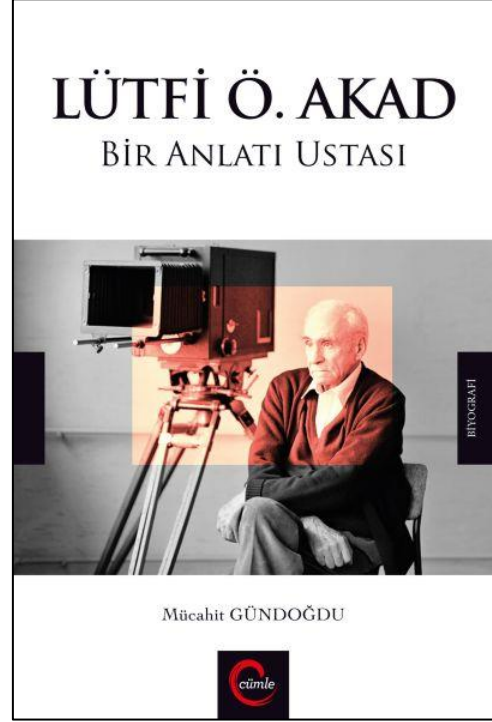


# LÜTFİ Ö. AKAD BİR ANLATI USTASI

Mücahit Gündoğdu

Cümle Yayınları

2020 / 166 sayfa



**Mücahit Gündoğdu**, 2017 yılında yayımlanan *Metin Erksan: Kuyu'da Bir Yönetmen* adlı biyografi kitabının ardından bu kez Türk sinemasının kurucu yönetmeni **Lütfi Ö. Akad**'ı yaşadığı dönem, çevresi ve kişisel mücadelesi ekseninde kaleme alıyor. Sinemacıdan önce insan, hepsinden önce de “çocuk” olan bir adamın hikâyesi *Lütfi Ö. Akad: Bir Anlatı Ustası* kitabı.

Yıllardır üzerine çok şey yazılan **Akad**, bu kitapta otuz üç bölümde ele alınıyor. Her bölüm, **Akad**'ın filmografisinden seçilen bir filmin repliği ile başlıyor. Bölümlerin devamında genellikle repliği geçen filmin ana konusu ve yönetmenin konuyu nasıl bir sinematografiyle işlediği üzerinde duruluyor. Yazar kitabında, **Lütfi Ö. Akad**'ın dürüst, temkinli, prensipli ve hoşgörülü hâline, gözlem yeteneğine, çoğunlukla suskunluğuna, kurduğu sağlam dostluklara ve düzenli aile hayatına dikkat çekiyor. Bazı sayfalarda geniş zamandan dili geçmiş zamana kayan cümleler olmasaydı belki anlatımın akıcılığı daha iyi olabilirdi. Tabii, bu ufak detay bizi **Akad**'ı tanımaktan alıkoymuyor. 166 sayfalık kitapta yönetmenin bazı filmlerinden sahneler ve afişler de yer alıyor.

Okuduklarımızdan **Akad**'ın filmlerinde nicelikten çok niteliğe önem verdiğini, zihninde hep “Türk insanını anlatma” arzusunun yattığını öğreniyoruz. Türk insanının estetik eğilimleri neler? Türk insanı nasıl konuşur, nasıl giyinir, gündelik hayatında karşılaştığı sorunları çözmek için hangi yollara başvurur? **Akad**, bu sorulara cevap niteliğinde çektiği filmleriyle Türk toplumunu derinden yakalayıp Türk halkının biçimsel özelliklerine uygun bir sinema dili geliştiriyor. Dekor, ışık ve oyuncu yönetimiyle “bu bir Türk filmi” dedirtecek yapımlar ortaya çıkarıyor. **Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Hacı Bektaş-ı Veli** ve Türk kültürünün diğer köşe taşlarına ait eserleri defalarca okuyan **Akad**, yazarın deyimiyle, “Türk sözlü kültürünü sinemada yeniden diriltiyor.” O, sadece bir yönetmen değil; aynı zamanda düşünür, ressam, sosyolog, tarihçi, şair ve yazar olarak karşımıza çıkıp sinemasını bu alanlardan besleyerek inşa ediyor. Öte yandan filmlerine yapılan eleştirilerin kendisine yol gösterdiğini de açık yüreklilikle anlatıyor.

Kitapta **Akad**'ın Türk kadınına bakışını anlatan bölüm, **Gökçeçiçek** filminden alınan repliklerle başlıyor. “Anadolu kadınları çok özel insanlardır. Dünyanın başka kadınlarından çok farklıdır. Türk toplumu her şeyini kadınlara borçludur. Bu görünmeyen yüzüdür, bilinmeyen tarafıdır.” diyen yönetmen, filmlerindeki kadın karakterleri gelişime açık, insancıl, modern, zeki, zulme direnen ve kendi yolunu çizebilen yönleriyle yansıtıyor. **Beyaz Mendil, Üç Tekerlekli Bisiklet, Ana, Vesikalı Yârim, Gelin, Düşün** ve **Diyet**'te bu kadın tiplerine rastlıyoruz.

Okuma tutkusu ömrünün son demlerine kadar süren **Akad**'ın annesinden dinlediği masallar, küçükken okuduğu kitaplar -*Kan Kalesi, Arzu ile Kamber, Âşık Garip*- çektiği filmlere de yansıyor. Anadolu bilgeliğine çok değer veren yönetmenin, Anadolu'ya yaptığı gezilerde karşılaştığı bilge insanları birer kitap gibi derinlemesine okuduğunu görüyoruz.

