

TC  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
SİNEMA BİLİM DALI

**ALTERNATİF MODERNLEŞME  
VE ÜÇÜNCÜ SİNEMA**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Mehmet GÜLDOĞAN**

**İstanbul – 2010**

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
SİNEMA BİLİM DALI**

**ALTERNATİF MODERNLEŞME  
VE ÜÇÜNCÜ SİNEMA**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Mehmet GÜLDOĞAN**

**Danışman: Yrd. Doç Dr. Göksel AYMAZ**

**İstanbul – 2010**

Marmara Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi MEHMET GÜLDOĞAN'ın "ALTERNATİF MODERNLEŞME VE ÜÇÜNCÜ SİNEMA" adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 19.07.2010 tarih ve 2010-14/19 sayılı kararıyla ile oluşturulan jüri tarafından oy birliği /oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

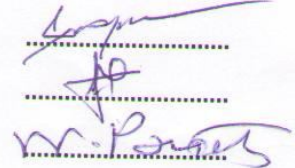
İmzası

Tez Savunma Tarihi : 06.12.2010

1) Tez Danışmanı : YRD. DOÇ.DR. GÖKSEL AYMAZ

2) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. SERPİL KIREL

3) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. NİGAR PÖSTEKİ



## GENEL BİLGİLER

Ad ve Soyadı : Mehmet Gldoğan  
Anabilim Dalı : Radyo, Televizyon ve Sinema  
Programı : Sinema  
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Göksel Aymaz  
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Aralık 2010

## ÖZET

İki kutuplu dünyanın sona ermesiyle başlayan yeni dünya siyasasının, dünyanın birçok coğrafiyasında görülen etkileri Türkiye'ye de ulaşmış; son yıllarda yaşanan iktisadi-sosyo-kültürel değişimler Türkiye'nin alt ve üst yapılarında köklü değişimleri meydana getirmiştir. Bu değişiminin bir etkisi olarak, cumhuriyetin kuruluşundan günümüze kadar geçerliliğini sürdüren ulus-devlet anlayışı, bugün ülke gündeminde sıkça rastladığımız üzere, köklü bir değişim sürecine girmiştir Türkiye'de.

Bu alışma, yaklaşık üç yüzyıllık bir süreç içinde toplumsal kurtuluş projesinden büyük toplumsal yıkımlara doğru evrilen, aklın arasallaştığı modern tarihe göz atarken, diğer yandan geri kalmış ulusların aydınlanma mücadelesinde dikkate değer bir adım olan nc Sinema'yı ele almaktadır.

Ülkemizde de ürünler vermiş nc Sinema'nın gelişim seyri, Türkiye'de ve dünyada süregiden egemenlik ilişkilerine ve buna karşı geliştirilen muhalefetin karakterine ilişkin ipuçları sunması açısından nemlidir.

## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Mehmet Gldoğan  
Field : Radio, Television and Cinema  
Programme : Cinema  
Supervisor : Yrd. Doç. Dr. Göksel Aymaz  
Degree Awarded and Date : Master – December 2010

## ABSTRACT

After the end of the bipolar world, the effects of the new world politics was seen in many parts of the world and these effects have also reached to Turkey. The socio-economic-cultural changes that have been experienced in recent years gave rise to profound changes in Turkey's lower and upper structures. As the effect of these changes, the concept of the nation-state that is valid from the establishment of republic to the present has entered into a long process of change in Turkey as today we have met frequently on the agenda for the country.

This study considers both as within a period of three centuries evolving social liberation project into major social degradation, and looking into the modern history of instrumentalisation mind and as Third Cinema which is a remarkable step in the underdeveloped nations' struggle for enlightenment.

The development process of Third Cinema that has given products in our country is significant to provide clues about in terms of continuing sovereignty relations in Turkey and the world, and to be developed character of oppositional against it.

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No

Özet.....	V
Abstract.....	VI
Giriş.....	1
<b>1. MODERNLEŞME VE MODERNİZM.....</b>	<b>3</b>
<b>1.1. Kavramlara Genel Bakış.....</b>	<b>3</b>
1.1.2. Modernlik.....	3
1.1.3. Modernite.....	4
1.1.4. Modernleşme.....	5
<b>1.2. Entelektüel Bir Çıkış Olarak Modernizm.....</b>	<b>7</b>
1.2.1. Aydınlanma.....	9
1.2.2. Modernizmde Birey.....	22
1.2.3. Modern Kapitalist Üretim.....	26
1.2.4. Modernizmde Tüketim Kültürü.....	31
<b>2. MODERNİZMDE ALTERNATİFLER.....</b>	<b>34</b>
<b>2.1. Marshall Berman ile Perry Anderson'ın Modernizm Polemiği     Çerçevesinde Modernizmin Gelişim Seyri ve Olanakları.....</b>	<b>34</b>
<b>2.2. Beyaz Adamın Bakışı: Ötekileşme ve Şarkiyatçılık.....</b>	<b>49</b>
2.2.1. Ötekileşme.....	49
2.2.2. Şarkiyatçılık.....	54
<b>2.3. Geç Modernlik Bağlamında Türkiye'nin Modernizm Deneyimi.....</b>	<b>65</b>
<b>3. ÜÇÜNCÜ DÜNYA VE ÜÇÜNCÜ SİNEMA.....</b>	<b>84</b>
<b>3.1. Üçüncü Dünya Kavramı.....</b>	<b>84</b>

<b>3.2. Üçüncü Sinema</b> .....	86
<b>3.2.1. Üçüncü Sinema'nın İlham Kaynağı: İtalyan Yeni Gerçekçiliği</b> .....	89
<b>3.2.2. Dünyada Üçüncü Sinema Manifestoları</b> .....	93
<b>3.2.2.1. Brezilya Yeni Sinema Akımı ve Açlığın Estetiği</b> .....	93
<b>3.2.2.2. Mükemmel Olmayan Bir Sinema</b> .....	95
<b>3.2.2.3. Üçüncü Bir Sinemaya Doğru</b> .....	97
<b>3.2.2.4. ‘‘Kızgın Fırınların Saati’’ Filminin İncelemesi</b> .....	101
<b>3.4. Türkiye’de Üçüncü Sinema</b> .....	105
<b>3.4.1. Türkiye’de Üçüncü Sinema’nın Temsilcileri</b> .....	106
<b>3.4.2. Sinematek</b> .....	110
<b>3.4.3. Genç Sinemacılar</b> .....	111
<b>3.4.4. Üçüncü Sinema’da Farklı Bir Bakış: Güney Yolu</b> .....	118
<b>3.4.5. Günümüz Türkiye’sinde Üçüncü Sinema</b> .....	125
<b>3.4.6. Üçüncü Sinema’dan Çıkarılacak Dersler</b> .....	129
<b>Sonuç</b> .....	131
<b>Son Söz</b> .....	135
<b>EK – 1 Bir Açlık Estetiği, Şiddet Sineması</b> <b>Glauber Rocha</b> .....	138
<b>EK – 2 Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru:</b> <b>Üçüncü Dünyadaki Ulusal Kurtuluş Mücadelelerinin Bir</b> <b>Parçası Olan Sinemanın Gelişimi Üzerine Notlar ve Deneyimler</b> <b>Fernando Solanas - Octavio Getino</b> .....	141
<b>EK – 3 Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin</b> <b>Julio Garcia Espinosa</b> .....	168
<b>Kaynakça</b> .....	181

## Giriş

Dünya ölçeğinde son yirmi yıldan bu yana tarih, önceki çağlara ve dönemlere kıyasla hayli farklı bir gelişim göstermekte, günümüze kadar sonucu merak edilen tarihin diyalektik akışı, iki kutuplu dünyanın sona ermesiyle yeniden tanımlanmaya ihtiyaç duyulan, başka bir atmosferde yaşamımızı belirlemektedir. Bu yönde yürütülen modernizm-postmodernizm, tarihin sonu, medeniyetler çatışması gibi yoğun tartışmalar bu ihtiyacın ciddiyetine ilişkin ipuçları vermektedir.

Gelişen yeni atmosferle birlikte toplumlarda görülen dezenformasyon ve “tarihsizleşme” durumu, tarihi hiç olmadığı kadar önemli bir hale getirmiştir. Tarihe duyulan derin ihtiyaçla kaleme alınan bu çalışma, aydınlanmanın tarihsel gelişimini hatırlamaya çalışan bir çeşit **köklere dönme çabası**’dır.

Bu amaçla, çalışma üç ana başlık altında toplanmakta; modernizm, modernleşme, Üçüncü Dünya, alternatif modernlikler ve Üçüncü Sinema konularını kapsamaktadır. Konular üç ana başlıkta incelenmekte ve konuların kapsamı doğrultusunda alt başlıklar açılarak ayrıntılara incelenmektedir.

Modernleşme ve Modernizm başlıklı birinci bölümde konuyla ilgili temel kavramlar kısaca tanımlanarak “Entelektüel Bir Çıkış Olarak Modernizm” alt başlığı altında Aydınlanma, modernizmde kapitalist üretim, tüketim kültürü ve birey konuları üzerinde durulacaktır. Modernizme ilişkin temel bilgiler, genelden özele doğru ilerleyen çalışmada okuyucunun, Batı modernizmi ile (Batı Avrupa ve Kuzey Amerika kastedilmektedir) daha sonra gelişen diğer modernizmler arasındaki yapısal farklılıklar konusunda fikir edinebilmesini amaçlamaktadır.

Marshall Berman ve Perry Anderson’ın modernizm polemiğinden yola çıkılan ikinci bölümde, modernizm öncesinden başlayarak günümüze kadar gelişen süreç; bu süreçte dönüşüme uğrayan ezen-ezilen ilişkileri ve ötekiliği ile birlikte bir geç modernlik denemesi olarak Türkiye ele alınacaktır. “Geç Modernlik Bağlamında Türkiye’nin Modernleşme



Denemesi’’ adlı bölümde aktarılanlarla, Türkiye’nin modernleşme konusundaki özel konumu gösterilerek, Üçüncü Sinema’daki farklılıklarımızın nedenleri anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Son bölümde ise Üçüncü Dünya kavramına genel olarak değinilecek; Üçüncü Sinema’nın kökeni olarak İtalyan Yeni Gerçekçiliği’ne bakılacak; Üçüncü Sinema’nın kuramsal alt yapısını meydana getiren manifestolar tanıtılarak Üçüncü Sinema’nın başlangıcı olan ‘’Kızgın Fırınlara Saati’’ filmi incelenecek ve son olarak, Türkiye’de Üçüncü Sinema’ya ilişkin faaliyetler; bu faaliyetleri gerçekleştiren kurumlar ve kişiler; günümüzde Üçüncü Sinema’daki konumumuz gözden geçirilerek bu sinemanın sonraki kuşaklara bıraktıklarına değinilecektir.

# 1. MODERNLEŞME VE MODERNİZM

## 1.1. Kavramlara Genel Bakış

Genel olarak klasik dönem sonrası yeni tarihsel-toplumsal yapıyı ifade ettiğini söyleyebileceğimiz süreç, modern kavramı etrafında biçimlenmektedir. Modern terimi ilk kez Latince'deki biçimi "modernus" ile 5. yüzyılda Hıristiyan olan dönem, Roma'lı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır. Modern kelimesi Latince'deki ölçü anlamına gelen "modus"tan ve "henüz, şimdi" anlamındaki "modo"dan gelmektedir; bundan "modernus" şeklinde bir türetme yapılmış, daha sonra Batılı dillerde "modern" biçiminde yaygınlık kazanmıştır. Batıda eski ile çağdaş olanı ayırt etmek üzere yaşanan zamana ait olmayı, ya da bu zamana uygunluğu ifade etmektedir. Günümüzde Türkçe'de "çağa uygun, çağcıl, çağdaş" olarak tanımlanan modern kavramı<sup>1</sup> karőılıđında "asri" ve "muasır" kelimelerinin kullanıldığı daha sonra bunları karşılamak üzere "çađaő" sözcüğünün yaygınlaőtıđı görölmektedir.

Modern olanla başlayan bu süreç modernizm, modernite, modernleşme, modernlik gibi birbirinden farklı kavramlarla ortak bir bağlamda tarihteki rolünü üstlenmiştir. Bu kavramlar, sürecin öngördüğu iktisadi-sosyo-kültürel modeli, dönemin tarihsel sınırlarını, etkilerini tanımlıyor oluşuyla birbirlerinden ayrılmaktadır.

### 1.1.1. Modernlik

Yaőanılmıő olan modern zamanın ve toplumun özelliklerini, özgün unsurlarını belirten; diğer dönem ve toplumlarla olan farklılığını ortaya koyan nitelermelerin genel adı olarak modernlik kavramı kullanılmaktadır. Buna göre bilim, kapitalizm, bürokrasi, yabancılaşma olgu ve kavramlar örnek olarak gösterilebilir. Tarih ve düşünce'nin modernliği, daha geri olandan daha ileri olana doğru düz bir çizgide **lineer olarak** ilerlemesidir. Akıl ve bilim, bu fikre bağlı olarak ilerlemenin aracı ya da silahı olarak göröür.

---

<sup>1</sup> TDK, 2009, <http://www.tdk.gov.tr> (24 Aralık 2009)

Kesinliği söz konusu olmamakla birlikte modernlik, modern kapitalizmin çıkışına ve yayılışına karşılık gelen ondördüncü yüzyılda; başka bir görüşe göre ise rasyonalizasyon için gerekli koşulların oluştuğu onbeşinci yüzyıl gösterilmektedir. Kimi araştırmacılar içinse modernlik bu tarihlerden çok daha sonra, endüstrileşme süreciyle belirlenen onsekizinci yüzyılın son çeyreğiyle ondokuzuncu yüzyılda; diğer görüşlere göre modernizmle özdeşleşen kültürel dönüşümlerin gerçekleştiği yirminci yüzyılın ilk otuz yılını vermektedir.<sup>2</sup>

### 1.1.2. Modernite

Avrupa'da yaklaşık olarak onyedinci yüzyılda ortaya çıkan Modernite, toplumsal değerler sistemine ve organizasyonuna verilen isimdir. Genel anlamda gelenek ile karşıtlık ve ondan kopuşun; bireysel, toplumsal ve politik yaşam alanlarının tamamındaki dönüşümü ya da değişimidir. Marksist felsefede tarihsel materyalizme dayanan bu düşünceye göre özellikle modernite öncesi ile modernite arasında oldukça belirgin bir kırılma söz konusudur. Modernite, toplumsal ve bireysel hayatın her aşamasını değiştirmiştir. Modernleşme ve Modernizm ile ilişkili ama bunlara indirgenemeyecek olan bir kavramdır. Ortak bir bağlama dayansalar da tarihsellikleri ve ifade ettikleri anlam alanları bakımından birbirlerinden ayrılırlar.

Modern olan değişimlerin birikmesiyle bütünlüklü bir sistemden söz edebildiğimiz anda modernite gerçeklik teşkil etmeye başlamış demektir. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş, emek kavramının niteliksel değişimi, sanatta ortaya çıkan yeni yaklaşımlar bu bütünün dikkate değer parçalarıdır. Bunların sonucunda ortaya çıkan şey, yeni bir dünya görüşüdür.<sup>3</sup> İnsanın tarihin merkezine oturması demek olan moderniteyle artık tüm hayat, onun koyduğu ölçütlerle tanımlanır olur. İnsanüstü otoritelerin koyduğu kurallar ve yasalar yerlerini, insan aklının kural ve yasalarına bırakır. Modernite koyulan kuralların altının insan aklıyla doldurulmasıdır, “ *Modernite toplumun herhangi bir dış otorite ya da deity (tanrısal kökenli) söz konusu olmaksızın kendi kendine ürettiği ilkelere dayanarak meşruluğunu temellendirmesidir.* ”<sup>4</sup> Toplumun ve tarihin yeniden inşasında akıl, tarihin ona biçtiği sınırlı

<sup>2</sup> Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 4. Basım, İstanbul: Engin Yayıncılık, 2000, s. 656.

<sup>3</sup> Abel Jeanniere, **Modernite versus Postmodernite**, 2. Basım, Ankara: Vadi Yayınları, 1990, s. 16.

<sup>4</sup> akt. Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, 2. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2002, s. 56.

hareket alanını aşarak, toplumsal bir oluşum haline gelir. Modernite bu toplumsal oluşumun tarihsel sonucu, onun gerçekleştirilmiş halidir; akıl, potansiyel gücünü modernitede gerçekleştirmiştir. Diğer bir deyişle, rasyonalitenin toplumsallaşması moderniteye tekabül eder.<sup>5</sup>

Rasyonel toplum, öncekine göre farklı tipolojik özellikler göstermiştir. Bu farklı tipolojileri Ferdinand Tönnies cemaat (gemeinschaft) ve toplum (gesellschaft) olarak iki başlık altında tasvir eder. Cemaatin ayrımcı özelliği, insanlar arasındaki ilişkilerin duygusal bir temelde ilerlemesidir. İlişkiler belli bir amaç için değil, kendiliğinden kurulmakta ve devam etmektedir. Geleneğin merkezi bir rol oynadığı cemaatte, genellikle toplumsal ve coğrafi hareketlilik sınırlıdır. Bir kişi belirli bir sınıftan ve belirli bir mekanda doğar ve genel olarak onlardan ayrılamaz. Bunun tersine toplumda ilişkiler akılcı nedenlerle kurulmaktadır. Burada insani eylemler bir amaca yönelik ve nesnelidir. Sınıf ve mekan kavramları bu kez doğumla değil, sonradan kazanılıp biçimlendirilir. Her şeyi belirleyen gelenek değil; onun tam tersi gelecektir. Bu nedenle toplum cemaatten daha hareketli ve dinamikdir.<sup>6</sup>

Topluma ait hareketli işleyiş, onu belirleyen alanların ilerlemelerinin toplam sonucudur. Moderniteye geçişi sağlayan unsurların iç dinamikleri, kendilerine özgü bir ilerleme göstermişlerdir. Bilimsel, kültürel, siyasal, endüstriyel devrimler, aynı tarihlerde aynı gelişkinlik düzeylerine sahip olmasalar da, modern oluşlarıyla belirleyici olmuşlardır.

### 1.1.3. Modernleşme

Modernleşme ellili ve altmışlı yıllarda ABD’li işlevselci toplumbilimcilerin toplumsal gelişmeye ve ekonomik büyümeye engel oluşturan geleneksel anlayışın yıkılmasını ve yenilikçi, değişimci yeni anlayışın yaratılmasını hedef alan yeni bir model olarak tanımlamaktadırlar.

---

<sup>5</sup> Ahmet Çiğdem, **Bir İmkan Olarak Modernite – Weber ve Habermas**, 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 115.

<sup>6</sup> H. Van Der Loo ve W. Van Reijen, **Modernleşmenin Paradoksları**, 1. Basım. İstanbul: İnsan Yayınları, 2003, s. 18.

Kapitalist dünya pazarının, atılımını gerçekleştirdiği bilimsel ve teknolojik gelişmelerin, nüfus hareketlerinin, ulus-devletlerin oluşu veya yıkılışı gibi siyasal hareketlerin atmosferinde gelişen sosyo-ekonomik değişimler modernleşmenin ana hatlarını oluşturmuştur.

Bu bakımdan modernleşme değişen dünyaya bir çok alana nüfuz etmektedir. Siyasal olarak modernleşme katılımcı karar verme süreçlerini destekleyen siyasi partilerin, sivil toplum kuruluşlarının, konseylerin, parlamentoların gelişimini sağlamıştır. Kültürel açıdan bakıldığında laiklik, din merkezli iktidarın yerini alırken yarattığı yeni devlet aygıtını ulusçu bir kimlikle bütünleştirmiştir. Ekonomik olarak işbölümünün, uzmanlaşmanın artışı, ileri teknolojinin kullanımı, üretim ve yönetim tekniklerinin sistematikleştirilmesi ve buna bağlı olarak ekonomik denetimi geliştirilmesi yolunda ilerlemeler kaydedilmiştir. Pazarın büyümesiyle ticaret yollarındaki engeller kaldırılmış, uluslararası entegrasyon için çalışmalar başlatılmıştır. Toplumsal hayatta başta kentleşmeyle birlikte okuryazarlık oranında önemli ölçüde artış gözlemlenmektedir. Dini kurumların etkinlik alanlarını kaybetmeleriyle daha önce mahrem olan değerler değişime uğramıştır. Halk kente özgü siyasal, kültürel, mesleki vb. faaliyet alanlarında bireyler örgütlenmeye gitmişlerdir.<sup>7</sup>

Günümüzde modernleşme olgusuna batı merkezli olması gerekçesiyle eleştiriler yöneltilmektedir. Modernleşme eleştirmenlerince, batıya ait iç gelişimler, sorunlar tartışırken az gelişmiş ülkelerdeki sömürgecilik, yarı-sömürgecilik konuları göz ardı edilmektedir. Modern ve geleneksel toplumlar arasındaki karşıtlık basitleştirilmiş ve hatalı sonuçlara varılmıştır. Evrimci bir gelişme modeli öneren batı modernleşmesi üçüncü dünya ülkelerinde yeni toplum biçimlerinin çıkma olasılığını reddetmektedir. Bu yaklaşım eleştirmenler için ırkçılık olarak nitelendirilmektedir.<sup>8</sup>

Kendilerine özel alanları tanımlayan kavramlar arasında modernliğin sistemleştirilmesi, savunulması tutumu olarak modernizm, sinema sanatıyla olan bağı açısından da öncelik kazanmaktadır.

---

<sup>7</sup> Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 4. Basım, İstanbul: Engin Yayıncılık, 2000, s. 655-656.

<sup>8</sup> Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, 2. Basım, Ankara: Ark Yayınları, 1995, s. 251.

## 1.2. Entelektüel Bir Çıkış Olarak Modernizm

Modernizm, on dokuzuncu yüzyıl sonu ile İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemde, özellikle sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri tanımlamakta kullanılan bir terim sayılmaktadır. Bununla birlikte modernizmin kesin olarak belirlenmiş bir bitiş tarihi yoktur. Ortak kanı, ondokuzuncu yüzyılın sonları ile İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan zaman dilimini kapsadığı yönündedir; fakat İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, özellikle 1960'larla birlikte, yaşanan toplumsal değişimleri tanımlamak için postmodern terimi kullanılıyor olsa da, bazı düşünürler modernizmin hala sürdüğünü iddia etmekte, bazı yazarlar da modernizmin sona erişinin söz konusu tarihten çok daha önce gerçekleştiğini belirtmektedirler. Kimi düşünürler ise modernizmi daha kapsamlı bir kavram olarak tanımlamaktadırlar: Kültür araştırmacısı Raymond Williams'a göre 1950'lerden itibaren bütün bir kültürel hareketin adı olarak kendinden öncesini de kapsayan bir terim haline gelmiştir modernizm.<sup>9</sup>

Sanatın başlıca amacının gerçekliği olduğu gibi temsil etmek olmadığını ve bunun bilinciyle bu fikri gerçekleştirmek için sanatçının tümüyle zaman aşırı değerlere yönelmesi gerektiğini savunmuştur modernizm. Böylece kendi süreci içinde sivrilen Empresyonizm, Post-empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm, Sembolizm, İmgecilik, Dadaizm ve Sürrealizm genel olarak modernizmden beslenmişler ve hepsi de, değişen derecelerde, soyutlamaya yönelmişlerdir. Ayrıca, aynı kamptan modernistler, modernizmin en üst çizgisi sayılan 1910 ile 1930 yılların çalkantıları içinde birbirlerinden tamamen zıt yönlerde doğru eğilim göstermişlerdir: Fütürizmden Vladimir Mayakovski Bolşevizmi seçerken, Filippo Marinetti Mussolini'yi desteklemiş; Ekspresyonizmden Gottfried Benn Hitler'i desteklerken, Ernst Toller devrimci solun yanında yer almıştır.<sup>10</sup>

Modernizm, müzikte atonalizm; romanda bilinç akışı; yazında yenilikçi deyişler, olağandışı sunum teknikleri, yeni söyleme biçimleri ile karakterize edilirken, mimaride işlevselcilikle ilişki içinde olmuştur. Modernist sanat, sanat için ille de bir amaç olacaksa bunun, sanatçının o anki yaşadıklarından ibaret olabileceğini; bu anlamda sunumcu ya da yansıtımcı olmayan soyutlamalarla, imgelerle ve düşlemlerle yarattığı kendi dünyasında

<sup>9</sup> akt. E. Arda, **Sosyal Bilimler El Sözlüğü**, 1. Basım, İstanbul: Alfa/Aktüel Kitabevi, 2003, s. 422.

<sup>10</sup> Laurence Harris, V. G. Kiernan. ve Ralph Miliband. **Marksist Düşünce Sözlüğü**, 3. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 436.

olabildiğince özgür davranması gerektiğini savunmaktadır. Bu temel savunu nedeniyle “soyut dışavurumculuk” olarak da görülen modernizm, pek çok felsefeciye göre genel felsefe yaklaşımlarında öznelcilik anlayışının estetik koluna karşılık gelmektedir.<sup>11</sup>

Fakat modernizm yalnızca sanatla ilişkili bir hareket değildir: Zamanın teknolojik, siyasal ve ideolojik değişimleri ile gelişmelerini etkilemiş, ayrıca onlar tarafından etkilenmiş, oldukça geniş kapsamlı bir entelektüel harekettir. Einstein'ın izafiyet kuramı, otomobillerin seri üretimi ve Birinci Dünya Savaşı sırasında, savaş içinde gerçekleşen sarsıcı yeni gelişmeler, büyük bir krize, parçalanmaya, zamanın tüm kültür ve toplum alanlarını etkisi altına aldığı görülen içe dönmeye yol açmıştır. Bu gelişmelerin yankılarının yirminci yüzyılın sonunda bile hala duyulabilmektedir.

Sanatta ya da diğer alanlarda, modernizm, bir tepki durumudur. Tarihin son sürat ilerlediği modern hayatın yenilikleri, hayranlıkla karşılanırsa da, öncekine kıyasla çok daha gelişmiş bir tahakkümün habercisidir. Çağlarının baş döndürücü akışına tanık olanlar, bir şekilde tepkilerini dışavurmuşlardır. Yaşanan dönüşümü algılamak bir çok düşünür ve sanatçı için hayata ve topluma karşı bir duyarlılık sorunu olmuştur:

*“Klasik modernizm, para, altın ve borsa gibi bağların dışında bütün toplumsal bağların ufalandığı bir dünyayla **açıkça** \*meşgul olmaya başlamış bir sanattı. Bu açıkça meşgul olma tavrı sonunda Petersburg deneyimleriyle Puşkin, Gogol ve Dostoyevski, **Manifesto**’yla Marx, Paris ortamı ve sanatıyla Baudelaire, ‘modernitenin keşfi’ni gerçekleştirmişlerdi.’<sup>12</sup>*

Modernizmin alt yapısına yeteri kadar önem gösterilmemesi, onun sanatsal, felsefi ve bilimsel ürünlerini doğru algılamamızı da engellemektedir. Bu nedenle öncelikle modernizmin arka planı olan Aydınlanma’yı inceleyeceğiz.

---

<sup>11</sup> A. Güçlü, ve Diğerleri, **Felsefe Sözlüğü**. 2. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s. 1005.

\* Metinde italik olarak geçen bu iki isim italik ve koyu renkli olarak vurgulanmıştır.

<sup>12</sup> Göksel Aymaz, ‘‘Günümüz Sinemasında İstanbul’un Sunumu / İstanbul Modernitesi Üzerine Sosyolojik Bir Deneme’’, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (2 Mart 2008).

### 1.2.1. Aydınlanma

Aydınlanma felsefesi ya da 18. yüzyıl felsefeleri genel olarak insanın kendi yaşamını düzenlenmesini yeniden gündeme almış, hem düşüncenin hem toplumsal yaşamın köklü değişimlere uğrayacağı bir sürecin felsefi/fikirsel başlatıcısı olmuştur. Bu yüzyılın sonlarına doğru meydana gelen Fransız Devrimi ve ardından gerçekleşen modernleşme süreçleri, düşünsel anlamda etkilerini ve kaynaklarını aydınlanma felsefesinde bulmaktadır.

Din ya da Tanrı merkezli toplumsal yapının ve düzenlemelerin yerini bu süreçte akıl merkezli toplumsal düzenlemeler arayışı alır. Geniş ve genel anlamıyla aydınlanma, ortaçağda hüküm süren dünya görüşüne karşı yeni bir dünya görüşünün ortaya çıkması ve temellendirilmesi olarak belirtilir. Batıl inançların dağıtılması, özgür düşünme, tartışma ve araştırmanın yapılabilmesi projenin başlangıçtaki en önemli talepleri olmuştur. Bütün geçerli ve geleneksel kabuller toplumun (akıl) denetimine girerek yeniden yorumlandı, geliştirildi ya da tamamen yıkıldı. İngiltere’de politika ve ticareti karakterize eden, nispeten liberal toplumsal düzenlemeler, Aydınlanma düşünürleri için önemli bir esin kaynağı niteliğindedir.<sup>13</sup> Bir diğer esin kaynağı bilim ve teknolojideki birbirini tamamlayan, uyumlu gelişmelerdir. Tasarlanmış, düzenlenmiş, egemen olunmuş bir dünya fikri için yaşanan bu tip gelişmeler Aydınlanma projesinin gerçekleştirilmesini hissettiren bir atmosfer yaratıyordu. Doğaya egemen olma arzusu bu atmosfer içinde topluma ve tarihe egemen olma arzusunu kamçılamaktaydı.

Aydınlanma felsefesinin kaynağı Rönesans felsefesi ve özellikle de 17. ve 18. yüzyıl felsefesinin ortaya koyduğu ilkelere dir. Rönesans’tan itibaren düşüncenin tarihsel otoritelerden kurtulması, bilgi ve yaşam hakkında akla ve deneyime dayanmaya başlaması söz konusudur. 17. yüzyıl da bu gelişmeler sistemleştirilip temel ilkelere dönüştürülmeye başlamış, rasyonalizmin belirginleştiği bu yüzyılda aydınlanma felsefesinin düşünsel temelleri bir anlamda hazırlanmıştır. 18. yüzyıla gelindiğinde Aydınlanmanın başlıca mimarlarından olduğunu bildiğimiz Immanuel Kant ve adı pek sık karşımıza çıkmamakla birlikte 18. yüzyıl düşünürlerinden Moses Mendelssohn, aydınlanma projesini adeta deklare ettiklerini söyleyebileceğimiz iki önemli yazı kaleme alırlar. Her iki yazının da ortak paydası, insanın diğer insanlarla ve toplumla / kamuyla olan ilişkisine yönelik olması ve her bireyin toplum üzerinden, toplumsal/kamusal ilişkiler üzerinden kendini anlamasının yolunu göstermeye

---

<sup>13</sup> Stuart, Sim, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**. 1. Basım, Ankara: Ebabil Yayınları, 2006, s. 209.



çalışmasıdır. Mendelssohn'un yazısında aydınlanma, bilim, dil, kültür ve eğitim kavramlarına vurgu yaparak bunların bir bütün olduğu üstünde dururken; Kant yazısında, kendi iradesinin kontrolüne sahip olamayan birey için "erginleşmeme" kavramına vurgu yaparak aklın özel ve kamusal kullanımının özgürleşmesini önerir.<sup>14</sup>

Kaynağını, güvenilir bilgi arayışı yolunda, gelenekten gelen yöntem ve bilgi anlayışına karşı çıkıştan alan aydınlanma düşüncesi, yeni bir yöntem arayışında kuşku yöntemini bilginin elde edilmesinde ve elde bulunan bilginin çözümlenmesinde temel araç olarak görmüştür. Her türlü bilgiden kuşkulaniabileceğini, mutlak bir noktaya gelene kadar sahip olunan bütün bilgilerden kuşku duyulmasını öneren Descartes, insan aklının kendi varlığını kanıtlayan "Düşünüyorum, o halde varım" önermesine ulaşarak bilginin temelini oluşturabileceğini ileri sürmüştür. Buna göre soyut ve somut olanın bize sunduğu her türlü bilgiden kuşku duyulabilir fakat kuşku duyanın yani öznenin kendisinden kuşu duyulamaz. Çünkü kuşku duymak için öncelikle kuşku duyan bir özneye zorunlu olarak ihtiyaç vardır. Kuşku eyleminin gerçekleşmesi bu eylemi başlatan öznenin o eylemi başlatacak varoluşa sahip olmasıyla olası olmaktadır.

*" Kendilerinden en ufak bir biçimde kuşkulandığımız her şeyi bu şekilde yanlış göreceğimiz gibi aynı zamanda geri de çevirebileceğimizi varsayarken, ne Tanrı, ne gök ne de yerin varolmadığını ve bir bedenimizin de olmadığını kolayca kabul ediyoruz;*

*Ancak aynı biçimde tüm bu şeylerin gerçeğinden kuşkulandığımızı varsayamayız. Çünkü düşünen nesnenin, düşünürken gerçekten varolmadığını kavramak bize o denli aykırı geliyor ki, en şaşılası varsayımlara karşın şu, düşünüyorum, o halde varım, sonucunun doğru olduğuna ve bunun, düşüncelerini bir sıra içinde yönlendiren ve yöneten bir kimseye görünen ilk doğru sonuç olduğuna inanmaktan kendimizi alıkoyamıyoruz"*<sup>15</sup>

Descartes, şekillendirdiği felsefesinde kuşkucuların bile çürütemeyeceğini düşündüğü bu ünlü önermesini tüm düşünce sistematığının birinci ilkesi olarak belirlemiştir. *Cogito*'nun sonucu ise Descartes için, madde ve zihnin birbirinden ayrı yapılar olduğunu öne sürdüğü, ikicilik olmuştur. Beden ve beyin de aynı şekilde birbirlerinden ayırdırlar ve burada varlığından tek şüphe edilmeyecek olan beyin, yani zihindir. Böylece insan tanrı karşısında

<sup>14</sup> B. Çotuksöken, "Aydınlanma Nedir?"i Anlatmak, *Bilim ve Gelecek*, 2007, 12.1, <http://www.akademik.maltepe.edu.tr> (4 Aralık 2009), s. 19-21.

<sup>15</sup> Rene Descartes, **Felsefenin İlkeleri**, 4. Basım. Ankara: Say Yayınları, 1995, s. 57.

kesinlik kazanmayı hak etmiş olarak, zamanla doğa içinde merkezileşmesini sağlayacak ilk çıkarımını yapmış olur.

Descartes'ın bu yaklaşımı, ortaçağ felsefe geleneğinin kutsal olanın bilgisi üzerine yoğunlaşmış düşünce biçimleri yerine, bilimsel ve insani düşünce biçimlerinin geçirilmesinin yolunu açmıştır. Kuşku yöntemiyle, kesin olan bilginin ve yöntemin arayışına giren Descartes'ın önerdiği tümdengelimsel açıklama ve çözümleme yöntemi felsefenin olduğu kadar bilimin de yeni yöntemi olmuş; doğaya ilişkin bilginin nesnelliği ve evrenselliği, tümdengelim yönteminin paradigması olan geometri ve matematik ile sağlanmaya çalışılmıştır. Bu yöntemi kullanan 17. yüzyıldaki modern bilim anlayışı, modern çağın yükselişi için en önemli etken olmuştur. Matematiğin yanılmaz bir yöntem olarak konumlandırılması, doğanın mekanik yasalarla işleyen bir makineye benzetilmesi ve bu yolla doğanın gizeminin çözülmesi bilimin temel amacı haline gelmiştir.

Tanrıyı reddetmemekle birlikte Descartes, tanrı ve kul arasındaki ilişkiyi formüle ederek, bu ilişkiyi insan aklını ölçüt olarak anlamlandırmaya çalışmıştır. Daha önce yalnızca duygusal bağlarla oluşturulmuş tanrı-kul ilişkisi, Descartes'la birlikte ussal olarak meşrulaştırılmaya çalışıldı. Burada tarihsel süreç içerisindeki keskin bir değişimi gözlemleyebilmekteyiz: İnsanlık, aklını, doğayı kontrol altına almak adına kullanmaya başladığında, bir süre sonra Tanrı'yı da ussal bir zemine oturtma zorunluluğunu hissetmiş gibi görünmektedir -17. yüzyılda hızlı bir şekilde çıkış yapan, mantık ve matematik temelli rasyonel düşünüşün, başlıca konusu Tanrı olmuştur. Doğayı denetim altına alma çabasıyla başlayan ussal etkinlikle Tanrı, 17. yüzyıla birlikte yeniden inşa edilmeye çalışıldı diyebiliriz. Bu inşanın başlıca aktörlerinden Descartes, diğer filozoflardan farklı olarak, felsefe için, dinden bağımsız da olabilen, yeni bir alan yarattı. Hıristiyan olan Descartes'la filozof Descartes birbirinden ayrıldı. *“O Hıristiyan bir filozof olmaktan öte, Hıristiyan ve filozoftur.”*<sup>16</sup> Descartes, Aydınlanma ve modernite süreçlerini ateşleyen düşünürler arasında en büyüğüdür kuşkusuz.

Descartes'la aynı yüzyılı paylaşmış düşünürlerden, matematik temelli düşüncenin bir başka temsilcisi Baruch (Benedict) Spinoza, rasyonel düşüncenin devamcısı olmakla birlikte Descartes'ı yönteminin yetersizliği konusunda eleştirmiş ve yeni bir tasarı sunmuştur.

---

<sup>16</sup> Cogito, “Descartes: Felsefi Bir Devrim mi?” 10, 1997, s. 69.

Spinoza, tasarısını oluşturmaya başladığı daha ilk dönemlerden başlayarak zihin ile beden ikiliğine, din ile bilim çatışmasına, etik değerlerin doğal dünyadan dışlanması sorununa yönelik oldukça sağlam dayanaklar üstüne kurulu, kendi içinde tutarlı ve bütünlüklü bir sistematik geliştirmiştir. Tüm tanrıci metafiziğini yaratırken, tartışma içinde birbirinden ayıramayacak, ‘töz’, ‘kip’, ‘uzam’, ‘nedensellik’, ‘düşünce’, ‘koşutluk’, ‘öz’, ‘varoluş’ gibi kavramlar üstünde felsefesini temellendirir. Evren bütün her şeyin oluşumunu sağlayan ama buna karşı başka bir kaynaktan beslenmemiş, nedensiz olan Tanrı ile özdeşir. Bu yönüyle töz kavramı kesinlikle maddesel gerçekliği tanımlamak için değil, kendi kendine yeten, varolmak için hiçbir araca gereksinim duymayan, ussal bakımdan zorunlu bir metafizik bütünlüktür. Başka bir deyişle, Tanrı tabiatın ta kendisidir.<sup>17</sup> Tanrı ve doğanın özdeş olduklarını tanıtmaya çalışırken, fiziksel nesnelere ve düşüncelerin Tanrı’nın değişik yönleri ya da formları olduğunu öne sürer Spinoza.

Bu anlamda sonsuz olabilen tanrının formları, insan denilen ‘sınırlı’ varlık tarafından ancak iki yönüyle kavranabilmektedir: bunlar, düşünce ve uzamdır. İşte bu noktada zihin ile maddenin birbirinden bağımsız iki töz olduğunu savunan Descartes’çı ikicilik anlayışından ayrılmaktadır. İkicilik anlayışının beden ve zihnin etkileşimlerini anlamakta yetersiz kaldığını öne süren Spinoza, ‘koşutluk’ kavramını geliştirmiştir. Descartes’çı zihin-beden ikiliği sorununu çözmek amacıyla önerdiği koşutluk açıklamasına göre, her düşüncenin fiziksel bir karşılığı varken, aynı şekilde her nesnenin de düşünsel bir karşılığı bulunmaktadır. Bunlar her durumda birbirlerini etkiledikleri gibi birbirlerinden de aynı ölçüde etkilenmektedirler. Bedende baş gösteren herhangi bir değişim doğrudan zihne yansırken, zihinde olan biten her şey de aynı şekilde bedende yansımını bulmaktadır.<sup>18</sup> Birbirlerine neden sonuç ilişkisiyle bağlanmış bulunan zihin ve beden, yine bu sebepten kendi kendini belirleyebilme özelliğine de sahip demektir. Tespit edilen bu özellikleri Spinoza, bireyin aslında özgür olduğu çıkarımına ulaşır. Bu özgür insanın kendini en iyi yaratabileceği yer ise ‘doğa durumu’dur. İnsanın özünü doğal bir hayvan olarak belirleyen Spinoza için toplum ve orada yaratılan birey, doğa durumuna göre ikinci planda yer alır. O daha çok toplumun bu doğa durumuna uygun bir tasarı olmasını önerir. Doğa topluma göre değil, toplum doğaya göre şekil almalıdır.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> M. Rosenthal ve P. Yudin, **Materyalist Felsefe Sözlüğü**, 4. Basım, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1980, s. 459.

<sup>18</sup> Güçlü ve Diğerleri (hızl.), **Felsefe Sözlüğü**, 2. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003, s. 996.

<sup>19</sup> Gilles Deleuze, **Spinoza Üzerine Onbir Ders**, 1. Basım, İstanbul: Kambalçı Yayınevi, 2008, s. 105-106.

Modern felsefede ‘‘tmtanrıcılık’’ anlayışının en büyük savunucularından biri olarak değerlendirilen Spinoza geometrik düzeni temel alarak felsefesini geliştirmiş, modern felsefe ve sonrasına katkılarda bulunmuştur.

Modern felsefenin kurucuları arasında yer alan bir diğer düşünür Gottfried Wilhelm von Leibniz da tıpkı öncülleri gibi pozitif bilimler ekseninde, kendi kavramsallaştırmalarıyla felsefesini biğimlendirmiştir. Deneysel, tümevarımsal, matematik, mekanik doğa bilimlerinden ve özellikle de fizik biliminden yola çıkmıştır.

17. yüzyılın tüm felsefe kuramlarını etkileyen Descartes, Spinoza’nın karşı çıkışından farklı olarak, Leibniz’in felsefesinin de esin kaynağı olmuştur. Descartes’in tz kavramından hareket eden Leibniz, varlıkların temelinde ‘‘monad’’lar olarak adlandırdığı sonsuz küçüklükteki unsurlardan meydana geldiği öğretisini merkez alır. İnsan ve evren olarak makrokosmos ve mikrokosmos ilişkisini açıklamayı deneyen Leibniz yine monad kavramına baş vurur. Monadoloji olarak bilinen bu anlayışa göre Evren ve birey birbiriyle niceliksel değil, niteliksel bir ilişki içerisindedir: Evren yalnızca bireyselliğin bakış açısından anlaşılabilir; birey ise, yalnızca evrenle olan ilişkisi içinde doğru tanımlanabilir. Bu, her bireyin kendine özel bir evren tasarımı şeklindeyir.<sup>20</sup>

Duyularımızla gözlemlediğimiz cisimler daha küçük parçalara bölünebilir olup, varolan her şey bileşik cisimlerden meydana gelmektedir. Bundan dolayı varolan tüm nesnelere, basit tzlerden ya da gerçekliklerden meydana gelmelidir. Maddenin ilk ve gerçek varlık olduğu düşüncesine karşı çıkan Leibniz, monadlar olduğunu ileri sürer. Monadlar atomlara çok benzemelerine karşın aralarında niteliksel farklar vardır: Atomlar yer kaplayan parçacıklardır fakat monadlar ‘‘enerji’’ ya da ‘‘g’’ olarak tanımlanırlar. Monadlar yer kaplamaz, onların büyüklükleri ve şekilleri yoktur. Atomlar da monadlar gibi dış kuvvetlerden bağımsızdırlar ve dış bir güçle ortadan kaldırılamazlar; diğer yandan atomlar birbirlerine benzedikleri halde monadlar birbirlerinden tamamen farklıdırlar ve birbirleriyle nedensel ilişki içerisinde değildirler. Bundan dolayı monadlar, kendi kendilerine harekete geçerler, kendi içerisinde bölünmeyen bir birlik yaratırlar. Descartes’ın biri sonsuz, ikisi sonlu olan üç tözü vardı; Spinoza’nın sonsuz tz adlı tek bir tözü vardı. Leibniz’da ise tam tersine tözlerin sayısı sonsuzdur. İşte tzlere monad adının verilmesinin nedeni, sonsuz sayıdaki monadın

<sup>20</sup> M. Rosenthal ve P. Yudin. **Materyalist Felsefe Sözlüğü**, 4. Basım, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1980, s. 293-294.

bölünemez birliğini açıklamaktır. Yunanca'da ‘monas’; ‘bir olan’, ‘birlik’ anlamına gelmektedir.<sup>21</sup>

Leibniz'a göre monadlar önceden belirlenmiş bir düzen içinde bulunurlar. Aynı şekilde hareket etseler de uyumlu bir sistem yaratmışlardır. Bu düzensizliğin yarattığı uyumun nedeni Leibniz'da Tanrı kavramıyla anlam bulur. Bu uyum Tanrı'nın açık bir ispatıdır. Tanrı bu uyumu önceden kurmuş ve ayarlamıştır. Tanrı her şeyin ilk nedeni, varoluşu zorunlu olan, varoluşu başka bir varlığı gerektirmeyendir. İnsan da varoluşuyla tüm bu düzenin ayrılmaz bir parçasıdır. Onun mekanist doğa anlayışında insan, başlangıçta ayarlanmış bir hayatın kendini açığa vurmasıdır. Bu durumda özgürlük, insan için bu gerçeklerin farkında olmasından ibarettir. İnsan entelektüel bir faaliyet olarak belirsiz ve bulanık düşüncelerden, açık ve net düşüncelere doğru ilerleyerek anlamlanır. İnsan kendini bu yolda yetkinleştirdiği ölçüde varlıkların nedenini, yaptığı eylemin nedenini anlar. Özgürlük bilinçli hareket eden bireyin edimleriyle açığa çıkar.<sup>22</sup>

Leibniz'ın felsefesi mekanist materyalizm ve monad kavramını ölçüt alırsak Aristocu bir seyir izlemiştir. Bu yönüyle o, bir yandan döneminin iktidar erklerinin fikirlerine tekabül eden bir çizgide bir yandan da tersi yönde, neden-sonuç ilişkisi içinde doğayı ve insanı anlamlandırma adına materyalizm çizgisinde hareket eder:

*‘‘(...) Ama Leibniz büyük rasyonalist (akılcı) gelenektendir. Leibniz'ı hayal edin; ürkütücü bir şeyler vardır onda. O, düzenin filozofudur; hatta düzenin ve polis, polis kelimesinin tüm anlamlarıyla... Özellikle de polis kelimesinin ilk anlamında – yani kentin, devletin kurallı örgütlenmesi... Düzen terimlerinin dışında düşünmeye asla yanaşmaz. Bu bakımdan aşırı tutucudur, düzenin dostudur. Ama çok tuhaftır – bu düzen zevkine kapılmış haldeyken ve bu düzeni temellendirmekle, kurmakla uğraşırken, felsefede karşılaşılabileceğimiz en çılgın kavramlar yaratma uğraşına koyulur.’’<sup>23</sup>*

Doğa bilimlerine ilişkin matematik temelli bir kuramsal bilgi yapısının belirlenmesi, bilimlere, sanayileşmeye ve teknolojiye bağlı olarak doğanın yeniden ele alınmasını sağlamıştır. Kuram, artık doğaya ait varsayımların oluşturulduğu ve bu varsayımlarla deneysel açıklamalara girişildiği, doğayı düzenlemek ve işlemek amacının güdüldüğü bir araç olarak tasarlanmaktadır.

<sup>21</sup> Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, 14. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003, s. 279.

<sup>22</sup> Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 4. Basım, İstanbul: Engin Yayıncılık, 2000, s. 596-597.

<sup>23</sup> Gilles Deleuze, **Leibniz Üzerine Beş Ders**, 1. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2007, s. 19.

Kuram ile kuramın yöneldiği alan arasında bir işbirliğinin düşünüldüğü bir düşünce çağı, modern felsefenin ve bilimin belirleyici özelliklerindedir. Bu anlamda 17. yüzyıl Aristoteles felsefesinden uzaklaşarak matematikçilerle felsefecilerinin aynı kişiler olduğu dönemdir: Galileo, Descartes, Spinoza, Newton ve Leibniz'in düşüncelerinin oluşumunda matematik temel kaynak olmuştur.

Özellikle Descartes gözlem ve deneylerle hayata geçirilebilen modern doğa bilimine alt yapı sunan bir düşünür olarak öne çıkmıştır. Kaynağını kiliseden alan geleneksel bilgi anlayışı yerine insan aklının kendi sezgi gücü ve tümdengelim yöntemiyle elde ettiği bilgiyi yerleştiren Descartes'ın, yalnızca duyulara dayanan bilginin insan aklının değerlendirme yetileri olmaksızın yanıltıcı bilgi olduğu; bilginin dünyaya ve doğaya ilişkin bir bilgi olarak tanımlanması fikri, 17. yüzyılla birlikte Newton aracılığıyla uygulanır olmuştur. Doğanın matematiksel bir işleyişi olduğu düşüncesini ileri süren Newton, doğanın işleyişini birkaç temel matematiksel anlatımla belirlenebileceğini savunmuştur. Soyut matematikteki işlevselcilik düşüncesinin etkinliği, matematiksel olarak tanımlanmış doğa yasaları biçiminde doğanın düzeninde yansımaları bulmuştur. Matematik, doğayı gözlemleriyle anlamak isteyen bilim insanına, imgelere dayalı bir düşünme imkanı sunmuştur.

Başlarda teleskoplar üzerine yaptığı, değersiz görülen pek çok deneyden sonra Newton, doğayı bilimsel verilerle açıklama konusundaki kararlılığını sürdürmüş ve bu çabasıyla dönemin en önemli bilimsel çalışma topluluğu olarak kabul edilen Royal Society'ye üye olarak kabul edilmiştir. Bu dönemden sonra yaptığı deney ve gözlemler tüm bilim çevreleri tarafından önemsenir olmuş ve bilim konusunda en büyük isteği olan özgürce çalışma ortamına kavuştu. Bilimsel yöntemlerle doğayı anlama çabasını sistematize etmeye çalışan Newton, çağının pek çok bilim adamı tarafından anlaşılammış ve tepkilerle karşılanmıştı:

*''Newton doğanın gerçeğini yalnızca onun üzerinde düşünme düşünme keşfedebilecekleri inancını bırakmaları konusunda İngiliz meslektaşlarını ikna edebileceğini umuyordu. Newton bilimin deneyle başladığını, deneyle ve deneylerden doğru sonuçlar çıkarmakla bittiğini anlamıştı. Yaklaşımının devrimci sayılmasının ve bu kadar insanın bunun aleyhinde acımasızca konuşmasının nedeni de buydu. ''<sup>24</sup>*

<sup>24</sup> William Bixby, **Galileo ve Newton'un Evreni**, 3. Basım. Ankara: Tübitak Yayınları, 2002, s. 117.

Fakat bu olumsuzluklara rağmen, yalnızca bilimsel yöntemlerin meşrulaştırılması değil, onun doğru sonuçlara ulaşması konusunda da yaptığı katkılarla çağının en büyük bilimcilerinden biri olmuştur. Fizik alanında ortaya koyduğu sonuçlar onu Einstein'a kadar fiziğin en büyük otoritesi yapmıştır.

Newtoncu bilim anlayışının yansıması toplumsal ilişkiler alanına da taşınmış; ulusçuluk gibi toplumsal yapılanmayı belirleyen düşünceler; **yararcılık** gibi üretim ilişkilerinde bireysel davranış kalıpları; özgürlük ve özerklik gibi bireyin kendiliğini tanımlayan kavramlar ortaya atılmıştır. 18. Yüzyılın Aydınlanmacı düşüncesi modern Avrupa toplumunu, bilim ve teknoloji aracılığıyla yaratmıştır. Doğa olaylarının ussal bir açıklamasının yapılabileceğini ve doğanın belli bir düzeni olduğunun mekanik yasalarla kanıtlanabileceği düşüncesi, bilimin ve teknolojinin başarısını göstermekte; insanın yararı için doğanın nasıl kullanılabilceğinin yollarını açmaktadır. Böylece, insan doğa karşısına yerleştirilmekte, doğanın kör güçlerine<sup>25</sup> egemen olacak bilim aygıtının makinisti olmaktadır.

Aydınlanmayla birlikte bilimsel bilgi herkese her şeyi sunan programın bir parçası olarak tasarlanmıştır. Bilimsel ve teknik ilerleme, teknoloji ve bilim aracılığıyla keşfedilebilecek sınırlamalardan özgürleşme modeli olarak kendini göstermiştir. Bireyin özerk ve kendisi için bir birey olarak tanımlanması özgürleşme projesinin ilerleyici gücünü oluşturmuştur. Bilimin sorgulanamaz gelişim süreci, insanlığa nesnel, mutlak doğrunun bulunduğu sonul amaca doğru **çizgisel**, ilerlemeci bir hareket olarak sunulmuştur. Bu hareket fikri, bilimsel düşünce aracılığıyla gelişen teknolojinin uygulamalarıyla, insanın gelişimi önündeki engelleri kaldırmanın bireyin ve toplumun yaşamının anlamını oluşturacağı düşüncesini doğrumuş; böylece, ilerleme ve özgürleşme düşüncesi arasında bir ilişki kurulmuştur. Varlığını düşünmesiyle temellendiren ve kendi istemiyle kendi gerçekliğini oluşturan birey bilinci, dış etkenlerin belirlediği, toplumun ve kültürün biçimlendirdiği bir yapıdan kurtuluş olarak tanımlanmıştır. Aydınlanmış akıl, insan doğasının bilimsel ve teknik bir sorgulamasının zorunlu olduğu varsayımıyla insan bedeninin ve ruhunun bilimsel anlatılarla tanımlanmasına girişmiştir.

Aklın aydınlanmasının yolunun yanlış inançların eleştirisinden geçtiğini belirten Kant, arı usu insan bilgisinin sınırlarını çizen, bilginin sınırlarını belirleyen bir yeti olarak

---

<sup>25</sup> Gencay Şaylan, **Postmodernizm**, 2. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2002, s. 45.

tanımlamıştır. Aklın özgürleştirilmesinin, başka bir deyişle, akli sınırlayan inançların ortadan kaldırılmasının aydınlanmanın temel hedefi olduğunu belirten Kant, özgürlüğün temelini bireyin kendi aklını kamusal bir kullanıma açması olarak belirlemektedir.

*“Kendi aklının kitle önünde, kamuoyu önünde ve hizmetinde serbestçe ve açık bir biçimde kullanılması her zaman özgürce olmalıdır; ve yalnızca bu tutum insanlara ışık ve aydınlanma getirebilir; buna karşılık aklın özel olarak kullanılışı [der Privatgebrauch], genellikle çok dikkatlice ve dar bir alanda kalacak bir biçimde sınırlandırılabilmiştir ve bu da aydınlanma için bir engel sayılmaz. Kendi aklını kamu hizmetinde kullanmaktan [der öffentliche Gebrauch], bir kimsenin, örneğin bir bilginin bilgisini ya da düşüncesini, yani aklını, onu izleyenlere, okuyanlara yararlı olacak bir biçimde sunmasını anlıyorum.”*<sup>26</sup>

Kant’ın arı us kavramı, kendi dışında varolan dünyanın bilgisinin peşine düşmüş; usun yönelmiş olduğu alanla olan ilişkisi bir uygunluk ilişkisine dönüştürülmüştür. Doğanın işleyişi ile insan usunun işleyişi arasında uygunluk olduğu varsayılarak “doğaya ilişkin bilginin geçerliliğinin ölçütü us tarafından belirlenebilir” olarak tanımlanmıştır. Böylece, düşünen özne, akli aracılığıyla, nesnelliğin ölçüsünün oluşturucusu olarak konumlandırılmıştır. Salt Aklın Eleştirisi’nde *değindiği gibi “(...) Bildiğimiz deneyimlediğimiz şekliyle dünya, bilim adamlarının incelediği şekliyle dünya, bizim biliş kiplerimiz ya da kategorilerimiz tarafından yapılandırılır.”*<sup>27</sup> Bu, gerçeklik tasarımının, aklın gerçekliğe ilişkin öznel tasarımı yoluyla nesnel bir biçimde çizilebileceği anlamına gelmektedir. Kant’ın arı akıl kavramı, dünyayı bilinir bir dünya kılma yetisine uygun olan bir biçimde kullanılmaktadır. Aklın ve doğanın aynı yasalara bağlı olarak işlediği varsayımıyla Kant, bilinebilir olan dünyanın gerçekliğini aklın bilme yetisiyle temellendirmiştir. Ancak, Kant’ın bu köktenci özneliği, öznenin bilincinin tarihini göz ardı eden bir insanlık ve doğa tasarımı sunmaktadır.

İnsan bilincinin ve doğanın bilgisinin bir tarihsellik içinde açığa çıktığını belirten düşünce sistemi, modern felsefenin en önemli temsilcilerinden Hegel ile ortaya konulmaktadır. Hegel felsefesi, bir anlamda, insanın kültürel evriminin hesabının verilmesi çabasıdır. Doğadan kendini kopararak, doğayla yüzleşen insanın özgürleşme süreci yalnızca bilincin özerkliğiyle tanımlanamayan, tarih içinde gelişen bir süreç olarak da tanımlanması gerekecektir. Toplumsal yaşamın ve bireyin içinde bulunduğu koşulların değişimiyle birlikte

<sup>26</sup> Nejat Bozkurt, (hızl.). **Kant**, İstanbul: Say Yayınları, 2008, s. 266.

<sup>27</sup> Stuart Sim, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**. 1. Basım, Ankara: Ebabil Yayınları, 2006, s. 304.



doğanın bilgisi ve insanla olan ilişkisi tarihsel bir süreçte yeniden tanımlanmaya başlanacaktır.

Hegel felsefesiyle birlikte, insanın tarihi “ereksel bir tarih anlayışı” olarak belirlenmiş; insanın tarihi onu sınırlayan doğadan ve maddi dünyadan özgürleşme tarihi olarak tanımlanmıştır. Hegel’e göre, dinsel ve toplumsal alanda büyük bir dönüşümün nedeni olan Reformasyon süreci, özünde, insanın temel doğası gereği özgürlüğe mahkum olduğunu göstermiştir. Özgürlük, aklın en önemli niteliği ve doğasının kopmaz bir parçasıdır. Dünya tarihinin ussal bir süreç olduğunu ileri süren Hegel, usu ya da tını evrenin değişmeyen özü olarak konumlandırır:

*“(…) O halde tin düşünendir, varolan bir şeyin düşünmesidir, varolduğunu ve nasıl varolduğunu düşünmesi. Tin bilendir: fakat bilme usu olan bir nesnenin bilincidir. (...) Böylece tin kendi içeriğine erer: kendi içeriğini önceden hazır bulmaz, fakat kendini kendi için nesne, içerik yapar. Bilme onun biçimidir, davranışdır, içeriği de tinselliğin kendisi. Böylece tin doğası gereği kendindedir ya da özgürdür.”<sup>28</sup>*

Hegel’in tarih felsefesi için özgür us kendini yarattığı gibi dünyaya ve tarihe de yön vermektedir:

*“Hegelci tarih felsefesi ‘Akıl’ın basit idesinin’’ olumlanmasından hareket eder – bu ideye göre dünyayı Akıl yönetir ve sonuç olarak evrensel tarihin kendisi de usa uygun olarak sürüp gider.”<sup>29</sup>*

Hegel’e göre, kendini mutlak özgürlük olarak koşullayan usun amacı, kendi doğasının bir zorunluluğu olarak ortaya çıkan ilerleme sürecini gerçekleştirmektir. Böylece, dünya tarihi özgürlük bilincinin gelişme süreci olarak kendini göstermektedir. Hegel’e göre, usun tarih sürecindeki özneyi özgürleştirme amacı herkesin özgür olmasıyla ulaşılabilecek bir dünya tarihi sürecidir. Hegel felsefesiyle birlikte, modern dünyanın ilkesi öznelliğin özgürlüğü ilkesi haline gelmiş; düşünsel alanın kendi içinde taşıdığı özsel birikim kendi gelişimini gerçekleştirme sürecine girmiştir.

<sup>28</sup> Georg Wilhelm Fredrich Hegel, **Tarihte Akıl**, 2. Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2003, s. 59.

<sup>29</sup> Guy Planty-Bonjour ve Diğerleri, **Hegel ve Aydınlanma Yüzyılı**, 1. Basım, İstanbul: Cem Yayınevi, 2002, s. 38.

Böylece, eskisinden farklı olarak modern dünya kendisini geleceğe yönelik olarak kurmuştur: Aydınlanma düşüncesinin sağlamış olduğu devrim, ilerleme, özgürleşme, gelişme, gibi terimlerle gelecek için bir dünya tasarımını öne çıkarmıştır. Bu çağın ruhu olan modernleşmenin ilerleme yöntemini modern bilim gerçekleştirmiştir. Modern bilim, evrene hakim olan yasaların birliğini elde etmeye çalışmış, sonuçta bilginin ayrılaşması ve uzmanlaşması söz konusu olmuştur.

Rönesans döneminde açığa çıkan modern felsefe modern bilimin öncüsü olmuştur. Kopernik devrimiyle dünya evrenin merkezi olmaktan çıkarılıp güneş etrafında dönen gezegenlerden biri haline getirilince, tanrısal evren tasarımının yerini mekanik yasalara göre devinen, kendi iç yasalarıyla belirlenmiş bir evren tasarımı almıştır. Modern bilimin gerçek başlatıcısı Galileo olmuştur. Galileo'nun matematiği bilimin en temel aracı olarak tanımlaması ve niteliksel açıklamalar yerine niceliksel, matematiksel açıklamalara yer vermesi modern bilimin öncüsü olmasını sağlamıştır. Galileo, Kopernik gibi bilimcilerin ve felsefecilerin erken dönem çalışmaları özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda, farklı disiplinlerinde, Aydınlanmaya katkılar sunmasını sağlamıştır.

Aydınlanma düşüncesinin 19. yüzyılda bilim alanına yansması Darwin'in görüşleriyle olmuştur. Bilimsel bilginin elde edilmesinde Aydınlanmacı ilkelerin geçerliliğinin kanıtı, Darwin'in evrim konusundaki incelemeleriyle gösterilmeye çalışılmış; evrim ve ilerleme kavramları hem doğanın hem de insan dünyasının açıklanmasında kullanılacak temel sözcükler olarak düşünce dünyasına yerleştirilmiştir. Modernist söylemin, tarihin özü olan doğal ve toplumsal gelişiminin ussal ve bilimsel açıklamasının yapılabileceği bir dünya tasarımı, Darwin'in çalışmalarıyla, böylece, bilimsel uygulamasını da bulmuştur.

Doğanın doğru ve geçerli bir açıklamasının, belirli yasalara göre işleyen tek tek nesnelere bütünlüğü olarak yapılmasıyla olanaklı olduğunu belirten Darwin, doğanın bilinmesinin yolunun olayların ardışıklığını gösteren yasaların bilinmesiyle gerçekleşebileceğini ileri sürmektedir. Darwin'in doğanın ussal bir açıklaması olduğu düşüncesi, onun evrim kuramına dayanmaktadır. Türlerin zamanla daha kusursuz bir yapıya doğru ilerleme sürecinde doğada bulunduğu savunan Darwin, bu daha iyiye doğru evrimleşmenin bir doğa yasası olduğunu ileri sürmektedir. Daha iyiye doğru olan gelişimi doğal seçim olarak adlandıran Darwin, *"(...) işlevlerini daha iyi yerine getirebilmek amacıyla*

*organların uzmanlaşmasının her varlık için bir üstünlük sağladığını; böylece, uzmanlaşmaya doğru değişimlerin doğal seçim alanı içinde gerçekleştiğini”* belirtmektedir.<sup>30</sup> Ortama en iyi uyum sağlama ya da varlığını koruma ilkesini doğal seçim olarak tanımlayan Darwin, bu süreci her varlığın içinde bulunduğu organik ve inorganik yaşam koşullarına göre gelişimi ve evrimi olarak görmektedir.<sup>31</sup> Biyolojik alandaki bu evrime benzer gelişimin insanların toplumsal yaşamında da bulunduğunu ileri süren Darwin, topluluk içinde yaşayan canlıların, topluluğun bireyelerine karşı genel bir yardım duygusu beslediklerini belirtmektedir. İnsanın da aynı genel duyguyla güdülendiğini savunan Darwin, bu duygunun süreç içinde bir güdü olmaktan çıkıp toplulukça belirlenen bir davranış biçimi olduğunu söylemektedir.

Darwin’ın doğal ve toplumsal alan için öngördüğü evrim yoluyla ilerleme düşüncesi Spencer’ın toplum bilim öğretisine de yön vermiştir. Toplumsal olayların açıklanmasında doğa bilimlerinin yönteminin kullanılmasını öneren Spencer, bir toplumbilim modelinin toplumsal olguyu açıklamakta bilimin kullandığı Descartesçı tümdengelim yöntemini öngörmesi gerektiğini belirtmektedir.<sup>32</sup> Toplumsal yaşamı belirleyen somut ve evrensel yasalar olduğuna inanan Spencer, deneysel veriler ve toplumsal yaşama egemen olan evrensel yasalar aracılığıyla toplumsal olguların açıklanmasının yapılabileceğini ileri sürmektedir. Bilimsel nesnelliğin ölçütü olarak tümdengelimsel açıklama modelini öneren Spencer, usçuluğu ve deneyciliği bilimselliğin temel ölçütleri olarak görmektedir. Toplumsal olguların, doğal olgular gibi tahmin edilebileceğini ve açıklanabileceğini savunan Spencer, yalnızca insan eylemlerinin belirli yasalara göre gerçekleşmediğini, aynı zamanda doğanın bir bütün olarak gelişme ve ilerleme yasasına göre işlediğini ileri sürmektedir. Tarihin düzenli bir ilerleyişi olduğunu belirten Spencer, bu ilerleme sürecinin zorunlu aşamalardan evrensel yasalara doğru bir geçiş olduğunu ileri sürmektedir. Doğal ve karşı konulmaz bir ilerleme süreci, Spencer’e göre, istenebilir bir süreçtir; çünkü, süreç en üst toplumsal yaşam formuna, toplumsal güçlerin kusursuz bir geleceğine doğru ilerlemektedir.<sup>33</sup>

*“Evrim, en temel özelliğiyle, daha az bir bütünlükten daha çok bir bütünlük formuna doğru hareketin azalması maddenin bütünleşmesiyle son bulan değişimdir. Bu evrensel süreç, bireysel ve bir bütün olan duyulur varlıkların kendi tarihlerinin gelişim dönemleri boyunca sürmektedir. Bu, evrimin, gözlemlenebilir*

<sup>30</sup> Charles Darwin, **Türlerin Kökeni**, 3. Basım, Ankara: Sol Yayınları, 2000, s. 83.

<sup>31</sup> a.g.e. s. 85-86.

<sup>32</sup> Herbert Spencer, **İlk İlkeler**, 1. Basım, Ankara: İlgı Kitabevi, 1978, s. 58.

<sup>33</sup> a.g.e. s. 343.

*evrenin maruz kaldığı en eski değişimlerde ve toplum ile toplumsal yaşamın ürünlerinde gördüğümüz en son değişikliklerde bulunan bir özellik olduğunu göstermektedir.”<sup>34</sup>*

Darwin’ın biyolojide öngördüğü evrimleşme sürecine benzer biçimde kusursuz olana dek sürecek bu toplumsal evrimleşme süreci,<sup>35</sup> Spencer için modernleşme, uygarlaşma ve uluslaşma sürecidir. İlerleme ve evrimleşme modeli, Spencer’ın Aydınlanma düşüncesinin liberal öğretisine bağlı olarak geliştirdiği bir uygarlaşma modeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Önceliğin bireyin özerkliğine ve özgürlüğüne verildiği bu modelde, evrimleşme bireyin toplumsal yaşamı içerisine yerleştirilmektedir. Bireycilik ile toplumsal ilerleme arasında bir bağ kuran Spencer, sanayi toplumunda bireysel yaratıcılığın ve teşebbüs ruhunun toplumsal yarar için kullanılmasının toplumun evrimleşmesinin nedeni olduğunu savunmaktadır.

### **1.2.2. Modernizmde Birey**

İnsan aklına ve insan düşüncesinin özerkliğine olan inanç, Aydınlanma düşüncesinin politik ve sosyal anlayışını yaratmıştır. İnsanın kendi düşüncesinin ve kendi yaşamının tek hakimi olarak tanımlanması hem ortaçağ dünyasındaki kurumsallaşmış kilise düşüncesinden kopuşu hem de aristokrasiye bağlılıktan özgürleşmesinin yolunu açmıştır. Özerk ve bağımsız bir birey tanımı, özgürlüğün önünde duran bütün sınırlamalara karşı bir savaşım aracı olarak Aydınlanma düşüncesinin ilkesini oluşturmuştur.

İnsanın doğa karşısında üstünlük sağlaması, insan aklının bilinçli müdahalesi sonucunda gerçekleşmiştir. İnsanın doğa karşısında başarıya ulaşan özgürleşme çabası, insan doğasının kendi özneliği içinde özgürlük ve iyilik istemiyle donanmış bir yapıya sahip olduğu, bireylerin toplumsal alanda özgürlüklerini akılları aracılığıyla sağlayabilecekleri anlayışını doğurmuştur. Öznellik ve bireysellik kavramlarının toplumsal ve siyasal alana yansımaları sağlayan ilk düşünürlerden biri Rousseau’dur. Rousseau, birey ve bireyin özgürlüğü kavramlarını toplumsal ve siyasal alana toplum sözleşmesi ve genel istenç kavramlarıyla taşımıştır. Doğa durumundan uygar topluma geçiş hakkında iki görüş öne sürer: İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı adlı eserinde uygarlığa, özel mülkiyetin ortaya çıkmasıyla

---

<sup>34</sup> a.g.e. s. 299.

<sup>35</sup> Charles Darwin, **Türlerin Kökeni**, 3. Basım, Ankara: Sol Yayınları, 2000, s. 289-290.

geçildiğine değinirken; Toplum Sözleşmesi'nde önceki çalışmasının aksine olumlu bir görüşle bu geçişin sözleşme yoluyla gerçekleştiğine değinir. Bu iki taslak karşılaştırıldığında açık bir tutarsızlık görülmektedir. Bu tutarsızlığın açıklaması, birinci eserin tarihsel bir perspektifi, ikincisininse kuramsal perspektifi oluşturuyor olmasıdır.<sup>36</sup>

Toplum sözleşmesi, Rousseau'nun bireylerin doğal haklarının savunucusu olan bir yönetim arayışının temel kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır. Rousseau'ya göre, insanlar sahip olduklarını koruyabilmek için zorunlu bir biçimde güçlerini birleştirmek ya da güçlerini ortak bir egemene devretmek zorunda kalmışlardır. Toplum sözleşmesi bireylerin kendi özgürlüklerini güvence altına almak için oluşturdukları bir toplumsal uyum modelidir. İnsanların doğuştan iyi bir doğaya ve dayanışma duygusuna sahip olduğunu ileri süren Rousseau<sup>37</sup>, mülkiyet düşüncesinin oluşmasıyla bu dayanışma duygusunun insanlar arasındaki güç dengesini ve eşitliği bozduğunu belirtmektedir:

*“Bir toprak parçasının etrafını çitle çevirip ‘Bu bana aittir!’ diyebilen, buna inanabilecek kadar saf insanlar bulabilen ilk insan, uygar toplumun gerçek kurucusu oldu.”<sup>38</sup>*

(...)

