'dan aktaran Akay, Ali (2004) *Tekil Düşünce*, Bağlam, İstanbul: s. 8

Politik bir özne olarak modern kentli bireyin aile üzerinden kendisini yeniden üretmesi karşılığını bu bakımdan Ceylan'ın filminde bulabilmektedir. Ceylan özellikle “filmin ideolojik kodlarla okunmasını zorlaştıracak bir şekilde” yapılmasına çaba sarf etmektedir (Atasoy, 2008). Bu nedenle filmdeki karakterlerin sıradan, gündelik hayatlarında yaptıkları her seçim politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel filtrelerden geçtiği için ideolojik tek bir okumayı güçleştiren, tek bir sabit bütünsel yere göndermeyi stratejik olarak engelleyen bir yapıya sahiptir.



Üç Maymun (2008) – Nuri Bilge Ceylan

Ahlaki önyargılardan ve genel kabul gören davranış biçim önermelerinden sıyrılma, varsayılanlara karşı gösterilen düşünsel ve duygusal direnç ve bu direncin sonucu olan eylem(sizlik) ile kendini göstermektedir. Bu da filmin bütününe içeren politik düzeni devrimsel bir şekilde değiştirmek yerine bütüne karşı direnen tek bir parçanın da hem bir başka parça hem de başka bir bütün yaratabileceğine dair inancın ve gücün pekiştirilmesine neden olmaktadır. Kendinin başka bir dünya olabilmesiyle başka bir dünya yaratabilme, tahammül edilemezlik karşısında üretim yapabilme...

Ceylan sinema ile ilgili görüşlerini bu bakımdan şöyle dile getirmektedir: “Hayatın tipikliği daha çok ilgimi çekiyor, hayatın sıradanlığı içinden anlam çıkarabilmek. Hayatı katlanabilir kılmanın yolu bu.” Politik olan ile özel olan arasındaki ikisi arasında öngörülen aralık (*interval*) Ceylan'ın deyişiyle “İdeolojik itkilerle bir araya gelmiş kalabalıklarla kişisel sorunlarına kilitlenmiş karakterimiz arasında”dır (Atasoy, 2008). Buna karşılık hayatın tipikliği ve sıradanlığı ile özel olarak değerlendirilenin politik olarak değerlendirilen ile içi içe geçmesi, *Üç Maymun*'daki sembolik bir anlatımla politikacı ile annenin yasak ilişkisi ile ifade

edilmektedir. Modern demokratik toplumun birbiriyle ilişkilerini geliştirdiği ileri süren cep telefonu gibi iletişim araçlarının aslında nasıl da birer iletişimsizlik aracına dönüştüğünü etkileyici irrasyonel geçişlerle yapan Ceylan, bu vesileyle iletişimsizliğin bir sorun olmanın ötesinde insanın bir kaderi olduğundan yola çıkarak sinemanın enformasyonla bağıını da koparmaktadır.

Ceylan politik bir özne olarak modern kentli bireyin gündelik deneyimiyle ilişkili olarak bu konuyla ilgili düşüncelerini şöyle ifade ediyor: “...bunu [iletimsizliği] bir kader gibi, hayatın kabullenilmesi gereken acı bir gerçeği olarak görme eğilimim daha fazla... Gerçek bir iletişim, zayıflıklarımız üzerinden kurulabilir ancak. Oysa genelde toplum içindeki edimlerimiz zaaflarımızı gizlemeye çalışma stratejisine dayanıyor” (Küçüktepepınar, 2008) Ceylan'ın filmlerindeki derin sessizlikler ve diyaloglarla inşa edilen karakterler arasındaki gündelik dilin sıradan akışı, rasyonel bağıntılarla neden-sonuç ilişkilerine indirgenen politik zemini de yerinden etmektedir. Bu aynı zamanda bir direniştir.

Tahammül edememe, katlanamama, dayanamama noktasında üretim yapma olarak ifade edilen tam da budur çünkü Ceylan'a göre “bir bakıma sinema, zorunlu olduğundan korktuğu bir kaderden kurtulma umudu verir” (Erkal, 1999) ve “bazı derin noktalara belli bir sıkıntının ardından ulaşılabilir”. (Erkal, 1999) Karakterlerin belirli olaylara karşı gösterdikleri tepkiler ile değil, diyalogların akışı içinde inşa edildiği Ceylan filmlerinde karakter ile özdeşleşme değişik yollar kullanılarak bu etkiyi yaratabilmek için engellenir. Bu, izleyicinin kendi üzerine ve olay üzerine düşünmesine ve özdüşünümsel (*self-reflexive*) ilişkiler kurmasına yapılan bir çağrıdır. Zira “Herkesin kendi içselliği ile kurabileceği bir ilişki var ama kullanılmayan organ köreliyor. Bu ilişki giderek zorlaşıyor. Duyularımız köreliyor, inceliklerimiz, bakışımız.

Bir şeye baktığımız zaman orada ne göreceğiz. Her bakış başka bir şey görüyor. Giderek gördüğümüz şeyler kalıplar olmaya başlıyor. Oysa sanatın görevlerinden biri de insanın bakışını genişletmesi ve zenginleştirmesidir” (Erkal, 1999). Bu yüzden politik bir makina olarak işlev üreten sinema, görünenin ötesinde bir şey düşünmeye çalışmaktadır.