**Akad**'ın geniş bir merak duygusu var. Merak ettiği konulardan edindiği tecrübeleri sinemasında kullanıyor. Yönetmen, kendisindeki merak duygusunu şu cümlelerle dile getiriyor: “Aşağı yukarı bütün hayatım boyunca hemen hemen merak etmediğim hiçbir meslek kalmadı. Tıptan, mimarlıktan lokomotif makinistliğine kadar merak ettiğim şeyler olmuştur.” (sf. 70). **Akad**'ın kitaptaki şu cümleleri bizi gülümsetmeye yetiyor: “Hiçbir şey çocuğun hayal dünyasına benzemez. Hep çocuk kalmak istedim... Kaldım da...” (sf. 49)

Estetik bir görüntü içinde hikâye anlatabilen, kamerasıyla şiir yazan yönetmen, film yapma anlayışıyla Yeşilçam'ın köşe taşlarını döşüyor. Sinemanın “gösteri” değil

“doğrudan bir anlatı sanatı” olduğunu savunuyor. Film yapmak ekip çalışması olarak bilirse de **Akad**'a göre aslında yönetmenin işi. Onu ustası olarak gören yönetmenler arasında **Osman Seden, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz** gibi ünlü isimler var. **Halit Refiğ**'e göre Türk sineması **Akad**'ın *Kanun Namına* filmiyle başlıyor. **Akad**'ın *Kanun Namına* ile sinemamıza kazandırdığı yeniliklerin başında “dinamik kurgu yapısı, yeni çerçeve denemeleri, İstanbul’un günlük yaşamından kareler” geliyor. Deneyim kazandıkça kendi sinema tarzını oluşturan **Akad** için yazar şu cümleleri kuruyor: “Kameranın hareketsizliği, derinlemesine mizansen, geniş açıların yaygın kullanımı, zoom ve kaydırma gibi teknolojik imkânların dışlanmasıyla özgün bir stil geliştirir. Bu durum onu Fransız kuramcılarının kastettiği anlamıyla ‘auteur’ yönetmen yapar.” (sf. 105)

O, filmlerindeki oyuncuların kariyerinde bir dönüm noktası oluyor. Oyunculuk konusundaki standart kalıpları kırarak onlara yeni denemeler yaptırıyor. Kamerayı değil, oyuncuları hareket ettirmeye çalışıyor. Kamerayı oyuncunun yüzüne tutmaktan özenle kaçınıyor. Bunun oyuncuyu bir “nesneye” dönüştürdüğüne inanıyor. **Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Çolpan İlhan, İzzet Günay, Erol Taş** gibi nice oyuncu, “ustasız usta”larından aldıkları sinema eğitimiyle zirveye çıkıyor. **Yılmaz Güney** de yönetmenin yol göstericiliğinden nasibini alanlar arasında.

Kitapta **Akad**'ın Ulusal Sinema konusundaki düşüncelerine de yer veriliyor. **Akad**, ulusal Türk sinemasının halkın gerçeklerine dayanmadığı ve halkın diliyle söylenmediği sürece olumsuz tepkilerle karşılaşılacağına altını çiziyor. TRT için **Ömer Seyfettin**'in bazı hikâyelerini sinemaya uyarlayan yönetmenin, 6 yıl süren TRT macerası ideolojik tartışmaların arasında sönüp gidiyor.

**Mücahit Gündoğdu**'nun **Akad** hakkında yaptığı derin araştırmalar kitabın sonunda yer alan Lütfi Ö. Akad Kronolojisi ve Kaynakça'dan da anlaşılıyor. Yönetmenin filmlerini bir arada görme imkânı sunması açısından kronoloji önemli.

Nihayetinde, *Vesikalı Yârim*'i bugün hâlâ severek izliyorsak ustanın yaşadığımız toprakların sesini sinemamızla harmanladığı muhakkak. **Akad**, çınarından dal budak salan birçok sinemacıya ustalık yapan, kendi dinginliğinin içinde konuşan modern zaman bilgisi olarak yeni nesil sinemacılara filmleriyle ilham olmaya devam edecek.

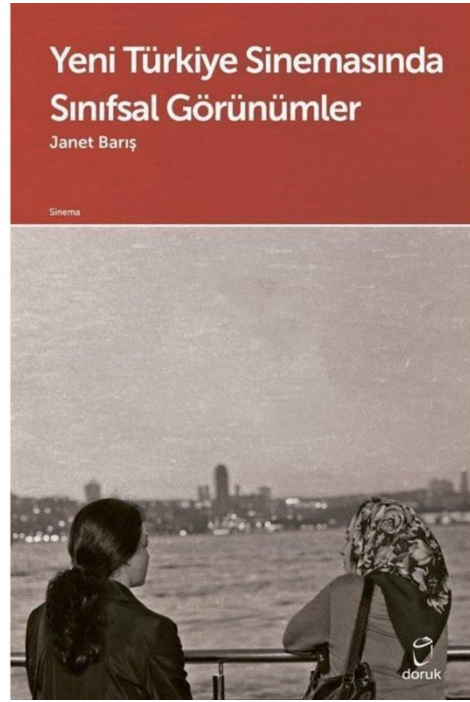
**Esra Ballım**

# YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA SINIFSA GÖRÜNÜMLER

Janet Barış

Doruk Yayıncılık

2021 / 169 sayfa



Akademisyen ve sinema yazarı **Janet Barış**, Mayıs 2021’de çıkardığı kitabı *Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler*’de, 2010 sonrası Türkiye sinemasından seçtiği on yedi filmi, sınıf temsilleri bağlamında inceliyor. **Barış**, Türkiye sinemasında *sınıf* kavramının, az değinilen bir mesele olduğunu belirterek bu konuda seyircide farkındalık yaratmayı hedefliyor. **Janet Barış** kitabın önsözünde Türkiye sinemasında, sınıfsal meselelerin uzun süre kırdan kente göç ya da zengin-fakir ayrımı ile sınırlı kaldığını, özellikle Yeşilçam’ın, sınıf kavramını görünmez kıldığını ve politik bir görünüm üretme sürecinden yoksun olduğunu belirtiyor. **Barış**, 1990 sonrasında “Yeni Türkiye Sineması” olarak adlandırılabilir dönemde ortaya çıkan filmlerde ise genellikle bir *erkek sıkıntısı* ve *taşranın* merkezde olduğu bir yapı olduğunu söylüyor. Bununla beraber **Barış**, *sınıf* kavramını *kapısı açık bırakılmış bir mesele* olarak görüyor ve 2010’larla beraber bu meselenin fokurdadığı tespitini yapıyor. 2010 sonrası Türkiye sinemasında ise sınıf kavramının, karakterler ve yaratılan mizansenlerle birlikte elle tutulur hale geldiği ve bazı filmlerin sınıf meselesini biraz daha merkeze aldığı saptamasını yapıyor.