*“Fakat bir insanın yardımına gereği olduğu andan beri, bir kişinin iki kişiye yetecek kadar yaşam araç ve gereçlerine sahip olmasını yararlı, kârlı olduğu fark edildiği andan beri eşitlik kayboldu, mülkiyet işe karıştı, çalışma zorunlu oldu (...).”<sup>39</sup>*

Toprakların işlenmesi için bir başkasının iş gücüne gereksinim duyan insan, kendi sahip olduğu şey üzerinde bir mülkiyet duygusu oluşturmuştur. Mülkiyet duygusuyla birlikte eşitlik ortadan kalkmış, başkasının iş gücüne zorunluluk mülkiyet, mülkiyet üzerinde hak ve bedel karşılığı çalışma kavramlarını türetmiştir.<sup>40</sup> Dayanışma ve emeğin bir başkasına devri eşitsizliği doğurmuş; bireyin özgürlüğünü ve eşitliğini ortadan kaldırmıştır. Bu tür bir yaşam biçimi, bireyleri bir arada tutan bir güç olmaktan çıkıp, bireyin kendine yabancılaşmasının yolunu açan, bireyi ortadan kaldıran bir yaşam biçimi olmuştur. Bu nedenle, Rousseau'ya

---

<sup>36</sup> Alaeddin Şenel, **Siyasal Düşünceler Tarihi – Tarihöncesinde İlkçağda Ortaçağda ve Yeniçağda Toplum ve Siyasal Düşünüş**, 2. Basım, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2008, s. 391.

<sup>37</sup> Jean- Jacques Rousseau, **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı**, 10. Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2009, s. 110.

<sup>38</sup> a.g.e. s. 123.

<sup>39</sup> a.g.e. s. 133.

<sup>40</sup> a.g.e. s. 135.

göre, insanlar bir toplum sözleşmesiyle bireysel hak ve özgürlüklerini güvence altına almak istemişlerdir.

*“Katılımcılardan her birinin canını ve malını, oluşturacağı ortak gücün tümüyle savunup koruyacak bir katılım biçiminin bulunması (...) ve bu ortaklıkta her bireyin, tüm öteki ortaklarla birleşirken yine de yalnız kendi istencine boyun eğmesi ve ortaklığa katılmadan önceki denli özgür kalması.”<sup>41</sup>*

Ancak, toplum sözleşmesi, bireyin kendinde sınırsız bir hak olarak gördüğü doğal ve negatif özgürlüğün terk edilmesi; bunun yerine toplum içinde doğal hakkın da gözetildiği, başkalarının haklarıyla uyum içinde olan bir toplumsal özgürlük modeli sunmaktadır. Toplum sözleşmesiyle sağlanan bu özgürlük genel istemin koruması\* altındadır.<sup>42</sup> Böylece, Rousseau, toplumsal düzen ile bireysel özgürlüğün uyumunu sağlayacak bir genel istem kavramı oluşturmayı amaçlamaktadır. Bireyin özgürlüğünün ve doğa durumundan getirmiş olduğu hakların koruyucusu olarak genel istemi gören Rousseau, Aydınlanma düşüncesinin özerk birey tasarımını siyasal ve toplumsal bütünlüğü olan birey kavramına dönüştürmüştür; toplum ve siyaset felsefesinin temel amacı olarak birey ve özgürlük kavramlarını ortaya koymuştur.

Rousseau'nun fikir dünyasına belki de en önemli katkısı ‘çoğunluk istenci’ kavramının aslında sınıfsal niteliğe sahip olduğuna ilişkindir. Bir yönetim biçiminin çoğunluk oyuna göre değil, toplumun bütününe yararı gözetilerek oluşturulması gerektiği üstüne sunduğu fikirler, onun özgün tarihsel konumunu belirlemiştir. Genel istenç teorisi, Fransız Devrimi yolunda Jakobenler'in politik-pratik hareket noktası olurken<sup>43</sup>; yirminci yüzyıl düşünürlerinin, modernitenin hüsrarla sona erdiğini ilan etmesinde etkili olan Mussolini ve Hitler'e kadar pek çok kişinin söylemi olmuştur.

---

<sup>41</sup> Jean- Jacques Rousseau, **Toplum Sözleşmesi**, 2. Basım, İstanbul: Adam Yayınları, 1984, s. 45.

\* Rousseau, eserlerinde özel mülkiyeti eşitsizliklerin kaynağı olarak gördüğü halde onun kaldırılmasının hayati önemine katılmıyor görünmektedir. Eserlerinde sıklıkla özel mülkiyetin olumsuzluklarından söz etmiş; fakat özel mülkiyetin kaldırılmasına değinmemiştir. Bu durumda zengin olanların devleti ele geçirmelerini ne önleyecektir? Rousseau bu kez gösteriş ve lükse karşı hukuksal yaptırımları (kanunları) önerir. Oysa burada da sanayinin ve ticaretin gelişmesi engellenecektir. Bu tip önlemleri önermekle birlikte yetersiz görerek devlet dininin gerekliliğini öne sürer (Jean-Jacques Rousseau, **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı**, 10. Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2009, s. 29.). Sonuç olarak burjuva düşüncesi içinde iyi niyetli çözümler üretme çabasının Rousseau'yu çıkmaza götürmüş olduğunu söyleyebiliriz.

<sup>42</sup> a.g.e. s. 68.

<sup>43</sup> David Harvey, **Postmodernliğin Durumu**, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 27.

Ahlak alanına baktığımızda Kant'ın önemli katkılarına görmekteyiz. Kant, Hıristiyan ahlakının kutsallığa bağladığı iyi kavramına seküler bir içerik kazandırmıştır. Tanrıya atfedilen en yüksek iyi kavramını insanın özgür iradesi içerisine yerleştiren Kant, ahlakı aklın bir faaliyeti olarak bireye ve bu dünyaya bağlamaktadır. Ahlak öğretisinin iki temel kavramı olarak akılcılığı ve özgürlüğü seçen Kant, insanı ahlaki bir varlık yapan şeyin davranışını görev duygusuyla belirlemesi gerektiğini söyleyen akıl olduğunu belirtmektedir. Akla sahip bütün varlıklar için evrensel bir ahlak ilkesinin olduğunu ileri süren Kant, insan özgürlüğünü, bu ahlak ilkesine göre toplumun biçimlendirilmesinde görmektedir.

Yine, akla sahip varlıkların temel görevinin davranışlarında aklına bağlı seçimler yapması olduğu düşüncesi, evrensel yasaların toplumsal yaşamı kuşatması gerektiği savını yaratmaktadır. Bu akli ahlak modelinin gerçekleşmesi bireysel özgürlüğe bağlıdır. Bireysel özgürlük ise Kant için yüzyılların getirdiği gelenekler, dogmalar, yasalar nedeniyle bir türlü açığa çıkarılamamış; insanın varolan potansiyeli saklı kalmıştır:

*“(...) Hatta insan bu duruma seve seve katlanmış ve onu sevmiştir bile; işte bu yüzden o, kendi aklını kullanma bakımından gerçekten yetersizdir; çünkü onun böyle bir deneyi gerçekleştirmesine asla izin verilmemiştir, o aklını kullanmayı denemeye hiçbir zaman bırakılmamıştır. Dogmalar ve kurallar, insanın doğal yetilerinin akla uygun kullanımının ya da daha doğru bir deyişle, kötüye kullanılmasının bu mekanik araçları, erginleşme ve olgunlaşma için sürekli bir ayakbağı olurlar. Biri çıkıp yürümeyi köstekleyen bu zincirleri atsa da, en dar hendekten hemen öyle pek kolayca atlayamaz; çünkü o, henüz kendisine güven duyarak bacaklarını özgürce hareket ettirmeye daha alışmamıştır. İşte bundan dolayı da ruhlarını, zihinsel yanlarını kendi başlarına işleyip kullanarak ergin olmayıştan kurtulan ve güvenle yürüyebilen pek az kişi vardır.”*

Bu tarihsel sıkıntının çözüm yolu ise toplumsal hayatta akli özgürce kullanabilmektir:

*“ Oysa Aydınlanma için özgürlükten başka bir şey gerekmez; ve bunun için gerekli olan özgürlük de özgürlüklerin en zararsız olanıdır: Akli her yönüyle ve her bakımdan çekinmeden kitlenin önünde apaçık olarak kullanma özgürlüğü.”<sup>44</sup>*

Aklı ve özgürlüğü birbirine bağlayan Kant, çıkar gözetmeyen davranışların evrenselliğini insan aklıyla kanıtlamaktadır. Çıkar gözetmeyen davranışların en temelinde ise özgürlük ve akıl olduğunu belirten Kant, ahlak öğretisini ancak koşulsuz bir biçimde özgür olduğu varsayılan bireyin bir davranış biçimi olarak temellendirmektedir.

<sup>44</sup> Nejat Bozkurt, (hızl.). **Kant**, İstanbul: Say Yayınları, 2008, s. 264-265.

Rousseau ve Kant gibi, Mill de bireyin özgürlüğünü temel alan bir toplum modelinin arayışı içine girmiş, yararçı bir yaşam öğretisiyle bütünleşmiş ve Aydınlanma ruhuna uygun bir liberal toplumun çerçevesini belirlemeye çalışmıştır. Aydınlanma çağının özerk bireyinin toplumsal yaşam içindeki gereksinimlerini karşılayabilecek bir adalet kavramının özgürlük kavramıyla iç içe olduğunu düşünen Mill, ‘en yüksek mutluluk’ ilkesini yararçı öğretisinin ana kavramı yapmıştır. Yararçı öğretinin toplumsal ilerlemenin en temel aracı olduğunu savunan Mill, özgürlüğün, bireylere yönelik yararın eşit derecede önemli olmasıyla gerçekleşebileceğini savunmaktadır.<sup>45</sup> Özgürlüğün bireyselliğin açığa çıkması olduğunu belirten Mill, bireyin belirli bir hakka sahip olduğunun göstergesi olarak bireyin bu hakkını savunmasına toplumun izin vermesini göstermektedir. Böyle bir toplumda insanın kendine ve başkalarına verdiği değeri yetkinlik ve özgünlük anlamında bireyselleşmeye bağlamaktadır. ‘Kişiliğin gelişmesi oranında her birey kendisi için daha değerli olmakla başkaları için de daha değerli olmak yeteneğine ulaşır’<sup>46</sup>

Bireyin yararının toplumun bütününün yararının bir parçası olduğu, bu nedenle bireysel yararın toplumsal yararı artırdığına inanan Mill, yarar ile özgürlük arasında doğrudan bir ilişki kurmaktadır. Aydınlanma düşüncesinin özerk bireyinin, kendi özgürlüğünü ve yararını gözeterek oluşturacağı bir toplum modelinin, ilerlemenin zorunlu ve kaçınılmaz bir unsuru olduğunu ileri süren Mill, bu görüşleriyle modernizmin ekonomik ve siyasal biçimi olan liberalizmin en büyük temsilcilerindendir.

### 1.2.3. Modern Kapitalist Üretim

Modern dönemin en önemli kavramlarından biri olan bireycilik, özgürlük kavramını tamamlayan bir unsur olarak ortada çıkmıştır. Kant’ın ve Rousseau’nun bireysel ahlak öğretisi ve iyi insan tanımlarıyla toplumsal yaşamın sorumluluğu bireye bırakılmış, insan yaşamı sekülerleştirilmiştir. Bireyin ahlaki anlamda kendini belirleme ve akılcılaştırma özgürlüğü, ekonomik alanda da yansımaları bulmuştur. Bireyin aklının bireyin kendi yaşamını ve

---

<sup>45</sup> John Stuart Mill, **Özgürlük Üstüne**, 2. Basım, İstanbul: Belge Yayınları, 1985, s. 24-25.

<sup>46</sup> a.g.e. s. 86.



çevresini dönüştürmeye yetkin bir akıl olarak tanımlanması, amaca yönelmiş aklın ‘‘hedefinden maksimum yarar sağlanmasına göre hareket etmesi’’ anlayışını getirmiştir. Kendi yasaları olan doğanın karşısına çalışma özgürlüğüne sahip insan çıkararak üretim, hem doğayı ve insanı akılcılaştırmakta hem de onları birer ekonomik üretim faktörün indirgemektedir.<sup>47</sup> Bu anlamda, özgürleştirici akıl, insanın kendisini ve çevresini dönüştüren araçsal bir akla dönüşmüştür. Her şeyin ölçütünün ‘‘maliyet-fayda’’ değerlendirilmesiyle belirlenmesi, yaşamı kendi gücüyle yönlendirmesi beklenen aklın amaçları, ‘‘faydayı maksimize etme isteminin gölgesinde’’ kalmıştır.<sup>48</sup>

Modern düşüncenin toplumsal ve ekonomik alandaki yayılımı, hem İngiliz deneycilerinin hem de Fransız Aydınlanmacıların görüşleri kapsamında açığa çıkmaktadır. Rousseau mülkiyet ile emek arasındaki ilişkiyi incelerken, daha çok mülkiyetin olmasını daha çok emeğin olmasına bağlamaktadır. Üretim ilişkilerinin bireysel ve toplumsal alanda belirleyiciliği, insanın maddi koşullarını belirleyen temel unsur olarak ortaya konmuş ve insanın kendi aklına, amaçlarına, değerlerine yabancılaşmasının nedeni olarak gösterilmiştir. Toplumsal ilişkilerdeki ayrımlaşmalar üretim sürecindeki insanların işlevine göre belirlenmiş, değişim değeri ve meta fetişizmi modern dünyanın kapitalist üretim biçiminin temel göstergeleri olarak ortaya çıkmıştır. Hem insanın hem de nesnenin fetişleştirilmesi tarihi olarak tanımlanan kapitalist üretim biçimi, özgür insanın ve onun karşısında duran doğanın yok oluşunun belirginleştiği bir dönem olmuştur.

Marx, Komünist Manifesto’da dile getirdiği ‘‘katı olan her şey buharlaşıyor’’<sup>49</sup> sözü ile modernizmin ruhunu özetlemektedir. Kapitalist üretim biçimi, nesnenin fetişleştirildiği, öznenin ayrıştırıldığı bir biçimdir. Kapitalist toplum bütün toplumsal ilişkileri, özne ve nesne arasında bozulmuş ilişkilerle yapılmış metalara indirgemıştır. Metanın fetişleştirilmesi, toplumsal gerçeklik içerisinde üretim biçimine göre yapılmış ve üretilmiş toplumsal ilişkiler, kültürün kendisini yaratmıştır. Alman İdeolojisi’nde Marx ve Engels, kültürden bir çeşit üst yapı, olarak söz etmektedir. ‘‘Fikirlerin, anlayışların, ve bilincin üretimi, her şeyden önce doğrudan doğruya insanların maddi faaliyetine ve karşılıklı maddi ilişkilerine, gerçek yaşamın diline bağlıdır’’<sup>50</sup> Kapital’de Marx kültürün ve bilincin, gerçekliğin bir yansıması

<sup>47</sup> Jean Baudrillard, **Üretim Aynası**, 1. Basım, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1998, s. 49.

<sup>48</sup> Charles Taylor, **Modernliğin Sıkıntıları**, 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 13.

<sup>49</sup> Karl Marx, **Komünist Manifesto**, 5. Basım, Ankara: Sol Yayınları, 1998, s. 71.

<sup>50</sup> Karl Marx ve Frederich Engels, **Alman İdeolojisi: Feuerbach**, 3. Basım, Ankara: Sol Yayınlar, 1992, s. 41-42.

olduğuna değinmektedir. Düşünce ya da kültür, metanın kendi gelişimini tamamladıktan sonra ortaya çıkan bir toplumsal faaliyettir:

*“Ürünler meta damgasını vuran ve belirli hale gelmeleri, meta dolaşımı için zorunlu bir başlangıç olan nitelikler, insan, kendi gözünde, bunları değişmez özellikler olarak kabul ettiği için, tarihsel nitelikleri değil de anlamlarını çözmeye kalkışmadan önce, zaten toplumsal yaşamın doğal ve kendiliğinden anlaşılır biçimlerinin kararlılığını kazanmış bulunurlar.”<sup>51</sup>*

Metanın üretimi ve değişimi aracılığıyla, toplumsal emeğin bir parçası olarak biçimlenen bireyin emeği, *“kişiler arasında maddi ilişkiler ve şeyler arasında toplumsal ilişkiler olarak görünür”<sup>52</sup>* Bireyin ürettiği ürünün ticari bir değer kazanmasıyla birlikte, bireyin emeği iki yönlü toplumsal niteliği olan bir şeye dönüşmektedir:

*“Bir yandan, emeğin belirli bir yararlı türü olarak, belirli bir toplumsal gereği karşılamak ve böylece kolektif emeğin ayrılmaz bir parçası, kendiliğinden oluşan toplumsal işbölümünün bir kolu olmak durumundadır. Öte yandan, üretici bireyin çeşitli gereksinimlerini karşılayabilmesi için, her türden yararlı bireysel emeğin karşılıklı olarak değişilebilmesinin yerleşmiş bir toplumsal olgu olması (...) gerekir.”<sup>53</sup>*

Karşıt bir yönde fakat benzer bir yaklaşımla, Durkheim da, modernliğin toplumsal belirtisini, bu yeni toplumsal bütünleşme biçimine bağlamaktadır; bu biçim ayrımlaşmış bir işbölümü ve buna bağlı bir iletişim biçiminin toplumsal yaşamda egemen olması demektir. Durkheim’a göre kültür, dünyanın onun aracılığıyla yaratıldığı bir araçtır. Toplumların kendi bütünlüğünü ve kimliğini ortaya koymak için ortak bir ruha sahip olması gerektiğini belirten Durkheim, modernliğin, toplumda kaybolan ruhu yeniden, yaratıcı bir ruhla açığa çıkaracağını belirtmektedir. Bireyin, yalnızca kendi yeteneklerini geliştirerek kendine yeterli bir insan olmasının ve kendisi için bağımsız bir dünya kurmasının imkansızlığını belirten Durkheim, bireyin kendi sınırlılığı içinde ekonomik yaşama katıldığını; bireyin kendini kusursuzlaştırmasının yolunun ödevlerini tanıması ve kendisini bu ödevlere adanması olarak tanımlamaktadır.<sup>54</sup> Kant’ın bireye ahlaki yaşam için sunduğu öneriyi, Durkheim toplumsal ve ekonomik yaşam için sunmaktadır. Uygarlığın yolunu, toplumsal iş bölümünün akılcı ve yararlı bir biçimde gerçekleşmesine bağlayan Durkheim, toplumların hem düşünsel hem de

<sup>51</sup> Karl Marx, **Kapital – 1. Cilt, 7. Basım**, Ankara: Sol Yayınları, 1997, s. 85.

<sup>52</sup> a.g.e. s. 83.

<sup>53</sup> a.g.e. s. 83.

<sup>54</sup> Emile Durkheim, **Toplumbilimsel Yöntemin Kuralları**, 2. Basım. İstanbul: BFS Yayınları, 1985, s. 43.

maddi gelişiminin zorunlu koşulunu, üretimi ve yeteneği birleştiren iş bölümü olarak görmektedir. Toplumun yaşayabilmesi için hem bireysel hem de toplumsal bir bilinç açıklığına sahip olması gerektiğini belirten Durkheim, aydınlanmış bir bilincin gelecek için kendini uyarılma becerisine sahip olacağını öne sürmektedir. İnsanın ve toplumun kendini maddi koşullara göre uyarılmasının, gelişmiş bir toplum modelinin örneği olduğunu ileri süren Durkheim, özgürlüğün yalnızca soyut metafizik öğretilerle ilgili bir kavram olarak tanımlanamayacağını, amaçların ve sonuçların doğru bir biçimde tanımlandığı üretim ilişkileriyle birlikte ele alınması gerektiğini belirtmektedir. Bireysel yetkinliğin ve özerkliğin iş bölümüyle gerçekleşeceğini savunan Durkheim, ahlakın da bu iş bölümü çerçevesinde kendi görevini yetkin bir biçimde yerine getirmesiyle kurulabileceğini belirtmektedir:

*“Başlıca hedefimiz, bilimsel usçuluğu (rasyonalizm) insan davranışına yaymak ve bunun için, geçmişte ele alınan insan davranışının neden-sonuç ilişkilerine indirgenebileceğini, sonra, daha az ussal olmayan bir işlemin, bu ilişkileri gelecek için eylem kurallarına dönüştürebileceğini göstermektir.”<sup>55</sup>*

Weber, bireyin toplumsal yaşamda kendi “emeğinin akılcılaştırmasının” yolunun kapitalist ekonomiyle birlikte uzmanlaşmadan geçtiğini belirtmiştir. Bu yeni durumun yeni toplumsal ahlak ve toplumsal anlamlandırmalar aracılığıyla açığa çıktığını belirtir. Bu süreci modernlik olarak adlandıran Weber, kültürün yaşam biçimleri için belirleyen olmaktan çıkıp yeni yaratılmış toplumsal hayat tarafından belirlenen olmaya doğru dönüştüğünü ileri sürmektedir. Sürekli yenileşme ve gelişme fikrini ölçüt alan modernlik, bu yönüyle, Weber’e göre kültürel anlamını yitirmiştir.

Ekonomik bireyselliğin öne çıkarılmasıyla, modern bireyin kendini hem ruhsal hem de toplumsal anlamlandırması, kendisi aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bireyin Protestanlık’la ruhsal dünyaya karşı ilk zaferini elde etmesinden sonra anlamlandırma çabası, değişik alanlara nüfuz edebilmiştir.<sup>56</sup> Weber’e göre, bu noktadan sonra bireysel anlamlandırma, tüm toplumsal iktisadi değiştirmeye kadar varmış; kapitalist ruhun gelişimine önemli bir katkıda bulunmuştur:

*“Dünyevi asketik Protestanlık (...) mülk sahibi olmanın verdiği doğal zevke var gücüyle karşı çıkmış, tüketimi, özellikle lüks tüketimini sınırlamıştır. Buna karşılık, mal kazancını, psikolojik olarak geleneksel ahlakın yasaklarından*

<sup>55</sup> a.g.e. s. 25.

<sup>56</sup> Ahmet Çiğdem, **Bir İmkan Olarak Modernite – Weber ve Habermas**, 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 120.

*kurtarmış, kazanç uğraşısının zincirlerini koparıp bunu yalnızca yasal hale getirmekle kalmamış, ayrıca (...) doğrudan doğruya tanrının isteği olarak görmüştür.*'<sup>57</sup>

Birey genel bir akılcılaştırma süreci içerisinde, üretimde uzmanlaşarak kendini bireysel anlamlandırmasıyla, kapitalist ekonomide ise yeteneğine ve konumuna bağlı olarak toplumsal anlamlandırmasıyla kendini ve eylemini akılcılaştırmıştır. Bireyin anlam kaynaklarından biri olan meslek kavramı, hem kapitalizmin hem de çağdaş kültürün akli hayatın en önemli kavramlardandır çünkü, Weber'e göre, meslekte uzmanlaşma, işçinin üretme becerisini ve yeteneğini artırdığından, işçiyi, Tanrının istediği biçimde akılcılığı ve düzeni olan kutsanmış bireye dönüştürmüştür.<sup>58</sup> Batı toplumlarının anlam arayışı, akılcılaştırılmış bir toplumsal düzeni ortaya çıkarmış; bu da anlamın gerçek biçimini ortadan kaldırmıştır. Bu akılcılaştırma çabası, çelişkili bir biçimde, anlam arayışı içinde anlamın ortadan kaldırılmasıyla sonuçlanmış, akli çilecilik kendisinin reddettiği bir zenginlik yaratmıştır. Tapınaklar ve manastırlar akli ekonomilerin en merkezî odaklarını oluşturmuş, modernlik, kültürü tüketerek "demir kafes" haline dönüşmüştür.<sup>59</sup>

Bunlarla birlikte şunu da eklemek gerekir ki, Weber, rasyonalitenin ve buna bağlı olarak modernitenin hareket alanı bulmasında olmazsa olmaz gördüğü dini başkaldırıların (Protestanlık), ancak batıda olumlu sonuçlar doğurabileceğini düşünmektedir. Aynı olgular doğuda gerçekleşse bile beklenen etkiyi gösteremeyecektir: Doğulu dinler modernite sürecini yaratacak bir rasyonalite düşüncesi için yeterli erişkinliğe sahip değildir.<sup>60</sup>

#### **1.2.4. Modernizmde Tüketim Kültürü**

Toplumun bir kitle toplumuna dönüştürüldüğü, kültürün bir kitle kültürü biçimini aldığı modern toplum, bu dönüşümü ekonomik ilişkiler içinde yeniden yarattığı birey ve toplum anlayışıyla gerçekleştirmiştir. Üretim ve tüketim ilişkileri içinde birey, kendi yaşamının anlamını bu ilişkiler aracılığıyla kurmakta, birey toplumdaki işleviyle

---

<sup>57</sup> Max Weber, **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhunu**, 2. Basım, Ankara: Ayraç Yayınevi, 1997, s. 149-150.

<sup>58</sup> a.g.e. s. 141.

<sup>59</sup> a.g.e. s. 158.

<sup>60</sup> Ahmet Çiğdem, **Bir İmkan Olarak Modernite – Weber ve Habermas**, 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 148.

anlamlandırılmaktadır. Bu durum, farklılıkların ve bireyselliklerin ortadan kaldırıldığı kitle insanı ve kitle toplumu oluşturma sürecine yol açmıştır.

Kapitalist üretim biçiminin 19. yüzyılda sanayiye dayalı gelişme süreci, üretimin önemli ölçüde artmasıyla sonuçlanmış, kullanım değeri taşıyan nesne, şimdi kullanım değerinin yanında artı değeri de olan metaya dönüşmüştür:

*“Bir şey, değere sahip olmadan da bir kullanım değerine sahip olabilir. Bu, o şeyin insana yararlılığı emeğe bağlı olmadan söz konusudur (...) Gereksinimlerini kendi emeğinin ürünü ile doğrudan doğruya karşılayan kimse, gerçekte, kullanım değeri yaratır, ama meta yaratmamıştır. Meta üretmek için, o kimsenin yalnızca kullanım değerleri değil, başkaları için kullanım değerleri, toplumsal kullanım değerleri üretmesi gerekir (...) Bir ürünün meta olabilmesi için, kullanım değeri olacağı başka bir kimseye, değişim yoluyla devredilmesi gerekir.”<sup>61</sup>*

Bu yolla, üretim yalnızca kullanım değeri olan nesnenin üretilmesini değil, bir artı değer yaratılmasını da amaçlayan bir sürece dönüşmüştür. Belirleyici olan, emeğin toplum için de değer üretmeye başlaması olmuştur: “(...) insanlar, herhangi bir biçimde, başkaları için çalışmaya başladıklarından itibaren, emekleri, toplumsal bir biçim alır”<sup>62</sup>

Kültürün üretim ve tüketim ilişkileri içinde biçimlenmesi, toplumun temel ilişki biçimini tüketimcilik olarak belirlemiştir. Tüketim, bir toplumsal ilişki; tüketimcilik ise bir yaşam biçimi olmuştur. Toplumun satın alma ve tüketme ilişkileri etrafında örgütlendiği bu yeni durumda, toplumsal yaşamın ve bireyler arasındaki ilişkilerin gelişmişlik düzeyi, üretim ve tüketim oranlarıyla belirlenir olmuştur. Önceleri, tüketime karşı çileci bir tutum dayatılırken, modern toplumda bireyin tüketime teşviki sağlanmaya çalışılmıştır.

Başlangıçta evrenin gizeminin çözülmesi, yasalarının açıklanması amacı güden aydınlanma fikrinin mekanik dünyası, sanayi toplumuyla birlikte makine dünyasına dönüşmüştür. Üretim için güç üreten makinenin aşırı kullanımı, insanın ve çevresinin araçsallaştırıldığı, insanın kendi ürettiği makinenin bir parçası olduğu, insan ile yaşadığı dünya arasında yapay bir ilişkinin kurulduğu bir gerçeklik yaratılmasına neden olmuştur. Bu yönüyle kapitalist ekonomi, yalnızca bir üretim biçimi değil, toplumsal ve kültürel bir yaşam biçimi de olmuştur. Bu yaşam biçiminin en belirgin olgusu da arzulara dayanan tüketimcilik

<sup>61</sup> Karl Marx, **Kapital – 1. Cilt.** 7. Basım, Ankara: Sol Yayınları, 1997, s. 52-53.

<sup>62</sup> a.g.e. s. 82.

olmuştur. Tüketim olgusu, toplumsal ve bireysel kimlik oluşumunun simgesel bir biçimde gerçekleştiği, düşüncelerin dahi tüketildiği bir süreç haline gelmiştir.

Sanayileşmenin yaratmış olduğu ticaret toplumunun yapısı, arzular ve tüketim nesnelere, toplumsal statü ve bireysel kimlikler, mülkiyet ve ilerleme, günlük yaşamın özerkliği ve bireysel yaşam arasındaki ilişkilerle belirlenmektedir. Böylece, tüketim kültürü yalnızca bireysel faaliyetlerin yansıdığı değil aynı zamanda toplumsal ilişkilerin, kurumların ve ekonomik yapının dönüşmüş olduğu bir yaşam biçimidir. Modern yaşam biçimi, arzuların ve gereksinimlerin, bireysel ve toplumsal isteklerin, ekonomik ve toplumsal kaynakların birbirini etkilediği bir tüketim kültürü olmuştur. Horkheimer'a göre tüketim yeniden tanımlanmış ve birey üretim yapmıyorken de "toplumsal aygıtın" dışıdır: "(...) *yemek, içmek, bakmak, seyretmek, sevmek, uyumak birer 'tüketime' dönüşmüştür. Tüketim, artık, insanı işliklerin içinde iken de dışında iken de bir makinaya dönüştürmüş bulunuyor.*"<sup>63</sup>

Tüketim, artık yalnızca doğal ve temel gereksinimlerin karşılanması değil, öznel ve rastlantısal arzuların, isteklerin, tercihlerin bütünlüğü haline gelmiştir. Marcuse'nin deyişiyle, insan gereksinimlerinin yoğunluğu, doyurulması ve bu gereksinimlerin özellikleri önceden koşullandırılmaktadır:

*"Bir şeyi yapma ve bırakma, kullanma ve yok etme, ona iye olma ya da onu yadsıma olanağının bir gereksinim olarak kavranıp kavranmadığı, yürürlükteki toplumsal kurumlar ve çıkarlar için istenebilir ve zorunlu olarak görünüp görünemeyeceğine bağlıdır."*<sup>64</sup>

Kitlesel olan ya da toplumsal olan gereksinimler, bireysel gereksinimlere dönüştürülerek, kitle ve birey arasındaki ayırım ortadan kaldırılmaktadır. Doğal ve zorunlu gereksinimler, yapay ve arzunun doyurulması anlamındaki gereksinimlere yerini bırakmaktadır. Böylece, bireyin kendini tanımlaması, arzuları ve onları doyurma biçimi aracılığıyla gerçekleşmektedir:

*"İnsanlar kendilerini satın aldıkları metallerde tanımaktadır; ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, içten-katlı evlerinde, mutfak donatımında"*

<sup>63</sup> Martin Jay, **Diyalektik İmgelem**, 2. Basım, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989, s. 308-309.

<sup>64</sup> Herbert Marcuse, **Tek-Boyutlu İnsan**, 1. Basım, İstanbul: İdea Yayınları, 1990, s. 4.

*bulmaktadırlar. Bireyi toplumuna bağlayan düzeneğin kendisi değişmiş ve toplumsal denetim üretmiş olduğu yeni gereksinimlerde demirlemiştir.”<sup>65</sup>*

Bireyin mutluluğu ve refahının sağlanması için doğanın araçsallaştırılması sürecinin sonucunda insanın tüketim için araçsallaştırılması açığa çıkmaktadır:

*“Doğa üzerindeki egemenlik insan üzerindeki egemenliği getirir. Her özne sadece dışsal doğanın (gerek insanın fiziksel varlığının, gerekse insanın dışındaki doğanın) köleleştirilmesine katılmakla kalmaz, bunu yapabilmek için kendi içindeki doğayı da boyunduruk altına alır”<sup>66</sup>*

---

<sup>65</sup> a.g.e. s. 8.

<sup>66</sup> Max Horkheimer, **Akıl Tutulması**, 7. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s. 120.

## 2. MODERNİZMDE ALTERNATİFLER

### 2.1. Marshall Berman ile Perry Anderson'ın Modernizm Polemiği Çerçevesinde Modernizmin Gelişim Seyri ve Olanakları

Tarihin büyük yıkımı, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından kökleri 17. yüzyıla dek uzanan modernite tasarısı, daha önce de tartışılıyor olmakla birlikte, bu süreçten sonra derin bir kuşkuyla karşılanır oldu. İlerleyen yıllarda kimi düşünürler moderniteyi keskin bir dille eleştirirken kimi düşünürler onu tamamen yadsıyarak, modernizmin de sona erdiğini duyuruyor ve postmodernizmi ilan ediyorlardı. Moderniteyi ve modernizmi reddeden düşünürler dışında kendini hala modernist olarak tanımlayan düşünürler, büyük yıkımın sorumlusunun modernite olduğunu kabul etmekle birlikte onun yanlış bir yönde inşa edildiğini ileri sürüyor ve yeniden inşası yönünde farklı fikirlerle farklı kamplara ayrılıyorlardı.

Böyle bir entelektüel ortam içinde, Marshall Berman ve Perry Anderson, modernizm konusunda yeni bir polemik başlatmışlar ve modernitenin olanakları konusunda zaman zaman uzlaşan zaman zaman tamamen zıt yönde fikirler sunarak tartışmaya katkıda bulunmuşlardır. Marshall Berman, Katı Olan Her Şey Bularlaşıyor adlı eseriyle postmodernliğe karşı modernliğin bir savunusunu yapmaya yönelerek modernliği bize hatırlatmakta ve postmodern tartışmalara yönelik yeni bir perspektif sunmaktadır. Berman'ın hareket noktası günümüz düşünürleri değil, yüzyıl öncenin (modernliğin kuruluşunda yer almış ve onu anlamlandırmaya çalışmış olan) düşünürleridir. Baudelaire gibi düşünürlerin kendi zamanlarını anlamak için sarf ettikleri düşünsel çaba, geçmişi değil ama bugünkü modernlik deneyimlerimizi anlamak açısından belirleyici önemdedir Berman'a göre. Onların bakışlarını kendimize mal etmek, zamanımızda ve hayatlarımızda zannettiğimizden daha fazla derinlik olduğunu görmemizi sağlayacaktır. Görebilsek eğer, sokaklarda süregiden hayat tam da modernizmin henüz ölmediğine işaret etmektedir.

Buna karşı Anderson daha temkinli davranmaktadır. Öncelikle modernizmin doğduğu modernleşme sürecinin genel hatlarını ortaya koyarak, günümüzde bunun batıda sözkonusu olmadığı, yakın gelecekte de olamayacağı belirlemesinde bulunur. Modernite deneyiminin devam ettiğini iddia eden Berman'a karşı yerinde bir soru sorarak karşılık verir: Modernite



deneyimi devam ediyorsa geçmişle kıyaslanabilecek modernist eserler bugün sözkonusu mudur?<sup>67</sup> Bu soruya, makalesinin sonraki sayfalarında ayrıntılı olarak yanıt verir Anderson.

Diğer yandan Berman'ın eserinde sıklıkla durduğu gelişme fikrindeki sorunlara değinir. Marx'tan alıntılanarak, ‘insanın bireysel gelişiminin koşulu toplumun tamamının gelişmesiye o halde birey, toplumsallığın sınırları içinde kendini geliştirebilecektir’ fikrini sunar Anderson. Böylelikle Berman'ın savunduğu bireyin sınırsız gelişimi düsturu geçerliğini yitirmektedir Anderson'a göre. Bununla birlikte, sınırlı ya da sınırsız gerçekleşecek olan sosyalist devrimin ancak bireyi ve toplumu kökensizleştiren modernizmin ortadan kaldırılmasıyla mümkün olabileceğini öne sürmektedir.

Berman eserine modernite olarak tanımladığı, günümüz dünyasındaki\* değişimlerden söz ederek başlar. Tüm cinsleri, zaman-mekan, ben-öteki gibi kavramlarını, hayatın sunduklarını ve tehlikelerini kapsayan bir alandır modernite. Bir yandan bireyi ve dünyayı değiştirip dönüştüren olanaklar sunarken diğer yandan tüm bunları yok edecek olası tehlikelere neden olabilmektedir – modern olmak hem yaratıcı hem yıkıcı bir insanlığın varolmasıdır. Modern olan alan dini, etnik, ulusal, sınıfsal, coğrafi sınırların ötesine geçebiliyor oluşuyla evrenseldir de. Bu yolla tüm insanları birbirlerine bağlar; fakat aynı anda tüm insanlığı parçalara bölerek, çatışmalara neden olarak bir çeşit paradoks yaratır.<sup>68</sup>

Berman'a göre bu paradoksa neden olan şey, kapitalist dünya piyasasıdır. Buna karşılık bu modernleşme refleksi, insanı nesne olduğu kadar özne de yapan, bu kaos içinde kaybolmaktan kurtaran, kendi yol haritalarını çizmelerini sağlayan bir çok düşüncenin ve bakış açısının gelişmesini de sağlayarak, ‘kendilerini değiştiren dünyayı değiştirme’ olanağı bulabilmişlerdir.<sup>69</sup> Farklı mezheplerden, farklı dinlerden, farklı siyasal görüşlerden olsalar da yaratılan birbirinden farklı fikir ve eserler modernizmin kaynağı olmuştur. Anderson, Berman'ın kitabındaki çelişkilerin büyük kısmını bu iki kavram arasındaki bağlantıyı sağlayan ‘gelişme’ fikrine dayandırır.

Eserde gelişme fikri iki şekilde karşımıza çıkmaktadır: Birincisi kapitalist dünya piyasasının ortaya çıkışıyla toplumun geçirdiği nesnel dönüşümlerdir. Bir diğeri iktisadi merkezli

---

<sup>67</sup> Perry Anderson, **Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları**, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 84.

\* Eser, 1982'de kaleme alınmıştır.

<sup>68</sup> Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor – Modernite Deneyimi**, 12. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 67.

<sup>69</sup> a.g.e. s. 27.

bu dönüşümlerin etkisiyle değişen bireylerin yaşamları ve kişiliklerindeki değişimlerdir. Berman'a göre dünya piyasasının zorlayıcı etkisi bireyde çift yönlü bir değişim yaratır. Geleneksel hayatın dayattığı feodal sınırlamalar, kısıtlamalar, toplumsal hareketsizlik ortadan kalkarken yabancılaşmış, parçalanmış modern toplum içinde birey, bu kez derin bir güvensizlik, umutsuzluk ve hayal kırıklığı içine düşmektedir. Modern duyarlılık ise bu çalkantılı atmosfer içinde doğmaktadır.

Modernleşme ile modernizm arasındaki diyalektiği inceleyen eserde, modern duyarlılığın doğduğu ve geliştiği dönemleri üçe ayırır Berman: İlk evrede modernizm ortak bir dil yaratamamıştır henüz; ikinci evrede modernizmin klasik eserleri sunulurken gelişimin yarattığı olumsuzluklar eleştirilmiş fakat her hangi bir antitez sunulmamıştır. Son aşamada ise özellikle modern sanat daha önce hiç ulaşamadığı bir yetkinliğe ulaşmıştır fakat bu kez de yaşamla olan bağı yitirmiş ve yaşamı anlamlandıramaz hale gelmiştir:

*“Modernliğin tarihi gibi muazzam bir şeyin bir ucundan yakalayabilme umuduyla onu üç evreye ayırdım. Kabaca 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına dek uzanan ilk evrede insanlar, modern hayatı algılamaya yeni başlamışlardır; onlara neyin çarpmış olduğunu anlayamazlar henüz. (...) deneyim ve umutlarını paylaşabilecekleri kamu ya da camianın ne olabileceği konusunda pek fikirleri yoktur. İkinci evremiz 1790’ların büyük devrimci dalgasıyla başlar. Fransız Devrimi ve onun etkiliyle büyük, modern bir kamu, bir anda ve dramatik biçimde doğuverir. Bu kamu, devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda alt üst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusunu paylaşmaktadır. 19. yüzyılın modern kamu alanı, bir yandan da hiç de modern olmayan dünyalarda yaşamının madden ve manen neye benzediğini hatırlamaktadır hala. Bu içsel ikilik aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur ve kökleştirir. 20. yüzyılda , üçüncü ve son evremizde , modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış; gelişmekte olan modernist dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlamıştır. Öte yandan (...) sayısız, bölük pörçük şekillerde ele alınan modernlik düşüncesi canlılığından, tınısından, ve derinliğinden çok şey kaybeder; örgütlenme ve insanların hayatlarına bir anlam verme yetisini yitirir. Bunun sonucunda bizler, kendimizi bugün kendi modernliğinin köklerinden kopmuş bir modern çağın ortasında buluruz.”<sup>70</sup> \**

<sup>70</sup> a.g.e. s. 39-30.

\* Şunu eklemekte fayda var ki, modernizmin zamansallığı ile modernleşmenin zamansallığı arasında belirgin bir farklılık söz konusudur. Bu zamansallıkları bir çok araştırmacı ve düşünür birbirinden farklı şekillerde ele almıştır. Söz gelimi, Berman modernizmin ilk belirtilerinin ortaya çıkışı olarak 16. yüzyılı işaret ederken bir başka analist Immanuel Wallerstein modern dünya sisteminin kökenlerini 15. yüzyılın ortalarına kadar geri çeker. Liberalizmin gelişim seyrini temel alan Wallerstein moderleşme süreçlerini, 15. yüzyıldan 18. yüzyılın ortalarına kadar olan ilk dönem; 19. yüzyıldan 1968’e kadar geçen ikinci dönem ve 1968’deki toplumsal çalkantıyla tetiklenen, SSCB’nin çökmesiyle birlikte liberalizmde çöküş yılı olan 1989 ve sonrasını kapsayan

Bu gelişmelerin sonucunda modernizm içinde keskin karşıtlıklar içeren kutuplaşmalar meydana gelmeye başlamıştır. Bir kutupta modern dünya savunulurken, diğer bir kutupta sert eleştirilere maruz kalmıştır. Eleştirilse de savunulsa da her iki kutup da ortak yönü modernleşmenin teknolojik gelişmelerini göz ardı edememeleriydi. Her iki kutup için de modernite, teknolojiyle özdeştir. Bu yaratım karşısında hiç kimse hayranlığını gizleyememektedir. Tartışmanın tek merkezi kısa bir süre içinde bu modern dünyanın gelişimlerine, bu gelişmelerin olumlu mu olumsuz mu seyir edeceğine dair görüşler olmuştur. Öyle ki bu tartışma içinde moderniteyi yaratan insanlar bile bu teknolojik sıçrayışın dışına itilmişlerdir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise modern dünya insanlar tarafından biçimlendirilmesi mümkün görünmeyen “kapalı bir yapı” olarak algılanır olmuştur. Tartışmalar içinde ara yerde olmak mümkün değildir artık.<sup>71</sup>

Berman’ın kitabının amacı modern dünyaya ilişkin süreç içinde değişen bakışımızı geçmişin modernitesini hatırlayarak sağlıklı bir zemine oturtmak ve 21. yüzyıl modernitesini bu bakışla inşa etmektir: *“Dünün modernliklerini kendimize maletmek, hem günümüzün modernliklerine yönelik bir eleştiri hem de yarının ve yarından sonranın modernliklerine (ve modern insana) bir inanç tazeleme eylemi olabilir.”*<sup>72</sup>

Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor’a yönelik Anderson’ın itirazları, Berman’ın eserinin köşe taşları olan modernleşme ve modernizm kavramlarını ele alarak başlar. Daha sonra bu iki kavram arasında bağlantı işlevi gördüğünü ifade ettiği modernite kavramı üstünde durur.

Anderson, ilk olarak modernleşmeyi ele alır. Marx’ın kapitalizmin geneline ilişkin görüşleri ile kapitalist piyasanın işleyişini ele alırken ulaştığı sonuçlardaki farklılık Berman’ın gözünden kaçan bir noktadır Anderson’a göre. Sermaye birikimi ve metanın piyasa içindeki dolaşımı eski geleneksel toplumu ortadan kaldırmasıyla birlikte, modern dünyaya uygun olarak süreklilik gösterir. Bu hareket tarzı tıpkı modernleşme gibi eskiyi ortan kaldıran, dün ve bugün arasında ayırım koyan, **çizgisel** bir süreci işaret etmektedir. Fakat genel olarak bakıldığında kapitalizmin tarihsel işleyişi bundan tamamen farklı bir yol izlemektedir. Marx’ın tahlil ettiği şekliyle, kapitalizmde zaman bölümlere ayrılmış, birbirinden kopuk, türdeş olmayan, karmaşık ve farklılaşmış bir parçalar bütünüdür. Marx’ın bu kapitalizm modeli, tüm üretim biçimleri gibi,

---

üçüncü dönem olarak üçe ayırır (Immanuel Wallerstein, **Liberalizmden Sonra**, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s. 125.).

<sup>71</sup> Perry Anderson, **Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları**, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 55.

<sup>72</sup> Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor – Modernite Deneyimi**, 12. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 59.

kapitalizmin kendisine tekabül eden bir toplumsal ilişkiler ağının varoluşuyla açığa vurmaktadır kendisini. Kapitalist üretim tarzı, bu üretim aygıtını ellerinde bulunduranlar ve bulundurmayanlar olarak sınıflara ayrılmaktadır.\* Anderson, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'da bu sınıfsal ilişkilerin yokluğunu ciddi bir eksiklik olarak görür.<sup>73</sup> Anderson'a göre kitaptaki tek istisnanın Marx'ın Komünist Manifesto'da değindiği, burjuvazinin ticaret üstündeki hakimiyetini sağlama konusundaki başarısızlığı olduğunu ifade eder: Sınıflara ilişkin değerlendirmelere yer verilmeyişi, kitabın toplumsal yönünün olmaması anlamında rahatsız edicidir.

Marx'ın toplumsal çözümlemesini esas alan Anderson, kapitalizmin çizgisel bir yol yerine eğrisel bir yolda ilerlediğini öne sürer. Buna göre kapitalizm o dönem ulaştığı ivme bir süre sonra yavaşlayarak bir süre istikrarlı ilerleyecek ve daha sonra düşüş başlayacaktır. Kapitalist gelişmeyi doğru kavramak için Marx'ın kendi yüzyılı için modelini çizdiği şekilde, biz de çağımızın kapitalizmini özgün iç dinamiklerine göre dönemlerine ayırıştırarak ve izlediği yolu tasvir ederek yeni bir model yaratmalıyız. Anderson bunun önemini belirtirken, bu kavrayışın ancak eleştirel bir bakışla ele alınan bir modernleşme analiziyle yakalanabileceğine vurgu yapar.<sup>74</sup>

Modernleşmeden sonra Berman tarihsel diyalektiğin ikinci parçası olarak üzerinde durduğu modernizme geldiğinde Anderson, yeni itirazlarda bulunur. Öncelikle Berman'ın ayırttığı modernizmin zamansallığına yönelik bir soruna değinir. Anderson, 20. yüzyılın modernizmin başladığı tarih olarak görülmesi konusunda Berman'la hemfikirdir; ancak Berman'ın modernist sanatçılara örnek olarak sunduğu Goethe, Puşkin, Dostoyevski gibi sanatçılar eserlerini bu yüzyıldan daha önce sunmuşlardır. Anderson, burada yanlış bir kavrayış fark eder: Berman modernizmin tarihsel dönemlerini daha farklı ölçütlerle ele almalıdır.

İkinci olarak, modernizmin coğrafyalardaki eşitsiz dağılımı üzerinde durur. Yazar İngiltere örneğini vererek kimi ülkelerde büyük bir atılımla modernist eserlerin veriliyorken, kapitalizmin öncü ülkelerinde aynı dönem modernizm konusunda dikkate değer bir kıpırdanmanın olmadığını belirtir –Berman'ın eserinde İngiltere'den hiç söz etmemesi Anderson'ı şaşırtmaz. Modernizmin heterojen bir mekansallığa sahip olduğunu tespit edememiştir Berman. Üçüncü bir itiraz modernizm içinde farklılık gösteren akımların arasında

---

\* Elbette kapitalist üretim ilişkileri, birbirinden keskin çizgilerle ayrılmış bu iki sınıfın faaliyetleriyle yaratılıyor değildir yalnızca. Bunların aralarında yer alan köylüler ve küçük burjuvalar, orta burjuvalar gibi iktisadi tabakalar da söz konusudur.

<sup>73</sup> Perry Anderson, *Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları*, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 58.

<sup>74</sup> a.g.e. s. 59.

herhangi bir ayırım yapılmamış olmamasıdır. Anderson'a göre modernizmin en çarpıcı yönlerinden biri göz ardı edilmiştir. Berman modern kültürün bütününe ilişkin kutuplaşmaları eleştirmektedir; ama aslında modernist estetiğin farklılıklar gösterdiği sanatsal akımlar bu kutuplaşmaları açıkça yansıtmaktadır. Anderson estetik anlayışlar arasındaki oluşmuş olan kutuplaşmaları, Alman dışavurumculuğu ile İtalyan fütürizmi arasındaki karşıtlıkla örnekler. Anderson'ın bu konudaki son eleştirisi yine kapitalizmin zamansallığının yanlış anlaşılması olmasına yöneliktir. Berman sanat ile düşünce, pratik ile kuram arasındaki ayrımları yanlış tahlili nedeniyle görememiştir. Zaman ilerledikçe modernizm içinde belirgin bir düşüş yaşanmıştır. 20. yüzyılın ilk on yıllarında yaşanan sanatsal üretkenlik ve kalite, İkinci Dünya Savaşı'na doğru düşüşe geçmiş ve daha sonra da 68 hareketlerine kadar önemli bir yükseliş gösterememiştir. Marx'ın kapitalist dünya piyasasının işleyişine dair çözümlemesi Berman tarafından tüm modernleşme sürecine mal edildiği için modernizmdeki bu düşüş anlaşılammıştır.<sup>75</sup>

Modernizmin anlaşılmasını sağlamak adına onun tarih içindeki farklılaşmalarının önemine değinen Anderson, bu konuda Lukacs'ın kapitalizm çözümlemeleri üzerinde durur. Kapitalizmin 19. yüzyılın ortalarından sonra yaşadığı değişim ile bu atmosfer içinde yaratılan kültürel ürünler arasında doğrudan bir bağ kuran Lukacs, 1848 deneyinden sonra burjuvazinin kalan son ilerici özünü de yitirerek tamamen geriletiğini belirtir. Bu tarihten sonra burjuvazi, işçi sınıfıyla olan mücadelesi adına soylularla olan çatışmasına son vermiştir. Bu "*ideolojik yozlaşma*" ile birlikte başlayan kültürel ürünlere ilişkin estetik anlayış, erken yirminci yüzyılın sonuna dek uzanan süreçtir.

Lukacs'ın yaptığı bu belirlemesini oluştururken izlediği yaklaşımın doğruluğuna değinen Anderson, aynı yaklaşımın edebiyat alanında başarılı olamadığını ifade ederek, bu sorunun nedenini açıklar. Ona göre Lukacs'ın kapitalizmin tarihselliğine yönelik başarılı bir tespit sunarken modernist sanat eserlerine ait başarılı bir değerlendirme yapamamasının başlıca nedeni Lukacs'ın "*evrimci*" bakış açısıdır. Tarihsel sürecin hayatın tüm alanlarında eşit düzeyde ilerlemediği yasağı Lukacs'ın evrimci yaklaşımıyla gözden kaçırmıştır. Sonuç olarak bu durum genelleştirilmiş bir tarih çözümlemesine neden olmuştur.<sup>76</sup>

Berman ve Lukacs'ın modernizm çözümlemelerindeki sorunları bu şekilde ortaya koyan Anderson, bunlara alternatif olarak modernleşme süreci içinde modernizmi belirleyen üç temel unsurun varoluşuna değinerek, yeni bir model geliştirir. Bunlardan ilki sanat ve düşünce

---

<sup>75</sup> a.g.e. s. 60-61.

<sup>76</sup> a.g.e. s. 62-63.

dünyasının tüm alanlarında etkisini gösteren aristokrat ve toprak sahibi sınıfların etkisidir. Anderson bu birinci unsura ait iddiasını güçlendirmek için yakın dönemde Arno Mayer, tarafından sunulan, Birinci Dünya Savaşı öncesi ağır sanayinin egemen olduğu toplumlarda bu etkinin hala sürdüğüne dair belirlemeye dikkat çeker. Bu sınıflar Anderson'ın sözleriyle ‘*resmi rejimlerce de kurumsallaştırılmış bir akademizmin*’<sup>77</sup> sistemleştirilmesini sağlamışlardır. Daha sonra sanayinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan ve yaygınlaşan telefon, radyo, otomobil, uçak gibi sanayi ürünleri Anderson'ın ikinci belirleyici unsurudur. Birinci Dünya Savaşı'na kadar büyük sanayi tesisleri söz konusu değilken giyim, gıda ve ev eşyası üretimi tüm sektörler içinde hala en büyük paya sahiptir. Üçüncü olarak toplumsal devrim olasılığının belirleyiciliğine değinir Anderson. Umut da endişe de yaratsa da yaşanacak bu olası devrim, tüm Avrupa toplumunun siyasal ve kültürel atmosferini belirler olmuştur.<sup>78</sup> Rusya'dan Almanya'ya; Avusturya'dan İtalya'ya Avrupa'nın her köşesinde imparatorlukların yıkılmasını, burjuva ya da sosyalist devrimlerin gerçekleşmesini meydana getirecek ciddi bir hareketlilik söz konusudur. Bununla birlikte hiçbir Avrupa devletinde ne tam anlamıyla bir sosyalizm ne de tam anlamıyla bir burjuva demokrasisi mevcuttur. Anderson, 1905-1907 yılları arasında yapılmış olan Rus Devrimi'ni, eski düzenin yıkılmasından sonra gerçekleşecek bu iki olası geleceğin belirsizliğini sembolize eden bir olay olduğunu ifade eder.

Bu unsurların modernizmi yaratan sosyo-kültürel ve siyasal atmosfer içindeki rolü, bunlara karşılık gelecek şekilde üç yönde incelenir. Eski rejimlerin meydana getirdiği olumsuz (kısmen de olumlu) atmosfer bunlardan ilkidir. Bu rejimlerin nüfuz alanı içinde bulunan akademik kurumlar bir yandan kapitalizmin tüm geleneksel yapılara yönelttiği yıkıcı etkiye karşı direnmeyi sağlayacak kaynaklar ve kodlar sunar; öte yandan Anderson'ın iddiasına göre aristokrat ve toprak sahibi sınıfların kontrolü altında olan akademizm, devrimci sanat akımlarına, hem onların karşı durabileceği hem de belli oranlarda kendilerini ifade edebilecekleri bir kültürel alan sağlamıştır. Ortada iktidar sahibi sınıfların kendi dünya görüşlerini temsil edecekleri herhangi bir kurum olmadığında bu iktidarlardan daha ileri bir iktisadi-sosyo-kültürel gelecek isteminde bulunacak olan sanat ve düşünce biçimleri, eleştiri ve temsil konularında açmaza düşeceklerdir. İktidar tarafından biçimlendirilen resmi akademik anlayış, devrimci öğelerin yöneldiği odak nokta olarak olumlu bir işlev görür. İlerici akımların ortak düşmanlığı, birbirinden farklı ürünlerin ortaya çıkması için bir etkinlik alanı haline dönüşür. Devrimci

---

<sup>77</sup> a.g.e. s. 63.

<sup>78</sup> a.g.e. s. 63.

bakışın zıt yönü olarak akademik kurumsallaşma tarihsel sürecin diyalektik tamamlayıcısı rolünü üstlenmiştir böylelikle.<sup>79</sup>

Anderson'a göre kurumsal akademizm 19. yüzyılın son dönemlerine kadar zayıflasa ya da bozalsa da eski rejimlerin yüksek kültürü, kapitalizme karşı bir direnme noktası olabilirdi. Pound, Eliot, Proust, Musil gibi sanatçıların eserleri ve siyasal ilişkileri ile bu durumu örnekler Anderson.

Bilimsel ve teknolojik atılımlar, bu yollarla yaratılan ürünler, modernist yaklaşımın gelişebileceği bir diğer yöndür. İnsan zekasındaki sıçrayışın toplumsal hayattaki maddi karşılığı olan çarklar, dişliler ve bu üretim dinamiği modernistlerin eserlerini yaratmaları için büyük bir imgeler ağı sunmuştur. Kübizmde, Fütürizmde, Konstrüktivizm'de bunun etkileri açıkça görülmüştür. Modernistlerin bu teknolojik atılımlara ilgi duymasının koşulu Anderson'a göre bu gelişmelerin toplumsal üretim ilişkilerinden ayrı olarak ele alınmasıydı. Öte yandan kapitalist üretimin henüz olgunluğa erişmemesi de bu bakışa etki etmektedir. Toplumsal çalkantıların nasıl sonuçlanacağına dair kesin bir görünüm henüz mümkün olmadığı bir ortamda, sağ ve sol görüşten bir çok modernist yeniliklere büyük bir hayranlık duymuşlardır. Son olarak modernistleri kendine hayran bırakan makine çağının belirsiz devrimci atmosferi, modernizmin oluşmasında büyük payı olan bir başka yön olarak ortaya konur. Varolan toplumsal düzenin reddi üzerine kurulan geleceğe ait görüşler yelpazesi, modernist duyarlılığı geliştirip güçlendirdi. Bu üç etmen ve bu etmenlerin etkinlik alanı, hala işlevselliğini yitirmemiş bir geçmiş, teknolojik atılımların gerçekleştiği bir bugün ve öngörülemez bir gelecek içinde ortaya çıktı: Yarı aristokratik bir iktidar, henüz tam olarak sanayileşmemiş bir sanayi ve yarı devrimci bir işçi hareketinin birleştiği noktada.<sup>80</sup>

Birinci Dünya Savaşı etkilemiş olsa da bu atmosferin etkileri İkinci Dünya Savaşı'na kadar yitirilmemiştir. Muhafazakarlar burjuvaziyle olan savaşında güç kaybetse de Avrupa'nın merkez ülkelerindeki etkinlikleri 1930'ların sonuna kadar önemli ölçüde korumaktadırlar. Ekonomik olarak, teknolojik gelişmelere dayanan kapitalist üretim, İkinci Dünya Savaşı'na kadar sadece Almanya ve İngiltere'de söz konusudur. Devrim olasılığı ise Avrupa için yine aynı dönüm noktasına, İkinci Dünya Savaşı'na kadar geçerlidir. Savaşa kadar Brecht tiyatrosu, Bauhaus mimarisi, Fransız gerçeküstücülüğü modernist atılımın büyük eserlerini sunmaya devam etti. 1945'ten sonra tüm bu atmosfer değişmiş, yarı aristokrat tarımsal düzen ortadan

---

<sup>79</sup> a.g.e. s. 64.

<sup>80</sup> a.g.e. s. 65.

kalkmış, kapitalizm sanayi üretiminde fordizme geçerek yerini sağlamlaştırmış, devrimci atmosfer ortadan kalkmıştır.

Nesnel şartlardaki bu değişim sanatta, savaş öncesi döneme kıyasla daha köksüz, evrensellikten uzak eserlerin ortaya çıkması şeklinde görülmüştür. Savaş sonrası dönemde önemli eserler verilmeye devam etmiş olsa da, Fransız gerçeküstücülüğü dışında, 20. yüzyılın ilk otuz yılında sunulmuş, birden fazla sanat türü için geçerli olabilecek bir estetik hareket söz konusu olmamıştır. Modernizme özgü duyarlılığın koşulu olan gelecek konusundaki ideolojik belirsizliğin batıdaki son örneği olan 68 hareketlerinin ardından bu belirsizlik de ortadan kalkmıştır. Günümüzde ise\* batılı sanatçıların içinde buldukları durumu, geleceğin ya da geçmişin olmadığı, belirsiz bir ufuk olarak tarif eder Anderson -Tekrar eden bir bugünler dizgesi.<sup>81</sup>

Anderson'ın geç dönem 20. yüzyıla ilişkin gözlemlerini karamsarlık olarak gören Berman, yine tarihe dönerek yanıt verir. Fransız Devrimi'nin yenilgisini örnek göstererek, bu yenilginin aynı zamanda Romantizm'i yaratan nedendir; sanatçılar yaşanan herhangi bir yenilgiden sonra sessizliğe gömülmek zorunda değillerdir. Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor'un ikinci baskısı için kaleme aldığı önsözde Berman, kitabı bitirdikten hemen sonra beş yaşındaki oğlunu kaybettiğine değinir ve özsözü şöyle bitirir:

*“Ivan Karamazov, her şey bir yana, çocukların ölümünü düşündükçe evrene geliş biletini iade etmek istediğini söyler. Ama iade etmez. Böyle yapmaktansa savaşmayı ve sevmeyi sürdürür; sürdürmeyi sürdürür.”<sup>82</sup>*

Öte yandan batıda yaşanan bu belirsizliğin Üçüncü Dünya için geçerli olmadığını, bu coğrafyalarda modernleşme sürecinin özgün biçimlerde geliştiğini ve buna uygun bir modernist ürünlerin ortaya konulduğunu yazar. Ardından, Berman'ın sözünü ettiği, modernizmin büyük yapıtlar olarak örneklediği eserlerin pek çoğunun Üçüncü Dünya'ya ait olmasına dikkat çeker ve bunların her birinin modernizmin klasik örnekleri olduğunu belirtir. Daha sonra ise sözü edilen örnekleri çoğaltır:

*“(...) Bu durumun Üçüncü Dünya için geçerli olmadığı açıktır. Berman'ın, zamanımızın büyük modernist başarıları olarak ele aldığı birçok örneğin, Latin Amerika edebiyatına ait olması anlamlıdır. Çünkü bugün genel*

---

\* Yazının 1983'te kaleme alındığını akılda tutarak...

<sup>81</sup> a.g.e. s. 70.

<sup>82</sup> Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor – Modernite Deneyimi**, 12. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 81.



olarak Üçüncü Dünya'da, bir zamanlar Birinci Dünya'da hakim olan yapılanmayı andıran bir yapılanma söz konusudur. Çoğunluğu toprak mülkiyetine dayalı, kapitalizm öncesi farklı oligarşi biçimlerinin varlığı; kapitalist gelişmenin –tabii söz konusu olduğu yerlerde- metropol ülkelerine kıyasla çok daha hızlı ve dinamik olmakla birlikte henüz yerleşmemiş ve istikrar kazanmamış olması; Küba ya da Nikaragua'da, Angola ya da Vietnam'da gerçekleşen toplumsal devrimin sürekli bir olasılık olarak bu toplumlarda varlığını koruması. Bütün bunlar, Berman'ın kategorileri çerçevesindeki son dönem başyapıtların ortaya çıkmasını sağlayan koşullardır: Kolombiya ile Hindistan'dan, Gabriel Garcia Marquez'in Yüzyıllık Yalnızlık'ı ya da Salman Rushdie'nin Midnight's Children'i gibi romanlar, ya da Türkiye'den Yılmaz Güney'in Yol'u gibi filmler.”<sup>83</sup>

Modernleşmenin merkez kapitalist ülkelerinde varlık gösteren modernizmin eski gücüne sahip olmaması, modernleşmenin iktisadi ve siyasal koşullarıyla yeni karşılaşmakta olan toplumların da aynı sonuçla yüzleşeceği sonucunu doğurmamaktadır. Fordizm'in hala tam olarak yerleşmediği toplumlarda sanat ile toplum başka türlü bir etkileşime girecektir kuşkusuz. Öte yandan, gelişmiş kapitalist ülkelerde bile -modernizm gücünü yitirmiş olsa da- muhalif kültür henüz sona ermiş değildir:

“ (...) Klasik modernizm, tahmin edilebileceği gibi, bu ortam içerisinde gücünü yitirmiştir. Bu, sermayenin merkez bölgelerinde çoktan rutinleşmiş siyasal ve iktisadi koşullarla yeni yeni karşılaşmakta olan toplumların da aynı duruma düşeceği anlamına gelmez. Kısa bir süre öncesine kadar çok daha kötü alternatifler karşısında anayasal demokrasinin olası geleceklerden yalnızca biri olarak görüldüğü, Fordizm'in hala eşitsiz ve tam oturmamış olduğu Türkiye ile Brezilya gibi birbirinden tamamen farklı ülkelerde durumun böyle olmadığı açıktır. Bu ülkelerde sanat ile toplumsal düzen arasındaki toplumsal ilişkiler muhtemelen daha farklı olacaktır. Günümüzde gelişmiş kapitalizmin merkez ülkelerinde bile, modernizmin kullanılamaz hale gelmiş olması muhalif kültürün bütün kaynaklarının tükendiği anlamına gelmez. Batı'nın en istikrarlı toplumlarında en azından bir tek büyük değişim gerçekleşmiştir –cinslerarası işbölümünün tedrici ve hala devam etmekte olan dönüşümü. Kadın özgürlük hareketi –öncelikle ABD'de- kendine özgü bir dizi sanat pratiği ortaya çıkarmıştır: Bazıları modernist gelenekten beslenmiş, bazıları bu gelenekten bağımsız pratiklerdir bunlar. Feminist yazarların, kendilerine özgü estetik yenilenme örnekleri verdikleri su götürmez”<sup>84</sup>

Bu iyimser yaklaşımının yanında Anderson, Üçüncü Dünya modernizmini batı modernizminden ayırmaktadır. Üçüncü Dünya'da şekillenen modernizm, modernleşmenin gecikmiş ifadesi değildir. Buralarda yaratılan eserler kendi sınırları içinde kalan ve modernizmin batı orijininin devamı olarak görülemeyecek bir modernizm örnekleridir:

<sup>83</sup> Perry Anderson, **Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları**, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 70-71.

<sup>84</sup> a.g.e. s. 88-89.

*‘‘Ancak, bu gibi eserler, sürekli genişleyen modernleşme sürecinin zamansız ifadeleri değildir. Tersine, her biri hala belirli tarihsel dönüm noktalarında olan toplumlar içerisinde, sınırları belirlenmiş çerçevelerde hayat bulur. Üçüncü Dünya, modernizme hiçbir şekilde ebedi gençlik vaad etmez.’’*<sup>85</sup>

Modernleşme ve modernizm kavramlarını ele aldıktan sonra Anderson, bu iki kavram arasında bağlandı işlevi gören moderniteyi inceleyerek Berman’ın modernite kavramı içinde tespit ettiği hataları ortaya koyar. Moderniteyi ‘‘sınırsız bir öznel gelişim süreci’’ olarak tanımlayan Berman, bu sürecin aynı anda Komünizmin gerçekleşmesini sağlayacak kültürel birliğin oluşumunu engelleyeceği konusundaki görüşleriyle Anderson’ın fikirlerinden bir kez daha ayrılır. Sınırsız öz gelişim fikrini Rousseau ve Montesquieu’dan alan Berman, ona göre Marx’ta da bulunan bir paradoksa dikkat çeker:

*‘‘Her bireyin özgür gelişiminin herkesin özgür olduğu gelişiminin koşulu olduğu komünist toplumda, bu özgürce gelişen bireyleri birarada tutan ne olacaktır? Sonsuz deneysel zenginlik arayışı gibi bir ortak amacı paylaşıyor olabilirler. Ama bu ‘‘hakiki bir kamusal alan değil, açıkça sergilenen özel etkinlikler’’ olacaktır. Böyle bir toplum bir kolektif beyhudelik hissine de kapılabilir pekala (...)’’*<sup>86</sup>

Yanıtı ise, kendini özgürce geliştiren bireylerin diğer bireylerle kolayca kendini özdeşleştirebileceği yönündedir Berman’ın. Öncelikle kendi özgün gelişimini sağlayacak birey, bu süreçte kendini ifade etmeyi ve geliştirmeyi öğrendikçe toplumun diğer bireyleriyle olan bağı geliştirecek ve diğer bireylere karşı daha anlayışlı olacaktır.

Berman’da öz gelişim ve ardından gelen toplumsal gelişim fikri, tam da bu sıralı oluş nedeniyle Anderson tarafından eleştirilir. Marx’ın konuyla ilgili metnine dönen Anderson, Berman’ın bu metni doğru değerlendiremediğini; kişisel gelişim ile toplumsal gelişimin bir bütün olarak algılanması gerektiğini belirtir. Buna göre bireyin öz gelişimi toplumun gelişiminden önde mümkün olamaz -ancak toplum içinde kendi öz gelişimini tamamlayabilir. Berman’ın sürekli vurgusunu yaptığı öz gelişimin sınırsızlığı da böylece toplumsal sınırların el verdiği ölçüde mümkün olmakta, yani sınırları belirli bir oluş hali olabilmektedir (Anderson, 2003, s: 72-73).<sup>87</sup> ‘‘(...)Gerçekte, insan olmanın doğası göz önüne alındığında, ‘‘her bireyin özgür gelişimi’’ ancak ‘‘herkesin özgür gelişimi’’yle uyumlu bir yol izlediği sürece gerçekleşebilir.’’<sup>88</sup> Berman’ın komünizmin gerçekleşmesine dair toplumsal uyum ve istikrar

<sup>85</sup> a.g.e. s. 71.

<sup>86</sup> Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor – Modernite Deneyimi**, 12. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 178.

<sup>87</sup> Perry Anderson, **Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları**, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 72-73.

<sup>88</sup> a.g.e. s. 73-74.

konusunda düştüğü şüphe, Marx tarafından ortaya konulan, bireyin toplumsal gelişmeyle eş zamanlı ilerleyen gelişimi fikriyle geçersiz kılınır.

Geleneksel toplumdan en belirgin yaşamsal farklılığı olan sürekli ilerleme fikriyle ayrılan modernizm, Berman'ın devrim konusundaki çıkış yolu olmaktadır. O, modernizmin hedefi olan topyekün bir toplumsal değişim dinamiğinin kaynağını modernizmin dışında değil, içinde görür. Modernleşmenin tarihsel yasası olan değişim, yine bu yasadan ötürü nihayi hedefine ulaşacaktır. Fakat burada öznelerin bilinçli müdahalesi gerekmektedir: Kapitalist bireyden komünist bireye geçiş aşamasındaki insan modernizmin ideallerine ulaşma çabası sırasında siyasal bir görevle karşı karşıyadır: Rousseau'dan bu yana çözülememiş bir sorun olan, modern liberal toplumu 'reformlarla' ya da 'devrim' yoluyla değiştirmek.

Toplumun değişimi için Berman'ın uygun gördüğü araçların çeşitliliği, devrim tanımının netliğiyle örtüşmemesi nedeniyle yeni bir sorun yaratır. Anderson, devrim kavramının kesin anlamı üstünde durarak bu kavramın içerdiği anlamın dışında kullanılmasına karşı, gerçek anlamının üstünde ısrar etmemizi önerir. Devrim, varolan bir düzenin aşağıdan siyasal mücadele yoluyla yıkılması ve yeni bir düzenin kurulması sürecidir:

*“(...) Devrim, sınırlı bir zaman dilimi içerisinde, belli bir hedefe yönelik olarak gerçekleştirilen, belirli bir başlangıcı –eski devlet aygıtının hala ayakta durduğu sırada –ve kesin bir sonu- bu aygıtın kesin olarak yıkılıp yerine yenisinin getirilişi- olan bir siyasal dönüşüm epizodudur.”<sup>89</sup> \**

Devrim kavramı moderniteyle olan yakınlığının yanında süreksizliğinin verdiği zamansal farklılığıyla moderniteden ayrı bir konumda yer alır. İki kavramın anlamlarında ve birbirleriyle

---

<sup>89</sup> a.g.e. s. 75.