5. SONUÇ

Sinema, insan ile doğayı birarada sunabilen tek sanattır; kuvvetlerle, güç vektörleriyle işler ve doğasında politiktir. Burada karşımıza çıkan soru sinema ile nasıl bir politika ürettiğimize ilişkindir. Nasıl bir politika üretiyoruz? Nasıl bir dünya istiyoruz? Bu sorular üzerine düşünmenin formu olan sinema böylelikle politika yapmanın kendisi haline gelmektedir. Politik sinemayı yeniden düşünmek bu anlamda önemli bir meseledir.

Politik bir özne olarak modern kentli bireyin neo-liberal kapitalist toplumsal yaşamdaki gündelik hayatı ile sinema arasındaki bağı nasıl yeniden üretildiği ile ilgili sorun burada öncelikli olarak ele alınmıştır çünkü bu sorunsallaştırma aynı zamanda politik sinemanın nasıl yapılabileceğine ilişkin verileri sorgulamamıza da katkıda bulunmaktadır. Bu nedenle çok-disiplinli bakış açılarını imgelerle sunan politik sinema, dünya ile kurduğumuz ilişkinin de sorgulanması olacaktır. Tek bir ayrıcalıklı anın yüceltilerek büyük bir değişimin verili unsurlar ile sağlandığı anlam üreten sinema anlayışından düşünceyi tetikleyen, güçsüzlükten üretim gücüne dönüşmeyi sağlayan politik sinema bu anlamda günümüzde bir işlevi de yerine getirmektedir.

Kamusal ya da politik olarak belirli sınırlar içine sabitlenen politika anlayışından özel olanla iç içe geçişlilik bize hem politikanın nasıl da hayatın en küçük noktasına kadar işlediğini göstermekte hem de sıradan bir gündelik olayın içinde dahi verili politik dayatmalara maruz kalmaya direnişi, karşı çıkışı göstermektedir. Böylelikle evrensel politik gerçekliğin yeniden üretilebilmesi için eylem ve düşünce potansiyeli ile uğraşan politik sinema ulusaşırı sermayenin getirdiği eklektik biraradalıklar, yanyanalıklar ve iç içe geçişliliklerin de üretici gücünü ortaya çıkarmaya çalışan bir etkinlik olarak değerlendirilebilir. Böylelikle politik sinema bu bakımdan bizi zorlayan ve düşündüren niteliğini koruyan bir üretim etkinliği olmaya böylelikle devam edebilecektir.

KAYNAKÇA

ATASOY, Aslı “Nuri Bilge Ceylan: Bilen İnsan Rolü İlgimi Çekmiyor”, Radikal Gazetesi, 21 Mayıs 2008, Alıntılanma Tarihi: 18 Haziran 2010, <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberDetay&ArticleID=878791&Date=06.06.2008>

BAKER, Ulus (200?) “Şok ve Beyin: Yılmaz Güney Sineması Üzerine”, Körotonomedy [internet], Alıntılanma Tarihi: 12 Haziran 2010, <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,146,0,0,1,0>

DELEUZE, Gilles (1995) “Conversation with Toni Negri” Negotiations 1972 - 1990, European Perspectives. Columbia University: New York, s. 169-176.

DELEUZE, Gilles (2004) Cinema 1: The Movement-Image, Continuum: London.

DELEUZE, Gilles (2009). Cinema 2: The Time-Image, Continuum: London.

ERKAL, Seyyid N. (1999) “Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Koza'dan Kasaba'ya Bir Bilge”, Zaman Gazetesi, Mayıs 1999, Alıntılanma Tarihi: 20 Haziran 2010, http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_zamaninterview.php

GÉVAUDAN, Frantz (1973) "Siyasal Sinema Seyircisiyle Karşı Karşıya", Çev: E. Özden, Gerçek Sinema, Sayı 2, Kasım.

KÜÇÜKTEPEPINAR, Esin “Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Ödül, Kaz Dağları ile geldi”, Sabah Gazetesi, 27 Mayıs 2008, Alıntılanma Tarihi: 16 Haziran 2010, <http://www.nbcfilm.com/3maymun/press-interviewnbcesin.php>

SENNETT, Richard (1999) Gözün Vicdanı, Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam, Çev.: Sertabiboğlu, S., Kurultay, C., Ayrıntı: İstanbul.

SENNETT, Richard (2002a) Kamusal İnsanın Çöküşü, Çev.: Durak, S. Yılmaz, A., Ayrıntı: İstanbul.

SENNETT, Richard (2002b) Karakter Aşınması, Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri, Çev.: Yıldırım, B., Ayrıntı: İstanbul.

SİMMEL, Georg (1996) “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, Cogito, Çev.: Düzgören, B.Ö., Yaz, Yapı Kredi: İstanbul.

SPİVAK, Gayatri Chakravorty (1994) “Can The Subaltern Speak?”, Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader, (der.) Patrick Williams, Laura Chrisman, Columbia University: New York, s. 80.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2003) A Critique of Postcolonial REASON, Harvard University: Cambridge, London.