**Janet Barış**, sınıf kavramının gerek ekonomik gerek politik gerekse sosyal olarak çok katmanlı bir kavram olması nedeniyle sinemadaki temsillerinin de geniş ve zorlu bir çerçevede çizilebildiğini belirtiyor. Bu zorluğu aşabilmek için de tarih sınırlandırması yaparak 2010-2020 arası çekilmiş bazı filmleri inceliyor. Sınıf kategorizasyonu olarak da filmleri yoksullar, orta/üst sınıf, beyaz yakalılar ve burjuvaziyi anlatan filmler olarak dört ayrı bölümde analiz ediyor.

Kitapta ele alınan filmler; güvencesiz çalışma koşulları, iş kazası nedeniyle işçi ailelerine ödenen kan parası, göçmen Suriyeli işçiler sorunu, pasaportlarına el konan enformel işgücü, sınıflar arası çatışma gibi sınıfsal çerçeveler dışında toplumsal cinsiyet, kentsel dönüşüm gibi birçok başka paradigmayla da incelenebilir. Fakat **Janet Barış; Marx, Weber, Bourdieu** gibi düşünürlerin kuramlarına değinerek incelediği filmlere yalnızca sınıfsal perspektiften bakmayı tercih ediyor.

**Janet Barış**'ın yaptığı kategorilendirme önerisinde birinci sırayı verdiği sınıf; işçi sınıfı. “Tozun Karanlığında Yoksul Sınıfın Çıkmazı” başlıklı birinci bölümde incelenen tüm filmlerde, işçi sınıfının çalışma koşullarının “görünür” olduğu filmlerin seçildiği görülüyor. Zaten kitabın adından da anlaşılacağı gibi “görünürlük” kavramı **Janet Barış**'ın temel aldığı anahtar kavramlardan. **Barış, Karanlıkta Uyananlar** (Ertem Göreç, 1964), **Maden** (Yavuz Özkan, 1978), **Demiryolu** (Yavuz Özkan, 1979) ve bazı **Yılmaz Güney** filmlerini istisna tutarak, işçi emeğinin Türkiye sinemasında şimdiye kadar pek de görünmediğini belirtiyor. Kitabın beşinci bölümü olan “Röportajlarla Düşünceler, Eğilimler” bölümünde **Fırat Yücel** de, **Janet Barış**'a paralel olarak, sinemada genel olarak insanların nerede çalıştığının, ne koşullarda çalıştığının pek gösterilmediğini söylüyor. Her iki sinema yazarı da **Harun Farocki**'nin 1995 yılında, sinemanın 100. Yılı kapsamında “İşçiler Fabrikadan Çıkarken” adlı video-makalesine atıf yaparak konvansiyonel sinemada, işçinin çalışma yaşamının hiçbir zaman popüler olmadığını, fabrika içinin çok az görünür olduğunu, fabrikadaki çalışma koşullarının hemen hemen hiçbir filme alınmadığını belirtiyor.

Birinci bölümde ilk incelenen ve afişi, kitabın kapağı için tercih edilen film, **Ahu Öztürk**'ün 2015'te çektiği **Toz Bezi**. **Janet Barış**'ın çıkış noktası olarak bu filmi incelemesinin nedeni sanırım sınıf yapısı konusunda en önde gelen filozof olan **Marx**'ın düşüncelerini aktarmak için çok uygun bir örnek olması. Sermaye sahipleri ve sermayeye sahip olmayan işçiler arasında temel bir karşıtlık gören **Marx** gibi **Ahu Öztürk** de bu ilk uzun metrajlı filminde, ev işçisi kadınlar ve patronları arasında sürekli bir karşıtlık kuruyor. **Janet Barış, Marx**'ın sınıf kuramına kısaca değindikten ve işçi sınıfı hakkında **Lefebvre**'e çok kısa bir atıf yaptıktan sonra, “emek gücünden başka hiçbir şeye sahip olmadıklarını” söyleyen iki Kürt ev işçisinin verdiği yaşam mücadelesini analiz ediyor. Bu filmle ev işçilerinin görünmeyen emeğinin altının çizildiğini söyleyen **Barış**, tam da bunu

özetleyen bir başlık atıyor ilk film incelemesi için: “gündeliğin kıyısında toz bezi olmak”

**Janet Barış**’ın ikinci sırada incelediği film **Kıvanç Sezer**’in 2016’da çektiği ve başrolde **Menderes Samancılar**’ın kansere yakalanmış bir inşaat işçisini canlandığı **Babamın Kanatları**. **Kıvanç Sezer**’in verdiği röportajlardan öğrendiğimiz kadarıyla bu film, kapitalizmin en azılı sektörlerinden biri olan inşaat sektörünü konu alan üçlemenin ilk filmi. Tıpkı **Toz Bezi** gibi hatta ondan da vurucu bir şekilde işçi sınıfının çalışma koşullarını gözler önüne seren bir film **Babamın Kanatları**. **Janet Barış**’ın **Toz Bezi** incelemesinde özetini verdiği Marksist sınıf kuramının tasvir ettiği üretim ilişkilerinin iki ucunda bulunan sosyal sınıflar, adeta bu filmle beyaz perdede somutlaşmış gibi. Bir uçta, üretim araçlarına sahip ve kar peşinde gözü doymak bilmeyen *yönetici sınıf*; diğer uçta, emeğinden başka hiçbir araca sahip olmayan ve sömürülen *işçi sınıfı* filmde çok gerçekçi biçimde temsil ediliyor. **Janet Barış**, “betonun içinden betona doğru” ve “çiğ betonun yükseği” başlıklarını verdiği bu incelemede, kansere yakalanma, ölüm, topal kalış gibi durumların işçilerin gündelik hayatına sirayet etmiş, varlığı kabullenilmiş süreçler olduğunu söylüyor. **Barış**, ayrıca **Benjamin**’in *Son Bakışta Aşk* kitabından “paranın tahripkârlığı” konusunda ve *Pasajlar* kitabından da “modernizmin, insanoğlunun önüne çıkardığı engeller” konusunda alıntılar yapıyor ve şöyle diyor: “Modern hayatın çıkmazı, hayatı boyunca emeğiyle çalışmış olmasına rağmen karşılığını alamamış, sömürülmüş olmanın çaresizliğinde, kapitalizmin dişli çarklarında asılı kalır.”