\* Devrim kavramının dilsel yapısı konusunda açıkça Leninizme gönderme yapan bu görüş, Leninist pratikle uyumlu olmasa da Anderson, kavramın anlamının dağılmaması konusunda karardır. Anderson'ın da farkında olduğu gibi, Leninizm'in pratiğinde Ekim Devrimi dışında bu tanıma uygun olduğunu söyleyebileceğimiz pek fazla örnek yoktur. Tanıma uygun bu devrim dışında Leninizm, sonraki süreçte sınıfsal mücadelelerden çok sömürge karşıtı savaşların yöntem ve aracı olmuştur. Özellikle 20. yüzyılın sömürgecilik karşıtı mücadelelerinde Leninist örgütlenme ve stratejiler ölçüt alınmış olsa da iktidarın alınmasına yönelik bu tip bir devrim deneyimi söz konusu değildir. Immanuel Wallerstein'in anti-emperyalist mücadelelerden yola çıkarak çözümlediği gibi, sömürgecilik sürecinin barışçı yöntemlerle tasfiyesi Leninizm için kabul edilebilir bir yöntemdi; fakat bunun koşulları söz konusu olmadığı için tek yol devrimci şiddet yoluyla sömürgeci unsurların ortadan kaldırılmasıydı (Immanuel Wallerstein, **Liberalizmden Sonra**, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s.111.). Şiddet yoluyla emperyalizme karşı zafer kazanmak kimi zaman bir kaç yıl sürmekte, kimi zaman da Çin Devrimi gibi örneklerde olduğu üzere on yılları alabilmektedir. Anderson ise, uzun süreli savaşlarla iktidarın ele geçirilmesinin devrim tanımına uymadığını açıkça belirtir. Sosyal demokrasi, "geç dönem Avrupa Komünizmi", Maoist Kültür Devrimi türü yöntem ve faaliyetler uzun bir zaman dilimine yayılmış olmalarıyla yazar tarafından reddedilir (Perry Anderson, **Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları**, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s. 75.). Burada, kavramın yaşanan gerçekliği ile teorisi arasında açık bir çarpıklık görülmektedir. Anderson'ın, makalesinde, devrim tanımı ile devrim pratiği arasında düştüğü açmaz, sadece devrim konusunu "yalnızca dilsel yapısı yönüyle" incelediğini vurgulaması sayesinde mazur görülebilmektedir.

olan ilişkisinde, belirmeye başladıkları dönemden 20. yüzyıla kadar önemli değişimler meydana gelmiştir. ‘‘Modern olan, kendisinden önce gelenden daha yenidir: Devrimci olan da, yıktığı şeyden daha ileridir (...)’’<sup>90</sup> İki kavramın arasındaki bağı oluşturan şey, ilerleme yönünde hareketleridir. Erken 20. yüzyıla geldiğimizde ise bu kavramlar arasında yaşanmış olan pratiğe ilişkin dilsel farklılıklar ortaya çıkar. Modernite, kendi çağının tümünü belirtecek şekilde bir süreklilik halindedir. Devrim ise yukarıda belirtildiği gibi sınırlı bir sürecin –düzenin yıkıldığı ana kadar olan sürecin- adıdır.<sup>91</sup>

Günümüze geldiğimizde pratikten kaynaklanan bu dilsel devrim kavramının moderniteyle olan ilgisine yeni anlam yükler Anderson ve artık devrimin modernizmle olan ilgisini, onu yok etmesi şeklinde kurar. Modernizmin gelip geçiciliğini, amaçsızca yeni olanın peşinde koşan anlayışını yıkan bir araç olarak işlev görecektir devrim. Ardından oluşacak yeni toplumda farklılıklarla bölünmemiş bir toplumun yarattığı, tarihin hiçbir döneminde karşımıza çıkmamış olan bir çeşitlilikte farklı tarz ve pratikler dizisi söz konusu olacaktır. Tarihteki iktisadi, siyasal çalkantıların etkisiyle biçimlenen sanat, günümüzde modernleşmenin gelip geçiciliği yasasına uygun gelişim zorunluluğundan kurtulacak ve çeşitlilikler üzerinden kendini yaratacaktır.

*‘‘(...) Çünkü gerçek sosyalist kültür, basit bir şekilde sonradan gelen olarak tanımlanan, kendisi de kısa bir süre sonra eskinin kalıntıları arasına karışacak olan yeninin peşinde koşan değil, daha önce görülmemiş ölçüde geniş bir tarz ve pratik çeşitliliği içerisinde farklılığı çoğaltan bir kültür olacaktır: Sınıf, ırk ya da toplumsal cinsiyet farklılıklarıyla bölünmemiş, eşit bireylerden oluşan özgür bir topluluğun yaratacağı olası yaşam şekillerinin çoğulluğu, karmaşıklığı üzerine kurulu bir çeşitlilik. Diğer bir deyişle, zamanın, sanat bilinci üzerindeki tahakkümü ya da düzenleyiciliği sona erdiğinde, estetik hayatın eksenleri dikey değil yatay olarak uzanacaktır.’’<sup>92</sup>*

Genel olarak Berman’ın ve Anderson’ın modernizm kapsamındaki çalışmalarını incelediğimizde daha ilk bakışta yaklaşımlar arasındaki farklılığı görmekteyiz. Berman tüm çalışması boyunca romantik bir modernizm arayışı içindeyken Anderson temkinli olmakla birlikte rasyonalizmde kararlıdır. Günümüz batı toplumuna Berman’ın duyduğu umuda karşın Anderson’ın özellikle batının yakın ve uzak geleceğine ilişkin gösterdiği karamsarlık, bu iki çalışmanın atmosferleri arasındaki uyumsuzluğu hissettirmektedir.

---

<sup>90</sup> a.g.e. s. 78.

<sup>91</sup> a.g.e. s. 79.

<sup>92</sup> a.g.e. s. 76-77.

Kuşkusuz, Anderson, Berman'ı eleştirirken savlarını daha geçerli temellere dayandırmaktadır. Modernizmin zamansallıklarına ilişkin çözümlenmeleri, modernizmin gelişim çizgisi ile komünizmin olası gelişim çizgisi arasındaki ayrılığa ilişkin çıkarımları ve Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor'un inşa noktası olan Komünist Manifesto'dan doğrudan yararlanarak Berman'ın açmazlarını yakalamış olması, Anderson'ın konuya olan hakimiyetini gösteren önemli örneklerdir. Makalesinin sonuna geldiğinde Anderson, yine Marksist kültürle tutarlı olarak geleceğin komünist toplumunu tanımlar: bireylerin özgün gelişkinliklerinin toplamı olarak büyük bir çeşitlilik ve modern olanın (geçici olanın) sonu.

Anderson yetkinliğine ve tutarlılığına rağmen Üçüncü Dünya modernizmi konusundaki iddiasını bilinçli olarak yanıtsız bırakmış görünmektedir. Anderson, Berman'ın örnekleri üzerinden ilerleyerek Üçüncü Dünya'da da toplumsal devrim olasılığının söz konusu olduğunu; ancak bu tip ülkelerde modernizmin asla batıdaki gelişim seyrine erişemeyeceğini öne sürmektedir. Bu iddiaya 1983'teki makalesinden iki yıl sonra, 1985'te makalesine yaptığı ekte de değinmektedir. Her iki yazısında da Üçüncü Dünya için modernizmin olanakları konusunda şüpheye düşmekte; fakat bu coğrafyalarda neden batıdaki orijinine erişebilecek bir modernizmin yaratılamayacağını cevaplandırmamaktadır.

Üçüncü Dünya dışında başarılı şekillerde gerçekleştirilmiş modernizm örnekleri Anderson'ın modernizmin tekliği üzerine öne sürdüğü iddiaları şüpheli kılan örneklerdir. Bir çok düşünürün inceleme konusu olan Japon modernleşmesi, büyük gelişkinliğinin yanında "batılılaşmamış bir modernlik" ile de önemlidir. Türkiye gibi modernliğe geç entegre olma çabasındaki ülkeler için kullanılan batılılaşma tanımı Japonya ve Doğu Asya modernliğini yaratan çevre ülkeler sözkonusu olduğunda geçerliliğini yitirmektedir. Çoklu modernlikler üzerine çalışmaları bulunan İbrahim Kaya, sömürge geçmişi bulunmayan, Batı coğrafyası dışındaki ülkelerin modernlik deneyimine değinirken, Japonya örneğinden hareketle bu coğrafyalardaki modernliğin özgün gelişimine dikkat çekerek modernleşmenin tekliğini savunan düşünürlere şu haklı soruları yöneltmektedir:

*"Eğer bir Batı projesi ise, Doğu Asya kendi medeniyetsel farklılıklarını koruyarak güçlü modernlikleri nasıl üretebilmektedir? Ve üstelik bu süreç içinde Batı'ya kopyalamadan, hatta Batı'yla çok fazla temas kurmadan kendi modernliklerini nasıl yaratabilmektedir?"<sup>93</sup>*

<sup>93</sup> İbrahim Kaya, **Sosyal Teori ve Geç Modernlikler / Türk Deneyimi**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 16.

İleri düzeyde modernliğin batı dışındaki ilk örneği kabul edilen Japonya<sup>94</sup>, 1960'lara kadar gelişmekte olan ülkeler kategorisinde değerlendirilmiş olsa da bugün iktisadi-sosyo-kültürel gelişkinliğiyle batılı pek çok ülkeden daha ileri bir seviyede görünmektedir. Doğu Asya merkezli modernleşme deneyimleri, Anderson'ın Üçüncü Dünya Ülkeleri'nden hareketle ortaya koyduğu tek modelli modernizm iddiasını kuşkulu kılmaktadır böylelikle.

Anderson ve Berman'ın kabul ettikleri gibi modernizmin, en büyük ürünlerini verdiği 20. yüzyılın ilk yarısında rasyonalizm ile romantizmin sentezlendiği önemli bir örnek söz konusudur; Avrupa ile Asya'nın çatısı olan Rusya'da gerçekleşmiş olan Ekim Devrimi, Batı'nın rasyonalizmi ile Doğu mistisizminin kesiştiği bir coğrafyada meydana gelmesiyle oldukça ironiktir. Batı dünyası Ortaçağ'ın son dönemlerinden bu yana insan aklını ölçüt almış, sanattan felsefeye kadar tüm yaşam alanlarında insan aklının izleri görülmektedir. Buna karşın Doğu'da daima fikirler değil, kişiler (Anadolu toprakları için Dadaloğlu, Karayılan, Köroğlu gibi örnekler sıralanabilir) anlatılır olmuştur. Bu açıdan Batı ile Doğu arasındaki özgün farklılıkların birleşme noktası olarak, Avrupa ve Amerika'da beklenen sosyalist devrimin Rusya'da gerçekleşmiş olması düşündürücüdür.

Bunlara ek olarak, az gelişmiş ülkelerin batının entelektüel üretimine karşı ilgisine dair ilginç bir durum, ülkemizde Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor'un, Anderson'ın, Berman'ı eleştirdiği Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları adlı çalışmasından dikkate değer ölçüde daha fazla basılmış olmasıdır. Türkiye örneğinden hareketle bu durum, az gelişmiş ülkelerin, düşünce dünyasına yaklaşımı konusunda bir gösterge olarak düşünülebilir. Romantizme duyulan bu ilgi Üçüncü Dünya Ülkeleri'nin yazın dünyasında da göze çarpmaktadır. Franz Fanon, Aime Cesaire ve hatta Filistin kökenli batılı düşünür Edward Said de dahi bu romantik ifade gücünün örneklerini görebilmekteyiz.

---

<sup>94</sup> a.g.e. s. 15.

## 2.2. Beyaz Adamın Bakışı: Ötekileşme ve Şarkiyatçılık

### 2.2.1. Ötekileşme

Doğrusal bir çizgi üzerinde her biri bir öncekini izleyen dönemlerden oluşan modernizm, daha yeniye olan bu sınırsız ilerleme çabasıyla zamanı da tekleştirmektedir. İnsan ve akıl uyumunun zorunlu sonucu olduğu varsayılan tek zaman ve tek mekan eksenli tarihsel hareket, tarihsel akışı içinde, belli bir hedefe ulaşmak için kullanılan yöntem – ya da araç- olmaktan çıkmış; amaç haline dönüşerek yabancılaşmıştır. Bireyleri -farklı biçimler sözkonusu olsa da - aynı yönde yürümeye zorlayan tarihsel hareketin zorlaması ile tüm modern toplumun geleceği önceden belirlenmiş gibidir. Bu nedenle modernist bir perspektiften bakıldığında farklı olanlar, başka bir zaman ya da mekan önerenler, diğerleri olarak genel kabul görmüş olan modernizmin zaman-mekanından dışlanmaktadır. Bu bakımdan modern olanın kendi otoritesi altına aldıkları dışındaki hiçbir farklılığa tahammülü bulunmadığını söyleyebiliriz.

Farklı olana gösterilen hoşgörüsüzlük modern iktidar için, tarihsel zorunluluk olmaktan öte, bir görev olarak gösterilmektedir. Modernizm için “doğruyu” bilen, cahil olanı değiştirmek ve onu “doğru yola” sokmakla yükümlüdür. Batılı sömürgecilerin, sömürgeciliklerini meşrulaştırmak için sömürge halkına uyguladıkları baskıyı; yola getirmek, uygarlaştırmak, kalkındırmak olarak açıklamaları ya da Kızılderililerin yok sayılmasını ve yok edilmesini “tarihin beyaz adama yüklediği yükümlülük” olarak gerekçelendirmeleri, iktidar erkinin kendini tarihin öznesi olarak tanımladığının göstergeleridir.

Komünist topluma ilişkin sunduğu öneride Perry Anderson’ın da dikkat çektiği üzere, her unsuru “tekleşme” ve diğerlerini merkezdeki özneye benzetme çabası modernleşme sürecinin tamamına hakim olan bir algıdır. Batılının Doğuluyu tasvir ederek kendini tanımlamasına paralel olarak, modernizmde de Biz, Öteki’den yararlanarak tanımlanmaktadır. Merkez olan (Biz), “diğerlerinin olumsuzluklarına sahip olmayan olarak” kendini yaratmaktadır. Modernizmin bütünlüğüne ilişkin iddia, Öteki olanın kontrol altına alınması ya da sömürülmesi ile doğrulanır. Deyim yerindeyse, Biz’in negatif tamamlayıcısı olarak Öteki, Biz olanın tek olduğu varsayımını güvence altına alır böylelikle:

*“Kendimizin kendimiz olabilmesi için ötekinin gerekliliği, ötekinin kendiliğın varoluş koşulu olduğu anlamına gelir ve modernist metnin nesnellik anlayışını, yani şeylerin “kendi kendilerine yeterli, öteki ve ötekilik gerektirmeyen bir mevcudiyet halinde orada buldukları” yolundaki görüşünü sorunlu kılar. Ötekiyle olan zorunlu ilişkiyi bu mevcudiyet metafiziğiyle bağdaştırmak için ötekinin sömürgeleştirilerek kavrandığını, zaten bilinene indirgenerek evcilleştirildiğini, tanınır kılındığını görüyoruz.”<sup>95</sup>*

Batılı ve kuzeyli olan Biz; fikirleri, sanatsal ürünleri, bilim-teknik konusundaki gelişkinliği, ırksal özellikleri... ile doğulu ve güneyli olandan, siyah, melez ya da Müslüman olandan kendisini ayıran hatları belirginleştirmekte ve bu amaçla sık sık Biz ve Öteki’yi karşılaştırmaktadır. 13 Haziran 1910 tarihinde Avam Kamarası’nda Mısır’ın işgali üzerine konuşan Arthur James Balfour Şarkiyatçılar adına Biz ve Öteki ayrımını açıkça vurgulamaktadır. Balfour'a göre bir Batılılar vardır, bir de Doğulular. Birinciler hükmederler, ötekiler hüküm altında olmalıdırlar, bu da Öteki ülkelerin işgal edilmesi, iç işlerine tam müdahale, can ve mallarını şu yada bu Batılı gücün eline bırakılması demektir. Mısır İngiltere'nin bildiği bir ‘nesnedir’, İngiltere Mısır’lıların kendi kendini yönetemeyeceğini bilmektedir ve Mısır’ı işgal ederek bunu kanıtlamıştır.<sup>96</sup> Mısır medeniyeti de İngiltere idaresine girmekle mümkündür. İngiltere bu anlamda Mısır için kurtarıcı rolü üstlenmiştir. Daha sonra bu ortak dili Cezayir’i işgal eden Fransa da kullanır: ‘‘O, mutlak başlangıçtır: ‘‘Bu toprakları biz yarattık.’’ Süreğen neden de odur: ‘‘Biz buradan ayrılırsak her şey biter, bu ülke Ortaçağ’a geri döner’’<sup>97</sup> Bu haliyle modernizmin farklı olana karşı geliştirdiği tahammülsüzlüğü, kendi tarihiyle doğrusal olarak ilerlemekte; modernizm tarihi aynı zamanda sömürgeleştirme ve tahakküm altına alma tarihi olarak şekillenir görünmektedir.

Şarkiyatçılığın kapsayıcısı da olan ötekileşme toplulukların oluşmaya başladığı, tarihin ilk dönemlerinden bu yana din, dil, ırk gibi ölçütler üzerinden varolmuş ve o günden günümüze pek çok kez uygulanmıştır. Öteki kavramı sözlük anlamı ile “sözü edilen ya da benzer iki nesnenin önem yahut konum bakımından uzakta olanı” olarak tanımlanmaktadır.<sup>98</sup> Daha çok sözlük anlamından yola çıkılarak öteki, bir tahakküm, güç ilişkisi olarak ifade edilebilir. ‘‘Biz’’ ve onun karşıtı olan ‘‘Öteki’’nin yaratılması toplumsal bir süreçtir. Bir grubun üyelerinin bir başka grup hakkındaki ortak önyargıları Ötekiyi ve onun dışarıda tutulması sürecini yaratır. Peter Wagner’in vurguladığı gibi, ötekinin, biz olanın normlarını

<sup>95</sup> Tuğrul İltter, ‘‘Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm’’, *Küresel İletişim Dergisi*, 2006, Sayı 1: 1-14, <http://www.tekplatform.com> (28.04.2010), s. 3.

<sup>96</sup> Edward Said, *Şarkiyatçılık / Batı’nın Şark Anlayışları*, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 44.

<sup>97</sup> Frantz Fanon, *Yeryüzünün Lanetlileri*, 2. Basım, İstanbul: Versus Yayınları, 2007, s. 57.

<sup>98</sup> TDK, 2010, <http://www.tdk.gov.tr> (22 Nisan 2010)



belirlediği yaşam alanlarından, dışlanması söz konusu olmaktadır: ‘*Modernizmde sınırlar ötekinin inşa edilmesi ve böylece uzaklaştırılmasıyla, yani ötekinin insanlığın aynı zaman-uzamından kovulmasıyla*’ çekilmiştir.<sup>99</sup>

Geleneksel toplumlarda yaşayan bireylerin, bugünkü anlamda bir kimlik sorunu söz konusu değilken, toplumsal yaşamda başlayan çözülmeye birlikte bireyselleşmenin öne çıkmasıyla, kendini hissettirmeye başlamıştır. 19.yy’da yavaş yavaş yayılmaya başlayan bireysel kimlik duygusunun temelinde modernleşmenin ve bireyselleşmenin yattığını söyleyebiliriz. Bireyin kendine özgü karakterinin olduğu düşüncesi modern dönemle birlikte ortaya çıkmıştır. Günümüzde de devam ırksal, dilsel, dinsel ve coğrafi ayrılıkların ve çatışmaların ortaya çıkmasında bu fikir oldukça etkili olmuştur.

Modernizmle birlikte kimlik artık birey tarafından oluşturulmak zorundadır. Bu yeni dünyada, önemli kararlar bireyin kendisine bırakılmıştır. Ortaya çıkan yeni oluşumda modern kapitalist toplumda değişen üretim biçimleri ve iş bölümü büyük bir etkiye sahip olmuştur. Ekonomik gelişme ve kentsel yaşam, toplumsal rollerin ve sorumlulukların çoğalmasına ve beraberinde kimlik problemlerine neden olmuştur. Farklı sosyal statülere kendini adapte etmek zorunda kalan modern birey, toplumsal rolleri arasında bölünmüş, bu durum bireyin iç gerilimler ve çatışmalar yaşamasına neden olmuştur. Dolayısıyla modern yaşamın toplumsal koşulları bireyi tercihleri ve seçimleri konusunda zor durumda bırakmıştır.

Geleneksel toplumlarda kimlik oluşumu, üzerinde fazla tartışılmayan bir kavram iken; Modernizmle birlikte kimlik değişime ve yeniliğe açık, hareketli, çoklu, bireysel hale gelmiştir. Kellner, moderniteyle birlikte oluşan modern kimliğin özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

- Kimlik, aynı zamanda toplumsal ve öteki bağlantılıdır. Yeni ve olası kimliklerin sınırları sürekli genişlemekle birlikte, kimlikler hala görece sınırlandırılmış, sınırlanmış ve sabittir.
- Moda ve yaşam olanakları değişip genişledikçe insan kimliğini seçebilir, imal edebilir ve daha sonra yeniden imal edebilir.

---

<sup>99</sup> Peter Wagner, **Modernliğin Sosyolojisi**, 1. Basım, İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1996, s. 69.

- Modernitede toplumsal olarak tanımlanmış mevcut roller, normlar, görenekler ve beklentiler arasında bir etkileşim yapısı hala vardır. İnsan bu süreç içinde kimlik edinmek amacıyla seçim yapmak, sahiplenmek ve yeniden üretmek zorundadır. Dolayısıyla Öteki modernitede kimliğin kurucu unsurlarından biridir.
- Kimlik, her zaman istenildiğinde değişebileceğinin ve değişiklik yapabileceğinin farkındadır.
- Modernite geçmiş zaman biçimlerinin, değerlerinin ve kimliklerinin yıkılışının ve yenilerinin üretiminin biraradallığını ifade eder.
- Nitekim modernitede kimlik sorunu, biz kendi benimizi nasıl kurar, kavrar, yorumlar kendi kendimize ve başkalarına nasıl sunarız demektir.<sup>100</sup>

Kimliğin temel bileşenlerinden biri olan ait olma duygusu, Biz'in tanımlanmasında ortak noktaları belirlerken aynı zamanda bizim dışımızdakileri de, yani ötekileri de belirler. Kimlik inşasında önemli bir yeri olan biz ve onlar ayrımı, bizden olan, aynı ya da benzer olan olumlu özellikler, farklı olana da, olumsuzluklar atfedilmesiyle yapılır. Bu tanımlamayla biz ve onlar, yani ötekiler, toplumsal yaşantımızda konumlandırılmış olurlar.

Kimliğin inşa edilmesi sürecinde birey ve toplumun, Öteki ile olan ilişkisinde şu noktalar ön plana çıkar: Öncelikle, Ötekinin bizden olmayana, bizden farklı olanı çağrıştırmaması, Biz'in, kimliğini kavramasını kolaylaştırır. Biz, ötekinin varlığıyla kendi kötülüklerinden arınır, Ötekine yüklediği olumsuz niteliklerle onu kendi dışında konumlandırır ve dolayısıyla toplum olarak Biz, kendini rahatlatmış olur. Ayrıca birey, düzenin kötülüklerini ötekine yükleyerek, sosyal düzeni korumayı sağlar: Sosyal düzeni tehdit eden davranışlar gösteren Ötekilerin kötülüklerini ve cezalandırıldığını görmek, iktidarın yarattığı toplumda yaşamayı kabul etmiş bireylerin, o anki konumlarına, durumlarına şükürde bulunmasını sağlar.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> akt. Sibel Karaduman, ‘‘Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü’’, 2010, *Ege Üniversitesi, Radyo-Televizyon, Sinema Bölümü*, <http://joy.yasar.edu.tr>. (28 Nisan 2010).

<sup>101</sup> a.g.e. s. 2889.

Biz açısından Öteki'yi tanımlayan en önemli özellik düzen bozma potansiyelidir. Genel kabule göre, İnsanın doğasından koparak ve özgürlüklerinin birçoğundan vazgeçerek siyasal toplumu oluşturmalarında belli bir düzen içinde yaşama ihtiyacı temel önemdedir. O toplumu oluşturan bireylerin var olan düzenin devamı için rızaları olduğu kabul edilir. Var olan düzen bir sözleşme eseridir ve koşullarda bir değişme olmadığı sürece düzen yani temel ihtiyaç da devam edecektir. Böylece iki temel bileşenden söz etmek mümkündür: düzeni oluşturan öğeler bütünü; yasalar, gelenekler, toplumsal normlar, kültür vs. ve bu öğeler bütününe devamına itirazı olmayan, onu temelden sarsacak girişimlerde bulunması riskini taşımayan ya da göreceli olarak az taşıyan bir kitle. Tüm toplumun yönetim aygıtını (devleti) elinde bulunduran tabaka toplumsal normları, gelenek-görenekleri, yazılı hukuku vs. belirleyerek bu kural ve yasalara uyum sağlayanlarla düzenin istikrarlı işleyişini sağlar. Ötekiler ise bu düzenin tam karşısında; toplumsal normları, kuralları kabul etmeyen olarak belirir. İktidarı ellerinde bulunduranlar için Öteki, kimi zaman cadı, kimi zaman deli, kimi zaman teröristtir. Tarih içinde nasıl adlandırılırsa adlandırılınsın Öteki, Biz'in tam karşıtı ve varolan düzenin olası yıkıcısı olma potansiyeliyle büyük bir tehdittir:

*“Biz ne kadar istikrarsızlık getirmeyecek olan, düzenin yeniden üretimini sağlayan ve bu nedenle toplumun var oluş amacına uyansa ‘öteki’ de o kadar düzen bozma, istikrarsızlık getirme, düzenin işleyişini sağlayan gelenek, yasa, normların içini boşaltma potansiyeline sahip olandır, tehlikeli olandır.”<sup>102</sup>*

### 2.2.2. Şarkiyatçılık

Genel hatlarıyla batının, doğuyu yeniden şekillendirme adına sistematize ederek geliştirdiği fikirsel, yazınsal öğeler bütünü olarak tanımlanan Şarkiyatçılık, Fransızca'da doğu bilimi anlamına gelen “orientalisme” kelimesinden, oryantalizm olarak Türkçe'ye geçmiştir. Türk Dil Kurumu'nun tanımına göre Şarkiyatçılık, “*Yakın ve Uzak Doğu toplum ve kültürleri, dilleri ve halklarının incelendiği batı kökenli ve batı merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak ad*” olarak tanımlanmaktadır.<sup>103</sup> Şarkiyatçılık ile Batı dünyasının varolan doğu gerçekliğini yeniden yorumlaması yoluyla Batı'nın Doğu'ya olan

<sup>102</sup> Sevil Özçalık, “Ötekileşme ve İşlevleri.” 2008, Hacettepe Üniversitesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü. <http://www.daplatform.com> (22.04.2010).

<sup>103</sup> TDK, 2010, <http://www.tdk.gov.tr> ( 23 Mayıs 2010).

bakışı, Doğu'nun kendine olan bakışı yeniden belirlenmekte; Batı, Doğu karşısında daha ileri ve daha gelişmiş bir uygarlık olarak kabul ettirilmektedir.

Bu girişim, 18. yüzyılın ortalarında belirmeye başlamışsa da, asıl olarak 19. yüzyılın başlarında, öncelikli olarak Avrupa'da (İngiltere ve Fransa) ortaya çıkmıştır. Ondokuzuncu yüzyılda sanayi merkezli üretimin hız kazanması Avrupalı devletleri, ham madde ve ucuz iş gücü açısından gerekli olan doğunun ve güneyin sömürülmesine yönlendirmiştir. Modernleşen toplumların geleneksel toplumları sömürmesi kısa süre içinde sistemli, planlı bir hale gelmiş ve doğuyla iletişim içinde bulunan yazar ve gözlemcilerin çalışmalarında resmedilmiştir. Sonraki süreçte edebî eserlerde, araştırma yazılarında sunulan doğu imgesi, batının doğu karşısındaki üstünlüğünü vurgulamak adına batı devletlerinin ortak politikası haline gelmiştir.

Yetmişli yılların sonunda kapsamlı bir araştırma sunarak Şarkiyatçılık konusunun inceleme alanı haline getirilmesini sağlayan Edward Said, Şarkiyatçılık / Batı'nın Şark Anlayışları adlı eseriyle, Şarkiyatçılığın tarihsel sürecini, Avrupa ve Amerika Şarkiyatçılığı arasındaki ayrımları, örnek metinler eşliğinde ayrıntılı olarak ortaya koymaktadır. Yazar, eserinde Batı'nın Doğu'yu ele alırken bütünü ile kendi görüşlerinden ve varsayımlarından hareket ettiklerini, hayallerini konuşturdıklarını ve Batı'nın çıkarlarına uygun bir Doğu manzarası ortaya koyduklarını ispat etme gayretindedir. Bir çok kez batılı Şarkiyatçıların görüşlerine baş vurarak ve batılı eserlerden örnekler vererek Şarkiyatçılık projesini itiraf ettirmektedir.

Tek bir alan üzerinden hareket etmemekle birlikte Said, en basit şekliyle Şarkiyatçılığı akademik bir alan olarak tanımlar.<sup>104</sup> Bugün hala bu adın akademik kuruluşlarda kullanıldığına dikkat çeken yazar, antropologlardan sosyologlara kadar, hangi alanda olursa olsun Şark hakkında araştırma yapan, ders veren, yazan kişileri Şarkiyatçı olarak adlandırmaktadır. Bu alanda yapılan çalışmaların tümü de Şarkiyatçılıktır.<sup>105</sup> Resmi olarak batıda Şarkiyatçılığın başlangıç tarihi 1312 olarak kabul edilir. Viyana'da toplanan Kilise Şurası'nın Paris, Oxford, Bologna, Avignon, ve Salamanca üniversitelerinde Arapça, Yunanca, İbranice ve Süryanice kürsülerinin kurulmasını kararlaştırmasıyla Şarkiyatçılık batı devletleri tarafından uygulanır olmuştur.<sup>106</sup> Şarkiyatçılığın ilk kez

---

<sup>104</sup> Edward Said, *Şarkiyatçılık / Batı'nın Şark Anlayışları*, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 59.

<sup>105</sup> a.g.e. s. 12.

<sup>106</sup> a.g.e. s. 59.

akademik alanda ortaya çıktığının kabul edilmesi, Said'in yukarıdaki tanımını doğrular niteliktedir.

Şarkın yeniden yaratılmasına ilişkin üç belirlemede bulunur Said: İlk olarak Şark'ı ya da Batı'yı belirleyen şeyin coğrafyaların doğal yapısı değil, o coğrafyanın kendi tarihsel yapısı, ortak imgeleri ve düşünme biçimi olduğunu öne sürer. Batı'nın coğrafi sınırlarında belirlenmiş bir kesinliğin olmaması gibi Doğu'nun da aslında belirlenmiş sınırları yoktur. İkinci belirleme, iktidar yapılarının incelenmesi üzerinden ilerler. Buna göre, Doğu ile Batı arasındaki ilişki bir iktidar ilişkisidir. Doğu, yalnızca Doğulu olan yönü keşfedildiği için değil; aynı zamanda Doğulunun da kendini "Doğulu" görmesi, bunu kabullenmesi için de Doğululaştırıldı.<sup>107</sup> Buradan yola çıkarak Şarkiyatçılığın gelişi güzel kurgulanmış bir yapı değil, sağlam temeller üzerine inşa edilmiş, kolay yıkılmayacak bir bütün olduğu sonucuna varır Said. Şarkiyatçı söylemin toplumsal-iktisadi ve siyasi kurumlarla olan ilişkisi onun bu dayanıklı yapısını sağlayan en büyük nedendir.<sup>108</sup> Söylem, doğrudan siyasi iktidarla ilişkili olmak yerine, "alt iktidar türleri" diyebileceğimiz düşünsel iktidar, kültürel iktidarla, ahlaki iktidarla alışveriş halindedir.<sup>109</sup>

19. ve 20. yüzyıl boyunca Batı'nın iktidar olma girişimleri ortak görüş olarak kabul görmüş, Doğu'nun "ıslah" edilmesi gerektiği hükmüne varılmış ve bu yönde hareket edilmiştir. Günümüz Şarkiyatçılığının oluşma ve gelişme dönemleri bu iki yüzyıllık süreçle çakışmaktadır. 1915'ten 1914'e kadar, Avrupa'nın doğrudan sömürgesi haline gelmiş olan alan dünya karalarının % 35'inden % 85'e çıkmıştır. Bu hızlı sömürgecilik döneminden en çok etkilenen coğrafyalar ise Afrika ile Asya olmuştur. Buralardaki en büyük imparatorluklar İngiltere ve Fransa'ydı. Kimi zaman müttefik kimi zaman düşman olan bu imparatorluklar, sömürge topraklarını paylaştıkları gibi Şarkiyatçılığı da paylaştılar.<sup>110</sup>

19. ve 20. yüzyılda Şarkiyatçı düşüncelerde de büyük değişiklikler söz konusu olmuştur. Önceki yüzyıllardan kalan doğuya ilişkin metinler ve doğu dilleriyle yazılmış bir çok metnin yeni bulunup çevrilmesi 19. yüzyılın başlarıyla birlikte Doğu Asya'dan Akdeniz'e kadar uzanan Doğu'ya ait yeni bir algıyı meydana getirdi. Napolyon'un Mısır'ı işgali Said için modern Şarkiyatçılıkta önemli bir adımdır: Bu işgalle birlikte bir kültürün bir

---

<sup>107</sup> a.g.e. s. 14-15.

<sup>108</sup> a.g.e. s. 16.

<sup>109</sup> a.g.e. s. 22.

<sup>110</sup> a.g.e. s. 50-51.

başka kültürü bilimsel araçlarla tahakküm altına alması sağlanmış ve bu tarihten sonra günümüzde\* de devam eden, Batı'nın Doğu'ya siyasal bakışının ana hatları ortaya çıkar. Önce Mısır, ardından da diğer İslam coğrafyası Batı'nın inceleme alanı, laboratuvarı ve Şarkiyatçılığın tiyatro sahnesi olur.<sup>111</sup>

Doğa ve toplumbilimlerinin etrafında biçimlenmeye başlayan modern Şarkiyatçılık kısa sürede kendine ait araştırma ölçütleri olan, siyasallaşmış ve kurumsallaşmış bir yapı haline gelmiştir. On dokuzuncu yüzyılda Societe asiaticque (Asya Derneği), Royal Asatic Society (Kraliyet Asya Derneği), Deutsche Morgenlandische Gesellschaft (Alman Şark Derneği), American Oriental Society (Amerikan Şark Derneği) gibi kurumların sayısı hızla artmıştır. Ayrıca, bu derneklerin gelişmesiyle, Şark araştırmaları yürüten akademik kadrolar ve konuyla ilgili kaynak sayısı arttırıldı.<sup>112</sup> Said'a göre bu yüzyıllardaki gelişmelerle Şarkiyatçılık, Doğu'ya özgü her şeyi irdelemek, incelemek, yargılamak, disipline etmek adına sınıflara, cezaevlerine, mahkemelere sokulan "Doğu bilgisi" halinde oluşmuş oldu.<sup>113</sup>

Doğu ile Batı arasındaki ayrımı belirginleştirmek olarak Şarkiyatçılık aynı zamanda, ontolojik ve epistemolojik bir düşünme biçiminin özelliklerini de taşır. Romancılar, felsefeciler, devlet görevlileri, siyaset kuramcıları Doğu'ya ait tüm gelenek-görenek, yazılı-yazısız anlatıları tekrar ele almış ve Doğu-Batı ayrımını netleştirmek amacıyla bunları bozmuşlardır.<sup>114</sup> Şarkiyatçılık'ta Doğu, Batı'nın komşusu olmasının yanında asıl olarak, onun sömürgelerinin coğrafyası, kültürel rakibi, uygarlıkları ve dillerinin kaynağı ve Öteki olandır. Yaratılan Şark imgesi yalnızca Batı'nın zıddı değil; Batı'nın kendisini tanımlamasının yoludur.<sup>115</sup> –Batı, Doğu olmayandır.\* Said, daha sonra tanımını genişleterek bu çıkarımını sav

---

\* Said'in çalışmasında değindiği Henry Kissinger'ın Şark anlayışı Modern Şarkiyatçılığın son ikiyüz yıldır aynı yönde seyir izlediğini gösteren bir örnektir. Kissinger, çağdaş dünyayı kalkınmış ve kalkınmakta olanlar olarak ikiye bölmektedir. Birincisi Batı'yı, ikincisi ise Doğu'yu ifade eder. Bu ayrımı yaparken Newton devrimini esas alır: "Newtoncu düşüncenin ilk etkisinden kaçan, gerçek dünyanın neredeyse tümüyle gözleyene içkin olduğu yolundaki Newton öncesi temel görüşe bağlı kaldılar. (...) 'yeni ülkelerin birçoğu için ampirik gerçekliğin taşıdığı anlam, Batı için taşıdığı anlamdan çok farklıdır; çünkü bu ülkeler, tam anlamıyla ampirik gerçekliği keşfetme sürecine hiçbir zaman giremediler'" (akt. Edward Said, **Şarkiyatçılık / Batı'nın Şark Anlayışları**, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 56.)

<sup>111</sup> a.g.e. s. 52.

<sup>112</sup> a.g.e. s. 53.

<sup>113</sup> a.g.e. s. 51.

<sup>114</sup> a.g.e. s. 12.

<sup>115</sup> a.g.e. s. 11.

\* Cezayir Bağımsızlık Savaşı'nın önemli isimlerinden Franz Fanon, bu karşılıklı etkileşimin, sömürgecilik koşullarında, bir başka biçimine vurgu yapar: "Neden, sonuçtur: Beyaz olduğunuz için zenginsiniz, zengin olduğunuz için beyazsınız." (Frantz Fanon, **Yeryüzünün Lanetlileri**, 2. Basım, İstanbul: Versus Yayınları, 2007, s. 46.)

olarak öne sürer: ‘‘(...) Şarkiyatçılık modern siyasal-düşünsel kültürün sadece temsilcisi değil, önemli bir boyutudur ve bu biçimiyle Şark’tan çok ‘‘bizim’’ dünyamızla ilgisi vardır.’’  
116

Aynı sınırlarla, Öteki’nin kendini sınırın dışındakilerden görmesi gibi, Batılının kendini Biz olarak hissetmesi ve kendi sınırlarını tanıması da Şarkiyatçılığın başarılarından. Tüm zaman-mekan içindeki sorunların sebebini Öteki sayılan grubun üzerine atmak Şarkiyatçı için, toplumun kendini Biz olarak kabul eden unsurları için birleştirici bir yöntem haline gelir. Dolayısıyla Biz’in birlik beraberlik içinde olmasını mümkün kılan toplumsal sorunların sorumlusu olarak işaretlenen bir gruptur Öteki. Dominique Schnapper’e göre: ‘‘Kendi zorluklarını başkasının üstüne atmak, bireylerin ve grupların iç çatışmalarını çözmeyi sağlayan bir savunma mekanizmasıdır. Dış düşmanın varlığının, bir grubun kaynaşmasına ne denli katkıda bulunduğu bilinir.’’<sup>117</sup> Benzer bir yaklaşım sunan Freud’a göre ise kitlelerde güçlü bir dayanışma duygusunun oluşabilmesi için belli bir azınlık grubuna yönelik düşmanlık duyulması ve bu azınlığın sayısal zayıflığının, ona baskı kurmayı teşvik edecek düzeyde olması gerekir.<sup>118</sup>

Bilginin, onu elde edenle ilişkili olduğu gerçeğine paralel olarak, Oryantalizm Doğu’dan daha çok Doğu’yu icat eden Batı’yla ve kendisini ortaya koyan Batı kültürüyle bağlantılıdır. Şark’ı inceleyen Avrupa’lı veya Amerika’lı Doğu’nun karşısına önce bir Avrupa’lı ya da Amerika’lı sonra da sıradan bir insan olarak çıkmışlardır. Batılının Doğuluyla yaşadığı tüm ilişkiye karşın süreç boyunca Batılı, yabancı olma özelliğini korumuştur. Bu onun coğrafi olduğu kadar dili, dini, ırkı ile Doğuludan daha üstün olduğu varsayımını güçlendirmektedir. Sınıflar özelinde, sömüren ve sömürülene ilişkin tespitlerinde Fanon, bu ayırıcı özelliğe dikkat çeker ve iktidar konusunun iktisadi üstünlükten çok yabancılıkla ilgili olduğu üstünde durur: ‘‘ ‘‘Yönetici sınıflar’’ın ayırt edici özelliği öncelikle ne fabrika, ne mülk ne de banka hesabıdır. Yönetici türü, öncelikle, başka yerden gelenlerdir, yerli halka, ‘‘ötekilere’’\* benzemeyendir.’’<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> a.g.e. s. 22.

<sup>117</sup> Sevil Özçalık, ‘‘Ötekileşme ve İşlevleri.’’ 2008, Hacettepe Üniversitesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü. <http://www.daplatform.com> (22.04.2010).

<sup>118</sup> a.g.e.

\* Metinde italik olarak geçen bu kısım italik ve koyu renkli olarak vurgulanmıştır.

<sup>119</sup> Frantz Fanon, **Yeryüzünün Lanetlileri**, 2. Basım, İstanbul: Versus Yayınları, 2007, s. 46.

İsa'nın sarışın, mavi gözlü tasvir edilmesi gibi anlatıcının içinde bulunduğu atmosfer anlatımın alt yapısına ait özellikleri ve anlatıcının konuya yaklaşımını belirlemektedir. İktidarda bulunarak yöneten ya da yöneten olarak yönetileni tasvir eden özne anlatımını kendi gerçekliğine göre oluşturur. Şarkiyatçılıktaki anlam, varlığını doğrudan Doğu'yu görünür, seçilir ve var kılan Batı anlatıcılarına ve Batı anlatı tekniklerine borçludur.

Oryantalistlerin bazıları, özellikle -Sacy ve Renan, Lean gibi- ilk Oryantalistler hiç Doğu'da bulunmadan tamamen kitaplara dayalı bir Oryantalizm ortaya koymuşlardır. Bunun yanında bazıları Doğu'da bulunmuş ve Doğulularla temas halinde bulunmuş olarak Oryantalist fikirler ileri sürmüşlerdir. Bu ikinciler Doğulular için hem yerli hem de yabancıydılar. Yazdıklarıyla Avrupa ve onların Şarkiyat kurumları için bir gücün temsilcisi olarak, Doğuluları; fakat olay ve olguları sadece dışarıdan resmediyorlardı.

İlk Oryantalistler Doğu'nun anlatımını mizansenli olarak gerçekleştirdiler; sonraki Oryantalist alim veya yazarlar sahneye sıkı sıkıya bağlı kalmışlardır. Daha sonra sahnenin yönetilmesi gerektiğinde yönetici olarak kurumlar ve hükümetler, şahıslardan daha fazla ön plana çıkmışlardır.

Profesyonel Oryantalistin görevi, Doğu'nun parçalarını birleştirerek, bir portre yapmak, Doğu'yu bir tabloda adeta yeniden oluşturmaktır. Silvestre de Sacy ve onun gibi dini öğretilere bağlı kalan ilk Oryantalistler\*, Arap şiirinin batılıya zevk verebilmesi için Oryantalistin ona belli bir şekil vermesi gerektiği görüşündedirler. Yine onlara göre Doğulu eserler kısmen ele alınmalıdırlar; çünkü Doğulu eserler Avrupa'ya yabancıdırlar. Daha da önemlisi sürükleyici olmamaları, yeterli zevk ve eleştirici ruhla yazılmamalarıdır. Dolayısıyla Şarkiyatçı, gerekli gördüğü yerde kes-yapıştır yöntemini kullanarak edebi metinden yeni bir metin yaratabilmelidir. Böyle bir sunum için özel bir türe gereksinim duyar Şarkiyatçı: Seçki. Sacy'nin metni yeniden kurarken başvurduğu en belirgin yöntemdir seçki.<sup>120</sup> Yayımladığı antolojilerde içeriğin yapısı, biçimi ve seçilen parçalar konusundaki uzmanlığıyla Şarkiyatçılık adına önemli eserler sunmuştur. Sacy'nin üç ciltlik "Arap Yazını Seçkisi" adlı antolojisi Avrupa'da nesiller boyu yaygın biçimde kullanılmıştır.

---

\* Onsekizinci yüzyıl ortalarına kadar Şarkiyatçılar, genellikle, Kutsal kitap araştırmacısı, Sami dilleri incelemecisi, İslam dini ve kültürü uzmanı ya da Cizvitlerin Çin'i yeni bir alan olarak görmeleri sayesinde Sinologtu (Edward Said, **Şarkiyatçılık / Batı'nın Şark Anlayışları**, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 60.).

<sup>120</sup> 139.



Sacy'den sonra Ernest Renan, Sacy'nin başlattığı işi resmileştirmiş, sistemleştirmiş , onun fikri ve maddi yapılarını gerçekleştirmiştir. Renan, Şarkiyatçılığın ikinci kuşağı olarak Sacy'nin başlattıklarını sürdürmüştür. Bu alanı ve bu alanın yapılarını ortaya koyan kişi Sacy'ydi; bu yapıları düşünsel olarak kalıcı kılan, bunların gerçekçiliğini artıran ise Renan oldu. Şarkiyatı ve filolojiyi düşünsel kültüre uyarlayarak Sacy'nin temelini attığı Şark çalışmalarını geliştirmiştir. Renan'ın tüm çabası Doğu'nun reddedilmesine yöneliktir. Doğu kültürü Batı tarafından üretilmek dışında üreyip gelişmeyi hak etmemektedir ona göre: “(...) Renan'ın tüm çabası, Şark kültürünün –filoloji laboratuvarlarında yapay olarak üretilmenin dışında- bir üreme hakkı olduğunu reddetmeye yöneliktir.”<sup>121</sup>

“Modern Mısırlılar'ın Gelenek ve Göreneklere Üzerine Çalışma” adlı çalışmasıyla Doğu araştırmalarında önemli bir konum kazanan Edward William Lane, modern Şarkiyatçılığın temellerini atan üçüncü yazardır. Başlangıçta, Arapça öğrenmek için gittiği Mısır'ı anlatan, rasgele derlenmiş gözlemlerden oluşan çalışması, daha sonra bir çok yazarın alıntılar yaptığı, Mısır'a ve Doğu'ya ait bir kaynağa dönüşmüştür. Kitap, sadece Lane'in Mısır'da kaldığı süre boyunca yaşadıklarını değil, Mısır halkının ve kültürünün ayrıntılı tasvirini içerir. Yirmibeş bölümden oluşan çalışmada Mısır'ın aile yaşamı, hukuku, toplumsal atmosferi, bayramları, mistisizmi bölümler halinde anlatılmıştır. Said bu çalışmada Lane'in iki farklı kişi oluşuna dikkat çeker: bir yandan yakın dostu ve kendisini Mısır konusunda bilgilendiren Şeyh Ahmet'le birlikte tıpkı bir Mısırlı gibi yaşayan bir Arap; öte yandan, yakın dostunu dahi canavar gibi tanıtmaktan çekinmeyen Batı'lı bir gözlemcidir. Yakın dostuna ihanet etmiş olması önemli değildir Lane için; önemli olan kaleme alınanların doğru, genel, yansız görünmesi ve Lane'in din değiştirmiş bir sapkın olarak algılanmamasıdır.<sup>122</sup>

Said, Lane'in asıl başarısını kitabın anlatısından ziyade, çalışmanın Şarkiyatçılığa uyarlanabilir olmasında görür.<sup>123</sup> Anlatıdaki ayrıntıların bolluğu, çalışmaya Şarkiyatçı kimlik kazandıran asıl unsurdur Said'e göre.<sup>124</sup>

Napolyon'un Mısır Seferi'ni modern Şarkiyatçılık açısından imkanlar sunan bir “ilk deneyim olarak gören Said, bu deneyimi resmi olarak başlatan bu üç kişiyi modern

---

<sup>121</sup> a.g.e. s. 158.

<sup>122</sup> a.g.e. s. 172.

<sup>123</sup> a.g.e. s. 170.

<sup>124</sup> a.g.e. s. 172.

Şarkiyatçılığın kurucusu olarak görür. Yazdıklarıyla Şarkiyatçılık geleneğinin yaratıcısı ve günümüz Şarkiyatçıların atalarındırlar.

*“Sacy, Renan ve Lane’in yaptığı iş, Şarkiyatçılığı bilimsel, akılcı bir temele oturtmak oldu. Bu da, onların örnek niteliği taşıyan çalışmalarına imkan tanımakla kalmadı, aynı zamanda Şarkiyatçı olmaya niyetlenen herkes tarafından, kişisellikten uzak durularak kullanılabilecek bir sözcük dağarcığı ile fikirlerin yaratılmasını sağladı. Şarkiyatçılıkta yaptıkları açılış olağanüstü bir başarıydı. Bir bilimsel terminolojiyi olanaklı kıldı; belirsizliğe son verip, özel bir aydınlanma getirdi Şark’a; Şark konusunda temel yetke olarak Şarkiyatçı betisini yerleştirdi; özellikle tutarlı bir Şarkiyatçı yapıt türünü meşrulaştırdı; bundan böyle varlığıyla Şark adına konuşacak olan söylemsel bir geçer akçeyi kültürel dolaşıma soktu; hepsinden önemlisi, açılışı yapanların yapıtları, bir araştırma analı ile bir fikir öbeği yarattı; bunlar da şecereleri, gelenekleri, hırsları, aynı anda hem alana içkin hem de genel saygınlık açısından yeterince dışsal bir araştırmacılar topluluğu oluşturabildi.”<sup>125</sup>*

Doğu’nun (özelde Yakındoğu’nun) Batı’nın karşıtı olarak konumlandırılmasında Hıristiyanlık, İslamiyet ve bu dinlere bağlı olarak yaşanan gelişmeler, antikçağdan bu yana süregelen ayrılığın sistemleşmesi için gerekli malzemeleri sunmuştur. Ticaret yollarının haritalandırılması, değiş-tokuş sisteminin geliştirilmesi, gezginlerin ve hikayecilerin anlatıları zamanla kendi içinde biçimlenen bir belgeler yığınına doğurdu. Bu yığınlar da seyahat, tarih, hikaye, klişeler vs. gibi kalıpların doğmasını olanak tanıdı. Doğu’yla temasa geçen Batı küçümseme, korku ve ‘‘alışılmadık karşısındaki hoşlanma’’ arasında gidip geldi.<sup>126</sup>

Hz. Muhammet’in ölümünden sonra İslamiyet Asya, Afrika ve daha sonra Batı’da büyük bir hızla yayıldı. İran, Suriye, Mısır, Anadolu ve Kuzey Afrika Müslümanların eline geçti. Sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda İspanya, Sicilya ve Fransa’nın bir bölümü fethedildi. Onüçüncü ve ondördüncü yüzyılda İslam egemenliği artık doğuda Hindistan’a, Endonezya’ya ve Çin’e kadar uzanmaktaydı. Batı için bu tehdit onyedinci yüzyılın sonuna kadar devam etti. Bu zaman dilimi içinde Batı, İslam kültürünün önemli kişileriyle, bilgi birikimiyle, büyük olaylarıyla yakından tanışmış oldu.

İslamı anlamaya çalışan Hıristiyan düşünürler İslamiyet’in kurucusu, Hz. Muhammet’in üstünde yoğun olarak durdular ve kısa bir süre içinde onu İsa’nın tam karşıtı olarak algılama eğilimi içine girdiler. Bunda, Hıristiyan inanın temel dayanağının Hz. İsa olması etkili olmuştu: Hz. İsa’nın Hıristiyanlık içindeki konumu gibi Hz. Muhammet de aynı

<sup>125</sup> a.g.e. s. 132.

<sup>126</sup> a.g.e. s. 68.

konumda görüldü. İslamiyet bu yanlış anlamadan ötürü ‘‘Muhammetçilik’’ olarak anılır oldu ve Hz. Muhammet’e ‘‘sahtekar’’ adı verildi.<sup>127</sup> Barthelemy d’Herbelot’un 1697’de yayımlanan ve ondokuzuncu yüzyılın başlarına kadar Avrupa’da temel başvuru kaynağı olarak kabul gören *Bibliothèque orientale* (Şark Kitaplığı) adlı çalışmasının Muhammet bölümünde, Hz. Muhammet’e önce takılan birçok adı sıralar,

*‘‘Kendini din diye adlandıran, bizim Muhammetçilik dediğimiz bir sapkınlığın Yaraticısı, Kurucusu olan ünlü sahtekar Muhammet.’’*

...ve ardından Hz. Muhammet’in öğretisinin değerini belirler:

*‘‘Kuran yorumcuları ile Müslüman ya da Muhammetçilik Şeriatının üstatları, bu sahte peygamber için, Ariusçuların, Paulos taraftarlarının ya da Paulosçuların ve diğer sapkınların, Hz. İsa’ya –onun kutsallığını elinden alarak- yakıştırdıkları övgülerin hepsini kullanmışlardır.’’<sup>128</sup>*

Şarkiyatçılar tarafından İslamiyet’in özgün bir din olduğu kabul görmediği gibi, Muhammet’in de gerçek bir peygamber olduğu reddedilmiş ve aşağılayıcı birçok gerekçe sunulmuştur. Fransız Şarkiyatçılarından Louis Massignon’a göre, Yunan Felsefesi’nin başarısız bir örneği olan İslamiyet, tamamen, Tanrının İsa’da vücut bulmuş olmasına yönelik bir reddiyeydi. Tanrının bir insan bedeninde varolabileceğini kabul eden ve onu kişileştirme cesareti gösterebilen Hallac-ı Mansur, Şarkiyatçılar için İslamiyet’in en büyük ismi Hz. Muhammet’ten daha önemliydi.<sup>129</sup> ‘‘(...) Hallac’ın başarısı, İslamdaki temayülün tersine Tanrıyla mistik bir birlik kurabilmiş olmasıydı.’’<sup>130</sup> Böylelikle, Hz. Muhammet bir kenara itildi ve İslamiyet’in büyük kahramanı olarak Hallac-ı Mansur ön plana çıkarıldı.

Yirminci yüzyıl sanayi kapitalizminin gelişkinlik ve olgunluk çağı olarak Batı’daki büyük siyasal ve toplumsal hareketlere sahne olduğu gibi Batılı’nın Doğu’yu tanımlaması, tanıtması adına yürüttüğü faaliyetlerde pek çok değişikliği de mümkün kıldı. Öte yandan sömürgeciliğe karşı verilen mücadelelerle birlikte ezilen uluslarda Şarkiyatçılığa ilişkin belli bir birikim ve karşı duruşun geliştiği gözlenmektedir. Yüzyılın başlarında yaşanan sosyalist hareketlenmeler ve ardından gelen Ekim Devrimi, kapitalizm dışında alternatif bir iktisadi modelin mümkün olabileceğini göstererek sömürge toplumlarının bağımsızlık mücadelelerine büyük bir moral desteği olmuştur. Ötekileştirme ve sömürgecilik faaliyetleri bu yüzyılda çift

<sup>127</sup> a.g.e. s. 70.

<sup>128</sup> a.g.e. s. 75.

<sup>129</sup> a.g.e. s. 114.

<sup>130</sup> a.g.e. s. 281.

yönlü bir etki yaratmış ve bunun refleksleri gelişmiştir. Belli bir coğrafyada uzun yıllar süren sömürgecilik, baskı uygulamasının yanında sömürge halklarının kimliklerini sorgulamalarını sağlar: *“Ötekinin sistematik inkarı ve ötekini her tür insani özellikten yoksun bırakmaya yönelik delice kararlılık nedeniyle sömürgecilik sömürge insanını kendisine sürekli ‘Aslında ben kimim?’ sorusunu sormaya zorlar.”*<sup>131</sup> Sömürgeciliğin diyalektiği, sömürgecinin yaratılma koşullarını sağladığı kadar, sömürgeciliğin yok olma koşullarına da olanak tanır. *“Aslında ben kimim?”* sorusu bir kez sorulduğunda, bu sorunun cevabı kısa sürede tüm sömürge halkı için merak konusu olur. Cevap bulunduktan sonra ise bireylerin, ait oldukları sınıf, milliyet, din... içinde örgütlenecek sömürgeciliğe karşı cephe almak adına ihtiyaç duydukları özgüven oluşmaya başlamıştır:

*“Sömürge tebaası, böylece yaşamının, aldığı soluğun, atan kalbinin sömürgecilerinkilerle aynı olduğunu keşfeder. Sömürgecinin derisinin bir yerlinin derisinden daha değerli olmadığını öğrenir. Diğer bir deyişle, dünyası temelden altüst olur. Sömürge halkının duyduğu yeni ve devrimci güven bütünüyle buradan kaynaklanır.”*<sup>132</sup>

Doğu'daki ulusal bağımsızlık hareketleri Oryantalizmin kafasındaki pasif, kadercı, hüküm altındaki ırklar fikrinin tutmadığını ve düşüncedeki Doğu ile mevcut Doğu arasında farklar olduğunu ortaya koymuştur. 1955 bağlantısızlar hareketinin başlangıcında (Bandung Konferansı) Doğu artık Batı'nın imparatorluklarından kurtulmuştur. Öte yandan, İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte gelişen Sovyet bürokrasisi ileriki yıllarda gerek SSCB içinde gerek kendi sınırları dışında emperyalist tutuma yönelmiş, sömürülen halkların büyük bir inanç beslediği sosyalizm konusunda kuşkuya düşülmüştür. 1989'a kadar olan dönemde bu kuşku yerini güvensizliğe bırakmış ve sömürge halkları üçüncü bir yolun imkan ve olanaklarını arar olmuştur.

SSCB'nin çözülmesiyle birlikte klasik sömürgecilik döneminin sonunu işaret eden yeni politikalar gündeme gelmiştir. Yeni Dünya Düzeni adı altında sömürgecilik ilişkilerinde bir çok değişim meydana gelmiş, Şarkiyatçılık çalışmaları daha çok Müslüman Araplar ve *“Muhammetçilik”* üzerine odaklanmıştır.

İkinci Dünya Savaşı aynı zamanda Müslüman Arapları Amerikan popüler kültürünün, iş dünyasının, akademik dünyanın ve siyaset dünyasının ilk kez tanıdığı yıllar olmuştur. 1967

<sup>131</sup> Frantz Fanon, **Yeryüzünün Lanetlileri**, 2. Basım, İstanbul: Versus Yayınları, 2007, s. 244.

<sup>132</sup> a.g.e. s. 51.

Arap-İsrail Savaşı ve daha sonra gelen 1973 Petrol Krizi ile dikkatler yeniden Arapların üzerine toplanmıştır.<sup>133</sup> Yahudi aleyhtarlığından Arap düşmanlığına kayan Amerikan bakışı, petrol kriziyle birlikte Müslüman Araplara yönelik tutumunu daha da netleştirmiştir. Tüm Batı için ortak kanı, Müslümanların, petrol akışını kısıtlayarak uygar dünyayı tehdit altında bırakacak kadar ahlaki değerlerden yoksun oldukları üzerinedir:

*‘‘Arap petrolüne ilişkin açıklamaların çoğunda, (...) 1973-74 petrol boykotu, Arapların, -böylesine büyük petrol kaynaklarına sahip olmanın gerektirdiği- ahlaki nitelikten yoksunluğuyla denkleştirilir. Malum kibarlaştırma sözcükleri kullanılmadan dile getirilecek olursa, en sık sorulan soru şudur: Araplar gibi bir halk, (özgür, demokratik, ahlaklı) dünyayı tehdit altında tutmak gibi bir yetkiye nasıl sahip olabilir’’*<sup>134</sup>

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Şarkiyatçılığın Arap figürünü güncelleme ihtiyacı belirgin bir şekilde görülmektedir. Benzin pompasının önünde duran Arap şeyh karikatürleri ya da sinema ve televizyonlarda ‘‘ahlaksız’’, ‘‘kalleş’’, ‘‘sadist’’ olarak gösterilen Müslüman Araplar tüm Amerikan popüler kültürünü doldurmaktadır.<sup>135</sup>

Yazılı kaynaklar için de aynı durum geçerlidir. İslam ve Araplar hakkında daha önce yazılanlardan pek farkı olmayan bir çok kitap ve makale kaleme alınmıştır. Arap diline kullanılan her iki kelimedenden birinin şiddet içerikli olduğu, Arapların doğasında caniliğin, düzenbazlığın olduğu gibi iddialar öne sürülmüştür bu kaynaklarda. Arap kültürünün neredeyse tamamını etkileyen İslam kültürünün baş aktörü Hz. Muhammet’e gösterilen hoşgörüsüzlükte de herhangi bir değişiklik söz konusu değildir:

*‘‘İslam denen Müslüman dini yedinci yüzyılda ortaya çıktı. Bu din, Muhammet adında Arabistanlı, zengin bir işadamı tarafından başlatıldı. Muhammet peygamber olduğunu iddia etti. Diğer Araplar arasında yandaşlar buldu. Onlara dünyaya hükmetmek için seçildiklerini söyledi. (...) Muhammet’in ölümünden kısa bir süre sonra öğretileri Kuran adı verilen bir kitapta toplandı.’’*<sup>136</sup>

Tüm bunlardan sonra şuna da değinmek gerekir ki, sömürgeci uluslar sömürdükleri toplumları barbar gösterdikleri gibi sömürülen toplumlar da sömürgeci ulusları aynı şekilde barbar olarak resmetmiş, yazılı-yazısız anlatılarında, müziklerinde ya da sinema, belgesel

<sup>133</sup> Edward Said, *Şarkiyatçılık / Batı'nın Şark Anlayışları*, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2001, s. 298.

<sup>134</sup> a.g.e. s. 300.

<sup>135</sup> a.g.e. s. 299-300.

<sup>136</sup> a.g.e. s. 301.

benzeri görsel çalışmalarında sıkça bu durumu konu edinmişlerdir. Batı ya da Kuzey, sömürge topluluklarını aşağılarken, yeniden kurgularken ve sunarken, Doğu'nun ve Güney'in toplulukları da Batı'yı, gerçekleştirdikleri katliam, yıkım ve işgallerle anar olmuştur. Doğu'nun Batı'ya bakışını sömürgeciliğe karşı sömürsüzleştirme mücadelesi içinde, ‘‘karşı bakış’’ olarak tanımlayabiliriz.

### 2.3. Geç Modernlik Bağlamında Türkiye'nin Modernizm Deneyimi

Çoklu modernliğin imkanlarına ilişkin tartışma içinde büyük bir alan işgal eden geç modernlik kavramı, Türkiye ve Rusya'nın da içinde bulunduğu, batılı olmayan modernleşme türlerine işaret etmektedir. Ancak Üçüncü Dünya modernizminden farklı olarak, burada daha önce sömürge aşamasından geçmemiş coğrafyaların modernlik deneyimi tartışılmaktadır. Başka bir ifadeyle, Batı tarafından sömürgeleştirilmemiş ve dolayısıyla Batı'nın kendi elleriyle modernleştirmedeği modernlikler olarak özetlenebilir.

Tek merkezli modernizme karşı çıkan bu alan, modernizme ulaşmak için birden fazla seçeneğin mümkün olduğunu öne sürmektedir.<sup>137</sup> Evrenselci tarih anlayışının genel geçerliğini sorgulamayı zorunlu kılan çoklu modernlikler dünya coğrafyaları arasında, gelişmişlik düzeyleri birbirlerine uymayan bir çok toplumun olduğuna işaret eder.<sup>138</sup> Geç modernlik kavramının kendisi tarihsellikler arasındaki farklılıkları açıkça vurgulamaktadır. Deneyimler olağan zaman ve uzamdan farklı bir zaman ve uzam içinde gelişmeleri nedeniyle modernliğin önceki modelleriyle aynı olması imkansızdır. Bunların her biri modernliğin farklı yorumları olarak karşımıza çıkmak durumundadır.<sup>139</sup> Bu deneyimlerle ulaşılan sonuçların ne liberalizme ne de sosyalizme tam anlamıyla uyuyor olması, geç modernliklerin özgün bir yapıya sahip olduğunun göstergelerindedir. Türkiye'de Kemalizm'in modernizmi inşa etme süreci, özellikle Cumhuriyet'in kuruluş yılları dikkate alındığında, bu özgün yaratı sürecinin mümkün olabildiğine ilişkin bir örnek sunmaktadır.

Batı'nın modernleşmeyle birlikte sömürgeciliğe girişmesi, modernliği tek model üzerinden sunmak bir yana, kabul edilmesini daha da sorunsallaştıran bir konuma itmiş;

---

<sup>137</sup> İbrahim Kaya, *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler / Türk Deneyimi*, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 10.

<sup>138</sup> a.g.e. s. 18.

<sup>139</sup> a.g.e. s. 65.

farklılıklar ve karşıtlıklar modernizmin seyri boyunca gittikçe radikalleşmiştir. Latin Amerika sömürgeciliğe karşı yüzyıllar süren bir mücadele geleneği yaratırken; İran gibi ülkelerde tamamen modernleşme tamamen reddedilerek geleneksel İslam modeli seçilmiş; Rusya’da ise iktisadi-sosyo-kültürel yapı alternatif bir yolla yeniden oluşturularak ‘karşı modernlik’ yaratılmıştır.

Çoklu modernlikler konusu özellikle Japonya ve diğer Doğu Asya ülkeleri üzerine yapılan çalışmalara dikkat çekmektedir. Japonya, ileri düzeyde modernlik yaratabilen ilk batılı olmayan ülke olarak araştırmacıların başlıca inceleme alanı durumundadır. Bu ülke için modernlik, günümüzde Batılı pek çok ülkenin erişemediği düzeydedir ve iktisadi-sosyo-kültürel hayattaki gelişkinlik bu açıdan, modernliğin yalnızca Batı’ya özel olmadığı varsayımını doğrulayan bir başka deneyim olarak yorumlanabilir. Japonya’daki modernleşme yaklaşık Osmanlı’yla aynı döneme denk gelmiş ve Osmanlı’da olduğu gibi, üst yapı kurumları tarafından yaratılmış olmasına rağmen Türkiye Cumhuriyeti’nin gelişim sürecinden çok farklı bir yol izlemiş; ilerleme hızı kısa sürede çok az batılı ülkenin erişebildiği bir ivme kazanmıştır. Modern olmanın yeniyi yaratma hızı ile doğrusal olduğu kabulünden hareket edersek Japonya merkezli Doğu Asya modernleşmesini Batı ölçütleri açısından da gayet başarılı olduğu kabul edilmelidir.

Bununla birlikte konuya ilişkin olası bir yanılgının önüne de geçilmelidir: Modernleşmeyi sadece bir ilerleme kavramı olarak ele almamız, tüm işleyiş biçimini anlamamız açısından uygun değildir. Öncelikli olarak, modernleşme kuramının modern ve geleneksel olarak nitelenen iki toplum tipinin karşılaştırılmasına dayandığı çıkarımı akılda tutulmalıdır. Bu tiplendirmede esas olarak modern toplum tipinin ne olduğu ifade edilmiş, geleneksel toplum ise bir tür ‘modern olmayan toplum’ biçiminde algılanmıştır.

Geleneksel bir toplumun modern bir toplum haline gelmesinin tek yolu ‘genel kabule göre’, modern toplumlara benzemesi olarak görülmektedir. Modernizmin orijininin Batılı toplumlar olması nedeniyle modernleşmenin yolu Batı ideolojisinin benimsenmesinden geçmektedir. Bu da Batı’da hakim felsefi görüşlerin modernleşme adı altında diğer coğrafyalara taşınması anlamına gelmektedir. Modernleşme fikri Rönesans ve Reform döneminden, Aydınlanma çağına kadar gelişen Batı ideolojisinin üzerinde gelişmesi nedeniyle tanrı merkezli, kendini, kutsal kabul edilen bir öğretiye göre örgütlemek ve bu

yönde eyleme geçmek isteyen bir toplumu modern olarak nitelemek doğru olmayacaktır.<sup>140</sup> Bu süreç sekülerleşmeyi hayatın her alanına yayarken, teknolojik gelişmeyi ve sosyal refahı da beraberinde getiriyordu.

Batı'da bu fikirlerin etkisiyle meydana gelen gelişmeler, Osmanlı toplumu içerisindeki bazı kesimler tarafından dikkatle izlenmiştir. Kesin kanaat şudur: Artık Avrupa, eski Avrupa, Osmanlı da eski Osmanlı değildir. Osmanlıdaki değişim 13, 14 ve 15. yüzyıllardaki hızını koruyamamış, Batı karşısında teknolojik zaafa uğramıştır. Bu noktaya gelindiğinde, Osmanlı'nın Batı karşısındaki tutumu tartışma konusu olmaya başlamıştır. 17. yüzyılda görülmeye başlayan ilk modernleşme çabaları dikkatleri çekmemişken, sonraki yüzyıllarda yaşanan olumsuz gelişmeler nedeniyle modernleşmeye olan ihtiyaç derinleşmiş; 19. yüzyıla gelindiğinde modernleşme kavramının bir kimlik sorunu olarak ele alınmaya başlamıştır.

Batı modernliğinin meydan okumasına kadar, Osmanlı için kimlik sorunu dikkate değer bir yer işgal etmemiştir. Batıda yaşanan toplumsal hareketler ve bunlarla birlikte gelişen bilim-teknik alanındaki gelişmeler Osmanlı'yla boy ölçüşebilecek bir birikim yaratmaya başladığında devlet içinde kimlik sorunu ilk kez tartışılır olmuştur. Ortaçağ'da Batı Avrupa'nın yoksul toplumlara tıpta, astronomide, matematikte Osmanlıyı izlerken, sonraki yüzyıllarda Aydınlanma'ya doğru ilerlenen Avrupa'da yaşanan gelişmeler "Biz" konumundaki Osmanlı'nın kendini "Ötekiliğini" hissetmesine neden olmuştur. Onsekizinci ve Ondokuzuncu yüzyıllarda devlet seçkinleri arasında başlayan, imparatorluğun kurtarılmasına ilişkin tartışma Osmanlı devlet yapısının kendisiyle yüzleşmesi sürecini yaratmıştır. Osmanlı Devletindeki merkezi gücün ordu olması nedeniyle imparatorluk içindeki gerileme konusundaki öz eleştiri ilk olarak buradan başlamıştır. Ordudaki değişimin yeterli olmaması ile birlikte, kurumsal değişime yönelik radikal adımlar böylelikle başlamış oldu.<sup>141</sup>

Osmanlı'da modernleşme halkın bu yönde bir talebi olmaması nedeniyle halk hareketi şeklinde oluşmamıştır. Daha çok yönetici aydın eliti tarafından sırtlanan bir çabadır. II. Viyana bozgunundan, Tanzimat Fermanı'nın ilanına kadar tarihi bir zorunluluk olarak karşımıza çıkan modernleşme, bu tarihten sonra, yöneticiler tarafından topluma dayatılan bir

---

<sup>140</sup> Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, 1. Basım, İstanbul: YKY Yayınları, 1995, s. 23.

<sup>141</sup> İbrahim Kaya, **Sosyal Teori ve Geç Modernlikler / Türk Deneyimi**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 70-71.



hareket olmuştur.<sup>142</sup> On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı aydınlarının Batı karşısındaki tutumu iki grupta toplanabilir. Bu gruplardan her ikisi de Osmanlı'nın Batı karşısında teknoloji açısından geri kaldığı tanısını koymaktadır. Ancak Avrupa'nın gelişkinliğine nasıl ulaşılacağı konusundaki düşünceler farklıdır. Aydınların bir kısmı, tamamen Batılılaşmaktan yanayken, diğerleri seçici olmayı tercih etmişlerdir. İkinci grup, geleneksel değerlerin tamamen reddedilmesi fikrini doğru bulmamaktadır. Batıdan gelen ve yararlı görünenler, ayrıntılı bir değerlendirme yapılarak ve manevi değerler korunmak şartı ile kabul edilebilir. Bu iki çizgi varlığını Cumhuriyet döneminde, hatta günümüzde bile sürdürmektedir.

Bernard Lewis'e göre, modernleşmeyi tamamen Batılılaşmak olarak algılayanlar, çoğu kez otoriter yönetimin idarecisi konumunda olmuşlardır. Halkın yaşam tarzının değişmesi gerektiğine inanmışlardır. II. Mahmut devrindeki yenilikler bu çerçevedeki ilk uygulamalardır. Sarık yerine fes giydirilmesi, Mehteran bölüğü yerine, askeri bando takımı kurulması, misafirlerin Avrupa protokolüne göre kabul edilmeye başlanması bu devirde yaşanan belli başlı gelişmelerdir.<sup>143</sup> Pozitivizmin Osmanlı bünyesine girmeye başlaması bu pratikleri daha sağlam temellere oturtmuştur. İlerleyen dönemlerde Beşir Fuad, Ahmet Ziya ve Ziya Gökalp'in isimlerin çalışmalarıyla pozitivizm, Osmanlı devlet anlayışı içine yerleşmeye başlamıştır. Böylelikle Batı'dan alınan pratikler, felsefi anlayışlarla desteklenmeye başlamıştır.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ağırlıklarını hissettiren, Tanzimat döneminin iki önemli ismi Ali ve Keçecizade Fuat paşalar, yazdıkları vasiyetnameleri ile Osmanlı'nın içinde bulunduğu durumu ancak batılılaşma yoluyla düzeltebileceği fikrini açıkça sergilemişlerdir. Osmanlı kadrolarının başlıca batılı devlet adamları olarak tanınmış bu iki isim öncelikli olarak askeri, iktisadi, fikri yönlerden Batı'ya yetişmek gerektiğini; sadece bunlardan çözüldükten sonra Batı'yla yarışılacağı fikrindedirler. Metinlerde Batı'nın örgütlenme ve güçlenme adına attıkları adımlar vurgulanırken, bu sırada Osmanlı devlet yapısının ve tebaasının geriliğine dikkat çekilmektedir. Osmanlı ordusunun denetimsizliği, Kapitülasyonların ağır yükü ulaşım yollarının yetersizliği, tarım ve vergilendirme konularındaki adil olmayan uygulamalar, dış ilişkiler konusundaki eksiklikler vasiyetnamelerdeki diğer önemli konulardır.

<sup>142</sup> Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, 1. Basım, İstanbul: YKY Yayınları, 1995, s. 23.

<sup>143</sup> Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, 5. Basım, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993, s. 101-102-103.

Fuat Paşa, ölümünden kısa bir süre sonra İstanbul'da, "The Levant Herald" adlı gazetede yayımlanan vasiyetnamesinde, Osmanlı'nın içine düştüğü olumsuz hali ve bu olumsuzluklarda kurtuluş için gerekli görülen çözüm yollarını şu şekilde belirtmektedir:

*"Bugünkü günde Avrupa'da söz sahibi olarak yaşayabilmemiz için gereken şey seleflerimizin düzeyini tutturmak ya da onlardan ileri gitmek değil, gelişme yolunda şimdiki komşularımıza yetişmek ve onlarla bu yolda gururla yarışmaktır. Düşüncemi gereğince açıklayabilmek için şöyle söyleyeyim: İhmaller yüzünden mahvolma felaketinden kurtulabilmeliğimiz İngiltere kadar paraya, Fransa kadar bilgi aydınlığına ve Rusya kadar askere sahip olmaliğımıza bağlıdır."*

(...)

*"Görkemli ülkeniz (padişaha hitaben) herhangi bir Avrupa devletinden ileri gitmekliğimizi sağlayacak bütün gerekli hususlara sahiptir. Ama böyle ilerlemek için bir şey, bütün siyasi ve idari kurumlarımızı değiştirmek mutlaka gereklidir. Geçmiş yüzyıllarda yararları görülmüş bir çok yasa ve düzenlemeler, bugünkü durumumuzda toplum için zararlı olmaktadır. Yaratılıştan kendisini aşmak eğiliminde olan insan, kendi eserini kusursuzlaştırmak üzere sürekli çaba harcamak ihtiyacındadır."*

(...)

*"Avrupa ülkeleri kadar demir yoluna sahip olduğumuz gün, zat-ı hümayununuz dünyada en önde gelen bir devletin başında olacaksınız."*

(...)

*"Bunlardan başka, önemini tarihten aciz kaldığımız bir sorun daha var: Kamu eğitimi, yani toplumsal değişimin biricik esası ve her maddi ve manevi büyüklüğün tükenmez kaynağı. Ordu, donanma, devlet yönetimi, hep aynı soruna bağlı. Bu esas temel atılmış olmaksızın, ilerisi için ne güç kazanmak, ne bağımsızlık, ne hükümet ne de bir gelecek düşünemiyorum."*

Ayrıca vasiyetinde Fuat Paşa'nın vasiyetinde laikliğin ilk izlerini de görebilmekteyiz:

*"(...) Bizim için en basiretli siyaset, hiç kuşkusuz, devleti ne olursa olsun bütün dini sorunların üstünde tutmaktır."* <sup>144</sup>

Ali Paşa'nın vasiyetnamesi, Fuat Paşa'nın aktardıklarını tamamlayan bir niteliğe sahip:

*"Waterloo Savaşı ile kapanan kanlı dönemi izleyen yılları Avrupa devletlerinin çoğu örgütlenmeye ve güçlenmeye harcadılar. Güçleri az çok artınca*

<sup>144</sup> akt. Tevfik Çavdar, **Türkiye'de Liberalizm (1860-1990)**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 1992, s. 21-22.

*hırsları da gelişti. O andan itibaren, gerek hükümdarların kişisel isteğini tatmin etmek için, gerekse sanayileşme yolunda her birinin silahlara sarılacağını, ticaret antlaşmaları yapacağını, diplomatik görüşmelere başvuracağını tahmin etmek kolaydı.*

*Bu tür barışçı ve savaşçı rekabet karşısında, Osmanlı Devleti henüz pek az işlenmiş, bakir bir alan, iyice tanınmayan bir çeşit cennet manzarası arzetymekte idi. Komşularının fikri ve maddi ilerlemesine kıyasla halkımız geriydi. Elindeki maddi kaynaklardan çok az bir yarar sağlamakta idi. Sanayi ve ticaret, süregelen kötü alışkanlıklar çerçevesinde durgun ve cansızdı’’*

(...)

*’’Yönetici kadro, genel olarak ehliyetsizdi. Askerimiz boldu, ama ordumuz kötü denetlenmekteydi, yok sayılırdı. Subay eksikliği vardı, donatım yetersizdi, silahlanma ve ordu yönetimi yiğitlikten daha önemli olarak birer bilim haline geldiği sırada, asker yetiştirmek için elimizde hiç bir olanak yoktu’’*

(...)

*’’(...) Ayrıca kapitülasyonlarla meşgul olmak gerekmektedir. Kapitalüsyonlar, hayatımızı baskı altında tutup, çabalarımızı zorlaştırmakta ve durdurmaktadır.’’*

(...)

*’’Vilayetler arasında ulaşım eksikliklerini göz önünde tutarak, olanaklarımız oranında bunları gidermeye çalıştık. Bu konuda Avrupa mühendislerinin üstünlüğünü ve bizim mühendislerimizin yetersizliğini kaydettik. Mühendislik mesleğine kendilerini adayanlara zorunlu fedakarlıklarını karşılayacak ödenekleri sağlayacak durumda değildik.’’*

(...)

*’’Avrupa ile aramızda daha sağlam bağlar yaratmalıydık. Onun maddi çıkarları ile bizimkiler aynı olmalıydı. Ancak o zaman ülkenin bütünlüğü siyasi bir hayal olmaktan çıkıp, bir gerçek olacaktı’’*

(...)

*’’Kesin ve olumlu biçimde çözümlenmesi gereken gelirler sorunu, Sultanımızın hükümetini özellikle ilgilendirmektedir. Aşar yüzünden zaten ağır yük altında olan köylüyü ferahlatmak için genellikle şehirlerde oturan zengin kimselerin vergi ve resimlerin daha önemli bir kısmına katlanmaları doğrudur’’*

(...)

*’’Zatı şahanelerine, hem kendi özel çıkarları, hem de genel çıkarlar adına devletin maaşlı memurlarınca yönetilen fabrikalardan da vazgeçmelerini öğütlemekteyiz. Devlet fabrikaları çok masraflı olup, gelişmeye yatkın olan özel*

*sanayi boğmaktadır. Elimizdeki önemli birinci sınıf malzeme, yapı ve makinalar hisse senedine çevrilip, devlet fabrikalarının sevk ve yönetimi özel şirketlere teslim edilmelidir.”*<sup>145</sup>

İkinci çizgide toplananlar modernleşmeyi baştan sona Batılılaşmak olarak anlamamışlardır. Batılılaşmaktan çok, geleneksel olanla modern olan arasında bir denge kurulması gerektiğini düşünmüşlerdir. Bir çok düşünür İslami ilkelerin korunması şartı ile ülkenin içinde bulunduğu sıkıntılardan arınabileceğine inanmaktadırlar. Bu çerçevede değerlendirilebilecek ilk Osmanlı entelektüelleri Yeni Osmanlılardır. Onlar modernleşme olgusuna daha temkinli yaklaşmışlardır.<sup>146</sup> Avrupa'dan gelen yeniliklerin başarılı olabilmesinin, İslami kimlikle uyum sağlayabildiği ölçüde mümkün olacağını düşünmüşlerdir. Bu grupta değerlendirilebilecek aydınlar Batıdan gelen her şeyi baştan sona kabul etmek veya reddetmek yerine seçici olmayı tercih etmişlerdir. Dönemin en muhafazakar aydınlarından Cevdet Paşa Batı'dan gelen yeniliklere karşı önyargılı olmak yerine, bunlar içinden faydalı görünenlerin uygulanmasını savunan en önemli isimlerdendir. Muhafazakar olmasına karşın, Osmanlı'nın idari yapısının batılılaşması konusunda pek çok katkı sunmuştur.<sup>147</sup>

İmparatorluğun son yıllarında, İttihat ve Terakki Partisi'nin iktidarda olmasının da yardımıyla modernleşmenin iki yüzünden birisi olan tamamen Batılılaşma, yönetim kademelerinde kabul görmeye başlamıştır. Bu sıralarda başlayan Birinci Dünya Savaşı, Osmanlı'nın siyasi geleceğini belirleyeceği gibi, Batı'ya olan bakışı da güncelleyecekti. Savaşın kazanılamaması Avrupalılaşmak adına hedeflenenlere ulaşamamasına neden olduğu gibi, Avrupa'ya olan olumlu bakışı da değiştirdi. Batı felsefesinin Osmanlı'da etkinlik alanını genişletmesi süreci sekteye uğradı.

Batılılaşma yanlıları tarafından büyük bir memnuniyetsizlikle karşılanan batıya karşı oluşan olumsuz bakış, ikinci çizgide yer alanlar için savaşın tüm kayıplarına rağmen memnuniyet vericiydi. Mağlubiyet, batı felsefesine sahip çıkılmasını – bir süreliğine de olsa- önlediği için büyük bir kazanımdı:

*“Müslümanların Batı'nın elindeki “cereyan-ı müstebidane” denilen felsefesine yapışması, öylesine dehşetli bir tahribattır ki, bu ölçüdeki zararı*

<sup>145</sup> akt. Tevfik Çavdar, **Türkiye'de Liberalizm (1860-1990)**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 1992, s. 22-29.

<sup>146</sup> İlber Ortaylı, **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, s. 20.

<sup>147</sup> Adem Ölmez, “Osmanlı'dan Türkiye'ye Modernleşme Mücadelesi ve Bediüzzaman”, *Köprü Dergisi*, 1998, Kış, Sayı 61: 3. <http://www.koprudergisi.com>, (10.05.2010). s. 3.

*savaştaki mağlubiyetimiz bile veremezdi. Birinci Dünya Savaşı'ndaki kaybedilen topraklar, verilen şehitler ve Batının siyasî hakimiyetinden hiçbiri Müslümanların Batı felsefesine sahip çıkması kadar tehlikeli değildir.*''<sup>148</sup>

Bu durumda Batı'ya karşı daha temkinli olunmalı, batı taklitçiliğinden kaçınılmalıdır. Bu fikirlerle hareket eden ikinci çizgideki muhafazakar kanat Cumhuriyet'e kadar Osmanlı idari yapısında söz sahibi olabilmiş ve Batılılaşma yanlısı olan devlet adamlarına karşı üstünlük sağlamışlardır.

Cumhuriyet döneminde, Türkiye kısa sürede Batı toplumunun siyasi sosyal ve iktisadi özelliklerine bürünecek modern bir ülke haline gelecekti. Osmanlı'da Batılılaşma hareketleri Tanzimat'tan bu yana devam edegelmiştir. Anadolu, feodalitenin hüküm sürdüğü ve ataerkil bir üretim ilişkilerinin yaygın olduğu yaklaşık 13 milyonluk bir tarım ülkesidir ve nüfusun yalnızca % 18'i kentlerde yaşamaktadır.<sup>149</sup> Aynı dönemde, İstanbul ve İzmir'de küçük çaplı bir burjuva kesim bulunsa da milli temelli değildir.

Savaş yıllarında hem Batı'yla yakınlaşmak ve aynı anda ekonomiyi Batı'nın zincirlerinden kurtararak millileştirmek, tespit edilen başlıca sorunlardandır. Birinci Dünya Savaşı öncesi Osmanlı Devleti'nin tek tarafı olarak Kapitülasyonları kaldırmasıyla başlayan ekonomik bağımsızlık hamleleri<sup>150</sup>, Ziya Gökalp gibi isimlerin milli iktisat modeli önerileriyle sürmüştür, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra netleşmiştir. Cumhuriyet'e giriş döneminin önemli aşamalarından biri olan Erzurum Kongresi'nin karar metninde, dış yardımlara açık olduğu dile getirilirken, iç ve dış bağımsızlığa zarar verilmemesi koşuluna vurgu yapılmıştır:

*''Milletimiz insani ve asri amaçları yüceltir. Fen sanayi ve ekonomi bakımından ihtiyaçlı durumumuzu takdir eder. Bundan ötürü, devlet ve milletimizin iç ve dış bağımsızlığı, vatanımızın bütünlüğü saklı kalmak üzere, altıncı maddede açıklanmış sınırlar içinde, milliyet esasına uygun ve memleketimize karşı istila isteği olmadan herhangi bir devletin fenne, sanayiye, ekonomiyeye ait yardımlarını hoşnutsuzlukla karşılarız.*''<sup>151</sup>

Böylelikle bir yandan kapitülasyon türü, bağımsızlığa zarar verecek olası bir tehdide karşı hoşgörülü olunmayacağı peşinen söylenmiş öte yandan, bunun dışındaki yardımlara olumlu yaklaşılacağı belirtilerek dış ilişkilerde takınılacak tavra dair ipuçları verilmiştir.

<sup>148</sup> a.g.e. s. 3-4.

<sup>149</sup> İbrahim Kaya, **Sosyal Teori ve Geç Modernlikler / Türk Deneyimi**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 151.

<sup>150</sup> Tefvik Çavdar, **Türkiye'de Liberalizm (1860-1990)**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 1992, s. 163.

<sup>151</sup> a.g.e. s. 188.

Kurtuluş Şavaşı'nın ardından, Lozan'da Batı'ya yakınlaşma adına bir dizi adım atılmıştır. Bazı nedenlerden ötürü tıkanan görüşmelerin hemen ardından önce İzmir İktisat Kongresi yapılmış ve Batılılar ile aynı safta bulunduğu imajı yaratılmaya çalışılmıştır. Bu kongre hem gayri milli sermayenin tasfiyesi, hem milli sermayenin oluşturulması, hem de yabancı sermayeyi çekmeye yönelik bir girişimdir. CHP'nin kurulmasıyla Batılı imajını yaratmak adına atılan adımlara ciddi bir katkı yapılmış olur.<sup>152</sup>

Hızlı bir modernleşmeye duyulan ihtiyaç Kemalizm'in atılımlar yapmasını zorunlu kılmıştır. 1923-1938 yılları arasında Türkiye'nin endüstrileşmesi adına önemli çalışmalar yürütülmüştür. Yeni bir kuşak laikleşmeye uygun bir eğitim sistemi içinde yetiştirilmiştir. Fuat Paşa'nın vasiyetinde önemini vurguladığı ulaşım sorunu, başta demiryolu olmak üzere, önemli ölçüde çözülmüştür. Köylülere mekanik tarım yöntemleri öğretilmiştir.<sup>153</sup>

İmparatorluğun son dönemlerinde ağaların köylü üzerindeki baskısı artmış olsa da Türkiye'de köylünün mücadele edebileceği bir toprak sahibi bir aristokrasi söz konusu değildi. Türk modernleşme hareketinin köylüyü harekete geçirme çabasını etkileyen en büyük olumsuzluklardan biri olmuştur. Köylü halkın Cumhuriyet öncesi devlete olan güveninin sarsılmış olması Türk Devleti'ni zor durumda bırakmış; Halk Partisi köylülerle yakınlaşma zorunluluğunu en önemli görevlerinden biri saymıştır. Devletin köylüyle doğrudan bağı olmaması nedeniyle eşraflar ve ağalar parti içine çekilmiş ve burada zamanla önemli konumlara gelmişlerdir.<sup>154</sup> Daha sonra dolaylı yoldan kurulan bu bağı kaldırmak ve doğrudan iletişime geçmek adına eğitimin zorunluluğu konusunda hemfikre varılmıştır. Bu amaçla ülkenin büyük çoğunluğunu oluşturan köylülerin eğitilmesini sağlayacak, Köy Enstitüleri projesi devreye sokulmuştur.

1929'la başlayan kriz yıllarında Türkiye Cumhuriyeti buhranın etkilerini azaltmak için devletçilik yöntemini izlemiştir. Devletçilik iktisadi yapısı, devlet müdahaleciliği, devlet kapitalizmi ve millileştirme süreçlerinden geçmiştir. Bu dönemde girilen çabalar, dünya krizinin asıl olarak tarıma dayalı ekonomileri etkilemiş olması nedeniyle sonuç vermemiştir. Bunalım, köylülerin ürettiklerinin fiyatlarında ciddi düşüslere neden olmuştur. Daha sonra uygulamaya konan ekonomik kalkınma modelinin getirilerine rağmen fiyatlardaki düşüş

---

<sup>152</sup> Hakan Tunç, "Türkiye'nin Modernleşmesi", 2009, Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. <http://www.blogpare.com>. (09.05.2010).

<sup>153</sup> İbrahim Kaya, **Sosyal Teori ve Geç Modernlikler / Türk Deneyimi**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 150.

<sup>154</sup> a.g.e. s. 151-152.

devam etmiştir. 1929-1932 yılları arasında Türkiye'nin başlıca ihraç mallarındaki fiyat düşüşleri, fındık ve afyonda % 73; incir ve tütünde % 50; pamukta % 48; üzüm ve zeytinyağında % 43'tür.<sup>155</sup>

Ekonomik gelişme modelinin uygulanması için planlanan zaman aralığı 1930-1939 yıllarıdır. Açık ekonomik modele bir tepki olarak 1930 ile 1932 yılları arasında uygulanan korumacı model, endüstrinin büyüme hızını %14,8'e kadar çıkarmıştır. Fakat bu yüksek oranlı büyümeye rağmen alt tabakaların durumlarında bu oranda bir büyüme gerçekleştirilmiş değildir. Ekonomik gelişmenin sonuçları devlet tarafından yaratılan milli burjuvazinin ve bürokrasinin yaşam standartlarını yükseltirken özellikle köylünün yaşam koşullarında belirgin bir yükseliş görülmemiştir. Sanayideki büyüme Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren ulaşılan en yüksek seviyede olmasına rağmen, köylünün modernleşmesi bu yıllar içinde sağlanamamıştır.<sup>156</sup>

Tarih 1939'u gösterdiğinde Türkiye, artık un ve şeker ithal edebilen, temel tüketim malları ve bazı sanayi ürünlerini devlet eliyle üretebilmektedir. Bu ilerlemeyi sağlayan başlıca üç neden sıralanabilir: Öncelikle, dış ticaret devlet tarafından kontrol edilmiştir. Bu kontrol olumlu bir ithalat-ihracat dengesi sağlamıştır. İkinci olarak, ulusal pazar önemli ölçüde devlet tarafından kontrol edilmiş ve yönlendirilmiştir. Bu sayede sanayileşmede hızlı bir yükseliş sağlanabilmiştir. Üçüncüsü, devlet biriktirmiş olduğu sermayeyi özel sektöre aktarmak yerine doğrudan sanayileşmek için kullanmıştır. Bu önlem, ekonomide yaşanacak olası olumsuzlukları engellemiştir.<sup>157</sup>

Kırklı yıllara gelindiğinde devlet milli koruma kanunu ile bazı durumlarda ekonominin düzenlenmesine yönelik uygulamalarda bulunmuştur. Bu kanunla varlık vergisi ve toprak mahsulleri vergisi ile ekonomiye bazı düzenleme ve kısıtlamalar getirmiştir. Öte yandan, bürokratlar tarafından yüklenilen görevlerin kırklı yıllara kadar yerine getirememiş olması memnuniyetsizlik yaratmıştır. Açık ve yarı-devletçi ekonomi ile olması gerekenden çok daha güçsüz bir burjuva sınıfı yaratılmıştı. CHP'nin yerel liderlerle yolunu ayıramaması parti içinde çatışmalara neden olmuştur. Tacir ve kapitalist çiftçiler olarak CHP içinde oluşan hizip, ticaret üstündeki devlet kontrolünü kırmayı ve batı pazarına açılmayı amaçlamıştır.<sup>158</sup> Daha

---

<sup>155</sup> Abdullah Aysu, **Türkiye'de Tarım Politikaları**, 1. Basım, İstanbul: Özgün Yayınları, 2001, s. 70.

<sup>156</sup> İbrahim Kaya, **Sosyal Teori ve Geç Modernlikler / Türk Deneyimi**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 161.

<sup>157</sup> a.g.e. s. 163.

<sup>158</sup> a.g.e. s. 164.

sonra umduklarını bulamayan bu tabakalar Demokrat Parti'yi tercih ederek CHP'ye karşı konum almışlardır.

Bu yıllara ait ekonomide yaşanmış olan yetersizlikleri İbrahim Kaya, geç modernliklerin ekonomiden ziyade politikaya öncelik vermeleri şeklinde yorumlamaktadır.<sup>159</sup> Ulus devletin kuruluş sürecinde milliyet temelli yeni bir devletin yaratılması, ekonomik programlardan daha öncelikli görülmekte, üst yapı kurumları için acil bir göreve dönüşmektedir. Türkiye özelinde "Türklük" algısının yaratılması adına yapılan girişimler, ekonominin de içinde bulunduğu, tüm alanları bu algının oluşması sürecine tabi kılmıştır. Halkın talebi olmamasına karşın yukarıdan indirilen ulus devlet, çok ani gelişen atılımlarla topluma sunulmuş; toplumun kimi kesimi tarafından kabul edilirken, kimi kesimlerince de reddedilmiştir. Bir başka sorun ise yine bu yukardan indirme sonucu Türkiye'de burjuva sınıfının, Batı'daki orijinleri gibi oluşmamış olmasıdır. Köylüde yaratılması planlanan ulusal-devrimci bilincin, Batı'dakine benzer bir sömürücü toprak aristokrasinin olmaması nedeniyle (Kaya), yaratılamamış olması gibi, varlık vergisi gibi usullerle topraklarından uzaklaştırılan azınlıkların yerine geçirilen Türklerin, Batı orijinlerine benzer bir burjuva sınıfı oluşturamamış olması da Türkiye modernleşmesi adına büyük bir sorun olmuştur. Burjuva sınıfının gelişimi için yaşanması gereken doğal süreç, azınlıkların topraklarını elde eden Türk asıllı girişimciler için söz konusu olamamıştır. Batı burjuvazisinden farklı olarak, Türkiye'de toprak ağaları, küçük işletme sahipleri bu tür toprakları almış, daha sonra buradan elde edilen gelirlerle sanayi burjuvazisine dönüşmüşlerdir. Sonuç olarak, günümüze kadar, geneli kendi sınıfının bilincinden uzak, yarı feodal bir burjuva tabaka şekillenmiştir Türkiye'de.

1950 yılına kadar yeni oluşmaya başlayan Türkiye, CHP tarafından yönetilmiştir. Ellili yıllara geldiğimizde ise özellikle CHP içinde elit içi bir tartışma başladığı görülmektedir. Demokrat Parti'nin kurulması bu elit içi bölünmenin sonucudur. Ama rejimin çok partili hayata geçmesi için hem yurtiçinde hem de yurtdışından yoğun girişimler olmuştur.<sup>160</sup> 1946'da CHP içindeki bölünmeden doğan DP, CHP'nin modernleşme projesinin karşıtı olarak doğmuştur. DP, toplumun farklı kesimlerinin birleştiği bir noktadır. Kurucu üyeler işadamı ve bankacı Celal Bayar, toprak ağası Adnan Menderes ve tarihçi Fuat Köprülü'dür. Bu ve bunların dışında partiyi yaratan isimler bürokrasiden gelen isimler değil; yerel önderlerdir. Yapılmış olan DP ittifakında toprak ağaları çok önemli bir yere sahiptir ve

---

<sup>159</sup> a.g.e. s. 164.

<sup>160</sup> Hakan Tunç, "Türkiye'nin Modernleşmesi", 2009, Beykent Üniversitesi, <http://www.blogpare.com>. (09.05.2010).



bu kesim DP'ye verdiği destek, CHP'nin kırsal alanda gerçekleştirmeye çalıştığı uygulamalara gösterilen memnuniyetsizliğin açık ifadesidir.<sup>161</sup>

DP'yi iktidara taşıyan, köylülerin önemli oranda bu partiye oy vermiş olmalarıydı. Köylüler hem ticaret burjuvazisi hem de toprak ağaları tarafından sömürülmelerine rağmen DP'nin daha umut verici bir programa sahip olduğuna inanmışlardır. CHP'nin köylüye yeterince ulaşamamış olması bir şekilde köylünün güvenini zedelemiştir.

DP için alternatif olabilecek bir ekonomi, dış Pazar stratejisine dayalı liberal ekonomiydi. Uzun yıllar tartışılan "Modernleşme için okul mu yoksa yol mu daha önceliklidir?" sorusuna DP "Yol." cevabını vererek Türkiye'nin bir çok bölgesine karayolu yapmış ve nispeten de olsa köylerin ulusal pazara açılmasını sağlamıştır. DP, kırsal alana ulaşmayı CHP'nin öncelik verdiği sanayileşme hedefinden daha önemli görmüştür. Bunun başlıca nedeni partiyi kuran kadrolarının ticaret burjuvazisi ve toprak ağaları olmasıydı.<sup>162</sup>

Bu grupların başlıca iki tür taleplerinin olduğu söylenebilir: Tarımın makineleşmesi ve Batı pazarına koşulsuz açılmak. İktidar tarafından bu iki talebe de olumlu karşılık verilmiş ancak sonraki yıllarda yaşanacak sorunlar hesaba katılmadan uygulamaya gidilmiştir. Demokratların Batı dünyasıyla hızlı bir entegrasyonu ön görmesi yalnız yurt içinde değil, yurt dışında da olumlu karşılanmıştır. ABD'nin tarımın modernleşmesi için kullanılan para yardımı kırsal kesimde büyük bir memnuniyetle karşılanmıştır. Bu on yılda tarıma tanınan öncelik sayesinde Türkiye'deki traktörlerin sayısı dört binden kırk dört bine çıkabilmiştir.<sup>163</sup> Öte yandan tarımın hızlı makineleşmesi milyonlarca topraksız köylünün şehirlere akın etmesi anlamına gelmektedir. Sanayileşmenin geri plana atılması nedeniyle gelişimi yavaşlamış şehirler bu köylü kitleleri barındıramamış ve köylüyü ciddi bir yoksullukla karşı karşıya bırakmıştır. Bu durum daha önce DP'yi desteklemiş olan pek çok kişinin desteklerini çekmelerine neden olmuştur. Aşağıda DP'nin iktidara geldiği 1950 yılından 1960 Darbesi'ne kadar geçen sürede kır ve şehir nüfusundaki değişimler makineleşmeyle başlayan göç dalgasının etkilerini göstermektedir:

---

<sup>161</sup> İbrahim Kaya, **Sosyal Teori ve Geç Modernlikler / Türk Deneyimi**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 167.

<sup>162</sup> a.g.e. s. 170-171.

<sup>163</sup> a.g.e. s. 172.

Yıllar / Toplam Nüfus / Şehir Nüfusu / Kırsal Nüfus / Kırsal Nüfusun Toplam Nüfusa Oranı

1950	20.947.188	5.244.337	15.702.851	% 74, 96
1955	24.064.763	6.927.343	17.137.420	% 71, 21
1960	27.754.820	8.859.731	18.895.089	% 68, 08 <sup>164</sup>

Bu dönemdeki şehir nüfusunun artış hızı köy nüfusundaki artışın önündedir. Kırsal nüfusun toplam nüfusa oranı incelendiğinde, kırsal nüfusun toplam nüfus içindeki payının zamanla azaldığı görülmektedir. Kırsal nüfus içindeki bu azalma yakın zamana kadar devam edecektir.

DP'nin seçim yoluyla başa geldiği iktidarını zaman içinde koşulsuz egemenlik olarak gördüğünü gösteren refleksler sergilemesi başta Cumhuriyet'in kurucu kesimleri olmak üzere sert tepkilerle karşılanmıştır. Toplumdaki özellikle iki grup DP'nin ekonomik ve politik duruşuna karşı tepki geliştirmiştir: Üniversite ve Ordu. Programın aynı zamanda anti-empyralizme karşı da bir saldırı olduğunu düşünen üniversitenin protestosu, ordunun müdahalesiyle eyleme dönüşmüştür.

Altmışlı yıllarla birlikte, 50'li yıllarda yeniden ortaya çıkan, modernleşme ile gelenekselcilik arasındaki kriz netleşmeye başlamış; Türkiye'nin sonraki on yıllarını etkileyecek askeri darbelerin ilki meydana gelmiştir. 27 Mayıs 1960 sabaha karşı radyodan yapılan duyuru ile Türkiye'nin darbeler süreci başlamış ve bugün deyim yerindeyse "gelenekselci modernleşme" yanlılarının hakimiyetiyle devam eden çatışmanın fitili ateşlenmiştir.

27 Mayıs Darbesi'nin, sonrakilere oranla daha kısa süreli bir askeri iktidar süreci olduğu söylenebilir. Darbenin ardından sonraki darbelere göre çok daha demokratik bir usül izlenerek yeni bir anayasa hazırlanmış; Anayasa Mahkemesi ve Devlet Planlama Teşkilatı gibi iki yeni kurum yapılandırılmıştır. Bununla birlikte işçilere, dernek ve parti kurma, grev yapma hakları verilmiş; sosyalistlere parti kurma ve Türk devletine ilişkin eleştirilerini ifade etme konusunda çeşitli haklar tanınmıştır.<sup>165</sup>

<sup>164</sup> akt. Abdullah Aysu, **Türkiye'de Tarım Politikaları (DİE, Tarım ve Köy İşleri Bakanlığı 1998 Verileri)**, 1. Basım, İstanbul: Özgün Yayınları, 2001, s. 89.

<sup>165</sup> İbrahim Kaya, **Sosyal Teori ve Geç Modernlikler / Türk Deneyimi**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 175.

Yeni anayasayı takip eden dönemde politikada ve toplumda yeni kutuplaşmalar yaşanmıştır. Bir yanda işçi sınıfı temsilcisi olarak DİSK kurulurken, diğer yanda TÜSİAD kurulmuştur. İdeolojik kutuplaşma bu iki kurumun temsil ettikleriyle doğru orantılı, Anti-Amerikancılık ve Amerikancı sağ şeklindedir. Öğrenci dernekleri Amerikancılığa karşı tavır almışken, ulusal burjuvazi de 1963-67 ekonomik planının desteğiyle yeni bir aşamaya gelmiştir. Ekonominin ortalama % 8'e ulaştığı altmışlı yıllar, maaşlı yöneticilerin ortaya çıktığı ve gerek devlet kurumlarında gerek özel kurumlarda önemli konumlar işgal ettiği yıllardır. Ulusal burjuvazi, küçük ya da orta ölçekli işletmeleri, iş adamlarının yöneteceği büyük holdinglere dönüştürmeye başlamıştır.

Altmışlı yıllarda orduda üst düzeyde bulunan personelin iş dünyasına girmesi, 1971 darbesini yaratan koşulları belirleyen başlıca etkenlerdendir. OYAK'ın kuruluşu, PETKİM'in % 20'lik bölümünün alınması, TUKAŞ'a sahip olunması, generallerle sağcı partilerde yer alan burjuvaziyi ortak çıkarlarda buluşturmuştur. Peşi sıra 1961 Anayasası'nı yaratırken yandaş olduğu CHP ile ordunun arası açılmış; yakın geçmişteki Kemalist hedefler rafa kaldırılarak ülkenin gelişmesi yerine var olan düzenin istikrarı önemsendir olmuştur. CHP'nin "Bu düzen değişmelidir!" sloganı artık ordunun üst kadroları tarafından hoş karşılanmamaya başlamıştır.

1965'te başa geçen sağcıların komünizm aleyhtarlığı, kışkırtmaları ve ordu içindeki yandaş sesler nedeniyle, meclise kadar girebilmiş (TİP) solun etkinlik alanını genişletmesi sorgulanır olmuştur. Generaller için tehlikeli ve bölücü faaliyetler olarak nitelenen solun etkinliği, yine generallerin muhtırası sonucu engellemeye çalışılmıştır. 1971 Darbesi ile TİP kapatılmış, 68 kuşağının üç önemli öğrenci lideri idame edilmiş DİSK polis tarafından gözlem altına alınmış ve solcu öğretmenler hedef gösterilmiştir.<sup>166</sup> Böylelikle 1960'dan sonraki dönem, daha önceki dönemin aksine demokratik çoğulculuğun olduğu ve kitle siyasetinin geliştiği bir dönem olsa da 71 ve 80 darbeleriyle kesintiye uğramıştır.

Toplumunu disipline ettiğini varsayan silahlı kuvvetler çok partili sistemin devamından yana tavır almıştır. Darbenin ardından 1973 yılında yapılan genel seçimlerde halk, sağcılara ve ordunun disipline edici tavrına karşı Ecevit'in CHP'sinden yana tavır almış ve sonuç olarak Erbakan'la koalisyona gidilmiştir. Bu iki uç antiemperyalist duruşları ve ifade özgürlüğünden yana koydukları tavırla fikri olarak da anlaşılabilirlerdir. Fakat, Ecevit'in yeni

---

<sup>166</sup> a.g.e. s. 177-178.

seçimler için hazırlıklar yaptığı ve İslamcılardan kurtulacağı yönündeki iddialara istifa ederek karşılık vermesi, hemen ardından kurulacak olan Milliyetçi Cephe hükümetinin önünü açmıştır. MC ile birlikte radikal milliyetçilerle Marksist-Leninist sol arasında varolan karşıtlık daha da şiddetlenmiş; 12 Eylül'e giden süreç için ordunun "gerektiği mazeretler" bulabileceği, katliamlar, suikastlar ve sıkı yönetimlerle örülü son birkaç yıla girilmiştir.

1980 Darbesi toplumun yeniden şekillendirilmesinde İslamiyet'in temel yöntem olması gerektiği konusunda üst yapının hemfikir olduğu bir hamledir. Genç kuşaklar dini ilkelere göre yetiştirildiğinde Türkiye'nin soldan kurtulacağı varsayılmıştır. İslami eğitimin yetersizliği solun yükselişindeki en önemli neden olarak görülmüştür. Bu nedenle din öğretimi ağırlıklı yeni uygulamalarla yeni bir kuşak yaratma çabası içine girilmiştir. Öncelikle, ilk, orta ve lise öğretimin tamamına din dersleri konulmuş; sonrasında ise İmam-Hatip ve Kuran kurslarının sayıları arttırılmıştır. Üç yıllık askeri rejimde İmam-Hatip liselerinin sayısı 258'den 350'ye, bu okullarda öğrenim görenlerin sayısı 1980'de 68.486'yken, 1989'da 155.403'e; 2610 olan Kuran kursu sayısı ise 4715'e yükseltilmiştir.<sup>167</sup>

Darbenin Türk modernleşme hareketine iki olumsuz etkisinin olduğunu iddia edebiliriz. İlki doğrudan devletin üst kademeleri tarafından uzlaşarak uygulanan din merkezli eğitim anlayışıdır. Seksenli yıllarda alanda yaşanan büyük dönüşüm laikliğe karşı ılımlı İslam formülünü tercih eden yeni bir kuşağın oluşmasına neden oldu. Bu durum iki binli yılların başında AKP iktidarının başa gelmesiyle günümüzde de devam eden Kemalist ulus-devletin tasfiyesine kadar uzanan bir süreci yaratarak Cumhuriyet modernleşmesine büyük bir darbe indirmiştir. Tanıtlama yerinde olacaksa bugün, Cumhuriyetin Batı modernliği yanlısı burjuva kadrolarına karşı, ağırlığını küçük ve orta ölçekli işletme sahiplerinin oluşturduğu bir "esnaf darbesi" gerçekleştirilmektedir. İkinci olarak, altmışlı ve yetmişli yıllarda belirgin bir Kürt sorunu söz konusu değilken, 12 Eylül'le birlikte bir anda Kürtlüğe ait bir çok şey yasaklanmış, böyle bir toplumun varolduğu inkar edilmiş ve hatta Kürtleri, Türklerin bir kolu olarak yeniden tanımlama girişimlerinde bulunulmuştur. Bilindiği gibi darbe öncesi siyasi atmosferde Marksist-Leninist sol, Milli Demokratik Devrim (MDD) ve Sosyalist Devrim (SD) olmak üzere iki kampa ayrılmıştır. Bu kampların her ikisi de Türk kökenli öğrencilerin, aydınların ağırlıkta olduğu yapılanmalardır. Yetmişli yılların sonlarına doğru Kürtlük adına talepler ortaya çıkmaya başlamışsa da görece küçük yapılar dışında gelişkin bir Kürt siyaseti söz konusu olmamıştır. Seksenli yıllarda Kürtlere yönelik gerçekleştirilen asimilasyon

---

<sup>167</sup> a.g.e. s. 181.

politikaları, bugün iki toplum arasında derin çatlaklara neden olan radikal bir tepkiyle karşılaşmıştır. Son yıllarda ılımlı İslamiyet yanlıları ile Kürt ulusalcılarının yakınlaşmaları, Kemalist modernleşme hareketinin başarısız gelişimini gösteren ironik bir örnektir.

Ordu'nun kendi rejimini güvence altına aldığı üç yılın ardından çok partili rejimin devamı için yapılan seçimlerde bu kez 24 Ocak Kararları'nın\* ve seksenli, doksanlı yıllara hakim olan liberal politikaların mimarı Turgut Özal iktidarı almıştır. Bu yıllarda, sınırlandırılmamış liberal ekonomik politikanın itici güç haline getirilmesi, İslamcılığın yükseltilmesi ve radikalliklerin yerine anlaşmaya dayalı politik kutupların oluşturulması başlıca hedefler olmuştur. Uzun yıllar milli burjuvazinin yaratılması için çaba harcamış devlet, özellikle seksenli yılların ikinci yarısından itibaren hantal ve gereksiz görülmeye başlanmıştır. Burjuvazinin özelleştirmeyi devletten daha başarılı yürütebileceğini iddia etmesi ve bu yönde bir talepte bulunması devlet tarafından olumlu karşılanmıştır. Özal dönemi içinde, özelleştirmelerin yapılabilmesi için öncelikle Kamu İktisadi Teşebbüsleri zarara uğratılmış, daha sonra gerileyen ekonomik işleyişin çözümü olarak özelleştirme önerilmiştir. Devlet kurumlarının özelleştirilmesiyle devletin gücünün sınırlandırılmasının demokratikleşmenin inşasının sağlandığı tartışmaları bu yıllarda sıkça tekrarlanmıştır.<sup>169</sup>

Türkiye modernleşmesi süresince konumunu koruyan demokrat gelenek günümüze kadar kendi modernlik projesinin sınıfsal temelli işleyişini korumuştur. Tabanını köylülerden oluşturmuş DP çizgisinden bu güne, sanayide ve tarım sektöründe daima üst tabakalara öncelik tanınmış ve alt tabakanın yaşam koşulları üst tabakanın taleplerine tabi olmuştur (Kuşkusuz, bu durum Cumhuriyet boyunca CHP geleneğinin halk için olması gerekeni sunabildiği anlamına gelmemektedir). Kemalist modernleşme projesine alternatif olan demokratlar, toprak ağalığından gelişen Türkiye burjuvazisinin yaratılmasını sağlamışken, kırdaki köylüleri ya da kırdan göç yoluyla gelmiş işçileri de kapsayacak bir modernleşme

---

\* 24 Ocak 1980'de çıkartılan kararlar, istikrar tedbirleri gerekçesiyle liberal ekonomiye geçiş sürecinin gerekliliğini ve bu geçiş sürecinin aşamalarını belirliyordu. Bu yeni ekonomik politikanın başlıca amaçları şunlardı: Ekonominin dış rekabete açılması, yabancı sermayenin özendirilmesi, dış satımın arttırılması, ekonomide devlet sektörünün daraltılması, devlet müdahalelerinin minimuma indirilmesi, özel kesimin sermaye birikiminin özendirilmesi-desteklenmesi ve piyasa mekanizmalarının özgürce işleminin sağlanması (Tevfik Çavdar, **Türkiye'de Liberalizm (1860-1990)**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 1992, s. 227.). Bu kararlar, dönemden beklenemeyecek radikallikleriyle, 12 Eylül'ün habercisi gibidir. Toplumsal muhalefetin büyüklüğü dikkate alındığında bu tip liberal taleplerin uygulanması için muhalefeti bastırarak büyük bir hamlenin yapılması gerekmektedir. Abdullah Aysu, o günün koşulları dikkate alındığında bu kararların uygulanması için dikta rejiminin zorunlu olduğunu vurgulamaktadır (Abdullah Aysu, **Türkiye'de Tarım Politikaları**, 1. Basım, İstanbul: Özgün Yayınları, 2001, s. 130.).

<sup>169</sup> İbrahim Kaya, **Sosyal Teori ve Geç Modernlikler / Türk Deneyimi**, 1. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2006, s. 184.

yaratabilmiş değillerdir. Abdullah Aysu, Özal'ın 1983 sonunda başa geçtiğini dikkate alırsak, 1984'ten 2000'e kadar, tarım sektöründeki değişim-dönüşümleri şöyle belirlemektedir:

- *Destekleme kapsamı daraltıldı,*
- *Girdi sübvansiyonları düşürüldü,*
- *Liberal politikalarla dış ticaret özendirildi,*
- *Devlete ait destekleme kuruluşları özelleştirme kapsamına alındı,*
- *Taban fiyatı uygulamalarından vazgeçme politikaları gündeme alındı,*
- *Tarımsal KİT'lerin yönetimlerini çiftçilere devretmek yerine bir kısmı özelleştirildi, kalanları özelleştirme kapsamına alındı,*
- *Tarım Satış Kooperatifleri hakkında kanun çıkarılarak sadece alım yapan kurumlar haline dönüştürüldü,*
- *Tarımsal Kredi Faizleri yükseltildi,*
- *Ziraat Bankası özelleştirme kapsamına alındı.*<sup>170</sup>

Özetlersek, Türkiye'de modernleşme çabaları, batı modernliğinden yararlanılarak başlamış, daha sonra ana projeye yapılan müdahale ile başkalaşmıştır. Tanrının kontrolü altındaki geleneksel toplumun dingin işleyişi, merkezini kent hayatının meydana getirdiği modern toplum için geçerli olmamakta, kentte toplumsal istikrarın sağlanması için yeni denetim mekanizmalarına ihtiyaç duyulmaktadır. Modern öncesi için geçerli olan din merkezli toplumsal kurallar bu kez milliyetçilik paradigmasıyla yenilenmiştir. Tekillik üzerinden hareket eden modernliği yaratan akıl ise araçsallaştıkça diğer milliyetleri, ırkları, dinleri ve sınıfları hiçe sayan bir yabancılaşma yaşamış ve yöntem olarak izlenen tekillik durumu hedeflenenin tersine, felakete dahi neden olan bir çok uzlaşmazlığa yol açmıştır.

Türkiye örneğinde de geçerli olan milliyetçilik merkezli modernleşme deneyimi, Türkiye toplumunun modernleşmeye verdiği reflekslerle yeni bir biçim almıştır. Halk talebi olarak gelişmeyen uluslaşma süreci, üst yapının programlarıyla yürütülmeye çalışılmış; devlet kendini ne İslam ülkesi ne de Batılı olarak ifade edebilmiştir. Kesin olan tek şey "Türklük" tür. Osmanlı'da Müslüman ve gayri Müslim ayrımının yerini bu kez Türk ve Türk olmayan ayrımı almıştır. Büyük bir acele ile oluşturulan milli iktisat programları Türk olmayanları ticari işletmelerinden, topraklarından ederken, Türkler arasında da toprak mülkiyetine dayalı bir burjuva sınıfın oluşmasını sağlamıştır. Fransız Devrimi'nin yaratıcıları olan, aydın burjuva

---

<sup>170</sup> Abdullah Aysu, **Türkiye'de Tarım Politikaları**, 1. Basım, İstanbul: Özgün Yayınları, 2001, s. 189.

kadroların farklı olarak burada suni bir tabaka yaratılması, daha sonra Türkiye'nin demokratikleşme sürecine zarar verecek gelişmelerin başlıca nedenlerinden sayılabilir. Sağlıklı bir burjuvazinin yaratılmaması, Kemalist modernleşme projesini uygulayacak ve Kemalizmin hedefi olan batı modernliğinin gelişim seyrini takip edecek bir modernleşmenin önünü tıkamıştır.

Tarihsel gelişime baktığımızda, yaklaşık ikiyüz yıldır süren modernleşme çabaları, gelenekselcilik yanlıları ile batılılaşma yanlılarının mücadelesiyle zikzaklı bir yol izlemiştir; kimi zaman gelenekselciler sürece hakim olurken, kimi zaman da batılılaşma yanlıları avantajı ellerinde bulundurmışlardır. Burada batılılaşma yanlıları ile gelenekselcilik yanlılarının bakış açıları da zaman içinde dönüşümler olduğunu eklemeliyiz. Osmanlı devlet yapısı içindeki yenilikçiler, düzenlemeleri doğrudan batıdan almışken, Köy Enstitüleri, Halkevleri gibi örneklerde olduğu gibi, Cumhuriyet döneminde Batının "kendi ürünlerini kendisinin vermesi" dikkate alınmış ve uygulanmıştır. Gelenekselcilerde ise Cumhuriyet dönemi ile birlikte, İslamiyet merkezli yaklaşımın yerini ticaret merkezli yaklaşım almıştır. Geline son noktada gelenekselcilikle batılılaşma, tarihin diyalektik işleyişine uygun bir zıtlıkla karşı karşıya gelmiş ve sonuç olarak, günümüzde, gelenekselci modernizm sentezine ulaşılmıştır.

Türkiye modernleşmesini tarihsel süreci içinde ikiye ayrılabiliriz: Özgün üretim yılları ve taklit yılları. Batılı devletler seviyesine erişmek adına 19. yüzyıldan bu yana devam eden çaba Cumhuriyetin kurucuları tarafından "özgelişim sürecinin, Batı gibi, toplumun kendi dinamikleri tarafından inşa edilmesi" şeklinde anlaşılmıştır.\* Buna karşın demokratlar modernleşmeyi, "tamamen dış pazarla bütünleşme ve bu ticari atmosferin gelişmesi ön koşuluyla geleneksel yapıların restore edilmesi" olarak anlamışlardır. Demokrat Parti yıllarına kadar Türkiye'nin modernleşmesinde ülkenin kendi maddi ve entelektüel ürünlerinin kullanılması uygun görülüşken, Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle bu anlayış değişmiş, maddi üretimin ve kültürün batıdan taklit edilerek oluşturulması yöntemi izlenmiştir.

---

\* Cumhuriyet öncesi batıcılığı ve milliyetçiliği yorumlayan Ahmed Muhiddin, milliyetçiliğin, batıcılığa "muasırlaşma" şeklini verdiğini vurgular. Bu anlamda muasırlaşma, bilim-teknik konusunda Batı'nın birikiminden yararlanmayı uygun görürken, manevi konuların da, ülkenin özkaynakları kullanılarak çözülebileceğini savunur: "(...) muasırlaşma ihtiyacı Türklere Avrupa'dan ilmi ve teknik aletleri ve bizzat tekniği almayı emreder. Ancak Türklerin manevi ihtiyaçları ve gayeleri de vardır. Bunlar –aynen Avrupa'da vuku bulduğu gibi- kendi din ve milliyetlerinden oluşturulmalı ve Batı'dan alınmamalıdır." (Ahmet Muhiddin, **Modern Türklükte Kültür Hareketleri**, 1. Basım, İstanbul: Küre Yayınları, 2004, s. 110.). Cumhuriyet öncesi yapılan bu yorum, dönemin muasırlaşma anlayışı ile Cumhuriyet'in ilk on yıllarında yapılan modernleşme çabalarının tutarlılık içinde olduğunu da göstermektedir.

Demokrat Parti'nin iktidara gelmesi, Kemalizm'in kurucu rol üstlendiği Türk modernleşme hareketini sekteye uğratan en önemli durumdur. Menderes, Özal ve son olarak Erdoğan'ın izlediği hatta Türkiye modernleşmesi, Batı ile ilişkisinde tek parti dönemine göre daha temkinli davrandığı görüntüsü çizmiş olsa da tersine daha da kuralsız, kontrolsüz bir batılılaşma süreci içinde hareket etmektedir.



## 3. ÜÇÜNCÜ DÜNYA VE ÜÇÜNCÜ SINEMA

### 3.1. Üçüncü Dünya Kavramı

Tüm tarih boyunca olduğu gibi, yirminci yüzyılda da dünyada yaşanan toplumsal hareketler, bu atmosferde ürün veren sanatları da etkilemiştir. Üçüncü Sinema'yı doğru okumak için bu türün oluşumunu ve gelişimini sağlayan tarihsel arka plan incelenmelidir. Başlangıç olarak, Üçüncü Dünya kavramına ve bu kavramın kapsamına değinmek bize yardımcı olacaktır.

Üçüncü Dünya Kavramı siyasal sistemi anlatmak için kullanılmakta ve siyasal rejimi klasik demokrasi olan kapitalist ülkelerle siyasal rejimi Marksist Demokrasi olan sosyalist ülkeler dışında kalan ülkeleri ifade etmektedir. Bu tanıma göre Üçüncü Dünya ülkeleri ABD ve Sovyet yörüngesinde olmayan ülkelerdir. Rejimleri, klasik demokrasi ile Marksist demokrasi arasında olan askeri diktatörlük ve tek parti yönetimi gibi denemelere sık sık rastlanılan ülkeler, bu gruba girmektedirler.\*

Yirminci yüzyılın başlarına kadar uzanan "üçüncü yol" fikri, iki kutuplu dünyanın dışında bir siyasal sistem yaratabilmek için ulusal temelli, alternatif bir kalkınma modelinin gerekliliğini savunmaktaydı. Çin'de Sun Yat-Sen gibi radikallerin teorilerinde şekillenen üçüncü yol fikri daha sonra Hindistan, Cezayir ve daha pek çok ülkede taraftar toplayacaktır.\* 1940'ta Mao Zedung tarafından daha açık bir şekilde dile getirilen üçüncü yol fikri bu kez

---

\* Bu tanım dışında, klasik sömürgecilik ilişkilerinin devam ettiği yetmişli yıllarda bir başka "üç dünya teorisi" daha ortaya atılmıştır. 10 Nisan 1974'te Çin Başbakan Yardımcısı Deng Siao Ping tarafından bir basın toplantısıyla duyurulan teze göre ABD ve SSCB birinci dünyayı; Asya, Afrika, Latin Amerika ve gelişmekte olan ülkeler üçüncü dünyayı; bu iki grup arasında kalan gelişmiş ülkeler ise ikinci dünyayı meydana getirmektedirler. Basına sunulan bu metinde Birinci Dünya'yı oluşturan iki süper güç, Üçüncü Dünya'nın başlıca düşmanları olarak gösterilmektedirler (İnönü Alpat, **Popüler Türk Solu Sözlüğü**, 1. Basım, İzmir: Mayıs Yayınları 1998, s. 340.).

\*\* Altmışlı yılların ortalarında Türkiye'de de güçlenen ulusal-devrimci mücadele hattı, Üçüncü Dünya ülkelerinin tarihsel özelliklerini göz önünde bulundurduğumuzda, farklı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. İmparatorluktan ulus-devlete geçilmiş olmasına rağmen altmışlı ve yetmişli yıllar boyunca anti-kolonyal mücadele, tabanın büyük bir kısmı tarafından destek bulabilmiştir. Emperyalizme gösterilen bu karşı çıkışı, Kuvay-i Milliye yıllarında Batılı devletlere karşı gösterilen anti-emperyalist refleksin devamı olarak yorumlayabiliriz. Osmanlı Devleti'nin çöküş dönemine girmiş olmasına rağmen, bu yıllara kadar rakip olarak görülen Batı ilk kez emperyalist bir güç olarak Osmanlı'nın karşısına çıkmıştır.

tüm kolonyal ve yarı-kolonyal ülkelerin ilham alabilecekleri bir deneyim olarak tanıtılmıştır.<sup>171</sup>

1949'da iktidarın ele geçirilmesiyle yaratılmaya başlanan sosyalist-üçüncü yol denemesinin ardından, bağlantısızlık politikasına dayanan ilk örgütlenme girişimi Endonezya'dan gelmiştir. Endonezya Devlet Başkanı Ali Sast-roamidijajo'nun Ocak 1954'te bağımsız devletlerin bir toplantı yapmalarını önermesi üzerine Mayıs 1954'le Birmanya, Seylan, Hindistan, Pakistan ve Endonezya arasında Seylan'ın başkenti Kolombo'da toplanmışlardır. Toplantıda katılımın genişletilmesi görüşülmüş, 18 Nisan 1955'te Bandung Konferansının toplanması sağlanmıştır. Bu toplantının iki önemli sonucunda gelişmekte olan ülkelerin ilk olarak örgütlenmeye başlaması ve ülkelerin çoğunluğunca bağlantısızlık politikasının benimsenmesi kararları alınmıştır. Asya ve Afrika ülkeleri dışında bu gruba Yugoslavya da katılmıştır. (Burada "Bağlantısızlık Politikası'nın" gelişmekte olan ülkelere farklı bir anlam taşıdığını belirtmekte yarar vardır. Gelişmekte olan ülkeler grubu deyince iktisadın ağırlığı vurgulanırken, Bağlantısızlar kavramıyla akla askeri meseleler ve bu alandaki sorunlar gelmektedir. Ama ikisi de Üçüncü Dünya'yı ifade etmek üzere kullanılmaktadır). Üçüncü Dünya Ülkeleri en canlı dönemlerini Hindistan'ın Nehru'su Mısır'ın Nasır'ı ve Yugoslavya'nın Tito'su ile yaşamıştır.

1955 Nisan'ında Endonezya'da toplanan Bandung Konferansı, Asya ve Afrika ülkelerinin kalkınma meselesinin uluslararası bir konu olduğunu vurgulamıştır. Yine 1961'de toplanan Bağlantısız Ülkeler Devlet ve Hükümet Başkanları Birinci Konferansı dünyaya barış ve güvenliği getirmeyi, sömürgeciliği ortadan kaldırmak için mücadele etmeyi, gelişmiş ülkeleri geliştirmekte olan ülke sorunlarıyla ilgilenme ve bu mücadeleye katılmayı temel hedef olarak sunmuştur. Bunlardan sonraki toplantılarda da yoğun olarak iktisadi meseleler ağırlık taşımıştır. Kuzey Amerika, Batı Avrupa, Japonya ve Yeni Zelanda'nın oluşturduğu gelişmiş kapitalist ülkeleri Birinci Dünya, Sovyet Bloğuna bağlı ülkeleri İkinci Dünya, bunların dışında kalan ülkeler de Üçüncü Dünya olarak tanımlanmıştır.

Üçüncü Dünya ülkelerinin temel özellikleri şunlardır:

- Politik Hayat olarak istikrarsızlık söz konusudur. İç politikaları devamlı dalgalanma göstermekte, ordu ile politika arasında çok yakın bir ilişki

---

<sup>171</sup> Arif Dirlik, *Postkolonyal Aura / Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi*, 2. Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008, s. 261.

bulunmaktadır. Geleneksel yapılarda hızlı bir değişim yaşandığı için toplum kesimleri arasında bölünme ve çatışmalar yaygındır. Büyük çoğunluğu siyasi bağımsızlıklarını İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kazanmışlardır.

- Hemen hepsi gelişmekte olan ülkedir. Nüfuslarının büyük kısmı tarım sektöründe bulunmakta, iş gücünün de büyük kısmı bu sektörde istihdam edilmektedir. Buna bağlı olarak tarım sektöründe gizli işsizlik çok yaygındır. Bir başka deyişle bir kısım işgücü tarımdan çekilse bile üretimin azalmasına sebep olunmaz. Yine bu ülkelerde sermayenin yetersizliği emeğin verimliliğini büyük ölçüde etkilemektedir. Gelir düzeyinin düşük olması sermaye birikiminin temel nedenlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır: Düşük gelir, düşük tasarruf düzeyi, düşük yatırım düzeyi ve sonuçta sermaye birikiminin yetersiz olmasıyla sonuçlanmaktadır. Düşük tasarruf, düşük yatırım, düşük gelir, tekrar düşük tasarruf şeklinde gelişen bir döngüden söz edebiliriz. Sadece gelirin düşük olması değil, gelirin adaletsiz dağılması, sorunu daha da ağırlaştırmaktadır.

- Nüfus yapısı bakımından da Üçüncü Dünya'nın belirgin özellikleri vardır. Doğum oranı çok yüksektir. Gelir düzeyinin düşüklüğü beslenme yetersizliğini getirmekte, sağlık şartları iyi olmadığından kitle halinde ölümler ortaya çıkmaktadır. Bu gelişmeyi kırdan kente yoğun göç ağırlaştırmaktadır.

- Kültürel bakımdan, Üçüncü Dünya ülkelerinde eğitim seviyesi ve okullaşma oranı düşük olduğundan okur-yazar oranı da düşüktür. Toplum davranışlarına gelenekler hakimdir. İkili yapı burada kendini göstermektedir: Geleneksel teknoloji yanında modern teknoloji, geleneksel kültür yanında dışa açık henüz dengeye ulaşmamış modernizm, bu ülkelerin belirgin özelliklerindedir.<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> *Üçüncü Dünya Ülkeleri*. (t.y.) <http://tarihdersnotlari.blogcu.com> (3 Mayıs 2010).

## 3.2. Üçüncü Sinema

İkinci Dünya Savaşı sonrası Üçüncü Dünya ülkelerinin emperyalizme karşı mücadelelerine dayanan Üçüncü Sinema, 1960'lardan bu yana dünya sinemasında önemli bir tür olarak kabul görmektedir. Batı sömürgeciliğinin çökmeye başladığı yirminci yüzyılın ikinci yarısında anti-emperyalist direnişlerden ilham alan ve bu direniş öykülerini sıkça konu edinen Üçüncü Sinema bugün, küreselleşmeye karşı gelişen direniş dalgasıyla birlikte yeniden hatırlanmaktadır.

Üçüncü Sinema teorisi, Hollywood'un pasif izleyici yaratma durumuna karşı izleyicinin aktive edileceği bir sinema anlayışı üzerine kurulmuştur. Bu teori çerçevesinde, Amerika'nın eğlenceye dayalı sineması ve Avrupa'nın birey odaklı sineması zararlı görülmüş; yeni bir alternatifin yaratılması için çaba harcanmıştır. Sinemayı toplumsal mücadelenin bir parçası olarak gören Üçüncü Sinemacılar diğer iki türü, toplumsal mücadeleyi işlevsizleştiren yönleri olduğu gerekçesiyle eleştirmişlerdir. Bunların yerine devrimci mücadeleye katkı sunan, militan sinemayı savunan yönetmenler, teorileriyle tutarlı çalışmalar ortaya koymuşlardır. Fernando Solanas, Octavio Getino, Julio Garcia Espinosa gibi yönetmenler bu türün başlıca temsilcileridir.<sup>173</sup>

Başlangıçta Avrupalı ve Amerikalı sinemacılar tarafından pek önemsenmeyen Üçüncü Sinema, politik sinemayı temsil ediyor oluşuyla 1980'lerin başlarından itibaren dikkat çekmeye başlamıştır. SSCB'nin çökmesinin ardından değişime uğrayan sömürgecilik ilişkileri nedeniyle Üçüncü Dünya kavramı belirginliğini yitirmiş olsa da Üçüncü Sinema'nın etkisi bu gün hala sürmektedir. Bunda, Üçüncü Sinema'nın bilinen tek politik sinema teorisi olmasının etkisi büyüktür kuşkusuz.

Siyasal atmosfere baktığımızda, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte Üçüncü Dünya ülkelerinin gelişim koşullarında görülen büyük ivmenin, tüm dünya siyasetini şekillendirmiş olduğu söylenebilir. Petrol ölçekli bu gelişim çizgisine paralel olarak, Afrika ve Asya arasında belirgin bir gelişim farkı meydana gelmiştir. Afrika'nın büyük bölümü endüstrileşme konusunda geride kalırken, petrol zengini ülkelerde hızlı bir ilerleme görülmüştür. Buralardaki dinamik endüstrileşme üç farklı tipte gerçekleşmiştir: Birincisi,

<sup>173</sup> Zeynep Çetin Erus, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 19.

Hindistan, Meksika ve Brezilya gibi iç pazarı büyük olan ülkelerde, devlet ve burjuvazinin ortak çıkarlarıyla geliştirdikleri korumacı-endüstriyel büyümedir. Güney Kore, Hong Kong ve Tayvan gibi ikinci tip endüstrileşme modeli yaratan Güneydoğu Asya ülkeleri tekstil ve montaj sanayi gibi belli başlı üretimlerde ucuz-yerel iş gücünü kullanarak büyümelerini sağlamışlardır. Son endüstrileşme tipinde ise çokuluslu şirketlerin, dünya pazarı için tasarlanmış ürünlerin montajını daha ucuz iş gücü sağlanan ülkelerde gerçekleştirmesi ile bu ülkelerde endüstriyel büyüme sağlanabilmiştir.<sup>174</sup>

Endüstrileşmedeki bu düzenli gelişim, ulusal bilinçlenmeyle birleşince bu kez, bağımsızlık mücadeleleri ile karakterize olan bir direniş çağı olgunlaşmaya başlamıştır. 1945'te Endonezya ve Vietnam, 1946'da Filipinler'in bağımsızlıklarını ilan etmeleri; 1947'de bağımsız Hindistan ve Pakistan devletlerinin doğuşu, 1948'de Burma'nın bağımsızlık ilanı; Çin ve Küba devrimleri, başlangıçta Üçüncü Sinema'nın ürün vereceği belirli bir atmosfer yaratmıştır diyebiliriz.

Altmışlı yıllara gelindiğinde, az gelişmiş toplumlarda kimlik konusunda belli bir netlik oluşmuştur artık. Ötekileştirildiklerinin farkına var bu topluluklarda "Ben kimim?" sorusu cevaplanmış; buna neden olan unsurlar "emperyalist" olarak saptanmış ve bu unsurlardan kurtuluş yolları, her coğrafyanın kendi iç dinamikleri dikkate alınarak, formüle edilmiştir. Kırklı yılların ikinci yarısında filizlenen mücadele geleneği sonraki yıllarda da devam etmiş, Bandung Konferansı ile bir çeşit ortak yol saptanmış ve altmışlı yıllarda bu direniş geleneği sonraki on yıllarda hep hatırlanacak direniş sembolleri ile gelişerek güçlenmiştir. Vietnam Savaşı'na karşı tüm dünyada gerçekleşen protesto gösterileri, öğrenci direnişleri, Amerika'daki siyahi bilinçlenme, Latin Amerika'da oluşmaya başlayan yeni gerilla hareketleri, Pekin-Moskova çatışması gibi siyasal dalgalanmaların tüm dünyayı sardığı altmışlarda yükselen devrimci atmosferi sembolize eden Fanon, Che Guevara, Ho Chi Minh gibi isimler, dikkatleri Üçüncü Dünya'ya çekmek isteyen sinemacılar için önemli referanslar olmuşlardır. Bu devrimci ruhu hissedilen sinemacılar, kendilerini dönemin devrimci önderleriyle özdeşleştirerek kendi ürünleriyle mücadeleye katılmışlardır.<sup>175</sup>

Ulusal ve kolektif devrimci hareketin parçası olma çabasındaki tüm yönetmenlerde temel olan, sinemanın politik işlevine duydukları inançtır. İşlenen konuların başlıcaları,

<sup>174</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, "Üçüncü Sinema", Sayı: 3, Sonbahar 1997, s. 51.

<sup>175</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, s. 52.

adaletin işlemesi, yeni gelişen siyahi elit tabakanı yozlaşması, taşranın azgelişmişliği ve ulusal özgürlük mücadelesidir. İşlenen konu ne olursa olsun gerçekliğe bağlılık ve gerçekliğin halkın anlayabileceği şekilde sunulması bir Üçüncü Sinema ürününün ortaya çıkabilmesi için temel şarttır. Latin Amerikalı, Üçüncü Sinemacılar için öğretmen olmuş Fernando Birri, film üretme çabasını şöyle özetler: ‘‘Gerçekliği bir kamerayla karşılamak ve onu belgelemek, onu gerçekçi bir şekilde filme almak, azgelişmişliği halkın bakış açısından filme almak.’’<sup>176</sup>

### 3.2.1. Üçüncü Sinema'nın İlham Kaynağı: İtalyan Yeni Gerçekçiliği

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa ve Amerika'da iki farklı sinema belirginleşmeye başlamıştır. Yüksek bütçeli Amerikan sineması dünyanın tüm coğrafyalarına kadar ulaşan bir eğlence aracı olarak gelişirken, Avrupa'da entelektüel düzeyi daha yüksek, ticari sinemaya alternatif olan yeni bir sinema, beraberinde bir çok akım yaratacak eserler sunmaya başlamıştır. Bunlar arasında İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransa'da Yeni Dalga daha sonra Üçüncü Sinema'da kabul görecektir pek çok unsurun yaratıcısı olmuşlardır. Özellikle İtalyan Şairane Gerçekçiliği akımı çekim yöntemleri, oyuncu kullanımı, sosyal durumun resmedilmesi gibi yönleriyle Üçüncü Sinema'nın ilham kaynağı olmuştur.<sup>177</sup>

İtalya'nın sinema sektörü savaş öncesinde çok verimli değildir. 1920'lerde az sayıda basit, romantik-komedi filmleri çekilmiştir. 1922'de Mussolini'nin başa gelmesiyle ve faşist yönetim filmlerin propaganda gücünü dikkate almaya başlamıştır. Harekete geçen iktidar, 1924 ile 1937 arasında sinema sektörünü geliştirmek için çalışmaya başlamış, bu yıllar arasında film yapım ve dağıtım şirketleri kurulmuş, parasal destek sağlanmış ve bu alanda koruyucu önlemler alınmıştır. 1924'te kurulan Instituto Nazionale LUCE'yi L'Unione Cinematografica Educativa (Sinema ve Eğitim Birliği Ulusal Kurumu)'yı denetimlerine alarak sinema alanına ilk kez müdahale etmişlerdir. Yine film okulu Centro Sperimentale ve film stüdyosu Cinecitta bu dönemde kurulmuştur. Belgeseller, haber filmleri üretimi konusunda talimat veren ve haber filmlerinin gösterimini zorunlu kılan Mussolini böylece, sinematografik enformasyon tekeli yaratma planını gerçekleştirmiştir.<sup>178</sup>

<sup>176</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘Bireysel Yaratıcılık’’, Sayı: 6, Sonbahar 1999, s. 119.

<sup>177</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘Bireysel Yaratıcılık’’, Sayı: 6, Sonbahar 1999, s. 119-120.

<sup>178</sup> Morando Morandini, ‘‘Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya’’, Geoffrey Nowell-Smith (Ed.), **Dünya Sinema Tarihi** içinde (406-415), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 406.

İktidar bu dönemde Alman sinemasını örnek olarak klasikler arasına girecek İtalyan filmleri yapma girişimlerinde bulunmuştur fakat yapılan filmler yine “beyaz telefon filmleri” adı verilen romantik komediler düzeyinde kalmıştır. Bu filmlerden Scipio Africanus (Afrikalı Scipio), yüz milyon lirete mal olmuş, film bu büyük bütçesine rağmen klasik kalıpların dışına çıkamamıştır. Faşist iktidarın olanaklarıyla yetişen genç sinemacıların, resmi ideolojiye karşı olmaları, bu filmlerin başarısızlığının en önemli nedenleri arasındadır.<sup>179</sup>

Bunun yanında, ileride Yeni Gerçekçilik akımını yaratacak yönetmenler de iktidarın istediğinden farklı filmler üretmişlerdir. Düşük bütçeli bir çok film, pek fazla dikkat çekmemiş olsa da, İtalyan sinemasının ortalamasını aşan bir çizgi yakalayabilmişlerdir. Bu filmler Yeni Gerçekçilik akımının karakterini belirleyecek yeni bir üslubun ilk örneklerini taşıyarak akıma öncülük etmişlerdir:

*“(…) o yıllarda faşist hükümetin kurduğu stüdyolarda çekilen pahalı yapımların yanı sıra stüdyo olanaklarının dışında, küçük bütçelerle yapılmış, o yıllar içinde pek dikkat çekmemiş ama belli bir sanatsal düzeyi de yakalamış filmler, ilk gerçekçilik çabaları olarak ortaya çıkmaktadır. Blasetti’nin yaptığı Bulutlarda Dört Adım ( Quattro passi fra le nuvole ), Salvator Rosa’nın Bir Serüveni ( Un’avventura di Salvator Rosa ), Yaşamda Bir Gün ( Un Giorno nella Vita ) gibi filmler, toplumsal gerçekçilik çabasının göze çarptığı, estetik açıdan beğeni toplayan filmler olarak karşımıza çıkar.”<sup>180</sup>*

İkinci Dünya Savaşı’yla birlikte Avrupa birçok film şirketini ve sinema salonunu kaybetmiştir. İngiltere’de, Almanya’da ve Fransa’da bu kayıp İtalya’ya oranla çok daha fazla olması, İtalya’ya büyük bir avantaj sağlamıştır. Savaşla birlikte Mussolini’nin Amerikan filmlerinin gösterimini de yasaklanmasıyla, İtalyan sineması artık büyük bir hızla ilerlemeye başlamıştır. Hollywood’un dört büyükleri olarak adlandırılan MGM, Warner Bros, Fox ve Paramount’u İtalyan sinemasından uzaklaştıracak kararlar alındıktan sonra yılda 60 film düzeyinde gerçekleşen üretim sayısı 1940’da 87; 1942’de 120 filme yükselmiştir.<sup>181</sup>

Bu sıralarda tartışılan en önemli konulardan biri filmlerin nasıl olması gerektiğine ilişkindir. Özellikle Cesare Zavattini tarafından savunulan görüş, filmlerin gerçekçi olması gerektiği yönündedir. Ona göre olay örgüsü denilen kavram gerçekçi değildir ve bundan

<sup>179</sup> Esin Coşkun, **Dünya Sinemasında Akımlar**, 1. Basım, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2003, s. 145.

<sup>180</sup> a.g.e, s. 146.