**Janet Barış**’ın “çatısız atölyelerin ardı” başlığıyla üçüncü olarak incelediği film olan **Erdem Tepegöz**’ün 2013 yapımı *Zerre*’si, aslında güvencesiz iş koşulları kadar toplumsal cinsiyet konusunda da çok sözü olan bir film. Fakat **Janet Barış**, işçi sınıfı perspektifinin dışına çıkmayarak **Marx**’ın sınıf kuramına ilave olarak **Max Weber**’in statü kavramına değiniyor. Filmin ana karakteri Zeynep’in yaşadığı işsizlik sorununa değinirken **Anthony Giddens**’tan alıntılar yapan **Barış**, filmin baştan sona kadar en temel meselesinin *sınıf* olduğunu ve işçi sınıfı işsizliğinin, orta sınıf işsizliğinden çok daha sıkıntılı olduğu tespitini yapıyor.

**Emine Emel Balcı**’nın 2005 yapımı *Nefesim Kesilene Kadar* filminde bir tekstil atölyesinde ortacı olan Serap’ı azmi ve inadı nedeniyle **Dardenne Kardeşler** karakterine benzeten **Janet Barış**, incelediği bu dördüncü filmde de, ilk üç filmde olduğu gibi işçilerin çalışma koşullarının ve çalıştıkları atölyenin içinin *gösterilmesinin* öneminin altını çiziyor. Yoksul bir işçi olan Serap’ın barınma

sorunu var, zira ne babası ne de ablası ona bir ev sunabiliyor. **Janet Barış**, yoksulluk konusunda **Aksu Bora**'nın "yoksulluğun artık geçici, işsizliğe bağlı, istisnai değil, tersine kuşaklar arasında aktarılan, kalıcı ve yapısal bir gerçeklik olduğu" tespitini aktarıyor. **Barış**, barınma konusunda da **Adorno**'ya atıfta bulunarak barınma ihtiyacının Serap'ın en temel derdi olduğunu söylüyor. Kaldı ki Serap, *nefesi kesilene kadar* çabalayıp, babasıyla barınabilmenin peşinde koşuyor. Ta ki babası hakkındaki gerçekleri öğrenene kadar... **Janet Barış**, Serap'ın umudunu kaybettiğçe, yaraları açıldıkça hırçınlaşıp, kötücülleştiği tespitini yapıyor. Bu bağlamda da filmin, yalnız bir kadının hayatla mücadelesi bakımından Yeşilçam'ın masalsı melodramlarından çok farklı bir yerde durduğunu belirtiyor. **Barış** ayrıca Yeni Türkiye sinemasında sınıf temsillerinin daha isyankâr, daha gerçekçi olduğunu; sokağın temsiline yakın, seyircinin duygusal beklentilerine uzak bir yapı kurulduğu saptamasını yapıyor.

Yeşilçam melodramlarından uzakta duran, sınıf temsili güçlü bir diğer film de **Zeki Demirkubuz**'un 2016 yapımı filmi *Kor*. Filmde sınıfsal imtiyazların çok net çizildiğini ifade eden **Janet Barış**'a göre, *Kor*'u, bir sınıf filmi yapan en temel unsurun; sınıflar arası aşk, ihanet çatışmalarını anlatmasından ziyade bir tekstil atölyesi sesinin sürekli olarak filme eşlik etmesi hatta filmin bir parçası haline gelmesi. **Barış** ayrıca, ilk defa bir **Demirkubuz** filminde bir işçi atölyesinin bu kadar belirgin, bu kadar görünür olduğunu ve hatta filmin bir karakteri gibi hareket ettiğini söylüyor.

Birinci bölümün son işçi sınıfı filmi, **Janet Barış**'ın **Vittorio de Sica**'nın *Bisiklet Hırsızları*'na benzettiği **Ali Vatansever**'in 2019 yapımı filmi *Saf*. Film, yoksullar arası rekabet konusunu, göçmen Suriyeli işçiler ve pasaportuna el konmuş yabancı uyruklu bakıcı temsilleriyle çok çarpıcı ve gerçekçi biçimde anlatıyor. Filmin birinci bölümü, bir inşaat şantiyesinde çalışırken sakatlanan bir Suriyeli işçinin yerine işe başlayan yoksul Kamil'e odaklanırken, ikinci bölümü bir ev emekçisi olan Kamil'in eşi Remziye'ye odaklanıyor. Filmin sonunda her iki karakter ters yönlerde değişip dönüşüyor. Başlarda iyi niyetli, yardımsever bir karakter olarak tanıtılan Kamil, tıpkı *Nefesim Kesilene Kadar* filmindeki Serap karakteri gibi zamanla kötücülleşiyor. Zira dayanışacağı işçi arkadaşları, haklarını arayacağı bir sendikası yok ve bir anda mantık muhakemesini kaybediyor. **Janet Barış**, yönetmen **Ali Vatansever**'in izleyiciye geçim derdinin acımasızlığını, insanı insana kırdırışı; saf ve inançlı olanı yoldan çıkarışını adım adım izlettiğini söylüyor. Diğer yandan Suriyeli işçiler açısından yoksulluk ve evsizlik kadar dışlanma da büyük sorun.

**Barış**, Suriyelilere duyulan nefreti, zengin fakir demeden bir kültürün aşağılanması olarak değerlendiriyor. Örneğin Kamil'in arkadaşı Fatih, Suriyeli işçi Ammar'ı bir böcek gibi ezmek istiyor. Filmin büyük bölümünün geçtiği inşaat şantiyesinin görünürlüğünün öneminin altını çizen **Barış**, şantiyede uzun uzun dolanan kameraya ilave olarak, bitmek tükenmek bilmeyen inşaat gürültüsü sesinin de filmin en önemli unsuru olduğunu belirtiyor. Zira Kamil'in ortadan kaybolması ve karısı Remziye'nin onu araması sürecinde de inşaat sesleri devam ediyor. Filmin ikinci bölümünde Remziye'nin, Kamil'in tam tersi yönde değişip dönüşmesi ise filmin en umut verici yanı. Remziye'nin temizlik işçisi olarak çalıştığı evde, çocuk bakıcılığı yapan Romen emekçinin, Remziye ile dayanışması sayesinde oluyor bu dönüşüm. Remziye, bakıcının iyi niyetli davranışlarından sonra bakıcıyı, polise ihbar etmekten vazgeçip, ona pasaportunun kilitli olarak saklandığı çekmecenin anahtarının yerini söylüyor örneğin. Benzer bir dayanışmaya *Toz Bezi*, *Zerre* ve *Nefesim Kesilene Kadar* filmlerinde de rastlıyoruz ve ne hikmetse hep kadınlar dayanışıyor... Fakat sınıfsal perspektifi kaybetmek istemeyen **Barış**, bu konulara çok ayrıntılı değinmiyor ve odağını sömürgeci patron ve her daim ezilen işçi sınıfından uzaklaştırmıyor.

**Janet Barış**, kitabın birinci bölümünde ayrıntılı olarak incelediği filmlerde işçi sınıfının çıkışsızlığını çoğu zaman Marksist sınıf kuramı çerçevesinde yorumladıktan sonra ikinci bölümde orta/üst sınıf hayatları, Weberci bir bakış açısıyla (statü kavramı üzerinden) ve **Benjamin, Bourdieu** gibi düşünürlerin sınıf kavramı hakkındaki fikirlerine yer vererek analiz ediyor. **Barış**, kitabın ikinci bölümünde incelediği orta/üst sınıfı anlatan filmlerin ilki olan **Seren Yüce**'nin 2010 yapımı *Çoğunluk*'un, tek bir aile üzerinden topyekûn bir orta sınıf bakış açısını temsil ettiğini söylüyor. **Barış**, orta sınıfın genel olarak hem *uyum* hem de *korku* demek olduğunu saptamasını yapıyor. **Barış**, **Meltem Ahıska**'nın *Çoğunluk* filmi bağlamında, erkekliğin bir korku iradesi olduğu ve bu korkunun aslen kadınlardan, duygulardan, güçsüzlükten korkma olduğu yorumunu aktardıktan sonra *Çoğunluk*'un ana karakteri, orta sınıf mensubu Mertkan'ın herkesten ve her şeyden korktuğunu söylüyor. Örnek olarak da Mertkan'ın inşaat patronluk tasladığı, yapılmış duvarı yeniden yaptırttığı işçiyle inşaat dışı bir alanda karşılaştığında çok korktuğu sahneyi hatırlatıyor. Çalıştırdığı ve sömürdüğü işçiden korkmak dışında orta/üst sınıfın asıl korkusu belki de elindekini kaybetmeme istencidir ve bu nedenle de *uyum*, orta sınıfın/*çoğunluğun* olmazsa olmaz reflekslerindedir. Bu bağlamda **Barış**'ın, **Benjamin**'in "insanın uyumu



bazen farkına varmadan geliştirdiği” yorumunu aktarması orta sınıf bir karakteri anlayabilmek açısından çok anlamlı. **Janet Barış Çoğunluk** filmiyle ilgili olarak, milli kimliği inşa edenin yine *çoğunluk* olduğu saptamasını yapıyor ve bu konuda **Anthony D. Smith**’in görüşlerini paylaşıyor.

**Janet Barış**’ın orta/üst sınıfa dair incelediği ikinci film, yine **Seren Yüce**’ye ait. Bir röportajında kendisinin de içinde bulunduğu bir dünyayı tasvir etmeye çalıştığını söyleyen **Seren Yüce**, 2016 yapımı filmi **Rüzgârda Salınan Nilüfer**’de, yine orta/üst sınıf hallerini anlatıyor. Ancak **Yüce**, bu filmde *Çoğunluk*’tan farklı bir orta/üst sınıf hali anlatıyor ve bu fark ancak **Weber**’in statü kavramıyla anlaşılabilir türden bir fark. **Weber**’in kuramında statü, toplumsal gruplara, başkaları tarafından yüklenen toplumsal onur ve saygınlık arasındaki farklılıklara göndermede bulunmaktadır. Sınıflar, mülkiyet ve kazançla eşleşen ekonomik etkenlerden kaynaklanırlar; statü, grupların izlediği değişen yaşam biçimleri tarafından belirlenir. **Seren Yüce**’nin orta/üst sınıfı anlatan iki filmi arasındaki fark, tam olarak Weberci bir *yaşam biçimi* farkı. **Janet Barış** da, **Weber**’e atıf yaparak statü gruplarının, statü tabakalaşmalarının en belirleyici özelliğinin *yaşam tarzı* olduğunu dile getiriyor.

**Barış**, belli bir ekonomik güce sahip olan, her istediğini alabilen herkesin aynı hayatı yaşamadığını söylüyor ve *çok farklı dünyaların* insanları olan iki kadın karakter arasındaki uçurumu ayrıntılı olarak tasvir ediyor. **Seren Yüce**; mutfağı, banyosu, dev ekran televizyonu, bahçesi, hizmetçisiyle tam bir orta/üst sınıf burjuva evinde yaşayan Handan’ı, görece daha mütevazı bir hayat süren entelektüel bir orta/üst sınıf karakter olan Şermin’den çok uzakta konumlandırıyor. **Barış**’a göre, hayatta her şeyin kolay elde edildiğini zanneden fakat bir yandan da kendine yetemeyen ve derin bir yalnızlık hali içinde olan Handan, nilüferlerin durgun suda yaşadıklarını değil de rüzgârda salındıklarını zanneden, kültürel olan ne varsa onun çok uzağında duran bir burjuvadır. **Barış**, entelektüel Şermin’in ise filmin başında tevazu sahibi olsa da bir noktadan sonra kibrine yenik düştüğünü, Handan’a üstten bakarak onu aşağıladığını, hatta densizlikle itham ettiğini söylüyor. Sonuç olarak kültürel sermayeye sahip bir entelektüel olan Şermin, sosyal ve simgesel sermaye eksikliği nedeniyle Handan’ı başlarda alttan almaya çalışsa da, eşi yeni bir işe başladığı andan itibaren yalnızca iktisadi sermaye sahibi Handan’la *arkadaşlığını* bitirmeye çalışıyor. **Barış** ayrıca, Handan için Şermin’in *yayınlanmış* kitabının hem bir haset hem de bir arzu nesnesi

ve “boşluk”larını doldurmak için bir ihtimal olduğu yorumunu yapıyor ve böylelikle sınıf meselesine önemli bir psikanalitik yorum da eklemiş oluyor.