<sup>181</sup> Morando Morandini, (Ed.). **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2003, s. 410.

kurtulmak gereklidir. Aynı durum stüdyolar için de geçerlidir: Sinema stüdyolardan kurtulup sokağa çıkmalıdır. Gerçekçilik kavramının en büyük parçasını oyunculuk oluşturmaktadır. Yapılan filmler hayatı olduğu gibi yansıtma peşindeydi ve neredeyse hiç profesyonel aktör kullanılmadan çekilmiştir. Oyuncu seçimi daha çok role uygunlukla ilgilidir. Ölçüt alınanlar daha çok, role uygun mesleklerde çalışan ve deneyimi olmayan kişilerdir. Bu şekilde oyunculuk yapan kişiden kendisi olması istenir. Amatör oyuncuların amatör refleksleri filmi daha kanlı-canlı kılacaktır. Zavattini, Yeni Gerçekliğin en önemli niteliğini ve yeniliğini, gerçeğe bakmayı ve görmeyi öğretmesinde bulur. Gerçek aslında sıkıcı değil, canlı ve ilgi çekicidir.<sup>182</sup>

Hareketlerin ve olayların kameranın dışına taşması, sahnelerin kesilmeden uzun çekilmesi gerçekçi anlatıyı güçlendirmiştir. Kendine özgü bir estetik ve teknik yoluyla sosyal gerçekliğin kullanılmasını amaç edinerek akım, halkın içinde bulunduğu zor durumu aynen yansıtmak istemiştir. Nesnel bir bakış geliştirme çabasıyla, yoksulluk üzerine anlatılan hikayeler ve savaşın sebep olduğu zorluklar gösterilmiştir. Amerikan sinemasında yaşanan konu sıkıntısı günlük, olağan gerçeklikler anlatıldığı için, söz konusu değildir. Bireyler ve onların yaşadığı hayata ilişkin sorunlar, Yeni Gerçekçiliğe sınırsız bir anlatım alanı sunar.<sup>183</sup>

Raymon Borde ve André Bouissy, Yeni Gerçekçiliği, Hollywood sinema geleneğinden keskin çizgilerle ayırmaktadırlar. Filmin tekniği ve niteliğine ilişkin çeşitli ölçütler üzerinde durarak akımın ana hatlarını belirlemeye çalışmışlardır. Onlara göre bu farklılığı yaratan başlıca on öğe şöyle sıralanmaktadır:

- 1- Bütünlük planlarını ve ortalama planlarını ve aktüaliteninkine yakın bir kadrajın sık sık kullanımı;
- 2- Sessiz sinemada pahalı olan görsel efektlerin (bindirme, eğik görüntüler, yansımalar, deformasyonlar, eksilteler) reddi;
- 3- Belgesel geleneğine göre ayarlanmış oldukça gri bir görüntü;
- 4- Özel efektsiz bir kurgu;
- 5- Gerçek dekorlarda çevrim;
- 6- Doğaçamada farklı bir yol demek olan dekupajda belli bir esneklik;
- 7- Profesyonel olmayan gerçek oyuncuların kullanılması;

---

<sup>182</sup> Esin Coşkun, **Dünya Sinemasında Akımlar**, 1. Basım, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2003, s. 162.

<sup>183</sup> a.g.e. s. 163.



- 8- Diyalogların basitliği;
- 9- Sessiz çevrilmiş filmlerin sonradan eşlenmesine başvuru;
- 10- Bütçenin küçüklüğü.<sup>184</sup>

Roberto Rossellini'nin 1944 yılının sonlarında yapmaya başladığı "Roma, Açık Şehir" (Roma, Citta Aperta) filmi Yeni Gerçekçi İtalyan Sinemasının başlangıç filmi olarak kabul edilir. Gösterime girdiği yıl izleyicilerden ve eleştirirnenlerden ilgi görmeyen film Rossellini'nin sonraki çalışmalarından sonra dikkat çekmeye başlar. Bunu izleyen yıllarda Roma, Açık Şehir üslubunda bir çok film yapılmıştır. Bunlardan bazıları: Rossellini'nin "Almanya Sıfır Yılı" (Germania Anno Zero, 1947); Vittorio De Sica'nın "Kaldırım Çocukları" (Sciuscia, 1946), "Bisiklet Hırsızları" (Ladri di Bicicletti, 1949), "Milano'da Mucize" (Miracolo a Milano, 1951) ve "Umberto D" (1952); Luscinto Visconti'nin "Yer Sarsılıyor" (La Terra Trama, 1947), "Rocco ve Kardeşler"i (Rocco e İsuoi Fratelli, 1960); Cesare Zavattini'nin "Şehirde Aşk" (Amore in Citta, 1954)'dır.<sup>185</sup>

Üçüncü Sinema ile Yeni Gerçekçiliğın ilişkisi pek çok temele dayanır. İlk olarak, Üçüncü Sinema'yı yaratan bir çok sinemacı İtalya'da bulunmuş ve Yeni Gerçekçilik'le tanışmışlardır. Solanas ve Getino'yu etkileyen Fernando Birri, Küba'da Tomas Gutierrez Alea ve Julio Garcia Espinoza, Roma'da Centro Sperimentale di Cinematographia'da eğitim görmüşlerdir. Yeni Gerçekçilerin üretim biçimi ve duruşları, bu sinemanın Üçüncü Sinemacılarla ilişkisini belirleyen bir diğer nedendir.<sup>186</sup> İşsizlik, yoksulluk gibi konuların gerçekçi bir üslupla aktarılması Üçüncü Sinema'yı yaratan yönetmenleri oldukça etkilemiştir. Son olarak, akımı meydana getiren yönetmenlerin büyük çoğunluğunun Üçüncü Dünya'dan olması Yeni Gerçekçiliği meydana getiren yönetmenlere yaklaştırmıştır bu yönetmenleri. Her iki türün temsilcileri de orta sınıf üyesi, kentli ve genellikle Batılı tarzda eğitim almış kişilerdir.<sup>187</sup>

1950'lerin sonunda başlayıp 1960'ların başında Fransa'nın en dikkat çekici ürünlerini veren Yeni Dalga, Üçüncü Sinema gibi Brezilya Yeni Sineması'nı da etkilemiştir. Yeni gerçekçiler gibi gerçek mekanlarda doğal ışıktta, amatör oyuncularla film çeken Yeni Dalga yönetmenleri auteur sinemasına olan bağlılıkları nedeniyle kişisel filmler yapmış, toplumsal

<sup>184</sup> akt. Battal Odabaş, **İtalyan Sineması**, <http://www.msxlab.org> (2 Haziran 2010).

<sup>185</sup> Esin Coşkun, **Dünya Sinemasında Akımlar**, 1. Basım, İstanbul: İzdüşüm Yayınları, 2003, s. 149.

<sup>186</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, "Bireysel Yaratıcılık", Sayı: 6, Sonbahar 1999, s. 120.

<sup>187</sup> Zeynep Çetin Erus, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 23-24.

sorunlar üzerinde durmamışlardır. Konunun ardında yatan toplum sorunlarına değinmemeleri ve sınırsız özgürlük tutkuları Üçüncü Sinemacılar tarafından eleştirilmiştir.

Sonuç olarak şu yorumda bulunabiliriz ki, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, faşizm koşullarında filizlenmeye başlamış ve eğlence sinemasına güçlü bir alternatif geliştirmiş olmasıyla Üçüncü Sinema'ya bir haliyle hazırlık dönemi olmuştur. Üçüncü Sinema'nın savaş, bağımsızlık, devrim gibi söylemlerine karşı Yeni Gerçekçilik daha kişisel sorunlar dile getiriliyor olsa da faşizm koşullarında film üretmiş olmalarıyla benzerlikler göstermişlerdir. Çekim koşullarının zorluğu, süregiden toplumsal yıkım, her iki akımı da eğlence sineması anlayışına tepki vermeye yönlendirmiş; bireysel ya da toplumsal olarak gerçekler sert bir biçimde yansıtılmıştır. Sinema tekniklerindeki farklılıkları, içerikteki özgünlükleri, eleştirel yaklaşımları ve yönetmenlerin duruşlarıyla bu akım, Üçüncü Sinema incelemesi için tamamlayıcı niteliktedir.

### **3.3.2. Dünyada Üçüncü Sinema Manifestoları**

#### **3.3.2.1. Brezilya Yeni Sinema Akımı ve 'Açlığın Estetiği Manifestosu'**

Latin Amerika'da Üçüncü Sinema'nın öncüsü olarak kabul edebileceğimiz Yeni Sinema Akımı 1960'lı yıllarda Brezilya'da yayılmaya başlamıştır. Amacı, yabancı etkilerden uzak olarak ulusal film kültürünü yaratmak olan akımın önde gelen isimleri, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha ve Guy Guerra olarak sıralanabilir. Yeni Sinemacılar yaptıkları filmlerle anlatımdaki özgürlüğe ve yapımdaki bağımsızlığa dikkat çekmeyi amaçlamışlardır. Yeni Sinemacılar toplumsal adaletsizliğin egemen olduğu bir ülkenin gerçeklerini, bazen bir belgeselin gerçekliğiyle bazen de Brezilya kültürünün izlerini taşıyan sembelleri kullanarak gözler önüne sermeye çalışmışlardır. Bu yönetmenler Yeni Dalga'nın üslup ve teknik özelliklerinden etkilenmekle birlikte şehir yerine kırsal hayata ilişkin konuları ele almışlardır. İşçilerin ve köylülerin günlük yaşamlarını aktaran filmleriyle etnik azınlıklara, işçilere, köylülere seslenmeyi amaçlamışlardır. Bu yönüyle Yeni Sinema, Avrupa'nın toplumsal sorunları göz ardı eden birey odaklı auteur sinemasından ayrılmış olmaktadır.<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Zeynep Çetin Erus, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 25.

1960'lardaki sömürge ülkelerin sosyalist hareketler içine girdiği sömürgecilikten kurtuluş hareketlerinin de etkisiyle Yeni Sinemacıların filmlerinde devrime ait öğeler sık sık kullanılmaya başlandı. Yeni Sinema akımı filmlerinin ortak özelliği politik bir söylem ihtiyacından yola çıkmalarıdır.

Yeni Sinema, diğer akımlar gibi dünya çapında güçlü bir sinemasal devrim yaratmayı başaramamış olsa da Roy Arnes, 1930'larda doğan ve 1960'larda film yapmaya başlayan bir çok yönetmenin ürünlerinde, Yeni Sinema akımının izlerini görmektedir. Bu yönetmenler arasında Brezilya'da Glauber Rocha'nın yanı sıra, Bolivya'da Jorge Sanjines, Senegal'de Ousmane Sembene, Şili'de Miguel Littin, Türkiye'de Yılmaz Güney, Arjantin'de Fernando Solanas ve Octavio Getino gibi isimleri sayar. Bu kuşak Brezilya'da "cinema novo"yu, Arjantin'de "nueva ola"yı, Şili'de "Cinema of Popular Unity"yi yaratan kuşaktır.<sup>189</sup>

Akımın Brezilyalı temsilcisi Glauber Rocha'nın 1965 yılındaki "Açlığın Estetiği" (Şiddetin Estetiği) adlı denemesi pek çok kişi tarafından Üçüncü Sinema manifestolarının başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Rocha öncelikle Latin Amerika'da uzun yıllar süren ve tüm çabalara rağmen sona erdirilemeyen sömürgecilik konusuna dikkati çeker. Klasik sömürgecilik koşullarından bugünü (1965) ayıran tek fark, sömürgecilerin uygulamalarındaki biçimsel farklılıktır. Geçmişte açık seçik yürütülen sömürgecilik faaliyeti şimdi, "çok ince, akıllıkla gizlenmesi" adına "cilalanmış" yeni bir biçimle karşısına çıkmaktadır Latin Amerika'nın Bu biçimsel değişiklik, yeni bir bağımlılığın habercisi olmakta, felsefik olarak Latin Amerika'nın güçsüzlüğüne yol açmaktadır. Latin Amerika'nın sefaleti Rocha'ya göre basit bir açlık sorunu değildir. Bu, tüm bu coğrafyanın özü ve esasıdır. Latin Amerika'yı temsil eden ve onu orijinal yapan şey, en uç noktasına varmış olan açlık ve sefalettir.<sup>190</sup> Bu sefalet hissedilebilen fakat entelektüel olarak anlaşılabilen bir açlığın dışavurumudur.

Öte yandan, Brezilyalılar için utanç kaynağı olan ve yine bu nedenle anlaşılabilen açlık, Yeni Sinemacılar için anlaşılır bir kavramdır. Tekrar tekrar sunulan reformist politikalarla, iyileştirmelerle ortadan kaldırılamayacak bu durumun tek çözümü açlığın kendine ait bir estetikle gözler önüne serilmesidir. Sadece bir açlık estetiği kendi yapılarını aşarak Latin Amerika toplumlarını ileriye taşıyabilecektir. Burada, kullanılacak araçlar içinde şiddet, en önemli yeri işgal etmektedir. Şiddet, açların en doğal davranışdır; Şiddet yoluyla,

<sup>189</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, "Üçüncü Sinema", Sayı: 3, Sonbahar 1997, s. 52.

<sup>190</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, "Bir Açlık Estetiği", Sayı: 22, Kış 2008-2009, s. 152.

sömürgeci sömürülenlerin varlığını fark eder.\* Sömürülenler silaha sarılmadıkça köle kalmaya devam edeceklerdir.<sup>191</sup>

Rocha'ya göre gerek ele alınan konu, gerek onun anlatım yolu ve teknikleri açısından film geleneksel kalıpların dışına çıkmalıdır. Açlık ve şiddet sadece konu olarak ele alınmamalı, sinemanın bir tekniği olarak da kullanılmalıdır. Filmin ortaya çıkmasını sağlayan teknik olanakların ve diğer unsurların açıklığı da Üçüncü Dünya'nın yoksulluğunun bir temsili olacaktır.<sup>192</sup>

### 3.3.2.2. Mükemmel Olmayan Bir Sinema

Küba Devrimi'nden sonra Küba Film Endüstri Enstitüsü'nün şekillendirdiği sanatsal özgürlük ortamında sosyal dönüşümü desteklemek adına sinema çalışmalarında bulunan Julio Garcia Espinosa, 1969'da kaleme aldığı "Mükemmel Olmayan Bir Sinema" (Mükemmellikten Uzak Bir Sinema İçin) adlı manifestosuyla henüz kitleler tarafından üretilmeyen bir atmosferde sinemacının nasıl konumlanması gerektiğini tartışmıştır.

Espinosa başlangıç olarak, teknik ve sanatsal olarak yetkin olan altmışların "mükemmel" sinemasını, gerici olarak niteler. Tüm uzmanlığına rağmen bu sinema, pasif bir izleyici kitlesi yaratmış olmakla ilerici sinema için büyük bir tehlikedir. Küba özelinde ele alındığında, Avrupa tarafından dikkate değer görülen dönemin Küba sineması, mükemmeliyetçilik hastalığına kaptırdığı ölçüde özgünlüğünü kaybetme ve gericileşme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Küba sineması, anlamlı ve nitelikli olma yönündeki hareketi sırasında, mükemmelin bu "baştan çıkarıcılığına" kapılmamalıdır.<sup>193</sup>

---

\* Üçüncü Dünya'nın şiddete ilişkin kolektif bilinçaltını anlamak adına bir başka Üçüncü Dünyalı, Fanon'u hatırlayalım: "Ulusal kurtuluş, ulusal uyanış, ulusun halka iadesi ya da Commonwealth, hangi adı, hangi en iyi ifadeyi kullanırsanız kullanın, sömürgeleştirme her zaman şiddet içeren bir olgudur." (Frantz Fanon, **Yeryüzünün Lanetlileri**, 2. Basım, İstanbul: Versus Yayınları, 2007, s. 41.)

(...)

"Sömürgecilik çıplak şiddettir ve ancak daha büyük bir şiddetle karşılaştığında boyun eğer." (s. 66.)

<sup>191</sup> a.g.e. s. 152-153.

<sup>192</sup> Zeynep Çetin Erus, "Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 25.

<sup>193</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, "Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin", Sayı: Nisan-Haziran 2003, s. 93-102.

Avrupa ve Amerikan sinemalarının mükemmel ulaşma fikri yerine Espinosa, özellikle mükemmellikten uzak olması gerektiği fikrindedir. Her nerede ve nasıl bir teknik olursa olsun aynı güzellikte bir ürün sunulabilir. Film oluşumu sırasında sinemacının kendisine sorması gereken soru, filmi izleyecek kültürlü seyirciyi aşip aşamadığına ilişkindir.<sup>194</sup> Kitle sinemanın halka ulaşmasını engelleyecek üslup ve biçimler reddedilerek Latin Amerika sinemasının yaratıcı diyalogları ve popüler kültürün daima aşağılanan biçimleri uygulanmalıdır.<sup>195</sup>

Espinosa yüksek maliyet ve teknik birikim gerektiren mükemmel sinemanın yarattığı ‘elit’ sinemacı azınlığın olmadığı; tüm halkın aktif olarak sinema izleyicisi ve sinema üreticisi olabildiği bir toplumsal gelişkinlik düzeyini önerir. Geleceğe ilişkin bir toplum tahayyülünden yola çıkarak sinema anlayışını meydana getiren Espinosa, yüksek öğretimin evrenselleştiği, çalışma saatlerinin azaldığı ve film teknolojisinin herkesin ulaşabileceği bir düzeye geldiği bir zamanda sinema etkinliğinin nasıl olacağını sorar ve cevap olarak tüm toplumun katılabileceği, katkı sunabileceği bir sinemasal atmosfer belirler:

*‘‘O zaman olacak olan, sadece bir sosyal adalet –herkesin film yapma olanağına kavuşması- değil, aynı zamanda sanatsal kültür adına çok önemli bir gelişmedir; böylelikle komplekslere kapılmadan ya da suçluluk duymadan, sanatsal faaliyetin gerçek anlamını yeniden tanımlama olanağına kavuşacağız. O zaman, sanatın insanoğlunun ‘tarafsız’ (‘impartial’) ya da (‘uncommitted’) faaliyetlerinden biri olduğunu anlayacağız.’’*<sup>196</sup>

Aynı şekilde geleceğin toplumu için kabul edebileceğimiz tarafsız bir sanatın gerekliliği Espinosa için bir diğer önemli noktadır. Taraf tutmak sanat için kolaycı bir yöntemdir.<sup>197</sup> Gerçekte sanatın, taraf tutmayı gerektirmeyecek, kendisine ait bir ifade gücü olmalıdır. Sanat; felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi alanlarla ifade edilmek zorunda olan bir ifade alanı değildir. Sanatçıların ifade edilemeyecek ifade etmeye yönelik istekleri, sanat dışında ifade edilemeyecek olanı ifade etmekten başka bir şey değildir.<sup>198</sup>

Ezilen kitleyi sinemacı haline getirmek büyük ve uzun bir mücadeleyi gerektirse de, Espinosa’nın bir kültürün en yüksek ifade biçimi olarak tanımladığı devrim, üçüncü

<sup>194</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘ Üçüncü Sinema’’, Sayı: 3, Sonbahar 1997, s. 59.

<sup>195</sup> Zeynep Çetin Erus, ‘‘Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları’’, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 32.

<sup>196</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin’’, Sayı: Nisan-Haziran 2003, s. 93.

<sup>197</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘ Üçüncü Sinema’’, Sayı: 3, Sonbahar 1997, s. 57.

<sup>198</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin’’, Sayı: Nisan-Haziran 2003, s. 95.

sinemanın birbirinden farklı bir çok ürünü sunabilmesi için büyük bir kaynaktır.<sup>199</sup> ‘‘İzleyicilerini mücadele edenler arasında, konularını da onların sorunlarında bulan’’ mükemmellikten uzak sinema için ana karakterler sağduyulu; düşünen, hisseden ve varolan insanlardır. Tüm sorunlarına ve zorluklara rağmen dünyayı devrimci bir yolla değiştirebilecekleri konusunda hemfikirdirler. Mükemmel olmayan sinema bu nedenle, izleyici yaratmak için mücadele etme gereksinimi duymamaktadır.<sup>200</sup>

Mükemmel olmayan sinema, topluma olan sorumluluğu nedeniyle, ortaya çıkan sorunları göstermekle yetinmemektedir. Ortaya konması gereken sorunların sebepleri de sorunlar kadar önemlidir. Bu yüzden bu sinema, yalnızca sonuçları ele alan, kendi kendine yeten sinemanın karşısında kendini konumlandırmaktadır.<sup>201</sup>

### 3.3.2.3. Üçüncü Bir Sinemaya Doğru

Yapımı tamamlanmış ve gösterime sunulmuş bir filmin çekim ve halka ulaşım süreci üzerinden kaleme alınmış olan ‘‘Üçüncü Bir Sinemaya Doğru’’ manifestosu, Üçüncü Sinema teriminin ilk kez kullanıldığı bir manifestodur. Üçüncü Sinema manifestosunu yaratan ‘‘Kızgın Fırınlara Saati’’ (La Hora de los Hornos, 1968), 1966’daki askeri darbenin ardından Peronist muhalefetin desteğiyle, aralarında Fernando Solanas ve Octavio Getino’nun da bulunduğu Sine-Özgürlük Grubu (Grupo Cine Liberacion) tarafından iki yıllık bir sürede çekilmiş beş yıl boyunca gizlilik içinde gösterime sunulmuştur.<sup>202</sup> Film, devrim mücadelesinde sinemanın da önemli bir devrimci araç olabileceğini göstererek Üçüncü Sinema teorisini güçlendiren büyük bir örnek olmuştur.

Solanas ve Getino’nun manifestosu, anti-emperyalist mücadele içinde sinemanın etki gücü üstünde durarak, Üçüncü Sinema estetiğinin varoluş sürecini ortaya koyar. Emperyalistlerin bilim, kültür ve sanatın diğer türleri gibi sinemayı da ideolojilerini yaymak için kullandıkları; bunun karşısına devrimci bilim, kültür, sanat ve sinemayla çıkılması

<sup>199</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘ Üçüncü Sinema’’, Sayı: 3, Sonbahar 1997, s. 58.

<sup>200</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin’’, Sayı: Nisan-Haziran 2003, s. 100.

<sup>201</sup> a.g.e. s. 101.

<sup>202</sup> Zeynep Çetin Erus, ‘‘Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları’’, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 26.

gerektiğine dikkat çekilir. Bu alanların tümünde devrimci alternatifler, emperyalizmin tanımladığı sınırların dışında yer almak zorundadır:

*“Devrimci örgütlenmenin eksikliği, sadece düşmanın tıp, mühendislik, psikoloji ve sanat konularındaki uzmanlığına erişememesi değildir; aynı zamanda bizim kendi devrimci mühendislik, psikoloji, sanat ve sinemamızda uzmanlaşmış cephelere sahip olmamasıdır. Etkili olabilmek için, tüm bu alanlarda her bir aşamanın –yani iktidar mücadelesinin ya da zafere ulaşmış bir devrimin- gerek duyduğu öncelikleri bilmek zorunludur.”*<sup>203</sup>

Sinema teknolojisinin gelişmesinin getirdiği kolaylıklar, devrimci sinemacılar için bulunmaz bir fırsattır. Her çeşit yazılı metinden daha etkili bir silah olarak sinema, halka ulaşma konusunda son dönem kullanıma sokulan teknik yenilikler sayesinde büyük ölçüde rahatlamıştır. 1960’larda İtalyan Yeni Gerçekçileri bu teknik kolaylıklardan yararlanarak çektikleri filmlerle Üçüncü Sinemacılara bir kez daha yol göstermişlerdir.

Bu koşullar altında anti-emperyalist sinemanın sınırlarını çizen Üçüncü Sinema teorisi kendisi dışında kalan diğer sinemaların ölçütlerini de belirleyerek, düzen içinde ve dışında kalan sinemaları ortaya koyar. İlk olarak, Birinci Sinema her yönüyle ticari amaçlar güden düzen yanlısı bir sinemadır. Tarihi anlayan ve tanıyan değil, onu yalnızca izleyen, yorum yapabilme yetisinden uzak pasif bir izleyici kitlesi yaratarak varolan iktidara karşı hak arama talebinde bulunabilecek bir toplumun oluşmasını engelleyen iktidara hizmet etmektedir bu tür. Ticari amaçlarla üretilen bir eğlence sineması görüntüsü verse de Hollywood, kendine ait ideolojisi olan politik bir sinemadır. Öte yandan Birinci Sinema’nın merkezinde Hollywood yer alsa da bunun dışında da Birinci Sinema örnekleri söz konusudur. Öyle ki dünyanın pek çok kapitalist ülkesinde izleyici bulabilen bu sinemaya Bondarçuk’un SSCB yapımı “Savaş ve Barış” filmi dahil edilebilir.<sup>204</sup>

İkinci Sinema tanımı içinde Solanas ve Getino, Avrupa’daki Yeni Dalga (Nouvelle Vague) ve Brezilya’daki Yeni Sinema (Cinema Novo) akımlarını örnek olarak gösterirler. Hollywood’a göre ileri bir noktada yer alan bu sinema bir yönüyle sisteme muhalefet edebiliyor olsa da düzen sınırları dışına çıkamamaktadır. Birinci Sinema’nın standart dilini kullanmayı tercih etmemiş olan İkinci Sinema düzenin izin verdiği ölçüde muhalefet yapan, düzenin sınırlarına dayanan, iki zıt türün arasında seyir eden düzen içi sinemanın ilerici

<sup>203</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, “Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru”, Sayı: 10, Şubat 2002, s. 48.

<sup>204</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, “Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru”, Sayı: 10, Şubat 2002, s. 50.

kanadadır. Üretilen filmler başlangıçta toplumsal sorunları ele alırken; daha sonra bireyin iç ve dış dünyasına odaklanmaya başlamıştır. Manifestoda İkinci Sinemacıların durumu Jean-Luc Godard'dan alıntılanan şu sözle özetlenmiştir: *''Kalenin içinde tuzağa düştüler.''*<sup>205</sup>

Üçüncü Sinema ise düzene karşı gerçek bir muhalefet gösteren militan ve devrimci yönüyle diğer iki türden ayrılır. Solanas ve Getino'nun sözünü ettikleri filmler, kapitalist-emperyalist dünya iktidarlarıyla doğrudan savaşım yolunu seçen devrimcilerin yine devrime hizmet etmek adına çektikleri filmleridir. Bu filmler Latin Amerika ya da Üçüncü Dünya yapımı olabileceği gibi bu coğrafyalar dışında da üretiliyor olabilir. Burada önemli olan filmin düzen sınırları dışına çıkabilmiş, düzene karşı savaşıyor olmasıdır. *''Anti-emperyalist söylem ve Üçüncü Dünya'nın tarihsel koşullarına yapılan vurgu, Birinci Dünya'da çekilse bile filmleri Üçüncü Sinema içine sokar.''*<sup>206</sup> Manifestoda yer alan, Amerikan Yeni Sol film grubunun Newsreel çalışmaları ve İtalyan öğrenci hareketinin Cinegiornali'si, Birinci ve İkinci Dünya'da gerçekleştirilmiş Üçüncü Sinema faaliyetlerinin örnekleridir.<sup>207</sup>

Manifestoda Üçüncü Sinema'nın en önemli işlevi olarak, izleyicinin aktive edilmesi gösterilir. Tüketim sinemasınca hedeflenen pasif izleyici kitlesi, gösterim sürecinden ayrı konumlandırılmışken, Üçüncü Sinema izleyicisi gösterim sürecinin parçası olarak görülür. Filmlerde ara ara geçen açıklamalar, sloganlar, sorularla izleyicinin katılımı sağlanır. Bu amaçla, *''Kızgın Fırınlara Saati''* filminin gösterimi sırasında ekranda geçen *''Peron hükümeti neden devrildi? Halk silahlanmalı mıydı?''* gibi yazılar filme eklenmiş ve pek çok kez bu yazılar belirdikten sonra gösterim durdurularak izleyiciler tartışmaya davet edilmiştir. Bunun yanı sıra filmin gizlilik koşulları içinde gösterilmesi de bir anlamda izleyiciyi mücadelenin içine sokmaktadır.<sup>208</sup> Montevideo'da filmin gösteriminin ardından Avenida 18 de Julio (18 Temmuz Bulvarı)'da öğrencilerin kurdukları barikatlar<sup>209</sup>, Üçüncü Sinema'nın aktive edici işlevinin en dikkate değer örneklerindedir.

Teshome H. Gabriel izleyici katılımının bir başka yönü üzerinde durur. Gabriel, batı tarzı filmlerde hikayenin çözülmesine dayanan olay odaklı yapıdan farklı olarak, olayı

<sup>205</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, *''Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru''*, Sayı: 10, Şubat 2002, s. 47.

<sup>206</sup> Zeynep Çetin Erus, *''Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları''*, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 28.

<sup>207</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, *''Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru''*, Sayı: 10, Şubat 2002, s. 47.

<sup>208</sup> Zeynep Çetin Erus, *''Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları''*, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 29.

<sup>209</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, *''Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru''*, Sayı: 10, Şubat 2002, s. 51.



oluşturan unsurların birbiriyle ilişkisine ve olayın gerçekleştiği toplumsal atmosferin irdelemesine dayanan Üçüncü Sinema'daki alternatif yapıya dikkat çeker. Küba yapımı, "Şimdi Her Şey Size Bağlı (Now It's Up to You)" adlı filmle örneklediği üzere filmdeki karakterler aracılığıyla izleyici filme dahil edilebilmektedir. Gabriel'e göre, Octavio Gomez'in yönettiği filmde sabotaj eylemi gerçekleştirip yakalanan dört karşı devrimciden birinin halk mahkemesinde yaptığı konuşma, izleyicilerle film metni arasında bütünlüğün sağlandığı başarılı bir çalışmadır. Filmin aynı zamanda finali olan yargılanma sahnesinin sonunda sanığın "Gerçekleri gördünüz. Şimdi söz sizin. Sorumluluğun kimde olduğuna siz karar vereceksiniz." sözleri, seyircilerin gündelik yaşamlarına ait çelişkili durumlara dikkat çeker ve bu çelişkilerin çözümlenmesine yardımcı olmaya çalışır. Batı sinemasında filmlerin sonunda, yapıtı gündelik yaşamdan ayrı tutan, koparan üslubu burada görmeyiz.<sup>210</sup>

Bu sinemanın üretim, dağıtım ve gösterim süreçleri de diğer süreçler gibi ticari sinemadan ayrılır. Altmışlı yılların ağır koşullarında faaliyet gösteren Üçüncü sinema, anti-empyrist bir mücadelenin parçası olması nedeniyle tüm çalışma yöntemlerini gizlilik esasına göre oluşturmuştur. Öyle ki, bazı yönetmenler sinema çalışmalarını Leninist örgütlenmelerin gizlilik esaslarına uygun bir tarzda yürütmüştür. Uzun yıllar sürgünde kalmış Şilili Sinemacı Miguel Littin, her biri farklı uluslardan gelen ve birbirinden haberi olmayan beş ayrı film ekibi kurup bu ekiplerin çektikleri sahneleri birleştirerek iki buçuk saatlik bir filmi tamamlamayı başarmıştır.<sup>211</sup> Uzun bir savaş sürecinin katı disiplinler normlarıyla yönlendirilecek olan sinemacılar gerillalarla özdeşleştirilmiştir:

*"Devrimci bir sinema grubu, bir gerilla grubu ile aynı durumdadır: Bu grup, askeri yapılar ve emir kavramları olmaksızın güçlü olamaz. Bir sinema grubu, merkezi planlama yapan ve sürekliliği sağlayan bir liderlik ile eş güdümlü olarak çalıştığı sürece, tamamlayıcı sorumluluklar ağı, değişik yeteneklerin toplamı ve sentezi olarak varolabilir."*<sup>212</sup>

Büyük bir disiplini ve sorumluluğu şart koşan yazarlar filmin çekim süreci içinde bölümlere ayrılmış uzmanlıkların geçerli olamayacağını farkındadırlar. Film yapımında çalışanların herhangi birinin çekimlere devam edememesi halinde, çalışmanın yarıda kalabileceği sorununu dikkate alarak, çekim ekibi içinde yer alan herkesin ekipmanları

<sup>210</sup> Kuram. "Halk Belleğinin Bekçisi Olarak Üçüncü Sinema: Üçüncü Estetiğe Doğru" Kitap: 13, Ocak 1997, s. 10-17.

<sup>211</sup> a.g.e. s. 14.

\* Metinde italik olarak geçen bu kısım italik ve koyu renkli olarak vurgulanmıştır.

<sup>212</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, "Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru", Sayı: 10, Şubat 2002, s. 53.

tanınması gerektiğini vurgulamışlardır. ‘‘Yeri doldurulamaz teknisyenler efsanesi yok edilmek zorundadır.’’<sup>213</sup> Dağıtım sürecinde devrimci örgütlenme için uygun görülen tüm mekanizmalar zorlanmalı, devrimci örgütlenmelerle ittifak içinde hareket edilmelidir.<sup>214</sup>

Üçüncü Sinemaya emek verenler devrimci bir üslubun gereğini yerine getirmek zorundadır. Devrimci sinemacı bir filmin ortaya çıkmasını sağlayan tüm süreçlerde radikal yöntemleri izler. Kendi filmini çekebilmek için her aşamada çalışır ve yaşanabilecek pek çok sorunla başa çıkmayı öğrenir. Filmi çekebilmesini sağlayacak teknik ekipman, adeta bir gerillanın savaş aracı gibidir. ‘‘Kamera, görüntü silahının yorulmak bilmez alıcısıdır; projektör, saniyede 24 kare ateş edebilen bir silahtır.’’<sup>215</sup>

Manifestoda filmin finanse sorununa ilişkin bir açıklamaya da yer verilmiştir. Filmden beklenen maddi kazanç, harcamaları karşılayacak ve yeni bir filmin çekilmesine olanak verecek kadardır. Filmin harcamaları ve beklenen gelir hesaba katılmadan film çekim sürecine girilmemelidir. Gerekirse gösterimi özendirecek yöntemlere başvurulmalıdır. Üretim, dağıtım ve gösterim için gerekli görülen mali olanaklar konusu tüm bunları tek bir merkezden, planlı bir biçimde yönlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. Bunlara ek olarak, farklı gruplar tarafından kullanılabilir teknik ekipmanın bir arada tutulduğu, ülke genelinde sinema çalışmalarının sürekliliğini sağlayacak kıta ya da dünya ölçeğinde bir koordinasyon merkezinin gerekliliğine de değinilir.

Sinemada üçüncü bir estetik türü olarak Üçüncü Sinema biçim konusunda serbestlikten yanadır. Devrimci amaçların gereklerini karşılanmak kaydıyla anlatımda özgün bir tarza ihtiyaç duyulmamaktadır. Bu doğrultuda çekilecek filmde anlatım serbesttir. ‘‘Dolayısıyla devrimci filmin ille de devrimci bir biçimi olması beklenmez. (...) önemli olan, seyirciyi mücadelede aktif bir hale sokmaktır.’’<sup>216</sup> Öte yandan Hollywood filmlerinin ister istemez Hollywood ideolojisini yansıtacağını söylemeyi de ihmal etmemişlerdir.

---

<sup>213</sup> a.g.e. s. 54.

<sup>214</sup> Zeynep Çetin Erus, ‘‘Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları’’, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 30.

<sup>215</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru’’, Sayı: 10, Şubat 2002, s. 54.

<sup>216</sup> Zeynep Çetin Erus, ‘‘Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları’’, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 31.

### 3.3.2.4. ‘‘Kızgın Fırınlara Saati’’ Filminin İncelemesi

1966 yapımı ‘‘Kızgın Fırınlara Saati’’<sup>217</sup> manifestoyu yaratan sürecin ürünü olarak, Üçüncü Sinema’nın en karakteristik filmlerindedir. Üç bölümden oluşan film, Arjantin üzerinden Latin Amerika’nın iktisadi-sosyo-kültürel yapısına değinmektedir. İstatistiklerle desteklenen görüntüler tüm coğrafyada yaşanan yoksulluğu, eğitim düzeyi ne olursa olsun, herkesin anlayabileceği şekilde ortaya koymaktadır. Sorunların nedenleri ortaya konduktan sonra az gelişmişliğin kaynağı olan emperyalizmden kurtuluş için belli bir kurtuluş yolu ve yöntemi önerilmektedir.

Film boyunca pek çok röportaja yer verilmiştir. Sokaklarda, fabrikalarda, köylerde karşılaşılan insanlarla yapılan röportajlarla sorunlar, bunları yaşayan insanların tanıklığıyla sunulur. Özellikle filmin ikinci bölümünün ilk kısmında Juan Domingo Peron’la yapılan röportaj oldukça önemlidir. Halkın demokratik yollarla başa getirdiği Peron daha sonra demokratik olmayan yollarla devrilmiştir ve Peron buna engel olamamıştır. Hatasını itiraf eden Peron röportajın bir bölümünde halkı silahlandırmamanın bu yenilgiye yol açtığını söyler. Bu, sinemayı bir çeşit silah olarak gören Üçüncü Sinemacıların yaklaşımına paralel yönde bir ifadedir. Filmi izleyen kitlelere silahsız bir devrimin mümkün olamayacağı mesajı verilir. Yaşanan bu deneyimden dersler çıkarılmalıdır.<sup>218</sup>

Aydınların sömürülen Latin Amerika toplumu içindeki konumları da filmin dikkat çektiği noktalardandır. Filmde aydınların işbirlikçi burjuvaziyle olan ilişkileri gerçek görüntülerin kullanıldığı törenlerden, resepsiyonlardan sahneler eşliğinde ortaya konmaktadır.

Şiddet ve Özgürlük adlı ilk bölümde Arjantin’in tüm yönleriyle tanıtıldığı ‘‘Yeni-sömürgecilik Üzerine 13 Not’’tan oluşur. Burada öncelikle, doğal kaynakların zenginliği nedeniyle Latin Amerika’nın Avrupalılara çok çekici geldiği hatırlatılır. Latin Amerika’nın diğer ülkelerinden daha fazla göçmen barındıran Arjantin’de İspanyollara ek olarak, İtalyan, Alman ve İngiliz kökenlilere de sıkça rastlanır. 1861’de İspanyollara karşı kazanılan zafer, Arjantin’e bağımsızlık yerine hazırda bekleyen İngiliz emperyalizmini getirmiş; ekonominin

---

<sup>217</sup> Fernando Solanas ve Octavio Getino (Yapımcı), Fernando Solanas (Yönetmen), *Kızgın Fırınlara Saati* [Film], (Arjantin), 1966-1968.

<sup>218</sup> Fernando Solanas ve Octavio Getino (Yapımcı), Fernando Solanas (Yönetmen), *Kızgın Fırınlara Saati* [Film], (Arjantin), 1966-1968.

kontrolü dolaylı olarak İngilizlerin eline geçmiştir. Daha sonra ise yirminci yüzyılın ikinci yarısında buna Amerikan ekonomik müdahalesi eklenmiştir.

Arjantin'deki şiddetin bir çok türü burada aktarılır: Her köşe başında görülebilecek polis; şiddetle bastırılan grevler; kısa aralıklarla gerçekleşen askeri darbeler; büyük çiftliklerdeki feodalizm, sanayi ve ticaret oligarşisinin yeni-sömürgeciliği ve yeni-ırkçılığı; ülkenin belli bölümlerini işgal etmiş, şiddete hazır, Pentagon tarafından eğitilen kontrgerilla birimleri; yerel burjuvazinin Batı kapitalizminin temsilcilerini sunmak amacıyla, kitle iletişim araçlarını kullanarak yürüttüğü kültürel şiddet. Bu sonucusu, sömürgeciliğin yeni silahı olması yönüyle klasik şiddet enstrümanlarından çok daha tehlikelidir. Kitle iletişim araçları, ulusal bilincin ve kolektif mücadele ağlarının yıkılması için tamamlayıcı bir işleve sahiptir. Filmde ara ara, Arjantin televizyonlarından alınmış reklam filmleri ile, sömürgeci kültüre özgü yaşam stillerini, ideal kadın tiplerini, bu renkli dünyanın ürünlerini ve tüm bu hayatı yaratan kuruluşları görebilmekteyiz. Bunları sergileyen onlarca televizyon kanalı, onlarca radyo, yüzlerce gazete evlerin içine kadar girerek halkı ağır bir kültürel bombardımana tutar. Klasik şiddet araçlarının uzun sürelerde alacağı sonucu kitle iletişim araçları şaşırılacak kadar kısa sürelerde alır. *''Kitle iletişim araçları, yeni-sömürgecilik için napalm bombasından daha etkilidir.''* <sup>219</sup> Bu tamamlayıcı saldırıyla yoksul halk gerçeklerden ve kendi tarihselliğinden hızla uzaklaşır.

Arjantin'deki yeni-sömürgecilik koşullarının yol açtığı sorunlara değinildikten sonra devrimci mücadele, bir alternatif olarak sunulur. Ulusal burjuvazinin ulus ötesi sermaye gruplarıyla birleşmeye başladığı bu dönem için çözüm, ülke içindeki ve ülke dışındaki tüm egemen kapitalist güçlerle mücadeledir. Gerçekleşecek bir sosyalist devrim ile Arjantin, kapitalist iktisadi yapının getirdiği çürümeden ve yarı-bağımsızlık halinden kurtarılmış olacak; yerel kaynakların seferber edileceği yeni bir üretim tarzına geçebilecektir.

Lirik bir anlatımın egemen olduğu birinci bölüm, yerinde yapılan kesmelerle, Franz Fanon'dan ve diğer devrimci önderlerden yapılan kısa alıntılar aracılığıyla emperyalizme karşı mücadele çağrısı yapılır. Devrim sonrası Küba'sına ait görüntülerin ardından, Küba devriminin önderlerinden Arjantinli Che Guevara'nın ölü bedeninin beş dakika süren çekimi,

---

<sup>219</sup> Fernando Solanas ve Octavio Getino (Yapımcı), Fernando Solanas (Yönetmen), *Kızgın Fırınların Saati* [Film], (Arjantin), 1966-1968.

yerel bir müzik eşliğinde sunulur. Yönetmenin, Che'nin yüzünün akıllardan silinmemesi için bu kadar uzun bir çekimi kullanmayı tercih ettiğini söyleyebiliriz.

İkinci bölüme Solanas'ın etkileyici bir konuşması ile başlanır. Bu güçlü konuşmanın ardından Fanon'un şu sözleri belirir ekranda: "Her izleyici bir korkak ya da bir haindir." Alıntının hemen ardından kısa süreli bir sessizlik yer alır. James Roy Macbean filmdeki bu kısa sessizliğin "*Che Guevara ile Latin Amerikanın özgürlük mücadelesinde ölmüş bütün yurtseverlere saygı için*" olduğu yorumunu yapar.<sup>220</sup>

Peron'un on yıllık iktidarı sırasındaki olayların anlatıldığı "Peronizmin Tarihi" adlı belgesel, Arjantin'in yakın tarihini Arjantinli izleyicilere hatırlatır. Arjantin tarihiyle izleyicinin yüzleştiği bu kısımda halkın kitleler halinde iktidara gelebileceğinin kanıtı olarak, Peron iktidarı üzerinde durulur. Juan ve Eva Peron çifti, 1945'te başlayan iktidar yılları boyunca pek çok kamulaştırma yapmış, ekonomiyi canlandırarak dünya pazarındaki rekabet gücünü artırmış, eğitim sistemini geliştirmiş ve Arjantin proletaryasını kendine getirmiştir. Burjuva partilerinin yanı sıra **Arjantin Komünist Partisi'nin dahi** yerine getiremediği talepleri yerine getirmiştir.

Peron iktidardan indirilmiş, sürgüne gönderilmiş olsa da Peronizm, Arjantin halkı için asla unutulmayacak bir değerdir. Peronizm sonrası anlatılan "Direniş" alt başlıklı kısımda sendikacılar, işçiler, köylüler, öğrenciler, entelektüeller lidersiz kalan hareketin devamcılarını olduklarını açığa vurmaktadırlar. Peron iktidarının sona erdiği 1955'ten filmin çekildiği 1966'ya kadar geçen on bir yılda grevlerle, işgallerle, sabotaj eylemleriyle yükselen Peronist mücadele hattı üzerinde durularak, geçmişteki hatanın tekrarlanmaması adına, şiddetin meşruluğuna dikkat çekilir.

Filmin finali olan üçüncü bölüm çekim aşaması sırasında Solanas ve Getino'nun aldıkları birkaç mektubun okunuşuyla başlar. Mücadeleye ve zafere olan inancın vurgulandığı mektuplardan birinde Kolombiya'daki gerillalara katılmak için rahipliği bırakan Kolombiyalı bir rahibin mektubu okunur. Devrimci mücadeleye katıldıktan sonra ordu tarafından öldürülen rahip tek yolun silahlı mücadele olduğunu söylemektedir.

---

<sup>220</sup> Sinemasal, "fırınların saati: "alevlerden başka bir şey görmesinler!"", Sayı: Yaz-Güz 2004, s. 145-151.

Mektupların ardından yapılan ilk röportajda yaşlı bir Arjantinli'nin yaşamı boyunca tanık olduğu baskıları anlatışı yer alır. Önce İngilizlerin, daha sonra Arjantin oligarşisinin yaptığı cinayetlerden ve katliamlardan söz ettikten sonra Arjantin devrimci mücadelesi için zaferin yakın olduğunu söyler. İkinci röportajda ise Peronist sendikacı Julio Troxler, Peron'un iktidardan indirilmesinden sonra başından geçenleri anlatır. Arjantin ordusu tarafından ele geçirildikten sonra gördüğü işkenceleri ve tesadüfen kurtulduğu kitle katliamını anlatan Troxler, Arjantin'in sosyalist özgürleşmesi gerçekleşene kadar mücadelenin gerçekleşeceğine ant içer. Film, Arjantin'e ait bir özgürlük şarkısı eşliğinde yanan meşalelerin ekranı kaplamasıyla sona erer.

### 3.4. Türkiye'de Üçüncü Sinema

Altmışlı yılların, savaş sonrası değişmiş güç dengelerine paralel ilerleyen, geri kalmış ülkelere yönelik yeni emperyalist müdahaleleri, bir karşı saldırı geliştirmek amacıyla bu geri kalmış ulusları devrimci yapılar kurma ve dünyayı değiştirme fikirlerine yönlendirmiştir. Emperyalizmin bir kolu olarak gelişen Hollywood'un kapitalist ideolojiyi propaganda eden ürünleri, mücadelenin entelektüel alanda da yürütülmesi gerektiğini düşünen devrimcileri düzen sınırlarını aşan filmler yapmak üzere bir araya getirmiştir.

1966'da ülkelerinde yaşanan darbeye karşı Arjantinli bir grup devrimci sinemacı tarafından çekilen "Kızgın Fırımların Saati" filmi ve ardından bu deneyimin bir özeti olarak kaleme alınan "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" manifestosu, devrimci sinemanın doğumu olarak kabul edilmiş<sup>221</sup> ve sürecin başlangıcı olmuştur.

Türkiye özelinde, ellili yıllara kadar kitlelere tam anlamıyla ulaşamayan sinema, ilk olarak 1914'te ordu tarafından yürütülmeye başlamış; 1922'den itibaren ise özel film şirketleri tarafından yürütülmüştür. Bu tarihe kadar bir hazırlık dönemi içinde olmuş olan sinema, ancak ellili yıllarla birlikte kitlelerin dikkatini çekmeye başlamıştır. Birinci Sinema ölçütleriyle üretilen eğlence sinemasının yanında ilk kez toplumu yansıtan, gerçekçi filmler

---

<sup>221</sup> Şükran Kuyucak Esen, "Türkiye'de Üçüncü Sinema", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 312.

de üretilir olmuştur bu yıllarda. İkiyüzü aşkın filmin çekildiği ellilerin Türkiye Sineması için bu tür filmler aynı zamanda sansür mekanizmasını işlevsel kılan örneklerdir.<sup>222</sup>

Altmışlarla birlikte, Birinci Dünya Savaşı sonrası emperyalizmle karşı karşıya gelmiş bir geç modernlik örneği olan Türkiye’de de aynı anti-emperyalist duruşla birlikte gelişen ürünler sunulmaya başlanmış, kısa süre içinde süreli yayınlarla da desteklenen devrimci sinema odakları biçimlenmiştir. İlk yıllarda radikal tavidan uzak, halkın toplumsal sorunlara daha duyarlı olmasını sağlayacak filmler yapılmışken, yetmişli yılların sonuna doğru radikal çizgi etkisini artırmıştır.

### 3.4.1. Türkiye’de Üçüncü Sinema’nın Temsilcileri

Türkiye’de Üçüncü Sinema’nın ilk temsili ‘‘Kızgın Fırınlara Saati’’nden çok önceye, 1960’ların ilk aylarına kadar dayanmaktadır. Metin Erksan’ın ‘‘Gecelerin Ötesi’’ adlı filmi Demokrat Parti iktidarının henüz devrilmediği bir dönemde Menderes hükümetini ve onun kapitalist programını eleştiren cesur bir eser olmuştur.

‘‘Gecelerin Ötesi’’, Küçük Amerika idealinin topluma nüfuz ettiği yıllarda o dönem İstanbul’un yoksul bölgelerinden sayılan Üsküdar’daki yedi yoksul gencin hikayesini anlatmaktadır. Amerika’ya gidip Elvis Presley gibi müzik yapmaktan gece klübündeki sevgilisiyle rahat bir yaşam sürmeye kadar birbirinden farklı hayaller peşinde koşan gençlerin ortak noktaları paraya olan gereksinimleridir. Zengin olup istedikleri şekilde yaşamının yolunu ise çalıştıkları benzin istasyonunun soyulmasında görürler. Fonda yükselen müzikler, radyo yayınları, afişler, karayollarındaki trafik Amerikan kültürünün toplumdaki etkisini gösterirken, benzinlikte işletmeciyile çalışan arasındaki kazanç farkı sınıfsal sorunlara vurgu yapmaktadır.<sup>223</sup> Herkesin hakkı olan iyi bir yaşam için soyguncu olmak zorunda kalan yoksul insanların hikayesini anlatan film, gerçekçiliği, eleştirel tavrıyla Üçüncü Sinema’nın ilk örneği olmuş; filmin yönetmeni Metin Erksan ise bu türün Türkiye’deki ilk temsilcisi sıfatını kazanmıştır.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> a.g.e. s. 314.

<sup>223</sup> akt. Şükran Kuyucak Esen, ‘‘Türkiye’de Üçüncü Sinema’’, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 316-317.

<sup>224</sup> a.g.e. s. 317.

Ertem Göreç'in 1964 yapımı "Karanlıkta Uyananlar" filmi Üçüncü Sinema'nın sinemamızdaki ikinci örneğidir. Film tek bir kahraman üzerinden ilerlemek yerine tüm işçilerin ortak hikayesini anlatmaktadır. Fabrika patronları ile işçiler arasındaki sınıfsal farkları ortaya koyan film anayasanın bu konudaki esnekliğine rağmen sansüre uğramıştır. Sömürü biçimi, sendikalaşma, grev hakkı gibi konulara değinen film ayrıca süslendiği aşk öyküsüyle melodram özellikleri taşımaktadır.

Vedat Türkali'nin senaryosunu kaleme aldığı "Karanlıkta Uyananlar" için kısa bir özet yapacak olursak, 1961 Anayasası'yla ilk kez kabul edilen işçi hakları konusunu işlemektedir. Sözü verilen ücret zamlarının gerçekleşmemesine direnen işçilerin işten çıkarılmıştır ve kalanlar işten atılma korkusuyla sendikaya girmekten çekinmektedirler. İşçiler işçiler arasındaki Nuri Usta ise (Mümtaz Ener) yapılan bu haksızlıklara karşı greve gitmeyi tasarlamaktadır. Bu hareketlenmelere karşı patron da boş durmaz ve işçiler arasından çıkan muhbirleri kullanır. Patronun ölümünden sonra ise işçiler arasında büyüyen patronun oğlu Turgut'un Hazım Bey (Kenan Pars) ve onun ressam yeğeni Nevin'in (Tülin Elgin) etkisiyle yabancı sermayeyle işbirlikçilik anlamına gelen boyun eğerek durumu daha kötü bir hale sokar. Nevin'le olan yakınlaşmasıyla işçi arkadaşlarına karşı daha da yabancılaşan Turgut, bir yandan işçi arkadaşı Ekrem (Belkan Algan) tarafından işçilerden yana tavır takınması konusunda ikna edilmeye çalışılırken, diğer yandan grev fikri gittikçe belirginleşmeye başlar.

Karanlıkta Uyananlar, işçiler arasından seçilmiş bir kahraman yerine sermayeye karşı tüm işçilerin, tüm işçi ailelerinin, tüm toplumun bilinçli bir direniş geliştirmesi mesajını vermesi yönünden bir ilktir:

*"Türkali-Göreç ikilisinin Karanlıkta Uyananlar'ı, işçi üstüne kurulu sömürü mekanizmasından kalkıp, ülkenin dışa bağımlılığına kadar bir çok soruna sinemamızda ilk kez parmak basmış bir filmidir. İlk kez işçinin emeğinin hakkını elde etme ve kendini sömürmemek için sendikaya girdiği, grev kararı aldığı, sorunları karşısında iç bölücülere ve muhbirlerle karşı tek vücut olduğu sinema eseri Karanlıkta Uyananlar'dır. Sınıf farklılıklarının da belirgin bir biçimde ele alındığı, aşk ilişkilerinin her sınıfın kendi içinde gösterildiği bir filmidir, Göreç-Türkali ikilisinin filmi. Dışa bağımlı sermayecilere karşı kadınıyla, çocuğuyla dayanışan, grev yapan, "...bu milleti soymaya, köle etmeye gelenlerin*



*KARŞISINDA BİZ VARIZ...'*\* diye haykıran bir sınıfın bilinçlenme hikayesidir.'<sup>225</sup>

1965'te çekilen Duygu Sağıroğlu'nun 'Bitmeyen Yol' filmi bu türe ait gösterilebilecek örnekler arasındadır. Köyden kente göç edenlerin şehir hayatına tutunma çabalarını işleyen film geleneksel kültür ile modern kültür arasındaki zıtlığı göç edenlerin yaşadıklarıyla anlatmaktadır.

Haydarpaşa Tren Garı'nda başlayan karakterlerin büyük şehir serüvenleri bir inşaatta iş bulmalarıyla devam eder. Zamanla tedirginliklerini üzerlerinden atan kahramanlar şehir hayatının içine daldıkça hayatlarının kontrolünü kaybederler. Bir kez daha aşk hikayesiyle süslenmiş olan bu örnek kahramanların başından geçenler karşısında çaresiz kalışlarıyla sona erer. Ajit-prop mesajların pek çok kez kullanıldığı 'Bitmeyen Yol', dönemin siyasal atmosferine uygun bir sertlikle izleyiciye sunulmuştur.<sup>226</sup>

Bir diğer yönetmen, Ali Özgentürk özellikle kısa film ve belgesel çalışmalarıyla Üçüncü Sinema içinde alınabilen önemli ürünler vermiştir. 'Özel Eğitime Hayır' Ankara Yürüyüşü', 'Bir Kuvvay-ı Milliyecinin Hatıraları', 'Bir İşçinin Öldürülüşü', 'Ferhat' ve 'Yasak' adlı kısa filmlerinin yanında 'Hazel', 'At', 'Su da Yanar' adlı uzun metraj filmleri, Üçüncü Sinema'nın kapsamına giren başlıca çalışmalarıdır. Sözü edilen filmlerin tümünde toplum sorunlarından yola çıkılmaktadır.<sup>227</sup>

Yılmaz Güney'in oynadığı, 1965 yapımı, 'Krallar Kralı' filmiyle sinemaya adım atan Erden Kıral'ın toplumcu-gerçekçi tarzı ve çektiği filmlerin bir bölümü onu Türkiye'deki Üçüncü Sinemacılara dahil etmiştir. Sinemaya adım attığı ilk yıllardan itibaren kısa filmler çekmeye başlayan yönetmen, daima toplumsal sorunlara değinmeyi gerekli görmüştür.<sup>228</sup> Bu filmlerden ilki, 'Kumcu'da iskeleye yanaşan motorlardan küfelerle kum aktaran kumcuların hikayesini aktarmıştır. Kadir İnanır'ın oynadığı 30 dakikalık filmle ülkedeki ağır çalışma koşulları altında geçimini sağlamak zorunda kalan büyük işçi yığınları arasında bir grubun yaşamından kesitler sunmuştur. Daha sonra değinilecek Genç Sinemacılarla dergicilik de

---

\* Metinde italik olarak geçen bu kısım italik ve koyu renkli olarak vurgulanmıştır.

<sup>225</sup> akt. Şükran Kuyucak Esen, 'Türkiye'de Üçüncü Sinema', **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 318.

<sup>226</sup> a.g.e. s. 319.

<sup>227</sup> a.g.e. s. 324.

<sup>228</sup> a.g.e. s. 325.

yapmış olan Kıral'ın, 2005'e kadar çektiği dokuz uzun, bir kısa metrajlı filmin arasında, Çeltik ekilen bir ilçeye atanmış dürüst bir kaymakamın köylü ve toprak ağaları ile olan ilişkilerini anlatan "Kanal" (1978), Çukurova'daki işçilerin yaşamlarını gerçekçi bir şekilde sunan "Bereketli Topraklar Üzerinde" (1979), çekildiği dönem yasaklandığı için gösterime ancak 1987'de girebilen "Hakkari'de Bir Mevsim" (1982) ve bir aydının iç hesaplaşmasını içindeyken tanıştığı kadınla yaşadığı duygusal ilişkiyi işleyen "Av Zamanı" filmleri Üçüncü Sinema'nın ülkemizdeki örneklerinden kabul edilmektedir.<sup>229</sup>

Kendisi de işçi kökenli olan Yavuz Özkan, açık propaganda ve sloganların hakim olduğu filmlerle Üçüncü Sinema'nın militan ruhunu yakalayan filmler çekerek Üçüncü Sinemacılar arasına girmiştir. 1978'de "Maden" ve 1979'da "Demiryol" filmleriyle Özkan, işçilerin yaşam koşullarını ve örgütlenme sorunlarını konu almıştır.

Göçük altında kalan işçilerin çıkarılmasıyla başlayan "Maden"de işçilerin yönetimle, sarı sendikacılıkla, milliyetçi güçlerle mücadelesi anlatılır. Madene müfettiş gelmesi için imza toplayan İlyas (Cüneyt Arkın), Nurettin (Tarık Akan) ve Ömer (Halil Ergün)'in etrafında gelişen olaylar sınıflar arasındaki çatışmayı ve yan unsurların bu çatışmadaki konumlarını göstermektedir.

Bir yıl sonra çekilen "Demiryol"da ise bu kez demiryolu işçilerinin örgütlenmesi anlatılır. Demiryolu işçilerinin grevi sırasında Haydarpaşa'da meydana gelen bir patlamanın işçilerin üzerine yıkılmasıyla ortamın gerilmesi ve işçilerin bu iftiraya karşı daha da kenetlenmesi süreci anlatılır filmde. Basın yoluyla atılan iftiraya karşı umudunu kaybetmeyen ve örgütlü tavrını güçlendiren işçilerin sınıfsal refleksinin gösterilmesi, propaganda açısından dikkate değerdir. Ayrıca silahlı eylemcilerle polis arasındaki kovalamaca ile burjuvaların ahlaksızlığının sergilendiği iki yan hikaye, karakterlerin birbirleriyle olan ilişkileri aracılığıyla ana hikayeye birleştirilmiştir.

Yönetmenin diğer filmleri Üçüncü Sinema'ya dahil edilmese de bu çalışmaların genel atmosferi devrimci ruhu yansıtan filmlerdir. Özkan bu filmlerde evlilik, kadın-erkek ilişkileri,

---

<sup>229</sup> Şükran Kuyucak Esen, "Türkiye'de Üçüncü Sinema", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 327.

iktidar ilişkileri gibi konulara eğilmiştir. Öte yandan bu filmlerdeki bireysellik, onları Maden ve Demiryol'dan ayırmaktadır.<sup>230</sup>

Genç Sinemacılarla yakın ilişkiler içinde bulunmuş, 68 kuşağının muhalif isimlerinden Muzaffer Hıçdurmaz'ın 12 Eylül'den yıllar sonra çektiği "Çark" adlı filmi Üçüncü Sinema'nın, gecikmiş de olsa, bir başka örneği olarak kabul edilmektedir.

1987'de çektiği Çark'ta, İstanbul'un kenar mahallerinde yaşayan işçilerin hayatlarından bir kesit sunar. Cam atölyesinden atıldıktan sonra güç birliği ederek ayakta kalmaya çalışan işçiler geçimlerini sağlamak adına, grev kırıcılığı ve deri atölyesinin elverişsiz şartlarına dahi katlanmak zorunda kalırlar. Film, babası sakat sakat çalışan bir gencin preste sıkışarak ölmesiyle son bulur. Son sahnede yürüyüşe geçen işçiler, omuzlarındaki cesetle polise doğru ilerlerler.

Seksenlerin zorlu şartlarında umudun yitirilmediğini, birlikte hareket etmenin zorunlu olduğu mesajını veren Çark'ta, Tarık Akan gibi yıldız bir isme sahip olunmasına rağmen, Yeşilçam'ın yıldız sistemine aykırı bir tarzla, hiçbir oyuncuyu ön plana çıkarılmamıştır.

### 3.4.2. Sinematek

Altmışlı yıllarda aydın olma yolundaki gençlerin tüm ülkeyi bilinçlendirme yönündeki çabaları sürerken kurulan Sinematek bir haliyle, Üçüncü Sinema çalışmaları için bir ön örgüt niteliğindedir. Belgeledikleri görüntüleri köylerde, kasabalarda ya da şehirdeki sendikalarda halka ulaştıran gençler Yeşilçam'a alternatif olabilecek bir sinema hareketini yaratma çabası içindeydiler. 1965'te Onat Kutlar önderliğinde Şakir Eczacıbaşı ve Cevat Çapan'la birlikte kurulan Sinematek bu çabaların ilk ürünü olarak faaliyete geçti.

Fransız Sinematek'inden etkilenen ve destek gören kurum, başta Avrupa ve SSCB sineması olmak üzere dünyanın pek çok yerinden elde ettiği filmleri gençlere sunmuş ve bu filmlerden oluşan bir arşiv yaratmaya çalışmıştır. Sinemayla ilgilenen herkese destek vererek Hollywood (Yeşilçam) dışında başka bir sinema dilinin mümkün olabileceğini göstermiştir.

---

<sup>230</sup> Şükran Kuyucak Esen, "Türkiye'de Üçüncü Sinema", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 346.

Sinematek üyelerinin temel faaliyetleri olan film gösterimi dışında başka faaliyetleri de vardır: Film 70, Yeni Sinema gibi dergileri de yayımlayan ekipten Nijat Özön ‘Devrim’de; Tanju Akerson ve Atilla Dorsay gazetelerde; Jak Şalom ve Onat Kutlar Sinematek dergilerinde çeşitli yazılar kaleme almışlardır.<sup>231</sup> Bunların yanında bir yandan paneller ve söyleşilerle sinema eleştirisinin geliştirilmesine çabalanırken, diğer yandan senaryolar yazıp amatör film ekipleri kurarak film üretimini sağlamaya çalışmışlardır.

### 3.4.3. Genç Sinemacılar

Üçüncü Sinema’nın kapsam alanı içinde Türkiye’de faaliyet gösteren sinemacılar arasında bu türün çalışma yöntemi ve bakış açısıyla en tutarlı hareket eden grup Genç Sinemacılar olmuştur. Anti-emperyalist ve Marksist duruşuyla bu grup savundukları ideoloji çerçevesinde halkı aydınlatmaya çalışmış bu grup doğrudan devrimci faaliyetler içinde yer almışlardır. Türkiye’nin süregiden olumsuz koşullarını yansıtmak, sorumluları belirlemek ve çözüm önerisi sunmak adına sinema çalışmalarını devrimci eylemle ve örgütlülük anlayışıyla birleştirerek bir manifestoyla deklare etmeleri Solanas ve Getino’nun sinema anlayışıyla büyük ölçüde örtüşmektedir.

Robert Koleji Sinema Kulübü’nün 18-21 Haziran 1967 tarihinde düzenlediği 1. Hisar Kısa Film Yarışması sırasında oluşan atmosferde bir araya gelen gençler kısa süre içinde örgütlenme ve dergi çıkarma konusunda anlaşmaya varırlar. Daha önce Sinematek Derneği döneminden de birbirlerini tanıyan bu ekip Türkiye’de Üçüncü Sinema’nın manifestosu niteliğindeki bildiriye yayımlarlar.<sup>232</sup> Genç Sinema Dergisi’nin birinci sayısında yayımlanan bildiri, bakışı itibariyle Üçüncü Bir Sinemaya Doğru manifestosunun özeti gibidir:

**\* GENÇ SİNEMA ELLİ YILLIK BİR DENEYDEN SONRA, TÜRKİYE’DE SİNEMA OLAYININ YENİDEN VE KÖKTEN ELE ALINMASI GEREKTİĞİ KANISINDADIR. BU HESAPLAŞMANIN TEK AMACI, DEVRİMCİ, HALKA DÖNÜK VE BAĞIMSIZ BİR SİNEMANIN YARATILMASIDIR.**

<sup>231</sup> Serpil Kirel, *Yeşilçam Öykü Sineması*, 1. Basım, İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s. 54.

<sup>232</sup> Şükran Kuyucak Esen, ‘Türkiye’de Üçüncü Sinema’, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 332.

\* İtalikler değiştirilmeden aynen alınmıştır.

**BU AMAÇLA AŞAĞIDAKİ TEMEL SORUNLARI GÖZ ÖNÜNDE TUTARAK, BİLİNÇLENEN HALKIN VE DEVRİMCİ EYLEMİN PARALELİNDE BİR SİNEMANIN GERÇEKLEŞTİRİLMESİ VE HALKA ULAŞTIRILMASI YOLUNDA ÇABA GÖSTERECEĞİMİZİ BİLDİRİRİZ.**

**1. SANATIN TOPLUM İÇİNDE, ONUNLA BİRLİKTE OLUŞTUĞU, TOPLUMDAN AYRI DÜŞÜNÜLEMEZ OLDUĞU BİR KEZ DAHA AÇIKLANMALI; HALK KAVRAMI YENİDEN TANIMLANMALI; HALK İÇİN VE HALK ADINA DEYİMLERİ AYDINLATILMALI; HALK KAVRAMINDAN AMACIN EMEKÇİ SINIF DEMEK OLDUĞU BELİRTİLMELİDİR.**

**2. GENÇ SİNEMA VAROLAN BU SİNEMA DÜZENİNE KARŞI ÇIKAR. ONUN İÇİNDE BULUNDUĞU TOPLUMSAL DÜZENE KARŞI ÇIKTIĞI GİBİ. ÇÜNKÜ HER İKİ DÜZEN DE İNSANI AÇIKLAMAKTAN, İNSANI AMAÇLAMAKTAN UZAK DÜŞMÜŞTÜR. HALKI HEM MADDİ HEM MANEVİ YANIYLA SÖMÜRMEKTEN ÖTE BİR AMACI YOKTUR. GENÇ SİNEMA BU YÜZDEN BAĞIMSIZ OLMALI, HIÇ BİR KOŞUL VE NEDENLE TEMEL İLKELERİNDEN ÖDÜN VERMEMELİDİR.**

**3. GELENEKSEL KÜLTÜRÜN, YABANCI KÜLTÜRLER GİBİ ANCAK DEVRİMCİ BİR PERSPEKTİFLE BAKILDIĞINDA YARARLI OLABİLECEĞİ KESİNLİKLE ANLŞAİLMALI VE ALATILMALI, BİRİKMİŞ DEĞERLER DEVRİMCİ AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMELİDİR. GENÇ SİNEMA BUGÜNÜN İNSANINI İNCELERKEN, ONA BAKARKEN YENİ DEĞERLERE SAHİP YENİ BİR İNSAN GÖRÜR VE ONU OLUMLU YA DA OLUMSUZ EYLEMLERİYLE BİR BÜTÜN OLARAK ELE ALIR.**

**GENÇ SİNEMA ÖZÜ VE BİÇİMİ DEVRİMCİ AÇIDAN VE BİR ARADA DÜŞÜNÜR. BU KAVRAMLARIN BİRBİRİNDEN AYRILMAZ OLDUĞUNA İNANIR.**

**4. GENÇ SİNEMA YERYÜZÜNDEKİ BÜTÜN YEŞİLÇAMLARA KESİNLİKLE KARŞIDIR. YERYÜZÜNÜN NERESİNDE OLUNURSA OLUNSUN GERÇEKTE BİR TEK DÜŞMAN VARDIR. BU ANLAMDAKİ EVRENSELLİK ULUSALLIK DÜŞÜNCESİYLE ELELEDİR. GENÇ SİNEMA SAĞLAM,**

**YERİNE OTURMUŞ VE GERÇEK SANAT DEĞERLERİ TAŞIYAN BİR ULUSAL YAPITIN KENDİLİĞİNDEN ENRENSEL BOYUTLAR KAZANACAĞINA İNANIR.**

**5. SİNEMACININ KENDİ ÜLKESİNİN GERÇEKLERİNE EĞİLMEKLE YÜKÜMLÜ OLDUĞU KESİNLİKLE BELİRTİLMELİDİR. ANCAK GENÇ SİNEMA BU GERÇEKLERİN SANAT ESERLERİNE YANSIYIŞINDAKİ HER TÜRLÜ BAĞNAZLIĞA VE DOGMATİZME KARŞIDIR. SANATÇI ESERİNİ ÖZGÜR BİR BİÇİMDE YARATIR.**

**BU AMAÇLARA YÖNELMİŞ BİR SAVAŞI VEREBİLMEK İÇİN BİR ÖRGÜTÜN GEREKLİLİĞİNİN KAÇINILMAZ OLDUĞUNA İNANIYORUZ. DERGİ BİR ORTAMDIR, ÖNEMLİ VE ASIL OLAN YAPITLARDIR VE BU YAPITLARIN HALKA ULAŞTIRILMASIDIR. GERÇEK BİLDİRİYİ DE YAPITLAR ORTAYA KOYACAKTIR.**

**GENÇ SİNEMAYI EYLEMİN İLK ADIMI OLARAK YAYINLIYORUZ.**

## **GENÇ SİNEMACILAR<sup>233</sup>**

Devrimci sinemacılara bir çağrı olarak kaleme alınan bildiriyle yayım hayatına başlayan Genç Sinema'da Türkiye'nin süregiden durumu ve bu durumun çözümü için mücadele araçlarından biri olan devrimci sinemanın inşası tartışılmaktadır. Tespit, Türkiye'nin yeni bir Kurtuluş Savaşı içinde olduğu yönündedir. Halkın savaşı, ülkede somut olarak gözlenemeyen gizli bir işgale ve bunun işbirlikçisi olan burjuvaziye yöneliktir. İşgalin yöntemine paralel olarak anti-empyrialistler de sinema gibi sıra dışı mücadele araçlarını kullanacaklardır.<sup>234</sup>

Kurtuluş için devrim ve sinema alanlarını birleştirmek Genç Sinema'nın başlıca amacıdır. Devrime öncelik verilmesi kaydıyla,<sup>235</sup> bu iki alana sadık kalan sinemacı çektiği filmlerle mücadeleye destek verecek ve ulusunun gelişmesine katkıda bulunacaktır. Burada

<sup>233</sup> Genç Sinema, "Bildiri", Sayı: 1, Ekim 1968, s. 2.

<sup>234</sup> Genç Sinema, "silah başına", Sayı: 3, Aralık 1968, s. 7.

<sup>235</sup> Genç Sinema, "Devrim ve Sinema", Sayı: 1, Ekim 1968, s. 6.

filmler, önce kurtuluş yolunda bir eylem, sonra filmdirler. Sanat, sinemacı gençler için bir devrim biçimidir.<sup>236</sup>

Dünyanın tüm ezilen halklarına ve insanlarına karşı sorumluluk hissedenden Genç Sinemacılar,<sup>237</sup> devrimci bir sinema için bu alanda barış içinde beraber yaşama fikrine karşı olmalı, kamerası ile Yeşilçam'lara ve Hollywood'lara savaş açmalıdır. Gerçek öz ve biçim de saklı olduğu bu savaşta ortaya çıkacaktır.<sup>238</sup>

Yeşilçam ve Hollywood düzen sineması oldukları gibi, bilimsel bir örgütlenmenin dışında kalan, kişisel sorunlara eğilen filmler de Üçüncü Sinema manifestosundakine benzer biçimde düzen sınırlarından çıkamadıkları konusunda eleştirilmektedirler. Soyut bir sanat anlayışına bağlı kalan bireysel yapıtlar bilinçlenmeye ve **aydınlanmaya** katkıda bulunmadıkları için bir şekilde sömürenlere yardımcı olmaktadır.<sup>239</sup>

Oysa halk sineması anlaşılabilir olmalıdır. Küçük bir aydın kitlesinin anlayabileceği entelektüel çalışmalar değil, halkın sorunlarını halkın bakışı ile eleştiren çalışmalar yapılmalıdır.\* Sinemacı soyut sanattan kaçmalıdır. Az gelişmiş bir ülkede soyut ve gerçeküstücü bir üslup, sinema dili ve etkinliğiyle bağdaşmamaktadır. Genç Sinemacının sanatı imgelemin dışında kalan simgeleri kullanmayı tercih etmeyen nesnel bir sanat olmalıdır.<sup>240</sup>

Devrimci harekete katkı sağlayacak Üçüncü Sinema ürünlerinin yaratılmasıyla ilgili başlıca sorun maddi yetersizliklere ilişkindir. Genellikle üniversiteli gençlerin kendi imkanları ile kurulan süreli yayımlar ve çekilen filmler, bu gençlerin kişisel katkıları ve kimi zaman o çevreye yakın kişilerce desteklenmiştir. Maddi koşulların yetersiz oluşu gerçekleştirilen üretimin tüm yaratım sürecini olumsuz etkilemiştir. Bu konuda Ali

---

<sup>236</sup> Genç Sinema, "Bir", Sayı: 1, Ekim 1968, s. 9.

<sup>237</sup> Genç Sinema, "Genç ve Sorumluluğu", Sayı: 1, Ekim 1968, s. 7.

<sup>238</sup> Genç Sinema, "Sinemada 'Barış İçinde Beraber Yaşamaya' Hayır!", Sayı: 2, Kasım 1968, s. 7.

<sup>239</sup> Genç Sinema, "Devrimci Sinema", Sayı: 1, Ekim 1968, s. 11.

\* Genç Sinema dergisinin tüm yazılarına hakim olan açık ve sade dilin bilinçli bir yayın politikasının göstergesi olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu görüşü destekler nitelikte, dergi yazarlarından İbrahim Bergman, derginin 2. sayısında kaleme aldığı "Sanat Olayı ve Halk" başlıklı yazısında okuma-yazma oranının düşük olduğu Türkiye'de kuramsal bir yazının halk tarafından anlaşılamayacağını belirtmektedir. (Genç Sinema, "Sanat Olayı ve Halk", Sayı: 2, Kasım 1968, s. 9.)

<sup>240</sup> Genç Sinema, "Sinemacı (görevi karşısında ve onun içinde)", Sayı: 9, Eylül 1969, s. 12.

Özgentürk'ün anılarından aktardıkları maddi koşulların yetersizliğine dair fikir vermektedir okuyucuya:

*“(...) Ferhat’ı (1974) çekmek için buzdolabını satma konusunda eşimi ikna ettim. Ve ben asistanlığını yaptığım Muhlis Hasa’yı profesyonel olarak kiraladım ve oyuncu Semra Özdamar’ı da alıp Gaziantep’e gittim. Yirmi günde Ferhat adlı 16 mm. bir kısa film çektim. Bütün prodüksiyon giderleri bana aitti.”<sup>241</sup>*

Filmlerin ortaya çıkmasında büyük bir engel teşkil eden maddi yetersizlik Genç Sinemacıların örgütlenme ihtiyacı önünde de engeldir. Genç Sinema'nın ilk sayısında değinilen sorun, daha sonra yayımlanan devam yazısında örgütlenmenin ilk adımı olarak belirlenmiştir:

*“(...) böyle bir örgütlenme, pratikte daha çok ekonomik bir örgütlenme niteliğinde olacaktır genç sinemacı için. Aralarında siyasal ve estetik ‘‘asgari müşterekler’’ bulunan genç sinemacılar, sonunda bu en önemli aşamayı ekonomik anlamda birleşerek gerçekleştireceklerdir.”<sup>242</sup>*

Sonraki sayıda örgütlenme sorununun çözümü için maddi imkanların sağlanması yine öncelikli görevdir:

*‘‘Bir ön-çözümlemede Genç Sinemanın örgütlenmesi gereği aşağıdaki ana noktalarda toplanabilir:*

- 1- ekonomik
- 2- resmileşme
- 3- güçlenme
- 4- özencilikten (amatörlükten) uzaklaşma
- 5- yeni bir sinemanın yapı araştırması.”<sup>243</sup>

Örgütlülük konusundaki ihtiyaç Latin Amerikalı Üçüncü Sinemacıların radikalliğine benzer üslupla dile getirilmektedir. Genç Sinema dergisindeki bir çok yazıda ‘‘gerillacılık’’ vurgusu yapılarak devrimci sinemacıların emperyalizme karşı yürütülen savaşın içinde yer aldıklarına değinilmektedir. Genç Sinema'nın Kasım 1968 tarihli 2. sayısında henüz amatörlük aşamasında bulduklarını belirten Genç Sinemacılar, Türkiye’de sanat alanının

<sup>241</sup> akt. Şükran Kuyucak Esen, ‘‘Türkiye’de Üçüncü Sinema’’, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 322-323.

<sup>242</sup> Genç Sinema, ‘‘Örgütlenmeye Doğru’’, Sayı: 1, Ekim 1968, s. 5.

<sup>243</sup> Genç Sinema, ‘‘Örgütlenmeye Doğru’’, Sayı: 2, Kasım 1968, s. 2.



birer gerillası olmak zorunda olduklarını vurgulamaktadırlar.<sup>244</sup> Genç Sinema'nın bir başka sayısında Genç Sinemacıların radikal üslupları konusunda açık ifadelere yer verilmektedir:

*‘‘Bu savaş Sinema alanında bütün kilit noktalarını tutmuş, hala kendilerini sinemacı sanan bir grupta, olanakları kısıtlı, adanmış insanlar arasında sürdürülmektedir. Üstün bir güç karşısında Genç Sinemacıların başarmaya çalıştıkları eylem, ürünlerini geleceğin ışıklı günlerinde verecek bir savaştır. Ve Genç Sinemacılar bu savaşın gerillalarıdır. Elllerinde on altılık, sekizlik kameraları, dişlerinden tırnaklarından arttırdıkları film kasetleriyle yürüteceklerdir.’’<sup>245</sup>*

Genç Sinema grubu emperyalizmin tüm kollarına karşı cephe alma konusunda hemfikirdirler. Hisar Kısa Film Yarışması'nın sponsorunun Shell şirketi olduğunu öğrendiklerinde yarışmaya katılmama kararı almışlar, daha sonra bu yarışmaya alternatif olması amacıyla 1970'te ‘‘Devrim Sineması Şenliği’’ düzenlemişlerdir. Mayıs'taki ilk gösterimlerin ardından haziranda Antalya'da, sonrasında ise Mersin ve Adana'da gösterilmiştir.

Şenliğe katılan filmlerin listesi şöyledir:

Belgesel Filmler:

- Gerze Tütün Mitingi (16 mm)
- Kanlı Pazar (16 mm)
- Tuslog Olayları (16 mm)
- İstanbul Olayları (16 mm)
- 29 Nisan (16 mm)
- 10 Haziran (16 mm)
- Che Guevera (16 mm)
- Ankara'nın Çöpleri (8 mm)
- Taylan Özgür'ün Cenaze Töreni (8 mm)
- İmran Öktem Yürüyüşü (8 mm)
- Altıncı Filo (8 mm)

<sup>244</sup> Genç Sinema, ‘‘Sanat Olayı ve Halk’’, Sayı: 2, Kasım 1968, s. 10.

<sup>245</sup> Genç Sinema, ‘‘Sinemanın Gerillaları’’, Sayı: 6, Mart 1969, s. 19.

- Nallihan Orman Köylüleri (8 mm)
- Görüntüler – 70 (8 mm)
- Suyun Getirdikleri (8 mm)

#### İngesel Filmler:

- Bir Alamanya ki... (Yakup Borakas – 16 mm)
- Kentteki Yabancı (Veysel Atayman – 16 mm)
- Kördüğüm (Muammer Özer – 16 mm)
- Sayım Günü Çankırı'da Saydılar (Ahmet Soner – 16 mm )<sup>246</sup>

İstanbul'daki ilk yarışmayı izleyen Onat Kutlar, filmler üzerine 19 Kasım 1970 tarihinde yayımlanan bir yazı kaleme alır. Kutlar, yazısında yarışmadaki filmlerin kurguları, sesi, netliği konusundaki basit hatalardan söz ederek, sinemanın temel koşullarına dahi uyulmadığına değinmiştir.<sup>247</sup> Bu yazıya öfkelenen Genç Sinemacılar sert bir karşı eleştiri yaparak Sinematek ile olan bağlantılarını kopardılar.\*

Bu tartışmadan kısa bir süre sonra gerçekleşen 12 Mart darbesinden sonra Genç Sinema çevresi dağılmış Genç Sinema dergisinin yayımı sona ermiştir. Genç Sinema içinde yer almış pek çok isim sinema çalışmalarını devam ettirmekte ve bu alanda eğitim vermektedir.

Genç Sinemacıların tarihsel sürecine değindikten sonra kişisel bir karşılaştırma yapılırsa, Latin Amerikalı Üçüncü Sinemacılarla Genç Sinemacılar arasında film çekim koşulları konusunda önemli ayrımlar olduğu görülmektedir. Altmışların darbelerle sarsılan Latin Amerika'sında Üçüncü türde bir film çekmek oldukça riskliyen, aynı yıllarda

<sup>246</sup> Şükran Kuyucak Esen, "Türkiye'de Üçüncü Sinema", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 337-338.

<sup>247</sup> a.g.e s. 339.

\* Genç Sinema ile Sinematek arasındaki bağı koparan tartışmadan önce de Genç Sinemacıların Sinematek'i eleştirdiği görülmektedir. Genç Sinema'nın Şubat 1969 tarihli 5. sayısında Sinematek yönetimi, maddi gereksinimleri karşılamak adına ilkelerinden ödünler verdiği gerekçesiyle eleştirilmektedir: "Gerçek bir kişiliği olmayan bir derneğin iradesi onu yönetenlerin iradesidir ve bu iradenin büyüme ve daha çok üye edinme yöntemini izlemesi yüzünden derneğin paraya olan gereksinmesi artmış ve emekçi sınıflara gösteriler düzenleneceği yerde –hiç olmazsa onlarında gösterileri izleyebilme olanağı sağlanacağı yerde-, aboneler –ki bunlara üye demek yerinde olmayacaktır- edinilmeye çalışılmış ve onları hoşnut etmek için bir takım ödünlemelerde bulunmak zorunda kalınmıştır." (Genç Sinema, "yeni bir aşamaya doğru", Sayı: 5, Şubat 1969, s. 10.)

Türkiye’de durum bambaşkadır. Türkiye tarihinin en ilerici anayasasının henüz yürürlüğe girdiği bu yıllarda toplumun ilerici kesimleri, nispeten de olsa, rahat bir hareket alanı bulabilmektedirler. Sinemacılar, katı bir disiplini ve gizliliği dayatan çekim, dağıtım ve gösterim süreçleriyle ilgili karşılaşılabilecek sorunlar konusunda, Menderes yıllarının ardından, oldukça iyi durumdadırlar. Bu olumlu durum 12 Mart darbesine kadar devam etmiş, Genç Sinema gibi muhalif sanat dergilerinin yanında bir çok siyasi gazete ve dergi yayımlanabilmiştir. Buna karşın, Üçüncü Sinema’nın merkezlerinden Arjantin’de süregiden devlet terörü devrimci sinemanın tüm yaratım koşullarını tehdit etmektedir.

#### **3.4.4. Üçüncü Sinema’da Farklı Bir Bakış: Güney Yolu...**

Kürt ulusalcı hareketinin tartışmalı durumunu saklı tutarak, geçmişten günümüze Üçüncü Sinema içindeki ulusalcı çizgi bir haliyle varolagelmiş ve tüm Üçüncü Sinema’nın kriterlerini belirlemiştir. Latin Amerika’nın köklü anti-emperyalist mücadele geleneğinden doğan tür, ilk ürünlerinden itibaren ulusalcı çizgisini sürdürmüştür.

Aynı yıllarda aynı tarz bir anti-emperyalist sinemayı geliştiren Türkiye sineması için de durum farklı değildir. Bu yıllarda sinemamız için tek istisna Yılmaz Güney olmuştur. Yaşamı, emperyalizme karşı radikal duruşu ve bu yöndeki tutarlılığının yanında çektiği filmlerin özgün tavrı da onu diğer Üçüncü Sinemacılardan ayırmaktadır. Ulusalcılıkla melezlenmiş bir Marksist mücadeleden ziyade, doğrudan Marksist yaklaşımla Aydınlanma projesine olan bağlılığı, Güney’in bu çalışma açısından özel olarak incelenmesini zorunlu kılmaktadır.

Yeşilçam’ın içinde sinemaya adım atıp daha sonra ona ve tüm Birinci Sinema’ya muhalif filmler üreterek sinema tarihine geçen Yılmaz Güney, Türkiye’deki Üçüncü Sinemacılar arasında dünyaca kabul görmüş tek isimdir. Ayhan Işık’a atfedilen ‘‘Kral’’ unvanına karşı ‘‘Çirkin Kral’’ unvanıyla anılan Güney,<sup>248</sup> o günden bu güne burjuvazinin ‘‘güzellerine’’ karşı ‘‘çirkinleri’’ temsil eden bir isim olmuştur.

---

<sup>248</sup> Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, 1. Basım, İstanbul: Babil Yayınları, 2005, s. 99.

Adana'nın toprak ağaları ile yoksul işçilerini bir araya getiren Çukurova bölgesinde doğan Güney, doğduğu ve büyüdüğü bu topraklarda bir yandan sınıf çelişkilerinin tam ortasında kalmış, diğer yandan uzun yıllar devam eden kan davasının içerisinde yaşamın zorluklarını tanımıştır. Şükran Kuyucak Esen'e göre bir çok şair, ressam, müzisyen, edebiyatçı, sinemacı çıkaran Çukurova'ya bu entelektüel verimliliği veren, sözü edilen zor bu şartlardır.<sup>249</sup> Çelişkiler içinde büyüyen bireyler zor şartlar içinde yaşadıkları coğrafyaya, ülkesine ve dünyaya karşı duyarlı olmaktadır.

Kuşağı gibi Yılmaz Güney de topluma karşı hissettiği duyarlılıkla hayatı ve sanatı boyunca dünyayı değiştirme çabasının içinde yer almıştır. Yetmişli yıllar içinde devrimci faaliyetler içinde yer alması;\* hapisler, sürgünler, işkenceler hep bu çabanın bedelleri olmuştur. İçeride ya da dışarıda ürettiği eserler daima çelişkilerin eksik olmadığı ülkesinin kaynaklarından beslenmiştir. Eserlerinin hemen hepsi kendi hayatından izler taşımakta ve beslendiği toplumu ve ülkesini yansıtmaktadır. Güney, halkla onun arasında kurulan bağı bu yaşanmışlığa bağlamaktadır.<sup>250</sup>

Kuşağının ulusalcı-Marksist sineması dikkate alındığında Güney'in bakışında farklı olan, onun ulusalcılıkla olan mesafesidir. Altmışlı yılların başında doğan Türkiye Üçüncü Sinemasında, yönetmenlerin tamamı yine ulusalcı hatta film üretmekteyken, Yılmaz Güney Sineması'nda bu durum söz konusu değildir. Filmlerinin genelinde konular herhangi bir ulusal mücadelenin propagandasını yapmazken, toplumsal sorunlar doğrudan Marksist bir bakış açısı içerisinde sunulmaktadır. İktidarın kültürü olan Türklüğe ya da ona muhalif kimlik olarak Kürtlüğe ait herhangi bir kültürel değere özel bir önem atfetmemiş olması belirleyicidir burada. Sinema yaşamında, doğduğu kültürü ve Kürtlüğünü asla reddetmeyerek ve toplumsal kurtuluş sorununun ulusları aşan, enternasyonal bir sorun olduğunu unutmayarak ürünler vermiştir Güney.

Sinema alanında Vedat Türkali, Atıf Yılmaz, Ömer Lütfi Akad gibi ustalarla çalışma fırsatı bularak sinemanın tekniklerini, anlatım dilini öğrenmiştir Güney. Sonraki yıllarda çekeceği filmlerin maddi-manevi alt yapısı Yeşilçam'ın bu büyük ustalarıyla geçirdiği

<sup>249</sup> Şükran Kuyucak Esen, "Türkiye'de Üçüncü Sinema", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 341.

\* 12 Mart darbesinin yaşandığı günlerde Mahir Çayan, Hüseyin Cevahir, Ulaş Bardakçı ve diğer arkadaşlarına yardım ettiği gerekçesiyle yargılandı ve 1974'teki genel affa kadar, 3 buçuk yıl ceza evinde kaldı (İnönü Alpat, **Popüler Türk Solu Sözlüğü**, 1. Basım, İzmir: Mayıs Yayınları, 1998, s. 362).

<sup>250</sup> Yedinci Sanat, "Yılmaz Güney'le Konuşma (2)", Sayı: 19, Ekim-Kasım 1974, s. 4.

çiraklık dönemi sırasında oluşmuştur. Yeşilçam'ın içinde yetişmesine rağmen bu atmosferde birçoklarının kapıldığı büyüye kapılmadan sert ve eleştirel anlatısıyla klasik kalıpları değiştirip dönüştürmüştür.

*“Yalın ve serttir Yılmaz Güney’in sineması, Yeşilçam’ın içinden çıkmış, ama aynı zamanda Yeşilçam’a en sert cevap olmuştur. Yeşilçam’ın için eleştirisidir bir bakıma. Şüphesiz ki çokça kullanılmış kalıpları, sinemasal teknikleri kullanmış, ancak bunları tersyüz ederek kendi oluşturduğu sinema dilinin olanaklarını geliştirmiştir. Dönemin birçok senaristi ve yönetmeninin elinde klişelerle dolu melodramlar haline gelecek konularla, ezilenlerden yana bir sinema geleneği inşa etmiştir Güney.”*<sup>251</sup>

İlk yıllarında klasik Yeşilçam filmlerinde, kamera arkası ve kamera önü görevlerde yer alan Güney, buradan edindiği deneyim ve maddi getiriyle 1970’te “Umut” filmini çekerek Türkiye’nin en önemli Üçüncü Sinema örneklerinden birini sunmuştur. Manifesto niteliğindeki Umut’tan sonraki tüm filmleri bir haliyle toplumun sorunlarını içermektedir.

“Umut” sonrası tüm filmleri muhalif olarak ele alabilmekle birlikte, Üçüncü Sinema’ya uygunluk açısından değerlendirilebilecek filmler, “Umut”, “Arkadaş”, “Endişe” (Yönetmen: Şerif Gören), “Sürü” (Yönetmen: Zeki Ökten), “Yol” (Yönetmen: Şerif Gören) ve “Duvar”dır.<sup>252</sup>

Kişisel bir özetle, “Umut”, yoksullukla başa çıkmaya çalışıp ailesini geçindirmeye çalışan bir arabacının hikayesidir. Bir yandan arabacılık yapan Cabbar diğer yandan başka kurtuluş yolları aramakta; milli piyango, define gibi yollara dahi başvurarak bir şekilde yaşadığı ağır hayattan kendini ve ailesini çıkarmaya çalışmaktadır. Düzenin izin verdiği yollardan sapmadan hayatla başa çıkmaya çalışan fakat bir türlü başaramayan Cabbar’ın sonu çıldırmak olur.

Kent hayatının zorluklarının yanında Anadolu toplumunun batıl inançları da gerçeğin bir başka yüzü olarak sergilenmiştir “Umut”ta. Atın ölümünün ardından, arkadaşının zengin olma hayali ve hoca efendinin hurafeler yoluyla aklına girmesiyle oluşan Cabbar’ın define saplantısı, filme gerçeküstü bir üslup katmıştır. Tüm umudunu defineye bağlayan Cabbar, definenin bulunamamasıyla birlikte gerçeklikten tümüyle kopar ve hocanın tedavisiyle

<sup>251</sup> Altyazı, “Sürgün Bir Sinemacı Yılmaz Güney”, Sayı: 99, Ekim 2010, s. 48.

<sup>252</sup> Şükran Kuyucak Esen, “Türkiye’de Üçüncü Sinema”, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 341.

birlikte gözleri örtülür. Sonrasında Cabbar gözleri bağlanmış bir şekilde aşırı parlak, çorak arazide durmaksızın dönmeye başlar. Altan Yalçın filmin bu kısmının “*Yüzyıllardır ezilen, sömürülen bir halkın egemen sınıflar aracılığı ile nasıl şartlandırıldığını, kendi sınıfına yabancılaştırılmış bir emekçinin kurtuluşu metafizik yollarda aramasının boşunalığını vurguladığını*” belirtir.<sup>253</sup>

“Umut” filmi Yılmaz Güney’in canlandığı karakterlerde köklü bir değişimin başlangıcıdır. Yeşilçam’a özgü önceki çalışmalarında Yılmaz Güney, rakiplerinin karşısında bileği bükülmeyen yenilmez bir kahramanken yaşamın zorluklarıyla başa çıkmaya çalışan, arabacı Yılmaz Güney yankesiciye karşı gösterdiği öfkeyi eski patronuna gösteremeyen, üst üste yenilgiler alan ve sonunda aklını kaybeden yenilmiş bir adamdır. Karşımızda görmeye alışık olduğumuz hayatın içinden, ayakları yere basan bir karakter vardır artık.

Sertliğinin, düşman karşısındaki acımasızlığının ve kazanmanın göstergesi olan silahı kahramanlığının aracı değil, yoksulluğunun bir simgesidir Umut’ta:

*“(...) para bulmak için evdeki satılabilecek eşyaların karıştırılması sahnesinde Cabbar’ın dolaptan çıkarttığı tabanca karşısındaki tavrı (onu satmak için eline alışı) Güney’in diğer filmlerindeki ‘silah’ unsurunun ele alınışıyla önemli bir farklılık gösteriyor. Tabanca ‘Umut’ta Güney için bir umut, bir dayanak değildir artık. Cabbar bunu satmayı düşünecektir artık.”*<sup>254</sup>

Yeşilçam’ın eğlence ve katarsisine alışmış Türkiye izleyicisi Umut filmiyle karşılaştıklarında büyük bir şok yaşadılar. Hayatın stresinden kurtulmanın araçlarından biri olmuş sinema bu haliyle izleyiciyi daha da doldurmuş, filmde çıkanlar gerçeklerle en sert şekilde karşı karşıya kalmışlardır. Film boyunca anlatılmak istenen mesaj açıktır: Gerçekler Cabbar gibilerin (halkın) üzerine olanca kuvvetiyle yüklenmektedir ve bu gerçekler köklü bir değişimi zorunlu kılmaktadır. Güney’e göre bu, halkın\* belli bir seviyeye ulaşmasıyla mümkün olacaktır. Bunun dışında hayatın düzeleceğine dair bir beklenti boş ve aldatıcıdır.<sup>255</sup>

<sup>253</sup> akt. Onur Keşaplı, “Türk Sineması’nda Devrimci Sinema Akımı ve Yılmaz Güney Sineması”, 2010, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Bölümü. <http://kultur.sol.org.tr>. (28.10.2010).

<sup>254</sup> Yedinci Sanat, “‘UMUT’ filmi üstüne tartışma”, Sayı: 15, Mayıs 1974, s. 15.

\* Bir Marksist olarak Güney, halk kavramını tüm toplumu kapsayan bir bütünlük olarak görmemektedir. Bu nedenle halk’ı, yaşadığı dönemin sınıf farklılıklarını göz önünde bulundurarak yeniden tanımlama gereği duymuştur: “*Halk kavramından bugünün koşullarında anladığım şudur: Anti-emperyalist, anti-tekel guruplar, yani tekelin ve emperyalizmin dışındaki yenik sınıf ve tabakalar. (...) Halk kavramının özünde üretici nitelik hakimdir, emek hakimdir.*” (Yedinci Sanat, “Yeniden başlarken...”, Sayı: 16, Haziran 1974, s. 5.)

<sup>255</sup> a.g.e. s. 19.

‘‘Umut’’ filminin ardından Onat Kutlar, Atilla Dorsay ve Hüseyn Baş tarafından yapılan bir röportajda Yılmaz Güney, kendisini ülkesinin politik ve ekonomik durumuyla yakından ilgili bir ‘‘Devrimci sanatçı’’ olarak görmekte; ancak yapıtlarını ‘‘direnme ve mücadele bilinci aşıl原因an fakat devrimci film için yeterli olmayan’’ filmler olarak nitelendirmektedir.<sup>256</sup> Bu tanım, bir yandan Üçüncü Sinema’yı dikkate alan sinemacılar için Türkiye’de de devrimci sinemanın varolduğu vurgusunu içerirken diğer yandan **daha etkili filmlerin yapılabileceği** yönünde bir başka mesaj da vermektedir.

1974’te çekilen ‘‘Arkadaş’’ filmi, okulu bitirdikten sonra biri İstanbul’da kalan diğeri Anadolu’ya giden iki yoksul arkadaşın hikayesini anlatmaktadır. İzleyiciyi karşılaştırmaya yönelten bu iki yaşam sınıflar arasındaki yaşam farklılığını gösterirken mesajlar doğrudan verilmektedir. Zenginleşerek yeni bir çevreye giren Cemil ile karayollarında mühendislik yapan ve halka karşı sorumluluk hisseden Azem’in kişilikleri aslında iki çelişkili sınıfın temsilileridir.

Yan unsurların yanında filmin ana eksenini devrimcilikle küçük burjuvalığın gizli rekabeti oluşturmaktadır. Bu iki tabakanın etkisi altında kalan bireylerin hangi tarafa yöneleceği filmin tüm atmosferini şekillendirmektedir. Azem’le Semra ise bu iki tabakanın temsilcileridir. Filmi yorumlayan Mehmet Ergün, Halil’in, saçlarını kesmesini film boyu devam eden ikilemin devrimciler yönünde sonuçlandığının bir göstergesi olarak görmektedir. Böylelikle Yılmaz Güney’in vermek istediği mesaj somutlaşmış, ‘‘devrimci dönüşümcülüğün’’, ‘‘küçük burjuva dönüşümcülüğ’e’’ baskınlığı tescil edilmiştir.<sup>257</sup>

‘‘Umut’’ta farklı bir karakterle karşımıza çıkan Güney, bir kez daha gerçekçi bir karakteri canlandırmaktadır. Filmde dayak yiyen, henüz tam anlamıyla bilinçlenmemiş, Cemil’e göre daha az baskın bir karakteri canlandırmaktadır. Yönetmenin kendisi bir yönüyle filmi Yılmaz Güney mitinin yıkılması için atılmış bir adım olarak değerlendirirken<sup>258</sup> yarattığı diğer karakterlerle de Yeşilçam’ın klasik yapısını aşmayı hedeflemiştir:

*‘‘Bugüne kadar Türk sinemasının belli bir mantığı vardı. Bu mantık, dramatik bir yapıyı gerektiriyordu. Bu yapıya göre, hikayede birtakım tek yanlı*

<sup>256</sup> akt. Onur Keşaplı, ‘‘Türk Sineması’nda Devrimci Sinema Akımı ve Yılmaz Güney Sineması’’, 2010, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Bölümü. <http://kultur.sol.org.tr>. (28.10.2010).

<sup>257</sup> Yedinci Sanat, ‘‘ ‘ARKADAŞ’ üstüne bazı düşünceler’’, Sayı: 20, Aralık 1974-Ocak 1975, s. 22.

<sup>258</sup> Yedinci Sanat, ‘‘Yılmaz Güney ‘‘Arkadaş’’ı Anlatıyor’’, Sayı: 18, Eylül 1974, s. 6.

*insanlar vardı. Örneğin insanlar iyidir ya da kötüdür; kızlar vardır sevilir, kızlar vardır sadece kötülük yapar; mutlaka olumlu kahraman niteliğinde ‘‘star’’ bulunur vb. yani kalıplaşmış klişe birtakım tipler... Oysa biz ‘‘Arkadaş’’a bakarken hayatın akışı içinde insanlar neyi yapıyorlarsa, onları kendi doğallığı içinde yansıtmaya, bu kalıplardan kurtulmaya çalıştık.’’<sup>259</sup>*

Aynı yıl çekilen ‘‘Endişe’’ filmi, Yılmaz Güney’in Yumurtalık hakimini öldürmesi ve hapse girmesiyle asistanı Şerif Gören tarafından tamamlanmıştır. Doğu Anadolu’dan Çukurova’ya giden pamuk işçilerinin yaşamını anlatan film, bu yaşamları belgesel gibi anlatmaya çalışmıştır. Bir başka Çukurova hikayesi olan ‘‘Endişe’’yle işçilerin toprak sahipleriyle, kan davalarıyla, makineleşmeyle, devletle olan sorunları anlatılmış; böylelikle Yılmaz Güney’in de doğup büyüdüğü zor koşullar belgelenmiştir.

Tutukluluğu devam eden Güney’in senaryosunu içeride yazdığı ve bir diğer asistanı Zeki Ökten’e çektirdiği 1978 yapım ‘‘Sürü’’, Güneydoğu’dan Ankara’ya ellerindeki koyun sürüsünü satmak için trenle yolculuk edenlerin bu yolculuklarını anlatmaktadır. Geleneksel kır hayatından modern kent hayatına sadece bir tren yolculuğuyla giren kahramanlar uğradıkları kültür şoku filmin ana duygusudur. İlk istasyondan son istasyona kadar yaşanan sosyo-kültürel değişim aşama aşama gösterilmiştir ‘‘Sürü’’de.

Senaryosunu hapisanede yazdığı bir başka film, ‘‘Yol’’dur. 1981’de Şerif Gören tarafından çekilen ‘‘Yol’’da beş mahkumun İmralı Yarıaçık Cezaevi’nden izne çıkmaları anlatılmaktadır. 12 Eylül koşullarına ve hapisane atmosferine kısaca göz attıktan sonra izne çıkan beş mahkumun hikayesi tek tek anlatılır. Siyasal koşulların zorluğu altındaki Türkiye’de töreler ve cehalet altında ezilen insanlar yine sert bir dille anlatılır ‘‘Yol’’da. *‘‘Senaryodaki ayrıntı bolluğu, anlatım dilini zenginleştirmiştir. Şerif Gören’in bu zenginliğe kattığı görsel zenginlik, usta olduğu kadar çekimlerindeki vuruculuk, Yol’u doruklara taşımıştır.’’<sup>260</sup>*

‘‘Üçüncü Bir Sinemaya Doğru’’ manifestosunda bir Üçüncü Sinemacının filmle ilgili tüm alanlara hakim olmasına ilişkin değerlendirme Yılmaz Güney’de geçerlilik kazanmaktadır. Birinci Sinema’dan Üçüncü Sinema’ya doğru ilerleyen sinema hayatı boyunca Güney, asistanlık, yapımcılık, oyunculuk, senaristlik, yönetmenlik gibi bir çok alanda

<sup>259</sup> a.g.e. s. 3.

<sup>260</sup> akt. Şükran Kuyucak Esen, ‘‘Türkiye’de Üçüncü Sinema’’, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 343.



çalışarak, film çekim sürecinin tamamına yakınına hakim olmuştur. İçeride geçirdiği sürede senaryosunu yazdığı filmleri asistanlarına çekiren Güney, ayrıntılı anlatımlarıyla, çizimleriyle filme müdahale ederek bir haliyle filmin yönetmenliğine ortak olmuştur. Bu durum ‘‘Yol’’da da devam etmiş, Güney filmi adeta içeride yönetmiştir.

İyi halden dolayı bayram iznine çıkarılan Güney bu izinden dönmeyerek Fransa’ya kaçmış ve son filmi, ‘‘Duvar’’ı çekmiştir.<sup>261</sup> 1983’te çekilen Duvar, 1981’de Ankara Merkez Cezaevi’nde yaşananları anlatmaktadır. Dört numaralı koğuştaki çocukların isyanı, yan hikayelerle desteklenerek darbe koşullarındaki hapisanelerin kapıları izleyiciye açılmıştır.

Kendi hayatından izler taşıyan ‘‘Duvar’’, yönetmenin içeride kaldığı sürede edindiği deneyimlerden, incelemelerden ve tanık olduğu olaylardan aktardıklarıyla yaratılmış bir filmidir. Gerçeklerin sanatsal bir dille anlatılma çabası film boyunca yönetmenin kendine ait yöntemleriyle desteklenmiştir:

*‘‘Bu film için hikayenin aslıyla tam anlamıyla ahenk sağlayan bir şekilde ihtiyacım vardı. Bunu elde etmek için değişik metodlar kullandım. Örneğin çekim süresince, bütün ekibe, bütün oyunculara bu dekordan çıkmayı yasakladım, hapisanede ve filmde görülen yataklarda uyumaya zorladım. Jandarmalar ki dekorun yapımında çalıştılar, daima jandarma elbiseleri ve silahlarıyla çalışıyorlardı. Gardiyanlar sabah kalkar kalkmaz kasketlerini giyiyor, çalışmalarını olmasa bile bütün gün platoda coplularıyla dolaşıyorlardı. Jandarmalar, gardiyanlar ve tutukluları canlandıran figüranların arasında doğabilecek bağları kestim. Bir yerde filmin yapımcısı olarak şahsımda bir korku ve baskı ögesi yarattım. Platoya geldiğimde herkes benim tepkilerimden korkuyordu. Hapishanenin şef gardiyanıydım ve bütün çekime katılanlarla sert ilişkilerim oldu.’’<sup>262</sup>*

Üçüncü Sinema, baskının eksik olmadığı tüm coğrafyalar için bir sonuçtur. İncelendiğinde kolayca görülmektedir ki, bir ülkenin gelişme koşulları neye tekabül ederse etsin (bu Üçüncü Dünya modernleşmesi de, geç modernleşme de olabilir), baskının olduğu her yerde baskıya karşı gelişecek siyasal, kültürel ve entelektüel araçlar şekillenecek; zamanla bu araçlarla gelişen mücadelenin öncüleri belirmeye başlayacaktır. Bu yönden ele alındığında Yılmaz Güney devrimciliğiyle birlikte, ülkemizdeki muhalif sinemanın en keskin savunucusu olmuştur kuşkusuz. 30’larda doğan muhalif yönetmenlere değinen Roy Armes,

<sup>261</sup> Şükran Kuyucak Esen, ‘‘Türkiye’de Üçüncü Sinema’’, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 343.

<sup>262</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘Duvar ve Üçüncü Sinema’’, Sayı: 8, Kış 2000-2001, s. 11.

bu kuşağın özellikle Üçüncü Dünya’da büyük zorluklar çektiği üzerinde durur ve Yılmaz Güney’in yaşadıklarıyla bu kuşak için önemine değinir:

*‘‘Bu kuşak üzerindeki baskılar çok yoğun olmuştur, ama onlar büyük bir çaba göstererek ayakta kalmayı başarmışlardır. Onların bu çabaları, uluslararası başarı getiren **Sürü** ve **Yol’u**\* (1982) bir cezaevi hücrelerinde yazan Güney’de sembolleşmiştir. <sup>263</sup>*

### 3.4.5. Günümüz Türkiye’sinde Üçüncü Sinema

SSCB’de Brejnev döneminin ekonomik sıkıntıları sürmekteyken ABD’de başlayan küreselleşme dalgası seksenli yıllar boyunca etkinliğini artırmış; Doğu Bloku’nun çökmesiyle birlikte tek büyük rakibinden kurtulan kapitalizm atılıma geçerken, muhalif hareketlerin tümünde belli bir gerileyiş görülmüştür. Üçüncü Sinema için başlı başına bir sorun olan maliyetin, teknolojik gelişmelerle büyük ölçüde rahatlatılmasına karşın muhalif mücadelede gözlemlenebilecek düzeydeki gerileme altmışlı ve yetmişli yıllardaki muhalif sinema üretimini de etkilemiştir.

Buna paralel olarak, küreselleşmenin başladığı seksenlerin daha ilk yılında yaşanan 12 Eylül, Türkiye’de tüm alt ve üst yapıyı etkilediği gibi sinemayı da etkilemiştir. Darbe öncesi etkili olan Marksist siyasetin darbeden sonra düşüşe geçmesine karşı Kürt ulusalcı hareketinde görülen yükseliş, günümüzdeki muhalif politikanın kimliğini belirler olmuştur. Marksist ideolojinin düşman olarak gördüğü dünya kapitalizmi yerini Türk devletinin resmi ideolojisine bırakmış, daha önce işçi –köylü ittifakı bu mücadele tarzı için, Kürt ulusalcılığını savunmak kaydıyla, tüm sınıfların ittifakı olarak değiştirilmiştir.

Günümüzde, yürütülen muhalif sinema bu mücadelenin bir ayağı olarak Türk-Kürt ilişkilerini konu alan temsillerle sürdürülmektedir. Kürt kültürünün korunması ve geliştirilmesi için yürütülen çalışmalarda ortak olarak belgeseller, kısa filmler, uzun metrajlı filmler çekilmekte ve Kürt kültürüne katkı sağlayacak bu yöndeki girişimlere destek verilmektedir. Çekilen filmlerde resmi ideoloji, resmi tarih eleştirilerek iki kültür arasındaki benzerlikler ve

---

\* Metinde italik olarak geçen bu iki isim italik ve koyu renkli olarak vurgulanmıştır.

<sup>263</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘ Üçüncü Sinema’’, Sayı: 3, Sonbahar 1997, s. 54.

farklar ortaya konmakta, izleyici kitlenin devam eden savaşı sorgulaması istenmektedir.

Bu çalışmaların Üçüncü Sinema ile olan ilgilerine gelince, muhalif yapılarını yadsımamakla birlikte bu çalışmalarla Üçüncü Sinemacıların koyduğu kriterler arasında belli başlı uyumsuzluklar görülmektedir. Mücadeleye bakış açılarını geçmişin ulusalcı-Marksist yaklaşımlarından ayıran çizgi, bu mücadelenin maddi ve entelektüel üretim tarzını farklılaştırmış, sözkonusu ürünler toplumsal dönüşümün temel bileşenlerinden yoksun kalan bir arayerdelikle yaratılmıştır.

Solanas ve Getino'nun İkinci Sinema'nın sınırlarını aşan, sistemin sunduklarından farklı bir sinema arayışının cevabı olarak geliştirdikleri Üçüncü Sinema'da sınırlar açık uçlu olarak bırakılmıştır. *‘Sistemin asimile edemediği ve onun gereksinimlerine yabancı filmler yapmak ya da Sisteme karşı kavgayı doğrudan ve açıkça düzenleyen filmler yapmak’*<sup>264</sup> kriteri, Üçüncü Sinema'nın Üçüncü Dünya ülkelerinden çıkma koşulunu ortadan kaldırmıştır. Birinci ve İkinci Sinema'nın kendi coğrafyaları dışında da üretilebilmesi gibi, Üçüncü Sinema da başka coğrafyalarda üretilebilirdir.

Öte yandan bu kriter coğrafi serbestliğinin yanında, Üçüncü Sinema'ya yöntemsel netlik de getirmektedir. Asimile olmayan, sistem için yabancı ya da sisteme karşı kavga yürüten filmler, bu koşulları *‘doğrudan ve açıkça’* yerine getirmek de zorundadır. Buradan şu sonuçlara varılabilir ki, öncelikle, filmlerdeki dil halkın anlayabileceği kadar açık ve iktidarı rahatsız edecek kadar cesur olabilmelidir. Bu amaç dikkate alınarak yaratılacak senaryo, İkinci Sinema'nın imgelerle yüklü filmlerinin, eğitim düzeyi yüksek izleyici kitlesine hitap eden dilinden de; Birinci Sinema'nın derinliği olmayan iki boyutlu filmlerinin, sorgulamadan uzak, pasif izleyici kitlesine hitap eden dilinden de farklı olmalıdır. İkinci olarak, söylenmek istenenler, sorunlar, sorunların sorumluları ve sorunların çözüm yolları doğrudan ifade edilmelidir.

Bu sonucusu, yukarıdaki alıntının Üçüncü Sinema'nın sınırlarını esnettiği kadar ona yeni sınırlar koyduğunu da göstermekte, günümüz için gösterilen Üçüncü Sinema örneklerini tartışmalı hale getirmektedir. Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması adlı çalışmada

---

<sup>264</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, *‘Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru’*, Sayı: 10, Ocak-Şubat 2002, s. 51.

örnek olarak gösterilen ‘‘Büyük Adam Küçük Aşk’’, ‘‘Fotoğraf ‘‘ gibi filmler<sup>265</sup>, bu çalışmada belirlenen Üçüncü Sinema kriterlerine kısmen uymakla birlikte, belirgin farklılıklar da göstermektedir. Çalışmada belirlenmiş olan Üçüncü Sinema kriterleri şöyledir:

1. Anti emperyalist.
2. Ezilenden, sömürülenden, emekçiden ve yoksuldan yana.
3. Egemen sisteme (kapitalizme), en azından iktidardaki baskıcı yönetime muhalif.
4. Geri bıraktırılmışlık, gelişmemişlik ve feodal ilişkiler irdelenip, eleştiriliyor.
5. Konuların işlenişi ‘‘militan’’ bir yapıda. İzleyicinin rahatsız edilip, harekete geçirilmesi amaçlanıyor. Hemen derhal bir şeyler yapmaya, aktif olmaya çağırılıyor.
6. Çarpıklıkları, bozuklukları, sömürüyü, geri kalmışlığı, yoksulluğu belgelemeyi ve sergilemeyi amaçlıyor. Dolayısıyla da değiştirmeyi...
7. Varolan sinemasal sistem beğenilmiyor. Yeşilçam uyutucu, afyonlayıcı, uyuşturucu bulunuyor. Ona karşı çıkılıyor.
8. Filmin finansmanı, varolan sinemanın ekonomik yapısı dışında sağlanıyor. Gösterim ve dağıtım koşulları yaratılmaya çalışılıyor. (Zaten eleştirel tavırdan ve ticari açıdan karlı olmamasından dolayı, bu filmleri Yeşilçam da kendi içine almıyor.)
9. İlan edilmiş ya da edilmemiş bir manifestoları var. Bu manifesto çerçevesinde hareket ediliyor.
10. Film, belgesel de konulu da olsa gerçekçi yaklaşımla ele alınıp, gerçekçi sinema dili kullanılıyor.
11. Yönetmenler senaryolarını kendileri yazıyorlar. Yani inandıkları filmi çekiyorlar. Filmin protest – sosyalist – muhalif yapısı, kendi dünya görüşleri ile çakışıyor. Yaşamdaki duruşları da filmdeki duruşlarıyla örtüşüyor. Militan ve muhalif...<sup>266</sup>

Kabaca, kırk yıllık bir gelişim seyri dikkate alınarak belirlenmiş bu kriterler Türkiye özelinde gelişmiş Üçüncü Sinema'nın ortak özelliklerini ortaya koymaktadır. Türkiye'nin

---

<sup>265</sup> Zeynep Çetin Erus, ‘‘Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları’’, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 350-351.

<sup>266</sup> Şükran Kuyucak Esen, ‘‘Türkiye’de Üçüncü Sinema’’, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 315-316.

Üçüncü Dünya Ülkesi olmaktan ziyade bir geç modernlik deneyimi olması, Üçüncü Sinema'nın orijinine ilişkin kriterlerle yukarıdaki kriterlerin tam olarak uyuşmamasını açıklamaktadır -Türkiye'nin tarihsel özgünlüğü, Batı modernleşmesinin (Avrupa ve Amerika) gelişmesini sekteye uğrattığı gibi Üçüncü Dünya modernleşmesinin oluşmasını da farklılaştırmış; sonuç olarak ortaya geç modernliklere özel, istisnai bir deneyim ortaya çıkmıştır. Bu koşullarda, sinemanın muhalif kimliğinde Birinci ve Üçüncü dünyaya uymayan bir gelişim seyri ve bu seyrin belirlediği kriterlerin oluşması, beklenebilir.

Öte yandan gerek anlatım özellikleri, gerek dünyada süregiden siyasi koşullar dikkate alındığında yukarıda adı geçen filmler (Büyük Adam, Küçük Aşk; Fotoğraf...) uygun örnekler olarak görünmemektedirler. Bu filmler, varolan toplumsal sorunları ortaya koymakla birlikte sorunun ana nedenini açık bir dille ortaya koymamakta; bu yönde çözüm üretmek için herhangi bir yol ya da yöntem önermemektedirler. Üçüncü Sinema'nın halkı ateşleyen dinamik anlatı yapısına karşı bugün söz konusu örneklerde bu dinamik anlatıya sahip olmayan, pasif bir dil geliştirilmiştir. Kişisel hikayeler üzerinden toplumsal sorunları irdeleyen örnekler, Üçüncü Sinema'ya ait olmaktan ziyade, anlatım yöntemleri ve sözü edilen pasif dilleri nedeniyle, İkinci Sinema ile Üçüncü Sinema arasında kalmış gibi görünmektedirler.

İkinci olarak, dünyada meydana gelen siyasal dönüşümleri de dikkatten kaçırılmamalıdır. Üçüncü Sinema'nın gelişim koşullarını yeniden gözden geçirirsek, altmışlarda dünyanın iki kutuplu yapısı tüm siyasi atmosferi belirlemektedir. ABD ya da SSCB'nin dışında kalan devletler bir şekilde bu iki kutuptan birini seçmek zorunda kalmakta; sosyo-kültürel yapıları, bu devletlerin iktisadi yapılarına göre kurulan ticari-siyasi ilişkilerle şekillenmektedir. Bir istisna olarak Bağlantısızlar, bağımsızlıklarını kazanmış ulusların kendilerine uygun gelecek bir iktisadi model geliştirerek bu iki gücün güdümünden çıkmalarını programına almıştır. SSCB'nin çöküşüne kadar geçerliliğini sürdürebilen bu hareket, geriye kalan birkaç sosyalist devlet dışında, kapitalist iktisadın hareket tarzına uygun şekilde yeni düzenlemelere gitmek zorunda kalmıştır.

Öyleyse, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden doksanlı yıllara kadar geçen süre içinde, üçüncü yolu seçen devletler için, dünyada seçme hakkına sahip olabilecekleri bir siyasi atmosferin söz konusu olabildiğini söyleyebiliriz. Üçüncü yolu seçmiş devletler, özgün modelleri içerisinde ABD ya da SSCB ile girecekleri ticari-siyasi ilişkilerinin dozunu

kendileri belirleyebilmiştir. Günümüz için dünya ölçeğinde siyasal yapıları değerlendirdiğimizde ise, yürütülen bir ulusal mücadele ile altmışlarda yürütülen bir bağımsızlık mücadelesini aynı şekilde değerlendirmek mümkün görünmemektedir. Bugün herhangi bir ulusun yürüteceği mücadele, bağımsızlığını kazandıktan sonra iki kutuplu dünyada sunulan seçme hakkına sahip olamamaktadır.

Bu haliyle, emperyalizme karşı mücadelenin entelektüel aracı olarak konumlanmış olan Üçüncü Sinema'nın ilerici işlevi, bağımsızlık mücadelesinin parçası olarak yürütülen günümüz ulusalcı-Kürt sineması için geçerli olamamaktadır diyebiliriz. Geçmişte Üçüncü Sinema'nın desteklediği devrimci mücadele, sahip çıkılan coğrafyanın, varolan gerici-kapitalist unsurlardan arındırılması ve daha ileri bir toplumun yaratılması çabası olmuştur -Bağımsızlık ve ilerici, bir bileşkedir Üçüncü Sinema için. Bağımsızlığı yalnızca emperyalist bir ulus-devletten kurtulmak olarak anlamış olan günümüz ulusalcı Kürt sineması, bağımsızlık ve "gelişkin bir toplumun yaratılması" için mücadele etmiş Üçüncü Sinema'dan keskin çizgilerle ayrılmaktadır.

Üçüncü Sinema daima Aydınlanma'nın değerlerine bağlı kalan fikirlerin sineması olmuştur.

### **3.4.6. Üçüncü Sinema Deneyiminden Çıkarılacak Dersler**

Kişisel bir yorumla, orijinine dönüldüğünde görülmekte ki, Üçüncü Sinema için önemli olan devrimci mücadeledir. Asıl olan başarılı bir sinema eseri çıkarmak değil, devrimci mücadele için başarılı olabilecek bir eser çıkarmaktır. Batı kriterleriyle belirlenmiş sanat ürünü yerini, **işlevselciliğe** bırakmaktadır bu kez. Üçüncü Sinemacılar için sanattan daha önemli idealler vardır: Üçüncü Sinemacılar öncelikle devrimcidirler; sanat, bu gerçeğe tabidir ve onun ardından gelmektedir. Kameranın düşmana karşı yeni tip bir silah olarak tanıtılması, yönetmenlerin, ürünü ortaya koyarken asıl kaygılarının sanattan çok halkın kurtuluşu olduğunu gösteren örneklerdendir. Bu gerekçelerle, Üçüncü Sinema'nın temel ölçütlerinden birinin filmin kendisinden ziyade, filmi çekenlerin toplum içindeki duruşları olduğu sonucuna da varılabilir. Altmışlı yılların Genç Sinemacıları devrimci sanatla devrimci

kimlik arasındaki kopmaz bağı, ‘ ‘Devrimci olmayan bir sanatçının sanatı da devrimci olamaz.’ ’ sözleriyle özetlemektedirler.<sup>267</sup>

Üçüncü Sinema ile ilgili atlanan kısım, bu türün, Üçüncü Dünya’nın emperyalizme karşı verdiği ulusalçı-devrimci mücadele anlayışıyla örtüşen bakış açısıdır. İstisnaları saklı tutmak kaydıyla, İkinci Dünya Savaşı sonrası Latin Amerika’dan Afrika’ya kadar dünyanın pek çok coğrafyasında emperyalizmden kurtuluş adına yürütülen devrimci mücadelelerin tamamına yakınında ulusalçı – Marksist bakış hakimdir. Avrupa Marksizminin salt sınıf savaşımı yoluyla devrim programı bu coğrafyalarda geçerli olamamış; daha çok, farklı anti-emperyalist çizgilerle birleşerek varolabilmiştir. Aime Cesaire tarafından kaleme alınan ‘Barbar Batı’ adlı eserin girişinde Güneş Ayas, bu yıllarda Marksizmin, kendi etki alanını genişletmesini tek başına değil, milliyetçi unsurlarla birleşmesiyle açıklar:

*‘ ‘ 20. yüzyılda tüm dünyayı kaplayan sosyalizm dalgası Marksizmin dünyaya yayılmasının değil, Marksizmin var olan milliyetçi hareketlerle birleşmesinin sonucudur. Bu süreç içinde başlangıç noktası milliyetçi tepki ve Batıya karşı dirençtir, Marksizm kendisini bunlara uyarlamıştır. Uyarlayamayan Marksizmler de göçüp gitmiştir. ’ ’<sup>268</sup>*

Eserin devamında bu kez Aime Cesaire konuya değinir. Cezayir bağımsızlık mücadelesinin de önderlerinden olan, Cesaire, Fransız Komünist Partisi’nin samimiyetsiz tutumunu eleştirerek, hareket tarzındaki benzerlikler nedeniyle Komünizmle ulusalçı mücadeleyi aynı yere koymanın yanlış olduğu sonucuna varır: ‘ ‘*Dosdoğru ifade edeyim: Olayların ışığı altında (...) şu fikre ulaştım ki; bizim yolumuz ve kaderimizle komünizminki, pratikte uygulandığı biçimiyle tamamen ve basit bir şekilde aynı değildir ve olamaz da.*’ ’<sup>269</sup> Türkiye’de, Milli Demokratik Devrim (MDD) olarak temsil edilen bu strateji halk arasında geniş bir taban bulabilmiş; MDD tezlerini altmışlı ve yetmişli yıllarda sahiplenen devrimci yapılar, Türkiye devrimci siyasetinde büyük yer işgal etmişlerdir.

Aynı doğrultuda, Üçüncü Sinema’nın orijini de keskin bir Marksist tutumdan ziyade, Marksizm’le ulusalçılığı uzlaştıran melez bir yaklaşım kabul görmektedir. Kızgın Fırımların Saati’nde sınıf mücadelesi ekseninde ilerleyen konuların ‘ ‘Latin Amerikalılıkla’ ’,

<sup>267</sup> Genç Sinema, ‘ ‘Çeşitleme’ ’, Sayı: 4, Ocak 1969, s. 9.

<sup>268</sup> Aime Cesaire, **Barbar Batı / Sömürgecilik Üzerine Söylev**, 1. Basım, İstanbul: Salyangoz Yayınları, 2007, s. 31.

<sup>269</sup> a.g.e. s. 31.

‘‘Latin Amerika’nın ortak kaderiyle’’ ilişkilendirilmesi, ulusalcılığın açık izlerindedir. Getino, üç aşamaya ayırdığı Arjantin’deki Üçüncü Sinema’nın gelişimine değinirken, ikinci aşamada (1971-1974) artık yapılan filmlerin her birinin bir öncekinden daha az uluslararası etki yarattığını ve bunda ulusalcılığın Üçüncü Sinema üzerindeki etkisinin belirleyici olduğunu belirtmektedir.<sup>270</sup>

Marksizm’le yollarını ayırmış ulusal mücadelelerin sinema alanında muhalif ürünler verebildiği gerçeğini yadsımayarak, bugün hala, geçmişteki gücünü yitirmiş devrimci sinemanın ürünler vermeye devam edebildiğini görmekteyiz. Buna, Hayata Dönüş Operasyonu sürecinde devrimci sinema gruplarının çalışmalarını örnek olarak sunabiliriz.

Üçüncü Sinema’yla ilgili değişen durum daha çok bu sinemanın, siyasal mücadelelerin yenilgiye uğraması paralelinde nüfuzunu yitirmiş olmasıdır. Çekilen filmler, mücadelede tamamlayıcı olacak bir iktisadi-sosyo-kültürel bunalım atmosferi olmaması nedeniyle istenen etkiyi yaratamamaktadır. Altmışlı yılların soğuk savaş sürecinde henüz tamamlanmamış sömürgecilik sürecinin anti-emperyalist mücadeleleri Üçüncü Sinema’yı büyük bir ilgiyle karşılamışken, **genel olarak**, ulus-devlet sürecinin ömrünü tamamladığı günümüzde böyle bir ilginin gösterilmemesi şaşırtıcı değildir.

Ulus-devletle birlikte ulusal kültürleri de sona erdirmeye yönelik bu tekleştirme çabasına karşı bir öneri olarak kültürel mücadele ekseninde geliştirilecek yeni bir Üçüncü Sinema atılımı olabilir. Sınıfsal ve ulusalcı argümanlar yerine sınıfa ve ulusa ait kültürün ilerici-muhalif yönlerinin ölçüt alınması Üçüncü Sinema’yı yeniden güçlendirebilir gibi görünüyor.

---

<sup>270</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘ ‘‘Üçüncü Sinema’’ Üzerine Bazı Notlar’’, Sayı: 23, Bahar 2009, s. 43.



## Sonuç

Aydınlanma'dan Türkiye'deki Üçüncü Sinema'ya kadar uzanan bir hattın ele alındığı bu çalışmada insanın özgürleşmesi adına yola çıkılan tarihsel süreçler ve bu sırada birbirinden farklı alanlarda meydana gelen değişim-dönüşümler incelenmeye çalışıldı.

Moderne ilişkin kavramların tanımlanmasıyla başlayan çalışmada modern hayatın fikirsel alt yapısını meydana getiren Aydınlanma'ya; modernizmde geleneksel toplumdan farklılaşan bireye; teknolojinin gelişmesiyle değişime uğrayan üretimin kapitalistleşmesine; geleneksel toplumdan koparılan bireyin kent hayatı içinde işçi olduğu kadar tüketici de olmasını organize eden tüketim kültürüne değinilerek modern olanın genel hatları sunuldu.

İnsan hükümdarlığında geçen son üç yüz yılın başlangıç evresi olan Aydınlanma çağı, yüzyıllar süren tanrı egemenliğinin karşısına ‘‘insan’’ fikriyle çıkmış; burada başlayan dönüşümler dizgesi, öncelikle Avrupa olmak üzere, tüm dünyayı etkilemiştir. Toplumsal hayata şekil veren üst yapı kurumları sarsılırken, yaşanan bilim-teknik alanındaki yenilikler o döneme kadar genel kabul görmüş kilise öğretilerinin toplum tarafından sorgulanmasını sağlamıştır. Bu sorgulama durumu, onyedinci yüzyılla birlikte insan merkezli sosyo-kültürel restorasyonu sistematize edecek pozitif bilimlerin yükselişiyle daha sağlam temellere oturarak devam etmiştir.

Onsekizinci yüzyılın son çeyreğinde ABD ve Avrupa'da yaşanan gelişmeler, süregiden geleneksel-Hıristiyan toplumunun dini yasalarını ve monarşiyi yerinden ederek, halkın temsili esasına dayanan meclislerin yolunu açmıştır. Ne var ki, iktidar aygıtlarının değişmesi beklendiği gibi insanlar arasındaki eşitsizlikleri gidermemiş; oluşan yeni kurumlar yeni ezen-ezilen ilişkilerine neden olmuştur. Bu ilişkiler ağı içinde tarih, Aydınlanma projesinin çekirdeği olan insan aklının araçsallaşmasına sahne olmuştur. Ondokuzuncu yüzyılda sanayinin şekillendirdiği Batı'daki modern hayatın bunalımı ve yirminci yüzyılda bu bunalımın çözüm yöntemi olarak meydana gelen savaşlar, rasyonalizme olan güveni sarsmış ve rasyonalizmin sorgulanmasını getirmiştir.

Avrupa ve Kuzey Amerika'da başlayan modern hayatın diğer coğrafyalardaki gelişimine göz atılan ikinci bölüm Marshall Berman ve Perry Anderson'ın modernizme ilişkin

polemiği ile başladı. Ardından, Batı ile eş zamanlı ilerlemeyen az gelişmiş toplumlara uygulanan sistematik dışlamayı değerlendirmek adına ötekileşme ve Şarkiyatçılık kavramları üzerinde duruldu. Son olarak bu bölümde, Doğulu ve Müslüman bir ülke olarak Türkiye'nin geç modernlik bağlamındaki gelişimine göz atıldı.

Marshall Berman'ın romantik bakış açısı karşısında Perry Anderson'ın rasyonalist tahlilleri Aydınlanma projesinin bu iki temsilcisini farklı yönlerde sonuçlara götürmüş; Berman, güncel hayatın toplumsal dinamiklerinden örnekler sunarak Batı'da köklü bir değişime dair umudun henüz sona ermediğini öne sürerken, Anderson Batı için yakın ya da uzak gelecekte böyle bir köklü değişimin mümkün görünmediği çıkarımına ulaşmıştır. Ayrıca, Anderson'ın bakışıyla, Batı'da olanaklarını yitirmiş Aydınlanma projesi, modernizmin güçlü temsillerini veriyor olsa da Üçüncü Dünya'da da eski gücüne ulaşamayacaktır.

Konumuz açısından değinilmesi zorunlu görünen, Batının geleneksel toplulukların denetimini sağlamak adına giriştiği ötekileşme ve Şarkiyatçılık faaliyeti, Anderson'ın vurguladığı üzere, modernizmin tekilleşme yönündeki reflekslerini gösteren başlıca örneklerden olmuştur. Başta Doğular, Güneyliler ve Müslümanlar olmak üzere, topluluklara uygulanan dışlayıcı faaliyetler, yalnız Aydınlanma'dan aklın araçsallaşmasına doğru yabancılaşan Batı modernitesinin çürümesine değil, diğer coğrafyalarda gerçekleşecek olası modernliklerin sağlıklı gelişmesine de engel olmuştur.

Bunlardan biri olan Türkiye deneyimi, Cumhuriyet öncesinden günümüze kadar adeta araçsal akılla Aydınlanmacılığın rekabetine sahne olmuş, gelinen son aşamada ulus devletinin temellerini sarsan köklü bir dönüşüm sürecine girilmiştir. Tek partili rejimin sona ermesinden kısa bir süre sonra beliren güçler arasındaki çarpışma (Batı modernitesinde de gözlemlendiği gibi) Türkiye modernitesini büyük bir çıkmaza doğru sürüklemiştir.

Çalışmanın son bölümünde ise uluslararası başarısından dolayı özel olarak değinilen Yılmaz Güney dışında Üçüncü Sinema'nın Türkiye'deki diğer temsilcileri (Ali Özgentürk, Yavuz Özkan, Muzaffer Hıçdurmaz, Erden Kıral...) tek başlık altında toplanarak sunuldu. Üçüncü Sinema faaliyetini yürütmüş kişilerden sonra bu sinemanın ilk yıllarında kurulan kurumlara da (Genç Sinema dergisi, Sinematek...) bakılarak, Türkiye'de manifesto niteliğindeki tek belge olan Genç Sinemacılar bildirisini aktarıldı. Son başlıklarda günümüzde

Türkiye’de yürütülen muhalif sinema faaliyetlerinin Üçüncü Sinema’yla ilişkisi üzerinde duruldu ve Üçüncü Sinema’nın dünyaya bıraktıklarına ilişkin bir değerlendirme yapıldı.

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra egemen gücün değişmesine paralel olarak gelişen yeni sömürgecilik ilişkileri, modernleşme konusunda geride kalan ülkelerde ulusal mücadelelerin yükselmesi şeklinde karşılık bulmuştur. Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’nın sömürgeci tutumlarına karşı gelişen anti-emperyalist refleks, genel olarak alternatif bir rasyonalite yaratma iddiasında olan Marksist ideolojiyle birlikte hareket ederek Aydınlanma projesine duyulan zayıf inancı yeniden güçlendirmiştir.

Uzun yıllar süren anti-emperyalist mücadelelerde sömürgeci güçlerin kullandığı entelektüel araçlara karşı sömürülenlerin de entelektüel araçları olmuş; özellikle sinema, kitle iletişim araçları içinde anti-emperyalist mücadelenin en etkili aracı olarak görülmüştür.<sup>271</sup> Altmışlı yıllarda belirmeye başlayan muhalif sinema Latin Amerika’daki manifestolarla belli bir yazılı programa uygun olarak hareket etmiş ve bugün Üçüncü Sinema adıyla bildiğimiz militan sinemanın tarihini yaratmıştır. Kuramsallaşması açısından başlangıçta Latin Amerika’da ürün veren Üçüncü Sinema altmışlı ve yetmişli yılların çalkantılı atmosferi içinde tüm dünyaya yayılmıştır. Bu dalga Üçüncü Dünya Ülkeleri’ni etkilemesinin yanında Türkiye’yi de etkilemiş; siyasal atmosfer içinde tam bağımsızlığı savunan pek çok sinemacı genç Üçüncü Sinema’ya katkılar sunmuştur.

Önceki yirmi yılda dinamizmini koruyan Üçüncü Sinema seksenlerle birlikte belli bir durgunluk içine girmiştir. Anti-emperyalist mücadelelerde alınan ağır yenilgilerden sonra sömürge toplumlarında görülen yılgınlık ve kabullenmişlik nedeniyle Üçüncü Sinema gerilemiş ve eski gücüne bir daha ulaşamamıştır.

Bugün politik sinema tartışmalarının merkezini işgal eden Üçüncü Sinema bir sinema akımı olarak etkinliğini sürdürmemekle birlikte yöntem olarak kullanılmaya devam etmektedir. Türkiye’de Kürt ulusalcı hareketinin yanı sıra çeşitli Marksist yapılar da Üçüncü Sinema kriterlerinin bir çoğunu görebileceğimiz ürünler sunmaktadırlar.

---

<sup>271</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru’’, Sayı: 10, Şubat 2002, s. 51.

## Son Söz

Özel bir yorumla, bugüne kadar nasıl bir geleceğin bizi beklediği bilinmeden büyük özverilerle yaratılan tarih şimdi kanıksanır durumda. İzleyiciler olarak geçmiştekine benzer olay ve olgularla karşılaşılıyor olsak da, bu kez bilincimize büyük umutlardan ziyade geçmişteki deneyimlerin verdiği olgunluk ve yılgınlık hakim. İnşa edilen yeni toplumların, yeni mücadele alanlarının ve yöntemlerinin tümü olası bir hayal kırıklığının başlangıcı gibi görünüyor günümüz insanına. Küreselleşen dünyanın tamamına yakınında varolan bu beklentisizlik ilk bakışta yeni bir zamansallığı işaretliyor gibi: Tarih öncesi; tarih ve ardından tarihin üretiminin bittiği, tüketiminin başladığı bir ‘tarih sonrası’...

Öte yandan, dünyaya büyük bir hızla nüfuz eden küreselleşme, ileri kapitalist ülkelerin her geçen gün daha da uzmanlaşan tahakküm araçlarını diğer iktidarların hizmetine sunuyor olsa da, tarihe ilişkin temel bir ilke bugün hala Aydınlanma projesinin gerçekleşebileceği fikrini güçlendiriyor: Tarihsel gelişim aşamaları tüm coğrafyalarda ortak bir zamansallıkla ilerlemez; aynı tarihlerde Afrika’da Yontma Taş Devri gözlemleniyorken Asya’da Tunç Devri’ne geçilmiş olabilir. Her bir coğrafyanın gelişim seyri kendi dinamikleriyle paralel bir ilerleme göstermektedir.

Aynı biçimde bugün dünyanın kimi coğrafyalarında ileri bir modernlik (ya da modernlik sonrası) seviyesi söz konusuysa geri kalan büyük kısmında modernliğin daha geri biçimleri gözlenmektedir. Bu sonuncular tahakküm araçlarının tüm profesyonelliğine rağmen refah seviyesinin düşük olması, işsizlik, ötekileşme gibi nedenlerle hala anti-emperyalist, anti-kapitalist mücadelelere sahne olmaktadır. Mücadelelerin siyasal niteliği geçerliğini yitiriyor olsa da bu kez, kültürel savaşım alanları yaratılmakta; küresel kapitalist kültürün modern tekilliğine karşı, günümüze kadar kendine özgü gelişimiyle birbirinden farklı bir çok yerellik harekete geçirilmektedir. Günümüzün kültürel savaşım örnekleri olarak; Nepal, Venezuela, Meksika, Hindistan gibi sahalarda gelişen güçlü karşı refleksler, araçsal akla karşı yürütülen mücadelede kararlı dinamiklerin olduğunu göstermektedir.

Bu gerçekleri saklı tutarak, tüm direniş imkanlarının yitirilmiş olduğunu varsaysak dahi şu söylenebilir ki, bizi diğer canlılardan ayıran yön gerçekliği anlamlandırıp ona müdahale edebiliyor olmamızdır. İnsanın düşünme yetisini kazandığı ilk andan günümüze dek

deneyimlediği hayata yüklediği anlam, onu tekdüzelikten kurtararak sonu gelmeyen bir dönüşüm sürecine yönlendirmiştir. Bu haliyle insan, gerçekliğe anlam yüklediği ve müdahale ettiği oranda kendini gerçekleştirmektedir.

Gelinen aşamada, tarihte bir yerlerde kaybolmamak, bulunduğumuz konumun farkında olmak adına geçmişin hatırlaması bir zorunluluk meselesi olmaktadır. Araçsal aklın en büyük stratejisi olarak, günümüz insanında yaratılan yılgınlığın ortadan kalkması adına varolan duruma müdahale etmek insanoğlunun varoluş sorunuudur artık. **Topyekün bir kurtuluşun asla gerçekleşmeyeceğini düşünüyor olsak dahi**, tarihi yaratırken öğrendiğimiz müdahalecilik ‘insan’ın yitirilmemesini sağlayacak gerçek bir çözüm gibi görünüyor.

Tarihsizliğin öznesi durumundaki kuşağımızın, varoluşunu korumak adına ihtiyaç duyacağı coşku ise okunan kitaplarda, dinlenen müziklerde, izlenen filmlerde parıldamaya devam etmektedir.

## EK – 1

### **Bir Açlık Estetiği, Şiddet Sineması – Glauber Rocha<sup>272</sup>**

**Mart 8, 2009**

*Posted by cafrande.org in : Sinema /film Tiyatro - Sinema Theater, Zahit Atam, [trackback](#)*

Latin Amerika hakkındaki tartışmalar için çok karakteristik olan aydınlatıcı bilgi veren bir girişe başvurmaksızın, ben Avrupalı bir gözlemcininkinden çok daha geniş terimler içinde bizim kültürümüz ile “uygarlaşmış” kültür arasındaki ilişkiyi incelemeyi tercih ederim. Böylelikle, Latin Amerika kendi genel sefaletinin-yoksulluğunun matemini tutarken, bir kenarda durup yalnızca seyreden yabancı bu sefaletin-yoksulluğun ürünlerinin lezzetini bir trajik belirti (semptom) olarak değil de yalnızca kendi ilgi alanındaki estetik bir nesne olarak değerlendirmektedir. Ne Latin Amerikalı kendi gerçek sefaletini-yoksulluğunu “uygarlaşmış” Avrupalıya iletir, ne de Avrupalı gerçek anlamda Latin Amerikalının sefaletini-yoksulluğunu kavrar.

Bugün Brezilya’daki sanatların durumu özünde budur; özellikle toplumsal problemleri kabalaştıran, şekilsizleştiren biçimsel egzotizm olmak üzere birçok biçimsel oynayımlarla gerçekliği değiştirmeler yalnızca sanatta değil, aynı zamanda siyaset içinde de bir dizi yanlış ve yetersiz anlamının önünü açmıştır. Avrupalı gözlemci için az gelişmiş dünyadaki sanatsal yaratım süreci yalnızca ilkelcilik anlayışı için bir nostaljik duyguyu tatmin ettiği oranda ilgiye değerdir. Bu ilkelcilik anlayışı (primitivism) genel olarak melez bir form olarak sunulmaktadır, “uygarlaşmış dünya”nın gecikmiş bir mirası-kalıtı altında şekil değiştirip canlandırılarak sunulmaktadır, uygarlaşmış dünyanın bu mirası sömürgeci koşullanma tarafından bize sunulduğu için çok az anlaşılmıştır. İnkâr edilemez bir biçimde Latin Amerika bir sömürge olarak kalmaya devam etmektedir ve geçmişin sömürgeciliğinden bugünkü sömürgeciliği ayıran şey yalnızca sömürgecinin çok daha cilalanmış biçimleri ve yalnızca gelecekteki egemenliği hazırlayan insanların kullandıkları çok ince, akıllıkla gizlenmesi için çaba gösterilmiş biçimleridir. Latin Amerika’nın uluslararası alandaki problem teşkil eden hali hala yalnızca sömürgeleştirilenlerin değişmesi durumundan kaynaklanmaktadır. Bizim

---

<sup>272</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, “Bir Açlık Estetiği”. Sayı: 22, Kış 2008-2009, s. 152-153.

olası özgürlüğümüz ve kurtuluşumuz bundan dolayı yeni bir bağımlılık biçiminde – muhtemelen- gelecektir.

Bu iktisadi ve siyasal koşulların bizim felsefik olarak zayıflığımıza ve güçsüzlüğümüze yol açmıştır, zayıflıklarımız da bilinç ve histerinin bilinçdışı olduğu zamanlarda kendi saf şeklini bulmasına sağlamaktadır. Bu nedenden dolayı Latin Amerika'nın açlığı basit bir biçimde alarm veren bir belirti değildir: tam da bizim toplumumuzun özüdür, esasıdır. Orada dünya sinemasıyla ilişkisi içinde Cinema Novo'nun trajik orijinalliği yatmaktadır. Bizim orijinalliğimiz bizim açlığımız ve bizim en uç noktalardaki sefaletimizdir, ki bu açlık hissedilebilir, fakat entelektüel olarak anlaşılabilir.