**Janet Barış**, Türkiye’de orta sınıfın 80’lerden önce, özellikle Özal dönemi özelleştirme politikalarının kendi yeni zenginlerini üretmeden önce, “orta direk” olarak adlandırıldığını söylüyor. Bu açıklamanın örneği de **Deniz Akçay**’ın 2013 yapımı filmi **Köksüz** oluyor. Filmde, babanın kaybindan önce “orta direk” bir hayat yaşadığı belli olan bir ailenin, *evin direği baba* olmadan maddi ve manevi yaşadığı zorluklar anlatılıyor. **Janet Barış**, aile bireylerine dair analizler yaptıktan sonra filmin büyük bölümünün geçtiği mekân olan *orta sınıf ev* için, “sıkıntı mekânı” tanımlamasını kullanıyor. Gerçekten de ev, her anlamda “sıkıntı” doğuran bir ev. Özellikle de evin sürekli su akıtan musluk boruları, hem bir orta sınıf aile metaforu hem de aileyi parçalanmaya götüren sürecin başlatıcısı bir işleve sahip. Bu noktada **Barış**’ın, **Nurdan Gürbilek**’in *Ev Ödevi* adlı kitabından alıntıladığı “orta sınıf ev tasvirleri”nin yanında başka hiçbir tasvir, **Köksüz** için uygun olmazdı sanırım. Sonuç olarak, **Janet Barış**, filme dair, orta sınıfın direği olan “baba” olmayınca geriye kalan her şeyin yıkıldığını ve evin büyük kızının bütün yükü üstlendiğini söylüyor. Peki ya, kocasının kaybindan sonra ne yapacağını bilemeyen ve hayatı hiç tanımayan/tanıma şansı olmamış annenin durumu hakkında ne söylemeli? Anneyi, hayatına kıyacak kadar aciz hale getiren, dâhil olduğu sınıf kadar başka bir etken olabilir mi? Sanırım bu sorunun cevabı *sınıf sorunsalına* ilave olarak, *patriyarkal düzenin sınırları* içinde.

**Janet Barış**’ın, **Köksüz**’den hemen sonra analiz etmeyi tercih ettiği **Ramin Matin**’in 2014 yapımı filmi **Kusursuzlar**’da da, **Köksüz**’deki sürekli akıtan musluklara benzer bir mizansen unsuru var: **Janet Barış**’ın tabiriyle “çürüğe çıkmış borular”. Her iki mizansen unsuru da orta ve orta/üst sınıf ailenin işlevsizliğinin metaforu adeta. Bunlara **Toz Bezi**’ndeki bozuk mutfak borusunu da ekleyebiliriz elbette, sınıf farkını bir tarafa bırakırsak bir süreliğine. Bu noktada işlevsiz, çürümüş boruların/ailelerin yükünü hep kadınların çektiğini hatırlatmak gerek yine. Sınıf konusuna dönecek olursak, **Janet Barış**, **Kusursuzlar**’ın ana karakterleri olan iki kız kardeşin hem meslekleri hem de tatillerini geçirdikleri ev ve bu evin bulunduğu site itibarıyla tipik bir orta/üst sınıf temsili olduklarını söylüyor. Ölen anne-babaları doktor olan kardeşlerden küçüğü de doktor, büyük olan ise eczacı. Yan komşu, hukuk eğitimini bırakmış bir bar sahibi. **Barış**, meslek grupları ve işten kolaylıkla izin alabilme serbestliğini yorumlarken **Bourdieu**’nün

orta sınıfın ortalama kültürünün aynılığı ve birbiri ile olan uyumu üzerine görüşlerini aktarıyor. Ancak ne yazık ki sınıfsal üstünlükler ve Bourdievari sosyal imtiyazlar bile eril baskının/zulmün kadınlar üzerindeki şiddetini azaltamıyor.

Orta/üst sınıf hallerini anlatan filmlerin sonuncusu **Mehmet Can Mertoğlu**'nun 2016 yapımı filmi **Albüm, Janet Barış**'a göre tipik bir orta sınıf ailesi temsili. **Barış**, filmdeki ailenin, anne-baba-çocuk olarak, ülkenin görece büyük şehirlerinden birinde bir orta sınıf nasıl olur, nasıl yaşarsa öyle yaşadıklarını söylüyor. Evleniliyor, çocuk sahibi olunuyor, arkadaşlarla bebek bakımı sohbeti yapılıyor, hafta sonları AVM'de zaman öldürülüyor. **Barış**, bu tarz eylemleri “yaşamaların aynı oluşuna tekabül eden ve belli sınıf görünümünde kendini tekrar eden alışkanlıklar” olarak nitelendiriyor. Ancak filmin çok belirgin orta sınıf tasviri dışındaki alametifarikası, toplumun böyle bir aile üzerindeki görünmez baskılarının, bu aileye yeri geldiğinde *ırkçı* seçimler yaptırması kadar, sosyal normlara uymama/uyamama nedeniyle dışlanmamak için hayatlarını sona erdirmeyi düşündürmesi. Sonuç olarak, **Janet Barış Albüm**'ün, sistemin eritmekte olduğu, zararsız ve devlete itaat eden karakterleri adeta *suçlu* durumuna düşüren orta sınıf ahlakını sorgulayan bir film olduğu saptamasını yapıyor. **Barış**'a göre Cüneyt ve Bahar kendi hayatlarını yaşayamıyor, hayatlarını toplumun onlardan beklediğini verme üzerine kuruyorlar.