Brezilyalıların çoğunluğunun ve Avrupalıların anlayamadıkları açlığı biz anlıyoruz. Avrupalı için bu garip ve yabancı bir tropikal gerçeküstücülüktür (sürrealizm). Brezilyalı için bu ulusal bir utanç kaynağıdır. Brezilyalı yiyemez, fakat yiyemediğini söylemekten utanır; ve yine de, bu açlığın nereden geldiğini bilmez. Biz biliyoruz ki –çünkü aklın ve nedenin her zaman egemen olmadığı yerlerde böylesi kederli, çirkin filmleri, bu çılgın halindeki umutsuz filmleri yaptık- bu açlık ortalamacı hükümet reformlarıyla giderilemeyecektir, tedavi edilemeyecektir ve bu teknikolorun (renkli filmin) pelerini açlığın tümörlerini gizleyemez, aksine yalnızca daha da kötüleştirmektedir, ilerletmektedir. Bundan dolayı, yalnızca bir açlık estetiği kendi öz yapılarını, bünyesini zayıflatarak kendisini niteliksel olarak aşabilir, sınırlarını ileriye götürebilir: açlığın en soylu kültürel dışavurumu şiddettir.

Cinema Novo kıtlık içinde yaşayan insanın normal davranışının şiddetle dolu olduğunu göstermektedir; ve bu kıtlık içinde yaşamın şiddeti ilkel değildir. [Barren Lives-Çorak Yaşamlar'daki] Fabiano ilkel midir? [Ganga Zumba'daki] Antao ilkel midir? [Black God, White Devil- Siyah Tanrı, Beyaz Şeytan'daki] Corisco ilkel midir? Porto das Caixas'daki kadın ilkel midir?

Cinema Novo'dan öğrenilmesi gereken şudur, şiddetin estetiği ilkel olmaktan önce devrimcidir. Tam da burası başlangıç anıdır; sömürgecinin sömürgeleştirilenin farkına vardığı zaman. Yalnızca bu şiddetle yüz yüze geldiği zaman sömürgeci içine düştüğü korku ve dehşetle sömürdüğü kültürün direnme gücüne ve dayanıklılığını anlamaktadır. Sömürgeleştirilen silahlarına sarılmadıkça, o zaman köle olarak kalmaya devam eder; Fransızların Cezayirlilerin farkına varması için ilk polis ölmek zorundaydı.

Ahlaki duruş açısından bu şiddet, eski sömürgeleştiren hümanizmle ilişkilendirilmediği gibi nefret ve hınçla da tamamlanamaz. Bu şiddetin kaynaklık ettiği sevgi-aşk şiddetin kendisi kadar acımasızdır, çünkü bu ne bir kendi kendinden hoşnut olma sevgisidir ne de derin bir düşünme halidir, aksine daha çok bir eylem ve dönüştürme anıdır.

Cinema Novo'nun kendi varoluşunu meşrulaştırmak zorunda olduğu dönemden bu yana uzun zaman geçti. Cinema Novo, Latin Amerika kıtasının iktisadi ve kültürel süreçleri içinde marjinal kalmaya devam ederken etkin bir biçimde gelişemedi. Cinema Novo her yerdeki yeni insanlara özgü bir fenomendir ve yalnızca Brezilya ile sınırlı değildir. Entelektüel sansürün ikiyüzlülüğüne ve gerçekleri bilinçdışına atma çabasına karşı çıkan ve hakikatin filmini yapmak için hazır olan yönetmenler neredeyse, orada Cinema Novo'nun ruhu yaşıyordu; yaşları ne, hangi çağda oldukları, hangi farklı tarihsel arka plandan gelirlerse gelsinler, yönetmenlerin kendi kameralarını ve kendi mesleki yetilerini zamanımızın büyük nedenlerinin anlaşılmasının hizmeti için kullanırlarsa orada Cinema Novo'nun ruhu vardır. Burası hareketin tanımlandığı yerdir ve bu tanım yoluyla Cinema Novo kendisini ticari endüstriden ayırmaktadır, çünkü Endüstriyel Sinemanın angajmanı gerçekleri gizlemek için, yalan söylemek için ve sömürü için yapılmıştır. Cinema Novo'nun iktisadi ve endüstriyel entegrasyonu Latin Amerika'nın özgürleşmesine sıkı sıkıya bağlıdır. Cinema Novo kendisini bu özgürlüğe bütünüyle ve tamamen adanmıştır, kendi adında, bütün katılımcılarının adlarında, en cahilinden en yeteneklisine, en zayıfından en güçlüsüne kadar. Bir kişi ya da bir evi filme çekme yönteminde, seçtiğimiz ayrıntılarda, öğretmeyi seçtiğimiz ahlak içinde, bu etik sorun eserlerimizde yansıtılacaktır. Cinema Novo tek bir film değildir, aksine evrim içinde olan bir filmler kompleksidir, evrim içindeki bu süreç nihai olarak halkımızın kendi öz yoksulluğunun-sefaletinin farkına varmasını sağlayacaktır.

## **Glauber Rocha**

**New York, Milano, Rio de Janerio (Ocak, 1965)**



## EK – 2

### **Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru: Üçüncü Dünyadaki Ulusal Kurtuluş Mücadelelerinin Bir Parçası Olan Sinemanın Gelişimi Üzerine Notlar ve Deneyimler<sup>273</sup>**

*Fernando Solanas - Octavio Getino*

(Bu metin ilk olarak Tricontinental - Küba, Havana - içinde yayınlanmıştır. Çeviride kullanılan metin ise: F. Sonanas ve O. Getino, “Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World”, New Latin American Cinema - Volume One: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, Ed. Michael T. Martin, Wayne State University, 1997)

“...tartışmalıyız, bulmalıyız...”

*Frantz Fanon*

Kısa bir zaman öncesine kadar, sömürge, yeni-sömürge ve hatta emperyalist ülkelerde Sistem’e sırtını dönen ya da aktif bir şekilde Sistem’in karşısında yer alan sömürgecilik kültürünün etkilerini aşan filmlerin üretilmeye çalışılması Donkişotça bir eylem olarak görülüyordu. Son döneme kadar, filmler, gösteri ya da eğlence ile eşdeğeri. Başka bir deyimle, filmler bir tüketim nesnesi idi. En iyi durumda, filmler burjuvazinin değerlerinin çürütmesine tanıklık etti ya da sosyal adaletsizliği gösterdi. Kural olarak, sadece sonuçlarla ilgilendiler, nedenlerle değil; çarpıtıcı ya da anti-tarihselci bir sinemaydı söz konusu olan. Yani bir artı değer sinemasıydı. Günümüzün en değerli iletişim aracı olarak, bu koşullarda biçimlenen filmler, film endüstrisinin sahiplerinin, dünya film pazarının ilahlarının, ki çoğunluğunu Amerika Birleşik Devletleri’nden olanların oluşturduğu, ideolojik ve ekonomik çıkarlarına hizmet ediyordu.

---

<sup>273</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema. “Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru”. Sayı: 10, Şubat 2002, s. 47-56.

Bu durumu aşmak mümkün müydü? Yapım maliyetlerinin binlerce dolar seviyesine ulaştığı ve dağıtım ve gösterim kanallarının düşmanın elinde olduğu bir durumda, özgür filmlerin üretilmesi sorununa nasıl yaklaşılabilirdi? Süreklilik nasıl garanti altına alınabilirdi? İzleyicilere nasıl ulaşılabilirdi? Sistem'in neden olduğu baskılar ve sansür nasıl aşılabılırdi? Her açıdan çoğaltılabilecek olan bu sorular insanları şüpheciliğe ya da “Devrimci sinema devrimden önce var olamaz”; “devrimci filmlerin üretimi sadece özgürleşmiş, ulusal bağımsızlığını elde etmiş ülkelerde mümkündür”; “devrimci politik güçlerin destekleri olmadan, devrimci sanat ya da sinema olanaksızdır” türü düşüncelerin rasyonalizasyonuna götürdü ve hala da götürüyor. Yapılan hata, gerçekliğe ve filmlere burjuvazinin bakış açısından yaklaşılması olmuştur. Üretim, dağıtım ve gösterim modelleri, Hollywood’unkiler ile aynı kalmayı sürdürüyordu; çünkü ideoloji ve politikada, filmler, burjuva ideolojisi ile siyaseti ayrıştırmanın araçları durumuna henüz gelmemişti. İki blok – SSCB ve ABD – arasında muhaliflerle gerçekleşen diyalogla şekillenen, birlikte varolan ve ulusal çelişkileri yok sayan reformist bir siyaset, Sistem içerisinde kalan bir sinemadan başka bir şey üretmedi ve üretemezdi de. En fazla, var olan sinemanın “ilerici” kanadı olabilir. Her şey söylediğinde ve yapıldığında, bu tür bir sinema, niteliksel bir değişim için, dünyadaki çelişkiler barışçıl yollarla sosyalizm lehine çözülene kadar, beklemeye mahkumdu. Resmi sinemanın kalesini ele geçirmek isteyen cesur sinemacılar, en cüretli denemelerinde dahi, Jean-Luc Godard’ın dediği gibi, “kalenin içinde tuzağa düştüler”.

Son zamanlarda, ortaya atılan sorular oldukça umutlandırıcıydı; bu sorular yeni bir tarihsel durumdan kaynaklanıyordu, ki sinemacılar, ülkelerimizin eğitilmiş kesimlerinin hep başına geldiği gibi, bu noktaya biraz geç ulaştılar. Bu yeni tarihsel durum şudur: Küba Devrimi’nin on yılının, Vietnam mücadelesinin ve dünya ölçeğindeki ulusal bağımsızlıkçı mücadelelerin harekete geçirici gücü Üçüncü Dünya ülkelerinde bulunmaktadır. Dünya çapındaki devrimci düzlemde kitlelerin varlığı, bu tür soruların bunlar olmadan ele alınmasını imkansızlaştırdı. Anti-empyralist mücadele süreci içerisinde doğan bu yeni tarihsel durum ve insan, dünyadaki sinemacılar yeni ve devrimci bir konumlanış bekliyordu. Devrimden önce militan bir sinemanın gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceği sorunu, en azından bazı ufak gruplar içerisinde, devrimin gerçekleştirilmesi için böyle bir sinemanın gerekli olup olmadığı sorusu ile yer değiştirdi. Olanakların araştırılması doğrultusunda birçok farklı ülkede yaşananlar, bu soruya verilecek olumlu yanıtın başlangıcını oluşturdu. Örnek olarak, Amerikan Yeni Sol film grubunun Newsreel çalışmaları, İtalyan öğrenci hareketinin cinegiornali’si (\*), Etats Généraux du Cinéma Français ve İngiliz ve Japon öğrenci

hareketlerinin gerçekleştirdikleri filmler verilebilir. Tüm bu çalışmalar Joris Ivens ya da Chris Marker'ın çalışmalarının bir tür devamı ve derinleştirilmesidir. Küba'da Santiago Alvarez'in ya da Bolivar'ın dediği gibi "hepimizin anavatanı" Latin Amerika'nın değişik sinemacılarının devrimci bir Latin Amerikan sineması arayışları için yaptıklarına bakmak yeterlidir.

Özgürleşmeden önce, aydınların ve sanatçıların rolüne dair yürütülen derin tartışma, entelektüel çalışmanın perspektiflerini dünya ölçeğinde zenginleştirmektedir. Buna karşın, bu tartışma iki kutup arasında gidip gelmektedir; bunlardan ilki, tüm entelektüel çalışma kapasitesinin özgül bir siyasi ya da siyasi-askeri işleve indirgenmesi gerektiğini öngören kutuptur. Bunlar tüm sanatsal faaliyetin perspektiflerini inkar ederler; neden olarak bu faaliyetin Sistem tarafından kaçınılmaz olarak soğurulmak zorunda kalmasını gösterirler. İkinci kutup ise, aydınların yaşadığı iki yönlü çatışmadan kaynaklanır. Bunlara göre bir tarafta, devrimci siyasi sürecin gereksinimleri ile bağlantılı olmayan bir "sanat çalışması", "güzelliğin ayrıcalığı", bir sanat ve güzellik bulunmaktadır. Diğer tarafta ise, genellikle bazı anti-emperyalist manifestolara imza atmaktan ibaret olan siyasi bir bağlılık vardır. Pratikte, bu bakış açısı, siyaset ve sanatın ayrıştırılması anlamına gelmektedir.

Gördüğümüz kadarıyla bu kutupsallık iki noktanın dikkate alınmamasına dayanmaktadır. İlk olarak kültürün, bilimin, sanatın ve sinemanın algılanması tek anlamlı ve evrenselidir. Ve ikinci olarak, devrim siyasi iktidarın emperyalizm ve burjuvazi tarafından alınması ile başlamaz; devrim, kitlelerin, artık bir değişiklik gerektiğini hissettikleri ve onların öncü kolu olan aydınların birçok değişik cephede gerçekleştirdikleri eylemleri aracılığıyla, bu değişikliği araştırmaya ve hayata geçirmeye başladıkları an başlar.

Kültür, sanat, bilim ve sinema her zaman sınıf çıkarlarının çatışmasına göre varoldular. Yeni-sömürgecilik döneminde, iki farklı kültür, sanat, bilim ve sinema kavramı karşı karşıya gelmektedir: Yönetenlerin ve uluslarınki. Ve bu ayrım, ulus ile yönetenler kavramlarının aynı duruma gelmediği, sömürge ya da yarı-sömürge durum sürdüğü sürece devam edecek. Ayrıca, bu ikilik, ancak insanın en yüksek değerlerinin, hegemonyanın kurulmasını yasakladığı, insanın özgürleşmesinin tüm dünyada gerçekleştiği anda son bulacak ve tek ve evrensel bir kategoriye dönüşecektir. Bu arada, bizim kültürümüz ve onların kültürü, bizim sinemamız ve onların sineması varolacaktır. Çünkü bizim kültürümüz özgürleşmenin itici gücüdür ve özgürleşme bir gerçeklik kazanıncaya kadar da var olmaya devam edecektir. Devrimci bir kültür, kendisiyle birlikte devrimci bir sanatı, bilimi ve sinemayı taşıyacaktır.

Böylesi ikiliklerin kavranmasında görülen yetersizlikler genellikle aydınları, dünyayı yöneten egemen sınıfların “evrensel algılama biçimleri”ne benzer tarzda sanatsal ve bilimsel araçların kullanımlarına yönlendiriyor ya da en iyi durumda bu ifade biçimlerinde bazı değişiklikler sunmaya çalışıyorlar. Bizler, devrimci bir tiyatro, mimari, tıp, psikoloji ve sinema geliştirmek, bizim tarafımızdan ve bizim için bir kültür oluşturmak için fazla yol alamadık. Aydınlar, tüm bu ifade biçimlerini, kendi içinde düzeltilecek birimler olarak ele alıyorlar; oysa, bunların yeni yöntem ve modeller ile düşünülmesi gerekiyor.

Bir astronot ya da bir Ranger, emperyalizmin tüm bilimsel kaynaklarını kullanır. Psikologlar, doktorlar, politikacılar, sosyologlar, matematikçiler ve hatta sanatçılar – farklı uzmanlıklara bağlı olarak – gezegenimiz yörüngesindeki bir uçuşa hazırlanmak ya da Vietnamlıların katledilmesi için kullanılacak her şeyi araştırmak üzere çalışmaya sevk ediliyorlar. Uzun dönemde, tüm bu uzmanlar, emperyalizmin gereksinimlerini karşılamak için görev alıyorlar. Buenos Aires’de ordu villas miseria (gecekondu bölgesi) evlerini kökünden söküp atıyor ve yerlerine, zamanı geldiğinde askeri müdahaleler gerçekleştirebileceği “stratejik köyler” kuruyor. Devrimci örgütlenmelerin eksikliği, sadece düşmanın tıp, mühendislik, psikoloji ve sanat konularındaki uzmanlığına erişememesi değildir; aynı zamanda bizim kendi devrimci mühendislik, psikoloji, sanat ve sinemamızda uzmanlaşmış cephelelere sahip olmamasıdır. Etkili olabilmek için, tüm bu alanlarda her bir aşamanın – yani iktidar mücadelesinin ya da zafere ulaşmış bir devrimin – gerek duyduğu öncelikleri bilmek zorunludur. Örnekler: İktidarı ele geçirmek için politik-askeri bir mücadelenin yüklenilmesine yönelik gerekli duyarlılığın yaratılması: Kır ya da şehirlerde cereyan eden çatışmalarda gerek duyulan tıbbın geliştirilmesi; aynı Küba’da olduğu gibi, 10 milyon tonluk bir şeker hasadı alabilmek için tüm enerjilerin koordine edilmesi; ya da emperyalizmin her an gerçekleştirebileceği kütleli hava akınlarına dayanıklı bir mimari, şehir planlamacılığı gerçekleştirmek. Kolektif önceliklere tabi her bir alanın ve uzmanlığın özel olarak güçlendirilmesi, özgürleşme mücadelesinin boşluklarını doldurabilir ve günümüzde aydınların rolünün tanımlanmasına büyük katkıda bulunabilir. Kitlelerin devrimci kültür ile donanmaları ve bilinçlenmeleri açıktır ki, sadece politik iktidarı ele geçirilmesinden sonra mümkündür; fakat siyasi-askeri araçlarla birlikte bilimsel ve sanatsal araçların kullanımı, devrimin gerçekleşeceği alanın bir gerçeklik olmasını hızlandırır ve iktidarı ele geçirilmesinden sonra ortaya çıkacak sorunların çözümünü kolaylaştırır.

Aydınlar, kendi eylemlilikleri ile en verimli çalışmayı gerçekleştirecekleri alanı bulmak zorundalar. Cephenin saptanmasından sonra, onların ikinci görevi bu cephe içerisinde düşmanın güçlü yanlarını bulmak ve kendi güçlerini nereye ve nasıl yayacaklarına karar vermektir. Günlük olarak yürütülen bu sert ve dramatik mücadelede, şimdiden başlayarak, her şeyin temeli olan ve devrimci bir kültürün var edeceği, zemini olgunlaştıracağı, kendini Che ile örnekleyen yeni bir insan – soyut olmayan insan, “insanın özgürleşmesi” değil, yeni bir insan, eskisinin küllerinden doğan ve yabancılaşmış olanı yıkacak yeni bir insan – ateşi bugünden yakmaya ve yaymaya başlamıştır.

Üçüncü Dünyadaki insanların anti-emperyalist mücadelesi ve bunların emperyalist ülkelerdeki eşdeğeri dünya devri-minin temel eksenini oluşturuyor. Bizim görüşümüze göre Üçüncü Sinema, bu mücadele içerisinde günümüzün en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal meydan okuyuşunu gerçekleştirmeye çalışan, tek tek her insanı başlangıç noktası olarak özgürlükçü bir kişilik yaratmanın büyük olanaklarını sunan bir sinemadır; yani kültürün sömürgecilerin etkilerinden arındırıp kendi gerçek kimliğini almasıdır.

Yeni-sömürge bir ülkedeki kültür, sinema da içinde olmak üzere, emperyalist yayılcılığın gereksinimlerinden doğan modeller ve değerler üreten bir bağımlılığın ifadesidir.

Yeni-sömürgecilik kendisini dayatmak için, bağımlı ülkenin insanların kendilerini daha aşağıda görmelerini sağlamaya çalışır. Er ya da geç, aşağılanmış insan kendisini büyük harfle İnsan’ın kontrolüne bırakır; bu bırakış kendi savunma mekanizmalarının yıkılmasıdır. Eğer insan olmak istiyorsanız, diyor baskıcı, benim gibi olmak, benim dilimi konuşmak, kendi varlığınızı inkar etmek, kendinizi bana dönüştürmek zorundasınız. 17. yüzyılın başlarında Hıristiyan misyonerleri [Güney Amerikan] yerlilerinin yeteneklerinin sadece Avrupa sanatını kopya etmekten ibaret olduğunu söylüyorlardı. Kopyacı, çevirmen, yorumlayıcı, en fazla da izleyici olarak yeni-sömürge aydını her zaman yaratıcı olanaklarını yok saymaya yöneltilecektir. Çekingenlik, köksüzlük, kaçışçılık, kültürel kozmopolitizm, sanatsal taklit, metafizik bitkinlik, ülkeye ihanet – bunların tümü yetişebilecekleri bir çöplük buluyor (1).

Kültür çift dilli durumuna gelmektedir.

... bu durum iki dilin kullanılmasından dolayı değil, iki farklı kültürde düşünmenin bir aradalığından kaynaklanıyor. Birisi ulusal, yani halkın kültürü, diğeri de dış güçlere bağlı olan sınıfların yabancılaştırıcı kültürü. Üst sınıfların ABD ya da Avrupa için duydukları hayranlık, onların bağımlı olduklarının en açık dışa vurumudur. Üst sınıfların sömürgeleştirilmesi sonucunda, emperyalizmin kültürü dolaylı olarak kitlelerin bilincine yayılıyor, bunun da denetlenmesi mümkün olmamaktadır (2).

Üzerinde yaşadıkları toprağın kontrolü kendilerinde olmadığı gibi, yeni-sömürge halk kendisini çevreleyen düşünceleri de kontrol edemez. Ulusal bilinç, bağımlılıktan kaynaklanan yalanlar ve kafa karışıklılarının ürettiği ağı parçalamayı gerektirir. Aydın kendiliğinden düşüncelerden kendini kurtarmaya mecburdur; düşündüğünde, genellikle Fransızca ya da İngilizce düşünme riski ortaya çıkar – hiçbir zaman kendi kültürünün diliyle değil; ki bu kültür, ulusal ve toplumsal kurtuluş sürecinde olduğu gibi, hala muğlak ve başlangıç aşamasındaki bir kültürdür. Çevremizde uçuşan tüm veriler, her kavram, parçalanması zor mucizeler kafesinin bir parçasıdır.

Buenos Aires gibi liman şehirlerinin yerli burjuvazisi ve onların entelektüel seçkinleri, tarihimizin başından itibaren, yeni-sömürge yayılcılığın ileticisi olagelmışlerdir. Arjantin’de, Avrupalılaştırıcı liberalizm tarafından öne sürülen “uygarlık ya da barbarlık” gibi düsturların arkasında, tamamen emperyalist genişleme gereksinimlerinin çıkarına olan ve ulusal kitlelerin direncini kırmaya yönelik bir uygarlık kurulmaya çalışıldı; bu kitleler ülkemizde, “ayaktakımı”, “zenci güruh” ve “hayvansal molozlar”, Bolivya’da da “yıkanmayan kalabalık” olarak adlandırıldı. Bu yolla, oluşum halindeki ülkelerin ideologları ve “amansız, kaba ve detaylı evrensellik ile dolu büyük laflar oyunu içinde yer alan” (3) geçmişin yöneticileri, “İngiliz’in çıkarlarını insanın çıkarlarına yeğlerim” diye ilan eden Disraeli’nin (\*\*\*) sözcüleri olarak çalıştılar.

Orta katmanlar, kültürel sömürgeleştiririnin en büyük alıcılarıydılar ve hala öyleler. Belirsiz sınıfsal koşulları, sosyal kutuplar arasındaki tampon konumları ve uygarlığa ulaşmada sahip oldukları geniş olanaklar, bunları emperyalizm için toplumsal bir desteğin temeli yapmaktadır; özellikle bazı Latin Amerika ülkelerinde bu durum, önemli bir noktaya ulaştı.

Eğer açıkça sömürge olma durumu varsa, kültürel yayılma, yabancı ordu işgalinin tamamlayıcısı durumundadır; belirli aşamalarda bu yayılma büyük bir önceliğe dönüşür.

Bu durum bağımlılığın normal olarak gözükmemesine ve kurumsallaşmasına yol açıyor. Bu kültürel bozulmanın temel amacı, insanların kendi yeni-sömürge konumlarının bilincinde olmalarını ve bunu değiştirmeye çalışmalarını engellemektir. Sömürgecilerin kolluk kuvvetlerinin yerine eğitimin sömürgeleştirilmesi daha etkili bir yoldur (4).

Kitle iletişimi, ulusal bilincin ve aydınlanma yolundaki kolektif amaçların yıkımını tamamlayıcı bir işlev görür; bu yıkım, çocuklar bu medyayla, yöneten sınıfların eğitimi ve kültürleriyle tanışır tanışmaz işlemeye başlar. Arjantin’de, 26 televizyon kanalı, bir milyon televizyon alıcısı, 50’den fazla radyo istasyonu, yüzlerce gündelik gazete, periyodik yayın ve dergi; ve binlerce plak, film vb., sömürge beğenisi ve bilincini oluşturan kültürsüzleştirici rollerini yeni-sömürge eğitim süreci ile birleştiriyorlar; ki bu eğitim üniversitede başlıyor. “Kitle iletişim araçları, yeni-sömürgecilik için napalm bombasından daha etkilidir. Gerçek, doğru ve rasyonel olan, yasanın sınırında bulunuyor, bu durum insanlar için de geçerlidir. Şiddet, suç ve yıkım, Barış, Düzen ve Normalliğe dönüşüyor.” (5) O zaman hakikat, alt üst olmuş, ters yüz edilmiş oluyor. Ulusal gerçekliği göstermeye çalışan herhangi bir ifade ya da iletişim yıkıcı bir etkiye sahip oluyor.

Günümüzde kültürel yayılcılık, eğitimin sömürgeleştirilmesi ve kitle iletişimi, güçlerini birleştirerek sömürge-sizleştirme girişimleri olan ifadeleri soğurma, nötrleştirme ve bertaraf etmeye çalışmaktadır. Yeni-sömürgecilik, kendi amaçları dışındaki kültürel biçimleri iğdiş etmek, sindirmek için ciddi girişimlerde bulunmaktadır. Tüm girişimler bunları etkili ve tehlikeli yapan şeyleri ortadan kaldırmaya yöneliktir; kısaca, bunları depolitize etmeye yöneliktir. Ya da başka türlü ifade edersek, amaçları, kültürel meydan okuyuşu ulusal bağımsızlık için yürütülen kavgadan ayırmaktır.

“Güzellik kendi içinde devrimcidir” ve “Tüm yeni sinemalar devrimcidir” türü fikirler, yeni-sömürgecilik koşullarına dokunmayan idealist isteklerdir; çünkü bunlar sinemayı, sanatı ve güzelliği, ulusal sömürge-sizleştirme sürecinin bir parçası olarak değil, evrensel soyutlamalar olarak algılıyorlar.

Kitleleri harekete geçirmeyen, ajite ve politize etmeyen, o ya da bu şekilde, mücadele için rasyonel ve hissedilecek şe-kilde silahlandırmayan tüm girişimler, ne kadar tehlikeli olursa olsun, aldırmaçlık ve hatta zevkle karşılanıyor. Tehlikelilik, konformist olmamak, düz

bir isyankarlık ve memnuniyetsizlik kapitalist pazardaki diğerk tüketim nesnelereindir, yani tüketim malları durumundadır. Özellikle, burjuvazinin günlük olarak kontrollü şiddete – yani Sistem tarafından önce soğurulan ve sonra gıcırtya dönüştürülen şiddete – ve dozajı ayarlanmış şoklara gereksinim duyduğu zamanlarda bu daha da gerçek olmaktadır. Örnek olarak, yeni burjuvazi tarafından apartman dairelerinin ve konaklarının dekorasyonu için büyük bir hırsla aranan sosyalist sanat eseri olarak gözüken resim ve heykeller; yönetici sınıfların çilginca alkışladıkları korku ve avantgardizm dolu oyunlar; Sistem’in yayıncılarına ve dergilerine demokratik açık fikirlilik havası veren, semantik ve mekan ve zamanın sınırında yaşayan insanları ele alan “ilerici” yazarların edebiyatı; ve dağıtım tekelleri tarafından dağıtılan ve büyük ticari sinemalarda gösterilen bir “meydan okuma”, “tartışma” sineması gösterilebilir.

Gerçekte Sistem’in izin verdiği protesto alanı, Sistem’in kabul edeceğinden çok daha büyüktür. Bu durum, sanatçılara, belirli dar sınırların ötesine geçerek, “sisteme karşı” yer aldıkları izlenimi verir; fakat Sistem karşıtı sanatın, hem bir fren hem de gerekli bir kendini düzeltme aracı olarak Sistem tarafından soğurulduğunu ve kullanıldığını göremezler (7).

Gerçekten özgürleşmek için sahip olduklarımızın nasıl kullanılacağına – başka bir deyimle politizasyonun – bilincinde olunmamasından dolayı, tüm bu “ilerici” alternatifler Sistem’in sol kanadını oluşturuyor, onun kültürel ürünlerinin geliştirilmesine yarıyor. Bunlar, solda, sağın bugün kabul etmeye hazır olduğu ürünleri vermeye mahkum edilecek ve bu yüzden de sağın yaşamını kurtarmaya yarayacaklardır. “Kelimeleri, dramatik aksiyonları ve görüntüleri devrimci bir görev üstlenebilecekleri, kullanışlı olabilecekleri, mücadele silahlarına dönüşebilecekleri yerlerde yeniden üretin.” (8) Özgürleşme sürecinde, yapıtı orijinal bir gerçek olarak yerleştirin, onu sanatın üstüne, yaşamın hizmetine sokun; toplumsal yaşamın içinde estetiğın yer almasını ve yayılmasını sağlayın: Fanon’un dediğı gibi, sadece bu şekilde sömürgeleştirme olanaklı olabilir ve kültür, sinema ve güzellik – en azından bizim için önemli olanlar – bizim kültürümüz, bizim filmlerimiz ve bizim güzellik anlayışımız durumuna gelir.

Latin Amerika ve emperyalist egemenlik altında olan ülkelerin tarihsel perspektifleri, baskının azaltılmasına değil artırılmasına yöneliktir. Bizler burjuva-demokratik rejimlerle değil, değişik biçimdeki diktatörlükler ile karşı karşıyayız. Demokratik özgürlükler için



yapılan mücadeleler, manevra alanının dar olmasından dolayı, Sistem'den ödünler koparmak yerine, bu özgürlüklerin daha da kısılmasıyla sonuçlanıyor.

Burjuva-demokratik duvarın dışı bir süre önce yıkıldı. Latin Amerika'daki bu süreç son yüzyıldan içinde bulunduğumuz yüzyıla kadar uzanan bir gelenek ile metropoliten (örnek olarak Arjantin'de Rosas'ın federalizmi, Paraguay'daki Lopez ve Francia ve Şili'deki Bengido ve Balmaceda rejimleri gösterilebilir) farklı olan bir ulusal burjuvazinin kendini onaylatma girişimleri ile başladı: Cardenas, Yrigoyen, Haya de la Torre, Vargas, Aguirre Cerda, Peron ve Arbenz'in ulusal-burjuva, ulusal-halkçı ve demokratik burjuva girişimleri örnek ve-rilebilir. Fakat devrimci beklentiler düşünüldüğünde bu çevrim tamamlanmıştır. Günümüzde, yukarıda andığımız her bir deneyimin tarihsel amaçlarını derinleştirmeye yol açan çizgiler, kıtanın durumunu bir savaş olarak algılayan ve koşulların zorlamasıyla bu bölgeyi geleceğin Vietnam'ı yapmaya hazırlanan toplumsal katmanların arasından geçiyor. Öyle bir savaş ki, ulusal bağımsızlık ancak toplumun özgürleşmesi ile birlikte formüle edildiğinde gerçekleşecek – ve herhangi bir ulusal bağımsızlık hareketi için tek geçerli perspektif sosyalizmdir.

Günümüzde Latin Amerika'da ne pasifliğe ne de masumiyete yer vardır. Aydının bağıllığı risklerle olduğu kadar kelime ve fikirlerle de ölçülüyor; geçerli olan, özgürleşme mücadelesini ileri taşımaya yönelik olarak yaptıklarıdır. Greve giden ve bu yüzden işini ve hatta hayatını kaybetme riski taşıyan bir işçi, kariyerini tehlikeye atan bir öğrenci, işkencede sessiz kalan militan... her birinin eylemleri bulanık bir dayanışmadan daha önemli bir şeye bizi bağlıyor (9).

“Yasanın” yerine “gerçeklerin” geçtiği bir durumda, kültürel cephede çalışan bir işçi olarak aydın, kendini inkar etmesini engelleyecek yüksek bir radikalliğe ulaşmak ve günümüzde kendinden beklenenleri gerçekleştirmek zorundadır. Reformist kavramların tümünün iktidarsızlığı, sadece politikada değil aynı zamanda kültür ve sinemada da açıkça ispatlanmıştır – ve özellikle ikincisinin tarihi emperyalist egemenliğin, yani Yankee'nin, de tarihidir.

Sinema tarihinin ilk dönemlerinde (ya da tarih öncesinde), gözle görülür bir şekilde farklılaşmış ve ulusal karakteristikleri olan bir Alman, bir İtalyan ya da bir İsveç sinemasından bahsedilebiliyordu; günümüzde bu farklılıklar ortadan kalktı. Aradaki sınırlar,

ABD emperyalizminin ve onun film mo-delinin – Hollywood filmlerinin – genişlemesi ile birlikte kayboldu. Günümüzde, ticari sinema içerisinde, “yazar sineması” olarak bilinen de dahil olmak üzere, hem kapitalist hem de sosyalist ülkelerde, Hollywood modelini kullanmaktan kaçınan bir filmi bulmak neredeyse imkansızdır. Bu sonuncusunun öyle büyük ve hızlı bir etkisi var ki, SSCB’den Bondarçuk’un Savaş ve Barış’ı gibi anıtsal eserler, ayrıca, ABD film sanayii (yapı, dil vb. gibi) tarafından kabul ettirilen tüm önermelere ve sonuçta bunların kavramlarına açık ve anıtsal bir teslimiyeti de gösteriyorlar.

Sinemayı ABD modeli içerisine yerleştirmek, hatta biçimsel ve dilsel anlamda da, başka bir dilin değil de bizzat bu dilin üretilmesini sağlayan ideolojik formların sahiplenilmesine yol açıyor. Sadece teknik, endüstriyel, bilimsel vb. olarak gözükten modellerin ayrıştırılması bile, kavramsal bir bağımlılığa neden oluyor; bunun nedeni, sinemanın, diğer endüstrilerden farklı olarak belirli ideolojilerin üretilmesi amacıyla yaratılan ve organize edilen bir endüstri olmasıdır. 35 mm kamera, saniyede 24 kare, ark lambası ve filmin izleyicilere sunulduğu ticari salonlar her hangi bir ideolojinin sebepsiz yere yayılması olarak algılanamazlar, fakat birincil olarak, belli bir ideolojinin, belli bir bakış açısının – yani ABD finans kapitalinin – kültürel ve artı değer gereksinimini karşılama amacı taşırlar.

Büyük salonlarda gösterilen, belli bir süreye, perdede doğan ve orada ölen büyülü bir yapıya sahip olan sinema, üretici grupların ticari çıkarlarını tatmin etmektedir; aynı zamanda, 19. yüzyıl sanatının, yani burjuva sanatının bir devamı olan burjuva bakış açısının biçimlerini de içermektedir. Öyle bir sanat ki, burada insan sadece pasif ve tüketici bir nesne olarak kabul görmektedir; tarihi tanınır kılacak bir yeteneğe sahip olmak yerine, sadece tarihi okumasına, onu seyretmesine, onu dinlemesine ve ona katlanmasına izin verilen insanın olduğu bir sanat... Sindirilecek bir nesneye dönüşen gösteri sineması, burjuva film yapımının ulaşabildiği en yüksek aşamadır. Dünya, deneyimler ve tarihsel süreç, resmin çerçevesi, tiyatro sahnesi ve sinema perdesi içine hapsedilmiş durumdadır; burada insan, ideolojinin yaratıcısı olarak değil, ideolojinin tüketicisi olarak ele alınmaktadır. Bu nosyon, burjuva felsefesi ile artı değer elde edilmesi arasındaki muhteşem karşılıklı etkileşimin başlangıç noktasıdır. Sonuç olarak ortaya çıkan sinema, kitlelerin rüyalarını ve korkularını araştıran sonsuz sayıdaki araştırmacı, analist, sosyolog ve psikolog tarafından incelenen, amacı film-yaşantısını satmak olan ve yönetici sınıflar tarafından biçimlenen bir gerçekliğe sahip sinemadır.

Bizim birinci sinema adını verdiğimiz bu sinemaya karşı ilk alternatifler, “yazar sineması”, “ifade sineması”, “nouvelle vague” [yeni dalga], “cinema novo” [yeni sinema] olarak bilinen sinemalardır; ki bunlara da diğer bir deyimle ikinci sinema di-yoruz. Bu alternatif çıkışlar, sinemacı için standart olmayan bir dilde kendini ifade etme özgürlüğü talep ettiği ve bir kültürel sömürsüzleştirme girişimi olduğu ölçüde bir adım ilerisi anlamına gelmekteydi. Fakat bu tür girişimler, sistemin izin verdiği sınırlara zaten ulaştılar ya da ulaşmak üzereler. İkinci sinema yönetmenleri, Godard’ın dediği gibi “kalenin içinde tuzağa düşürülmüş” olarak kaldılar ya da bu yolda ilerliyorlar. Arjantin’de 200,000 izleyiciden oluşan bir pazarın araştırılması, bu rakamın bağımsız olan yerel bir ürünün harcamalarını karşılayabileceği hesaplanmaktadır, Sistem’e koşut olarak, fakat onun kendi normlarına göre dağıtımın yapıldığı endüstriyel bir üretim mekanizmasının kurulmasına çalışmak, sinemayı koruyan yasaların iyileştirilmesini ve “kötü yöneticileri”, “daha az kötüler” ile değiştirmeyi amaçlamak, tutarlı görüşlerden yoksun olmaktır; eğer tutarlılıktan, yeni-sömürge ya da kapitalist toplumun “genç, öfkeli kanadı” olarak kurumsallaşmak anlaşılıyorsa.

Sistemin sunduklarından farklılaşabilen gerçek seçenekler, ancak şu gerekliliklerden birisinin yerine getirilmesi ile mümkündür: Sistemin asimile edemediği ve onun gereksinimlerine yabancı filmler yapmak ya da Sisteme karşı kavgayı doğrudan ve açıkça düzenleyen filmler yapmak. Bu gerekliliklerin hiçbirisi ikinci sinema tarafından önerilen alternatiflere uymaz; bunlar ancak Sistem’e karşı ve onun dışındaki bir sinemaya doğru devrimci bir başlangıç noktası olan özgürleşme sinemasında, yani üçüncü sinemada bulunabilirler.

Yeni-sömürgeciliğin başardığı en etkili işlerden birisi, aydınları, özellikle de sanatçıları, “evrensel sanat ve modeller” arkasında sıraya dizerek onları ulusal gerçeklikten ayırmak olmuştur. Aydınların ve sanatçıların halkçı mücadelenin en sonunda yer almaları oldukça yaygındır, özellikle buna karşı bir konumlanış sergilemediklerinde. (Sömürsüzleştirmeye yönelik itici bir kuvvet olarak anlaşılan) ulusal kültürün oluşturulmasına en büyük katkıyı koyan toplumsal katmanlar, en aydınlanmış olan değil, en yoğun sömürünün olduğu ve uygarlıktan uzak sektörlerden gelmektedir. Halkçı örgütlenmeler, haklı olarak “entelektüellere” ve “sanatçılara” güvenmemiştir. Bunlar, burjuvazi ya da emperyalizm tarafında açıkça kullanılmadıklarında ise, kendi dolaylı araçlarına sahip olmuşlardır; çoğunluğu “barış ve demokrasi” nutukları atmanın ötesine geçememiştir, bunları çevreleyen ulusal herhangi bir şeye karşı korkarak yaklaşmışlar, sanatı

siyasete ve sanatçıları devrimci militanlara bulaştırmaktan çekinmişlerdir. Bu yüzden, yeni-sömürge toplumu tanımlayan içsel nedenlerin açığa çıkmasını engelleme eğiliminde olmuşlar ve ön plana dışsal nedenleri yerleştirmişlerdir; ki bu dışsal nedenler “değişimin koşullarıdır, fakat hiçbir zaman değişimin temeli olamazlar” (10). Bunlar Arjantin’de, emperyalizm ve yerel oligarşiye karşı yürütülen mücadelenin yerine faşizme karşı demokrasi mücadelesini koydular; böylelikle, yeni-sömürge bir ülkenin temel çelişkilerini gizlediler ve bunları “dünya ölçeğindeki çelişkinin kopyası olan bir çelişki” ile değiştirdiler (11).

Ulusal bağımsızlık süreçlerinden aydın ve sanatçı kesimlerin koparılması olgusu – başka birçok şeyin yanında, bu süreçlerin açılımlarındaki sınırlamaları anlamalıyız – günümüzde ortadan kalkma eğilimi göstermektedir; fakat bunun gerçekleşebilmesi için, aydınlar ve sanatçılar, ortak çıkarlar için savaşa katılmaksızın düşmanın yıkılamayacağını idrak etmek zorundadırlar. Sanatçılar, kendi kişisel anti-konformizmlerinin ve isyanlarının yetersiz olduğunu düşünmeye başlıyorlar. Ve bunun yanında devrimci örgütler, iktidar mücadelesinin kültürel alanda yarattığı boşlukları görüyorlar. Film çekmenin sorunları, yeni-sömürge bir ülkede sinemacıların yaşadıkları ideolojik sınırlamalar vb., halkın örgütleri tarafından sinemaya önem verilmemesinin nesnel koşulları olmaktadır. Gazete ve diğer basılı malzemeler, posterler ve duvar yazıları, nutuklar ve diğer sözel bilgilendirme, aydınlatma ve politizasyon biçimleri hala örgütler ile kitlenin öncü kolunu oluşturan kesimler arasında temel iletişim araçları olma özelliklerini sürdürüyorlar. Fakat bazı sinemacıların yeni politik konumları ve özgürleşme mücadelesinde sinemanın kullanışlı olma özellikleri, belli öncü kolların, sinemanın önemini keşfetmelerini sağlamıştır. Sinemanın önemi, bir iletişim biçimi olarak filmlerin sahip oldukları özgül anlamda yatmakta ve politik bir konuşma duyurusuna itibar etmeyecek birçok insanı, farklı kökenlerdeki izleyiciyi hedefleme karakteristiğinden kaynaklanmaktadır. Filmler, içerdikleri ideolojik mesajın yanında, izleyici toplamak için etkili bir araç olma özelliğini gösteriyorlar.

Film görüntülerinin sentez ve etki kapasitesi, yaşayan belgenin, çıplak gerçekliğin sunduğu olanaklar ve görsel-işitsel araçların aydınlatma gücü, filmleri iletişim araçları arasında en etkili konuma getirmektedir. Özel olarak belirtmeye gerek yok ama; görüntünün olanaklarını akıllıca kullanan, konular arasında doğal bir şekilde ilerleyen, uygun dozdaki kavram, dil ve yapıdan oluşan ve görsel-işitsel anlatımın kontrpuanlarını uygulamayı başaran filmler, kadroların harekete geçirilmesi ve politizasyonu ve kitleler ile birlikte çalışmada dahi etkili sonuçlar vermektedir.

Montevideo’da, La hora de los hornos (Kızgın Fırınların Saati) filminin gösteriminden sonra Avenida 18 de Julio (18 Temmuz Bulvarı – çn.) bulvarında barikat kuran öğrenciler, Santiago Alvarez ve Küba belgesel film hareketinin filmlerine yönelik artan bir isteğin varlığı ve üçüncü sinema filmlerinin yeraltı ve halka yarı-açık gösterimlerinin ardından yapılan tartışma ve toplantılar tüketim toplumlarındaki kitle örgütlerinin (İtalya’daki Cinegiornali liberi, Japonya’daki Zengakuren vb. örgütlerin) dolambaçlı ve zorlu yolda yaptıkları, bu yürüyüşün başlangıcıdır. Latin Amerika’da ilk defa olarak, örgütler politik-kültürel amaçlarını gerçekleştirmek için filmleri kullanmaya hazır ve isteklidirler. Şilili Partido Socialista, kadrolarına devrimci filmler sunuyor, Arjantin’de devrimci Peronist ve Peronist olmayan gruplar buna benzer girişimlerde bulunuyorlar. Ayrıca, AALAHÖ (Afrika, Asya ve Latin Amerika Haklarının Dayanışma Örgütü), anti-empeyalist mücadeleye katkıda bulunan filmlerin üretimi ve dağıtımına katılmaktadır. Devrimci örgütler, birçok başka şeyin yanında, bir film kamerasını, kayıt cihazını ve projektörü en iyi şekilde kullanabilen kadrolara gereksinim duymaktadır. Ortak bir görevle yüklenmiş ve karşılıklı olarak birbirlerini zenginleştiren politik ve sanatsal öncüler, düşmandan iktidarın alınması noktasında buluşuyorlar.

Kısa bir zaman öncesine kadar filmlerin devrimci bir araç olarak kullanılmasını geciktiren koşullar, ekipman eksikliklerinden, teknik zorluklardan, her aşamada gerekli olan zorunlu uzmanlaşmadan ve yüksek maliyetlerden kaynaklanmaktaydı. Her bir uzmanlık alanında gerçekleşen gelişmeler; film kamerası ve ses kayıt cihazlarının basitleşmeleri; normal ışıkta çekim yapılmasını sağlayan filmlerin üretilmesi gibi gelişmeler; görsel-işitsel senkronizasyonu geliştiren ilerlemeler; ve geniş bir dağıtıma ulaşan uzmanlaşmış hatta uzmanlaşmamış dergilerin içerdikleri bilgilerin yaygınlığı; tüm bunlar, film çekmenin gizemlerini ortadan kaldırmada ve filmlerin “sanatçıların”, “dahilerin” ve “ayrıcalıkların” erişebilecekleri bir medya olduğu halesini parçalamada yardımcı olmaktadır. Film çekmek, daha geniş toplumsal tabakaların ulaşabilecekleri bir seviyeye gelmektedir. Chris Marker Fransa’da, bir işçi grubuna 8 mm ekipmanlar ve bazı temel bilgiler vererek, önemli denemeler yaptı. Amaçladığı ise, işçinin yazı yazar gibi, dünyayı kendi gördüğü şekliyle filme aktarmasıydı. Bu çalışma, sinema için daha önce denenmemiş olan yollar açtı; bu, her şeyden öte, yeni bir film çekme kavramının ve günümüzde sanatın öneminin bir göstergesidir.

Emperyalizm ve kapitalizm, ister bir tüketim toplumunda olsun isterse de yeni-sömürge bir ülkede, her şeyi, görüntülerin ve görünüşlerin arkasına gizlemektedir. Gerçekliğin görüntüsü, bizzat gerçekliğin kendisinden daha önemlidir. Fantazi ve hayaletlerden oluşan bir dünyadayız; güzellik çirkinlik olarak gizlenirken, çirkin olan güzellik ile donatılmış durumdadır. Diğer taraftan ise, fantazi, yani hayali burjuva dünyası, rahatlık, denge, tatlı nedenler, düzen, verimlilik ve “bir başkası olma” olasılığı ile dolmuştur. Ve, buna karşın, hayalet olanlar biz tembeller, üşengeç ve az gelişmiş olanlarız, düzensizliği yaratanlarız. Yeni-sömürge ülkenin insanı bu konumunu kabul ettiğinde, bir Gungha Din, kolonyalistlerin hizmetindeki bir hain, bir Tom Amca, sınıfsal ve etnik bir döneç, ya da bir aptal, uysal bir uşak ve ahmak durumuna gelir; fakat eğer bu baskıyı kabul etmeyi reddederse, azgın bir yabaniye, bir yamyama dönüşür. Açların korkusundan uyuyamayanlar, Sistem ile uzlaşanlar, devrimciyi, bir eşkıya, hırsız ve tecavüzcü olarak görürler; bunlara yönelik sürdürülen ilk savaş, politik düzlemde değil, polisiye düzlemdedir. Bir insan ne kadar çok sömürülürse, o derece aşağılık bir seviyeye yerleştirilir. Ne kadar çok direnirse, o derece bir canavar olarak görülür. Bu durum, faşist Jacopetti (\*\*\*) tarafından yapılan Africa Addio (Hoşçakal Afrika, 1966) filminde görülebilir: Afrikalı yabaniler, katil hayvanlar, beyazların koruyuculuğundan kaçtıklarında, sefil bir düzensizliğin içine yuvarlanırlar. Tarzan öldü ve onun yerine Lumumbas (\*\*\*\*) ve Lobegulas, Nkomos (\*\*\*\*\*) ve Madzimbamutos doğdu; ve bu durum yeni-sömürgeciliğin asla affedemeyeceği bir şeydir. Fantezinin yerine hayaletler geçirildi ve insan ölmek durumunda olan bir fazlalığa dönüştürüldü; böylece Jacopetti rahatça kendi düşüncelerini filme çekebilir.

Devrimi yapıyorum; bu yüzden varım. Yaşayan insanların yolunu açmak amacıyla fantezi ve hayaletin yok edilmesinin başlangıç noktası işte bu düşüncedir. Devrimin sineması hem yıkıcı hem de yapıcıdır; yeni-sömürgeciliğin kendisine ve bize dair sunduğu görüntünün yıkılmasıdır ve hakikati kendi ifadeleri içinde yakalayan, canlı ve yaşayan bir gerçekliğin kurulmasıdır.

Şeylerin ait oldukları asıl yerlere ve anlamlara yerleştirilmeleri, hem yeni-sömürge koşullarında hem de tüketim toplumlarında, yıkıcı bir gerçektir. Yeni-sömürge koşullarında, gazetelerde, edebiyatta vb. görülen belirsizlik ya da sözde-nesnellik ve halk örgütlenmelerinin kendi bilgilerini yaymada sahip oldukları görece özgürlük, özellikle Sistem tarafından en çok kontrol edilen ya da tekelleşmiş iletişim araçları olarak televizyon ve radyo söz konusu

edildiğinde, mümkün olamamaktadır. Geçen yıl Fransa’da yaşanan Mayıs olayları (\*\*\*\*\*) buna güzel bir örnektir.

Hakikatin hüküm sürmediği bir dünyada, fantezi, kurmaca, simge dili ve satırlar arasına sıkışmış mesaj kanallarında, sanat kendini dışa vurmaya çalışıyor. Sanat, kendisine dönmek ve soyutluklar ve hayaletlerden oluşan bir dünyada caka satmak üzere, somut gerçeklerden – ki bunlar yeni-sömürge bakış açısına göre suçlayıcı kanıtlardır – kopmuş durumdadır; öyle bir dünya ki, sanat bu dünyada “zamansız” ve ahistorik (tarihsel olmayan) duruma geliyor. Vietnam’dan bahsedebilirsiniz, fakat sadece Vietnam’dan uzakta bir yerde; Latin Amerika’dan bahsedebilirsiniz, fakat kıtadan yeterince uzakta bir yerde, yani konunun politik içeriğinin boşaltıldığı ve eyleme yol açmayan yerlerde.

Belgesel olarak bilinen sinema, kavram olarak içerdiği genişlik yüzünden, yani eğitsel filmlerden bir gerçeğin ya da tarihi bir olayın yeniden canlandırıldığı filmlere kadar, belki de devrimci sinemanın temelidir. Belgeleyen, tanıklık eden, bir olayın gerçekliğini derinleştiren ya da bir olayı yalanlayan her görüntü, saf sanatsal gerçeğin filmsel görüntüsünden daha fazlasını içerir; Sistem’in hazmetmekte zorlandığı bir şeye dönüşür.

Buna ek olarak, bir ulusal gerçekliğin kanıtlanması, dünya ölçeğinde paha biçilmez değerde diyalog ve bilgi üretir. Eğer halklar arasında karşılıklı bir deneyim aktarımı olmazsa ve eğer insanlar, emperyalizmin olanca gücüyle sürdürdüğü düşman kamplara bölme politikasını, uluslararası, kıtalararası ve ulusal ölçekte yıkmayı başaramazlarsa, o zaman enternasyonal mücadeleyi başarılı bir şekilde sürdürmek imkansızlaşır.

Bir gerçeklik üzerine çalışılmadığı, onun dönüşümü mücadelenin tüm cephelelerinde başlatılmadığı sürece, bu gerçekliğin bilişsel değeri olmaz. Marx’ın şu çok bilinen sözünü sonsuza kadar tekrar etmeliyiz: Dünyayı yorumlamak yetmez, sorun onu değiştirmektir.

Bu, bir başlangıç noktası olarak alındığında, sinemacı kendi dilini yaratacaktır; bu dil, militan ve dönüştürücü bir bakış açısının ürünü olan ve ele alınan konunun biçimlendirdiği bir dildir. Ayrıca söylenmesi gereken, belirli politik kadroların eski dogmatik konumlarını hala sürdürdükleridir; bunlar, sanatçı ya da sinemacıdan gerçekliğin olduğu gibi değil, daha çok olması istendiği gibi gösterilmesini beklerler. Aslında gerçekliğin olanaklarına duyulan bir güven eksikliğinden kaynaklanan bu konum, sinema dilini, daha çok gerçeğin idealize edilmiş

tasviri olarak kullanmaya, gerçekliğin içerdği derin çelişkilerin, onun diyalektik zenginliğinin – esasen bunlar bir filme güzellik ve etkililik katabilir – ortadan kaldırılması isteğine götürüyor. Tüm dünyada devrimci süreçlerin sahip olduğu gerçeklik, kafa karıştırıcı ve olumsuz tüm suretlerine rağmen, baskın bir hat, bir sentez içeriyor; bu sentez öyle zengin ve harekete geçirici ki, taraflı ya da sekter bakış açıları tarafından şematize edilmeye ihtiyaç duymazlar.

Broşür filmler, didaktik filmler, röportaj filmleri, yazı filmleri, tanıklık eden filmler – yani tüm militan ifade biçimleri kullanılabilir ve tanımlanmış bazı estetik normlara göre hareket etmek saçma bir düşünce olacaktır. Halkın sunmak zorunda olduğu tüm şeylere açık olun ve onlara en iyisini sunun; ya da Che'nin dediği gibi, halka kaliteli şeyler vererek ona saygı duyun. Bu akılda tutulması gereken bir düşüncedir; özellikle devrimci sanatçılarda gelişmemiş bazı eğilimler söz konusu olduğunda. Örneğin, bazen sanatçılarda, araştırmanın seviyesini düşürme ve dili basitleştirme, bir tür yeni-popülizm, eğilimi vardır. Fakat bu yöntem, emperyalizmin yolumuza döşediği engelleri aşmada bize yardımcı olmaz. Militan sinemanın en iyi filmleri ve bunların etkisi gösteriyor ki, geri olduğu düşünülen toplumsal katmanlar, görüntülerde saklı olanın, sahnelemede tasarlanan etkinin ve bir fikir içerisine yerleştirilen dilsel deneyimlerin tam anlamını algılayabilmektedirler. Daha da ileri gidersek, devrimci sinema, sadece belgeleyen, tasvir eden ve bir olayı pasif olarak oluşturan bir sinema değildir; daha çok, bir olayda müdahil olan bir sinemadır. Yani, dönüştürerek yaratan bir sinemadır.

Ulusların özgürleşme süreçleri arasındaki farklılıklar, önceden tanımlı evrensel normlara bağlanmayı olanaksızlaştırmaktadır. Tüketim toplumunda, bunun gerçekliğine ulaşamamış bir sinema, az gelişmiş bir ülkede tahrik edici bir etkiye sahip olabilir; aynı şekilde yeni-sömürge koşullarında devrimci olan bir sinema, metropolitan ülkeye götürüldüğünde devrimci özellik göstermek durumunda değildir.

Silah kullanmayı öğretmek, iktidar mücadelesine atılmaya hazır liderler olan bir yerde devrimci bir eylemdir; fakat kitlelerin henüz kendi konularının bilincine varamadıkları ya da zaten silah kullanmayı bildikleri yerlerde, bu eylem devrimci olmayı beceremeyecektir. Bu yüzden, yeni-sömürge politikalarının etkilerini ifşa etmekte ısrarcı bir sinema, eğer bu bilgi halihazırda kitlelerin bilincinde yer etmişse, reformist bir oyun içerisinde kaybolur gider; bu durumda devrimci olan, olayın nedenlerini araştırmak, değişim için kitleleri örgütlemenin ve



silahlandırmanın yollarını bulmaktır. Yani, emperyalizm cehalet ile savaşılan filmleri destekleyebilir, aslında bu tür yapıtlar her zaman emperyalist politikaların güncel gereksinimleri ile sınırlıdır, fakat, tam tersi, zaferden sonra Küba’da yapılan bu tür filmler kesin olarak daha devrimciydi. Bunların ilk çıkış noktası okuma-yazma öğretmek olmuş olsa da, bunların amacı emperyalizmdeliklerden radikal olarak farklıydı; amaç insanları köleleştirmek için değil, özgürleştirmek için eğitmektir.

Burjuva kültürü ve onun teorisyenleri ve eleştirmenleri tarafından milim milim saptanan mükemmel sanat eseri modeli, bağımlı ülkelerdeki sinemacıların geri çekilmelerine neden oldu; özellikle benzer modelleri hayata geçirmek için çırpındıklarında, çünkü içinde yaşadıkları gerçeklik kendilerine ne böyle bir kültürü, tekniği ne de başarıya götürecek en temel unsurları sağlayabiliyordu. Metropol kültürü, metropol sanatçıların modellerine hayat veren şeylere uzun yıllardır sahipti; bunların yeni-sömürgeciliğin yaşandığı yerlerde kullanılması, her zaman yabancılaşmayı doğurmuştur, çünkü bağımlı ülkenin sanatçısı için, tamamen farklı tarihsel koşullardan geçerek biçimlenmiş olan bu kültürü ve onun sınırlarını kısa bir süre içinde özümsemek mümkün değildi. Sinemada, yöneten ülkelerin filmleriyle benzeşme girişimleri genelde başarısızlıkla sonuçlanmıştır, çünkü söz konusu olan tamamen farklı tarihsel gerçekçiliklerdir. Ve bu tür başarısız girişimler boşunalık hissine ve aşağılık kompleksine yol açmaktadır. Bu hisler, yeni yolların arayışında risk almaktan duyulan korkudan kaynaklanmaktadır; aslında bu yeni yollar, “onların sineması”nın neredeyse toptan reddedilmesidir. Bağımlılığın yarattığı sınırlılıkların farkında olmak, bu arada ise bu bağımlılık durumuna içkin yeni olanaklar peşinde koşmak ve bunun aşılmasını sağlayacak yollar bulmak, işte bu, doğası gereği benzersiz bir çabadır.

Devrimci bir sinema, sürekli ve yöntemsel pratiklere, araştırmalara ve denemelere gereksinim duyar. Hatta sinemacının bilinmeyen konulara dalması, bazı zamanlar boşluğa sıçraması, bir gerillanın ormanda ilerlerken palasıyla yolunu açması gibi, hata olasılığı ile karşı karşıya kalması beklenir. Gerçekliğimiz hakkında derin görüşler üreten bir film biçiminin ve yapısının bulunma ve icat edilme olanağı, sinemacının bilinen sınırlarının ötesine geçme ve sürekli tehlikenin ortasında yürüme yeteneğine bağlıdır.

Bizim zamanımız tezler değil hipotezler zamanıdır, yol olarak eser verme zamanıdır – bir elde silah diğesinde kameranın bulunduğu henüz sonlanmamış, düzensiz, şiddet yüklü eserler verme zamanıdır. Bu tür eserler, geleneksel teorik ve eleştirel silahlarla

gerçekleştirilemez. Bizim film teori ve eleştirimizi oluşturacak fikirler pratikler ve deneyimler ile biçimlenecektir. “Bilgi pratik ile başlar. Pratik yoluyla teorik bilginin edinilmesinden sonra, yeniden pratiğe dönmek gerekir.” (12) Bir kez bu pratik sürecine katıldıktan sonra, devrimci yönetmen önüne çıkan sayısız engeli aşmak zorunda kalacaktır; sadece Sistem’in kendisine açtığı yoldan ilerleyenler ise bir süre sonra kendisine açılan yolun kapanmış olduğunu ve Sistem’e sığınmanın verdiği yalnızlığı hissedeceklerdir. Godard’ın ifadeleriyle düşünersek, Vietnam gibi vahşi ve giderek uzayan bir savaşta nasıl ortaya çıkmışsa, sıradan bir bisikletçi olmayı şampiyon olma çabalarına yeğleyecektir. Fakat, aynı zamanda, kendi varoluşunun bir parçası olarak eserini gören ve onu bir dünya bisiklet şampiyonuna nasip olmayacak derecede korumaya hazır olan bir izleyicinin varlığını da keşfedecektir.

Bu uzun savaşta, elimizde silah olarak kameramız, bir gerilla eyleminin içine dahiyoruz. Bu yüzden bir film-gerillası grubunun çalışması, hem çalışma yöntemleri hem de gizlilik açısından, katı disiplinler normlar ile yönetilmek zorundadır. Devrimci bir sinema grubu, bir gerilla birimi ile aynı durumdadır: Bu grup, askeri yapılar ve emir kavramları olmaksızın güçlü olamaz. Bir sinema grubu, merkezi planlama yapan ve sürekliliği sağlayan bir liderlik ile eş güdümlü olarak çalıştığı sürece, tamamlayıcı sorumluluklar ağı, değişik yeteneklerin toplamı ve sentezi olarak varolabilir. Grubun, Sistem tarafından bombardımana tutulduğu, suç ortaklığı zincirinin sık sık kendisini “ilericiler” olarak gizlediği, hazır ve görülmeye değer dışsal teşviklerin olmadığı ve çalışmanın yeraltında gerçekleştirilip, gizlice dağıtılmasından dolayı gerilimli ve rahatsız edici koşullarda gerçekleştiği düşünülürse, grubun birliğinin kolay sürdürülemeyeceği açıktır. Birçoğu, sorumluluklarını terk eder, çünkü ya bunları hafife alır ya da üstlendiği sorumlulukları yer altı sinemasına göre değil, Sistem’in sinemasına göre ölçüp biçiyordur. İç çelişkilerin ortaya çıkması, ideolojik olgunluğa sahip olsun ya da olmasın, tüm gruplar için gerçekçi bir olasılıktır. Psikolojik ya da kişisel düzlemlerde bu tür bir iç çelişkinin bilincinde olmamak vb., ilişkiler sorununa yaklaşımda olgunluk eksikliği, bazı zamanlarda hastalıklı düşüncelere ve rekabete yol açabilir; ki bunun da sonucunda ideolojik ya da amaçlarla ilgili farklılıkların ötesine taşan yıkımlar görülebilir. Bu yüzden, kişiler arası ilişkiler, liderlik ve rekabet alanları gibi konularda ortaya çıkabilecek sorunların bilincinde olmak gerekiyor. Zorunlu olan, açıkça konuşmak, çalışma alanlarının sınırlarını çizmek, sorumluluklar vermek ve sağlam bir militanlık ile işe sarılmaktır.

Gerilla sineması, film çalışanını proleterleştirmekte ve burjuvazinin vaat ettiği entelektüel aristokrasiyi yıkmaktadır. Başka bir deyimle, gerilla sineması süreci

demokratikleştirmektedir. Sinemacının gerçeklik ile kurduğu bağ, onu halkının bir parçası durumuna getirir. Öncü katmanlar ve hatta kitleler, yapılan işin gündelik mücadelelerinin bir devamı olduğunu anladıklarında kolektif olarak sürece katılmaktadırlar. La hora de los hornos filmi, halkın içindeki militanlardan ve kadrolardan destek alındığında ve işbirliği sağlandığında, düşmanca koşullarda bile film çekilebileceğini göstermektedir.

Devrimci sinemacı, yapımcının rolü, ekip çalışması, araçlar, detaylar vb. konularda tamamen radikal bir yöntemle davranır. Her şeyden önce, kendi filmini çekebilmek için her aşamada çalışır, ekibindeki pek çok değişik sorun ile başa çıkmayı öğrenir. İletişim kurma gereksiniminden doğan sanat ve sahip olduğu araçlar en değerli hazinesidir. Kamera, görüntü-silahlarının yorulmak bilmez alıcısıdır; projektör, saniyede 24 kare ateş edebilen bir silahtır.

Grubun içindeki tüm üyeler, en azından genel düzeyde, kullanılan ekipmanlarla aşına olmak zorundadır; üyeler, üretim sürecinin her hangi bir safhasında başkasının yerine geçmeye hazır olmalıdır. Yeri doldurulmaz teknisyenler efsanesi yok edilmek zorundadır.

Grubun tümü, üretim sürecindeki ufak detaylara ve onu korumak için gereken güvenliğe büyük önem vermek zorundadır. Konvansiyonel sinemada pek dikkate alınmayan ihti-yat unsuru, burada hafta ya da aylara mal olabilir. Gerilla sinemasında yapılacak bir hata, aynı gerilla mücadelesinde olduğu gibi, işin kaybedilmesine ya da planların değiştirilmesine neden olabilir. “Gerilla savaşında, hata kavramı bilerce kez ortaya çıkar, ve zafer, ancak bir devrimcinin düşleyebileceği bir gelecek hayalidir.” (13) Grubun tüm üyeleri, detaylar, disiplin, konuşmalar, eski alışkanlıklar konusunda dikkatli olmak, her şeyden önemlisi, rahatlığın ve eski alışkanlıkların yol açacağı zayıflıkları yenme, gündelik yaşam savaşının ardında saklı olan tüm sözde-normalliği bertaraf etme konusunda aşırı istekli olmak zorundadır. Her film, yöntemlerde değişiklik gerektiren, farklı bir işlem, farklı bir iştir; çünkü düşmanın kafasını karıştırmak ya da onun duymasından sakınmak gerekir, özellikle laboratuvarların hala onun elinde olduğu düşünülürse.

Çalışmanın başarısı, büyük oranda grubun sessiz kalma yeteneğine, sürekli ihtiyatlılığına bağlıdır; ikincisi, özellikle gözle görülür bir değişikliğin yaşanmadığı durumlarda başarılması zor bir koşuldur ve sinemacılar yaptıkları her şeyi her türlü insana anlatmaya öteden beri alışkındırlar – çünkü burjuvazi onları bu konuda eğitmiştir. “Sürekli uyanıklık, sürekli ihtiyat, sürekli hareket” parolası gerilla sineması için geçerlidir. Farklı

projeler üzerinde çalıştığınız izlenimini vermek, malzemeyi bölmek, birleştirmek, parçalara ayırmak, kafa karıştırmak, nötrleştirmek ve izlerden kurtulmak zorundasınız. Tüm bunlar, grubun kendi ekipmanlarına sahip olmadığı sürece gereklidir ve hala geleneksel laboratuarlara yolumuzun düşmesi de olasıdır.

Farklı ülkelerdeki gruplar arasında gerçekleşen iş birliği, ülkedeki koşullar gereği yarım kalmış bir filmin ya da belli bir bölümünün bitirilmesini sağlayabilir. Buna ayrıca, farklı gruplar tarafından kullanılacak malzemelerin bir arada tutulduğu bir merkezin ve ülkede işlerin sürekliliğini sağlamaya yönelik kıta ölçeğinde ya da dünya ölçeğinde bir koordinasyon perspektifinin gerekliliği de eklenmelidir. Bu amaçla, deneyimlerin, desteklerin, planlamanın tartışıldığı periyodik bölgesel ya da uluslar arası toplantılar düzenlenmelidir.

En azından başlangıç aşamasında, devrimci sinemacı ve çalışma grupları filmlerinin tek yaratıcısı olacaktır. İşin sürekliliğini sağlayacak yolların bulunması zorunludur. Gerilla sineması, bu bölgede standartları saptama konusunda hala yeterince deneyime sahip değildir; fakat her şeyden önce ortada olan deneyimlerin gösterdiği, her ülkenin somut koşullarından yola çıkma muktedirliğidir. Fakat, bu koşullar ne olursa olsun, potansiyel izleyici konusundaki araştırmalar ve mali harcamaları karşılama planları olmaksızın, film çekme sürecinin altına girilemez. Burada yeniden karşımıza, politik ve sanatsal öncüler arasındaki sıkı bağlara olan gereksinim çıkmaktadır; çünkü bu bağlar, üretim, gösterim ve süreklilik konusundaki ortak bir araştırmayı da olanaklı kılar.

Bir gerilla filmi, sinemacının kendisinin davet ettikleri ya da buldukları dahil olmak üzere, sadece devrimci örgütlenmeler tarafından sağlanan dağıtım mekanizmalarını amaçlayabilir. Üretim, dağıtım ve ayakta kalmak için gerekli ekonomik olanaklar meseleleri, tek bir stratejinin parçaları olmak zorundadır. Bu alanlarda karşılaşılan sorunların çözümü, gerilla sinemasına katılmak isteyen insanları cesaretlendirecektir, yenilerin katılımlarıyla yapı daha da güçlenecektir.

Latin Amerika'da gerilla filmlerinin dağıtımı hala emekleme sürecindedir; bu arada ise Sistem'in misilleme çabaları yasalaşmış olarak sürmektedir. Arjantin'de bazı gösterilere yapılan baskınlar ve yakın zamanda çıkan sansür yasasının faşist karakteri; Brezilya'da Cinema Novo'nun en militan yoldaşlarına karşı giderek artan sınırlamalar; ve Venezüella'da

La hora de los hornos'un yasaklanması hemen akla gelen örneklerdir. Sansür neredeyse kıtanın her yerinde halka ulaşma olanaklarını sınırlandırıyor.

Devrimci filmler ve bunları arzulayan izleyiciler olmaksızın, yeni dağıtım yollarının bulunması konusundaki herhangi bir girişim başarısızlığa mahkum olacaktır. Fakat bunların ikisi de Latin Amerika'da bulunmaktadır. Bu filmlerin ortaya çıkması gösterim konusunda bazı yolların zorlanmasını sağladı. Örneğin, Arjantin gibi bazı ülkelerde filmler apartman dairelerinde ya da evlerde en fazla 25 kişiye gösteriliyor; Şili gibi diğer bazı ülkelerde ise filmler, kiliselerde, üniversitelerde ve kültür merkezlerinde (sayıları gün geçtikçe azalıyor) gösteriliyor; ve Uruguay örneğinde olduğu gibi, filmler Montevideo'nun en büyük sinema salonunda, salonu dolduran ve her gösteriyi ateşli bir anti-emperyalist olaya dönüştüren 2,500 kişiye sunuluyor. Fakat kıtasal düzlemde devrimci sinemanın sürekliliği, sağlam bir alt yapının kurulmasına bağlıdır.

Pratik, hatalar ve yanlışlıklar (14) da içeriyor. Bazı yoldaşlar, ilk gösterimleriyle birlikte elde ettikleri başarı ve saflığın et-kisiyle güvenlik tedbirlerini gevşetmeye eğilim gösterecekler; bu arada başkaları tam ters yönde hareket edecek ve filmleri sadece sınırlı sayıda insan tarafından izlenebilecek. Her ülkedeki somut deneyimler, oradaki en iyi yolun hangisi olduğunu gösterecektir.