**Janet Barış**, üçüncü bölümde, orta/üst sınıf mensubu “beyaz yakalıları” konu alan filmleri; **Mills, Popov, Sennett**'in analizleri ışığında ayrı bir bölümde inceliyor. **Barış**, **Mills**'in **Arslan**'dan yaptığı alıntı ile “yeni orta sınıf”ın ne olduğunu şöyle aktarıyor: “Marksistler, orta sınıfa dair teori üretirken gelişmekte olan yeni orta sınıfın kapitalistlerden farklı olduğunun altını çizdiler. Yeni ortaya çıkmakta olan bu sınıf, kapitalistler gibi başkalarının emeğini sömürerek değil, kendi emeklerini kullanarak üretim gerçekleştiriyorlardı.” Bana kalırsa sermaye sahibi olmayıp kendi emeği ile bedensel güçten ziyade masa başında çalışan *şirket çalışanı beyaz yakalıları* için “prekarya” adlandırmasını da yapmak gerek. İngiliz iktisatçı **Guy Standing**'in yeni bir sınıf yapısı olarak ortaya attığı bir kavram olan “prekarya”, İngilizce kökenli “precarious” (güvencesiz) sıfatı ile “proletariat” (proleterya) isminin birleşmesiyle oluşan bir terim. 1980 sonrası *yeni kapitalizm* çağında, güvencesiz ve istikrarsız piyasa ortamında beyaz yakalıları, çok çalışmaları da her an işlerinden kovulma ya da baskı (mobbing) gibi simgesel şiddete maruz kalabiliyorlar. Hayatı belirsizlik, geleceksizlik, güvencesizlik ile dolu olan “beyaz

yakalılar” için bir de, Fransız düşünür **Etienne de La Boétie** tarafından ortaya atılan “gönüllü kul” kavramı da kullanılabilir. Zira bir sözleşmeyle şirketlerin tahakkümü altına giren beyaz yakalıların uymak zorunda olduğu birçok katı kural var. Kurallara uymada biraz gevşek davranıldığı takdirde bile sözleşme feshi ya da ücret kesintileri hemen beyaz yakalının önüne konuyor. Bu tür örnekler **Janet Barış**’ın bu bölümde incelediği filmlerde bol bol rastlıyoruz. Bu noktada yabancılaştırma mevzusunu da unutmamak gerek. **Janet Barış**’ın beyaz yakalılar konu alan filmlerinde *prekarya* ve *gönüllü kul* olma dışında, beyaz yakalılar kendilerine *yabancılaştırılmış olma* halleri de ortak bir olgu. Büyük şirketlerde yüksek maaşla çalışan beyaz yakalılar, sadece işleriyle var olabiliyorlar. Ancak bu var oluş, işçi sınıfının hayatta kalma ve geçinebilmesinden farklı olarak sosyal, kimliksel ve statüsel bir niteliğe sahip. Zira birçok beyaz yakalı çalışan, başarısızlık ya da işten atılma durumunda, *yabancılaştırma* yaşayıp kendini toparlayamıyor. **Tanıl Bora**’ya göre işçi sınıfının sahip olduğu, zor koşullarla mücadele etme gücü / bağlılığı beyaz yakalıda yok. Bu nedenle de filmlerde gördüğümüz gibi işini kaybeden beyaz yakalılar özgüvenlerini geri kazanmaları, hayata kaldıkları yerden devam edebilmeleri genellikle uzun sürebiliyor. Hâlbuki işçi sınıfı mensubu bir emekçinin, işten atıldığında ne kendine yabancılaştırma ne de kendini toparlamak için dinlenme lüksü var. İşçi sınıfı her daim ipin ucunda; hiç durmadan çalışmazsa açlıktan ölme noktasında.

**Janet Barış**’ın bu bölümde incelediği üç filmde de karakterlerin hepsi, büyük şirketlerde yüksek maaşlarla çalışan, lüks sitelerde oturan beyaz yakalılar. Örneğin **Ramin Matin**’in kara komedi türündeki 2017 yapımı filmi *Son Çıkış*’ta beyaz yakalı bir mimarın işinden istifa etmesiyle gelişen olayları izliyoruz. **Barış**, beyaz yakalı ana karakterin bir işi, bir evi olmayınca bağlamsız kaldığını, alt sınıfın içine karışınca nefes alamadığını söylüyor. **Barış** ayrıca, beyaz yakalı Tahsin’in hiçbir yerde sağlam bir duruş sergileyemediğini de ekliyor. Çünkü beyaz yakalılık bir acizliğe tekabül ediyor, hayatın öznesi olamamayı imliyor.

Benzer şekilde **Semih Kaplanoğlu**’nun 2019 yapımı filmi *Bağlılık Aslı*’da da doğum izni sonrası, daha önce çalıştığı pozisyonunun altında bir mevki teklif edilen beyaz yakalı bir kadının, bebeği olduktan sonra değişen hayatını izliyoruz. İşe dönebilmek için düşük bir pozisyonu kabul etmek zorunda kalan Aslı ne de olsa “yeri her an doldurulabilir” bir prekarya. **Janet Barış**, filmde sınıf temsili açısından birçok gösterge olduğunu söylese de işe yeni dönmüş bir beyaz yakalının güvencesiz işi konusuna eğilmiyor. **Barış**, bu filmi analiz ederken **Kaplanoğlu**’nun

geleneksel-modern karşıtlığı üzerinde çok durmasını ve ayrı sınıflara dâhil iki kadının karşılaştırılmasını eleştiriyor daha çok.

Kitabın üçüncü bölümünün son filmi; **Kıvanç Sezer**'in 2019 yapımı ***Küçük Şeyler***, beyaz yakalılığın tam olarak ne olduğunu gözler önüne seren bir film. Gereğesi tam olarak açıklanmadan işten kovulan bir beyaz yakalı olan Onur, işsizlik sürecinde karısının ilgi ve saygısını yitiriyor, arkadaşlarından uzaklaşıyor, kendine yabancılaşıyor ve gün geçtikçe kırılmanlaşıyor. **Janet Barış**, filmin izleyicisine, işsizliğin somut olmasa da soyut bir ölüme yol açtığını düşündürdüğünü söylüyor. **Barış** ayrıca, beyaz yakalıların toplu bir sınıf bilincine sahip olmayıp, bireysel, pasif ve edilgen oldukları saptamasında bulunuyor. Film, geri dönüşlerle beyaz yakalı ilaç müdürü Onur'un iş ortamına dair hem çok gerçekçi hem de çok fantastik ayrıntılar sunuyor. Şirketin düzenlediği doğaya kaçış etkinliği, abartılı doğum günü organizasyonları, daha azı verilir korkusu ile razı olunan eksik tazminat, iş arkadaşları ile yenen samimiyetsiz yemekler, zorunlu işten çıkarmalar, beyaz yakalı izleyicilerin iş hayatından çok tanıdık oldukları türden gönüllü kulluk halleri. **Janet Barış**, çok yerinde bir alıntıyla **Mills**'in "bir beyaz yakalı bir işe sahip olduğunda sadece zamanı ve enerjisini değil aynı zamanda kişiliğini de satmış olur. Gülüşlerini, mimiklerini de ve böylelikle kırgınlıklarını da bastırmaları gerekir." yorumlarını aktarıyor.

**Janet Barış**, "Burjuvazinin Kendisiyle İmtihani" adını verdiği kitabın dördüncü bölümünde farklı tekdüzelikteki burjuva alışkanlıkların, duygulanımdan uzak burjuva sıkılmaların olduğu üç filmi analiz ediyor. Örneğin **Nuri Bilge Ceylan**'ın 2014 yapımı ***Kış Uykusu***'nda baba yadigârı bir konakta, yazarın ifadesiyle "her sabah kalkıp işe gitmek zorunda kalmayan insanlar"ın günlük alışkanlık ve sıkılmalarını izliyoruz. Kiracıdan alınamayan aynı kira borçları, burjuva akraba/arkadaşların birbirlerine bir türlü yapamadıkları itiraflar, tipik burjuvazi hallerine örnek. **Barış**, ana karakter Aydın'ın, sınıfının getirdiği ayrıcalıkların farkında, entelektüel olsa da iş paraya, pula, sermayeye geldiğinde acımasız, empati yoksunu bir burjuva olduğunu söylüyor. Beraber avlanmaya çıktığı yakın arkadaşı Suavi de, yoksulluğun bir tür doğal afet gibi Allah'ın takdiri bir durum olduğunu düşünen bir başka burjuva karakter. Bu iki karakterin tam zıddı olarak, ailesine düzenli para göndermek durumunda olduğu için evlenme şansı olmayan öğretmen Levent var. **Janet Barış**, emekçi öğretmen Levent'in, burjuva Aydın'a meydan okuduğu sahnede söylediği "tuzu kuru oluştunuz, bir suç gibi algılanabilir" cümlesini özellikle hatırlatıyor. Belki de bu cümle, asıl suçlunun; taş atan fakir

çocuk değil de, kısa bir süreliğine kirasını geciktirmiş fakir aileye gereksiz yere haciz getiren burjuva karakter olduğunu ima eden filmin tek cümlelik özeti.

**Aslı Özge**'nin 2013 yapımı filmi *Hayatboyu*'nda da, *Kış Uykusu*'ndakine benzer entelektüel burjuva alışkanlıklar, vazgeçilemeyen burjuva imtiyazları, modern burjuva bezginlikleri izliyoruz. **Janet Barış**, filmde kendinden başka bir dünyaya gözünü kapatmış olan, kendi konforlu dünyasından çıkmayı göze alamayan bir zümrenin, bir aldatmayla hesaplaşmasının anlatıldığını söylüyor. **Barış, Weber**'in statü gruplarından bireylerin kendi içlerindeki üyelerle evlenmelerinin, kendi ayrıcalıkları ve kazanç yöntemlerini tekel altına almalarının, farklı statülerdekini küçümsemelerinin ve ancak kendi statülerinden bireylerle yemek yemelerinin beklendiği saptamasını yapıyor. **Weber**'in saydığı burjuva alışkanlıklar, **Aslı Özge**'nin filmindeki burjuva çiftin hayatını öyle güzel açıklıyor ki... Filmdeki sanatçı-mimar çift özenle tasarlanmış dört katlı bir evde oturuyor, sergileri takip ediyor, kızlarının öğrenci evindeki tasarım yarışmalarını tartışıyor, yakın arkadaşları ile Sedef Adası'na deniz taksi ile gidilebileceğini konuşuyorlar. Ancak filmin ana karakteri sanatçı Ela, bir mesleği ve belli bir kazancı olduğu halde, burjuva kocası tarafından aldatıldığını öğrendiğinde eşini bir çırpıda terk edemiyor. Film, seyirciye bu riyakâr ilişkinin devamlılığının nedenlerini düşündürürken hem bir burjuvazi eleştirisi yapıyor hem de kadının ekonomik özgürlüğünün ve kendine güveninin önemini altını çiziyor.

**Yeşim Ustaoglu**'nun 2016 yapımı *Tereddüt*'te benzer şekilde eşini terk edemeyen eğitilmiş bir kadının hem özel hem de mesleki hayatında yaşadığı zorlukları izliyoruz. Varlıklı bir adamla evli ve çok şık bir evde oturan doktor Şehnaz, genç yaşta zorla evlendirilen yoksul Elmas'ın psikolojik sorununu çözmeye başladıkça, kendi burjuva hayatında hasıraltı ettiği problemler su yüzüne çıkıyor. Dolayısıyla film, tam da **Janet Barış**'ın ifade ettiği gibi hem iki kadının hem de iki sınıfın karşılaşması oluyor. Başroldeki farklı sınıf mensubu iki kadın çok farklı hayatlara sahip olsalar da kocalarından benzer biçimlerde şiddet görüyorlar. Ancak finalde sınıfsal üstünlük –ki burada eğitimle gelen bir sınıfsal üstünlük var- erkek baskısından/ şiddetinden kaçabilme konusunda burjuva kadına çok yardımcı oluyor. Yazarın dediği gibi, duygusal ve fiziksel şiddet, her iki kadın için benzer biçimde yaralayıcı olsa da bundan sıyrılmak bazıları için daha olanaklı, daha olası. Bu son film analizi ile beraber, sınıf farkının kitapta incelenen tüm filmler için belirleyici bir unsur olduğunu bir kez daha fark ediyoruz.

*Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler*'in son bölümü ise yönetmenler **Emine Emel Balcı**, **Kıvanç Sezer** ve **Seren Yüce**; yapımcı senarist **Emine Yıldırım**, sinema yazarları **Fırat Yücel** ve **Şenay Aydemir** ile yapılan röportaja ayrılıyor. Türkiye sineması hakkında her bir yönetmen ve sinema yazarı, sınıfsal temsilin farklı yönlerine değiniyor. Sonuç olarak, *Yeni Türkiye Sinemasında Sınıfsal Görünümler*, sınıf temsillerinin görünür olduğu, 2010-2020 arası çekilmiş on yedi filmi sosyolojik düzlemde sınıfsal perspektiften analiz ederken izleyiciyi eleştirel okumalara davet ediyor. Ayrıca vizyonda izleme şansı bulunamayan filmleri izlemek için de okuyucuda merak uyandırıyor.

**Süheyla Tolunay İşlek**