Bazı yerlerde, politik, öğrenci, işçi ve diğer örgütlenmeler ile bağlantılı yapıların kurulması olanaklı olacak; başka yerlerde ise filmin kopyalarını, karşılığını (kopyanın ederi artı ufak bir pay) ödeyebilecek örgütlenmelere satmak daha uygun olacaktır. Bu son yöntem, nerede mümkün olursa olsun, en uygunu olarak gözüküyor; çünkü dağıtımın merkezileşmesini önlemekte, filmin politik olarak kullanım olanaklarını artırmakta ve daha çok kopyanın satılması ile yapım için harcananların geri dönmesini sağlamaktadır. Birçok ülkedeki örgütlenmelerin bu çalışmanın önemini yeterince kavrayamadıkları doğrudur ya da eğer kavramışlarsa, bunun altına girebilecekleri güçleri olmayabilir. Bu durumlarda başka yollar kullanılabilir: Gösterimi özendirmek için kopyaların dağıtımı ve her gösterim için gişeden bir pay alma vb. yöntemler örneğin. Ulaşılabilecek en ideal nokta, gerilla filmlerinin üretimi ve dağıtımı için burjuvaziden yapılan kesinti-lerle oluşturulmuş bir fon olurdu – yani, burjuvazi halktan ele geçirdiği artı değerlerin bir miktarıyla gerilla filmlerini finanse edebilirdi. Fakat, bu nokta ancak orta ya da uzun vadeli bir hedef olduğu sürece, devrimci sinemanın üretim ve dağıtım masraflarının karşılanması belli bir yere kadar konvansiyonel sinemaya

benzer olacaktır: Her izleyici, Sistem sinemasını izlerken yaptığı gibi, aynı parayı ödemelidir. Devrimci sinemanın finanse edilmesi, donatılması ve desteklenmesi örgütlenmelerin ve militanların politik sorumluluğudur. Bir film yapılabilir, fakat dağıtımdan gelen para, masrafları karşılamazsa, ikinci filmin yapılması güçleşebilir ya da tamamen olanaksızlaşabilir.

Avrupa'daki 16mm film ağı (İsveç'te 20,000 salon, Fransa'da 30,000 salon vb.) yeni-sömürge ülkeler için en iyi örnek değildir, fakat ne olursa olsun bunlar paranın toplanmasında tamamlayıcı unsurlardır; özellikle Üçüncü Dünya'daki mücadelelerin duyurulmasında bunlar önemli bir rol oynayabilir. Venezüellalı gerillalar hakkındaki bir film, yirmi açıklayıcı risaleden oluşan bir broşür filme göre Avrupalı izleyiciye daha fazla hitap edecektir; Fransa'daki Mayıs olaylarının ya da Berkeley'deki (ABD) öğrenci hareketlerinin anlatıldığı filmler söz konusu olduğunda bizim için de aynı şey geçerlidir.

Uluslararası bir Gerilla Filmleri Örgütlenmesi? Neden olmasın? Üçüncü Dünya'daki mücadelelerden, AALAHÖ'dan ve tüketim toplumunun devrimci öncülerinden yeni tür bir enternasyonalizm ortaya çıktığı doğru değil mi?

Nüfusun sınırlı katmanlarının ulaşabilmesine rağmen bir gerilla sineması, günümüzde olanaklı olan tek kitle sinemasıdır, çünkü halkın büyük çoğunluğunun çıkarları, arzuları ve ümitleriyle ilgili tek sinema budur. Devrimci sinema tarafından üretilen her önemli film, açıkça ya da değil, kitlelerin ulusal olayı olacaktır.

Kitle dışındakiler tarafından ulaşılamayacak olan kitlelerin sineması, her gösterimde, devrimci askeri akınlarda olduğu gibi, özgürleşmiş bir mekan, sömürgecilikten arınmış bir bölge sunuyor. Gösterimin kendisi bir tür politik olaya dönüştürülebilir, ki Fanon'a göre bu olay, "insanların duyacağı ve seslerini duyuracakları ayrıcalıklı bir fırsat" olabilir.

Militan sinema, Sistem'in yasaklarına rağmen kendi yolunu açacak sonsuz sayıda yeni olanak bulmak zorundadır. Yeni-sömürge baskının aşılması için yapılan girişimler yeni iletişim biçimlerinin bulunmasına bir çağrıdır aynı zamanda; önümüzdeki yolları açmaktadır.

La hora de los hornos'un yapımı sırasında ve öncesinde, devrimci filmlerin dağıtımı için değişik yollar denedik; o zaman kadar bu konuda çok az şey yapmıştık. Militanlara, orta-sınıf kadrolara, aktivistlere, işçilere ve üniversite öğrencilerine yönelik yaptığımız tüm

gösterimler – ilk elden bunu amaçlamamış olsak da – genişletilmiş hücre toplantılarına dönüştü; burada filmler olayın bir parçasıydı, fakat en önemli unsuru değildi. O zaman sinemanın yeni yüzünü keşfettik: o zamana kadar izleyici olarak düşünülen insanların, sinemaya katılımını gördük.

Bazı zamanlar, güvenlik nedenlerinden dolayı katılımcılardan oluşan gruba, gösterimin hemen bitiminde dağıtmak zorunda kaldık ve bu tür filmlerin gösteriminin, eğer yoldaşların katılımı sağlanmazsa, eğer filmin ele aldığı konular üzerine bir tartışma açılmamışsa, bir anlamı olamayacağını anladık.

Ayrıca, gösterimlere katılan tüm yoldaşlar, böyle yaparak, Sistem'in kanunlarını ihlal ettiklerinin ve kişisel güvenliklerini tehlikeye attıklarının tamamen bilincindeydiler. Artık o bir izleyici değildi; tam tersine, tüm riskleri alarak, gösterime katılmaya karar verdikten, yani bizim tarafımızda yer aldıktan itibaren, bir aktöre dönüşüyordu, artık o filmlerde görülenden daha önemli bir kahramandı. Bu insan, kendisi gibi başka bağlanmış insanlar arıyordu, bu arada, aynı zamanda onlara bağlanıyordu. İzleyici kendisini başkalarında arayan aktöre yolu açtı.

Anlık olarak da olsa filmlerin insanların özgürleşmesine yardımcı olduğu bu mekanın dışında, yalnızlıktan, iletişim-sizlikten, güvensizlikten ve korkudan başka bir şey yoktu; bu özgür mekanda herkes suç ortaklarına dönüşmüştü. Tartışma aniden başladı. Deneyimlerimiz arttıkça, filmin temalarını, gösterimin havasını, diyalogu güçlendirecek ve katılımcıların “çekingenliklerini” aşmalarını sağlayacak unsurları gösterimlere ekledik; müzik ya da şiirler kaydettik, heykel ve resimler, posterler astık, tartışmayı yönetecek ve filmi sunacak bir yönetici koyduk, bir bardak şarap, birkaç mates (15) vb. Sonuçta elimizde değerli üç şeyin olduğunu gördük:

- 1) Katılımcı yoldaş, yani davetimize yanıt veren insan-aktör-suç ortağı;
- 2) Bu insanın kendi düşüncelerini ifade ettiği, politize olduğu ve kendisini özgür kıldığı özgür mekan;
- 3) Yalnızca bir ateşleyici ya da bir araya geliş için araç olarak önemli olan filmin kendisi.

Bu verilerden yol çıkararak, bir film, eğer tüm bu unsurların bilincindeyse ve eğer kendi biçimini, yapısını, dilini ve önermelerini bu olaya ve onun aktörlerine tabi kılma görevini

üstleniyorsa, daha da etkili olur sonucuna vardık – başka bir deyişle, eğer kendi özgürleşmesini başkalarına, yani hayatın temel kahramanlarına tabi olmada arıyorsa, filmin etkisi artacaktır. Derin öyküleri ile bu aktör-kişiliklerin bize sunduğu doğru zaman, bazı yoldaşların sağladıkları mekan ve filmin sayesinde, zamanı, enerjiyi ve çalışmayı özgürleştirici bir itkiye dönüştürmek gerekiyordu. Bu yolla, ismine film-eylem, film eylemi dediğimiz düşünceler gelişmeye başladı; bu film eyleminin, üçüncü sinemanın üretilmesinde çok önemli bir yeri olacağına inanıyoruz. Bu sinemanın ilk deneyi, La hora de los hornos’un ikinci ve üçüncü bölümlerinde (“Acto para la liberacion” (Kurtuluş Yolunda Hareket Etme”); ama en çok “La resistencia” (Direniş) ve “Violencia y liberacion” (Şiddet ve Kurtuluş) ile başlayan başlayan bölümlerde) bulunabilir.

Yoldaşlar [“Acto para la liberacion” bölümünün başında söylediğimiz gibi] bu sadece bir film gösterimi, ya da bir gösteri değildir; her şeyden önce bir MİTİNGDİR – anti-emperyalist birliği gösteren bir eylemdir; bu mekan, sadece bu mücadele içinde yer alanlar içindir, çünkü burada izleyiciler ve düşmanın suç ortakları için yer yoktur; burada sadece filmin tanıklık etmek ve derinleştirmek istediği sürecin yazarları ve kahramanları için yer vardır. Bu film, diyalog için, iradenin araştırılması ve bulunması için bir bahanedir. Size yönelik olarak bizim tarafımızdan hazırlanmış bir rapordur; gösterimden sonra tartışılacaktır.

Bu tarihin gerçek yazarları ve kahramanları olarak sizlerin varacağımız sonuçlar [ikinci bölümün başka bir yerinde söylediğimiz] önemlidir. Bizim bir araya getirdiğimiz sonuçlar ve deneyimlerin değeri görecelidir; özgürleşmenin şimdisi ve geleceği olanların, sizlerin işlerine yaradığı sürece bunlar kullanılabilirler. Fakat önemli olan bu sonuçlardan çıkacak eylemlerdir, gerçeklerin temelindeki birlikteliktir. Bu yüzden film burada bitiyor; ve filmi sürdürebilmeniz için size yollar açılıyor.

Film-eylem, açık-uçlu film anlamına gelmektedir; bir öğrenme şeklidir.

Bilgi edinme sürecinin ilk adımı, dış dünyanın nesnelere ile temas etmektir, duyuların aşamasıdır [bir filmde, bu, görüntü ve sesin canlı freskidir]. İkinci adımda, duyuların topladıkları sentezlenir; veriler düzenlenir ve dikkatle işlenir; kavramların, kararların, fikirlerin ve çıkarsamaların aşamasıdır bu [filmde, bu, spiker, didaktik ya da projeksiyon eylemini yöneten anlatıcıdır]. Ve bundan sonra üçüncü aşama gelir, bu da biliş aşamasıdır. Bilginin aktif rolü sadece duyusal olandan rasyonel bilgiye sıçramak değil, daha da önemlisi,



rasyonel bilgiden devrimci pratiğe sıçramaktır... Yani dünyanın dönüştürülmesi pratiğine ulaşmak... Bu, genel terimlerle, bilgi ile eylemin birliğinin diyalektik materyalist teorisi (16) [film-eylemin gerçekleştirilmesinde, yoldaşların katılımı, önerilen eylemler ve daha sonra ortaya çıkacak olan eylemler].

Ayrıca, her film-eylem gösterimi farklı dekorlar öngörür; çünkü gerçekleştirildiği mekan, bu mekanı süsleyen malzemeler (aktör-katılımcılar) ve içinde gerçekleştiği tarihsel zaman hiçbir zaman aynı değildir. Bu, her bir gösterim eyleminin, bunu organize edenlere, katılımcılara ve zaman ve mekana bağlı olarak farklı sonuçları olacağı anlamına gelmektedir; farklılık, ekleme ve değişiklik olanakları sınırsızdır. Film-eylem gösterimi, öyle ya da böyle içinde gerçekleştirildiği tarihsel durumu ifade eder; perspektifleri, iktidar mücadelesi sürecinde kaybolmayacak, bunun yerine iktidarın ele geçirilmesinden sonra da, devrimin güçlendirilmesine hizmet edecektir.

Adına gerilla sineması ya da film-eylem densin, üçüncü sinemanın insanı, her şeyden önce, karakter sinemasının karşısına konuları, bireylerin karşısına kitleleri, yazarın karşısına işlevsel grubu, yeni-sömürgeciliğin ürettiği yanlış bilginin karşısına bilgiyi, kaçışın karşısına gerçeğin yeniden üretimini, pasifliğin karşısına saldırganlığı koymaktadır. Kurumsal bir sinemanın karşısına gerilla sinemasını; bir gösteri olarak filmlerin karşısına film-eylem ya da eylemini; yıkım sinemasının karşısına, hem yıkıcı hem yapıcı olan bir sinemayı; eski insan için olan sinemanın karşısına hepimizin ulaşma olanağına sahip olduğumuz yeni insan için olan sinemayı yerleştirmektedir.

Sinemacının ve filmlerin sömürge belirlenimli yapısını aşmak eş zamanlı bir eylem olacaktır; ve ikisi de kolektif bağımsızlığın elde edilmesine katkıda bulunacaklardır. Bize saldıran düşmana karşı başlattığımız savaşım, aynı zamanda hepimizin içinde bulunan düşmanın fikirlerine ve modellerine de yöneliktir. Yıkım ve yapım. Sömürgeciliği aşma çabaları, pratiği ile en saf ve yaşamsal itkileri de kurtarır. Aklın sömürgeleştirilmesi karşısına bilinçliliğin devrimini koyar. Dünya dikkatlice incelenir, çözülür ve yeniden keşfedilir. Halk bir tür ikinci doğuma tanıklık etmektedir. Onlar önceki basitliklerini, macera kapasitelerini yenilemektedirler.

Yasaklanmış bir gerçeğin serbest bırakılması, öfke ve tahrip olanağının özgürleştirilmesidir. Omuzlarını çökerten kusurlardan kurtularak kendisini yeniden üreten

insanın hakikati, bizim hakikatimiz tükenmez güce sahip bir bombadır ve aynı zamanda yaşamın tek gerçek olanağıdır. Bu girişim içinde, devrimci sinemacı, tahrip edici gözlemlerinden, duyarlılığından, hayal gücünden ve gerçek kılma cesaretinden güç almaktadır. Büyük konuların hepsi – ülkenin tarihi, savaşçılar arasındaki sevgi ve sevgisizlik, uyanan halkın çabaları – sömürgeleştirici kameranın önünde yeniden doğmaktadırlar. Sinemacı hayatında ilk defa hissediyor; Sistem içerisinde hiçbir şeyin uymadığını, Sistem'in dışında ve karşısında her şeyin uyduğunu, çünkü her şey gerçek kılınmayı beklemektedir. Başlangıçta söylediğimiz gibi, geçmişte mantığa aykırı olarak görülen, günümüzde kaçınılmaz bir gereksinime ve olanağa dönüştü.

Şu ana kadar, fikirler ve önermeler sunduk; bunlar bizim kendi deneyimlerimizden çıkardığımız hipotezlerin eskizleridir ve devrimci film alanında ateşli tartışmaları başlatmasa bile olumlu işler başaracaktır. Devrimin sanatsal ve bilimsel cephelerinde varolan boşluklar yeterince belirgindir; bizler bu boşlukları kapatmayı hala başaramıyorken, düşman daha uygun koşullar yaratmaya çalışmayacaktır.

Neden sinema da, diğer sanatsal iletişim biçimleri değil? Eğer tartışma ve önermelerimizin merkezine filmleri koyu-yorsak, bunun nedeni kendi çalışma alanımızı bir cepheye yerleştirmek istememizden ve aynı zamanda, üçüncü bir sinemanın, en azından bizim için, günümüzün en önemli devrimci sanatsal olayı olmasındandır.

Notlar:

1. Kızgın Fırınlarmın Saati - Yeni-Sömürgecilik ve Şiddet
2. Juan Jose Hernandez Arregui, Emperyalizm ve Kültür
3. Rene Zavaleta Mercado, Bolivya: Ulusallığın Yükselişi
4. Kızgın Fırınlarmın Saati
5. a.g.f.
6. Vietkong saldırıları konusunda görüşler almak için hafta sonlarını Saygon'da geçiren, Roma ve Paris'in yüksek burjuvalarının bu yeni geleneğini düşünün.
7. Irwin Silber, "ABD: Kültürün Yabancılaşması", Tricontinental 10
8. Mao Tse-Tung, Pratik Hakkında
9. Kızgın Fırınlarmın Saati
10. Mao Tse-Tung, Pratik Hakkında

11. Rodolfo Puigross, Proletarya ve Ulusal Devrim

12. Mao Tse-Tung, a.g.e.

13. Che Guevara, Gerilla Savaşı

14. Buenos Aires sendikasının basılması; yanlış bir gösterim yerinin seçimi ve çok sayıda insanın davet edilmesi yüzünden düzinelerce insanın tutuklanması.

15. Geleneksel Arjantin bitki çayı, hierba mate.

16. Mao Tse-Tung, a.g.e.

Çevirenin notları:

(\* ) cinegiornali: Sinema günlüğü

(\*\* ) Benjamin Disraeli (1804-1881): İngiliz devlet adamı ve romancı. İki defa başbakanlık yaptı (1868 ve 1874-80). Muhafazakar Parti'yi Tory demokrasisi ve emperyalizm politikalarıyla donattı.

(\*\*\*) Gualtiero Jacopetti (1919-): Dünyadaki eski gelenekleri, sosyal tabuları, korkuları göstermeyi amaç edinen korkunç ve sansasyonel belgesellerin uygulayıcılarından.

(\*\*\*\*) Patrice Hemery Lumumba (1925-1961): Afrikalı ulusalcı lider. Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nin ilk başbakanıdır (Haziran-Eylül 1960). Ofisinden alınarak öldürülmüştür.

(\*\*\*\*\* ) Joshua Mqabuko Nyongolo Nkomo (1917-1999): Zimbabwe'nin siyah ulusalcılarından. Uzun yıllar Zimbabwe Afrika Halkları Birliği'nin liderliğini yapmıştır.

(\*\*\*\*\* ) Fransa'daki, öğrenciler ile polisin çatıştığı ve ölümlerin/tutuklamaların yaşandığı Mayıs '68 olayları kastediliyor.

## **EK - 3**

### **Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin\*** <sup>274</sup>

**Julio Garcia Espinosa**

**Çeviren: A. Ufuk**

Günümüzün mükemmel sineması, yani teknik ve sanatsal olarak ustaca gerçekleştirilen sinema, hemen her zaman gerici bir sinema olagelmıştır. Bu yüzden şu sıralarda, devrimci süreç içerisinde kültürel olarak anlamlı ve nitelikli bir sinemayı amaçlayan Küba sinemasının önünde duran en büyük baştan çıkarıcı kendisini bir mükemmel sinemaya dönüştürmektedir.

Latin Amerika sinemasının, ki Avrupalı entelijensiyanın alkışlarına ve onayına göre bu sinemanın en önde gelenleri Brezilya ve Küba sinemasıdır, ‘patlaması’, daha önce Latin Amerikan romanının aldığı tepkileri hatırlatıyor. Bizi neden alkışladılar? Hiç şüphe yok ki, belli bir kalite standardına eriştik. Yine aynı şekilde, belli bir politik oportünizm, yani karşılıklı çıkarlar da söz konusu. Ama başka şeyler de var. Onların sırtımızı sıvazlamalarını neden önemsemeliyiz? Kamusal tanınmanın amacı, sürdürülen bu sanatsal oyunun bir parçası mı? Sanatsal kültür söz konusu olduğunda, Avrupa’da tanınmışlık, dünyaca tanınmışlığa eş değer değil mi? Az gelişmiş ulusların başarıları böyle bir tanınmışlığa ulaştığında, sanat ve aynı zamanda insanlarımız bunda belirleyici değiller mi?

Garip gözüксе de, bu korku ve tatminsizliğin etik değerler tarafında biçimlenmediği gerçeğinin altını çizmek gerekiyor. Gerçekte, buradaki temel gerekçe estetikdir; tabii eğer bu iki terim arasında herhangi bir terim olduğu kabul edilirse. Kendimize sorduğumuz, neden izleyiciler ya da başkaları da film yönetmeni değil sorusu yalnız etik nedenlerden kaynaklanmaz. Biliyoruz ki, bizler film yönetmeniyiz, çünkü kendi içerisinde sanatsal bir kültür yaratmak için gerekli olan zamana ve koşullara sahip olan azınlığın bir parçasıyız; ve çünkü film teknolojisinin gerektirdiği malzemeler sınırlıdır, bu yüzden de herkesçe değil, sadece bazıları tarafından kullanılabilir. Fakat eğer gelecekte yüksek öğrenim

---

<sup>274</sup> Yeni İnsan Yeni Sinema, ‘‘Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin’’, Sayı: 12, Nisan-Haziran 2003, s. 93-102.

gelenekselleşirse, ekonomik ve sosyal gelişmeler çalışma saatlerini kısaltırsa, film teknolojisinin evrimi (buna yönelik bazı kanıtlar hali hazırda var) sadece bir azınlığın ulaşabileceği bir teknoloji olmaktan çıkarsa, o zaman ne olur? Ya da eğer video kasetlerin gelişimi, sınırlı olan laboratuvar olanakları sorununu çözerse, eğer ana stüdyodan bağımsız olarak “yansıtma” potansiyeline sahip olan televizyon sistemleri sinema salonlarının yapımını aniden durdurursa, işte o zaman ne olur?

O zaman olacak olan, sadece bir sosyal adalet – herkesin film yapma olanağına kavuşması – değil, aynı zamanda sanatsal kültür adına çok önemli bir gelişmedir; böylelikle komplekslere kapılmadan ya da suçluluk duymadan, sanatsal faaliyetin gerçek anlamını yeniden tanımlama olanağına kavuşacağız. O zaman, sanatın insanoğlunun “tarafsız” (“impartial”) ya da “bağılantısız” (“uncommitted”) faaliyetlerinden biri olduğunu anlayacağız. Sanatın çalışma olmadığını ve sanatçının kelimenin dar anlamıyla işçi olmadığını göreceğiz. Bunun böyle olduğunu bilmek, ama diğer yandan bunu pratiğe geçirmenin imkansızlığı, şiddetli acının ve aynı zamanda tüm çağdaş sanatların yaşadığı “kendini beğenmişliğin” (\*\*\*) nednidir. Gerçekte, şu iki eğilim söz konusudur: Sinemayı “bağılantısız” bir faaliyet olarak ele alanlar ve onu “bağılantılı” bir faaliyet olarak görenler. Her iki eğilim de kendilerini çıkmaz bir sokakta bulmaktadır.

Sanatsal faaliyette bulunan birisi, belli bir anda, yaptığı işin anlamını kendisine sorar. Böyle bir endişenin varlığı, bunu etkileyen unsurların var olduğu anlamına gelmektedir; sanatın serbestçe, bağımsız olarak üretilmediğini kanıtlayan unsurlardır bunlar. Sanatın özgül anlamını reddetmekte ısrar edenler, kendi egoizmlerinin ahlaki ağırlığını hissederler. Diğer yandan, sanata herhangi bir nitelik atfedenler, kötü bilinçlerinin ortaya çıkmasını engellemek için toplumsal cömertliğe rüşvet sunarlar. Arabulucuların (eleştirmenler, teorisyenler vb.) belirli durumları doğrulamaya çalışmaları bir şeyi değiştirmez. Çağdaş sanatçılar için, arabulucular, aspirin işlevi, yani sakinleştirici görevi görürler. İlacın yaptığı işi, baş ağrısını geçici olarak dindirirler. Buna karşın, kesinlikle şüphe götürmez olan, sanatın, kaprisli bir şeytan gibi, hangi eğilimde olursa olsun zaman zaman kendi yüzünü göstermeye devam etmesidir.

Sadece sanat içi değil, yaşamsal herhangi bir faaliyet için kapalı tanımlar yapılabileceğini varsayarsak, hiç şüphe yok ki, sanatın, ne olduğu ile değil, ne olmadığı ile tanımlanması daha kolaydır. Günümüzde, çelişkinin ruhu, her şeyin içerisine nüfuz

etmektedir. Hiçbir şey ve hiç kimse, bir resim çerçevesi içine hapsedilmeyi istemez, çerçeve ne kadar göz kamaştırıcı olursa olsun. Sanatın toplum ve insan doğası hakkında bize bir görüş sunması mümkündür, fakat aynı zamanda toplum ya da insan doğasının görüşü olarak tanımlanması mümkün değildir. Estetik zevkte, üstü kapalı olarak kendini beğenen bir bilinçliliğin – kendisinde tarihsel, sosyolojik, psikolojik, felsefi bilinçlilik görmesi – olması mümkündür, fakat aynı zamanda bu durumun kendi içinde estetik zevki açıklayabilmesi yeterli değildir.

Sanatın kendisine özgü bir idrak gücünün olduğunu düşünmek, onun doğasına uygun değil mi? Başka bir deyişle, sanat, felsefe, sosyoloji, psikoloji aracılığıyla da ifade edilebilen düşüncelerin ‘tasviri’ değildir. Tüm sanatçıların ifade edilemezi ifade etme arzuları, aslında bir temanın sanatsal araçların dışındakilerle ifade edilemeyen görüntüsünü ifade etme arzularından başka bir şey değildir. Belki de sanatın idrak gücü, bir çocuk için bir oyunun gücüne eşdeğerdir. Belki de estetik zevk, aklımızın ve duygusallığımızın işlevselliğini (herhangi özgül bir amaç olmaksızın) hissetmede yatıyor. Genel olarak sanat, insanın yaratıcı doğasını harekete geçirir. Sanat, yaşama ilişkin değişimin yanında bir tavır oluşturulmasında sürekli bir uyarıcı işlevi görebilir. Fakat, bilimden farklı olarak, sanat eserinden çıkardığımız sonuçlar, belirli değildir ve başka bir duruma uygulanamayabilir. Bu yüzden de sanatı ‘tarafsız’ ya da ‘bağlantısız’ faaliyet olarak tanımlıyoruz ve sanatın kelimenin dar anlamıyla bir ‘iş’ olmadığını ve sanatçının entelektüeller arasında belki de en az entelektüel olanı olduğunu söylüyoruz.

O zaman, neden sanatçı, üretici bir çalışma gerçekleştiren her hangi biri gibi, kendisinin bir ‘işçi’, ‘entelektüel’, ‘profesyonel’, disiplinli ve organize birisi olduğunu kanıtlama ihtiyacı hissediyor? Neden, faaliyetinin önemini abartma gereği duyuyor? Neden, kendisini doğrulayan, koruyan, yorumlayan eleştirmenlere (arabulucular) gereksiniyor? Neden gururlu bir şekilde ‘benim eleştirmenlerim’ diyerek eleştirmenlerden bahsediyor? Neden, sanki sadece kendisi toplumun ve insanlığın gerçek yorumcusu gibiymişçesine, aşkın açıklamalar yapmanın gerekliliğini hissediyor? Neden kendisini toplumun eleştirmeni ve bilinci olarak görüyor, özellikle (gerçi bu görevler bazı özel durumlarda çok açık ya da dolaylı olabilir) gerçek devrimci bir toplumda tümümüzün – yani tüm halkın – bu işlevi yerine getirmekle yükümlü olduğumuz düşünülürse? Ve neden, diğer taraftan, sanatçı bu görevleri, davranışları ve karakteristikleri sınırlama zorunluluğunu kendisinde görüyor? Neden aynı zamanda, kendi yapıtının ‘dinsel bir risale’ye ya da sosyolojik bir makaleye dönüşmesini

engellemek için bu sınırları koymak gerektiğini düşünüyor? Bu tür bir üstün görmenin (\*\*) arkasında ne var? Neden kendini koruyor ve (devrimci) politik ve bilimsel bir işçi olarak tanımlamanın yollarını arıyor, üstelik aynı riskleri henüz göze almamışken?

Karşımızdaki sorun çok karmaşık bir sorun. Temel olarak, bunun adı ne oportünizmdir ne de korkaklıktır. Bir sanatçı, yaptığı işin sanatsal özelliğini yitirmediği sürece tüm risklere hazırlıklı olandır. Kabul edemeyeceği tek risk, yapıtının sanatsal kalitesini tehlikeye atmaktır.

Ayrıca, sanatın “tarafsız” işlevini savunan ve kabul edenler de var. Bunlar daha tutarlı olduklarını iddia ediyorlar. Onlar, ileride tarihin kendilerini haklı çıkaracağı umuduyla kapalı bir dünyanın acılığını seçiyorlar. Fakat, gerçek olan, günümüzde bile herkes Mona Lisa’dan zevk almayabiliyor. Bu insanların daha az çelişkileri olmalı, bunlar daha az yabancılaşmış olmalı, fakat gerçekte durum böyle değil; gerçi böyle bir davranış şekli, kişisel düzeyde daha üretici olan bir mazeret sunma olanağını da veriyor. Genel olarak kendi “arılıklarının” temizliğini hissediyorlar ya da kendilerini yıpratıcı savaşları sürdürmeye adıyorlar, fakat hep savunmada kalarak. Hatta, diğer taraftan, sanatta sakinliğe, harmoniye, dengeye olan düşkünlüklerini reddediyorlar, bunun yerine “tarafsız” sanatın amaçları durumuna gelen dengesizliği, kaosu ve belirsizliği koyuyorlar.

Bu durumda sanatı “tarafsız” bir faaliyet olarak olanaklı kılan nedir? Neden bu özel durum, günümüzde geçmişe göre daha yakıcı bir sorundur? Dünyanın başlangıcından itibaren, yani dünya sınıflara ayrıldıktan sonra, bu durum belirgin değildi. Günümüzde bu kadar keskinleşmişse, bunun nedeni bugün bunun aşılma olanağının belirmiş olmasıdır. Bu, bir uyanıştan (prise de conscience) ya da herhangi bir sanatçının kararından kaynaklanmıyor; gerçekliği kendisi, “gelecekte ressamlar olmayacak, daha çok, başka şeylerin yanında, resme kendisini adanmış insanlar olacak” (Marx) düşüncesini ifade eden belirtiler göstermeye başladı.

“Seçkin” kavramı ve gerçekliği tamamıyla ve herkes için ortadan kaldırılmadığı sürece, “tarafsız” ve “bağlantısız” sanat ve sanatta dahiyane bir niteliksel sıçrayış olamaz. Bizi iyimser olmaya yönelten üç etken var: Bilimin gelişimi, kitlelerin sosyal olarak varlıkları ve günümüz dünyasındaki devrimci potansiyel. Bu üç etken hiyerarşik olarak sıralanmamaktadır, her üçü de birbiriyle ilişkilidir.

Bilimden neden korkuluyor? Neden insanlar, bilimin üretkenliğini ve yararlığı altında sanatın parçalanacağından çekiniyorlar? Günümüzde, iyi bir makaleyi, iyi bir romana göre daha büyük bir zevkle okuduğumuz doğru. O zaman neden, irkilmiş bir şekilde, dünyanın daha fazla çıkara dayalı, daha faydacıl, daha materyalist olduğunu tekrar edip duruyoruz? Bilimin, sosyolojinin, antropolojinin, psikolojinin gelişmesinin, sanatın “arılaştırılması”na katkıda bulunması muhteşem bir şey değil mi? Bilim, fotoğraf ve film gibi ifadesel medya, resmin ve tiyatrunun “arılaştırılması”nı artırdı, üstelik bunların sanatsal özelliklerini geçersizleştirmeden. Günümüz bilimi, insan ruhunun bu döneme ait gibi gözükmeyen birçok “sanatsal” analizinin nedeni değil mi? Çağdaş bilim, şiir dünyası denen şeyin arkasına gizlenmiş birçok sahte filmde kendimizi kurtarmamızı sağlamadı mı? Bilimin gelişmesiyle, sanatın kaybedeceği bir şey yok; tam tersine kazanacağı bir dünya var. O zaman neden korkuyoruz? Bilim sanatın elbiselerini çıkartıyor; sokaklara çıplak çıkmak ise pek kolay gözükmüyor.

Gerçek sanatçının trajedisi sanatın bir azınlık faaliyeti olarak gerçekleştirilmesindeki olanaksızlıkta yatıyor. Söylenen –ve doğru olan- sanatın, öznenin işbirliği olmadan büyüleyiciliğini gerçekleştiremeyeceğidir. Fakat izleyicinin bir nesne olmaktan çıkıp kendisini bir özneye dönüştürmesi için ne yapılabilir?

Bilimin, teknolojinin, en ileri toplumsal teori ve pratiklerin gelişmesi, kitlelerin hiç olmadığı kadar toplumsal yaşantıda aktif olarak varolmasını olanaklı kılmıştır. Şu anda sanatsal yaşamda, tarihin hiçbir anında olmadığı kadar izleyici kitlesi vardır. Bu durum, “seçkinlerin” ilgasının ilk aşamasıdır. Şu anda yapılması gereken, izleyicilerin kendilerini öznelere –sadece aktif izleyicilere değil, aynı zamanda ortak yaratıcılara- dönüştürmesini sağlayacak olan koşulların oluşmaya başlayıp başlamadığını bulmaktır. Görevimiz, sanatın uzmanlarla sınırlı bir faaliyet olup olmadığını, sadece seçilmişler için mi yoksa herkes için mi olanaklı olduğunu kendimiz sormaktır.

Halkın bir izleyici kitlesi olarak eğitilmesi açısından, sanatın perspektifleri ve olanaklarına nasıl güvenebiliriz? “Yüksek kültür” tarafından tanımlanan beğeni, “fazla piştikten” sonra yenilecek, yutulacak bir artık olarak toplumun geri kalanına pas ediliyor ve ziyafete çağrılmayanlar bunun üzerine derin düşüncelere dalıyorlar. Bu sonsuz döngü, günümüzde aynı zamanda fasit bir daireye dönüşmüş durumdadır. Bir “taraf” ve onların tarihi geçmiş şeylere karşı davranışları, bu artıkların kurtarılması ve yüksek kültür ile halkın



arasındaki mesafenin kısaltılmasına yöneliktir. Fakat aradaki fark şudur: Bu taraftakiler, bunları estetik değerler olarak kurtarıırken, halk için bunlar etik değerler olmayı sürdürüyor.

Devrimci durum ve gelecek, kaçınılmaz olarak, burjuvazi gibi, ‘‘kendi’’ sanatçılara ve ‘‘kendi’’ aydınlarına sahip olmak zorunda mıdır? Kesinlikle, gerçek devrimci konumlanış, sonsuza kadar (ad eternum) yapıtın ‘‘sanatsal kalitesi’’nin peşinden koşmak yerine bugünden itibaren bu seçkinci yaklaşımları ve pratikleri aşmaya çalışmaktır. Sanatsal kültür için söz konusu olan yeni yaklaşım, bir azınlığın aldığı zevkin herkes tarafından paylaşılması değil, herkesin bu kültürün yaratıcısı olabileceğidir. Sanat, her zaman için evrensel bir gereklilik olagelmıştır; fakat eşit koşullar altında bulunanlar için bir seçenek olamamıştır. Güzel sanatlara koşut olarak, popüler sanat eş zamanlı, fakat bağımsız bir varoluşa sahiptir.

Popüler sanatın, kitle sanatı olarak adlandırılan şeyle en ufak bir ilgisi yoktur. Popüler sanat, halkın kişisel, bireysel beğenisine gereksinim duyar ve ardından bunun geliştirilmesine yönelir. Diğer taraftan kitle sanatı (ya da kitle için olan sanat), herhangi bir beğeniye sahip olmayan insanlara gereksinim duyar. Gerçekte, kitle sanatını yaratan kitleler olduğunda, bu sanatın bir anlamı olacaktır; fakat şu anda bir azınlık tarafından kitleler için yapılan bir sanattır. Grotowski, günümüz tiyatrosunun bir azınlık tarafından gerçekleştirilen bir sanat türü olması gerektiğini, çünkü kitle sanatının sinema ile yapıldığını söylemektedir. Bu doğru değildir. Belki de sinema, çağdaş sanatlar içinde en seçkinci olanıdır. Filmler, nerede olursa olsun, küçük bir azınlık tarafından kitleler için üretilmektedir. Kitle sanatını popüler sanat, yani kitleler tarafından yaratılan sanat olarak anlıyorsak, sinema belki de kitlelerin eline ulaşması en çok zaman alacak sanat türüdür. Yakın zamanda, Hauser’in dikkat çektiği gibi, kitle sanatı, izleyici ve tüketici rolüne indirgenmiş olan halkın isteklerini karşılamayı hedefleyen bir sanattır.

Popüler sanat, her zaman toplumun en az okumuş bölümü tarafından gerçekleştirilmiştir; bu ‘‘kültürsüz’’ bölüm, derinden derine sanatın ileri bazı karakteristik özelliklerini korumayı bilmiştir. Bu karakteristik özelliklerin en önemlilerinden biri, yaratıcıların aynı zamanda izleyici ya da tam tersi olmasıdır. Bu iki grup arasında, yani üretenler ve tüketenler arasında, keskin bir sınır çizgisi bulunmamaktadır. İleri sanat, bizim devrimizde, bu konumunu korumuştur. Modern sanatın aşırı özgürlüğü, birinin, yani sanatçının kendisinin, üçüncü olarak devreye girmesini talep etmekten başka bir şey değildir. Bu yüzden, burjuvazi için yeni ve potansiyel bir izleyici olarak kitlelerin terini almaya

çalışmak yararsız bir uğraştır. Popüler sanat tarafından sürdürülen ve ileri sanatın evlat edindiği bu durum, çözülmek ve tüm sanatların kökeni olmak zorundadır. Ve işte bu da, özgün bir devrimci sanat kültürünün en önemli görevi olmak zorundadır.

Popüler sanat, bir başka önemli kültürel karakteristiği korumaktadır; o da bu sanatın bir başka yaşamsal faaliyet olarak yürütülmesidir. İleri sanatta tam tersi geçerlidir; sanat, kişisel, biricik ve özgül bir faaliyet olarak gerçekleşir. Bu, sanatsal faaliyetin, insanlar arasında varolmayışı pahasına sürdürülmesinin sanata ödettiği dayanılmaz bedeldir. Sanatçının kendisini toplumun kıyısında gerçekleştirmeye çalışması, sanatçı ve sanat için acı dolu bir kısıtlama yaratmadı mı? Sanatı bir mezhep, toplum içinde bir toplum, kendimizi kısa bir anlığına var ettğimiz vaad edilmiş bir ülke olarak görmek –bu bakış açısı, bilinçlilik düzeyinde kendini- gerçekleştirmenin ayrıca varoluş düzeyinde de olması gerektiğini ima eden bir ilüzyon yaratmıyor mu? Bu durum, günümüz koşullarında açık değil mi? Popüler sanatın en önemli özelliği, yaşamsal bir faaliyet olarak gerçekleştirilmesidir: İnsan kendisini tamamen bir sanatçı olarak var etmek zorunda değildir; sanatçı, bir sanatçı olarak değil, bir insan olarak kendisini var etmenin yollarını arar.

Modern dünyada, özellikle gelişmiş kapitalist ülkelerde ve devrimci süreçlere angaje ülkelerde, yakın zamanda bazı değişikliklerin gerçekleşeceğine dair açık işaretler var. Bu geleneksel ayrışmayı aşmanın olanakları ortaya çıkmaya başlıyor. Bu ise bilinçliliğin bir ürünü değil, bizzat gerçekliğin kendisinden kaynaklanıyor. Modern sanatta görülen mücadelenin büyük bölümü, gerçekte sanatın “demokratikleştirilmesi” çabasıdır. Beğenin, müze sanatının ve yaratıcı ile halk arasındaki sınır çizgisinin yarattığı sınırlamalar üzerine mücadele etmek, başka amaçları da içeriyor mu? Günümüzde güzellik olarak görülen nedir ve nerede bulunuyor? Campell çorba etiketlerinde mi, yoksa çöp kutusu kapaklarında mı? Hatta sanatın ebedi ve ezeli değerinin bugün sorgulandığını görüyoruz. Son zamanlarda çeşitli sergilerde görülen, izleyiciler omları görene kadar eriyen, buzdan yapılmış şu heykellerin nasıl bir anlamı olabilir? Bu durum, sanatın ortadan kaldırılmasından ziyade, izleyicinin yok edilme girişimi değil midir? Kendi eserlerinin sergilenmesini, kendisini destekleyenlere değil de herhangi birine havale eden ressamlar, “seçkinci” sanatın barikatları üzerinden atlama arzusunu göstermiyorlar mı? Aynı durum, bestelerinde yorumculara geniş bir özgürlük tanıyan besteciler için de geçerli değil mi?

Modern sanatta, izleyicinin daha fazla katılımını sağlamaya yönelik geniş eğilimler mevcut. Eğer izleyici, gittikçe daha fazla esere katılacaksa, bu durum nerede son bulacak? Mantıksal olarak sonuç izleyicinin izleyici olmayı reddetmesi olmaz mı? Bu durum, hem kolektivizm ve hem de bireyselliğe doğru bir yönelimi yansıtıyor. Evrensel katılımın olanaklılığını kabul ettiğimizde, hepimizin sahip olduğu bireysel yaratıcı potansiyelin varlığını da kabul etmiş olmaz mıyız? Grotowski, günümüzün tiyatrosunun bir seçkinler grubuna hitap ettiğini düşündüğünde hatalı değil mi? Geçerli olan tersi değil mi; yani gerçekte yoksul tiyatro en yüksek düzeyde sadeleşmeye gereksinim duymuyor mu? Yoksul tiyatro ikincil değerlere –kostümler, sahneleme, makyaj hatta bir sahne- gereksinim duymaz. Bu durum ise, malzeme koşullarının minimuma indirildiğinin kanıtı değil mi ve dolayısıyla bu açıdan bakıldığında tiyatro yapmak herkesin ulaşabileceği bir faaliyet olmuyor mu? Ve tiyatronun artan bir şekilde daha az izleyiciye sahip olması gerçeği, kendisini tam bir kitle sanatına dönüştürebilmesi için gerekli koşulların olgunlaşmaya başladığı anlamına gelmiyor mu? Belki de tiyatronun yaşadığı trajedi, kendi evrimi içerisinde, bu noktaya çok hızlı ulaşmış olmasından kaynaklanıyor.

Avrupa'ya baktığımızda, eski kültürün, sanatın sorunlarına yanıtlar üretmekten aciz olduğunu görüyoruz. Gerçek olan, Avrupa geleneksel yöntem ile herhangi bir yanıt üretmediği gibi, radikal olarak yeni bir yöntem kullanmanın da zorluğunu görüyor. Avrupa, dünyaya yeni bir "izm" ismi takmaktan aciz durumda; aynı şekilde "izm"lere tamamen bir son vermeyi gerçekleştirecek durumda da değil. Bu yüzden bizim zamanımız gelmiştir; en azından az gelişmişler, kendilerini "kültürün insanları" olarak hazır buluyorlar. İşte burada bizim en büyük tehlikemiz ve en büyük cazibemiz yatmaktadır. Bu, kıtamızda bazıları için geçerli olan oportünizmle ilgilidir. Teknik ve bilimsel geriliğimiz ve kitlelerin toplumsal hayattaki yetersiz katılımları düşünüldüğünde, kıtamız hala geleneksel yöntemle takılı kalma tehlikesini taşıyor; bu geleneksel yöntem, seçkin sanatın kavramlarını ve pratiklerini yeniden geçerli saymaktır. Belki de Avrupalıların bizim edebi ve sinemasal eserlerimizden bazılarını alkışlaması, bizim esinlendiğimiz belli bir nostalji duygusundan öte bir anlam taşıyor. Her şeyden öte, Avrupalıların yüzlerini dönecekleri başka bir Avrupa yok.

Üçüncü unsur olan devrim –hepsinden daha önemlisi- belki de hiçbir yerde olmadığı kadar bizde kendisini gösteriyor. Bu bizim gerçek olan tek şansımız. Tüm alternatifleri biçimlendiren, yeni bir yanıt üreten ve seçkin tavır ve pratikleri bir kerede ve tamamen yerle bir eden bizzat devrimin kendisidir. Devrim ve devrimci süreç, kitlelerin tam ve özgür

varlığını mümkün kılan tek unsurdur; ve bunun anlamı, emeğin ve toplumun sınıflara bölünmesinin kesin olarak ortadan kalkmasıdır. O zaman bizim için, devrim, kültürün en yüksek ifadesidir, ve devrim, sanatsal kültürün parçalanmış insan faaliyeti olarak sürdürülmesini durduracaktır.

Bu kaçınılmaz geleceğe, itiraz kabul etmez beklentiye yönelik üretilecek yanıtlar, kıtamızdaki ülkeler kadar çeşitlilik gösterebilir. Çünkü bunların karakteristikleri ve ulaşılan aşamalar aynı değildir; her sanat türü, her sanatsal ortaya koyuş kendi ifadesini bulmak zorundadır. Özel olarak Küba sinemasının yolu ne olmalıdır? Çelişkili de olsa, Küba sinemasının yolunun yeni bir kültürel politika değil, yeni bir şiirsellik olacağını düşünüyoruz. Nihai amacı intihar etmek olan, yok olmak olan bir şiirsellikten bahsediyoruz. Buna karşın, diğer sanatsal algılamaların bizim içimizde de varlıklarını sürdüreceklerini biliyoruz, tıpkı kırsal mülkiyetçiliğin ve dinin varlıklarını sürdürmesi gibi.

Kültür politikası konusunda oldukça ciddi bir sorunla karşı karşıyayız: Sinema okulu. Avuç dolusu sinema uzmanı yetiştirmek doğru mudur? Şu an için bunun kaçınılmaz olduğu görülüyor, fakat kazmayı sürdüreceğimiz sonsuz madenimiz ne olacak? Üniversitedeki sanat ve edebiyat öğrencileri mi? Fakat şu an böyle bir okulun ömrünün ne kadar süreceğini dikkate almalı mıyız? Sonunda ne elde edeceğiz –bir ordu dolusu geleceğin sanatçıları mı? Ya da uzmanlaşmış bir izleyici mi? Kendimize, sanatsal ve bilimsel kültür arasındaki ayrımı şu anda ortadan kaldırmak için bir şeyler yapıp yapmayacağımızı sormalıyız.

Sanatsal kültürün gerçek prestijini yaratanlar kimler, neler ve bu prestijin kültür kavramının tümüne uygun olduğu fikrine nasıl ulaşıldı? Belki de bunun nedeni ruhun, beden pahasına her zaman sahip olduğu büyük ölçekli prestijdir. Sanatsal kültür her zaman toplumun manevi yanı, bilim kültürü ise bedeni olarak görülmedi mi? Geleneksel olarak bedenin ve maddi yaşamın reddi, ruhani olanların daha yüksek, zarif, ciddi ve derin olarak algılanmasından kaynaklanıyor. Bizler şu anda bu sanal ayrımı sonlandırmak için bir şeyler yapmaz mıyız? Buradan anlamamız gereken, bedenin ve bedensel (maddi) olanların da zarif ve maddi yaşamın da aynı şekilde güzel olduğudur. Gerçekte ruhani olan maddi hayatta içerildiği gibi ruh da beden tarafından içerilmektedir; sanatsal terimlerle konuşursak, öz, yüzey ve içerik de biçim tarafından içerilmektedir.

Gelecekteki öğrencilerimizin ve bu yüzde gelecekteki sinemacıların, aynı zamanda bir bilim adamı, sosyolog, fizikçi, ekonomist, ziraat mühendisi vb. olmaları için emek harcamalıyız, tabii ki sinemacı özelliklerini yitirmeden. Ve aynı zamanda, en önde giden, yani politik ve entelektüel formasyon anlamında ileride olan işçilerimiz için de aynı amacı taşımalıyız. İki kültür arasındaki ayrışma sürdüğü ve kitleler sanatsal üretimin gerçek ustaları olmadıkları sürece, kitlelerin beğenileri geliştiremeyiz. Devrim sanatsal alanda çalışanlar olarak bizi özgürleştirdi. Mantıksal olarak sanatsal üretimin özel anlamlarını özgürleştirmeye katkıda bulunmalıyız.

Sinema için yeni bir şiirsellik, her şeyden önce, ‘‘partizan’’ ve ‘‘bağlantılı’’ bir şiirselliktir; ‘‘bağlantılı’’ sanattır, bilinçle ve kararlarla ‘‘bağlantılı’’ bir sinemadır; yani ‘‘mükemmel olmayan’’ bir sinemadır. Tam bir estetik faaliyet olarak ‘‘tarafsız’’ ve ‘‘bağlantısız’’ bir sanat, ancak sanatı gerçekleştirenin halk olduğu durumda geçerlidir. Fakat günümüzde, sanat çalışma içindeki oranını sıfırlamak zorundadır; böylelikle iş sanat içindeki oranını sıfırlayabilir.

Mükemmel olmayan sinemanın (zaten varolduğu için icat edilmesine gerek yok) ilkesi, Glauber Rocha’nın dediği gibi, ‘‘Nevroz konusundaki sorunlar bizi ilgilendirmiyor; bizleri ilgilendiren kolay anlaşılabilirlik’’tir. Sanatın artık nevrozlu olana ve onun sorunlarına ihtiyacı yoktur; gerçi nevrozlu olanın –ilgilenilen bir konu, yardım, mazeret ya da Freud’un söylediği gibi sorunlarının yüceltilmesi olarak- sanata gereksinimi sürdürüyor. Nevrozlu olan sanat üretebilir, fakat sanatın nevrozlu olan şeyler üretmesine bir neden yok. Geleneksel olarak, sanatın akıllı değil hastalıklı beyinlerde, normal olanda değil anormal olanda, mücadele edenlerde değil siniklerde, net fikirlere sahiplerde değil nevrozlu olanlarda gerçekleştiğine inanılıyordu. Mükemmel olmayan sinema bu konuyu ele alışı değiştiriyor. Hasta insanlara, sağlıklılardan daha fazla ihtiyacımız var vardır; çünkü onların hakikatleri acı tarafından silinmiş durumda. Buna karşın, acı çekmek ile sanatsal zarafetin eşdeğer görülmesi gerekmiyor. Modern sanatta hala – şüphe yok ki Hıristiyan geleneğine bağlı olarak- ciddiliği acı çekmek ile eşdeğer gören bir eğilim var. Marguerite Gautier’in hortlakları günümüzde de sanatsal gayret avlamayı sürdürüyor. Sadece acı çeken insanda zariflik, ağırlık hatta güzellik buluyoruz; sadece onda özgünlük, ciddiyet, samimiyet olanağı görüyoruz. Mükemmel sinema bu düşüncelere bir son vermek zorundadır.

Mükemmel olmayan sinema yeni izleyicileri arasından mücadele edenleri bulur ve konularını onların sorunlarından çıkarır. Mükemmel olmayan sinemada, "kafası, sağlam" insanlar, değiştirebilecekleri bir dünyada düşünen, hisseden ve varolan insanlardır; tüm sorunlara ve zorluklara rağmen, dünyayı devrimci bir yolla dönüştürebileceklerine ikna olmuşlardır. Mükemmel olmayan sinema, bu yüzden bir "izleyici" yaratmak için mücadele etme gereksinimi duymaz. Hatta tam tersine, günümüzde bu tür bir sinemayı gerçekleştirmeye muktedir sinemacıdan daha fazla bu tür bir sinemanın alıcısı olabilecek izleyici vardır.

Bu durumda bizden istenen ne? Bahsedilmeyi hak eden ahlaki örneklerle dolu bir sanat mı? Hayır. İnsanoğlu, bir mucitten çok, yaratıcıdır. Ayrıca, ahlaki örnekleri bize verecek olan o olmalı. Bizden akla, duygulara ve sezgilerin gücüne dayanan, dolu bir yapıt isteyebilir.

Bizden ifşa eden bir sinema mı istenmeli? Hem evet hem hayır. Hayır; eğer bu ifşa başkalarına yönelikse... eğer mücadele etmeyenlerin bize sempati duyabileceği ve duyarlılıklarını artırbilecekleri düşünülüyorsa. Evet; eğer bu ifşa bir bilgi, kanıt, mücadeleye angaje olanlar için başka bir silah görevi görüyorsa. Emperyalizmin şeytana benzediğini bir kez daha neden ifşa edelim? Eğer mücadele edenler temel olarak emperyalizme karşı savaşıyorlarsa, bunun ne yararı var? Emperyalizmi ifşa edebiliriz, fakat bunu kesin savaşlar sunmanın bir yolu olarak almamız. Mücadele edenlere yönelik olarak, adaletin önüne çıkarılması gereken bir memurun şeytanca davranışlarını ifşa eden bir film, film yoluyla ifşa etme anlamında mükemmel bir örnektir.

Mükemmel olmayan sinema her şeyden önce sorunları ortaya çıkaran süreci göstermek zorundadır. Bu yüzden bu tür bir sinema, sonuçları ele alan bir sinemanın karşıtıdır; kendi kendine yeterli ve dalgın bir sinemanın karşıtıdır; halihazırda sahip olduğumuz fikirleri ya da kavramları "güzelce tasvir eden" sinemanın da karşıtıdır. (Narsist bir duruşun mücadele edenlerle bir ilgisi yoktur.) Mir süreci göstermek, tam olarak onu analiz etmek değildir. Kelimenin geleneksel anlamıyla analiz etmek, önsel bir yargıyı içerir. Bir sorunu analiz etmek, oluşumunu değil, analizin a priori oluşturduğu yargılarla içi içe geçmiş sorunu (süreci değil) göstermektedir. Analiz etmek, daha baştan karşıdaki kişinin tüm analiz olasılıklarının önünü keser.

Öte yandan sorunun oluşumunu göstermek, onu, hükmü baştan vermeden yargıya sunmaktır. Bir haber aktarma türü vardır; burada haberin kendisinden daha çok üzerine

yapılan yorum öne çıkar. Bir başka türde ise, haber ortaya koyulur, daha sonra bu haberin sayfa üzerindeki yerleşimi ya da kağıttaki konumu yardımıyla içeriği araştırılır. Bir soruna giden süreci göstermek, yorumsuz olarak haberin en başından itibaren gelişimini göstermeye benzer; yani bilginin kendisini ele almadan önce, onun değişik açılardan evrimi gösterilir. Buradaki öznel etken, izleyici ilgisi tarafından koşullanmış olarak ele alınacak sorunun seçimidir -bu konudur. Nesnel etken ise süreci göstermektir –bu da amaçtır.

Mükemmel olmayan sinema bir yanıttır; fakat aynı zamanda yanıtlarını kendi gelişimi içerisinde bulacak bir sorudur. Mükemmel olmayan sinema belgesel yada kurmaca, ya da her ikisi olabilir. Herhangi bir türü, ya da tüm türleri kullanabilir. Sinemayı çoğul bir sanat ya da uzmanlaşmış bir ifade biçimi olarak kullanabilir. Bu sorunlar önemsizdir, çünkü bunlar mükemmel olmayan sinemanın gerçek sorunlarını ya da alternatiflerini ve her şeyden önce gerçek amacını temsil etmezler. Bunlar, mükemmel olmayan sinemanın harekete geçirmekle ilgilendiği çarpışmalar ya da polemikler değildir.

Mükemmel olmayan sinema, hem üreticileri hem de yeni izleyicileri için eğlendirici olabilir. Mücadele edenler, yaşamın kenarında değil, tam ortasında mücadele ederler. Mücadele hayattır ve tersi de doğrudur. İnsanlar, “daha sonra yaşamak” için mücadele etmezler. Mücadele organizasyona -hayatın organizasyonuna- gereksinim duyar. Hatta en uç durumlarda, tam savaşın ortasında bile hayatın organizasyonu mücadelenin organizasyonuna eşdeğerdir. Ve hayatta, mücadele olduğu gibi, her şey vardır, eğlence dahil. Eğlenceyi engellemek için her şey el birliği ile çalışsa dahi, mükemmel olmayan sinema kendisini eğlendirebilir.

Mükemmel olmayan sinema kendisini fazlasıyla öne çıkarmayı (exhibitionism), iki anlamda da reddeder. Star sisteminin ölümünün sanat için olumlu olduğu hatırlanmalı. Yönetmenin bir yıldız olarak ortadan kayboluşunun aynı sonuçları doğuracağından şüphe duymak için herhangi bir neden bulunmuyor. Mükemmel olmayan sinema, sosyologlar, devrimci liderler, psikologlar, ekonomistler vb. ile çalışmaya hemen başlamalıdır. Ayrıca, mükemmel olmayan sinema, eleştirinin sunduğu tüm hizmetleri reddeder ve arabulucuların ve aracılarn işlevini başka bir döneme ait olarak düşünür.

Mükemmel olmayan sinema artık kalite ya da teknikle ilgilenmemektedir. İster bir Mitchell’le olsun ister bir 8mm’ lik kamera ile, ister bir stüdyoda olsun ister ormanın

ortasında bir gerilla kampında, aynı güzellikte şeyler yaratılabilir. Mükemmel olmayan sinema artık önceden saptanmış beğeni ile ve hatta ‘‘iyi beğeni’’ ile ilgili değildir. Bir sanatçının yapıtında aranan kalite değildir. Mükemmel olmayan sinemanın ilgilendiği tek şey, sanatçının şu soruya nasıl karşılık verdiği: Şu ana kadar senin yapıtını belirlemiş olan ‘‘kültürlü’’ seçkin izleyici engelini aşmak için ne yapıyorsun?

Bu yeni şiirselliğe bağlanan sinemanın amacı kişisel bir kendini gerçekleştirme olmamalıdır. Bundan sonra başka bir faaliyeti daha olmalıdır. Kendini devrimci olarak tanımlamalı, devrimciliğini her şeyin önüne yerleştirmelidir. Başka bir deyişle, kendini sadece bir sanatçı olarak değil, bir insan olarak görmelidir. Mükemmel olmayan sinema, nihai amacının, yeni bir şiirsellik olarak ortadan kalkmak olduğu gerçeğini akıldan çıkaramaz. Bir ekolü bir başkasının yerine koymak, bir ‘‘izm’’i bir başkasıyla ya da şiiri karşı-şiirle değiştirmek, sorun bu değildir; sorun gerçekten binlerce çiçeğin açmasını sağlamaktır. Gelecek, halk (folk) sanatındadır. Fakat, halk sanatını demagojik bir onurla ya da zafer sarhoşluğuyla sunmayalım. Bunun yerine, dünya halklarının sanatsal yaratıcılıklarını sınırlamak zorunda bırakılmanın ifşası için, acı bir kanıt olarak halk sanatını gerçekleştirelim. Şüphesiz gelecek, halk sanatının olacaktır; fakat o zaman bunu tanımlamamız gerekmeyecek. Çünkü hiç kimse ve hiçbir şey insanların yaratıcı ruhlarını yeniden paralize etmeyi başaramayacak.

Sanat hiçliğe değil, her şeye dönüşerek ortadan kalkacaktır.

*Notlar:*

\* Editör: Michael T. Martin, New Latin American Sinema – Volume 1: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations, Wayne State Univ. Detroit, 1997.

\*\* Orijinal metinde ‘‘pharisee-ism’’ olarak geçmektedir (çn).



- Kaynakça -

- Alpat, İnönü. **Popüler Türk Solu Sözlüğü**. 1. Basım. İzmir: Mayıs Yayınları. 1998.
- Anderson, Perry. **Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları**. 1. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları. 2003.
- Arda, E. **Sosyal Bilimler El Sözlüğü**. 1. Basım. İstanbul: Alfa/Aktüel Kitabevi. 2003.
- Aysu, Abdullah. **Türkiye’de Tarım Politikaları**. 1. Basım. İstanbul: Özgün Yayınları. 2001.
- Baudrillard, Jean. **Üretimin Aynası**. 1. Basım. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları. 1998.
- Berman, Marshall. **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor – Modernite Deneyimi**. 12. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları. 2009.
- Zeynep Çetin Erus. “Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları”, **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**. Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.). İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 19-50.
- Bixby, William. **Galileo ve Newton’un Evreni**. 3. Basım. Ankara: Tübitak Yayınları. 2002.
- Bozkurt, Nejat. (hızl.). **Kant**. İstanbul: Say Yayınları, 2008.
- Cesaire, Aime. **Barbar Batı / Sömürgecilik Üzerine Söylev**. 1. Basım. İstanbul: Salyangoz Yayınları. 2007.
- Cevizci, Ahmet. **Paradigma Felsefe Sözlüğü**. 4. Basım. İstanbul: Engin Yayıncılık. 2000.
- Coşkun, Esin. **Dünya Sinemasında Akımlar**. 1. Basım. İstanbul: İzdüşüm Yayınları. 2003.
- Çavdar, Tevfik. **Türkiye’de Liberalizm (1860-1990)**. 1. Basım. Ankara: İmge Kitabevi. 1992.
- Çiğdem, Ahmet. **Bir İmkan Olarak Modernite – Weber ve Habermas**. 2. Basım . İstanbul: İletişim Yayınları. 2004.
- Darwin, Charles. **Türlerin Kökeni**. 3. Basım. Ankara: Sol Yayınları. 2000.
- Deleuze, Gilles. **Leibniz Üzerine Beş Ders**. 1. Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2007.
- Deleuze, Gilles. **Spinoza Üzerine Onbir Ders**. 1. Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınevi. 2008.
- Descartes. Rene. **Felsefenin İlkeleri**. 4. Basım. Ankara: Say Yayınları. 1995.

Dirlik, Arif. **Postkolonyal Aura / Küresel Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Eleştirisi**. 2. Basım. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. 2008.

Durkheim, Emile. **Toplumbilimsel Yöntemin Kuralları**. 2. Basım. İstanbul: BFS Yayınları. 1985.

Fannon, Frantz. **Yeryüzünün Lanetlileri**. 2. Basım. İstanbul: Versus Yayınları. 2007.

Güçlü, A, E. Uzun, S. Uzun, Ü. H. Yolsal. **Felsefe Sözlüğü**. 2. Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.

Gökberk, Macit. **Felsefe Tarihi**. 14. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi. 2003.

Harris Laurence, V. G. Kiernan. ve Ralph Miliband. **Marksist Düşünce Sözlüğü**. 3. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Harvey, David. **Postmodernliğin Durumu**. 3. Basım. İstanbul: Metis Yayınları. 2003.

Hegel, Georg Wilhelm Fredrich. **Tarihte Akıl**. 2. Basım. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Horkheimer, Max. **Akıl Tutulması**. 7. Basım. İstanbul: Metis Yayınları. 2008.

Jay, Martin. **Diyalektik İmgelem**. 2. Basım. İstanbul: Ara Yayıncılık. 1989.

Jeanniere, Abel. "Modernite Nedir", **Modernite versus Postmodernite**. 2. Basım. M. Küçük (drl.). Ankara: Vadi Yayınları, 1990, s. 15-26.

Kaya, İbrahim. **Sosyal Teori ve Geç Modernlikler / Türk Deneyimi**. 1. Basım. Ankara: İmge Kitabevi. 2006.

Kırel, Serpil. **Yeşilçam Öykü Sineması**. 1. Basım. İstanbul: Babil Yayınları. 2005.

Lewis, Bernard. **Modern Türkiye'nin Doğuşu**. 5. Basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi. 1993.

Marcuse, Herbert. **Tek-Boyutlu İnsan**. 1. Basım. İstanbul: İdea Yayınları. 1990.

Marx, Karl. **Kapital – 1. Cilt**. 5. Basım. Ankara: Sol Yayınları. 1997.

Marx, Karl. **Komünist Manifesto**. 5. Basım. Ankara: Sol Yayınları. 1998.

Marx, Karl. ve Frederich Engels. **Alman İdeolojisi: Feuerbach**. 3. Basım. Ankara: Sol Yayınları, 1992, s. 41-42.

Mill, John Stuart. **Özgürlük Üstüne**. 2. Basım. İstanbul: Belge Yayınları. 1985.

Morandini, Morando. "Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya", Geoffrey Nowell-Smith (Ed.). **Dünya Sinema Tarihi** içinde. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003. ss. 406-415.

- Muhiddin, Ahmet. **Modern Türklükte Kültür Hareketleri**. 1. Basım. İstanbul: Küre Yayınları. 2004.
- Mutlu, Erol. **İletişim Sözlüğü**. 2. Basım. Ankara: Ark Yayınları. 1995.
- Ortaylı, İlber. **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**. 1. Basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.
- Planty-Bonjour, Guy. ve Diğerleri. **Hegel ve Aydınlanma Yüzyılı**. 1. Basım. İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.
- Rosenthal M. ve P. Yudin. **Materyalist Felsefe Sözlüğü**. 4. Basım. İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1980, s. 293-294.
- Rousseau, Jean-Jacques. **Toplum Sözleşmesi**. 2. Basım. İstanbul: Adam Yayınları. 1984.
- Rousseau, Jean-Jacques. **İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı**. 10. Basım. İstanbul: Say Yayınları. 2009.
- Said, Edward. **Şarkiyatçılık / Batı'nın Şark Anlayışları**. 2. Basım. İstanbul: Metis Yayınları. 2001.
- Sim, Stuart. **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**. 1. Basım. Ankara: Ebabil Yayınları. 2006.
- Spencer, Herbert. **İlk İlkeler**. 1. Basım. İlgı Kitabevi: Ankara. 1978.
- Şaylan, Gencay. **Postmodernizm**. 2. Basım. Ankara: İmge Kitabevi. 2002.
- Şenel, Alaeddin. **Siyasal Düşünceler Tarihi – Tarihöncesinde İlkçağda Ortaçağda ve Yeniçağda Toplum ve Siyasal Düşünüş**. 2. Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 2008.
- Şükran Kuyucak Esen, "Türkiye'de Üçüncü Sinema", **Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması**, Esra Biryıldız, ve Zeynep Çetin Erus (drl.), İstanbul: Es Yayınları, 2007, s. 310-354.
- Taylor, Charles. **Modernliğin Sıkıntıları**. 1. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 1995.
- Touraine, Alain. **Modernliğin Eleştirisi**. 1. Basım. İstanbul: YKY Yayınları. 1995.
- Van Der Loo, H. ve W. Van Reijen. **Modernleşmenin Paradoksları**. 1. Basım. İnsan Yayınları, İstanbul, 2003, s. 18.
- Wagner, Peter. **Modernliğin Sosyolojisi**. 1. Basım. İstanbul: Sarmal Yayınevi. 1996.
- Wallerstein, Immanuel. **Liberalizmden Sonra**. 3. Basım. İstanbul: Metis Yayınları. 2009.
- Weber, Max. **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu**. 2. Basım. Ankara: Ayraç Yayınevi. 1997.

## Sürelî Yayınlar

Altyazı. "Sürgün Bir Sinemacı Yılmaz Güney", Sayı: 99, Ekim 2010, s. 48-49.

Cogito. "Descartes: Felsefi Bir Devrim mi?". Sayı: / 10. 1997, s.

Genç Sinema. "Bildiri". Sayı: 1, Ekim 1968, s. 2.

Genç Sinema. "Örgütlenmeye Doğru", Sayı: 1, Ekim 1968, s. 3-6.

Genç Sinema. "Devrim ve Sinema", Sayı: 1, Ekim 1968, s. 6.

Genç Sinema. "Genç ve Sorumluluğu", Sayı: 1, Ekim 1968, s. 7.

Genç Sinema. "Bir", Sayı: 1, Ekim 1968, s. 9.

Genç Sinema. "Devrimci Sinema", Sayı: 1, Ekim 1968, s. 10-11.

Genç Sinema. "Örgütlenmeye Doğru", Sayı: 2, Kasım 1968, s. 2-4.

Genç Sinema. "Sinemada 'Barış İçinde Beraber Yaşamaya' Hayır!", Sayı: 2, Kasım 1968, s. 5-7.

Genç Sinema. "Sanat Olayı ve Halk", Sayı: 2, Kasım 1968, s. 9-10.

Genç Sinema. "silah başına", Sayı: 3, Aralık 1968, s. 7.

Genç Sinema. "Çeşitleme", Sayı: 4, Ocak 1969, s. 8-9.

Genç Sinema. "yeni bir aşamaya doğru", Sayı: 5, Şubat 1969, s. 10-12.

Genç Sinema. "Sinemanın Gerillaları", Sayı: 6, Mart 1969, s. 18-19.

Genç Sinema. "Sinemacı (görevi karşısında ve onun içinde)", Sayı: 9, Eylül 1969, s. 10-12.

Kuram. "Halk Belleğinin Bekçisi Olarak Üçüncü Sinema: Üçüncü Estetiğe Doğru". Kitap: 13, Ocak 1997, s. 10-17.

Sinemasal. "fırınların saati: 'alevlerden başka bir şey görmesinler!' ". Sayı: Yaz-Güz 2004, s. 145-151.

Yedinci Sanat. " 'UMUT' filmi üstüne tartışma", Sayı: 15, Mayıs 1974, s. 5-20.

Yedinci Sanat. "Yeniden başlarken...", Sayı: 16, Haziran 1974, s. 3-7.

Yedinci Sanat. "Yılmaz Güney 'Arkadaş'ı Anlatıyor", Sayı: 18, Eylül 1974, s. 3-7.

Yedinci Sanat. "Yılmaz Güney'le Konuşma (2)", Sayı: 19, Ekim-Kasım 1974, s. 3-17.

Yedinci Sanat. “ ‘ARKADAŞ’ üstüne bazı düşünceler”, Sayı: 20, Aralık 1974-Ocak 1975, s. 16-27.

Yeni İnsan Yeni Sinema. “Üçüncü Sinema”. Sayı: 3. Sonbahar 1997, s. 51-60.

Yeni İnsan Yeni Sinema. “Bireysel Yaratıcılık”. Sayı: 6. Sonbahar 1999, s. 115-124.

Yeni İnsan Yeni Sinema. “Duvar ve Üçüncü Sinema”. Sayı: 8, Kış 2000-2001, s. 7-12.

Yeni İnsan Yeni Sinema. “Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru”. Sayı: 10, Şubat 2002, s. 47-56.

Yeni İnsan Yeni Sinema. “Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin”. Sayı: 12, Nisan-Haziran 2003, s. 93-102.

Yeni İnsan Yeni Sinema. “Bir Açlık Estetiği”. Sayı: 22, Kış 2008-2009, s. 152-153.

Yeni İnsan Yeni Sinema. “ ‘Üçüncü Sinema’ Üzerine Bazı Notlar”. Sayı: 23, Bahar 2009, s. 40-44.

## İnternet Erişimi

Aymaz, Göksel. “Günümüz Sinemasında İstanbul’un Sunumu / İstanbul Modernitesi Üzerine Sosyolojik Bir Deneme”, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (2 Mart 2008).

Çotuksöken, B. “ ‘Aydınlanma Nedir?’i Anlatmak”, *Bilim ve Gelecek*. 2007, 12.1: 19-21 <http://www.akademik.maltepe.edu.tr> (4 Aralık 2009).

Türk Dil Kurumu. Sözlük. 2009. <http://www.tdk.gov.tr> (24 Aralık 2009).

Türk Dil Kurumu. Sözlük. 2010. <http://www.tdk.gov.tr> (22 Nisan 2010).

Türk Dil Kurumu. Sözlük. 2010. <http://www.tdk.gov.tr> (23 Mayıs 2010).

Ölmez, Adem. “Osmanlı’dan Türkiye’ye Modernleşme Mücadelesi ve Bediüzzaman”, *Köprü Dergisi*. Kış 1998, Sayı 61: 3. <http://www.koprudergisi.com> (10 Mayıs 2010).

Özçalık, Sevil. “Ötekileşme ve İşlevleri”, (t.y.). Hacettepe Üniversitesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü. <http://www.daplatform.com> (22 Nisan 2010).

Karaduman, Sibel. “Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü”, 2010. Ege Üniversitesi, Radyo-Televizyon, Sinema Bölümü. <http://joy.yasar.edu.tr>. (28 Nisan 2010).

İlter, Tuğrul. "Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyalizm: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm", *Küresel İletişim Dergisi*. 2006, 1: 1-14. <http://www.tekplatform.com>. (28 Nisan 2010).

Tunç, Hakan. "Türkiye'nin Modernleşmesi", 2009. Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. <http://www.blogpare.com>. (09 Mayıs 2010).

*Üçüncü Dünya Ülkeleri* (t.y.) <http://tarihdersnotlari.blogcu.com> (3 Mayıs 2010).

Keşaplı, Onur. "Türk Sineması'nda Devrimci Sinema Akımı ve Yılmaz Güney Sineması", 2010. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Bölümü. <http://kultur.sol.org.tr>, (28.10.2010).

## **Görüntü Kaydı**

Solanas, Fernando. ve Octavio Getino (Yapımcı). Fernando Solanas. (Yönetmen). *Kızgın Fırınlara Saati* [Film]. (Arjantin), 1966.

**Notlar:**